

DAS VIRUS ALS MEDIUM.

Virale Interaktionsmodelle in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von

Susanne Ristow

Betreuer: Prof. Dr. Dirk Matejovski
Institut für Medien- und Kulturwissenschaft

Düsseldorf, April 2018

Meinem Mann und meinem Sohn gewidmet

1. Abstract (Deutsch)

Der Diskurs zur Viralität hat seine Wurzeln in der frühen Molekularbiologie und Informationstheorie des 20. Jahrhunderts, gewinnt aber erst seit den 1960er Jahren an Virulenz und Metaphorik und wird mit der Dramatik von AIDS und der Entdeckung des retroviralen HIV in der Postmoderne äußerst populär.

Das Virus als Medium für Veränderung wird hier im Zusammenhang mit den technologischen Voraussetzungen der Speicherung und Transformation kultureller Informationen betrachtet. Künstlerischen Forderungen der Moderne nach Öffnung, Durchlässigkeit, Interaktion und Partizipation, vor allem im Kontext von Dada und Fluxus, werden mithilfe von „Agenten der Ansteckung“ als biologisch inspirierte Phänomene der Intermedialität interpretiert und analysiert. Virale Modelle der Interaktion und Transmission scheinen zur Annäherung von Kunst und Leben und zur aktuell praktizierten digitalen Partizipationskultur der Gegenwart beigetragen und diese eventuell auch innerhalb einer kulturellen Evolution mitgestaltet zu haben. Geleistet wird ein weitgespannter Überblick zum Virus als Denkfigur für Interaktion, Transmission, Interdisziplinarität, Konnektivität und Interdependenz im 20. und 21. Jahrhundert.

Schlagworte: *Virus – Ansteckung – Fremdkörper – Grenzöffnung – Gentransfer – Kopie – Mutation – Interaktion – Datenviren – Viralität – virales Marketing – Massenkultur – Fluxus – Intermedia – Cut-Up – Kunstvermittlung – Partizipation – Subversion – Biopolitik – Kontrollverlust – Zufall – Immunität – Evolution – kulturelles Gedächtnis – Autopoiese*

2. Abstract (English)

The current discussion on virality derives from early molecular biology and information theory of the 20th century, but gained actual metaphoric influence and virulence only in the 1960s and is becoming very popular in Postmodernity with the dramatic appearance of AIDS and the discovery of HIV as a retroviral phenomenon. It is suggested that the virus as a medium for change be regarded in relation to the technological conditions of preserving and transforming cultural information. Especially in the context of Dada and Fluxus, artistic demands of modernity such as opening up, permeability, interaction and participation are interpreted and analysed with the help of “infectious agents” as visions of biologically inspired intermediality. It seems that viral models of interaction and transmission have contributed to the current digital participation culture and to the supposed convergence of life and art of today and eventually shaped it in the course of cultural evolution.

Thus a larger picture is evolving of the virus as a cognitive figure representing interaction, transmission, interdisciplinarity, connectivity and the interdependency of art and science in the 20th and 21st centuries.

Key words: *virus – infection – alien element – boundary crossing – genetic transfer – copy – mutation – interaction – data virus – virality – viral marketing – mass culture – Fluxus – Intermedia – Cut-Up – cultural education – participation – subversion – biopolitics – loss of control – random – immunity – evolution – cultural memory – Autopoiesis*

3. INHALTSVERZEICHNIS

DAS VIRUS ALS MEDIUM.

Virale Interaktionsmodelle in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts

1. ABSTRACT (Deutsch)	1
2. ABSTRACT (English)	2
3. INHALTSVERZEICHNIS	3-5
4. EINLEITUNG	
Fragestellung, Vorgehensweise, Methode, Forschungsstand	6-38
 Teil I	 39-164
5. AGENTEN DER ANSTECKUNG.	
BILDER DES VIRUS UND KONTEXT DES VIRALEN	40
5.1 Virus im Wandel der Zeit. Interdisziplinäre Begriffsgeschichte eines neuen Medium	42
5.1.1 Entstehung der Lebenswissenschaften und Verwissenschaftlichung des Lebens	
5.1.2 Die Sichtbarmachung und Verbildlichung der Viren	
5.1.3 Leben als codiertes Programm. Strukturbedingungen der Evolutionsbiologie	
5.1.4 Phagenforschung, Informatik und Genetik: Interdisziplinäre Forschungsgebiete zum Code des Lebens	
5.1.5 Retroviren, Immunschwäche, Autoimmunkrankheiten: Virologie und Immunologie seit HIV/AIDS	
5.1.6 Digitale und analoge Medienviren: Computerviren und virale Strategien im Kommunikationsdesign	
5.1.7 Hacking the Code: Das Virus als dekonstruktivistisches Sehnsuchtpotential	
5.1.8 Kollektivsymbol Virus? Die Allgegenwart des Viralen in der digitalen Ära	
5.2 Virus und Viralität. Definition und Kriterienkatalog	81
5.3 Bedrohliche Fremdkörper? Historische und biopolitische Relevanz des Immundiskurses	88
5.3.1 Vom Körper der Stadt zum „Staatsorganismus“	
5.3.2 Bedrohung aus der Fremde und immunologische Koexistenzmodelle	
5.4 Vehikel Virus. Replikation und Vermittlung von Information in Biologie und Technologie	109
5.4.1 Formengedächtnis und biologische Replikation und Reproduktion	
5.4.2 Genetik und genetische Codes: Die Schlüsselrolle der Virologie	
5.4.3 Faszination der Informatik und Systemtheorie durch Viren	
5.4.4 Marketing und Kommunikation. Virale Strategien der Verbreitung und von Produkten und Innovationen	
5.4.5 Memetik. Geist und Kultur als Struktur replikativer Meme und Virals?	
5.5 Modell der Interaktion und Transmission.	
Eine Ikonologie des Virenmodells in Medien, Kunst und Wissenschaft	140
Exkurs I Virus als Architekturmodell	
Exkurs II Mode: Virales Modell oder klassischer Code?	
5.6 Typologie kulturvirologischer Modelle	162
 Teil II	 165-308
6. VIRUS ALS METAPHER ODER PHÄNOMEN?	
FIGUREN DER INFEKTION IN BILD UND WORT	166
6.1 Evolution der Virenmetaphorik	170
6.2 Lebensprozesse und Wirtsfindung viraler Bilder	174
6.2.1 Das Virus als Nymphe?	
Die Belebung der Bilder bei Agamben und Warburg	
6.2.2 Das lebendige Image des Virus.	
Biologie der Bilder in Mitchells Bildwissenschaft	
6.3 Bildtypen viraler Metaphorik	187
Typ 1 Brandbeschleuniger: Funken, Zunder, Übersprung	
Typ 2 Außerirdische Lichtvisionen: Planeten, Sterne, Kometen und Meteoriten	

Typ 3 Das Naturalienkabinett: Samen, Keime, Sporen	
Typ 4 Waffenkammer: Torpedo, Sprengmine, Morgenstern, Bombe oder Drohne	
Typ 5 Virale Navigationssysteme. Kapseln, Hüllen und andere Transporter	
Typ 6 Infectious Basterds: Vampire, Zombies, Werwölfe und Aliens – monströse Hybridwesen der Ansteckung, Verwandlung und horizontalen Reproduktion	
Typ 7 Doppelagenten des Begehrens. Viren und Sexualität	
6.4 Virustheorien in Literatur und Philosophie	214
6.4.1 Nova Mob calling Agent Martin: Burroughs Welt der Viren als Agentenstory und Science Fiction	
6.4.2 Die nackte Stadt in Bild und Text. Körpermetaphern der Metropole Paris unter dem Cuttermesser	
6.4.3 Virus, mon amour. Viren im literarischen Kontext gefährlicher Liebschaften	
6.4.4 Post aus Transsilvanien. Vampire als literarische Vorboten viraler Modelle	
6.4.5 Animation und Kontrolle. Sprach-Viren im Kontext von Magie und Faszination	
6.4.6 Viraler Remix des „Fin de Siècle“	
6.4.7 Sprachviren und Virustheorien im Poststrukturalismus	
6.4.8 Der Immundiskurs in der aktuellen europäischen Philosophie	
6.5 Viral Outbreak. Das Virus in der Pop- und Partizipationskultur	256
6.5.1 Virenalarm. Film, Fernsehen und Video	
6.5.2 Massenhaft Stoff. Comics, Bücher und Zeitschriften	
6.5.3 Endless Game. Spiele und Gamification	
6.5.4 Yellow Submarine. Pop-Musik und Soundkultur	
6.5.5 Großstadtdschungel. Urban Art und Kommunikationsguerilla	
6.5.6 Cut + Copy. Digitale Partizipationskultur	
6.5.7 Schöne Gefährder. Design und Lifestyle	
Teil III	309-406
7. FLUXUS-VIRUS. KUNST ALS VIRALES PRINZIP	310
7.1 Virale Interaktionsmodelle in der Methodik der bildenden Kunst der 1960er Jahre	321
7.1.1 Umwertungsprozesse: Destruktion, Konstruktion, Transformation	
7.1.2 Alltägliche Verunreinigung. Collage, Montage, Decollage	
7.1.3 Ausgewilderte Kunst. Natur und permanente Schöpfung	
7.1.4 Junk-DNA. Müll-, Schrott- und Abfallverwertung	
7.1.5 Chance Imagery. Spiel und Zufall	
7.1.6 Künstlerpublikation. Propagierung und Diffusion von Ideen	
7.1.7 Intermedia: Bricolage, Sampling und Fusion	
7.1.8 Instruktion und Partizipation: Lehren, Lernen, Vermitteln	
7.2 Mimikroben. Dada und Fluxus im Kontext der Mikrobiologie	354
7.2.1 Mikroben der Freiheit	
7.2.2 Transformation und Kombinatorik. Dada-Mikroben mutieren zu Fluxus-Viren	
7.2.3 Kulturvirologische Anwendung des Kriterienkataloges des Viralen im Kontext von Dada und Fluxus	
7.3 Mutation und Rekombination.	
Zur viralen Praxis einer Auswahl intermedialer Fluxus-Werke der 1960er Jahre	368
7.3.1 Beispiel I: „One for Violin“.	
Nam June Paik und die destruktive Nutzungsänderung von Instrumenten	
7.3.2 Beispiel II: „Cut Piece“.	
Yoko Onos Instruktionen als Einflüsterungen, Imitationen und Korrespondenzen	
7.3.3 Beispiel III: Robert Fillious Spiel des Lebens:	
„Telepathique Musique“, „Creation Permanente“ und „Eternal Network“	
Teil IV	407-499
8. IMMUNANTWORT IM KUNSTDIALOG.	
VIRALE MODELLE IN KUNSTVERMITTLUNG UND PARTIZIPATIONSKULTUR	408
8.1 Kunstvermittlung als Partizipationsversprechen.	
Chancen und Risiken viraler Modelle der Interaktion	417
8.1.1 Die Evolution der Kunst als Vermittlung und Interaktion.	
Kurze Begriffsgeschichte der Kunstvermittlung im Kontext des Viralen	

8.1.2 Das Fremde im Kunstvermittlungsprozess	
8.1.3 Kultur für alle?	
Kulturelle Bildung als viraler Aneignungsprozess und Partizipationsversprechen	
8.1.4 Evolutionäre Chancen und interdisziplinäre Grenzgänge: Autopoiese und selbstreproduzierendes Gedächtnis im Museum der Zukunft?	
8.1.5 Virale Prosumption im Museum. Das Medium Virus als politische Utopie partizipatorischen Technologieeinsatzes?	
8.2 Sollte jeder Mensch ein Künstler sein?	
Kunstvermittler Beuys und die Folgen seines Kontagiums	460
8.2.1 Vermittlungsangebot „Soziale Plastik“	
8.2.2 Vitalismus und Creator-Prinzip in Beuys' künstlerischer Forschung	
8.2.3 Miasma oder Kontagium: Das Virus entzieht sich der Kontrolle des Virenschreibers	
8.3.4 Virenschleuder Beuys: Der Vermittlungsauftrag viraler Multiples prädigitaler Partizipationskultur	
8.3.5 Alchemistische Praktiken und magische Formeln der Animation: Digitale Partizipationskultur nach Joseph Beuys	
8.3 Subversion – Infiltration – Destabilisierung. Störungen als Hoffnungsträger viraler Interaktion?	483
8.3.1 Lob der Subversion: Selbstermächtigung oder Selbstregulierung?	
8.3.2 Subversion als Substitut? Hoffnungen auf einen viralen Stil	
8.3.3 Permanente Alarmbereitschaft. Kontrollmacht als viraler Befall der Kommunikationssysteme	
8.3.4 Subversionsromantiker und Autosubversion	
9. FAZIT	500
10. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	512
11. SELBSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG, DANK, BIOGRAFIE	541

4. EINLEITUNG

Fragestellung, Vorgehensweise, Methode, Forschungsstand

„Es gibt mehr Viren als Sterne am Himmel.“¹ Aus dieser Feststellung der Physikerin und Virologin Karin Mölling spricht nicht nur die komparative Quantifizierung von Sternen, Menschen und Viren in der uns bekannten Welt, sondern auch die holistische Auffassung der Virologie, einen Universalschlüssel für Mikro- und Makrokosmos gleichermaßen bereitzuhalten. Heute ist das wissenschaftliche Interesse an Viren nicht mehr ausschließlich von ihrer Bedrohlichkeit als Krankheitserreger und subversive Eindringlinge bestimmt. An der Definition der schlicht strukturierten Partikel als Überträger und Gestaltungselement orientiert sich vielmehr der gegenwärtige evolutionsbiologische und informationstheoretische Lebensbegriff: *Leben als codiertes Programm* ist nur im Kontext der Virologie zu begreifen und erforschbar.

Waren es in der Frühphase dieses relativ jungen Forschungsgebietes in der Nachkriegszeit vor allem die Bakterienviren der Phagenforscher, die den Wissenschaftlern Zugang zum Zellkern und zu einer Fülle von Erkenntnissen auf dem Gebiet der Genetik verhalfen, bilden nach jüngsten evolutionsbiologischen Erkenntnissen aus der Genomforschung virale Sequenzen einen maßgeblichen Bestandteil des Erbgutes jeglicher lebendiger Spezies. Viren sind grundsätzlich an allen Evolutionsprozessen beteiligt und erweisen sich nach neuesten Erkenntnissen auch von besonderer Bedeutung für den horizontalen Gentransfer, ein Phänomen, das herkömmliche Genealogien zugunsten einer Vorstellung von Evolution als „Open Source“-Netzwerk ganz neu konfiguriert.² Genetische Informationen und ihre Weitergabe in der immer aufmerksamer untersuchten Entwicklungsgeschichte des Lebens

¹ Mölling, Karin, *Supermacht des Lebens. Reisen in die erstaunliche Welt der Viren*. München, 2015, S. 14. Zweifellos ist der renommierten Virologin bei der Formulierung dieses Satzes bewusst, dass es ebenso aussichtslos wäre, eine wissenschaftlich exakte Aussage über die Anzahl von Sternen im Universum wie über die Anzahl von unterschiedlichsten Viren zu machen. Viren scheinen bei ihrer intensiven Betrachtung vielmehr ebenso wie Sterne einen Eindruck vom Umfang dessen zu geben, was noch unbekannt ist, wie auch der US-amerikanische Virologe Nathan Wolfe treffend formuliert: „Considering viruses alone gives some sense of the scale of what’s unknown.“ Wolfe, Nathan, *The viral storm: the dawn of a new pandemic age*. New York, 2011, S. 26.

² „Open Source“ bezeichnet frei erhältliche Software und als Gemeingut zugängliche Wissensspeicherung und stellt damit ein zentrales Paradigma gegenwärtiger Digitalkultur dar. Zur Bedeutung der Viren für den Genpool in der Evolutionsbiologie vgl.: Zimmer, Carl, *A Planet of Viruses*. Chicago, 2011; Ryan, Frank, *Virolution. Die Macht der Viren in der Evolution*. Heidelberg, 2010. Besondere Bedeutung kommt laut Erkenntnissen aus dem „Human Genom Projekt“ dem genetischen „Repeat Content“ zu, der früher auch als „Junk-DNA“ bezeichnet wurde. Denn die vermeintlich nicht benötigten Gensequenzen weisen oft eine bemerkenswerte Nähe zur Genetik von Viren auf und sind demnach das „genetische Gedächtnis“ in der Evolutionsgeschichte des Menschen. Dieses evolutionsbiologische Phänomen lässt sich nicht nur am Beispiel des Menschen, sondern bei allen auf diese Weise genetisch sequenzierten Lebewesen feststellen. Vgl. hierzu: International Human Genome Sequencing Consortium, „Initial sequencing and analysis of the human genome“, in: *Nature* 409 (2001), S. 860-921; Frost, Laura u.a., „Mobile genetic elements: the agents of open source evolution“, in: *Nature Reviews Microbiology*, Nr. 3 (2005), S. 722-732.

werden nach gegenwärtiger Auffassung in einem permanenten Umbildungsprozess formatiert. 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, populistische Hetze, künstlerische Darbietung, Katzenvideos, private Schnappschüsse, gezielte Fehlinformation oder Scherzartikel handelt.

Schnitt- und Kopiertechniken des digitalen Alltags orientieren sich dabei unterschiedslos an Vorbildern aus Kunst und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts. Der aktuelle Zeitgeist absoluter Konnektivität lässt nahezu jede vielfach verbreitete Information als viral, virulent oder infektiös erscheinen. Hier gilt es zu differenzieren und aufzuklären, denn vieles von dem, was heute als „viral“ bezeichnet wird, entspricht keinesfalls definitionsgemäß den Kriterien des Viralen, und es ist mitnichten alles unter dem Gesichtspunkt der Viralität zu betrachten: Eine hohe Diffusionsrate und die vehemente Propagierung einer Information stellen nicht automatisch ein virales Phänomen, sondern lediglich eine massenhafte Kopie und Verbreitung bereits bekannter Information dar. Um in der biotechnologischen Metaphorik zu bleiben: Wesentliche Unterschiede von Viren zu anderen Mikroben und Parasiten mit hoher Diffusionsrate wie beispielsweise Bakterien sind ihre besonders häufige Mutation und Rekombination und das damit einhergehende dynamische Evolutionspotential. Das Virus muss vielmehr als ein *Synonym für Veränderung, Beeinflussung und Hybridisierung* erkannt werden und kennzeichnet somit die besondere Akzeptanz von Prozessidentität in der internationalen Nachkriegsmoderne des 20. Jahrhunderts.³

Im Kontext eines Wandels der Kulturtechniken zu intermedialen und interaktiven Strategien wird das Virus, so eine der Ausgangsvermutungen dieser Arbeit, zum *Modell der Interaktion*, zum Inbegriff von künstlerischem Crossover und Intermedia-Methoden und der wachsenden Interdisziplinarität in den Künsten und Wissenschaften. Als Interaktionsmodell nahm das Virus zuerst in den 1960er Jahren mediale Gestalt an und wurde ästhetisch produktiv. Von besonderer Bedeutung ist dabei der Informationsaustausch zwischen Virologen, frühen Informatikern und Genetikern. Das bekannteste Beispiel ist der interdisziplinäre Austausch zwischen dem Virologen und Physiker Max Dellbrück und dem Mathematiker und

³ „Indeed, ‚virus‘ is now a synonym for change.“ Sontag, Susan, *Illness as Metaphor/AIDS and its Metaphors*. New York, 1989/1979, S. 154.

Informationstheoretiker John von Neumann am Princeton Institute for Advanced Study um 1948/49. Diese Tendenz zum Austausch und zur Kooperation ist nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auf ähnliche Weise auch in den Künsten und in den Geisteswissenschaften der Nachkriegsmoderne westlicher Demokratien (inklusive Japans) festzustellen. Das Virus erweist sich hier als notwendiges Medium eines Grenzöffnungsprozesses in der Ära des Kalten Krieges, dessen zentrales Paradigma dabei stets die militärische Grenzsicherung gegenüber einem feindlichen Anderen blieb. Nicht zufällig ist die künstlerische Rezeption des Virus im Wandel der Zeit nachhaltig vom Agenten- und Spionagenarrativ geprägt.⁴ Der grenzüberschreitende Überträger von Informationen und geschichtsträchtige *Agent* der Informationstheorie und Genetik wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum neuen *Medium Virus*, das von der biologischen in die technologische Sphäre zirkuliert und gleichzeitig eine Reihe von gesellschaftspolitischen und künstlerischen Feldern durchdringt, umgestaltet und neu formatiert:

„Is a virus perhaps simply very small units of sound and image? Remember the only image a virus has is the image and sound track it can impose on you. [...] Perhaps to construct a laboratory virus we would need both camera and sound crew and a biochemist as well.“⁵

In dieser popkulturellen Vision (einer Option auf manipulative Synthetisierung eines Sound-Image-Virus) des US-amerikanischen Autors William S. Burroughs in seinem Werk *Electronic Revolution* (1971) sind die zentralen Ausgangsfragen der vorliegenden Untersuchung enthalten: In welchem Verhältnis stehen biologische und informationstechnische Mikroben und Viren zur Sprache der Macht, Kontrolle und Manipulation, die bei Michel Foucault erstmals als „Biopolitik“ benannt wurde?⁶ In welchem Verhältnis steht die bei Autoren wie William S. Burroughs und anderen Künstlern der 1960er Jahre beliebte Rede von Kontrollmacht und Subversion zu den Virustheorien des Poststrukturalismus und zum aktuellen Immundiskurs der Gegenwart? Welchen Einfluss haben Körpermetaphern der Vergangenheit und die damit einhergehende Geschichte des Lebensbegriffs auf diesen Diskurs? Wie soll man die Analogieführung von biologischen Viren und „selbstreproduzierenden Automaten“,⁷ also technologischen Viren

⁴ Vgl. zum viruspezifischem zeitgenössischen Spionagenarrativ: Lim, Il-Tschung, *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*. München/Paderborn, 2012.

⁵ Burroughs, William S., *Electronic Revolution/Die elektronische Revolution*. Göttingen, 1998 (Erstausgabe 1971), S. 31.

⁶ Foucault, Michel, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*. Frankfurt am Main, 2006.

⁷ John von Neumann sprach erstmals in den 1950er Jahren von der Möglichkeit, „selbstreproduzierende Automaten“ zu konstruieren. In den 1980er Jahren schließlich entstehen aus diesem informationstheoretischen Konzept künstlichen Lebens die ersten Computerviren als Vorläufer einer Reihe von so unterschiedlichen

(Computerviren), hinsichtlich ihrer vermeintlichen Lebensfähigkeit bewerten? Worin unterscheiden sich biologische Vererbungsprozesse von kulturellen, wie vollzieht sich die *Aufzeichnung* und *Weitergabe* ihrer jeweils eingeschriebenen Information an kommende Generationen?

Nicht selten, und die Biologie kennt dafür viele Beispiele, sind Viren als Regulatoren biologischer Balance im Ökosystem aktiv und dämmen die extreme Ausbreitung anderer Mikro- und Makroorganismen durch interaktiven Befall ein. Ist eine solche regulative Wirksamkeit auch vor dem neuen Horizont unbegrenzter digitaler Aufzeichnungsmöglichkeiten und massenhafter Produktion von Datenmüll vorstellbar? Welche Rolle spielt die Aufzeichnungstechnik und die Frage nach dem sich fortschreibenden kulturellen Gedächtnis im Kontext digitaler Informationsübertragung? Wird viraler Befall der Informationssysteme künftig über das Vergessen und die *Störung* der absoluten Kontrolle in einem vermeintlich omnipotenten digitalen Gedächtnisspeicher entscheiden? Handelt es sich bei den gegenwärtig ubiquitären „Virals“ in der Werbung und in den Massenmedien sowie bei der „Viralität“ in der digitalen Partizipationskultur und im Neuromarketing des 21. Jahrhunderts immer noch um Metaphern oder vielmehr um Phänomene? Wie gehen Künstler in ihrer Rezeption aktueller Tendenzen in den Wissenschaften mit diesen Fragen um, und wie manifestiert sich dies in der Produktion von Kunst? Bei dem Beat-Autor Burroughs etwa steht die kulturelle Grammatik selbst für virale Kontrollmacht, doch kann der Künstler in seinem viralen Modell gemäß der Logik des Kalten Krieges wiederum als Doppelagent in geheimer Mission agieren, um das System (und seine systemimmanenten Agenten) dynamisch zu unterwandern.

Nicht außer Acht gelassen werden sollte im Gesamtgefüge der vorliegenden Arbeit die Tatsache, dass Burroughs' konzeptioneller „Cut-Up“-Partner Brion Gysin, ein in Paris ansässiger englischer Künstler, bei vielen internationalen Fluxus-Festivals (1962-1967) mitgewirkt hat. Anhand eines Fragenkomplexes zu Beeinflussung und Interdependenz erfolgt daher die Untersuchung der ästhetisch wirksamen Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse durch eine Gruppe von Kunstschaaffenden der 1960er Jahre (Fluxus) und ihrer direkten Vorläufer (Dada).

In der vorliegenden Arbeit soll erstmals nach einem unmittelbaren Zusammenhang des Diskurses zu Viren und Viralität und den bekannten künstlerischen, politischen und sozialen

Phänomenen wie Malware, Botnets und anderen vermeintlich autonom agierenden Programmen, die heute den digitalen Alltag mitbestimmen: Neumann, John von/Burks, Arthur W. (Hg.), *Theory of Self-Reproducing Automata*. Illinois, 1966; Cohen, Fred, *Computer Viruses – Theory and Experiments* (online), 1984, <http://web.eecs.umich.edu/~aprakash/eecs588/handouts/cohen-viruses.html> (aufgerufen am 11.1.2018); Ludwig, Mark A., *The Little Black Book of Computer Viruses: The Basic Technology*. Show Low, 1991.

Forderungen der Moderne nach Öffnung, Durchlässigkeit, Pluralismus, Interaktion und Partizipation in demokratischen Gesellschaften westlicher Staaten gefragt werden. Der somit auch medien- und kulturtheoretisch relevante Virendiskurs setzte vor dem Hintergrund der frühen Molekularbiologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein, gewann aber erst seit den 1960er Jahren an Virulenz und Metaphorik und wurde schließlich mit der Dramatik von AIDS und der Entdeckung des retroviralen HIV in den 1980er Jahren endgültig so populär, dass er in der zeitgenössischen Digitalkultur allgegenwärtig erscheint. Die These der vorliegenden Arbeit lautet daher wie folgt: *Molekularbiologische und informationstheoretische Modelle viraler Interaktion und Transmission haben im 20. und 21. Jahrhundert wichtige Beiträge zur Annäherung von Kunst und Leben und zur gesellschaftlichen Transformation in westlichen Demokratien beigetragen und die aktuell praktizierte digitale Partizipationskultur mitgestaltet, wenn nicht sogar bewirkt. Dadurch wird das Virus zum Medium und zum ebenso biologischen wie technologischen Modell für Interaktion, Crossover, Transgression, Hybridisierung und Intermedialität.*

Wie diese Entwicklung wirkungsgeschichtlich einzuschätzen und im Kontext des Immundiskurses zu bewerten ist, soll anhand der Rezeption viraler Interaktionsmodelle in Medien, Kunst und Kunstvermittlung überprüft werden. Die letztgenannte Kunstvermittlung entsteht nach der Ausgangsvermutung unmittelbar aus einer zunehmenden Annäherung von Kunst und Leben infolge einer veränderten Auffassung von Autorschaft und Rezeption in der demokratischen Massenkultur. Die Kunstaktionen der 1960er Jahre und der technologische Wandel der Kommunikationsmedien im Allgemeinen sowie der Aufzeichnungsmedien im Besonderen sollen hier als Vorstufe zur digitalen Partizipationskultur ebenso differenziert wie kritisch untersucht werden. Dem vielfachen politischen Missbrauch biologistischer Modelle und herkömmlicher biopolitischer Parameter zum Trotz scheint es Künstlern, Philosophen, Informatikern und Kommunikationstheoretikern gelungen zu sein, eine transformative Perspektive auf die problematische Analogieführung zwischen biologischen Zusammenhängen und kultureller Entwicklung einzunehmen und die Wirksamkeit kleinster Informationspartikel auf komplexe kulturelle Systeme epistemologisch gewinnbringend zu erforschen und erproben.

Das *Virus als Denkfigur* wird diesbezüglich auf seine Tauglichkeit als *Medium der Konnektivität* geprüft. Dabei ist anzunehmen, dass auch die zunehmende Bemühung um Kommunikation und Vermittlung wissenschaftlicher und künstlerischer Inhalte, wie sie sich in Kunstvermittlung, kultureller Bildung, „SciArt“ oder „Public Understanding of Science“ abzeichnen, hinsichtlich der evolutionären Bedeutung des Virus als Vehikel der

Informationsweitergabe und als Akteur der Wissensspeicherung und -vernichtung von spezifischem Interesse sein muss.⁸

Laut der Ausgangsvermutung dieser Untersuchung ist das Virus in der zeitgenössischen Rede von der Viralität somit längst keine Metapher mehr,⁹ sondern es geht um die Behauptung weitaus komplexerer Phänomene *kultureller Evolution* innerhalb der biologischen wie der technologischen Sphäre. Mit dem neuen Medium „Virus“ wird nichts Geringeres als die zunehmende Auflösung der Grenzen zwischen Natur und Kunst, Materialität und Immaterialität, Vitalismus und Mechanismus sowie zwischen Technosphäre und Ökosphäre zur Disposition gestellt. Das Virus wird mit dem Aufkommen des Informationszeitalters als Erklärungsmodell für Wissenschafts- und Erkenntnistheorie gleichermaßen notwendig, um Informationen in Theorie und Praxis umfassend zu kontextualisieren und prozessual zu vernetzen. Der in diesem Zusammenhang derzeit häufig propagierte Begriff der „Medienökologie“ erscheint dabei vor dem Hintergrund der hier gesammelten Informationen eher tautologisch:¹⁰ Bekanntlich hat der Biologe und Kommunikationstheoretiker Gregory Bateson, ein Vordenker der Interdependenz von Ökologie und Kybernetik, grammatikalische wie biologische Strukturen als Produkte von Kommunikations- und Organisationsprozessen bestimmt. Es scheint insofern gar nicht erst notwendig, zwischen „künstlicher“ Mediensphäre und „natürlicher“ Ökosphäre zu unterscheiden.¹¹

Dieses Erkenntnismodell wird auch in Werken des für diese Untersuchung zentralen Fluxus-Künstlers Nam June Paik wie dem berühmten „TV-Garden“ (1974-1977) veranschaulicht: Paik präsentiert Techno- und Biosphäre in seinem Kosmos aus Hydrokulturrpflanzen und

⁸ Der entpersonalisierte Begriff des „Akteurs“ oder „Aktanten“ geht zurück auf den bekannten französischen Soziologen Bruno Latour, der diesen dem „Agenten“ vorzieht. Er wird jedoch in dieser Untersuchung nicht zur Einführung der „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (ANT) Latours, sondern zwecks Versachlichung des oftmals eher wesenhaft metaphorisierten Virenbegriffs, in Teil III auch bewusst anstelle des Begriffs „Künstler“, benutzt. Eine Interpretation viraler Interaktionsmodelle scheint ohne Rücksichtnahme auf die umfassenden Veröffentlichungen Latours zur Mikrobenthematik nicht möglich, geht aber von anderen Voraussetzungen, insbesondere hinsichtlich der Rolle des Künstlers als „Akteur“, also als ein im theatralischen Sinne „Handelnder“ mit Emanzipationspotential der Narration und Expression aus. Die hier thematisierten „Agenten der Ansteckung“ sind nicht als Repräsentanten der ANT zu begreifen, sondern kommentieren vielmehr die medienhistorische Nähe intermedialer Kunstaktionen zum Theater und zu musikalischen Traditionen und deren künstlerischen Akteuren und politischen Aktivisten, ebenso wie die inhaltliche Nähe zum Agentennarrativ in der Massenkultur. Vgl. zur ANT: Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main, 2007.

⁹ „To be sure, ‚Virality‘ is no metaphor. It is all about the forces of relational encounter in the social field.“ Sampson, Tony D., *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis/London, 2012, S. 4.

¹⁰ Überdies ist in dem Begriff selbst eine etwas moralisierende Attitüde enthalten, die Vorstellungen der Verunreinigung und Umweltverschmutzung aus dem tanatologisch geprägten Hygienediskurs einschließt, welche den hier vorgestellten Modellen der Heterogenität, Interaktion und Koexistenz nicht entsprechen. Vgl. zur „Medienökologie“: Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hg.), *Medienökologie*. (Schwerpunktheft der Zeitschrift für Medienwissenschaft Nr. 14/2016), Zürich/Berlin, 2016.

¹¹ Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt am Main, 1996 (1972), S. 214.

Fernsehbildschirmen als eine gemeinsame, synthetisierte Lebenswelt; die kulturelle und biologische Evolution fallen in seinem Werk ohne Frage in eins.¹² Zweifellos hat es in der Kulturgeschichte schon lange vor der Inauguration des Virus als Repräsentanten eines spezifischen Lebensbegriffes und eines gänzlich neuartigen technologischen Instrumentariums der beginnenden Digitalära eine vielfältige mediale Übertragung und Weitergabe von kultureller Information gegeben. Schon die Verschriftlichung oraler Traditionen, die Alphabetisierung und komplexe Zeichensysteme, wie sie auch die traditionelle Weitergabe von Bildern und Kultobjekten hervorbringt, sind nach heutigem Maßstab im Kontext ihrer Zeit „viral“ wirksam, sorgen für kulturelle Ansteckungsprozesse, mutieren und permutieren in einem kulturellen Entwicklungsprozess.

Besondere Bedeutung kommt hinsichtlich dieser „Viralität avant la lettre“ sicherlich der Druckgraphik und dem Buchdruck als besonders effektive Speichermedien ihrer Zeit zu. Alle diese, häufig auch interkulturellen Ansteckungsprozesse im verfügbaren Medienmaterial haben sich jedoch im 20. und 21. Jahrhundert durch die Anwendung technologischer Bildreproduktionsapparate rasant vervielfältigt. Die Begriffsgeschichte des Virus entspricht der Narration moderner Medienhistorie. Die Spezifik der materiellen Produktionsbedingungen von Informationen und ihrer transformativen Wirksamkeit durch Speicherung, Übertragung, Propagierung und massenhafte Diffusion lassen sich am Modell des Virus eindrucksvoll nachvollziehen. Wenn es tatsächlich eine aufmerksame Rezeption viraler Modelle der Interaktion und Transmission durch Kunstschaffende seit den 1960er Jahren parallel zur Begriffsgeschichte des Virus gegeben haben soll, dann lässt sich dies laut der Eingangsthese am spezifischen Beispiel der Fluxus-Künstler auch nachweisen. Die Entscheidung, sich angesichts der sehr vielfältigen künstlerischen Positionen der Nachkriegsmoderne mit eben dieser spezifischen Zielgruppe intensiver zu beschäftigen, ist aus folgenden inhaltlichen Erwägungen getroffen worden:

1. Fluxus-Akteure agieren prozessorientiert: interaktiv, intermedial, international.
2. Als „Neo-Dada“ konzipiert, werden durch Fluxus latente „Dada-Mikroben“ wirksam.¹³
3. Künstlerpublikationen und Do-It-Yourself-Praxis stellen eine prädigitale Partizipationskultur dar.
4. Konstruktive Vorstellung von Kunstvermittlung, Lehre und Publikumspartizipation;
5. Publikation eines retrospektiven Kataloges mit dem Titel *Fluxus-Virus* (1990);¹⁴

¹² Rennert, Susanne/Sook-Kyong Lee (Hg.), *Nam June Paik*. Düsseldorf, 2010, S. 24f.

¹³ In seiner Grabrede auf Dada beim Weimarer Bauhausfest 1923 sprach der Dichter Tristan Tzara von Dada als „ursprünglichen Mikrobe“ mit anhaltendem Transformationspotential: Tzara, Tristan bei der „Conference sur la fin de Dada“ (Bauhausfest Weimar 1922), zitiert nach Richter, Hans, *DADA – Kunst und Antikunst*. Köln, 1978 (1964), S. 197.

6. Unmittelbare Nähe (durch Brion Gysin) zum Werk von William S. Burroughs;
7. Mikroben-Dynamik und hohe Diffusionsrate durch Mail-Art und Multiples;
8. Vervielfältigung von Sound, Text und Bild als aktive Mediengestaltung.

Aus diesen Gründen bietet sich auch eine weitere Beschäftigung mit Auswirkungen und Rezeption ausgewählter Positionen der Fluxus-Akteure im Kontext der digitalen Partizipationskultur unserer Tage an. Eine sinnvolle geisteswissenschaftliche Kontextualisierung kann nach der Ausgangsvermutung dieser Arbeit nicht ohne Kenntnis und Berücksichtigung des aktuellen Immundiskurses europäischer Philosophen wie Giorgio Agamben, Roberto Esposito und Peter Sloterdijk erfolgen. Dieser steht in vielfacher Verbindung mit den poststrukturalistischen Virustheorien der 1980er Jahre und wird seit einiger Zeit sogar als dialektische Option auf eine „affirmative Biopolitik“ als dritter Weg zwischen Vitalismus und Mechanismus – nicht ohne politische Brisanz – debattiert.¹⁵ Diese Perspektive ist auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil biologistische Modelle und Analogieführungen im frühen 20. Jahrhundert zu einer Radikalisierung sozialdarwinistischen Gedankengutes mit tödlichen Folgen geführt haben. Mit dem Virus scheint in biophilosophischen Diskursen der gegenwärtigen Digitalkultur neben anderen Funktionen auch ein Medium der Anknüpfung an die bekanntlich fatalen biologistischen Analogieführungen der Vergangenheit gefunden worden zu sein, das sich derzeit durch diffuse Beschreibungen, augenscheinliche Unsichtbarkeit und Strategien vielfältiger Mimikry auszeichnet.



Um der Frage nach der medialen Funktion und ästhetischen Produktivität des Virus als Denkfigur nachzugehen, ist die vorliegende Arbeit in eine begriffsgeschichtliche und diskursanalytische erste Hälfte (Teil I und Teil II) als Überblick und Bestandsaufnahme gegliedert, während in der zweiten Hälfte die spezifische künstlerische Rezeption in der Anfangsphase der Virologie (20. Jahrhundert) und die massenkulturellen Vermittlungsbedingungen von Kunst und Wissenschaft in der zeitgenössischen Partizipationskultur der Digitalära (21. Jahrhundert) thematisiert werden (Teil III und Teil IV).

¹⁴ Schüppenhauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel München (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992.

¹⁵ Der italienische Philosoph Roberto Esposito diskutiert „bejahende Biopolitik“ in vielen seiner jüngeren Texte: „Ist eine Politik *des* Lebens anstelle einer Politik *über* das Leben vorstellbar?“ Esposito, Roberto, *Person und menschliches Leben*. Zürich/Berlin, 2010, S. 26 (Hervorhebungen im Original).

Teil I führt in die Definition und Wissenschaftsgeschichte des Virus und die daraus folgenden viralen Modelle der Interaktion und Interdependenz ein. Historischer Lebensbegriff und Organismusmetaphern, wie die jüngst wieder weltweit populäre Rede vom „Volkskörper“ zeigt, werden als Voraussetzung zum Verständnis des Virus diskutiert und mithilfe zeitgenössischer immunologischer Koexistenzmodelle kontextualisiert, um zu einer Typologie viraler Modelle zu gelangen. Teil II stellt die Metaphorik des Virus und dezidierte Virustheorien zur Diskussion und bietet überdies einen Überblick zum Virus in der Popkultur. Der in der ersten Hälfte der Arbeit gewonnene Überblick dient in der zweiten Hälfte der genaueren Analyse künstlerischer Phänomene im Hinblick auf die These, molekularbiologische und informationstheoretische virale Modelle der Interaktion und Transmission hätten wichtige Beiträge zur Annäherung von Kunst und Leben und zur gesellschaftlichen Transformation geleistet und die aktuell praktizierte digitale Partizipationskultur mitgestaltet, wenn nicht sogar bewirkt.

Teil III bietet daher eine genaue Untersuchung viraler Modelle im Kontext der Kunst am Beispiel von Fluxus und seiner mikrobiotischen Vorgeschichte der Heterogenisierung und Hybridisierung bei Dada. Teil IV ist eine daran anknüpfende Untersuchung von Viralität und anderen Ansteckungsprozessen im Kontext der Kunstvermittlung in Museen und anderen öffentlichen Institutionen, die als kulturelle Gedächtnisspeicher dienen. Die Partizipationskultur im Internet als aktuelle Kommunikationspraxis der Digitalära in westlichen Demokratien wird hier im Zusammenhang mit der Museologie betrachtet.

Jedem der vier Teile ist eine kurze, allgemeine Einführung in den zu behandelnden Themenkreis vorangestellt, erst danach sind die Teile in weitere Kapitel und Typologien unterteilt. Die Vorgehensweise ist dabei die folgende: Teil I behandelt die Begriffsgeschichte des Virus und der Viralität unter besonderer Berücksichtigung des Lebensbegriffs im Wandel der Zeit und der erstmaligen Sichtbarmachung der Viren Ende der 1930er Jahre. Denn es ist gerade ihre vermeintliche „Unsichtbarkeit“, die zu einer bis heute fortwirkenden irrationalen Mystifizierung führt, die bis in die aktuellen Bildgebungsverfahren der 3D-Animationen feststellbar bleibt. Von den Anfängen der medizinischen, molekularbiologischen, physikalischen und informationstheoretischen Virologie als interdisziplinärer Austausch zwischen Physikern, Genforschern und frühen Informatikern wird die Bedeutungsgeschichte des Virus bis zur medialen Hochkonjunktur der nicht nur technologischen Viren in der zeitgenössischen Digitalära behandelt. Dabei wird die spezifische mediale Funktion des Virus, zwischen technologischer und biologischer Sphäre zu vermitteln, historisch nachvollziehbar (Kap. 5.1).

Die Wechselwirkungen zwischen Virologie und Informatik werden im ersten Teil ebenso ausführlich thematisiert wie die besondere Bedeutung der AIDS-Epidemie und der Erforschung des Zusammenhanges zwischen Retroviren, Immunsystem und Evolution seit den 1980er Jahren. Die Abkehr vom erregerzentrierten Denken zugunsten einer mehr und mehr am Kontext orientierten Perspektive kennzeichnet nicht nur in der Medizin, sondern auch im Denken einiger Philosophen eine neue Offenheit für Vorstellungen der immunologischen Koexistenz. Als Basis dieser allgemeinen Betrachtungen zur Begriffsgeschichte dienen die präzise Definition des Virus und der „Viralität“ und ein zusammenfassender Kriterienkatalog des Viralen (Kap. 5.2). Um zu einer Typologie viraler Modelle zu gelangen, werden obendrein die historische und biopolitische Relevanz des Immundiskurses und die Rede vom Virus als bedrohlicher Fremdkörper genauer analysiert. Die Wirkungsgeschichte des Hobbes'schen Leviathans und die immer wieder aktualisierte Rede vom „Volkskörper“ wird hier detailliert als Voraussetzung für die Allgegenwart des Viralen in der Digitalära beschrieben (Kap. 5.3).

Dabei ist das Virus im 20. Jahrhundert zunächst vor allem ein willkommenes Transportmittel in der gentechnischen Praxis, um Zugang („Access“) zum Genmaterial im Zellkern zu erhalten und diesen genetischen Code nach Möglichkeit zu manipulieren. Diese spezifische Funktion als Universalschlüssel zum Code und die der Gestimmtheit des Kalten Krieges entsprechende Personifizierung als Agent in geheimer Mission behält und verstärkt das Virus auch im digitalen Informationszeitalter. Bekanntlich führten erste Versuche des Informatikstudenten Fred Cohen mit Computerviren in den 1980er Jahren nicht nur zu einer erfolgreich selbst hervorgebrachten neuen Branche von IT-Sicherheitsberatern, sondern auch zu einer Neuauflage der Neumann'schen Vision selbstreproduzierender Automaten und aller damit verbundenen Sehnsüchte nach einer Reproduktion jenseits der Natur.¹⁶ In diesem Zusammenhang sind auch die „benevolenten Viren“ erwähnenswert,¹⁷ für die Cohen den

¹⁶ Vgl. Neumann/Burks, *Self-Reproducing Automata*, 1966. Neumanns Theorie stammt aus dem Jahr 1949, wurde aber durch Burks erst 1966 posthum veröffentlicht und gilt als Ursprung aller „Bugs“, ohne die übrigens die heutigen IT-Systeme nicht operabel wären, denn selbstreproduzierende digitale Computerviren sind keinesfalls immer „Malware“, sondern in vielerlei Hinsicht für den Systemerhalt und die Funktionstüchtigkeit digital gesteuerter Prozesse notwendig, wie das Beispiel der zahlreichen „Botnets“ zeigt. Vgl. Cohen, *Computer Viruses*, 1984; Ludwig, *Little Black Book*, 1991; ferner: Harley, David/Slade, Robert/Gattiker, Urs E., *Das Anti-Viren-Buch*. Bonn, 2002; zur aktuellen Situation: Parikka, Jussi, „Contagion and Repetition: On the Viral Logic of Network Culture“, in: *Ephemera Journal* (online), 2007, <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/7-2parikka.pdf>.

¹⁷ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 122. „Zu den ‚wohltätigen‘ Viren zählen auch Herpesviren, Adenoviren, Phagen, sowie Pflanzenviren. Adenoviren können gegen Tumore schützen, Herpesviren können HIV unterdrücken oder gegen Bakterien schützen.“ Der Grund dafür ist laut Mölling die „heftige Immunabwehrreaktion des Organismus nicht nur gegen den speziellen Auslöser“. In diesem Sinne funktionieren in der Digitalära auch viele technologische Viren, die laut Informatikern als Übung respektive als informationstheoretische Gefahrentheorien einer Flexibilisierung und Kooperationsfähigkeit digitaler

weniger negativ als Viren besetzten Begriff „Agenten“ vorschlägt, dem auch der Titel des ersten Teiles der vorliegenden Arbeit folgt.¹⁸ Als Grenzgänger zwischen biologischer und technologischer Sphäre wird das *Vehikel Virus* am Beispiel von Biologie, Genetik, Informatik, Marketing und „Memetik“ in dieser Arbeit als neues *Medium* definiert, das besonders der Installation divergierender medientheoretischer Modelle der Interaktion, Transmission und Diffusion von Information dient (Kap. 5.4). Zur Erläuterung der universalistischen Funktion des Virus als Modell und Denkfigur gesellen sich an die Seite einer Typologie viraler Modelle (Kap. 5.6, Typ A: Das medizinische Modell; Typ B: Das evolutionäre Modell; Typ C: Das religiöse Modell; Typ D: Das totalitäre Modell; Typ E: Das subversive Modell; Typ F: Das fusionierte Modell) zwei kurze Exkurse zum Virus und Parasiten als Architekturmodell und zur imitativen Qualität flüchtiger Mode als modellhaftes Ansteckungsphänomen (Kap. 5.5).

Im Teil II der Untersuchung geht es um die oben gestellte Frage, ob das Virus als *Metapher oder Phänomen* aus seiner vormaligen Unsichtbarkeit in Erscheinung tritt. Neben einer Begriffsevolution der Virenmetaphorik werden vermeintliche Lebensprozesse von Bildern in der kulturgeschichtlichen Diskussion berücksichtigt, die hinsichtlich der im ersten Teil behandelten Frage nach dem Lebensbegriff und nach einer vermeintlich von der biologischen Evolution gesonderten kulturellen Evolution bedeutsam ist. Das Virus agiert dabei nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung als Mittler zwischen vitalistischen und mechanistischen Theorien. Gerade vor dem Hintergrund der Hoffnungen und Befürchtungen, die in der Digitalära der Option auf Künstliche Intelligenz (KI) entgegengebracht werden, muss die Tendenz in den Bildwissenschaften, ein Eigenleben der Bilder zu vermuten, als deutlich mehr als nur ein metaphorisches Kuriosum kritisch betrachtet werden. Zwar kann den Bildern nach dem Stand der vorliegenden Untersuchung durchaus kein eigenes Leben wie in William T. Mitchells Bildwissenschaft zugesprochen werden. Doch überzeugt Giorgio Agambens Vorschlag einer Interpretation der kulturwissenschaftlichen Studien Aby Warburgs zur Nympe auch für eine Neuformulierung der viralen Wirtsfindung im aktuellen Kontext der elektronischen Speicherung von Informationen im kulturellen Gedächtnis (Kap. 6.2). Auf diese Funktion des mediatisierten Virus innerhalb eines sich selbst generierenden Gedächtnisses wird im vierten und letzten Teil der Untersuchung im Kontext von Museum

Informationssysteme dienen. Vgl. zur Funktionsweise technologischer Immunsysteme: Aickelin, Uwe/Disgupta, Dipankar, „Artificial Immune Systems“, (AIS), Vortragsmanuskript zur ersten ICARIS-Konferenz in Edinburgh, 2003, online, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0803/0803.3912.pdf> (aufgerufen am 13.2.2018); Timmis, Jonathan/Bentley, Peter/Heart, Emma (Hg.), *Artificial Immune Systems: Second International Conference*. Berlin/Heidelberg, 2003.

¹⁸ Cohen, Frederik B., *A case for benevolent viruses* (online), 1991, <http://www.all.net/books/integ/goodvcase.html> (aufgerufen am 13.2.2018).

und Kunstvermittlung zurückzukommen sein (Kap. 8.1). Teil II bietet ferner eine Beschreibung und Klassifizierung der Bilder des Virus in ihrem jeweiligen metaphorischen Kontext von Lichtmetaphern über bellizistische Metaphern bis hin zu sexuellen Konnotationen, wofür wiederum eine Typologie viraler Metaphern und der dazugehörigen Bildgebung in sieben Kategorien aufgestellt wird (Kap. 6.3). Die folgenden beiden Teilkapitel dienen der Erläuterung dieser Themencluster an ausgewählten medien- und kulturgeschichtlichen Beispielen (Kap. 6.4 und 6.5).

Ein ganzes Kapitel geht der Vorstellung virustheoretischer Literatur und Philosophie des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts nach, wobei besondere Aufmerksamkeit William S. Burroughs und der innovativen Kulturtechnik des „Cut-Up“ zukommt. Die Genese seiner Texte erweist sich als collagierte Aneignung von Materialien aus Soundkultur, Fluxus, Situationismus, Surrealismus, Dadaismus, „Fin de Siècle“, Machtdiskurs und höchst heterogenen Infektionsphantasien. Dabei scheint es sich technisch um vordigitale „Cut + Copy“- und „Copy + Paste“-Verfahren zu handeln. Daneben werden Korrespondenzen zu den Virustheoretikern der poststrukturalistischen Philosophie wie Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Michel Serres, Gilles Deleuze und Felix Guattari wie auch ihr international agierender Überträger, der „Agent Provocateur“ Sylvere Lothringer und seine Publikationen in der Reihe „Foreign Agents“, als lebendiger Kulturtransfer zwischen Frankreich und den USA vorgestellt. In der zeitgenössischen europäischen Philosophie sind daran anschließend Fragen der Immunität intensiv bei Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben und Roberto Esposito diskutiert worden, was in Kapitel 6.4 geschildert wird. Das letzte Teilkapitel von Teil II widmet sich der Virulenz des Virenmotivs in der Pop- und Partizipationskultur des 20. und 21. Jahrhunderts (Kap. 6.5). Neben nahe liegenden Betrachtungen zu zeitbasierten Medien, massenhaftem Lesestoff, „Gamification“, Design und Netzkultur werden hier auch Überlegungen zur Semiotik der „Kommunikationsguerilla“ und zu urbanen Interventionen angestellt, allerdings muss dieser Überblick etwas skizzenhaft bleiben.

Teil III der Untersuchung dient einer genaueren Analyse der bis dahin allgemein vorgestellten Thematik des Virus und der Viralität bzw. der unterschiedlichen medien- und kulturgeschichtlichen Erscheinungsformen dieser Thematik und versucht Antworten auf die eingangs formulierte Fragestellung nach der Rezeption viraler Modelle durch Künstler im Fluxus-Kontext zu geben (Kap. 7). Das Festhalten an der Vorstellung von klar definierbaren Körpergrenzen und Identitäten erklärt die Furcht vor dem Viralen und die oft alarmistische Viren-Metaphorik der im zweiten Teil beschriebenen viralen Popkultur. Diejenigen, die

dagegen Auflösungstendenzen, Grenzüberschreitungen und Vernetzung positiv interpretieren, neigen zu einer idealisierten Darstellung des Viralen als Subversionspotential.

Künstler, so die These dieser Untersuchung, haben beide Aspekte des Virus als Denkfigur in Kunstwerke des 20. und 21. Jahrhunderts, besonders aber in Kunstaktionen der 1960er Jahre, einfließen lassen und den Dialog mit der Wissenschaft seither wieder verstärkt gesucht, wie zahlreiche Beispiele des „artistic research“ bis heute zeigen.¹⁹ Ohne letzteren Begriff überstrapazieren zu wollen, scheint es angebracht, daran zu erinnern, dass die Rezeption viraler bzw. zunächst mikrobiotischer Modelle der Interaktion in der Kunst aufgrund des spezifischen künstlerischen Interesses an wissenschaftlicher Epistemologie schon früher geläufig war, als dies bislang von der Kunstgeschichtsschreibung angenommen und wissenschaftlich dokumentiert wurde. Zunächst allgemein auf künstlerische Methoden der 1960er Jahre, dann zunehmend spezifisch auf den Vergleich der frühen Dada-Terminologie und der Nutzung informationstheoretischer und viraler Modelle bezogen (Kap. 7.1 und 7.2), wird in diesem Teil der Arbeit das Mikrobische in der Kunst am Beispiel des „Fluxus-Virus“ erläutert (Kap. 7.3). Drei prägnante Praxisbeispiele, ausgeführt an Werk und Leben der Künstler Nam June Paik, Yoko Ono und Robert Filliou, dienen der Untersuchung der viralen Praxis und der im Falle dieser Werke bemerkenswerten Mutation und Rekombination des künstlerischen Materials bis in den heutigen Kontext der digitalen Partizipationskultur. Es wird die Rezeption und Wirksamkeit der vorgestellten Beispiele bis zu ihrer Verbreitung und dem „Reenactment“ in der heutigen Digitalkultur thematisiert.

Zudem erweist sich immer wieder das besondere Interesse der Fluxus-Akteure am Lehren und Lernen als besonders wegweisend für die mittlerweile standardisierte Kunstvermittlung an Museen in Deutschland und weltweit (Kap. 8). Zur Freilegung der größeren Zusammenhänge ist hier neben einer kurzen Einführung in die Museologie westlicher Demokratien auch die Begriffsgeschichte der Kunstvermittlung notwendig, um die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen interaktiver Wissensvermittlung zu beschreiben. Ob diese vermeintlich partizipative Vermittlung als virales Modell der Infektion und Interaktion eher zur gesellschaftlichen Teilhabe animiert oder vielmehr gegen Unwägbarkeiten fremder Einflussnahme immunisiert, wird in den letzten Kapiteln der Untersuchung im Kontext der Partizipationskultur der Digitalära kritisch diskutiert (Kap. 8.1). Dabei werden nach einer ausführlichen begrifflichen und inhaltlichen Kontextualisierung der Kunstvermittlung das

¹⁹ Eines von vielen Beispielen ist die wiederholte Zusammenarbeit des in Berlin lebenden isländischen Künstlers Olafur Eliasson mit dem in dieser Arbeit mehrfach zitierten Neurobiologen Francisco Varela. Vgl. Elkins, James, „Sieben Fragen über Kunst als Forschung“, in: *Artistic Research*. (Themenheft Texte zur Kunst, Nr. 82/2001), Berlin, 2001, S. 86-91.

kontagiöse Beuys'sche Diktum „Jeder Mensch ist ein Künstler“ und seine bis heute erstaunliche Rezeptionsgeschichte ebenso behandelt wie die Frage nach der Möglichkeit von Kontrolle und Diffusion innovativer Ideen und kreativer Impulse über den Postweg oder digitale soziale Netzwerke. Dies geschieht im Rückgriff auf die in Teil II vorgestellten Hoffnungen der Virustheoretiker auf einen viralen Stil und die prädigitale Diffusionspraxis durch Fluxus-Akteure (Kap. 8.2). Im letzten Kapitel werden zur Aktualisierung des viralen Interaktionsmodells die Erkenntnisse aus den vorangegangenen drei Teilen mit den mittlerweile zum staatlich geförderten Mainstream transformierten und erhobenen Subversionsvorstellungen des kulturellen Marktverhaltens konfrontiert. Zudem wird das ursprünglich als vielversprechend erscheinende virale Modell der Interaktion und Transmission in Medien, Kunst und Kunstvermittlung auf den Prüfstand möglicher Subversionsromantik und einer paradoxalen Selbstsubversion gestellt (Kap. 8.3). Das Fazit der vorliegenden Arbeit soll der Überprüfung der Eingangsthese und einer schlüssigen inhaltlichen Verbindung der vorgestellten Themen dienen (Kap. 9).



Zur *Methodik* ist zunächst anzumerken, dass die Untersuchung ursprünglich von der ikonologischen Analyse von Bildmaterial aus unterschiedlichen Phasen der Sichtbarmachung von Viren inspiriert gewesen ist. Vor allem die Publikation und mediale Verbreitung vielfarbiger dreidimensionaler Animationen und Modelle von Viren haben zur aktuellen Allgegenwart molekularbiologischer Motive als Wissenschaftsikonen beigetragen. Zum besonderen Interesse an Bildern vom Virus hat seine vormalige Unsichtbarkeit beigetragen – eine Spezifik früher Mikrobeforschung und ein wesentlicher Unterschied zu den grundsätzlich davon verschiedenen Bakterien. Wie aus den oft unscharfen, grauen Aufnahmen von Viren aus dem Rasterelektronenmikroskop phantastische Farbwelten mit extraterrestrischer Anmutung werden, ist als Kulturtechnik der Aneignung so bemerkenswert, dass Analogien mit Kunstwerken des 20. Jahrhunderts spontan eine vergleichende Betrachtung sinnvoll erscheinen lassen.²⁰ Im Verlauf der solchermaßen zunächst bildwissenschaftlich orientierten Feldforschungsphase hat sich jedoch zusätzlich so umfangreiches schriftliches Material gefunden, dass der zentrale Schwerpunkt dieser Untersuchung inzwischen nicht mehr auf den dennoch wichtigen und ohne viele Abbildungen

²⁰ Vgl. zu den Produktionsbedingungen technischer Bilder: Kemp, Martin, *Bilderwissen*. Köln, 2000; zum gleichen Thema auch: Bredekamp, Horst/Schneider, Birgit/Dükel, Vera (Hg.), *Das technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin, 2008.

gleichfalls hier thematisierten Bildmotiven liegt, sondern weitgehend hermeneutisch bleibt. Es ist dabei aus den genannten Gründen methodisch kaum möglich, das ideengeschichtliche Begriffsfeld der Bildwissenschaften unangetastet zu lassen. Daher wird in diesem Forschungsvorhaben eine hermeneutische Methode angewandt, die in ihrem Vorgehen dem Vorschlag des Schweizer Kunsthistorikers Beat Wyss folgt, phänomenologische und semiotische Ansätze gemeinsam anzuwenden.²¹ Diese Methodenvielfalt wurde schon in den 1960er Jahren von Umberto Eco favorisiert, setzte sich aber seither nur langsam und erst mit der Zunahme interdisziplinärer Methodik und entsprechender Kontextualisierung durch.²²

Der Blick darauf, wie virale Modelle im Gesamtkontext entstehen, wird demnach ein spezifisches Anliegen dieser in vielen Richtungen offenen Arbeit sein. Häufig werden bewusst gegensätzliche künstlerische, philosophische und medientheoretische Positionen im Vergleich einer kritischen Analyse im Zeichen des Virus unterzogen. Indem die Interdependenzen von Literatur, Pop-Kultur, Informatik, Kunst und Musik und die beständige Zirkulation des Virus als Medium der Interdisziplinarität besonders berücksichtigt werden, kommt eine beträchtliche Vielfalt an Quellen zusammen. Die offensichtliche Ambivalenz der je nach Zeitgeist wechselnden Bedeutungen und Wirkungen des Virus lässt sich anhand der gelegentlich geradezu widersprüchlich erscheinenden Quellenlage medientheoretisch dokumentieren, was insbesondere bei der Anfertigung eines Überblicks zum Virus in der Popkultur deutlich wird. Diese angesichts überbordender Materialfülle zwangsläufig skizzenhafte Übersicht wird durch eine ausführliche Sichtung von Video- und Audiomaterial, gründliche Internetrecherchen sowie die Analyse popkulturellen Schrifttums möglich, erhebt aber keinesfalls einen Anspruch auf Vollständigkeit. Vor allem die Thematik der viralen Soundstruktur in der Zitatkultur von Coverversionen, Remixes und Samplings in der zeitgenössischen Pop-Musik kann in diesem Zusammenhang nur allzu flüchtig angedeutet werden. Eine umfassende Untersuchung zur Viralität von Sound stellt ein ausdrückliches Desiderat für die „Acoustic Studies“ dar. In dieser Untersuchung kann aus Gründen der Konzentration auf das Beispiel Fluxus lediglich die besondere Bedeutung von Musik und Sound für die Werke der Fluxus-Akteure in den Blick genommen werden.



²¹ Wyss, Beat, *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln, 2006, S. 94.

²² Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main, 1973 (1962).

Der gewählte Untersuchungszeitraum umfasst neben vereinzelt Beispielen und Quellen aus anderen Epochen im Wesentlichen das 20. und das beginnende 21. Jahrhundert mit einem deutlichen Schwerpunkt auf den 1960er Jahren. Forschungsgegenstand sind philosophische und kunstgeschichtliche Primärtexte zur Kunst, Medientheorie, Museologie und Kunstvermittlung, medien- und kunstwissenschaftliche Sekundärliteratur, Text-, Sound- und Bildbeispiele zur Massenkultur sowie Selbstaussagen und Aktionsdokumente von Künstlern, insbesondere der Dadaisten und der Fluxus-Akteure. Vereinzelt wird medizinische und molekularbiologische Sekundärliteratur zur Genetik und Virologie benutzt, historische Dokumente dienen als Primärquellen gemeinsam mit solchen aus Literatur und Philosophie dazu, die Virenmetaphorik in den politischen, philosophischen, zeitgeschichtlichen und informationstheoretischen Kontext kritisch einzuordnen. In der Regel wird bewusst auf das Informationsmaterial zurückgegriffen, das auch zur jeweiligen Zeit der Rezeption durch Künstler zugänglich gewesen ist: Zeitungsartikel zur Virologie, Genetik und Informatik aus Tageszeitungen und Magazinen, bekannte populärwissenschaftliche Publikationen sowie Film- und Fernsehmaterial. Für die heutige Rezeption werden selbstverständlich auch zahlreiche Internetquellen und Informationen, die in sozialen Netzwerken verbreitet werden, berücksichtigt.

Generell wird der Versuch unternommen – und zwar vor allem durch Vergleiche, medien- und kulturgeschichtliche Bezugnahmen und diskursanalytische Detailstudien –, zu einer regelrechten Collage der Rezeptionsgeschichte viraler Modelle durch Kunst und Popkultur zu gelangen. Dabei muss angesichts des ohnehin schon sehr umfangreichen Materials auf zwei Bereiche aus den Gebieten der Soziologie, Linguistik und Theaterwissenschaft leider weitgehend verzichtet werden: Eine ausführliche Berücksichtigung des historisch und soziologisch höchst bemerkenswerten Themenfeldes des Witzes und der oralen Übertragung von Scherzen, Spott und Gerüchten innerhalb der Gesellschaft kann hier – trotz etlicher Parallelen zur Arbeit der Fluxus-Künstler und zur Viralität in der Partizipationskultur im Interesse einer Typologisierung viraler Modelle und eines breiten Überblicks zur künstlerischen Rezeption derselben – nicht erfolgen.²³ Auch Ansteckung und Affizierung durch Stimme und Körpersprache auf dem Gebiet der Imitation und Übertragung in Performanz und Theater, wie sie im Zusammenhang mit den Werken Antonin Artauds, Bertolt Brechts, Konstantin S. Stanislawskis oder Max Reinhardts nahe liegen, können trotz inhaltlicher Nähe zu Pose, Attitüde und Tableau in der bildenden Kunst hier nicht

²³ Neubauer, Hans-Joachim, „Soziales Fieber. Metaphern und Modelle des Gerüchts“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 149-158.

umfassender berücksichtigt werden. Sie spiegeln sich aber in den Kommentaren und im umfassenden Literatur- und Quellenverzeichnis wider und werden im Folgenden bei den Ausführungen zum Forschungsstand genannt.

In der gesamten Arbeit werden angesichts der Polyvalenz viraler Aneignung, parasitärer Wirtsfindung und alternativer Gedankenverbindungen bewusst methodische und theoretische Ansätze aus unterschiedlichsten Fachgebieten und Zusammenhängen verwendet und eine Reihe von Heterogenität repräsentierenden Symbiose- und Hybridformen als Ausdruck der zeitgenössischen Denkfigur Virus dargestellt. Das Virus erweist sich trotz oder gerade wegen seiner Unsichtbarkeit als allgegenwärtig in der zeitgenössischen Kultur, besonders auch im aktuell virulenten Zombie-Kult der Pop-Kultur.²⁴

Deutlich unterschieden werden in der gesamten Arbeit das vermeintlich auf jegliches Thema anwendbare Virus und dessen Viralität vom völlig anders gelagerten Begriffsfeld der Bakteriologie. Letztere erfordert nicht nur einen früheren Untersuchungszeitraum, sondern unterscheidet sich auch in vielen anderen Punkten von der Spezifik des Viralen, was leider in zeitgenössischen Diskursen oftmals ignoriert wird. In der vorliegenden Arbeit wird daher durch häufige Kontextualisierung, zahlreiche Anmerkungen und genaue Vergleiche Wert gelegt auf eine präzise Differenzierung und Abgrenzung des Virendiskurses von einer Fülle an parasitären und bakteriellen Metaphern. Im Unterschied zur Denkfigur des Virus und des virusspezifischen Potentials, zum Impulsgeber für innovative Transformationen zu werden, dienen die häufig anzutreffenden Kopien des Immergleichen der permanenten Produktion und Reproduktion von Ähnlichkeit und neigen zu monokulturellen Tendenzen und Monotonie. Das Virus als Denkfigur unterscheidet sich von diesen parallel geführten Diskursen durch seine strukturbedingte Neigung zur Induktion genetischer Mutation und Rekombination und seine inhaltliche Nähe zu medientheoretischen Störungstheorien.²⁵

Zum Untersuchungszeitraum ist weiterhin anzumerken, dass die Sondierung der Quellen danach unterscheidet, ob es um „Viralität“ oder „Virus als Medium“ geht: Das zuweilen auch als Universalschlüssel zur Netzkultur behandelte Phänomen der Viralität muss dabei hinsichtlich der Quellenlage eher entsprechend dem 21. Jahrhundert und dessen digitaler Partizipationskultur kontextualisiert werden, während das Virus als Medium sich besser aus dem Kontext des 20. Jahrhunderts erklären lässt. Gelegentlich macht dies sogar Rückgriffe auf Quellenmaterial aus früheren Jahrhunderten (Vampirthematik, Degenerationsdiskurs)

²⁴ Metz, Markus/Seeblen, Georg, *Wir Untote!* Matthes & Seitz, Berlin, 2012; Brooks, Max, *Operation Zombie. Wer länger lebt, ist später tot.* München, 2010 (2009).

²⁵ Vgl. zum Phänomen der Störung in unterschiedlichen medienwissenschaftlichen Modellen: Grampp, Sven, *Medienwissenschaft.* Konstanz/München, 2016, S. 87ff.

notwendig. Dies gilt vor allem für den historischen Pestdiskurs seit Thukydides, der zwar ganz besonders in der viralen Metaphorik immer wieder anklingt und auch oft in Wechselwirkung mit der bildenden Kunst tritt, hier jedoch nicht noch einmal ausführlich thematisiert werden soll. Zu diesem parasitär verbreiteten Ansteckungsphänomen gibt es bekanntlich eine große Menge an Publikationen, und obendrein sind die bereits genannten technologischen Übertragungsbedingungen und Wechselwirkungen völlig anderer Art. Auch wird bewusst darauf verzichtet, die spezifischen Unterschiede zwischen Pestdiskurs und Virendiskurs in dieser Untersuchung systematisch herauszuarbeiten.²⁶

Die Einbeziehung der ganzen Komplexität des Virenphänomens in seiner internationalen Ausprägung im Zeitalter der Globalisierung wird im Rahmen dieser schon mit dem Fokus auf westlicher Kulturgeschichte sehr breit angelegten Diskursanalyse nicht abschließend möglich sein – dies ist dem Gegenstand inhärent. Zwar werden unterschiedlichste Erkenntnisse aus medizinischen, molekular- und evolutionsbiologischen, genetischen, soziologischen, informations- und medientheoretischen, kulturgeschichtlichen, anthropologischen, literaturwissenschaftlichen, künstlerischen und philosophischen Feldern des westlichen Denkens und seiner Verbildlichung zur Sprache kommen und hinsichtlich der viralen Modellbildung Beachtung finden, doch steht eine internationale Perspektive auf das Thema wohl noch auf längere Zeit aus.²⁷ Vielleicht vermag der durch diese Untersuchung angestrebte Überblick über die biotechnologisch interpretierten Interdependenzen in Medien, Kunst und Kunstvermittlung zu weiteren internationalen Forschungsanstrengungen anzuregen.

Der Begriff „Virus“ selbst wirkt als international verständlicher Grenzüffner zwischen so unterschiedlichen Fachbereichen wie den Klassikern der Natur- und Geisteswissenschaften Medizin, Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophie und Ästhetik und relativ neuen Disziplinen wie Molekularbiologie, Ökologie, Genetik, Informatik, Soziologie, Marketing,

²⁶ Vgl. Pulver, Marco, *Tribut der Seuchen oder: Seuchenmythen als Quelle sozialer Kalibrierung. Eine Rekonstruktion des AIDS-Diskurses dem Hintergrund von Studien zur Historizität des Seuchendispositivs*. Frankfurt am Main, 1999; Bergdolt, Klaus, *Die Pest*. München, 2006.

²⁷ Eine solche Untersuchung auf internationaler Ebene, insbesondere auch in besonders bevölkerungsreichen und hochtechnologisierten Ländern wie China oder Indien anzuregen, stellt ein größeres Anliegen dieser Arbeit dar. In der chinesischen Kunstszene sind Motive des Viralen von augenscheinlicher Bedeutung, so beispielsweise im Werk des Künstlers Wang Guangyi und seiner Bildserie „Virus-Carrier“ aus den frühen 1990er Jahren. Vgl. http://www.artspace.com/wang_guangyi/virus_carrier (aufgerufen am 3.11.2015); Informationen zum Künstler: https://de.wikipedia.org/wiki/Wang_Guangyi (aufgerufen am 3.11.2015).

In Hongkong wiederum gibt es einen international bekannten freien Ausstellungsraum mit dem Namen „Para/Site Art Space“, <http://www.para-site.org.hk> (aufgerufen am 3.11.2015), während in Indien der Aspekt der Medien- und Datenviren von besonderem Interesse ist. In Japan dagegen ist das Thema nach wie vor eher mit Bildmotiven wie Infektionsschutzmasken (als gegenseitiger Schutz und Zeichen solidarischer Rücksichtnahme) verbunden. In der hier vorliegenden Untersuchung ist es leider nicht möglich, der Vielfalt asiatischer Positionen als Ausdruck eines regional spezifischen Umgangs mit Viren und Ansteckungspotentialen angemessenen Raum zu geben. Hierzu würde sich eine eigene, mehrjährige Untersuchung in Kooperation mit dortigen Medien- und Kulturwissenschaftlern anbieten.

Medien- und Kulturtheorie sowie Kunst- und Wissenschaftsvermittlung. Dies erscheint exemplarisch für die Zunahme eines interdisziplinären Interesses, ebenso wie künstlerischer und wissenschaftlicher Crossover-Praktiken, die gezielte Überschreitung medialer Grenzen und für die Diskursmacht absoluter Konnektivität in der Gegenwart.



Zum Forschungsstand, zur Quellenlage und der konkreten Verwendung der angeführten Quellen: Angesichts der beschriebenen Diskursmacht der Netzwerkthematik und der damit notwendigen Verbundenheit der Dinge scheint gegenwärtig beinahe jede aktuelle kultur- und medienwissenschaftliche, ökologische, informationstechnische, neurobiologische oder gesellschaftspolitische Publikation zahlreiche Anknüpfungspunkte zum hier diskutierten Themenkomplex viraler Interaktion anzubieten.²⁸ Dies führt schon bei der Auswahl der Quellen zu einer notwendigen Kritik der Allgegenwart des Viralen und zu einem Projekt der Immunisierung gegen alarmistische Virenpanik und Aufklärung über das damit verbundene Bedrohungsnarrativ. Grundlage für die vorliegende Arbeit ist ein umfassender Fundus medizinischer Fachliteratur und biologischer Lehrbücher, wobei auch sehr frühe Publikationen herangezogen und Definitionen und medizinische Berichte bewusst auf dem Erkenntnisstand zu den Hochzeiten der AIDS-Krise (in den 1980er Jahren) recherchiert werden.²⁹ Sehr aufschlussreich sind aus den oben genannten Gründen populärwissenschaftliche Werke mit zum Teil spektakulären Titeln wie „VIREN. Diebe, Mörder und Piraten“,³⁰ ein inzwischen deutlich veraltetes Lehrbuch, in welchem – ähnlich wie es bei Film-, Fernseh- und Videomaterial zu beobachten ist – gern auch mit den Endzeitszenarien alarmistischer Metaphern und Bilder agiert wird.

Viel verdankt die vorliegende Untersuchung dem engagierten populärwissenschaftlichen Vermittlungsversuch der renommierten Virologin und Physikerin Karin Mölling. Sie thematisiert in ihrem Buch *Supermacht des Lebens. Reisen in die erstaunliche Welt der Viren* nüchtern ihre langjährige Erfahrung in der AIDS-Forschung ebenso wie die seit Beginn des Millenniums völlig veränderten evolutionsgeschichtlichen Erkenntnisse zu Viren.³¹ Einen bemerkenswerten evolutionsbiologischen Primärtext von 2004 stellen die innovativen

²⁸ Vgl. zur Konjunktur des Netzwerkdiskurses: Gießmann, Sebastian, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin, 2014.

²⁹ Beller, Karl, *Viren und Miasmen. Ein Streifzug zwischen belebter und unbelebter Welt*. Stuttgart, 1949; Koch, Michael, *AIDS. Vom Molekül zur Pandemie*. Heidelberg/Berlin/New York, 1987.

³⁰ Levine, Arnold J., *VIREN. Diebe, Mörder und Piraten*. Heidelberg/Berlin/New York, 1993.

³¹ Mölling, *Supermacht*, 2015.

Überlegungen zu Reproduktion und Replikation im Spannungsfeld zwischen Hardware und Software des Lebens bei Freeman Dyson dar.³² Neben naturwissenschaftlicher Sekundärliteratur stehen am Beginn der Untersuchung vor allem die literarisch am ehesten der Gattung Science-Fiction zuzuordnenden Primärtexte William S. Burroughs, darunter vor allem seine von wissenschaftlichen Erkenntnissen aus Virologie, Informationstheorie und der Praxis der neuen Aufnahmetechnik seiner Zeit beeinflusste Virustheorie *Electronic Revolution* (1971).³³ Zum schriftstellerischen wie bildkünstlerischen Werk Burroughs' gibt es eine umfassende Sekundärliteratur, in jüngster Zeit sind zudem etliche Kataloge von Ausstellungen seiner „Cut Ups“, Schablonenbilder und Fotocollagen erschienen.³⁴ Dabei wird aber angesichts der – sogar seine Werkverwalter verstörenden – schier unermesslichen Menge des massenhaft und viral produzierten, reproduzierten und rekombinierten Materials nur selten der Versuch unternommen, das Werk nicht nur popkulturell als „Cyberpunk“ zu kontextualisieren, sondern etwas vielseitigeren Bezügen und ideengeschichtlichen Verbindungen nachzuspüren.

Näher untersucht werden in dieser Arbeit deshalb auch die vielfältigen Einflüsse der gewachsenen Pariser Kunstszene und die Schnittstellen zum seinerzeit aktuellen Poststrukturalismus. Gerade ein Werk wie *Tausend Plateaus*,³⁵ das bekanntlich auch von der westlichen Kunstszene begeistert rezipiert und immer wieder formal und inhaltlich reproduziert wurde, scheint selbst schon nach den von Burroughs und Gysin entwickelten postsurrealistischen Automatismen erprobenden Künstlertechniken wie „Fold in/Fold out“ eine vitalistische Struktur gewonnen zu haben. Daher ist es kaum verwunderlich, dass im Hauptwerk der Verfechter eines neu konfigurierten Vitalismus und einer rhizomatischen Verbreitung mikrobiologische Strukturen wie Viren oder Moleküle zu Inbegriffen des Werdens, des Prozessualen, der Vielfalt und der Veränderung durch Ansteckungsprozesse geworden sind. Zur Sekundärliteratur avancierte dieses auch in seiner späteren Diffusion geradezu prototypisch virale philosophische Werk übrigens auch deshalb, weil Deleuze und Guattari darin die Schriften des französischen Soziologen Gabriel Tarde zur Imitation und Verbreitung von Verhaltensweisen und Kulturtechniken innerhalb der Gesellschaft ebenso

³² Dyson, Freeman, *Origins of Life*. Cambridge/Boston, 2004 (1999).

³³ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1971; 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; Burroughs, William S., *Ghost of Chance*. London, 1995 (1991).

³⁴ Miles, Barry, *Call me Burroughs. A Life*. New York, 2013; Heil, Axel/McFayden, Ian, *William S. Burroughs/Cut*. Köln, 2013; Fallows, Collin/Genzmer, Synne (Hg.), *Cut-Ups, Cut-Ins, Cut Outs. The Art of William Burroughs*. Wien, 2012; Allmer, Patricia/Sears, John, *Taking Shots. The Photography of William S. Burroughs*. München/London/New York, 2014.

³⁵ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Tausend Plateaus*. Berlin, 1992 (1980).

lebhaft in Erinnerung rufen sollten wie dessen Rückgriff auf die „Monadologie“ von Leibniz.³⁶

Beide Themen, relationale Übertragung innerhalb einer Gemeinschaft und universalistische Gesichtspunkte von Evolution und Wachstum, werden in der Partizipationskultur des 21. Jahrhunderts als „Viralität“ wiederentdeckt und neu geprägt.³⁷ Dementsprechend verdankt diese Untersuchung auch der gelegentlich spekulativen Verwissenschaftlichung dieser Ansätze in jüngeren Publikationen des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk und des französischen Soziologen Bruno Latour wichtige Stichworte.³⁸ An die im Rekurs auf Nietzsche formulierte „Bejahung des Vielen“ bei Deleuze knüpften viele der unter dem Sammelbegriff Poststrukturalismus nur ungenügend beschriebenen Tendenzen der französischen Philosophie seit den späten 1970er Jahren an.³⁹ Bekanntlich ist Nietzsche neben Freud als eine der wichtigsten Quellen für die Dekonstruktion des Rationalismus durch Künstler und Intellektuelle seit den frühen künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts anzusehen. Eine genauere Beschreibung, wie das hier untersuchte Thema in den Werken Nietzsches behandelt wird, erscheint hinsichtlich des Spannungsverhältnisses von Dionysischem und Apollinischem in der Denkfigur Virus als Schnittstelle zwischen Geist und Materie im Körperdiskurs zwar vielversprechend, kann hier jedoch leider nicht zusätzlich geleistet werden. Gilles Deleuze verriet übrigens schon in seinem Nietzsche-Buch von 1976 seine besondere Affinität zu den Schriften bedeutender französischer Biologen wie Jacques Monod, George Canguilhem und François Jacob, wenn er in seiner Interpretation Nietzsches sehr gegenwärtig formulierte: „Bejaht wird der Zufall und die Notwendigkeit des Zufalls; das Werden und das Sein des Werdens; das Viele und das Eins des Vielen.“⁴⁰

Aus diesem Grund wird bei der Formulierung des Lebensbegriffs innerhalb der Begriffsgeschichte des Virus jenen Texten französischer Autoren verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt. Entscheidende Bedeutung kommt im Kontext der Schriften, die das Virus und die Infektion als Potential begreifen, Michel Serres' Werk *Der Parasit* zu.⁴¹ Dabei handelt es sich um nicht weniger als einen „Klassiker“ der Virustheorien, denn Viren sind obligatorische

³⁶ Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*. Frankfurt am Main/Leipzig, 1996 (1714).

³⁷ Tarde, Gabriel, *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main, 2008 (1890); Tarde, Gabriel, *Monadologie und Soziologie*. Frankfurt am Main, 2009 (1893); Sampson, *Virality*, 2012.

³⁸ Sloterdijk, Peter, *Sphären I-III*. Frankfurt am Main, 1998/1999/2004; Latour, *Akteur-Netzwerk-Theorie*, 2007; Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main, 2001 (1999); Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main, 2008 (1991); Latour, Bruno, *The Pasteurization of France*. Oxford/Boston, 1988 (1984).

³⁹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche*. Frankfurt am Main, 1985 (1976), S. 212.

⁴⁰ Monod, Jacques, *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*. München, 1971 (1970); Canguilhem, Georges, *Erkenntnis des Lebens*. Berlin, 2009 (1953); Jacob, François, *Die Logik des Lebenden. Geschichte der Vererbung*. Frankfurt am Main, 2002 (1970).

⁴¹ Serres, Michel, *Der Parasit*, Frankfurt am Main, 1987 (1980).

Parasiten und ohne eine Wirtszelle in der Regel nicht lebensfähig. Zu diesem Primärtext sind in jüngerer Vergangenheit etliche Analysen entstanden, in denen Kulturtechniken des Parasitären wie Aneignung, Übernahme, Kopie, Fake, Sampling, Re-Mix und Mash-Up im Einzelnen wie auch als Massenkultur (und deren Subversion) im Allgemeinen favorisiert und positiv gedeutet werden.⁴² Eine diesbezüglich erwähnenswerte Richtung, der hier jedoch im Interesse der Fokussierung nicht ausführlicher gefolgt werden kann, stellen Arbeiten zur Wirtsfindung dar.⁴³ Kommunikationstheoretisch von großer Relevanz für das Interesse am Virus als Medium ist die Kombination der Serres'schen Parasitologie mit seinen anderen Texten zum Mythos des Götterboten Hermes und zu den Bildern und Legenden der Engel.⁴⁴ Jacques Derrida wiederum versteht seine Virologie als Matrix der Dekonstruktion und hat in seiner Kooperation mit Peter Eisenmann seinen etwas demiurgischen Virus-Begriff auch in die Architektur getragen.⁴⁵ Bei Jean Baudrillard hingegen erscheint die „Virusstheorie“ als letzte Rettung, um angesichts der Bedrohungen durch die Digitalisierung und Technologisierung des Lebens doch noch Hoffnung auf einen viralen Stil zu hegen.⁴⁶ Höchst aktuell an der Virusstheorie als Störungstheorie bei Baudrillard sind außerdem die Anschlussfähigkeit an den Terrorismusdiskurs und die vorzeitige Diskussion urbaner Interventionen viraler Kunst im öffentlichen Raum wie Graffiti.⁴⁷ Einen besonderen Impuls verdankt die vorliegende Arbeit einem 1989 im *Wolkenkratzer Art Journal* erschienenen Artikel des Künstlers Franz Balthaus zur künstlerischen Nutzbarmachung viraler Potentiale, von denen er seinerzeit durch den westdeutschen Medientheoretiker Friedrich A. Kittler und wiederum durch Jean Baudrillard Kenntnis erhielt.⁴⁸

⁴² Gehlen, Dirk von, *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin, 2011; Römer, Stefan, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln, 2001.

⁴³ Falkner, Brigitta, *Strategien der Wirtsfindung*. Berlin, 2017; Bahr, Hans-Dieter, *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*. Leipzig, 1994.

⁴⁴ Serres, Michel, *Hermes I. Kommunikation*, Berlin, 1991 (1968); Serres, Michel, *Die Legende der Engel*, Frankfurt am Main, 1995 (1993); Krämer, Sybille, „Medien, Boten, Spuren“, in: Munker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main, 2008, S. 65-90.

⁴⁵ „But it is more like a virus; it is a form of virus of which we will lose the trace. It is inevitable that at a given moment the trace identifiable within the name ‚deconstruction‘ will be lost; that is obvious. The word will wear itself out. Beyond the word ‚deconstruction‘ or other words associated with it, this process will be a little different; it may take longer. There will continue to be little organisms with their independent lives, whose trajectories we may be able to follow, but that is true for anything that happens in a culture.“ Jacques Derrida im Interview „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. 32; Derrida, Jacques, *Grammatologie*. Frankfurt am Main, 1992 (1967).

⁴⁶ Baudrillard, Jean, „Virusstheorie. 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.

⁴⁷ Baudrillard, Jean, *Koolhaas Killer oder Aufstand der Zeichen*. Berlin, 1978; Baudrillard, Jean, *Der Geist des Terrorismus*. Wien, 2002; Baudrillard, Jean, *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin, 1992.

⁴⁸ Balthaus, Franz, „Virus, Virus, wo sind deine Regionen“, in: *Wolkenkratzer Art Journal* 4/1989, S. 28f.

In seinen Zitaten bezieht sich Balthaus auf eigene Mitschriften bei der „Ars Electronica“ Linz 1988 und auf Kittlers seinerzeit neues medientheoretisches Buch zu den Aufzeichnungstechniken *Grammophon, Film, Typewriter*.⁴⁹ Hier werden Virustheorien im Rückgriff auf Burroughs erstmals als kommunikationstheoretische Frage innerhalb eines sich ausbreitenden technischen Gedächtnisses im Kontext der digitalen Speicherung diskutiert. Kittler selbst griff das Burroughs'sche Thema einer „kühnen neuen Ursprungsidee der Sprache“ im Jahr 2007 noch einmal in seinem Aufsatz „Im Kielwasser der Odyssee“ auf.⁵⁰

Es erscheint daher kaum zufällig, dass eine der ergiebigsten Analysen zum „Virus als Metapher“ Klaus Lüber zu verdanken ist.⁵¹ In dieser 2002 bei Kittler verfassten Magisterarbeit werden biologische Viren, Sprachviren und Computerviren präzise in den Kontext von Propaganda, Alarmbereitschaft und dem seit „9/11“ allgegenwärtigen Terrorismusdiskurs gestellt. Die wechselseitigen Interdependenzen der unterschiedlichen Virenmetaphern werden gründlich analysiert. Da in dieser konzis ausformulierten medientheoretischen Analyse alle wesentlichen Aussagen zum Verhältnis viraler Metaphern zur biopolitischen Diskursmacht der Gegenwart formuliert worden sind, wird in der vorliegenden Untersuchung auf eine genauere Abhandlung tagesaktueller politischer Bezüge ebenso weitgehend verzichtet wie auf die sicherlich ebenfalls nicht uninteressante historische und postkoloniale Perspektive auf Viren und Viralität im Kontext von Hygienik und Epidemiologie. Zwar wird im zweiten Teil dieser Untersuchung die Virenmetaphorik noch einmal mit unterschiedlichen Metaphernkonzepten auf ihre Wechselwirkung mit der Wirkmacht viralen Bildmaterials dargestellt und erschlossen,⁵² doch wird das Virus hier weniger als Metapher denn als Modell und Programm bzw. als Medium und Informationsträger weitgehend phänomenologisch betrachtet. Lüber erscheint in den Grundzügen seiner gründlichen und immer noch gültigen Analyse stark beeindruckt von einem Virus-Symposium, das 2002 in der Bundeskunsthalle in Bonn stattfand und das wesentlich von den umfassenden Forschungen der Kölner Sprachwissenschaftlerin Brigitte Weingart zu Fragen der Ansteckung und Übertragung, aber auch zu Kopie und Imitation als

⁴⁹ Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986; Baudrillard, Jean u.a., *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin, 1989.

⁵⁰ Kittler, Friedrich, „Im Kielwasser der Odyssee“, in: Ders./Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Berlin, 2013, S. 360-376.

⁵¹ Lüber, Klaus Christian, *Virus als Metapher*, Magisterarbeit im Fach Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, eingereicht bei Prof. Dr. Friedrich A. Kittler, 2002, online, http://download.adamas.ai/dlbase/ebooks/VX_related/Virus%20als%20Metapher.pdf (aufgerufen am 27.1.2015).

⁵² Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Berlin, 2013 (1960); Black, Max, „Die Metapher“, in: Haverkamp, Anselm (Hg.), *Theorie der Metapher*. Darmstadt, 1996, S. 55-79; Black, Max, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. New York, 1962; Taureck, Bernhard H. F., *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*. Frankfurt am Main, 2004.

„Praktiken des Sekundären“ geprägt war.⁵³ Hier fließen natürlich auch immer wieder die Überlegungen der US-amerikanischen Autorin Susan Sontag zur „Krankheit als Metapher“ ein.⁵⁴

Während eine systematische Aufarbeitung des „Virus als Kollektivsymbol“, wie Weingart es treffend bezeichnet, noch weiterhin aussteht, gibt es eine Reihe von informativen Aufsatzsammlungen in der Art der sehr heterogenen Beiträge zum Virus-Symposium unter dem Titel *Virus! Mutationen einer Metapher*,⁵⁵ zu denen auch die Publikation *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips* gezählt werden kann, der die vorliegende Analyse gleichfalls eine Reihe von Anregungen verdankt.⁵⁶ Allerdings geht es in den Beiträgen insgesamt weniger spezifisch um Viren als um die Übertragung qua Affekt und Imitation, wobei besonders der Aspekt technologischer Aufzeichnung hinter dem direkten Ereignis zurücktritt. Dadurch kommt ein viel längerer Untersuchungszeitraum in Betracht, als wenn ausschließlich medial reproduzierbare Information und deren Weitergabe berücksichtigt würden. Dieser Aspekt wird dagegen in einer kürzlich veröffentlichten Dissertation zum Virus in der Pop-Kultur (mit dem Titel *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*) stärker akzentuiert.⁵⁷

In der vorliegenden Arbeit wird trotz eines spezifischen Interesses an bildender Kunst und Kunstvermittlung die Auffassung der schon genannten Linguisten geteilt, dass es sich bei einem viralen Befall der Grammatik sowie bei parasitärer Wirtsfindung zunächst einmal um ein vorwiegend semiologisches Forschungsgebiet handelt, das allerdings in vielfältige interdisziplinäre Wechselwirkungen eintritt. Dementsprechend wichtig sind für eine umfassende Darstellung der komplexen Thematik des Virus und des Viralen die Ansichten von Semiologen wie Roland Barthes und Umberto Eco.⁵⁸ Letzterer hat nicht nur mit seinem „offenen Kunstwerk“ die Tendenz der Kunst des 20. Jahrhunderts zu systemischer Offenheit und Interaktion mit dem aktiven Rezipienten wegweisend bilanziert und als besondere Qualität formuliert, sondern auch bereits 1967 mit dem Begriff der „Kommunikationsguerilla“ für eine virusspezifische Kulturtechnik und die Veränderung

⁵³ Weingart, Brigitte, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt am Main, 2002; Weingart, Brigitte, „Parasitäre Praktiken. Zur Topik des Viralen“, in: Benthien, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela M. (Hg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart/Weimar, 1999, S. 207-231; Weingart, Brigitte u.a., *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln, 2004.

⁵⁴ Sontag, *Metaphor*, 1989.

⁵⁵ Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004.

⁵⁶ Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005.

⁵⁷ Lim, *Spionage*, 2012.

⁵⁸ Barthes, Roland, *Elemente der Semiologie*. Frankfurt am Main, 1979 (1964).

kultureller Grammatik auf allen Ebenen plädiert.⁵⁹ Er erkennt aber gleichfalls in der Öffnung eines Systems mittels kritischer Regulation die Gefahr seiner Zerstörung. In der Fähigkeit, Informationen kritisch zu sortieren, sieht Eco die große Herausforderung der Digitalära, die mehr denn je den Filter des kollektiven Gedächtnisses nötig habe.⁶⁰

Grundsätzlich muss der besondere Einfluss italienischer Denkstrukturen auf diese Arbeit eingestanden werden, denn je intensiver man sich mit viralen Modellen beschäftigt, desto deutlicher wird, dass es sich bei der Rede von der Kontagiosität, Infektion, Diffusion, Imitation, Interaktion und Partizipation um grundlegende Fragen einer kulturellen Vererbungslehre innerhalb der Geschichte einer sozialen Gemeinschaft („Communitas“) handelt. Aus diesen und den vorher genannten Gründen soll die Untersuchung viraler Modelle vorerst am Beispiel der aus ihrem südeuropäischen Ursprung entstandenen abendländischen Kultur verfolgt werden. Zwar haben englische Biophilosophen mit der lässig formulierten „Memetik“ eine in der weltweiten Netzkultur erfolgreiche ultradarwinistische Übernahme dieser kulturevolutionären Thematik versucht.⁶¹ Tatsächlich führen Fragen dieser Art jedoch unweigerlich zu einer intensiven Beschäftigung mit den Ursprüngen der europäischen Kulturgeschichte in der „Scienza Nuova“ des neapolitanischen Barockgelehrten Giambattista Vico und zu einem Rekurs auf die antike griechisch-römische Mythologie des alten Europas.⁶² Die ikonologischen Studien Aby Warburgs und Ernst Cassirers zu Beginn des 20. Jahrhunderts müssen gleichfalls in diesem Kontext interpretiert werden und so erscheint es geradezu zwingend, dem neuen Medium Virus mit der Warburg-Interpretation aus Giorgio Agambens Werk *Nymphen* („Ninfe“) auf die Spur zu kommen.⁶³

Mit der Einnahme der italienischen Perspektive werden das Virus und die fortwährende Rede von der Viralität in der Partizipationskultur zu einer Frage nach der Kommunikation innerhalb und außerhalb der Gemeinschaft, auch und gerade angesichts von Globalisierung oder Mondialisierung. Von einem ähnlichen Verständnis im Rückgriff auf Giordano Bruno zeugt auch die bereits genannte „Sphären-Trilogie“ Peter Sloterdijks. Im Kontext der dem antiken römischen Staatsrecht entliehenen zentralen Begriffe „Communitas“ und „Immunitas“ aus der

⁵⁹ Eco, *Das offene Kunstwerk*, 1973 (1962); Eco, Umberto, „Für eine semiologische Guerilla“, in: Eco, Umberto, *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München, 1985 (1967), S. 146-156.

⁶⁰ Vgl. Eco, Umberto u.a., *Das Ende der Zeiten*. Köln, 1999 (Erstausgabe 1998), S. 253; Eco, Umberto, *Im Labyrinth der Vernunft*. Leipzig, 1989.

⁶¹ Dawkins, Richard, *Das egoistische Gen*. Heidelberg/Berlin/Oxford, 1994 (1976); Dennett, Daniel C., *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York, 1995; Shifman, Limor, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin, 2014.

⁶² Vico, Giambattista, *La Scienza Nuova. Le Tre Edizioni del 1725, 1730 e 1744*. Mailand, 2012/2013.

⁶³ Agamben, Giorgio, *Ninfe*. Turin, 2007.

italienischen Gegenwartsphilosophie fällt es leichter,⁶⁴ die Hoffnungen auf ein besseres Verständnis der Funktion des kulturellen Gedächtnisses zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie die Notwendigkeit neuer Möglichkeiten der Filterung zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Ausdruck einer Neuformulierung des Kollektivs zu sehen.⁶⁵ Auch der von Negri und Hardt eingeführte linkstheoretische Rekurs auf die italienische Arbeiterbewegung („Operaismo“) als Rede von der „Multitude“ erklärt sich aus diesem Zusammenhang.⁶⁶ In einer bemerkenswerten Neuinterpretation des Völkerrechtlers Carl Schmitt führt Giorgio Agamben Fragen nach Souveränität und Gemeinschaft in einen biopolitisch formulierten Immunitätsdiskurs ein,⁶⁷ der auch bei Roberto Esposito und vor allem bei Peter Sloterdijk zu finden ist. Zwar wollte der Berliner Kulturtheoretiker Byung-Chul Han angesichts des verbreiteten Phänomens der Autoimmunität den Immundiskurs schon 2010 reif für einen Paradigmenwechsel erklären, im Augenblick kann davon aber angesichts der politischen Situation in Europa und in der Welt keine Rede sein.⁶⁸ Ebenfalls aus dem italienischen Kontext stammt eine von 1992 bis 2002 von der Kunstkritikerin Franscesca Alfano Miglietti herausgegebene Kunstzeitschrift mit dem Namen *Virus Mutations*, die sich vornehmlich mit zentralen Themen der 1990er Jahre wie Hybridisierung, Prothetik und dem Körperdiskurs unter neuen technologischen Bedingungen beschäftigte.⁶⁹ Aufgrund des hier gewählten Schwerpunktes Fluxus wird in dieser Untersuchung der schon intensiv thematisierte Bezug der „Topik des Viralen“ zum Körperdiskurs der ersten intensiven Phase der Digitalisierung des Alltags nicht ausführlich behandelt.⁷⁰ Sie ist aber mit ihrem spezifischen Interesse an den Schnittstellen von Biosphäre und Technosphäre ein typisches Phänomen der sich globalisierenden Kunstszene der 1990er Jahre.⁷¹

⁶⁴ Agamben, Giorgio, *La comunità che viene/Die kommende Gemeinschaft*. Berlin, 2003 (2001); Esposito, Roberto, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Zürich/Berlin, 2004 (2002); Esposito, Roberto, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Zürich/Berlin, 2004 (1998); Esposito, Roberto, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Turin, 2016; Esposito, Roberto, *Person*, Zürich, 2010 (2008).

⁶⁵ Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 2003; Assmann, Aleida, *Formen des Vergessens* Göttingen, 2016; Esposito, Elena, *Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 2002.

⁶⁶ Hardt, Michael/Negri, Toni, *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main/New York, 2002 (2000).

⁶⁷ Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main, 2002 (1995); Schmitt, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 2015 (1922); Schmitt, Carl, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*. Stuttgart, 2015 (1938).

⁶⁸ Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin, 2010; Rancière, Jacques „Biopolitik oder Politik? Ein Gespräch mit Jacques Rancière“, in: Muhle, Maria/Thiele, Kathrin (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*. Berlin, 2011, S. 227-235.

⁶⁹ Alfano Miglietti, Franscesca/FAM (Hg.), *Virus Art. Viste e interviste dalla rivista Virus Mutations*. Mailand, 2003.

⁷⁰ Weingart, in: Benthien/Krüger-Fürhoff (Hg.), *Über Grenzen*, 1999, S. 207-231.

⁷¹ Wyss, Beat/Buschhaus, Markus (Hg.), *Der Körper im Blick. Grenzgang zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. Paderborn, 2008; Hauser, Jens, „Bio-Kunst – Taxonomie eine Wortmonsters“, in: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.), *Hybrid-Living in Paradox*. Ostfildern, 2005, S. 188-193; Schaub, Mirjam,

Vor dem Hintergrund dieser politischen, philosophischen und kulturgeschichtlichen Bezüge werden im dritten Teil der Arbeit zahlreiche für die Rezeption viraler Modelle signifikante künstlerische Materialien aus den 1960er Jahren vorgestellt. Der Fluxus-Akteur George Brecht veröffentlichte 1966 einen von seinem Lehrer John Cage beeinflussten Text namens „Chance Imagery“ zur besseren Akzeptanz aleatorischer Konzepte durch Kunstschaffende in der Edition „Something Else Press“ seines Kollegen Dick Higgins. Dieser wiederum aktualisierte in seinem ersten Newsletter jener Edition den im frühmodernen russischen Theater und vom englischen Dichter Coleridge eingeführten Begriff „Intermedia“ für den Kontext der bildenden Kunst und prägte damit einen der wichtigsten Begriffe des Medienzeitalters: Intermedialität.⁷²

Bei der Auswahl der Quellen für den dritten Teil dieser Untersuchung ist besonders auf die Verwendung von eigenständigen Künstlerpublikationen und Primärquellen geachtet worden. Diese spezifisch auf die Künstlerzitate konzentrierte Auswahl war insofern nicht allzu schwierig, als einerseits die Fluxus-Akteure immer auch engagiert an ihrer Selbstdokumentation arbeiteten, zum anderen aber Freunde und Förderer aufgrund eines veränderten Begriffs von Autorschaft und ungewöhnlich engagierter Partizipationsbereitschaft zu validen Ko-Autoren des Fluxus-Schrifttums wurden. Für diese Untersuchung besonders wichtig ist ein Dokument dieser Art von Freunden und Weggefährten der Fluxus-Akteure: Der retrospektive Katalog *Fluxus-Virus*,⁷³ der kurz nach der beachtlichen Fluxus-Retrospektive auf der Biennale in Venedig „Ubi Fluxus, ibi motus“ (1990) erschien,⁷⁴ hat entscheidend zur Formulierung der Ausgangsfragen dieser Untersuchung beigetragen.

Für die im Vergleich mit dem „Fluxus-Virus“ hier erstmals in Erinnerung gerufenen „Dada-Mikroben“ werden als Primärquellen sowohl die vom Dadaisten Hans Richter selbst verfasste Chronik *DADA – Kunst und Antikunst* (mit wichtigen Ausführungen der Dadaisten Tristan Tzara, Hans Arp und Max Ernst sowie des Kunsthistorikers Werner Haftmann zur „Freiheit der Mikroben“)⁷⁵ als auch der in seinem Einfluss kaum zu überschätzende Katalog zur Dada-Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf *DADA. Dokumente einer Bewegung* (1958)

„Visuell Hochprozentiges. Übertragung aus dem Geist der Gegenübertragung. Matthew Barney's ‚Cremaster Cycle‘“, in: Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005, S. 211-228.

⁷² Brecht, George, *Chance Imagery* (online), www.ubu.com (pdf nach *Something Else Press*. New York 1966) 2004; Cage, John, *Empty Mind*. Hg. von Marie Louise Knot und Walter Zimmermann, Berlin, 2012; Higgins, Dick, „Intermedia“, in: Higgins, Dick, *1st Newsletter Something Else Press*. New York, 1966 (1965), <https://muse.jhu.edu/article/19618> (aufgerufen am 13.2.2018).

⁷³ Schüppenhauer, *Fluxus Virus*, 1991.

⁷⁴ Bonito Oliva, Achille, *Ubi Fluxus ibi motus 1962-1990*. Mailand, 1990.

⁷⁵ Richter, *DADA*, 1978 (1964).

verwendet.⁷⁶ Zu dieser Phase der Transformation im Kontext der rheinischen Kunstszene verdankt diese Untersuchung wichtiges Originalmaterial den gründlichen Recherchen der Kunsthistorikerin Susanne Rennert.⁷⁷

Es ist auffällig, dass sich neben den von den Fluxus-Künstlern selbst gestalteten Büchern und Texten und den als zeitnahe Dokumentation entstandenen Bildbänden zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder neues Interesse an der künstlerischen Methode der 1960er Jahre zu regen beginnt, was an einer Vielzahl in jüngerer Zeit erschienener Arbeiten mit einer Menge von Primärquellen zu erkennen ist.⁷⁸ Dies lässt vermuten, dass die Bedeutung von Fluxus und Happening als prädigitale Partizipationskultur für die Praxis heutiger Netzkultur zunehmend anerkannt werden wird, bringt aber auch eine Menge kulturkritischer Fragen zu retrospektiver Erinnerungskultur und technischer Speicherung und Verfügbarkeit von Dokumentationsmaterial der ursprünglich als „Ereignis“ konzipierten Kunstaktionen mit sich. Daher wird auch dem destruktiven Engagement der Künstler der 1960er Jahre in dieser Untersuchung zur Rezeption viraler Modelle besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Musiker und Kurator Justin Hoffmann versuchte diese Tendenzen als „Destruktionskunst“ begrifflich originell einzuführen.⁷⁹ Ebenso wie sich das Immunsystem als „Gedächtnis des Körpers“ auf virale Destruktionsprozesse flexibel einstellen kann,⁸⁰ sollte möglicherweise das kulturelle Gedächtnis in einem Prozess der „Autopoiese“ ebenfalls zu einer Selbstregulation zwischen Bewahrung und Datenverlust fähig sein, womit Viren die Aufgabe einer dringend

⁷⁶ Kunstverein der Rheinlande und Westfalen (Hg.), *DADA. Dokumente einer Bewegung* (Ausstellungskatalog). Düsseldorf, 1958.

⁷⁷ Rennert, Susanne/Martin, Sylvia/Wilton, Erika (Hg.), „*Le hasard fait bien les choses.*“ Jean-Pierre Wilhelm, *Informel, Fluxus und die Galerie 22*. Köln, 2013; Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010.

⁷⁸ Vgl. hierzu die folgenden Künstlerpublikationen: Knowles, Alison, *Spoken Text*. Köln, 1993; Friedmann, Ken (Hg.), *The Fluxus Reader*. London, 1999; Hendricks, Geoffrey, *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick, 2003; Hendricks, Jon (Hg.) *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years „Make a salad“*. Roskilde, 2008; Brecht, George, *Events – A Heterospective*. Köln, 2005; als Publikationen im historischen Kontext: Becker, Jürgen/Vostell, Wolf, *Happenings, Fluxus, Pop-Art, Nouveau Realism. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg, 1965; Schilling, Jürgen, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*. Luzern/Frankfurt am Main, 1978; spätere Publikationen: Daniels, Dieter (Hg.), *FLUXUS. Ein Nachruf zu Lebzeiten*. Köln, 1991; Oellers, Adam/Spiegel, Sibille (Hg.), *Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen*. Aachen, 1995; Block, René/Knapstein, Gabriele/Bodenmüller, Carola, *Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*. Stuttgart, 1995; Richter, Dorothee, *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Phil. Diss. Universität Bremen, 2011, bibliographische Daten abrufbar unter: <http://dnb.ddb.de>; Martin, Jean-Hubert/Museum Kunstpalast Düsseldorf (Hg.), *Robert Filliou. Genie ohne Talent*. Ostfildern, 2003; Hollein, Max/Pfeiffer, Ingrid (Hg.), *Yoko Ono. HALF-A-WIND Show*. München, 2013.

⁷⁹ Hoffmann, Justin, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München, 1995.

⁸⁰ Varela, Francisco, „Der Körper denkt. Das Immunsystem und der Prozeß der Körperindividuierung“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main, 1991, S. 727-743.

notwendigen *medialen Filterfunktion* für hoch spezialisierte Erinnerungsprozesse und flexible Speichertechnologie zuwächst.⁸¹

Für die Speicherung kultureller Information sind in der materiellen Kultur bislang Museen, Bibliotheken und Archive zuständig. Seit dem Aufkommen von Aufzeichnungsmedien zur „technischen Reproduzierbarkeit“ dieser Bestände und der rasanten Diffusion immer wieder kopierter Repliken und Reproduktionen ähnlicher oder mutierender Inhalte in der Digitalära verändert sich das vorhandene kulturelle Material des „Museums ohne Wände“ beständig.⁸²

Es entsteht allerdings auch der Eindruck, dass es zu einem monokulturellen Evolutionsstau kommt: Seit einiger Zeit sind Menschen weltweit so intensiv mit dem Konsum des zur Verfügung gestellten „Contents“ der digitalen Partizipationskultur beschäftigt, dass nach der Logik der immer wichtigeren Aufmerksamkeitsökonomie wenig Zeit und Raum für Neues oder gar Zukünftiges wie die Vision eines im dritten Teil ebenfalls hinsichtlich der Wirkungsgeschichte viraler Interaktionsmodelle diskutierten „autopoietischen Museums“ als selbstgenerierendes System bleibt.⁸³ Das Mashup, das Fake, die manipulierte Fotografie und die (collagierte) Kopie werden insbesondere durch den aus dem viralen Marketing bekannten Einsatz von „Virals“ und „Memen“ zu den am meisten verbreiteten Kulturtechniken unserer Zeit und gehorchen überwiegend kommerziellen Interessen. In der vorliegenden Analyse wird daher auch eine Reihe von Texten berücksichtigt, die das Verhältnis von Realien und Internetkultur und digitaler Partizipationskultur der Gegenwart beschreiben.⁸⁴ Erst in diesem

⁸¹ „Autopoiese“ bezeichnet nach den chilenischen Neurobiologen Maturana/Varela im Rückgriff auf die ökologischen Theorien des deutschen Biologen Jakob von Uexküll selbstgenerierende neurologische Prozesse und biologische Evolutionsphänomene: Maturana, Humberto/Varela, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. München, 1992 (1984). Das Konzept der Autopoiese wird auch in Künstlerkreisen mit großer Aufmerksamkeit rezipiert. Der Soziologe Niklas Luhmann hat diesem Interesse entsprechend auch das Kunstsystem selbst als autopoietisches System beschrieben: Luhmann, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern, 1991. Zur Frage, ob in einer selbstgenerierenden Technosphäre digitale Viren zum Entstehen eines artifiziellen Immunsystems (AIS) des Internets beitragen und entsprechend programmierbar sind, gibt es inzwischen zahlreiche Veröffentlichungen. Regelmäßig aktualisierte Erkenntnisse bieten die sogenannten ICARIS-Konferenzen: Vgl. Timmis/Bentley/Heart, *Artificial Immune Systems*, 2003; zur aktuellen Debatte um psychologische „Impfung“ gegen „Fake-News“ in partizipativen Medien vgl. Herrmann, Sebastian, „Immun gegen Unsinn“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.1.2017 (online), <http://www.sueddeutsche.de/wissen/psychologie-immun-gegen-unsinn-1.3345233> (aufgerufen am 22.2.2017).

⁸² Zu den veränderten Rezeptionsbedingungen seit der Simplifizierung von Aufzeichnung und Speicherung von Bildmaterial: Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, 1970 (1936); zum „Museum ohne Wände“: Malraux, André, *Das imaginäre Museum*. Frankfurt am Main/New York, 1987 (1947).

⁸³ Fehr, Michael, „Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoietisches System“, in: Ders./Krümmel, Clemens/Müller, Markus (Hg.), *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln, 1995, S. 11-25.

⁸⁴ Jenkins, Henry, *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York, 2006; Jenkins, Henry/Ford, Sam/Green, Joshua, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, 2013; Rifkin, Jeremy, *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt am Main, 2000; Lethem, Jonathan, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: *Harper's Magazine* 2/2007, S. 59-71.; Rushmore, R. J./Vandalog, *Viral Art. How the Internet has shaped Street Art and Graffiti*, online: <http://viralart.vandalog.com/read>.

Zusammenhang wandelt sich Viralität endgültig von der Metapher zum Phänomen, wie der englische Medientheoretiker Tony D. Sampson in seinem aktuellen Werk *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks* konstatiert und worin ihm diese Arbeit folgt.⁸⁵

Welche Rolle prädigitale Vermittlung und Partizipation nach dem Vorbild der viralen Interaktionsstrategien der 1960er Jahre in diesem Transformationsprozess spielen, wird gleichfalls im letzten Teil der Untersuchung im Rückgriff auf die Anfänge der „Cultural Education“ bei John Dewey und anderen Begründern der Kunstvermittlung und Museumspädagogik untersucht.⁸⁶ Hierbei bietet sich die Denkfigur des Virus auch für das Nachdenken über die künftige Struktur von Museen, Bibliotheken und Archiven als Speicherorte des kulturellen Gedächtnisses im Informationszeitalter an. Wie verhält es sich mit der Organisation von sozialem Gedächtnis und Vergessen angesichts scheinbar unendlicher digitaler Speicherkapazitäten und zunehmender Bildverarbeitungs-kompetenz der Rezipienten (Kap. 8.1)? Hier werden Texte von Aleida Assmann und Elena Esposito mit Bezug auf die zu Warburg angestellten Überlegungen (Kap. 6.2) ausführlich behandelt, was der Interpretation aktueller Vermittlungsstrategien dient. Auch biotechnologische Interaktionsmodelle werden hierfür herangezogen.⁸⁷

Die für Deutschland spezifische Wechselwirkung von Fluxus-Akteuren und musealen wie gesellschaftspolitischen Partizipations- und Vermittlungsangeboten bis in die Gegenwart wird dann am Beispiel des kontagiösen Satzes von Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ diskutiert (Kap. 8.2). Dabei werden die ausführlichen Mitschriften und Aufzeichnungen von Selbstaussagen als Primärquellen ebenso berücksichtigt⁸⁸ wie die teilweise aggressive Ablehnung des Künstlers durch die Professoren der Kunstakademie Düsseldorf und seine kritische historische Kontextualisierung durch den Kunsthistoriker Beat Wyss.⁸⁹ Neu an der hier mit dem Fokus auf die Kriterien des Viralen vom üblichen und hinlänglich bekannten Beuys-Kontext freien Perspektive auf den bekannten Künstler, Kunstvermittler und

⁸⁵ Sampson, *Virality*, 2012.

⁸⁶ Dewey, John, *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*. Braunschweig, 1964 (1915); Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main 1980 (1934); Brock, Bazon, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln, 1977; Schiller, Friedrich/Berghahn, Klaus (Hg.), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart 2000 (1793); Lichtwark, Alfred, *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Nach Versuchen mit einer Schulklasse hg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule. Hamburg, 1986 (1902).

⁸⁷ Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003; Assmann, *Formen des Vergessens*, 2016; Esposito, *Soziales Vergessen*, 2002.

⁸⁸ Beuys, Joseph/Bodenmann-Ritter, Clara, *Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1975; Schata, Peter, „Das Œuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“, in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1984 (Erstausgabe 1976), S. 75-129.

⁸⁹ Kricke, Norbert, „Kein Fall für mich“, in: *Die Zeit*, 20.12.1968 (online), <http://www.zeit.de/1968/51/kein-fall-fuer-mich/komplettansicht> (aufgerufen am 15.1.2018); Wyss, Beat, „Der ewige Hitlerjunge“, in: Ders., *Nach den grossen Erzählungen. Postmoderne Monokulturen*. Frankfurt am Main, 2009, S. 106-115.

politischen Aktivisten ist der Umstand, dass seine Vorstellung von Kunst als Kapital hier im Kontext kultureller Ökonomie und digitaler Partizipationskultur unserer Gegenwart aktualisiert wird.⁹⁰ Das umfassende interdisziplinäre Interesse des Grenzgängers Beuys und seine vitalistischen Aussagen zu Evolution und Prozessualität erhalten hier eine veränderte Qualität: Es zeigen sich bemerkenswerte Wechselwirkungen mit den zuvor behandelten Akteuren Paik, Ono und Fillou (in Kap. 7.3). Die teils bewusst vieldeutigen organisistischen und nicht sehr präzisen biologischen und physikalischen Analogieführungen bei Beuys und seine hingegen deutlich spezifischere mediale Wirksamkeit und sein erklärtes Interesse daran, für andere zum Impulsgeber zu werden, sind für diese Untersuchung von besonderem Interesse: Hinter seiner künstlerischen Strategie steht die heute allgegenwärtige Frage nach kultureller Evolution und nach der Weitergabe und Formatierung kultureller Information. Beuys erweist sich aus dieser Perspektive auch als medienhistorisch höchst relevant.

Diesbezüglich verdankt die immer wieder gestellte Frage nach dem Virus als Medium grundsätzliche Anregungen den medientheoretischen Schriften Vilém Flussers und Hans Jonas' Biophilosophie *Das Prinzip Leben*, insbesondere dem darin enthaltenen Aufsatz „Homo Pictor“.⁹¹ Abgesehen von den schon im Kontext des Poststrukturalismus genannten Schriften französischer Biologen und einem diesen Autoren eher kritisch gesinnten Text zum Ursprung biologischer Information, der in seiner biophilosophischen Ausrichtung jedoch deutliche Nähe zu den Theorien der biologischen Bedingungen von Kognition in systemischer Strukturkoppelung der schon erwähnten chilenischen Evolutionsbiologen Maturana und Varela aufweist,⁹² wird der Zusammenhang von Lebensbegriff, Virentheorien und Genetik als Fragenkomplex nach dem *Code* des Lebens besonders prägnant bei Hans Blumenberg und Gregory Bateson formuliert. Deren Primärtexte bescherten immer wieder wertvolle Anregungen für das Entstehen dieser Arbeit.⁹³ Insbesondere für die interdisziplinäre Praxis bieten diese Quellen viele ergiebige Anknüpfungspunkte. Virologie ist kein eigenständiges naturwissenschaftliches Studienfach, sondern ein von Medizinern, Physikern, Chemikern, Molekularbiologen, Informationstheoretikern und Genetikern gleichermaßen frequentiertes

⁹⁰ Beuys, Joseph, *Kunst = Kapital*. Achberg, 1980; Lanier, Jaron, *Who owns the Future?* New York, 2013.

⁹¹ Flusser, Vilém, *Medienkultur*. Frankfurt am Main, 1997; Flusser, Vilém, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main, 1998; Flusser, Vilém, „Gedächtnisse“, in: Baudrillard u.a., *Philosophien der neuen Technologie*, 1989, S. 41-56; Jonas, Hans, „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens“ (1961), in: Ders., *Das Prinzip Leben*. Frankfurt am Main, 1997 (1973), S. 265-303.

⁹² Küppers, Bernd-Olaf, *Der Ursprung biologischer Information. Zur Naturphilosophie der Lebensentstehung*. München/Zürich, 1990; Maturana/Varela, *Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984).

⁹³ Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, 1993 (1981); Bateson, Gregory, *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Frankfurt am Main, 1995 (1979); Bateson, *Ökologie des Geistes*, 1981 (1972).

Fachgebiet im beständigem interdisziplinären Austausch.⁹⁴ Ein Anliegen dieser Untersuchung ist es, künftig auch Forscher dieser Disziplinen wieder verstärkt an die geisteswissenschaftlichen Strukturbedingungen der Rede vom Virus und der viralen Bildgebung zu erinnern und in Zusammenarbeit mit Kultur- und Medienwissenschaftlern, Soziologen, Künstlern, Usern und Aktivisten zu einem „kulturvirologischen“ Dialog zu inspirieren.

Die deutsche Kommunikationswissenschaftlerin Annette Geiger hat bereits 2006 im Kontext einer dekonstruktivistischen Architekturtheorie (Kap. 5.5, Exkurs I) vom „Kerngedanken einer imaginären Virologie“ gesprochen, den sie nicht nur auf Architektur, sondern auch auf Kunst, Design und Kommunikation bezogen sehen möchte.⁹⁵ Angesichts eines in der Digitalära gesteigerten Interesses an Schnittstellen zwischen Kunst und Naturwissenschaft, wie sie „SciArt“ und „Artistic Research“, Konnektivität, öffentliche Kommunikation, Partizipation, „Surveillance“ und Manipulation repräsentieren, könnte somit „Kulturvirologie“ eine zeitgemäße interdisziplinäre Forschungs- und Vermittlungsarbeit hinsichtlich der Rezeption und Transmission wissenschaftlicher Erkenntnisse durch Kulturschaffende und Geisteswissenschaftler bezeichnen und die kommunikative Macht der Denkfigur des Virus untersuchen. Unsere Kultur wird von Codes bestimmt und eventuell auch zu sehr präfiguriert, so dass häufig eine Monokultur der immergleichen Muster und Funktionen dominiert. Ob diese Codes durch Subversion, Infiltration und Destabilisierung zu „hacken“ sind, scheint heute eine zentrale Frage für digital sozialisierte Kunstschaffende zu sein. Das letzte Kapitel der Untersuchung geht ihr nach und versucht die Funktion des Virus bei der Beantwortung dieser Frage einzuschätzen. An künstlerischen, philosophischen und popkulturellen Phänomenen des 20. und 21. Jahrhunderts wird ein neu zu definierender kultureller Spielraum sichtbar, der als Subversions- und Partizipationsangebot auch zur Kunstvermittlungspraxis und zur Grundlage kultureller Bildung wird. Nach welchen Spielregeln und Immunisierungsprinzipien dieser Spielraum genutzt wird, wird „kulturvirologisch“ zu analysieren sein. Infolge des Technologiewandels erfahren kulturelle Praktiken wie Kopie, Fake, Pastiche, Sampling, Remix, Plagiat, Mashup etc. eine so rasante Aufwertung, dass die vormals in der westlichen Kultur üblichen Vorstellungen von Form, Stil, Genre Grenzen, Innovation und Eigenart einen ebenso dynamischen Auflösungsprozess erleben. Auch die Rolle des Künstlers, Autors und Produzenten wird in diesem Prozess

⁹⁴ Vgl. zur Entstehung der Wissenschaftsdisziplin Virologie: Munk, Klaus, *Virologie in Deutschland. Die Entwicklung eines Fachgebietes*. Basel, 1995.

⁹⁵ Geiger, Anette, „Virus-Metaphern in der Postmoderne. Das eingebildete Kranke als Gestaltungsprinzip“, in: Geiger, Anette/Hennecke, Stefanie/Kempf, Christin, *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*. Berlin, 2006, S. 85.

grundsätzlich umgewertet. Längst meinen Rezipienten und Konsumenten anwenderfreundlicher Technologie unterschiedslos selber zur Produktion, mindestens aber zum hybriden Prosumententum befähigt zu sein.⁹⁶ Ob zunehmende Sichtbarkeit jedoch in einer zeitgenössischen Aufmerksamkeitsökonomie auch zu vermehrter Erkenntnisfähigkeit beiträgt, bleibt unbelegt und Anlass für Medien- und Kulturkritik.

„Kulturvirologie“ bezeichnet den entsprechenden Versuch, den Widersprüchlichkeiten, Widerständen und Störungen menschlicher Kultur und ihrer zunehmend digitalisierten Vermittlung gerecht zu werden. Ist also die verbreitete Rede vom Virus in Kombination mit der Eingangsthese als weniger subversive denn direkte Kritik am Status quo zu beschreiben? Welche Funktion hat das Medium Virus in der westlichen Kultur von der Nachkriegsmoderne bis heute? Dazu ist die Untersuchung prozessorientierter gesellschaftlicher Dynamik und kultureller Transformation anhand von präzise ausgewählten Beispielen notwendig, die der Beschreibung der Spezifik des Viralen und seiner Differenzierung von medialen Prozessen mit monokultureller Tendenz dienen werden. Im Spannungsfeld zwischen willkommener Öffnung, unbegrenzter Erweiterung, Umcodierung, Mutation und Potenzierung der Möglichkeiten einerseits und dem Verlust von Zusammenhängen, der Auflösung bis zur sinnfreien Unkenntlichkeit und zu den Endlosschleifen bedeutungsloser Kopien des längst Vorhandenen andererseits findet die Untersuchung viraler Interaktionsmodelle in der Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts statt.

⁹⁶ Der Neologismus „Prosumer“ (aus „Consumer“ und „Producer“) wurde von Alwin Toffler geprägt, ist aber in den 1960er Jahren inhaltlich gefüllt worden und erlebte eine weitere Formulierung in der produktiven „Aneignung“, wie sie Michel de Certeau 1980 in seinem Text „Kunst des Handelns“ beschreibt: Toffler, Alwin, *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München, 1983 (1980); De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*. Berlin, 1988 (1980).

Teil I

5. AGENTEN DER ANSTECKUNG. BILDER DES VIRALEN

„Es gibt keine Grenzen in den Dingen:
die Gesetze wollen sie festlegen,
doch der Geist kann sie nicht dulden.“¹

Von Bildern zu sprechen, heißt zu beachten, dass nur sichtbar wird, was wir uns vorstellen können. Das nie Gesehene taucht nicht völlig unvermutet auf und in welchem Verhältnis Ursache und Wirkung eines Bildes zueinander stehen, ist rückblickend nur selten deutlich zu erkennen. „Imago“ und „Imaginatio“ fallen noch dazu häufig in eins, wenn es um die Herstellung von Bedeutung geht.² Dies fällt besonders auf dem Gebiet der vermeintlich objektiven Bebilderung wissenschaftlicher Erkenntnis auf: Die Kreativität und technische Versiertheit mancher Naturwissenschaftler bei der Herstellung wissenschaftlicher Bilder vom eigentlich Unsichtbaren erregen Neid und Begeisterung der Künstler und das Erstaunen des breiten Publikums. Das allzu Offensichtliche erscheint dagegen eher banal und weitaus weniger bedeutsam. Bekanntlich entsteht in Europa die äußerste Lust am Sehen und Erkennen in den bunt gemischten Mirabilien- und Kuriositätenkabinetten des 16. bis 18. Jahrhunderts und findet mit der späteren Öffnung dieser Wunderkammern als „Museen“ ein breites schaulustiges Publikum im neu formierten Bildungsbürgertum (siehe Kap. 8.1).³ Das vorangestellte Zitat zeugt im Bewusstsein dieser Tradition vom hybridisierenden Geist des

¹ „Es ist notwendig, dass man dem Geist ein wenig die Zügel lockere; das aber öffnet der größten Verwilderung Tür und Tor. Man müsste die Grenzen bezeichnen. Es gibt keine Grenzen in den Dingen: die Gesetze wollen sie festlegen, doch der Geist kann sie nicht dulden.“ Pascal, Blaise/Wasmuth, Ewald (Hg.), *Die Pensées*. Gerlingen, 1994 (1670), S. 176, Fragment 380.

² „Imago“: Spiegelungen oder Projektionen des wirklich Gesehenen oder Entdeckten, „Imaginatio“: freie Bilderfindung, Produktion virtueller Realität.

³ Damit verbunden ist übrigens auch der beginnende Einsatz der Biologie als zunehmend generalisiertes Interpretationsschema exakter Beobachtung und Aufzeichnung. Gerade die Verwissenschaftlichung und kategorisierende Ordnung früher Wunderkammern Ende des 18. Jahrhunderts ist daher ein signifikantes Phänomen auch für die Frage nach den im Kontext des Viralen relevanten Wechselwirkungen von Kunst und Wissenschaft: „Ein völlig neuer Begriff von Wahrheit, der sich innerhalb der Naturphilosophie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzte, drängte den Kuriositätenkult ins Abseits und machte seinen Reiz zunichte. [...] Innerhalb dieser Wirklichkeitsstruktur mussten Objekte, die bisher in der Wunderkammer vermischt oder nebeneinander gestellt worden waren, jetzt unterschieden werden. Beim Sortieren und Anordnen war also eine neue Wertescale anzulegen. [...] Mit der Auflösung der Wunderkammern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kristallisierte sich nicht nur die uns heute bekannte Kunsttopografie heraus, sondern zugleich eine neue Nomenklatur und neue Grenzen des Geschmacks, die während der folgenden zwei Jahrhunderte unangetastet blieben.“ Mauriès, Patrick, *Das Kuriositätenkabinett*. Köln, 2002, S. 194ff. In der Gegenwart der westlichen Kultur hat die Wunderkammer als Hort der Hybridformen durch spezielle Ausstellungsformate und eigens auf die Thematik spezialisierte Galerien wieder eine gewisse Aktualität erhalten. Vgl. Martin, Jean-Hubert, *Le Château d’Oiron et son cabinet des curiosités*. Paris, 2000. Für eine theoretische Rehabilitierung der Wunderkammern dürfen neben einer dem surrealistischen Erbe geschuldeten Gesamttendenz in der französischen postmodernen Theorie auch die Texte des italienischen Semiologen Umberto Eco verantwortlich zu machen sein. Zum Zusammenhang zwischen Enzyklopädie, Wunderkammer und Bibliothek vgl. Eco, *Lybyrinth der Vernunft*, 1989. In der Kunst sind es insbesondere die Surrealisten, die (wie André Breton es mit seiner eigenen Kuriositätensammlung vorgeführt hat) die „Ordnung des Heterogenen“ wiederbelebt und für die Gegenwartskunst als chancenreiche Option auf Interaktion und Hybridisierung zur Verfügung gestellt haben.

Barock, dem die zeitgenössische Digitalkultur in vielerlei Hinsicht zu ähneln scheint. Mit ähnlich entgrenzter Schaulust „prosumiert“ in der Gegenwart die weltweite Internetgemeinde in der scheinbar grenzenlosen virtuellen Mirabilienkammer Internet.⁴ Oder handelt es sich angesichts der aktuell verbreiteten Rede vom Viralen und der „Viralität“ von Informationen vielmehr um eine „Virabilienkammer“ im Sinne der in dieser Arbeit angeregten Kulturvirologie? Nachahmung, Kopie und permanente Replikation rücken ins Zentrum kultureller Praktiken des digitalen Zeitalters. Im besten Falle kommen bei wissensdurstigen Sammlern, Forschern und Adepten aller Epochen künstlerisches, naturwissenschaftliches und philosophisches Interesse gleichberechtigt zusammen. Die Bilder zeugen von den Zusammenhängen dieses Bild gewordenen Erkenntnisgewinns.⁵ Bildwissen auf alltäglichem bis zum professionellen Niveau funktioniert nach dem Grundsatz der Anschaulichkeit des Imaginären: Real ist, was vorstellbar ist.

Der Kontext, aus dem rein militärisch formulierte Bilder von Mikroben und Immunsystemen hervorgehen, soll im Folgenden gründlich untersucht werden. Denn es wird von der Annahme ausgegangen, dass durchaus andere und sinnvollere Perspektiven auf Viren und Viralität möglich sind. Dies scheint insbesondere die vorzeitige Wertschätzung mikrobiologischer Prozesse durch die bildenden Künstler zu belegen. Bilder werden von Menschen gemacht und zusammengestellt – selbst wenn sie von Apparaten und Meßinstrumenten produziert oder Prozessen der Reproduktion und Kopie unterzogen werden, so dass sie manchen Beobachtern sogar Eigendynamik und Eigenleben zu erhalten scheinen (vgl. Kap. 6.2). Darin gleichen sie den hier beschriebenen Viren, die ihrerseits in der Bildgebung aus einem traditionsreichen Bilderfundus herausgebildet werden. Woher bezieht die Viralität ihre kommunikative Macht? Es ist zu vermuten, daß es sich um eine bildwissenschaftliche Frage handeln könnte, deren medien- und kulturwissenschaftlicher Ursprung weiter zurückliegt, als es die schlichte Begriffsgeschichte des Virus zunächst nahelegt. Für eine nicht unbeträchtliche Menge an Bildern gilt nach wie vor das interaktive Prinzip: Was ich sehe, eigne ich mir an und mache mir in persönlicher Deutung und Erzählung ein eigenes Bild davon. Schon lange vor der Umsetzung dieses Prinzips in die permanente Produktion technischer Bilder weit über die Grenzen der westlichen Welt hinaus machen Menschen im westlichen Kulturkreis

⁴ Vgl. zum „Prosumer“: Toffler, *Die dritte Welle*, 1983 (1980). Vgl. zur „digitalen Wunderkammer“: Burda, Hubert (Hg.), *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn/The Digital Wunderkammer*. München/Paderborn, 2010/2011. Vgl. ferner zur kritischen Kontextualisierung des bildwissenschaftlichen Universalismus als „Supertheorie“: Hornuff, Daniel, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München/Paderborn, 2012.

⁵ Vgl. Kemp, *Bilderwissen*, 2000. Der mit präzisen und äußerst informativen Texten ausgestattete Bildband liefert einen historischen Überblick zur Bedeutung von Modellen, Diagrammen und Denkfiguren für die naturwissenschaftliche Epistemologie an der Schnittstelle zur künstlerischen Kognition.

kontinuierlich „Aufnahmen“ oder formulieren ausführliche, individuellen Narrationen folgende Beschreibungen, wo immer sie Einblick oder Zugang hierzu erhalten. Nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Naturwissenschaft geht es primär um „Sichtbarmachung“.⁶ Bildproduktion und kognitives Begreifen gehen dabei stets Hand in Hand, wie es das Beispiel des in diesem Zusammenhang immer gern genannten geistes- wie naturwissenschaftlich gleichermaßen interessierten Dichters, Forschers und Zeichners Johann Wolfgang von Goethe zeigt. Gerade vor dem Hintergrund klassischer Universalgelehrsamkeit sollte man die Diskursmacht der omnipräsenten biologischen und biopolitischen Diskurse und deren Rede vom Leben als formatierten Programm nicht unterschätzen: „Heute wäre Goethes Faust sicher Molekularbiologe, wenn auch nicht gerade Virologe, das wäre viel zu eng.“⁷

5.1 Virus im Wandel der Zeit. Interdisziplinäre Begriffsgeschichte eines neuen Mediums

„And what is panic?
The realization that everything is alive.“⁸

Lange Zeit hat das Phänomen „Virus“ ungesehen im Verborgenen geruht, auch wenn der Begriff an sich durchaus bildlich als „Schleim“ oder „Gift“ und übrigens auch nur im Singular bekannt und gebräuchlich war. Es gibt aber bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts noch kein spezifisches Bild vom Virus als Erreger, Fremdkörper oder Überträger. Also hat es bis dahin keinen Wirklichkeitsanspruch und spielt entsprechend in der historischen Naturkunde keine eigene Rolle. Nach jahrhundertelanger Latenzphase,⁹ in der es an erhellenden, Licht spendenden Bildphänomenen und verwobenen Texturen aus Bild und Wort ansonsten nicht mangelte, wird schließlich ‚dingfest‘ gemacht, was vorher eher luftig oder flüssig als miasmatische Kombination aus Umständen und Ansteckungsstoff imaginiert wurde. Sogar Zeichen und Wunder erhalten zur selben Zeit eine klar definierte Form und Identität, und auch

⁶ Nach der Ansicht des bekannten modernen Künstlers und Baushauslehreres Paul Klee ist Kunst ein der naturwissenschaftlichen Forschung entsprechender Akt der „Sichtbarmachung“: „Es wurde etwas sichtbar gemacht, was ohne Bemühung des Sichtbarmachens nicht zu ersehen wäre.“ Klee, Paul/Spiller, Jürg (Hg.) *Das bildnerische Denken*. Basel/Stuttgart, 1956, S. 454 (Originalnotiz von 1925).

⁷ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 9.

⁸ „The point is to establish a monopoly so non more miracles can ever occur. So Christ set out to destroy the raw material of miracles ... souls, spirit, djoun, prana, the force that animates any living creature ... spontaneous, unpredictable, alive. And what is panic? The realization .that everything is alive. The great god Pan is dead. [...] The teachings of Christ make sense on a virus level. What does your virus do with enemies? It does enemies into yourself.“ Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991), S. 25ff. (Hervorhebungen im Original).

⁹ Latenz (lat. *latens* = verborgen seiend), ontologischer Zwischenraum, in der Technik: verzögerte Signallaufzeit/„delay“. Vgl. Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin, 2007.

die geheimnisvollsten Einflüsse,¹⁰ Inspirationen, Kontakte und Transmissionen sollen mit einem Male fest umrissene – gewissermaßen kristallisierte – Gestalt annehmen, begreifbar und definierbar werden. In der Zeit der Land- und Phänomenvermessung und mit der beginnenden „Musealisierung der Welt“ des 18. Jahrhunderts,¹¹ als die Gipfel der Berge und die Tiefen der Höhlen erdgeschichtlich begriffen und die Schichten des von Menschen bewohnten Terrains archäologisch aufgezeichnet werden, ist unter den aus dem weiten Feld der Alchemie hervortretenden Wissenschaftlern und Taxonomen der Neuzeit auch vorstellbar geworden, was sich zuvor nur die wenigsten vorzustellen vermögen: Nicht geheimnisvoller Atem der Natur, Dünste oder „Miasmen“ sind als Grund für Krankheitsübertragung und plötzliche Zustandsveränderungen als bekannt angenommener Formen zu vermuten, sondern es wirken kleinste Lebewesen als „Kontagien“ in der belebten Welt.¹² Fortan ist von infektiösen Erregern aller Art als Giftstoffen, „Viren“, die Rede. Die exakte Bestimmung der Viren, als ein von anderen Mikroben und Parasiten vollkommen unterschiedliches und spezifisches Phänomen, wurde erst viel später in der Phagenforschung (Ende der 1940er Jahre) und anhand der erstmaligen Taxonomie der Viren durch André Lwoff besorgt.¹³

Welches philosophische Grundverständnis die Vorstellbarkeit von Mikroben im Einzelnen denkbar macht, wird an dieser Stelle nicht hinlänglich zu vertiefen sein. Es wäre aber sicherlich eine weiterführende Untersuchung wert, denn der Umgang mit zentralen

¹⁰ Nicht zufällig ist der Begriff „Influenza“ als pathogener und intellektueller, gelegentlich auch als manipulativer „Einfluss“ gleichermaßen zu verstehen.

¹¹ Musealisierung kennzeichnet das Verhältnis von Destruktion und Liquidierung von Kultur wie Natur: „Erst wenn nichts mehr übrig ist, wenn alles vernichtet ist, entfaltet sich die museographische Rekonstruktionsarbeit in ihrer ganzen Herrlichkeit!“ Jeudy, Henri Pierre, *Die Welt als Museum*, Berlin, 1987, S. 24. Vgl. zur Musealisierung als Kulturphänomen des späten 20. Jahrhunderts auch: Zacharias, Wolfgang (Hg.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen, 1990.

¹² „Die Vorstellung von Veränderungen der Luft, die auf die Gesundheit des in einem bestimmten Bereich lebenden Menschen einwirkt, führt zu der Lehre von den Miasmen (griech. ‚Verunreinigungen‘) als Seuchenursache, die seit dieser Zeit besonders für ortsgebundene Seuchen, wie das Sumpffieber, die ‚Malaria‘ (‚schlechte Luft‘), bis zum Ende des 19. Jahrhunderts herrschend blieb, die also eine grundsätzlich andere Deutung enthält als die Vorstellung von einer übertragbaren Krankheit.“ Brandis, Henning/Otte, Hans Jürgen (Hg.), *Lehrbuch der medizinischen Mikrobiologie*. Stuttgart/New York, 1984, S. 3. Schon im 16. Jahrhundert findet sich übrigens beim italienischen Renaissancemediziner Fracostoro eine Kontagienlehre: „Es gibt aber nicht nur eine Ansteckung, die durch Berührung (‚contactu‘) zustande kommt, sondern es gibt Kontagien, die auch durch einen Zunder (‚per formitem‘) wirksam werden. Als ‚Zunder‘ werden Objekte wie Kleider oder Holzstücke bezeichnet, die zwar selbst unverdorben bleiben, aber die Keime der Ansteckung bewahren und durch diese infizieren.“ Ebd.; vgl. auch: Fracostoro, Girolamo/Wöhrle, Georg (Hg.) *Syphilis sive morbus Gallicus/Lehrgedicht über die Syphilis*, Bamberg, 1988 (1546). Auch in der Antike werden schon vereinzelt ähnliche Vermutungen zur Wirksamkeit von „Kontagien“ als Ansteckungsstoffe angestellt.

¹³ André-Michael Lwoff, François Jacob und Jacques Monod (ab 1971 Leiter des Institut Pasteur) waren bedeutende französische Mikrobiologen in der frühen Virenforschung der 1960er Jahre. Lwoff führt 1962 die Taxonomie der Viren ein, 1965 erhalten die drei Forscher gemeinsam den Nobelpreis für Physiologie bzw. Medizin. Erst mit der Entdeckung von „Gigaviren“ durch Bernard La Scola 1998 werden die bisherigen Definitionen und taxinomischen Parameter der Virologie grundsätzlich infrage gestellt und die evolutionäre Bedeutung der Viren in den Mittelpunkt der zeitgenössischen Forschung gerückt. Vgl. dazu: „The Alien in the Watercooler. Mimivirus“, in: Zimmer, Carl, *A Planet of Viruses*. Chicago, 2011, S. 89ff.

ontologischen Fragen bestimmt das Verhältnis von Form und Identität in der Biologie bzw. von Form und Medium in den sehr viel später entstehenden Medienwissenschaften. Deutliche Grenzen der Organismen werden von den solchermaßen „entdeckten“ und visualisierten Parasiten und Mikroben und der Vorstellung von ihren Strategien der Anteilnahme radikal infrage gestellt.¹⁴ So ergibt sich von vornherein eine zwangsläufige Verquickung von philosophischen und biologischen Aspekten des Immundiskurses am vorsokratischen Vorbild:

„What was the essence of the organism? That is a metaphysical question, dating to Heraclitus (ca. 500 B. C.): ‚As they step into the same rivers, other and still other waters flow upon them.‘ [...] Immunology is in this view only the latest participant in seeking to define essence, qua immune identity, in a cosmos of ceaseless change. The organism, no less than the world in which it lives, is subject to this Heraclitean flux. Thus, I view defining immune selfhood as a specific aspect of the philosophical problem of evolution.“¹⁵

Virologie ist also nur vor dem Hintergrund von Evolutionsbiologie und biologisch inspirierter Philosophie vorstellbar. Grundsätzlich scheint es für die Begriffsgeschichte des Viralen im Besonderen und des Biologischen im Allgemeinen von zentraler Bedeutung zu sein, welche Organisationsformen und Zustände im jeweiligen historischen Kontext als anerkannt und identitätsbildend gelten, welche hingegen als „Störung“ bzw. Auflösung der Ordnung oder Destruktion der ontologischen Form interpretiert werden.¹⁶ Die Evolutionsbiologie lieferte im 19. Jahrhundert einen veränderten Lebensbegriff und ein neues Interaktionsmodell von Lebewesen und Umwelt, das ein komplettes Umdenken erforderlich machte. Auch wenn sich viele Menschen bis heute nicht an den Gedanken gewöhnen können, ist im westlichen Denken längst die vermeintliche Objektidentität einer Prozessidentität gewichen,¹⁷ und die Mikrobiologie hat dazu wie die Physik in einem nicht unbeträchtlichen Maße beigetragen.

¹⁴ Sournia, Jean-Charles/Poulet, Jacques/Martiny, Marcel (Hg.) *Illustrierte Geschichte der Medizin*. Salzburg 1983 (1980), Bd. 7, S. 2469ff. Medizingeschichtlich geht die Virologie aus der Parasitologie hervor, Begründer dieses medizinischen Fachgebietes war der italienische Arzt Francesco Redi (1626-1698), der schon zu seiner Zeit – 300 Jahre vor Pasteur – den wenig beachteten Versuch unternahm, die „Urzeugung“ zu widerlegen, indem er nachwies, dass Würmer in verdorbenem Fleisch nicht durch Spontanzeugung „aus der Materie“, sondern aus zuvor dort abgelegten Eiern entstehen. Parasiten spielen als Überträger im Seuchendiskurs bei Krankheiten wie der Pest, Malaria, Gelbfieber und Fleckfieber eine wichtige Rolle. Das vertraute Bild der Übertragung von Infektionskrankheiten durch blutsaugende Parasiten (wie Mücken, Läuse und Flöhe) ist auch für die spätere Ausgestaltung viraler Bildmotive stilbildend. Bei aller Nähe von Parasitologie und Virologie gibt es auch wichtige Unterschiede: Parasiten sind in der Regel eigenständige Lebewesen. Viren sind obligatorische Parasiten, jedoch in der Regel keine selbstständigen Lebewesen. Beide suchen die Symbiose mit einem Wirtsorganismus. Vgl. auch Serres, *Der Parasit*, 1987 (1980).

¹⁵ Tauber, Alfred I., *The immune self. Theory or metaphor?* Cambridge, 1997 (1994), S. 13.

¹⁶ Zum Übergang von Erforschung der Naturgeschichte zur Biologie der Moderne vgl. Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main, 1995 (1966), S. 203ff.

¹⁷ Vgl. Rose, Steven, *Darwins gefährliche Erben. Biologie jenseits der egoistischen Gene*. München, 2000 S. 33. Rose bezeichnet als „Paradoxon aller Entwicklung die Tatsache, dass jeder Organismus gleichzeitig ist und wird“ (Hervorhebungen im Original). Diese moderne Perspektive flexibler biologischer Identität, die nicht nur für Gehirn und Nervensystem, sondern auch für das Immunsystem angenommen werden darf, birgt umfassende Konsequenzen für die Vorstellungen von Prozessualität und systemischer Offenheit in Kunst und Erkenntnistheorie.

Übrigens sind viele Virologen Physiker. So wird auch die eigentlich zentrale Frage nach dem Lebensbegriff 1944 im irischen Exil von dem österreichischen Physiker Erwin Schrödinger gestellt: „Was ist Leben?“¹⁸

Diese schlichte Frage ist von jenem Moment an nur noch durch die Zuhilfenahme des Bildes vom Virus zu beantworten. Am Virus entzündet sich exemplarisch die Frage nach dem Leben und seinem Ursprung, nach dem Körper bzw. dem Organismus und seinen Grenzen, nach Immunität und Identität. Wenn in vielen zeitgenössischen Lehrbüchern der Medizin und Molekularbiologie immer noch um Worte dafür gerungen wird, ob Viren Lebewesen sind oder pure genetische Informationen bzw. Kristallisationen, ist dies dem Umstand geschuldet, dass Leben nach den Kriterien der Autonomie des „eigenen“ Stoffwechsels und der Fähigkeit des unterscheidbaren Organismus zur selbstständigen Reproduktion beurteilt wird. Im Zeitalter der Digitalisierung – also der Anerkennung von Programmierbarkeit – und der zunehmenden Metaphorisierung des Lebens und seiner vielfältigen Interaktionen im Kontext seiner Umwelt als „Netzwerk“ drängt sich die Frage auf, ob diese Vorstellungen noch haltbar sind.¹⁹ Mit dem Virus als Modell der Übertragung von biologischer wie informationstheoretischer Information scheint sich seit nahezu einem Jahrhundert, besonders aber seit den transformativen 1960er Jahren, ein neues Medium der Interaktion und Wechselwirkung im interdisziplinären Dialog über den Lebensbegriff abzuzeichnen. Dieser soll im Folgenden im historischen Kontext auf seine Konstitution des heute so geläufigen „Virealen“ untersucht werden.

5.1.1 Die Entstehung der Lebenswissenschaften und die Verwissenschaftlichung des Lebens

Der Begriff „Leben“ wurde im Neuplatonismus des Mittelalters vor allem auf Gott angewandt. Meister Eckhardt beispielsweise entwickelt seinerzeit schon einen Lebensbegriff, der am „lebendigen Werden“ orientiert ist: Gott als Leben schlechthin wird definiert als „finis ultimus et movens primum“.²⁰ Selbstbewegung und Selbstreplikation bleibt auch in späteren Jahrhunderten ein wichtiger Maßstab für die Formulierung des jeweiligen Lebensbegriffs.

¹⁸ Vgl. Schrödinger, Erwin, *Was ist Leben? Eine lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*. Bern, 1944. „Schrödinger’s book was seminal because he knew how to ask the right questions. What is the physical structure of the molecules that are duplicated when chromosomes divide? How is the process of duplication to be understood? How do these molecules retain their individuality from generation to generation? How do they succeed in controlling the metabolism of cells? How do they create the organization that is visible in the structure and function of higher organisms?“ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 2.

¹⁹ Vgl. Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014.

²⁰ Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Bd. 5). Darmstadt, 1980, S. 51ff.

Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts „reproduzieren“ die Lebewesen nicht, sondern werden im genannten Sinne von einem außerhalb der existierenden Materie gedachten göttlichen Schöpfer oder Schöpfungsprinzip vorgeformt,²¹ wie der Molekularbiologe und Nobelpreisträger François Jacob in seinem Standardwerk zur Begriffsgeschichte der Biologie „Logik des Lebens“ betont:

„Es ist die Natur, die der Materie Form gibt, um Sterne, Steine oder Lebewesen zu schaffen. Doch stellt die Natur nichts als eine ausführende Instanz dar, ein unter der Leitung Gottes wirksames Prinzip. Zum wichtigsten Moment der Zeugung wird nach dieser Vorstellung die Einpflanzung der Seele in den Körper.“²²

Bekanntlich sind auch im späten Barock nicht alle Wesen mit einer solchen Seele begabt, manche (wie Mäuse, Schlangen, Kröten und andere „niedere Kreaturen“) gehen scheinbar direkt aus der Materie hervor und entbehren somit auch ästhetischer Qualitäten. Lange gilt die „Urzeugung“ aus Schlamm oder verdorbener Materie als selbstverständliche Voraussetzung jedes frühen Wissenschaftsdiskurses: „Um die Zeugung zu beschreiben, verwendet das 16. Jahrhundert wenn nicht Modelle, so zumindest Bilder, die zwei schöpferischen Aktivitäten des Menschen entliehen sind: der Alchemie und der Kunst.“²³ Vor diesem Hintergrund ist der Abschied von alchemistischen und künstlerischen Praktiken in den modernen Naturwissenschaften der Beginn eines Perspektivwechsels, der gleichwohl optischen Instrumenten zu verdanken ist, die auch Künstler mit einem der Wissenschaft vergleichbaren Anspruch verwenden. Die entscheidenden Veränderungen beginnen sich im 17. Jahrhundert mit den Verbesserungen optischer Techniken im Zusammenspiel von Linsen und Spiegeln abzuzeichnen.²⁴ Dem Primat des Wortes und der (heiligen) Schrift tritt die exakte Beobachtung entgegen, der Mensch wird nun endgültig zum „Homo Pictor“:²⁵

²¹ Dieser göttliche Formenbau durch den „Autoren“ des Universums wird als Vorgabe von modularer Form handwerklich formuliert. Mit der Entwicklung eines künstlerischen Selbstverständnisses der Handwerker rückt der Künstler und Techniker damit automatisch in die begriffliche Nähe des großen, ursprünglichen Autors. Dies ist vor dem Hintergrund der später in dieser Untersuchung immer wieder zur Diskussion gestellten Fragen zur Autorschaft relevant.

²² Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 28.

²³ Ebd., S. 33. Jacob fährt an gleicher Stelle fort: „Das Spiel der unbekanntten Kräfte verbirgt sich hinter dem der Sprache. Dank der Worte gibt sich schließlich das Mysterium der Natur in gewissem Maße preis; denn Worte selbst beherbergen einen Teil der Kräfte, die sie bezeichnen. Sie auszusprechen oder sie zu schreiben führt schließlich dazu, sich in gewisser Weise zu den Geheimnissen, die sie in sich bergen, Zugang zu verschaffen, genau wie das Aufdecken von Ähnlichkeiten der Erkenntnis der Dinge den Weg öffnet.“ Einen bemerkenswerten Sonderfall „seelenloser“ Ontologie sind die „Elementargeister“. So beschreibt der alchemistisch ebenso ambitionierte wie als einer der ersten modernen Wissenschaftler historisierte Mediziner Paracelsus am Beispiel der Nymphen, die nur durch die Vereinigung mit einem Menschen eine Seele erhalten, Elementargeister des Wassers. Giorgio Agamben geht darauf ausführlich in seinem Text über die Nymphen als Denkfigur bei Aby Warburg ein; vgl. Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 38-45 (vgl. Kap. 6.2).

²⁴ Ein besonders signifikantes Beispiel ist die Vermutung des englischen Malers David Hockney, Galileo Galilei und der Maler Caravaggio hätten sich über den Umgang mit Linsen und Spiegeln und die Möglichkeit von Projektionen ausgetauscht, da sie zeitweise beim gleichen Kardinal tätig waren. Vgl. zur Diskussion der

„Das Gelesene oder Gehörte hat nicht mehr den gleichen Wert wie das Gesehene. Damit wird das Aussehen der Lebewesen, ihre sichtbare Struktur zum Objekt von Analyse und Klassifikation. [...] An die Stelle von Kontemplation, Exegese und Rätselspiel tritt in der Wissenschaft von der Natur die Entzifferung.“²⁶

Wie sehr sich diese veränderte Perspektive und die Annahme einer „Lesbarkeit der Welt“ hernach auf die Interpretation wissenschaftlicher Forschung auswirken, wird noch zu zeigen sein.²⁷ Die Veränderung optischer Voraussetzungen bedingt ganz unmittelbar eine veränderte Wahrnehmung und Erkenntnis. Die fortan immer weiter gefasste Skala technischer Bilder beginnt mit der Nutzbarmachung physikalischer Feststellungen zu Optik und Gravitation.

„Die entscheidende Rolle der Physik im 17. und 18. Jahrhundert beruht nicht nur darauf, dass sie das Universum umwandelt oder auf den neuen Funktionen, die sie der Beobachtung, dem Experiment und der Überlegung zuweist. Ebenso wichtig ist, dass sie sich als Einzige der Naturwissenschaften in mathematischer Sprache auszudrücken vermag. Die Physik ersetzt die Sprache der Offenbarung durch die der Logik.“²⁸

Die großen Theoretiker des 18. Jahrhunderts halten sich mit einer exakten Definition des Lebensbegriffs zurück, doch zeichnen sich schon deutlich die bis heute anhaltenden Differenzen zwischen Vitalismus und Mechanismus ab:

„Mit den Fortschritten der neuen Mechanik und ihrer Vollendung durch Newton setzte sich vor allem in der Physiologie des Menschen die Maschinentheorie des Lebens durch, wenn auch gegen anhaltenden und nie überwundenen Widerstand. Denn sie konnte zwei Probleme nicht lösen, die die alte Lebens-Lehre nicht gekannt hatte, weil deren Lösung schon in ihrem Ansatz enthalten war: 1. das Problem des Zusammenhanges von Leib und Seele und darin das Problem der Selbstbewegung des Körpers; 2. das Problem, wie Lebewesen nach mechanischen Gesetzen entstehen, sich entwickeln und reproduzieren können.“²⁹

Als problematisch wird sich außerdem erweisen, dass nicht nur die „Sprache der Offenbarung“, sondern auch die Vorstellung eines Außens, der Ursprungsmythos des Lebens und das kosmische Lebensgefühl einen adäquaten Ersatz in naturwissenschaftlichen Modellen finden müssen. Immer weniger wird den Menschen Schutz vor dem sich unweigerlich aufdrängenden Gefühl vollkommener Nichtigkeit geboten. Dieses findet im Nihilismus schließlich seine auch politisch folgenreiche philosophische Ausprägung, seine indiskutable physische Ausformulierung aber erst in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten und in einer möglichen Totalvernichtung durch Atomwaffen.

wissenschaftsorientierten Arbeitsweise Michelangelo Caravaggios: Hockney, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New York, 2006 (2001).

²⁵ Jonas, *Homo Pictor*, 1997 (1961).

²⁶ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2001 (1970) S. 36f.

²⁷ Vgl. Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main, 1993 (1981).

²⁸ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2001 (1970), S. 40.

²⁹ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1980, S. 99.

Vor dem Hintergrund dieser Tanatologie agieren naturwissenschaftliche Virologen, woraus die gegenwärtig immer noch üblichen kulturellen Virennarrative hervorgehen: Im Windschatten der Physik entsteht mit der Biologie im frühen 19. Jahrhundert die Voraussetzung für den Aufstieg der Molekularbiologie wie der Biopolitik gleichermaßen (vgl. Kap. 5.3 bzw. 6.4).

Das Virus als neues Medium der Interaktion bekommt in diesen Bereichen schon früh seine Vermittlerfunktion zugewiesen, weil ohne das virale Modell viele der modernen Konditionen wissenschaftlicher Epistemologie und Kommunikation überhaupt nicht zu formulieren gewesen wären. Mit den Reinstoffen und der Elementenlehre der Chemie und den Differenzierungen der belebten Organismen nach Art, Gattung und Individuum in der Biologie wird das magisch-religiös verbrämte Adeptentum der Alchemie verabschiedet. Die Kategorisierung und Unterteilung des Lebens in Ordnungssystemen wird parallel zur Industrialisierung und Technologisierung unaufhaltsam vorangetrieben. Doch auch die Biologie kann bekanntlich noch lange nicht von der ganzheitlichen Vorstellung einer vitalistisch formulierten „Lebenskraft“ lassen, da mit mechanischen Modellen zwar Sensibilität und Irritabilität erklärbar sind, nicht aber die Fortpflanzung der Lebewesen. Gleichsam, als solle mit der Bakteriologie endgültig Abschied genommen werden von einem ganzheitlich angelegten Interpretationsrahmen von Kunst und Wissenschaft, stellt Louis Pasteur durch seine ersten wichtigen Forschungsergebnisse noch – oder vielmehr erst – im späten 19. Jahrhundert eines der zentralen Paradigmen der Alchemie in Abrede: „Urzeugung aus dem Nilschlamm“ ist nachweislich nicht möglich.³⁰ Materie enthält immer nur, womit sie durch Samen, Sporen oder sonstige „Erreger“ kontaminiert wird. Die von den Kollegen noch weiterhin behauptete „Spontanzeugung“ gerät nach den Experimenten, die Pasteur ganz praxisbezogen in der Weinproduktion durch das kurzzeitige Erhitzen von Wein und Ferment macht, ins Abseits.³¹ Bald darauf dominieren erregerzentrierte und somit hygienische Modelle auch in der Medizin, die fortan in Kooperation mit militärischer und staatlicher Macht zum biopolitischen Machtinstrument wird und die Frage nach dem Mehrwert des Lebens auch ökonomisch bedeutsam macht.³²



³⁰ Altägyptisch „chemaeia“.

³¹ Wenn man sterile Glasflaschen luftdicht verschließt, enthält die darin verschlossene Flüssigkeit stets nur das, was sie auch vor dem Verschließen schon enthielt – sind Bakterien vorhanden, wird sich die Population vermehren und für Veränderungsprozesse sorgen, ist die Flüssigkeit jedoch abgekocht worden, wird nach dem Verschließen auch kein neues Leben „spontan“ im Glas entstehen.

³² Vgl. Foucault, *Geburt der Biopolitik*, 2006 (1978/79).

5.1.2 Leben als codiertes Programm. Strukturbedingungen der Evolutionsbiologie

Die Tatsache, dass die Idee möglicher „Urzeugung“ aus unbelebter Materie in der abendländischen Kultur noch lange nach dem vermeintlichen Abschied von der Alchemie hartnäckig fort dauert und ebenso wie das Ziel, künstliches Leben und künstliche Intelligenz zu erzeugen, stets mehr oder minder aktuell bleibt, zeigt exemplarisch die zentrale Bedeutung von Reproduktion, Diffusion und Expansion im westlichen Denken. Die Reproduktion des Lebens endgültig zu verstehen, von der Reproduktion nach Möglichkeit sogar zu einer von diesbezüglich dominierender Weiblichkeit unabhängigen Produktion des Lebens zu kommen, ist eine der wichtigsten Antriebskräfte in Wissenschaft und Technik wie in Kunst und Kultur. Vor diesem Hintergrund ist auch das Sehnsuchtpotential „selbstreproduzierender Automaten“ im 20. Jahrhundert zu betrachten.³³ Um die Begriffsgeschichte des Virus angemessen zu kontextualisieren, ist es jedoch vor einem Einstieg in die Informatik und den Komplex der Datenviren notwendig, genauer zu verstehen, wann die Biologie als neue Wissenschaft ihre bis heute behauptete Vormachtstellung eingenommen hat. In dem Moment, wo die Biologie zu einer eigenständigen Wissenschaft avancierte, wurde auf paradoxe Weise das Leben selbst zum wissenschaftlichen Problem. Auf das Leben jedes Lebewesens wirkt fortan in der Praxis (Züchtung, Behandlung, Vernichtung, Präsentation, Isolation, Konservierung, Schutz) grundsätzlich die Frage nach der theoretischen Definition des Lebens ein. Der Philosoph Hans Jonas stellt für die Neuzeit einen Übergang vom „Panvitalismus“ zum „Panmechanismus“ fest. Im vorgeschichtlichen „Panvitalismus“ sei schlichtweg alles belebt, nur der Tod stelle ein Problem dar, während im „Panmechanismus“ das Problem ein umgekehrtes sei:

„Daher ist das Problem des Todes wahrscheinlich das erste, das diesen Namen in der Geschichte des Denkens verdient. [...] Neuzeitliches Denken, das mit der Renaissance begann, befindet sich in der genau umgekehrten theoretischen Lage: Das Natürliche und Verständliche ist der Tod, problematisch ist das Leben. [...] Daß es das Leben gibt, und wie so etwas in einer Welt bloßer Materie möglich ist, das ist jetzt das Problem, das dem Denken aufgegeben ist.“³⁴

Leben definiert sich laut Jonas im Jargon der modernen Wissenschaft nurmehr als „Grenzfall“ in einer „universalen Todesontologie“:

„Leben auf das Leblose reduzieren ist nichts anderes, als das Besondere in das Allgemeine, das Zusammengesetzte in das Einfache und die anscheinende Ausnahme in die beglaubigte Regel aufzulösen. Ebendies ist die Aufgabe, die der neuzeitlichen

³³ Neumann/Burks, *Theory of Self-Reproducing Automata*, 1966.

³⁴ Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1994 (1973), S. 25-31.

Lebenswissenschaft, der Biologie, durch das Ziel der ‚Wissenschaft‘ als solcher gesetzt ist.“³⁵

Zu einem ähnlichen Schluss gelangte auch Michel Foucault nach der Lektüre des Textes, der auch den in diesem Teil der Untersuchung angestellten Überlegungen zum besseren Verständnis biologischer Zusammenhänge zugrundegelegt wird, nämlich François Jacobs „Logik des Lebenden“:

„In Wirklichkeit handelt es sich um eine Geschichte der gesamten Biologie; es geht um deren umfassende Neueinteilung in der gegenwärtigen Epoche; es geht vor unseren Augen um die Grundlegung einer ebenso wichtigen und revolutionären Theorie, wie dies zu ihrer Zeit die Thorien von Newton oder Maxwell waren (und an deren Entwicklung François Jacob selbst wesentlichen Anteil hatte). Kurz, es handelt sich um die größte Umwälzung des Wissens, die sich um uns herum vollzieht. Und hier tritt eines der für unser Denken befremdlichsten Ergebnisse der modernen Biologie auf – auf den ersten Blick eines der enttäuschendsten und letztlich doch wunderbarsten: Sie raubt uns genau das, was wir seit so langer Zeit von ihr erwarten: das Geheimnis des Lebens selbst. Tatsächlich analysiert sie das Lebende nach der Art eines im Kern niedergelegten Programms, das für den Organismus die Grenzen seiner mögliche Reaktionen festlegt; alles vollzieht sich so, als ob angesichts eines beliebigen Stimulus eine Konsultation des Programms erfolgt, Informationen durch Boten übermittelt, Anweisungen weitergegeben, Befehle umgesetzt würden. [...] Nunmehr steht der Begriff des Programms im Mittelpunkt der Biologie. Eine Biologie ohne Leben?“³⁶

Das von jahrhundertlang gepflegten Vorstellungen von Zeugung oder Schöpfung weit entfernte Hauptinteresse der modernen Wissenschaft gilt der Reproduktion und der Weitergabe der Reproduktionsinformation, des Programms. François Jacob beschreibt, wie aus Vorstellungen von Reproduktion, die einem Schöpferprinzip nach künstlerisch-handwerklichem Modell folgen, beim ersten Evolutionsbiologen Jean-Baptiste de Lamarck die Vorstellung der Organisation von Strukturen in den Mittelpunkt tritt: „Materialist Buffon verwendet das Modell einer Gußform, denn das offensichtlichste Mittel zur Reproduzierung eines dreidimensionalen Körpers ist das des Bildhauers, der den vom Körper in Wachs oder Gips zurückgelassenen Abdruck verwendet.“³⁷ Obgleich im heutigen Kontext oft wegen seines unbedingten evolutionären Fortschrittsglaubens kritisiert, hat Lamarck unter der Bezeichnung der „Umstände“ frühe Ideen zur Ökologie entwickelt, die seiner Ansicht nach zu vererblichen Merkmalen auch „kultureller Evolution“ führen sollen.³⁸ Seine Theorie der

³⁵ Ebd.

³⁶ Artikel über François Jacobs „Logik des Lebenden“ in *Le Monde*, Nr. 8037, 15./16.11.1970, in: Foucault, Michel, *Schriften zur Medientheorie*. Berlin 2013, S. 224.

³⁷ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 87ff.

³⁸ Hier beginnt die Ideengeschichte der „kulturellen Evolution“, die in dieser Untersuchung immer wieder im Mittelpunkt verschiedenster Vorstellungen vom Virus als „Überträger“ von Ideen steht und im Folgenden noch genauer erläutert wird. Die zeitgenössische „Memetik“ versucht den Anschluss an kulturevolutionäre Ideen der Vergangenheit (vgl. Kap. 5.4). In der Biologie bedeutet „kulturelle Evolution“ die Weitergabe von erworbenen

Vererbung erworbener Eigenschaften scheint auf den ersten Blick nicht mit der modernen Evolutionsgenetik zusammen zu passen, ist aber in der zeitgenössischen Biologie im Hinblick auf ökologische Evolutionsfaktoren wieder diskutiert worden:

„Weiterhin führt die Vorstellung der Organisation dazu, die Idee, die schon das 18. Jahrhundert gehabt hatte, weiterzuentwickeln, derzufolge das Lebewesen keine im Leeren isolierte Struktur ist, sondern daß es sich in die Natur einfügt, mit der es mannigfaltige Verbindungen unterhält.“³⁹

Hier wird erstmals die Interaktion mit der Umwelt zum evolutionären Gestaltungsfaktor.

Die Evolutionsbiologie ist einerseits eine logische Folge der westlichen Methode, Welterkenntnis territorial zu betreiben und daher sowohl Zeit als auch Raum zu vermessen und aufzuzeichnen. Andererseits sind Charles Darwins Erkenntnisse immer auch im Zusammenhang mit einem veränderten mathematischen Interesse an großen Zahlen, Wahrscheinlichkeit und Kontingenz zu sehen. So muss es nach erdgeschichtlichen, menscheitsgeschichtlichen und naturgeschichtlichen Berechnungen, Aufzeichnungen, Sammlungen und sonstigen kalkulativen Forschungsergebnissen nun auch eine gleichfalls geradezu archäologisch betriebene Entwicklungsgeschichte geben. Diese wirkte zwar zunächst schockierend auf viele seiner Zeitgenossen, und Darwin war persönlich immer wieder Spott und Kränkungen ausgesetzt. Die Evolutionslehre öffnet aber gleichzeitig alle Türen für heute relevante Forschungsgebiete in der Wissenschaft. Ohne die Evolutionsbiologie wäre vielleicht nie die theoretische Notwendigkeit für die Existenz der Viren sichtbar geworden. Ohne Darwins grundsätzliches Interesse daran, große Populationen auf strukturelle Merkmale und Unterschiede zu untersuchen, ohne dabei übertriebenes Interesse am Einzelfall des Individuums innerhalb der Population zu zeigen, hätten möglicherweise auch Pasteur und Koch auf längere Sicht mit ihren eigens gezüchteten Bakterienpopulationen wenig anfangen können. Doch das Fachgebiet, auf dem Darwins Selektionsmodell, die Zuchterfolge und -misserfolge der Bakteriologen und die zunächst weitgehend ignorierten Mendel'schen Forschungen zur natürlichen Zuchtwahl sich in den 1920er Jahren wiederbegegnen, musste mit der Genetik erst noch entstehen und sollte fortan auf die Hilfe der Virenforscher und ihr neues Medium „Virus“ oder „Bakteriophage“ (Bakterienviren) angewiesen sein. Denn ab Mitte des 20. Jahrhunderts dienen „Mikroorganismen als Modelle genetischer Forschung“: „Die molekulare Genetik hat ihre entscheidenden Impulse und Erkenntnisse durch das Studium von Bakterien und

Kulturtechniken wie Abweichungen vom üblichen Nestbau, Veränderungen im Sozialverhalten innerhalb des Rudels, die Weitergabe neuer Abfolgen im Vogelgesang oder Werkzeuggebrauch bei Schimpansen.

³⁹ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 98.

Bakteriophagen erhalten.“⁴⁰ Bakterien werden auf den entsprechenden Nährböden deutlich sichtbar und sind damit zu isolieren, zu identifizieren und seit dem Zweiten Weltkrieg mithilfe von Penicillin bzw. Antibiotika auch gezielt zu neutralisieren.⁴¹ Viren jedoch lassen sich auf einem simplen Nährboden unter den labortechnischen Bedingungen der frühen Mikrobiologie weder reproduzieren und beobachten, was ihnen einen oft geradezu mystifizierten Sonderstatus verliehen hat.

Die Virologie ist übrigens bis heute kein eigenständiges Studienfach an deutschen Universitäten, entweder nähert man sich dem Fachgebiet von der Seite der Medizin, der Physik, der Chemie oder der Biochemie. Dort gehören insbesondere Molekularbiologie und die molekulare Genetik zum Lehrstoff. Das Studium der Mikrobiologie bietet die Möglichkeit, sich mit Zellbiologie und der molekularen Struktur von Proteinen, Nukleinsäuren und Lipiden eingehender zu beschäftigen. Die medizinische Virologie ist aus nachvollziehbaren Gründen eher am Virus als Krankheitserreger und an Impfstrategien interessiert. Doch seit bekannt ist, dass Viren evolutionäre Alleskönner sind,⁴² ist diese einseitige Sicht der Pathogenität von Viren nur ein Teilbereich der gesamten Virologie, deren wichtigste epistemologische Bedeutung mittlerweile im Bereich der Genetik und Evolutionsforschung zu liegen scheint. Nach wie vor werden Viren als eine Art „Transponder“ zur Erbinformation von Lebewesen und im Zuge der technologischen Evolution auch als Zugangscodes zu den Archiven des technisch gespeicherten Wissens behandelt.

5.1.3 Die Sichtbarmachung und Verbildlichung der Viren

Charakteristisch für die Begriffsgeschichte des Virus und die Debatte um Viralität ist die Tatsache, dass nicht ohne weiteres festgestellt werden kann, wer erstmals von Viren als „Viren“ gesprochen hat. Im 19. Jahrhundert spricht man ganz generell von infektiösen Agenten als Giftstoff „Virus“, die Übergänge zu anderen Mikroben und Parasiten sind zu dieser Zeit fließend und die Unterscheidung unterschiedlichster Erreger ein zu weites Feld für die frühe Bakteriologie des 19. Jahrhunderts. Obwohl die frühe Bakteriologie eine

⁴⁰ Brandis, Henning, „Genetik der Bakterien“, in: Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 144ff.

⁴¹ Alexander Fleming entdeckte den antibakteriellen Wirkstoff Penicillin schon 1928, zu einer allgemeinen Anwendung kam es aber erst bei der Versorgung der alliierten Truppen im Zweiten Weltkrieg. In den Kriegsjahren und in der Nachkriegszeit war Penicillin jedoch Mangelware, so dass immer wieder Engpässe entstanden und mit wirkungslosen Fälschungen des begehrten Medikaments geschmuggelt wurde, wie es beispielsweise der Film „Der dritte Mann“ (USA 1949, Regie: Carol Reed, 104 Min.) zeigt, wo die aktuelle Debatte um Generika vorweggenommen erscheint. Inzwischen sind Resistenzen das Hauptproblem in der Antibiotikatherapie.

⁴² Zur evolutionären Bedeutung von Viren vgl. Ryan, *Virovolution*, 2010.

wissenschaftliche Erfolgsgeschichte ist,⁴³ musste bei einer ganzen Reihe von Krankheiten zugegeben werden, weiterhin den infektiösen Erreger nicht dingfest machen zu können. Eher eine Ahnung als konkretes Wissen ist für die frühen Mikrobiologen die Präsenz eines ganz andersartigen Krankheitserregers, des großen Unbekannten. Als eher unwissenschaftlicher Entdecker „des“ Virus gilt der niederländische Forscher Martinus W. Beijerinck 1899 mit der Formulierung eines „lebendigen, flüssigen Ansteckungsstoffes“ („contagium vivum fluidum“). Der russische Kollege Dimitri Iwanowski stellte schon etwas früher (1892) bei der Untersuchung der Tabakmosaikkrankheit bei Pflanzen im Unterschied zu Bakterien „nichtfiltrierbare“ Erreger fest und war damit der erste Forscher, der grundsätzlich unterschiedliche Mikrobentypen vermutete. Ähnlich wie die viral hervorgerufenen Störungen in der Musterung von Tulpenblüten, die allerdings in den Hochzeiten des Tulpenhandels für besonders gute Verkaufskonditionen sorgen, ist das Tabakmosaikvirus TMV vor allem für Pflanzenzüchter relevant. Auch das ökonomische Interesse bedingte die zunehmende Forschungsaktivität. Im Kontext der bisher diskutierten Fragen zur Begriffsgeschichte ist festzustellen, dass sich die Entdeckung und nachfolgende Sichtbarmachung und Verbildlichung der Viren und ihre Nomination durchgängig an der zentralen Frage nach dem Leben orientiert: Anders als ein chemisches Gift, ist das Virus gewissermaßen ein lebendiges Gift:

„Der Begriff Virus mit der ursprünglichen Wortbedeutung ‚Gift‘ war aus der vorbakteriologischen Zeit für alle Krankheitsursachen übernommen worden, die als vermehrungsfähig angesehen werden konnten – im Gegensatz zu dem nicht als vermehrungsfähigen als ‚Venenum‘ bezeichneten chemischen Gift.“⁴⁴

Deshalb ist die wichtigste Innovation der frühen Virologie die Entdeckung der Bakteriophagen als „Modellviren“:

„Eine Erweiterung des Arbeitsgebietes der Virologie trat ein, nachdem d’Hérelle (1917) in bakterienfrei filtrierten Kotschwemmungen von Ruhrkranken ein Agens gefunden hatte, das Bakterien auflöste, die sich in der Vermehrungsphase befanden, und das hierbei selbst eine Vermehrung erfuhr. Das von ihm als ‚Bacteriophagum intestinale‘ bezeichnete Prinzip konnte als Bakterienvirus den pflanzenpathogenen und

⁴³ Dies ist der Grund, warum die Virologie erst mit der zunehmenden Forschung zu HIV/AIDS zu einer Fülle von neuen Erkenntnissen kam. Viren sind zum einen im Vergleich zu Bakterien schwerer anzüchtbar, da sie nur in lebenden Zellen existieren können. Außerdem sind virale Krankheiten von der Erfolgsgeschichte der Antibiotika ausgenommen, die interessanterweise in jüngster Zeit massive Kritik erfährt. Vgl. zur Kritik von Seiten der Mikrobiomforschung: Blaser, Martin, *Antibiotika Overkill. So entstehen die modernen Seuchen*. Freiburg, 2017. Vgl. ferner zur Allgegenwart viraler Phänomene in Medizin, Biologie und Genetik: Winnacker, Ernst-Ludwig, *Viren. Die heimlichen Herrscher*. Frankfurt am Main, 1999. Vgl. zur Situation der wissenschaftlichen Virologie Anfang der 1980er Jahre: Wiesmann, Ernst, *Medizinische Mikrobiologie. Bakteriologie, Virologie, Parasitologie, Mykologie, Immunologie, Chemotherapie*. Stuttgart/New York, 1982.

⁴⁴ Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 12.

tierpathogenen Viren an die Seite gestellt werden und als im Laboratorium leicht zu handhabendes Modellvirus dienen.⁴⁵

Allerdings können wir an dieser Stelle immer noch nicht von wirklich sichtbaren Viren sprechen: Die Sichtbarmachung der Viren erfolgt erst 1937 mit der Analyse morphologischer Substrate unter dem Rasterelektronenmikroskop durch den deutschen Mediziner Helmut Ruska.⁴⁶ Doch der eigentliche optische Nachweis von Viren wird durch die zuvor notwendigen spezifischen Präparierungen von Gewebeproben für die Untersuchung mit elektronenmikroskopischer Technik durch Wendell M. Stanley erbracht, der

„schloß, dass es sich beim Virus um ein autokatalytisches Protein handele, das lebende Zellen für seine Vermehrung benötige. Als weitere Arbeiten zeigten, dass das kristalline Virus auch eine Ribonukleinsäure enthielt, war der Weg frei für eine Forschungsrichtung, der eine biochemische Erklärung des Vermehrungsvorganges des Virus in der Wirtszelle gelang. [...] Das morphologische Substrat konnte analysiert werden, nachdem seit 1938 Rasterelektronenmikroskope zur Verfügung standen und die Präparationstechnik immer mehr, zuletzt durch Negativ-Darstellung, verfeinert wurde.“⁴⁷

Doch was sehen die Forscher, wenn sie etwas sehen? Handelt es sich beim Bild vom Virus um ein Artefakt oder um einen technischen Index? Der englische Biologe Steven Rose bezeichnet noch in der Gegenwart die „Formen, Muster und Strukturen, die wir in einem Elektronenmikroskop erblicken“, als „Artefakte, geschaffen durch das Geflecht von Prozeduren, denen man lebendes Material unterworfen hat“.⁴⁸ Von einer Entmystifizierung des Virus durch die ersten Bilder von Viren kann insofern kaum, wie im flotten journalistischen Fachjargon angenommen, die Rede sein:

„So richtig überzeugt von der Existenz der Viren war die Fachwelt aber erst, nachdem die biochemische Analyse gezeigt hatte, dass Viren hauptsächlich aus Eiweiss und Erbsubstanz bestehen, und nachdem die Elektronenmikroskopie in den dreissiger

⁴⁵ Ebd., S. 13.

⁴⁶ „Zwischen 1938 und 1945 war Helmut Ruska Leiter des Laboratoriums für angewandte Elektronenmikroskopie bei der Siemens & Halske AG, Berlin-Spandau. Helmut Ruska gilt als Wegbereiter der medizinisch-biowissenschaftlichen Elektronenmikroskopie. Gemeinsam mit seinem Bruder Ernst Ruska und seinem Schwager Bodo von Borries entwickelte er das Elektronenmikroskop zur Serienreife, wobei er insbesondere die Nutzung der neuen Technik für die Aufklärung biomedizinischer Fragen vorantrieb. Er machte als weltweit erster Wissenschaftler Viren sichtbar und schuf die Grundlagen der bis heute bestehenden Virustaxonomie.“ Zitiert nach <http://helmut.ruska.de> (aufgerufen am 24.10.2015); vgl. auch Institut für Virologie der Charité Berlin: <http://virologie-ccm.charite.de/institut/historisches> (aufgerufen am 24.10.2015).

⁴⁷ Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 12f. Auf der Internetseite der LMU München wird das Verfahren der Negativkontrastierung wie folgt beschrieben: „Die Negativkontrastierung ist eine relative schnelle Methode kleine biologische Strukturen wie Viren, Phagen und Makromoleküle hochauflösend darzustellen. Die Viren werden z.B. auf eine dünne Kohlefolie aufgebracht und mit einer Schwermetallsalzlösung (z.B. Uranylacetat) inkubiert. Nach dem Absaugen bleibt aufgrund von Kapillarkräften an Furchen, Rändern und Vertiefungen mehr Schwermetall zurück – das Objekt erscheint daher heller als die kontrastreiche unmittelbare Umgebung (= negativer Kontrast).“ Siehe <http://ultrastruktur.bio.lmu.de/de/forschung/tem/negativkontrast/index.html> (aufgerufen am 14.2.2008).

⁴⁸ Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000, S. 81.

Jahren die ersten Virenbilder ans Licht gebracht hatte. Die Welt der Mikroben war damit endgültig entmystifiziert.“⁴⁹

Bei allen Verfahren zur vermeintlichen Sichtbarmachung von Viren sollte zudem bedacht werden, dass es sich immer um abgetötete, kristallin erscheinende Viren handelt. Viele Bildgebungen zeigen kristalline Strukturen, da bei der Präparation Kristalle aus viralem Protein gewonnen werden. Grundsätzlich ist die Ähnlichkeit der Virus-Bilder mit Kristallen und sternartigen Formen frappierend, weshalb gerade dieser Aspekt eher gegen eine Entmystifizierung zu sprechen scheint. Bilder der Viren orientieren sich seit Beginn ihrer Sichtbarmachung an historischen Darstellungen von Infusorien, Pflanzensamen, Sternen, explosionsartigen Lichtern und Funken. Die Visualisierung ist immer schon auch eine Interpretation. Die ikonologische Vergleichbarkeit mit bekannten Phänomenen nimmt dem Unbekannten die Fremdheit und erlaubt es, sie in vorhandene Systeme einzuordnen. Erste Bilder der Viren gleichen dementsprechend auch zeitgenössischen Bildmotiven der Vermessungstechnik (etwa der distanzierten Vogelperspektive auf die Proportions- und Strukturunterschiede diverser Populationen von Mikroorganismen), der Kriegstechnologie (Torpedos, Bombenexplosionen) und der Onkologie (Bilder des Wildwuchses und der Streuung). Die Virendarstellungen erinnern auch an futuristische Dynamik und Abstraktion, wie sie uns aus der historischen Science Fiction vertraut ist. Generell gleichen die frühen Bilder aus der Mitte des 20. Jahrhunderts neu erfassten Mikroben auf bemerkenswerte Weise der abstrakten Malerei der gleichen Zeit. Mit den ersten dreidimensionalen Modellen der Virusarchitektur entstehen ähnliche Formen, nämlich Ikosaeder,⁵⁰ wie sie der US-amerikanische Architekt Buckminster Fuller für seine futuristischen Kuppelbauten verwendet hat (vgl. Kap. 5.5).⁵¹ Heute sind die Bilder der Viren mit den zeitgenössischen technischen

⁴⁹ Brauchbar, Matthis, „Viren & Co“, in: NZZ Folio/Magazin der Neuen Zürcher Zeitung (online), November 1995, <http://folio.nzz.ch/1995/november/ein-kleines-kompendium> (aufgerufen am 24.10.2015).

⁵⁰ „Die Elektronenmikroskopie lieferte immer deutlichere Bilder, auf deren Grundlage man dreidimensionale Modelle zu bauen begann. Ohne sich in kleineren Details festzulegen, orientierten sich diese Modelle zudem auf kreative Weise an den aus Röntgenbeugungsmessungen resultierenden Mustern, die den ersten Beweis für die Existenz von Symmetrien im Bau der Viren erbracht hatten. Peter Wildy, William Russel und Robert Horne gelangten 1960 in Glasgow die ersten Bilder des von seiner als Envelope bezeichneten Hüllmembran befreiten Herpes-simplex-Virus, denen sich entnehmen ließ, dass die Architektur des Capsids mit seiner strahlenförmigen Anordnung morphologischer Einheiten oder Capsomere, da sie zwei-, drei- und fünfzählige Symmetrieachsen aufweist, der Symmetrie eines Ikosaeders entspricht. [...] Ihre so gewonnene Strukturhypothese veranschaulichten die Forscher mit Hilfe eines schönen Holzmodells, das seine Entstehung vor allem Peter Wildy verdankt, der handwerklich sehr geschickt war und in seiner Freizeit Harfen und Spinnräder baute. Wie seine Witwe erzählt, war die ganze Familie wochenlang damit beschäftigt, ihm und seinen Kollegen beim Zusammenbasteln des ersten Entwurfs aus Wellpappe, Moltofill und Draht zu helfen.“ Kemp, *Bilderwissen*, 2000, S. 186-189.

⁵¹ „Donald Caspar und Aaron Klug gelang es dann 1962 auf dem Cold Spring Harbor Symposium zur Virenforschung, eine theoretische Grundlage für die Architektur isometrischer Viren zu liefern. Ihr Ansatz löste das noch offene Problem, wie die ikosaedrische Regularität des Capsids mit der dafür eigentlich zu großen Anzahl und uneinheitlichen Form der Capsomere zu vereinbaren ist. Sie griffen dabei auf die Ideen des

Möglichkeiten der digitalen 3D-Simulation so künstlich (und künstlerisch) geworden, dass man grundsätzlich nur von viralen Modellen sprechen kann. Das tatsächliche Phänomen bleibt auch bei nachweislicher Wirksamkeit unsichtbar oder doch zumindest nur verschwommen zu erkennen. Ebenso wie in der eng verwandten Begrifflichkeit der Genetik sind die Ikonen des Wissens in der bildwissenschaftlichen Ikonologie ähnlich aufzufassen wie das berühmte Modell der Doppelhelixstruktur der DNA von Watson/Cricks, für dessen Zeichnung und Bau die englische Künstlerin (und Forschergattin) Odile Cricks verantwortlich gewesen ist.⁵² Besonders kritisch beleuchtet die Literaturwissenschaftlerin Brigitte Weingart in zahlreichen Texten die tendenziösen Bildgebungsverfahren hinsichtlich der optischen Erscheinung des Virus:

„Bereits die mikroskopische Fotografie, nach einem vielzitierten Diktum Robert Kochs für die bakteriologische Forschung ‚wichtiger als der Gegenstand selbst‘, ist keineswegs von ‚Pencil of Nature‘ geschrieben, um die noch berühmtere Formulierung Talbots zu zitieren, die für die epistemologischen Hoffnungen in die fotografische Aufzeichnung seiner Zeit symptomatisch ist. Schon die Vorlage für die Aufnahme ist das Ergebnis von Vorbereitung, von ‚Präparation‘, die vom Schnitt über die Fixierung bis zur Färbung nicht nur ein ganzes Set handwerklicher Fähigkeiten voraussetzt, sondern auch ein entsprechendes Maß an Vorentscheidungen und Eingriffen mit sich bringt.“⁵³

Aus der Frühzeit der Virologie und von den Anfängen der Sichtbarmachung von Viren bietet eine kleine populärwissenschaftliche Publikation zu *Viren und Miasmen* des Virologen Karl Beller einen aufschlussreichen Einblick in den „State of the Arts“ im Jahre 1949. Das Faszinierende an Viren ist laut Beller der Umstand, dass man durch sie an die „Grenzbezirke

visionären amerikanischen Architekten Buckminster Fuller zurück, mit dem sie in Verbindung traten, und behandelten die Untereinheiten des viralen Ikosaeders, um ihnen wenigstens „Quasi-Äquivalenz“ zuschreiben zu können, in Analogie zu Fullers berühmten geodätischen Kuppeln.“ Ebd.; zu den futuristischen Bauplänen und Architekturtheorien des US-amerikanischen Architekten vgl. auch: Buckminster Fuller, Richard, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*. Hamburg, 2008 (1969).

⁵² „Jegliche Darstellung ist gestaltetes Wissen, in einer Weise geformt, die einen konkreten Umgang mit der sichtbaren Umwelt, als Bewältigung von Formproblemen wie Raum, Schnitt, Verkürzung oder Farbe, erkennen lässt. Die Wahl von flächigen oder dreidimensionalen Darstellungen, von Materialien oder Bearbeitungstechniken bringt Repräsentationsentscheidungen mit sich. Sie ist außerdem in eine längere Geschichte räumlichen Denkens und Modellierens eingebettet, die sich nicht nur aus bloßen Wissenszuwächsen oder technischen Verbesserungen ergibt, sondern aus ihrer Einbettung in kollektive Praktiken, aus Traditionen und Lernprozessen im Umgang mit Bildtechniken. Wissenschaftliche Beobachtung wird nicht als gegebene Information in die Sprache der Bildkünste übersetzt, wo sie mit zusätzlichen Bedeutungen geimpft und überfrachtet würde; vielmehr ist jede Bildproduktion eine eigenständige Produktion von Wissen.“ Bruhn, Matthias, „Zellbilder. Eine Kunstgeschichte der Wissenschaft“, in: Bredekamp/Schneider/Dükel (Hg.), *Das technische Bild*. 2008, S. 60; vgl. ferner Mahr, Bernd „Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs“ in: Krämer, Sibylle/Bredekamp, Horst (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*. Fink, München 2003, S. 59-86.

⁵³ Weingart, Brigitte, „Einblenden, Ausblenden und die Rhetorik der Evidenz“ in: Sick, Andrea u.a. (Hg.), *eingreifen. viren, modelle, tricks*. Bremen, 2003, S. 280. Bilder sind also einmal mehr „imaginatio“, noch dazu verraten insbesondere moderne 3D-Simulationen den Science Fiction gewohnten Designer mit seiner ganz spezifischen Vision des Virus: „Insbesondere als 3D-Animation eignet sich gerade der Vorgang des ‚Andockens‘ auch bestens für Science-Fiction-nahe Inszenierungen, in denen sich das Virus wie ein extraterrestrisches Raumschiff an der planetarisch dargestellten Zelle zu schaffen macht.“ Ebd.

des Lebens“ gerät und sich „auf Neuland“ bzw. auf „einen unbekanntem Erdteil“ begeben muss.⁵⁴ Dabei erweist sich das Eiweißmolekül als „Bindeglied zwischen allen Lebewesen, gleichgültig, ob sie dem Pflanzen- oder Tierreich angehören“, denn auch Viren stellen sich als „Eiweißkolloide“ dar. „Gegenüber den einfachen Eiweißarten aber lassen die Viren einen erhöhten Bauwillen erkennen, in dem wir ihr besonderes Wesen erblicken dürfen.“⁵⁵ Über die „Virusgestalt“ wusste man wie beschrieben bis 1937 kaum etwas.⁵⁶ Erst „mit dem Verzicht auf das unmittelbare Sehen“ wird diese durch die ersten deutschen Elektronenmikroskope von Siemens und AEG schließlich darstellbar:⁵⁷

„Das Ergebnis ist in beiden Fällen ein um das 25000fache seiner natürlichen Größe verstärktes Bild, das man, wie bei einem Röntgenapparat, auf einem fluoreszierenden Schirm ablesen und photographisch festhalten kann. Der Lohn dieser Bemühungen ist eine Erweiterung unseres Vorstellungsvermögens nicht allein in räumlicher Beziehung um das 1000fache, sondern auch unserer Kenntnis der Lebensvorgänge unterhalb der Schranke, die sich die Zellpathologie mit dem Satz ‚omne vivum e cellula‘ selbst gezogen hatte. Wenn aber das Leben nicht mehr an die Zellstruktur gebunden ist, lautet die Frage nicht mehr: Sind die Viren belebte oder unbelebte Agentien? Indem sie ‚agieren‘, d. h. sich betätigen, reihen sie sich von selbst in die Reihe der Lebenserscheinungen ein und zwingen uns, ihnen eine umfassendere Bedeutung einzuräumen, als es bisher geschehen ist.“⁵⁸

Wir können daher den Wechsel von einer Ontologie des vitalistischen Agenten und Boten aus den „Grenzbezirken des Lebens“ zur „informationsübertragenden Maschine“ ziemlich genau auf die Zeit kurz vor, während und direkt nach dem Zweiten Weltkrieg datieren. Fortan erfolgt in einem rasanten Tempo die Automatisierung des biologischen „Programms“ Virus:

„Der ehemals unsichtbare, geheimnisvolle Ansteckungsstoff, den der Virologe Karl Beller noch 1949 interessanterweise wieder in die antike Miasmenlehre einordnen wollte, war durch die Forschungen der Molekularbiologen zu einer mit den avanciertesten Labortechniken untersuchbaren biologischen Maschine geworden, die man als Sonde ins unbekannte Innere einer Zelle schleusen konnte. [...] Im neu entstandenen Maschinenpark der Elektrophorese, Elektronenmikroskopie und Ultrazentrifugation wurden Viren zu Gegenständen, die es eben gerade noch erlaubten, in eine produktive Interaktion mit den Analysemaschinen zu treten; man könnte fast sagen, die ganze Vielfalt der nach wie vor grundlegenden Analysetechniken in der Molekularbiologie wurde aus der Interaktion mit Viren entwickelt. [...] Denn je stärker der interdisziplinäre Einfluss mathematisch und physikalisch orientierter Wissenschaftler auf die Molekularbiologie wurde, desto mehr verwandelte sich das Virus zu einer informationsübertragenden Maschine.“⁵⁹

⁵⁴ Beller, *Viren und Miasmen*, 1949, S. 19.

⁵⁵ Ebd., S. 34.

⁵⁶ Ebd., S. 27.

⁵⁷ Ebd., S. 34.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

⁵⁹ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 24f., zu Beller, *Viren und Miasmen*, 1949, S. 65.

Auf diese besondere Rolle des neuen Mediums Virus, nämlich als Bindeglied zwischen vitalistischer und mechanistischer Formulierung des nicht nur philosophisch, sondern auch biopolitisch relevanten Lebensbegriffs zu fungieren, wird am Ende dieses Kapitels ausführlicher zurückzukommen sein.

5.1.4 Phagenforschung, Informatik und Genetik: Interdisziplinäre Forschungsgebiete zum Code des Lebens

Der Evolutionsbiologe Freeman Dyson beschreibt in seinem Buch *Origins of Life* die besondere Bedeutung mathematischer und physikalischer Modelle für das Verständnis der Replikation und des Stoffwechsels von Lebewesen und betont dabei die außerordentliche Bedeutung, die entscheidende Fragen des Physikers Erwin Schrödinger und des Mathematikers John von Neumann für die Zusammenführung von „Hardware“ und „Software“ der Biologie in der unmittelbaren Nachkriegszeit hatten:⁶⁰

„Only five years after Schrödinger gave his lectures in Dublin, the logical relations between replication and metabolism were clarified by the mathematician John von Neumann. Von Neumann described an analogy between the functioning of living organisms and the functioning of mechanical automata. His automata were an outgrowth of his thinking about electronic computers. A von Neumann automaton had two essential components; later on, when his ideas were taken over by the computer industry, these were given the names hardware and software. Hardware processes information; software embodies information. These two components have their exact analogues in living cells; hardware is mainly protein and software is mainly nucleic acid. Protein is the essential component for metabolism. Nucleic acid is the essential component for replication. Von Neumann described precisely, in abstract terms, the logical connections between the components. For a complete self-reproducing automaton, both components are essential.“⁶¹

Interdisziplinäre Forschung als holistisch orientierte Biotechnologie bestimmt fortan das Interesse an internationalen wechselseitigen Wissenschaftsbeziehungen, die infolge der Migrationsbewegungen vieler Wissenschaftler vor und während des Zweiten Weltkrieges zusätzliche Dynamik erhalten. So arbeitete seit den 1940er Jahren der deutsche Physiker Max Delbrück in den USA und legte bald einen Schwerpunkt seiner Forschungen auf Bakterienviren, die schon genannten Phagen. Spezifische Bakterienviren des

⁶⁰ „Hardware“ bezeichnet im Englischen ursprünglich Eisenwaren, womit die sprachliche Genese des Begriffs aus dem Sprachgebrauch des industriellen Zeitalters sehr deutlich wird. Ontologisch hat Hardware die Rolle des Materials übernommen, ohne das sich Geist, Ideen und Programm, also die „Software“, (noch) nicht manifestieren können. In der Informatik bezeichnet Hardware die materiellen Teile eines Computersystems wie Festplatte, Prozessor, Speicher etc., in der Evolutionsbiologie kursieren mittlerweile Theorien, die von einer doppelten Evolution einerseits der Hardware der „Überlebensapparate“, also des Stoffwechsels, der physiologischen Struktur einer Lebensform und ihres mehr oder minder ausgeprägten Nervensystems ausgehen und andererseits eine gesonderte Evolution der Software genetischer Information, also biochemisch wirksamer Proteinstrukturen wie Gene, Viren oder Prione, vermuten. Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 8ff.

⁶¹ Ebd.

Bakterienstammes „*Escherichia coli*“ sind die bereits fast als legendär zu bezeichnenden „T4-Phagen“, an denen die Virologen der ersten Stunde – viele von ihnen Mitarbeiter der „Phagengruppe“ um Delbrück – ihre Forschungen zur induzierten und spontanen Mutation und genetischer Rekombination betreiben und die Bedeutung von Viren als Schlüssel zum Zellkern erkennen.⁶² Delbrück ist einer der Pioniere auf dem Gebiet der Virologie und nicht nur am interdisziplinären Gespräch, sondern auch an Kunst interessiert.⁶³ Der wechselseitige Austausch am Institute for Advanced Study in Princeton bringt seine virologischen Studien mit John von Neumanns Gedanken zu „selbstreproduzierenden Automaten“ in Zusammenhang, also dem frühen mathematischen Modell eines Computervirus (vgl. Kap. 5.4).

Neumann verfasst zwar seine „Theory of Self-Reproducing Automata“ schon 1953, sie wird aber erst 1966 von Arthur Walter Burks veröffentlicht.⁶⁴

Aus der Perspektive zeitgenössischer Evolutionsbiologie ist laut Dyson gerade die Herstellung einer Verbindung von „Hardware“ und „Software“ das Bemerkenswerteste an der Wechselwirkung biologischer und informationstechnischer Virenmodelle an der Schnittstelle von früher Genetik, Evolutionsbiologie und neuer Informationstheorie. Denn auch in der Biologie gibt es nicht nur die Proteine als Hardware und die DNA (Desoxyribonukleinsäure) als Software, sondern auch als „ein Drittes“, nämlich die Zwischenform RNA (Ribonukleinsäure):

„An automaton composed of hardware without software can exist and maintain its own metabolism. It can live independently for as long as it finds food to eat or numbers to crunch. An automaton composed of software without hardware must be an obligatory parasite. It can function only in a world already containing other automata whose hardware it can borrow. It can replicate itself only if it succeeds in finding a cooperative host automaton, just as a bacteriophage can replicate only if it succeeds in finding a cooperative bacterium. In all modern forms of life, hardware functions are mainly performed by proteins and software functions by nucleic acids. But there are important exceptions to this rule. Although proteins serve only as hardware, and one kind of nucleic acid, namely deoxyribonucleic (DNA), serves mainly as software, the other kind of nucleic acid, namely RNA, occupies an intermediate position. RNA is both hardware and software.“⁶⁵

Für die hier formulierten aktuellen Erkenntnisse zur „intermedialen RNA“ werden durch die intensive Phagenforschung im Umfeld von Delbrück die notwendigen Voraussetzungen geschaffen. Im Hershey-Chase-Experiment wird 1952 die Entdeckung nachweisbar, dass

⁶² „These experiments on *E.Coli* helped to fuse evolution and genetics into a new synthesis.“ Zimmer, Carl, *Microcosm. E.Coli and the New Science of Life*. New York, 2008, S. 71.

⁶³ Delbrück pflegte beispielsweise eine lebenslange Freundschaft mit der Berliner Künstlerin Jeanne Mammen, deren Werke er sammelte.

⁶⁴ Neumann/Burks, *Theory of Self-Reproducing Automata*, 1966.

⁶⁵ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 8ff.

Erbinformationen nicht in den Proteinen, sondern in der Desoxyribonukleinsäure codiert sind. In diesem Experiment funktionieren die Phagen als virales Transportwesen, sie sind die Schleuser, das Vehikel, um genetische Information in den Zellkern zu bringen. Schon 1943 zeigen Salvador Edward Luria und Max Delbrück mit einem Fluktuationstest, wie Bakterienviren induzierter und spontaner Mutationen bei Colibakterien wirken, und berechnen auf dieser Grundlage Mutationsraten. Zusammen mit Alfred Hershey erhalten die beiden Forscher für diese und weitere Arbeiten 1969 den Nobelpreis für Physiologie bzw. Medizin. Durch die intensive Forschung an Retroviren im Fahrwasser von HIV/AIDS (auf die im nächsten Teilkapitel genauer einzugehen ist) wird mittlerweile deutlich, dass die anfängliche Vermutung, mit der Viren- und Phagenforschung einen Schlüssel zu den wichtigsten Fragen der Genetik zu finden, richtig ist – allerdings nicht in Form der schlichten binären Unterscheidung von Hardware und Software des Lebens, sondern mit einem Maß an virentypischer Mehrdeutigkeit und Kooperationsfähigkeit:

„RNA occurs in modern organisms in four different forms with different functions. There is genomic RNA, constituting the entire genetic endowment of many viruses – in particular the AIDS virus. Genomic RNA is unambiguously software. There is ribosomal RNA, an essential structural component of the ribosomes that manufacture proteins. There is transfer RNA, an essential part of the machinery that brings amino acids to ribosomes to be incorporated into proteins. Ribosomal RNA and transfer RNA are unambiguously hardware. Finally, there is messenger RNA, the molecule that conveys the genetic instructions from DNA to the ribosome.“⁶⁶

Viren enthalten, wie erst durch die Erforschung von HIV/AIDS deutlich wurde, oftmals nur die hier beschriebene, so vielfältig in der mikrobiologischen Natur vertretene RNA und sind daher obligatorische Parasiten. Wie man inzwischen übereingekommen ist, reicht diese RNA dennoch aus, um Viren als „lebendig“ nach der Definition der NASA zu bezeichnen:

„Leben ist ein sich selbst unterhaltendes System, das genetische Information enthält und fähig ist, darwinsche Evolution zu durchlaufen (1994). Jerry Salk vom Salk Institute in Kalifornien hat die Definition mitgeprägt, als er im Reagenzglas sich selbst replizierende RNA herstellte, die auch noch imstande war, sich zu mutieren und zu evolvieren, womit er den Anfang des Lebens nachahmen konnte. Diese Definition wurde dann auch von der NASA übernommen.“⁶⁷

Ein Retrovirus wie HIV übermittelt anders als vorher bekannte Viren seine Information als RNA, die innerhalb der Wirtszelle zunächst in DNA mithilfe „reverser Transcriptase“ übersetzt werden muss. Bei eben dieser Übersetzung kommt es häufig zu Kopierfehlern, die eine besonders hohe Mutationsrate und damit auch besondere Schwierigkeiten bei der

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 27. Die NASA ist insofern mit Expertise zur Frage des Lebensbegriffs ausgestattet, als es klare Kriterien geben muss, um über mögliche außerirdische Lebensformen im Weltraum zur gegebenen Zeit kompetent entscheiden zu können.

Behandlung retroviraler Krankheiten, von denen die bekannteste AIDS ist, zur Folge haben können. Die Retrovirologie ist durch die Aidsforschung von einer randständigen evolutionären Spezialforschung – Freeman Dyson geht wie einige andere Evolutionsforscher sogar von einer zweifachen Evolution und einer frühzeitlichen „RNA-Welt“ aus – zu einem Kerngebiet der Aidsforschung und Onkologie geworden.⁶⁸ Evolution wird nach diesen Erkenntnissen zu einem permanenten Ansteckungsprozess.

5.1.5 Retroviren, Immunschwäche, Autoimmunkrankheiten: Virologie und Immunologie seit HIV/AIDS

Auch wenn der eigentliche Virendiskurs schon in den 1960er Jahren in Kunst und Wissenschaft zu einem zentralen Thema wurde, ist die breite Öffentlichkeit erst seit dem Aufkommen von HIV/AIDS in den westlichen Industrienationen seit den 1980er Jahren am Virennarrativ interessiert.

„Ende der 1970er Jahre hielt man Infektionskrankheiten für besiegt. Das Auftreten von HIV/AIDS wendete diesen Optimismus mit einem Schlag in Angst und Pessimismus um. Es kam zu fast mittelalterlicher Seuchenpanik und Angst wie zu den Zeiten der Justinianischen Pest.“⁶⁹

Die völlige Ratlosigkeit gegenüber dem Krankheitsbild des „acquired immune deficiency syndrome (AIDS)“ zeigt sich in einem medizinischen Lehrbuch von 1984, wo die Krankheit als eine „erstmalig 1981 in den USA, inzwischen auch in Europa beobachtete Form von Immundefekten“ bezeichnet wird. Diagnostiziert werden „generalisierte Lymphadenopathien, starke Verminderung zellvermittelter (bei intakter humoraler) Immunreaktivität, dadurch bedingte und schwer verlaufende Infektionen mit opportunistischen Erregern“.⁷⁰ Dass es sich bei diesen Erregern neben ganz alltäglichen, bei intaktem Immunsystem völlig ungefährlichen Mikroben auch um eine Reihe von Onkogenen handelt, verstärkt künftig die Hoffnungen der Mediziner, durch zunehmende Forschung in der Virologie auch die verbreiteten Krebserkrankungen besser behandeln zu können. „Als Hauptursache wird ein unbekanntes infektiöses Agens vermutet“, heißt es im gleichen Erklärungsversuch des mikrobiologischen

⁶⁸ Wie einige zeitgenössische Evolutionsbiologen geht Freeman Dyson von einer frühen RNA-Welt als urzeitliche Lebensformen und von einem doppelten Ursprung der Entwicklungsgeschichte des Lebens aus. Vgl. Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999). Auch andere Evolutionsforscher sind an dieser Frage besonders interessiert: „Patrick Forterre, a French virologist, has even proposed that in the RNA world, viruses invented the double-stranded DNA molecule as a way to protect their genes from attack. Eventually their hosts took over their DNA, which then took over the world. Life as we know it, in other words, may have needed viruses to get its start.“ Zimmer, *A Planet of Viruses*, 2011, S. 94.

⁶⁹ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 37. Zum Seuchendiskurs in Pestzeiten vgl. Bergdolt, *Die Pest*, 2006. Vgl. ferner zu europäischen Angstnarrativen: Delumeau, Jean, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg, 1998 (1978).

⁷⁰ Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 59.

Lehrtextes von 1984, „das ähnlich dem Hepatitis B-Virus durch Blutbestandteile oder durch intensive Schleimhautkontakte (bisher sind > 70 % homosexuelle Männer, > 10 % Injektionsdrogenabhängige) übertragen wird“.⁷¹ Anfänglich völlige Ratlosigkeit herrscht nicht nur hinsichtlich der Ursache der Krankheit, sondern bleibt auch nach der Bestimmung des Retrovirus HIV als ein bei allen Erkrankten vorhandenes Indiz weiterhin bestehen. Die exakte Definition der Krankheit wird durch den Umstand erschwert, dass längst nicht alle HIV-positiv getesteten Menschen auch tatsächlich an AIDS erkranken. HIV kennzeichnet lediglich eine Disposition, daher wird hier allgemeiner von HIV/AIDS gesprochen, wenn vom Phänomen der Infektion mit dem Retrovirus die Rede ist.

„AIDS marks a turning point in current attitudes toward illness and medicine, as well as toward sexuality and toward catastrophe. [...] The advent of AIDS has made it clear that the infectious diseases are far from conquered and their roster far from closed.“⁷²

Zu einem vielzitierten Diktum wird die prägnante Feststellung der US-amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Paula Treichler, HIV/AIDS sei weitaus mehr als ein pathogenes Phänomen: Es handele sich weniger um eine Krankheitsepidemie als um eine „Bedeutungsepidemie“.⁷³ Damit werden 1999 sehr präzise die schon 20 Jahre zuvor von Susan Sontag formulierten Bedenken zusammengefasst, Krankheiten Bedeutungen zuschreiben zu wollen, wie es besonders in der Wechselwirkung zwischen Massenmedien und Verfassern von populärwissenschaftlichen Beiträgen, aber natürlich auch in Literatur und Kunst immer wieder festzustellen ist.⁷⁴ Generell wird Krankheit wie in vormodernen Zeiten seit den 1980er Jahren plötzlich wieder als „Bestrafung“ für ungesundes Leben („punishment for living unhealthy lives“) und als Indiz für leichtsinniges Verhalten („unsafe behaviour“) angesehen.⁷⁵ Mit der Infiltration der Gesellschaft durch das ebenso fremde wie eigene Retrovirus HIV und der nunmehr ungeheuerlichen und unverhältnismäßigen Bedeutung des Virus als bedrohliches Narrativ der Infektion mit dem Unbekannten wird eine neue Grenze

⁷¹ Ebd.

⁷² Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 160.

⁷³ Vgl. Treichler, Paula A., *How to Have Theorie in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*. Durham, 1999, <https://www.dukeupress.edu/How-to-Have-Theory-in-an-Epidemic>. Im Klappentext (online) zum Buch heißt es: „How to Have Theory in an Epidemic is a comprehensive collection of Treichler’s related writings, including revised and updated essays from the 1980s and 1990s that present a sustained argument about the AIDS epidemic from a uniquely knowledgeable and interdisciplinary standpoint. ‚AIDS is more than an epidemic disease‘, Treichler writes, ‚it is an epidemic of meanings.‘ Exploring how such meanings originate, proliferate, and take hold, her essays investigate how certain interpretations of the epidemic dominate while others are obscured.“

⁷⁴ Mythen und Metaphern können laut Sontag tödlich sein. Den metastasierenden „Bedeutungen“ von Krankheit setzt Sontag trocken den Vorschlag entgegen, Krankheiten nicht als Zauber, als Bestrafung oder Beschämung, sondern „ohne ‚Bedeutung‘“ („without ‚meaning‘“) zu sehen. Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 102.

⁷⁵ Ebd., S. 113.

zwischen der Risikogruppe der „Gefährder“ („Virus Carrier“) und der „Normalbevölkerung“ definiert,⁷⁶ die eine strenge biopolitische Kontrolle zu erfordern scheint:

„Every feared epidemic disease, but especially those associated with sexual license, generates a preoccupying distinction between the diseases putative carriers [...] and those defined – health professionals and other bureaucrats do the defining – as ‚the general population‘.“⁷⁷

Sontags Analyse ist die gründliche Kategorisierung spezifischer Charakteristika der Virenmetaphorik im Vergleich mit Krankheitsmetaphern zu Krebs, Tuberkulose oder Syphilis im Hinblick auf den jeweiligen politischen Kontext und die jeweils gültigen Mythen zu verdanken. Die Krebsmetaphorik ist von der Sorge um innergemeinschaftliche Subversion („domestic subversion“) durch das eigene Andere geprägt. Mit Aufkommen der Virenmetaphorik im Fahrwasser von HIV/AIDS ändert sich das Sprachbild, und es zeichnet sich die politische Paranoia westlicher Gesellschaften in einer pluralistischen Welt ab, die ihren Ausdruck im viralen Interaktionsmodell ebenso wie in popkulturellen Phänomenen wie „Star Wars“ oder „Space Invaders“ findet (vgl. Kap. 6.5):

„And the science-fiction flavour, already present in cancer talk, is even more pungent in accounts of AIDS – this one comes from Time magazine in late 1986 – with infection described like high-tech-warfare for which we are being prepared (and inured) by the fantasies of our leaders and by video entertainments. In the era of Star Wars and Space Invaders, AIDS has proved an ideally comprehensible illness: ‚On the surface of that cell, it finds a receptor into which one of its envelope proteins fits perfectly, like a key into a lock. Docking with the cell, the virus penetrates the cell membrane and is stripped of its protective shell in the process ...‘ Next the invader takes up permanent residence, by a form of alien takeover familiar in science-fiction narratives.“⁷⁸

Diesen Ansatz greift die Literaturwissenschaftlerin Brigitte Weingart auf und führt ihn weiter, wenn sie von der „Topik des Viralen“ und vom „Virus als Kollektivsymbol“ spricht:⁷⁹

„Mit der AIDS-Krise bot sich ein Anlaß, die Durchlässigkeit bestimmter Grenzen – und zwar insbesondere der Grenzen individueller wie kollektiver Körper – als Unsicherheitsfaktor darzustellen. Die metonymischen Ersetzungen zwischen solchen Körpergrenzen spielten, so hat sich gezeigt, eine zentrale Rolle innerhalb jener Rhetorik, die vermeintliche Sicherheitsmaßnahmen zu autorisieren versuchte, welche weit über die Desiderate einer konkreten Seuchenpolitik hinausgehen, etwa in der

⁷⁶ Ebd., S. 121.

⁷⁷ Ebd., S.143 ff. So werden ganze Gruppen zu Sündenböcken, um qua Exklusion für sichere Grenzen und gefühlte Sicherheit zu sorgen, der in jeder Epoche von Neuem dafür vorgesehene Weg ist laut Sontag die Annahme von Mittelklassewerten: [...] „regular habits, productivity, and emotional self-control.“ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 105.

⁷⁹ Weingart in: Benthien/Krüger-Fürhoff, *Über Grenzen*, 1999, S. 176ff. Zum „Kollektivsymbol“ vgl. Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 102. Weingart geht hiermit auf die Interdiskursanalyse beim Literaturwissenschaftler Jürgen Link ein: Link, Jürgen, „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“, in: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main, 1988, S.284-310.

Asylgesetzgebung. Mit dem ‚11. September‘ war erneut ein solcher Anlaß gegeben, und erwartungsgemäß wurden sicherheitspolitische und militärische Maßnahmen der Abschottung von den entsprechenden rhetorischen Manövern flankiert (und nicht zuletzt motiviert). Kein Wunder, dass seitdem auch die Topik des Viralen eine erneute Konjunktur erfahren hat – man denke nur an die Rede von sogenannten ‚Schläfern‘ und an jene Strategien der Visualisierung dieser latent anwesenden, unsichtbaren ‚Fremdkörper‘, von denen die Kriterien der Rasterfahndung zeugen.“⁸⁰

In der heute üblichen Überwachungspraxis der epidemiologischen Datensammlung, des „Monitoring“ und der „Surveillance“ mithilfe von „Big Data“ potenzieren sich die so beschriebenen Ansätze zu einer Systematik der Vorhersage. Diese bezieht ihre Inspiration aus den Erfolgen der Meteorologen bei der Wettervorhersage, leidet in der Virologie gegenwärtig allerdings noch unter massiven technischen und inhaltlichen Störungen.⁸¹

Die signifikante Verquickung von politischen, soziologischen, technologischen und ökonomischen Aspekten wird von Weingart in ihrer gesamten Beschäftigung mit Viren und dem Viralen eindrücklich vorgeführt. HIV/AIDS initiiert dabei die „Bedeutungskarriere von vorher weniger prominenten Begriffen“ wie „Immunsystem“ oder „Ansteckung“ bzw. „Übertragung“.⁸² Die Gründe für die zunehmende Verbreitung dieser Begriffe und die Tauglichkeit des Virus als „Kollektivsymbol“ sind laut Weingart in der Nähe zu Körpermetaphern wie „Staats- und Volkskörper“ zu finden (vgl. Kap. 5.3): „Das Potential zum Kollektivsymbol wie zum visuellen Sinnbild bezieht das Virus wiederum aus seinem Verhältnis zu einer der ältesten Metaphern der Welt, nämlich zum Körper – man denke nur an die traditionsreiche Trope vom ‚body politic‘.“⁸³

Auch Susan Sontag hat sich, wie später untersucht werden soll, mit dieser Frage beschäftigt und erkennt in der postmodernen Mythologisierung des Retrovirus HIV die „Konstruktion von Krankheit“ als permanentes politisch motiviertes Bedrohungsszenario.⁸⁴ Für Sontag ist der eigentliche Skandal der AIDS-Epidemie, ohne Krankheitssymptome für krank erklärt zu

⁸⁰ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 313.

⁸¹ Vgl. dazu Krämer, Alexander/Reintjes, Ralf (Hg.), *Infektionsepidemiologie: Methoden, moderne Surveillance, mathematische Modelle, Global Public Health*. Berlin/Heidelberg, 2003. Der 2008 begonnene Versuch der US-amerikanischen Firma Google, durch die weltweite Analyse von Suchmaschinenergebnissen Prognosen für Grippeepidemien und Dengue-Fieber zu erzeugen, „Google Flu Trends“, wurde schon 2014 als zu unpräzise und unzuverlässig wieder eingestellt. Vgl. <https://www.google.org/flutrends/about> (aufgerufen am 16.2.2018). Anders als bei der Datensammlung für Wettervorhersagen ist bislang die Vertrauenswürdigkeit und Validität der über soziale Netzwerke, Verkaufsportale und Buchungssysteme gesammelten Daten nicht solide genug.

⁸² Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 29.

⁸³ Weingart, „Viren visualisieren: Bildgebung und Popularisierung“, in: Mayer/Weingart, *VIRUS!*, 2004, S. 97-130.

⁸⁴ „What makes the viral assault so terrifying is that contamination, and therefore vulnerability, is understood as permanent. [...] the viral enemy would be forever within. In fact, so it is believed, it is just a matter of time before something awakens (triggers) it [...] like syphilis, known to generations as ‚the great masquerader‘, AIDS is a clinical construction, an inference.“ Sontag spricht daher an gleicher Stelle auch von einer „Konstruktion der Krankheit“ („construction of the illness“). Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 108.

werden als „Unberührbare, als künftige Kranke“ („pariahs, the future ill“). Denn hier zeigt sich die antimodern anmutende Eigenschaft zeitgenössischer Medizin, HIV-positiv getestete Menschen durch konsequente Anwendung kategorischer Kriterien krank zu schreiben, Betroffene mit einem vormodern anmutenden magischen Bann zu belegen und zum außerhalb der Gemeinschaft stehenden „Outlaw“ zu machen.⁸⁵ Der italienische Philosoph Giorgio Agamben nennt es die Ordnung des „nackten Lebens“ im Namen der Biopolitik.⁸⁶ Auf diesen Zusammenhang wird in der vorliegenden Arbeit noch ausführlich einzugehen sein (vgl. Kap. 6.2). Schon im Jahr des Falls der Berliner Mauer 1989, zeitgleich zum Ende des Kalten Krieges und dem Beginn ungehemmter Globalisierung, benennt Susan Sontag damit eines der zentralen politischen, soziologischen, philosophischen, medien- und kulturwissenschaftlichen Probleme der Verbreitung viraler Metaphern und der Vorstellungen von Viralität in zeitgenössischen digitalen Netzwerken mit ihren politisch brisanten Mechanismen der Informationsverbreitung und Konnektivität. Sie nimmt sogar, angesichts der heute wieder vermehrt rezipierten Texte des französischen Soziologen Gabriel Tarde, eine neue Perspektive zur Viralität, zu viralem Marketing und Neuromarketing vorweg, wenn sie Tardes Zeitgenossen des „Fin de Siècle“ Claude Debussy und seine Komposition „Pelléas und Melisande“ als Beispiel für eine Migration der Miasmentheorie aus der Medizin, wo fortan mit den Erkenntnissen Pasteurs und Kochs die Kontagientheorie dominiert, in die Psychologie bezeichnet: „The widely held view that many or even most diseases are not ‚really‘ physical but mental (more conservatively ‚psycho-somatic‘) perpetuates the form of the miasmatic theory.“⁸⁷ Tatsächlich ist auch im Zusammenhang mit HIV/AIDS eine Rückkehr zur

⁸⁵ Ebd., S. 120ff. Sontag bezeichnet diese Exklusionsmechanismen als „illness created by the triumph of modern medical scrutiny“. Im Falle von AIDS ist schon die Tatsache, im biomedizinischen Test Antikörper zu enthalten und als HIV-positiv ausgewiesen zu werden, der Anlass zur Exklusion („outlawery“, „excommunication“): „Infected means ill, from that point forward. [...] And, of course, testing positive now makes one ineligible to immigrate everywhere.“

⁸⁶ „1. Die originäre politische Beziehung ist der Bann (der Ausnahmezustand als Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Außen und Innen, Ausschließung und Einschließung) 2. Die fundamentale Leistung der souveränen Macht ist die Produktion des nackten Lebens als ursprüngliches politisches Element und als Schwelle der Verbindung zwischen Natur und Kultur, *zoé* und *bios*. 3. Das Lager und nicht der Staat ist das biopolitische Paradigma des Abendlandes.“ Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995), S. 190.

⁸⁷ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 130f. Zum Überleben und zur Rückkehr der Miasmentheorie heißt es: „But even after the defeat of the miasmatic theory by the germ theory of contagion, miasma lived on, shorn of its first-order causative status as a kind of vague co-factor in the explanation of many illnesses. [...] I seems that something like what is supplied by miasma, the generalizing of infection into an atmosphere, is required to moralize a disease.“ Am Beispiel von Claude Debussys Adaption des Maeterlinck-Stoffes „Pelléas et Mélisande“, den sie als Übertragung des Motives „Tristan und Isolde“ in die Welt des Miasmas bezeichnet, erkennt Sontag eine Migration der Miasmentheorie aus der Medizin (wo fortan die Kontagientheorie tonangebend ist) in die Psychologie: „The physically sickly person became the neurasthenic or neurotic person. And the idea of an organically contaminated, objectively pathogenic environment reappeared in the notion of psychologically contaminated ambience that produced a disposition to mental illness.“ Ebd. Diese Rückkehr der Miasmentheorie ist heute am quasi-hypnotischen Einsatz von Informationstechnologie feststellbar, wie ihn der Medientheoretiker Thomas D. Sampson im Rekurs auf Tarde beschreibt. Vgl. dazu Sampson, *Virality*, 2012; auch Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, 2008 (1890).

Miasmentheorie zu beobachten, die nicht nur die heute immer noch trotz vermehrter Behandlungsmöglichkeiten oft aggressive Stimmungsmache gegen HIV-Infizierte, sondern auch die hier zu beschreibende Dauerpräsenz des Virennarrativs in unserer Kultur mitbestimmt. Für Anhänger zeitgenössischer Verschwörungstheorien hingegen steht HIV/AIDS „symbolhaft für die Korrumpierung der Viruswissenschaft“.⁸⁸ Ob HIV/AIDS, Hepatitis C, BSE, SARS, die „spanische Grippe“ von 1918,⁸⁹ H5N1 (Vogelgrippe) oder die Schweinegrippe – nach Ansicht der Autoren des verschwörungstheoretischen Bandes *Virus-Wahn* handelt es sich bei der Behauptung, gegen die Krankheitserreger vorgehen zu können, um eine Konstruktion der vermeintlich mafiösen Interessengemeinschaft von Lobbyisten, Medizinern und multinationalen Pharmakonzernen. Insbesondere die fatalen Auswirkungen der Pandemie von 1918 seien ein Zeichen dafür, dass es vor allem der in seiner Balance gestörte Kontext sei, der krank mache. Verfechter ganzheitlicher Medizin erblicken in der Bakteriologie und Virologie als Inbegriffe monokausaler und eindimensionaler Denkmodelle regelrechte Erzfeinde. Den Vater der modernen Mikrobiologie, Louis Pasteur, versuchen zahlreiche Internetseiten und auch die Autoren des genannten Buches mit unklaren Quellen und „alternativen Fakten“ zu einem Widerruf der Kontagienlehre mit dem angeblichen Eingeständnis der Bedeutung des Milieus – also einer Rückkehr zur Miasmenlehre – in Anspruch zu nehmen: „Nicht von ungefähr hat selbst Louis Pasteur auf seinem Sterbebett eingeräumt: ‚Die Mikrobe ist nichts, der Nährboden ist alles.‘“ Den vermeintlich betrügerischen „Mikroben-Jägern“ stellen die Autoren im Rückgriff auf den US-Mediziner Walter Cannon die „Weisheit des Körpers“ als ganzheitliches Modell gegenüber.⁹⁰ Nach verbreiteten populistischen Ansichten, die gerade auch im Internet zirkulieren, handelt es sich bei AIDS in westlichen Industrienationen demnach auch nicht um eine Folge des HI-Virus, sondern um die Konsequenz eines unstillen schwulen Lebensstils. Drogenkonsum und insbesondere die Einnahme von „Poppers“ sollen Risikogruppen anfällig für multiple Infektionen machen, die nun unter dem Deckmantel HIV/AIDS für die Errichtung eines „AIDS-Establishments“ sorgen:

„Viele wichtige Schwulenmedien und -organisationen hielten (und halten) also seit Jahrzehnten ihre schützende Hand über Poppers. Das hatte weitreichende gesellschaftliche Konsequenzen. Denn gerade die Gay-Medien spielen eine wichtige Rolle für die Wissensbildung bedeutender sozialer Gruppen wie Schriftsteller und

⁸⁸ Engelbrecht, Torsten/Köhnlein, Claus, *Virus-Wahn*. Lahnstein, 2009 (2006), S. 6.

⁸⁹ Zur dramatischen Pandemie von 1918 vgl. Kolata, Gina, *Influenza*. Frankfurt, 2001 (1999).

⁹⁰ Engelbrecht/Köhnlein, *Virus-Wahn*, 2009 (2006), S. 18. Vgl. zur Konzeption einer „ganzheitlichen“ Medizin auch Cannon, Walter, *The wisdom of the Body*. New York, 1932, vgl. zum verschwörungstheoretischen Ansatz der Virologiekritik auch Vollborn, Marita/Georgescu, Vlad, *Die Viren-Lüge: Wie die Pharmaindustrie mit unseren Ängsten Milliarden verdient*. München, 2011.

Journalisten, die ihrerseits großen gesellschaftlichen Einfluß darauf haben, wie über AIDS gedacht und auch in Spezialpublikationen berichtet wird.“⁹¹

Der hier beschriebene homophobe Versuch postfaktischer Argumentation soll als ein Beispiel unter vielen genügen und wird an dieser Stelle auch nicht durch die lebhaften Debatten von Impfgegnern und -befürwortern unter Eltern und Ärzten im Falle von Kinderkrankheiten wie Masern oder Röteln ergänzt. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die offensichtliche Zunahme der Diagnose von Autoimmunkrankheiten in westlichen Industrienationen ein auch philosophisch bemerkenswertes Forschungsfeld ist, dem durch die ungewöhnliche Wirkungsweise von HIV/AIDS als retrovirales Phänomen viele neue Erkenntnisse zur Wechselwirkung von Organismus und Umwelt hinzugefügt werden können:

„Am Ende des 20. Jahrhunderts hat sich das Viruskonzept radikal verändert. Vom externen körperfremden Feind, dem Krankheitserreger, der von außen kommend die Grenze zum in sich konsistenten Selbst überschreitet und sich einschleicht, bewegte sich das Virus hin zum wesentlichen Bestandteil des Selbst.“⁹²

Mit der AIDS-Epidemie ist laut der retroviralen Logik mit einem Male nicht der fremde Eindringling, sondern das fremd erscheinende Eigene bzw. eine fehlerhafte Veränderung in der Strukturkoppelung des körpereigenen Immunsystems und die gestörte Interaktion mit der Umwelt das Problem. Diese wichtigen neuen Erkenntnisse zu Autoimmunitätsphänomenen sind der virologischen AIDS-Forschung und der Entdeckung der Prionen Anfang der 1990er Jahre zu verdanken – von da an ist „nichts mehr sicher“.⁹³ Sogar horizontaler Gentransfer erweist sich nach den Erkenntnissen der Genomforschung zum neuen Millennium als möglich und Virenreste werden als Bestandteil des menschlichen Genoms ausgemacht:⁹⁴ „A number of essential human genes, which help build things as different as antibodies and placentas, evolved from virus genes. Without our resident viruses, we would not be able to survive. [...] Where do our own viruses stop, and where do we begin?“⁹⁵ Evolution ist ohne Viren heute nicht einmal mehr vorstellbar, denn Viren und andere „mobile genetische Elemente“ werden zu „Agenten einer Open-Source-Evolution“.⁹⁶ Daher ist eine direkte Übernahme dieser Konzeption für die Prozessierung von Informationen in der Digitalära hinsichtlich der frühen Analogieführung von Virenontologie und Technologie kaum verwunderlich, wie im Folgenden noch geschildert wird. Die existentielle Brisanz von HIV/AIDS darf als Ursache

⁹¹ Engelbrecht/Köhnlein *Virus-Wahn*, 2009 (2006), S. 111ff.

⁹² Bock von Wülfigen, Bettina, „Virus vs. Vitae“, in: Sick u.a. (Hg.), *eingreifen*, 2003, S. 377.

⁹³ „Wenn Proteine genetische Elemente sein können, dann verlieren biologische Grundbausteine ihre seit Jahrzehnten festgelegten Aufgaben und Zuschreibungen, dann ist wirklich nichts mehr sicher.“ Ebd.

⁹⁴ Vgl. dazu: International Human Genome Sequencing Consortium, *Initial sequencing*, 2001.

⁹⁵ Zimmer, *Microcosm*, 2008, S. 124.

⁹⁶ Frost u.a., *Mobile genetic elements*, 2005; Vgl. zur evolutionsbiologischen Bedeutung von Viren auch: Zimmer, *A Planet of Viruses*, 2011; Ryan, *Virolution*, 2010.

für eine völlig veränderte immunologische Konzeption der Koexistenz und Flexibilisierung viraler Interaktionsfähigkeit angesehen werden, die im Verlauf dieser Untersuchung noch genauer beschrieben wird (vgl. Kap. 5.3). Die Welt als Netzwerk und Evolution mithilfe von selbstgenerierenden Netzen anstelle einer Genealogie nach dem Modell des Baumes zu erläutern, gehört zum anerkannten Globalisierungswissen und bestimmt den wissenschaftlichen, technologischen und kulturellen Zeitgeist. Alles und jeden miteinander zu vernetzen im Interesse absoluter Konnektivität, bedeutet bekanntlich aber auch, das Fremde zu inkorporieren und Innen und Außen nicht mehr unterscheiden zu können. Im Hinblick auf die augenscheinliche Zunahme von Autoimmunkrankheiten in der globalisierten Welt spricht der Philosoph Peter Sloterdijk von einer poststrukturalistischen Wende in der Biologie:

„Das wachsende Universum der Autoimmun-Pathologien illustriert die gefährliche Tendenz des Eigenen, sich im Kampf gegen das Andere zu Tode zu siegen. Nicht zufällig zeichnet sich in den jüngsten Deutungen des Phänomens Immunität die Tendenz ab, der Anwesenheit des Fremden inmitten des Eigenen eine viel bedeutendere Rolle zuzugestehen, als in den traditionellen identitären Auffassungen von einem monolithisch geschlossenen organismischen Selbst vorgesehen war – man könnte nahezu von einer poststrukturalistischen Wende in der Biologie sprechen. In ihrem Licht erscheint die Patrouille der Antikörper in einem Organismus weniger als eine Polizei, die eine rigide Fremdenpolitik appliziert, vielmehr als eine Theatergruppe, die ihre Invasoren parodiert und als deren Transvestiten auftritt.“⁹⁷

Von der kulturgeschichtlichen und kommunikationstheoretischen Bedeutung dieser immunologischen Wende wird im Zusammenhang mit den Virustheorien in Literatur und Philosophie noch sehr viel ausführlicher die Rede sein (vgl. Kap. 6.4).

5.1.6 Digitale und analoge Medienviren: Computerviren und virale Strategien im Kommunikationsdesign

Der Gedanke, dass kulturelle und soziale Prozesse durch die Übertragung kulturpsychologischer Kontagien (in wie auch immer gearteter Materialisierung) wichtige Impulse erhalten können, hat schon im 19. Jahrhundert ambitionierte Spekulationen darüber entstehen lassen, ob derartige Prozesse durch den gezielten Einsatz neuer Technologien der Propaganda und Informationsverbreitung steuerbar und vorhersehbar sind. Wie bereits im Zusammenhang der Diskussion von HIV/AIDS als „Bedeutungsepidemie“ überdeutlich geworden ist, sind neben den biologischen Überträgern auch „Sprachviren“ ein wesentlicher Bestandteil der viralen Begriffsgeschichte (vgl. Kap. 6.4). Spätestens seitdem das Virus als Zugangscodes zum genetischen Code präsentiert wird, ist es auch in der Informationstechnologie zum evolutionären Modell mit Schlüsselfunktion prädestiniert. Mit

⁹⁷ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 199.

John von Neumanns „Theorie selbstreproduzierender Automaten“⁹⁸ als Anstoß zur technologischen Entwicklung von Computerviren sind die vermeintlichen Analogien zwischen den materiellen viralen Elementen der Biologie und den immateriellen informationstechnischen Viren als Inbegriff von Transmission und Interaktion mithilfe avancierter Biotechnologie zur lebhaften Hoffnung auf künstliche Intelligenz und selbstreproduzierendes, synthetisches Leben jenseits der herkömmlichen Bedingtheit des menschlichen Daseins durch die Natur geworden. Erstmals im Praxistest durch Fred Cohen 1983 an der University of Southern California untersucht,⁹⁹ erweist sich die Bedeutsamkeit infektiöser Computerprogramme bis zum heutigen Tag als zentrales Paradigma des Digitalzeitalters.¹⁰⁰ Dabei hat sich nicht nur das Bedrohungsnarrativ, sondern vor allem auch die Funktionsweise der digitalen Viren als Voraussetzung für selbstgenerierende Technologieprozesse als wichtig erwiesen. Im digitalen Alltag sind vor allem die „Viralität“ von nutzergenerierten Inhalten in Bildern, Texten, Videos, Sounds und das daran nahtlos anknüpfende „Virale Marketing“ allgegenwärtig. Auf diese spezifischen viralen Potentiale wird im Zusammenhang mit Parametern der Informatik und Systemtheorie in diesem ersten Teil noch näher einzugehen sein (vgl. Kap. 5.4). Im Kontext der Begriffsgeschichte ist es vor allem wichtig zu verstehen, dass die faszinierende Ausbreitung und Diffusion von Viren und anderen Mikroben schon seit den 1960er Jahren Sehnsuchtpotentiale der Expansion in Werbung und Marketing generiert hat. Dem gehen soziologische Überlegungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Beeinflussung von Menschen in der Massenkultur voraus, die zu vertiefen an dieser Stelle zu weit führen würde. Erwähnt werden sollte aber wegen seiner im Kontext der Internetkultur erneut lebhaft diskutierten Relevanz das Werk des französischen Soziologen Gabriel Tarde, an dessen Diagrammen zur Imitation und Übertragung sich zur Zeit einige Untersuchungen zur Viralität orientieren.¹⁰¹ Auch in der medizinischen Serologie

⁹⁸ Neumann/Burks, *Theory of Self-Reproducing Automata*, 1966.

⁹⁹ Vgl. die Einleitung zur Dissertation Fred Cohens zum 1984 experimentell vorgeführten „Computervirus“: Cohen, *Computer Viruses*, 1984; vgl. auch Ludwig, *The Little Black Book of Computer Viruses*, 1991.

¹⁰⁰ Eine globale Cyberattacke traf im Mai 2017 insbesondere britische Krankenhäuser und verdeutlichte die anhaltende Aktualität des digitalen Virendiskurses: Hern, Alex/Gibbs, Samuel, „What’s WannaCry ransomware and why is it attacking global computers?“, in: *The Guardian* (online), 12.5.2017, <https://www.theguardian.com/technology/2017/may/12/nhs-ransomware-cyber-attack-what-is-wanacrypt0r-20> (aufgerufen am 30.1.2018).

¹⁰¹ Zur „Tardean hypnosis“ und zum „imitative ray“ nach Tarde in der Digitalära vgl. Sampson, *Virality*, 2012, S. 159ff.; dazu Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, 2008 (1890); vgl. ferner: Thacker, Eugene, „Living Dead Networks“, in: *Fibreculture Journal* (online), <http://four.fibreculturejournal.org/fcj-018-living-dead-networks>; vgl. auch: Thrift, Nigel, „Pass it on: Towards a political Economy of Propensity“, in: *Warwick University* (online) 2009, http://wrap.warwick.ac.uk/1085/1/WRAP_Thrift_0170426-150709-pass_it_on_towards_a_political_economy_of_propensity_nigel_thrift_asof15_7_09.pdf; vgl. zur weiteren Propagierung von Ideen und Produkten auch Malcolm Gladwells „Tipping Point“: Der Begriff kommt eigentlich aus der Soziologie und wurde in den 1960er Jahren gebräuchlich, um die scheinbar spontane Änderung des Verhaltens einer größeren Gruppe von Menschen zu erklären: „The tipping point is that magic moment when an

spricht man bei besonders infektiöser Übertragbarkeit eines Erregers von „leichter Propagierung“ – eine werbestrategische Infektion durch „Medienviren“ und „Datenviren“ liegt also in der Massenkultur auch metaphorisch geradezu auf der Hand.¹⁰² Der US-amerikanische Medientheoretiker Douglas Rushkoff unterscheidet bereits 1995 drei Typen von Aufmerksamkeit generierenden „Medienviren“, die wohlgerne nicht mit Computerviren („Datenviren“) zu verwechseln sind: 1. „mit Bedacht geplante und lancierte“ (beispielsweise gezielte Verbreitung eines Produktes oder einer Ideologie bzw. Propaganda), 2. „„Domino“-Viren“ (beispielsweise Diskussionen über AIDS), 3. „völlig selbsterzeugte Viren“ (beispielsweise Affären oder öffentliche Prügeleien von Prominenten). Rushkoff überträgt in seiner Analyse der psychosozialen Wirksamkeit multimedialer Marketingstrategien die alte Frage nach der Aufmerksamkeitsspanne des Rezipienten als Werbestrategie auf Medienviren: „Je länger die Aufmerksamkeit währt, die dieser Ausdruck uns abverlangt, desto mehr Zeit hat das Virus, seine Botschaft einzupflanzen. Wenn es uns zum Nachdenken bringt, dann können wir ihm gegenüber nicht immun sein.“¹⁰³

Im Rekurs auf spieltheoretische Modelle warnt Rushkoff vor dem vermeintlich subversiven Potential des Virus in der Medien- und Informationstechnologie und verweist auf die auch für Künstler der 1960er Jahre faszinierenden aleatorischen Konzepte der „Chaos-Theorie“.¹⁰⁴

„Medienaktivisten begrüßen das selbstgenerierte Virus der Theorien der Chaos-Mathematik als Unterwanderungsstrategie. Es sind hauptsächlich die oppositionellen Medienarbeiter, die einer Weltsicht anhängen, in der ein winziges Virus, das kreativ hervorgebracht und weitgestreut verbreitet wurde, so etablierte und organisierte Denksysteme wie Religionen und so tief verwurzelte Institutionen wie zum Beispiel die Republikanische Partei oder sogar das Zwei-Parteien-System zum Wanken bringen können.“¹⁰⁵

Für die vorliegende Arbeit von Interesse ist besonders der hier konstatierte Übergang von der Rolle des Autors, Gestalters oder Künstlers zu der des „Medienaktivisten“ oder „oppositionellen Medienarbeiters“. Tatsächlich stellt die beschriebene Idee eines selbstgenerierenden „Medienvirus“ für Subversionsromantiker unter den Künstlern und Philosophen eine regelrechte Hoffnung auf einen „viralen Stil“ dar, wie er im zweiten und vierten Teil dieser Untersuchung eingehend beschrieben und von den Virustheoretikern des

idea, trend, or social behavior crosses a threshold, tips, and spreads like wildfire. Just as a single sick person can start an epidemic of the flu, so too can a small but precisely targeted push cause a fashion trend, the popularity of a new product, or a drop in the crime rate.“ Siehe <http://gladwell.com/the-tipping-point> (aufgerufen am 8.3.2017); Gladwell, Malcolm, *The Tipping Point. How Little Things Can Make a Big Difference*. London, 2000.

¹⁰² „Leichte Propagierung und Filtrierbarkeit des Agens scheinen Hand in Hand zu gehen.“ Schmidt, Hans, *Fortschritte der Serologie*. Berlin/Heidelberg, 2013, S. 944.

¹⁰³ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 15.

¹⁰⁴ Eine kritische Wirkungsgeschichte der „Chaos-Theorie“ bietet: Wehr, Marco, *Der Schmetterlingsdefekt. Turbulenzen in der Chaostheorie*. Stuttgart, 2002.

¹⁰⁵ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 20.

Poststrukturalismus explizit gefordert wird (vgl. Kap. 5.1, 6.4 und 8.3). Virales Marketing scheint nach der „Pop Art“ die immuntheoretische Antwort des spätkapitalistischen Wirtschaftssystems auf die künstlerischen Forderungen der Moderne nach einer Kongruenz von Kunst und Leben zu sein. Gerufen wird stets nach Aneignung und Weitergabe gleichermaßen, nach Inkorporation und Viralität: „Make it viral!“, lautet der Schlachtruf in der kulturellen Ökonomie des digitalen Zeitalters. Um aber etwas im heute gebräuchlichen Sinne von „Viralität“ als Werbebotschaft viral werden zu lassen, bedarf es der Technologie eines dichten Kommunikationsnetzes und der Kopiergenauigkeit von Informationen im Internet, auf dem Mobiltelefon und offline gleichzeitig. Erst um das Jahr 2000 wurde daher aus dem Modewort „Viral Marketing“ eine regelrechte „Marketingdisziplin“.¹⁰⁶ Als „viral“ bezeichnet man seither massentaugliche Low-Budget-Produktionen mit oft lustigem, schockierendem oder erstaunlichem Inhalt, die ursprünglich in geringer Auflösung zur Unterhaltung des Freundeskreises per E-Mail als nutzergenerierter Inhalt („usergenerated content“) verbreitet wurden, heute aber ungleich vielfältigere Verbreitungswege finden und inzwischen massiv für Zwecke des weltweiten kommerziellen Marketings eingesetzt werden. Viralität bedeutet heute kommunikative Macht. Dabei ist die von der Mehrzahl der Rezipienten erwartete „Authentizität“ des Inhaltes häufig ein Grund für massive Enttäuschung in der Netzgemeinde. Wenn sich herausstellt, dass ein vermeintlich viraler Inhalt doch eine geschickt lancierte professionelle Werbebotschaft ist, kann die diese Botschaft zu einer völlig anderen Wirkung der erhofften Manipulation der Massen führen.¹⁰⁷ Was unterscheidet also virale Strategien von üblicher Werbung und Propaganda? Es werden nicht nur besonders viele Rezipienten erreicht, also maximale Breitenwirksamkeit erzielt, sondern es ergeben sich in kulturevolutionärer Hinsicht auch vielfältige Rekombinationen und Mutationen des ursprünglichen Inhaltes und somit gelegentlich sogar ästhetisch bemerkenswerte inhaltliche Hybridformen. Angesichts der gegenwärtigen Allgegenwart von Viralität, Guerillamarketing und „Urbanen Interventionen“ scheint es also fast, als sei Subversion der neue Mainstream (vgl. Kap. 6.5).

¹⁰⁶ „Die Werbebotschaft ist nicht immer sofort zu erkennen, sie tarnt sich, wie ein Virus. [...] Um 2000 entwickelte sich das Modewort zu einer ernstzunehmenden Marketingdisziplin.“ Balwitz, Jana, „Virales Marketing. Kommunikationsviren und ihre Verbreitung“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 95-107.

¹⁰⁷ Zur Manipulierbarkeit von Konsumenten durch „Virals“ und „Hoaxes“ hat eine australische Werbeagentur ein Marketing-Experiment ausgeführt und darüber „Kriterien für Viralität“ festgestellt: The Woolshed Company, „The Viral Experiment“, <http://www.thewoolshedcompany.com/viral.html> (aufgerufen am 9.1.2018); zur nicht belegbaren Effektivität von Viralität vgl. den Vortrag des US-amerikanischen Game-Designers Andrew Sheppard, „Who Needs Virality?“, https://www.youtube.com/watch?v=_LqPCZGuEGQ (YouTube, aufgerufen am 9.1.2018); aktuell ist auch „Influencer-Marketing“ und „Neuromarketing“ sehr gefragt, vgl. dazu Cialdini, Robert B., *Influence. Science and Practice*. Boston, 2001; Sampson, Tony D., *The Assemblage Brain. Sense Making in Neuroculture*. Minneapolis/London, 2017.

5.1.7 Hacking the Code:

Das Virus als dekonstruktivistisches Sehnsuchtpotential

Im filmischen Narrativ „Goodmorning Vietnam“ von 1987 – der Film entstand übrigens kurz nach dem Aufkommen der ersten Computerviren und auf dem Höhepunkt der HIV/AIDS-Krise – fangen sich die in Vietnam stationierten US-amerikanischen Truppen einen personalisierten Virus in Gestalt des von Robin Williams gemimten Sprachakrobaten Adrian Cronauer ein.¹⁰⁸ Als AFN-Radiomoderator betreibt dieser auf latent anarchistische wie konstruktivistische Weise die Dekonstruktion verlogener Machtstrukturen und greift bei seiner virtuosen Anmoderation am Mikrofon nicht nur auf ein geradezu dadaistisches Sprachrepertoire und zentrale Motive der Popmusik der 1960er Jahre von persönlich eingeschleppten Vinylträgern zurück, sondern auch auf die seinerzeit gerade aufkommende Tonbandtechnik: Einer der Höhepunkte des Filmes ist der virale Verschnitt eines Interviews mit dem amtierenden Präsidenten Richard Nixon in Saigon nach der Vorgabe des „Scrambling“ beim Autor William S. Burroughs.¹⁰⁹ Den Originalzitaten Nixons – im Film werden historische Radiopassagen von 1965 verwandt – werden in der live gesendeten Audiocollage Fragen des Moderators zum Sexualleben des Präsidenten beigemischt. Dass Audiocollagen wie diese erst viel später als die optischen Collagen in Bild und Film entstehen, ist nach Ansicht des (west-)deutschen Medienwissenschaftlers Friedrich Kittler für einen „fundamentalen Unterschied unserer Merkwelt“ verantwortlich, der die zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage nach dem Verhältnis von „Imago“ und „Imaginatio“ betrifft:

„Mit Soundtricks, Montagen und Schnitten hat das Tonband die akustische Datenspeicherung vollendet; mit Filmtricks, Montagen und Schnitten hat die Speicherung optischer Abläufe begonnen. [...] Das Kino, im Unterschied zur Schallaufzeichnung, begann mit Rollen, Schneiden, Kleben. [...] Die Tatsache, dass Schnitte bei der optischen Datenverarbeitung am Anfang, bei der akustischen erst am Ende standen, kann dann einen der fundamentalen Unterschiede unserer Merkwelt abgeben. Sie hat die Trennung von Imaginärem und Realem inauguriert.“¹¹⁰

¹⁰⁸ *Good Morning, Vietnam*, USA 1987, Regie: Barry Levinson, 121 Minuten.

¹⁰⁹ Burroughs *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 36ff. Burroughs beschreibt hier die Verwendung von Mix-Tapes für Werbung, politische Einflussnahme sowie die Programmierung und Manipulation eines Massenpublikums auf dem technischen Stand der 1970er Jahre als analoge Vorläufer digitaler Modelle viraler Interaktion und Transmission: „Here is Mr. Hart, who wants to infect everyone with his own image and turn them all into himself, so he scrambles himself and dumps himself in search of worthy vessels.“ Das funktioniert aber nur so lange, wie der Programmierende gegenüber den Programmierten einen technischen Vorsprung hat. In dem Moment, wo die Programmierten ihre Handlungsmacht erkennen („But anybody can do it“), ist die Einflussnahme dahin und alles löst sich in einem „netten braunen Einheitsbrei“ auf, den Burroughs sakastisch als typisch für die amerikanische Version von Demokratie beschreibt: „Everybody doing it, they all scramble in together and the populations of the earth just settle down a nice even brown colour. Scrambles is the democratic way, the way of full cellular representation. Scrambles is the American way.“ Ebd.

¹¹⁰ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 177-180.

Der Weg vom Farbband und der alphabetischen Tastatur als Code im „Typewriter“ zum elektromagnetisch gespeicherten Sound auf dem „Tape“ ist im Sinne von William S. Burroughs „Electronic Revolution“ Collage und Decollage des Codes gleichermaßen.¹¹¹

Die elektronische Revolution ist eine aus aufgezeichneten Geräuschen, Worten und Bildern vorgeformte Bewegung, an deren Beginn das Gerücht steht und die sich durch gezielte Manipulation von Individuen und Populationen zu einem veritablen Aufstand ausweitet. Es handelt sich um eine Form der Neuverwertung umfunktionierter Propagandamittel. Dabei schlägt Burroughs die mittlerweile in der audiovisuellen Netzkultur mit Videocollagen selbstverständlich gewordene Mischung im „Mash-Up“ aus „Sound“ und „Image“ vor:¹¹² „Is the message more potent with both word and image scrambled on video tape?“¹¹³ Der Künstler und Autor im Fahrwasser von Fluxus-Akteuren wie Brian Gysin und Nam June Paik geht sogar soweit, psychosomatische Infektionswege vorzuschlagen: „[...] can physical illness be induced by scrambled tapes?“¹¹⁴

Angesichts zeitgenössischer Neuromarketingstrategien und zunehmender Beeinflussung der Massen durch digitale Medien scheint es heute kaum noch fiktional, wenn Burroughs vorschlägt, mittels der Provokation psychosomatischer Reaktionen ein latentes Erkältungsvirus zu aktivieren, was zwar noch nicht ganz der Herstellung synthetischer Viren entspräche, seiner Ansicht nach aber ebenso gut als Biotechnologie vorstellbar wäre: „Is a virus perhaps simply very small units of sound and image? Remember the only image a virus has is the image and sound track it can impose on you.“¹¹⁵

Hier wird angenommen, dass jede Annahme eines Codes als „small units of sound and image“, wie sie später auch von den Anhängern der „Memetik“ vertreten wird, schon beträchtliche konstruktivistische Möglichkeiten impliziert und somit Begehrlichkeiten weckt, den Code zu manipulieren.¹¹⁶

¹¹¹ Vgl. Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 19ff.; ferner 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.

¹¹² Vgl. zum Begriff: Gehlen, *Mashup*, 2011. In der gleichfalls im Englischen üblichen Schreibweise „Mash-Up“ folgt die vorliegende Arbeit abweichend vom Buchtitel der begrifflichen Nähe zum „Cut-Up“.

¹¹³ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 19ff.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 29ff.

¹¹⁶ Der deutsche Philosoph Hans Blumenberg warnt mit Bezug auf seinen Kollegen Hans Jonas vor dem Manipulationsangebot, das in der Lesbarkeitsrhetorik der modernen Genetik und virologischen Mikrobiologie enthalten ist: „Voll Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Mikrobiologie schreibt Hans Jonas: ‚Angenommen, der genetische Mechanismus wäre vollständig analysiert und seine Schrift endgültig entziffert, so könnten wir darangehen, den Text neu zu schreiben.‘ Das ist die ebenso unerwartete wie bestürzende Wendung der Metapher, deren Rhetorik den Leser vergessen lässt, dass in der theoretischen Anstrengung, den Text lesbar zu machen, nicht nur vordergründig und vorläufig die Absicht motivierend wäre, die Fehler des genetischen Programms auffindbar und korrigierbar zu machen. [...] Mit anderen Worten: Er würde seine Evolution selbst in

„Wenn ‚Kontrolle‘ oder negative Rückkopplung, wie die Ingenieure sagen, Schlüssel zur Macht in diesem Jahrhundert ist, dann läuft das Abfangen von Macht auf positive Rückkopplungen hinaus. Endlosschleifen schalten, bis Ukw oder Stereo, Tonband oder Scrambler, all diese Weltkriegs- und Heeresgeräte, wilde Schwingungen vom Farnboroughtyp erzeugen. Den Verhältnissen die eigene Melodie vorspielen.“¹¹⁷

Friedrich Kittler weist, indem er den technischen Begriff „Scrambler“ verwendet, darauf hin, dass Burroughs durch seine Zusammenarbeit mit Laurie Anderson genau diese Gegenreaktion auf virale Kontrollmechanismen durch unkontrollierbare virale Interaktion vorgeführt hat. Burroughs selbst nennt das Verfahren auch lakonisch „Feedback“. Es ist wahrscheinlich, dass Schutz- und Kontrollsysteme immer eine Tendenz zum unkontrollierten „backfiring“ haben, im Sinne des eingangs erwähnten Beispiels aus dem Film „Goodmorning Vietnam“. So meint auch Susan Sontag über metaphorische Militärrhetorik, sie ginge spätestens dann „ins Auge“ (oder „nach hinten los“, was einer weiteren Bedeutung von „backfiring“ entspricht), wenn daraus eine Art „sprachliches Vietnam“ würde.¹¹⁸ Wenn Kittler Menschen als Überlebensmaschinen für Sprach- und Medienviren beschreibt, sinnt er wie sein Impulsgeber Burroughs auf „militärische Interzeption“: „Wenn Medien anthropologische Aprioris sind, dann können Menschen auch die Sprache gar nicht erfunden haben; sie müssen als ihre Haustiere, Opfer, Untertanen entstanden sein. Und dagegen hilft womöglich nur Tonbandsalat.“¹¹⁹

Kittler interpretiert Burroughs „Cut-Up“-Methode und seine Evolutionsfiktion der Entstehung menschlicher Sprache aus einem den Affenkehlkopf modifizierenden Killervirus als Medienkrieg mit wenigen Überlebenden dekonstruktivistisch:

„Was als Medienkrieg angefangen hat, muß als Medienkrieg enden, um die Rückkopplungsschleife zwischen Nixons Watergate-Tonbändern und dem Garten Eden zu schließen. [...] Weltkriegswaffen wie das Magnetophon sind als Kassettenrekorder kommerzialisiert, also können Ex-Schriftsteller wie Burroughs zu Taten schreiten. Anstelle der klassischen Spaltung zwischen Produktion und Rezeption von Büchern tritt eine einzige und militärtechnische Interzeption.“¹²⁰

Der „Ex-Schriftsteller“, wie ihn Kittler zu nennen beliebt, gibt somit seine „Autorschaft“ zugunsten einer Automatisierung des Schreibprozesses mithilfe von Aufzeichnungsmedien und zwecks technologischer Wehr- und Navigationsfähigkeit auf, was ihn zu einem der ersten Vertreter einer gleichermaßen produzierenden und konsumierenden „Community“ in der

die Hand nehmen. Inbegriff des Verdachts ist, es gehe um die Erschaffung eines Übermenschen.“ Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981), S. 398.

¹¹⁷ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986, S. 169.

¹¹⁸ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 66.

¹¹⁹ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 177ff.

¹²⁰ Ebd.

Partizipationskultur macht.¹²¹ Burroughs wird in der Clandestinität als „Invisible Man“ kaum fassbar und spielt in der Rolle des Maskierten – eines anonymen, aber gleichwohl wirksamen Agenten – ein in der Digitalära besonders beliebtes Spiel, das völlig neue Voraussetzungen für Künstler- und Autorschaft inauguriert.

5.1.8 Kollektivsymbol Virus? Die Allgegenwart des Viralen in der digitalen Ära

Wie im vorangegangenen Teilkapitel deutlich geworden sein sollte, ist die Relevanz des Virus als Symbol, Metapher und Modell, kurz: als Denkfigur zwar seit den 1990er Jahren von den Linguisten unter den Kulturwissenschaftlern begriffen, aber bislang noch nicht ausführlicher auf Bildwissen und Methoden der modernen und postmodernen bildenden Kunst bezogen worden. Vielmehr wurde es nur in einem relativ beschränkten Kontext der Sprache, Grammatologie und Semiotik sowie in einzelnen Bereichen der Pop-Kultur untersucht. Viele Kulturwissenschaftler haben beschrieben, dass seit der HIV/AIDS-Krise in den 1980er Jahren und der kurz darauf beginnenden Globalisierung bzw. Mondialisierung eine spezifische Art des Sprechens über Viren beginnt.¹²² Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Brigitte Weingart ist dabei zu den Wendungen von der „Topik des Viralen“ und vom „Virus als Kollektivsymbol“ gelangt und hat auch immer wieder Visualisierungen der Viren in ihren Untersuchungen berücksichtigt.¹²³ Die in dieser Arbeit in den Mittelpunkt gestellte Kunst der 1960er Jahre und die Absicht, ihre Faszination durch zu jener Zeit aktuelle naturwissenschaftliche Erkenntnisse einer bildwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen, standen nicht im Mittelpunkt jener Untersuchungen. Der vorliegenden Arbeit liegt die Überzeugung zugrunde, dass die Bilder vom Virus als Agent der Ansteckung und „mobiles genetisches Element“ aus einem deutlich erkennbaren medien- und kulturgeschichtlichen Kontext zusammenfließen.¹²⁴ An den im zweiten Teil untersuchten Visualisierungen und Bildtypen des Virus ist nachzuweisen, dass Viren weniger als klar erkennbares Symbol dienen, als vielmehr in einer Art virentypischer Mimikry dem äußeren Erscheinungsbild sehr alter Symbole gehorchen, die mithilfe des neuen Mediums Virus als Modell und Universalschlüssel kulturevolutionärer Theorien im zeitgenössischen Kontext erneut wirksam werden.¹²⁵

¹²¹ Vgl. zu Fragen der „Autorschaft“: Jannidis, Fotis u.a., *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000.

¹²² Vgl. Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002; Lim, *Die Spionage, der Krieg und das Virus*, 2012; Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, 2010.

¹²³ Weingart in: Benthien/Krüger-Fürhoff, *Über Grenzen*, 1999, S. 176ff. Zum schon im Kontext der Interdiskursanalyse beschriebenen „Kollektivsymbol Virus“ vgl. Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 102.

¹²⁴ Zum Begriff vgl.: Frost u.a., *Mobile genetic elements*, 2005.

¹²⁵ „Die Symbole und Mythen kommen aus zu weiter Ferne, als dass sie sterben könnten: sie bilden einen Teil des Menschen, und es ist unmöglich, dass sie irgend einmal nicht mehr auffindbar wären in einer existentiellen Situation des Menschen im Kosmos.“ Eliade, Mircea, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse*

Wenn in der vorliegenden Untersuchung also Anhaltspunkte dafür gesucht werden, wie virale Modelle der Interaktion und Transmission in Medien, Kunst und Kunstvermittlung rezipiert werden, kann man bis in die 1960er Jahre davon ausgehen, dass viel allgemeiner von „Mikroben-Modellen“, aber noch nicht explizit von „Virus-Modellen“ gesprochen werden sollte. Dass es allerdings bald ein übergreifendes Modell und neues Medium für eine Übertragung qua Kleinstpartikel in Natur- wie Kulturwissenschaften geben müsse, weil fortan auch Kultur als Evolutionsprozess verstanden werden sollte, zeichnete sich ansatzweise schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts ab. Spätestens mit Aby Warburgs Disposition eines kulturellen „sozialen Gedächtnisses“ wird das zeitgleich vorstellbarer werdende und somit zur Sichtbarkeit drängende Virus als Transmissionsmodell nicht nur naturwissenschaftlich, sondern auch kulturtheoretisch notwendig.¹²⁶ In der Gegenwart ist vor allem die Frage nach fatalen, infektiösen Bildern in den Medien virulent,¹²⁷ und die bereits in den frühen 1980er Jahren gestellte Forderung, „benevolente“ Viren zu erforschen, ist nicht nur in der Biologie, sondern auch in Technologie und Biotechnologie von zentraler Bedeutung für die Etablierung selbstgenerierender Prozesse. Längst hat das „Orakeln“ vom Virus als Schlüssel zu allen Fragen postmoderner Existenz eine geradezu magische Wirkung entwickelt. Ursache und Wirkung sind in der kritischen Perspektive Susan Sontags bei der „Erklärung“ qua Virus deshalb oft nicht klar genug voneinander zu unterscheiden.¹²⁸ Obendrein vermeldet die Medizin mehr und mehr pathogene Symptome mit viraler Ursache: Während sich vormals rapide ausbrechende Krankheiten wie Tollwut und Grippe im Zentrum der Aufmerksamkeit befanden, werden nun auch langsam wirkende Erreger für neurologische und das zentrale Nervensystem betreffende Symptome erkannt. Autoimmunkrankheiten weichen völlig vom bislang gewohnten Bild des schnellen, überfallartigen Infektionsverlaufes ab, so dass gar die

Symbolik. Frankfurt am Main, 1986 (1952), S. 25. Die Formulierung vom Ausbleiben des „Sterbens“ der Bilder und Symbole gleicht zeitgenössischen biologistischen Vorstellungen vom „Leben der Bilder“, die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit diskutiert werden (Kap. 6.2).

¹²⁶ Mit dem Beginn der Erforschung des genetischen Formengedächtnisses versuchen universalistisch orientierte Kulturforscher wie Aby Warburg innerhalb des sozialen Gedächtnisses kulturgeschichtlich zu untersuchende Urformen und Engramme auszumachen, die auch als Auswahlkriterien in der von ihm geschaffenen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg wirksam werden: Nicht mehr Kategorien der Ästhetik oder Kunstgeschichte, sondern das Herstellen großangelegter Bedeutungszusammenhänge als Ikonologie und Bildgeschichte werden hier für die Entwicklung einer Vorstellung vom kulturellen Evolutionsprozess zunehmend bedeutsam. Zur „Theorie des Sozialen Gedächtnisses“ vgl. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main, 1981 (1970), S. 332.

¹²⁷ Susan Sontag zitiert den Regisseur Alain Tanner mit der Bemerkung: „Cinema is like a cancer“, and then corrects himself, „No, it's more infectious, it's more like AIDS.“ Was die Krankheit dabei besonders faszinierend für den Gebrauch als Metapher erscheinen lässt, ist nach Sontag insbesondere die lange Latenzzeit. Latenz, Kontamination und Mutation haben AIDS und in seinem Gefolge „das Virus“ zu einer der mächtigsten Metaphern der Gegenwart werden lassen. Dabei betont Sontag, wie wichtig die Wechselwirkung zwischen der spezifischen Virenmotivik („specific imagery that surrounds viruses“) und der aktuellen HIV/AIDS-Mythologie ist. Sontag, *Illness as Metaphor*, 1989 (1979) S. 154.

¹²⁸ „It was years before AIDS that William Burroughs oracularly declared, and Laurie Anderson echoed, ‚Language is a virus‘. And the viral explanation invoked more and more often.“ Ebd.

Paläovirologie neben Genomforschung, synthetischer Virologie und Systembiologie zum neuen Begriffsfeld in der eigentlich noch gar nicht so weit zurückreichenden Begriffsgeschichte des Virus und des Viralen geworden ist. Susan Sontag erkennt daher im Virus nicht nur den „Agenten der Ansteckung“, sondern buchstäblich ein „Synonym für Veränderung“ im gesellschaftspolitischen und kulturgeschichtlichen Sinn: „Viruses are not simply agents of infection, contamination. They transport genetic ‚information‘, they transform cells. And they themselves, many of them, evolve. [...] Indeed, ‚virus‘ is now a synonym for change.“¹²⁹

Im Sinne der in der Moderne erforderlichen und eingeforderten Bereitschaft zur permanenten Veränderung zirkuliert der Begriff „Virus“ somit in sämtlichen zeitgenössischen Diskursen. Vermutlich ist deshalb kritische Aufmerksamkeit nötig, um die Gründe für diese Allgegenwart des Viralen in der gegenwärtigen Kultur des 21. Jahrhunderts und das frühe Interesse der Künstler des 20. Jahrhunderts an diesem Phänomen angemessen zu interpretieren.



Kehren wir am vorläufigen Ende der Begriffsgeschichte des Viralen wieder zur eingangs von Erwin Schrödinger 1944 formulierten Frage nach dem aktuell gültigen Lebensbegriff zurück. Für dessen gegenwartsspezifische Anschaulichkeit ist das Virus, so scheint es, zum passenden Modell und zur Schlüsselfigur geworden und wird es wohl auch noch auf längere Zeit bleiben. Zumindest in der Populärkultur (vgl. Kap. 6.5), in der Genomforschung und bei der Formulierung synthetischer Lebensformen sowie im weiten Feld der Prothetik und Hybridisierung des Lebens als immunologische Extraklasse wird das Virus als prototypischer Grenzfall und Grenzöffner weiterhin gebraucht.¹³⁰ Ästhetische Analogien können in Kulturtechniken wie Collage, Intermedia, Sampling, Mash-Up und interaktiver Mediennutzung erkannt werden. Das neue Medium Virus markiert im biopolitischen Diskurs der Gegenwart die unsichtbare Verbindung zwischen Innen und Außen. Die Grenze jedoch ist im zeitgenössischen Denken immer auch Interface und potentieller Zugang („Access“), eine Schnittstelle und Schwelle, die man im Fahrwasser des italienischen Philosophen Giorgio Agamben als Innbegriff des „Eidos“ bezeichnen könnte.¹³¹

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. zum modernen Mythos allumfassender Hybridisierung und Prothetik: Haraway, Donna J., *Simian, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London, 1991.

¹³¹ „Wesentlich in diesem Zusammenhang ist, dass die Bedeutung von ‚Außen‘ („fuori“) in zahlreichen europäischen Sprachen durch ein Wort ausgedrückt wird, dass eigentlich ‚in der Tür‘ bedeutet („fores“ bezeichnet im Lateinischen die Haustür, das griechische ‚thyrathen‘ bedeutet wortwörtlich ‚auf der Genze‘). Beim ‚Außen‘

Die aktuelle Faszination durch das Virus mag also darin begründet sein, dass Menschen sich im Virus als „Grenzfall des Lebens“ wiedererkennen, wie manche Autoren vermuten:

„Man könnte indes behaupten, ebenso wie das Virus ein Grenzfall des Lebens ist (von uns aus gesehen jenseits der Grenze), so sei auch der Mensch ein Grenzfall des Lebens, insofern er offensichtlich von Beginn an zugleich Nicht-Lebendes in sein Leben einbezieht (etwas in der Form einer untoten Realabstraktion wie Geld) und insofern er umgekehrt stets versucht ist, Formen des Lebens aus den Entitäten auszulagern. Man könnte vielleicht sogar die Behauptung aufstellen, es sei das eben Menschliche, Systeme des Lebens und Systeme des Nicht-Lebens zueinander zu öffnen und miteinander zu kombinieren. (Am Ende wäre es also nur folgerichtig, wenn der Mensch selbst tot – oder zumindest untot – in einer Welt der belebten Dinge bliebe. Viele von uns fühlen sich schon gar nicht mal so selten genauso, als wären sie selbst sterbend unter immer belebteren Dingen.)“¹³²

Entsprechende Aufmerksamkeit erfährt daher jüngst immer häufiger die Forderung des französischen Soziologen Bruno Latour, „von derart vielen Aliens umgeben“, nicht weiterhin naiv zu glauben, „in einer Gesellschaft, umgeben von Natur, zu leben“, und sich in der Lage zu wähnen, „den Planeten kraft Objektivität zu modernisieren“.¹³³ Vielmehr mahnt er an, den Dingen, gerade auch den „Quasi-Objekten“ wie Viren, Genen und anderen Einflüssen, verstärkte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen und die vermeintliche Modernität des Menschen neu zu vermessen.¹³⁴

„Denn wer spricht eigentlich im Laboratorium durch das Instrument, dank der Montage der Apparate, inmitten der Versammlung der Wissenschaftler? Sicherlich nicht der Wissenschaftler selbst. [...] Wir sagen also, dass die Wissenschaftler Stimmapparate erfunden haben, durch die sich die nicht-menschlichen Wesen an den Diskussionen der Menschen beteiligen können, wenn diese angesichts der Beteiligung neuer Entitäten am kollektiven Leben perplex werden. [...] Bevor der Leser entsetzt einwirft, dass er anscheinend in eine Fabel entführt werden soll, in der Tiere, Viren, Sterne gleich Zauberstäben, Elstern und Prinzessinnen zu plappern anfangen, möchten wir betonen, dass es sich hier keineswegs um etwas ganz Neues handelt, das den common sense erschüttern muß. [...] Wie alle modernistischen Mythen hatte der

handelt es sich nicht um einen Raum, der jenseits eines gegebenen Raumes liegt, sondern um einen Durchgang, um eine Äußerlichkeit, die ihm Zugang verschafft – mit einem Wort: sein Gesicht, sein ‚eidos‘.“ Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, 2003 (2001), S. 64.

¹³² Metz/Seeßlen, *Wir Untote!*, 2012, S. 286 (aus dem Glossar zum Begriff „Leben“).

¹³³ Latour, *Das Parlament der Dinge*, 2001 (1999), S. 245; aus diesem Ansatz entwickelt Latour seine vielfach zitierte „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (ANT), von der sich jedoch die Argumentation der vorliegenden Arbeit in wesentlichen Punkten distanziert. Interessant an der ANT ist jedoch die medientheoretische Anerkennung des Prozessualen. Vgl. dazu Latour, *Eine neue Soziologie*, 2007.

¹³⁴ Der Begriff „Quasi-Objekt“ wird im Rückgriff auf Michel Serres' Parasitologie verwandt. Objekt und Subjekt sind nach Serres nicht mehr in den herkömmlichen Hierarchien von Objekt und Subjekt verwendbar: „Das parasitäre Verhältnis ist intersubjektiv.“ So entsteht eine neue Rücksichtnahme auf die Störgeräusche („parasites“), Zwischenbereiche und „Quasi-Objekte“, die ihren wesentlichen Anteil an der Formung der Körper haben. Serres, *Der Parasit* 1987 (1980), S. 19. Mit der Bezeichnung des „Quasi-Objektes/Quasi-Subjektes“ als Symbol überschneidet sich die Theorie von Serres mit den in dieser Arbeit vielfach kommentierten kulturspsychologischen und ikonographischen Überlegungen zum Gedächtnis bei Warburg, Cassirer, Assmann oder Agamben: „Das Symbol ist Quasi-Objekt, Quasi-Subjekt; ohne Zweifel bist Du, bin ich Symbol. Unsere Körper mit ihren Falten und Furchen, ihren Vertiefungen und Formen sind Gedächtnisse, einzigartige Skulpturen der Zeit, das Ergebnis ihrer Formung.“ Ebd., S. 382.

absurde Gegensatz zwischen stummer Natur und sprechenden Tatsachen zum Ziel, die Rede der Wissenschaftler unbestreitbar zu machen.“¹³⁵

Mit dieser Formulierung erweist sich Latour als wesentlich kritischer als eine Vielzahl seiner gegenwärtigen Rezipienten und Interpreten, durch die der Begriff des „Akteurs“ derzeit einen recht inflationären Gebrauch erlebt. Die Stimmen aus den Apparaten im Laboratorium nennt Latour „Akteure, oder zumindest, um diesem Wort jeden Anthropomorphismus zu nehmen, Aktanten, Agierende, Interferierende“.¹³⁶

Über das neue Medium „Virus“ als halb toter, halb lebendiger, eventuell „untoter“ Aktant an der Schnittstelle von Geist und Materie scheint es sogar zu gelingen, die so unterschiedlichen Ansätze von Mechanismus und Vitalismus auf einem „dritten Weg“ zu vereinen.¹³⁷ Als biophilosophisches Leitmotiv einer dialektischen Kombination aus Versatzstücken des Vitalismus wie des Mechanismus könnte sich das Medium Virus als zentrales Element einer Mythologie der Gegenwart erweisen: Nach dem Verlust einer zuletzt aus dem Makrokosmos erwarteten Sinngebung von außen und dem bisherigen Ausbleiben extraterrestrischer Besucher taucht auf den Schlachtfeldern des nihilistischen 20. Jahrhunderts ein in theologischer Tradition alles verbindender Aktant auf und erweist sich als Untoter doppelt assimiliert. Wie nach dem italienischen Philosophen Roberto Esposito schon der große französische Biologe Georges Canguilhem angemerkt hat, ist die Gesundheit eines biologischen Organismus nicht etwa von seiner Fähigkeit zur Selbsterhaltung, sondern von seiner „Fähigkeit zur Veränderung“ abhängig.¹³⁸

Es ist genau diese schon bei Susan Sontag formulierte Annahme, es gehe um die Inauguration eines Synonyms für Veränderung, von der auch der Vitalismus des französischen Philosophen Gilles Deleuze stark beeinflusst erscheint. Esposito, der in dieser Untersuchung wiederholt als einer der Sprecher des Immundiskurses in der zeitgenössischen europäischen Philosophie zitiert wird, ist zur Emphase bei der Verteidigung der Koexistenzberechtigung der Viren und anderer Agenten imstande und erkennt in ihm einen geradezu eurokommunistisch

¹³⁵ Latour, *Das Parlament der Dinge*, 2001 (1999), S. 98ff.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Hier nicht im politischen Sinne (des Eurokommunismus), sondern im Sinne der Parasitologie nach Michel Serres: „Das Dritte, das man ausschließt, wenn man diese Logiken ausschließt, ist ganz einfach die Geschichte. Es vermehrt sich wahnsinnig aus seiner Winzigkeit heraus, es füllt den Raum mit seiner Unsichtbarkeit.“ Serres, *Der Parasit*, 1987 (1980), S. 298.

¹³⁸ „Come ha sostenuto Canguilhem, la salute di un organismo non è misurato dal potere di autoconservazione, ma dalla capacità di mutare le proprie norme.“ Esposito, *Da fuori*, 2016, S. 153; Canguilhems, Georges, „Aspekte des Vitalismus“, in: Ders., *Erkenntnis des Lebens*. Berlin, 2009 (1953), S. 172f.

erscheinenden „dritten Weg“ aus der bislang üblichen Biopolitik – als nämlich Ausdruck eines „unbeherrschbaren vitalen Prinzips“ (vgl. Kap. 6.4).¹³⁹

Daher soll zum Ende der interdisziplinären Begriffsgeschichte die Rede von den seltener erwähnten benevolenten Viren sein,¹⁴⁰ für die der Informatiker Fred Cohen, der 1984 für seine Dissertation über die erste Generation der Computerviren bekannt wurde, den weniger negativ besetzten Begriff „Agenten“ vorschlägt.¹⁴¹ Wie Cohen ausführt, sind viele der heute vielfach genutzten Dienste von Suchmaschinen, Clouds, Botnets und selbstregulierenden Updates ohne virale Technologie nicht denkbar. Wegen der – im Übrigen auch von der Anti-Viren-Industrie (AV) aktiv geschürten – verbreiteten Furcht vor Viren und Malware werden wohltätige Computerviren aber nur selten entsprechend korrekt benannt.

In diesem Fall wäre der dritte Weg im Sinne der Viretheorie des William S. Burroughs eine Art „Kommunikationsvirus“: Kleine Einheiten von Sound und Bild schaffen hierbei durch die Koppelung mit der informationstechnologischen Prothetik des Alltags im Wirtskörper („Wort für Wort, Aufnahme für Aufnahme“) zahllose Repliken ihrer selbst. Der kulturvirologische Experte der automatisierten, seriellen Produktion fragt maliziös: „Could this load be good and beautiful?“¹⁴² In der Praxis der zeitgenössischen digitalen Netzkultur bleibt das Virus trotz seiner Affinität zur Kopie und Replik, wie wir feststellen werden, meistens nach wie vor ein Symbol für Kontrollverlust – und trotz aller Aktanten-Strategien, Netzwerktheorien, Manipulationsversuche und übermächtiger Kontrollinstanzen auch das zentrale Orientierungsmodell für die notwendige Akzeptanz von Unsicherheit, Veränderung und systemischer Offenheit.¹⁴³

¹³⁹ Esposito, *Da fuori*, 2016, S. 178. Die Emphase des eurokommunistisch geprägten „Italian Thought“, der auch in der Gegenwart stets im Kontext der italienischen Arbeiterbewegung („Operaismo“) zu interpretieren ist, wird ausgedrückt in seinem Beharren auf der produktiven Rolle des Einzelnen als individueller Akteur in der Gemeinschaft, hier im Rekurs auf Toni Negris und Michael Hardts Theorien als unbeherrschbares vitales Prinzip beschrieben: „Riveniamo qui una movenza ricorrente del pensiero di Negri: per quanto possa essere asservito dallo Stato, dal capitale o dall’Impero, il soggetto resta comunque produttivo, perché espressivo di un indominabile principio vitale.“ Dieser Ansatz ist übrigens – abgesehen von der politischen Intention – der ökologisch inspirierten Philosophie Hans Jonas’ nicht unähnlich, vgl. dazu: Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1997 (1973).

¹⁴⁰ „Zu den ‚wohltätigen‘ Viren zählen auch Herpesviren, Adenoviren, Phagen sowie Pflanzenviren. Adenoviren können gegen Tumore schützen, Herpesviren können HIV unterdrücken oder gegen Bakterien schützen.“ Ursächlich dafür ist laut Virologin Karin Mölling die „heftige Immunabwehrreaktion des Organismus nicht nur gegen den speziellen Auslöser“. Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 122. Ähnlich funktionieren heute auch die schon beschriebenen technologischen Viren sogenannter AIS („Artificial Immune Systems“), die gewissermaßen als Übung für die Flexibilisierung des informationstechnischen Immunsystems dienen; vgl. Timmis/Bentley/Heart, *Artificial Immune Systems*, 2003.

¹⁴¹ Cohen, *A case for benevolent viruses*, 1991.

¹⁴² Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 36ff.

¹⁴³ Zahlreiche Fallbeispiele für Viralität in der Digitalära finden sich bei Sampson, *Virality*, 2012; vgl. auch Terranova, Tiziana, *Network Culture. Politics for the Information Age*. London, 2004.

5.2 Das Virus und die Viralität

„One of the reasons contemporary scientists are finding new viruses is that we’re looking.“¹⁴⁴

Viren gibt es, weil sie sich als Erklärungsmodell für bestimmte Phänomene als unerlässlich erwiesen haben. Mit dieser nüchternen Feststellung sollte man auch bei der Definition und den Kriterien des Viralen anfangen. Spricht man im Deutschen von Viren, so hat man sich zunächst einmal zu entscheiden, ob es *der* oder nicht vielmehr *das* Virus heißen soll. Beides ist grammatikalisch möglich, im Duden wird dazu „auch männlich“ angemerkt – pragmatische Virologen sind allerdings anderer Meinung: „Es heißt das Virus und kommt von lat. ‚virus‘, was soviel bedeutet wie Saft, Schleim, Gift, und es heißt nicht der Virus, denn es kommt nicht von ‚vir‘, der Mann.“¹⁴⁵ Diese Diskrepanz ist bei der Interpretation viraler Modelle wichtig, denn die Maskulinisierung des Neutrum-Begriffs „Virus“ bedeutet auch, ihn figurativ bzw. wesenhaft und eben nicht abstrakt zu interpretieren, ihm also Wesenhaftigkeit und eine aktive, bewusste und geradezu anthropomorphe Rolle als handelndes Individuum zuzuschreiben. Gerade dieser Aspekt scheint, wie der Medientheoretiker Jussi Parikka hinsichtlich der viralen Ontologie feststellt, bei der Definition von „Viralität“ als Modell der Interaktion in der zeitgenössischen Netzwerkgesellschaft benötigt zu werden:

„Virality, as its roots in Latin suggest, is a vector of both poison but also force and virility. It is not merely a form of sabotage and non-communication but also a key concept with which to grasp the qualities of network capitalism. Virality demonstrates the ability of transversal connections that move in intervals, between stable states.“¹⁴⁶

Aus einem mehrdeutigen viralen Kleinstpartikel wird durch grammatikalische Verschiebung der wesenhafte Eindringling, der science-fictione „Space Invader“.¹⁴⁷ Und obwohl im angelsächsischen Sprachgebrauch die im Deutschen übliche interessante grammatikalische Doppelnatur der Viren ohnehin eher irrelevant und ununterscheidbar ist,¹⁴⁸ wird mit den Worten der „countersubversive community“ aus dem Virus ein „troublemaker“.¹⁴⁹ Die Bedeutung der Doppelung des Genus beim deutschsprachigen Virus sollte dennoch nicht

¹⁴⁴ Wolfe, *The viral storm*, 2011, S. 158.

¹⁴⁵ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 20.

¹⁴⁶ Parikka, *Contagion and Repetition*, 2007, S. 18.

¹⁴⁷ *Space Invader*, ein frühes Videospiel (1978) von Toshihiro Nishikado, Vertrieb: Taito (vgl. Kap. 6.5).

¹⁴⁸ Der Medienwissenschaftler Hilmar Schmundt probiert ähnlich wie sein Kollege Jussi Parikka eine Unterscheidung von biologischem Virus (*das* Virus) und technologischem Datenvirus (*der* Virus) in seiner Analyse „Der Virus und das Virus. Vom programmierten Leben zum lebenden Programm“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 159-182, hier S. 164.

¹⁴⁹ Pynchon, Thomas, *Inherent Vice*. London, 2010, S. 95.

unterschätzt werden. Wenn „es“ wirksam wird, wird damit gleichsam auch für das Englische seine primitive, atavistische Struktur als „mindless It“ zum Ausdruck gebracht.¹⁵⁰

In der vorliegenden Arbeit wird das Virus unter anderem als anthropomorpher „Agent“ und „Akteur“ innerhalb eines medientheoretischen, popkulturellen und künstlerischen Betätigungsfeldes beschrieben und hinsichtlich seiner Bezüge zum Spionagenarrativ des Kalten Krieges sowie der Bedeutungszusammenhänge im Kontext der anschließenden Digitalisierung und Globalisierung untersucht. Bei der nun folgenden Definition des Virus werden diese inhaltlichen Vorentscheidungen berücksichtigt.

Definition

Für die Taxonomie der Viren werden die chemische Zusammensetzung, die Symmetrien und die Struktur des untersuchten Mikroorganismus zu Grunde gelegt. Den meisten biologischen Viren gemeinsam ist die Unterteilung in einen Kern („core“) mit der genetischen Information und in eine schützende Hülle („envelope“) aus Proteinpartikeln. Eine klare Definition als deutliche Antwort auf die schlichte Frage „Was ist ein Virus?“ scheint kaum möglich, da in den meisten Definitionen auch schon die Interpretationen in Form von Störung, Erregung von Ärger, Kriminalität, Schleusertum und Piraterie anklingen. Der Duden beispielsweise formuliert 2006 noch

„Virus, das, außerhalb der Fachsprache auch der,ren (kleinster Krankheitserreger; zerstörendes, unbemerkt eingeschleustes Computerprogramm)“.¹⁵¹

Das Computervirus als sich selbst reproduzierender, elektronischer Mikroagent, für den auch immer wieder harmlosere und sympathischere Bezeichnungen als die des angstbesetzten Krankheitserregers gesucht werden (Agent, Akteur, elektronischer Mikroorganismus), hat in Deutschland lange Zeit nicht die heute übliche Aufmerksamkeit erfahren. Noch im Jahr 2002 ist das Computervirus als Zusatz zum Krankheitserreger im bekannten deutschen Wörterbuch Wahrig nicht in der Definition erwähnt:

„Virus n., auch m.; - ; Viren
kleinster, nichtzelliger Erreger einer übertragbaren Krankheit, dessen Vermehrung nur in Wirtszellen erfolgt (lat. Virus = Schleim, Gift)“.¹⁵²

Viren gelten einigen Biologen nicht einmal als eigenständige Lebensformen, da sie für ihre Fortpflanzung andere Zellen eines Wirtsorganismus benötigen, in die sie ihre Erbinformation einschleusen und kopieren lassen können. Nur durch die massenhafte Kopie und eventuelle

¹⁵⁰ „As TB was represented as the spiritualizing of consciousness, cancer is understood as the overwhelming or obliterating of consciousness (by a mindless It).“ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 67.

¹⁵¹ Duden, 24. Auflage. Mannheim, 2006.

¹⁵² Wahrig, Deutsches Wörterbuch, 7. Auflage. Gütersloh/München, 2002.

Mutation und Rekombination erfüllt ein Virus seinen Daseinszweck möglichst umfassender Verbreitung seines Informationsprogrammes, der Weitergabe des genetischen Codes. Dabei spielt eine durch die Aleatorik bedingte ungewöhnlich hohe Mutationsrate bei viralen Kopierprozessen eine nicht unbeträchtliche Rolle. Viren sind daher im eigentlichen Sinne von Interaktion und Transmission Vermittler von Informationen und bieten sich schon deshalb auch zur medien- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung von Vermittlungsprozessen als neues Medium, Viren-Modell oder virale Denkfigur an. In der aktuellen Situation rasanter Digitalisierung mit vielfachen viralen Implikationen ist es bemerkenswert zu beobachten, dass sich in den wenigen Jahren seit der Jahrhundertwende und der schon beschriebenen ‚Entschlüsselung‘ des menschlichen Genoms auch aus Sicht von Virologen aus Medizin, Physik, Biochemie, Molekularbiologie, Genetik und neuerdings auch aus der synthetischen Biologie sehr innovative virologische Perspektiven ergeben haben:

„Alles ist neu. Klammheimlich hat ein Wechsel in der Virologie stattgefunden, bei dem es nicht um Krankheiten geht, sondern um Viren von ihrer positiven Seite, als Antreiber der Evolution, als Anfang des Lebens – oder zumindest von Anfang an dabei. [...] Die Geschichte der Medizin hat ein einseitiges Bild von den Viren gezeichnet. [...] Seit etwa einem Jahrzehnt ändert sich unser Bild von den Mikroben. Es gibt neue methodische Ansätze und Nachweisverfahren, experimentelle Techniken, die zeigen, dass Viren und Mikroorganismen keineswegs nur Krankheitskeime sind. [...] Viren sind überall, sie sind die ältesten biologischen Elemente auf unserem Planeten. Und sie sind auch mit Abstand die häufigsten. Die meisten Viren und Bakterien machen uns gar nicht krank, sondern haben sich in Millionen Jahren zusammen mit uns entwickelt. Viren und Menschen sind eine vorwiegend friedliche Koexistenz eingegangen. Krankheiten entstehen, wenn eine Balance gestört wird, bei veränderten Umweltbedingungen, durch Staudämme, Rodungen, durch mangelnde Hygiene, Reisetätigkeiten, überbevölkerte Städte etc. Krankheiten verursacht meist der Mensch selbst, sie sind sozusagen Unfälle: Eine ‚Erkältung‘ entsteht wegen Durchzug, wie der Volksmund richtig sagt. Und das ist noch einer der harmlosesten äußeren Einflüsse, nicht einmal eine Umweltveränderung, und schon dabei werden Viren zur Vermehrung aktiviert.“¹⁵³

Es ist offensichtlich, dass es nach einer Intensivierung der virologischen Forschung infolge von HIV/AIDS seit den 1980er Jahren inzwischen zu einer grundsätzlich anderen Sicht auf immunologische Zusammenhänge gekommen ist. Diese in der zuvor nachgezeichneten Begriffsgeschichte schon deutlich gewordene neue Perspektive macht sich nicht nur auf unterschiedlichsten Gebieten als virales Interaktionsmodell nachdrücklich bemerkbar, sondern hat auch neue Definitionen, wie jene der „Viralität“, hervorgebracht. Im Zeitalter der Netzwerke wird absolute Konnektivität in einer globalisierten Welt und ihre Kehrseite, die universelle Ansteckung, zu einem entscheidenden Faktor für sozialen und finanziellen

¹⁵³ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 11ff.

Einfluss.¹⁵⁴ Die Definition des Virus bzw. des Viralen – und in der zeitgenössischen Digitalära auch der Viralität – hängt somit fundamental vom jeweils gültigen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Verständnis von Immunität und Identität ab. In den 1980er Jahren dominiert im Einzugsgebiet der westlichen Kultur und unter dem Eindruck des Spionagenarrativs des Kalten Krieges die Vorstellung vom Immunsystem als ausgeklügeltem militärtechnologischen Erkenntnis-, Überwachungs- und Kontrollapparat.¹⁵⁵ Diese Darstellungsweise wird bis heute noch von vielen Menschen für wissenschaftlich zutreffend gehalten: Der Erhalt und die Stärkung des Immunsystems bzw. der „Immunabwehr“ gehören zu den zentralen Paradigmen medizinischer und biopolitischer Reglementierung. Hingegen beginnen jedoch gerade durch neue Erkenntnisse zu retroviralen Funktionen und Autoimmunität immer mehr Faktoren dafür zu sprechen, dass ein Immunsystem – wie das Beispiel der Immuntoleranz zeigt – keinesfalls strikt Fremdes und Eigenes formuliert, sondern gleichfalls entsprechend dem allgegenwärtigen Bild eines flexiblen Netzwerkes funktionieren könnte.¹⁵⁶ Die zeitgenössische Immunologie in westlichen Industriestaaten definiert das Immunsystem inzwischen als lernfähiges, selbstregulierendes kognitives System.¹⁵⁷ Korrespondenz und Resonanz werden für den Immundiskurs in einer globalisierten Welt wichtiger als Abwehr. Auf die geisteswissenschaftlichen Implikationen des veränderten Immundiskurses, besonders hinsichtlich seiner Neukonzeption des Körpergedächtnisses, wird ausführlich im nächsten Kapitel 5.3 eingegangen. Auch die sehr deutliche inhaltliche Nähe zum geisteswissenschaftlichen Einflussdenken ist eine Folge des medizinischen Sprachgebrauches und der naturwissenschaftlichen Begriffsevolution, wie schon das Beispiel der „Influenza“ zeigt. Im Allgemeinen werden Viren durch „Einflüsse“ zur Vermehrung aktiviert. Medizinische Lehrbücher tendieren heute zu eher nüchternen Beschreibungen von Viren – während sich in den 1980er Jahren manche Fachliteratur wie ein belletristischer Virenthriller oder teilweise auch wie ein radikales gesundheitspolitisches Manifest liest.¹⁵⁸ Im *Klinischen Wörterbuch* reichen in der Gegenwart, sehr moderat und vorsichtig in der Formulierung, gerade einmal zwei Kriterien zur medizinischen Definition eines Virus aus:

¹⁵⁴ „Indeed, the link between an ever-expanding form of network-capitalism and the self-propagation of network virality is explicitly made through a heady concoction of business enterprise, network-science and neo-Darwinian literature.“ Sampson, *Virality*, 2012, S. 2.

¹⁵⁵ Vgl. Nilsson, Lennart, *The Body Victorious: The Illustrated Story of Our Immune System and Other Defences of the Human Body*. New York, 1987.

¹⁵⁶ Vgl. dazu Varela, *Der Körper denkt*, 1991.

¹⁵⁷ Vgl. Tauber, *The immune self*, 1997 (1994).

¹⁵⁸ „Es wäre sehr aufschlußreich, Gefängnisinsassen sowohl bei der Einlieferung als auch bei der Entlassung zu testen. Nur so kann man eine Vorstellung davon bekommen, was im Hinblick auf die Virusübertragung innerhalb des Strafvollzuges eigentlich vor sich geht. Es ist nicht unmöglich, dass eine Reihe interner Maßnahmen erforderlich wäre.“ Koch, Michael G., *AIDS. Vom Molekül zur Pandemie*. Heidelberg/Berlin, 1987.

„Viren *n pl.*: engl. viruses. Sammelbezeichnung für biologische Strukturen, meist Krankheitserreger. Viren enthalten als genetische Information entweder nur DNA oder RNA. Sie verfügen nicht über die für Wachstum und Teilung erforderlichen Enzyme, sondern benötigen dafür Wirtszellen, auf die sie häufig pathogen wirken. Bakterienspezifische Viren werden als Bakteriophagen bezeichnet.“¹⁵⁹

Weil jedoch die Unterschiede zwischen der Definition des Virus und derjenigen des Viralen für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung zu sein scheinen, soll zwecks Systematisierung angesichts der eher spekulativen Gemengelage respektive der Definitionen des Viralen an dieser Stelle für eine deutliche Unterscheidung des Virus von den wesentlich größeren Parasiten und von anderen Mikroben wie den unzweifelhaft als Organismen zu bezeichnenden Bakterien mit der Unterstützung eines (naturwissenschaftlichen) Kriterienkataloges gesorgt werden. Diese Kriterien werden im kulturvirologischen Kontext der weiteren Untersuchung nützlich sein und können auch künftigen Untersuchungen die notwendige Systematik bieten. Der Kriterienkatalog geht zwar von der Definition und Phänomenologie des biologischen Virus aus, versucht aber bei der Formulierung der Kriterien des Viralen den Umstand zu berücksichtigen, dass „Viralität“ im allgemeinen Sprachgebrauch des Informationszeitalters weitaus häufiger im metaphorischen oder kommunikationstheoretischen Sinne der digitalen Technologie benutzt wird. Die hier formulierten Kriterien des Viralen können daher auch für die Feststellung von medientheoretischer Viralität im Informationszeitalter nützlich sein.

Kriterienkatalog

13 KRITERIEN DES VIRALEN

1. KLEIN + BEWEGLICH

Ein Virus ist ein Partikel von meist winzigen Ausmaßen. Seit kurzer Zeit weiß man aber auch von „Gigaviren“, die mit ihrer Größe sogar das Format von Bakterien übertreffen. Da die meisten bekannten Viren aber viel kleiner sind, blieben sie lange unsichtbar und bis vor einem Jahrhundert unentdeckt, sind bis heute oft schwer nachweisbar und nur bedingt sichtbar zu machen und verblüffen durch ihre von anderen Organismen ermöglichte Beweglichkeit in alle Richtungen und über alle Grenzen hinweg.

2. HÜLLE + KERN

Ein Virus ist eine (Eiweiß-)Hülle mit einem auf das Minimum notwendiger Erbinformation reduzierten RNA-Kern. Auch entleerte Hüllen oder ringförmige RNA sowie hüllenlose

¹⁵⁹ Pschyrembel, Willibald, *Klinisches Wörterbuch*. Berlin/Boston, 2017, S. 1916.

Partikel kommen vor. Eine zusätzliche Hülle kann das Virus von seiner Wirtszelle übernehmen, wodurch gewissermaßen eine „Verhüllung“ und Tarnung (Mimikry) entsteht.

3. INFORMATION + BAUSTEIN

Viren sind molekularbiologische Mittel zur Informationsübertragung und Bausteine des Lebens. Viren gehören zu den ältesten Phänomenen der Evolution und sind an allen wichtigen Evolutionsprozessen beteiligt. Bei der Entschlüsselung des menschlichen Genoms hat man wesentliche Anteile viraler Erbinformation im menschlichen Erbgut gefunden. Vielleicht wird man bald sagen können: Am Anfang war das Virus.

4. TOT + LEBENDIG

Viren sind vom Kontext abhängig, denn ohne Energiezufuhr von außen sind sie „wie tot“ bzw. als eine Art Kristall zu begreifen. In einer ihnen entsprechenden Umgebung können Viren in Kooperation mit ihren Wirtszellen hingegen ausgesprochen lebendig wirken und aus diesem Kontext heraus mit bemerkenswerter Wirksamkeit radikale Veränderungen hervorrufen. Ähnlich wie Genen wird Viren eine Option auf „ewiges Leben“ zugeschrieben.

5. PARASIT + WIRT

Viren sind in der Regel Parasiten, die einen Wirt benötigen, um wirksam und lebendig zu werden bzw. sich fortzupflanzen und zu verbreiten. Umgebung, Umwelt und die Balance im jeweiligen Ökosystem entscheiden über Entwicklung und Wirksamkeit viraler Existenz. Es gibt auch verinnerlichte bzw. ererbte Viren.

6. KOPIE + REPLIK

Viren reproduzieren sich mit Hilfe unterschiedlichster Zellen aller bekannten Lebensformen als permanente Kopien und nicht immer korrekte Selbstreplikationen. Unter anderem durch Kopierfehler entsteht genetische Mannigfaltigkeit.

7. GRENZÖFFNER + MIXER

Viren sind Grenzgänger und haben die Fähigkeit, voneinander getrennte Bereiche durch ihre Wirksamkeit zu verbinden. Durch Grenzüberschreitungen tragen sie zur Öffnung geschlossener Systeme und Durchmischung von Monokulturen bei. Dadurch leisten sie einen wesentlichen Beitrag zur Evolution der Arten.

8. DYNAMIK + IMMUNREAKTION

Viren sind an dynamischer Verbreitung interessiert und bewirken im Wirtsorganismus mehr oder weniger heftige Reaktionen, die entweder zur Vermehrung und Verbreitung der viralen Information oder zur Immunität des Wirtes führen. Immunisierung erfolgt zyklisch und unterliegt dynamischen Schwankungen.

9. KOEXISTENZ + OPPORTUNISMUS

Viren sind nicht grundsätzlich destruktiv, sondern tendieren zur Koexistenz und passen sich ihrer Umgebung an. Viren sind Opportunisten und tragen zum Erhalt für sie günstiger Lebensumstände bei, wie es sich beispielsweise an der antibakteriellen und antiviralen Wirksamkeit von Viren und Phagen demonstrieren lässt. Die Pathogenität bestimmter Viren hängt immer ganz wesentlich von der Störung der Balance zwischen Wirtskörper und Umwelt ab, zum Beispiel durch Unterernährung oder Schlafmangel. Sie ist also kontextbedingt.

10. ZUFALL + KONTROLLVERLUST

Viren reproduzieren sich nicht nur als Massenreplikatoren, sondern verändern durch Integration, Rekombination, Kopierfehler und Mutation häufiger als andere biologische Phänomene den Inhalt ihrer (genetischen) Information und der Erbinformation ihrer Wirtszellen. Viren sind deshalb wenig berechenbar und folgen häufig den Gesetzen des Zufalls.

11. LATENZ + ALTER

Viren sind allgegenwärtig in allen bekannten Bioorganismen, ohne deshalb notwendigerweise Auffälligkeiten zu verursachen. Doch auch in der Latenz verlieren sie nicht an Wirksamkeit, sondern überdauern vielmehr. Über das Altern von Viren gibt es sehr unterschiedliche Ansichten: Man geht davon aus, dass sie z. B. im Permafrost Jahrtausende, vielleicht sogar Millionen von Jahren überdauern können, ohne ihre Wirksamkeit zu verlieren. Viren gibt es vermutlich seit 2,7 Milliarden Jahren.

12. IMPROVISATION + SUBVERSION

Viren können als Mittler sehr nützlich sein und werden inzwischen auch für therapeutische Zwecke eingesetzt. Trotz ihrer verbreiteten Darstellung als Fremdkörper werden sie in der Forschung oft als improvisationsfreudige Hoffnungsträger für die Infiltration und Subversion

geschlossener Systeme mit lebensfeindlicher Tendenz verstanden (etwa Krebsforschung und Umweltschutz).

13. INNOVATION + VIELFALT

Viraler Gentransfer führt zur Innovation der Erbinformation der Wirtszelle. Auch entstehen ständig neue Virenarten, die aktiv an der Veränderung anderer Arten beteiligt sind, da sie Teil jedes bekannten Lebewesens sind und mit ihrer erstaunlichen Dynamik oftmals Unwahrscheinliches favorisieren. Viren sind „von Natur aus“ innovativ und tragen maßgeblich zur Vielfalt des Lebens bei.

5.3 Virus als bedrohlicher Fremdkörper. Die historische und biopolitische Relevanz des Immundiskurses

„In der modernen Biopolitik ist derjenige souverän, der über Wert oder Unwert des Lebens als solches entscheidet.“¹⁶⁰

Der Körperdiskurs ist ein vielschichtiges und in jeder Hinsicht metaphorisch vermintes Begriffsfeld, dem sich die Kulturvirologie mit entsprechender Vorsicht zu nähern hat. Die im Eingangszitat benannte „moderne Biopolitik“ ist Giorgio Agambens aktuelle Neuformulierung des berühmten ersten Satzes der *Politischen Theologie* des rechtskonservativen Staatstheoretikers Carl Schmitt: „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“¹⁶¹ Die linkstheoretische Überaffirmation von Biopolitik durch die italienische Philosophie ist nur die jüngste Variante eines jahrhundertealten Immundiskurses, der seinen Ursprung vermutlich in den frühen städtischen Hochkulturen hat. Denn bis heute sind Körper- und Organismusmetaphern als urbanistische Modelle wirksam. Doch gerade der vermeintliche Schutz durch bergende Mauern an der Grenze zum Außenraum und ein dicht gestaffeltes Stadttinneres machen die Städte körperlich verwundbar, etwa durch Ausbrüche von Epidemien. Krankheitserreger, die aus der Ferne kommen und mit

¹⁶⁰ Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995) S. 150ff. Hitler bestand laut Agamben auf der Umsetzung des unpopulären Euthanasieprogramms, weil es bei der Frage nach „lebensunwertem Leben“ um eine grundsätzliche Machtfrage des Souveräns geht. Agamben merkt weiterhin an, dass Arzt und Souverän dabei oft die Rollen tauschen. Ein ähnlicher Ansatz wie bei Agamben findet sich bei Ulrich Beck, der in seiner soziologischen Analyse der „Risikogesellschaft“ der 1980er Jahre eine „Entgrenzung der Politik“ in Richtung der medizinischen Expertise feststellt. Vgl. Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Berlin, 2012 (1986), S. 300ff.

¹⁶¹ Schmitt, *Politische Theologie*, 2015 (1922). Carl Schmitt wird wegen seiner Nähe zum NS-System zwar kritisiert, aber von der aktuellen italienischen Philosophie dennoch als zentraler Bezugspunkt im konservativen Lager behandelt. Vgl. auch zur Metaphorik des Staates als Organismus: Schmitt, *Der Leviathan*, 2015 (1938).

der Ankunft des Fremden assoziiert werden, sind seit den großen europäischen Pestepidemien im kollektiven Gedächtnis der Europäer höchst lebendig.¹⁶² Da bereits in der Antike der Angriff auf die „Immunitas“ immer auch eine Infragestellung der Identität der betroffenen „Communitas“ darstellt,¹⁶³ ist es vor der Bemühung des oft zitierten Hobbes'schen Staatskörpers „Leviathan“ als politischer Körper wichtig,¹⁶⁴ sich mit den italienischen Philosophen Giorgio Agamben und Roberto Esposito zu fragen, wie es zu der Entwicklung vom *Stadtkörper* zum *Staatskörper* und in letzter Konsequenz von der Macht des Staates über den Körper zur Konstitution eines Körpers im Ausnahmezustand im Lager kommen kann. Dabei ist, wie auch der deutsche Philosoph Peter Sloterdijk immer wieder betont, die Bedeutung des Christentums als Immunitätsprinzip für das Verständnis der Inklusions- und Exklusionsmechanismen in der abendländischen Kultur fundamental.¹⁶⁵

5.3.1 Vom Körper der Stadt zum „Staatsorganismus“

In seinem Hauptwerk *Homo Sacer* beschreibt Giorgio Agamben die Konstitution staatlicher Macht über den Körper seit der Antike als Grundzug christlichen Denkens:

„Die ‚christliche politische Theologie‘ war einzig darauf ausgerichtet, durch die Analogie mit dem mythischen Körper Christi die Kontinuität jenes ‚corpus morale et politicum‘ des Staates zu sichern, ohne den keine stabile politische Organisation denkbar ist.“¹⁶⁶

Ohne auf diesen besonderen Aspekt der Fleischwerdung Christi und das komplexe Verhältnis der italienischen Philosophie zu Carl Schmitt in dieser Untersuchung näher eingehen zu können, ist es doch für das Verständnis der aktuellen Popularität des Virus und der Viralität unerlässlich, die zentrale Bedeutung des Körpers in der Geistesgeschichte Europas und seine

¹⁶² Körpermetaphern als urbanistisches Modell sind den ältesten europäischen Großstädten wie Rom, Paris, Wien oder Neapel bis heute erhalten geblieben. Der deutsche Philosoph Peter Sloterdijk beschäftigt sich in seiner Sphären-Trilogie eingehend mit der Frage nach urbanistischen Immunitätsmodellen. Vgl. Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 264. Sloterdijk beschreibt die Stadt als „Inbegriff konstruktivistischer Autonomiegebäude“, das Vorgängermodell ist die Arche, denn „ohne Sintflutsperrvertrag kein Monotheismus. [...] Archen sind autopoietische, etwas frei übersetzt, selbstabdichtende Schwimmkörper, in denen die Vereinigten gegenüber unlebenden Umwelten ihr Immunprivileg wahrnehmen.“ Ebd., S. 256.

¹⁶³ „Heute ist keine Politik vorstellbar, die sich nicht auf das Leben als solches richtet – die nicht den Bürger unter den Aspekt seines lebenden Körpers betrachtet. Es kann dies aber in einander entgegengesetzten Formen passieren, die den Sinn der Biopolitik selbst aufs Spiel setzen: entweder die selbstzerstörerische Revolte der Immunität gegen sich selbst oder die Öffnung hin zu ihrer kommunen Kehrseite.“ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 198.

¹⁶⁴ Vgl. den Primärtext: Hobbes, Thomas/Waas, Lothar R. (Hg.), *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Berlin, 2011 (1651).

¹⁶⁵ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 154. In der „Spannung zwischen Innen und Außen als Grundmotiv aller kulturellen Topologie“ erkennt Sloterdijk ein „Immunitätsprinzip“, das seiner Meinung nach in allen großen menschlichen Kulturen ähnlich beschaffen ist.

¹⁶⁶ Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995), S. 102. Agamben bezieht sich hier auf den deutsch-polnischen Mediävisten Ernst Kantorowicz, der zwischen dem „mystischen“ und dem „politischen“ Körper des Königs im Mittelalter unterscheidet. Vgl. Kantorowicz, Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, 1957.

Doppeldeutigkeit als natürlicher Körper und Repräsentant, also als politischer Körper, genau zu verstehen:

„Die großartige Metapher des ‚Leviathan‘, dessen Körper aus sämtlichen Körpern der einzelnen geformt ist, muß in diesem Licht gelesen werden. Es sind die absolut tötbaren Körper der Untertanen, die den neuen politischen Körper des Abendlandes bilden.“¹⁶⁷

Agamben verdankt Michel Foucault für die Einführung des Begriffs „Bio-Politik“,¹⁶⁸ der aber von Foucault nicht ausdrücklich auf die Politik der großen totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts bezogen wurde. Sogar Hannah Arendt begreife laut Agamben den Sinn der Konzentrationslager als Herrschaft über das „nackte Leben“ nicht vollständig, denn

„es entgeht ihr, dass der Prozeß gewissermaßen umgekehrt verläuft und dass es gerade die radikale Transformation der Politik in einen Raum des nackten Lebens (das heißt in ein Lager) ist, welche die totale Herrschaft legitimiert und notwendig gemacht hat.“¹⁶⁹

Bei Agamben ist die Rede vom „Staatskörper“, vom „Volkskörper“ und vom „Fremdkörper“ somit Teil einer immunitären Logik, die zwangsläufig zur Errichtung von Lagern führen müsse.¹⁷⁰ Die gegenwärtige Errichtung von zahllosen Flüchtlingslagern in und um Europa ist für Agamben ein erneuter Ausdruck der realpolitischen Handhabung von Biopolitik:

„Einer der wesentlichen Züge der modernen Biopolitik (der in unserem Jahrhundert rasen wird) ist die Notwendigkeit, im Leben laufend die Schwelle neu zu ziehen, die das, was drinnen, und das, was draußen ist, verbindet und trennt. [...] Der Flüchtling muß als das angesehen werden, was er ist, nämlich nicht weniger als ein Grenzbegriff, der die fundamentalen Kategorien des Nationalstaates, vom Nexus Nativität-Nationalität zu demjenigen von Mensch-Bürger, in eine radikale Krise stürzt.“¹⁷¹

Der neapolitanische Philosoph Roberto Esposito, dessen Texte zwischen den Fragen nach „Immunitas“ und „Communitas“ oszillieren, stellt eine dementsprechende „Hypertrophierung der Sicherheitsapparate“ fest und fragt nach einer Alternative zur gegenwärtigen Praxis:

„Die Schwelle, an der das Souveränitätsparadigma in das biopolitische Paradigma übergeht, muß an dem Punkt angesetzt werden, wo nicht länger die Macht die zentrale Funktion ist, die über das Leben richtet und das Leben ausschließt, sondern wo das Leben – seine reproduzierende Schutzkraft – das oberste Kriterium zur Legitimation

¹⁶⁷ Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995), S. 134.

¹⁶⁸ Vgl. Foucault, *Geburt der Biopolitik*, 2006 (1978/79).

¹⁶⁹ Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995), S. 127. Agamben fährt an gleicher Stelle fort: „Nur weil die Politik in unserer Zeit vollständig Biopolitik geworden ist, hat sie sich in bis dahin nicht gekanntem Maß als totalitäre Politik konstituieren können. Daß es Hannah Arendt und Foucault, die das politische Problem unserer Zeit wohl am schärfsten gedacht haben, nicht gelungen ist, ihre beiden Positionen zu kreuzen, deutet auf die Schwierigkeit dieses Problems hin.“

¹⁷⁰ Ebd., S. 176f. „Das Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn der Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt.“ Ebd., S. 190.

¹⁷¹ Ebd., S. 140.

der Macht ist. [...] Läßt das Leben sich in einer anderen Form als der des negativen Schutzes bewahren?¹⁷²

Zur Bewahrung des Lebens der Gemeinschaft wird der individuelle Körper in „Schutzhaft“ genommen. Diese Praxis hat ihren Ursprung in der Rede vom „Volkskörper“, die aber nicht automatisch zur Errichtung eines biopolitischen Machtapparates führen muss. In der Antike ist es vor allem der Körper der Stadtgemeinschaft, der die spezifischen Merkmale eines Organismus zugeschrieben bekommt, eine Metaphorik, die bis in die Moderne fortwirkt (vgl. zum Beispiel der Stadt Paris das Kap. 6.4). Ebenso wie der Seuchendiskurs seinen frühen Ursprung im eindringlichen Bericht von einer Epidemie und ihren moralischen Folgen für das Leben in der griechischen Polis im Werk des Historikers Thukydides hat,¹⁷³ ist auch die Rede vom „Volkskörper“ seit Platon und Aristoteles bekanntlich ein antikes griechisches Erbe. Nach Ansicht des Philosophen Hans Jonas hat Aristoteles sogar schon die Funktionalität der einzelnen Organe als „Werkzeuge“ in einem Gesamtgefüge des aus Einzelorganen bestehenden Körpers („soma organikon“) in seiner Definition des Lebewesens mitgedacht.¹⁷⁴ Jonas präzisiert, dass infolge der beständigen Erweiterung der Grenzen „zwischen ‚Staat‘ (polis) und ‚Natur‘“ in der Neuzeit und Moderne eine „globale Stadt“ entstanden sei, „die globale Stadt als zweite Natur“.¹⁷⁵ Das antike europäische Erbe einer Vorstellung von der Stadt wie dem Staat als Körpermetaphern wird im Kontext des Christentums durch das entsprechende Modell des „Corpus Christi“ über viele Jahrhunderte immer wieder neu konfiguriert, bis politische Utopien von Machiavelli bis Marx das Bild des Körpers als Kollektiv erneut aufgreifen und für ihre Zwecke nutzen. Diese im Bild des „Leviathan“ konvergierenden Organismusmetaphern wirken in den zeitgenössischen Wendungen vom „Staatsoberhaupt“, den „Mitgliedern“ einer Vereinigung oder der Rolle der „Verfassungsorgane“ fort.¹⁷⁶ Auch der nationalsozialistische Rekurs auf den vor

¹⁷² Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 25.

¹⁷³ Vgl. Thukydides/Landmann, Georg Peter (Hg.), *Geschichte des peloponnesischen Krieges*. Zürich/München, 1976, S.149-154.

¹⁷⁴ Vgl. Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt am Main, 1984 (1979), S. 117.

¹⁷⁵ „Die Stadt des Menschen, einstmals eine Enklave in der nichtmenschlichen Welt, breitet sich über das Ganze der irdischen Natur aus und usurpiert ihren Platz. Der Unterschied zwischen dem Künstlichen und Natürlichen ist verschwunden, das Natürliche ist von der Sphäre des Künstlichen verschlungen worden; und gleichzeitig erzeugt das totale Artefakt, die zur Welt gewordenen Werke des Menschen, die auf ihn und durch ihn selbst wirken, eine neue Art von ‚Natur‘, das heißt eine eigene dynamische Notwendigkeit, mit der die menschliche Freiheit in einem gänzlich neuen Sinn konfrontiert ist.“ Ebd., S. 33. Die besondere Bedeutung der Denkfigur des Virus scheint aus der hier beschriebenen Grenzverschiebung zu resultieren: Das virale Interaktionsmodell dient der Grenzöffnung und Verquickung von biologischer und technischer Sphäre im beschriebenen Sinne und vermittelt die kulturelle Bedingtheit von Natur in der modernen Welt.

¹⁷⁶ Noch die heutige Organismusmetaphorik steht im Zusammenhang mit Platons Staatstheorie und der christlichen Tradition des „Corpus Christi“: „Diese antiken Positionen bestimmen die Debatten bis ins 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit wird auch der Ausdruck ‚Organismus‘ gebräuchlich. Im 19. Jahrhundert avanciert die

Verunreinigung zu schützenden „Volkskörper“ kontrastiert vor diesem Hintergrund, wie im Folgenden genauer beschrieben werden soll, mit immuntheoretischer Koexistenzbereitschaft. Im digitalen Zeitalter nimmt die Suggestion einer digital kommunizierenden „Community“ angesichts des Schwindens realer gesellschaftlicher Kollektivitätserfahrungen deutlich zu, so dass die Rede vom „Volkskörper“ – nicht nur für Populisten – eine neue, digitale Dimension erhält. Eine frühe demokratische Alternative zur mächtigen Körpermetapher ist der „Zellenstaat“ des deutschen Mediziners Rudolf Virchow.¹⁷⁷ Die US-amerikanische Essayistin Susan Sontag schlägt im Sinne von Virchows Rede von der „Politik als Körper“ die schlichte Umkehrung der Metapher zum „Körper als Politik“ vor. Während Körpermetaphern laut Sontag eigentlich seit der Antike bis in die Neuzeit immer der Festschreibung autoritärer Modelle dienen – ein Kopf muss den Volkskörper oder die Familie, Sippe bzw. Gesellschaft leiten –, erkennt sie nur beim liberal denkenden deutschen Mediziner Virchow eine umgekehrte Prozedur: Virchow nutzt nicht den Körper, um über Politik zu sprechen, sondern die demokratische Politik, um als Wissenschaftler allgemeinverständlich über den Körper zu sprechen:

„In the biological controversies of the 1850s, it was the metaphor of the liberal state that Virchow found useful in advancing his theory of the cell as fundamental unit of life. However complex their structures, organisms are, first of all, simply ‚multicellular‘ – multicitizenized, as it were; the body is a ‚republic‘ or ‚unified commonwealth‘ (‚Zellenstaat‘). Among scientist-rhetoricians Virchow was a maverick, not least because of the politics of his metaphors, which, by mid-nineteenth-century standards are antiauthoritarian.“¹⁷⁸

Biologie zur Leitwissenschaft und prägt ein naturwissenschaftliches Verständnis des Organismus. An diese naturwissenschaftliche Prägung des Organismusverständnisses schließt dann die Soziologie an, die sich in dieser Zeit als selbstständige empirische Wissenschaft konstituiert. Bis heute ist die Organismus-Metaphorik noch präsent in Ausdrücken wie ‚Staatsoberhaupt‘, ‚Mitglieder‘ oder ‚Verfassungsorgane‘.“ Schlechtriemen, Tobias, „Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie“, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008, S. 71-84, hier: S. 76; vgl. dazu auch Hänseler, Marianne, *Metaphern unter dem Mikroskop: Die epistemische Rolle von Metaphorik in den Wissenschaften und in Robert Kochs Bakteriologie*. Zürich, 2009. In seiner Analyse des Leviathan als „substitutiver Bildakt“ interpretiert der Bildwissenschaftler Horst Bredekamp dessen visuelle Präsenz als gemeinschaftsstiftendes Bild und attestiert ihm die „Einführung der Kategorie der symbolischen Mobilität [...], die das komplexe System der politischen Ikonographie berührt, wie es von seiten der Kunstgeschichte seit Warburgs Arbeit über die Bilder der Reformationszeit entwickelt worden ist“. Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin, 2010, S. 194ff.; vgl. ferner zum „Anti-Leviathan“ von dem gleichen Autor: Bredekamp, Horst, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan* (Carl-Schmitt-Vorlesungen, Bd. 1), Berlin, 2016.

¹⁷⁷ Während Virchows Metaphorik vom „Zellenstaat“ demokratisch verfasst erscheint, ist der medizinische und molekularbiologische Sprachgebrauch Robert Kochs im Kaiserreich von „Kolonien“, „Invasionen“ und deshalb notwendiger „Abwehrkraft“ geprägt. Vgl. Eckart, Wolfgang Uwe, „Rudolf Virchows ‚Zellenstaat‘ zwischen Biologie und Soziallehre“, in: Kemper, Peter (Hg.), *Die Geheimnisse der Gesundheit. Medizin zwischen Heilkunde und Heiltechnik*. Frankfurt am Main/Leipzig, 1994, S. 239-255.

¹⁷⁸ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 94.

Wenn man diesen Umkehrschluss auf Perspektiven der Gegenwart und auf das Immunsystem als „modulares Netzwerk“ anwendet,¹⁷⁹ ist eine deutliche Demokratisierung einerseits bei gleichzeitiger Tendenz zu militärischem Interventionismus andererseits feststellbar. Im Verweis auf Virchows „Zellenstaat“ im Unterschied zum „Staatsorganismus“ der Bismarckzeit und bei der Untersuchung des damit einhergehenden Lebensbegriffs konstatiert Roberto Esposito:

„Der Unterschied zwischen Virchows ‚Zellenstaat‘ und dem ‚Staatsorganismus‘, der im Umkreis Bismarcks gelehrt wurde, besteht genau in dem Ort, wo das Leben situiert wird: das weder zusammenfällt mit dem Befehlszentrum, das ihn zur Einheit macht, sondern aufgegliedert und zerstreut ist in den Einzelteilen, aus denen er gebildet erscheint. [...] Dieser Übergang ist für die Herausbildung des biopolitischen Sprechens von äußerster Wichtigkeit.“¹⁸⁰

Beim Demokraten Virchow – gegen den übrigens im NS-Film „Robert Koch, Bekämpfer des Todes“ (1939) durch Emil Jannings in der Titelrolle folgerichtig heftig polemisiert wird¹⁸¹ – bezieht sich die Metapher des politischen Körpers weniger auf den Staatskörper, wie wir ihn von Hobbes kennen, als auf eine „offene Gemeinschaft“, in der die Hierarchie des Blutes oder des Nervensystems in seiner demokratischen Perspektive auf den Körper überflüssig wird: „Weder ist der Körper ein absolutistisches Königreich, noch eine durch den eigenen Allgemeinwillen vereinigte Nation, sondern eher eine Gemeinschaft, die von der gleichen Verschiedenheit ihrer Mitglieder konstituiert wird.“¹⁸²

Ein Rückbezug auf Virchow könnte beim Verständnis gesellschaftspolitischer und kultureller Entwicklungen in der gegenwärtigen Partizipationskultur des Digitalzeitalters hilfreich sein und den Begriff der „Demokratie“ selbst auf einen angemessenen Prüfstand stellen.

Bekanntlich wird in besonders perfider Weise die Rede vom zu schützenden „Volkskörper“ im deutschen Nationalsozialismus ausformuliert und zum staatlichen Programm der legitimen Vernichtung von parasitären „Fremdkörpern“ als hygienische Maßnahme erklärt. Es sollte daher klar erkennbar sein, dass die populistischen Entzündungsphänomene von Totalitarismus und Faschismus ihre Wirksamkeit aus der bakteriologischen Begriffswahl des Kaiserreiches beziehen, einer Sprache, die sich übrigens kaum von derjenigen unterscheidet, die im Nachbarland Frankreich im Umfeld der Pasteurianer benutzt wird.¹⁸³

¹⁷⁹ Varela, Francisco, „Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit“, in: Watzlawick, Paul (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München, 1985 (1973-1979), S. 294ff.

¹⁸⁰ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 185.

¹⁸¹ *Robert Koch, Bekämpfer des Todes*. D 1939, Regie: Hans Steinhoff, 113 Minuten; vgl. zur Persistenz virulenter Inhalte im deutschen Filmerbe der NS-Zeit: Schmid, Hans, *Nazi-Virus im Film*. Hannover, 2012.

¹⁸² Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 185.

¹⁸³ Der Wunsch nach Erneuerung der europäischen Zivilisation lässt den Regenerationsdiskurs zum zentralen Paradigma des „Fin de Siècle“ in ganz Europa werden. Das Bedürfnis, eine Regeneration der parallel zur

In seiner Analyse des Zusammenhanges von „Sprache, Bakteriologie und Politik im deutschen Kaiserreich“ kam der Medizinhistoriker Christoph Gradmann zu dem Schluss, „die ‚popularisierte Bakteriologie‘“ sei „Resultat eines wechselseitigen Austauschprozesses von wissenschaftlichen und populären Vorstellungen“.¹⁸⁴ Ähnlich wie es der Soziologe Bruno Latour für die Verhältnisse in Frankreich beschrieben hat, ist es dabei vor allem wichtig, die politischen und wissenschaftlichen Aussagen durch gegenseitige „Prestigeanleihen“ zu bestärken und die „Lösung sozialer Fragen durch bakteriologische Hygiene“ zu suggerieren:

„Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich und eine Parallele zum Sozialdarwinismus, dass die Popularisierung der Bakteriologie eine Ausbreitung von Metaphern in der politischen Sprache zur Folge hatte, die ihr spezifische Wissenschaftlichkeit assoziieren und als Prestigeanleihe zu begreifen sind. Während sich die Bakteriologie in Bildern von Krieg und Zerstörung darstellte, ließen sich die dabei verwendeten Metaphern und Vergleiche auch einsetzen, um politische Aussagen in wissenschaftlichem Gewand erscheinen zu lassen.“¹⁸⁵

Diese Verquickung von medizinischer und politischer Rede führte zur fatalen „Gleichsetzung von Mensch und Mikrobe“, wobei nicht unwichtig ist, den „Zeitgeist der Epoche“ zu bedenken, der im Sinne einer Vermischung der Sprache der Bakteriologie mit der sozialdarwinistischen Adaption der Sprache der Evolutionsbiologie nun auch in der Begegnung mit Bakterien die Rede vom „Kampf ums Dasein“ („survival of the fittest“) einführt.¹⁸⁶ Der Durchbruch der Biologie als Wissenschaft mit Auswirkungen auf alle nur denkbaren Lebensbereiche beginnt mit Darwins Kalkulation großer und infinitesimaler Zahlen, der Wahrscheinlichkeitsrechnung und statistischen Daten zu allen Bereichen des Lebens als eine frühe Form heute üblicher „Surveillance“ mithilfe der Big Data genannten Speicherung und Interpretation großer Datenmengen.¹⁸⁷ Auch Mendels Erblehre, so spät sie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ein sinnvolles Verhältnis zu Darwins

rasanten Industrialisierung und Technologisierung vermeintlich ermatteten, erkrankten und entfremdeten europäischen Kultur herbeizuführen, scheint in allen europäischen Staaten gleichermaßen ausgeprägt gewesen zu sein und führt zum gewohnheitsmäßigen Gebrauch von Krankheitsmetaphern für politische Gegner: „From July 1871 on, Pasteur claims, he was mobilizing science for the cure of ‚the Prussian cancer‘ [...]. It was not only France, humiliated and defeated, that had to be regenerated; it was also mankind in general and, more particularly, the urban masses.“ Latour, *The Pasteurization*, 1988 (1984), S. 16.

¹⁸⁴ Gradmann, Christoph, „Die kleinsten, aber gefährlichsten Feinde der Menschheit, Sprache, Bakteriologie und Politik im deutschen Kaiserreich“, in: Samida, Stefanie (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*. Bielefeld, 2014, S. 61-82.

¹⁸⁵ Ebd., S. 70.

¹⁸⁶ „Die Metaphorisierung des Verhältnisses von Menschen und Mikroben ermöglichte auch die Gleichsetzung von Menschen und Mikroben und damit die der Rückübertragung der popularisierten Bakteriologie ins Politische. Die Anwendung dieser Sprache eröffnete die Möglichkeit, dem politischen Gegner durch die Bezeichnung als Mikrobe oder Bazille die Eigenschaft des Menschlichen abzusprechen, seine Bösartigkeit als naturgegeben zu präsentieren und ihn als legitimes Objekt der Aggression zu markieren. [...] Der biologistische Zeitgeist der Epoche erlaubte auch die Vermischung beider Sprachen.“ Ebd., S. 73ff.

¹⁸⁷ Vgl. zur epidemiologischen Überwachung und Vorhersage: Krämer, Alexander/Reintjes, Ralf (Hg.) *Infektionsepidemiologie: Methoden, moderne Surveillance, mathematische Modelle*. Berlin/Heidelberg, 2003.

Evolutionsforschung gebracht wurde, ist nur mit großen Datenmengen sinnvoll kalkulierbar und nachvollziehbar. Ganze Populationen, nicht einzelne Individuen, werden betrachtet – es geht immer um das Ganze, um Zusammenhänge von unabsehbaren Mengen, von denen alsbald schon die ersten Datenmengen gesammelt werden. Die Biologie wird in dieser Form erst vorstellbar, seit die Zeit als vierte Dimension angenommen wird und biologischen Vorgängen Geschichtlichkeit verleiht. Stellt man sich letztere linear vor, wie es zunächst und häufig immer noch üblich ist, scheint es für jedes Phänomen eine vorausgehende Ursache geben zu müssen. Nur zu gern werden daher die Lehren Darwins (später auch Haeckels) im Sozialdarwinismus auf gesellschaftliche Prozesse übertragen. So entsteht das Bedrohungsnarrativ der Mikrobe im 20. Jahrhundert folgerichtig im Kontext dystopischer Visionen:¹⁸⁸ „In der Bildsprache beschränkt sich die gemeinsame Geschichte von Menschen und Bakterien auf die angestrebte gegenseitige Vernichtung, mithin auf die Apokalypse.“¹⁸⁹ Besondere Kennzeichen der Mikroben sind in diesem nihilistisch geprägten Zusammenhang der nach wie vor gültige Inhalt jedes Virenthrillers: „Unsichtbarkeit, Allgegenwärtigkeit, feindliche Gesinnung, Nicht-Menschlichkeit, unendlich große Zahl.“¹⁹⁰ Angesichts des Schwindens von Gemeinschaftlichkeit und zunehmender individueller Vereinzelung ist Kollektivität bald nur noch im Bedrohungsnarrativ als Verteidigungssituation erfahrbar. Geheime Befürchtungen und die Erwartung besonders emphatischer Feindschaft richten sich aber vor allem gegen die Wiederkehr des aus der Gemeinschaft Ausgeschlossenen, nach Ansicht des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk ein Grundzug jedes xenophobischen Diskurses und insbesondere des Antisemitismus:

„Mit diesem Dilemma müssen die großen inklusiven Religionen und Weisheitslehren leben, seit sie vor dreitausend Jahren als Symbiose-Partner der Imperien, und zugleich als deren chronische Dissidenten, auf die weltgeschichtliche Bühne getreten sind. Ein dissidenter Symbiont der Imperien ist insbesondere das historische Judentum gewesen, das seine Chance stets in inter- und intra-imperialen Lücken suchen musste.“¹⁹¹

¹⁸⁸ In einer fragwürdigen inhaltlichen Mixtur aus Judenvernichtung und Zahnarztbilderbuch führt Gradmann dieses Kampfszenario genauer aus: „Die Bedrohung durch unsichtbare, allgegenwärtige Gegner wurde im weiteren zu einer der großen Erzählungen des 20. Jahrhunderts – sei es vergleichsweise gegenstandsbezogen in den Killermikroben oder -bakterien, den in der Jugend des Autors populären Comicfiguren *Carius* und *Bactus*, die in der Erziehung zur Zahnhygiene eingesetzt wurden, oder aber in den ‚jüdischen Parasiten‘ der Nationalsozialisten und den mörderischen Implikationen solcher Sprache. Das Bild des Feindes ist bis in unsere Gegenwart durchtränkt von einer martialischen Metaphorik der Bakteriologie.“ Gradmann bemerkt die „Persistenz populärer Vorstellungen“ am Beispiel des Bildes einer „heroisch kämpfenden Armee von Immunzellen“. Gradmann, „Feinde der Menschheit“, in: Samida (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft*, 2014, S. 73ff.; vgl. ferner das zitierte Kinderbuch zur Zahnhygiene: Egnér, Thorbjørn, *Karius und Baktus*. München, 2008 (1949).

¹⁸⁹ Gradmann, „Feinde der Menschheit“, in: Samida (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft*, 2014, S. 73ff.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 195.

Erst durch die Abgrenzung vom spektakulär inszenierten Feindbild lässt sich eine eigenständige Identitätsbildung beobachten, weshalb Xenophobie immer zur Stiftung von Identitäten aktiviert wird. Welche linguistischen Voraussetzungen aus der bakteriologischen Metaphorologie zur fatalen Gleichsetzung von Mensch und Mikrobe führen, lässt sich man am Beispiel von Paul de Lagarde, Vordenker des rassistischen Antisemitismus, nachvollziehen, der 1887 ganz im Sinne des gültigen bellizistisch-hygienischen Zeitgeistes folgende Kampfansage formulierte: „Mit Trichinen und Bazillen wird nicht verhandelt, Trichinen und Bazillen werden nicht erzogen, sie werden so schnell als möglich vernichtet.“¹⁹² Christoph Gradmann weist darauf hin, wie leicht aus derartigen Metaphern reale Phänomene werden: „Hatte Lagarde noch vorgeschlagen, Juden zu behandeln, als wären sie Parasiten, betrieben die Nationalsozialisten ihre industrielle Ermordung mit Hilfe einer Technologie, die aus der Schädlingsbekämpfung entstammte.“¹⁹³

Doch so unbegreiflich, wie dieses mit unerbittlicher Konsequenz zu Ende gedachte volkshygienische Desinfektionsprojekt auch erscheinen mag, ist es nicht, wenn man mit Agamben die Konstitution des Lagers als langfristiges und jederzeit gültiges biopolitisches Unternehmen versteht.¹⁹⁴ Wichtig scheint es daher auch zu bedenken, dass der Siegeszug der Bakteriologie in den Kolonien beginnt und dass Hygienik und Biopolitik in der rechtlichen Grauzone zwischen militärischem Ausbildungslager, multifunktionalem Internierungslager und wissenschaftlichem Feldlabor besonders erstarken. Die Ausbreitung von Wissen und Technologie bedingt in der Folge stets nicht nur die Diffusion von Informationen, sondern auch die massenwirksame Verbreitung von Schreckensszenarien wie nuklearen Massenvernichtungswaffen und grenzenloser toxischer Kontamination. Dabei gleichen sich die Diskurse zur Hygiene, Eugenik und später auch zur Genetik in verschiedenen westlichen Ländern in den Grundzügen sehr, was mit ihrer linguistischen Nähe zum christlich geprägten Immundiskurs zu tun haben dürfte – dies erklärt vielleicht auch den bildwissenschaftlich bemerkenswert engen Zusammenhang der Virenmetaphorik mit christologischen Licht- und Feuermetaphern (vgl. Kap. 6.1, 6.2 und 6.3). Ein weiteres wirkmächtiges metaphorisches Erbe des Christentums begegnet uns in der Frage nach Reinheit bzw. unsichtbarer Verunreinigung – im Wortsinn bedeutet letztere bekanntlich „Infektion“. Selbst „unbefleckte“ Reinheit wird mit Bakteriologie und erst recht mit der Radiologie suspekt und lässt

¹⁹² Zitiert nach: Gradmann, „Feinde der Menschheit“ in: Samida (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft*, 2014, S. 74.

¹⁹³ Die Vergasung von Schädlingen in Möbeln, Teppichen etc. mit dem später für seinen Einsatz in den Gaskammern der Vernichtungslager berüchtigten Giftstoff Zyklon B war, wie bei Gradmann beschrieben und abgebildet, als mobile Desinfektionsstation für den Einsatz in Wohngebieten üblich. Vgl. ebd., S. 75.

¹⁹⁴ Vgl. zur Rolle der Aufklärung und des Rationalismus bei der Entstehung des Nationalsozialismus in Deutschland auch die „Frankfurter Schule“: Adorno, Thodor W./Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main, 1981 (1947).

Kategorien des Eigenen und Anderen, des Menschlichen und Nicht-Menschlichen als zunehmend hinfällig erscheinen:¹⁹⁵

„We do not know who are the agents who make up our world. We must begin with this uncertainty if we are to understand how, little by little, the agents defined one another, summoning other agents and attributing to them intentions and strategies. This rule of method is especially important when we are studying a period when the number of agents was suddenly multiplied by millions. [...] When we speak of men, societies, culture, and objects, there are everywhere crowds of other agents that act, pursue aims unknown to us, and use us to prosper. We may inspect pure water, milk, hands, curtains, sputum, the air we breathe, and see nothing suspect, but millions of other individuals are moving around that we cannot see.“¹⁹⁶

Die im französischen Poststrukturalismus geforderte Dekonstruktion der Subjekt-Objekt-Hierarchien findet in dieser Anerkennung einer Vielzahl von Kräften und Agenzien als „Agenten“, „Akteure“ oder „Aktanten“, die das menschliche Dasein bestimmen, bei dem Soziologen Bruno Latour seinen zeitgenössischen Ausdruck einer magisch-animistischen Tradition, die von der Belebtheit der Dinge und der Vielzahl der Einflüsse auch und gerade im Informationszeitalter ausgeht. Insbesondere Viren sind auf beunruhigende, manchmal als mysteriös geschilderte Weise als millionenfache Mitbewohner lange unsichtbar und und unvorstellbar geblieben. Bislang fällt es den meisten Menschen auch noch in der Gegenwart recht schwer, sich vorzustellen, dass nach den schon beschriebenen Erkenntnissen der Genomforschung der größte Teil der eigenen Erbinformation aus Virenresten besteht. Der Mensch ist also bereits vor Urzeiten eine natürliche Symbiose in friedlicher Koexistenz mit Viren eingegangen, die seine Evolution ebenso wie die aller anderen Lebewesen ermöglicht haben. Auch eine dualistische Trennung von Körper und Geist, menschlicher Erkenntnisfähigkeit und animalischen Instinkten wird somit für die Betrachtung der menschlichen Existenz eher hinfällig. Dennoch soll im Folgenden gezeigt werden, dass bis heute der Postivismus und Universalismus immunologischer Koexistenzmodelle in Technologie wie Biologie weniger populär als allgegenwärtige Bedrohungsnarrative sind.

¹⁹⁵ In der Einleitung zu seinem bekannten Werk *Risikogesellschaft* präsentierte der Soziologe Ulrich Beck mit dem Datum der Atomkatastrophe von Tschernobyl die Auflösung der „Kategorie der ‚Anderen‘. [...] Not läßt sich ausgrenzen, die Gefahren des Atomzeitalters nicht mehr. [...] Gefahren werden zu blinden Passagieren des Normalkonsums. Sie reisen mit dem Wind und mit dem Wasser, stecken in allem und jedem und passieren mit dem Lebensnotwendigsten – der Atemluft, der Nahrung, der Kleidung, der Wohnungseinrichtung – alle sonst so streng kontrollierten Schutzzonen der Moderne.“ Beck, *Risikogesellschaft*, 2012 (1986) S. 7ff. Für den Philosophen Peter Sloterdijk ist das Hauptereignis des 20. Jahrhunderts die „Katastrophe der Latenz. Ihre grellsten Ergebnisse sind die instrumentalisierte Kernkraft, die aufgedeckten Immunsysteme, das entschlüsselte Genom und das offengelegte Gehirn“. Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 229.

¹⁹⁶ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 35.

5.3.2 Bedrohung aus der Fremde und immunologische Koexistenzmodelle

Das Fremde ist nur als Interaktionsmodell im Aneignungsprozess vorstellbar. Wie oben beschrieben wurde, ist es gerade das fremd gewordene Eigene, dessen Rückkehr wir befürchten und das daher als Projektionsfläche für unsere Ängste dienen muss.¹⁹⁷ Besonders das Unbegreifliche, in der christlichen Tradition gesprochen, das mystisch Verschleierte, das dem kritischen Blick entzogenen Uneigene, wird in diesem Verständnis zum feindlichen Erreger. Eine unklare Genealogie, der Ursprung aus dunkler Herkunft, liefert auch den für die Virologie üblichen metaphorischen Kontext (vgl. Kap. 6.2). Hot-Spots viraler Bedrohungsszenarien sind nicht zufällig Orte undurchdringlicher Natur wie Zentralafrika,¹⁹⁸ Orte der extremen Heterogenität und der unmittelbaren Nähe zwischen Mensch, Haustier und Wildtier wie Südchina oder aber Heimat legendärer Hybridwesen wie Madakaskar.¹⁹⁹ Laut Susan Sontag werden nach vertrauten rassistischen Stereotypen ohnehin meist die „Traurigen Tropen“ als Ursprungsort einer Epidemie wie HIV/AIDS vorgeführt.²⁰⁰

„The subliminal connection made to notions about primitive past and the many hypotheses that have been fielded about transmission from animals (a disease of green monkeys? African swine fever?) cannot help but activate a familiar set of stereotypes about animality, sexual license and blacks.“²⁰¹

¹⁹⁷ Das Glossar in Bruno Latours Plädoyer für „politische Ökologie“ verzeichnet unter dem Begriff „Feind [...] das Außen des Kollektivs und zwar als aktive Rolle dessen, was nach außen verwiesen worden ist (Externalisierung), was das Innere des Kollektivs in tödliche Gefahr bringen und schließlich in der folgenden Etappe wiederkehren kann, um seinen Platz als Partner und Verbündeter zu verlangen. Der Feind ist gerade nicht das definitiv Fremde, Unmoralische, Irrationale und Inexistente.“ Latour, *Parlament der Dinge*, 2001 (1999), S. 288.

¹⁹⁸ In Bezug auf Joseph Conrads im Kongo spielende Erzählung *Herz der Finsternis* (und die apokalyptische Filmadaption und geographische Verlagerung in den asiatischen Dschungel Vietnams durch den Filmregisseur Martin Scorsese) konstatiert Sloterdijk präzise das Versagen jeglicher Autoimmunisierung gegen den Schrecken des Nihilismus: „Was Kurtz in der afrikanischen Kulisse erlebt, ist ein europäisches und philosophisches Fieber – und zwar kein dionysisches, sondern ein fundamentalontologisches. Sein Entsetzen resultiert nicht aus der Infizierbarkeit des Gefassten, Gebildeten, Gutgesinnten durch den Rausch, der die zivilisierte Hülle sprengt, sondern aus der Wehrlosigkeit gegen die eigene Einsicht in die absolute Sinnlosigkeit des Faktischen. Angesichts der unermesslichen grünen Sinnlosigkeit fühlt sich der Kongo-Abenteurer von allen Hüllen ausgespien und seiner Nichtigkeit überlassen.“ Ähnlich wie bei Melvilles *Moby Dick* handelt es sich um die Narration der völligen Auflösung der kulturellen Identität angesichts der Allmacht des biologischen Prinzips, dessen aktueller Agent hier nicht der Wal, sondern das Virus ist. Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 660. Vgl. Conrad, Joseph, *Herz der Finsternis*. Stuttgart, 1991 (1899); auch *Apocalypse Now*, USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola, 153 (202) Minuten; und ferner Melville, Herman, *Moby Dick*. Köln 2015 (1851). Die Gegenwart als „Zeitalter universeller Ansteckung“ zu formulieren, lässt die linkstheoretischen Philosophen Michael Hardt und Toni Negri von der Narration des umstrittenen französischen Arzt und Autoren Céline in seinem Roman *Reise ans Ende der Nacht* als „Horror für einen Hygieniker“ sprechen: „Die Krankheit, welche die Kolonie verbreitet, ist der Mangel an Lebensbeschränkungen, eine unbegrenzte Ansteckung. [...] Die schreckliche Angst, die durch die europäische Eroberung und Kolonialisierung ausgelöst worden ist, ist die Angst vor grenzenloser Berührung, grenzenlosem Fließen und grenzenlosem Austausch – oder genauer: die schreckliche Angst vor Ansteckung, Rassenvermischung und ungezügelterm Leben.“ Hardt/Negri, *Empire*, 2002, S. 147ff.

¹⁹⁹ In William S. Burroughs Spätwerk spielen folgerichtig die auf Madakaskar lebenden Lemuren und andere Hybridwesen eine zentrale Rolle bei der Manifestation des Mythos des Hybriden. Vgl. Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991).

²⁰⁰ Vgl. zum Begriff den Buchtitel: Lévi-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main 1978 (1955).

²⁰¹ Sontag, *Metaphor*, 1989/1979, S. 140.

Das Motiv der Bedrohung aus der Fremde, aber auch der Innovation durch Fremde und Migranten ist dabei immer noch so gegenwärtig, dass es gerade hinsichtlich der Faszination der Avantgardenkünstler des 20. Jahrhunderts für außereuropäische „Primitivismen“ und der selbstverordneten Auffrischung des Genpools der westlichen Kultur durch infektiösen horizontalen Gentransfer mit „Fremdem“ und durch nachfolgende Inkorporation des Unbekannten zu einer Offenheit seitens der Künstler gekommen ist, die nationalistische und konservative Kreise nicht grundlos als identitätsbedrohend gefürchtet und als „entartet“ verfeimt haben.²⁰² Doch die Furcht vor dem krankmachenden Fremden hat eine lange Tradition gegenseitiger Bezichtigungen:

„One feature of the usual script for plague: the disease invariably comes from somewhere else. The names for syphilis, when it began its epidemic sweep through Europe in the last decade of the fifteenth century, are an exemplary illustration of the need to make a dreaded disease foreign. It was the ‚the French pox‘ to the English, ‚morbus germanicus‘ to the Parisians, the ‚Naples sickness‘ to the Florentines, the ‚Chinese disease‘ to the Japanese. But what may seem a joke about the inevitability of chauvinism reveals a more important truth: that there is a link between imagining diseases and imagining foreignness.“²⁰³

Ohne ausführlicher auf den postkolonialen Diskurs eingehen zu wollen, der sicherlich für das Thema ebenfalls relevant ist, aber nicht im Mittelpunkt der hier vorgenommenen Überlegungen zu Kunst, Medien und Kunstvermittlung steht, muss an dieser Stelle Bruno Latours 1984 verfasster Text zur „Pasteurisierung Frankreichs“ etwas ausführlicher erwähnt werden, um den Immundiskurs der Gegenwart – von dem vereinzelte Theoretiker schon der Meinung sind, es sei Zeit für einen Paradigmenwechsel – in seiner ganzen Wirksamkeit zu verstehen.²⁰⁴

„The entire Pasteurian takeover of medicine was aimed at redefining pathology so that disease would be prevented instead of cured. [...] But what of individual liberty? The presence of the microbe redefined it: no one had the right to contaminate others. In order to save everyone’s liberty, the contagious patient must be notified by the

²⁰² Mit der Ausstellung „Entartete Kunst“, die ab 1937 als diffamierende Wanderausstellung in zahlreichen Städten Deutschlands gezeigt wurde und zu einer Welle von Beschlagnahmungen in den Beständen deutscher öffentlicher Museen führt, erreicht der biologisch gestimmte Degenerationsdiskurs in seiner nationalsozialistischen Ausprägung einen Höhepunkt. „Die Schlagrichtung der Schau war insgesamt nicht nur antisemitisch, sondern richtete sich gegen alles, was – im Sinne der Nationalsozialisten – an der ‚Verfallskunst ab 1910‘ als ‚krank‘ und ‚kulturzersetzend‘ wahrgenommen wurde.“ DuBois, Kathrin/Stiftung Museum Kunstpalast (Hg.), 1937. *Die Aktion „Entartete Kunst“ in Düsseldorf*. Düsseldorf 2017, S. 7.

²⁰³ Sontag, *Metaphor*, New York 1989/1979, S. 135. Die Beschreibung der Kontagiosität des Fremden findet sich in den Schriften des italienischen Renaissancemediziners Fracastoro, der die besondere Häufigkeit von Syphiliserkrankungen auf den neuen Kontakt mit „gewissen Ländern“ Südamerikas zurückführt: „Jene, die den Meeresfahrten der Spanier in die neue Welt gefolgt sind, sagen, es wäre dort das Kontagium in höchstem Maße ausgebreitet und derart heimisch, wie bei uns die Krätze.“ Fracastoro, *Syphilis*, 1988 (1546), S. 6.

²⁰⁴ Vgl. Han, Byung-Chul, „Die neuronale Gewalt“, in: Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, 2010, S. 7ff.

physician, isolated, disinfected, in short put out of harm's way, like a criminal. Disease was no longer a private misfortune but an offense to public order.²⁰⁵

Diese in Frankreich ebenso rigoros wie in Deutschland gehandhabte Enteignung nicht nur der Ärzte, sondern auch der Kranken im Interesse der „öffentlichen Ordnung“ ist in den Kolonien, so Latour, zunächst einmal erfolgreich von Militärärzten in der oben beschriebenen Grauzone durchgesetzt worden. Der heute noch gängige Begriff der „Tropenmedizin“ bezeichnet die Ferne gewisser Erreger, die beim „Eindringen“ in unseren heimischen Alltag mit größerem Aufwand an staatlicher Kontrollmacht verfolgt werden als jeder gemeingefährliche Kriminelle. Wird man eines menschlichen „Trägers“ fremder Mikroben habhaft, muss dieser zumindest Isolation und Zwangsmedikamentation befürchten, und er verliert automatisch seine persönlichen Freiheiten.²⁰⁶ Dies ist übrigens für die Ärzte am Beginn der „Pasteurisierung des Lebens“, wie es Latour nennt, ein zentrales Problem, da ihnen eine radikale Veränderung zugemutet wird: Sie müssen die Rolle des Vertrauten und Heilers des Patienten gegen die des staatlichen Kontrolleurs mit Meldepflicht eintauschen. Das führt den Stand der praktischen Ärzte in eine schwere Sinnkrise, die bezeichnenderweise als Erstes von den Militärärzten überwunden wird. Letztere entdecken in dem neuen Kontrollsystem eine Fülle von neuen, interdisziplinären Möglichkeiten (beispielsweise zu praktischen Experimenten am infizierten Menschen). Die Administration, Kontrolle und Meldepflicht von Tropenkrankheiten werden zum eigentlichen Instrumentarium der Durchsetzung von Kolonialmacht, aus eigentlicher Schwäche – der Empfindlichkeit der Europäer gegen regionale Erreger – wird Stärke geschöpft: Kontrolle, Serum, Hygienemaßnahmen beherrschen fortan den Umgang mit der Fremde. Dabei sind es nicht selten gerade die europäischen Krankheitserreger oder deren Mutationen in Wechselwirkung mit dem noch unbekanntem Ökosystem, die zu entsetzlichen Verlusten in der einheimischen Bevölkerung kolonialisierter Gebiete durch Infektionskrankheiten aus Europa führen.²⁰⁷ Der künstliche Antagonismus einer sauberen, puristischen, homogenen westlichen Zivilisation versus einer schmutzigen, exotischen, heterogenen Wildnis beherrscht trotz eines vielfach proklamierten Perspektivwechsels noch bis in die Gegenwart den Umgang mit Kunst und Kultur. Und wo die Biopolitik regiert, können auch Emigranten als Träger von Krankheiten disqualifiziert

²⁰⁵ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 122.

²⁰⁶ Liste des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz aller meldepflichtigen Krankheiten laut „Gesetz zur Verhütung und Bekämpfung von Infektionskrankheiten beim Menschen (Infektionsschutzgesetz – IfSG) § 6 Meldepflichtige Krankheiten“, unter http://www.gesetze-im-internet.de/ifsg/_6.html; Stand 2018 (aufgerufen am 14.2.2018).

²⁰⁷ Vgl. zur nicht vor allem technologisch oder kulturell, sondern in beträchtlichem Maße auch biologisch bedingten Expansion der Europäer und ihren nachhaltigen Folgen: Crosby, Alfred W., *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge, 2004.

werden und unerwünschte Eindringlinge aus der Dritten Welt aus vermeintlich gesundheitspolitischen Gründen in Lagern interniert werden. Mit dem Angstnarrativ in Bezug auf HIV/AIDS wurde nach Ansicht der US-amerikanischen Essayistin Susan Sontag schon in den 1980er Jahren die perfekte Projektionsfläche für Angst vor Subversion, unkontrollierbare Umweltverschmutzung und unaufhaltsame Einwanderung aus der ‚Dritten Welt‘ gefunden.²⁰⁸ Im zeitgenössischen Terrorismusdiskurs, aber auch in mächtigen ökologischen Dispositiven wie jenen der „Vergiftung“ und „Verschmutzung“ fallen diese Ängste in eins und vereinen gegenläufige Modelle wie Desinfektion und Subversion:

„So gehört der Blick durch den metaphorischen Filter ‚Virus‘ zum festen Bestandteil der amerikanischen Kriegsrhetorik in ihrem Kreuzzug gegen den internationalen Terrorismus, indem er eine Politik etablieren hilft, die die langfristige Ausmerzung schädlicher terroristischer Einheiten in sogenannten Schurkenstaaten plant.“²⁰⁹

Durch diesen Filter werden Präventivschläge und Kriege zur angeblichen Erhaltung des Weltfriedens zur hygienischen Norm der Gegenwart.²¹⁰ Vor diesem komplexen Hintergrund ist es gar nicht so überraschend oder gar naiv, wie es zunächst scheinen mag, auf gezielt verbreitete Schreckensszenarien mit einer Gegenkultur bzw. Gegenkontamination der Furchtlosigkeit und Liebe zu antworten, wie es der US-amerikanische Philosoph Michael Hardt 2007 vorgeschlagen hat: „Viral Love“.²¹¹ Die Zwangsläufigkeit, mit der biologistische Metaphern „naturegegebene“ Entwicklungsprozesse suggerieren, wie wir sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts aus der breiten Rezeption der Ideen Spenglers, Frobenius’ und Haeckels kennen (vgl. Kap. 5.3),²¹² dient der Differenzierung und Manipulation der Massen durch die

²⁰⁸ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 149ff.

²⁰⁹ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 3.

²¹⁰ Vgl. zur Globalisierung im „Zeitalter universeller Ansteckung“ und kolonialer Hygienik militärischer Ordnungsmächte: Hardt/Negri, *Empire*, 2002, S. 147ff.

²¹¹ Hardt hat in einem Vortrag zur potentiellen Viralität von Liebe eine innergemeinschaftliche Aufwertung immaterieller Güter wie Ideen, Bilder, Codes und Emotionen in der biopolitischen Ökonomie vorgeschlagen und erkennt in der jüdisch-christlichen Vorstellung von Liebe immer noch utopisches und revolutionäres Potential: „Love as Community in the Bible: Return to a love where we’ve never been.“ Hardt, Michael, *About Love*, unter <https://www.youtube.com/watch?v=2P0OU6GleIE> (aufgerufen am 15.2.2018).

²¹² Unter dem Eindruck der Darwin’schen Evolutionstheorie und dem in der Folge in angelsächsischen Wissenschaftstexten sehr verbreiteten Evolutionismus bildet sich im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts der „Diffusionismus“ als Erklärungsmodell für kulturelle Entwicklung heraus. Insbesondere der Afrikaforscher Leo Frobenius vertritt die hinsichtlich ihres rassistisch interpretierbaren Gehalts schwerwiegende Ansicht, durch die Unterscheidung von Kulturkreisen und „Kulturmorphologie“ eine fortschreitende, chronologische Entwicklung behaupten zu können, in der kulturelle Übertragung durch „Kulturkontakte“ zustande kommt. Viele dieser im Nationalsozialismus ebenso wie die Theorien von so unterschiedlich orientierten Wissenschaftlern wie Oswald Spengler und Ernst Haeckel für die theoretische Rechtfertigung von rassistischer Ideologie und Euthanasieprogrammen genutzten Thesen sind auch im aktuellen Virendiskurs wieder vorhanden. Vgl. die Internetseite des Frobenius-Instituts an der Goethe-Universität Frankfurt am Main unter: <http://www.frobenius-institut.de/das-institut/geschichte/leo-frobenius> (aufgerufen am 1.9.2017); Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Düsseldorf, 2007 (1918); und auch Haeckel, Ernst, *Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie*. Stuttgart, 1904; sowie die Internetseite des Phyletischen Museums Jena unter: <http://www.phyletisches-museum.uni-jena.de/forschung-informationen.html> (aufgerufen am 1.9.2017).

Verbreitung populistischer, alarmistischer und nur zu oft auch viraler Botschaften. Nicht ohne Anlass stellen sich einige Vertreter der noch zu thematisierenden zeitgenössischen Pop-Kultur den Planeten Erde als von menschlichen „Viren in Schuhen“ kontaminiert vor (siehe Kap. 6.5): Das Eigene wird zum Fremden.²¹³ In den meisten früheren Arbeiten zur Immunologie wird bis in die 1990er Jahre das Immunsystem noch in uralter Festungsmetaphorik als Abwehrsystem und „militärisches Dispositiv der Verteidigung und des Angriffs“ beschrieben, das gegen alles gerichtet ist, was nicht als ‚Eigenes‘ bzw. als ‚Selbst‘ wiedererkannt wird und somit zurückgedrängt und zerstört werden muß.²¹⁴

Darin erkennt der italienische Philosoph Roberto Esposito ein Erbe des tanatologisch ausgerichteten europäischen Nihilismus und fragt sich, ob es nicht gegenwärtig an der Zeit für eine andere Sicht auf die „Beziehung zwischen dem Ich und dem Anderen“ sei. Schließlich richte sich die Auflösung längst gegen das eigene Andere und führe somit zur Implosion des Systems:

„Ein Selbstaflösungstrieb, der mehr als nur metaphorischen Widerhall in den sogenannten Autoimmunkrankheiten findet, bei denen das kriegerische Potential des Immunsystems derart hoch ist, dass es sich irgendwann gegen sich selbst richtet, in einer so symbolischen wie realen Katastrophe, die zur Implosion des gesamten Organismus führt.“²¹⁵

In neueren naturwissenschaftlichen Überlegungen, angestellt von Francisco Varela oder Alfred Tauber,²¹⁶ scheint dieser Philosophie entsprechend die Struktur und Funktion des Immunsystems auch molekularbiologisch anders vorstellbar, als es in den Anfängen der Bakteriologie militaristisch und interventionistisch formuliert wurde:

„Was sich derzeit abzeichnet, ist eine andere Philosophie der Immunität, die – ohne deren konstitutive Antinomie zu verhehlen, sondern sie vielmehr hervorkehrend – sie zu ihrer gemeinschaftlichen Kehrseite in ein Verhältnis setzt, die durchaus keines der Ausschließung ist.“²¹⁷

²¹³ Besonders populär ist in gegenwärtigen Internetkommentaren der Rekurs auf den misanthropischen US-amerikanischen Komiker Bill Hicks: „I’m tired of this back-slapping ‚Aren’t humanity neat?‘ bullshit. We’re a virus with shoes, okay? That’s all we are.“ Vgl. Hicks, Bill, *Rant in E-Minor* (posthum veröffentlichte Mitschnitte 1992/93), 73:54 Min., Ryco Records 1997.

²¹⁴ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 25ff.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. Tauber, *Immune self*, 1997 (1994); Varela, „Der Körper denkt“, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien*, 1991. Die biologische und neurologische Konzeption der Struktur des Immunsystems zeigt sich zunehmend am Netzwerkmodell und an den für die Aktivierung verantwortlichen „Gedächtniszellen“ interessiert, so dass sich das Immunsystem als komplexer Gedächtnisspeicher und Erfahrungsgeächtnis in beständiger Interaktion mit der Umwelt des Organismus darstellt. Diese Analogieführung zu informationstheoretischen Bemühungen um künstliche Intelligenz ist auch hinsichtlich der im vierten Teil der vorliegenden Arbeit diskutierten Rolle technologischer Viren in selbstgenerierenden Gedächtnisspeichern und im Hinblick auf die künftige Transformation von Archiven, Bibliotheken und Museen von Bedeutung.

²¹⁷ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 25ff.

Esposito selbst formuliert dieses Verhältnis in seinen beiden Hauptwerken zur *Immunitas* und *Communitas*.²¹⁸ Peter Sloterdijk thematisiert in seiner „Sphären-Trilogie“ das Thema ganz ähnlich mithilfe der Denkfigur der „Schäume“ als kollektive Version der „Sphäre“.²¹⁹

„Das Universum der Mikroben musste erst aus seiner Unsichtbarkeit in die sanitäre Arena des späten 19. Jahrhunderts versetzt worden sein, ehe der Umbau der modernen Populationen zu Hygienegesellschaften und die Rekrutierung der Massen für antimikrobische Kampagnen möglich wurde. Von da an sind die Viren, Bakterien und sonstigen Kleinlebewesen im eigentlichen Sinne ‚unter uns‘.“²²⁰

Schon diese Formulierung lässt die naheliegende Assoziation von extraterrestrischen Lebensformen, Geisterwesen und in jeder Hinsicht Fremdartigem aufkommen, denn „die Anderen“ werden ja gern schlichtweg als gefährliche „Aliens“ behandelt. Völlig neue Formen der Vervielfältigung, Mutation und Neuzusammensetzung von Viren wie Informationen ermöglicht schon die schlichte Allgegenwart von Verbindungen (Straßen, Leitungen, Routen, Netzwerken) eines globalen Verkehrsnetzes. Dies umfasst viel mehr als zu Zeiten, da vor allem Pilger und Handlungsreisende unterwegs waren. Die komplexe Infrastruktur einer nur oberflächlich bereinigten, homogenisierten Welt, in der Reisende am Vortag noch mit den gleichen Schuhen am Amazonasufer stehen, mit denen sie am Tage darauf in China aus dem Flugzeug steigen, macht die postmoderne Lebensform der Nomadisierung als permanente Deterritorialisierung von Migranten wie Touristen zur durchschnittlichen Norm mobilen Lebens. Viren und Bakterien sind als Mitreisende immer dabei. Das Verhältnis von expansiver Weltoffenheit und Mikrobendynamik ist wie zur Zeit der Renaissance und nach den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts direkt proportional aneinander ausgerichtet. Persönliche Freiheit bedeutet in der globalisierten Welt der Gegenwart noch ganz so wie vor 500 Jahren, Grenzen übertreten zu dürfen und über die notwendige Liquidität, Cleverness und Respektabilität zu verfügen, um im Interesse eigener Expansion weltweit analogen wie digitalen Zugang („Access“) zu erhalten:

„Since the time of the Renaissance, the contradiction has always been the same: to extend commercial routes was to allow microbes to multiply. [...] The state defends its frontiers with soldiers against large-scale enemies and with doctors against small-scale ones.“²²¹

Die besondere Verbindung von Militär und medizinischer Forschung wird bei der Untersuchung viraler Phänomene immer wieder offensichtlich (vgl. Kap. 6.1 und 6.3), vor allem weil in den meisten Staaten die Epidemiologie als Zivilschutz in den

²¹⁸ Vgl. auch Esposito, *Communitas*, 2004 (1998).

²¹⁹ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 199.

²²⁰ Ebd., S. 210.

²²¹ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 94 ff.

Zuständigkeitsbereich des Militärs fällt.²²² Dabei sind es gerade die Mobilmachung und die grenzüberschreitenden Auseinandersetzungen im Krieg selbst, die Ansteckungen als „ganz eigenes Werden“ bzw. „Furor“ begünstigen.²²³ Dies zeigen etwa die Seuchengeschichte, die Kolonialgeschichte und nicht zuletzt die Medizingeschichte der „Spanischen Grippe“ während des Ersten Weltkrieges:²²⁴

„Der Krieger hat ein ganz eigenes Werden, das Mannigfaltigkeit, Schnelligkeit, Allgegenwärtigkeit, Metamorphose und Verrat, die Kraft des Affekts beinhaltet. Wolfsmänner, Bärenmänner, wilde Männer, Tier-Männer überhaupt, und Geheimbünde beleben die Schlachtfelder. Aber auch Tiermeuten, die den Menschen in der Schlacht dienen, ihr folgen und daraus Gewinn ziehen. Und alle zusammen sorgen dafür, dass die Ansteckung sich ausbreitet. Es ist ein komplexes Ganzes: das Tier-Werden des Menschen, Meuten von Tieren, Elefanten und Ratten, Winde und Unwetter, Bakterien, die Ansteckung verbreiten. Ein und derselbe Furor. Bevor er bakteriologisch wurde, hat der Krieg schon zoologische Konsequenzen gehabt.“²²⁵

Ganz anschaulich wird aber auch die Beantwortung der Frage nach Ansteckung, Viralität und Immunität immer wieder innerhalb eines körperbildlichen Territorialdiskurses gehandhabt: „In presenting a bacilli culture, a recent advertising headline ran: ‚The new French colonies‘.

²²² Ein interessantes Beispiel für die Popularität dieses Themas stellen die im zweiten Teil vorgestellten Hollywood-Inszenierungen dar, in denen Viren und deren Bekämpfung immer zur Zuständigkeit des Katastrophenschutzes der US-Armee gehören. Ein beträchtlicher Teil der weltweiten Virenforschung findet in militärischen Forschungslaboren statt. Eradikation (zu verstehen als vermeintliche Möglichkeit der restlosen „Ausrottung“ des infektiösen Agenten) ist dabei meist die präferierte Alternative, wie die folgende Szene aus einem als Tatsachenbericht inszenierten Virenthriller zeigt: „General Russel begann laut zu denken. ‚Möglicherweise steht uns Schlimmes bevor‘, sagte er. ‚Angenommen, wir haben es mit einem Erreger zu tun, der beim Menschen eine schwere Krankheit verursacht und in dem Affenhaus offenbar nicht unter Kontrolle ist, was tun wir? Wir müssen das Richtige unternehmen, und zwar schnell. Wie groß ist das Vieh? Stirbt schon jemand? Wir müssen im nationalen Interesse handeln und das Vieh ausmerzen!‘“ Preston, Richard, *Hot Zone. Tödliche Viren aus dem Regenwald. Ein Tatsachen-Thriller*. München, 1995 (1994), S. 198; die Inszenierung von Bedrohungsnarrativen dient auch zur Legitimierung des jeweiligen Verteidigungsapparates als Garantie für ein funktionierendes Zivilschutzprogramm. Im folgenden Beispiel lobt der Virologe Nathan Wolfe seinen Arbeitgeber, das US-Department of Defense (DoD), und zeichnet damit unabsichtlich ein sehr präzises Bild von der Verquickung virologischer und militärischer Interessen: „While the press continues to focus almost exclusively on their involvement in wars, the truth is that their international disease tracking and control systems are among some of the strongest in the world. In the name of protecting global troops and combating biological threats, organizations within the DoD like the Defense Threat Reduction Agency (DTRA) and the Armed Forces Health Surveillance Center (AFHSC) have devoted serious technical expertise and resources to understand the nature of threats, finding diagnostics and treatments, and developing local capacity around the world to help engage microbiologists to fight natural pandemics. I’m lucky to be able to work with all of these groups.“ Wolfe, *Viral storm*, 2011, S. 243. Auch aus diesem Szenario der Wechselwirkung von Molekularbiologie und Militärpolitik entstehen teils abstruse Gerüchte und Verschwörungstheorien, die ihrerseits bemerkenswerte Viralität entwickeln und von denen die Vermutung, HIV/AIDS sei ein als Biowaffe konzipiertes Virus aus US-amerikanischen Forschungslabors in Zentralafrika, wohl die bekannteste ist: „In Oktober 1985 the Soviet weekly ‚Literaturnaya Gazeta‘ published an article alleging that AIDS virus had been engineered by the U.S. government during biological-warfare research by U.S. servicemen who had been used as guinea pigs. The source cited was an article in the Indian newspaper ‚Patriot‘. Repeated on Moscows ‚Radio Peace and Progress‘ in English, the story was taken up by newspapers and magazines throughout the world.“ Sontag, *Metaphor*, 1989/1979, S. 140.

²²³ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 329ff.

²²⁴ Vgl. Crosby, Alfred W. *America’s forgotten Pandemic*. Cambridge, 1989.

²²⁵ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980) S. 329ff.

It was intended as a joke; it was also correct.“²²⁶ Das Motiv der Landgewinnung in einer „Neuen Welt“ nimmt beim Blick auf den Bildschirm des Rasterelektronenmikroskops neue Gestalt an: „The microbial world is the New World, the last frontier of undiscovered life on our planet.“²²⁷ Die Virtualität dieser neuen (Körper-)Welten ist frappierend und lässt infinitesimale Erweiterungsmöglichkeiten denkbar werden, insbesondere wenn man das Territorium der medizinischen Viren im fließenden Übergang zu neu zu gewinnenden Bereichen der im gesellschaftlichen Organismus virulenten Medienviren sieht, die auf diese Weise zu Pionieren virtueller Landnahme werden:

„Die Illusion des immer weiter ausdehnbaren Territoriums ist für immer zerstört. Es gibt keinen Raum mehr zu entdecken und zu kolonisieren. Wirkliches Wachstum – und die damit verbundene Anhäufung von Reichtum und Macht – findet auf einem anderen Niveau statt. Der einzige Ort, an dem sich unsere Zivilisation ausdehnen kann – unser einziges echtes Grenzland – ist der Äther, sind die Medien. [...] Der neue Raum ist die Datensphäre bzw. der Medienkosmos. [...] Wenn wir die Datensphäre als Erweiterung eines planetarischen Ökosystems verstehen oder als Nährboden für neue Ideen in unserer Kultur, dann müssen wir uns der Tatsache stellen, dass die Medienereignisse, die eine reale gesellschaftliche Veränderung hervorrufen, mehr sind als einfache Trojanische Pferde. Sie sind Medienviren.“²²⁸

Trotz eines bemerkenswerten Erkenntnisgewinns hinsichtlich digitaler, neuronaler und immunologischer Netzwerke ist es bislang bei einem Verständnis von der Gesellschaft als metaphorischem Körper und zu besetzender oder zu verteidigender Körper-Welt geblieben: Bis heute ist in totalitären Systemen die Verfolgung „zersetzender Elemente“ oder der Einsatz des jeweiligen „agent provocateur“ an der Tagesordnung. Derartige militaristische Begriffe stehen für destruktive Individuen oder Entitäten, deren Aktivität mit abwertenden Motiven der krankmachenden Mikroben verglichen werden, die dem Staat und dem Volk – weiterhin gern als „Organismus“ bezeichnet – einerseits gezielt schaden und daher nach Möglichkeit „ausgerottet“ werden sollten, andererseits aber auch von einem Machtapparat zur Inangasetzung von provokativen Impulsen oder Prozessen genutzt werden können. Viren haben es demnach also, anders als Bakterien oder schlichte Parasiten, zu einem signifikativen virusspezifischen gegenkulturellen Subversionspotential (vgl. näher Kap. 6.5 und 8.3)

²²⁶ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 98.

²²⁷ Wolfe, *Viral Storm*, 2011, S. 35. Die Perspektive der Landnahme im unbekanntem Raum eines „Dschungels“ jenseits der üblichen Grenzen nimmt auch die folgende Passage aus dem oben bereits zitierten Virenthriller ein: „Der Raum war zur Kommandobrücke eines Raumschiffs geworden, und der Leuchtschirm war das Fenster zum Universum des Allerkleinsten. [...] Die Zelle im Mikroskop bildete eine eigene Welt, und irgendwo in diesem Dschungel war ein Virus versteckt.“ Preston, *Hot Zone*, 1995 (1994), S. 176.

²²⁸ Rushkoff, Douglas, *Media Virus. Die geheimen Verführungen in der Multi-Media-Welt*. Frankfurt am Main, 1995 (1994), S. 7ff.

gebracht.²²⁹ Die Ausrottung von Fremdkörpern und Schädlingen gehört nach wie vor zu den erklärten vorherrschenden Absichten medizinisch engagierter Virologen, wenngleich damit heute oft eher Strategien mit weniger direkten Schäden und Gewaltanwendungen wie breitenwirksame Impfkampagnen gemeint sind. Die Daseinsberechtigung von Mikroben als integrativer Bestandteil eines funktionierenden Ökosystems werden ebenso wie die Möglichkeiten friedlicher Koexistenz mit Viren nach wie vor infrage gestellt, von einigen Experten aber gerade deshalb gefordert, weil Versuche der Ausrottung zu immer riskanteren Resistenzen geführt haben.²³⁰

Ob „Menschheitskörper“ oder „Weltkörper“:²³¹ Die Rede vom politischen Körper setzt sich weiterhin fort, und dies erklärt auch die Rede von der Ansteckung im biopolitischen Kontext und ihre besondere Bedeutung für die Denkfigur des Virus in den Medien- und Kulturwissenschaften der Gegenwart. Angesichts der wachsenden Macht der Kontrollinstrumente und Kalkulationsmöglichkeiten der Beobachtung und Datenspeicherung („Big Data“) vermehren sich bekanntlich auch die Manipulationsmöglichkeiten. Selbst wenn das Einzige, das sich mit Präzision über die Wirksamkeit von Viren sagen lässt, ihre Unkontrollierbarkeit ist, stellt Viralität als kommunikative Macht in der Ökonomie des Netzwerkkapitalismus ein beträchtliches kreatives Potential dar. Angesichts des zunehmend hypnotischen Banns großer Netzwerke und mächtiger „Sirenen-Server“ sollte man sich fragen,²³² ob die archaische Furcht vor magischer Fesselung nicht weniger abergläubisch als realistisch ist.²³³ Kann heute von einer regelrechten Besessenheit des politischen Körpers von viralen Impulsen, nicht quantifizierbaren Texten, vermeintlich „lebendigen Bildern“ (vgl. hierzu näher Kap. 6.2) und Immersion fordernden Klängen die Rede sein? Die Allgegenwart mikrobiotischer und informationstechnologischer Einflüsse sorgt allemal für die wahrhaftig virale Verbreitung gezielt hervorgerufener Furcht. Wie in jeder magiegläubigen menschlichen Gesellschaft wird auch im Immundiskurs der Gegenwart Angst als mächtiges politisches Kontrollinstrument eingesetzt, wie Susan Sontag schon 1989 am Beispiel von HIV/AIDS als gelungenen Vorwand für moralische Regulierungslust anführte: „Authoritan political ideologies have a vested interest in promoting fear, a sense of the imminence of takeover by

²²⁹ „A society without countercultures is a vulnerable society today, as so often in the past; it is inflexible and poorly equipped to deal with the rapidly changing conditions.“ Yinger, Milton J., *Countercultures. The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*. New York, 1982, S. 15.

²³⁰ Vgl. zu riskanten Resistenzen: Blaser, *Antibiotika Overkill*, 2017.

²³¹ Esposito, *Person*, 2010 (2008), S. 23.

²³² Zum Begriff vgl. Lanier, Jaron, *Who owns the Future?* New York, 2013, S. 53.

²³³ Vgl. zur historischen Auffassung von Netzen Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014.

aliens – and real diseases are useful material.“²³⁴ Sollte trotz der Diskursmacht des Bedrohungsnarrativs ein alternatives Koexistenzmodell wirksam werden können, müsste es sich im Sinne der vom italienischen Philosophen Esposito ebenfalls bemühten chilenischen Neurobiologen Maturana und Varela um einen Prozess der „Autopoiese“ handeln.²³⁵ Dieser Begriff ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung. In einem autopoetischen Prozess, der dem Prinzip des Lebens zu neuem Recht verhilft, wird die „immunitäre Dynamik“ zum „Resonanzkasten“ des Außen im „Inneren des Ich“.²³⁶ Die Immuntoleranz wird somit als immunitäres Resonanzphänomen im Körper für die Interpretation immunitärer Prozesse bedeutsam. Dieses Verständnis von beständiger Wechselwirkung und Resonanz als identitätsbildender Prozess ist relevant in Bezug auf die Ausgangsannahme der vorliegenden Untersuchung, Künstler hätten schon deutlich früher (spätestens seit Dada, vermutlich schon mit den den ersten Collagen um 1912) einen Paradigmenwechsel im Immunitäts- und Ausschlussdenken mit der ebenso konstruktiven wie produktiven Aufwertung des Heterogenen, der permanenten Interaktion und der „fröhlichen Wissenschaft“ qua Inkorporierung des Fremden, Mikrobischen und Viralen zur künstlerischen Praxis gemacht.²³⁷ Auch Prothetik und Implantat interessieren Künstler als Instrumentarium seit dem Dadaismus und Surrealismus, was sicherlich auch mit den Erfahrungen mit Kriegsverletzungen und Prothetik im Ersten Weltkrieg zu tun haben dürfte, hier aber noch eine neue Akzentuierung erhält. Dieses Thema hat in der Postmoderne mit Bioengineering, Neuroplastik und zeitgenössischer Transplantationschirurgie eine völlig neue Dimension gewonnen.²³⁸ Über den postmodernen Diskurs hinaus ist es zu einer Neukonzeption des Immunitätsmodells seit der Einführung des Begriffs „Biopolitik“ Ende der 1970er Jahre infolge veränderter technischer Praxis in Genetik, Bionik und synthetischer Biologie gekommen. Damit

²³⁴ Sontag, *Metaphor*, 1989/1979, S. 149ff. Sontag fährt an derselben Stelle fort: „Even more important is the utility of AIDS in pushing one of the main activities of the so-called neoconservatives, the Kulturkampf against all that is called, for short (and accurately) the 1960s. A whole politics of ‚the will‘ – of intolerance, of paranoia, of fear of political weakness – has fastened on this disease.“

²³⁵ „Jedes Tun vollzieht sich nämlich durch unsere strukturelle Dynamik und durch unsere strukturellen Interaktionen. Alles, was wir tun, ist ein struktureller Tanz in der Choreographie der Koexistenz.“ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 267. Die Entwicklung kognitiver und organischer Strukturen in Verbindung mit dem Kontext der umgebenden Umwelt und den Interaktionen mit ihr wird von den chilenischen Evolutionsbiologen und Neurologen Maturana und Varela in dem genannten Text als „Autopoiese“ bezeichnet.

²³⁶ „An diesem Punkt nimmt die gesamte immunitäre Dynamik eine Gestalt an, die mit der gängigen Interpretation absolut nicht mehr in Einklang zu bringen ist: Anstatt wie eine selektive und exkludierende Schranke gegenüber dem Außen zu funktionieren, gleicht sie viel eher einem Resonanzkasten für dessen Präsenz im Inneren des Ich.“ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 237.

²³⁷ Vgl. Nietzsche, Friedrich/Schlechta, Karl (Hg.), *Morgenröte/Die fröhliche Wissenschaft/Also sprach Zarathustra* (Werke II), München, 1979 (1881/1882/1883). Auf die umfassende Rezeption Nietzsches in Künstlerkreisen kann an dieser Stelle nicht ausführlicher eingegangen werden.

²³⁸ Vgl. Haraway, *Simian, Cyborgs, and Women*. London, 1991; Vgl. zum viralen Potential von Prothetik im Körperdiskurs: Alfano Miglietti, *Virus Art*, 2003.

verbunden ist eine andere Konzeption des „Fremden“, das im Resonanzraum des Körpers immer wieder neu bewertet werden muss, wie die „Figur des Implantats“ anschaulich macht – „künstlich wie eine Prothese oder natürlich wie die befruchtete Eizelle in der Gebärmutter“:

„Der Körper, alles andere als eine definitive und unveränderliche Gegebenheit, ist ein operatives Konstrukt, das auf einen ständigen Austausch mit der es umgebenden Umwelt hin geöffnet ist. [...] Die Tatsache, dass es gerade die genetische Andersartigkeit und nicht die Ähnlichkeit des Fötus ist, welche die Akzeptanz seitens des Immunsystems der Frau begünstigt, bedeutet, dass dieses nicht auf simple Funktion der Abstoßung des Fremden reduziert werden kann, sondern eher als innerer Resonanzraum gedeutet werden muß, als die Scheidewand, durch welche hindurch die Differenz uns als solche einbezieht und durchquert.“²³⁹

Ob Fötus oder Implantat, in jedem Fall handelt es sich um eine symbiotische Beziehung der Beschreibung eines „operativen Konstruktes“ und des „Immunitätsdispositivs zum Tangentialpunkt zwischen allen Diskursen der Moderne“ mit ihrer Mythologie des Hybriden und Heterogenen.²⁴⁰ Wie es gegenwärtig um die Ausdifferenzierung eines „Systems“ des globalisierten politischen Körpers bestellt ist und ob dieses System seiner Selbstregulierung und Autopoiese überlassen bleiben soll oder aber gezielter biopolitischer Manipulation gehorcht und welche Rolle dabei die Inszenierung unbekannter Agenten als bedrohliche Fremdkörper spielt, gehört zu den wichtigsten interdisziplinären Fragen in der Begriffsgeschichte des Virus und der Viralität in ihrer gegenwärtigen Ausformulierung als modernes und zeitgenössisches Interaktionsmodell in Medien, Kunst und Kunstvermittlung.



²³⁹ Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 28.

²⁴⁰ „Einen anderen Körper – ein Teil davon – oder ein Anderes als ein Körper: Ding, Kunstprodukt, Maschine. Ein ins Innere gebrachtes Außen – genau das ist die Prothese. Oder ein Inneres, das nach draußen ragt: das nicht länger von den mit der Haut in eins fallenden Grenzen der traditionellen Identität des Subjekts aufgehalten wird. Das Subjekt – in diesem Sinne – ist nicht länger ein ursprünglich Gegebenes, sondern ein operatives Konstrukt: das Resultat einer Vermischung mit etwas, das nicht Subjekt ist, oder Sub-jekt eines anderen ontologischen Status als dem der Subjektivität im klassischen Sinne. [...] Aufgrund eben dieser zusammengesetzten Potenz ist das Immunitätsdispositiv zum Tangentialpunkt – von Verschaltung und Spannung – zwischen allen Diskursen der Moderne geworden.“ Ebd., S. 208.

5.4 Vehikel Virus. Replikation und Vermittlung von Information in Biologie und Technologie

„Analogien sind jedoch gefährliche Instrumente. Oft sind sie nicht mehr als eine Metapher und das, was wir an Ähnlichkeit wähen, eher dichterischer Natur denn zutreffend.“²⁴¹

In diesem Kapitel sollen trotz oder gerade wegen der Warnung im Eingangszitat Analogien in der Vorstellung vom viralen Transportwesen in Biologie, Genetik, Informatik, Kommunikationsdesign und „Memetik“ untersucht werden.²⁴² Bei intensiver Beschäftigung mit der Begriffsgeschichte der Viren und des Viralen gelangt der Betrachter zu dem Schluss, dass es mit den intensivierten Fragen nach biologischer und vermehrt auch nach kultureller Evolution sowie mit der Vererbungslehre als Weitergabe von Informationen von einer Generation zur nächsten schlicht notwendig wird, mit dem Virus einen „einfacheren Modellorganismus“ im Interesse einer Vereinheitlichung von Wissenschaft und Technik als „missing link“ ins Spiel zu bringen.²⁴³ Das Virus dient spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts als vielfach einsetzbares Vehikel, um überlebenswichtige Fragen der Replikation und Vermittlung, also des Transports und der Verbreitung formgebender Informationen, interdisziplinär zu behandeln. Gleichzeitig verbindet das Virus als animierter Agent der Ansteckung einerseits und elektronischer Mikroorganismus andererseits vitalistische und mechanistische Theorien und wird zum molekularbiologischen Botschafter und Grenzgänger im kommunikationstheoretischen Niemandsland. Das Virus wird zum Medium zwischen Technosphäre und Biosphäre im Kontext synthetisch hergestellter biochemischer Agenzien (wie in Kap. 5.1 ausgeführt wurde). Seit die Lebenswissenschaft weniger an der Ontologie des Lebens an sich und umso mehr an der Frage nach dem Leben als Programm interessiert ist, steht die Frage nach der Programmierbarkeit durch den Menschen und dessen technologisches Instrumentarium im Zentrum wissenschaftlicher Zukunftsvisionen. Dies zeigen in der Gegenwart zahlreiche Beispiele aus synthetischer Biologie und biotechnischer

²⁴¹ Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000, S. 320.

²⁴² „Memetik“ ist ein in den Diskussionsforen des Internets und unter einigen Medientheoretikern verbreiteter Versuch der Verwissenschaftlichung der Rede von einer Systematik kultureller Evolution mithilfe des kleinsten gemeinsamen Nenners „Meme“. Der Begriff wurde erstmals 1976 in einem Text des englischen Biologen Richard Dawkins benutzt und dort in Analogie zum Gen in der Genetik als kleinste Einheit für die Übertragung kultureller Einflüsse von einem Rezipientenorganismus auf den nächsten und zur Traditionenbildung von Generation zu Generation vorgeschlagen. Vgl. Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976).

²⁴³ „Biologische Viren sind sozusagen das ‚missing link‘ zwischen lebenden Organismen und unbelebter Materie. Hier kommt der ‚zelluläre Automat‘ ins Spiel.“ Schmundt, Hilmar, „Der Virus oder das Virus“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 165.

Prothetik.²⁴⁴ Virologie und Genetik haben nicht zufällig eine Ko-Evolution als eigenständige Bereiche der Medizin, Biologie, Physik und Informationstechnologie erlebt, was ebenfalls mit der zentralen Rolle von Viren als Vehikeln im genetischen Transportwesen zu tun hat. Viren sind notwendige Grenzöffner: Seit der frühen Phagenforschung in den USA werden sie als biochemische Botschafter gebraucht, um in den Zellkern zu gelangen und ihn mit Fremdinformationen nach Möglichkeit zu manipulieren. Im medientheoretischen Diskurs hingegen kommt Viren die vermittelnde Rolle der biologischen wie technologischen Götterboten nach dem Vorbild des Hermes oder der Engel in der Infrastruktur von Genetik und Informatik zu.²⁴⁵ Es kommt dieser Rolle zugute, dass sie im Prinzip unsichtbar sind und ihre Sichtbarmachung nicht nur technisches, sondern auch kreatives Geschick erfordert. Das Virus ist dabei nicht vornehmlich theoretisch, sondern vielmehr ganz praktisch als Medium zu verstehen – und zwar als versandfähige Proteinhülle (engl. „envelope“), die sowohl als leere Hülle wie auch als Hülle funktioniert, die mit Erbinformation zum Proteindesign und zur Konstruktion biologischer Organismen angefüllt ist (vgl. Kap. 5.2). Kulturvirologisch interpretiert sind Viren unverzichtbarer Teil eines biologischen wie kulturellen Botensystems, das einerseits mit dem postalischen Prinzip und andererseits mit der oralen Transmission von Information vergleichbar ist, aber neben der Übertragung auch wichtige Fragen der Speicherung kultureller Information betrifft.

Viren taugen zur Beantwortung komplexer Fragen nach evolutionären Sprüngen, direkter Übertragung und spontanem Transport mithilfe eines einfachen Interaktionsmodells. Dieses lässt es sogar als zulässig erscheinen, als Selbstreplikationsmechanismus künstlichen Lebens benutzt zu werden. Damit wird das Virus aber häufig auch zum Vehikel soziobiologischer Determinationsvorstellungen, wie es sich besonders an populären Vorstellungen von kultureller Evolution, wie sie die neodarwinistische „Memetik“ vorschlägt, immer deutlicher abzeichnet. Kann man dieses zum Teil ausgesprochen reduktionistische Modell konstruktiv kritisieren, ohne deshalb eine kulturelle Evolution grundsätzlich zu negieren?

Als Alternative zur biologischen Determination bietet sich auch hier wieder der schon beschriebene autopoietische Prozess an, in dem Organismen in biologischen wie technischen Systemen das virale Transportwesen in kooperativer Strukturkoppelung selbstständig organisieren. Der an Systemtheorie und Kybernetik stark interessierte Biologe Gregory

²⁴⁴ Zur Definition von aktueller „synthetischer Biologie“ laut Deutscher Forschungsgemeinschaft (DFG): http://www.dfg.de/dfg_magazin/forschungspolitik_standpunkte_perspektiven/synthetische_biologie/index.html (aufgerufen am 30.10.2016).

²⁴⁵ Krämer, Sybille, „Medien, Boten, Spuren“, in: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.), „*Was ist ein Medium?*“ Frankfurt am Main, 2008, S. 65-90, hier: S. 72f. In diesem Kontext einer „Figuration des Dritten“ erscheint einmal mehr die mediale Funktion des Virus als „Drittes“ zwischen Mechanismus und Vitalismus relevant (siehe näher Kap. 5.1 und 6.4).

Bateson ist bekanntlich schon vor der Digitalära fähig gewesen, sich eine Synthese aus den komplexen unterschiedlichen Bereichen Biologie, Informatik, Kybernetik und Kultur als interdisziplinäre „Kombination von Informationsstücken“ vorzustellen. Er erfasste mit seinem konstruktivistischen Verständnis biologischer wie technologischer Reproduktionsprozesse das zentrale Problem der Replikation und Vermittlung von Information in Biologie und Technologie innerhalb des Evolutionsprozesses:

„John von Neumann hat vor dreißig Jahren in seiner ‚Spieltheorie‘ gezeigt, dass den Verhaltenswissenschaften ein reduziertes Modell fehlt, das für die Biologie und Psychiatrie leisten könnte, was Newtons Partikel für die Physik vermochte. [...] Gegenwärtig existiert keine Wissenschaft, die sich speziell für die Kombination von Informationsstücken interessieren würde. Ich werde aber die Argumentation vertreten, dass der Evolutionsprozess auf solchen doppelten Informationszunahmen beruhen muß. Jeder evolutionäre Schritt ist eine zusätzliche Information für ein bereits existierendes System. Weil das so ist, werden die Kombinationen, Harmonien und Missklänge zwischen aufeinanderfolgenden Informationsstücken und -schichten viele Probleme des Überlebens mit sich bringen und viele Richtungen der Veränderung bestimmen.“²⁴⁶

Vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Kontextes der Virologie und angesichts der Modelle der Übertragung und Vermittlung, die in diesem Kapitel thematisiert werden sollen, ist es sinnvoll, sich auch die Warnung des englischen Biologen Steven Rose im Eingangszitat vor allzu simplen und vorschnellen Analogiebildungen ins Gedächtnis zu rufen. Denn jede Evolution spielt sich aus der Perspektive der vorliegenden Arbeit innerhalb einer Evolution des gesamten Kontextes ab:

„Bei der Beschäftigung mit Analogien ist es wichtig, genau zu definieren, was daraus folgt, wenn wir sagen, die Analogie sei bedeutungsvoll. [...] Diese ganze Spekulation wird fast zu einer Plattitüde, wenn wir bemerken, dass sowohl die grammatische als auch die biologische Struktur Produkte von Kommunikations- und Organisationsprozessen sind. [...] Es ist der Kontext, der sich entwickelt.“²⁴⁷

In dem von Bateson solchermaßen benannten Kontext spielt das Virus als Transportmedium und Interaktionsmodell eine zentrale Rolle im kommunikativen und organisatorischen Vermittlungsprozess und somit auch für die künftige Gestaltung des „kulturellen Gedächtnisses“.²⁴⁸

²⁴⁶ Bateson, Gregory, *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*. Frankfurt am Main, 1995 (1979), S. 32ff.

²⁴⁷ Bateson, *Ökologie des Geistes*, 1996 (1972), S. 214ff.

²⁴⁸ Vgl. zum Begriff „kulturelles Gedächtnis“: Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003.

5.4.1 Formengedächtnis und biologische Replikation und Reproduktion

In der langen Geschichte des Grundsatzstreites zwischen mechanistischen und vitalistischen Modellen von Körpern bzw. Organismen, in dem das Virus zur Figur des Vermittlers und Dritten avancierte, stellt sich Forschern und „Künstlerphilosophentheologen“ immer wieder die Frage nach einem Formengedächtnis und der Weitergabe von Form an die Materie.²⁴⁹ Bis ins 18. Jahrhundert existieren Lebewesen noch gewissermaßen ohne Geschichte.²⁵⁰ Doch sobald sich eine systematische Klassifizierung aller Lebensformen durchsetzt (und damit neben vielen anderen Grenzen auch die Trennung in belebte und unbelebte Welt eingeführt wird) und die geschichtliche Zeitorganisation beginnt, das menschliche Denken zu formatieren, stellt sich die Frage nach dem Funktionsmechanismus der Weitergabe von Formen umso dringender: Ist es ein schöpferisches Wesen, das der Natur den vorformulierten Auftrag gibt, der Materie Form zu geben? Beauftragt sich die Natur im pantheistischen Sinne selbst oder haben wir es mit einem von vorneherein funktionstüchtigen Apparat, einem Mechanismus mit ausgeklügeltem Bauplan zu tun? Ist der Mensch selbst eine Maschine, ein Teil der Welt-Maschine? Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird die Organisation eines Lebewesens und seine Reproduktionsfähigkeit durch Samen jeglicher Art zum entscheidenden Kriterium und damit auch die den Organismus umschließende Hülle, wie der Biologe François Jacob im Rückgriff auf Goethe erläutert:

„Die Lebensphänomene können sich in jedem Organismus nur durch eine Umhüllung geschützt vollziehen, die sie von den äußeren Elementen abschirmt. Diese Hülle mag nun als Rinde, Haut oder Schale erscheinen, erklärt Goethe; ‚alles, was zum Leben hervortreten, alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein‘.“

Dennoch blieben Fragen der Fortpflanzung und Weitergabe von Merkmalen der Lebensformen noch relativ geheimnisvoll, bis die Zelltheorie zum Grundprinzip der Biologie deklariert wurde.²⁵¹ Erst im späten 19. Jahrhundert wird mit der Mikrobiologie endgültig Abschied genommen von der Vorstellung der Urzeugung niederer Organismen aus Schlamm und Moder, und mit den neuen Erkenntnissen Pasteurs und Kochs beginnt nicht nur das Interesse an den kleinsten Seinsformen, den Mikroben, sondern auch an ungeklärten Aspekten der Embryologie und Reproduktion. Die Frage nach Reproduzierbarkeit, gar nach technischer Reproduzierbarkeit, wird künftig die Natur- und Kunswissenschaften, aber auch Politik und

²⁴⁹ Vgl. Böhringer, Hannes, *Künstlerphilosophentheologen*. Berlin, 1986.

²⁵⁰ Erst durch die Beschäftigung mit Archäologie (Menschheitsgeschichte) und Geologie (Erdgeschichte) beginnen auch dringende Fragen zu Fossilien und früheren Lebensformen (Geschichte des Lebens) virulent zu werden. In dieser Zeit entsteht die moderne Biologie mit ihren Kategorien und Klassifizierungen des Lebendigen. Vgl. dazu Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 28, 146 und 171.

²⁵¹ „Die Biologie hat mit der Zelle ihr Atom gefunden.“ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 133.

Gesellschaft beherrschen.²⁵² Seit der Durchsetzung des Darwin'schen Selektionsmodells als Beginn moderner Evolutionsbiologie ist die Definition von Leben an die Fähigkeit zur Evolution gekoppelt: Doch seit den ersten Tagen der Vererbungslehre zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt sich die dringende Frage, wie die Weitergabe von Erbinformation im Detail funktioniert. Mit den Nukleotiden kommen zugleich materielle und immaterielle Agenten ins Spiel. Das Gen ist nur im Kontext wirksam, die Rolle der Nukleinsäuren in der Genetik zeigt die Abhängigkeit allen Lebens von Interaktion und Transmission. Welche Rolle spielen Viren in diesem komplexen Kontext? Viren sind Grenzgänger zwischen belebter und unbelebter Welt, sie werden, einer geläufigen Definition von „Medium“ entsprechend, stets zum zu vermittelnden Anderen.²⁵³ Das Bewusstsein vom Anderen kommt im Ursprungsmythos des biblischen Paradieses als Apfel an den Mann. Ob Granatapfel oder heimischer Boskop ist er seit der frühen Antike eine symbolträchtige Frucht mit bemerkenswert interaktivem Verpackungskonzept, das bei der anschaulichen Modellierung von Viren als von einem Hüllprotein umgebene genetische Information zum Tragen kommt:

„Viren lassen sich gut mit Äpfeln vergleichen. Ein Apfel auf dem Küchentisch wird nicht von selbst zu zwei Äpfeln; ein Virus auch nicht. Tot wie ein Stein in der Erde ist der Apfel aber auch nicht, denn er wird in der Erde zum Baum, der Stein nicht. Es ist verblüffend, wie ähnlich Viren und Äpfel aufgebaut sind: Beide enthalten das Erbgut in den Kernen, umgeben und geschützt von einem meist symmetrischen Gehäuse. Drumherum kann es noch eine Hülle geben, mit und ohne Stacheln (eher wie bei der Kastanie als beim Apfel), zum Festhalten an einer Wirtszelle. Ein Virus vermehrt sich nicht von allein, die Umgebung ist so essentiell wie beim Apfel. Das Wichtigste an der Umgebung ist die Zufuhr von Energie. Es gibt kein Perpetuum mobile. Ein Virus kann sich nicht teilen ohne Energiequelle – jedoch muß diese nicht notwendiger Weise von einer Zelle geliefert werden, das Milieu kann ausreichen, eine Nische, eine Pfütze. Andererseits gibt es sogar Viren, die Kristalle bilden können, und die kristalline Welt gehört an und sich zur toten Welt. Doch das Verhalten der Viren lässt sich stets auf Vermehrung und Evolution zurückführen – als wichtigste Kennzeichen aller lebendigen Natur.“²⁵⁴

²⁵² Benjamin, *Das Kunstwerk*, 1970 (1936). Die Begrifflichkeiten sind im Fall der in dem bekannten Text thematisierten „technischen Reproduzierbarkeit“ von Kunstwerken nicht präzise den Strukturbedingungen der Formübertragung in der Biologie anzupassen, obwohl auf beiden Gebieten von Diffusion und Überleben einer Form die Rede ist. Spricht man in der bildenden Kunst von einer „Reproduktion“, ist die Abbildung eines Kunstwerkes gemeint und erfolgt durch Techniken wie Photographie und Druckgraphik, eine „Replik“ hingegen bezeichnet die Nachahmung oder Kopie eines Werkes; diese kann mit avancierter Technologie aber auch handwerklich angefertigt werden. In der Biologie ist es laut dem Evolutionsbiologen Freeman Dyson wichtig, zwischen einfacher „Reproduktion“, die schon durch einfache Teilung eines Organismus in mehrere zustände kommt, und der „Replikation“ als komplexen Stoffwechselprozess und Weitergabe von molekularen Bauplänen über die Erbinformation zu unterscheiden. Vgl. Dyson, *Origins of Life*, 2004, S. 6.

²⁵³ „Im Herzen der medialen Funktion stoßen wir also auf eine Metamorphose, bei der – um es noch einmal in den zuletzt gebrauchten emphatischen Termini auszudrücken – aus einem Selbst ein Anderer wird.“ Krämer, „Medien, Boten, Spuren“, in: Münker/Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main, 2008, S. 83.

²⁵⁴ Mölling, *Supremacht*, 2015, S. 27.

Obwohl es nach neueren Erkenntnissen auch Viren ohne Hülle bzw. leere Hüllen aus ringförmig angeordneten Nukleinsäuren gibt, haben Virenhüllen immer zu einem der faszinierendsten Forschungsgebiete der Virologie und der Sichtbarmachung von Viren gehört, da die Modelle und Bilder gleichfalls von Annahmen zur Hülle geprägt sind (vgl. Kap. 6.2), die im Fall von kugelförmigen Virenmodellen als Ikosaedersymmetrie dargestellt wird:

„Nach einer Erkenntnis des erfindungsreichen Architekten Buckminster Fuller, der auf der Basis des Ikosaeders seine stabil strukturierten geodätischen Kuppeln baute, ist diese Art des Polyeders die effizienteste geschlossene Hülle, die sich konstruieren läßt.“²⁵⁵

Die Hülle eines Virus sorgt nicht nur für den Schutz der Information in seinem Innern, sondern auch für den Übergang von einer Wirtszelle zur anderen, bzw. fungiert als Zugang („Access“) zum Wirtsorganismus. Durch die genauere Kenntnis dieser biochemischen Zusammenhänge haben Menschen vom biologischen Virus gelernt, sich mittels Labortechnik Zugang zum Zellkern zu verschaffen und damit das völlig neue Feld synthetischer Biologie zu erschließen. Als es 1952 gelang, die Anheftung markierter Proteinhüllen von Bakterienviren zu beobachten, ist dies der entscheidende Durchbruch in der im ersten Kapitel beschriebenen Phagenforschung, die damit den Eintritt der DNA in Bakterien nachwies und die Grundlage für die Modellierung der Doppelhelixstruktur der DNA schuf. Die Phagenforschung, also die Virologie, wird damit richtungsweisend für die Genetik. 1956 ist es der Phagenforschung zu verdanken, dass die Funktion der mRNA zur Steuerung der Synthese von Proteinen aufgeklärt wird und Verfahren zur Entschlüsselung des genetischen Codes möglich werden.²⁵⁶ Die Synthese von Proteinen bei Eukaryonten ist ein zentrales Thema der Genetik und bietet Raum für Experimente mit synthetisch manipulierten Proteinstrukturen. In der Definition des französischen Nobelpreisträgers François Jacob ist die Biologie längst nicht mehr daran interessiert, Lebensformen zu beschreiben: Seit den 1960er Jahren konstruieren Biologen durch ihre wissenschaftlichen Bricolagen selbst Lebensformen.²⁵⁷ Erst damit entspricht die Biologie der von Jacob formulierten „Logik des Lebens“, welche wie die Informatik den Apparat der Lebensformen („Hardware“) und deren Programm („Software“) unterscheidet. Der schon mehrfach zitierte Evolutionsbiologe Freeman Dyson geht in dieser

²⁵⁵ Levine, *VIREN*, 1993, S. 24.

²⁵⁶ Als ausführliche Wissenschaftsgeschichte der Phagengruppe: Levine, *VIREN*, 1993, S. 47ff.

²⁵⁷ Die „Bricolage“ (franz. „Bastellei“) steht für einen kreativen Entstehungsprozess aus Vor- und Zuhandenem. Als Bricolage werden sowohl bildnerische Produkte aus dem Bereich der Ethnologie (Totemismus) als auch Erzeugnisse der westlichen Kunstproduktion der Moderne bezeichnet. Bricolagen zeichnet eine vom Zufall des Zuhandenen abhängige formale und inhaltliche Heterogenität und spezifische Strukturkopplung mit der Umwelt aus, dafür mangelt es ihnen gelegentlich an Stabilität. Ausführlicher wird die Bricolage in Teil II der vorliegenden Arbeit thematisiert. Zum Begriff vgl. auch Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1973 (1962), S. 293.

Analogieführung zur Informatik sogar so weit, eine unabhängige, duale Evolution beider Vorgänge anzunehmen: Stoffwechsel (Hardware) und die Weitergabe von Informationsträgern (Software) könnten sich seiner Ansicht nach aus unterschiedlichen Ursprüngen entwickelt haben, wenn man von der RNA als Ursprung des Lebens ausgeht.²⁵⁸ Diese These von der „RNA-Welt“ ist für die Evolutionsforschung attraktiv, weil man somit eine synthetische „Ursuppe“ im Labor simulieren könnte. Für die Virologie ist die These besonders bemerkenswert, da es eine Form „nackter“ Viren gibt – Pflanzenpathogene namens Viroide (heute in unvorstellbaren Mengen in den Wassermassen des Planeten enthalten) –, die aus „nackter“ RNA bestehen, die ringförmig angeordnet ein Ribozym bildet. Die Virologin Karin Mölling bezeichnet diese virenartigen Informationsträger als „alphabetische Alleskönner“, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Anfang an in der Evolution dabei gewesen sind:

„In der Ursuppe war das Viroid alles gleichzeitig: Es konnte schneiden, sich verschließen, sich verdoppeln, Fehler zulassen, sich anpassen, mit Zellkomponenten kommunizieren, sich verteidigen und die Zelle immunisieren gegen andere Viren. All diese Funktionen erfolgen durch ein Stück ncRNA.“²⁵⁹

Wenn sich aber alles ständig verändert und im Fluss ist (entsprechend der Synthese aller biochemischen Prozesse in lebenden Körpern), warum gibt es dann dennoch so viele relativ konstante Seinsformen? In welchem Verhältnis stehen also Formerhalt und Transformation? Auch auf diese Frage scheint gerade die Virologie die passenden Antworten zu bieten, denn durch die Zunahme der weltweiten Forschungen zu HIV/AIDS ist es seit den 1980er Jahren zu vielen neuen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Retrovirologie gekommen. Ein Retrovirus übermittelt anders als andere Viren seine Information als RNA, die innerhalb der Wirtszelle zunächst in DNA mithilfe reverser Transcriptase „übersetzt“ werden muss. Bei dieser Übersetzung kommt es häufig zu Fehlern, die eine besonders hohe Mutationsrate und damit auch enorme Schwierigkeiten bei der Behandlung retroviraler Krankheiten, von denen HIV/AIDS nur die bekannteste ist, zur Folge haben können. Die Retrovirologie ist von einer randständigen evolutionären Spezialforschung mittlerweile zu einem Kerngebiet der Aidsforschung und Onkologie geworden. Auch auf diesem medizinischen und molekularbiologischen Spezialgebiet ist das Virus das für den entscheidenden Wissenstransfer notwendige Vehikel geworden, ohne das man sich die Lebensprozesse in der Welt der

²⁵⁸ Vgl. Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999) Die These einer „RNA-Welt“ als Ursprung des Lebens wird inzwischen von vielen Evolutionsbiologen geteilt. In diesem Text diskutiert der renommierte Evolutionsbiologe auch John von Neumanns Organisationsmodell „lebender“ Maschinen und die Frage nach Hardware und Software (vgl. Kap. 5.1) des Lebens.

²⁵⁹ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 186; „ncRNA“ ist eine nicht-codierende Ribonukleinsäure, sie ist im Unterschied zur codierenden DNA meist einzelsträngig und sehr variabel.

Proteine bzw. Nukleinsäuren nicht erklären könnte. Analog zu den technischen Speichermedien in der Kultur liefert das Virus als biologisches Medium ein konkretes naturwissenschaftliches Modell für die Übertragung und Vermittlung von Information von der Proteinstruktur zur Zelle, der Zellstruktur zur Pflanze, der Mangofrucht zum Fledermauskörper, dem Wildtierkörper zum Menschenkörper, um nur einige Beispiele zu nennen. Es bleibt aber nicht bei dieser Botenfunktion, sondern im Unterschied zu anderen Mikroben favorisieren Viren durch ihre strukturell bedingten Ungenauigkeiten bei Kopie, Replikation und Übertragung die häufige Mutation und Neuzusammensetzung von Genen, ohne die plötzliche Sprünge in der Transformation der Lebensformen unerklärlich wären. Der vermeintlichen „Norm“ entspräche hingegen die Kopiergenauigkeit bei der Weitergabe von Erbinformationen. Durch ihre spezifische Tendenz zur genetischen Sprunghaftigkeit werden Viren nach jüngsten Erkenntnissen der Genomforschung zu zentralen Agenten evolutionärer Prozesse und zum Medium der Transformation.²⁶⁰

5.4.2 Genetik und genetische Codes: Die Schlüsselrolle der Virologie

Bei der Betrachtung des Lebens ist im 20. Jahrhundert der Energiebegriff von zentraler Bedeutung. Mit zunehmender Einflussnahme der Genetik auf die Biologie wurden daneben auch „Information“ und „Code“ zu Leitmotiven in der Wissenschaft. Wie immer wieder deutlich wird, ist es nicht möglich, die Biologie des Virus von den großen technologischen Feldern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Genetik und der Informatik, zu trennen, da sie eine begriffliche Ko-Evolution erleben.²⁶¹ Die biologische Vererbungslehre, wie sie seit der Zusammenführung der evolutionstheoretischen Erkenntnisse des Darwinismus und der Mendel'schen Forschungen zur Erbfolge bei Pflanzen mit Beginn des 20. Jahrhunderts untersucht und gehandhabt wird, bringt mit Genetik und Reproduktionsmedizin die molekularbiologische Diskursmacht in der Moderne und Postmoderne hervor.²⁶² Erst in den 1940er Jahren wurde klarer, wodurch die gelegentlich sprunghaften Erbmerkmale gesteuert werden, so dass man seit dieser Zeit im modernen Sinne von Genetik als Lehre von den

²⁶⁰ Vgl. dazu Zimmer, *Planet of Viruses*, 2011; Ryan, *Virovolution*, 2010.

²⁶¹ Griech. „genos“ (Geschlecht, Herkunft), „genetikos“ (Hervorbringung); zur Bedeutung vgl. Hagemann, Rudolf, *Allgemeine Genetik*. Heidelberg/Berlin/New York, 1999.

²⁶² „Bei Mendel erhalten die biologischen Phänomene plötzlich mathematische Genauigkeit. [...] Der Fall Mendel ist ein gutes Beispiel für die Unmöglichkeit, eine lineare Geschichte der Ideen aufzuzeichnen, das heißt eine von der Logik bewußt verfolgte Reihenfolge von Etappen wiedererkennen zu wollen. [...] Damit die Genetik entstehen kann, muß das ausgehende 19. Jahrhundert zunächst eine Umwälzung in der Erforschung der Zelle herbeiführen: die Zellstruktur muß verfeinert werden und das Vorhandensein von Chromosomen und ihre wie in einem Ballett geregelten Bewegungen aufgedeckt werden; ebenfalls muß sie die Rolle der Zelle verändern, indem sie den Mechanismus der Pangenese durch jenen der ‚Keimzelle‘ ersetzt, jener Zelllinie, die ausschließlich der Fortpflanzung dient und die von allen, den lebenden Körper bedrohenden Gefahren abgeschirmt ist.“ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 220ff.

Genen und ihrer Bedeutung für die Übertragung von Erbinformation sprechen kann. Der zentrale Begriff der Genetik ist die Mutation: Wie in der vorangegangenen Begriffsgeschichte gezeigt wurde (im Kap. 5.1), ist das Virus seit Einnahme einer Schlüsselposition in der Genetik das schon beschriebene „Synonym für Veränderung“.²⁶³

„Somit macht die Natur Sprünge. Das von ihr verwendete Mittel, um Varietäten und neue Arten entstehen zu lassen, ist die Mutation. Im Gegensatz zu den Fluktuationen, den unmerklichen Veränderungen und Abstufungen sind die Mutationen der Beobachtung und dem Experiment zugänglich.“²⁶⁴

Sogar die Annahme eines von einem binären Code und dem entsprechend in zwei Strängen angelegten DNA-Modell bestimmten genetischen Programms geht auf den interdisziplinären Austausch der Biochemiker mit führenden Informatikern und virologisch interessierten Physikern zurück. Der Kulturwissenschaftler Klaus Lüber erkennt in diesen interdisziplinären Forschungsarbeiten der Nachkriegszeit eine geradezu alchemistische Suche nach dem „Stein der Weisen“ oder, um in der fortan wieder höchst virulenten Metapher von der „Lesbarkeit der Welt“ zu bleiben,²⁶⁵ die Suche nach dem für die Übersetzung der altägyptischen Hieroglyphen notwendigen „Rosettastein des Lebens“, der den Forschern beim Entziffern des genetischen Code behilflich sein soll:

„So begeben sich die kabbalistischen Forschungsteams der Molekularbiologie, die Chargaffs Zahlen mit Watsons großen Buchstaben verknüpften, auf die Suche nach dem heiligen Gral, dem genetischen Code. Als treuen Begleiter ihrer Mission hatten sie jenes kleine biologische Objekt an ihrer Seite, das sich nach und nach als das brauchbarste Hilfsmittel erweist, an die tief im Zellkern verborgene Schrift heranzukommen: das Virus. [...] Während T4 immer mehr zu einer Art ‚Topspion‘ avancierte, der unzugängliche Bereiche des Zellinnern abtasten konnte, weil er die Eigenschaft besaß, Macht auf die infizierten Zellen ausüben zu können, verwandelte sich sein wissenschaftlicher Konkurrent, der Tabakmosaikvirus, unter den Augen der genetischen Schriftforscher zu einem ‚molekularen Rosetta-Stein‘, an dem man die gesuchte Beziehung zwischen viraler Erbinformation und Proteinstruktur ablesen konnte.“²⁶⁶

Auf diesem Wege muss Genmanipulation und synthetische Biologie als Einschreibung menschlicher Botschaften in das Leben folgen – das allerdings macht Menschen selbst zu Viren, so dass die schon erwähnte popkulturelle Variante des Menschen als pathogenes Virus der Welt nicht völlig abwegig erscheint (vgl. näher hierzu Kap. 6.5). Wesentlicher Unterschied ist die zentrale Frage danach, ob man dabei neo-darwinistisch von Determination

²⁶³ Sontag, *Metaphor*, 1989/1979, S. 154.

²⁶⁴ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 238ff.

²⁶⁵ Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981), S. 372ff.

²⁶⁶ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 34.

oder aber von einem freien Spiel zwischen Spezifität und Plastizität der genetischen Disposition ausgehen möchte:

„Kind der Vernunft, stellt sich das Gen als eine Einheit ohne Körper, ohne Tiefe und ohne Substanz dar. Diese abstrakte Vorstellung muß durch einen konkreten Inhalt ersetzt werden. Die Mechanik der Vererbung fordert die Gegenwart einer Substanz in den Chromosomen, die zwei seltene Tugenden besitzen muß: die Fähigkeit, sich mit Genauigkeit zu reproduzieren, und die Fähigkeit, durch ihre Aktivität die Eigenschaften des Organismus zu bestimmen.“²⁶⁷

Sollte man deshalb von biochemischen Vorschriften für das Leben ausgehen? Ist die Rede von einer „Grammatik der Biologie“, wie sie schon bei dem frühen Genetiker Erwin Chargaff formuliert wird, der Versuch, den Code als sowohl lesbar wie auch lückenlos interpretierbar zu inaugrieren? Der Philosoph Hans Blumenberg kommentiert dies kritisch als Überstrapazierung der Lesbarkeitsmetapher aus utilitaristischen Gründen:

„Die Metaphorik der biologischen Grammatik hat nicht nur die verwegene Spekulation geweckt, künftige Wissenschaftler würden der Natur neue und eigene Texte schreiben können, sie hat auch unseren Einblick, meinerwegen wiederum rhetorisch, vertieft in das Verhältnis von Einsatz und Gewinn, auf dem die Existenz des Menschen beruht: Jeder Rigorismus in der Reproduktionsfähigkeit der Natur, schon eine wesentlich gesteigerte Texttreue in der Punkt-für-Punkt-Weitergabe von Information, hätte die Evolution des Lebens gehindert, die Existenz des Menschen in Reichweite seiner Geschichte kommen zu lassen. Die Evolution wäre in ihren Anfängen stecken geblieben.“²⁶⁸

Mit der vermeintlichen Entschlüsselung des menschlichen Genoms können, wie man inzwischen weiß, zwar enorme Mengen an Daten gewonnen werden, doch erweist sich nur ein Bruchteil dieser Daten als „lesbar“. Dafür ergibt sich aus dem Human Genom-Projekt Craig Venters eine erstaunliche andere Erkenntnis: Ein Großteil der genetischen Information des Menschen besteht aus Virenresten.²⁶⁹ Sind Viren also tatsächlich vom Anbeginn des Lebens mit von der Partie? Nach Ansicht des Evolutionsbiologen Freeman Dyson müssen die neuen genetischen Befunde vom Anfang des 21. Jahrhunderts nicht unbedingt heißen, Viren seien ursprüngliche Strukturen. Denn bevor Viren als Parasiten existieren können, muss es seiner Ansicht nach Zellen geben, und die genetische Ähnlichkeit von menschlichen Zellen und Viren kann ebenso gut aus ihrer langfristigen Interaktion und Ko-Evolution resultieren:

„A virus may be nothing more than a plasmid that has learned to survive outside its host cell by covering itself with a protein coat. Alternatively, a virus may be a highly degenerate descendant of a normal cell that has adopted a parasitic mode of life and lost all of its metabolic functions. The origin of viruses is still an open question. All that we can say for sure is that, because viruses as they now exist are totally parasitic,

²⁶⁷ Jacob, *Die Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 243.

²⁶⁸ Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981), S. 372ff.

²⁶⁹ International Consortium, „Human Genome“, 2001.

there must have been cells before there were viruses. There is no way in which we can imagine a virus coming first and later growing into a cell.²⁷⁰

Wieder einmal stellt sich deshalb die Frage nach der Hardware und der Software des Lebens.²⁷¹ Wie im folgenden Teilkapitel ausgeführt werden soll, liegt in dieser Frage nach dem aktuellen Lebensbegriff und einer eventuellen Option auf künstliche Intelligenz die beträchtliche Faszination durch biologische, technologische und vielleicht auch kulturelle Viren im Informationszeitalter.

5.4.3 Faszination der Informatik und Systemtheorie durch Viren

Die schon mehrfach erwähnte Differenzierung in der Definition von „Replikation“ und „Reproduktion“ in der Biologie wird bei der euphorisierten Rede von selbstreproduzierenden Automaten und künstlichem Leben unter der zeitgenössischen Technologieelite gern ausgeblendet. Einmal mehr ist es ein Künstler des Dadaismus, der Franzose Marcel Duchamp, der mit seiner „Junggesellenmaschine“ das Modell für die neo-monadische Existenz des Menschen in der Informationsgesellschaft lieferte.²⁷² Der Biologe Gregory Bateson erinnert bei seiner Erinnerung an die Faszination der frühen Informatik und Systemtheorie durch die Vision der systemischen Selbstreproduktion und Selbstregulierung auch an die kritische Grundhaltung, mit der besagter Unterschied zwischen bloßer Selbstverdoppelung und der differenzierten Fähigkeit zur Evolution seinerzeit betrachtet wurde:

„Von Neumann bemerkte einmal halb spöttisch, dass eine notwendige Bedingung für die Selbst-Verdoppelung bei Maschinen die Zusammenarbeit zweier Maschinen wäre. [...] Spaltung mit Verdoppelung ist gewiß ein Grunderfordernis des Lebens, sei es hinsichtlich der Vermehrung oder des Wachstums, und die Biochemiker wissen heute eine ganze Menge über die Verdoppelungsprozesse der DNS. Aber als nächstes kommt die Differenzierung, ob es sich um die (sicher) zufällige Erzeugung von Vielfalt in der Evolution oder um die geordnete Differenzierung der Embryologie handelt.“²⁷³

Die Grundideen informationsverarbeitender Automaten reichen weit in die europäische Geistesgeschichte zurück und sind als Versuch einzustufen, eine wissenschaftliche „Ordnung der Dinge“ herzustellen.²⁷⁴ Die beständige Herausforderung, Entscheidungsprobleme zu lösen, scheint schon früh ein Denken in binären Strukturen hervorzurufen. Dieses Modell, das obendrein von einer geradezu platonistischen Vorstellung von Hardware und Software geprägt ist, wird von Informatikern des 20. Jahrhunderts wie Alan Turing, Konrad Zuse und

²⁷⁰ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 28.

²⁷¹ Ebd., S. 8ff.

²⁷² Zu Duchamp vgl. Reck, Hans-Ulrich (Hg.) *Junggesellenmaschinen*. Karlsruhe/Wien/New York, 1999.

²⁷³ Bateson, *Geist und Natur*, 1995 (1979), S. 99.

²⁷⁴ Vgl. Foucault, *Ordnung der Dinge*, 1995 (1966).

John von Neumann in bemerkenswerter Analogie zu interdisziplinären Erkenntnissen der für die Informatik wegweisenden Nachkriegszeit auf dem Gebiet der ebenfalls neuen Disziplinen Genetik und Virologie eingesetzt. Mit der Formulierung des Lebens als Selbstreproduktion wird die Konstruktion einer selbstreproduzierenden Rechenmaschine geradezu unvermeidlich: „Wenn man Leben mit Selbstreproduktion gleichsetzt, wie das Gene und vor allem Viren nahe legen, dann ist es nicht mehr wichtig zu fragen, ob eine Maschine leben kann, sondern eher, ob sie fähig ist, sich selbst zu reproduzieren.“²⁷⁵

Binäre Modelle in der Informatik zeugen von dem Versuch, kulturelle Evolution von Anfang an auf diesem neuen Forschungsgebiet mitzudenken, so dass Neumanns Idee eines Datenvirus als „selbstreproduzierender Automat“ auch intentional das autonome Leben der Rechenmaschinen vorstellbar macht. Die Idee des Datenvirus als „zellulärer Automat“ wird von John von Neumann 1953 zum ersten Mal formuliert.²⁷⁶ Aus der Weiterentwicklung dieser Theorie, die sich interessanterweise auf der Basis eines Binärcodedenkens zeitgleich mit den molekularbiologischen Erkenntnissen zum Modell der Doppelhelixstruktur der DNA herauskristallisierte, wird dann die Vision der Anwendbarkeit digitaler Strukturen auf alle Lebensprozesse: „Der Charme der Kybernetik liegt dabei in der Unbekümmertheit, komplexe Fragen auf ein paar Laborexperimente zu reduzieren.“²⁷⁷

Systemtheorie wird fortan im 20. Jahrhundert zum probaten Erklärungsmodell für nahezu alle Phänomene und Lebensprozesse. Die Frage nach dem jeweiligen Referenzsystem bestimmt fortan die Ontologie. Niklas Luhmann wendet die Differenzierung von System und Umwelt schließlich auch auf das Kunstsystem an:

„Das System erzeugt sich selber, es definiert sich selber – es macht den Unterschied zur Umwelt. Ohne das System gäbe es keine Um-Welt. Es gäbe eine Fülle von physikalischen, chemischen oder sonstigen Tatsachen. Aber dass etwas Umwelt ist, ist es nur, weil das System eine Grenze zieht. Die Grenze kontrolliert, was kommt hinein, was raus, oder wo wir indifferent und wo wir empfindlich sind.“²⁷⁸

²⁷⁵ „Abgesehen davon, dass von Neumann ein formales Modell einer im molekularbiologischen Sinne erweiterten Turing-Maschine für unsere Zwecke entscheidende Anwendung formaler Logik auf biologische Vorgänge liefert, ist der Entwurf eines zellulären Automaten als Ausdruck eines Perspektivwechsels interessant, der sich durch die Beschäftigung mit dem biologischen Phänomen der Selbstreproduktion auf die kybernetische Analogie zwischen Mensch und Maschine oder natürlich und künstlich ergeben hat.“ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 39. Zur Geschichte der Turing-Maschine vgl. Herken, Rolf (Hg.), *The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey*. Hamburg/Berlin, 1988. Zentrale Frage bei der Frage nach der Anschlussfähigkeit des Virenmodells der Informatik an die Turing-Maschine ist die darin enthaltene Aussicht auf künstliche Intelligenz: „I propose to consider the question: ‚Can machines think?‘“ Turing, Alan M., *Computing machinery and intelligence*. Aberdeen, 1950, S. 433.

²⁷⁶ Neumann/Burks, *Self-Reproducing Automata*, 1966.

²⁷⁷ Schmundt, „Der Virus oder das Virus“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 164.

²⁷⁸ Luhmann, *Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, 1991, S. 74.

Innerhalb der Systemtheorie kommt dem Datenvirus eine besondere Rolle zu, denn es vermittelt zwischen „Software“ und „Hardware“ des jeweiligen Systems, die es unter Umständen auch völlig dekonstruiert oder umformatiert. Ein Datenvirus oder auch „Computervirus“ ist eine sich selbst reproduzierende digitale Information, die bestenfalls vom Nutzer des Wirtscomputers unbemerkt bleibt oder aber schlimmstenfalls alle verfügbaren Daten der eigenen Nutzung zuführt und damit das betroffene System schädigt oder zerstört. Klassische Computerviren der 1980er Jahre wurden durch Disketten übertragen. Heute sind wesentlich komplexere Einheiten als „Malware“ oder interaktive „Botnets“ bekannt.²⁷⁹ Die wenigsten zeitgenössischen Programme sind als klassischer Datenvirus zu betrachten – trotz der allgemein immer noch als „Virenschutz“ verkauften Sicherheitssoftware der Anti-Viren-Industrie. In der Regel handelt es sich nicht um „Computerviren“ im eigentlichen Sinne, die für ihre Verbreitung altmodische Datenträger benötigen, sondern um „Trojaner“, „Bugs“ oder „Würmer“, die meistens nicht mehr an purer Replikation, sondern an Datensammlung, Spionage und zunehmend auch am Nutzerverhalten und gezieltem Neuromarketing orientiert sind. Die Absichten sind dabei vielfältig, zwischen Humor, Subversion und politisch oder wirtschaftlich motivierter Cyberkriminalität gibt es viele Facetten von selbsttätigen Programmen. Hacker werden daher inzwischen auch gern als Immunschutz bzw. Immunabwehr des Internets bezeichnet, weil durch die permanente Auseinandersetzung mit Computerviren und Spyware immer neue Schutzfunktionen entwickelt werden. Die ersten Programme dieser Art wurden vermutlich ohne böse Absichten in Universitätsseminaren infolge kulturevolutionärer Sehnsuchtpotentiale generiert:

„Der Auslöser waren Spekulationen über ‚Evolution‘ und ‚natürliche Selektion‘ in Raubkopien von Spielen an der A&M in Texas, die zur ‚Fortpflanzung‘ von beliebten Spielen und zum Aussterben von schlechten Spielen führen sollten. Dies führte dazu, dass man sich mit Programmen befasst hat, die sich selbst reproduzieren, und im Zusammenhang mit diesem Konzept wurde scheinbar der Begriff ‚Computervirus‘ geprägt.“²⁸⁰

Man geht zunächst von der Gutartigkeit solcher selbstreproduzierenden Programme aus, denn „Viren ohne zerstörerische Wirkung neigen letztlich dazu, länger zu überleben“.²⁸¹ Ihren heute noch üblichen Namen „Virus“ erhielten Computerviren 1984 durch Fred Cohen bzw.

²⁷⁹ Begriffsmontage aus lat. „malus“ – schlecht, böse, engl. „malicious“ – bösartig und dem Computervokabular „Hardware/Software“; „Botnet“ ist hingegen eine Begriffskombination aus „Robot“ (Robotor) und „Net“ (Netz): Sie bezeichnet ein automatisiertes Arbeitsprogramm im vernetzten Modus und kommt bei den meisten Suchmaschinen und anderen digitalen Produkten mit komplexen Algorithmen zur Anwendung und sind durchaus nicht als Schadprogramme konzipiert, sondern als Elemente der maschinellen Selbstregulation.

²⁸⁰ Harley/Slade/Gattiker, *Das Anti-Viren-Buch*, 2002, S. 54.

²⁸¹ Ebd., S. 54.

seinen damaligen Mentor Len Adleman.²⁸² Zu den Standardwerken der frühen Computervirologie gehören auch die Texte des US-amerikanischen Physikers und Programmierers Mark A. Ludwig, der auch zu den ersten Viren-Programmierwettbewerben aufrief und Computerviren gemäß dem Zeitgeist als Garanten für biotechnologische Evolution und künstliches Leben interpretierte.²⁸³ Entgegen der verbreiteten Annahme, bei den „Autoren“ von Computerviren müsse es sich um geniale Hacker handeln, gehören die meisten von ihnen „nicht gerade zu den sorgfältigsten Programmierern“. Doch die zunehmend ebenfalls selbstgenerierenden Sicherheitsexperten (oft ehemalige Virenautoren) stellen regelrechte „Virensammlungen“ zusammen, die sicherlich ihren Platz in der digitalen Wunderkammer verdient haben und an denen sie sich beim Aufkommen neuer Viren zu orientieren glauben. Dabei sind im Vergleich erstaunliche Beobachtungen zu machen:

„Viele Programme waren offensichtlich als Virus beabsichtigt, müssen aber disqualifiziert werden. Alle Virensammlungen enthalten Programme, die sich offensichtlich reproduzieren sollten, was ihnen aber nicht gelingt. Manche Forscher verbannen Programme dieser Art aus ihren Sammlungen, aber die meisten Hersteller meinen, dass man auch Nicht-Viren erkennen muß, bloß weil sie irgendwo in einer Sammlung existieren.“²⁸⁴

Einige der interessantesten Computerviren der Frühphase des Internets lassen sich in einem kürzlich eröffneten „Malware-Museum“ besichtigen, kuratiert von dem finnischen IT-Experten Mikko Hypponen, das im Rahmen der Archivarbeit der gemeinnützigen kalifornischen Plattform „Internet Archive“ online präsentiert wird.²⁸⁵ Es ist verblüffend, wie kommunikativ frühe Viren und entsprechend die Virenschreiber erscheinen. Tatsächlich regen Design und optische Kommunikationsstruktur des viralen Eindringlings auch visuell zu lebhafter, geradezu spielerischer Interaktion an. Wo in der Frühphase der Computerviren seltsame Landschaften, psychedelische Muster oder geradezu eingebrennt erscheinende „Löcher“ auf dem Bildschirm des Nutzers erscheinen, bleibt die heute verwendete Malware meist unsichtbar und dient eher unbemerktem Datentransfer, Manipulation oder Spionage. Das Spionage-Narrativ wird allerdings auch schon von einigen frühen Virenschreibern lebhaft bedient (vgl. Kap. 6.5), wobei sich einige bulgarische IT-Experten einen besonderen Platz in der frühen Geschichte des Digitalzeitalters gesichert haben: In einer Internet-Dokumentation zum technologischen Wettstreit zwischen dem Informatikprofessor Vesselin Bontchev und dem Hacker „Dark Avenger“ kursieren noch heute Verschwörungstheorien,²⁸⁶ wonach der

²⁸² Vgl. Cohen, *Computer Viruses*, 1984.

²⁸³ Ludwig, *The Little Black Book*, 1991.

²⁸⁴ Harley/Slade/Gattiker, *Das Anti-Viren-Buch*, 2002, S. 101f.

²⁸⁵ <https://archive.org/details/malwaremuseum&tab=collection> (aufgerufen am 11.3.2017).

²⁸⁶ Bontchev, Vesselin *Bulgarian and Soviet Virus Factories*,

vermeintliche Virenschreiber aus einem digitalen „Herz der Finsternis“ möglicherweise gar nicht in unmittelbarer geographischer Nähe zum Grafen Dracula tätig war,²⁸⁷ sondern von seiner US-amerikanischen Interviewpartnerin Sarah Gordon, gleichfalls Programmiererin in der Anti-Viren-Industrie als Kunstfigur konstruiert worden sein könnte – dies wäre nunmehr eine kuriose Fortsetzungsepisode des eben beendeten Kalten Krieges zu Beginn der 1990er Jahre auf informationstechnologischen Terrain! Dass in der Tat gerade weibliche Programmierer ihre Chance, unerkannt zu bleiben, für die Übernahme wechselnder Rollen im Netz nutzen, wird auch in der von ZDF und Arte 2004 produzierten Dokumentation „Copy Me – I want to travel“ über bulgarische VirenschreiberInnen deutlich. Dort wird „Dark Avenger“ mit dem zentralen Paradigma wirtschaftlich oder politisch nicht reisefähiger Technomigranten zitiert: „The USA can deny entry to me, but not to my viruses“, sagt der ominöse Virenschreiber „Dark Avenger“, dessen Produkte grossen Schaden bei US-amerikanischen Unternehmen angerichtet haben sollen.

Die entscheidende Frage lautet hier wie bei den in dieser Arbeit betrachteten Künstler-Akteuren: Was ist die Motivation der Viren-Autoren? Oft erscheint der Ehrgeiz, als Eindringling die fremde Datensphäre zu betreten, als purer Spieltrieb, gepaart mit Angeberei bzw. Potenzgehebe, denn das Virus gleicht einer Markierung des eigenen Territoriums – darin ähnelt es dem „Tag“, der optischen Markierung, in der Street Art (vgl. Kap. 6.5). Darüber hinaus erscheinen Computerviren immer als Verheißung von Künstlicher Intelligenz und Fortpflanzungsfähigkeit jenseits der Natur: „Die erste und oberste Aufgabe eines Virenprogramms ist die Fortpflanzung – mit anderen Worten: sich selbst zu kopieren.“²⁸⁸ Dabei wird oft verdrängt, dass Computerviren keinesfalls lebendige Naturphänomene sind: „Computerviren entstehen nicht natürlich. Viren sind Programme, die von Programmierern geschrieben werden. Sie entwickeln sich nicht einfach durch eine Art elektronischer Evolution.“²⁸⁹ Dies vermag engagierte Technologievisionäre nicht vom Entwerfen mechanistischer Zukunftspanoramen abzuhalten, in denen Maschinen die Weltherrschaft übernehmen und Computerviren die Menschheit retten.²⁹⁰ Der Internetpionier Jaron Lanier warnt unterdessen vor der Selbstüberschätzung der technologischen Eliten und dem quasi-religiösen Glauben an die Manipulierbarkeit aller Parameter.²⁹¹ Engelsgleiches und somit geschlechtsloses Interaktionsmodell dieses verbreiteten Technikglaubens ist nach Auffassung

<https://bontchev.nlc.v.bas.bg/papers/factory.html> (aufgerufen am 11.3.2017).

²⁸⁷ Bennahum, David S., „Heart of Darkness“, in: Wired Magazine 1997,

<https://www.wired.com/1997/11/heartof> (aufgerufen am 11.3.2017).

²⁸⁸ Harley/Slade/Gattiker, *Das Anti-Viren-Buch*, 2002, S. 90.

²⁸⁹ Ebd., S. 97.

²⁹⁰ Cohen, „A case for benevolent viruses“, 1991; vgl. auch Kap. 6.4.

²⁹¹ Vgl. Lanier, *Who owns the Future?*, 2013.

der Verfasserin der vorliegenden Arbeit das „Virus“ als Medium, Botschafter und Vehikel. Nach über 30 Jahren Computerviren und Malware ist zumindest deutlich zu erkennen, dass von der allgemeinen Verunsicherung und dem vireninduzierten Alarmismus unter Computernutzern vor allem die großen „AV“-Firmen und andere Kontrollsysteme profitieren.²⁹² Um der Versuchung zu widerstehen, selbst wiederum postwendend zum überinformierten Verschwörungstheoretiker zu werden, sollte daher ein humorvoller Expertenrat zur informationstechnologischen Sicherheit absolut ernst genommen werden: „Wenn Sie einen garantierten Schutz benötigen, können Sie sich an Jeff Richards Gesetze der Sicherheit halten: Kaufen Sie niemals einen Computer. Sollten Sie einen Computer kaufen, schalten Sie ihn niemals ein.“²⁹³ Diese „medienökologische“ Alternative bietet tatsächlich wirksamen und zuverlässigen Schutz gegen unerwünschte Interaktion mit der digitalen Lebenswelt.

5.4.4 Marketing und Kommunikation.

Virale Strategien der Verbreitung und von Produkten und Innovationen

Mit der in den 1980er Jahren einsetzenden Debatte um die Möglichkeit, Computerviren nicht nur als Bedrohungsszenario wahrzunehmen, sondern auch als effektives Potential zu nutzen, entstehen die zentralen Ideen „viralen Marketings“. Diese Diskussion wurde und wird stets um die Frage nach der „Ethik“ einer Technologie elektronischer Mikroorganismen geführt, mit deren Funktionsweise oft auch der Ruch des Heimlichen und Verbotenen einhergeht.²⁹⁴ Das Prinzip der Ansteckung und der Kontaminierung findet seinen Ausdruck in der Beziehung zwischen Kontagium und Transmission oder zwischen der angenommenen Materialität der Biologie und der angenommenen Immaterialität der Information:

„We are accustomed to thinking of contagion as a biological or epidemiological term, which is then metaphorized into non-biological contexts to speak of computer ‚viruses‘, cultural ‚memes‘ or ‚viral marketing‘. Conversely, information is

²⁹² Zu den vermuteten Kontrollsystemen gehört auch das Globalisierungsnarrativ eines zeitgenössischen weltpolitischen „Imperiums“ und einer unterprivilegierten „Multitude“, die sich in einer neuen Revolutionsbewegung emanzipieren soll. In diesem Narrativ spielen Ansteckungsprozesse eine zentrale Rolle. Vgl. dazu Hardt/Negri, *Empire*, 2002.

²⁹³ Harley/Slade/Gattiker, *Das Anti-Viren-Buch*, 2002, S. 91.

²⁹⁴ Einen guten Überblick zu diesem Thema mit vielen wichtigen Quellenangaben und informationstechnischen Details bietet der Artikel: Sampson, Tony D., „Dr Aycock’s Bad Idea. Is the Good Use of Computer Viruses Still a Bad Idea?“, in: *Media Culture Journal* (online), 2005, <http://www.journal.media-culture.org.au/0502/02-sampson.php> (aufgerufen am 21.3.2017). Von einer Überbewertung viraler Effekte bei der Verbreitung von kommerziellen digitalen Produkten wie Videospielen geht der Spieleentwickler Andrew Sheppard aus. Vgl. „Who Needs Virality“, https://www.youtube.com/watch?v=_LqPCZGuEGQ (aufgerufen am 1.9.2017). Seiner Meinung nach ist „Viralität“ ein viel zu unkontrollierbares Phänomen, um verlässlichen Profit bei der Diffusion neuer Produkte („profitable traffic“) zu versprechen.

colloquially thought of as abstract, immaterial entity that may exist in different physical media (DVDs, CDs, or hard drives).²⁹⁵

Bekanntlich hat aber mittlerweile eine deutliche Neudefinition des technologischen Spielraumes hinsichtlich der Greifbarkeit digitaler Daten („Cloud“, „Streaming“, zeitweiser „Access“) stattgefunden, für die jene ambivalente Wirkungsweise von Viren, an der Grenze zwischen materiellen und immateriellen Phänomenen aktiv zu werden, prototypisch ist. „Virales Marketing“ ist mit den heute üblichen Möglichkeiten des Kopierens und Teilens in der digitalen Netzkultur zum phantastischen und phantasmatischen Sehnsuchtpotential in Werbung und Politik geworden, und schon längst sind „benevolente Viren“ nicht mehr Mittelpunkt dieser Absichten, sondern ein Gebiet unter vielen, auf denen Werbestrategen und politische Kommunikationsexperten aktiv sind, aber auch die eine oder andere Zufalls- oder Kommunikationsguerilla-Aktion wirksam wird. Grundsätzlich geht es um die klassische soziologische Frage, wie Glaube, Überzeugungen, Gerüchte, Innovationen, Nachrichten und andere Informationen sich innerhalb einer Gesellschaft und darüber hinaus verbreiten. Damit stehen Untersuchungen zur „Viralität“ in der Tradition soziologischer und philosophischer Forschungen zur Massenkultur aus 19. und 20. Jahrhundert, wie wir sie von Ortega y Gasset, Canetti und Tarde kennen.²⁹⁶

„Viral marketing describes any strategy that encourages individuals to pass on a marketing message to others, creating the potential for exponential growth in the message’s exposure and influence. Like viruses, such strategies take advantage of rapid multiplication to explode the message to thousands, to millions. Off the Internet, viral marketing has been referred to as ‚word-of-mouth‘, ‚creating a buzz‘, ‚leveraging the media‘, ‚network marketing‘. But on the Internet, for better or worse, it’s called ‚viral marketing‘.“²⁹⁷

Diese inzwischen weit verbreitete Strategie für Produktwerbung ist auch in politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozessen von kaum zu überschätzender Bedeutung, wie die Arbeiten angelsächsischer Wissenschaftler wie Nigel Thrift oder Tony D. Sampson

²⁹⁵ Thacker, Eugene, „Living Dead Networks“, in: Fibreculture Journal (online), 2005, <http://four.fibreculturejournal.org/fcj-018-living-dead-networks> (aufgerufen am 21.3.2017). In der Populärkultur der Gegenwart (vgl. Kap. 6.5) steht nach Ansicht des amerikanischen Philosophen Eugene Thacker „Viralität“ für den Übergang von der materieller zur immateriellen Sphäre. Im gleichen Artikel bezeichnet er das zentrale Thema der aktuellen Digitalära als „the issue of the relation between contagion and transmission, or between the assumed materiality of biology, and the assumed immateriality of information“. Vor diesem Hintergrund wird der Untote („Living Dead“, „Zombie“) zum symbolträchtigen Protagonisten des zeitgenössischen Selbstbildes.

²⁹⁶ Vgl. zur Beeinflussung von Menschenmassen: Brighenti, Andrea M. „Tarde, Canetti, and Deleuze on Crowds and Packs“, in: Journal of Classical Sociology (online), 2008; als Download erhältlich unter <http://www.capacitedaffect.net/wp-content/uploads/2010/12/Brighenti2010CrowdsPacks.pdf>; vgl. auch Tarde, *Gesetze der Nachahmung*, 2008 (1890); Le Bon, Gustave, *Psychologie der Massen*. Stuttgart, 2008 (1885); vgl. ferner Ortega y Gasset, José, *Der Aufstand der Massen*. Stuttgart, 1931 (1929); Canetti, Elias, *Masse und Macht*. Hamburg, 1960.

²⁹⁷ Wilson, Ralph F., „The Six Simple Principles of Viral Marketing“, in: Web Marketing Today (online), 2005, <http://www.practicaecommerce.com/articles/100366-viral-principles> (aufgerufen am 21.3.2017).

verdeutlichen.²⁹⁸ Letzterer hat im Fahrwasser des französischen Soziologen Gabriel Tarde die kulturellen Kontagien der digitalen Kommunikationsforen der Gegenwart soziologisch analysiert und interpretiert die neuen Methoden des Neuromarketings vor dem Hintergrund der Hypnosetechniken des 19. Jahrhunderts. Angesichts der Zunahme von Überzeugungstechniken und Absorptionsmechanismen im Netzwerkkapitalismus reflektiert Sampson in seinem Buch *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks* und in seinem Blog „Viralcontagion“ über neue Wege, diesen neuen Übungen in Biomacht zu entgehen und möglicherweise sogar Potentiale für revolutionäre „Countercontagion“ zu entwickeln:

„Important to understanding Tarde’s approach to social power are his ideas about hypnosis. Differing from Le Bon’s notion of the image as the leader-hypnotist, he points toward a reciprocal biosocial relation between a hypnotizer and hypnotized subjectivities.“²⁹⁹

Laut dem englischen Soziologen ist es angesichts der erreichten digitalen Vernetzung wichtig, zwischen kollektiver Aktion („crowd-behaviour“) und individuell induzierten Willensäußerungen mit weitreichenden gesellschaftlichen Folgen zu unterscheiden. Dazu bietet Sampson zahlreiche Beispiele aus politischen Bewegungen wie „Occupy“ und „Arabischem Frühling“ und warnt gleichzeitig vor der Unkontrollierbarkeit viraler Kampagnen. Indem er sich auf die berühmten Experimente des US-amerikanischen Psychologen Stanley Milgram bezieht, kritisiert Sampson die neurokulturellen Tendenzen der hypnotischen Beeinflussung und Überwachung – beispielsweise durch „Eye-Tracking“ – in der gegenwärtigen Netzkultur und macht auf die bereits erwähnte Wirksamkeit eines ansteckenden Konzeptes wie Liebe („Viral Love“) aufmerksam.³⁰⁰ Hierzu äußert sich auch der deutsche Medientheoretiker Florian Rötzer ausführlich, wenn er über die Allgegenwart des Parasitären nachdenkt.³⁰¹ Milgrams in den späten 1960er Jahren entwickelte „Small-

²⁹⁸ Sampson, Tony D. *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis/London, 2012. Tagesaktuell berichtet Sampson zum Thema Viralität und Neuromarketing in seinem Blog „Viralcontagion“ unter: <https://viralcontagion.wordpress.com> (aufgerufen am 21.3.2017); vgl. ferner Sampson, *Assemblage Brain*, 2017. Zum Verständnis gesellschaftlicher Ansteckungsprozesse in der digitalen Ära tragen auch folgende, teils schon erwähnte Publikationen bei: Thrift, *Pass it on*, 2009; Lynch, Aaron, *Thought Contagion: How Belief Spreads through Society*. New York, 1996; Surowiecki, James *Die Weisheit der Vielen. Warum Gruppen klüger sind als Einzelne und wie wir das kollektive Wissen für unser wirtschaftliches, soziales und politisches Handeln nutzen können*. München, 2005 (2004); Hill, Alison L. u.a., „Emotions as infectious diseases in a large social network: the SISa model“, in: The Royal Society Publishing (online), 2010, <http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/early/2010/07/03/rspb.2010.1217>. Mit dem „Influencer“-Marketing hat sich noch eine zusätzliche Form viraler Beeinflussungsmethoden entwickelt, wie der US-amerikanische Psychologe und Unternehmensberater Robert Cialdini schon lange vor dem Eingang des Begriffes in den deutschen Sprachgebrauch beschreibt: Cialdini, Robert B., *Influence. Science and Practice*. Boston, 2001.

²⁹⁹ Sampson, *Virality*, 2012, S. 159.

³⁰⁰ Ebd., S.143ff. Vgl. auch Hardt, Michael, „About Love“. Lecture at the European Graduate School (YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=2P0OU6GleIE> (aufgerufen am 14.2.2018).

³⁰¹ Rötzer, Florian, „Parasiten sind immer und überall“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 67-79.

World-Theorie“, nach der eine Nachricht schon nach der Weitergabe durch wenige Verteilerstationen international wirksam werden soll, trifft seiner Ansicht nach in der Praxis nicht zu, denn in der Praxis zeitgenössischer Netzwerke ist Viralität kaum planbar, viele Information „versickern“ nach einem kurzen Aufflackern und würden „nur zufällig die Schwelle zu einem notwendigen Flächenbrand überschreiten“. ³⁰² Zu der auch bei Sampson beschriebenen Viralität von Terror und der immunologischen Gegenreaktion viraler Liebe, die übrigens auch wesentlicher Bestandteil jeglichen Fantums ist, bemerkt Rötzer die „Ausschaltung der Vermittlungsebene“ als virales Stilmittel und Ersatz für herkömmliche Medien, worin sich das Medium Virus einmal mehr als Vehikel erweise:

„Früher wurden vielleicht noch Bekennerschreiben verfasst, heute schalten die Terroristen zunehmend wie in der New Economy die Vermittlungsebene aus und liefern die bereits selbst produzierten Nachrichten in Form von Videos, die in das Internet gestellt werden, direkt an die globale Öffentlichkeit. Sie können sich, wie dies mit vielen brutalen Köpfungsvideos geschehen ist, unter der Hand viral verbreiten, sie gelangen jedoch auch einfacher in die Massenmedien, die nun Bildmaterial in den Händen haben, das man früher nicht hatte, weil Medien in aller Regel erst nach dem Anschlag oder der Tat Bilder machen konnten.“ ³⁰³

Vor dem Hintergrund der vieldiskutierten „Fake News“ der Gegenwart erscheint es wichtig, diese als Resultat viraler Kommunikation des Digitalzeitalters zu erkennen, was das Virus als Modell der Interaktion wiederum in die Nähe des geschickt lancierten Gerüchtes bringt:

„Ein Gerücht ist eine außergewöhnliche und daher wertvolle Nachricht, mit der sich der Sender wichtig macht, oder das selbst ein Geheimnis umgibt. Aber Gerüchte infizieren wie Viren nicht jeden Menschen, sondern bestimmte Gruppen, die bestimmte Informationen glaubwürdig finden [...] Will beispielsweise eine Organisation oder eine Regierung inoffiziell in Form einer ‚strategischen Kommunikation‘ eine Information verbreiten, so geschieht dies am Besten dadurch, dass die Quelle anonym bleibt und so tut, als gäbe sie geheime, nicht oder noch nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Informationen nur heimlich, ohne Wissen der Führung weiter.“ ³⁰⁴

Doch gerade ihre Abhängigkeit von Zufällen des Auftauchens und Abtauchens von Informationspartikeln macht virale Kampagnen „nicht einwandfrei kontrollierbar“, wie die Kommunikationsdesignerin Jana Balwitz bei ihrer Definition von „Virals“ als kurze und dadurch schnell zu verbreitende Werbefilme feststellt:

³⁰² Ebd.; vgl. dazu auch Milgram, Stanley, „The Small World Problem“, in: *Psychology Today*, 5/1967, S. 60-67; vgl. ferner ders., *The individual in a social world. Essays and Experiments*. London, 2010 (1977). Besondere Bekanntheit erlangt Milgram durch ein früheres Experiment zur Gehorsamsbereitschaft, das im Kontext aktueller Neurokultur, wie sie Sampson beschreibt, nach wie vor bemerkenswert ist. Vgl. dazu Milgram, Stanley, *Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*. Reinbek bei Hamburg, 1995 (1960). Barabási, Albert-László, *Linked. How everything is connected to everything else and what it means for business, science, and everyday life*. New York, 2003.

³⁰³ Rötzer, Florian, „Parasiten sind immer und überall“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 75.

³⁰⁴ Ebd.

„Man könnte diese ‚Online-Spots‘ als kleine, freche, meist trashige Ableger der großen TV-Werbefilme bezeichnen [...] Die klassischen TV-Spots werden mittlerweile nur noch als störend, überflüssig und aufdringlich empfunden. [...] Die Botschaft, die Idee, die der Viral übermittelt, muß so infektiös sein, dass der Empfänger diesen freiwillig an Freunde und Bekannte schickt.“³⁰⁵

Ein gutes Beispiel für die gelungene „Verpackung“ des kommerziellen Inhaltes eines Medienvirus ist nach wie vor die in den 1990er Jahren gestartete Moorhuhn-Kampagne eines schottischen Spirituosenproduzenten. Allerdings ist gerade auch diese virale Kampagne ein Beispiel dafür, dass es trotz enormer Diffusion und großer Bekanntheit doch nur die wenigsten Konsumenten interessiert haben dürfte, dass es sich bei der Figur und dem dazugehörigen Spiel um eine Reklame für Whiskey handelt (vgl. Kap. 6.5).³⁰⁶ Gezielte Viralität ist inzwischen nur noch sehr schwer zu erreichen, denn alle Werbekampagnen wollen „viral“ werden, und Werbeagenturen versprechen jedem Kunden die künftige Viralität seines Inhaltes. Doch in der Interaktion mit den Internetnutzern hat sich auch deren kulturelles Immunsystem verändert. Bei der strategischen Nutzung von Virals für Werbezwecke muss immer wieder auf den möglichen Kontrollverlust über den Werbeträger hingewiesen werden. Eine beeindruckende Studie zur Viralität im Praxistest wurde 2016 von der australischen Werbeagentur „The Woolshed“ mit dem Titel „The viral Experiment“ durchgeführt, die zu dem Schluss gelangte, dass Kriterien wie Spannung, Frohsinn, Überraschung und Bewunderung („suspense“, „happiness“, „surprise“, „admiration“) zu den wichtigsten Faktoren der millionenfachen Verbreitung eines viralen Inhaltes („viral content“) gehören. Allerdings weist diese schon im ersten Kapitel zitierte Studie im Selbstversuch auch darauf hin, dass die meisten vermeintlichen Virals keine nutzergenerierten Inhalte, sondern geschickt lancierte Werbestrategien oder sogar gezielte „Hoaxes“, also Missinformationen, seien.³⁰⁷ Situationskomik und Insiderwitze sollen davon ablenken, doch bei der intensiven Beschäftigung mit Beispielen wie „Double Rainbow Boy“ oder den im Internet allgegenwärtigen Lolcats zeigt sich,³⁰⁸ dass meist nur als Mittelmaß verbreitet wird, worauf sich alle Nutzer problemlos einigen können, und eine wirklich innovative Variante der „Mash-Up“-Kultur trotz der Bemühungen um Verwissenschaftlichung der „Originalkopie“

³⁰⁵ Balwitz, Jana, „Virales Marketing“, 2007, S. 104.

³⁰⁶ „Moorhuhn aka Crazy Chicken“ ist ein in Deutschland beliebtes Computerspiel der Firma Phonomedia von 1999. Siehe <http://www.moorhuhn.com> (aufgerufen am 23.2.2017).

³⁰⁷ <http://www.thewoolshedcompany.com/viral.html> (aufgerufen am 23.2.2017).

³⁰⁸ „Double Rainbow Boy“-Meme, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=99E9fDgZZuE> (aufgerufen am 22.3.2017) Dieses „Meme“ zählt zu den weltbekanntesten Virals mit millionenfachen Aufrufen, das auch wegen seiner später sehr variantenreichen Mutationen eine ganz besondere Diffusion erlebte. „Lolcats“ stehen für Katzenvideos oder Bildcollagen mit grammatikalisch spezifischen Textzeilen, die ursprünglich vor allem über die für ihre kryptoinformatischen Inhalte bekannte Internetplattform „4Chan“ verbreitet wurden, dann aber zu einem Mainstreamphänomen des Internets avancierten. Vgl. <https://www.4chan.org> (aufgerufen am 22.3.2017).

nicht sonderlich attraktiv erscheint.³⁰⁹ In der Regel werden durch Internetpartizipation weniger Innovationen verbreitet als ein zeitweise unterhaltsamer, auf Dauer aber eher fader Remix aus selbstreferentiellen Konventionen und Codes. Dies mag auch mit der immer noch oft zitierten „Nielsen-Regel“ zum Partizipationsverhalten von Internetnutzern zusammenhängen, nach der die meisten Nutzer nur zusehen, aber nichts selbständig kreieren möchten.³¹⁰ Die ebenfalls nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten bei der Verbreitung von Innovationen an dieser Stelle ausführlicher zu schildern, würde zu weit führen. Es sei aber im Interesse der Vollständigkeit der vorliegenden Untersuchung zur Wirksamkeit ansteckender Agenten auch auf die Agenten der Veränderung („change agents“) in der Diffusionstheorie verwiesen.³¹¹ Wie müssen Ideen oder Praktiken verbreitet werden, damit möglichst viele Menschen davon „angesteckt“ werden? Wie lassen sich Innovationen „ansteckender“ gestalten, so dass sie sich viral verbreiten? Hier erweist sich die Frage nach der Vermittlung einmal mehr als zentral. Die Betrachtung der massenmedialen Kommunikationswege in diesem Prozess unterliegt dabei der Kalkulation großer Zahlen, die auch schon für Evolutionsbiologie und Genetik wegweisend ist und im digitalen Zeitalter die vollständige Kontrolle übernommen zu haben scheint: Mathematische Modelle, multidimensionale Netzwerkanalysen und agentenbasierte Modelle sollen als hellseherischer Schutz vor der Unkontrollierbarkeit einer zu komplex gewordenen Datensphäre dienen, während diese beginnt, „sich wie ein lebender Organismus zu verhalten“, wie der US-amerikanische Medientheoretiker Douglas Rushkoff orakelt. Er attestiert der Mediengesellschaft gleichzeitig einen „Niedergang der Propaganda“ im herkömmlichen Sinn, die durch zunehmenden Einblick der Massen in technologische Bedingtheit schwinde.³¹² Wer sollte unter diesen Bedingungen nicht in Versuchung geraten, sich die kulturelle Evolution als Spielwiese gesellschaftspolitisch relevanter Manipulation der Massen vorzustellen, wie es Vertreter der „Memetik“ vorschlagen?³¹³ Trotz gelegentlich informativer Ansätze gelingt es Rushkoff Mitte

³⁰⁹ Vgl. Gehlen, *Mashup*, 2011; vgl. auch Weingart u.a., *Originalkopie*, 2004.

³¹⁰ Zur Frage nach der Gültigkeit der schon 2006 aufgestellten Regel des dänischen Internetexperten vgl. die „Nielsen-Regel“ unter: <http://medialdigital.de/2010/09/03/die-90-9-1-regel> (aufgerufen am 22.3.2017).

³¹¹ Vgl. zur Diffusionstheorie mit systemtheoretischem Ansatz Rogers, Everett M., *Diffusion of Innovation* (1962). New York, 2003; vgl. ferner Karnowski, Veronika, *Diffusionstheorien*. Baden-Baden, 2011. Anders als diese an der Diffusion von technologischer Innovation interessierten Theorien ist der klassische Diffusionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts an rassistischer und eurozentristischer Theoriebildung hinsichtlich kultureller Phänomene im Verlauf der Entwicklungsgeschichte der Menschen und ihren beiderseitigen „Kulturkontakten“ orientiert. Dieser klassische Diffusionismus entsteht in Opposition zum schon beschriebenen kulturellen Evolutionismus. Dieser Aspekt sollte bei einer kritischen Betrachtung von Viralität im Medienzeitalter nicht außer Acht geraten, da eine gegenwärtige Tendenz zum Rückgriff auf diese Modelle zu bemerken ist.

³¹² Rushkoff, *Media Virus*, 1995, S. 31ff.

³¹³ „Parallelen zwischen der Memetik und dem Viralen Marketing lassen sich nicht von der Hand weisen. Nach dem Modell der Memetik-Theorie stellt das Virale Marketing den Versuch dar, die Meme zu kontrollieren und werbewirksam einzusetzen, der Schritt von der Theorie zur Praxis.“ Balwitz, *Virales Marketing*, 2007, S. 107.

der 1990er Jahre nicht, die Dimensionen der aktuellen Partizipationskultur im Internet mit einer Kritik an der Memetik-Theorie, wie sie im folgenden Abschnitt geleistet werden soll, zu verbinden. Seine Beschreibung krankt an der gleichen Ungenauigkeit in der Beschreibung des vermeintlich aktiven Agenten wie die ersten Formulierungen Richard Dawkins'. Rushkoff stellt sich „Medienviren“ als Vehikel eines semivitalen Ansteckungsstoffes mit „geheimen Wirkstoffen“ und „ideologischem Code“ vor und referiert völlig unkritisch die diffuse Konzeption der Biophilosophie „Memetik“:

„Die ‚Eiweißhülle‘ eines Medienvirus kann ein Ereignis, eine Erfindung, eine Technologie, ein Denksystem, ein musikalischer Akkord, ein sichtbares Bild, eine wissenschaftliche Theorie, ein Sexskandal, ein Kleidungsstil oder sogar ein Popstar sein – solange unsere Aufmerksamkeit davon eingefangen wird. Jedes dieser medialen Viren sucht nach den aufnahmefähigen Ritzen und Spalten in unserer Populärkultur und bleibt überall kleben, wo es bemerkt wird. Wenn es sich einmal angedockt hat, injiziert das Virus seine geheimen Wirkstoffe in Form von ‚ideologischem Code‘ in den Datenstrom – keine Gene, aber ein begriffliches Äquivalent für sie, die wir (nach Dawkins im ‚Whole Earth Review‘) ‚Meme‘ nennen wollen. Wie wirkliches genetisches Material infiltrieren diese Meme die Art und Weise, wie wir Geschäfte machen, die Erziehung gestalten, miteinander umgehen – sogar die Form unserer Wirklichkeitswahrnehmung. [...] Unser Interesse und unsere Faszination sind ein Beleg dafür, dass wir nicht kulturell ‚immun‘ gegen das neue Virus sind.“

Laut Rushkoff haben „die Meme des Medienvirus keine großen Probleme damit, unsere eigene verworrene Befehlsstruktur zu infiltrieren“.³¹⁴ Medienaktivisten versuchen seiner Ansicht nach permanent, den kulturevolutionären Wandel zu bewirken bzw. zu lenken (vgl. hierzu näher Kap. 8.3):

„So wie Naturwissenschaftler Viren verwenden, um bestimmte Krankheiten im menschlichen Körper zu bekämpfen oder um gefährliche Zellen zu markieren, die von den Antikörpern der Person selbst vernichtet werden sollen, benutzen Medienaktivisten Viren, um das zu bekämpfen, was in ihren Augen unserer Kultur feindlich ist. Medienviren, ob sie nun absichtlich erzeugt, kooptiert oder spontan entstanden sind, bewirken eine gesellschaftliche Mutation und in gewisser Weise eine Evolution.“³¹⁵

Vor dem Hintergrund dieser leichtfertigen soziobiologischen Analogieführung durch eine Vielzahl von Medienwissenschaftlern, für die Rushkoff hier als frühes Beispiel dienen soll, ist im Folgenden das Instrumentarium des kulturellen Replikatorenwesens, wie es die „Memetik“ vorschlägt, genauer und kritisch zu untersuchen.

³¹⁴ Rushkoff, *Media Virus*, 1995, S. 14f.

³¹⁵ Ebd., S. 21.

5.4.5 Memetik. Geist und Kultur als Struktur replikativer Meme und Virals?

Inhaltlich ist der Versuch der „Memetik“, kulturelle Replikatoren ausfindig zu machen und in Analogie zum Gen der Wissenschaft zur Verfügung zu stellen, zunächst einmal in der Nähe der renommierten kulturhistorischen Warburg-Bibliothek in Hamburg und der kulturpsychologischen Forschungen zum kulturellen Gedächtnis in der deutschen Kunstwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts zu verorten. Hieraus lassen sich wichtige Erkenntnisse der modernen Kunst gewinnen. Giorgio Agamben, William T. Mitchell, Aleida Assmann und andere Theoretiker der Gegenwart haben versucht, die Vorstellung von der Wirksamkeit lebendiger Bilder in höchst unterschiedlicher Weise in den laufenden Diskurs einzubringen (vgl. näher Kap. 6.2). Auch die ikonographisch an Ernst Cassirer orientierte Verwissenschaftlichung der Begriffsevolution von Metaphern bei Blumenberg geht von ähnlichen Ausgangsfragen aus (vgl. Kap. 6.1 und 6.3). Im digitalen Zeitalter ist an den im Vergleich zu diesen Theorien sehr verkürzten populistischen und pragmatischen Anwendungsformen der soziobiologischen „Memetik“ der sozialdarwinistische Determinismus problematisch, mit dem „kulturelle Evolution“ in diesem Kontext interpretiert wird. Dieser schon mehrfach beschriebene Begriff ist in dieser Untersuchung von größter Bedeutung, da das Virus als Interaktionsmodell und Medium zur Einschreibung in ein möglicherweise autopoietisches kulturelles Gedächtnis in vielen der vorgestellten Virustheorien eine geradezu religiös anmutende Dimension zugeschrieben bekommt (vgl. näher Kap. 6.4). Ganz wie in der Theorie des erklärten Atheisten Dawkins und seines philosophischen Mitstreiters Daniel Dennett ist die Memetik als explizit atheistische Theorie eines ersatzreligiösen Fortlebens menschlicher Ideen zu verstehen.³¹⁶

Man muss zum besseren Verständnis der Zusammenhänge hier den schon erwähnten „kulturellen Evolutionismus“ thematisieren, der nicht mit „kultureller Evolution“ in der Biologie zu verwechseln ist, wie er beispielsweise bei der Traditionenbildung von Singvogelritornellen oder dem Werkzeuggebrauch bei Schimpansen zu beobachten ist. Der kulturelle Evolutionismus, der die Vorstellung von kultureller Evolution auch heute wieder stark beeinflusst, stützt sich sowohl auf eine materialistische Linie zumeist englischer Forscher aus der Frühphase der systematischen Ethnologie im 19. Jahrhundert als auch auf eine idealistische Linie, die deutlich von Hegel geprägt ist. Auch bereits in der Renaissance und im Barock begann unter Rückgriff auf die antike Ideenlehre die Suche nach „Keimen“ und „Elementarformen“ kultureller Entwicklung. In die Kritik geriet der „kulturelle

³¹⁶ Vgl. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*, 1995. Vgl. zum neodarwinistischen Gehalt der „Memetik“: Aunger, Robert (Hg.) *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford, 2000.

Evolutionismus“ wegen seines „zunehmend unglaublichen Progressionsschemas“ schon am Anfang des 20. Jahrhunderts.³¹⁷ Bekanntlich sind die Versuche, evolutionsbiologische Spekulationen in den kulturellen Alltag zu überführen, politisch brisant. Daher sollte auch die unter Technologieexperten und gewöhnlichen Internetnutzern populäre „Memetik“ mit höchst kritischer Aufmerksamkeit betrachtet werden. Leider bleibt bei dieser populären Theorie nämlich vollkommen unklar, was man sich exakt unter einem „Meme“ als quasi-biologischem Replikator vorzustellen hat. Einerseits werden ganze Melodien oder komplexe Bildinhalte, zum Anderen wiederum nur kleinste kulturelle Partikel als „Meme“ definiert.

Besonders kurios sind jüngste medienwissenschaftliche Versuche, in der Internetkultur „Meme“ und „Virals“ voneinander zu unterscheiden und die Erzeugung von Wellen der Aufmerksamkeit zu einem wissenschaftlich verbrämten Anwendungsgebiet cleveren Neuromarketings zur Manipulation des Massenpublikums zu erheben. In der digitalen Partizipationskultur der Gegenwart sind vielfach geteilte Videos oder Bild-Text-Collagen als „Meme“ eine der beliebtesten Formen der massenkulturellen Unterhaltung und nach den hier gewonnenen Erkenntnissen nicht trennscharf von „Virals“ zu unterscheiden. Die ersten prädigitalen Vorbilder für Internet-Meme wurden noch auf Schultische oder an Toilettentüren gekritzelt oder im öffentlichen Raum als urbane Interventionen verbreitet. In der aktuellen Partizipationskultur gibt es „Meme-Generatoren“ hingegen schon als simple Applikationstechnologie („App“), mit deren Hilfe man sich ohne Zeitaufwand und ohne jegliches grafisches Können eine Kombination aus Wort und Bild bzw. Video schnell und kinderleicht selbst zusammenbasteln kann, um damit im Internet um Aufmerksamkeit zu werben.³¹⁸ Erste Spekulationen zu einer analog zum biologischen Gedächtnis der Vererbungslehre angenommenen Übertragung kultureller Replikatoren finden sich beim englischen Biologen Richard Dawkins 1976 als zunächst eher ironisch-distanziert vorgetragenes gedankliches Experiment.³¹⁹ Für die oben skizzierten Fragen nach Transport,

³¹⁷ Vgl. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1984, S. 835. Der Diskurs um die Theorien des klassischen Diffusionismus beeinflusste auch die Forschungen Aby Warburgs und Ernst Cassirers zur Ikonologie, Kulturgeschichte und sozialem Gedächtnis.

³¹⁸ „Meme-Generatoren“ für Smartphones sind sehr verbreitet und qualitativ höchst unterschiedlich. Als Applikation werden sie unter Namen wie „Instameme“, „Memegene“, „Memedroid“, „ZomboDroid“ oder „Ultimate Meme-Generator“ angeboten; einen Überblick bietet <http://www.androidauthority.com/best-meme-generator-apps-for-android-531044> (aufgerufen am 1.9.2017).

³¹⁹ Vgl. Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976). Infolge der Digitalisierung und der massenhaften Ausbreitung kopierter und rekombinierter Inhalte im Internet erhalten Dawkins' Thorien erneuten Zuspruch und werden von persönlichen Exegeten wie der Psychologin Susan Blackmore in einem sektiererisch anmutenden Stil verbreitet. Blackmore, Susan, *Die Macht der Meme oder Die Evolution von Kultur und Geist*. Heidelberg, 2000; vgl. auch Blackmore, Susan, „Die Tyrannei der Meme“ (Interview), in: *Geo Magazin* 12/2003, S. 82-86. Eine sehr kritische Einschätzung der „Memetik“ liefert der Biologe Steven Rose, der eindringlich vor allzu leichtfertigen Analogieschlüssen zwischen Biologie und Menschheitsgeschichte warnt. Vgl. Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000. Eine der neueren Publikationen zum Thema stammt von der israelischen

Vermittlung und den dazu benötigten Hüllen bzw. Vehikeln findet Dawkins eine so verblüffend simple Analogie, dass sich seine Theorie heute in der „Netzkultur“ größter Beliebtheit erfreut, aber zugleich als „ultra-darwinistische“ und allzu reduktionistische Biophilosophie scharf kritisiert wird. In seinen Ausführungen zur Evolutionstheorie, dem Ursprung des Lebens und der genetischen Weitergabe von phänotypischen Merkmalen gelangt Dawkins zu dem simplen Schluss, Grundprinzip des Überlebens sei generell die Weitergabe eines „Replikators“ in der Schutzhülle einer „Überlebensmaschine“.³²⁰ Alle Organismen sind aus Dawkins’ Perspektive lediglich innerhalb einer biologischen Handlungskette Vehikel zur Weitergabe überlebenstauglicher Informationen des „egoistischen Gens“: „Wir sind Überlebensmaschinen, aber mit dem Wort ‚wir‘ sind nicht nur wir Menschen gemeint. Es umfasst alle Tiere, Pflanzen, Bakterien und Viren.“³²¹

Doch Dawkins geht mit seinem evolutionsbiologischen Konzept zum Überleben noch viel weiter und behauptet eine „Ko-Evolution von Memen und Genen“, wie es die englische Psychologin Susan Blackmore in ihrer persönlichen Hommage an die Dawkins’sche „Memetik“ von 1999 nennt.³²² Zunächst einmal weicht Dawkins nicht nennenswert von den schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts angestellten Vermutungen zur Weitergabe von Zeichen, Motiven, Symbolen, Enagrammen oder „Pathos-Formeln“ ab, wie sie im „Mnemosyne-Projekt“ Aby Warburgs anklingen, ebenso wie in den Ansätzen zur Ikonologie Ernst Cassirers, im Schaffen von kunsttheoretisch ambitionierten Künstlern wie Paul Klee oder Wassily Kandinsky oder aber bei der Suche nach „absoluten Metaphern“ als stabile, herauskristallisierte Formen im wechselnden Zeitfluss des kulturgeschichtlichen Kontexts bei Hans Blumenberg. Ähnlich wie es zur gleichen Zeit Hans Jonas in seiner Laudatio auf die menschliche Imaginationsfähigkeit tut,³²³ betont Dawkins zwar geradezu euphorisch die Besonderheit menschlicher Kultur. Seine Schlüsse daraus sind aber im Wesentlichen deterministisch, auch wenn das Problem der fehlenden Wiedergabegenauigkeit seiner direkten

Medienwissenschaftlerin Limor Shifman, die in ihrer Untersuchung vor allem Internet-Meme einer genaueren Analyse unterzieht, dabei aber auch teilweise nicht ganz nachvollziehbare Unterscheidungen zwischen „Memen“ und „Virals“ trifft. Vgl. Shifman, *Meme*, 2014, S. 56ff.; vgl. ferner zur kulturgeschichtlichen Komplexität von Übertragung, Speicherung und Replikation von Ideen, Motiven und Zeichen: Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003, S. 133ff.

³²⁰ Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976), S. 45ff.

³²¹ Ebd., S. 52. Zwar ist Überleben für den Atheisten Dawkins erklärtermaßen nicht mehr eine religiöse Frage, doch die klassischen Überlebensstrategien großer Weltreligionen werden in seinen Schriften in verblüffend ähnliche Theorien transformiert, in denen das Gen schlicht die prädestinierende Rolle übernimmt, die ein Schöpfergott in der Religion spielt. Diese Symptomatik gilt auch für „Memetik“ und häufig auch für die Rede vom Virus und der Viralität.

³²² „Als sich die Imitationsfähigkeit erst einmal entwickelt hatte und Meme auftauchten, haben diese Meme die Umwelt verändert, in der die Gene selektiert wurden, und zwangen sie so, immer bessere memverbreitende Apparate zu schaffen. Mit anderen Worten ist die menschliche Sprachfähigkeit memgetrieben, und die Funktion der Sprache besteht darin, Meme zu verbreiten.“ Blackmore, *Macht der Meme*, 2000, S. 159.

³²³ Jonas, „Homo Pictor“ (1961), in: Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1997 (1973), S. 365ff.

und simplen Analogie zwischen „Gen“ und „Meme“ von Anfang an so große Schwierigkeiten macht, dass er dem von ihm geschaffenen „Meme“ schließlich sehr viel mehr Freiheit gewährt als dem Gen. Das „Meme“ darf bei seiner Weitergabe durch Imitation einen variantenreichen Transformationsprozeß durchlaufen, der dem mechanistischen Modell Lamarcks alle Ehre gemacht hätte:³²⁴

„Ein Großteil dessen, was am Menschen ungewöhnlich ist, lässt sich mit einem einzigen Wort zusammenfassen: ‚Kultur‘ [...] Die kulturelle Überlieferung ist der genetischen Vererbung insofern ähnlich, als sie zwar im Wesentlichen konservativ ist, aber dennoch eine Form von Evolution hervorrufen kann.“³²⁵

Dass neben der ursprünglichen Definition durch Dawkins heute eine viel umfassendere (Selbst-)Definition des „Meme“ im Internet und dort kursierender Unsterblichkeitsstrategien zu beobachten ist,³²⁶ verdankt sein langfristiges Überleben einer perfekten Marketingstrategie. Dawkins Formulierung dessen, was andere auch weniger erfolgreich als „Kulturgen“ („culture gene“) bezeichnen wollen,³²⁷ ist ein nutzerorientiertes Produkt modernen Sprachdesigns und nimmt nicht zuletzt auch das oben beschriebene virale Marketing des digitalen Zeitalters vorweg:

„Doch müssen wir uns in fremde Welten begeben, um andere Replikatorentypen und andere, daraus resultierende Arten von Evolution zu finden? Ich meine, dass auf diesem unseren Planeten kürzlich eine neue Art von Replikator aufgetreten ist. Zwar ist er noch jung, treibt noch unbeholfen in seiner Ursuppe herum, aber er ruft bereits evolutionären Wandel hervor, und zwar mit einer Geschwindigkeit, die das gute alte Gen in den Schatten stellt. Das neue Urmeer ist die ‚Suppe‘ der menschlichen Kultur. Wir brauchen einen Namen für den neuen Replikator, ein Substantiv, das die Assoziation einer Einheit der kulturellen Vererbung vermittelt, oder eine Einheit der ‚Imitation‘. Von einer entsprechenden griechischen Wurzel ließe sich das Wort ‚Mimem‘ ableiten, aber ich suche ein einsilbiges Wort, das ein wenig wie ‚Gen‘ klingt. Ich hoffe, meine klassisch gebildeten Freunde werden es mir verzeihen, wenn

³²⁴ „Wie bei den Genen ist die Fruchtbarkeit der einzelnen Kopien viel wichtiger als ihre Langlebigkeit. Wenn es sich bei dem Mem um eine wissenschaftliche Idee handelt, wird deren Verbreitung davon abhängen, wie annehmbar sie für die Individuen der Wissenschaftlerpopulation ist; ein grobes Maß ihres Überlebenswertes könnte man erhalten, wenn man zählte, wie oft sie in aufeinanderfolgenden Jahren in wissenschaftlichen Zeitungen erwähnt wird. Wenn das Mem eine beliebte Melodie ist, so lässt sich seine Verbreitung im Mempool anhand der Zahl von Menschen schätzen, die man diese Melodie auf der Straße pfeifen hört. Ist es eine Damenschuhmode, so kann der Memforscher der Population die Verkaufsstatistiken der Schuhgeschäfte benutzen. Einige Meme sind – wie einige Gene – eine kurze Zeit lang überaus erfolgreich und verbreiten sich rasch, aber sie halten sich nicht lange im Mempool. Schlager und Pfennigabsätze sind Beispiele dafür. Andere, wie die religiösen Gesetze der Juden, können sich jahrtausendlang weiter fortsetzen, gewöhnlich wegen ihrer großen potentiellen Beständigkeit schriftlicher Aufzeichnungen. Das bringt mich zur dritten allgemeinen Eigenschaft erfolgreicher Replikation: der Kopiergenauigkeit. Hier befinde ich mich, wie ich zugeben muß, auf schwankendem Boden. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als seien Meme überhaupt keine Replikatoren mit hoher Wiedergabetreue. Jedesmal, wenn ein Wissenschaftler einen Gedanken hört und ihn an jemand anderes weitergibt, wird er ihn wahrscheinlich ein wenig verändern.“ Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976), S. 312ff.

³²⁵ Ebd., S. 304ff.

³²⁶ Shifman, *Meme*, 2014, S. 16ff.

³²⁷ Dawkins, Richard, „Vorwort“, in: Blackmore, *Macht der Meme*, 2000, S. 17.

ich Mimen zu ‚Mem‘ verkürze. Sollte es irgendjemandem ein Trost sein, so könnte er sich wahlweise vorstellen, dass es mit dem lateinischen ‚memoria‘ oder mit dem französischen Wort ‚même‘ verwandt ist.“³²⁸

Riskant wird diese Spekulation zur biokulturellen Ko-Evolution erst mit der Einführung eines soziobiologischen Kontextes.³²⁹ Daher versuchen zeitgenössische Beschreibungen der „Memetik“, wie in der kürzlich veröffentlichten Untersuchung der israelischen Medienwissenschaftlerin Limor Shifman, der Kritik, der Begriff „Meme“ werde allzu leichtfertig in Analogie zum Virus benutzt, mit der Volte zuvorzukommen, eine Unterscheidung von Memen und Viren bzw. „Virals“ vorzunehmen, um den Vorwurf des Reduktionismus auf ein sozialdarwinistisches Modell zu entkräften.³³⁰ Dieser Versuch erscheint jedoch nicht schlüssig. Auch der Ansatz „Meme vs. Virals“ kann für die aktuelle Situation im Internet und der digitalen Partizipationskultur sozialer Netzwerke nicht als hinreichend angesehen werden: Vielmehr sind es doch gerade die zentralen „Kriterien des Viralen“ wie Veränderung, Remix und Neukombination, die von den Anhängern der „Memetik“ immer wieder als vermeintliche Eigenschaften von „Memen“ neu präsentiert werden (siehe Kap. 5.2). So sind laut Shifman drei zentrale Kategorien des „Memes“ zu benennen, die sich jedoch schnell als klassische Strategien jeder früheren Virustheorie erweisen:

1. „Teilen“ (Kopie, Imitation, Proliferation);³³¹ 2. „Neuverpacken“ (Sampling, Mash-Up, Remix);³³² 3. „Selektion“ (Fitnessgrad, Diffusionsrate).³³³

Die heute übliche Struktur der Informationsverarbeitung und -weitergabe basiert auf dem Prinzip des Kopierens („Copy“), Schneidens („Cut“), Teilens („Share“) und Einfügens („Paste“). Vor allem die zweite Strategie, das „Neuverpacken“ (dem genetischen „Spleißen“ ähnlich), wird von biologischen Viren als „Mimikry“ erfolgreich angewandt, um vom

³²⁸ Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976), S. 304ff.

³²⁹ Vgl. Wilson, „Six Simple Principles“, 2005.

³³⁰ Vgl. Shifman, *Meme*, S. 16ff.

³³¹ „Das Teilen von Inhalten – oder das Verbreiten von Memen – ist mittlerweile ein grundlegender Bestandteil dessen, was Mitwirkende als digitale Sphäre erleben.“ Ebd., S. 24.

³³² Shifman nennt „nutzerfreundliche Anwendungen“ wie das Bildbearbeitungsprogramm „Photoshop“ oder das barrierefreie Herunterladen von Bildern, Videos und Soundtracks, „die es Einzelnen erlauben, Inhalte (...) zu bearbeiten“. Dies „hat das Remix zu einer ungemein beliebten Praxis werden lassen“. Ebd., S. 26. Hierbei handelt es sich um klassische Praktiken der massenkulturellen Anwendung der von Künstlern schon deutlich vor dem allgemeinen Trend geübten „Do-It-Yourself“-Techniken (DIY).

³³³ Ebd., S. 27. Der „Grad an Fitness“ eines Memes, wie Shifman es im Rückgriff auf Darwins vermeintlich entscheidenden Fitnessgrad für das biologische Überleben einer Art im Verlauf der Entwicklungsgeschichte („survival of the fittest“) nennt, wird auch bereits von Richard Dawkins 1973 thematisiert – allerdings noch ganz ohne die Möglichkeit, die Entwicklung eines kulturellen Phänomens im Netz zu verfolgen, die heutigen Forschern zur Verfügung steht: „Wenn ein Mem die Aufmerksamkeit eines menschlichen Gehirns in Anspruch nehmen will, so muß es dies auf Kosten ‚rivalisierender‘ Meme tun. Andere Güter, um die Meme konkurrieren, sind Sendezeiten im Rundfunk und Fernsehen, Raum auf Anschlagetafeln und in Zeitungsspalten sowie Platz in Bücherregalen.“ Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976), S. 316.

Immunsystem des Wirtskörpers nicht erkannt zu werden. „Meme“ sollen sich laut Anhängern der „Memetik“ ähnlich wie Gene von menschlichen Organismen als ihre „Überlebensmaschinen“ versorgen, reproduzieren und transportieren lassen. Wenn jemand einen Beitrag zur Kultur als Gesamtheit leistet, schafft er es, laut Dawkins, ein möglicherweise sogar unvergängliches „Meme“ in den solchermaßen selbstgenerierenden „Memepool“ einzuspeisen. Größere Werke sind bei Dawkins „Memekomplexe“. Was ist jedoch mit allen Empfindungen, Bildern, Klängen und Worten, die nicht in die Kategorie des „Memes“ oder eines „Memekomplexes“ fallen? Immerhin könnte laut ursprünglicher Aussage auch bei Dawkins noch durch parasitäre, virale Störer die „Tyrannei der egoistischen Replikatoren“ empfindlich gestört werden und ein eher indeterminiertes System entstehen:

„Wir sind als Genmaschinen gebaut und werden als Memmaschinen erzogen, aber wir haben die Macht, uns unseren Schöpfern entgegenzustellen. Als einzige Lebewesen auf der Erde können wir uns gegen die Tyrannei der egoistischen Replikatoren auflehnen.“³³⁴

Spätestens an diesen Diskrepanzen fällt auf, dass die „Memetik“ vom BVSR-Konzept („Blind Variation and Selective Retention“) des US-amerikanischen Psychologen und Soziologen Donald T. Campell inspiriert erscheint, der in seinen Schriften seit den 1960er Jahren ein mechanistisch-darwinistisches evolutionäres Prinzip formuliert hat, das auch für kulturelle Evolution gelten soll.³³⁵ Es ist in Kybernetik und Entscheidungsprozessen digitaler Algorithmen ebenso wie in der inzwischen so populären „Memetik“ rezipiert worden. Nach Ansicht des prominenten Evolutionsbiologen Freeman Dyson wird die bloße Replikation jedoch ohnehin überbewertet: Störungen sind seiner Ansicht nach viel interessanter und für die Evolution biologischer wie informationstechnischer Systeme relevanter – die vermeintliche „Tyrannei der Gene“ ist seiner Ansicht nach ein System, das erst kürzlich durch den „Homo Sapiens“ und seine imaginative Erfindung von Zeichen, Symbolen, Sprache, also Kultur, gestört wurde. Dyson kritisiert Dawkins’ „Memetik“ im Kontext seiner schon skizzierten Theorie vom „doppelten Ursprung“ des Lebens aus RNA und DNA als verkürzende Sicht auf das Leben als vorprogrammierte Handlungskette:

„Dawkins’s vision of the human situation as a Promethean struggle against the tyranny of the replicators contains important elements of truth. We are indeed rebels by nature, and his vision explains many aspects of our culture that would otherwise be mysterious. But his account leaves out half the story. He describes the history of life as

³³⁴ Ebd., S. 322.

³³⁵ Vgl. zu den hier beschriebenen Prozessen Campell, Donald T., „Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes“, in: *Psychological Review* 67 (1960), S. 380-400; ders., „Variation and selective retention in sociocultural evolution“, in: Barringer, H. R./Blanksten, G. L./Mack, R. W. (Hg.), *Social Change in Developing Areas: A reinterpretation of evolutionary theory*. Cambridge, 1965, S. 19-49.

the history of replication. [...] The point of view that I am expounding in these lectures is precisely the opposite. In the beginning, I am saying, was complexity. The essence of life from the beginning was homeostasis based on a complicated web of molecular structures. Life by its very nature is resistant to simplification, whether on the level of single cells or ecological systems or human societies. Life could tolerate a precisely replicating molecular apparatus only by incorporating it into a translation system that allowed the complexity of the molecular web to be expressed in the form of software. After the transfer of complication from hardware to software, life continued to be a complicated interlocking web in which the replicators were only one component. The replicators were never as firmly in control as Dawkins imagined.³³⁶

Ohnehin sind die Verkürzungen der „Memetik“ bei aller Beliebtheit dieses simplifizierenden Erklärungsmodells im Internet für eine sinnvolle Analogie zwischen biologischer und technologischer Evolutionstheorie im Grunde genommen überflüssig. Dies zeigen die Schriften großer Biologen wie François Jacob und Gregory Bateson, in denen wie selbstverständlich von einem Zusammenwirken zwischen natürlichen Systemen und Kommunikationssystemen ausgegangen wird, denn „heute spielt die natürliche Selektion nicht mehr die Hauptrolle für die Transformation.“³³⁷ Einige Jahre vor dem Erscheinen von Dawkins' Spekulationen im sozialdarwinistischen Fahrwasser lehnte der Nobelpreisträger Jacob in weiser Voraussicht eine simple Analogiebildung im Sinne der Soziobiologie und der Parallelwelt einer zweiten (kulturellen) Evolution ab, denn „die Codes, ihre Regulationen und Interaktionen machen es unmöglich, die Gegenstände der kulturellen und sozialen Integrons mit den Erklärungsschemata der Biologie zu erfassen“.³³⁸

In diesem Gefolge äußert sich auch der Medienwissenschaftler Klaus Lüber kritisch zur „Memetik“, in der der Mensch in Analogieführung zum Virus als bloßes Vehikel erscheine. Gegen die populäre sozialdarwinistische Vorstellung vom Menschen als Überlebensapparat für Gene und Meme spricht laut Lüber die

³³⁶ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 87ff.

³³⁷ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 339ff.

³³⁸ Ebd., S. 340: „So wie die Mechanismen der Informationsübertragung gewissen Prinzipien gehorchen, kann in einem bestimmten Sinn in der Weitergabe einer Kultur über die Generationen hinweg eine Art zweites genetisches System gesehen werden, das dem der Vererbung überlagert ist. Damit wird vor allem für die Biologen die Versuchung groß, die ins Spiel kommenden Prozesse zu vergleichen und Analogien zu suchen; so das Auftauchen einer Idee mit einer Mutation zu vergleichen, das Neue der Veränderung dem Konservatismus der Kopie entgegenzustellen, das Verschwinden von Gesellschaften oder Kulturen analog zu dem von Arten durch Sackgassen einer zu spezialisierten Kultur erklären zu wollen. Man kann die Parallele sogar bis in die letzte Einzelheit treiben. Damit wird die Reproduktion in den Mittelpunkt der beiden Systeme gestellt für die kulturellen und gesellschaftlichen Codes ebenso sehr wie für die Strukturen des Organismus und ihre Eigenschaften: die Verschmelzung von Kulturen erinnert an jene der Gameten; die Universität übernimmt in der Gesellschaft die Rolle der Keimlinie in der Art; Ideen dringen in Gedanken wie Viren in Zellen ein; dort vermehren sie sich und werden selektioniert entsprechend den Vorteilen, die sie der Gruppe einbringen. Kurz, die Änderung in den Gesellschaften und Kulturen beruht dann auf einer Evolution ähnlich der der Art. Es müssten nur noch die Kriterien der Selektion definiert werden. Fatal ist einzig, dass dies noch niemandem gelungen ist.“

„Tatsache, dass gerade die komplexesten Dawkinschen Genüberlebensmaschinen, nämlich die Menschen, im Laufe der Evolution eine Eigenschaft entwickelt haben, die sie von der Kontrolle der Gene emanzipiert – die Fähigkeit zum selbstreflektiven, bewussten Handeln.“³³⁹

Diese emanzipative Fähigkeit nennt der Philosoph Hans Jonas „Freiheit zur Verneinung des Spruches der Natur“.³⁴⁰ Auch der englische Biologe Steven Rose warnt wie schon erwähnt eindringlich vor der simplen memetischen Analogieführung, wie sie die biologistische „typologisierende Denkweise“ schon am Beispiel des Rassismus praktiziert hat: „Wenn Arten und Rassen bestenfalls verschwommene Grenzen haben und im schlimmsten Fall leere Kategorien sind, wie steht es dann mit einzelnen Organismen?“³⁴¹

Rose beschreibt die Synthetisierung von Makromolekülen (Proteine, Nukleinsäuren, Lipide) als ständigen Prozess der Nachfolge und Kopie, denn „unser Körper ist permanent im Fluß. Nichts an uns als Organismus ist von Dauer.“ Daraus folgt (wie in anderem Zusammenhang bereits erläutert), dass es keine „Objektidentität“ geben kann, an der das westliche Denken bis in das 20. Jahrhundert festgehalten hat, sondern dass wir es mit einer „Prozessidentität“ zu tun haben. Das „Empfinden für das eigene Selbst“ entstehe in Interaktion mit „unseren Lebensprozessen, die unsere gesamte Existenz mit permanenter Dynamik durchziehen“. Rose folgert daraus, wir seien „als Individuen mindestens ebenso sehr durch unsere Vergangenheit definiert wie durch unsere molekularen Bestandteile“.³⁴² Diese Perspektive wird – einsetzend bei den frühen kubistischen Erzeugnissen – auch von bildenden Künstlern des 20. Jahrhunderts, besonders aber von den an Intermedia und audiovisuellen Erfahrungen interessierten Fluxus-Akteuren in ihren Werken eingenommen (vgl. Kap. 7). Als Vehikel der Interaktion und permanenter Vermittlung muss auch das Virus demnach als Medium innerhalb des Vermittlungsmodells eines biologischen Kopiersystems verstanden werden, das den veränderten Vorstellungen von dynamischer Identität im 20. Jahrhundert gerecht wird. Für die Archivierung von kulturellen Informationen stellt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann einen ähnlichen Paradigmenwechsel fest: Sie geht vom prozessualen „Fortkopieren der Inhalte auf immer neue Träger“ aus und sieht als künftige Option digitaler Informationsweitergabe ein sich selbstregulierendes, „sich selbst lesenden und schreibenden Gedächtnis“ entstehen.³⁴³ Schwierigkeiten mit dem automatisierten Gedächtnisspeicher der Zukunft zeichnen sich dabei weniger für das „kulturelle Gedächtnis“ als für das „soziale

³³⁹ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 112.

³⁴⁰ Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, 1979, S. 148.

³⁴¹ Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000, S. 53ff.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Der Begriff der „Transmigration der Daten“ geht laut Assmann auf den Experten für Speichertechnologie Dietrich Schüller zurück. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003 S. 354ff.

Vergessen“ ab.³⁴⁴ Hier könnten automatisierte virale Destruktionsprozesse eine bemerkenswerte Lösung darstellen (vgl. näher Kap. 8.1).

Dieser später noch genauer zu untersuchenden neuen Vermittlungsqualität bei der Weitergabe von kultureller Information von einem Menschen zum nächsten, einer Gemeinschaft zur nächsten und einer Generation zur nächsten verdankt das „Meme“ seine Popularität: Anhänger der „Memetik“ gehen von der Annahme aus, eine transmigrationsfähige Speichereinheit jenseits von Symbol, Motiv oder Idee für das Übertragen von kulturellen Phänomenen und Erfahrungen in das kulturelle Gedächtnis gefunden zu haben und damit das menschliche Überleben in solchmaßen generierten Aufzeichnungen sichern zu können. „Memetik“ behauptet, eine wissenschaftliche Lösung für die Speicherung kultureller Informationseinheiten innerhalb der kulturellen Evolution anzubieten (vgl. näher Kap. 5.4). Da es sich bei dieser Speicherung immer öfter um automatisierte Prozesse handelt, ist dieses soziobiologische Angebot für viele Zeitgenossen der Digitalära attraktiv, doch verbleiben zahlreiche Fragen zur Kopiergenauigkeit und zur Möglichkeiten der Veränderung der Information durch Zufall, Erfahrung und Begegnung, die von den Vertretern der Meme-Theorie keinesfalls befriedigend beantwortet werden können. Vor allem erscheint es wie bei der neuerdings gern herangezogenen „Medienökologie“ fragwürdig, der kulturellen Evolution partout ein eigenes Replikatorensystem zuschreiben zu wollen, statt die Überschneidungen von genetischem und kulturellem Programm innerhalb eines größeren, interaktiven Evolutionsprozesses der Gesamtheit der Lebensformen zu interpretieren und die biologischen Konditionen menschlicher Kultur, Technologie und Epistemologie schlicht anzuerkennen. Natur und Kultur in der Tradition früherer Klassifikation strikt unterscheiden zu wollen, erscheint im Kontext der vorliegenden Arbeit, wie es nicht nur der Fluxus-Akteur Nam June Paik (in Kap 7.3) vorführt, sondern auch der Kommunikologe Vilém Flusser feststellt, zunehmend sinnlos: „Das genetische und kulturelle Programm überschneiden einander so

³⁴⁴ Assmann bezieht sich in ihrer Theorie zum „kulturellen Gedächtnis“ wesentlich auf Aby Warburgs Theorie des „sozialen Gedächtnisses“ (vgl. näher Kap. 6.2): „Aby Warburg ging nicht wie die Mehrzahl der Kollegen von der selbstverständlichen Existenz von Bildern aus, sondern fragte nach deren Entstehungs- und Überlieferungsbedingungen. Mit geistesverwandten Freunden und Mitarbeitern arbeitete er an einer Bildtheorie, die vor allem das Problem des Bildes als Gedächtnismedium erhellen sollte. [...] Bilder sind für Warburg die paradigmatischen Gedächtnismedien. Er selbst sprach von ‚Pathosformeln‘ und bezog sich damit auf bestimmt wiederkehrende Bildformeln wie die bewegte Gestalt der vom Schleier umspielten Nymphe, die mit jeder Wiederkehr zugleich das ursprünglich in dieser Figur eingeprägte Affektpotential aktivierten. Mit der Wiederholung einer Bildformel wurde also mehr aufgerufen als ein bestimmtes Motiv; die Durchschlagskraft der Bilder umfasste ihre energetische Reaktivierung.“ Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003, S. 225ff. Zum „Vergessen“ vgl. Esposito, *Soziales Vergessen*, 2002, und auch Assmann, *Formen des Vergessens*, 2016.

vielschichtig, dass es beim menschlichen Verhalten beinahe sinnlos wird, ‚Natur‘ von ‚Kultur‘ unterscheiden zu wollen. ‚Ereben‘ und ‚erwerben‘ verschwimmen.³⁴⁵

Erst vor diesem Hintergrund wird das notwendige Aufkommen des Virus als Medium der Interaktion zwischen kultureller und biologischer Entwicklung logisch erklärbar. Dem Virus als Modell der Interaktion und Transmission soll daher das nächste Kapitel gewidmet sein.

5.5 Virus als Modell der Interaktion und Transmission. Eine Ikonologie des Virenmodells in Medien, Kunst und Wissenschaft

„When the real world is recalcitrant,
we build ourselves toy models
in which the equations are simple
enough for us to solve.“³⁴⁶

Wissenschaftler und Künstler konstruieren Modelle, da ein Denkprozess, der in einem Kunstwerk visualisiert ist, seine Entsprechung immer auch in einem zugehörigen Modell findet. Eine der zentralen Aufgaben von Kunst und Wissenschaft lautet, nach dem Maß, dem „modus“, zu fragen: „Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles.“³⁴⁷ Modelle verschaffen Zugang zum Mikrokosmos als mustergültiges Beispiel wie zum Makrokosmos als universaler Anspruch gleichermaßen. Als zeichentheoretisches und begriffliches Instrumentarium sind Modelle der Welt der Kunst und Wissenschaft von jeher verpflichtet, und bis heute wollen Museen als Präsentationsorte von Kunst mit ihren vielfältigen Exponaten „on display“ als Modell der Welt und Schnittstelle für Interaktion mit den Menschen, die zusammen in einer Gesellschaft leben, genutzt werden. Dies soll im letzten Teil dieser Untersuchung ausgeführt werden (im Kap. 8.1). Doch auch für das im Eingangszitat von dem Evolutionsbiologen Freeman Dyson benannte Modell in der Naturwissenschaft gilt der Charakter des geradezu spielerischen Instrumentariums: „Modelle sind keine statischen Repräsentationen. Sie sind vielmehr Werkzeuge, die bestimmte Handlungen überhaupt erst ermöglichen.“³⁴⁸ Technische Prototypen, Bildhauermodelle und Architekturmodelle verweisen auf die Herkunft des Modellbegriffs aus der künstlerisch-technischen Sphäre; so ist laut dem Duden das Modell an erster Stelle

³⁴⁵ Flusser, Vilém, „Pilpul. Die Lage des an den Westen assimilierten Juden an einem Beispiel“, in: Ders., *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*. Mannheim, 1995, S. 137.

³⁴⁶ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 49.

³⁴⁷ Der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck zitiert nach: Schmalenbach, Fritz (Hg.), *Wilhelm Lehmbruck*. Lübeck, 1956, S. 22.

³⁴⁸ Reichle/Siegel/Spelten, *Visuelle Modelle*, 2008, S. 10.

„Form, Beschaffenheit, Maßverhältnisse veranschaulichende Ausführung eines vorhandenen oder noch zu schaffenden Gegenstandes in bestimmtem (besonders verkleinerndem) Maßstab (bildende Kunst, Technik) Muster, Entwurf einer Plastik, eines technischen o. durch Guss herzustellenden Gegenstandes, nach dem die Guss- bzw. Gipsform hergestellt wird“.³⁴⁹

Erst an zweiter Stelle werden in der Duden-Definition wissenschaftliche und mathematische Modelle genannt. Dennoch sind es gerade die theoretischen Modelle, die den Modellbegriff im 20. Jahrhundert wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit (und der Kunst) rückten, zumal der Praxisbezug auch bei theoretischen Modellen unverkennbar ist: „Für die Geschichte des philosophischen Terminus ist wichtig, dass das von ihm bezeichnete Prinzip im Bereich des Herstellens, der Technik, ebenso bedeutsam ist wie im theoretischen Bereich.“³⁵⁰ Im philosophischen Sinne ist das Modell (lat. „modulus“, ital. „modello“, franz. „modèle“, engl. „model, pattern“) Takt bzw. Vorbild. Die im Englischen mögliche Differenzierung von „model“ und „pattern“ darf im Rekurs auf eine entsprechende Auseinandersetzung zwischen Leibniz und Locke zum Modellbegriff betrachtet werden:

„Trotz weitgehender Freiheit in Definition und Hypothesenbildung müssen wir uns nach Leibniz an den Modellstrukturen der inneren Wesen der Sachen orientieren. Er betont, dass diese Modelle nicht im Sinne eines Prägestoffes für Münzen, sondern im Sinne einer Kraft aufgefasst werden müssen, die das Viele zu einer einzigen Sache vereint.“³⁵¹

In der philosophischen Logik ist das Modell „ein System aus Bereichen und Begriffen, insofern es die Axiome einer passend formulierten Theorie erfüllt. [...] Der Modellbegriff hat seit dem 19. Jahrhundert durch die Entwicklungen der Technik bis hin zur Kybernetik vielfältige Platzierungen und Anwendungen erfahren.“³⁵²

Im Hinblick auf die besondere Bedeutung ihrer Wechselwirkung mit dem epistemischen Kontext sind Modelle immer auch Kommunikationsinstrumente und dienen letztlich der Konstruktion von Wirklichkeit. So interpretiert der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Gottfried Boehm „Bilder als Modelle“ und sieht diese seit dem 20. Jahrhundert im Zentrum der Kunst:

„Von der Peripherie her rückte das Modell ins Zentrum der Kunst vor, experimentelle Erprobungen traten selbst als Werk auf. Die Dynamik naturwissenschaftlichen Wissens und ihr schneller Wechsel der Paradigmen verstärkte das Bedürfnis nach Modellbildung. Einige Modelle wurden zu populären Ikonen des Wissens, zum Beispiel das Atommodell oder die DNS-Spirale. Es wurde deutlich, dass sie damit auch an ältere Modelltraditionen anknüpften, die mit Astrolabium bzw. Amillarsphäre

³⁴⁹ Duden (online), <http://www.duden.de/rechtschreibung/Modell> (aufgerufen am 1.9.2017).

³⁵⁰ Ritter, *Historisches Wörterbuch*. Basel, 1984, S. 46ff.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

ehrwürdige Darstellungen des Sternenhimmels hervorgebracht hatten. Mit dem Globus, einem dekorativen Modell, werden immer noch Schul- und Wohnstuben möbliert. Allesamt Exempel, die modellhaftes Darstellen mit instrumenteller Nutzenanwendung verknüpfen. Eine Eigenschaft auch der Landkarten und anderer Formen des ‚mappings‘. Diese komplexe Geschichte lässt die Frage nach dem Modell gleichermaßen uferlos wie dringend erscheinen.³⁵³

Boehm unterscheidet zwei Typen von Modellen: Eines ist das „simulative Modell“, das seine Bedeutung durch die Ermöglichung des Wiedererkennens erhält.³⁵⁴ Neben diesen im wahrsten Sinne des Wortes begreiflichen Modellen gibt es bei ihm auch „Modelle mit betont offenem Referenzbezug“. Hier wird ein Bild selbst zum Modell, wie es die abstrakte Farbstruktur eines Werkes von Piet Mondrian vorführt. Das Modell mit offenem Referenzbezug

„bietet Anchlüsse an ein ansonsten zu schweres oder verschlossenes Wissen. So gesehen ähnelt das Modell Fenstern, die Ein – und Ausblicke ermöglichen. Auf Probe, nachdenklich und reflektierende gebraucht, mobilisiert es die stärkste Ressource des Menschen, die einzige, die der Realität auf Dauer standhält: seine Phantasie.“³⁵⁵

Das Virus im Zentrum dieser Arbeit entspricht natürlich dem zweiten hier genannten Modelltyp, obschon es zweifellos zahlreiche simulative Modelle *von* Viren als Vergrößerung des mit bloßem Auge nicht sichtbaren Phänomens gibt, die gleichfalls im Zusammenhang mit der Frage nach der Rezeption viraler Modelle zu beachten sind. Der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss formuliert seine Definition des Modells so, dass die Existenz von Kunst grundsätzlich an den zeichentheoretischen Kontext der Zeichen, Symbole und Modelle gebunden erscheint. Wie eingangs durch den Bildhauer Wilhelm Lehmbruck formuliert, ist auch bei ihm das Modell vor allem eine Frage des Maßes – wobei es sich mit seinem Modell (das nicht Vergrößerung, sondern Verkleinerung modifiziert) genau andersherum als beim „simulativen Modell“ des Virus verhält:

„Es stellt sich nun die Frage, ob das verkleinerte Modell – wie es auch der Geselle als Meisterstück zu liefern hat – nicht immer und überall der Typus des Kunstwerks überhaupt ist. Denn es scheint, dass jedes verkleinerte Modell eine ästhetische Berufung hat – denn woher, wenn nicht aus seinen Dimensionen, nähme es diese dauernde Kraft? –, und weitaus die meisten Kunstwerke sind verkleinerte Modelle.“³⁵⁶

³⁵³ Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin, 2015, S. 115ff.

³⁵⁴ Das simulative Modell soll laut Boehm „mit der bloßen Bastelei (bricolage) nicht verwechselt werden“. Kriterien wie „Maßstäblichkeit und Maßstabverschiebung“, die „Selektion von Eigenschaften“ und damit „Wahrnehmungslenkung“ sowie „Interpretationsspielräume“ zeichneten dieses Modell aus, das seinerseits wieder zum künstlerischen Original werden kann. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 2015, S. 116.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1973 (1962), S. 36ff.

Kunstwerke sind aber nicht nur „visuelle Modelle“,³⁵⁷ sie gehorchen ihrerseits wieder der Rezeption von Modellen durch ihre Hersteller. Der insbesondere am komplexen Kontext menschlicher Interaktionen interessierte Anthropologe Clifford Geertz sieht in der Herstellung von Modellen eine spezifisch menschliche Denkweise. Zwar gibt es Modelle *für* etwas, die sich als Programm oder Code überall dort in der Natur finden, wo etwas nach einer spezifischen Struktur übertragen werden soll, doch erblickt Geertz in der menschlichen Methode, Modelle *von* etwas in ein Symbol zu übertragen, eine viel seltenere Fähigkeit: „Die gegenseitige Übertragbarkeit von Modellen für etwas und Modellen von etwas, die durch die symbolische Formulierung möglich wird, ist das besondere Merkmal unserer Denkweise.“³⁵⁸

Das Virus ist in diesem Sinne Modell *von* Interaktion und Informationsübertragung und Modell *für* das naturwissenschaftliche Phänomen des Informationstransfers als Transmission von einem biologischen Körper zum anderen. Damit sind mit der komplexen Denkfigur „Virus“ nahezu alle informationstechnologischen Überlegungen des 20. und 21. Jahrhunderts zum „Code“ und zum „Access“ sowie die wesentlichen Züge postmoderner Philosophie zum stets relevanten Thema des Fremden und Eigenen im Modell anschaulich darstellbar. Von einem Modell im Prozess, also einer Denkfigur mit offenerem Referenzsystem zu sprechen, scheint im Sinne des skizzierten komplexen Kontextes sinnvoll. Interaktion und Prozessualisierung sind aber auch wichtige Kriterien der neueren Metapherntheorie, auf die im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung eingegangen wird, wo es um die vielfachen Wechselwirkungen metaphorischer Übertragungen mit den Bildern der Kunst und Wissenschaft geht. Dabei wird im Sinne des von Boehm oben genannten bildwissenschaftlichen Kontextes auch von „Bildern als Modellen“ zu sprechen sein. Viren begegnen uns in Bildern wissenschaftlicher Publikationen, in Film und Fernsehen, im medizinischen Kontext oder im popkulturellen Alltag als Invasoren, Kristalle, Biowaffen, Funken, Planeten, Samen, Science-Fiction-Heroen, Infusorien, Kapseln und vielem mehr (vgl.

³⁵⁷ „Modelle illustrieren keine Erklärung, sondern geben eine visuelle Erklärung. [...] Visuelle Modelle eröffnen uns damit einen Zugang zur Welt, der oftmals die Voraussetzung dafür bildet, sich überhaupt sprachlich mit ihr auseinanderzusetzen.“ Spelten, Achim, „Visuelle Aspekte von Modellen“, in: Reichle/Siegel/Spelten, *Visuelle Modelle*, 2008, S. 43.

³⁵⁸ „Es ist gerade dieser doppelte Aspekt, wodurch sich die echten Symbole von anderen Bedeutungsträgern unterscheiden. Modelle für etwas lassen sich, wie das Gen-Beispiel zeigt, überall in der Natur finden: wo immer ein Muster übermittelt werden soll, sind derartige Programme ganz einfach nötig. [...] Aber Modelle von etwas – linguistische, graphische, mechanische, natürliche und andere Prozesse, deren Funktion nicht darin besteht, Informationen zu liefern, nach denen andere Prozesse gebildet werden können, sondern eben diese nachgebildeten Prozesse darzustellen, ihre Struktur in einem anderen Medium auszudrücken – sind viel seltener und kommen unter den Lebewesen höchstwahrscheinlich nur beim Menschen vor. Die Wahrnehmung der strukturellen Übereinstimmung einer Menge von Prozessen, Tätigkeiten, Beziehungen, Größen usw. mit einer anderen Menge, der gegenüber sie als Programm auftritt, so dass das Programm als Darstellung oder Vorstellung – als Symbol – des Programmierten verstanden werden kann, macht das Wesen des menschlichen Denkens aus.“ Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main, 1987 (1973), S. 51ff.

Kap. 6.5). In welchem Verhältnis im komplexen Fall des Virus und des Viralen die Ikonologie des Virenmodells in Medien, Wissenschaft und Kunst zu den damit verbundenen Metaphern und deren Begriffsevolution steht, soll im Folgenden mittels einer systematischen Aufstellung genauer untersucht werden (vgl. Kap. 6.3). Das Virus als Modell der Interaktion und Transmission und seine Rezeption durch die Künstler des 20. Jahrhunderts werden im dritten Teil dieser Untersuchung anhand einer Fülle von Beispielen aus der Praxis von Dadaisten und Fluxus-Künstlern genau untersucht.

„Duchamps Auseinandersetzung mit Konzepten wie Original und Kopie mit Hilfe von dreidimensionalen Modellen, die als ‚multiples‘ in Umlauf kamen, war wie seine radikale Präposition des ‚readymades‘ eine Pionierleistung, die das gängige Verständnis von Kunst und Kunstproduktion neu definierten. Doch wurde ihr volles Wirkungspotential erst in den sechziger Jahren erkannt, als die Protagonisten von Fluxus und Konzeptkunst nach ephemeren Alternativen zu sorgfältig entworfenen Kunstobjekten suchten. Schriftliche Anweisungen, photographische Reproduktionen, Ephemera und ‚multiples‘ waren allesamt Werkzeuge, die helfen sollten, den Fokus vom Objekt hin zur Mobilität und Verbreitung eines Konzepts oder einer Idee zu verlagern.“³⁵⁹

Die Entwicklung konzeptioneller Modelle und ihrer Diffusion als spezifische künstlerische Praxis ist untrennbar mit dem Dadaismus und dem Namen Marcel Duchamp verbunden. Nach seinem Vorbild arbeiten seither Generationen von „Modellbauern“ unter den Künstlern. Duchamps spezifischer Auffassung von Modellen entspricht das auch für die Fluxus-Methodik vorbildlichen Modell der „Box in a Valise“ (1935-1942), Auflagenwerk, mobiles Künstlermuseum und Werkverzeichnis in einem (vgl. näher Kap. 8.1).³⁶⁰ Bevor es aber im Einzelnen um künstlerische Interaktionsmodelle der 1960er Jahre wie Multiples, Intermedia, partizipative Instruktionen, Printmedien und Mail-Art gehen soll, werden im Rahmen des folgenden Kapitels einige häufig mit Viralität, parasitären Strategien und rasanter Ausbreitung in einem Atemzug genannte Modellbeispiele in einem kurzen Exkurs zu veranschaulichen sein: informationsträchtige Hüllen von in der Regel solider Materialität in der Architektur und von höchst ephemerer Materialität in der Mode.



³⁵⁹ Machanda, Catharina, „Modelle und Prototypen. Ein Überblick“, in: Reichle/Siegel/Spelten, *Visuelle Modelle*, 2008, S. 184.

³⁶⁰ Duchamp, „Box in a Valise“ (1935-1942), Sammlung Philadelphia Museum of Art/The Louise and Walter Arensberg Collection.

Exkurs I: Virus als Architekturmodell

„Das Haus schmarotzt am Untergrund. Es ist ein Geländeparasit.“³⁶¹

Jedes kulturvirologische Modell wäre ohne großen Aufwand mit einem architekturtheoretisch inspirierten Bauplan auszustatten. Im Immundiskurs des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk wird im zu „Schäumen“ vervielfachten neo-monadologischen Modell die Wohnzelle als Miniatur-„Sphäre“ oder Bläschen in der Schaumstruktur folgerichtig auch zum eigenständigen „Immunsystem“, zum „Komfortspender“ und „Distanzgeber“ und die Ausgestaltung des Apartments zum „Individualphonotop“.³⁶² Sloterdijk zeichnet die Wohnung als „Agentur: Standort und Schnittstelle für Agenten, handelnde künstliche Programme, die mit menschlichen Endverbrauchern interagieren.“³⁶³ Dabei ist ihm die „Gleichzeitigkeit von Nachbarschaft und Getrenntheit“ eine wichtige Voraussetzung für „Koexistenz“.³⁶⁴ Passend zu immunologischen Theorien, wie sie auch der italienische Philosoph Roberto Esposito beschreibt, bezieht Sloterdijk seine Überlegungen zum Verhältnis von Gesellschaft, Architektur und Urbanistik auf den heute von Anhängern der „Memetik“, aber auch von kritischeren Medientheoretikern wie Tony D. Sampson rezipierten französischen Soziologen Gabriel Tarde und dessen Schrift *Monadologie und Soziologie*. Die heute sehr lebhaft Neuinterpretation seiner Imitationstheorie, nach der Nachahmung „die Ausbreitung einer Strömung“ ist, wird sicherlich nicht zuletzt einer „Hommage an Gabriel Tarde (1843-1904)“ in den *Tausend Plateaus* von Deleuze/Guattari zu verdanken sein.³⁶⁵

Tarde, dessen kontextorientierte Betrachtungen als Vorläufer dessen interpretiert werden, was sich im Jargon der digitalen Partizipationskultur heute „Viralität“ nennt, wird von Sloterdijk eindrücklich als Beispiel für jemanden vorgeführt, der die Zukunft des Bauens zunächst in vertikalen Modellen sieht, dann aber monadologischen Akkumulationen in horizontalen Gefügen den gedanklichen Vorrang einräumt.³⁶⁶ Die moderne Architektur der 1960er Jahre, dominiert von holländischer Künstlerarchitekten wie Constant oder Aldo van Eyck, erscheint gerade in der Unterschiedlichkeit der beiden Ansätze exemplarisch für die hier beschriebene Denkweise. Auch wenn es eine Fülle von Utopien eines quasi schwerelosen, vernetzten, bodenlosen Wohnens gibt, soll an dieser Stelle deshalb auch der Schwerpunkt auf der frühen Utopie einer vertikal und horizontal gleichermaßen ausgerichteten Bauweise liegen, wie sie

³⁶¹ Architekturtheoretiker Jonak, Ulf, „Parasitäre Architektur. Schmarotzer in der Stadt“ in: *Kunstforum International* Bd. 185, 2007, S. 119.

³⁶² Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 595.

³⁶³ Ebd., S. 562

³⁶⁴ Ebd., S. 255

³⁶⁵ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 298ff.

³⁶⁶ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 261-309.

bei den Situationisten zu finden ist. Für die Kulturvirologie ist die Situationistische Internationale (S.I.) besonders interessant, da sie sowohl virale Kunstformen wie „Street Art“ und „Kommunikationsguerilla“ stark beeinflusst (siehe Kap. 6.5). Zudem stellt sie im Kontext des „Cut Ups“ bei Brion Gysin und in den darüber entstandenen Virustheorien William S. Burroughs eine sinnvolle Referenz für diese Untersuchung dar.

1956 lernten sich der niederländische Baukünstler Constant und der französische Autor Guy Debord kennen. Mit der baldigen Gründung der „Internationale Situationiste“ wird ein an linken politischen Utopien orientiertes holistisches Lebensmodell im städtischen Millieu angestrebt, der „Urbanisme unitaire“, in dem die Lebensweise und das Lebensmilieu völlig aufeinander abgestimmt sind. Der Begriff der „Situation“ ist Jean-Paul Sartres existentialistischer Philosophie entlehnt.³⁶⁷ Guy Debord hat schon einige Zeit vorher das vitalistisch-virale Prinzip mit seinen Überlegungen zur Physiologie des Körpers der Stadt Paris in seiner Grafik „The naked City“ als prägnantes Beispiel für Kartierungen und Collagen aus Stadtplänen benutzt.³⁶⁸ Debord bezeichnete diese Kunst aus „verkehrten“ ästhetischen Elementen seinerzeit als „détournement“, wobei die in der heutigen Partizipationskultur und Aktivistenszene so beliebten Methoden der Entwendung, feindlichen Übernahme, Reproduktion, Kopie und Collage sich seiner Ansicht nach auch als kollektiver Arbeitsprozess anbieten: „Détournement would permit anyone to take part in the raids of official culture, weakening the polarization between ‚author‘ and ‚reader‘, nullifying the importance of attribution, originality and intellectual property.“³⁶⁹

Die Legende will es, daß der Erstkontakt zwischen Constant und Debord gleichfalls durch eine Collage zustande kommt, welche – späterer „Mail Art“ unter Fluxuskünstlern und der „Correspondance-Art“ Ray Johnsons nicht unähnlich – als „tiny germ of situationist potlach and détournement“,³⁷⁰ also als „Kunst-Virus“, an den Künstlerkollegen verschickt wird. In zahlreichen folgenden situationistischen Veröffentlichungen, die sicherlich auch von William

³⁶⁷ Sadler, Simon, *The Situationist City*. Cambridge, 1998, S. 45.

³⁶⁸ Die Bedeutung von „Collagen“ für die bildende Kunst seit 1912 kann kaum genug betont werden. Collagen und Montagen werden zum wichtigsten Ausdruck der Heterogenität bildnerischer Prozesse in Moderne und Postmoderne, lösen die Prinzipien der Repräsentation und Illusionierung in klassischen Tafelbildern ab und initiieren damit einen Prozess der Öffnung und Erweiterung von Bildräumen: „Das Prinzip der Collage geht auf die ‚Papiers collés‘ zurück, die Georges Braque und Pablo Picasso 1911/12 entwickelten. Es wurde von vielen Kubisten und Futuristen nach verschiedenen ästhetischen Gesichtspunkten angewendet. Dadaisten und Surrealisten vermehrten den Textilanteil und entwickelten die Fotocollage. (→Fotomontage). Erweiterte Erscheinungsformen der Collage sind →Assemblage und →Combinepainting. Das Gegenstück zur Collage bildet die →Decollage.“ Der Brockhaus, *Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. Leipzig/Mannheim, 2006, S. 163.

³⁶⁹ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 44.

³⁷⁰ Ebd. „Potlach“ bedeutet hier Kunst als Geschenk (wie beim indianischen „Potlach“, einer Art Wettkampf des Schenkens). Constant wäre nach dieser Anekdote also durch eine viral induzierte Collage als Geschenk mit den in diesem „winzigen Keim“ enthaltenen Ideen Debords infiziert worden. Auf dieses Konzept wird später zurückzukommen sein.

S. Burroughs in seiner Zeit in Paris Ende der 1950er Jahre aufmerksam verfolgt wurden, wird die Stadt als Körper apostrophiert (vgl. näher Kap. 6.4): Eine Zeichnung von Janusz Deryng ironisiert beispielsweise den Verlauf der Krankheit des zunehmenden Autoverkehrs in Paris mit dem Vorschlag, den gesamten Untergrund von Paris in ein Gitternetz von Autogaragen zu unterteilen. Das Auto wird hier als Krankheitserreger visualisiert.³⁷¹ In schwungvollen Linien auf collagiertem Untergrund zeichnet Constant seine Vision einer sich exponentiell ausbreitenden urbanen Architektur als „single, continuous structure spreading across the city and the countryside“.³⁷² Alles wird nach dem Prinzip totaler Konnektivität mit allem verbunden. So ist das Aufkommen der Idee des „Environment“³⁷³ schon innerhalb der Gruppe des „Imaginären Bauhauses“ (Giuseppe Pinot-Gallizio, Giors Melanotte, Constant 1958/59) zu beobachten,³⁷⁴ und auch der Architekturtheoretiker Reyner Banham forderte seit 1955 interaktive Möglichkeiten für den „new consumer“.³⁷⁵ Nicht zuletzt entwickelt der US-amerikanische Architekt Buckminster Fuller neue Konzepte des mobilen Wohnens und Strukturen, die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Virenmodellen haben, was darauf zurückzuführen ist, dass (wie im begriffsgeschichtlichen Kapitel oben beschrieben) die erste Modellierung von Viren seinen Ikosaederstrukturen in der Formgebung folgt. Erwähnenswert ist auch das von dem englischen Architekten Ron Herron 1964 entwickelte „Archigramm“, konstruiert aus den Begriffen Architektur und Telegramm als „kommunikative Stadtvision“. Seine „blitzschnelle Ideenübertragung“ sieht beispielsweise ein parasitäres Projekt namens „Walking City“ vor, bei dem „mobile Strukturen [...] die Stadt [unterwandern]“.³⁷⁶ Eines der ersten Modelle dieser experimentellen Architektur mit nomadischem und viralem Charakter ist Constants frühes Modell

„für ein permanentes Zigeunerlager, bei dem der Raum durch Schiebewände nach Maßgabe von Anzahl und Wunsch der Bewohner abgeteilt werden konnte. Dieser

³⁷¹ Ebd., S. 25: Janusz Deryngs Zeichnung „Le progrès de la maladie“ (1958).

³⁷² Ebd., S. 31.

³⁷³ Als eine frühe Form des heute in der Kunstwelt ubiquitären „Environments“ darf der Merzbau von Kurt Schwitters in Hannover angesehen werden. Im Begriff selbst ist die zunehmende Bedeutung der unmittelbaren Umgebung und des Kontextes für das Kunstwerk enthalten, das seinerseits immer weniger einer festgelegten Form als einem offenen Entstehungsprozess folgt. „Das Environment wurde aus →Assemblage und →Combinepainting entwickelt und erhielt wichtige Impulse aus der Happening-Bewegung. Es besteht aus einer räumlich definierten Anordnung verschiedener Materialien und Gegenstände, oftmals verbunden mit Malerei, Plastik und Lichtkunst; der Betrachter wird jeweils unmittelbar in das Environment miteinbezogen [...] Das Environment wirkt in der →Installation weiter.“ Der Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 222f.

³⁷⁴ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 37.

³⁷⁵ Vgl. Banham, Reyner, *Guide to Modern Architecture*. London, 1962; Banham, Reyner *The New Brutalism*. London, 1966.

³⁷⁶ Geiger, Anette, „Virus-Metaphern in der Postmoderne. Das eingebildete Kranke als Gestaltungsprinzip“, in: Dies./Hennecke, Stefanie/Kempf, Christian, *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*. Berlin, 2006, S. 94.

Entwurf bildet die Einleitung zu der Serie von Maquetten für ‚New Babylon‘, dem Projekt zur Lebensführung für Menschen in einer automatisierten Welt.“³⁷⁷

Die Stadt als Körpermetapher, wie sie uns im Situationismus begegnet, ist als antikes Erbe im zeitgenössischen Diskurs der Nachkriegszeit schon von James Joyces *Ulysses* bekannt. Darauf weist übrigens auch der Medientheoretiker Marshall McLuhan hin, der in seinem medientheoretischen Standardwerk *Die magischen Kanäle. Understanding Media* einige sehr eigentümliche Überlegungen zum „Wohnen“ anstellt,³⁷⁸ die dem viral anmutenden urbanistischen Konzept der Situationisten und einiger späterer Vertreter der „Imaginären Baukunst“ in ihrer Verbundenheit mit dem linguistischen Diskurs ihrer Zeit sehr genau entsprechen:

„Nachdem der alphabetische Mensch einmal die analytische Technik des Zerlegens angenommen hat, ist er kosmischen Vorbildern bei weitem nicht so zugänglich wie der primitive. Er zieht Absonderung und abgeteilte Räume dem offenen Kosmos vor. Er ist immer weniger geneigt, seinen Körper als Modell des Kosmos gelten zu lassen oder sein Haus – oder auch ein anderes in diese Richtung gehendes Kommunikationsmittel – als kultische Ausweitung seines Körpers zu betrachten. [...] Die moderne Technik gibt uns Wohnmöglichkeiten, die von der Raumkapsel bis zu Warmluftwänden reichen. [...] Die Beleuchtung als Ausweitung unserer Fähigkeiten liefert das deutlichste Beispiel dafür, wie solche Ausweitungen unsere Wahrnehmung verändern. Wenn manche Menschen zweifeln wollen, ob das Rad oder der Buchdruck oder das Flugzeug unsere Gewohnheiten der Sinneswahrnehmung ändern kann, schwinden ihre Zweifel beim elektrischen Licht. In diesem Bereich ist das Medium die Botschaft, und wenn Licht ist, existiert eine Sinneswelt, die verschwindet, wenn das Licht aus ist. [...] Malen mit Licht ist eine Art Wohnbau ohne Wände.“³⁷⁹

So groß ist McLuhans Begeisterung für die Optionen moderner Technologien, dass er schon für die 1960er Jahre eine weltumspannende „globale Temperaturregelung“ prophezeit, die gemeinsam mit der Sprache, die durch eine „elektrische Ausweitung des Kollektivbewußtseins“ ersetzt würde, „jene Ausweitungen der Haut und des Körpers umgehen könnte, die wir Häuser nennen“.³⁸⁰ Gegen diese Zukunftsvisionen wirken die Pläne Constants für „New Babylon“ geradezu pragmatisch. Spätestens die Energiekrisen der 1970er

³⁷⁷ Van Haaren, Hein., *Constant*. Amsterdam, 1967, S. 9.

³⁷⁸ McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden/Basel, 1995 (1964), S. 191ff.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Constants einstiger situationistischer Mitstreiter Guy Debord rechnete 1988 in einer bemerkenswerten Polemik mit der Naivität des Medientheoretikers ab: „Der erste Apologet des Spektakels, McLuhan höchst persönlich, der der überzeugteste Dummkopf des Jahrhunderts schien, hat seine Meinung geändert, als er 1976 endlich entdeckte, dass ‚der Druck der Massen-Medien zum Irrationalen drängt‘ und dass es angeblich Not täte, deren Gebrauch zu mindern. Der Denker aus Toronto hatte zuvor mehrere Jahrzehnte damit verbacht, ob der zahllosen Freiheiten in Verzückung zu geraten, die dieses ‚Weltdorf‘ mit sich brachte und die einem jeden augenblicklich und mühelos zur Verfügung standen. Attestiert dem ‚Global Village‘ die typischen Eigenschaften eines Dorfes, in dem, anders als in der Stadt, Konformismus, Isolation, kleinliche Bespitzelung, Langeweile und stets wiedergekäuter Tratsch über einige wenige und immer dieselben Familien vorherrschen – ebenso verhält es sich mit der Vulgarität des spektakulären Planeten.“ Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 2016 (1967), Kommentar von 1988, S. 225.

Jahre zeigen aber auch die Unmöglichkeit, derartige Visionen zu verwirklichen: „Living in New Babylon would have demanded extraordinary energy.“³⁸¹ Mit der Konzeption von „New Babylon“ hat Constant nicht nur die Ideen der „Situationistischen Internationale“ weitergeführt, sondern sich auch von der Gruppe entfernt. Sein nomadisches Modell wird später auch wesentlich von den Poststrukturalisten propagiert, deren Virustheorien von Constants Arbeit an „New Babylon“ inspiriert erscheinen (vgl. näher Kap. 6.4). Die Entwürfe für diese gleichsam evolutionär entstehende, wachsende urbanistische Struktur zeigen weite Räume über der Landschaft, teils auch über schon existierenden Städten, die nach dem Prinzip des Driftens angeordnet werden. Der Verkehr verläuft auf dem Erdboden, während die „Sektoren“, in denen sich das eigentliche Leben abspielt, sich in luftiger Höhe zu einem weltumspannenden Netz entwickeln. „New Babylon“ ist ein einziges, unermessliches Labyrinth. Jeder Raum ist temporär; nichts wird wiedererkannt, alles ist Neuentdeckung, alles verändert sich, nichts kann zur Orientierung dienen. [...] Alles gärt und ist in Bewegung.“³⁸² Der englische Kunsthistoriker Simon Sadler spricht von dieser vom Dadaismus geprägten Idee des Bauens als „technological baroque“: Man könnte die situationistische Architektur der Desorientierung auch deshalb als simulatives Neo-Barock bezeichnen, weil bekannt ist, dass die Situationisten sich für den Zusammenhang zwischen dem Wagnerianischen Konzept des „Gesamtkunstwerkes“ und der Lust an der Simulation in der Phantasiearchitektur des bayerischen Königs Ludwig II. interessierten. Constant erwartet in nicht allzu ferner Zukunft „kollektives Schöpferum“ in Form eines „Nonstop-Happening[s] in der Ära des ‚homo ludens‘“.³⁸³ Dafür werde künftig nicht mehr der Berufskünstler gebraucht, sondern in einer „dynamische(n) Lebensform“ das „Schöpferum der Masse“ möglich.³⁸⁴ Dafür müssen Voraussetzungen für die gesellschaftliche Teilhabe ebenso wie für die Partizipation an künstlerischen Produktionsprozessen geschaffen werden.

„The situationist city was not so much a place of nostalgia, then, as one of romance, dynamism, participation, and passion. The Lettrist International pointed to the amateur architecture of the Dadaist Kurt Schwitters and of the Facteur Cheval as evidence that passionate architecture had a place in the 20th century and beyond.“³⁸⁵

Die Konzeption von „Neu-Babylon“ nimmt damit nicht nur wichtige Aspekte der für die vorliegende Arbeit zentralen Konzeption der „Autopoiese“ in Maturanas Theorie der

³⁸¹ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 151.

³⁸² Van Haaren, *Constant*, 1967, S. 11ff.

³⁸³ Vgl. dazu Constant, *Spielen oder Töten. Der Aufstand des Homo Ludens*. Bergisch Gladbach, 1971.

³⁸⁴ Van Haaren, *Constant*, 1967, S. 13.

³⁸⁵ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 110. Kurt Schwitters baut im Laufe seines Lebens an drei unterschiedlichen „Merz-Bauten“, deren evolutionäre Entstehungsprozesse dadaistischen Collagen oder Montagen gleichen und als Vorläufer des „Environment“ gelten. Der Postbote Cheval ist ein Amateurkünstler, der in seiner Freizeit einen spektakulären Modellpalast aus Fundmaterial errichtet.

evolutionsbiologischen Strukturkoppelung als „Drift“ („dérive“) vorweg,³⁸⁶ sondern entspricht auch den Grundzügen der heutigen partizipativen Netzkultur. Constants revolutionäre Forderung lautet im Sinne ambitionierter Bildungspolitik und Kunstvermittlung: „Schöpferium für alle.“ Denn: „Der Künstler ist Vorläufer und Wegbereiter des ‚homo ludens‘. Er lädt zum Mitspielen ein. Die Konsequenz daraus ist ‚New Babylon‘, wo für individuelle Kunstformen kein Platz mehr ist.“³⁸⁷

Alle künstlerisch ambitionierten Architekten, an deren Bauten oder Konzeptionen man die parasitären Strategien und viralen Modelle der Interaktion erkennt, haben von der nie gebauten „babylonischen Künstlerkolonie“ Constants als „Neubeschreibung des Urbanraums auf Stelzen“ gelernt,³⁸⁸ urbane Interventionen und Architektur gleichfalls im Sinne Umberto Eco als „offenes Kunstwerk“ zu verstehen.³⁸⁹ Damit wird auch dieses Interaktionsmodell zur „Viral Art“ (hierzu näher Kap. 6.5). Gebäude und Urbanismus umfassend kulturvirologisch zu erforschen, stellt daher ein Desiderat dar. Denn Wohnen heißt, Zugang zu haben, und gerade der massenhafte Wohnungsbau stellt im 20. Jahrhundert neben der „Nachfrage nach den architektonischen Kollektoren für große Zahlen von psychisch aggregierten Menschen. (Olympia, Russische Revolution, Faschismus)“ eine der größten Herausforderungen der Moderne dar:³⁹⁰ „An diesen Orten walten geeignete Agenten ihres Amtes, Zentralität zu simulieren – eine Aufgabe, angesichts welcher die Grenzen der Politik zu den schönen und erhabenen Künsten zerfließen.“³⁹¹

Gerade angesichts der zentralen gesellschaftlichen Bedeutung von akkumulierten Wohneinheiten und öffentlichen Gebäuden sollte es nachdenklich stimmen, wenn Toni Negri und Michael Hardt in ihrer linkstheoretischen Abrechnung mit der globalisierten Weltordnung des 21. Jahrhunderts unter dem Titel *Empire* von einem „Ende des Außen“ und dem „Niedergang des öffentlichen Raumes“ sprechen, der vor allem an der „Abschottung von Gebäuden“ sichtbar werde.³⁹² Mit einer Architektur, die keine Zwischenräume zulässt, soll stets der Eindruck vollkommener Kontrolle vermittelt werden. Doch gerade der Zwischenraum stellt nach dem Vorbild viraler Modelle der Interaktion und Transmission

³⁸⁶ „The passages of the drift were lined with cheap shops and cafés; the ghettos offered not only an “ambient other” but also nonbourgeois, nontourist cost of living.“ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 93 Vgl. auch zum „natürlichen Driften“ im „autopoietischen“ Evolutionsprozess: Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 119.

³⁸⁷ Van Haaren, *Constant*, 1967, S. 11.

³⁸⁸ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 628 ff.

³⁸⁹ Vgl. Eco, *Offenes Kunstwerk*, 1973 (1962).

³⁹⁰ Nach einem Besuch in Moskau reflektiert der deutsche Architekt Oswald M. Ungers seine Beobachtungen zum Bauen mit „Megaformen“ und thematisiert dabei auch ihre mögliche parasitäre Nutzung und Subversion. Vgl. Ungers, Oswald M., *Großformen im Wohnungsbau*. Berlin, 2007 (1966).

³⁹¹ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 628ff.

³⁹² Hardt/Negri, *Empire*, 2002, S. 346.

schon seit dem Dadaismus ein bedeutendes Sehnsuchtpotential dar: Nicht zufällig spricht Tristan Tzara von Dada als einer Mikrobe, die von der Luft in diejenigen Zwischenräume getragen wird, in denen sich rationalistische Begriffe und Konventionen noch nicht breitgemacht haben (vgl. näher Kap. 7.1).³⁹³ Der Zwischenraum bietet Raum für Interaktion, Zwischenräume können in der Architektur Kinderspielplätze sein, sich an den „Schwellen“ zur Stadt oder zu großen Gebäuden einrichten lassen, als Plattformen für Austausch und Begegnung fungieren und das „Ineinandergreifen von Innen und Außen, Offenem und Geschlossenem“ ermöglichen. In den Mittelpunkt urbanistischer Überlegungen tritt dieser „Interaktionsprozess“ beim niederländischen Architekten und Städteplaner Aldo van Eyck, der seine Bauwerke aus dem kindlichen Erleben und Erfahren von Raum ableitet und daher „Raumcluster“ baut, „die mit der Außenwelt durch zentrifugale Plätze in Verbindung treten“. Bei großen Gebäuden und Städteplanung achtet er auf die „strukturelle Analogie zwischen Einzelelement und Gesamtheit“ und beim später vielfach adaptierten „konfigurative[n] Designansatz“ seiner Bauwerke immer auf den Rückbezug seiner gebauten Strukturen auf menschliche Gesellschaften und Prozesse der Inklusion und Exklusion innerhalb von Gemeinschaften.³⁹⁴ Daher darf seine Position ebenso wenig wie die des postmodernen Architekten Rem Koolhaas auf der poststrukturalistischen „Documenta X“ der französischen Kuratorin Catherine David fehlen, die der Wechselwirkung von Politik und Poesie („politics“/„poetics“) nicht nur im opulenten Katalog besondere Beachtung schenkt, der seinerseits das Ansteckungsprinzip schon durch den an den „Tausend Plateaus“ von Deleuze/Guattari orientierten Katalogumschlag enthält.³⁹⁵ Der französische Philosoph Étienne Balibar denkt in der „Einführung“ zu diesem Werk im Sinne der Gesamtschau als Spiegel des Standes der „Globalisierung“ darüber nach, „was aus der Politik wird: was sie gewesen ist und was sie in der ‚verwelteten Welt‘ (‚monde mondialisé‘) – das ist meine persönliche Übersetzung des angelsächsischen Ausdrucks ‚globalization‘ – sein könnte.“³⁹⁶

An dieser Mondialisierung engagiert mitgebaut haben auch jene als dekonstruktivistisch bezeichnete Architekten wie Rem Koolhaas, Peter Eisenmann oder die kürzlich verstorbene Zaha Hadid, deren Architektur dem viralen Modell der Interaktion folgt und einige Kriterien

³⁹³ „Peut-être me comprenez-vous mieux quand je vous dirai que Dada est un microbe vierge qui s’introduit avec l’insistance de l’air dans tous les espaces que la raison n’a pu combler de mots ou de conventions.“ Aus der Ansprache von Tristan Tzara bei der „Conference sur la fin de Dada“ (Bauhausfest Weimar 1922) nach Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 197.

³⁹⁴ Strauven, Francis, „Aldo van Eyck und die Stadt“, in: David, Catherine/Chevrier, Jean-François (Hg.), *Documenta X Politics/Poetics*. Ostfildern, 1997, S. 522ff.; vgl. auch Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 30.

³⁹⁵ Schon 1997 war von der „Begriffs-Cloud“ die Rede, wie auf dem Einband des poststrukturalistischen Bestsellers „Milles Plateaus“: Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), Buchumschlag.

³⁹⁶ Balibar, Étienne, „Einführung“, in: David, Catherine/Chevrier, Jean-François (Hg.), *Documenta X Politics/Poetics*. Ostfildern, 1997, S. 31.

des Viralen erfüllt.³⁹⁷ In seiner zeitweisen Tätigkeit als Journalist lernte Koolhaas schon 1966 seinen niederländischen Landsmann Constant und dessen Projekt „New Babylon“ kennen und orientierte sich bei seinen späteren Großbauprojekten in aller Welt an dessen weltumspannenden Ansatz eines sich selbst reproduzierenden Gefüges aus Architekten.³⁹⁸ Dabei wird in einer extremen Form der architektonischen Überaffirmation der Selbstmord der Stadt, die Selbstzersetzung durch „Urbicid“, in Kauf genommen: Schon in einer Publikation von 1978 bezeichnet Koolhaas das Wachstum New Yorks als „Kontamination“³⁹⁹ – am Beispiel der regellosen, internationalen „Mega-City“ wird der urbane Raum zum „Junkspace“ und „Urbicid“ mit dem Erreichen der kritischen Masse als Systemversagen unausweichlich.⁴⁰⁰ Dementsprechend beschreibt die deutsche Kommunikationswissenschaftlerin Annette Geiger seine Auffassung von der „Stadt als unendliches Netz und Umschlagplatz“ als „virale Stadt“.⁴⁰¹ Sie weist darauf hin, dass Peter Eisenmann im Rückgriff auf Jacques Derrida „das Prinzip des Virus für das zukünftige Leitbild in der Gestaltung überhaupt halte“ und in einem Vortrag im Jahr 2003 die Ansicht äußerte, man werde künftig „nur noch aus diesem Verständnis heraus entwerfen und bauen“.⁴⁰² Zaha Hadid hat in den 1960er Jahren an der Architectural Association (AA) in London studiert und gelehrt, wo der Künstler und Organisator des legendären DIAS (Destruction in Art Symposium) Gustav Metzger 1966 seinen Text „The Possibility of Auto-Destructive Architecture“ vortrug:

„Für beide ist das Bruchstück der adäquate Ausdruck für die in Fragmente zerfallene Welt. Entfremdete Verhältnisse sollen nicht länger kaschiert, Ganzheitlichkeit nicht vorgespiegelt werden. [...] Intention des Dekonstruktivismus ist es, die Architektur der Moderne und auch der Postmoderne – gemeint ist hier eine eklektizistische, neohistorische Bauweise – zu stürzen, um aus den Trümmern etwas Neues entstehen zu lassen, oder genauer die Trümmer liegen zu lassen und als etwas Neues zu erklären.“⁴⁰³

Der Kurator Justin Hoffmann erkennt in diesem „Phänomen, die Resultate eines Zerstörungsaktes als Werk zu deklarieren“, eine Analogie zu den Werken der von ihm in seiner Dissertation beschriebenen „Destruktionskunst“.⁴⁰⁴ Peter Sloterdijk erklärt die

³⁹⁷ Eine direkte Zusammenarbeit zwischen dem dekonstruktivistischen Philosophen Jacques Derrida und dem US-amerikanischen Architekten Peter Eisenmann fand mit der Planung des „Parc de la Vilette“ in den 1990er Jahren in Paris statt. Vgl. Kipnis, Jeffrey/Leeser, Thomas, *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenmann*. Paris, 1997.

³⁹⁸ Rem Koolhaas, „Projektfotos und Zeichnungen“, in: David, Catherine/Chevrier, Jean-François, *Documenta X Politics/Poetics*. Ostfildern, 1997, S. 556.

³⁹⁹ Vgl. dazu Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. London, 1978.

⁴⁰⁰ Vgl. zum „Urbicid“: Koolhaas, Rem/OMA (Hg.), *Content*. Köln, 2004.

⁴⁰¹ Geiger, „Virus-Metaphern“, in: Dies./Hennecke/Kempf, *Imaginäre Architekturen*, 2006, S. 96.

⁴⁰² Ebd., S. 85. Vgl. ferner Eisenmann, Peter, „Kreativität und Kontrolle“, in: Lau, Nora (Hg.), *Lecture Series 03 des Fachbereiches Architektur an der Universität der Künste Berlin*. Berlin, 2004, S. 175-186.

⁴⁰³ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 23f.

⁴⁰⁴ Ebd.

Entwicklungsgeschichte der Architektur beginnend mit den antiken „Mauern“ als erste „Agenturen einer relativen Globalisierung“ und merkt zu den massiven Festungsmauern antiker Städte an: „Die massiv und vielfach ummauerte Stadt hilft ihren Einwohnern, den Gottkönigen und ihrer Umgebung, die das Gottkönigtum mitdenkt, mitbaut, miterhebt, die Infektion durch das Außen zu ertragen.“ Diese Art der Begrenzungen durch Mauern werde in modernen Städten überflüssig, weil die „immunologische Definition der Stadt mit anderen Mitteln deutlich genug gegeben“ erscheint.⁴⁰⁵ Mauern und Grenzen konvertieren in der modernen und zeitgenössischen Architektur, wie es das den Raum ins Grenzenlose erweiternde Beispiel Constants veranschaulicht, zu Vermittlungszonen, Kommunikationsräumen und mobilen Provisorien:

„Das Paradox der Grenze: [...] Verbindendes und Trennendes ist hier eins. Zu welchem von den Körpern, die Kontakt miteinander haben, gehört die Grenze. Weder dem einen, noch dem anderen. Heißt das: Nomaden? Das theoretische und praktische Problem der Grenze lautet: zu wem gehört sie? Ein Fluß, eine Mauer oder ein Baum bildet eine Grenze. Diese Dinge haben nicht den Charakter eines Nicht-Ortes, den die kartographische Grenzlinie für eine Grenze voraussetzt. Sie spielen eine vermittelnde Rolle.“⁴⁰⁶

Der niederländische Architekt und Architekturtheoretiker Gerjan Streng beschreibt in einem Text über „parasitäre Architektur“ die oft heftigen Immunreaktionen auf das Eindringen von architektonischen Fremdkörpern und nennt das Werk seines US-amerikanischen Kollegen Lebbeus Woods als Beispiel für diese gezielt auf diese Reaktionen der Umwelt ausgerichtete Arbeitsweise.⁴⁰⁷ Dagegen gibt es aber auch Beispiele für möglichst beiläufig erscheinende architektonische Schmarotzer. Wie es Ulf Jonak im Eingangszitat formuliert, ist das Schmarotzertum sogar eine Grundvoraussetzung des Bauens. Als frühes Beispiel viraler bzw. parasitärer Bauprojekte nennt dieser Architekturtheoretiker die Konzeptionen des Wiener Architekturbüros Coop Himmelb(l)au:

„1971 hatte bereits Coop Himmelb(l)au in Basel ähnliche Aktionen, ‚Unruhige Kugel‘ und ‚Stadtfußball‘ präsentiert, kugelförmige Folienblasen, in der die beiden Kooperierenden ‚gefangen‘ vorwärts schritten (wie der Hamster im Laufrad) und den Ball so allmählich durch die Fußgängerzonen der Innenstadt rollten.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 302 ff.

⁴⁰⁶ De Certeau, *Kunst des Handelns*, 1988, S. 232f.

⁴⁰⁷ Lebbeus Woods, <http://www.lebbeuswoods.net> (aufgerufen am 27.2.2017); Streng, Gerjan, „Parasitic Architecture“, unter: <http://www.gerjanstreng.eu/files/T02%20essay%20parasitic%20architecture.pdf> (aufgerufen am 27.2.2017); vgl. auch Lefebvre, Henri, „Die Produktion des städtischen Raums“, in: ARCH plus 9, Heft 34 (1977), S. 52-57; Marini, Sara, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*. Macerata, 2008.

⁴⁰⁸ Jonak, Ulf, „Parasitäre Architektur. Schmarotzer in der Stadt“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 116

In einer anderen Arbeit des 1968 gegründeten Wiener Architekturbüros durchbricht eine gläsern-stählernes „Insekt“ die Dachhaut eines Mietshauses in der Wiener Falkestraße.⁴⁰⁹

„Parasitäre Arbeiten halten sich häufig und mitunter kurzfristig an der Grenze des Wirtsumfeldes auf, sie dringen nicht immer mit aggressivem Gestus in ihr Arbeitsfeld ein. Die parasitäre Intervention fokussiert auf einer [sic] Verschiebung der ursprünglichen Botschaft des parasitierten Objekts und nimmt somit Einfluß auf unsere Wahrnehmung der Dinge und Systeme.“⁴¹⁰

Was die Kulturwissenschaftlerin Sabine Fabo hier beschreibt, hat zwar unter Umständen noch den Charakter der Vermittlung und des unmerklichen Übergangs innerhalb eines nicht notwendigerweise aggressiven Transformationsprozesses, doch sind die postmodernen Kapseln und temporären Eindringlinge oft nach dem Vorbild des subversiven Agenten geformt. Diese Bauwerke öffnen dabei aber weniger Kommunikationsräume, als dass sie Individualisierungen innerhalb des jeweiligen Cocons propagieren, wie auch die folgende Betrachtung von Jonak verdeutlicht:

„Wenn der Kanadier Kim Adams während der Skulpturenausstellung in Münster 1997 auf eine ehemalige Tankstelle ein ‚Auto Office Haus‘ platziert, so hat er ebenfalls Freiheit, aber auch Mobilität im Sinne. Sein Haus, Arbeitsplatz und Wohnraum zugleich, ist aus Fertigprodukten zusammengesetzt: ein metallener Getreidesilo und Einzeleile von Schrottautos, die den Eindruck des High-Tech-Schrebergartenhauses ergeben, das jederzeit und leichthin an einen anderen Ort zu transportieren wäre. Aus dem Geist des Rucksack-Tourismus erwachsen, interpretieren die Verfasser dieser Objekte die anarchistischen und alternativen Formen der Hausbesetzer. Dies tun sie allerdings nicht im Sinne kommunikativer Wohngemeinschaften, sondern höchst verkapselt und individualistisch. Sie sind weniger Teilnehmer am Weltgeschehen als Weltbeobachter. Beobachter, die wie subversive Turmgewächse oberhalb des städtischen Getriebes hausen.“⁴¹¹

Anders sieht es aus, wenn derartige Architektone als provisorische Schulräume in den Niederlanden als Alternative zu den aus Platzmangel an Schulen verbreiteten Containern im Schulhof entstehen dürfen.⁴¹² Temporäre virale Architektur kann als kleine, mobile und kostengünstige Variante eine praktikable Lösung für viele bauliche Alltagsfragen sein, wie im Rotterdamer „Manifest für temporäre Architektur und flexiblen Urbanismus“ und der 2003 in Leiden am Rhein stattfindenden Ausstellung „Parasite Paradise“ eindrucksvoll vor Augen geführt wird:

„The event saw the participation of international architects and artists including Vito Acconci with Mobile Linear City that opened a series of projects dedicated to the theme ‚parasite-virus‘. The exhibition is documented in the text Parasite Paradise (edited by J. Allen, H. Ibelings, O. Koekebakker, Nai Publishers) where, in a

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Fabo, Sabine, „Parasitäre Strategien. Einführung“, in: Kunstforum International 185 (2007), S. 58.

⁴¹¹ Jonak, „Parasitäre Architektur“, 2007, S. 112.

⁴¹² Schulpavillons als parasitäre Architektur, <http://www.valiz.nl/en/SchoolParasites> (aufgerufen am 28.2.2017).

retrospective on mobile architecture, the work paraSITE by Michael Rakowitz is also presented, a transportable house for the homeless, a reflection on the right to housing.⁴¹³

Michael Rakowitz schafft aus bestehenden Heizungen, Klimaanlage und Ventilation aufblasbare mobile Unterkünfte für Obdachlose, die er zuerst 1998 in New York einführte. Sein Großstadtcamping ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Partizipation mobiler Architektone an vorhandenen Strukturen und Energieressourcen durch eher minimale Eingriffe.⁴¹⁴ Sobald das virale Interaktionsmodell Gestalter dazu bringt, mobile Architektur zu einer Irritation im öffentlichen Raum werden zu lassen, befinden wir uns an der fließenden Grenze zwischen viralem Architekturmodell, institutionell abgesichertem Kunstprojekt und „Viral Art“, einem gern benutzten Begriff für „Street Art“, der im Kontext von Kommunikationsguerilla und urbanen Interventionen noch eingehender behandelt wird (im Kap. 6.5).

So wird mit einem Mal vermeintlich die ganze Stadt zum Zwischenraum, und dennoch bleiben die wesentlichen Einrichtungen geschlossen oder so gut getarnt, dass sie dem realen Zugang („Access“) suchenden Bürger keinesfalls offen stehen. Es stellt sich also die Frage, ob durch den Versuch, die Stadt zu „hacken“ und sich in einem emanzipatorischen Akt den öffentlichen Raum wieder anzueignen, tatsächlich mehr Teilhabe zu erreichen ist:

„Kommunikationsguerilleros, Web-Designer, Street-Artisten, Bildende Künstler und Musiker brechen auf, um ‚Stadt‘ zu finden – ‚Stadt‘ im weitesten Sinne verstanden als Lebensraum und Handlungsort sozialer Gemeinschaft. [...] Hacking the City will irritieren und stören, in verdeckten Ermittlungen und versteckten Aktionen den öffentlichen Raum neu erfinden und gestalten.“⁴¹⁵

Doch spätestens, wenn der Bauantrag für eine „Störung“ problemlos genehmigt wird, sollten auch Subversionsromantiker misstrauisch werden – denn eine Störung, die niemand als solche wahrnimmt, ist definitionsgemäß überhaupt keine (hierzu näher Kap. 8.3).



⁴¹³ Ibelings, Hans (Hg.), *Parasite Paradise. A Manifesto For Contemporary Architecture and Flexible Urbanism* Rotterdam, 2003 (mit parasitären, temporären Architekturkonzepten von Shigeru Ban, Atelier van Lieshout, Vito Acconci, Alicia Framis, Dominique Gonzalez-Foerster u.a.).

⁴¹⁴ Michael Rakowitz, <http://www.michaelrakowitz.com/parasite> (aufgerufen am 11.9.2016).

⁴¹⁵ „Hacking the City“ (Ruhr 2010), www.hackingthecity.org (aufgerufen am 17.2.2018); Schmidt, Sabine Maria/Museum Folkwang (Hg.), *Hacking the City – Interventions in urban and communicative spaces*. Göttingen, 2011.

Exkurs II

Mode: Virales Modell oder klassischer Code?

„Das Individuum macht also, was die anderen machen, um anders zu sein.“⁴¹⁶

Die Regeln der Mode gehorchen einem dynamischen Wechselspiel zwischen Imitation und Differenzierung, zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung und sind daher als virales Modell der Interaktion mit anderen sehr nah an der künstlerischen Rezeption eines Referenzsystems anzusiedeln. In seinem Buch *The Culture of the Copy* beschreibt der US-amerikanische Kulturwissenschaftler Hillel Schwartz die Faszination der Surrealisten für weibliche Schaufensterpuppen: „Assemblage was a word Surrealists applied to their womannequins, who were, in modern art as in the clothing industry, heirs to the ready-made.“⁴¹⁷

Wie Kleiderpuppen zu serieller Kunst werden können, so kann auch seriell fabrizierte Kleidung industrieller Massenkultur Kunst werden: Die mechanische Schneiderpuppe wird dem lebendigen Model als Modell sogar zur zeitweisen Konkurrenz, und unter dem Eindruck des „Ready-made“-Impulses lösen sich die herkömmlichen Dresscodes auf.⁴¹⁸ Kopierbarkeit, Serialität und Verfügbarkeit werden zu Kategorien der Mode wie der Kunst, Literatur und Musik. Das Prinzip der Collage ist auch in der Bekleidung der Menschen in westlichen Industrienationen seit seiner Einführung in die Kunst durch Kubisten und Dadaisten ein Zeichen für die Auflösung von zentral ausgerichteter Stabilität und Objektidentität.⁴¹⁹ Die italienische Soziologin und Systemtheoretikerin Elena Esposito erkennt darin eine spezifisch moderne Bereitschaft zu permanenter Veränderung und konstruktivistischer Ordnung: „Können wir von Ordnung sprechen, wenn wir feststellen, dass die Zukunft durch unsere Aktionen und Konstruktionen erzeugt wird und nicht im Voraus durch das Schicksal oder irgendeinen anderen ewigen Plan vorbestimmt ist?“⁴²⁰

⁴¹⁶ Esposito, Elena, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*. Frankfurt am Main, 2004, S. 19.

⁴¹⁷ Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, unreasonable Faksimiles*. New York, 1996, S. 118f.

⁴¹⁸ „Readymade (engl. ‚gebrauchsfertig‘), von Marcel Duchamp eingeführte Bezeichnung für handelsüblich, industriell gefertigte Gegenstände, die er aus ihrem Funktionszusammenhang löste und (mit seiner Signatur versehen) als Kunstwerke ausstellte.“ Der Brockhaus, Kunst, 2006, S. 743.

⁴¹⁹ Lehnert, Gertrud/Lühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld, 2014, S. 161. Wie die Modetheoretikerin Gertrud Lehnert ausführt, gibt es auch in der Mode, wie in der Malerei, „Collage als strukturierendes Prinzip“, was Lehnert als Verlust „verbindlicher Bezugspunkte“ im beginnenden 20. Jahrhundert deutet: „Die Oberfläche beginnt die Tiefe zu verdrängen. Die Formen werden desintegriert, die Verlässlichkeit der festen Perspektive wird aufgegeben. Stoffe von Kleidern nach der Belle Epoque werden fließender, zarter, netzartiger und haben nicht von selbst Halt.“

⁴²⁰ Esposito, Elena, „Originalität durch Nachahmung. Die Rationalität der Mode“, in: Lehnert/Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 204.

Kulturelle Verbreitungsstrategien mittels Imitation gleichen sich einander sehr. Dabei werden Modeattribute, insbesondere auch vermeintlich „störende“ Abweichungen vom gültigen Modekanon oder „Code“ des Referenzsystems, immer auch als Abgrenzungsmerkmal und Kennzeichen eigener Originalität genutzt. Die Modetheorie wird auf ebenso kritisch zu untersuchende Weise soziobiologisch kontextualisiert wie Kunst, Musik, Tanz und andere kulturelle Phänomene. Mit der Originalität der modischen Selbstgestaltungsmöglichkeiten entsteht, wie von Jean Baudrillard beschrieben, eine Fülle von bislang nicht erkennbaren zeichentheoretischen Problemen im öffentlichen Leben.⁴²¹ Denn wenn die Identität des Einzelnen in der Öffentlichkeit nicht mehr an seiner Kleidung direkt abzulesen ist (Ausweitung des Privaten, Auflösung der Kleiderordnungen), ist das Individuum zu permanenter modischer Selbstdarstellung und Selbststilisierung sowie ständig wechselnden Kleidercodes gezwungen.⁴²² So entstehen als Reaktion auf die ständig wechselnden systemischen Codes und Referenzsysteme selbstverständlich auch in der Mode permanent gegenkulturelle Modesysteme.⁴²³ Elena Esposito führt diese Erkenntnisse mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns zusammen,⁴²⁴ wenn sie konstatiert, es gäbe ähnlich der „eingepflanzten Vergänglichkeit“ bei Luhmann auch in der Mode eine paradoxe „Stabilität des Vergänglichen“, die darin bestehe, Destabilisierung, Kontingenz, Orientierungssuche und Anerkennung von Vergänglichkeit als Weiterentwicklung zu begrüßen, anstatt Stabilität in unveränderlicher Form und Ordnung zu suchen.⁴²⁵

„Die Bereitschaft zur Reform ist keine Schwäche der Organisation oder ein Zeichen dafür, dass etwas nicht funktioniert. Im Gegenteil, Organisationen, die gut und erfolgreich arbeiten, sind immer Reformplänen unterworfen, die (wie die Mode) eine positive und offene Einstellung zum Zukünftigen anzeigen und die Fähigkeit, sich ihm zu stellen. Man verändert sich nicht, weil man besser werden möchte – man ist besser, weil man bereit ist, sich zu verändern.“⁴²⁶

Das Medium „Virus“ ist, wie schon an verschiedenen Beispielen beschrieben wurde, auch deshalb als zeitgenössische Denkfigur von so zentraler Bedeutung, weil es die hier für die Mode der Moderne und Postmoderne formulierte Bereitschaft zur Veränderung durch seine biologische wie technologische Funktionsweise zum Interaktionsmodell macht. Es gilt als

⁴²¹ Vgl. Baudrillard, Jean, *Pour un critique de l'économie politique du signe*. Paris, 1972.

⁴²² Vgl. zum Verlust klar erkennbarer Kategorien der Bekleidung in der modernen Gesellschaft: Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main, 1983 (1977).

⁴²³ Vgl. zu Gegenkulturen und ihren Codes: Yinger, *Countercultures*, 1982.

⁴²⁴ Vgl. Luhmann, Niklas, „Individuum, Individualität, Individualismus“, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik* (Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 3). Frankfurt am Main, 1989, S. 149-258.

⁴²⁵ Esposito, *Paradoxien der Mode*, 2004, S. 207ff.

⁴²⁶ Esposito, „Originalität“, in: Lehnert/Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 206.

„Synonym für Veränderung“.⁴²⁷ Diese Disposition entspricht wiederum der Prozessidentität biologischer und informationstheoretischer Modelle und enthält laut Esposito auch die Möglichkeit, die unübersehbare Tendenz zur massenhaften Nachahmung in der Mode als „Originalität durch Imitation“ zu erklären: Die Nachahmung von unkonventionellen Vorbildern führt zu dem im Eingangszitat benannten Paradox der „Konformität mit Abweichung“, denn die Ablehnung von Konformität produziert den Wunsch nach Originalität und Abweichung, daher muss Mode auch längst nicht mehr „schön“ sein, sondern vor allem auffällig.⁴²⁸ Gezielte Störung durch eine sogar unangenehme Erscheinung ist ein Teil dieses Konzeptes, aus dem zugleich ein Streben nach Wertschätzung, vermeintlicher Authentizität und Individualisierung (Wahrnehmung als Original) wird die „normalisierte Überraschung“.⁴²⁹ In diesem Sinne könnte man also fast schon wieder von einem neuen Dresscode der Autosubversion sprechen (vgl. Kap. 8.3), bestenfalls auch von einer kulturellen Evolution der ephemeren Hüllen der Menschen, denn die Entwicklung scheint von unberechenbaren ökologischen Faktoren bestimmt zu werden:

„Alle Versuche, die Bildung und Entwicklung von Trends zu entdecken und zu steuern, scheitern an der Unmöglichkeit, das Phänomen zu lenken. Mode entsteht und verbreitet sich von selbst; DesignerInnen und Unternehmen können nur Anreize geben und abwarten, wie sie akzeptiert werden; oder sie können den aufkommenden Trends nachjagen, um ihnen zu folgen und sie zu verstärken.“⁴³⁰

Auch die Modetheoretikerin Gertrud Lehnert ist der Ansicht, in der Mode von der Kenntnis einer „komplexen räumlichen Ökologie“ ausgehen zu müssen.⁴³¹ Performanz und Körpersprache werden zu den Hauptfaktoren für die Infektionsrate eines modischen Produktes, weshalb sich die Frage stelle, ob die gleichen Maßstäbe der Diffusion wie für andere Innovationen gelten. Das System Mode lebt von äußerster Nähe der beteiligten Akteure, nicht nur von medialer, sondern vor allem auch körperlicher Nähe. Daher ist die Ansteckung in diesem kulturellen Spezialgebiet ein körperliches und zuweilen überraschend heftiges virales Phänomen. Um in weitere Interaktion zu treten, benötigt die modische Information – darin dem Virus ziemlich ähnlich – einen Wirtskörper, der die notwendige Performanz übernimmt und besorgt. Lehnert versteht Mode als „theatrales Phänomen“ der Interaktion zwischen modischem Subjekt, getragenen Artefakt als „prothetische Erweiterung des Körpers“ und den Zuschauern, die gleichwohl selbst zu Partizipanten werden können: „Jede Person mit modischer Kompetenz orientiert sich in ihrer Selbstgestaltung unbewußt an

⁴²⁷ Sontag, *Metaphor*, 1979/1989, S. 154.

⁴²⁸ Esposito, „Originalität“, in: Lehnert/Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 207.

⁴²⁹ Esposito, *Paradoxien der Mode*, 2004, S. 209.

⁴³⁰ Ebd., S. 207ff.

⁴³¹ Lehnert/Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S.187.

einem Bild von dem Raum, in dem sie sich bewegt, und an der Erscheinung der Menschen, denen sie begegnet.“⁴³²

Gerade an der hier beschriebenen Angewiesenheit auf Partizipation und Interaktion wird die Nähe zu viralen Interaktionsmodellen und ihrer Nähe zu Nachahmung und Kopie, besser gesagt zur „Originalkopie“, deutlich.⁴³³ Nachahmung ist als Grundprinzip der Mode ein wichtiges Kriterium auch bei der Diffusion anderer kultureller Phänomene.⁴³⁴

„Die Fähigkeit der bewussten Nachahmung erfordert einen hochentwickelten Kortex. Im Gegensatz zur bisher vertretenen Lehrmeinung hat die Nachahmung nicht den Zweck, das Lernen zu erleichtern. Vielmehr dient sie dem Organismus primär dazu, sensorische Gegebenheiten und Daten zu koordinieren und zu synchronisieren.“⁴³⁵

Der französische Philosoph und Soziologe Gilles Lipovetsky sieht in der Gegenwart, im Rückgriff auf den schon im Kontext der „Viralität“ thematisierten Soziologen Gabriel Tarde, eine horizontale Imitation anstelle früher üblicher vertikaler Imitation am Werk und äußert in offener Anlehnung an Umberto Eco's „offenes Kunstwerk“ die Vermutung,⁴³⁶ dass mit Christian Dior die „hundertjährige Mode“ ende, abgelöst werde sie durch die Vielfalt und massenhafte Verbreitung dessen, was Lipovetsky die „offene Mode“ nennt. Flexibilität und Kommunikation bestimmen laut Lipovetsky auch den Modediskurs der 1980er Jahre.⁴³⁷ Mode als Distinktionsmerkmal zeigt sich neben den westlichen Mainstreamprodukten auch und gerade in den jeweiligen Kunst- und Musikszenen. Radikale und weniger radikale Modeattribute werden in relativ kurzen Inkubationszeiten verbreitet (und inkorporiert): Dabei ist die Herausbildung von Resistenzen und Vereinnahmungen etwa im Fall des gegenkulturellen Dresscodes der Punks ein im Sinne der viralen Kriterien unkontrollierbarer Prozess, der ganz im Sinne viraler Grenzöffnungsprozesse die Hinfälligkeit aller Abgrenzungsversuche exemplarisch vorzuführen scheint – aktuell erfreut sich „Punky“-Mode besonderer Beliebtheit bei chinesischen Teenagern, die häufig noch nie etwas von der Aktivistin und Trendsetterin Vivien Westwood gehört haben.⁴³⁸ Der Medientheoretiker Marshall McLuhan stellte schon in den 1960er Jahren ein anderes, bemerkenswert

⁴³² Lehnert, Gertrud, „Der modische Körper als Raumsulptur“, in: Dies./Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 156.

⁴³³ Vgl. dazu Weingart u.a., *Originalkopie*, 2004.

⁴³⁴ „There is no discernable medium of contact or subject-hypnotist in the network's rhythm of invention, yet individuals will unconsciously become ‚touched‘ as Tarde puts it, ‚by the rays of invading fashion‘.“ Sampson, *Virality*, 2012, S.30.

⁴³⁵ De Kerckhove, Derrick, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München/Paderborn, 1995 (1990), S. 79.

⁴³⁶ Vgl. Eco, *Offenes Kunstwerk*, 1973 (1962).

⁴³⁷ Lipovetsky, Gilles, „Das Reich des Vergänglichen“, in: Lehnert/Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 127-138.

⁴³⁸ Zur Arbeitsweise von Vivien Westwood in Kooperation mit ihrem Partner Malcolm McLaren vgl. Matt, Gerald/Mießgang, Thomas/Kunsthalle Wien (Hg.), *Punk. No One is Innocent: Kunst-Stil-Revolve*. Wien/Nürnberg 2008, S. 53-57 und S. 201.

durchlässiges Grundprinzip neuer Mode fest, das seiner Ansicht nach im Zusammenhang mit neuer Wärmetechnologie und neuen Materialien, aber auch mit einer veränderten Haltung zur Welt als Bedürfnis nach Entgrenzung, Austausch und Mobilität bzw. Ausweitung der Grenzen auch im Modischen entstehe: „Kleidung und Wohnung als Ausweitung der Haut und des Wärmekontrollmechanismus sind vor allem insofern Kontrollmechanismen, als sie die Formen des menschlichen Zusammenlebens bestimmen und umgestalten.“⁴³⁹

Solchermaßen werden auch Kleider im Zuge der kulturellen Öffnung des 20. Jahrhunderts zu einer Vorführung des Prozesshaften und Lebendigen nach dem Modell viraler Interaktionsprozesse. Die japanische Modedesignerin Rei Kawakubo hat den Wechsel von Objektidentität zu Prozessidentität in der internationalen Mode mitbestimmt: Lehnert beschreibt ihre Kleider als „prozeßhaft, indem sie etwas auslösen und immer etwas mit ihnen passiert. Sobald sie getragen werden, gewinnen sie theatrale Qualität.“⁴⁴⁰

Kawakubos Label „Comme des Garçons“ wird 1969 gegründet, und die Kleider aus dieser Produktion stellen eine spezielle Variante der Grenzöffnung zwischen Kunstobjekt und Umwelt dar, die das Kleid gleichsam lebendig werden lassen soll:

„Sie ändern sich und sind insofern lebendig, da sie zuweilen nicht ‚fertig‘ sind: Kleider mit unversäuberten Säumen beispielsweise verändern sich im Getragenwerden zwangsläufig, weil die Säume weiter ausfransen. Vor allem aber sind diese Kleider – das ist der wesentliche Unterschied zu historischen Moden – nicht von komplizierten, einengenden Gerüsten abhängig, die ihnen erst die Form oder den Halt gäben, die sie zur Entfaltung ihrer Räumlichkeit benötigen. [...] Die Kleider vermitteln der Trägerin das Gefühl für ihre eigenen Bewegungen und für die Grenzen ihres Körpers, die sie mit diesen Kleidern zugleich überschreitet.“⁴⁴¹

Ohne das Thema angemessen vertiefen zu können, lässt sich für die Wechselhaftigkeit menschlicher Körperverhüllung Folgendes zusammenfassend feststellen: In der jüngeren Medien- und Kuhlurgeschichte erscheint Mode nach dem viralen Interaktionsmodell eines lebendigen, selbstregulierenden Systems konfiguriert, dessen spezifische Überlebensfähigkeit sich nach dem Vorbild biologischer und kybernetischer Prozesse an seiner Fähigkeit zur Veränderung abzeichnet. In jüngster Zeit mehren sich deshalb auch die technischen Ansprüche an digitalisierte und interaktive Bekleidung („Wearables“).⁴⁴² Auch Tarnaspekte, wie sie der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler 1997 in einem Gespräch über Mode und Technologie beschreibt, haben in der Mode immer wieder popkulturelle Konjunktur und

⁴³⁹ McLuhan, *Die magischen Kanäle*, 1995 (1964), S. 198.

⁴⁴⁰ Lehnert, „Der modische Körper als Raumsulptur“, in: Dies./Lühl/Weise (Hg.), *Modetheorie*, 2014, S. 163.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Zu „Wearables“ vgl. Richard, Birgit, „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex“, in: *Kunstforum International* 141 (1998), S. 80-89.

entsprechen der für Viren typischen „Mimikry“ und Aktivität im Verborgenen.⁴⁴³ Umgekehrt verhält es sich im Fall der vergleichsweise geradezu archaisch anmutenden Tätowierungen, denn beim „Tattoo“ erweist sich die Wirtsfindung als modischer Sonderfall: Gegen die „ephemereren Hüllen des Selbst“, wie sie die Mode anbietet,⁴⁴⁴ erscheint die symbiotische Einschreibung in die Haut des Wirtskörpers als vergleichsweise solide Kulturtechnik.⁴⁴⁵ Diese uralte Praxis der Anbringung und Einschreibung modischer Accessoires „unter der Haut“ darf als genuin virale Kunstform verstanden werden: Der Körper des Wirtes trägt die Information des parasitären Bildes, Zeichens oder Schriftzuges als „Code“ weiter und befördert damit seine weitere Diffusion,⁴⁴⁶ häufig auch in medienhistorisch bemerkenswerten filmischen oder fotografischen Reproduktionen, weit über das individuelle Verschwinden des sich zersetzenden ephemeren Körpers hinaus. Hier erweist sich Mode wieder als modellhaft im ursprünglichsten Sinne ihrer sinnstiftenden Bedeutung, dem „Transport eines Cargo“.⁴⁴⁷



⁴⁴³ Kittler, Friedrich, „Aufgehen in der Pseudonatur“, in: *Kunstforum International* 141 (1998), S. 130-137, hier: S. 135.

⁴⁴⁴ Begriff nach Richard, „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst“, 1998.

⁴⁴⁵ Zur Mode und Kulturtechnik Tätowierung: Därmann, Iris/Macho, Thomas, *Unter die Haut: Tätowierungen als Logo- und Piktogramme*. München/Paderborn, 2017.

⁴⁴⁶ Auch für modische Innovationen darf eine Anwendbarkeit von Diffusionstheorien angenommen werden. Vgl. Karnowski, Veronika, *Diffusionstheorien. (Konzepte. Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft)*. Baden-Baden, 2011.

⁴⁴⁷ Mahr, Bernd, „Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell“, in: Reichle/Siegel/Spelten, *Visuelle Modelle*, 2008, S. 25. Modelle entstehen laut Mahr immer in Beziehung zum „auffassenden Subjekt“, ob ein Bild oder ein Gegenstand zum Modell wird, hängt von dessen Urteil ab: „Denn ein Gegenstand ist nicht Modell, um etwas zu zeigen, er weist sich eventuell auch gar nicht in offensichtlicher Weise als Modell aus. Um einen Gegenstand als Modell zu erkennen, muß er in einem pragmatischen Kontext gesehen werden, in dem er eine bestimmte Funktion erfüllt: den Transport eines Cargo.“

5.6 Typologie kulturvirologischer Modelle

Typ A: Das medizinische Modell

Im traditionell erregerzentrierten Modell wird das Virus als Eindringling im Zuge einer Invasion in den Wirtskörper von körpereigenen Abwehrtruppen identifiziert. Die Piraterie oder Migration (verunreinigende Grenzüberschreitung) des Fremdkörpers ist meistens durch eine maskierende Proteinhülle getarnt, die ihm den notwendigen Code für den Zugang („Access“) in den Zellkern verschafft. Das Virus zwingt zur Reproduktion seiner eigenen Information (DNA) über Körperflüssigkeiten wie Eiter, Schleim, Speichel, Sekret oder Blut, die Verbreitung im Körper erfolgt über Blutbahnen, Nerven, Lymphen und von Zelle zu Zelle. Dabei geht eventuell im Krankheitsverlauf die zunächst kooperative, dann zunehmend mit Abwehr befasste Wirtsstruktur zugrunde: Auflösung, Tod und Dekonstruktion sind eine mögliche Folge, Weiterleben und Rekonstruktion einer stabileren, „gereinigten“ Balance die andere.

Medien: klassische Printmedien, Telefon, Mund-zu-Mund-Propaganda

Kunst: z. B. klassisches Theater (Affizierung, Katharsis)

Kunstvermittlung: rhetorisch geübter Impulsvortrag, ergebnisdefinierte Partizipation

Typ B: Das evolutionäre Modell

Evolution geht immer von großen Zahlen, also von Populationen, nicht vom Individuum aus. Mehr oder weniger sinnvolle Veränderungen stabiler Gebilde ergeben sich aus der Mutation und Neuzusammensetzung großer Mengen von Erbinformationen durch Zufall, unordentliche genetische Übertragung und Verunreinigung. Dabei spielt die Umwelt, der Kontextwechsel und die Auseinandersetzung mit Anderem eine zentrale Rolle. Evolution ist als ergebnisoffener, kreativer Prozess anzunehmen, in dem Viren nach den Erkenntnissen der Paläovirologie von Anfang an mitgewirkt haben. Viren ermöglichen in diesem Modell Heterogenität als Zeichen ökologischer Balance und verhindern das Entstehen von Monokulturen.

Medien: Künstlerpublikationen, eventuell auch das Internet

Kunst: z. B. Dada, Neo-Dada, Fluxus, Art Nouveaux

Kunstvermittlung: ergebnisoffene Publikumsbeteiligung, offene Partizipation, Diskussion, Information und Kooperation

Typ C: Das religiöse Modell

Für die Ansteckung mit einem religiösen Agens sind ein dialogisches Verhältnis von Gott/Göttern und Individuum sowie die Exklusion Anderer durch Inklusion anderer Anderer notwendig. So wird eine halbdurchlässige Grenze mithilfe eines mehr oder minder strengen Reinheitsgebotes geschaffen. Ansteckung erfolgt weniger zufällig und sprunghaft als vielmehr durch gezielte Initiation und Information. Kollektive Ordnung und Gesetze bzw. Verhaltensregeln sind deutlich erkennbar und als Ritual in Wiederholung und Imitation erfahrbar, was maximale Immunität und geistige Hygiene erfordert. Heterogenität, Dunkelheit, Monströsität und Chaos müssen ausgeblendet bzw. zur negativ-kontrastierenden Reflektionsfläche lichthaltiger religiöser Motive werden.

Medien: Schreine/Altäre, Kultobjekte, Tafelbilder, Fernsehsendungen
 Kunst: z. B. gegenstandslose Malerei, Kultobjekte und -stätten
 Kunstvermittlung: Schau, Versenkung, Meditation

Typ D: Das totalitäre Modell

Der „innere Kreis“ der „Reinen“, auch „Communitas“ oder „Volkkörper“, wird in seiner Identität von einem feindlichen Außen durch zahlreiche Bedrohungen (das Fremde, das Offene, das Kapital, die Technik, der Raum) belagert. Parasiten, Kosmopoliten und „zersetzende Elemente“ versuchen unter Anwendung von Guerillataktiken die mehrfach gesicherten Wallanlagen der impermeablen Außengrenzen zu unterwandern: Schutz, Kontrolle und Alarmbereitschaft sowie radikales Vorgehen gegen „Abweichler“ verhindern Öffnung und sollen eine vermeintliche Identität erhalten bzw. wiederherstellen. Da das totalitäre Modell erst durch Angst und Furcht der Anhängerschaft vor Gefährdungen des Unwägbareren ermöglicht wird, dient diesem Modell das Virus in seiner Funktion als Doppelagent gleichzeitig als Kontrollinstanz und als zu Alarmismus berechtigender Agent subversiver Praxis.

Medien: Senderzentrierte Medien, zunehmend auch Internet und soziale Netzwerke
 Kunst: z. B. Monumentalskulptur und Architektur, Propaganda
 Kunstvermittlung: Erzeugung von Ehrfurcht vor unzweifelhafter Expertise im Einzelgespräch und Frontalvortrag

Typ E: Das subversive Modell

Das subversive Modell geht vom einzelnen Individuum und seiner möglichen Wirksamkeit aus. Der freigestellte virale Impuls gelangt mimikrobiologisch (Mimikroben: Mimikry und Mikrobe) maskiert oder als Gast bzw. „Schläfer“ in ein verschlossenes oder halbdurchlässiges System und ruft Unordnung, Verwirrung, Täuschung, Verwandlung, Auflösung und Nonsens hervor.

Witz, Spiel, Automatismus und Autonomie sind die bevorzugten Methoden, das Verhältnis von Außenraum und Innenraum in ein (anarchistisches?) „All Over“ zu verwandeln; es gibt aber auch gewalttätige Varianten des Modells. Das Modell der Unterwanderung tendiert gelegentlich auch zur Selbstsubversion, und die dadaistischen Methoden der Kommunikationsguerilla garantieren keinesfalls automatisch Offenheit und Freiheit.

Medien: orale Tradition, Übertragung durch Ansteckung, Virals, Meme
 Kunst: z. B. Intervention, Mail Art, Street Art, Kommunikationsguerilla
 Kunstvermittlung: Institutionskritik, Unberechenbarkeit, Kontrollverlust

Typ F: Das fusionierte Modell

Auch bei den viralen Modellen ist eine Hybridisierung zu verzeichnen. Zeitgenössische Modelle erproben eine häufig erfolgreiche Strategie der Mimikry, indem sie Strukturen des subversiven Modells wie Spaßguerilla oder Partizipationskultur innerhalb von geschlossenen Systemen totalitärer oder religiöser Modelle zeitweise übernehmen.

Solchermaßen fusionierte und zumeist retrovirale Modelle implizieren auch medizinische und evolutionäre Modellstrukturen und gehen von komplexen Interaktionen zwischen höchst unterschiedlichen Modellen aus, die ihre Überlebensfähigkeit in der freien Wildbahn digitaler Kommunikation noch zu beweisen haben.

Medien: „Prosumer“-Aktivitäten, DIY (Do-It-Yourself-Praktiken), Partizipationskultur
 Kunst: z. B. Künstlerpublikationen, Intermedia
 Kunstvermittlung: aktive Aneignungsprozesse, Selbstermächtigung der Besucher, beidseitige Bereitschaft zur Zusammenarbeit

Teil II

6. VIRUS ALS METAPHER ODER PHÄNOMEN? FIGUREN DER INFEKTION UND MUTATION IN BILD UND WORT

„To be sure, ‚Virality‘ is no metaphor.
It is all about the forces of relational encounter
in the social field.“¹

Das Virus ist ein Überträger. So lautet nicht die metaphorische Beschreibung, sondern eine faktische, molekularbiologisch wie informationstechnisch gleichermaßen zutreffende Definition des viralen Status. Ein Virus überträgt auf ein notwendiges Minimum reduzierte Informationen, die zur Formatierung und Transformation der Struktur des Wirtsorganismus und, je nach Kopiervorgang der viralen oder retroviralen Information, auch zur Mutation und Rekombination von genetischem Material führen können. Daher betrifft das Virale neben akuten momentanen Auswirkungen auf das Informationsmaterial immer auch die Speicherung desselben für künftige Anwendung und Transformation. Wenn Friedrich Kittler im Rückgriff auf William S. Burroughs vom Medium Schrift als Virus spricht und das Alphabet als antiken „Virus-Mechanismus“ im Sinne einer von Göttern oder Musen induzierten Programmierung beschreibt,² stellt sich die zentrale Frage, ob er von einem Phänomen oder einer Metapher spricht. In seiner umfangreichen und weiterhin gültigen Analyse des *Virus als Metapher* aus dem Jahr 2002 beschreibt der Journalist Klaus C. Lüber die problematischen Interaktionen von Metaphern des Virus in den Kategorien „Körper-Viren“, „Sprach-Viren“ und „Daten-Viren“.³ Sicherlich ist es völlig richtig, eine besondere Bedeutung der Rede vom Virus in der Metaphorisierung zu erkennen, doch in dieser besteht generell eine virusspezifische Gefahr des interdisziplinären Diskurses: „Das biologische Virus als Datenvirus zu metaphorisieren bedeutet daher, das Genom als umschreibbaren Text misszudeuten.“⁴ Die Frage nach

¹ Sampson, *Virality*, 2012, S. 4.

² Friedrich Kittler schlägt einen bemerkenswerten Bogen von Aristoteles zu dem in diesem Teil zentral diskutierten Virustheoretiker Burroughs, „dem meine Generation weit mehr als Freud und Habermas verdankt: William Burroughs, der Computerfirmenerbe, veröffentlichte 1970 – FCC-bedingt im Selbstverlag – eine kühne neue Ursprungstheorie der Sprache. Sie sei ein Virus, medizinisch und computertechnisch also eine Schrift, von anderen Planeten vor Jahrtausenden zur Erde und in Menschenaffen gefahren. Denn Menschen unterscheide es seitdem von Tieren, Erfahrungen an ihre Nachkommen zu senden. Was sich aber seinerseits (wie Viren, Schriften und Programme allgemein) nur als intergalaktisch fernen Sendungen an uns erklären lasse. [...] Damit also Menschenaffen sprechen konnten, musste jener Virus aus dem Weltraum sie befallen und eine radikale Kehlkopfmutation bewirken. [...] Menschenaffen hatten plötzlich Schrift im Leib und Artikulation im Rachenraum. Nichts anderes hieß übrigens bei Aristoteles der Mensch als ‚zoon logon echon‘. Wir könnten also (statt von Viren) auch von Göttern oder Musen reden.“ Kittler, *Essays*, 2013, S. 371. Schon 1986 beschreibt Kittler im gleichen Kontext Menschen als Überlebensmaschinen für Sprachviren, deren einzige Hoffnung die Störung der medialen Funktionalität ist: „Wenn Medien anthropologische Aprioris sind, dann können Menschen auch die Sprache gar nicht erfunden haben; sie müssen als ihre Haustiere, Opfer, Untertanen entstanden sein. Und dagegen hilft womöglich nur Tonbandsalat.“ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 167.

³ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 7.

⁴ Ebd., S. 174. An anderer Stelle resümiert Lüber: „Das Virus war gewissermassen das erste biologische Objekt, an dem sich die Textmetaphorisierung der DNA abspielte.“ Ebd., S. 51.

Metapher oder Phänomen bleibt dennoch ungelöst – oder die Metapher erzeugt, wie hier von Lüber formuliert, auf konstruktivistische Weise selbst das Phänomen. Zumindest für den in der heutigen Partizipationskultur so wichtigen Begriff der „Viralität“ reklamiert der englische Soziologe Tony D. Sampson im Eingangszitat, dass es sich bei digital verbreiteten Ansteckungsphänomenen wie Kopie, Aneignung und Nachahmung keinesfalls mehr um Metaphern handele, sondern um sehr reale soziale Beziehungen und Begegnungen im digitalen Zeitalter. Metaphern sind im Begriffsfeld von Virus und Viralität weitaus mehr als rhetorische Vehikel der Übertragung. Im Kontext der biologischen Analogieführung und kultureller Evolutionstheorien sind sie zu mitunter wild wuchernden epistemologischen Modellen, sich selbst reproduzierenden Bildapparaten und den Diskurs oftmals deutlich vorformatierenden Codes und Programmen geworden, deren „produktive Rolle im wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß“ ebenso beachtlich ist wie ihr gesellschaftspolitischer Einfluss.⁵ Der Soziologe Tobias Schlechtriemen sieht in der Besonderheit von Metaphern als Modelle den Grund für ihre Migrationsfähigkeit und ihre Eigenschaft, zirkulieren zu können:

„Sie können aus öffentlich-politischen in wissenschaftliche Diskurse übertragen werden, dort von einer Disziplin in eine andere und auch wieder aus wissenschaftlichen Zusammenhängen in die öffentlich-politische Sphäre zurückwandern.“⁶

Das interaktive Hybridwesen aus Metapher und Modell wird im zeitgenössischen Diskurs als „Denkfigur“ bezeichnet.⁷ Die Rede vom „Virus als Denkfigur“ scheint heute im alltäglichen Sprachgebrauch global verbreitet zu sein und dabei selbst ständiger Entwicklung und Transformation zu unterliegen. Wie konnte es zu einer so rasanten Verbreitung des Begriffes kommen? An der Sprache, Literatur und Philosophie des Westens seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass eine breite Diffusion biologischer Sprachbilder in unterschiedlichste Begriffsfelder stattgefunden hat. Dabei sind vor allem die interdisziplinären Wechselwirkungen zwischen Begriffen und konstatierten Phänomenen bemerkenswert, da sie Aufschluss über epistemologische Prozesse geben. Wie Marianne Hänseler in ihrer

⁵ Schlechtriemen, „Metaphern als Modelle“, in: *Visuelle Modelle*, 2008, S. 73. Mit dem Hinweis auf Max Black und Hans Blumenberg formuliert der Soziologe Tobias Schlechtriemen Interaktivität und Prozessualität als wichtige Kriterien neuerer Metapherntheorie: „Die metaphorische Übertragung wird als ein interaktiver Prozeß gedacht, bei dem es vielfältige Wechselwirkungen in beide Richtungen gibt. Damit werden auch die Wirkungen, die von der Metapher ausgehen, beachtet und können untersucht werden.“ Vgl. auch Black, Max, „Die Metapher“, in: Haverkamp, *Theorie der Metapher*, 1996; Black, *Models and Metaphors*, 1962; Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 2013 (1960).

⁶ Schlechtriemen, „Metaphern als Modelle“ in: *Visuelle Modelle*, 2008, S. 82.

⁷ Der aktuell in Mode gekommene Begriff der „Denkfigur“ bezeichnet ein offeneres und vorläufigeres „Modell im Prozess“ unter Berücksichtigung des Referenzsystems und der umfassenden Kontextualisierung. Zur zeitgenössischen Definition von „Denkfiguren“ als bildnerisch-erkenntnistheoretische Prozesse der Formfindung vgl. den Tagungsbericht des Graduiertenkollegs „Schriftbildlichkeit“ der Universität Gießen unter: <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegreiflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien> (aufgerufen am 4.9.2016).

Untersuchung *Metaphern unterm Mikroskop* feststellt, existierte zu Beginn der mikrobiologischen Forschung noch nicht einmal das passende Vokabular für die Fülle der neu zu beobachtenden Phänomene.⁸ Also griffen Naturwissenschaftler wie Robert Koch, beeinflusst von der gesellschaftlichen Stimmung ihrer Zeit, auf anschauliche Metaphern aus der Ökonomie und der Politik, aber auch aus dem Kolonialwesen und Militär zurück. Um diesen Erkenntnisprozess besser zu verstehen, ist es sinnvoll, sich über die Wirkungsweise von Metaphern klarzuwerden, denn leicht springt man bei dem Versuch des Denkens von Metapher zu Metapher. Weil das Virus einer reichen Metaphertradition wie Pestdiskurs und religiös-wissenschaftlicher Reinheitsmetaphorik und anderen sehr weitgefassten Begriffsfeldern (Organismusmetaphorik, maritime Metaphorik, Pyrometaphorik, Kampfmetaphorik) entspringt, kommen in den meisten einschlägigen Arbeiten Fragmente aus einem reichhaltigen Fundus des Infektösen gänzlich unsortiert zusammen, ohne eine genauere Systematik der Sprachbilder des Virus als ansteckender Agent zu ermöglichen.

Dem soll zwecks Formulierung verschiedener Kategorien der Virenmetaphorik in der vorliegenden Arbeit entgegengewirkt werden. Insbesondere muss gefragt werden: Wird das Phänomen Virus, vor allem aber das der „Viralität“, überhaupt erst durch den metaphorischen Sprechakt produziert? Für Sprachbilder gilt bekanntlich ebenso wie für visuelle Bilder, „dass Bilder von Bildern kommen“.⁹ Sie werden in einem kulturellen Erinnerungsprozess, vielleicht sogar in einer schon im ersten Teil diskutierten „kulturellen Evolution“, ständig transformiert.¹⁰ Um diese komplexe Wechselwirkung von Sprachbildern und visuellen

⁸ „Mikroorganismen und insbesondere Bakterien sind um 1875 in doppelter Weise ‚unscharfe Objekte‘: auf sprachlicher als auch auf instrumentell-materieller Ebene. Ihre Sichtbarkeit und Erkennbarkeit wird ermöglicht durch diverse Instrumente, experimentelle Prozeduren und Mikrofotografien einerseits, durch sprachliche morphologische Beschreibungen andererseits, in denen eine spezifische Alltagsmetaphorik auftaucht.“ Hänseler, Marianne, *Metaphern unter dem Mikroskop: Die epistemische Rolle von Metaphorik in den Wissenschaften und in Robert Kochs Bakteriologie*. Zürich, 2009, S. 65. In der Frühzeit der Mikrobiologie ist wohl gemerkt von Bakterien bzw. „Bazillen“ und noch nicht von Viren die Rede. Die Metaphorik bleibt aber, wie man feststellen kann, noch bis in unsere Tage von der frühzeitig geprägten Sprachwahl maßgeblich geprägt.

⁹ Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, 2006, S. 94.

¹⁰ „Erinnern“ heißt hier gleichermaßen „Vergessen“, wenn man der Argumentation der italienischen Soziologin Elena Esposito zur „gesellschaftlichen Evolution“ folgt: „Die beste Art, Erinnerung auszulöschen, besteht nicht im Löschen von Informationen (dies ist ja auch nicht möglich), sondern in der Produktion eines Überschusses an Information – nicht durch die Erzeugung einer Abwesenheit, sondern in der Vervielfältigung der Präsenzen.“ Esposito, *Soziales Vergessen*, S. 30f. Der in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder häufiger und nicht zuletzt im Kontext biosozilogischer Konzepte wie „Memetik“ thematisierte „kulturelle Evolutionismus“ (nicht mit kultureller Evolution in der Biologie, beispielsweise bei der Traditionenbildung von Singvogelritornellen oder Werkzeuggebrauch bei Schimpansen, zu verwechseln) „rekurriert auf eine materialistische Linie zumeist englischer Forscher aus der Frühphase der systematischen Ethnologie im 19. Jahrhundert als auch auf eine idealistische Linie, die deutlich von Hegel geprägt ist. Auch schon in Renaissance und Barock beginnt im Rückblick auf die Antike die Suche nach kulturellen Keimen und Elementarformen der kulturellen Entwicklung. In die Kritik gerät der kulturelle Evolutionismus wegen seines zunehmend unglaubwürdigen Progressionsschemas schon am Anfang des 20. Jahrhunderts.“ Vgl. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1984, S. 835. Die Forschungen Aby Warburgs und Ernst Cassirers zur Ikonologie und Kulturgeschichte erscheinen von diesem Diskurs beeinflusst.

Bildern geht es bei den hier untersuchten metaphorischen Virenmotiven. Gerade angesichts der in den letzten Jahren aufgekommenen Bildwissenschaften sollte man sich immer wieder neu vor Augen führen, dass Bilder „symbolische Produkte sind, mit denen ich mir die Welt metaphorisch aneigne“.¹¹ Von Aneignung zur Manipulation ist es, wie bei der Aneignung der Natur qua Rodung, Ackerbau und somit der „Kultivierung“ der Landschaft, nur ein kleiner Schritt. Kulturelle Evolution vollzieht sich durch Aneignung und Manipulation gleichermaßen. Nur deshalb werden Bilder – nicht selten handelt es sich um visualisierte Metaphern – in Archiven, Sammlungen, Alben und im Internet geteilt, kopiert und rekombiniert, bis sie sich nach unkontrollierbarer Replikation, Mutation und globaler Zirkulation wahrhaftig „viral“ nennen dürfen. Doch ist aus diesem offensichtlichen Beitrag zu einer kulturellen Evolution auch auf eine gerichtete und kontrollierbare Anwendbarkeit von Manipulationsmöglichkeiten, also auf nachweisliche Wirksamkeit zu schließen, wie es virales Marketing, Neurocomputing und Influencermarketing neuerdings immer wieder behaupten? Über die jeweilige Perspektive gibt die Virenmetaphorik durch die jeweils verwendeten Sprachbilder deutlichen Aufschluss. Im Sinne der Ausgangsvermutung dieser Analyse zeigt sich nämlich an den untersuchten Formulierungen und Visualisierungen, dass Künstler, Wissenschaftler und Philosophen ähnliche Fragen schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Verhältnis von kulturgeschichtlicher Ursache und Wirkung, Kunst und Propaganda, lokalen und globalen Phänomenen, individueller künstlerischer Produktion und Massenpartizipation analysierten und dem Problem nachspürten, welche Bedeutung Medien, insbesondere aber das Medium „Virus“, für diesen Kommunikationsprozess haben.



¹¹ „Aber ich möchte manchmal den Bildbegriff vor der totalen Instrumentalisierung schützen. Vielmehr sind Bilder symbolische Produkte, mit denen ich mir die Welt metaphorisch aneigne.“ Hans Belting im Gespräch mit Hans Burda: „Es ist eine der großen Erfindungen, dass das Bild dasjenige ist, was in einem Rahmen ist“, in: Burda, *In medias res*, 2010, S. 154-159.

6.1 Evolution der Virenmetaphorik

„Die biologische Metapher der ‚Proliferation‘ der massenmedialen Bilder suggeriert, dass mit der Technologie gleichsam eine natürliche Evolution stattgefunden hat.“¹²

In der Untersuchung metaphorischer Begriffsbildung sind zentrale Bereiche immer noch an Hans Blumenberg orientiert. Für eine Kontextualisierung des Viralen kann dieser Ansatz besonders nützlich sein, da Blumenbergs Metaphorologie von einem geologischen Strukturmodell ausgeht, das hinsichtlich der Entstehungsgeschichte der Mikrobiologie aus der Kristallographie erwähnenswert erscheint.¹³

„Die Metaphorologie sucht an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch fassbar machen, mit welchem ‚Mut‘ sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft.“¹⁴

Damit löst Blumenberg die Metapher aus ihrem lediglich rhetorischen Begriffsfeld und spricht ihr generative Wirkungsmacht bei der Entstehung bzw. Konstruktion von Gedankengebäuden und Denkstrukturen zu, die im hier beschriebenen Fall eine Genealogie der Virenmetaphorik weitaus interessanter erscheinen lässt als die bloße Beschreibung viraler Metaphern.¹⁵ Ein Beispiel für ein solches ideengeschichtlich entstandenes Begriffsfeld ist im Zusammenhang mit viralen Metaphern die Organismusmetaphorik (vgl. Kap. 5.3). Sie ist stets Indiz für universalistische Vorstellungen im Spannungsfeld von Zugehörigkeit und Unabhängigkeit, Identität und Hybridität, von Krankheit und Gesundheit in Politik, Soziologie, Medizin, Philosophie und Kunst unterschiedlichster Ausprägungen:

„Wenn die einzelnen Organe ihre natürliche Funktion erfüllen, funktioniert auch das harmonische Zusammenspiel des Ganzen und der Organismus kann sich selbst erhalten und reproduzieren. Wenn es Reibungen und Störungen gibt, sind diese krankhaft. Ein gesunder Organismus dagegen entwickelt sich weiter und wächst.“¹⁶

Manche Metaphern haben laut Blumenberg ein so bemerkenswertes Potential, über Jahrhunderte hinweg zu wirken, dass der Grund, aus dem sie hervorgegangen sind, schon komplett aufgelöst sein mag, während sie selbst immer noch ein festes Fundament für neue

¹² Schulz, Martin, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München/Paderborn, 2009 (2005), S. 120.

¹³ Anfangsvermutung für die Entdeckung von Mikroben ist die biologische Wirksamkeit winziger Kristalle als Kontagien. Bevor Louis Pasteur sich der Mikrobeforschung zuwandte, arbeitete er als Chemiker und Kristallograph in Straßburg.

¹⁴ Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 16f.

¹⁵ Zum „Virus als Metapher“ vgl. neben Lüber auch: Mayer/Weingart, *VIRUS! Mutationen*, 2002; Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002.

¹⁶ Schlechtriemen, „Metaphern als Modelle“ in: Reichle/Siegel/Spelten, *Visuelle Modelle*, 2008, S. 76f.; vgl. zur vermeintlichen oder tatsächlichen Krankhaftigkeit auch Sontag, *Metaphor*, 1989/1979.

Gedankengebäude darstellen können. Solchermaßen „absolute Metaphern“ stellen eine Verselbstständigung von Bildern dar, und zwar nicht nur linguistischer Sprachbilder, sondern auch bildgeschichtlich relevanter Motive, wie es am Beispiel der Licht- und Feuermetaphorik über Jahrhunderte hinweg nachgewiesen werden kann.¹⁷ Es bietet sich also an, die Bilder des Virus auf ihre Tauglichkeit für eine metaphorologische Untersuchung einem inhaltlichen und ikonologischen Vergleich zu unterziehen. Dieser Vergleich ist aber nur in einer gleichzeitigen kritischen Analyse der metaphorischen Kategorien des Viralen denkbar, denn die Kontextualisierung von Metaphern im Wandel der Zeit ist nach Blumenberg vor allem eine Frage der Kritik bei der Quelleninterpretation. Ein Beispiel dafür ist das an den Erkenntnissen der Genetik orientierte Sprachbild vom genetischen Code als „biologische Grammatik“, das Blumenberg in seinem Buch *Die Lesbarkeit der Welt* im Rekurs auf den in dieser Untersuchung schon mehrfach zitierten Text des Physikers Erwin Schrödinger „What is life?“ und die frühe Genforschung des Biochemikers Erwin Chargaffs kritisch analysiert:

„Die Metaphorik der biologischen Grammatik hat nicht nur die verwegene Spekulation geweckt, künftige Wissenschaftler würden der Natur neue und eigene Texte schreiben können, sie hat auch unseren Einblick, meinetwegen wiederum rhetorisch, vertieft in das Verhältnis von Einsatz und Gewinn, auf dem die Existenz des Menschen beruht: Jeder Rigorismus in der Reproduktionsfähigkeit der Natur, schon eine wesentlich gesteigerte Texttreue in der Punkt-für-Punkt-Weitergabe von Information, hätte die Evolution des Lebens gehindert, die Existenz des Menschen in Reichweite seiner Geschichte kommen zu lassen. Die Evolution wäre in ihren Anfängen stecken geblieben.“¹⁸

Auch hier erweist sich Leben in der modernen Begrifflichkeit als abhängig von seiner spezifischen Fähigkeit zur permanenten Veränderung und zur Interaktion mit der Umwelt. Einmal mehr erscheint hier das im ersten Teil beschriebene virale Interaktionsmodell als vermeintlicher Universalschlüssel zu einer neuen Vorstellung von Ordnung, Zusammenhang und Selbstregulierung – und etwaigen Manipulationsmöglichkeiten. Die Anerkennung der Tatsache, dass in der Natur viel weniger Determinismus und Stabilität als zufällige Variationen die Entwicklungsgeschichte kontrollieren, hat im 20. Jahrhundert auch

¹⁷ Zu „absoluten Metaphern“ sagt Blumenberg mit kritischem Seitenhieb auf biologistische Theoriebildung: „Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewissheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten. ‚What genuine guidance does it give?‘ Diese Form der Wahrheitsfrage, wie sie der Pragmatismus entworfen hat, ist hier, im allerdings ganz und gar biologiefreien Sinne, in Geltung. [...] Die Wahrheit der Metapher ist eine ‚vérité à faire‘.“ Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 29.

¹⁸ Blumenberg, „Der genetische Code und seine Leser“, in: Ders., *Die Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981), S. 372f. An derselben Stelle spricht Blumenberg mit großer Selbstverständlichkeit übrigens auch von biologischer wie kultureller Evolution gleichermaßen: „So hängt auch die Fähigkeit des Physikers, Naturforschung zu betreiben, an der ungeheuren Distanzierung von jener Unmittelbarkeit zur Natur, aus der die organische und kulturelle Evolution den Menschen herausgeführt hat.“ Ebd.

weitreichende Folgen für die Akzeptanz vielfacher Interdependenzen im Medium Sprache gezeitigt. Die Akzeptanz von Prozessualität, Aleatorik, Ergebnisoffenheit und Interaktion kennzeichnet in vielfacher Hinsicht den zentral an Linguistik und Semiotik orientierten Dialog zwischen moderner Kunst und Wissenschaft. Deshalb liegt es nahe, sich unter den neueren Metaphernkonzepten auch an der Interaktionstheorie Max Blacks zu orientieren, in der die Verschiebung von Begriffsfeldern als „Interaktion der semantischen Felder“ definiert wird.¹⁹ Nach Black bietet Metaphorik die Möglichkeit, immer wieder neue Perspektiven zu kommunizieren: „Tatsächlich wird im 20. Jahrhundert mit der Interaktionstheorie ein Metaphernkonzept formuliert, welches das Moment der Bedeutungsverschiebung ins Zentrum rückt.“²⁰

Dabei ist die kulturelle Evolution des Menschen aber durchaus kein nurmehr biologischer Prozess, sondern ist laut Hans Jonas an der spezifisch menschlichen Fähigkeit zur Distanzierung und Emanzipation von biologischer Konditionierung qua Imagination zu bemessen.²¹ Wie im Folgenden ausgeführt werden soll, brauchen Bilder, Ideen, Sprache und Musik neben der technologischen Aufzeichnung stets auch den Resonanzraum menschlicher Beziehungen und dementsprechender Imaginationsfähigkeit zur Rezeption in einem „Wirtskörper“, um überhaupt Wirksamkeit mittels Nachahmung und Propagierung entwickeln zu können. Ob sie auf diese Weise sogar ein „Eigenleben“ als Medium behaupten dürfen, wird im Folgenden kritisch zu diskutieren sein und bestimmt die gegenwärtigen Diskurse fundamental. In der immateriellen Kultur digitaler Netzwerke werden Viren heute oft fraglos zum Modell für ein entkörperertes Dasein in der Technosphäre, für welche durch soziobiologische Analogieführung die gleichen Voraussetzungen wie für die Natursphäre angenommen werden. Auch Pionierleistungen und Landnahme stellen sich nach dem Ausbleiben extraterrestrischer Eroberungen nur noch in der solchermaßen mit „Eigenleben“ ausgestatteten Technosphäre und in der Mikrosphäre des bislang Unsichtbaren als vielversprechende Optionen dar. Die Genese des technologischen wie des metaphorischen Virus aus dem Geist der Molekularbiologie ist unmittelbar an die Geschichte der Kommunikationstechnologie und an die Vorstellung einer kulturellen Evolution in Wechselwirkung mit einem selbstregulierenden Gedächtnis als Option auf künstliche Intelligenz („Artificial Intelligence“ und „Artificial Immune Systems“) gekoppelt. Diese schon im ersten Teil mehrfach angedeutete Perspektive wird im Folgenden von besonderem

¹⁹ Hänseler, *Metaphern unter dem Mikroskop*, 2009. S. 87.

²⁰ Ebd., S. 68.

²¹ Vgl. Jonas, „Homo Pictor“ (1961), in: Ders., *Das Prinzip Leben*, 1997 (1973).

Interesse sein und ist keinesfalls unkritisch zu betrachten.²² Denn die Allgegenwart des Virendiskurses ist ein deutlicher Hinweis auf die für unsere Gegenwart spezifische Tendenz zur Veflüssigung, Konturlosigkeit und Immersion.

Eine kulturvirologische Begriffsgeschichte des Virus, des Viralen und der neuerdings postulierten „Viralität“ basiert, wie in diesem zweiten Teil der Untersuchung verdeutlicht werden soll, auf dem Metaphernfundus der europäischen Geistesgeschichte. Das Virus als Denkfigur ist aber keinesfalls für jeden beliebigen Diskurs relevant. Gerade angesichts der sehr gründlich verwissenschaftlichten Begriffsgeschichte der Bakteriologie muß stets daran erinnert werden, dass Viren zwar Mikroben, aber keine Bakterien sind und einem völlig anderen Modell der Interaktion als diese gehorchen.²³ Die medizinhistorische Erfolgsgeschichte der vermeintlich besser kontrollierbaren und berechenbaren Bakterien wird zwar in jüngerer Zeit von multiresistenten Keimen und der Rede vom „Antibiotika Overkill“ unterwandert, wirkt aber metaphorologisch auch im zeitgenössischen Sprechen über Viren und andere Parasiten nach.²⁴ Bakterien konnten bereits im 19. Jahrhundert im biopolitischen Stil durch ein raffiniertes „displacement“ aus dem lebendigen Körper in das Labor in Massen kolonisiert, reproduziert und gezüchtet werden und beschworen metaphorische Visionen, um nicht zu sagen Wahnvorstellungen, der Machbarkeit. Der Bakteriendiskurs beeinflusst nach wie vor den kolonialistisch und militärisch dominierten Metapherngebrauch für Parasiten und Mikroben jeglicher Art und die Interaktion mit ihnen. Es scheint somit an der Zeit, sich der virusspezifischen Metapherngeschichte differenziert von derjenigen der Bakterien und anderer Mikroben zu widmen – wobei übrigens für alle pathogenen Erreger das Prinzip der „Virulenz“ gilt.²⁵ Um die Sprachbilder und künstlerischen Referenzen aufklären und interpretieren zu können, wird es notwendig sein, dabei die medizinischen und technisch animierten Bildgebungsprozesse bei der Sichtbarmachung der Viren genau im Blick zu behalten.

²² Vgl. zur Kritik an der Lesbarkeitsmetaphorik auch Kay, Lily, *Who wrote the book of life?* Stanford, 2000.

²³ Vgl. Hänseler, *Metaphern unter dem Mikroskop*, 2009. Zur Metaphorik bakteriologischer Begrifflichkeiten vgl. Gradmann, „Bakteriologie im deutschen Kaiserreich“, in: Samida (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft*, 2014, zur Bakteriologie des „Fin de Siècle“ vgl. Voß, Hendrik Christian, *Die Darstellung der Syphilis in literarischen Werken um 1900. Auswirkung wissenschaftlicher Konzepte und sozialer Ideen*. Inauguraldissertation bei Prof. Dr. Dietrich von Engelhardt aus dem Institut für Medizin- und Wissenschaftsgeschichte der Universität zu Lübeck 2004, <http://www.zhb.uni-luebeck.de/epubs/ediss115.pdf>.

²⁴ Blaser, *Antibiotika Overkill*, 2017.

²⁵ „Virulenz bedeutet den Grad der Pathogenität eines einzelnen Stammes innerhalb einer Art. Pathogenität ist also ein Spezies-, Virulenz ein Stammesmerkmal. [...] Virulenz bestimmt sich immer in Bezug auf einen Wirt. Sie ist demnach nicht nur von den Eigenschaften eines Mikroorganismus, sondern auch von der Art des Wirtes (z. B. Mensch, Versuchstier) und auch von der Abwehrlage des Wirts abhängig.“ Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 19.

6.2 Lebensprozesse und Wirtsfindung viraler Bilder

„E solo nell'incontro con l'uomo le immagini inanimate acquistano un'anima, diventano veramente vive.“²⁶

Denkt man angesichts zeitgenössischer Speicherkapazitäten über die Konditionen des kulturellen Gedächtnisses und die Weitergabe von kulturellen Informationen im Laufe von Generationen innerhalb der Entwicklungsgeschichte kultureller Phänomene nach, liegt es nahe, auch im Falle der Genese von Bildern, Ideen und anderer kultureller Impulse von Virulenz und Viralität zu sprechen. Die zum Teil recht esoterischen Theorien des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg werden sicherlich auch aus diesem Grund in jüngster Zeit wieder sehr aufmerksam rezipiert.²⁷ Dieser stand im frühen 20. Jahrhundert exemplarisch für eine Generation von Künstlern und Kunstwissenschaftlern, die über seinerzeit flexibler als zuvor nutzbare Printmedien zur Analyse der Vergleichbarkeit von Bildern anhand von vielfachen Reproduktionen derselben kommen. Insbesondere Künstler wie Paul Klee und Wassily Kandinsky, der Kulturphilosoph Ernst Cassirer, später auch der französische Kunstpublizist und Kulturpolitiker André Malraux mit seiner Idee des „Museums ohne Wände“ („Museum without Walls“, wie der Titel seines berühmten Textes „Das imaginäre Museum“ ins Englische übersetzt wurde),²⁸ stehen prototypisch für ein mit der vielzitierten „technischen Reproduzierbarkeit“ von Artefakten beginnendes neues Zeitalter des Bild- und Formenvergleichs anhand einer nun fokussierten Entwicklungsgeschichte der Zeichen, Symbole und Motive.²⁹

²⁶ „Und nur in der Begegnung mit dem Menschen werden die unbeseelten Bilder beseelt, werden sie wirklich lebendig.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.) Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 45.

²⁷ Zur spezifischen Bedeutung der von 1918 bis 1933 in Hamburg und seither in London ansässigen kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs vgl. Horst Bredekamp, „Danksagung“, in: Siepe, Hans T. (Hg.), *Theorie und Kulturen des Bildes. Meyer-Struckmann-Preis 2010: Horst Bredekamp*. Düsseldorf, 2011, S. 45ff. Bredekamp betont in seiner Danksagung, „[...] von der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg affiziert gewesen zu sein, die auch fast 80 Jahre nach ihrer Emigration nach London eine geradezu magische Anziehungskraft entfaltet. In dieser Bibliothek haben Kunsthistoriker, Philosophen (und so auch Cassirer), Historiker, Kirchengeschichtler, Theologen, Arabisten und Sprachforscher gemeinsam aus ihren je unterschiedlichen Perspektiven an einer allgemeinen Kulturtheorie gearbeitet. Deren Eigenart lag darin, Kulturprodukte nicht etwa als Rückspiegelung andernorts erreichter oder auch erzwungener Leistungen zu begreifen, sondern als aktivierende Gestalter.“ Vgl. dazu weiterführend Gombrich, *Aby Warburg*, 1981 (1970).

²⁸ Vgl. Malraux, *Das imaginäre Museum*, 1987 (1947).

²⁹ Paul Klee präzierte Anfang des 20. Jahrhunderts seine künstlerische Methode als „Genese“ eines Kunstwerkes aus dem kulturgeschichtlichen Evolutionsprozess einer Interdependenz von Kulturgeschichte, Autor und Rezipienten wie folgt: „Die Vorbewegung in uns, die tätige, wirkliche Bewegung von uns in der Richtung des Werkes und die weitere Fortführung der Bewegtheit im Werk auf andere, auf die Beschauer des Werkes, das sind die Hauptabschnitte des schöpferischen Ganzen, als Vorschöpfung, Schöpfung und Nachschöpfung.“ Osterwold, Tilmann (Hg.), *Paul Klee. Die Ordnung der Dinge*. Stuttgart, 1975, S. 149. Vgl. auch zur Evolution von Formen in der Kunst: Kandinsky, Wassily, „Über die Formfrage“ (1912), in: Bill, Max (Hg.), *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Bern, 1973, S. 17-48; Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1970 (1936). Den zu jener Zeit verbreiteten eurozentristischen Ansichten

Zeitgleich begannen die entscheidenden Ideen zur Genese der Erscheinungsformen von Lebewesen als „Genetik“ Form anzunehmen. Dieser Zusammenhang mit Vererbungslehre und den Fragen nach dem Formengedächtnis der Natur ist für die Betrachtung von Virus und Viralität von zentralem Interesse. Der Grund für die anhaltende Bedeutung des Virus für die Mediengeschichte kann in der seit Beginn des 20. Jahrhunderts beständig vorangetriebenen Suche nach ebenso einfachen wie komplexen Einheiten als „Kristalle des geschichtlichen Gedächtnisses“, wie es Giorgio Agamben nennt, zur Weitergabe kultureller Erbinformation von Generation zu Generation gesehen werden. In seinem Text *Nymphen (Ninfe)* von 2007 interpretiert der italienische Philosoph die 1905 von Warburg erstmals in seinen Betrachtungen zu Dürer und Antike formulierte Idee der „Pathosformel“ als „bewegtes Leben“ in kristallisierter Form und nennt die solchermaßen definierten kulturellen Phänomene „Hybride aus Materie und Form, Schöpfung und Performance, Erstmaligkeit und Wiederholung“.³⁰ Der Versuch, kulturgeschichtliche Erinnerungsstücke wiederzubeleben, bei Warburg als „Theorie des sozialen Gedächtnisses“ bezeichnet,³¹ wird von Agamben als Frage nach der „Beseelung“ der Bilder interpretiert. Agamben erkennt auch in Warburgs Beschäftigung mit den sogenannten „Pathosformeln“ dieses Interesse und führt den Begriff auf einen italienischen Renaissancetänzer zurück, der Warburg durch seinen langen Aufenthalt in Florenz bekannt gewesen sein soll. In Anlehnung an ein Traktat des Tänzers Domenica da Piacenza, in dem Standbilder, im Fluss der Performance angehaltene „Phantasmaten“, als zentrales choreographisches Element beschrieben werden, metaphorisiert Agamben die „Pathosformeln“ im Warburg-Projekt als herauskristallisierte Momente der Aufzeichnung: „Die ‚Pathosformeln‘ bestehen aus Zeit, sie sind Kristalle geschichtlichen Gedächtnisses, ‚Phantasmaten‘ im Sinne Domenico da Piacenzas, um die herum die Zeit ihre Choreographie schreibt.“³²

Nach dieser Beschreibung entsprechen sie den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2), weshalb sie sich insbesondere aufgrund ihres Hybridstatus für eine ausführlichere Untersuchung zum Virus als interdisziplinäres Medium anbieten.

der Anhänger des klassischen Diffusionismus, kulturelle Errungenschaften kämen durch „Kulturkontakte“ zustande, wußte der Kunsthistoriker Ernst Cassirer seinerzeit entgegenzuhalten: „Nicht der Grad der Ansteckung, sondern der Grad der Intensivierung und Erhellung ist der Maßstab für die Vortrefflichkeit der Kunst.“ Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen*. Hamburg, 2007 (1944), S. 228.

³⁰ „Ibridi di materia e forma, di creazione e ‚performance‘, di primavolità e ripetizione.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.), Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 17.

³¹ Gombrich, *Aby Warburg*, 1981 (1970), S. 332.

³² „Le ‚Pathosformeln‘ sono fatto di tempo, sono cristalli di memoria storica, ‚fantasmati‘ nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua choreographia.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.), Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 18.

6.2.1 Das Virus als Nymphe?

Die Belebung der Bilder bei Agamben und Warburg

Die Arbeit mit Bildern bedeutet in Agambens Warburg-Interpretation stets, an der Kreuzung von Körperlichkeit und Unkörperlichkeit, von Individuellem und Kollektivem zu agieren. Die „Nymphe“, ein mythologisches Hybridwesen, wird zum Bild der Bilder, zur Chiffre für das, woran Menschen durch die gegenseitige Weitergabe von Bildern, Symbolen und Erinnerungen über Generationen ihre Fähigkeit binden, sich zu finden oder zu verlieren, zu denken oder nicht zu denken:

„Lavorare sulle immagini significa in questo senso per Warburg lavorare all’incrocio non soltanto fra il corporeo e l’incorporeo, ma anche, e soprattutto, fra l’individuale e il collettivo. La ninfa è l’immagine dell’immagine, la cifra delle ‚Pathosformeln‘ che gli uomini si trasmettono di generazione in generazione e a cui legano la loro possibilità di trovarsi o di perdersi, di pensare o di non pensare.“³³

Als Teil einer kulturellen Evolution scheinen die Bilder daher „quasi“ lebendig, vielleicht sogar als selbstreproduzierende Automaten, nämlich technologische Viren – nur was heißt in diesem spezifischen Kontext „Leben“? Nymphen gehören laut einem Traktat des alchemistisch interessierten Barockmediziners Paracelsus mit dem Titel „De nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus“ zu den Elementargeistern der vier Elemente.³⁴ Wie Venus selbst entsteigt die Nymphe als Liebeswesen der Welle, dem Schaum, dem Wasser – einem Zustand völliger Gelöstheit und Immersion also. Bewegung und Veränderung sind ihr Element. Nymphen sind Hybridwesen zwischen Mensch und Tier, zwischen Körper und Geist, doch können sie durch die liebevolle Vereinigung mit einem Menschen eine unsterbliche Seele erhalten. Agamben interpretiert die Nymphen als

„eine Art Schatten oder ‚Imago‘, die genau wie diese ständig dasjenige, dessen Bild sie abgeben, begleiten und begehren, ebenso wie sie ihrerseits begehrt werden. Und nur durch die Begegnung mit dem Menschen werden diese unbeseelten Bilder wahrhaftig belebt und beseelt. [...] Die Geschichte der gegenseitigen Beziehungen zwischen Menschen und Nymphen ist die Geschichte des schwierigen Verhältnisses des Menschen zu seinen Bildern.“³⁵

Warburgs Elementargeist „Nymphe“ in Agambens zeitgenössischer Adaption führt uns das schwierige Verhältnis des Menschen zu seinen Bildern vor Augen, die immer wieder neu von ihm durch Imagination belebt werden müssen. Beim italienischen Renaissancedichter

³³ Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 53ff.

³⁴ Ebd.

³⁵ „[Create non al immagine di Dio, ma dell’uomo, esse ne costituiscono] una sorta di ombra o ‚imago‘ e, come tali, perpetuamente accompagnano e desiderano – e ne sono, a loro volta, desiderate – ciò di cui sono immagine. E solo nell’incontro con l’uomo le immagini inanimate acquistano un’anima, diventano veramente vive. [...] La storia dell’ambigua relazione fra gli uomini e le ninfe è la storia della difficile relazione fra l’uomo e le sue immagini.“ Agamben, *Ninfe*, 2007 S. 44f.

Baccaccio bedeutet zu lieben immer, so Agamben, eine Nymphe zu lieben, also die Beziehung zwischen Leben und Poesie sowie liebevolle Vereinigung von Körper und Geist.³⁶ Die künstlerische Antwort der Moderne im 20. Jahrhundert darauf ist das Ineinssetzen von Alltag und Poesie, von Leben und Kunst. Die moderne Literatur seit Dante und Boccaccio entsteht nach Agamben aus der Abspaltung des Bildes von der Realität und dem Sehnsuchtpotential möglicher Wiedervereinigung mit dem Bild: „Die liebende Verbindung zum Bild, Symbol der perfekten Erkenntnis, wird hier zur unmöglichen sexuellen Vereinigung mit einem zum Geschöpf transformierten Sinnbild [...]“³⁷

Imagination und Gedächtnis werden im schöpferischen Transformationsprozess des Bildes zur Kreatur zu den zentralen Bezugsgrößen der Neuzeit. Die „unmögliche sexuelle Vereinigung“ mit dem Bild wird zum Symbol des vermeintlich perfekten Begreifens durch ein Verschmelzen mit kunstfertiger Technologie, den Medien. Fragen des kulturellen Gedächtnisses ziehen aktuell eine beträchtlich wiederbelebtes Interesse durch die Analogieführung von Technosphäre und Biosphäre in der Digitalkultur auf sich. In der zeitgenössischen Informationsgesellschaft ist das soziale Gedächtnis der Gesellschaft wichtiger denn je und hängt scheinbar vollkommen von der jeweils neuesten Kommunikationstechnologie ab. Agambens Denkfigur „Nymphe“ ist nicht nur ein Schlüssel, um zentrale Probleme in der jüngst entstandenen Bildwissenschaft zu verstehen, sondern entspricht auch exakt einem der zentralen Kriterien des Viralen, weder tot noch lebendig zu sein, sondern vielmehr eine formale Kristallisation potentiellen Lebens herauszubilden. Das hier beschriebene „Leben“ der Nymphen ist als „pure Historie“ eine Frage der Speicherung und Wiederbelebung kultureller Erinnerungsbilder. Wie die schon beschriebene „Figur des Dritten“ im Fall des sinnbildlich verwandten und ähnlich strukturierten Virus teils vitalistisch, teils mechanistisch daherkommt (vgl. Kap. 5.1), wird auch das „Imago“ der Nymphe erst durch die Verbindung mit einem körperlichen Anderen – dem Wirtsorganismus – lebensfähig. Um nicht nur metaphorisch, sondern de facto lebendig zu werden, müssen die Bilder animiert werden. Dazu muss sich ein menschlicher Wirt finden, der mit ihnen ein symbiotisches Verhältnis eingeht. Auf diese Weise, und man möchte betonen, nur auf diese Weise, können Bilder weiterleben – was übrigens auch immer ein „tödliches Risiko“ („rischio mortale“) für den menschlichen Wirtsorganismus mit sich bringt, denn nur allzu leicht werden Menschen

³⁶ Ebd., S. 48f.

³⁷ „La congiunzione amorosa con l'immagine, simbolo della conoscenza perfetta, diventa qui l'impossibile unione sessuale con un imago trasformato in creatura [...]“ (Hervorhebungen im Original, Übertragung ins Deutsche durch S.R.) Ebd., S. 50.

Sklaven ihrer allzu lebhaft imaginierten Bilder. Man muss sich laut Agamben stets über die Notwendigkeit im Klaren sein, sich von den Bildern immer wieder neu zu befreien:

„Wir sind es gewohnt, nur dem biologischen Körper Leben zuzusprechen. Nymphenleben ist hingegen pure Historie. Wie die Elementargeister bei Paracelsus bedürfen die Bilder eines Subjektes, das sich mit ihnen verbindet, um wirklich lebendig zu werden; doch mit dieser Begegnung, wie in der Vereinigung mit der Nymphe als Welle, ist ein tödliches Risiko verbunden. Im Laufe der geschichtlichen Tradition kristallisieren sich die Bilder in der Tat und verwandeln sich in spiegelnde Flächen, zu deren Sklaven die Menschen werden und von welchen es sich immer wieder neu zu befreien gilt.“³⁸

Agamben nennt als Beispiel das profunde Interesse Warburgs an Sternbildern und ihrer Repräsentation als Ausdruck des aktiven menschlichen Bemühens, Richtung und Schicksal („destino“) qua Zuschreibung von Bedeutsamkeit in Glück („fortuna“) zu verwandeln. Das Italienische verfügt mit „Destino“ und „Fortuna“ über zwei deutlich unterschiedene Schicksalsbegriffe, die hier herangezogen werden. Das bestimmende Interesse der Menschen, sich auch nach dem Verlust einer zentralen göttlichen Instanz erneut seiner Zugehörigkeit zum Universum zu versichern, das übrigens auch in der Suche nach piktogramatischen Bildmotiven in der bildenden Kunst³⁹ sowie nach Codes in Biologie, Genetik und Informatik erkennbar ist (vgl. Kap. 5.4), wird zu einem Hauptprojekt der Moderne. Im Sinne von Hans Blumenbergs schon angeführten Überlegungen zur „Lesbarkeit der Welt“⁴⁰ geht es um den Versuch der Kartierung und persönlichen Aneignung des Imaginären zwecks Orientierung – im individuellen Falle Warburgs noch dazu um einen Kampf gegen die Schizophrenie der eigenen Imagination: „Le costellazioni celesti sono, in questo senso, il testo originale in cui l’immaginazione legge ciò che non è mai stato scritto.“⁴¹ Hier zeigt sich die für die Navigation im Offenen notwendige Freiheit zur Imagination, eine konstruktivistische Freiheit in Wissenschaft und Kunst, die an den einführenden Vergleich zwischen Viren und Sternen zurückdenken lässt. Um im antiken Sinne die Kunst der Navigation, nurmehr in der

³⁸ „Noi siamo abituati ad attribuire vita soltanto al corpo biologico. Ninfale è, invece, una vita puramente storica. Come gli spiriti elementari di Paracelso, le immagini hanno bisogno, per essere veramente vive, che un soggetto, assumendole, si unisca a loro; ma in quest’incontro – come nell’unione con la ninfa-ondina – è insito un rischio mortale. Nel corso della tradizione storica, infatti, le immagini si cristallizzano e trasformano in spettri, di cui gli uomini diventano schiavi e da cui sempre di nuovo occorre liberarli.“ Ebd. (Übertragung ins Deutsche durch S.R.)

³⁹ Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 23-26. Agamben weist hier darauf hin, dass Warburgs Forschungen zeitgleich zur Entstehung des Kinos stattfinden, dessen Wirksamkeit durch die aktive Nutzung retinaler Nachbilder begründet ist, ein Verfahren, das sich, so interpretiert Agamben Warburg, die Moderne zunutze macht, um vergangene Bilder in Fotogrammen wiederzubeleben.

⁴⁰ Blumenberg, „Der genetische Code und seine Leser“, in: Ders., *Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981) S. 372ff. Vgl. zu weiteren Metaphern des Lesens: Taureck, Bernhard H. F., *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*. Frankfurt am Main, 2004, S. 116-134.

⁴¹ „In diesem Sinne sind die Himmelskonstellationen der Originaltext, in dem die Imagination das liest, was nie geschrieben stand.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.) Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 55.

Bilderflut, zu beherrschen, bedarf es der Orientierung, Interpretation und Kartierung, wie es Warburg folgerichtig mit seinem Mnemosyne-Atlas versuchte: „L’atlante è la mappa che deve orientare l’uomo nella sua lotta contro la schizofrenia della propria immaginazione.“⁴² Das Vergessen und Filtern von Imaginationen ist dabei für den Erhalt seelischer Balance ebenso wichtig wie „die Kunst, die Erinnerung beherrschen zu können“ („l’arte di padroneggiare la memoria“). Diesen wichtigen Gedanken leitete Warburg laut Agamben von seiner Beschäftigung mit Giordano Brunos *De umbris idearum* ab.⁴³ Die schon im Zusammenhang mit der Stabilität des Vergänglichen in der Mode zitierte italienische Soziologin Elena Esposito nimmt sich in einer profunden Analyse des „Gedächtnisses der Gesellschaft“, das dafür sorgt, „dass man der Umwelt nicht hilflos ausgeliefert ist“, und der Differenz von Erinnerung und Vergessen an:⁴⁴ „Die Form des Gedächtnisses besteht nicht in der Identität der Erinnerung, sondern in der Differenz Erinnern/Vergessen.“⁴⁵

Wer seinen Bildern, Phantasmen und Imaginationen nicht ausgeliefert sein will, hat zu ordnen, Abschied zu nehmen und zu vergessen – wie es schon Warburg bei der Herstellung seines kulturwissenschaftlichen Mnemosyne-Atlas leidvoll erfahren musste: „Der Titel ‚Mnemosyne‘ bezeichnet insofern Bilderlosigkeit als Zuflucht und Abschied von allen Bildern.“⁴⁶ Nicht der Intellekt, sondern die Imagination und die Fähigkeit zum Erinnern und Vergessen macht nach der Warburg-Interpretation Agambens das spezifisch Menschliche aus – ein Gedanke, der sich in ähnlicher Form auch bei dem deutschen Philosophen Hans Jonas findet, auf den aus diesem Grund im Fazit dieser Arbeit zurückzukommen ist.⁴⁷

⁴² „Der Atlas dient als Orientierungshilfe des Menschen im Kampf gegen die Schizophrenie der eigenen Imagination.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.), Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 56.

⁴³ Vgl. Bruno, Giordano, *De umbris idearum*. Paris 1582; Bruno, Giordano, *Opera Latina Conscripta*. Stuttgart, 1962 (1591), „De Magia“ S. 395-454, „De vinculis in genere“, S. 653-700. Im Rückgriff auf diesen Text des Nolaner Universalgelehrten meinte Umberto Eco in einem Gespräch über Mnemotechniken, Bruno habe „Ideen, die als Vehikel fördernd und solche, die als Ketten bindend wirken“, unterschieden. Eco, Umberto u.a., *Das Ende der Zeiten*, 1999 (1998), S. 247ff.

⁴⁴ Esposito, *Soziales Vergessen*, 2002, S. 24.

⁴⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁶ „Il titolo ‚Mnemosyne‘ nomina, in questo senso, il senza immagine, che è il congedo – e il refugio – di tutte le immagini.“ (Übertragung ins Deutsche durch S.R.), Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 57.

⁴⁷ „L’immaginazione riceve in questo modo un rango in ogni senso decisivo: al vertice dell’anima individuale, al limite fra corporeo e l’incorporeo, l’individuale e il comune, la sensazione e il pensiero, essa è la estrema scoria che la combustione dell’resistenza individuale abbandona sulla soglia del separato e dell’eterno. In questo senso, l’immaginazione – e non l’intelletto – è il principio che definisce la specie umana.“ („Die Imagination erhält auf diese Weise einen in jeder Hinsicht entscheidenden Rang: Sie stellt die extrem reduzierte Schlacke all der Verbrennung dar, die vom einzelnen Dasein auf dem Scheitelpunkt der Individualität, an der Grenze zwischen Körperlichkeit und Unkörperlichkeit, Individuum und Gemeinschaft, Fühlen und Denken auf der Schwelle vom Einzelnen zur Ewigkeit bleibt. Also ist nicht der Intellekt, sondern die Imaginationsfähigkeit das Definitionsprinzip der menschlichen Spezies.“) (Übertragung ins Deutsche durch S.R.), Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 52; vgl. zum Potential der Imagination Jonas, „Homo Pictor“ (1961), in: Ders., *Das Prinzip Leben*, 1997 (1973), S. 265-303.

In diesem Sinne sind Warburgs „Pathosformeln“ für Agamben Denkfiguren wie die „Nymphen“, nämlich „energetisch aufgeladene Dynamogramme“ („dinamogrammi carichi di energia“),⁴⁸ die jederzeit in einem Wirtskörper zu aktivieren sind. Die im Mnemosyne-Atlas zusammengestellten Motive sind dagegen vom Kontext „abgeschnürte Dynamogramme“ („dinamogrammi sconessi“),⁴⁹ denen aufgrund ihres Zwischenstadiums „im Halbschlaf“ („fra il sonno e la veglia“)⁵⁰ – also aus kulturvirologischer Sicht in Latenz („in sospeso“)⁵¹ befindlich – vom Menschen das Leben (zurück)gegeben werden muss.⁵² Die Warburg'sche Nymphe ist ebenso wie das virale Bild auf Wirtsfindung angewiesen, um vom untoten Zwischenstadium zu wirklichem Leben zu gelangen. Angewiesenheit auf Wirtsfindung gilt auch für die von Lüber kategorisierte Metaphorik der „Körper-Viren“, „Sprach-Viren“ und „Daten-Viren“.⁵³ Ohne die Allianz mit dem Körper eines anderen Lebewesens findet keine Übertragung von biologischen Viren statt, ohne Resonanzraum im Rezipientencorpus geschieht keine Übertragung von Sprachviren, ohne Netzwerk oder Datenträger keine Übertragung von Computerviren. In dieser Reihung fällt die spezifische Rolle des Virus als Medium besonders auf. Außerdem scheint bei zunehmender Distanznahme von biologischen Notwendigkeiten (Natur) durch Abstraktion (Schrift, Magnetband, Digitalisierung) auch eine zunehmende Unabhängigkeit von einem realen, eventuell menschlichen Wirtskörper möglich. Aus diesem Grund wird das Medium Virus zum Sehnsuchtpotential eines sich selbst regulierenden digitalen Speichergedächtnisses mit vermeintlichem Eigenleben. Auf diesen Aspekt wird im letzten Teil der Untersuchung hinsichtlich der Situation der Museen und Archive als künftig notwendigerweise wesentlich mobileren Speicherorten zurückzukommen sein.

Das Medium Virus ist nach den hier beschriebenen Erkenntnissen aus dem Metapherngebrauch der kulturwissenschaftlichen Forschungen zu Beginn des 20. Jahrhundert hervorgegangen. Als Schatten oder „Imago“ scheint das Virus der „Nymphen“ in Agambens Warburg-Interpretation erstaunlich ähnlich: Der zunächst wenig signifikante Akteur auf einem grau flimmernden Bildschirm des Rasterelektronenmikroskops im Laboratorium erfährt in der Anverwandlung durch technoid-künstlerische Ausgestaltung bei der gestalterischen Sichtbarmachung, der Animation durch sprachliche Beschreibung und in den beschriebenen metaphorischen Zirkulationen durch den gesamten Kontext menschlicher

⁴⁸ Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 35 (Übertragung ins Deutsche durch S.R.).

⁴⁹ Ebd., S. 36 (deutscher Begriff Warburgs nach Agamben)

⁵⁰ Ebd. (Übertragung ins Deutsche durch S.R.)

⁵¹ Ebd., S. 37.

⁵² Agamben, *Ninfe*, 2007, S. 45.

⁵³ Vgl. Lüber, *Virus als Metapher*, 2002.

Ängste und Faszinationen die gleiche Art phantasmatischen Stillstandes und animistischer Belebung durch die menschliche Imagination, die Agamben in seinem kurzen, aber essentiellen Text über die Warburg'sche Nymphe beschreibt. Das Virus ist in dieser Perspektive selbst ein Elementargeist wie die Nymphe, schaumgeboren aus völliger medialer Immersion und in seiner daraus reduzierten kristallisierten Form permanent auf Wirtssuche. Doch als Medium bleibt es auf Kommunikationsfähigkeit, Aufnahmebereitschaft und gelungene Rezeption und Diffusion durch einen lebendigen Organismus angewiesen, um sein (auch kulturelles) Überleben zu sichern. Es darf vermutet werden, dass die im Folgenden differenzierte und kategorisierte Metaphertradition sowie die permanente Ausbreitung des populären Sprachbildes „Virus“ aus seiner bemerkenswerten Kompatibilität mit dem beschriebenen kulturgeschichtlichen Kontext europäischer Ideengeschichte, Mnemotechnik und Vorstellung von kultureller Evolution zu erklären ist.

6.2.2 Das lebendige Image des Virus.

Biologie der Bilder in Mitchells Bildwissenschaft

Die Frage, ob Bilder ein Eigenleben besitzen, stand bei den kulturwissenschaftlichen und ikonologischen Forschungen Warburgs am Anfang einer intensiven Beschäftigung mit Bildern und ihrer Wirksamkeit, die mittlerweile als „Bildwissenschaft“ bezeichnet wird, um sich von der klassischen Kunstgeschichte als medien- und kulturwissenschaftlich ausgerichtete „Supertheorie“ mit „Anspruch auf Universalität“ zu unterscheiden.⁵⁴ Ein Vertreter dieser einen „pictorial turn“ oder „iconic turn“ postulierenden Fachdisziplin ist der US-amerikanische Kunst- und Literaturwissenschaftler William T. Mitchell.⁵⁵ Dieser beschäftigt sich in seinen Texten mit der Biologie der Bilder, der Migration der Bilder und mit der Wechselwirkung zwischen Texten, Sprachbildern, Zeichen, Symbolen und anderen visuellen Gestaltungsmöglichkeiten. Dabei unterscheidet er zwischen materiellen Bildmedien („pictures“) und immateriellen Bildinformationen („images“). In Analogie zur Biologie will Mitchell ersteres als Spezies und letzteres als Einzelexemplar interpretieren, denn das „Picture“ ist gebunden an die Physik eines materiellen Trägers. „Images“ hingegen können laut Mitchell frei und immateriell zirkulieren. Der deutsche Kunstwissenschaftler Martin

⁵⁴ Hornuff, *Bildwissenschaft*, 2012, S. 125.

⁵⁵ Vgl. Burda, Hubert/Maar, Christa (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004; Burda, *In medias res*, 2010/2011. Der Kunstwissenschaftler Martin Schulz beschreibt den „pictorial turn“ bei W. T. Mitchell wie folgt: „Er steht vielmehr für eine Forderung danach, Bilder ernster zu nehmen, kritischer über ihre Geschichte und Auswirkungen nachzudenken und sie nicht im Linguismus der analytischen Philosophie allein verhandelt zu sehen. Kein Denksystem kommt ohne anschauliche Metaphern aus. Dies bedeutet wiederum nicht, dass den Bildern lediglich eine illustrierende Form zukommt. Ihre Rhetorik und Anschaulichkeit sind vielmehr maßgebend und vorherbestimmend.“ Schulz, *Ordnungen der Bilder*, 2009 (2005), S. 124ff.

Schulz steht Mitchells „Images“-Konzeption kritisch gegenüber und kontextualisiert sie wie folgt:

„Images stehen für Bilder, die in erster Linie ein unabhängiges, eigendynamisches Leben führen, durch viele Zeiträume wandern, in unterschiedlichen historischen Medien auftauchen, verschwinden und wiederkehren, ‚Quasi-Lebensformen‘, und ‚lebende Gattungen‘ darstellen, die Mutationen und Evolutionen unterliegen, die sich allerdings nie – daher anthropologisch – ‚ohne menschliche Beteiligung‘ reproduzieren können. [...] Weniger steht die Frage danach im Vordergrund, was Bilder bedeuten und was wir von ihnen wollen, als vielmehr: ‚What do pictures want?‘ Er beschreibt diese ‚Bio-Bilder‘ als ‚phantasmatische und immaterielle Wesen‘ im kollektiven Unterbewußten, die mit alten Ängsten, Urteilen und Praktiken wie Idolatrie, Totemismus und Fetischismus besetzt und die als solche auch in der Gegenwart allenthalben präsent sind.“⁵⁶

Genau diesen „Images“ und ihrem bei genauerer Betrachtung ominösen Animismus scheint wiederum das Virus als Denkfigur der Postmoderne und der Gegenwart exakt zu entsprechen. Ähnlich wie in der interdisziplinären Diskussion um die Belebtheit oder Unbelebtheit des Virus ist die zentrale Frage in Mitchells Buch *Das Leben der Bilder* die berühmte Schrödinger-Frage „Was ist Leben?“ (vgl. Kap. 5.1).⁵⁷ Mitchell entscheidet sich für eine dialektische Definition: „Ein Lebewesen ist etwas, das sterben kann.“⁵⁸ Bilder sind bei Mitchell stets Bilder von etwas.⁵⁹ Wie schon im ersten Teil dieser Untersuchung beschrieben, ist das Virus ein Medium. Wenn Viren heute als Bilder für und von etwas als Medium funktionalisiert werden, drängt sich die Frage auf, aus welchem Begriffsfeld sie hervorgehen und welche Wirtsorganismen sie nutzen, um nach dem viralen Prinzip lebendig zu werden. Nach Blumenberg gilt für Technik und Kunst gleichermaßen: „Nichts hinnehmen, alles erzeugen und auf Erzeugtes beziehen!“⁶⁰ Imaginierte Bilder beziehen sich immer auf erzeugte Bilder, und neue Kombinationen von Bildern sind nicht gerade neue Bilder. Bilder besetzen Körper, um lebendig zu werden, und allzu leicht werden Menschen von Bildern „besessen“, wie Mitchell im Rückgriff auf die Kulturkritik Walter Benjamins schreibt – aber ist das allein schon ein hinreichender Beleg für ihr vermeintliches „Eigenleben“? Denn:

⁵⁶ Schulz, *Ordnungen der Bilder*, 2009 (2005), S. 128ff. „Images führen ein beunruhigendes Eigenleben, überschreiten Grenzen von Raum und Zeit, gerade in ihren immateriellen Eigenschaften, die schwer zu objektivieren sind. Damit ist ferner ein diskursives Feld angesprochen, das an ältere, bildtheoretisch aber erneut relevante Denkfiguren anknüpfen kann: an Friedrich Nietzsches ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘, die auch für die Geschichte der Bilder evident ist; an Sigmund Freuds ‚Totem und Tabu‘; an Emil Durckheims ‚elementare Formen des religiösen Lebens‘ und ganz besonders, von Mitchell bislang unerwähnt, an Aby Warburgs Idee der ‚Mnemosyne‘ durch die nachlebenden Bilder.“ Ebd.

⁵⁷ Schrödinger, *Was ist Leben?*, 1993 (1944).

⁵⁸ Mitchell, William T., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München, 2008 (Erstausgabe 2005), S. 72.

⁵⁹ Mitchell, „Bildwissenschaft“, in: Boehm/Bredenkamp, *Ikonologie der Gegenwart*, 2009, S. 99-113.

⁶⁰ Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 42.

„Walter Benjamin beendete seine Betrachtungen zur mechanischen Reproduzierbarkeit mit dem Gespenst der Massenvernichtung. Das gefährliche ästhetische Vergnügen unserer Zeit liegt demgegenüber nicht in der Massenvernichtung begründet, sondern in der Massenproduktion bzw. -schöpfung von neuartigen, immer vitaleren und virulenteren Bildern und Lebensformen, Termini, die sich unserer Einsicht nach figurativ auf alles anwenden lassen, von Computerviren bis hin zu terroristischen ‚Schläferzellen‘.“⁶¹

Wir sollten also weniger den Tod als das Leben der Bilder fürchten bzw. in den Überträgern, den Medien, übergreifige „Untote“ erkennen (vgl. näher Kap. 6.5)? Die zentralen Aspekte moderner Bildverarbeitung sind Nachahmung und massenhafte Kopie. Auch für Mitchell gilt wie für die schon beschriebenen Theoretiker eine Genealogie der Bilder, er geht aber deutlich biologistischer als diese vor, wenn er fragt: „Inwiefern ähneln Bilder Lebewesen? Werden sie geboren? Können sie sterben? Können sie getötet werden?“⁶²

Nach Mitchell sind Bilder ein wissenschaftlich analysierbarer Bestandteil der Biosphäre, denn die „Verallgemeinerungsfähigkeit von Bildern verbindet sie mit den Lebenswissenschaften und im Besonderen mit dem Begriff der Spezies und des Exemplars“.⁶³ Im Sinne der von Mitchell angeregten „Naturgeschichte der Bilder“ sollten Viren im Kontext der beiden zentralen „Wissenschaften der Auferstehung und Wieder-Belebung“, also der Genetik und der Virologie, als Versuch verstanden werden, durch die Interpretation des Virus als Übermittler von codierten Botschaften eine besondere Form der medialen Reproduktion (und Reproduzierbarkeit) zu formulieren.⁶⁴ Dies erscheint zwar aus kulturvirologischer Perspektive zunächst geradezu ein ideales Modell zu sein, doch wie im Fall der sich permanent im Internet selbstreproduzierenden „Memetik“ (vgl. Kap. 5.4) ist auch hier die kritische Nachfrage angebracht, ob es sich um tatsächliches Leben oder lediglich um die Vortäuschung von Quasi-Leben qua zeitgenössischem Animismus und Illusionismus handelt. Ausdrücklich will Mitchell seine Rede vom Eigenleben der Bilder im Kontext der Ansteckungsgefahr als Lebensformen interpretiert sehen und schreibt sogar Metaphern Lebens- und Reproduktionsfähigkeit zu:

⁶¹ Mitchell, *Leben der Bilder*, 2008 (2005), S. 223. „Ich glaube, dass in der modernen Welt magische Handlungen gegenüber Bildern ebenso machtvoll sind, wie es in den Zeiten des sogenannten Glaubens der Fall war.“ Ebd., S. 23.

⁶² Ebd., S. 72. Mit dieser Annahme inspirierte Mitchell den populären zeitgenössischen Diskurs zu Schamanismus, Fetischismus und Idolatrie wesentlich; vgl. dazu Stegmann, Petra/Seel, Peter C. (Hg.), *Migrating Images*. Berlin, 2004.

⁶³ Mitchell, „Bildwissenschaft“, in: Boehm/Bredenkamp (Hg.), *Ikonologie der Gegenwart*, 2009, S. 99-113.

⁶⁴ Mitchell regt dazu an, die „Verallgemeinerungsfähigkeit von Bildern“ als sinnvolle Verbindung mit den Lebenswissenschaften anzusehen und die „Mumifizierung und Konservierung von Bildern der Toten“ im Zusammenhang mit Genetik und Virologie zu interpretieren: „Beide sind eine Anstrengung der Lebensformen, der Körper (unser eigenen), die Sterblichkeit mit Hilfe von Bildern zu bewältigen.“ Mitchell, „Bildwissenschaft“, in: Boehm/Bredenkamp (Hg.), *Ikonologie der Gegenwart*, 2009, S. 99-113.

„Und was das ‚Reproduzieren seiner selbst‘ betrifft: Was sonst wird impliziert, wenn die Ausbreitung der Bilder unter Zuhilfenahme biologischer Begrifflichkeiten als eine Art Epidemie diskutiert wird, wie etwa im Buchtitel des Theoretikers Slavoj Žižek ‚Die Pest der Phantasmen‘ angedeutet wird? Wie kommt es, dass aus Phantasien etwas wie eine ansteckende Krankheit wird, ein Virus oder Bakterium, das außer Kontrolle geraten ist? Wenn wir diese Lebensformen ‚bloß in einem übertragenen, bildlichen Sinne‘ abtun, gehen wir an der eigentlichen Frage vorbei, um die es hier geht: Das Leben der Bildobjekte, der Bildträger wie auch der bildlichen Darstellungen, natürlich einschließlich ihres bildhaften Lebens. Die Unkontrollierbarkeit der Vorstellung vom lebendigen Bild stellt selbst ein Beispiel des Problems dar. Warum scheint diese Metapher ein Eigenleben zu besitzen?“⁶⁵

Die von Mitchell konstatierten Biologismen im Umgang mit Bildern in der westlichen Gegenwartskultur sind bereits Teil seiner uneingestanden Kritik an der beliebten soziobiologischen Analogieführung. Aus dem traditionellen Metapherngebrauch entwickelt sich besonders in der Postmoderne die nur dem Anschein nach unvermeidliche Tendenz, in vitalistische oder animistische Weisen des Sprechens zu verfallen, wenn von Bildern („Images“) die Rede ist.⁶⁶ Anhand der Typologisierung von Viren-Metaphern soll hier versucht werden, mithilfe von „Bildtypen“ und „Stereotypen“ die viralen Modelle der Interaktion und Transmission weiterzuentwickeln, was dabei helfen mag, die von Mitchell beschriebene „Migration der Bilder, in der ihre Bewegungen durch Phantasien über Ansteckung, Seuchen und Reinigung geregelt, verboten oder beschleunigt werden“,⁶⁷ etwas angemessener und aufgeklärter nachzuvollziehen. Ausdrücklich soll nicht von einem „Eigenleben der Bilder“, sondern im Sinne Agambens von einer parasitären (viralen) Symbiose der Bilder und ihrer menschlichen Wirtskörper ausgegangen werden. Diese Untersuchung führt unvermeidlich auch in die Bereiche der im Umkreis von Warburgs kulturwissenschaftlicher Bibliothek gern thematisierten Kulturpsychologie und der schon genannten „Theorie des sozialen Gedächtnisses“.⁶⁸ Wieder und wieder scheint in der

⁶⁵ Mitchell, *Leben der Bilder*, 2008 (2005), S. 73. Vgl. auch den im Zitat genannten Buchtitel des slowenischen Philosophen: Žižek, Slavo, *Die Pest der Phantasmen*, Wien, 1999. Darin werden keinesfalls Möglichkeiten des Eigenlebens der Medien beschrieben, sondern mediale Einflüsse auf sehr reale Kollektive.

⁶⁶ „We have an incorrigible tendency to lapse into vitalistic and animistic ways of speaking when we talk about images.“ Mitchell, William T., *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, 2004, S. 6.

⁶⁷ Ebd., S. 73.

⁶⁸ Zur „Theorie des Sozialen Gedächtnisses“ führt Ernst Gombrich in seiner Warburg-Biographie aus, dass unter Dichtern und Kritikern der Gründerzeit „Spekulationen über den Einfluß des Rassegedächtnisses seinerzeit große Mode“ gewesen seien. Vgl. dazu Hering, Ewald, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie* (Vortrag von 1870). Leipzig, 1921. Ewald Hering und dessen Anhänger Richard Semon beeinflussten Warburg stark und sind in spezifischer Weise auch Ausdruck der „Gründerzeit“ der Genetik. Vgl. dazu Semon, Richard, *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig, 1908. Als eine Art Spur oder Körpergedächtnis stellt sich Semon sowohl für das Individuum als auch für die Gattung die Einschreibung von „Engrammen“ vor; Warburg entwickelte daraus seine Theorien zum Wesen des Symbols und dessen Rolle im sozialen Organismus. Warburg entsprach mit seinen kulturgeschichtlichen Theorien dem Zeitgeist und der bedingungslosen Begeisterung für alles Biologische, wenn er quasi naturwissenschaftliche Bedingungen für Symbole und ihre „mnemischen Energien“ sucht. Wie an der

Formulierung unterschiedlichster Künstler und Theoretiker die moderne Frage nach der Möglichkeit auf, die Determination und Beeinflussung durch Bild- und Sprachsysteme zu durchbrechen, wie es Willam S. Burroughs in seinen Werken verfolgte (vgl. Kap. 6.4). Wer seinen Erregern nicht hilflos ausgeliefert sein will, muss sie kennenlernen, mit ihnen interagieren, sie studieren, analysieren, filtern und eventuell zu manipulieren versuchen. Ansonsten schwimmt alles zu einem gleichgültigen Einerlei totaler Liquidation und Immersion bzw. zu dem schon im Modekontext (in Kap. 5.5) erwähnten Tarneffekt der „Camouflage“, wie es der deutsche Bildwissenschaftler Gottfried Boehm treffend bezeichnet hat.⁶⁹ Im Sinne der Agamben'schen Warburg-Interpretation im Offenen die Kunst der Navigation stets neu zu erlernen, um nicht als orientierungslose Analphabeten oder vielmehr als der Bilder unkundige „Anikoniker“ neuen Banden populärer Magie und Faszination anheimzufallen, könnte *das* künftige Projekt für Kulturvirologen des 21. Jahrhunderts sein. Wer das hier beschriebene „Eigenleben der Bilder“ mit der Umgangweise von William S. Burroughs und zahlreicher „Burroughsianer“ (siehe Kap. 6.4) mit dem Bild vom Virus vergleicht, gelangt zu dem Schluss, dass die seltsam anmutenden Ausführungen über Magie, vor allem im Spätwerk des Autors, einem gleichzeitig archaischen und höchst aktuellen Konzept entstammen, das in seiner Mystifizierung viraler Ursachen von animistisch-magischen Prozessen als Teil der heute so beliebten popkulturellen Fantasy-Mode erscheint. Nicht nur dort geht es um die Wechselwirkung von Beeinflussungs-Zauber und Abwehr- bzw. Schutz-Zauber, wie wir es aus den Berichten über animistische Kulte bei Anthropologen wie Claude Lévi-Strauss kennen. In diesem an sich schon metaphorisch sehr aufgeladenen Bereich werden außerdem alte Metaphern und Denkmuster (engl. „pattern“) wiederbelebt und zu „Untoten“ des Metaphorischen (vgl. Kap. 6.5). Damit gleichen sie den „viralen Resten“, die nach der Ansicht genetisch versierter Virologen Hauptbestandteil des menschlichen Genoms sind und uns viel über die Evolution nicht nur menschlichen Lebens, sondern auch

Interpretation Agambens im Kontext der vorliegenden Arbeit vorgeführt, „zeigt sich das an seiner Beschäftigung mit dem Motiv der Nymphe“. Als „Pathosformeln“ oder „Dynamogramme“ werden fortan bestimmte bildnerische Formulierungen auf ihr energetisches Potential untersucht, eine langfristige Einschreibung ins „Kollektivgedächtnis“ zu bewirken. Gombrich, *Aby Warburg*, 1981 (1970), S. 332ff.

⁶⁹ Der Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm bezieht Intertextualität auch auf Bilder und schlägt eine „visuelle Kontrastregel“ als Feststellung der in seiner bildwissenschaftlichen Konzeption zentralen „ikonischen Differenz“ vor: „Für die Sinnentstehung ist allerdings entscheidend, im Bild jenen Akt des Sehens wieder zu beleben, der darin angelegt ist. Erst das gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden.“ (Hervorhebungen im Original) Manche Bilder widersetzen sich dieser Regel durch „visuelle Subtraktion“: „Militärische Camouflage dient der visuellen Subtraktion. Sie lässt unterschiedslos etwas verschwinden zugunsten eines tarnenden All-overs. Das Ikonische geht dabei in einem scheinbar wiederhergestellten Kontinuum der Dinge auf. Solche Tarnbilder dienen gleichsam der Blendung des Betrachters, seinem Nicht-Sehen, gerade indem sie die ikonische Differenz weitest möglich zu reduzieren trachten.“ Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 2015, S. 49. In Bezug auf Burroughs und anderer Künstler der Beat-Generation könnte man von Camouflage als einem Versuch des Unsichtbarwerdens innerhalb des künstlerischen Aktionsfeldes sprechen, einer virusspezifischen Strategie der Vervielfältigung des Bild- oder Textmaterials bis zur Unkenntlichkeit und Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben.

menschlicher Kultur verraten. Auch die Wiedergänger stabiler Mythen und antiken Aberglaubens stellen neue Aspekte von Kontrolle und Macht dar. Wie Mitchell sogar selbst konstatiert, ist die Kontrolle über das „Eigenleben der Bilder“ den meisten „Usern“ in der Digitalkultur ebenso wie eine kritische Filterfunktion längst abhanden gekommen.⁷⁰ Wenig spezifische Universaltheorien der „Memetik“ und „Viralität“ führen diese diffuse Linie in bewusster oder unbewusster theoretischer Unschärfe fort, weshalb zum Abschluss auf die kritischen Betrachtungen des Kunsthistorikers Beat Wyss zur Esoterik Warburg'scher Gedanken als „Seelenwanderung der Formen, wie sie Kandinsky, Arnold Schönberg und August Macke im Blauen Reiter nicht anders beschrieben haben“, hinzuweisen ist. Laut Wyss soll sich Warburg als „Seismographen für geistigen Erbgutsverkehr“ bezeichnet haben. Seiner Ansicht nach ist die Nähe zu Rudolf Steiners Idee vom „plastischen Impuls“ oder zu den „Gedankenformen“ der Theosophen unübersehbar und im Hinblick auf die im dritten Teil dieser Untersuchung betrachteten Praxisbeispiele im Wirkungsbereich von Joseph Beuys erwähnenswert (vgl. Kap. 8.2).⁷¹ Bei der Betrachtung unterschiedlicher kultureller wie technologischer Evolutionstheorien zeigt sich, dass es in der Digitalkultur gute Gründe gibt, die Frage nach dem Eigenleben der Bilder in den Mittelpunkt zu rücken: In der Hauptsache geht es einmal mehr um die Vision artifiziellen Lebens oder artifizieller Intelligenz, wenn von maschinell produzierten und gespeicherten Akteuren, Agenzien und Agenten die Rede ist. Ein vermeintlich immaterielles, sich selbst regulierendes kulturelles Gedächtnis soll religiöse Heilsmythen ersetzen und visiert seinerseits das Überleben kultureller Information als künftiges Hauptziel an. Menschen werden auf Informationsträger und Inkubatoren der „Matrix“ reduziert,⁷² sie dienen nur dem Funktionieren des universellen Gesamtapparates. Dabei wird die emanzipative Rolle der menschlichen Imaginations- und Narrationsfähigkeit und des angewandten Konstruktivismus ausgeblendet, um einem immer begehrenswerter gestalteten technologischen Instrumentarium zur Geltung und vermeintlichen Eigenständigkeit als selbstgenerierendes System zu verhelfen.⁷³ Auch in dieser latent mystischen Vision kommen Vitalismus und Mechanismus in einer „dritten“ Weise zusammen, wie sie nach den Ergebnissen des ersten Teiles der vorliegenden Arbeit zu urteilen als prototypisch für die Denkfigur des Virus in der postmodernen und zeitgenössischen Kultur erachtet werden kann.

⁷⁰ Dies im Kontext von Magie und Abhängigkeit (auch von Drogen) zu thematisieren und andererseits nach Wegen der Befreiung zu suchen, ist das Hauptthema von William S. Burroughs (vgl. näher Kap. 6.4).

⁷¹ Wyss, *Kunstsystem*, 2006, S. 104ff.

⁷² Vgl. dazu *The Matrix*. USA/Australien 1999, Regie: Lana und Lilly Wachowski, 131 Minuten.

⁷³ Vgl. dazu De La Mettrie, Julien/Becker, Claudia (Hg.), *Die Maschine Mensch. L'homme machine*. Frankfurt am Main, 2009 (1747); vgl. zur Kritik an der zeitgenössischen Technoelite: Lanier, *Who owns the Future?*, 2013.



6.3 Bildtypen viraler Metaphorik

„Ich habe den Begriff ‚phantasia essata‘, der, so glaube ich, von Leonardo stammt, intus.“⁷⁴

Den latenten Charme viraler Metaphorik macht die Vieldeutigkeit eines vermeintlich definierbaren „Überträgers“ oder „Vermittlers“ in zunehmend undefinierbarer Transgression, Diffusion und Zirkulation durch den gesamten Bereich der Linguistik und Semiotik aus. Wie es beim verbalen Stilmittel des Virus nicht bei einer rein rhetorischen Übertragung bleibt, sondern aus dem Kontext eines lange unsichtbaren molekularbiologischen Virus auch die pragmatische Funktionsweise des „Virus als Medium“ begrifflich und für das Computervirus sogar phänomenologisch mitbestimmt wird, entstehen aus dem gewählten Sprachbild Bedeutungszusammenhänge mit visuellen Bildern wissenschaftlicher „Sichtbarmachung“, die für eine erstaunlich lebhaft Interaktion von Begriffsfeldern aus unterschiedlichsten Fachdisziplinen sorgen. Als Versuch, diesen Austausch umfassender zu betrachten, sollen an dieser Stelle die Bildtypen viraler Metaphorik in Analogie zu den visuellen Bildmotiven des Viralen systematisch vorgestellt und unterschieden werden. Diese Feldforschung, die dem spezifischen Interesse am Bildmaterial und seiner semiotischen Wechselwirkung mit dem Textmaterial geschuldet ist, bleibt trotz des Rekurses auf Hans Blumenbergs „Metraphorologie“ noch sehr allgemein: „Die Metaphern geben das Feld an, in dem terminologische Untersuchungen das Detail zu liefern hätten.“⁷⁵ In der nun folgenden Differenzierung gängiger Virenmetaphern in sieben metaphorische Begriffsfelder des Mediums „Virus“ soll eine kritische und für künftige Betrachtungen hoffentlich hilfreiche Ikonologie viraler (Sprach-)Bilder erarbeitet werden, wobei davon auszugehen ist, dass die Metaphernfelder sich in einigen Bereichen überschneiden, miteinander interagieren und bei gleichzeitiger Interdependenz sehr heterogene Schnittmengen bilden.

⁷⁴ Flussler in: Wagnermaier, Silvia/Röller, Nils (Hg.), *Absolute Vilém Flussler*. Freiburg im Breisgau, 2003, S. 6.

⁷⁵ Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 81.



Typ 1: Brandbeschleuniger: Funken, Zunder, Übersprung

Der Begriff „Ansteckung“ lässt Brand und Feuer vor dem geistigen Auge auflodern, ebenso wie er mit Dynamik, Energetik und einem hohen Destruktionspotential assoziiert. Diese zündenden Sprachbilder taugen besser als alle anderen Metaphern im Begriffsfeld des Viralen dazu, die beunruhigende Schnelligkeit, mit der eine Translation, Transformation und Transgression vonstatten gehen, anschaulich zu beschreiben. Eine so winzige Ursache wie ein überspringender Funke kann bekanntlich einen veritablen Flächenbrand auslösen, und die Furcht vor Feuer in den dicht besiedelten urbanen Zentren Europas ist als Topik der „Angst im Abendland“ unvergessen.⁷⁶ Das Virus oder den fremden Erreger sich als winziges, aber hochwirksames Element der zufälligen oder aktiven Brandstiftung vorzustellen, als überspringenden Funken oder bewusst gewählten Zündstoff („Zunder“), ist vor allem im Interesse einer besonderen Betonung der Geringfügigkeit der Ursache, der hohen Geschwindigkeit der Verbreitung und der Vervielfältigungspotenz des jeweiligen Phänomens.⁷⁷ Entzündungsherde und schwelende Krankheitsherde werden gleichermaßen als Bilder der Latenz wie auch der akuten Notwendigkeit zu handeln eingesetzt. Auch im Falle einer Infektion im medizinischen Sinne sind entzündende „Pyrogene“ am Werk, fiebererzeugende Toxine, die eine Interpretation der Ansteckung und des Bildes vom Virus auf dem weiten Metaphernfeld der Feuer- und Lichtmetaphorik ohnehin sinnvoll erscheinen lassen.⁷⁸ Die medizinhistorische Dimension des dazu notwendigen naturwissenschaftlichen Verständnisses entzündlicher Ursachen ergibt sich aus dem Vitalismus des 18. Jahrhunderts, doch sollte bedacht werden, dass der Lebensbegriff seinerzeit ein völlig anderer war (vgl. Kap. 5.1). Im 18. Jahrhundert wird als vitalistische Reaktion auf La Mettries mechanistischer Darstellung des Körpers als Bewegungsapparat bei der Rede vom „Homme Machine“ der Begriff der „Lebenskraft“ als „Wärmequelle“ oder „inneres Feuer“ in der Tradition

⁷⁶ Vgl. zu kollektiven Ängsten in Europa: Delumeau, *Angst im Abendland*, 1998 (1978).

⁷⁷ Nach dem italienischen Arzt und Renaissancegelehrten Girolamo Fracastoro können in Kleidern von Kranken enthaltene Kontagien als „Zunder“ für den Ausbruch derselben Krankheit bei einem anderen Menschen wirksam werden. Vgl. Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 3.

⁷⁸ „Pyrogene“ sind fiebererzeugende Toxine, also Proteine von zum Teil sehr hoher Giftigkeit: Giftig und schädlich für den Wirtskörper ist also nicht das Virus selbst, sondern die infolge einer Infektion freigesetzten biologisch aktiven Proteine. Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 19.

alchemistischer Experimente eingeführt.⁷⁹ Feuer scheint dem französischen Enzyklopädisten Jean Baptiste René Robinet sogar selbst in der Lage, sich fortzupflanzen; er geht ganz im Sinne der hier vorgestellten Metaphorik von einem „Feuer-Keim“ aus:

„Für Robinet ist das Elementarfeuer dazu in der Lage, sich selbst fortzupflanzen. Dies ist ein gängiger Ausdruck, über den man gewöhnlich hinwegliest, weil er doch wertfrei ist. Robinet aber misst ihm die ursprüngliche, starke Bedeutung bei. Er glaubt, das Element Feuer entstehe aus einem spezifischen Keim.“⁸⁰

Feuer mag zwar lebendig erscheinen, für radikale Veränderungen sorgen und sogar fast von allein entflammen, es kann jedoch keinerlei Informationen für die weitere Reproduktion übertragen. Vor allem aber kann es keine evolutionären Prozesse durchlaufen und entspricht somit trotz seiner hohen Energetik und Dynamik den modernen Kriterien des Lebendigen nicht. Im Kontext der Feuermetaphorik viraler Motive entstehen auch viele Metaphern kultureller Phänomene, denn im alltäglichen Sprachgebrauch ist die rasche Verbreitung von Gerüchten als „Sprach-Viren“ eine gelungene Verbindung der Elemente Feuer und Luft:

„Ihre sprichwörtliche Verbreitung ‚in Windeseile‘, ‚wie ein Lauffeuer‘ und ihre Unkontrollierbarkeit haben Gerüchten ebenso wie Klatschgeschichten die Reputation kommunikativer Infektionspathologien eingetragen, kaum eine Darstellung, die sich nicht medizinischer oder biologischer Metaphern bedient.“⁸¹

Grundsätzlich kann angemerkt werden, dass die besondere Dynamik viraler Feuermetaphorik eher den althergebrachten Vorstellungen der dunstig-luftigen Miasmenlehre folgt als der Vorstellung vom konkreten Erreger als Kontagium – nachhaltig bestimmt wird dieses Sprachbild vom Windstoß, der das Feuer in seinem Kontext anfacht und die weitere Verbreitung über die Luft als Medium des Funkentransportes anfacht. Nicht zufällig wird den

⁷⁹ „Im 17. Jahrhundert greift der Vitalismus auf eine alte Tradition zurück, die von der Alchemie und Medizin verjüngt wurde. Doch sucht er weniger die Existenz spezifischer Lebensphänomene zu beweisen, als gegen eine materialistische Tendenz aufzutreten.“ Ein Weiterwirken dieser Metaphorik aus der damals neuen Physiologie kann im heutigen Sprachgebrauch noch an der alltäglichen Rede von „Brennwerten“ (Kalorien, lat. calor) in der Ernährungswissenschaft festgestellt werden. Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 106 (Hervorhebung im Original). „Die Lebenskraft war für den Beginn des letzten Jahrhunderts deshalb von derartiger Wichtigkeit, weil sie eine Funktion ausübte, die später die Physik zwei neuen Konzeptionen zuschreiben wird. In den Lebewesen identifiziert man heute einen dreifachen Fluß von Materie, Energie und Information.“ Ebd., S. 108.

⁸⁰ „Für Robinet ist das Elementarfeuer dazu in der Lage, sich selbst fortzupflanzen. Die ist ein gängiger Ausdruck, über den man gewöhnlich hinwegliest, weil er doch wertfrei ist. Robinet aber misst ihm die ursprüngliche, starke Bedeutung bei. Er glaubt, das Element Feuer entstehe aus einem spezifischem Keim.“ Bachelard, Gaston *Psychoanalyse des Feuers*. Frankfurt am Main, 1990 (1949), S. 58 (Hervorhebungen im Original).

⁸¹ „Daß Gerüchte zu fliegen bevorzugen, ist nicht die einzige Eigenschaft, die sie mit Viren gemeinsam haben. [...] Auch die Personifizierung des Gerüchts und seine Darstellung als unklassifizierbares Wesen unbekanntem Ursprungs gehört zum Standardrepertoire der Topik des Viralen.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 158f.; Ulrike Weingart hat zu einem ähnlichen Thema auch eine Veranstaltung an der Universität Köln angeboten, in deren Ankündigungstext die virale Feuermetaphorik hinsichtlich ihrer kommunikativen Bedeutsamkeit erneut betont wird: „Once out in the world, rumors tend to be survivalists and can hardly be withhold from spreading – and any denial risks raising more public attention: ‚no smoke without fire‘.“ Weingart, Brigitte, „If it doesn't spread, it's dead: Rumors, Memes, and other Forms of Viral Communication“, Lektürekurs im Basismodul 3 (BA Medienkulturwissenschaft), Institut für Medienkultur und Theater, Universität Köln, Wintersemester 2014.

Nutzern von Informationssystemen durch die Experten für IT-Sicherheit eine „Firewall“ empfohlen, um einem informationstechnologischen Flächenbrand im firmeneigenen Netzwerk oder der vermeidbaren Totalzerstörung des heimischen PCs immer wieder knapp zu entgehen. Nicht zu vergessen ist in diesem sprachlichen Kontext das „Buschfeuer“ („wildfire“), dessen besondere Heftigkeit in unserem Kontext eine gewisse Analogie zu den durch den Verzehr von „Buschfleisch“ von Wildtieren auf den Menschen überspringenden Vireninfektionen („Zoonosen“) suggeriert.⁸² Auch wird das im angelsächsischen Sprachgebrauch solchermaßen bezeichnete Verbreitungsphänomen nach wie vor gern von religiösen Eiferern zitiert, wie die folgende Beschreibung US-amerikanischer Evangelikaler zur Verbreitung des Gospel zeigt:

„In the early centuries Christianity was an explosive, viral movement that spread by word of mouth. Persecution could not stop it. In fact, it often helped to spread it. But today, the gospel is no longer spreading like wildfire throughout the Western world.“⁸³

Sehr passend erscheint vor dem Hintergrund dieser Metaphorik auch die Visualisierung von Viren als Sterne oder Kometen, die im Folgenden beschrieben wird.



Typ 2: Außerirdische Lichtvisionen:
Planeten, Sterne, Kometen und Meteoriten

Die Welt des Mikrokosmos bildlich in den Makrokosmos übersetzt zu finden, hat Menschen seit der Antike zur intensiven Beobachtung und Deutung des Himmels motiviert und zu vielfältigen Orientierungsoptionen und Interpretationsmodellen inspiriert. Dieselbe Faszination entsteht schon mit den ersten technischen Hilfsmitteln bei der Beobachtung der Welt der Mikroben und dem Transfer des Gesehenen auf eine Vision des gesamten Universums: Ebenso wie in der fernen Sphäre der Sternbilder seit Erfindung zunehmend

⁸² „Zoonosen“ sind vom Tier auf den Menschen übertragene Infektionen, die vor allem bei besonderer Nähe von Haustieren, Wildtieren und Menschen sehr riskant werden. Durch den Verzehr von „Bushmeat“ entstehen außerordentlich gefährliche retrovirale Mutationen. So versuchen in Zentralafrika oder Malaysia gegenwärtig Virologen mit Jäger-Gemeinschaften zu kooperieren, um die Virenevolution besser zu verstehen. Vgl. dazu Wolfe, *The viral storm*, 2011, S. 193ff.; den Übersprung vormals isolierter Viren von Wildtieren auf Nutztiere auf Menschen und die Gefahr spontaner Mutationen mit zunehmender Konnektivität im Zuge der Globalisierung thematisiert auch eine fünfminütige Dokumentation des WDR bei ARD (online) vom 9.12.2014 <http://www.ardmediathek.de/tv/Quarks-Co/Ewige-Viren-Gefahr-durch-Tiere/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=7450356&documentId=32142246> (aufgerufen am 4.4.2018).

⁸³ Klappentext zu: Rhode, Ross, *Viral Jesus*. Lake Mary (Florida), 2012.

potenter optischer Apparate aus Linsen und Spiegeln Unsichtbares sichtbar wird und in Analogie zur Perfektionierung von Schusswaffen in verbesserte „Reichweite“ gerät, nehmen die Bilder des Mikrokosmos durch den Einsatz von modifizierten Vergrößerungsgläsern und anfangs auch den im Textilhandel üblichen Fadenzählern deutlichere Gestalt an. Durch den Einsatz von Teleskopen und Mikroskopen wird jegliche Beobachtung aber auch eine Frage der Perspektive und des Maßstabes. Lange bleiben gerade die Mikroben (dies gilt aber auch für Atome und Moleküle) „unsichtbar“, weil sie gewissermaßen dem Vermessungsinstrument inhärent sind.⁸⁴ William S. Burroughs vergleicht das Wissenschaft wie Kunst eigentümliche Problem fehlender Distanznahmemöglichkeit und des Missverhältnisses optischer und intellektueller Distanzierungsversuche mit dem Versuch, ein Objekt unbekannter Länge mit einem Lineal innerhalb desselben Lineals zu messen:

„Now a virus has other resources than mere ugliness to make itself difficult to confront: It is small. You cannot see it with the eyes or even with a light microscope. More important perhaps once it is in the cell it cannot be confronted because you are trying to confront it with something when it is inside the instrument of confrontation as if you were trying to measure an object of unknown length inside a ruler with the ruler itself.“⁸⁵

Doch gelingt es erst einmal, ein passendes Bildgebungsverfahren zu nutzen (siehe Kap. 5.1), steht auch der sprachlichen Verquickung von Mikro- und Makrokosmos nichts mehr entgegen: „Es gibt mehr Viren als Sterne am Himmel.“⁸⁶ So ist zu Beginn der Einleitung zu dieser Arbeit die prominente Virologin und Aidsforscherin Karin Mölling zitiert worden, die bei einem Besuch im Meeresbiologischen Institut der Universität Kiel den Vortrag des Kollegen Curtis Suttle besuchte, der mit der Frage beginnt:

„Regieren die Viren die Welt?‘ Er meint nicht ‚durch Krankheiten‘, wie es in allen Lehrbüchern steht, sondern das Gegenteil: ‚Was wäre die Welt ohne Viren?‘ Seine Antwort: ‚Es gäbe uns nicht.‘ Wir hätten keinen Sauerstoff zum Atmen. Jeder zweite unserer Atemzüge wird von Viren gespeist. Sein erstes Schaubild sieht aus wie ein Blick in den Nachthimmel auf Sterne und Milchstraßen. Aber es sind Mikroorganismen, konzentriert aus 200 Litern Meereswasser, die kleinsten Leuchtpunkte sind Viren, die nächstgrößeren Bakterien und die ganz großen Protisten und Protozoen (ein- oder mehrzellige Eukaryonten, wie Algen und einige Pilze).“⁸⁷

⁸⁴ Vgl. zur Spezifik des optischen Instrumentariums der Neuzeit: Konersmann, Ralf (Hg.), *Kritik des Sehens*. Leipzig, 1997. Hans Blumenberg weist darauf hin, dass Mikroskop und Fernrohr im 17. und 18. Jahrhundert auch eine „metaphorische Bedeutung für die Reichweite des menschlichen Geistes“ erhielten. Vgl. zur Kritik an neuer optischer Technologie zu Lebzeiten Goethes: Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 40.

⁸⁵ Brief von William S. Burroughs an Brion Gysin (1968), in: Morgan, Bill (Hg.), *Rub out the words. The letters of William S. Burroughs 1959-1974*. London, 2012, S. 271.

⁸⁶ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 14.

⁸⁷ Ebd., S. 105f. Einer ähnlichen Sprache bedient sich der Wissenschaftsjournalismus zur evolutionären Rolle von Viren; vgl. dazu Zimmer, *Planet of Viruses*, 2011.

Viren im astronomischen Vergleich zu betrachten, bietet sich ferner auch aus kulturpsychologischer Sicht an, da ihre vormalige Unsichtbarkeit und die neuzeitlich ermessenen Dimensionen des Universums mit ganz ähnlichen menschlichen Ängsten – die Vernichtung und Nichtigkeit des Menschen betreffend – besetzt sind. Die Anschauung des Mikrokosmos ist wie die des Makrokosmos nur durch die Vermutung eines tieferen Sinns, einer Bedeutsamkeit der dort beobachteten Phänomene auszuhalten. Insofern ist Virologie sicherlich zu einem guten Teil schlichte Kontingenzbewältigung. Die generelle, auch von den Massenmedien propagierte Furcht vor bedrohlichen Viren und epidemischen Infektionskrankheiten ist gut vergleichbar mit jahrhundertealter Kometenangst und anderen schon zu Beginn dieses Kapitels thematisierten kollektiven Ängsten im Abendland. Der Kontrollverlust astronomischer Deutungshoheit durch unvermutete Ereignisse am leider gar nicht einmal so festen Firmament beunruhigte die Menschen schon in der europäischen Antike so sehr, dass jede erdenkliche Katastrophe, ob Vulkanausbruch, Erdbeben, Seuchenausbruch oder Niederlage im Kampf ebenso sicher mit bedeutsamen Sternkonstellationen und rätselhaften Lichtvisionen am Himmel in Verbindung gebracht wurden wie die Ankündigung besonderer Ereignisse der Verheißung, etwa die Geburt Jesu Christi.⁸⁸ „Große Zeichen vom Himmel und Feuer vom Himmel“ sind den Lesern der biblischen Offenbarung des Johannes als Apokalypse untrügliche Zeichen des nahenden Weltuntergangs.⁸⁹ In der Aufklärung galt der Komet daher fast schon als Doppelagent menschlicher Erkenntnis. Am Beispiel des Aufklärers Lichtenberg zeigt Hans Blumenberg, wie sich die Aufklärung mit dem (Halley'schen) Kometen ein Zeichen setzt, „indem sie ihn als Zeichen absetzt[e]“.⁹⁰ Kometen als Inbegriff der Unberechenbarkeit verlieren mit der Berechnung von Kometenlaufbahnen ihre historisch bedeutsame Rätselhaftigkeit und Faszination. Kommt es hingegen zum Zusammenstoß eines Kometen mit der Erde, beginnt diese Faszination wieder virulent zu werden, denn mit einem Meteoritenaufprall wird auch heute noch die Option auf exobiologische Kontamination aus dem All verbunden. Nicht nur in der Science-Fiction-Literatur können Meteoriten zu Trägern außerirdischer Lebensinformation werden. Vor dem Hintergrund der „Panspermie“ und der 1973 formulierten Überlegungen des Nobelpreisträgers Francis Crick zu „gerichteter Panspermie“ wurde ein von Burroughs 1971 vermutetes Wort-Virus „from outer space“ sogar

⁸⁸ Vgl. zur Bedeutung von Kometen in der westlichen Kultur: Asimov, Isaak, *Die Wiederkehr des Halleyschen Kometen. Die rätselhafte Geschichte der Kometen*. Köln, 1985. Zu Kometen im astronomischen Kontext vgl. Zimmermann, Helmut/Weigert, Alfred, *Lexikon der Astronomie*. Heidelberg/Berlin, 1999, S. 171-180.

⁸⁹ „Und es werden geschehen große Erdbeben und hin und her Pestilenz und teure Zeit; auch werden Schrecknisse und große Zeichen vom Himmel geschehen.“ Lukas, 21, 11, in: *Die Bibel*, Stuttgart, 1967, S. 107; „Und es fiel Feuer vom Himmel und verzehrte sie.“ Offenbarung 20, 9 Vers 2; ebd., S. 315.

⁹⁰ Blumenberg, Hans, *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt am Main, 2000 (1997), S. 262.

wissenschaftlich satisfaktionsfähig.⁹¹ Die von Blumenberg in seinem Text zur „Metaphorisierten Kosmologie“ beschriebene „Stellarisierung der Erde“ durch die bekannten Forschungsthesen Galileo Galileis und die damit verbundene Frage nach der Lichthaltigkeit im Sinne der Lichtmetaphern ist auch für den Beginn der Museumsgeschichte in den Wunderkammern und Mirabilienkabinetten von nachhaltiger semiotischer Bedeutung:⁹² Nach heutiger Kenntnis geradezu viral, seinerzeit eher stellar anmutende fürstliche Drechselarbeiten aus Elfenbein und Edelhölzern avancierten unter den sendungsbewussten Herrschern Europas als Symbol der weithin strahlenden feudalen Zentralstellung zu einem symbolhaften Gastgeschenk für die benachbarten fürstlichen Sammlungen.⁹³ Kann man bei Galilei noch von einer „Nobilitierung der Erde“ als Stern sprechen, wird daraus beim Aufklärer Fontenelle „la terre dans la foule des planètes“.⁹⁴ Gleich unter Gleichen wie die Erde unter den Sternen zu sein, konnte also im 18. Jahrhundert ebenso als fast schon demokratisches Bild verstanden werden, ebenso wie es infolge der poststrukturalistischen Nobilitierung des Virus einen regelrecht politischen „Mikroben-Pluralismus“ in einem allseits vernetzten objektalen Dasein ohne Subjekt-Status zu geben scheint. Dies zeigt einmal mehr, wie Metaphern aus Bildern und Bilder aus Metaphern hervorgehen. Auch die Verfasser des Plädoyers für die „Mannigfaltigkeiten“, der französische Philosoph Gilles Deleuze und sein Ko-Autor, der Psychiater Felix Guattari, springen in ihren *Tausend Plateaus* beständig vom Mikrokosmos in den Makrokosmos, von den „Mikro-Organismen“ zu den „Galaxien“, vom „Molekularen“ zum „Molaren“:

„Allein schon von einer Ordnung auszugehen, die vom Tierischen zum Pflanzlichen und dann zu Molekülen und Teilchen fortschreiten würde, wäre zu viel. Jede

⁹¹ „Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! Paradise is exactly like where you are right now Only much much (It’s a shipwreck,) Better. (It’s a job.) You know? I don’t believe there’s such a thing as TV. I mean – they just keep showing you the same pictures over and over. And when they talk they just make sounds That more or less synch up with their lips. That’s what I think! Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! Language! It’s a virus!” Anderson, Laurie (im Rekurs auf William S. Burroughs), „Language is a virus from outer space“ (Songtext), online: <https://www.golyr.de/laurie-anderson/songtext-language-is-a-virus-from-outer-space-2145570.html> (aufgerufen am 29.6.2017); Astrophysikalische Erklärung zur „Panspermie“ auf Telepolis, heise online, <https://www.heise.de/tp/features/Superhabitable-Worlds-Die-besten-aller-Welten-3375206.html?seite=3> (aufgerufen am 3.9.2017). In der Kategorie „Exobiologie“ beschäftigten sich in den 1970er Jahren vermehrt Forschungsvorhaben mit der Frage, ob außerirdische Intelligenzwesen Viren als „kosmische Nachrichtenträger benutzen“; vgl. dazu Fischer, Florian, „PhiX-174 antwortet nicht“, in: Die Zeit (online), 15.6.1979, <http://www.zeit.de/1979/25/phix-174-antwortet-nicht/komplettansicht> (aufgerufen am 2.9.2017).

⁹² Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 156.

⁹³ Elfenbeindrechseleien waren eine Form des elitären „Do-it-Yourself“ im prädigitalen Netzwerk der feudalen „Community“ im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts. Man beschenkte sich unter europäischen Fürstenhäusern mit den ebenso maschinell wie selbsttätig von den Majestäten unter Anleitung eines höfischen Drechslermeisters persönlich gefertigten Kostbarkeiten, die verblüffende Ähnlichkeit mit heutigen Virenmodellen aufweisen, um sich gegenseitiger Wertschätzung zu versichern und die göttliche Legitimation als Zentralgestirn am gesellschaftlichen Horizont gegenseitig zu bestätigen. Die teilweise auf höchst komplizierte Weise ineinander verschachtelten, kunsthandwerklich anspruchsvollen Designstücke erinnern auch an interkulturell inspirierte asiatische Handschnitzereien in Kugelform. Vgl. Laue, Georg, *Gedrehte Kostbarkeiten*. München, 2004.

⁹⁴ Blumenberg, *Metaphorologie*, 2013 (1960), S. 159-161.

Mannigfaltigkeit ist symbiotisch und vereinigt in ihrem Werden Tiere, Pflanzen, Mikro-Organismen und verrückte Teilchen, eine ganze Galaxie.“⁹⁵

Das pluralistische Konzept gleicht den künstlerisch-wissenschaftlichen frühen Wunderkammern, die hier kurzerhand dem Zeitgeist pop-kultureller Science-Fiction-Narration gehorchend bis in ferne Galaxien erweitert werden. Neben verwunderlichen und wunderbaren Manufakturzeugnissen und Naturobjekten enthalten zahlreiche Mirabilienkabinette des 18. Jahrhunderts auch schon außerirdische Zeugnisse in Form von Meteoriten. So erhielt der österreichische Kaiser 1751 den ersten (noch nicht als außerirdisches Objekt interpretierten) Meteoriten für seine erst kurz zuvor erworbene Naturaliensammlung, und auch weltweit begann die Geschichte vieler Museen mit Meteoriten.⁹⁶ Insofern könnte man auch museologisch im metaphorischen Sinne (vgl. Kap. 8.1) von außerirdischen Lichtvisionen und ihren verglühten Materialisationen als „Space Invader“ und vielfach erkenntnistheoretisch wirksamen „ansteckenden Agenten“ sprechen. Sprachwissenschaftlich erwähnenswert im viralen Kontext ist auch die altmodische Bezeichnung von Meteoriten als „Aeoliten“, also Gebilden aus der Luft, die wie Feuer vom Himmel fallen.⁹⁷



Typ 3: Das Naturalienkabinett: Samen, Keime, Sporen

In zeitgenössischen medizinischen Lehrbüchern finden sich gelegentlich Schautafeln von Viren, die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den detailverliebten Naturalientafeln des Barock aufweisen. Dabei sind die Möglichkeiten, sich dem Studienobjekt optisch anzunähern, bei der Interpretation eines verschwommenen Schwarz-Weiß-Bildes auf dem Bildschirm des Rasterelektronenmikroskopes von vergleichsweise minderer Qualität. Die nachträgliche

⁹⁵ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 341.

⁹⁶ Meteoriten sind oft zentrale Exponate fürstlicher Sammlungen und Beginn musealer Forschungstätigkeit, wie auch im Fall eines Ende des 18. Jahrhunderts in Kroatien niedergegangenen Meteoriten aus der Wiener Naturalienkammer als Vorgänger des Naturhistorischen Museums Wien: Vgl. Internetseite des Museums, http://www.nhm-wien.ac.at/forschung/mineralogie__petrographie/sammlungen/meteoritensammlung (aufgerufen am 7.1.2016).

⁹⁷ Das kolumbianische Nationalmuseum beispielsweise verdankt seine Gründung 1823 einem „Aeolito“, einem Meteoriten, der der 1810 bei Corredor en Tocavita auf die Erde prallte. Vgl. Cuervo de Jaramillo, Elvira, *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá, 1997, S. 86.

Bildbearbeitung schafft dagegen neue Bilder aus einem ebenso altbekannten wie zuhandenem repräsentativen Formenrepertoire. Viele Virendarstellungen in Forschungsartikeln und medialen Darstellungen gleichen Kastanien und anderen Fortpflanzungskapseln des Pflanzenreiches, so dass die Antwort auf die Frage nach den verantwortlichen Urhebern für eine Form und ihre Fähigkeit zur Replikation oder Reproduktion in der auch metaphorischen und bildhaften Herkunft biologischer Begrifflichkeiten zu suchen ist: Für das metaphorische Begriffsfeld ist es wichtig zu bedenken, dass in der westlichen Kultur der biblische Text Ausgangspunkt aller späteren Metaphorik des Säens ist. Im biblischen Sprachbild werden nicht nur symbolträchtige Kulturpflanzen, sondern auch Zwietracht gesät: „Denn sie säen Wind und werden Sturm ernten. Ihre Saat soll nicht aufgehen; was dennoch aufwächst, bringt kein Mehl; und wenn es etwas bringen würde, sollen Fremde es verschlingen.“⁹⁸

Saat ist in diesem Zusammenhang immer als Prinzip der Filiation und Genesis von Gleichartigem zu verstehen. Die Aussaat wird in der Hoffnung ausgebracht, exakte Kopien zu ernten; alle Formen gehorchen zunächst dem Schöpfungsgedanken eines universellen Autors („Auteur de l’Universe“). In der Neuzeit wird der Blick auf die Schöpfung differenzierter. Wie François Jacob bei seinem Versuch erklärt, die „Logik des Lebenden“ als allgemeinverständliche Wissenschaftsgeschichte vorzustellen, entsteht die Biologie im ausgehenden 18. Jahrhundert in unmittelbarer Nähe zur Kunst aus der exakten Beschreibung und Beobachtung belebter Welten bzw. „Reiche“: „Die sichtbare Gestalt der Pflanze läßt sich in ein Spiel von Linien, Flächen und Volumen aufteilen. Die Gesamtstruktur ist aus mehr oder weniger geometrischen Figuren zusammengesetzt.“ Den Naturforschern und Künstlern der Klassik gehe es folglich von nun an darum, „Trennlinien zu erkennen, wo alles kontinuierlich erscheint“.⁹⁹ Die künftig gültige fünfstufige Hierarchie der belebten Welt wird als Reich, Klasse, Ordnung, Gattung und Art strukturiert.¹⁰⁰ Letzterem Begriff der „Art“ entsprach es seinerzeit immer noch, von Präformation und Präexistenz auszugehen:

„Damit wird die Art zu einer Sammlung von Keimen, zu jenem Vorrat nach dem gleichen Vorbild hergestellter Exemplare. [...] Die Erzeugung eines Wesens bleibt noch immer das Ergebnis eines Projekts, dessen Konzeption und Verwirklichung nicht unabhängig von der Schöpfung der Welt gedacht werden kann.“¹⁰¹

⁹⁸ Hosea, Kapitel 8, Vers 7, in: *Die Bibel*, 1967, S. 973.

⁹⁹ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 55. Ein direkter Vergleich mit bildenden Künstlern der Klassik wie Ingres oder Hogarth böte sich auch und gerade wegen der markanten Unterschiede zur viel offeneren, am Prozess und am Werden interessierten Auffassung der Moderne und der Kunst der in dieser Untersuchung behandelten Kunst der 1960er Jahre als eine künftige Aufgabe der Forschung an.

¹⁰⁰ Ebd., S. 56.

¹⁰¹ Ebd., S. 70f.

Es sind schließlich die Unregelmäßigkeiten, die Mutationen und Hybridformen, die skeptische Naturforscher mit der Zeit am Paradigma der Präformation zweifeln lassen: „Gewisse Hybriden sind fruchtbar. In diesem Falle sieht man gewisse Merkmale der Eltern im Verlaufe der Generationen auftauchen oder verschwinden. Diese Tatsache läßt sich mit der Präformation nur schlecht in Einklang bringen.“¹⁰²

Es ist zwar in der Regel so, dass man sät, was man geerntet hat, aber zufällig nicht immer. Und so wird schließlich die biblische Genesis als Erbfolgeregelung des Erntens und Säens mitsamt ihrer schlichten, aber effektiven Metaphorik des Guten und Schlechten durch die biologischen Erkenntnisse der Moderne radikal infrage gestellt. Die Beobachtung, dass nicht immer alles exakt vorgeformt und determiniert ist, verdeutlicht, dass es sich bei der Analogie von Virenbildern zu Samenkapseln nicht um bloße Metaphern des Viralen, sondern um ein komplexes ontologisches, linguistisches wie visuelles Bild eines konstruktiven Übergangs von der Biologie über die Virologie und Genetik zur synthetischen Biologie der Gegenwart handelt. Schließlich führt gerade die frühe wissenschaftliche Untersuchung von Keimen und Samen nach systematischen Kriterien zur Vermutung und später zur Codierung von Vererbungsgesetzen und genetischer Reproduktionslehre.

Die vielfältigen und für die menschliche Zivilisation in mancher Hinsicht beispielhaften Transporttechniken, mit deren Hilfe die Flora für Selbstreproduktion durch Keimendes sorgt, können hier nur angedeutet werden. Sie reichen von weitgereisten Rettungskapseln über luftige Schleudersitze und Fallschirme bis zum zufälligen Abfallen von Früchten oder Samenkörnern. Im alltäglichen Sprachgebrauch werden (auch mit einem harmlosen Schnupfen) Infizierte zu „Virenschleudern“, und Viren „fliegen“ auf Menschen und „sitzen“ auf Türklinken von Schulen und Krankenhäusern.¹⁰³ Infektion ist in der Bildmotivik immer auch eine Frage des Transportes, des Cargos und der Wirtsfindung. Die Nutzung von Vögeln als Transporteure, die Samen oder Frucht verzehren und dann durch Weiterflug und nachmalige Ausscheidung für einen erweiterten Radius der Ausbreitung sorgen, zeigt an einem bekannten Beispiel, dass auch Pflanzen, respektive ihre Samen, sich einen Wirtskörper suchen und diesen für ihre Zwecke nutzen. Aber auch Pollen als befruchtende Agentien im Reproduktionssprozess sollten in ihrer Bedeutung für die Annahme von Wirkungsursachen

¹⁰² Ebd., S. 78.

¹⁰³ Im Internet bezeichnet man als „Virenschleuder“ diejenigen Prominenten (zum Beispiel Till Schweiger oder Helene Fischer), deren Recherche den Befall des eigenen Rechners mit einem Computervirus besonders wahrscheinlich macht. Vgl. Internetseite der IT-Reperatur-Firma Justcome mit einer Liste der „gefährlichsten Überträger“, <http://www.justcom.de/matthias-schweighoefers-als-virenschleuder-der-anderen-art> (aufgerufen am 3.9.2017).

nicht unterschätzt werden, wenn man Viren als dynamisches biologisches (und in der Folge auch technologisches) Fortpflanzungsinstrumentarium betrachten möchte.

Der Virologe Karl Beller stellte in seiner gemeinverständlichen Schrift zu Viren für die Gesellschaft der Naturfreunde schon 1947 fest, man könne bei Viren „auf eine Art von Leben, und wäre es auch nur eine ‚vita minima‘, schließen, wie es uns in ruhenden Samenkörnern begegnet.“¹⁰⁴ Zwei Generationen später als Beller formulierte die Virologin Karin Mölling eine ähnliche „vita minima“, wenn sie das Virus mit einem Apfel vergleicht. Ein Apfel auf dem Küchentisch ist demnach ebenso unwirksam wie ein Virus ohne passende Wirtszelle.¹⁰⁵ Zum Akteur wird das Virus erst in Interaktion mit der Umwelt. Schon in der Renaissance bezeichnete der italienische Arzt und Philosoph Girolamo Fracastoro entgegen der gängigen Miasmenlehre Krankheitskeime als lebendigen Impuls wie Samenkörner, also als Kontagien:

„Wenn wir im Rahmen der begrifflichen Analyse der Kontagien bei Fracastoro den Ausdruck ‚seminaria morbi‘ (Samenkörner der Krankheit) finden, so liegt die Annahme nahe, dass er an belebte Keime gedacht hat, also Mikroorganismen als Krankheitserreger postuliert hat.“¹⁰⁶

Bekanntlich bestimmt das Prinzip der Dissemination die christliche Missionsbewegung ebenso wie die aus ihr hervorgehende wissenschaftliche Lehre als Prozesse der Wirtsfindung.¹⁰⁷ Seminare bezeichnen die Gelegenheit zur Einpflanzung von Ideen, für angelsächsische Theoretiker sind bestimmte Ideen und Impulse auch im gegenwärtigen Jargon „seminal“, und der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty nannte seine 1949 bis 1952 an der Pariser Sorbonne gehaltenen Vorlesungen schlicht „Keime der Vernunft“.¹⁰⁸ Die Verbreitung des Wortes, der Lehre und des Wissens, kurz, die Kommunikation von Informationen ist also im gleichen metaphorischen Kontext zu finden wie das bildlich und sprachlich gern als Samen, Kapsel oder Keim mediatisierte Virus. Schließlich sollte man auch einen noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch ausgesprochen beliebten Bereich der Virenbildern ikonologisch sehr ähnlichen Motive nicht aussparen: Die „Infusorien“, die heute nicht mehr als eigene Art gelten, sondern in das weite Feld der

¹⁰⁴ Beller, *Viren und Miasmen*, 1949, S. 51.

¹⁰⁵ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 27; vgl. auch Teil I, Kap. 5.4 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁶ Brandis/Otte, *Mikrobiologie*, 1984, S. 3.

¹⁰⁷ Christina von Braun weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf die unterschiedlichen abendländischen Traditionslinien verschriftlichter und oraler Übertragung (nämlich des rabbinischen Judentums in der Diaspora) bei der Übernahme des Alten Testaments durch das Christentum hin. Sie benennt in ihrer gründlichen kulturgeschichtlichen Untersuchung der disseminativen Symbolkraft des Blutes als „Rote Tinte“ auch einmal mehr die zentrale Problematik des hier immer wieder diskutierten Anspruches, selbstreproduzierende Automaten als „reine Geistigkeit“ ohne Angewiesenheit auf einen lebendigen Körper zu konfigurieren: „Die gesprochene Sprache ist auf den sterblichen Körper angewiesen, während sich die geschriebene vom Körper und seiner Vergänglichkeit unabhängig macht und damit auch den Gedanken an eine menschliche Ewigkeit freisetzt.“ Braun, *Blutsbande*, 2018, S. 185.

¹⁰⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952*. München/Paderborn, 2004.

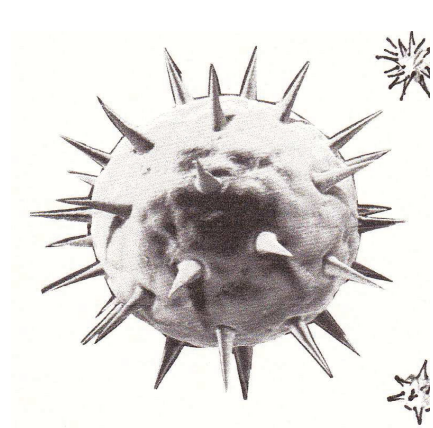
Protisten und Protozoen eingefügt worden sind, waren im ausgehenden 19. Jahrhundert das zentrale Forschungsthema von Erich Haeckel, der durch seine Versuche, einen holistischen biologischen Forschungsansatz zu entwickeln, zugleich auch zu einem der Wegbereiter des deutschen Sozialdarwinismus werden sollte.¹⁰⁹ In der klassischen Einteilung zwar eher der Fauna als der Flora zugehörig, zeichnet diese bemerkenswerten Mikroorganismen, deren scheinbar spontane Entstehung in stehenden Gewässern ihnen eine Hauptrolle im Verständnis für die Hartnäckigkeit der Miasmentheorie zuweist, eine besonders eigenartige Bildgebung aus. Die visuelle Vergleichbarkeit lässt eine Nähe zu Samen, Keimen und Pollen vermuten, aber auch zu den zuvor beschriebenen Licht- und Feuermotiven. Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie willkürlich und an visuellen Analogien orientiert in der Begriffsgeschichte des Viralen von Bild zu Bild und von Metapher zu Metapher gesprungen wird. Der schon in der Beschreibung der Pyrometaphern zitierte französische Psychologe Bachelard weist daher kritisch auf die „Pseudoevidenz der Verknüpfung“ von ganz unterschiedlichen Begriffen wie „Funke“ und „Keim“ hin:

„Am Ausgangspunkt dieser Verknüpfung steht nach unserer Meinung der Eindruck, der Funke sei gleich dem Keim eine kleine Ursache, die große Wirkung hervorbringt. Daher die intensive Wirkung des Mythos von der Macht des Feuers. Aber zeigen wir zunächst die Gleichsetzung von Keim und Funken und machen wir uns klar, dass erst durch eine Kette unentwirrbarer Verwechslungen der Keim ein Funke und der Funke ein Keim ist. Eines geht nicht ohne das andere. Wenn zwei Anschauungen wie diese verknüpft werden, hat der Geist den Eindruck, zu denken, während er in Wirklichkeit nur von einer Metapher zur anderen springt.“¹¹⁰

Als Medium der Konnektivität sind genau diese Verunklarungen und die „Kette unentwirrbarer Verwechslungen“ ganz im Sinne des Virus. Permanente Grenzöffnung impliziert eine diffuse Sicht und zügige Diffusion. Das Virus kann nicht nur molekularbiologisch „springen“ und spontane Mutationen erzeugen, sondern auch metaphorisch in höchst heterogenen Diskursen zirkulieren. Es steht zu vermuten, dass in dieser Voraussetzung ein Grund für seine Allgegenwart in postmodernen Diskursen zu finden ist.

¹⁰⁹ Vgl. zu den Infusorien: Haeckel, Erich, *Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie*. Stuttgart, 1904. Zu den sozialdarwinistischen Implikationen seiner Werke vgl. Teil I, Kap. 5.3 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁰ Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, 1990 (1949), S. 62.



Typ 4: Waffenkammer:
Torpedo, Sprengmine, Morgenstern, Bombe oder Drohne

Viruspezifische Bildmotive der Molekularbiologie sind auf den ersten Blick oftmals nicht von Torpedos, Bomben oder anderen bellizistischen Motiven aus der Militärgeschichte zu unterscheiden. Dafür gibt es offensichtlich symbolische Gründe: Viren oder Mikroben als dem Wirtsorganismus feindliche Truppenmanöver oder hochgerüstete Waffenarsenale im Rückgriff auf die identitäre Staatskörper- oder Organismusmetaphorik zu veranschaulichen (vgl. Kap. 5.3), ist eine von den Wissenschaftlern des 19. Jahrhunderts so selbstverständlich eingeführte grenzsichernde Redeweise, dass es heute extrem schwerfällt, einen entmilitarisierten Sprachgebrauch für dieses Begriffsfeld zu finden:

„Zwischen Krieg, Kampf und Krankheiten scheint es eine Art geheimnisvolle, notwendige Verknüpfung zu geben. Wie Koch von der Bekämpfung der Tuberkulose oder von seinem ‚Cholerafeldzug‘ schreibt, spricht man heute von Killerzellen, Krebsbekämpfung und der Bekämpfung der Vogelgrippe. Hier geht es scheinbar nicht um Metaphorik, sondern um eine einst vielleicht metaphorische Redeweise, die sich längst eingebürgert hat und als wörtliche medizinische oder epidemiologische Begrifflichkeit zu verstehen ist.“¹¹¹

Roberto Esposito stellt in seiner 2004 publizierten Analyse des Immunitätsdiskurses ausführlich die gegenwärtig verbreitete „unkontrollierbare semantische Wucherung“ von Kriegsmetaphorik dar.¹¹² Er versteht diese Entwicklung auch als Reaktion auf den „Frontalangriff“, den HIV/AIDS seit seiner Entdeckung „gegen den Heilsmythos des Immunsystems“ und die Idee der Identität führt.¹¹³ Weniger alarmistisch argumentierende Virologen versuchen der Kampfmetaphorik, die sich an der Bildgebung von Virenmotiven als

¹¹¹ Haenseler, *Metaphern unter dem Mikroskop*, 2009, S. 109ff.

¹¹² Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 218.

¹¹³ „Was angegriffen wird, ist nicht nur ein gesundheitliches Protokoll, sondern ein ganzes ontologisches Regime – die Identität des Individuums als die Form und der Inhalt seiner Subjektivität. Zwar hat auch Krebs, ebenso wie Gefäßkrankheiten eine zersetzende Wirkung. Aids aber wirkt vernichtend, weil es die Vorstellung der Identitätsgrenze selbst zerstört – die Differenz von Selbst und Anderem, Drinnen und Draußen, Innerem und Äußerem. Zwar kommt es von außen – von einem anderen Individuum, einer anderen Gruppe, einem anderen Land. Doch dann, wenn es sich einmal im Körperinneren festgesetzt hat, verwandelt es sich in ein anderes ‚drinnen‘. Man möchte sagen, seine Besonderheit besteht eben darin, das Innerste ‚auszutreiben‘, aus dem Innersten ein Außen zu machen.“ Ebd., S. 226ff.

ikonologische Analogie zur Formgebung von Unterwasserminen, Topedos, mittelalterlichen Morgensternen, Bomben oder Drohnen abzeichnet, den Begriff des parasitären „Opportunismus“ entgegenzustellen: „Viren und Bakterien sind Opportunisten, sie sind Nutznießer von ungewöhnlichen Situationen, von Schwächen des Wirts. Nur diese Formulierung lasse ich gelten – Kriegsvokabular nicht.“¹¹⁴

Dennoch überwiegt auch heute noch in der Umgangssprache die militärische Perspektive, was nicht zuletzt damit zu tun haben mag, dass der Ausbruch einer Epidemie und die vermeintliche Bekämpfung („fremder“) Krankheitserreger eines der wichtigsten selbsterklärten Ziele des von Zeit zu Zeit speziell in demokratischen Gesellschaften in grundsätzlichen Legitimationsschwierigkeiten steckenden Militärwesens ist – der Schutz vor Krankheiten ist ebenso „Zivilschutz“ wie der Schutz vor Naturkatastrophen und verlangt nicht nur in der Logik des Virenalarms grenzübergreifende, globale Maßnahmen. Dies erklärt übrigens auch die Grundstruktur vieler Hollywood-Filmproduktionen zum Thema (vgl. Kap. 6.5). Ohne in dieser auf die ästhetische Wirksamkeit viraler Modelle konzentrierten Arbeit ausführlicher auf den postkolonialen Diskurs eingehen zu können, zeichnet sich selbstverständlich die historische Bedeutung der wissenschaftlichen Legitimierung des expansiven Verhaltens der Europäer als Kolonisatoren besonders an der militärmedizinischen Kontrolle spezifischer Krankheitserreger und ihrer Überträger außerhalb Europas ab. Schon in den Anfangszeiten der Mikrobeforschung waren es insbesondere die Militärärzte, die als spezielle Disziplinierungsmaßnahme in den Kolonien im Fachgebiet „Tropenmedizin“ Infektionsschutz und Hygiene mit teils drastischen Mitteln durchsetzten. So sahen europäische Staaten ihre speziellen Kolonialansprüche von medizinischer und mikrobiologischer Forschung flankiert und legitimiert, da es bei der solchermaßen entstehenden „Biopolitik“ schließlich vermeintlich zuallererst um den Schutz des Lebens ging.¹¹⁵ Vor allem in den USA arbeiten heute nach wie vor erfolgreiche Virologen in der Regel mit dem Militär zusammen, wie das Beispiel des einflussreichen US-amerikanischen Virologen Nathan Wolfe zeigt, der nicht nur keinerlei Scheu vor dem Gebrauch von Kampfbegriffen zeigt, sondern auch mit Enthusiasmus für militärische Sonderkommandos

¹¹⁴ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 11ff. Die renommierte Aidsforscherin, die gleichwohl die Rede von einer „Supermacht“ im Titel ihres Buches nicht scheut, fährt an gleicher Stelle fort: „Viren sind überall, sie sind die ältesten biologischen Elemente auf unserem Planeten. Und sie sind auch mit Abstand die häufigsten. Die meisten Viren und Bakterien machen uns gar nicht krank, sondern haben sich in Millionen Jahren zusammen mit uns entwickelt. Viren und Menschen sind eine vorwiegend friedliche Koexistenz eingegangen. Krankheiten entstehen, wenn eine Balance gestört wird, bei veränderten Umweltbedingungen, durch Staudämme, Rodungen, durch mangelnde Hygiene, Reisetätigkeiten, überbevölkerte Städte etc.“

¹¹⁵ „When it comes to subsidies, Pasteur, as we see very clearly, was as much a materialist as any sociologist of the sciences. The laboratory was the soldier’s weapon in the battle.“ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 74. Zur Rolle des Militärs und des Kolonialdiskurses in der Mikrobiologie vgl. Kap. 5.5 dieser Arbeit; der Begriff der „Biopolitik“ wurde bekanntlich von Foucault eingeführt, vgl. dazu: Foucault, *Biopolitik (1978/79)*, 2006.

und ein globales Virenkontrollsystem mithilfe großangelegter Datenspeicherung eintritt.¹¹⁶ Epidemiologische Überwachung mithilfe von Datensammlungen und Massenspeicherung über international verbreitete Algorithmen („Big Data“) ist momentan zwar noch etwas störungsanfällig, stellt aber eines der wichtigsten militärmedizinischen Themen der Zukunft dar. Selbstverständlich sind vor allem die damit einhergehenden biopolitischen Implikationen interessant. Susan Sontag stellte schon Ende der 1970er Jahre in ihrem bekannten Essay „Illness as Metaphor“ klar, dass militärische Termini in der Medizin und die in Kolonialkriegen typischen Formulierungen wie „Invasion“ oder „Infiltration“ ebenso schnell absurd und unglaubwürdig klingen wie „Vietnam optimism“:

„The military metaphor in medicine first came into wide use in the 1880s, with the identification of bacteria as agents of disease. Bacteria were said to ‚invade‘ oder ‚infiltrate‘. [...] More recently the fight against cancer has sounded like a colonial war – with similarly vast appropriations of government money – and in a decade when colonial wars haven’t gone too well, this militarized rhetoric seems to be backfiring.“¹¹⁷

Auch im Hinblick auf die immer wieder befürchteten Einsätze von Biowaffen ist der hier benannte rhetorische – wie auch phänomenologische – Rückstoß relevant. Viren als Kampfmittel sind, wie alle damit befassten Forscher eindringlich warnen, als „dual-threat“-Agenzien stets doppelt bedrohlich.¹¹⁸ Immer deutlicher zeichnet sich jedoch auch ab, dass mit der massenhaften Ausbreitung von audiovisuellen Aufzeichnungen in Echtzeit eine geschickte psychologisch-biologische Kriegführung fraglos ganze Gesellschaftssysteme mit einigen raffiniert lancierten Ideen oder geschickten „Fake-News“ zu Fall bringen könnte. Denn die gefährlichsten, rasant schnell übertragbaren Biowaffen der Welt sind weder die angeblich bis auf wenige Belegexemplare eingedämmten Pocken noch ein ominöser in Speziallaboren synthetisierter „Killervirus“,¹¹⁹ sondern irrationale, öffentliche Ängste, post-faktische

¹¹⁶ „When most people think about microbes, they frame it as battle people versus bugs. Perhaps if they’re a bit more creative, they’ll consider the battles amongst the microbes themselves. But the reality is even more interesting than that. We’re part of an incredibly rich community of interacting microbes – with hugely complicated collaborations, battles and wars of attrition with each other and ourselves.“ Wolfe, *The viral storm*, 2011, S. 233. Leben wird hier auch von einem erfolgreichen Wissenschaftler der Gegenwart als permanentes Kampfszenario konfiguriert.

¹¹⁷ Sontag, *Metaphor*, 1979/1989, S. 66.

¹¹⁸ „Biologische Kampfmittel sind nicht eigens vom Menschen für militärische, terroristische oder kriminelle Zwecke geschaffene Waffen, sondern sind böswillig missbrauchte Mitgeschöpfe. Biowaffen sind also doppelt bedrohlich, es sind ‚dual threat‘-Agenzien.“ Geißler, Erhard, „Viren als biologische Kampfmittel“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 233.

¹¹⁹ Vgl. Watts, Sheldon, „Die globale Geschichte der Pocken. Von den Anfängen der Kolonialisierung bis heute“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 246f. Watts liefert eine historische Analyse der nicht unbedeutenden Rolle, die die Übertragung von Pocken, die von einem der ersten genauer definierten Viren der Welt ausgelöst wurden, in der Geschichte der Kolonialisierung und Globalisierung gespielt haben. Von den 1518 in Südamerika mit den Spaniern gewissermaßen als den Invasoren selbst unbekanntes Geheimwaffe eingeschleppten Erregern bis hin zur ersten wesentlich eingesetzten Biowaffe, die 1763 von britischen Invasoren im Kampf gegen die „abscheuliche Rasse“ (General Amhurst) mittels infizierter Decken aus der Krankenstation

Nachrichten, „Phantasmen“ und die daraus folgende Massenpanik inklusive aller aus ihr resultierenden Grausamkeiten.¹²⁰ Phänomene des viralen Schreckens verbreiten sich in der Partizipationskultur des Internets in rasanter Geschwindigkeit und stellen eine terroristische Bedrohung wie ein Kontrollinstrument gleichermaßen dar. „Sprachviren“ aus den Begriffsfeldern „Bio-Error“ und „Bio-Terror“ sind als Horrorszenarien gespenstischer Invasoren die eigentlichen zersetzenden Elemente.¹²¹ Als „altbewährter Topos des Science Fiction-Romans“ darf der Virenthriller gelten (vgl. näher Kap. 6.5).¹²² Und so ist auch die Virenmetaphorik beim Science-Fiction-Autor William S. Burroughs als ausgesprochen zeittypisches Phänomen des 20. Jahrhunderts anzusehen. Viren werden in seinen Texten als teils magisches, teils außerirdisches Instrumentarium angelegt, das sich als ferngesteuerte „Bombe“ („time bomb“) auch der Waffenmetaphorik bedient.¹²³ Burroughs ist es auch, der den Agenten der Ansteckung auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges als „Agent Martin“ im Auftrag des mafiösen „Nova Mobs“ in Kooperation mit dem staatlichen Polizei- und Militärapparat aktiv werden lässt. Die einzige Abhilfe gegen die so beschriebene Kontrollmacht scheint in der subversiven Umkehrung des Kriegsspiels als Doppelagent zu bestehen (vgl. Kap. 6.4 und 8.3). Diese Art von „infectious agent“ hat den Kalten Krieg umstandslos überlebt und wird im Kino und in der Pop-Kultur nach den Terroranschlägen von „9/11“ wieder als alarmistischer Metaphorik gehorchendes Kriegsspiel präsentiert.

unter nordamerikanischen Indianern eingesetzt wurde, kann man laut Watts von einem regelrechten „Pocken-Holocaust in der Neuen Welt“ sprechen. Dennoch, so sein Schluss, ist angesichts der Situation im Jahr 2002 eher die Verbreitung von „Pockenpanik als Kontrollinstrument“ zu beobachten. In einem dies aus medizinischer Sicht bestätigenden „Postscript“ lässt er den Virologen John Oxford zu Wort kommen, der 2003 gemeinsam mit drei Kollegen feststellte: „Als infektiöse Krankheit des globalen Zeitalters seien die Pocken grotesk ineffizient, sie stellen kein nützliches Instrument in den Händen von Terroristen dar. Tatsächlich geht es auch hier eher um das Konzept der Pocken als um die Krankheit: Professor Oxford und seine Kollegen schlossen das Briefing mit der Warnung, dass „die größte Bedrohung von biologischen oder chemischen Agentien vermutlich darin besteht, dass öffentliche Ängste ausgelöst werden, eher als tatsächliche Infektionen. Das nämlich sind die wahren ‚weapons of terror‘.“ Vgl. Oxford, John u.a., „Bio-Terrorism – Should we be terrified?“, in: *Briefing on Biological and Chemical Terrorism*. London, 2003, S. 1-3.

¹²⁰ Vgl. zur medialen Verbreitung von Phantasmen als ambivalentes popkulturelles Phänomen in Analogie zu pathogenen Erregern: Žižek, *Pest der Phantasmen*, 1999. Den „Entmündigten Mündigkeit vorzuspiegeln“, ist laut dieser an Lacan orientierten Betrachtung zentrales Anliegen der „neuen Medien“ und ihrer diffusen digitalen Verbreitungsmechanismen.

¹²¹ Wie Lüber in seiner Untersuchung zur Metaphorik der bei ihm „Sprachviren“ genannten propagandistischen Mittel unter dem Motto „imaginäre Effekte biologischer Erreger“ belegt, waren schon in beiden Weltkriegen auf allen Seiten Versuche festzustellen, die Wehrhaftigkeit der gegnerischen Bevölkerung durch „Keime der Unzufriedenheit“ zu schwächen. Lüber, *Virus als Metapher* 2002, S. 76. Lüber weist zudem auf die Phantomgestalt des „Seuchenträgers“ als „potentieller Seuchenterrorist“ im historischen Pestdiskurs hin, der mittels des „bösen Blicks“, dessen vornehmlich Andersgläubige (Juden) und Frauen (Hexen) beschuldigt wurden, über eine Art optischer Fernstreckenwaffe verfügte. Ebd., S. 60.

¹²² „Der Einsatz von Bakterien oder Viren als letzter Waffe gegen nicht-menschliche Gegner ist ein altbewährter Topos des Science Fiction-Romans: schon Orson Welles’ Version von „Krieg der Welten“ bemühte diese Lösung und der Film ‚Independence Day‘ inszeniert den gesamten Showdown zwischen Aliens und Menschen in Form einer Analogisierung von kybernetischen und biologischen Viren.“ Mayer, Ruth, „Bei Berührung Tod. Virenthriller, Bioterrorismus und die Logik des Globalen“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 216.

¹²³ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 7.



Typ 5: Virale Navigationinstrumente:
Kapseln, Hüllen und andere Transporter

Ein Vehikel impliziert als Medium die Idee der Speicherung, der Weitergabe und der Verbreitung von Inhalt oder Botschaft. Die Hülle eines Virus wird als „Envelope“ bezeichnet, die Botschaft an die Wirtszelle darf also im Metaphernfeld von Post und Versand (per Umschlag, Flasche, Kapsel, Schnabel, Hand, Paket oder Container) vermutet werden. So unklar es immer noch sein mag, ob Viren ohne Wirtskörper lebendig sind, so klar ist immerhin, dass sie sich innerhalb der spezifischen Hülle eines Wirtskörpers äußerst lebendig manifestieren können. Der französische Biologe und Physiologe François Jacob erklärt „Umhüllung“ im Rückgriff auf Johann Wolfgang von Goethe zum Grundprinzip lebendiger Organismen (in Kap. 5.4).¹²⁴ Ähnlich wie Briefe, Flugblätter oder Texte in Buchform muss das Virus seine Ausbreitung über unterschiedlichste Distributionswege finden, wofür im Englischen der treffende und mit zahlreichen Termini verbundene Ausdruck „to spread“ (verbreiten) steht.¹²⁵ Mit diesem Wort lassen sich im angelsächsischen Sprachgebrauch unterschiedlichste Phänomene verbreiten: Ideen, Worte, Klatsch, Gerüchte, Stimmen, Farben, demokratische Werte, grassierende Krankheitserreger, zu Lauffeuern angefachte übergreifende Flammen, sich ausweitender Protest, Furcht bzw. Terror, zerstäubtes Parfüm, sterbliche Überreste oder Krebsmetastasen, Meinungen oder Nachrichten, Blüten und Risiken. Virale Transportmittel durch Zeit und Raum können mit variabler Füllung ihrer Hülle als archivierende Zeitkapseln,¹²⁶ simple Flaschenpost, Ballons bzw. Flugzeuge mit Flugblättern oder auch als Rettungskapseln im Weltall oder Luftraum unterschiedlichste Gestalten annehmen.¹²⁷ Im konkreten biologischen Sinn sind sogar jenseits aller Metaphorik Menschen und andere Lebewesen schlichte Überlebenshüllen für Viren und Geninformationen:

¹²⁴ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 113.

¹²⁵ Vgl. Weingart, „If it doesn't spread, it's dead“, 2014.

¹²⁶ Elmes, Simon, „The Secret of Andy Warhol's Time Capsules“, in: BBC News Magazine (online), 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-29125003> (aufgerufen am 29.6.2017).

¹²⁷ Klaus Lüber beschreibt detailliert die „meist per Flugzeug versprayten ‚Papierviren‘“ der Alliierten im Zweiten Weltkrieg als erfindungsreiche Mimikry, da eine besondere Form des „Nervenkrieges“ darin bestand, diese Botschaften „selbst noch in eine tarnende Verkleidung“ zu hüllen. So gab es ein regelrechtes „Reclam-Virus“, eine englische Propaganda-Schrift mit detaillierten Anleitungen zum Simulieren von Krankheiten für

„Wir sind Eindringlinge in der Welt der Mikroorganismen und bieten ihnen phantastische Lebensbedingungen, wir sind Brutstätten, Speisekammern, Transporteure. Der Virom-Spezialist Forest Rohwer aus San Diego bezeichnet uns Lebende als ‚Inkubatoren für Viren‘.“¹²⁸

Wie wirksam für die Übertragung codierter Informationen auch die äußere Hülle wesentlich größerer Organismen sein kann, zeigt sich an der Bekleidung von Menschen als Code: Uniformierung, Dienstkleidung, religiöse oder ideologische Distinktionsmerkmale, höfische Gewänder der Vergangenheit oder auch das gegenwärtig übliche „white-collar-Phänomen“ sind notwendige Hüllen, um mithilfe äußerer Zeichen trotz deutlicher Begrenzungen Einlass in den jeweiligen gesellschaftlichen Organismus als Referenzsystem zu erhalten (vgl. den Exkurs zur Mode in Kap. 5.5). Mit ähnlichen Tricks arbeiten auch Viren und Kapseln in der Natur (vgl. Kap. 5.4): Samenkapseln und Früchte als verführerische Hülle sorgen für die Dynamik des Transports, während appetitliches Aussehen und der folgende Verzehr durch Tiere (beispielsweise Vögel) den Weitertransport durch Zeit und Raum gewährleisten. Dies zeigt insbesondere die in der Vogelperspektive interessanten Analogien zu dem von Menschen konstruierten Transportwesen und seiner von der Netzmetaphorik geprägten Infrastruktur.¹²⁹

Viren und ihre Aktionen werden besonders gern am Bild des Verkehrswesens repräsentiert: So funktioniert etwa die Filmdokumentation „Global Viral“ aus dem Jahr 2013, in der zu Viren-Texten und auf dem Rücksitz eines fahrenden Autos aufgenommenen philosophischen Überlegungen zu kultureller Evolution durchgängig Bilder vom fließenden oder stockenden Verkehr sowie metaphorisch schlichte Überblendungen mit menschlichem Blutkreislauf, Nervenbahnen und dem an Virchow erinnernden „Zellenstaat“ (vgl. Kap. 5.3) zu sehen sind.¹³⁰ Digitale Transporteure, Datenautobahn und feierabendlicher Verkehrsstau liegen dann gleichfalls nahe und der allgegenwärtige Netzwerkdiskurs muss direkt mitgedacht werden, denn aus viralen Transportmitteln werden allemal „globalisierte“ Transporte.

Eine der beliebtesten Virenmetaphern trotz gegenläufiger Ansichten zeitgenössischer Virologie ist und bleibt aber der Transport mit dem Schiff auf hoher See, genauer gesagt mit dem gekaperten Schiff: Wie im Buchtitel *Viren. Diebe, Mörder und Piraten* werden die im Zeitalter der Digitalisierung in romantischen Subversionsvorstellungen als Freiheitskämpfer

deutsche Wehpflichtige. Lüber beschreibt, wie diese Medienviren sogar mutierten und ins Englische übersetzt als „Dual-Threat-Agent“ ihre eigentlichen Urheber erreichten – ein typisches Beispiel für die Unkontrollierbarkeit biologischer Waffen. Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 76ff.

¹²⁸ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 116.

¹²⁹ Vgl. zum Netzwerk als zeitgenössische Metapher und diskursmächtiges Paradigma: Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014.

¹³⁰ *Global Viral. Die Virus-Metapher*. Deutschland 2010, Regie: Madeleine Dewald/Oliver Lammert, 80 Minuten.

glorifizierten Piraten als höchst ambivalente Helden und Antihelden, gern auch als staatlich geduldete Freibeuter im Auftrag gewisser Majestäten, vielfach wirksam. Auf die ähnlich konnotierte Metapher des Virus als positiv inszenierter Agent wird daher anhand von Spionagethrillern wie James Bond noch an gegebener Stelle zu sprechen sein (in Kap. 6.5). Auch dem Piraten geht es in der Regel um die Ladung, ein mal wertvolles, mal gefährliches, mal energetisches Cargo, wobei nicht außer Acht gelassen werden kann, dass Schiffe als kulturelle Vehikel ohnehin eine lange Metaphertradition vorzuweisen haben.¹³¹

Das Schiff als „Communitas“, beispielsweise die biblische Arche Noah und das spätmittelalterliche Narrenschiff Sebastian Brandts, ist eine traditionelle Metapher für den Zusammenhalt einer Gesellschaft, und aus der Antike kennt man das Bild des „Staatsschiffes“.¹³² Die virusspezifische Aktualisierung des Pestdiskurses spiegelt kaum ein Bild besser wider als das in Anlehnung an die „Pestschiffe“ vergangener Jahrhunderte so titulierte „Schiff ohne Wiederkehr“, so der Titel eines Virenthrillers, in dem die Menschheit von einer außerirdischen Lebensform angegriffen wird, die ihrerseits in der Menschheit das zerstörerische Virus des Planeten Erde erkannt hat.¹³³

Das Archiv als Vehikel „Arche“ und die dazugehörige Schiffsladung als Modell für Gedächtnisspeicher zu interpretieren, legt Aleida Assmann mit dem Begriff „arca sapientia“ nahe.¹³⁴ Es ist zu vermuten, dass das Virus als prototypisches Miniaturvehikel Eingang in das große Speichervehikel „selbstgenerierendes kulturelles Gedächtnis“ zu finden hat, um langfristig Wirkung zu zeigen. Gänzlich vom Schiffsbau und der zugehörigen Metaphorik inspiriert zeigt sich dementsprechend auch bei Homer der mythologische Held des von Athene inspirierten kunstfertigen, technologischen Erfindungsgeistes Odysseus, wenn er den ersten „Trojaner“ der Geschichte konstruiert (vgl. Kap. 5.1):

¹³¹ Auch dem Virus wird häufig die Bezeichnung „Vehikel“ gegeben. Es handelt sich dabei, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, durchaus nicht um nur um eine biologische, sondern auch um eine kulturelle, symbolische und technologische Vehikelfunktion: „Viren können als Vehikel dienen und genetische Information von einem Wirtsorganismus zum anderen tragen. Manchmal führt das zu so schwerwiegenden Krankheiten wie Krebs, zum Beispiel beim Rous-Sarkom-Virus und seinem Onkogen; und manchmal trägt es zur Überlebensleistung eines Organismus bei, wie beim Bakteriophagen T4 mit seinen eukaryontenähnlichen Genen.“ Levine, *VIREN*, 1993, S. 240.

¹³² Vgl. zu Schiffsmetaphern: Taureck, *Metaphern*, 2004, S. 27.

¹³³ *Virus – Schiff ohne Wiederkehr*. USA 1998, Regie: John Bruno, 99 Minuten. Zum Pestdiskurs vgl. Bergdolt, *Die Pest*, 2006; vgl. auch Pulver, *Seuchenmythen*, 1999.

¹³⁴ Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann spricht von „Gedächtniskisten“ und nennt die Bibel als Beispiel für einen „Resonanzraum“ und „dreidimensionalen Hypertext“. Diese solchermaßen zugeschriebene Räumlichkeit verleiht dem verschriftlichten Geist übrigens eine Körperlichkeit, die für die vorliegende Arbeit von näherem Interesse ist. Assmann verweist ferner auf die etymologischen Zusammenhänge von „Schatz(kiste)“ (engl. „Thesaurus“), „Schrein“ (lat. „scrinium, scrivere“) und „Arche“ (lat. „Arca“) und verweist zudem auf den Begriff „arca sapientia“ für das menschliche Herz als emotionaler Gedächtnisspeicher des Intelligiblen. Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003, S. 114ff.

„Also bestand er auch jene Gefahr, mit Kühnheit und Gleichmut,
In dem gezimmerten Rosse, worin wir Fürsten der Griechen
Alle saßen, und Tod und Verderben gen Ilion brachten.“¹³⁵

Die gefährliche Ladung des Trojanischen Pferdes überträgt schon „Tod und Verderben“ in der griechischen Sage nach Homer, mit seinem bis in die heutige Zeit fortwirkenden Angstpotential. Doch interessanter als das bellizistische Narrativ ist die kulturelle Dimension des „Trojaners“: Kulturvirologisch weitergedacht, ist die dekonstruktivistische, virale Strategie des technisch versierten Odysseus auch der Moment einer überaus wirksamen, geradezu künstlerischen Transformation der Wirklichkeit eines allzu lange geschlossenen Systems namens Troja. Schon mit der Aneignung des Fremdkörpers einer schönen Helenin wird dem trojanischen Organismus griechische Kultur inkorporiert, die zunächst latent, dann aber höchst virulent zu einer völligen Durchdringung Trojas und schließlich zur Transgression mithilfe eines Vehikels führt, das nicht etwa als „griechisches“, sondern als „trojanisches“ Pferd ins kulturelle Gedächtnis Eingang finden sollte. Diese Benennung impliziert die immuntheoretisch bemerkenswerte Formulierung des „Fremdeigenen“ (vgl. näher Kap. 6.4). In der „Odyssee“ finden wir also das ästhetische Potential des viralen Interaktionsmodelles in einem der ältesten Werke abendländischer Literatur vorgedacht. Nach Ansicht des Philosophen Peter Sloterdijk ist eine abgesicherte Stadt, wie Troja es unter Aufbietung aller Widerstandskräfte zu sein versuchte, eine „gelandete Arche“.¹³⁶ Mit der Arche Noah beginnt für ihn das technologische Zeitalter, mit der Arche beginnt der Konstruktivismus: „Archen sind autopoietische, etwas frei übersetzt, selbstabdichtende Schwimmkörper, in denen die Vereinigten gegenüber unlebbaaren Umwelten ihr Immunprivileg wahrnehmen.“¹³⁷

Das gelandete Vehikel wird wie im Fall Troja früher oder später selbst zum Ziel viraler Wirtsfindung und technoromantischer Piraterie. Sloterdijk konstatiert gar eine „Verflüssigungsrevolution“, die für die vorliegende Arbeit hinsichtlich des im dritten Teil verfolgten Interesses am audiovisuellen Prinzip „Fluxus“ von spezifischer Bedeutung ist:

„Das neuzeitliche telepathische, magnetische und monetäre Fluxusdenken bricht die Hegemonie der Substanzscholastik (obwohl es mindestens vier Jahrhunderte dauert, bis der euro-amerikanische Alltag die Umstellung ethisch und logisch ganz vollzogen haben wird und sich zu dem neuen kategorischen Imperativ bekennt: Verflüssige alles!).“¹³⁸

¹³⁵ Homer/Voß, Johann Heinrich, *Odyssee* (4. Gesang, Vers 271-273). München, 1957, S. 50.

¹³⁶ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 264.

¹³⁷ Ebd., S. 256.

¹³⁸ Ebd., S. 867f.

Aber auch die „An-Archie“ des Verne’schen Kapitäns Nemo nach dem Motto „Mobilis in Mobili“ kann sich nur „im flüssigen Element als Subjekt verwirklichen“.¹³⁹ Das Virus als Transportmedium wird in dieser Ausdrucksweise zum an-archichistischen Agenten permanenter Verflüssigung nach dem paradigmatischen Mobilitätsprinzip der Neuzeit. Was wird in diesem Begriffsfeld aus dem Archiv als Vehikel „Arche“, und welche Bedeutung wird dem Miniaturvehikel „Virus“ innerhalb des zu mobilisierenden Gedächtnisspeichers zugemessen? Künftig scheint die traditionelle Metaphorik zur Navigation im Offenen wieder gefragt, und Piraterie und Freibeutertum tragen in der Digitalära erneut beträchtliche Symbolkraft und subversionsromantische Sehnsuchtpotentiale in sich (vgl. Kap. 8.3), was allerdings nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass die oben genannte „Verflüssigungsrevolution“ auch der Diffusion von biopolitischen Machtstrukturen von ungekannten Ausmaßen dienlich werden könnte.



Typ 6: Infectious Basterds: Vampire, Zombies, Werwölfe und Aliens als monströse Hybridwesen der Ansteckung, Verwandlung und horizontaler Reproduktion

Die Rückkehr der Monster als Zombies, Aliens oder Mutanten wird von manchen Medien- und Kulturwissenschaftlern insbesondere für die Jahre nach „9/11“ konstatiert.¹⁴⁰ Nach dem Immunitätsmodell des Philosophen Peter Sloterdijk (vgl. Kap. 6.4) zeigte die abendländische Kultur schon seit der Rückkehr der ersten Weltumsegler nach Sevilla im Jahr 1522 deutliche Anzeichen einer fortschreitenden Immunschwäche: „In den iberischen Häfen landeten die Pestschiffe des Wissens zuerst.“¹⁴¹ Gleichzeitig konnte nur so das Projekt der Globalisierung entstehen, denn Hybridisierung bedarf immer einer Repression der Immunabwehr. Es scheint fast 500 Jahre gedauert zu haben, bis die Folge der Transformation „der alten lokalen Immunstrukturen“ den Europäern „epidemisch und massenhaft empfindbar wird“.¹⁴² Mit zunehmender Klassifizierung und Spezifizierung aller Lebensformen in wissenschaftlichen

¹³⁹ Ebd., S. 895.

¹⁴⁰ Vgl. Giuliani, Gaia, *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Florenz, 2016. Der Titel „Infectious Basterds“ rekurriert auf einen Ausstellungstitel der Autorin der vorliegenden Arbeit und ist in der Schreibweise am Filmtitel „Inglorious Basterds“ orientiert. Vgl. *Inglorious Basterds*. USA 2009, Regie: Quentin Tarantino/Eli Roth, 154 Minuten.

¹⁴¹ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 825.

¹⁴² Ebd., S. 826.

Kategorien scheint die Popularität monströser Hybridformen des Phantastischen im gleichen Maß zuzunehmen, wie die Chance für den Erhalt seltener Hybridformen des natürlichen Lebens de facto abnimmt – dies zeigen übrigens schon die Bildtafeln und die Wunderkammern des Barock in aller Deutlichkeit.¹⁴³ Wann also beginnt eigentlich die Möglichkeit der Mutation und Hybridisierung attraktiv zu werden, so dass man heute von einem modernen „Mythos des Hybriden“ sprechen kann? Vermutlich beginnt die Mythologisierung schon lange vor der Entdeckung der Mendel’schen Gesetze, der nachfolgenden Genetik, Genforschung und dem Auftauchen der ersten radioaktiv kontaminierten Mutanten. Erst als das Fremde nicht mehr ganz so fremd und die „Neue Welt“ nur noch als eine neuere Welt von vielen erschien, konnte die hybride „Freakshow“ richtigbeginnen. Entzivilisiertes Leben ist spätestens seit dieser Zeit der weltweiten Verbreitung des europäischen Zivilisationsmodells Wunschbild und Gefahr gleichermaßen. Die vom christlichen Abendland gefürchtete Magie versteht es, europäischen Zuhörern mit ihren Hexen, Dämonen, Wechselbälgern und anderem schauer märchenhaften Personal nachhaltig Angst zu vermitteln: Monströse Hybridwesen wissen sich als Teil der oralen Überlieferung trotz Exorzismus und vielleicht auch gerade durch die Distanznahme der Verschriftlichung zu widersetzen und durch miasmatischen Odem in alle Welt zu entweichen. Hybridwesen wie Werwölfe oder Vampire warten an den Grenzen der Zivilisation auf ihren kolonialpolitischen Einsatz und gleichen darin ganz ihren kleinen Vorbildern aus der Welt der Mikroben – tatsächlich verbreiten auch sie sich mittels (psychischer) Infektion.¹⁴⁴ Vampir, Werwolf, Zombie oder Alien sind daher als solche schon visualisierte Metaphern und bedürfen deshalb keiner weiteren Metaphorisierung. Wer es mit diesen Verkörperungen kultureller Symbole aufnehmen will, muss selbst ein „kultureller Grenzgänger“ sein.¹⁴⁵ Als atavistisches bzw. entmenschlichtes „mindless It oder nonself“ mit einem (vormaligen) Individuum in Symbiose wird das monströse Hybridwesen aus der Perspektive der intakten

¹⁴³ So enthält beispielsweise die Dokumentation des Naturalienkabinetts des Barockgelehrten und Apothekers Albertus Seba neben systematisch geordnetem Anschauungsmaterial in Bildtafeln real existenter Phänomene auch viele Beispiele von Hybridformen, Mutanten und Monstren. Vgl. Seba, Albertus, *Das Naturalienkabinet. Vollständige Ausgabe der kolorierten Tafeln 1734-1765*. Köln, 2005.

¹⁴⁴ „Denn alle, die als Opfer eines Untoten sterben, werden selbst Untote und gehen selbst auf Beute aus. So weitet sich der unheimliche Kreis immer mehr, wie ein ins Wasser geworfener Stein immer größere Wellenringe hervorruft.“ Stoker, Bram, *Dracula*. Bindlach, 2005 (1897), S. 271. Der ursprüngliche Sinn von „Infektion“ als unhygienischer Zustand mangelhafter Reinheit wird am Beispiel Mina Harkers vorgeführt, die sich selbst nach der „Befleckung“, also nach der psycho-sexuellen Infektion durch Graf Dracula, als „unrein“ bezeichnet, zum guten Ende des Romans aber „reine“ Mutterfreuden als zeitgenössische „Immacolata“ erleben darf. Ebd., S. 474. Draculas Heimat wird als „wild und felsig, als seien wir am Ende der Welt“, beschrieben; die Grenzsituation unterstreicht die Ursprünge der modernen Mythologien des Hybriden und der Transgression. Ebd., S. 476.

¹⁴⁵ Metz/Seeßlen, *Wir Untote!*, 2012, S. 308.

Communitas wie ein Kranker zu einem Fall für Isolierstation oder Euthanasie.¹⁴⁶ Nur ist es in der Regel so, dass die schon mehrfach zitierte „Communitas“ und „Immunitas“ in einer ähnlichen Beziehung zueinander stehen wie der schizoide Mutant „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“ zu seinen beiden Ausformungen von Identität: Innen und Außen lassen sich zum Leidwesen der modernisierten Umwelt immer seltener deutlich voneinander trennen.¹⁴⁷ Diese Besonderheit des modernen Irrationalismus scheint im viralen Diskurs der 1980er Jahre mit der Immunschwäche AIDS/HIV ihre prägnanteste Ausformung gefunden zu haben. Sogar die Zunahme von Autoimmunkrankheiten in der Gegenwart erscheint als Erklärungsmodell eine folgerichtige Reaktion auf die Ununterscheidbarkeit des Eigenen und des Fremden. Eine wirkliche Fremdartigkeit läßt sich fortan endgültig nur noch über die metaphorische Figuration des Monsters, Mutanten oder „Alien“ herstellen:

„Obwohl die Science-Fiction-Mythologie nicht erst seit AIDS von Aliens und manipulierten Mutanten bevölkert ist, hat die Immunschwäche andere Lesarten von Szenarien provoziert, in denen das Eigene durch die Unterwanderung von ‚Fremdkörpern‘ gefährdet wird.“¹⁴⁸

Wie in den vier Filmen der „Alien“-Reihe überdeutlich wird (vgl. Kap. 6.5), ist die „Konfrontation des Menschen mit dem Fremden“ von der Furcht vor tödlicher Ansteckung gekennzeichnet, wobei

„der Kampf mit den Aliens ein Kampf des Menschen gegen seine eigenen Hervorbringungen und teilweise auch gegen ein Teil seiner selbst ist. [...] Die Aliens benötigen den Menschen als Wirt und Geburtsmechanismus zugleich. Eine säurehaltige Krallen hängt sich am Gesicht des Opfers fest und legt etwas in dessen Körper ab, das später durch Bauch oder Brust hindurchbricht und im folgenden recht schnell zu einem riesigen furchterregenden, technoiden Monster heranwächst.“¹⁴⁹

Für den viralen Kontext ist an der Metaphorik der „Aliens“ vor allem die „Infiltration zwischen Organischem und Technischem“ interessant. Weil Hybridwesen von ihrer vorzeitlichen Poesie der Artenvielfalt einmal abgesehen im zeitgenössischen Kontext besonders oft mit Genmanipulation, Bioerror und Posthumanität in Verbindung gebracht

¹⁴⁶ „Other distortions follow with the extension of cancer images in more grandiose schemes of warfare. As TB was represented as the spiritualizing of consciousness, cancer is understood as the overwhelming or obliterating of consciousness (by a mindless It). [...] In cancer, non-intelligent (‚primitive‘, ‚embryonic‘, ‚atavistic‘) cells are multiplying, and you are being replaced by the non-you. Immunologists class the body’s cancer cells as ‚nonself‘.“ Sontag, *Metaphor*, 1979/1989, S. 67.

¹⁴⁷ Vgl. Stevenson, Robert Louis, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Berlin, 2010 (1886).

¹⁴⁸ „Mit der AIDS-Krise bot sich ein Anlaß, die Durchlässigkeit bestimmter Grenzen – und zwar insbesondere der Grenzen individueller wie kollektiver Körper – als Unsicherheitsfaktor darzustellen.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 300ff.

¹⁴⁹ Fahle, Oliver, „Ubiquität und Unsichtbarkeit. Ansteckung in ‚Alien‘ aus medientheoretischer Sicht“, in: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor (Hg.), *Ansteckung*, 2005, S. 319-329. Zu den Filmdaten vgl. Kap. 6.5 dieser Arbeit.

werden,¹⁵⁰ sind sie wie die Viren, zu denen man ihnen eine besondere Nähe nachsagt, gut geeignet, eine spezielle Form der Transgression, des Grenzgängertums zwischen Natur und Kultur/Technik, „Soft- und Hardware des Lebens“, Leben und Tod zu metaphorisieren (vgl. Kap. 5.1).¹⁵¹ Eine spezielle Hybridform sich selbst reproduzierender Automaten in der Science-Fiction-Literatur stellen Visionen sogenannter „Von-Neumann-Sonden“ dar, die nicht etwa auf konkrete Pläne des gleichnamigen Mathematikers zurückzuführen sind, sondern nach biologistischem Modell als Phantasmen fortpflanzungsfähiger, selbstreproduzierender Raumschiffe im gesamten Universum herumgeistern. Die „Replikatoren“ in der „Stargate“-Serie werden im Folgenden als ein solches Beispiel beschrieben. Wie bei den übrigen der hier vorgestellten Imaginationen des Hybriden handelt es sich um Bildfindungen für Grenzsituationen und Grenzgängertum zwischen bekannter und unbekannter Welt (vgl. Kap. 6.5). Die vielen, im Folgenden genauer beschriebenen Allianzen zwischen Virendiskurs und Vampirliteratur, zwischen Science-Fiction und Zombiemotivik beginnen offenbar schon im „Fin de Siècle“ virulent zu werden. Eine direkte ideengeschichtliche Genese der viralen Metaphorik aus diesen Metaphernfeldern ist nachweislich zu konstatieren (vgl. näher Kap. 6.4).



Typ 7: Doppelagenten des Begehrens. Viren und Sexualität

Ältere virologische Lehrbücher bieten bisweilen sprachliche Verlockungen, die den molekularbiologischen Ansteckungsprozess als virusspezifischen Striptease („uncoating“) und elektronenmikroskopisches Doktorspiel beschreiben:

¹⁵⁰ Viren sind nach dem Beat-Poeten Burroughs nicht nur mutationsfreudige Medien des Ausbruchs aus der vorgeprägter biologischer Lebensform, sondern ihrerseits durch die langfristige Konstruktion eines rigiden biologischen Verteidigungssystems auch für den Schwund vieler vorzeitlicher Hybridformen mit reduzierter Immunabwehr verantwortlich: „There was once a period of rampant hybridization, which gave rise to the variety of species we see today. We can observe in fact a number of transition al creatures, such as the jaguarondi, which is classified a cat but looks more like an arboreal otter. But the majority of the hybrids did not survive, and those that did survive erected a rigid biological defense against any further hybridization. What destroyed most of the hybrids, especially the really bizarre models? They were attacked and killed by a series of virulent plagues. For hybridization to occur, there must be a suppression of the immune reaction. This gave disease its opening. Disease frightening the survivors into immutable biological molds.“ Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991), S. 50f.

¹⁵¹ „So ist das Virus eine Metapher der chaotischen Struktur oder der wahnsinnigen Vernunft, der perfekten Fehlerhaftigkeit, vor allem aber der prekären Verhältnisse zwischen Soft- und Hardware des Lebens. Das Virus ist mithin das minimale Modell einer untoten Existenz, so dass es kaum Wunder nimmt, dass in der populären Mythologie wiederum das Virus dafür verantwortlich scheint, auch Menschen in einen untoten Zustand zu verwandeln.“ Metz/Seeßlen, *Wir Untote!*, 2012, S. 310.

„Manche Bakteriophagen bestehen aus einem Kopf, der die Nucleinsäure enthält, und einem Schwanz – ganz ähnlich wie eine Samenzelle. Am Ende des Schwanzes liegen die virusspezifischen Anheftungsorgane, mit denen sich das Virus an der Zellwand eines geeigneten Bakteriums mit entsprechenden Rezeptoren festsetzt. Dann zieht sich der Schwanz zusammen; dabei schiebt sich ein Proteinrohr in die Bakterienzelle, das wie die Kanüle einer Spritze zur Injektion dient: Die Nucleinsäure des Bakteriophagen wandert aus dem Kopf durch das Rohr in das Bakterium – Anheftung, Eindringen und ‚uncoating‘ sind hier also in einem einzigen Vorgang zusammengefasst.“¹⁵²

Der hier im Sinne des doppelten Genus des deutschen Virus eher wesenhaft viril als objektiv viral vorgestellte „Nucleocapsidkern des Virions“ muss in die Zelle in klassischer Sexualmetaphorik „eindringen“, um sich zu vermehren, dazu ist „Verschmelzung mit der Plasmamembran“ notwendig: „Nach der Verschmelzung befindet sich der Nucleoproteinkern des Virus im Zellinneren; dieser Schritt des Eindringens steht im Zusammenhang mit dem ‚uncoating‘, der Trennung von Nucleinsäure und Proteinen des Virus.“¹⁵³

Das Virus muss sich in dieser wissenschaftssprachlichen Metaphorik also regelrecht entblößen, sofern es über eine Proteinhülle verfügt, was nicht bei allen Viren der Fall ist. Zentrale Idee ist hier, „Zugang zu gewinnen zum Zellinneren, um dort weitere Viren herzustellen“, also selbstreplikativ tätig zu werden.¹⁵⁴ Auch in der Digitalkultur vernetzter Operatoren des Internets wird „Access“ zu einem biotechnologischen Schlüsselwort – die Assoziation zum mittelalterlichen Keuschheitsgürtel und seiner visuell aufgeladenen Schlüsselmetaphorik liegt dabei recht nahe.¹⁵⁵ Das Virus wird (nicht nur metaphorisch) zum Universalschlüssel und entscheidet über Inklusion und Exklusion, Sterilität oder Fortpflanzung, über das Vergessen oder Weiterleben einer Information. Moderne Virologen haben mit besonderer Verve gerade die Bakteriophagen als viralen Zugang zum Zellkern schätzen gelernt und daraus ein ganz neues Potential beispielsweise für die Onkologie gewonnen. Das Medium des Virus funktioniert in Analogie zu den schon beschriebenen und gleichfalls latent erotisch konnotierten metaphorischen Begriffsfeldern Feuer, Licht, Kosmos, Waffen, Naturalien, Hüllen und Hybridwesen als sexuelle Metapher des Eindringens, der Inbesitznahme und der latenten oder virulenten Disposition des Wirtes bei der Auflösung von Körpergrenzen zugunsten des mächtigen Manipulators. Dabei können weibliche wie männliche Eigenschaften gleichermaßen stark akzentuiert werden: Die weibliche, schon beschriebene außerirdische Intelligenz in „Virus – Schiff ohne Wiederkehr“ dringt als Datenvirus ein, hält aber ihrerseits die Menschheit für ein gefährliches Virus, das die Erde

¹⁵² Levine, *VIREN*, 1993, S. 34.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ „Access“ (deutsch „Zugang“, „Zugriff“); zum aktuellen Gebrauch des Begriffs in der Digitalära vgl. Rifkin, *Access*, 2000.

befallen hat. Auch der technoparasitäre „Alien“ erscheint eher feminin als geschlechtsneutral. Der subversiv agierende Agent, der im Katastrophenfilm „Independence Day“ die Erde vor der Übernahme durch Schwärme von einer, gleichfalls weiblich beschriebenen, per Telepathie kommunizierenden außerirdischen Macht rettet, ist ein „viriler“ Datenvirus und wird von zwei ausgesprochen männlich akzentuierten Protagonisten vorbildhaft ins Feld geführt.¹⁵⁶

Die Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung, wie sie beispielsweise in der notorischen Metaphorik des „Verschmelzens“ (Feuermetaphorik) als pyropotente Kulturtechnik des plastischen Formenbaus in Analogieführung zur biologischen Prägung aufgerufen wird, ist grundsätzlich schon in der frühen mikrobiologischen Metaphorik des 19. Jahrhunderts angelegt, wie im Folgenden genauer beschrieben wird (in Kap. 6.4). Die Fortpflanzungsmetaphorik als alchemistisch verbrämte Sprache des Keimens, Wachsens, Schmelzens und Begehrens darf ohnehin bis in die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts als eine der wichtigsten Triebkräfte für Kunst und Wissenschaft angenommen werden.¹⁵⁷ Im Zeichen des Virus bekommen die ohnehin schon zahlreichen erotischen Signifikanten des Signifikats „Infektion“ (lat. „Befleckung“) von etwas vermeintlich „Unbeflecktem“ oder „Reinem“ aber noch eine zusätzliche Volte: Unser aktuelles Verständnis der Viren als „Doppelagenten des Begehrens“ ist von ihrer verführerischen Mehrdeutigkeit gekennzeichnet, die nicht erst seit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms und der darin implizierten Virenreste offenkundig wird. Seit der intensiven HIV/AIDS-Forschung und der Feststellung, es bei HIV mit einem Retrovirus zu tun zu haben, ist ein neues Bewusstsein für die Störanfälligkeit des menschlichen Körpers und der darin angenommenen Betriebssysteme geschaffen.

„Denn die Phantasmen von viraler Einnistung, Invasion und Penetration, die durch mediale Repräsentationen von AIDS und HIV-Übertragung verbreitet wurden, haben dazu beigetragen, dass der Körper stärker in seiner Durchlässigkeit und Verletzlichkeit wahrgenommen wird.“¹⁵⁸

Es ist gelegentlich im viralen Diskurs darauf hingewiesen worden, dass auch Schwangerschaft als Einnistung eines Fremdkörpers im Körper der Mutter zu interpretieren ist. Die Biologin Bettina Bock von Wülfringen beschreibt in ihrem Beitrag zum Bremer Symposium

¹⁵⁶ Filmdaten und nähere Beschreibung finden sich in Kap. 6.5.

¹⁵⁷ Dies gilt nicht nur für explizit erotomanische Künstler und Fotografen, sondern auch für die Anfänge der Mikroskopie, als seriöse Naturforscher einen nicht unbeträchtlichen Teil ihrer Zeit auf die intensive Betrachtung des eigenen, quicklebendigen Spermas in beträchtlicher Vergrößerung verwandten, um den Geheimnissen der Vererbung auf die Spur zu kommen. Vgl. zur Medizingeschichte der frühen Mikroskopie und Antoine van Leeuwenhoek (1632-1723): Levine, *VIREN*, 1993, S. 16.

¹⁵⁸ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 299. Weingart wirft zudem einen kritischen Blick auf die „AIDS-Romantik“ bzw. „AIDS-Aristokratie“, wie sie sich an der Interpretation der Biografie Foucaults durch James Miller 1993 abzeichnet und die misslungene „Demystifizierung von AIDS“ durch Fritz J. Raddatz, wenn er fragt: „Warum wütet die Epidemie überproportional unter Künstlern?“ Ebd., S. 254ff.

„eingreifen. viren, modelle, tricks“ die geradezu fiktional anmutenden Versuche, seit den 1970er Jahren eine „Impfung gegen Schwangerschaft“ zu finden und dafür die besonderen Bedingungen des Immunsystems zu studieren. Sie stellt seit den 1990er Jahren eine Zunahme von Identitätsproblemen des Selbst durch Krebs und Autoimmunkrankheiten fest. Die Vorstellung von Schwangerschaft als epidemiologische Problematik ebenso wie die Integration immunologischer Eigen-Fremd-Konzepte mit reproduktionsbiologischen Verfahren verweist bereits auf das ‚Giftige‘ (Virale) am Sexuellen: „Spermien werden zu Viren erklärt.“¹⁵⁹ Bei aller männlichen Konnotation und phallogozentrischer Rede vom „Eindringen“ und „Verschmelzen“ und „Andocken“ des Virus an die Wirtszelle sollte aber auch keinesfalls die persistente Bedeutung des Virus als „biologische Waffen weiblicher Invasoren“ („female invader“) unterschätzt werden, denn Viren sind ein besonders wirkmächtiges Prinzip der natürlichen evolutionären Selbstreplikation.¹⁶⁰ „Life is an endless series of self-replicating females“,¹⁶¹ hielt die US-amerikanische Kunstwissenschaftlerin Camille Paglia zur permanenten Infragestellung des absolutistischen westlichen Identitätsprinzips fest. In Paglias Buch *Sexual Personae* wird auch die alte Metapher der fatalen modrig-mythischen „Mutter Natur“ zusammen mit der mythologischen „Medusa“ wieder in Wort und Bild heraufbeschworen:

„Male homosexuality may be the most valorous of attempts to evade the femme fatale and to defeat nature. By turning away from the Medusan mother, whether in honor or detestation of her, the male homosexual is one of the great forgers of absolutist western identity. But of course nature has won, as she always does, by making disease the price of promiscuous sex.“¹⁶²

Doch wird nicht die strikte Unterscheidung einer Natur- und einer Technosphäre angesichts der Wirkungsweise der Viren und bei genauerer Betrachtung viraler Interaktionsmodelle ohnedies schon hinfällig? Dient die Denkfigur des Virus der Absicht, eine zunehmende Ununterscheidbarkeit von Kultur und Natur, Technik und Biologie zu behaupten? Wird sie aus diesem Grund von den maßgeblichen Virustheoretikern in Literatur und Philosophie

¹⁵⁹ Vgl. Bock von Wülfigen, Bettina, „Virus vs. Vitae“, in: Sick, Andrea u.a., *eingreifen. viren, modelle, tricks*. Bremen, 2003, S. 387.

¹⁶⁰ In einem Brief an den gleichfalls homosexuellen Freund und Kollegen Brion Gysin berichtet Burroughs 1968 von seinen deutlich von der derzeitigen Begeisterung für die Scientology-Lehre beeinflussten Versuchen, dem vermeintlich weiblichen (biologischen) Kontrollsystem mit von der Sekte vorgeschriebenen Methoden ebenso wie mit den von ihm und Gysin entwickelten künstlerischen Strategien beizukommen, wobei er seine verschwörungstheoretische Perspektive als Anschlag auf die biologische Grammatik mithilfe neuer Technologien offenlegt: „Further work on the clearing materials with tape recorder cuts ups and permutations has produced remarkable results. No doubt about it, the reactive mind is the biological weapon of female invaders. [...] With tapes and films together we should be able to blow the whole structure sky high. For the first time I have actually succeeded in rubbing out the words.“ Morgan, *Rub out the words*, 2012, S. 279.

¹⁶¹ Paglia, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson Random*. New York, 1991, S. 156.

¹⁶² Ebd., S. 15.

propagiert? Dies ist nach der hier geleisteten Analyse der Virus-Metaphern in Wechselwirkung mit den Bildern des Viralen eine naheliegende Vermutung, der im nächsten Kapitel nachgegangen wird.

6.4 Virustheoretiker in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts

„Der Künstler-Forscher-Erfinder führt sie, und so nimmt die Menschheit immer bewusster am evolutionären Übergang vom ortsgebundenen Parasiten des Planeten Erde zum energiegeladenen, intellektuellen Repräsentanten des Universums teil.“¹⁶³

Virustheoretiker unter den Literaten und Philosophen gab es viele in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, denn seit den 1960er Jahren nimmt im westlichen Denken das Nachdenken über die Interdependenz von Biologie und Technologie in evolutionären Prozessen immer noch unaufhaltsam zu. Man kann die wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungsaktivitäten dieser Zeit als einen validen Versuch werten, das in zwei Weltkriegen katastrophal gescheiterte Projekt der Moderne unter den Bedingungen der Expeditionen in Mikro- wie Makrokosmos, des internationalen Kulturtransfers und der populären Massenkultur neu zu denken und ihm die Qualität einer epochalen „Renaissance“ menschlicher Kultur zu verleihen, wie es an der Formulierung des Architekten Richard Buckminster Fuller im Eingangszitat so deutlich wird. Seit der Einführung des Begriffs der „Biopolitik“ ist mit der Frage nach Modernität zudem eine erhöhte Sensibilität für die Frage nach Inklusion und Exklusion, Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit verbunden.¹⁶⁴ Immanenz oder vielmehr der Verlust von Transzendenz stehen im Zentrum aller wichtigen philosophischen Überlegungen der Moderne und Postmoderne und gewinnen klassischen philosophischen Fragen nach dem Innen und Außen eine neue Dimension ab. Ob angelsächsischer Pragmatismus, phänomenologischer Ordnungssinn, Frankfurter Dialektik, die Systemtheorie Bielefelder Observanz, französisches Differenzdenken oder zum Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend auch italienische Stimmen aus dem Kontext der vormaligen Arbeiterbewegung („postoperaismo“) mit der immuntheoretischen Frage nach „Immunitas“ und „Communitas“ – immer ist es für die moderne und postmoderne Fragestellung entscheidend, ob der Diskurs eher im sprachlichen bzw. semiotischen Referenzsystem verbleibt oder aber politische und außersprachliche (beispielsweise affektive oder körperliche) Dimensionen mit einbezieht.

¹⁶³ Buckminster Fuller, Richard, „Der Künstler-Forscher-Erfinder“, in: Deutsche Unesco-Kommission (Hg.), *Der Mensch und die Künste. Rolle und Aufgabe der Künste in der Gesellschaft*. Genf, 1970, S. 91.

¹⁶⁴ Foucault, *Geburt der Biopolitik*, 2006 (1978/79).

Eine markante und vor allem popkulturell relevante Figur stellt in diesem hier genauer zu skizzierenden Szenario unterschiedlichster Virustheoretiker der US-amerikanische Autor William S. Burroughs dar, für dessen fortschreitende Faszination durch das Medium „Virus“ sicherlich sein intensiver Austausch mit der französischen Kunstszene aus alten Surrealisten, Neo-Dadaisten, Decollagisten, Lettristen und Situationisten im Paris zum Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre verantwortlich ist. In enger Kooperation mit dem britischen Künstler Brion Gysin, der übrigens die Referenzfigur der frühen Fluxus-Festivals in Düsseldorf und Paris zur gleichen Zeit bildete (vgl. Kap. 7.1), entwickelt Burroughs Guerillamethoden künstlerischer Kommunikation wie das später genauer beschriebene „Cut-Up“-Verfahren. Zugleich kann man Burroughs als typisch amerikanische Variante einer Reihe ikonoklastischer Entwicklungen der „antikünstlerischen“ Avantgarden des 20. Jahrhunderts bezeichnen. Burroughs soll hier auch stellvertretend für eine Fülle von Science-Fiction-Literaten vorgestellt werden, deren genauere Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit deutlich überschreiten würde. Der Autor bietet sich wegen seiner spezifischen Rolle als Grenzgänger zwischen bildender Kunst, Musik, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften an, er selbst bezeichnete sein Arbeitsfeld („department“) im Sinne des heute populären „artistic research“ gern als „art and science“.¹⁶⁵ Neben Burroughs sollen an dieser Stelle auch literarische Vorgänger seiner infektiösen Narration wie Arthur Schnitzler, Bram Stoker und Thomas Mann kurz behandelt werden.

Mit der „kulturellen Synthese“ des französischen „agent provocateur“ Sylvère Lothringer wurde die „French Theory“ auch in den USA äußerst populär und weltweit wirksam. In den Texten der Poststrukturalisten Deleuze/Guattari, Baudrillard, Serres, Derrida und anderen finden sich zahlreiche Verweise auf Ansteckung, Parasitentum, Virus und Viralität. Aus Michel Foucaults Philosophie der „Biomacht“ und „Biopolitik“ entwickeln sich die aktuell prägnanten Positionen des „Italian Thought“ bei Agamben, Esposito und zum Teil auch bei Negri/Hardt.¹⁶⁶ Eine erhöhte Aufmerksamkeit für die literarische und philosophische Bedeutung des Virus und die Anreicherung des auch beim deutschen Philosophen Peter Sloterdijk prominent diskutierten Immundiskurses um Phänomene wie Retroviralität, Autoimmunität und die in der postmodernen Prothetik wichtige Immunsuppression ergaben sich seit den 1980er Jahren aus der existentiell bedrohlichen HIV/AIDS-Epidemie und ihrer Erforschung.¹⁶⁷ Das Nachdenken über parasitäre und virale Strategien, Kontrolle und

¹⁶⁵ Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 6.

¹⁶⁶ Vgl. Agamben, *Homo Sacer*, 2002 (1995); Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002); Hardt/Negri, *Empire*, 2002 (2000).

¹⁶⁷ Hierzu gibt es reichlich Literatur, da insbesondere Künstler und Intellektuelle, so auch Michel Foucault, von HIV/AIDS betroffen sind und waren. Einen profunden Überblick bieten die schon mehrfach genannten Arbeiten

Kontrollverlust, Übertragung und Vermittlung, Grenzüberschreitung und Grenzenlosigkeit, Heterogenität und Hybridität sowie über Biomacht und Biopolitik ist seither selbstverständlicher Bestandteil westlicher Literatur und Philosophie. Es scheint, als käme dem Virus als Denkfigur einmal mehr eine Schlüsselrolle in diesem wirkmächtigen Diskurs zu.

6.4.1 Nova Mob calling Agent Martin: Burroughs' Welt der Viren als Agentenstory und Science Fiction

Evolutionsforscher der Gegenwart formulieren seit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms zum Beginn des 21. Jahrhunderts die Ursprungsvermutung, am Anfang sei das Virus gewesen – zumindest aber die virale Geninformation, deren Reste immer noch deutlich im menschlichen Erbgut ablesbar sind.¹⁶⁸ Im linearen, zeitbasierten jüdisch-christlichen Denken ist nach der biblischen Genesis nicht das Bild, der Körper oder der Klang, sondern das geschriebene Wort der Beginn des Seins in seiner geschichtlichen Dimension, der Zeit:¹⁶⁹

„Am Anfang war das Wort. Und das Wort war Gott und ist bis auf den heutigen Tag ein Rätsel geblieben. Das Wort war Gott und das Wort war Fleisch, so wird uns gesagt. Am Anfang wovon eigentlich war dieses Wort, mit dem alles anfing?
Am Anfang der Geschichtsschreibung. [...] Am Anfang war das Wort, und das Wort war Gott, und das Wort war Fleisch ... menschliches Fleisch ... Am Anfang der Schrift.“¹⁷⁰

In dieser einleitenden Formulierung des US-amerikanischen Autors William S. Burroughs zu seiner zentralen Virustheorie *Electronic Revolution* wird mit den ersten Worten deutlich, dass im Rekurs auf das Evangelium nach Johannes die Schrift selbst als geistige Spur und Einschreibung in Fleisch und Material, als Code, Information und Kontrollinstanz die wichtigste metaphorische Instanz zum Bild vom Virus in der Literatur darstellt.¹⁷¹ Burroughs

der deutschen Literaturwissenschaftlerin Brigitte Weingart. Der enorme Fundus internationaler Literatur zum Thema AIDS kann an dieser Stelle nicht angemessen berücksichtigt werden.

¹⁶⁸ Vgl. Frank, *Violution*, 2010; International Consortium, „Human Genome“, 2001.

¹⁶⁹ Zur spezifischen Rolle von Sprache und Verschriftlichung religiöser Textualität als symbolisches Prinzip in Judentum und Christentum vgl. Braun, Christina von, *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin, 2018, S. 131-247.

¹⁷⁰ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 5. Burroughs hatte während seiner Studienzeit in Harvard die Gelegenheit, den Linguisten Alfred Korzybski und seine semantische Theorie kennenzulernen; diese Begegnung wirkte noch im zentral mit dem (linguistisch interpretierten) Sündenfall befassten Spätwerk *Ghost of Chance* nach: „What else distinguishes Homo Sap from other animals? He can make information available through writing or oral tradition to other Sap humans outside his area of contact and to future generations. This distinction led Count Korzybski to call man ‚a time-binding animal‘, and it can be reduced to one word: language ... the representation of an object by symbols, signs, sounds – that is, by something it is not. Korzybski would begin a lecture by thumping on a desk an saying ‚Whatever this may be, it is not a des kor a table.‘ That is the object is not the label. [...] What would a wordless world be like? As Korzybski said: ‚I don’t know. Let’s see.‘“ Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991), S. 49f. (Hervorhebungen im Original)

¹⁷¹ Vgl. zum Zusammenhang von Virus und Alphabet das Nachwort von Friedrich A. Kittler in: De Kerckhove, *Schriftgebirgen*, 1995 (1990).

bietet sich für die Untersuchung viraler Literatur wegen seiner expliziten Beschäftigung mit dem Begriff „Virus“ an, den er nach dem Zufallsprinzip als „Word Virus“ und später auch in visuellen Werken als „Cut-Up“-Technik zum Spleißen und Rekombinieren von Text- und Bildelementen nutzte. „Pattern“ (Muster), „Molds“ (Prägeformen, Schablonen) und „Fold-ins“ (Einfaltungen) werden von ihm in bewusster Analogie zur Biologie und zu evolutionären Strukturbedingungen als künstlerische Methode in der Praxis erprobt. Seine Werke produziert Burroughs unter zeitgemäßer Nutzung von visuellem Fotomaterial, Kopien und Reproduktionen, Zeitschriften und Vervielfältigungen eigener Texte – sehr bald aber auch als Bricolagen auditiver Tapes und Samplings, und zwar in geradezu inflationärer (also buchstäblich viraler) Menge. In seinem audiovisuellen und schriftstellerischen Werk griff er ab Anfang der 1960er Jahre virale Modelle auf. Dies ist genau die Zeit, als die wissenschaftlichen Modelle der Virologen begannen, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und populär zu werden, ähnlich wie Raumfahrttechnik, Informatik, Kybernetik, Genetik und Kommunikationstheorie. Das Cover des ersten Bandes der „Nova-Trilogie“ von 1965 gleicht exakt einer Zeichnung des ersten Virenmodells der Welt von 1960.¹⁷² Ein weiterer Grund, Burroughs trotz seiner teils offensichtlich drogeninduzierten Ausführungen mit parawissenschaftlichen und verschwörungstheoretischen Anleihen bei Scientologen ebenso wie beim Orgontheoretiker Reich als virustheoretischen Schlüssel zum Verständnis viraler Interaktion zu behandeln, ist „sein Modell der Kunst als Expanded Media“.¹⁷³

Dieses ist ganz im Sinne der in dieser Untersuchung vorgeschlagenen Kulturvirologie und der von den Fluxus-Akteuren genutzten Kulturtechnik Intermedia. Burroughs formuliert eine aus vielen unterschiedlich relevanten künstlerischen und wissenschaftlichen Quellen gespeiste Synthese der interdisziplinären Diskurse seiner Zeit und weist dabei eine besondere Affinität zu Fluxus auf. Er findet unter Missachtung sämtlicher Genrengrenzen und häufig unter Einsatz

¹⁷² Zum Bau des ersten Virenmodells vgl. Kemp, *Bilderwissen*, 2000, S. 187f.; vgl. zur entsprechenden Bildgebung auch das Cover der Originalausgabe: Burroughs, William S., *Nova Express*. New York, 1965.

¹⁷³ Zu „Expanded Media“ vgl. Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 21. Vgl. ferner zur Bedeutung intermedialer Strategien bei Burroughs: Allmer/Sears, *Taking Shots*, 2014. Die Scientology-Sekte wurde 1953 vom Science Fiction-Autor Ron Hubbard gegründet. Ein zentraler Begriff ist „reactive mind“ (RM). Darunter verstehen Ron Hubbard und die Anhänger der Scientology-Sekte, von deren Methoden William Burroughs zeitweise fasziniert war, den unbewussten Teil des menschlichen Verstandes, in dem schmerzliche Erlebnisse, sogenannte „Engramme, Einschreibungen“, Blockaden verursachen, von denen man durch die quasi-magischen Messverfahren der „Dianetik“ vermeintlich gereinigt werden kann. Um „clear“ zu werden, bedarf es nach dieser Vorstellung der Auslöschung der Engramme durch wiederholtes Abspielen zentraler Sätze (vgl. Hypnose), die durch Verkehrung und Umkehrung bedeutungslos werden. Vgl. ferner Reich, Wilhelm, *Die Entdeckung des Orgons. Die Funktion des Orgasmus. Sexualökonomische Grundprobleme der biologischen Energie*. Frankfurt am Main, 1973 (1940). Die Orgontheorie des Wiener Psychoanalytikers Wilhelm Reich wird bekanntlich als parawissenschaftlich angesehen und sorgte noch 2013 anlässlich eines Kinofilms über Reich mit Klaus Maria Brandauer in der Hauptrolle für erhebliche Differenzen in der Rezeption. *Der Fall Wilhelm Reich*. Österreich 2012, Regie: Antonin Svoboda, 110 Minuten, <http://www.zeit.de/2013/02/Film-Der-Fall-Wilhelm-Reich-Orgontherapie> (aufgerufen am 1.7.2017).

des qua Tonband registrierten gesprochenen Wortes und tontechnischer Experimente neue Wege, bemerkenswerte Erweiterungen in Sprache wie Bildern vorzunehmen. Mit der Aufnahme eines vom Tontechniker der Beatles, Ian Sommerville, produzierten Albums, das von einem englischen Buchladen in Paris vertrieben wird, erlebt Burroughs' „Agent Martin“ weiteren Zulauf und eine bemerkenswerte Propagierung unter Künstlern und Pop-Musikern. Diese in einer Auflage von 1.000 Exemplaren gepresste Vinyl-Schallplatte ist lange Zeit die einzige erhältliche Audioaufnahme des Autors, der sich selbst auch gern als „Unsichtbarer“ („Invisible Man“) inszenierte.¹⁷⁴ Dabei zeigen sich deutliche Referenzen zur ebenfalls rauschorientierten französischen „Fin de Siècle“-Literatur des 19. Jahrhunderts, der kubistischen und dadaistischen Collagetechnik und der Kulturtechnik Montage als seinerzeit neues Phänomen im Kontext der bewegten Filmbilder. Von besonderer Vorbildfunktion für das Werk scheinen die freie Kombinatorik von Poesie und Akustik im Dadaismus und der fließende Übergang von Sprache und Bild, Traum und Wirklichkeit in Psychoanalyse und Surrealismus, sowie von psychologischen und hypnotischen Manipulationstechniken zu sein – inklusive der als bekannt vorausgesetzten Rezeption zeichentheoretischer Theorien von Saussure bis Peirce. Wie vielen zeitgleichen Versuchen der 1960er bis 1980er Jahre geht es ihm dabei um eine völlig neue Organisation von Zeit und Raum. Der alphabetisierte Mensch unterliegt laut Burroughs ganz anderen Rhythmen und Formen des Zeitmanagements als andere komplexe Lebewesen, wie die von ihm hochgeschätzten madagassischen Lemuren, auf die wir am Ende dieses Kapitels zurückkommen müssen. Die „kognitiven Auswirkungen der Alphabetisierung“ sind beim Menschen beträchtlich.¹⁷⁵ Das Denken in buchstäblichen Codes ist auch für die enge Verschränkung von Buchstaben und genetischem Code als wegbereitend anzusehen. Der absoluten Metapher von der „Lesbarkeit der Welt“ bzw. vom „Buch des Lebens“ folgend, wird in Genforschung und Virologie auch die „Transkription“ und „Translation“ von DNA in Proteinstrukturen zu einer zentralen Begrifflichkeit des 20. Jahrhunderts.¹⁷⁶ Beim Vorgang der biologischen Transkription, insbesondere bei Retroviren, passieren allerdings häufig Kopierfehler, die (wie schon mehrfach im ersten Teil thematisiert)

¹⁷⁴ Burroughs, William S./Sommerville, Ian, *Call me Burroughs*. 43:22 Minuten, The English Bookshop Paris, 1965. Vgl. auch Burroughs William S./Gysin, Brion, *The Spoken Word. William S. Burroughs and Brion Gysin*. (23 Aufzeichnungen von 1970-1982), 66 Minuten, The British Library London, 2012.

¹⁷⁵ Zum Verhältnis von alphabetisierter Schrift und Wahrnehmung als mentales Konstrukt im Werk von William S. Burroughs stützt sich Lüber auf die Überlegungen des kanadischen Medientheoretikers Derrick de Kerckhove heran: „Durch ihre basalen neurophysiologischen Einflüsse nun ist die Schrift so tief im menschlichen Wahrnehmungsapparat verankert, dass sie als isolierbares Agens lange Zeit überhaupt nicht in Frage kam; wie ein Virus, das unsichtbar, von seinem Wirt ununterscheidbar, im Erbgut einer Zelle agiert.“ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 88ff. Vgl. zum „Entsinnlichungsproblem“ der Sprache und der unbewussten Auslieferung an ein Kontrollsystem und zur Möglichkeit, mit künstlerischen Mitteln die „alphabetische Bevormundung“ zu zerschlagen, auch: De Kerckhove, *Schriftgeburten*, 1995.

¹⁷⁶ Vgl. Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981).

nach aktuellen Erkenntnissen aus der Genomforschung für genetische und langfristig auch für evolutionäre Veränderungen als ursächlich gelten können.¹⁷⁷ Burroughs ist zu seiner Zeit ein aufmerksamer Rezipient populärwissenschaftlicher Texte, die er in der Regel Magazinen wie *Newsweek*, *Nature*, *Life* und *Time* entnimmt oder durch Gespräche und Schriftentausch mit seinen vielseitig interessierten Freunden kennenlernt. In der Fülle seiner von Interpretationswahn erfüllten, etwas redundanten, doch häufig auch erfrischend humorvollen Formulierungen zu viralen „Agenten“ finden sich äußerst ambivalente, um nicht zu sagen gegensätzliche Aspekte des Viralen. Der Autor beschreibt in seinen mit dem Cuttermesser zerschnittenen und zufälligen Gesetzen der Neukombinatorik gehorchenden Texten ab 1961 explizit ein mafiöses Kontrollsystem, „The Nova Mob“ (Sprache, Macht, kulturelle Grammatik: „The Board“). Zentral ist in diesen wegen guter Lesbarkeit dennoch einem Massenpublikum zugänglichen kriminalistischen Science-Fiction-Texten die Figur des Autors als Akteur (Agent Martin, Inspektor Lee) innerhalb eines durchstrukturierten Systems. Einerseits werden in der „Nova-Trilogie“ die Repräsentanten einer unsichtbaren Macht über Staat, medizinische Versorgung und Polizei als Viren mit mafiösen Decknamen beschrieben, andererseits verheißt das Virus auch als umgekehrter Agent oder Doppelagent – der zeitgeistigen Logik des seinerzeit omnipräsenten Kalten Krieges folgend – eine geradezu technoromantische Chance auf Subversion und Autonomie (vgl. Kap. 8.3).¹⁷⁸ Schon mit seinem literarischen Durchbruch, der schonungslosen Narration von Kontrollverlust und Machtverhältnissen in der Heroinabhängigkeit in *Naked Lunch*, präsentiert Burroughs einen „Doppelagenten“ als Protagonisten der Novelle,¹⁷⁹ und so kann es kaum verwundern, dass „Virus“ in vielen seiner Texte auch ein Synonym für „Junk“ (engl. „Müll“, Synonym für harte Drogen) wird. Bekanntlich ist William S. Burroughs derjenige Autor, der den Begriff „Junky“ als Synonym für den (unbekehrten) Drogenabhängigen einführte. Auf die ihm eigentümliche Weise, Sprache zu modifizieren, setzt er damit auch Droge und „Virus“ in eins. Letzteres wurde von ihm in seiner ursprünglichen Bedeutung als Körpergift unbestimmter Herkunft benutzt. „Junk“ ist hier insofern auch erwähnenswert, als die Rede von scheinbar funktionsloser „JunkDNA“ dem seinerzeit gültigen Forschungsstand in Virologie wie Genetik

¹⁷⁷ Die Virologin Karin Mölling weist darauf hin, dass es vor allem die enorm flexible Kombinationsfähigkeit der besonders langen menschlichen Gene sei, die das menschliche Genom auszeichne, und dass in diesem Prozess nach den Erkenntnissen der Retrovirologie die mRNA als „Botschafter“ (engl. „messenger“) zur Übersetzung von RNA in DNA eine wichtige evolutionsbiologische Rolle spielen müsse: „Dabei war die RNA viel eher auf der Welt, aus RNA kann auch DNA entstehen, also geht es auch umgekehrt. Das haben wir von den Viren gelernt.“ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 24.

¹⁷⁸ „Nova-Trilogie“, auch „Cut-Up-Trilogie“ genannt: Burroughs, William S., *The Soft Machine*. Paris, 1961; Burroughs, William S., *The Ticket That Exploded*. Paris, 1962; Burroughs, *Nova Express*, 1964.

¹⁷⁹ Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 67.

entsprach.¹⁸⁰ Seinen ersten Roman *Naked Lunch* veröffentlichte Burroughs übrigens unter dem Pseudonym „William Lee“, der später eingeführte „Inpektor Lee“ aus der „Nova-Trilogie“ ist also ein Alter Ego des Beat-Autors. Zum „Virus“ wird bei Burroughs jegliche wirksame Form von Einflussnahme durch Programmierung und psychologische, pharmazeutische oder magische Beeinflussung – dies führt zu einer enormen Unschärfe des Begriffs. Denn obgleich die „Cut-Up“-Technik scharfe Schnittkanten liefert, sind die Ergebnisse seiner Text-Collagen nicht durchgängig „cutting edge“, sondern doch eher diffus, und so zeigt sich eine spezifische Variante seiner Virenphobie oder -faszination an der aus explizit homosexueller Perspektive höchst konspirativen und manipulativen Einflussnahme weiblicher Invasoren einer übermächtigen biologischen „Venus Power“.¹⁸¹ Viele der Virusmotive in der Pop-Kultur rekurren bis heute auf traditionelle Vorlagen einer vermeintlich übermächtigen weiblichen Natur (vgl. näher Kap. 6.5). Der vielzitierte Satz „language is a virus from outer space“ wird Burroughs zwar eventuell nur von Laurie Anderson mit dem gleichlautenden Liedtitel zugeschrieben,¹⁸² stellt aber eine prägnante Synthese seiner gern widersprüchlichen Formulierungen in allen Texten seit 1961 dar. Wenn Burroughs seine Virustheorie, die schon im ersten Band der Nova-Trilogie thematisiert wird, selbst konkretisieren soll, verweist er stets auf allgemeine Fragen nach Macht und Kontrolle, die von ihm als automatisierte „Kontrollmaschine“ (Sprache, Polizei, Erziehung) bezeichnet werden.¹⁸³ Zu seinem Instrumentarium, das als Schriftsteller zwar sprachorientiert, aber dem Bildnerischen gegenüber stets vollkommen offen ist, schreibt er in einer Art persönlicher Evolutionstheorie des Virus als biologisches wie kulturelles Phänomen gleichermaßen:

„My basic theory is that the written word was actually a virus that made the spoken word possible. The word has not been recognized as a virus because it has achieved a

¹⁸⁰ „Die Extrons sorgen für die eben erwähnten Proteine, aber die Introns geben Rätsel auf. Sie können eben keine Proteine produzieren. [...] Wissenschaftlich nennt man die Extrons mit Information für Proteine ‚codierend‘, sie enthalten den genetischen Code. Nichtcodierend sind die regulatorischen RNAs, ncRNAs abgekürzt, die aus Introns bestehen. [...] Unser Erbgut besteht weitgehend aus ncDNA, die zu der ncRNA führt.“ Nichtcodierende DNA wurde deshalb früher als ‚JunkDNA‘ bezeichnet. Man vermutet inzwischen, dass die nichtcodierende RNA von großer Bedeutung für die Evolution ist, dem entspricht auch der große Anteil von genetischen Virenresten im menschlichen Genom.“ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 26.

¹⁸¹ „Venus Power – Tentacles write our message from stairway of slime“: Siehe Burroughs, „Virus Power“, in: Grauerholz/Silverberg, *WORD VIRUS*, 1998, S. 280. Mit homosexuellen Ressentiments wie dieser Notiz begibt sich Burroughs in die weit zurückreichende europäische Tradition der Darstellung von alles verschlingender biologischer „Weibermacht“ in Kunst und Literatur. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang, dass Burroughs 1951 seine Ehefrau Joan Vollmer betrunken im Spiel erschoss.

¹⁸² Vgl. Anderson, *Language is a virus*, 1986.

¹⁸³ „Das maßgebliche Instrument des Monopols und der Kontrolle, das eine Erweiterung des Bewußtseins verhindert, sind Wortzeilen, die Denken, Fühlen und sinnliche Wahrnehmung des Menschen steuern. [...] IN, OUT [...] Alle Politiker gehen von der Notwendigkeit der Kontrolle aus.“ Laut Burroughs ist die „Maschineneffizienz“ erschreckend und faszinierend, kann aber durch „eine Person außerhalb der Maschine“ gestört werden. Das Kontrollsystem aus Sprache, Sound und Bildern ist für ihn eine „ungeheuer komplizierte Maschinerie, die demontiert werden muß“. Burroughs, William S./Corso, Gregory/Ginsberg, Allen, „Interview mit William S. Burroughs“, in: Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 114ff.

state of stable symbiosis with the host, though this symbiotic relationship is now breaking down. [...] Is the virus then simply a time bomb left on this planet to be activated by remote control? An extermination program in fact? In its path from full virulence to its ultimate goal of symbiosis, will any human creature survive? Taking the virus eye-view, the ideal situation would appear to be one in which the virus replicates in cells without any way disturbing their normal metabolism. This has been suggested as the ideal biological situation toward which all viruses are slowly evolving.¹⁸⁴

Dieses Bild absoluter Gleichschaltung durch einen induzierten grammatikalischen Mechanismus entsteht, wie im Folgenden näher beschrieben wird, aus dem Kontext der künstlerischen Avantgarden in Paris und New York in bemerkenswerter inhaltlicher Nähe zu den Texten postmoderner französischer Theoretiker und entspricht offensichtlich auch populären Verschwörungstheorien im Digitalzeitalter. Jeder Mensch wird in den Novellen des Beat-Autors ein Replikant viraler Information, benutzt Sprache und wird von ihr benutzt. Der „User“ gehorcht ebenso wie der „Shootist“ an der Schnittstelle von Informatik und Drogengebrauch Begriffen wie Interdependenz, Grenzöffnung, Transgression, Liquidation und Auflösung von Geschlechteridentität wie subjektiver Identität, die auch im Hinblick auf ihre bildwissenschaftliche Relevanz und die Frage nach der Autorschaft von Interesse für diese Untersuchung sind. Der ambivalente „Shootist“ William S. Burroughs – eines seiner beiden Alter Egos ist der schon genannte Sheriff Inspektor Lee – stellt die Kontrolle auf seine Weise wieder her, indem er vorgeblich nach dem aleatorischen Prinzip vorgeht, das sich aber schließlich alles andere als zufällig erweist. Ähnlich wie große Vorgänger der künstlerischen Avantgarden arbeitet Burroughs an einer geradezu kosmischen Theorie ganzheitlicher Ordnung. So beruft er sich mehrfach auf Paul Klees berühmtes Diktum: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“¹⁸⁵ Burroughs nennt dies „Recognition Art“,¹⁸⁶ wobei ihm die Sichtbarmachung der Viren als Vorbild für vielfache Strategien der Sichtbarmachung verborgener Strukturen und automatisierter Prozesse zu dienen scheint. Man sieht in seiner gar nicht einmal so fiktionalen Welt holistischer Techno- und Biosphäre nur, was man im Kontext biologischer Strukturkoppelung des eigenen Nervensystems erkennen kann und zu erkennen bereit ist – denn die Augen gehören aus neuro- und evolutionsbiologischer Perspektive selbstverständlich zum Gehirn.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 517.

¹⁸⁵ Klee, *Das bildnerische Denken*, 1956, S. 76.

¹⁸⁶ Lebel, Jean-Jacques, „Painting and Guns by El Hombre Invisible“, in: *Pleased to meet you. William S. Burroughs*. Paris, 2016, S. 6.

¹⁸⁷ Zum Verhältnis von Visualisierung und Erkenntnis vgl. Maturana, Humberto, *Was ist erkennen? Die Welt entsteht im Auge des Betrachters*. München, 2001 (1994).

6.4.2 Die nackte Stadt in Bild und Text.

Körpermetaphern der Metropole Paris unter dem Cuttermesser

Eine großformatige Collage des Künstlers Max Ernst formt auf dem Stadtplan von Paris aus den Linien der Seine und der Ile-de-France einen nackten Frauenkörper.¹⁸⁸ Die Darstellung der Stadt oder Insel als Körper in der Tradition der Organismusmetaphern ist besonders geeignet für eine subversive, mikroaktionistische Aneignung des kommunalen Territoriums durch gesellschaftlich marginalisierte Künstler und Literaten. Im Kontext der Körpermetaphern und des urbanistischen Immundikurses (vgl. Kap. 5.3) wie auch der schon eingeführten viralen Modelle in der Architektur (vgl. Kap. 5.5) finden sich wichtige Bezüge zur zentralen Frage dieser Untersuchung nach der frühzeitigen Rezeption viraler Modelle durch Künstler des 20. Jahrhunderts. Das Motiv des Vagabundierens und ziellosen Umherschweifens, des Nomadentums und planlosen Erkundens der Stadt hat bis heute (in Form von Graffiti, Street Art, urbanen Interventionen und Kommunikationsguerilla) nichts von seiner Attraktivität verloren, sondern im Gegenteil ein Kulturphänomen hervorgebracht, das heute als „Urban Culture“ bezeichnet wird.¹⁸⁹ Gerade Paris wird zum Sinnbild vielfältiger Infektionen, Infiltrationen und Interaktionen von Kunst, Musik, Tanz, Soziokultur und Literatur, die dort schon immer besonders aktive Wechselwirkungen im Ferment des Urbanen gezeitigt haben.¹⁹⁰ Deshalb scheint es nur folgerichtig, dass Georges Braque und Pablo Picasso in dieser Stadt 1912 die Collage erfanden, die perfekte Technik, um künftig Heterogenität und Hybridität künstlerischer Identitätsbildung zu vermitteln. In der Collage gibt es immer einen oder mehrere Eindringlinge, Fremdkörper, deplatzierte Elemente, die von Bild zu Bild, von Realität in Fiktion, vom Alltagsleben ins Kunstwerk und von dort in den nunmehr endlos offenen Raum zirkulieren. Doch nicht nur die oft auch mit Versatzstücken von Texten kontaminierte Bildcollage, wie sie ab 1916 auch mit dekonstruktivistischer Notwendigkeit von den Dadaisten als „Anti-Kunst“ genutzt wird (vgl. Kap. 7.2), sondern auch die Textcollage und die visive Poesie gehören zum Standardrepertoire der frühen europäischen Avantgarden in internationaler Wechselwirkung eines vielfachen „Depaysements“ (franz., „Entfremdung, Ent-heimatung“). Das Sehnsuchtpotential „Raum“

¹⁸⁸ Spies, Werner, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln, 1974, Kat.-Abb. 102; wie der Medien- und Kulturwissenschaftler Sebastian Gießmann in seiner Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke ausführt, ist gerade am Beispiel Paris auch die Metaphorisierung des Stadtkörpers durch die christliche Soziallehre des Saint-Simonismus bemerkenswert. Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014, S. 143ff.

¹⁸⁹ Neben der Spraydose und Motivvorlagen aus dem Copy-Shop ist das „Stanley“, das Cuttermesser, eines der wichtigsten Werkzeuge der Künstler im öffentlichen Raum. „Stancils“ sind demnach ähnlich wie Collage, Cut-Up und Film-Cut als Kulturtechnik des gezielten Schnitts durch Fläche und Raum zu verstehen. Zu den genannten urbanen Kommunikationsformen vgl. ausführlicher Kap. 6.5.

¹⁹⁰ Parallel zum Verlust der zentralen Position der Stadt Paris in der westlichen Kunstwelt der Nachkriegszeit verlagerten sich auch die autonomen Erkundungen des Urbanen vermehrt in die USA, wo mit dem „Road Movie“ schließlich noch eine andere Dimension dieses modernen Explorationsmotivs erprobt wird.

mit all seinen kosmischen Implikationen ist eine Konstante in der Kunst des 20. Jahrhunderts und manifestiert sich in der Methodik der Collage und Decollage. Alle Liebhaber des Schnitts, ob es der Schnitt in der Collage, im Film, im Text oder gar mitten in der Leinwand ist, eint die Sehnsucht nach dem offenen Raum als vervielfältigte Dimension. Ganz in der Tradition der Künstler der frühen Moderne, die mit teils esoterischen Methoden einen übersinnlichen Hyperraum zu erforschen suchen, um sich von der Illusion sichtbarer Realität zu befreien,¹⁹¹ formuliert William S. Burroughs in einem Brief an den Freund Brion Gysin, seinem persönlichen Experten für visuelle Kunst in Paris, seinen Kunstbegriff wie folgt: „I mean by art a way out of space.“¹⁹²

Wie entkommt man nun der dritten Dimension? Nach Albert Einstein kommt als vierte Dimension die Zeit hinzu. Die Organisation von Zeit in Dichtung, Musik und Bildnerie rückte mit dem neuen zeitbasierten Medium Film ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Künstler im frühen 20. Jahrhundert. Es beginnt ein bis heute anhaltender Prozess der Kombinatorik und des Remix aller künstlerischen Genres miteinander. Prozessualität wird zum zentralen Motiv und zur Methode gleichermaßen. Der Film, wie später auch der auf Tonband konservierte Sound, wird durch Cut und Montage in Form gebracht und generiert bald auch durch Medienverbund und schließlich durch Synchronisation völlig neue Zeit-Raum-Erfahrungen mit audiovisueller Information.¹⁹³ Mit Brion Gysin erprobt William Burroughs die experimentelle Technik des „Cut-Up“ zur aleatorischen Neuorganisation von zerschnittenen Texten und Bildern. Die Öffnung neuer (Spiel-)Räume sowie die Ausbruchsversuche aus rationalistischen Ordnungen mithilfe bewusstseinsweiternder Substanzen im Zusammenhang mit (para)wissenschaftlicher Einflussnahme und Propagierung sind ein durchgängiges Thema der Moderne. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die vielfältigen Wechselwirkungen von Hypnose, Mesmerismus, früher Psychologie und der sich abzeichnenden hypnotischen Wirksamkeit der Massenmedien zu untersuchen, doch scheint es kein reiner Zufall zu sein, dass sich auf der Rue Gîte-le-Cœur, der einstigen Straße des Mesmerismus, das heute legendäre Pariser „Beat Hotel“ von Madame Rachou findet.¹⁹⁴

¹⁹¹ „I feel that the future of writing is in Space, not Time.“ Burroughs, Einladungskarte zur „The Nova Convention“ (1978), in: Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 43.

¹⁹² Morgan, *Rub out the words*, 2012, S. 140.

¹⁹³ Auf die Filmgeschichte und die besondere Bedeutung des Films als erstes Massenmedium der Beeinflussung, Kontrolle und Propaganda kann hier aus nachvollziehbaren Gründen nicht ausführlich eingegangen werden.

¹⁹⁴ Vgl. dazu die Überlegungen des englischen Medienwissenschaftlers Tony D. Sampson zur Hypnotik beim französischen Soziologen Gabriel Tarde und zur Wiederkehr des Mesmerismus in den digitalen Medien des 21. Jahrhunderts: „Important to understanding Tarde’s approach to social power are his ideas about hynosis. Differing from Le Bon’s notion of the image as the leader-hypnotist, he points toward a reciprocal biosocial relation between hypnotizer and hypnotized subjectivities.“ Sampson, *Virality*, 2012, S. 159. Hypnose und Mesmerismus stellten auch ein nachdrückliches Faszinosum für die Künstler des Surrealismus dar, von denen sich Burroughs und Gysin stark beeinflusst zeigen.

Dort wohnte Burroughs ab 1958 mit Brion Gysin, einem Zeitzeugen und Kenner des Surrealismus, der mit der latenten Esoterik der Moderne vertraut ist, und anderen Vertretern der sogenannten „Beat Generation“ in eben dieser Pension, die ähnlich wie andere Hotelbetriebe dieser Art Kulturschaffenden zu moderaten Preisen und Teilzahlung in künstlerischen Werken Kost und Logis im Kreise von Gleichgesinnten bot.¹⁹⁵ Paris war in dieser Zeit mehr denn je ein mikrobiologisches Laboratorium, in dem jeder Schnitt die präzise Präparation für eine weitere Differenzierung bedeutete. Die oben beschriebene Körper-Metaphorik wird insbesondere von den kurzzeitig sehr einflussreichen Situationisten gepflegt, wie beispielsweise die Bezeichnung „Naked City“ im gleichnamigen Druck einer Collage von Guy Debord zeigt.¹⁹⁶ Der Einfluss der Situationistischen Internationale als Gegenkultur zur US-amerikanischen Variante freier Kunst als Propaganda für die Siegerperspektive darf angesichts der Situation zu Beginn der 1960er Jahre in Paris als wichtiger Impuls für den jungen Burroughs als Amerikaner in Paris angesehen werden:

„Die französische Metropole verspielt gerade ihren Status als Welthauptstadt der Kunst, was dem neuen Mainstream zugute kommt, der auch noch den warmen Wind des CIA im Rücken hat: ‚American Arts‘ als Propaganda-Show für die ‚freie Welt‘. In Paris hält ‚un art autre‘ tapfer die Gegenposition. [...] Hier hatten längst kleine, verschworene Avantgardegruppen, wie die Letteristen um Isidore Isou und noch schärfer die Situationisten, ihren Weitblick über die Auflösung der Worte inszeniert und den Buchstaben virale Qualitäten zugewiesen.“¹⁹⁷

Zwar scheint Burroughs seine individuelle Autorschaft bei den Endergebnissen nach wie vor wichtig zu sein, im Herstellungsprozess sind den unterschiedlichsten Kooperationen mit Technikern, Künstlern und anderen Schriftstellern jedoch keine Grenzen gesetzt. Literaten scheinen grundsätzlich den Optionen viraler Strategien besonders aufgeschlossen zu sein. Dies zeichnet sich schon früh in fragmentarischen und aleatorisch zusammengestellten Texten von Anatole France und Tristan Tzara ab. Klangmalerei und Lautgedichte bestimmen auch die frühe Phase der europäischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Die Verbreitung von Literaturzeitschriften wie *Nord-Sud* und *Litterature* und vielen anderen mehr in ganz Europa sollte als eine der wichtigsten Kommunikationsformen unter Künstlern angesehen werden. Eine ganz eigene kulturvirologische Untersuchung dürfte sich auch zur Rolle viraler Interaktionsmodelle in der modernen französischen Literatur anbieten. Im Hinblick auf das

¹⁹⁵ Vgl. hierzu auch die Geschichte des New Yorker Chelsea Hotels: Hamilton, Ed, *Legends of the Chelsea Hotel. Living with Artists and Outlaws in New York's Rebel Mecca*. New York, 2007. Diesbezüglich und in Bezug auf die im Folgenden behandelten Fluxus-Akteure ist auch George Maciunas Engagement für die Schaffung von Unterkünften und Werkräumen für Künstler durch Immobilienankäufe in Soho erwähnenswert.

¹⁹⁶ Guy Debords Printversion der Collage *Naked City*, die er unter anderem als Erstkontakt zu Constant (vgl. Kap. 5.5) genutzt haben soll, zeigt Fragmente des Stadtplans von Paris, die mit dynamischen roten Pfeilen verbunden zu einer neuen Gestalt gefügt werden. Vgl. Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 44ff.

¹⁹⁷ Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 13.

literarische Werk von Stephane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud und Charles Baudelaire ist die Empfänglichkeit für Infektionen jeder Art erkennbar und aufschlussreich, sie kann hier aber nur angedeutet werden. Erst im Medienverbund mit Bild- und Tondokumenten können diese frühen sprachkünstlerischen Tendenzen in den 1960er Jahren als generalisierbare Phänomene der Aufzeichnung, Übertragung, Propagierung und Verflüssigung nach dem hier diskutierten viralen Interaktionsmodell kontextualisiert werden.

6.4.3 Virus, mon amour.

Viren im literarischen Kontext gefährlicher Liebschaften

Lange bevor HIV/AIDS zum beherrschenden Signifikanten im weiten Feld von Viren und Erotik wird und alle nur denkbaren Signifikate hervorbringt, ist Infektion immer auch schon ein Synonym für moralisch fragwürdige begehrlische Kontaktaufnahme und Wirtsfindung gewesen.¹⁹⁸ In der wirkmächtigen katholischen Tradition der Reinheitsmetaphern unbefleckter, reiner Madonnen jenseits gemeiner, fleischlich-verderblicher Weiblichkeit ist an die frühe Definition von „Infektion“ als „Verunreinigung“ zu denken.¹⁹⁹ Venerische Krankheiten – und übrigens auch die damit in Zusammenhang gebrachten Geisteskrankheiten – bekommen früh den Geruch des Sündhaften und Unmoralischen, doch erst in der invasiven, militaristischen Metapher der „fremden Eindringlinge“ wird die Empfängnis einer Krankheit schon sprachlich zu einem schmerzhaften Penetrationsvorgang durch sämtliche verfügbaren Körperöffnungen (vgl. Kap. 6.1, Typ 7).²⁰⁰ Dazu ist Ansteckung immer auch ein angstbesetzter psychischer Vorgang und das Bestehen auf Körpergrenzen eine Frage der vermeintlich objektiven und objektalen Identität:

„Die Ängste gegenüber Invasion und Penetration wirkten auf mehreren Ebenen. Sie bezogen sich auf Grenzen zum Unterbewußtsein, auf die Haut als äußere materielle Körperbegrenzung und schließlich auf die Grenzen zwischen den sozialen Körpern.

¹⁹⁸ Zur Auswirkung von HIV/AIDS auf den Sprachgebrauch vgl. Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002.

¹⁹⁹ Seit der Formulierung der Augustinusregel im 11. Jahrhundert darf die Madonna als Medium einer Negativkontrastierung für Erotik und Sexualität im Sinne der Erbsünde gelten. In der Gegenreformation erhält dieses Motiv eine zusätzliche Akzentuierung, die sich bis in die moderne Infektionsforschung auswirkt: „Infektion, vom lateinischen ‚infectio‘, bedeutet im 19. Jahrhundert färben und beflecken. Die Hauptbedeutung von Infektion war Unreinheit. Dabei war jemand, der unrein war, nicht einfach im hygienischen Sinne unsauber, sondern in einem moralischen beziehungsweise religiösen. Krankheiten wurden generell als Strafe Gottes für ein Verbrechen interpretiert. In der volkstümlichen Vorstellung wurden Krankheiten in reine und unreine unterteilt. Insbesondere Infektionskrankheiten wie Lepra, Gonorrhöe und Pest wurden als unreine Krankheiten verstanden. Diese Krankheiten, wie auch Geisteskrankheiten, wurden nicht nur als Verunreinigungen gesehen, sondern galten auch als ansteckend. Im 19. Jahrhundert fand durch die Herausbildung der Bakteriologie und Immunologie eine Verwissenschaftlichung des Begriffs der Infektion statt. Infektion bedeutete nun die Invasion oder das Eindringen von pathogenen Mikroorganismen in den Körper, die das Gewebe schädigen.“ Haenseler, *Metaphern unter dem Mikroskop*, 2009, S. 75.

²⁰⁰ Eine besonders delikate Variante dieser Befürchtungen wird in den Horrorfilmen *Alien I-IV* präsentiert (vgl. Kap. 6.5). Vgl. Fahlke, Oliver „Ubiquität und Unsichtbarkeit. Ansteckung in Alien aus medientheoretischer Sicht“, in: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor (Hg.), *Ansteckung*, 2005, S. 319-330.

Die mentale Barriere sichert Identität und Würde des Menschen, bezieht sich auf den Schutz vor äußeren Einflüssen, etwa der Suggestion, und dient als Kontrollinstanz interner Impulse.²⁰¹

Bekanntlich bezeichnet der Philosoph Peter Sloterdijk die Infnisitierung des Raumes in der Neuzeit und die immense Ausweitung (natur)historischer Zeiträume als Verlust des Immunschutzes und immunologische Wende (vgl. Kap. 5.3). Frühe Vorbilder infektiöser Metaphorik finden sich durch die erst langsam realisierte Offenheit einer fortschreitenden Weltinbesitznahme als Ausdruck furchtsamer Faszination in der erotisierten, „metavenerischen“ Literatur des 19. Jahrhunderts.²⁰² Hier gibt es viele Parallelen zum durchweg sexistischen und magiegläubigen Werk von Burroughs. Seine schon erwähnte Faszination für Mesmerismus, Hypnose und die frühe Psychologie des 19. Jahrhunderts sollte hier vor allem in ihren Auswirkungen auf körperliche Interaktion durch seelische Beeinflussung bedacht werden. Es gehört zweifellos zu den beliebtesten literarischen Metaphern des „Fin de Siècle“, „Leben als Krankheit“ zu formulieren: „Der Untergang des Jahrhunderts wurde vielleicht sogar lustvoll erlebt; auf jeden Fall wurde er lustvoll beschrieben.“²⁰³ Lust an einer gewaltsam erzwungenen Entgrenzung des allzu Bekannten und Althergebrachten einer vermeintlich degenerierten Zivilisation und die stetig zunehmende Öffnung gegenüber dem „Unheimlichen“ und „Fremden“ – bei gleichzeitigen Bemühungen um Abgrenzung und Stärkung geschlechtlicher und nationaler Identität – ist als literarisches wie gleichermaßen als bildnerisches Motiv westlicher Kultur in dieser Zeit weit verbreitet. Grund dafür ist nach den Medizinwissenschaftlern und Medizinhistorikern Hendrik C. Voß und Ulrich Linse auch die Neudefinition des Körpergefühls im späten 19. Jahrhundert. Während einerseits die immunologische Abgrenzung von Eigenem und Fremdem aus Angst vor Geschlechtskrankheiten besonders eifrig aufrechterhalten wird, wird andererseits das sexuelle Miteinander über alle gesellschaftlichen Grenzen hinweg im Sinne der

²⁰¹ Voß, *Darstellung der Syphilis*. 2004, S. 38ff. An gleicher Stelle beschreibt der Medizinhistoriker auch die Veränderung der in der frühen Neuzeit eher an Wechselwirkung mit der Welt orientierten Wahrnehmung von Körpergrenzen mit dem Aufkommen des Mikrobendiskurses in der westlichen Kultur: „Das menschliche Selbstverständnis wird gleichfalls durch die Bewertung der äußerlichen Grenzen des Körpers definiert. [...] Die Auffassung der Abgeschlossenheit des Körpers, welche die Basis für die Kampfmetaphorik der modernen Immunologie darstellt, wird mit der Etablierung der naturwissenschaftlich orientierten Medizin zunehmend als leiblicher Normalzustand aufgefaßt; im Gegensatz dazu ist er für die Körperwahrnehmung der frühen Neuzeit ein unnatürlicher Zustand.“ Vgl. dazu auch Benthien, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela M. (Hg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart/Weimar, 1999.

²⁰² Der Begriff rekurriert auf das „Teufelsgespräch“ in Thomas Manns Roman *Dr. Faustus* und assoziiert die Venerologie, das medizinische Fachgebiet der Geschlechtskrankheiten. Vgl. Mann, Thomas, *Dr. Faustus*. Frankfurt am Main, 1967 (1947), S. 299ff.

²⁰³ Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.), *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart, 2008, S. 353.

„Sexualdemokratie“ ermöglicht.²⁰⁴ Sind die gefährlichen Liebschaften („liaisons dangereux“) im späten 18. Jahrhundert noch durch zwischenmenschliche Manipulation und gefährliche Einflussnahme feudalistischer Machtinstanzen bezeichnet, wird der gesteigerte Kitzel der Gefahr im 19. Jahrhundert durch interne wie externe Gefahren gleichermaßen beschrieben.²⁰⁵ An amourösen Risiken und lebhaft geschilderten, oft fatal endenden Ausbruchsversuchen mangelt es daher in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts nicht: Jede Eskapade ist immer auch eine Transgression oder eine Erweiterung des an sich eingeschränkten bürgerlichen oder spätfudalistischen Wirkungsbereiches und eine höchst fragwürdige Verquickung von Innerem und Äußerem. Diese Entgrenzungsvorgänge, deren romantische Version noch mit der Rückkehr zur Natur vorlieb nehmen kann, in der die Jagden zunehmend wilder werden und in immer fernere und infektiösere Regionen geographischer und psychischer Territorien bis gar ins „Herz der Finsternis“ und ans „Ende der Nacht“ führen,²⁰⁶ steigern sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu fiebrigen Phantasien, in denen dem europäischen Zivilisationskritiker „das Leben als Bestie, die nicht zu zähmen ist“, erscheint, so wie in Frank Wedekinds „Lulu“.²⁰⁷ Der Frauentyp der „femme fatale“ prägt dabei die Literatur des 19. Jahrhunderts ebenso wie die „femme fragile“, was für die Interpretation schon thematisierter infektiöser Weiblichkeit als biologische Konditionierung nicht unbedeutend ist.²⁰⁸

Besondere Relevanz hinsichtlich ihrer Darstellung sexueller wie psychischer Kontagien bekommen in der langen Reihe pathologisch ausformulierter Literaturstoffe die Mediziner unter den Literaten. Dazu gehört, wie später die schonungslosen Dichtungen Gottfried Benns und Célines, bereits früh das Werk des österreichischen Autors und Mediziners Arthur Schnitzler. Er wusste Werke wie die „Traumnovelle“ oder „Reigen“ mit der Expertise der Venerologie bedenklich aufzuladen.²⁰⁹ Insbesondere die Furcht vor Ansteckung mit Syphilis

²⁰⁴ „Als Kernpunkt der Diskussion um Sexualität und Hygiene macht Linse ‚eine neue Erfahrung des individuellen wie des sozialen Körpers‘ aus, wobei vor allem die Frage nach der Distanz der Körper interessiert. Dabei stünden sich die alternativen Positionen des Ineinanderfließens oder Vermischens im Sinne der ‚Sexualdemokratie‘ und das Prinzip der mittels der Angst vor den Geschlechtskrankheiten bewirkten Abgrenzung der Körper gegenüber.“ Voß, *Darstellung der Syphilis*. 2004, S. 24; vgl. weiterführend auch Linse, Ulrich, „Über den Prozeß der Syphilisation, Körper und Sexualität um 1900 aus ärztlicher Sicht“, in: Schuller, Alexander/Heim, Nikolaus (Hg.), *Vermessene Sexualität*. Berlin/Heidelberg, 1987, S. 163-185.

²⁰⁵ Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François, *Les Liaisons Dangereuse*. Paris, 1782.

²⁰⁶ Conrad, *Herz der Finsternis*, 1991 (1899); Céline, *Reise ans Ende der Nacht*, 2003 (1932).

²⁰⁷ Haupt/Würffel, *Fin de Siècle*, 2008, S. 358.

²⁰⁸ Ebd., S. 149. In unserer Zeit dürften für den Typ der „femme fragile“ das magersüchtige Modell und ihre jugendlichen Nachahmerinnen anzuführen sein. Ob „femme fatale“ oder „femme fragile“ – das Weibliche (bzw. die Natur, das Leben) wird zum pathologisierten Problemfall. Wie sehr dabei einmal mehr biologische und kulturelle Konditionen miteinander verwechselt werden, um die symbolische Dominanz von Männlichkeit zu visualisieren, beschreibt auch Susan Sontag kritisch: „Gradually, the tubercular look, which symbolized an appealing vulnerability, a superior sensitivity, became more and more the ideal look for women – while great men of the mid- and late nineteenth century grew fat, founded industrial empires, wrote hundreds of novels, made war and plundered continents.“ Sontag, *Metaphor*, 1989 (1979), S. 30.

²⁰⁹ Schnitzler, Arthur, *Traumnovelle*. Stuttgart, 2012 (1926); Schnitzler, Arthur, *Reigen*. Stuttgart, 2001 (1903).

führte zu einer spezifischen Form der furchterfüllten Erotik. Dieses Leitmotiv des 19. Jahrhunderts wirkte sich auf den wissenschaftlichen und philosophischen Immundiskurs mindestens ebenso stark aus wie die lange Tradition europäischer Seuchenfurcht im Pestdiskurs.²¹⁰ Die Frau als infektiöse Gefährderin und Gefährdete findet ihre Entsprechung heute in der zeitgenössischen Figur der Terroristin, Borderlinerin, Psychopatin, Drogenabhängigen, Zwangsprostituierten, Geheimagentin, Mörderin und mächtigen Verführerin ebenso wie in technoiden Varianten übermächtigen weiblichen Replikantentums wie zum Beispiel in den schon genannten „Alien“-Filmen (vgl. Kap. 6.5). Natürlich sind auch schon im 19. Jahrhundert die Dichter und Maler vermeintlich männermordender, nymphomanischer Mordweiber einerseits und die poetischen Liebhaber zart dahinwelkender, todgeweihter Großstadtgewächse andererseits schon zutiefst verunsichert von der im Zuge von Technisierung, Industrialisierung, Urbanisierung und Demokratisierung fortschreitenden Frauenemanzipation.²¹¹ Alle diese Beispiele aus einem eigentlich nicht dem Untersuchungszeitraum entprechenden Diskurs sind insofern für diese Untersuchung ausgesprochen relevant, als sich die aktuelle Bedeutung des Virus als Denkfigur nur anhand der Wiedererkennbarkeit späromantischer Motive in gegenwärtiger „Techno-Romantik“ angemessen kontextualisieren lässt. Besonders die heutige Pop-Kultur wartet mit zahlreichen Kopien, Mutationen und Rekombinationen der Motive des „Fin de Siècle“ auf, darunter auch immer wieder massenkulturelle Varianten des infektiösen Biss-Kusses des literarischen Vampirs, des schon exemplifizierten Vorboten viraler Interaktionsmodelle (vgl. Kap. 6.3, Typ 6). Die US-amerikanische Postfeministin und Kunstwissenschaftlerin Camille Paglia vermerkt neben der offensichtlichen Nähe des alten Mythos von der „vagina dentata“ die typisch weibliche Disposition zum latenten Vampirismus: „That woman can drain and paralyze is part of the latent vampirism in female physiology.“²¹² Der weibliche „Vamp“ ist infolgedessen nicht nur in der Literatur,²¹³ sondern auch im Film ein gefährlich wirksamer infektiöser Agent

²¹⁰ Vgl. zur Wechselwirkung von Medizinhistorie und Kulturgeschichte der (nicht viral, sondern parasitär induzierten) Pest: Bergdolt, *Die Pest*, 2006.

²¹¹ Im Zuge der Industrialisierung zogen viele Frauen vom Land in die Städte, um dort fern von der Herkunftsfamilie eigenständig für ihren Lebensunterhalt zu sorgen. Die zunehmend selbstständige Existenz barg aber auch stets die Gefahr physischer und psychischer Ausbeutung von Frauen. Geschlechtskrankheiten verbreiteten sich in den rasant wachsenden Städten schnell und waren vor der Einführung der in dieser Untersuchung kritisch betrachteten biopolitischen Parameter kaum zu kontrollieren. Ebenso unkontrollierbar wucherten Mythen und Angstszenerien. „Denn mit der seit Mitte des 19. Jahrhunderts rasant anwachsenden Zahl von Bordellen und der im Bürgertum zunehmenden sexuellen Promiskuität wächst auch die Gefahr der Ansteckung mit Syphilis. Die damit verbundenen kollektiven Ängste werden zudem noch verstärkt von einem seit den 1880er Jahren grassierenden Mythos über die Erblichkeit von Geschlechtskrankheiten.“ Haupt/Würffel, *Fin de Siècle*, 2008, S. 149.

²¹² Paglia, *Sexual Personae*, 1991, S. 339.

²¹³ In Märchen und im Volksglauben haben Vampire wie Gespenster eine lange mündliche Tradition. Zur Entstehung der ersten literarischen Vampirgeschichten um Byron und Shelley im „Jahr ohne Sommer“ 1816 am

und durchaus auch imstande, mittels psychologischer Infektion „einen tödlichen Gedanken in den Kopf des Mannes“ zu pflanzen, wie es der Filmregisseur Martin Scorsese am Beispiel eines Murnau-Filmes beobachtete.²¹⁴

6.4.4 Post aus Transsilvanien. Vampire als literarische Vorboten viraler Modelle

Aus der Erotik der Ansteckung, die „Amor, der lächelnde Knabe“, noch Ende des 18. Jahrhunderts mit Leichtsinn und Leichtigkeit pfeilschnell und flächendeckend verbreitete,²¹⁵ wurde binnen weniger Jahrzehnte die Furcht vor dem Parasitären und Dämonischen. Auf dem Höhepunkt der europäischen Industrialisierung wird unerklärliche Fremdbestimmung durch Infektion schließlich zum hocherotisierten Horrorszenario auf dem einsamen Anwesen im transkulturellen, translativen, transsubstantiellen Transsilvanien, wo Graf Dracula, als Wirt und Parasit zugleich, seine faszinierende Kontrolle über Lebendiges wie Untotes als Zeremonienmeister des Begehrens ausübt.

„The vampires power to fascinate derives from the snakes legendary ability to immobilize its prey by fixing its eyes upon it. The fear freezing an animal in its tracks and the fear paralyzing a person beneath the vampire’s gaze are one and the same. It is an emanation of the cruel hierarchy of biology.“²¹⁶

Die grausame Hierarchie der Biologie lässt Vampire als Agenten der Ansteckung und Überträger „dunkler“, fremder Lüste genauso wie Viren nur in Interaktion und bestenfalls in Symbiose mit einem anderen Organismus langfristig wirksam werden. Der Vampirismus löst Körpergrenzen ebenso wie Subjektivität und nationale Identität auf und lässt alle und alles auf unwiderstehliche Weise miteinander verschmelzen. Dieser Übergang von der Objektidentität zur Prozessidentität ist für alle künftigen kulturellen Konzepte der Transgression programmatisch. Vor diesem Hintergrund entsteht auch das gegenwärtig immer noch gültige Konzept der quasi erotisch infizierten „lebenden Toten“:²¹⁷ In Marcel Schwobs Erzählung

Genfer See vgl. Pechmann, Alexander *Mary Shelley. Leben und Werk*. Düsseldorf, 2006. In jüngster Zeit ist auch der weibliche Vampir Carmilla in einem Theaterstück Elfriede Jelineks erwähnenswert. Vgl. Binder, Melanie *Emanzipation und Vampirismus als Motiv in Elfriede Jelineks „Krankheit oder Moderne Frauen“*. München, 2016.

²¹⁴ „Der Vamp hat einen tödlichen Gedanken in den Kopf des Mannes gepflanzt.“ Martin Scorsese in: *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, UK 1995, Regie: Martin Scorsese/Michael H. Wilson, 225 Minuten (hier: Teil II), zum Inhalt des Filmes *Sunrise. A Song of two Humans*, USA 1927 (Stummfilm), Regie: Friedrich W. Murnau, 95 Minuten.

²¹⁵ Schiller, Friedrich, „Dithyrambe“ (1797), in: Conrady, Karl Otto, *Der Neue Conrady. Das große deutsche Gedichtbuch*. Düsseldorf, 2001, S. 316.

²¹⁶ Paglia, *Sexual Personae*, 1991, S. 339. Es sei an dieser Stelle auch an die Analysen der Zusammenhänge von Faszination und Faschismus in den Texten von Susan Sontag und Siegfried Kracauer erinnert. Vgl. Sontag, Susan *Under the Sign of Saturn*. New York, 1980; Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, 1947.

²¹⁷ Die Furcht vor tödlicher Weiblichkeit (bzw. vor dem „Chthonischen“) im Krankheitsdiskurs verwandelt sich in ein erotisches Vampirvokabular des infektiösen Eindringens, Beißens und des Austausches von

Lilith (1891) wird nicht nur der auf dem Fuße folgende Vampir (Stokers *Dracula* erscheint wenig später 1897), sondern auch bereits die daraus generierte und heute überpräsenzte Zombiekultur vorweggenommen:

„Die Verklärung der toten Geliebten zu einer ätherischen Göttin der Liebe und des Lasters, ihr pathetisch beschworener Körper und die Erotisierung des Thanatos geben sich hier ganz explizit als Spiel mit ätherischen Zeichen und Motiven zu erkennen. Denn am Ende der Erzählung entreißt der Dichter sein Manuskript den Händen der beerdigten und schon halbverwesten Leiche.“²¹⁸

Die aktuellen Phantasmen einer im literarischen Vampirismus wurzelnden Überzeugung, zum Zombie werde man durch die Übertragung eines gewissen „Solanum-Virus“, seien hier nur als popkulturelles Kuriosum und besondere Form der Wirtsfindung angedeutet (vgl. näher Kap. 6.5). An dieser Stelle soll vor allem die Stärke der Metapher vom Virus als Medium zwischen lebendigem Organismus und toter Gegenständlichkeit im Kontext der Automatisierung der Welt betont werden, denn die anhaltende Unschlüssigkeit darüber, ob Viren lebendig, tot oder gar „untot“ seien, stellt nach den Erkenntnissen des ersten Teiles dieser Arbeit einen der zentralen Aspekte des Viralen an der Schnittstelle von Vitalismus und Mechanismus dar und bietet ein deutliches Differenzierungskriterium zu Parasiten, Bakterien, Pilzen oder Protozoen (vgl. Kap. 5.1).²¹⁹ Der Begründer der aktuell ausgesprochen populären neodarwinistischen Meme-Theorie, Richard Dawkins, verstand schon 1976 den Vampirmythos als Beginn einer neuen Partizipationskultur (vgl. Kap. 5.4):

„Wenn wir aber Mythen brauchen, so könnte uns das Verhalten der Vampire eine ganz andere Moralgeschichte lehren. Für diese Fledermäuse ist nicht nur Blut dicker als Wasser. Sie erheben sich über Verwandtschaftsbande und bilden ihre eigenen dauerhaften Bindungen loyaler Blutsbruderschaft. Vampire können die Vorhut eines beruhigenden neuen Mythos bilden, einen Mythos des Teilens, der gegenseitigen Zusammenarbeit.“²²⁰

Körperflüssigkeiten wie Blut, Speichel und Sekret, also wiederum eine venerische Infektion, bei der es allerdings irrelevant wird, ob die gefürchtete „Vagina dentata“ einem männlichen oder weiblichen Vampir zugehörig ist (vgl. Kap. 6.3, Typen 6 und 7). Erwähnt werden sollte auch, dass die Vorliebe der Vampire für die Reise im erdgefüllten, modrigen Sarg einem gleichfalls chthonischen Naturverständnis entspricht: „What the west represses in its view of nature ist the chthonian, which means ‚of the earth‘ – but earths bowls, not the surface.“ Paglia, *Sexual Personae*, 1991, S. 5.

²¹⁸ Haupt/Würffel, *Fin de Siècle*, 2008, S. 150.

²¹⁹ „Die einfache Struktur der Viren veranlasst viele Leute zu der Annahme, diese ‚lebten‘ gar nicht wirklich, sondern seien stattdessen bloß ‚chemische Substanzen‘ mit der Fähigkeit, sich innerhalb wahrhaft ‚lebender Geschöpfe‘, wie wir sie sind, zu vermehren. Aber wenn wir die Viren als zum Leben gehörig interpretieren, dann repräsentieren sie dieses eindeutig auf seiner einfachsten und grundlegendsten Stufe.“ Scott, Andrew, *Zellpiraten. Die Geschichte der Viren: Molekül und Mikrobe*. Basel/Boston/Berlin, 1990 (1987), S. 13.

²²⁰ Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976), S. 370. Tatsächlich spielen Fledermäuse eine besondere Rolle in der virologischen Forschung. Christian Drosten vom Institut für Virologie am Universitätsklinikum Bonn hat seine Forschung auf die in zahlreichen Mythen als „unheimlich“ beschriebenen Tiere konzentriert und ist zu erstaunlichen Ergebnissen für die Zukunft der Virologie gelangt, da die besondere Resistenz von Fledermäusen Grund zur Annahme gibt, dass die Koexistenz mit Viren medizinisch deutlich sinnvoller als die von der medizinischen Virologie häufig postulierten Ausrottungsversuche sein könnte. Vgl. <https://www.ukb.uni->

Nicht weit davon entfernt wenden sich 1980 Gilles Deleuze und Felix Guattari gegen die Linearität von Filiation und Genealogie nach dem Progressionschema und plädieren für eine auf Ansteckung und Vampirismus basierende „widernatürliche Anteilnahme“:

„Widernatürliche Anteilnahmen oder Vereinigungen sind die wahre Natur, die die Tier- und Pflanzen-Reiche durchzieht. Vermehrung durch Epidemie, durch Ansteckung, hat nichts mit Abstammung durch Vererbung zu tun, auch wenn beide Themen sich vermischen und von einander abhängig sind. Der Vampir pflanzt sich nicht fort, er steckt an. Der Unterschied liegt darin, dass die Ansteckung, die Epidemie, ganz heterogene Terme ins Spiel bringt, wie zum Beispiel einen Menschen, ein Tier und eine Bakterie, einen Virus, ein Molekül und einen Mikro-Organismus.“²²¹

Einige Aspekte der Vampirliteratur sollen angesichts der literarischen Wirkungsgeschichte von Bram Stokers *Dracula* schon an dieser Stelle thematisiert werden,²²² denn ganz im Sinne der hier untersuchten „Agenten der Ansteckung“ macht Friedrich Kittler in seinem Text „Draculas Vermächtnis“ als eigentlich wirksamen „Agenten“ des *Dracula*-Romans den ungarisch-britischen Spion Arminius Vambery als paranoiden Grenzgänger aus.²²³ Postwendende Nachrichten aus der Einsamkeit Transsilvaniens, Schreibmaschine und stenographische Aufzeichnungen als emanzipierter, aufgeklärter Widerstand gegen den Grafen, seine Körperinschriften (Prägemale am Hals) und das feudale Recht der ersten Nacht literarisieren sich als Versuch, die unerwünschte Sendung aus Transsilvanien postwendend zurückzuschicken. Doch die Botschaft ist schon längst viral geworden, denn eigentlich, und nur deshalb ist die Geschichte der Übertragung eines mechanistischen Codes an Untote als partizipative Kulturträger im Zusammenhang dieser Untersuchung zur ästhetischen Intermedialität viraler Interaktionsmodelle interessant, geht es um eine Kulturgeschichte des Blutes und verwandtschaftlicher Machtverhältnisse in Europa. Blut funktioniert hier als

bonn.de/42256BC8002AF3E7/vwWebPagesByID/F74242EC6891B3C2C12579EA0054CF21 (aufgerufen am 2.7.2017).

²²¹ „Oder wie beim Trüffel einen Baum, eine Fliege und ein Schwein. Kombinationen, die weder genetisch noch struktural sind, Zwischenreiche, widernatürliche Anteilnahmen; aber nur so geht die Natur vor, sogar gegen sich selber. Wir sind weit entfernt von der Produktion durch Filiation, von der Fortpflanzung durch Vererbung, die als Differenz nur eine schlichte Dualität von Geschlechtern innerhalb ein und derselben Gattung und kleine Modifikationen in der Generationenfolge übrigbehält.“ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 329ff.

²²² Stoker, *Dracula*, 2005 (1897).

²²³ „Romanschreiben ist eine Fortsetzung von Spionage mit anderen Mitteln. Schon darum bleiben die Namen von Schurken und Informanten einigermaßen dunkel. Vamberys zahlreiche Schriften meiden das nur allzu ähnliche Wort Vampyr; Stokers Roman, der es sprichwörtlich gemacht hat, umgeht umgekehrt den Namen Vambery, wenn er als Gewährsmann nur einen gewissen ‚Arminius von der Universität Budapest‘ auftreten läßt. Aber so leicht ist der Schatten von Spionage auch im sogenannten phantastischen Roman nicht zu tilgen. Arminius Vambery erhielt einen Orden Königin Victorias für ‚aktive‘, nämlich geheimdienstliche ‚Teilnahme an der Verteidigung britischer Interessen im Orient‘. Denselben Ehrentitel hätte Jonathan Harker, Stokers fiktiver Stellvertreter, verdient. Was Wunder also, daß Harker schon vor seinem ersten Treffen mit dem Grafen an akuter Paranoia leidet. Ein britischer Spion, der auf Informationen eines britischen Spions hin zur Front geschickt wird, muß in fremden Augen von vornherein die Ursache seines Begehrens: den bösen Blick, sehen.“ Kittler, Friedrich, „Protected Mode“, in: Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993, S. 208-224.

magisch codierter Sender. Die Braut des Protagonisten Harker muss Draculas Blut trinken und liest daher seine Gedanken (und vice versa), Blut ist Synonym für Energie wie für Gedächtnis und schließlich hilft ein weiterer Bann, nämlich das psychische Verfahren der Hypnose, um den magische Macht bzw. Faszination ausübenden Grafen mit seinen eigenen Mitteln zu besiegen – alles ist eine Frage der Lesbarkeit und Verschriftlichung.²²⁴ Ebenso wie die Hypnose einer exakten Methode und Technik gehorcht, ist es schließlich ein technisch exaktes Aufzeichnungssystem aus Schreibmaschine und Phonographenmitschriften, dass die alte, chthonische Magie der in zahlreichen Särgen mitgeführten Heimaterde des Feudalherren zu besiegen in der Lage ist: „Vampirismus ist eine Kettenreaktion, die demgemäß auch nur durch Techniken maschineller Textvervielfältigung bekämpft werden kann.“²²⁵

Von einer ebensolchen Kettenreaktion spricht der französische Philosoph Jean Baudrillard in seiner „Virusstheorie“, die nun gemeinsam mit anderen Beispielen aus dem gleichen Kontext thematisiert werden soll.²²⁶

6.4.5 Animation und Kontrolle.

Sprach-Viren im Kontext von Magie und Faszination

Die bösen Geister von Angst und Paranoia mit kulturtechnischer Hilfe zu bannen,²²⁷ ist auch das Lebensthema von William S. Burroughs gewesen, dessen gleichnamiger Großvater Konstrukteur einer weltweit genutzten, ausgesprochen funktional codierten Rechenmaschine war.²²⁸ Die grundsätzliche Berechenbarkeit des scheinbar Zufälligen faszinierte Burroughs an der ebenfalls seinerzeit entwickelten „Chaostheorie“.²²⁹ Numerische Kontrolle über die „Lesbarkeit der Welt“ zu erlangen,²³⁰ über Musterbildungsprozesse einen Code oder Schlüssel für die angenommene Struktur hinter dem Anschein von Wirklichkeit zu erhalten, gehört zu einem der wichtigsten Motive im literarischen, akustischen und bildnerischen Werk von Burroughs, der sich übrigens mit besonderer Vorliebe in der Gegenwart von Aufzeichnungsapparaten fotografieren, also Aufnahmen von sich machen ließ.

Die magisch-mechanistische Verwendung der Schreibmaschine in der Dracula-Interpretation Friedrich Kittlers wäre sicherlich ganz und gar im Sinne des Wort- und Bildkünstlers William

²²⁴ Zum komplexen Verhältnis von Blutlinien („rote Tinte“) und Schrift („Verwandtschaft als Text“) vgl. Braun, *Blutbande*, 2018, S. 73-247; ferner Schury, Gudrun, *Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes*. Leipzig, 2001.

²²⁵ Kittler, *Draculas Vermächtnis*, 1993, S. 11-57.

²²⁶ Vgl. Baudrillard, *Virusstheorie*, 1988; Baudrillard, *Viralität und Virulenz*, 1991.

²²⁷ Vgl. Delumeau, *Angst im Abendland*, 1998 (1978).

²²⁸ Der Apparat ist beispielsweise im Film *James Bond 007 – Man lebt nur zweimal* zu sehen. Vgl. Minute 35:44, in: *You only live twice*. UK 1967, Regie: Lewis Gilbert, 117 Minuten.

²²⁹ Vgl. dazu die kritische Diskursanalyse: Wehr, *Schmetterlingsdefekt*, 2002.

²³⁰ Vgl. vertiefend zur Lesbarkeitsmetaphorik: Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, 1993 (1981).

S. Burroughs gewesen, der ein lebenslanges Interesse an Magie und Bann pflegte.²³¹ Dies steht in einem bemerkenswerten Verhältnis zur von ihm gepflegten Metaphorik des „Word-Virus“.²³² Denn ebenso wie Sprachsysteme als Sender im Sinne der Informationstheorie mit Worten Kontrolle über den Geist ausüben, ist auch die Magie mit der Sendung von geschriebener und gesprochener Machtausübung und Kontrolle befasst.²³³ „There are no accidents in the world of magic. And will is another word for animate energy.“²³⁴ Hexen, Vampire, Magiere, Schamanen und Priester als Ahnherren infektiöser Verbreitung zu interpretieren, ergibt sich schon aus der phonetischen Nähe von „Seuche“ und „Saugen“.²³⁵ Aus diesem Begriffsfeld entsteht auch die Formulierung von Magie und Macht bzw. Faszination bei Deleuze/Guattari:

„Man darf den Arten des Tier-Werdens keine ausschließliche Bedeutung beimessen. Sie sind eher Segmente, die einen mittleren Bereich besetzen. Diesseits trifft man auf Arten des Frau-Werdens, des Kind-Werdens (vielleicht hat das Frau-Werden mehr als alle anderen eine besondere Macht, Zugang zu verschaffen und vielleicht ist die Frau nicht so sehr eine Hexe, sondern die Hexerei ist etwas, das durch dieses Frau-Werden

²³¹ Der englische Begriff „spellbound“ ist im Kontext des Kontrollsystems Sprache sowie der Bedeutung von Fesseln und Bindungen zu interpretieren, wird aber auch für die physische Attraktion von Menschen untereinander als Ausdruck von Intersubjektivität bedeutsam. Der deutsche Philosoph Peter Sloterdijk betrachtet die „Magie der Intersubjektivität“ als Folge der neuzeitlichen Impulse Giordano Brunos in dessen Texten „De Magia“ und „De vinculis in genere“. Vgl. Sloterdijk, *Sphären I*, 1998, S. 125; Bruno, Giordano, *Opera Latina Conscripta*. Stuttgart, 1962 (1591), „De Magia“, S. 395-454, „De vinculis in genere“, S. 653-700. Vgl. zum Wandel der Vorstellung von einer zu fürchtenden oder zu ersehenden Fesselung durch Netze und Netzwerke auch Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014, S. 24ff. Geschriebene und gesprochene Sprache beschert der bei Sloterdijk beschriebenen Infektion entsprechende kulturelle „Bande“ zur Erzeugung von Resonanzräumen, die von Künstlern der 1960er Jahre wie dem audiovisuellen Künstler Bruce Nauman oder dem Experimentalmusiker Mauricio Kagel mithilfe von Tonbändern auch im Raum und in Bezug auf den eigenen Körper sichtbar gemacht werden. Auch das Tonband ist ein Band, das fesseln kann: Mit der Einführung des Aufzeichnungssystems mit Magnetbändern wird eine Möglichkeit geschaffen, akustische Fesselung zu visualisieren und gleichzeitig auf das akustische Material manipulativ einzuwirken.

²³² William S. Burroughs erhoffte sich von Tonbändern die Möglichkeit zur Selbstmanipulation über ein artifiziell ausgelagertes Nervensystem: „A tape recorder is an externalized section of the human nervous system you can find out more about the nervous system and gain more control over your reactions by using the tape recorder than you could find out sitting twenty years in the lotus posture or wasting your time on the analytic couch.“ Grauerholz, James/Silverberg, Ira (Hg.), *WORD VIRUS. The William S. Burroughs Reader 1914-97*. New York, 1998, S. 219.

²³³ Zum Modell der Informationstheorie vgl. Shannon, Claude E./Weaver, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois, 1949.

²³⁴ „Early in 1975 Burroughs interviewed Jimmy Page the guitarist for Led Zeppelin. Their common interest was magic. In his article Burroughs explained what he meant by the word: ‚The underlying assumption of magic is the assertion of ‚will‘ as the primary moving force in this universe – the deep conviction that nothing happens unless somebody or some being will it to happen. [...] There are no accidents in the world of magic. And will is another word for animate energy.‘ This was a deep-seated belief Burroughs first developed in Tangier in discussions with Paul Bowles and others, and confirmed by his experiments with Brion Gysin at the Beat Hotel.“ Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 517.

²³⁵ Der „böse Blick“ der Hexe bzw. der „Judenblick“ stellen schon im Pestdiskurs eine „quasi okulare Infektionsform“ durch Fremdes und Befremdliches dar. Vgl. Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 61. Auch die xenophobischen Vermutungen vergifteter Brunnen prägen schon den frühesten bekannten europäischen Seuchendiskurs, die attische Pest: „In die Stadt Athen brach sie plötzlich ein und ergriff zunächst die Menschen im Piräus, weshalb auch die Meinung aufkam, die Peleponnesier hätten Gift in die Brunnen geworfen (denn Quellwasser gab es dort damals noch nicht).“ Thukydides/Landmann, Georg Peter (Hg.), *Geschichte des peleponnesischen Krieges*. Zürich, München, 1976, S. 149.

vonstatten geht). Jenseits davon trifft man auf Arten des Zellular-, Molekular-, Elementar- oder sogar Unwahrnehmbar-Werdens. In welches Nichts trägt der Besen der Hexe?“²³⁶

Dieser Interpretation folgend wäre der „Hacker“ des digitalen Zeitalters eher ein „Hexer“ bzw. die besondere Fähigkeit, sich Zugang („Access“) zu dem Nichts, in welches der Besen trägt, zu verschaffen, eine spezifische Eigenschaft der Hexen und Zauberer, die sich nicht ohne Grund auch in der heutigen Populärkultur wieder größter Beliebtheit erfreuen. Die Verwandlung in ein Tier oder andere Naturformen ist Kern jedes magischen Vorganges, der Verwandlungsprozess dient dem Übergang in andere Welten bzw. Bewusstseinszustände. Hexen, Schamanen und Zauberer und im digitalen Kontext auch Hacker wissen sich Zugang zu einem der Allgemeinheit verborgenen Jenseits zu verschaffen.²³⁷ Die Wirkung des Unheimlichen resultiert aus eben dieser Verborgenheit, aus der Heimlichkeit der dunklen Herkunft und der Unsichtbarkeit der aktivierten Agenten und Agenzien. Die personale Verwandlung, Verflüssigung und das mystifizierte Verschwinden in die Unsichtbarkeit gehören zum Konzept des „Intensiv-werden, Tier-werden, Unwahrnehmbar-werden“, wie es bei Gilles Deleuze und Felix Guattari im dekonstruktivistischen Diskurs der französischen Philosophie zu finden ist.²³⁸ Auch für Burroughs besaß das Virus seinen besonderen Reiz darin, unsichtbarer Agent zu sein. Seine Freunde machten ihm das Kompliment, als „Invisible Man“ zu erscheinen, tatsächlich ist das Spiel mit der Unsichtbarkeit aber schon im Surrealismus und Symbolismus verbreitet und Teil eines jahrhundertealten Spiels der Maskerade und des Clandestinen und Abenteuerlichen. Im dritten Teil dieser Untersuchung wird die Bedeutung von Instruktionen und Einflüsterungen noch genauer im Kontext der Fluxus-Kommunikation untersucht (im Kap. 7.3). Texte des Virologikers William S. Burroughs lassen sich nur in der notwendigen Bezugnahme auf die kontinentaleuropäischen Traditionen und die Faszination der Künstler des späten 19. Jahrhunderts durch Magie und Parawissenschaften verstehen und angemessen kontextualisieren. Diese darf als äußerst fruchtbarer Nährboden für die Entwicklung vielfältiger mikrobiologischer Metaphern der Infektion und Ansteckung im folgenden 20. Jahrhundert gelten. Daher sind für die Kontextualisierung des Virus in der Literatur nicht nur die literarischen Vorgänger wie Bram

²³⁶ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 339.

²³⁷ „Magie ist für die Denker der frühen Neuzeit die Chiffre für die Kunst, die Dinge und Lebewesen von spezifischen Wechselwirkungen umgriffen und durchdrungen zu denken; auf allen Ebenen gilt für alle Dinge der Vorrang ihrer Beziehungen – magologisch gesprochen: ihrer Fesselungskraft und Fesselbarkeit – vor ihrem Ansichsein.“ Sloterdijk, *Sphären I*, 1998, S. 224ff.

²³⁸ „Das Bündnis oder der Pakt sind die Ausdrucksformen einer Infektion oder Epidemie, die die Inhaltsform sind. In der Zauberei gehört das Blut zur Ordnung der Ansteckung und des Bündnisses.“ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 336.

Stoker oder Joseph Conrad, sondern auch der „Zauberer“ Thomas Mann und sein zeittypisches Interesse an spiritistischen Veranstaltungen von Bedeutung.

6.4.6 Viraler Remix des „Fin de Siècle“

Wenn man Burroughs' Texte als Remix der „Fin de Siècle“-Diskurse zu untersuchen beginnt, scheint er schon beinahe ein aufmerksamer Rezipient des Œuvres Thomas Manns zu sein. Richtiger ist aber wohl, dass dessen Schaffen so idealtypisch für gewisse Gestimmtheiten des 19. Jahrhunderts ist, dass sich dort exakt die Themen behandelt finden, die Burroughs in den 1960er Jahren als Rückbesinnung auf den Degenerationsdiskurs des „Fin de Siècle“ in seiner Zeit in Paris aktualisierte. Burroughs' spezifisches Interesse an Magie, Parawissenschaften und Drogendiskurs finden sich mit ebensolcher Regelmäßigkeit in den Texten des 1955 verstorbenen deutschen Großschriftstellers wie Fragen der Latenz und Immunität, der Erotik des Krankhaften und der vermeintlichen Verantwortlichkeit von bestimmten Krankheitsbildern für „Genialität“:

„Denn eigentlich sind es Kranke, die in dieser Fin-de-Siècle-Stimmung ihr Dasein fristen, selbst wenn sie das nicht im klinischen Sinne sind, sondern allgemein Nervenranke, psychologische Fälle, Neurotiker, und wenn die Krankheit sich auch in unbestimmten Formen und Gefühlsattacken äußert: Degeneriert sind die Helden alle.“²³⁹

So erweist sich Thomas Mann auch in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus immunologischer Perspektive noch ganz als Autor des 19. Jahrhunderts, wenn er seinen „Dr. Faustus“ alias Adrian Leverkühn als ebenso kühnen wie kühlen Experimentator des „Metainfektösen“ zeichnet, dessen bewusste Selbstinfektion mit den „kleinen Franzosen“ (Syphilis) bei der standardisierten Klischee-Prostituierten in gewisser Anlehnung an den Fall Nietzsche der Autogenialisierung dienlich sein soll. Auch wenn hier keine Gelegenheit dazu besteht, die phobische Faszination des Infektösen im Werk des großen Romanciers detaillierter zu thematisieren, zeichnet sich doch an seinem Beispiel und insbesondere im Spätwerk *Dr. Faustus* die besondere Brisanz der Infektionsmetaphern des als bekannt vorauszusetzenden Degenerationsdiskurses ab, der für Antworten auf die Frage nach der Rezeption viraler Modelle im 20. Jahrhundert zweifelsohne von Bedeutung ist. Im berühmten „Teufelsgespräch“, der zentralen Szene des Romans, wird der Begriff „virus nerveux“ nicht im zeitgenössisch-virologischen Sinne (der Roman erscheint 1947), sondern in seiner alten Bedeutung aus dem 19. Jahrhundert als „Gift“ verwendet. Der Teufel, nebenbei bemerkt auch unschwer vorstellbar als Drogendealer des Nova-Mobs, stellt sich vor als „Sammael, der

²³⁹ Haupt/Würffel, *Fin de Siècle*, 2008, S. 353.

Engel des Giftes“.²⁴⁰ Schon der „Urfaust“ ist ein Bild des Selbstexperiments eines alchemistischen Forschers, der auch vor Hexerei, magischer Infektion und Halluzinogenen nicht zurückschreckt. Doch mit (selbstinduzierter) Vergiftung und Infektion ist es für Mann als Verächter des Mittelmaßes und des Lauen nicht getan, vielmehr muss es zur „Metastasierung ins Metaphysische, Metavenerische, Metainfektiose“ kommen, um „zerebrale Wirkung“ zu zeigen und im Werk eines Künstlers wirksam zu werden.²⁴¹ „Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Höllen zu tun hat? Non datur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten.“²⁴²

Heiß oder kalt, aber nicht lau: Der Infektionsherd im Gehirn stellt sich als genialer Funke dar, den es braucht, um für etwas wahrhaft entzündet zu werden und „den Funken überspringen zu lassen“. Infektion wird hier bei aller relativierenden Ironie im Sinne der oben beschriebenen Licht- und Feuermetaphorik (vgl. Kap. 6.1) benutzt und lässt Novalis und seine latent alchemistischen Ausführungen in lebhafter Erinnerung bleiben. Wie so oft, scheint auch hier die luzide Kritik Susan Sontags mehr Klarheit zu bringen als andere Betrachtungen:

„Sickness was a way of making people ‚interesting‘ – which is how ‚romantic‘ was originally defined. [...] Although there was a certain reaction against the Romantic cult of the disease in the second half of the last century, TB retained most of its romantic attributes – as the sign of superior nature as a becoming frailty – through the end of the century and well into ours. It is still the disease of sensitive young artists in O’Neill’s ‚Long Day’s Journey into Night‘. Kafka’s letters are a compendium of speculations about the meaning of tuberculosis, as is ‚The Magic Mountain‘, published in 1924, the year, Kafka died.“²⁴³

²⁴⁰ „Er: Aber Samiel – die Form ist dumm. Ich bin wahrlich für’s Volkstümliche, aber Samiel, zu dumm, das hat Johann Ballhorn von Lübeck verbessert. Sammael heißt es. Und was heißt Sammael? Ich (schweige vertrotzt). Er: Weistu was so schwierig. Ich habe was übrig für die Diskretion, mit der du die Vertuschung mir überlässt. ‚Engel des Giftes‘ heißt es.“ Mann, *Dr. Faustus*, 1967 (1947), S. 299ff.

²⁴¹ „Ein angebrannter und matter, halb interessanter Weltmann, sonst nichts. Er kröpelt so dahin an Leber, Niere, Magen, Herz und Darm, wird eines Tages stockheiser oder taub und kratzt, ein skeptisches Scherzwort auf den Lippen, nach einigen Jahren ruhmlos ab – was weiter? Daran ist nichts gelegen, das war nie eine Illumination, Erhöhung und Begeisterung, denn es war nicht gehirnlisch, nicht zerebral, verstehst du – unsere Kleinen kümmern sich da ums Edle, Obere nicht, es hatte offenbar keine Verführung für sie, es kam nicht zur Metastasierung ins Metaphysische, Metavenerische, Metainfektiose. [...] Item, einige doctores wollen wahrhaben und schwören Stein und Bein, es müsse Hirnspezialisten unter den Kleinen geben, Liebhaber der zerebralen Sphäre, kurz ein virus nerveux.“ Den Mikroben („Kleinen“) werden in dieser Beschreibung, ganz im Tenor des beim Erscheinen des Romans eigentlich längst abgeschlossenen „Fin de Siècle“, eigene, wesenhafte Beweggründe zugeschrieben, zu denen das seinerseits nach ihnen lüsternde Gehirn in Interaktion stehen soll. Ganz im Sinne der persistenten Mythen des Degenerationsdiskurses des 19. Jahrhunderts verspricht nur die zerebrale Entzündung eine Übertragung des genialen Funken an den ansonsten mittelmäßigen Künstler. Mann, *Dr. Faustus*, 1967 (1947), S. 299ff.

²⁴² Ebd., S. 310.

²⁴³ Sontag, *Metaphor*, New York 1979/1989, S. 34f. Susan Sontag beschreibt das literarische Werk Manns als „Lagerhaus für Krankheitsmythen“. Ebd., S. 111. Neurosyphilis wurde laut Sontag auch vom jugendlichen E. M. Cioran romantisiert, als weitere Beispiele des Krankheitsdiskurses in der Weltliteratur nennt sie Dostojewski, Čapek und Camus. Ebd., S. 138. In Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“ träumt Protagonist Raskolnikov von einer allesvernichtenden tödlichen Seuche aus Asien. Vgl. Dostojewski, Fjodor M., *Verbrechen und Strafe*. Frankfurt am Main, 1996 (1866). Sie nennt auch ein Theaterstück des tschechischen Dichters Karel Čapek, *Bílá nemoc* (1937), von dem heute nur noch die Verfilmung geläufig ist: *Die weiße Krankheit*. Tschechoslowakei 1937, Regie: Hugo Haas, 103 Minuten. Wengleich die Ironie des frühen Science-Fiction-Autors und Erfinders

Tuberkulose spielt in literarischen Werken des „Fin de Siècle“ eine zentrale Rolle bei der Formulierung des romantischen Künstlerbildes des 19. Jahrhunderts. Der (männliche) Künstler, stets auf der Suche nach „inzipienter Illuminierung“, gelangt bei seinem Streben nach „Höherem“ in dieser Zeit vornehmlich und mit dem Adel des Bohemièn explizit vornehm über das quasi magische Verschwinden zur wahren Kunst.²⁴⁴ Man darf darin eine interessante Parallele zur geradezu traditionsbewussten Selbstinszenierung Burroughs' als „Unsichtbarer“ sehen. Sontag ordnet zudem den sekulären Mythos einer Selbst-Transzendenz („self-transcendence“) in Richtung einer Geisteskrankheit oder eines unkontrolliertem Über-Sich-Hinauswachsens ein:

„Once the illness was TB; now it is insanity that is thought to bring consciousness to a state of paroxysmic enlightenment. The romanticizing of madness reflects in the most vehement way the contemporary prestige of irrational or rude (spontaneous) behaviour (acting-out), of that very passionateness whose repression was once imagined to cause TB, and is now thought to cause cancer.“²⁴⁵

Auch das „Schläfer-Motiv“, inzwischen ein Klassiker im Terrorismusdiskurs und stets im Zusammenhang mit dem Motiv der Latenz zu sehen, klingt bei Thomas Mann in der Formulierung einer „Metainfektion“ an. Es liegt nahe zu vermuten, dass ihm „Der Alte vom Berge“ und der Assassinen-Mythos (auch wegen dessen Nähe zu Nietzsches Zarathustra) vertraut waren.²⁴⁶ Besonders reizvoll an Manns Formulierung „virus nerveux“ ist das Spiel

des Begriffs „Roboter“ Čapek von Sontag als „cartoonish“ beschrieben wird, erkennt sie an, dass er erstmals den Bezug zwischen Technologie, Propaganda, Medienapparaten und Seuchendiskurs treffend formuliert hat: „Čapeks feel for public relations leads him to make explicit in the play the understanding of disease as metaphor.“ Ebd., S. 147. Viel subtiler erscheint ihr dagegen die Behandlung des Themas bei Albert Camus: „Camus is not protesting anything, not corruption or tyranny, not even mortality. The plague is no more or less than an exemplary event, the irruption of death that gives life its seriousness.“ Beiden Autoren gemeinsam ist laut Sontag der Ansatz, mit der Pest etwas im 20. Jahrhundert scheinbar Udenkbares zu evozieren und zu zeigen, dass gerade die Ansicht, eine solche Katastrophe könne nicht mehr geschehen, bedeutet, dass sie geschehen muß. „[...] as if the belief that such a calamity could not happen, could not happen anymore, means that it must.“ Ebd., 147f.; vgl. Camus, Albert, *Die Pest*. Reinbek bei Hamburg, 1998 (1946). Ansteckungsmotive finden sich in Sontags Aufstellung bei so unterschiedlichen Akteuren wie dem Psychatrieopfer und Schauspieler Antonin Artaud und dem schon erwähnten Psychologen und Parawissenschaftler Wilhelm Reich: „The plague metaphor was common in the 1930s as a synonym for social and psychic catastrophe. Evocations of plague of this type usually go with rant, with antiliberal attitudes: think of Artaud on theatre and plague, of Wilhelm Reich on ‚emotional plague‘.“ Ebd., S. 145.

²⁴⁴ Mann, *Dr. Faustus*, 1967 (1947), S. 312.

²⁴⁵ Sontag, *Metaphor*, 1979/1989, S. 30-36.

²⁴⁶ William S. Burroughs war nachhaltig fasziniert von der Figur des orientalischen Warlords, der seine unter Haschischinfluss stehenden Haschischinen (auch „Assassinen“, vgl. engl. „assasin“ = Mörder) jahrelang als „Schläfer“ an feindlichen Höfen unterbrachte, bis er den latenten Gefährdern den Befehl gab, nachts die Feinde im Schlaf zu töten. Vgl. dazu Laqueur, Walter, *Terrorismus*. Frankfurt am Main, 1982 (1977), S. 14f. „Gysin gave Burroughs the recently published ‚Le vieux de la montagne‘ (The Old Man of the Mountain), by Betty Bouthoul. It is the story of Hassan-i-Sabbah, leader of the Assassins, in eleventh-century Persia, who sent killers out from Alamut, his castle, to infiltrate the courts and governments of his enemies. They would lie dormant, sometimes for years, before receiving the signal to cut someone's throat. Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 361. „That everything is an illusion – ‚nothing is true‘ – meant that everything was permitted, a phrase seized upon by Burroughs and Gysin as summation of the philosophy of Hassan-i-Sabbah. (It was used by Nietzsche in

mit alter und neuer Bedeutung (Gift und Mikrobe, chemisches und lebendiges Gift), denn im übrigen Vortrag des Teufels sind „die Kleinen“ durchaus pathogene Mikroben mit beträchtlicher Latenzzeit bzw. Persistenz. Sie erhalten übrigens in der medizinischen Definition ihre Pathogenität durch die von ihnen produzierten Toxine.²⁴⁷ Induzierte toxische Reaktion und mikrobiologische Aktivität im Infektionsherd Gehirn als sine qua non für die „Genialität“ des Künstlers: Damit steht Thomas Mann, der bürgerliche Meister komplexer und eleganter Sprachkonstruktionen dem „Engel des Giftes“, aleatorischen Zersplitterer der Sprache und magiegläubigen Berufs-Außenseiter William S. Burroughs inhaltlich sehr nahe. Ebenso wie Burroughs ist Mann der Ausbruch aus beengenden Verhältnissen mit den Mitteln der Kunst gelungen. Die Vorstellung, dass mit deren probaten und sich als wirksam erweisenden Mitteln nicht nur Bewusstseinsweiterung, sondern die Aneignung neuer Räume und Transgression gelingen könnte, ist Kern jeglicher Virustheorie und jeder fragmentierenden und den Bildraum erweiternden Collagepraxis und innovativen Kombinatorik des 20. Jahrhunderts.²⁴⁸

„Thus spoke Zarathustra“ in 1880.) Burroughs used it as a trope, along with Hassan’s name, cutting it up and giving it many shades of meaning.“ Ebd., S. 482. Auch im aktuellen Wechselspiel des Virendiskurses mit dem Terrorismusdiskurs spielt die Figur des „Schläfers“ als latenter Gefährder eine zentrale Rolle, wie Brigitte Weingart angesichts der erneuten Konjunktur der „Topik des Viralen“ seit September 2001 ausführt: „Mit der AIDS-Krise bot sich ein Anlaß, die Durchlässigkeit bestimmter Grenzen – und zwar insbesondere der Grenzen individueller wie kollektiver Körper – als Unsicherheitsfaktor darzustellen. Die metonymischen Ersetzungen zwischen solchen Körpergrenzen spielten, so hat sich gezeigt, eine zentrale Rolle innerhalb jener Rhetorik, die vermeintliche Sicherheitsmaßnahmen zu autorisieren versuchte, welche weit über die Desiderate einer konkreten Seuchenpolitik hinausgehen, etwa in der Asylgesetzgebung. Mit dem ‚11. September‘ war erneut ein solcher Anlaß gegeben, und erwartungsgemäß wurden sicherheitspolitische und militärische Maßnahmen der Abschottung von den entsprechenden rhetorischen Manövern flankiert (und nicht zuletzt motiviert). Kein Wunder, dass seitdem auch die Topik des Viralen eine erneute Konjunktur erfahren hat – man denke nur an die Rede von sogenannten ‚Schläfern‘ und an jene Strategien der Visualisierung dieser latent anwesenden, unsichtbaren ‚Fremdkörper‘, von denen die Kriterien der Rasterfahndung zeugen.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 313.

²⁴⁷ Nach dem amerikanischen Anthropologen und Kybernetiker Gregory Bateson „gibt es für alle Objekte und Erfahrungen eine Quantität, die einen optimalen Wert hat. Jenseits dieser Quantität wird die Variable toxisch.“ Bateson, *Geist und Natur*, 1995 (1979), S. 72.

²⁴⁸ Die legendäre Erfindung der „Collage“ (Klebbild), die es als Souvenir und im kultischen Bildgebrauch schon wesentlich länger gab, wird auf dem Höhepunkt kubistischer Zersplitterung illusionistischer Formen den Malern Pablo Picasso und Georges Braque im Jahr 1912 zugeschrieben. Dabei sollte die Nähe zum seinerzeit neuen Medium Film und dessen Möglichkeiten der Öffnung von Zeit und Raum über den Cut (Filmschnitt) und die Montage bedacht werden. Fortan lag es nahe, vom 20. Jahrhundert als „Jahrhundert der Collage“ zu sprechen, vielleicht wäre angesichts der anhaltenden Praxis von Kombination, Rekombination und Mutation verfügbarer kultureller Materialien bis ins gegenwärtige 21. Jahrhundert (Kopie, Fake, Mash-Up, Sampling, Pastiche, Remix etc.) sogar die Formulierung eines „Jahrhunderts der Verfügbarkeit“ sinnvoll: „Die Methode, die Burroughs in allen Medien und fast immer anwendet, ist die Montage, im Grunde eine erweiterte Form der Collage. Sie oszilliert zwischen einem ‚déplacement‘, einer Art Bilderwanderung in den Scrapbooks, bei ‚The Third Mind‘ und den späten Collagen (Aby Warburg) und einer Form der ‚découpage‘ (Michel Foucault). Sie macht als ‚Bricolage‘ und mit Claude Lévi-Strauss dann als ‚Begriff von Etwas‘ in den späten 50er Jahren die Runde, wird zu einem kulturgeschichtlichen Phänomen. Natürlich ist das 20. Jahrhundert – rewind and fast forward – eine ‚never ending story‘ der ‚Collage‘, ein Jahrhundert des Sampling. Nie war so viel zu finden, nie soviel, ob gedruckt, gefilmt, getaped für so viele so verhältnismäßig leicht verfügbar.“ Heil, Axel, „Im Jahrhundert der Collagen“, in: Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 27.

Die Wirksamkeit entsteht bei Mann aber eher durch Infiltration und Proliferation des opulenten Erzählflusses, während bei Burroughs die Schnitt- wie Erzähltechnik von hartem Wechsel, rasanter Dynamik, Schablonenhaftigkeit und zufälligen Fundstücken gekennzeichnet ist.²⁴⁹ Dennoch verzichtet auch Burroughs, insbesondere mit ausdrücklicher Rücksicht auf sein junges, US-amerikanisches Publikum, nie auf fesselnde Narration und breitenwirksame Lesbarkeit seiner gleichfalls opulenten Texte. Während jedoch dem deutschen Romancier der Universalschlüssel zur Schaffenskraft das notwendige „Genie“ ist, wird bei Burroughs ein durch „Junk“ induziertes Virus zum wirksamen Agens bei der Textproduktion. Burroughs bietet sich für diese Untersuchung als Künstler und Autor nicht nur deswegen an, weil er in seinen Texten mit zum Teil an Redundanz grenzender Regelmäßigkeit mit dem Instrumentarium viraler Interaktionsmodelle operiert, sondern auch, weil seine Arbeit maßgeblich von der Pariser Kunstszene, Brion Gysin und den anderen Bewohnern des „Beat Hotels“ geprägt wird, wo in den späten 1950er und beginnenden 1960er Jahren die Erinnerungen an das „Fin de Siècle“ ebenso wie an den Aufbruch in die Moderne mit Kubismus, Dadaismus und Surrealismus ebenso allgegenwärtig sind wie Situationismus, Strukturalismus und aufkommender Dekonstruktivismus. Nicht zuletzt ist Burroughs auch deshalb von besonderem Interesse, weil seine künstlerische Forschung ganz im Sinne der von Buckminster Fuller im Eingangszitat genannten „Künstler-Forscher-Erfindern“ in bemerkenswerter Parallelität zu den jeweils aktuellen Forschungsberichten aus Princeton, Cold Spring Harbor und anderen Zentren virologischer Forschung stehen. Seine aktuellen Kenntnisse verdankte er zumeist populärwissenschaftlichen Artikeln in den oben schon genannten Magazinen.²⁵⁰ Bei alledem bringt Burroughs aber nie die Mühe oder Konzentration auf, sich tatsächlich dem linguistischen bzw. etymologischen Potential seiner künstlerischen Behauptungen eingehender zu widmen. Insbesondere die interkulturelle Perspektive, die von ihm gelegentlich aufgebracht, aber nie vertieft wird, wäre mit Blick auf den asiatischen Einfluss von Kalligrafie und selbstgewähltem asiatisierenden Pseudonym „William Lee“ in sprachwissenschaftlicher Hinsicht sicherlich ergiebig.²⁵¹ Auch zeichentheoretische Ansätze hat er in seiner an sich semiologischen Arbeitsweise immer nur angedeutet. Stattdessen

²⁴⁹ „Im übrigen, ich habe ganz recht gesprochen, um Osmose, um Liquordiffusion, um den Proliferationsvorgang handelt es sich bei dem ganzen Zauber.“ Mann, *Dr. Faustus*, 1967 (1947), S. 308.

²⁵⁰ William S. Burroughs trifft Buckminster Fuller bei verschiedenen Lesungen in den USA und es ist anzunehmen, dass er wesentliche Ansichten des Architekten teilte, da er ebenso wie dieser sein Fachgebiet in einer Kombination von Kunst und Wissenschaft sieht und der Ansicht ist, die Menschheit müsse zur Überwindung des evolutionären Stillstandes durch (Bio-)Technologie beitragen. Vgl. Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 521.

²⁵¹ Das Pseudonym wurde für die Erstveröffentlichung von „Naked Lunch“ bei dem Pariser Verlag Olympia Press benutzt – auch „Inspektor Lee“, einer der Protagonisten der „Nova-Trilogie“, Burroughs Alter Ego chinesischer Herkunft. Er verfügt somit über besondere Qualifikationen, grammatikalischer Infiltration eventuell nicht gänzlich zu erliegen.

widmete er sich dem Einsatz von Bildern anstelle von Begriffen und von Farben anstelle von Worten, so wie wir es vom französischen Dichter Arthur Rimbaud, aber auch von den Surrealisten kennen, und betrieb eine regelrechte Wiederbelebung des vorhandenen kulturellen Fermentes aus der Frühzeit der Mikrobiologie, des „Fin de Siècle“. Und ebenso wie es eine zeitgenössische Invasion der Künstler und des Künstlerischen in die „reine“ Wissenschaft durch „artistic research“ zu verzeichnen gibt, steigt die Diffusion von Bildern und Farben in philosophischen Texten schon im späten 19. Jahrhundert an.²⁵²

„Das Einwandern von Metaphern in philosophische Texte, die Metaphorizität der Sprache insgesamt, einschliesslich der philosophischen Sprache, wie sie eindringlich von Nietzsche vorgeführt und thematisiert wurde, war eine stetige Bedrohung desjenigen philosophischen Diskurses, der sich dem Ideal einer eigentlichen, eindeutigen, logischen und begrifflichen Sprache und der damit verbundenen Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie verschrieben hatte. In dieser Denktradition kontaminieren Metaphern den reinen Körper der Philosophie.“²⁵³

Genau diese Kontamination, die sich bereits im 19. Jahrhundert in den Werken von Friedrich Nietzsche feststellen lässt, soll nun etwas eingehender am Beispiel von Dekonstruktivismus und Postmoderne untersucht werden.

6.4.7 Sprachviren und Virustheorien im Poststrukturalismus

Im Rückgriff auf Friedrich Nietzsche entstand seit den 1960er Jahren in der französischen Philosophie ein weitläufiges Gedankengebäude, das modellorientiert gesprochen in weiten Zügen an die Struktur der freischwebenden Architektonen Constants erinnert (vgl. Kap. 5.5). Die besondere Bedeutung, die nicht nur im Dadaismus und im Surrealismus, sondern in der Nachkriegsmoderne auch wieder bei John Cage und im Fluxus der Aleatorik zugeschrieben wird, geht ohne Zweifel ebenso auf das Konto des deutschen Philosophen:

„Dieser Zufall ist nicht als schlichte Auslosung zu verstehen, sondern als das ständig erneuerte Risiko des Willens zur Macht, der jedem Zufall einen anderen noch stärkeren Zufall entgegensetzt. [...] Die Welt, wie wir sie kennen, ist nicht die einfache Figur, in der die Ereignisse zurücktreten, damit die wesentlichen Züge, der endgültige Sinn, der erste und letzte Wert zur Geltung kommen; sie ist ein Wirrwarr unzähliger Ereignisse; sie erscheint uns heute wundersam bunt, schrecklich, bedeutungstief; sie ist aber von einer Menge von Irrtümern und Phantasien hervorgebracht und noch heute bevölkert. [...] Wir glauben, daß unsere Gegenwart auf tiefen Intentionen und stabilen Notwendigkeiten beruht; wir verlangen von den Historikern, uns in dieser Überzeugung zu bestärken. Aber der wahre historische Sinn

²⁵² Vgl. zum Modebegriff des „artistic research“: Elkins, James, „Sieben Fragen über Kunst als Forschung“, in: „Artistic Research“ (Texte zur Kunst, Nr. 82). Berlin, 2001, S. 86-91.

²⁵³ Haenseler, *Metaphern unter dem Mikroskop*, 2009, S. 29.

weiß, daß wir ohne ursprüngliche Fixpunkte und Koordinaten von ungezählten entchwundenen Ereignissen leben.“²⁵⁴

Ähnliches gilt für die biologische Strukturkoppelung. Und wenn Michel Foucault bei seiner Analyse gesellschaftlicher Machtsysteme folgerichtig den Begriff der „Biomacht“ innerhalb des schon thematisierten biopolitischen Diskurses einführt, ist damit die Richtung aller nachfolgenden poststrukturalistischen Virustheorien von Deleuze/Guattari, Baudrillard und Derrida und ein dementsprechender neuer Lebensbegriff klar vorgegeben: „Man kann das Leben nicht länger als große kontinuierliche oder absichtsvolle Erschaffung von Individuen denken; man muß das Lebende als das kalkulierbare Spiel des Zufalls und der Reproduktion denken.“²⁵⁵ Den hier vorgestellten Künstlern und Philosophen ist gemeinsam, dass sie einen Weg suchen, dem Machtsystem des solchermaßen vermeintlich „kalkulierbaren Spiels des Zufalls und der Reproduktion“ wie auch zeitlicher Organisation als unbedingte Bedingung menschlichen Seins zu entkommen. Daher liegt allen ihren Werken eine grundsätzliche Skepsis und Kritik an der Sprache als unfreiwillig von Beginn der eigenen Existenz an inkorporiertes Herrschaftssystem zugrunde. Folgerichtig werden die futuristischen und dadaistischen Versuche, die Sprache zu fragmentieren und ad absurdum zu führen, wieder aufgegriffen und die Technik der Collage einmal mehr zum wichtigsten Ausdrucksmittel.

William S. Burroughs hatte vielfach Gelegenheit, sich vom poststrukturalistischen Denken infizieren zu lassen, und verdankt der französischen Philosophie große Teile seiner künstlerischen Adaption des Viren-Themas. Einerseits verbringt er schon seit den späten 1950er Jahren immer wieder viel Zeit in Paris, wo er wie beschrieben mit Brion Gysin im „Beat Hotel“ wohnte und sicher schon frühzeitig die neuen Ansätze der genannten Autoren rezipiert hat. Mit Brion Gysin erschafft Burroughs nach automatisierter Methode „Cut-Ups“ von Texten und Bildern zur vermeintlichen Zerstörung von Kontrollsystemen; mit dem Tontechniker der Beatles, seinem Liebhaber Ian Sommerville, entwickelt er in den Londoner Studios als akustisches Pendant dazu die „Idee, Tonbänder als Waffen einzusetzen“, und will das „Raum-Zeit-Kontinuum brechen durch Cut-Ups von Tonbändern“.²⁵⁶ Von 1972 an lehrt Sylvère Lotringer an der Columbia University in New York französische und vergleichende Literaturwissenschaften. Er trifft dort John Cage und versucht fortan durch eine von ihm so bezeichnete „kulturelle Synthese“ Cages Verständnis von Aleatorik mit dem der Fluxus-Künstler, William S. Burroughs' und Brion Gysins „Cut-Ups“ und der Philosophie

²⁵⁴ Foucault, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Seitter, Walter (Hg.), *Michel Foucault. Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main 1996 (1974), S. 83-108.

²⁵⁵ Foucault über François Jacobs „Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code“, in: *Le Monde*, Nr. 8037, 15.11.1970, Paris, 1970 in: Foucault, *Medientheorie*, 2013, S. 224f.

²⁵⁶ Fallows, Colin „Interview with Barry Miles“ in: Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 118ff.

poststrukturalistischer Theoretiker zusammenzuführen, um Impulse zu einer Alternative zum klassischen Marxismus der Frankfurter Schule in Umlauf zu bringen.

„The year 1978 ended with a celebration of Burroughs’ work in New York. This was first proposed by Sylvère Lotringer, who first met Burroughs at the Schizo-Culture Conference that he organized at Columbia University on November 13-16, 1975, where Burroughs spoke on the same platform as Michel Foucault.“²⁵⁷

Lotringer, der sich selbst gemäß dem viralen Modell (vgl. Kap. 5.6, Typen A, B und E) gern als „agent provocateur“ bezeichnete, verbreitet das Material für die „kulturelle Synthese“ in den USA vor allem über die Zeitschrift *Semiotext(e)* von 1975 bis 1985. Das Nachfolgemodell hieß bezeichnenderweise *Foreign Agents* und erschien ab 1983 zusammen mit Jean Baudrillards *Simulations* und schließlich auch mit dem berühmten „Rhizom“-Text von Deleuze/Guattari.²⁵⁸ Die cyberpunkartigen Assoziationen der „Nova Convention“ klingen auch im 1980 erschienenen Hauptwerk der beiden Autoren *Tausend Plateaus* an,²⁵⁹ in dem an zahlreichen Stellen Mikroben, Ansteckung und explizit auch immer wieder Viren thematisiert werden.²⁶⁰

Am Beispiel des wieder einmal als initiale Begegnung so wichtigen Impulsgebers John Cage wird von Deleuze/Guattari im Rekurs auf Leibniz’ Monadologie der Begriff der „Involution“ anstelle von „Evolution“ eingeführt, der keinen Unterschied mehr zwischen „Natürlichem“ und „Künstlichem“ machen soll:

„John Cage hat als Erster diese feste klangliche Ebene am vollkommensten entwickelt, die einen Prozeß gegenüber jeder Struktur und Genese hervorhebt, eine schwimmende, fließende Zeit gegenüber der pulsierenden Zeit oder dem Tempo, das Experimentieren gegenüber jedem Interpretieren, und bei der Stille als Klangpause auch den absoluten Bewegungszustand kennzeichnet. [...] Wie Cage sagt, gehört zum Plan, dass der Plan scheitert. Gerade weil er kein Organisations-, Entwicklungs- oder Bildungs-Plan ist, sondern ein Plan der unbeabsichtigten Transmutation. [...] Der Plan, der Lebensplan, der Schreibplan, der Musikplan etc. muß scheitern, da es unmöglich ist, ihm getreulich

²⁵⁷ Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 537. Spätestens bei der Schizo-Culture-Konferenz 1975 an der Columbia University trifft Burroughs, der einer der Referenten war, zentrale Vertreter des französischen Poststrukturalismus wie Lyotard, Deleuze, Guattari, Foucault. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass er viele von ihnen schon viel früher in Paris kennenlernte. Eine Programmübersicht der von Lotringer organisierten Konferenz, bei der auch Cage eine wichtige Rolle spielte, unter <http://semiotexte.com/?p=962> (aufgerufen am 4.9.2017).

²⁵⁸ Vgl. Lotringer, Sylvère, *Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie*. Berlin, 1991. Vgl. auch <http://semiotexte.com> (aufgerufen am 10.12.2015).

²⁵⁹ 1978 bringt Lotringer in New York „The Nova Convention“ auf die Bühne des „Intermedia Theaters“ der New York University, eine dreitägige Hommage an William S. Burroughs im Rekurs auf sein Hauptwerk, die „Nova-Trilogie“. Hinzu kamen weitere Veranstaltungen im Irving Plaza, East Village, an der Patti Smith, Frank Zappa, Laurie Anderson, Lou Reed, Timothy Leary und Burroughs teilnahmen, was die Aufmerksamkeit der jüngeren Generation der New Yorker Punk- und New Wave-Szene weckte. Auf der Einladungskarte formulierte Burroughs: „The Nova Convention 1978 I am primarily concerned with the question of survival – with Nova conspiracies, Nova criminals and Nova police. A new mythology is possible in the Space Age, where we will again have heroes and villains, as regards intentions towards this planet. I feel that the future of writing is in Space, not Time –“. Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 43.

²⁶⁰ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980).

zu folgen. Misslungene Versuche sind Bestandteil des Planes, da er mit den Dimensionen dessen, was jedes Mal abläuft, wächst oder schrumpft (eine Fläche mit n Dimensionen). Eine seltsame Maschine, zugleich eine Maschine des Krieges, der Musik und der Ansteckung-Ausbreitung-Involution.²⁶¹

Der hier als Maschinerie, als mechanistische Programmierung beschriebene Prozess des Werdens ist in den Virustheorien die Struktur, bei Burroughs das „maßgebliche Instrument des Monopols und der Kontrolle, das eine Erweiterung des Bewußtseins verhindert, sind Wortzeilen, die Denken, Fühlen und sinnliche Wahrnehmung des Menschen steuern. [...] IN, OUT.“²⁶² Im Gespräch mit Allen Ginsberg und Gregory Corso spricht Burroughs von viraler „Maschineneffizienz“ und einer „ungeheuer komplizierte[n] Maschinerie, die demontiert werden muß“, doch andererseits ist allen Virustheoretikern die Hoffnung gemeinsam, es könne einer „Person außerhalb der Maschine“ gelingen, zum Störfaktor (Virus) zu werden und die notwendige Demontage qua Subversion zu bewirken (vgl. Kap. 8.3).²⁶³ Dem geschlossenen System der immer gleichen Strukturen zu entkommen, einen neuen Weg ins Offene anzubieten, ist das Ziel aller Virustheoretiker des Poststrukturalismus. Das Virus steht dabei in der ihm eigenen Ambivalenz zum einen für die Struktur und die unvermeidliche Strukturkoppelung selbst als mechanistisches Programm. Es ist aber in seiner Fähigkeit, zum vitalistischen Störfaktor, zur zufälligen Mutation und zur neuartigen Rekombination des Codes zu werden, auch Schlüssel zum Ausweg aus der strukturellen Begrenztheit allen Seins. So kritisiert der Anthropologe Clifford Geertz am Werk des französischen Mythenforschers Claude Lévi-Strauss dessen strukturelle Abgeschlossenheit als

„Betonung der Verwandtschaft zwischen Gedächtnis, Musik, Dichtung, Mythos und Traum; der Gedanke einer universellen ‚wilden‘ (sauvage) Sennensprache, die in jedem Menschen halb begraben liegt (und tiefer begraben in uns, die wir die ‚société naissante‘ verlassen haben, als in Primitiven); und die Vorstellung von Bedeutung als geschlossener Welt, die sich aus all dem ergibt.“²⁶⁴

Hier setzt nun die Dekonstruktion an oder, wie es der Philosoph Manfred Frank charmant formuliert, das Poststrukturalistische am Strukturalismus von Lévi-Strauss als „Derridas Alternative“:

²⁶¹ Ebd., S. 363ff. Die Differenzierung von „developpement“ und „enveloppement“ rekurriert auf die „Monadologie“ des Barockgelehrten Leibniz: „Und dasjenigere was wir die Zeugung zu nennen pflegen/ ist nichts anderes als eine Evolution und ein Wachstum; gleichwie hingegen dasjenige/ welches man des Tod heisset/ eine gewisse Art der Involution und der Abnahme oder Verminderung ist.“ Leibniz, *Monadologie*, 1996 (1714), S. 57.

²⁶² Burroughs im Gespräch mit Gregory Corso und Allen Ginsberg in: Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 114ff.

²⁶³ Ebd. In diesem Zusammenhang ist der deutsche Film „Decoder“, der im folgenden Kapitel 6.5 thematisiert wird, ein prototypisches Beispiel: *Decoder*, BRD 1984, Regie: Muscha und Klaus Maeck, 87 Minuten.

²⁶⁴ Geertz, Clifford, *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. München/Wien, 1990 (1988), S. 48. Vgl. auch Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1968 (1962).

„Sein Grundthema in Kürze: Wenn die Struktur in ihrer jeweiligen Gestalt/Ordnung nicht durch ein außerstruktureles Prinzip festgehalten wird – und sie wird es nicht –, dann ist alles Struktur, und alle Strukturalität ist ein unendliches Spiel von Differenzen. Der Ausdruck ‚Spiel‘ überrascht Sie vielleicht; er stammt aber von Saussure, der Sprache nicht nur gern mit einem Schachspiel verglich, sondern auch vom ‚jeu de différences‘ sprach. Das Gesamt der differentiellen Spiele ist die Struktur.“²⁶⁵

In einem Gespräch über Raumkünste stellt Jacques Derrida 1994 klar, dass er die bildnerische Arbeitsweise der Dekonstruktion in seinem Sinne, die für ihn stets mit dem Grundgedanken des Virus verbunden ist, als nondiskursive, gewissermaßen bildwissenschaftliche Variante der linguistischen Dekonstruktion vorzieht:

„Deconstruction starts with the deconstruction of logocentrism, and thus to want to confine it to the linguistic phenomena is the most suspect of operations. [...] It is when words start to get crazy in that way and no longer behave properly in regard to discourse that they have more rapport with the other arts, and conversely this reveals how the apparently nondiscursive arts such as photography and painting correspond to a linguistic scene.“²⁶⁶

Das Machtsystem, dessen Agenten in Foucaults Worten die Intellektuellen selbst sind,²⁶⁷ kann zeitweise zwar durch Sichtbarmachung der manipulativen Operationen mithilfe dekonstruktivistischer Elemente bekämpft und geschwächt werden, aber auch der Begriff „Dekonstruktion“ wird sich nach Ansicht Derridas von selbst abnutzen:

„But it is more like a virus; it is a form of virus of which we will lose the trace. It is inevitable that at a given moment the trace identifiable within the name ‚deconstruction‘ will be lost; that is obvious. The word will wear itself out. Beyond the word ‚deconstruction‘ or other words associated with it, this process will be a little different; it may take longer. There will continue to be little organisms with their independent lives, whose trajectories we may be able to follow, but that is true for anything that happens in a culture. How does one follow the trace of philosophy through history? I don’t know.“²⁶⁸

²⁶⁵ Frank, Manfred, *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt am Main, 1984 (1983), S. 84.

²⁶⁶ Derrida, *Spatial Arts*, 1994, S. 14ff.

²⁶⁷ „Die Intellektuellen sind selbst Teil dieses Machtsystems; die Vorstellung, daß sie die Agenten des ‚Bewußtseins‘ und des Diskurses sind, gehört zu diesem System. [...] Darum ist die Theorie nicht der Ausdruck, die Übersetzung, die Anwendung einer Praxis; sie ist selbst Praxis. Aber eine lokale und regionale Praxis, die, wie Sie gesagt haben, nicht totalisiert. Sie ist Kampf gegen die Macht, Kampf um ihre Sichtbarmachung und Schwächung dort, wo sie am unsichtbarsten und hinterhältigsten ist.“ Foucault im Gespräch mit Deleuze in: Seitter/Foucault, *Subversion des Wissens*, 1996 (1974), S. 108. „Die Virologie bietet ein Metaphernfeld par excellence nicht nur für Grenzgängertum und für die Problematisierung von Grenzen als Ergebnis von Setzungen. Qua Virus lassen sich darüber hinaus jene Aspekte von Unsichtbarkeit und Latenz konzeptualisieren, für die in dekonstruktiven Texten die Wendung des ‚immer schon‘, ‚toujours déjà‘, klassisch geworden ist, beispielsweise wenn von der konstitutiven Anwesenheit des Technologischen im Natürlichen, des Öffentlichen im Privaten, des Fremden im Eigenen, der Kopie im Original die Rede ist. Es ist der Ausschluß dieses Anderen, der das Funktionieren entsprechender Diskurse gewährleistet.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 218.

²⁶⁸ Derrida, *Spatial Arts*, 1994, S. 32; vgl. auch den Exkurs zur viralen Architektur in Kap. 5.5).

Während Derrida die Zerstückelung und Neuzusammensetzung von alten Strukturen als fragmentarisierende Künstlermethode vorschlägt, in der Störung als positives dekonstruktives Potential erscheinen darf und in der die Zitatkultur der Postmoderne mit all ihren Auswirkungen auf zeitgenössische Methoden der Digitalkultur wie „Mash-Up“,²⁶⁹ Kopierwut und „Ecstasy of Influence“ als Öffnung in unendliche Räume propagiert wird,²⁷⁰ sieht sein Kollege Jean Baudrillard in seiner explizit so genannten „Virus­theorie“ die Situation deutlich pessimistischer.²⁷¹ Wie viele seiner Zeitgenossen bezieht er sich dabei ursächlich auf HIV/AIDS, die rätselhafte Krankheit, die den Zeitgeist einer Generation nicht nur beeinflusst, sondern auch viele Opfer unter Künstlern und Intellektuellen gefordert hat. Wenn bei Derrida die Verhinderung verlustfreier Übertragung angesichts von HIV/AIDS und ersten Computerviren noch wie eine Art „Hacker-Ethos“ behandelt wird,²⁷² wendet Baudrillard einen durchgängig bedrohlichen Virenbegriff an, wengleich er diesen mehrfach wieder zu relativieren sucht: „Doch vielleicht ist der Aufbruch dieses Virus eine Rettung, ein Gegenmittel gegen Tod und Untergang.“ Im Hinblick auf HIV/AIDS verweist er in der Tendenz wertkonservativ auf eine Art natürlichen Selbstregulierungsmechanismus gegen ein Übermaß an sexueller Befreiung und die Folgen menschlicher Überorganisation der Welt: „[...] wir wissen nicht, ob es ein Rettungsmittel, ein provisorisches Rettungsmittel bedeutet gegen die virtuelle Katastrophe, die eine völlige sexuelle Befreiung für die Spezies bedeuten würde.“²⁷³ Baudrillard will in der Gefährdung durch Viren den „Gegenstoß gegen einen überorganisierten Zustand der Dinge“ erkennen: „Wir können diese Ereignisse, diese Erlebnisse nicht von vorneherein als negativ bezeichnen, wir müssen es im Kopf behalten, dass überintegrierte Systeme ihren eigenen Untergang erzeugen und Viren sind ein Mittel dazu.“²⁷⁴ Es ist eine interessante Frage, ob dieses Bild des „überintegrierten Systems“ aus der physikalischen Wärmelehre, deren Metaphorik sich im 20. Jahrhundert größter Beliebtheit erfreut und hier augenscheinlich zur Anwendung kommt, zutreffend ist. Im zweiten Hauptsatz der Thermodynamik wird bekanntlich das Streben eines geschlossenen Systems nach

²⁶⁹ Gehlen, *Mashup*, 2011.

²⁷⁰ Lethem, Jonathan, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: Harper's Magazin, Februar 2007. Jonathan Lethem formulierte seinen komplett aus Zitaten formulierten Text im Rekurs auf das Hauptwerk des US-amerikanischen Literaturtheoretikers Harold Bloom zur Originalität der Autorschaft: Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, 1993.

²⁷¹ Vgl. zum Thema folgende Publikationen: Baudrillard, *Virus­theorie*, 1988; Baudrillard, *Viralität und Virulenz*, 1991, Baudrillard u.a., *Philosophien der neuen Technologie*, 1989; Baudrillard, *Der Geist des Terrorismus*, 2002; Baudrillard, *Die Transparenz des Bösen*, 1992.

²⁷² „Mit dem Setzen auf Störung, zu dem die Virenanalogie verleitet, kokettiert Derrida mit einer Art Hacker-Ethos: AIDS und Computerviren nehmen der Dekonstruktion die Arbeit ab.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 218.

²⁷³ Baudrillard, *Virus­theorie*, 1988, S. 248ff.

²⁷⁴ Ebd.

höchstmöglicher Entropie beschrieben. Falls nun ein Virus eine Störung dieses Vorgangs bewirken sollte, wäre die entscheidende Frage, ob das Virus dem System inhärent ist oder von außen eindringt. Für Baudrillard ist klar: „Viren sind nicht akzident, sind nicht plötzliche akzidentelle Prozesse. Sie sind überall in dem logischen und überlogischen Prozeß der heutigen Systeme vorhanden.“²⁷⁵ Baudrillard bemüht eine „metaphorische Genealogie“ von Gefahren für die menschliche Existenz in vier Dimensionen, was auf anschauliche Weise die bis hierhin analysierte Genese des Virus aus der Metaphorik dominanter Diskurse der Vergangenheit zeigt:

- „1. Dimension: frontaler Feind – Wölfe
- 2. Dimension: unterirdischer Feind – Ratten
- 3. Dimension: allgegenwärtiger Feind – Kakerlaken
- 4. Dimension: unsichtbarer Feind – Viren

Man weiß nicht, in welchem Raum sie sich bewegen, wir haben kein Abwehrmittel gegen sie, auch unterirdisch ist es gar nicht möglich, also wir wissen nicht, wie wir uns verteidigen können.“²⁷⁶

Die Frage nach dem Verlust einer geeigneten räumlichen Instanz, um dem Phänomen „Virus“ adäquat zu begegnen, ist auch anderen großen Gegenständen im Werk Baudrillards wie dem Terrorismus und den Folgen der Technologisierung zu eigen, denn ähnlich wie im später diskutierten Immundiskurs des folgenden Abschnitts beschrieben, ist „Viralität“ erst mit der Aufhebung sämtlicher Grenzen als „Orbitalisation“ entstanden:

„In dem Moment, wo alles seine Singularität hatte, jeder in seiner Kultur, jeder in seiner symbolischen Welt usw. war, sobald alles orbitalisiert wird und ins Leere, in den leeren Raum projiziert wird, sobald alles in seine kleinsten Elemente zergliedert wird, dann wird diese Kettenreaktion möglich, weil durch diesen Sturz ins Identische, durch die Identifikation und Orbitalisation diese Viralität entstehen kann. Sonst kann der Virus nicht entstehen, wenn organische Körper existieren, wenn organische Kulturen existieren, dann gibt es, könnte man sagen, eine Naturimmunität des organischen oder des sozialen Körpers. Doch das verschwindet, und es verschwindet sehr schnell durch die technische Projektion. [...] Es herrscht eine weltliche Unverantwortlichkeit der Elemente, der Dinge und der Körper gegeneinander, und dann kann diese Dimension entstehen.“²⁷⁷

Die Öffnung in die völlige Grenzenlosigkeit der Netze und Netzwerke bringt in dieser Interpretation nicht etwa mehr Freiheit mit sich, sondern Gleichgültigkeit und Unverantwortlichkeit. Das Modell viraler Interaktion lässt nach Baudrillard nicht etwa eine Vielfalt an Informationen zu, sondern befördert Kommunikation „des Gleichen mit dem

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

Gleichen“, so dass Kommunikation selbst ein „viraler Prozeß“ wird.²⁷⁸ Schließlich vermutet Baudrillard, es könne sich bei den Viren um eine Art „objektale Revanche“ handeln.²⁷⁹ An diesen Gedanken schließt die Argumentation des französischen Soziologen Bruno Latour an, der mit seiner schon thematisierten Neudefinition von Agenten als „Akteure“ oder „Aktanten“ und seinen Fragen danach, wer eigentlich spräche, wenn Diagramme und andere Labordaten als Informationen gewertet würden und wo die Mikroben eigentlich vor Pasteur gewesen seien, den wissenschaftskritischen Diskurs stark beeinflusst. Latour fordert einen konstruktivistischen Umgang mit den vermeintlich objektivierbaren Dingen als mit uns in permanenter Interaktion stehenden Agenten:

„In the laboratory any new object is at first defined by inscribing in the laboratory notebook a long list of what the agent does and does not do. This definition of the agent is acceptable, but it runs the risk of bringing us a new philosophical problem. Did the microbe exist before Pasteur? From the practical point of view – I say practical, not theoretical – it did not. To be sure, Pasteur did not invent the microbe out of thin air. But he shaped it by displacing the edges of several other previous agents and moving them to the laboratory in such a way that they became unrecognizable. This point is not unimportant, for we often say without thinking that Pasteur ‚discovered‘ the microbes. [...] To discover is not to lift the veil. It is to construct, to relate, and then to ‚place under‘.“²⁸⁰

Diese Interaktion und Kontextualisierung dachte am konsequentesten der französische Philosoph Michel Serres mit seiner *Parasitologie* vor,²⁸¹ die wie auch andere seiner Werke dem Medium der Figur des Dritten gewidmet ist, die wir nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung als kongruent zur Figur des Virus verstehen können.²⁸²

„Das Medium hat also die Eigenschaft, im Vollzug seiner Übermittlungstätigkeit zu verschwinden, mithin unsichtbar zu werden. [...] Die Eigendynamik von Kulturen verdankt sich immer auch den Mediatoren, die das Eigene und das Fremde, das also, was inhomogen ist, miteinander in Beziehung setzen. So wird für die Sozialtheorie und -philosophie des Dritten der Bote zu einer Schlüsselfigur: Michel Serres hat ein Gutteil seines Werkes diesen zwischen den Welten stehenden Figurationen des Dritten gewidmet: Den Parasiten, der Mythologie des Hermes in der Fülle seiner Auslegungs-Übersetzungs- und Vermittlerfunktionen und eben den Engeln. [...] Die diabolische Entgleisung ist der Dritten- und Botenfunktion als Option stets eingeschrieben.“²⁸³

²⁷⁸ „Kommunikation ist selbst ein viraler Prozeß in dem Sinne, dass in der Kommunikation jedes Element das gleiche wird und nur ein Netz entsteht, wo das Gleiche mit dem Gleichen kommuniziert, interaktiv.“ Ebd.

²⁷⁹ „[...] wo also die Viren, die Viralität usw. wäre also die Revanche, die objektale Revanche gegen alle Menschen, gegen das ganze menschliche Unternehmen des Herrschens und der Überbeherrschung der Welt.“ Ebd.

²⁸⁰ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 84.

²⁸¹ Serres, *Der Parasit*, 1987 (1980). In diesem Text werden auch die bei Latour häufig zitierten „Quasi-Objekte“ eingeführt, die für intersubjektive Aktivität verantwortlich sind. Vgl. zum Parasitären auch: Falkner, *Strategien der Wirtsfindung*, 2017.

²⁸² Serres, *Hermes*, 1991; Serres, *Engel*, 1995.

²⁸³ Krämer, „Medien, Boten, Spuren“, in: Münker/Roesler, *Medium*, 2008, S. 72f.

Die hier beschriebene Polyvalenz ist allen Viretheoretikern des Poststrukturalismus gemeinsam und laut den Ausführungen im dritten Teil der vorliegenden Arbeit als prägend für die heutige Digitalkultur anzusehen.

6.4.8 Der Immundiskurs in der aktuellen europäischen Philosophie

Als Konsequenz des bis hierhin geschilderten Viren-Narrativs des 20. Jahrhunderts darf man für die Gegenwart des 21. Jahrhunderts eine veränderte Perspektive auf die Denkfigur des Virus annehmen. Für den deutschen Philosophen Peter Sloterdijk wird schon mit Friedrich Nietzsches Philosophie im 19. Jahrhundert eine „immunologische Wende“ vollzogen:

„Nietzsche war es, der die immunologische Wende des Denkens vollzog und die Kultur im Ganzen als Wettkampf zwischen verharmlosenden und steigernden Impf-Strategien zu deuten begann. Während die Demokratie die Reihenimpfung der Massen mit Sekuritätsmotiven betreibt, will Zarathustra das Leben der wenigen noch einmal ungeheuer machen, indem er das Denken selbst in eine Infektion verwandelt: ‚Ich impfe euch mit dem Wahnsinn.‘“²⁸⁴

Dem „Tollen Menschen“ diagnostiziert Sloterdijk eine „durch Aufklärung erworbene metaphysische Immunschwäche“.²⁸⁵ Gott wird laut Sloterdijk getötet durch Infnitisierung, denn durch den Anspruch auf Unendlichkeit erfolgt die Vernichtung der Immunitätskugel als Unendlichkeitsgott.²⁸⁶ Der Nihilismus beginnt demnach mit dem Verlust der Grenze zwischen Innen und Außen. Das Großprojekt der Gegenwart könnte laut Sloterdijk nunmehr in der Neuformung einer bergenden Hülle mithilfe der Medien bestehen:

„An der Moderne teilhaben, bedeutet evolutionär gewachsene Immunsysteme aufs Spiel setzen. [...] Die Moderne charakterisiert sich dadurch, dass sie ihre Immunitäten technisch produziert und ihre Sicherheitsstrukturen zunehmend aus den traditionellen theologischen und kosmologischen Dichtungen ausgliedert. Die großtechnische Zivilisation, der Wohlfahrtsstaat, der Weltmarkt, die Mediasphäre: All diese Großprojekte zielen in schalenloser Zeit auf Nachahmung der unmöglich gewordenen Sphärensicherheit. Nun sollen Netze und Versicherungspolice an die Stelle der himmlischen Schalen treten; Telekommunikation muß das Umgreifende nachspielen. In einer elektronischen Medienhaut will sich der Menschheitskörper eine neue Immunverfassung schaffen.“²⁸⁷

Als neue Perspektive erscheint hier der „Menschheitskörper“ anstatt des „Volkskörpers“ – der italienische Philosoph Roberto Esposito spricht gar von einem „Weltkörper“.²⁸⁸ Sowohl

²⁸⁴ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 558.

²⁸⁵ Ebd., S. 588.

²⁸⁶ Sloterdijk, *Sphären I*, 1996, S. 131.

²⁸⁷ Ebd., S. 23ff.

²⁸⁸ „Der philosophische Begriff der ‚Lebenswelt‘, der aus der Phänomenologie kommt, sollte in die Idee eines ‚Weltlebens‘ umgekehrt werden: Denn die ganze Welt erscheint immer mehr als einheitlicher Körper, den eine einzige globale Bedrohung zusammenhält und ihn zugleich mit Zerfall bedroht [...] Die Welt, die ganze Welt, ist

Sloterdijk als auch seine italienischen Kollegen in der Tradition der italienischen Arbeiterbewegung („operaismo“) bevorzugen anstelle der Rede von der Globalisierung den Begriff der „Mondialisierung“, die laut Sloterdijk schon viel früher mit der Umrundung der Welt und der Rückkehr der überlebenden Magellanfahrer 1522 beginnt. Auch wenn erst in unserer Zeit durch die digitale Informationsübertragung und ein weltumspannendes schnelles Verkehrsnetz „die Entzauberung der alten lokalen Immunstrukturen epidemisch und massenhaft empfindbar wird“, sieht Sloterdijk die „immunologische Katastrophe der Neuzeit“ schon mit der Landung der „Pestschiffe des Wissens“ im Süden Spaniens eintreten, denn fortan sind alle Grenzen infrage gestellt.²⁸⁹

Wie geht die aktuelle westliche Philosophie nun mit der von Peter Sloterdijk festgestellten, durch Aufklärung erworbenen metaphysischen Immunschwäche nach der „immunologischen Wende“ der Neuzeit und insbesondere mit dem von Nietzsche geprägten Nihilismus um?²⁹⁰ Als allgemeine Tendenz im 20. und 21. Jahrhundert lässt sich eine stetig zunehmende Bedeutung des Biologischen im sozialen, politischen und bildnerischen Denken feststellen. Der österreichische Kunstwissenschaftler Helmut Draxler beschreibt den „Lebensbegriff als markante Schnittstelle zwischen dem Biologischen und dem Sozialen“ und unterscheidet diesbezüglich die natur- und geisteswissenschaftliche Denktradition. In der naturwissenschaftlichen Begriffsgeschichte führt laut Draxler der Weg von „Wahrheitssuche zum Relativismus stets nur vorbehaltlicher, falsifizierbarer Wahrheitsansprüche, vom mehr oder weniger göttlichen Naturgesetz zur Inthronisierung des Zufalls im Rahmen der Evolutionstheorie“ und letztendlich auch zu einem „Verzicht auf den Lebensbegriff“ (vgl. Kap. 5.1):

„Der Begriff des Lebens hat die moderne Biologie zwar mit konstituiert, aber er stellt innerhalb ihrer modernen Paradigmen keine sinnvolle Frage mehr dar. [...] Im Gegensatz hierzu erfährt der Lebensbegriff innerhalb der geisteswissenschaftlichen Bereiche und kulturkritischen Denktraditionen eine normative Aufladung hin ins Substanzielle.“²⁹¹

Diese Entwicklung wurde von dem (west)deutschen Philosophen Hans Jonas schon in den frühen 1970er Jahren als Herausforderung für die zukünftige westliche Philosophie erkannt. Ganz im Sinne der auch bei Vilém Flusser akzentuierten Tradition des jüdischen

von einem einzigen Schicksal betroffen: Entweder wird die ganze Welt überleben oder sie wird ganz und gar untergehen.“ Esposito, *Person*, 2010 (2008), S. 23.

²⁸⁹ „In den iberischen Häfen landeten die Pestschiffe des Wissens zuerst. [...] Die letzten Grenzen sind nicht mehr, was sie einmal zu sein schienen, diese Verlustmeldung (technisch: die Ent-Ontologisierung der festen Ränder) ist das Dysangelium der Neuzeit, das sich zusammen mit dem Evangelium von der Entdeckung neuer Chancen-Räume verarbeitet.“ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 825.

²⁹⁰ Ebd., S. 588.

²⁹¹ Draxler, Helmut, „Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Muhle, Maria/Thiele, Kathrin (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*. Berlin, 2011, S. 214.

Dialogdenkens als künftige Option für komplexe Kommunikationssituationen, formuliert er seinen Lebensbegriff als interaktive Beziehung und Begegnung: „Leben ist wesentlich Bezogenheit auf etwas; und Beziehung als solche impliziert ‚Transzendenz‘, ein Über-sich-Hinausweisen seitens dessen, das die Beziehung unterhält.“²⁹²

Jonas bezeichnet in seinen schon zitierten Überlegungen zu „Panvitalismus“ und „Panmechanismus“ das Leben in der Moderne trotz Zunahme biologistischer Modelle im Sozialen und Politischen als „Grenzfall“ in einer „universalen Todesontologie“.²⁹³ Das Oszillieren zwischen vitalistischen und mechanistischen Theorien in der westlichen Philosophie des 20. und 21. Jahrhunderts findet nach der Ansicht der Verfasserin deutlichen Ausdruck in der Denkfigur des Virus, Inbegriff des weder lebendigen noch toten Akteurs:

„Das reine Bewusstsein ist sowenig lebendig wie die ihm gegenüberstehende reine Materie. [...] Wenn die tote Materie also tot auf der einen Seite gelassen wurde, müsste doch das auf der anderen Seite dagegen abgehobene Bewusstsein als Erbe der animistischen Vitalität das Repositorium, ja das Destillat des Lebens sein. Aber dieses verträgt keine Destillation; es ist irgendwo zwischen den gereinigten Aspekten – in ihrer Konkretion. Die Abstraktionen selber leben nicht. In Wahrheit, wiederholen wir es, ist das reine Bewusstsein ebenso wenig lebendig wie die ihm gegenüberstehende reine Materie, dafür auch ebenso wenig sterblich.“²⁹⁴

Die Frage nach einem unsterblichen „Repositorium“, nach der Möglichkeit eines Vehikels zur Weitergabe der Lebensinformation ist mittlerweile als eine Art biophilosophisches Leitmotiv an die Frage nach dem „dritten Weg“ zwischen Vitalismus und Mechanismus geknüpft (vgl. Kap. 5.1). Im Immundiskurs und in den Virustheorien scheinen die großen Themen der Kunst und Philosophie des 20. Jahrhunderts zusammenzukommen, um Spekulationen für das 21. Jahrhundert einzuleiten: In Deutschland gehen aus der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und der Phänomenologie Theorien der Interaktion und Kommunikation hervor.²⁹⁵

Die französische Theorie ist sicherlich auf besondere Weise inspiriert von den Werken großer Biologen wie Canguilhem, Monod und Jacob – in den Werken der Poststrukturalisten finden sich vielfach naturwissenschaftlich inspirierte vitalistische Konzepte. Auch verdanken wir das aktuelle Bewusstsein für biopolitische Machtmechanismen und Kontrollinstanzen Foucault, der den Begriff der „Biopolitik“ einführte.²⁹⁶ Nicht zu unterschätzen ist weiterhin der

²⁹² Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1994 (1973), S. 20

²⁹³ Ebd., S. 25-31. Vgl. das Fazit der vorliegenden Arbeit (Kap. 9).

²⁹⁴ Ebd., S. 43.

²⁹⁵ Vgl. zum Interaktionsmodell Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main, 1981; Habermas, Jürgen, *Die Einbeziehung des Anderen*. Frankfurt am Main, 1996. Hier auch wegen seines engen Bezugs zur Husserl'schen Phänomenologie und des Konzepts der „Intersubjektivität“ im Kontext der deutschen Philosophie genannt: Flusser, Vilém, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main, 1998.

²⁹⁶ Canguilhem, Georges, *Erkenntnis des Lebens*. Berlin, 2009 (1953); Monod, *Zufall und Notwendigkeit*, 1971 (1970); Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970); Foucault, *Geburt der Biopolitik*, 2006 (1978/79).

maßgebliche Einfluss französischer Theorien der Postmoderne in der schon beschriebenen „Kulturellen Synthese“ Sylvère Lotringers auf US-amerikanische Intellektuelle, Künstler und Medienaktivisten der 1980er Jahre. Die spekulativen Theorien der soziobiologischen Memetik haben besonders im englischsprachigen Raum eine Reihe von Publikationen zur Biophilosophie der Digitalära mit vielfachen Anleihen bei Virustheorien der Poststrukturalisten hervorgebracht (vgl. Kap. 5.4).²⁹⁷

Ein prägnantes Beispiel, wie sich auch im philosophischen Denken zunehmend alle Grenzen zur Popkultur auflösen, ist die Wirkungsgeschichte des Textes *Simulations* (1983) von Jean Baudrillard, der 1999 als Vorlage für den Film „Matrix“ weltweite Wirksamkeit beim Massenpublikum zeitigen sollte.²⁹⁸ In Anlehnung an ähnliche Analogien zwischen Philosophie und Sci-Fi-Popkultur versucht in Deutschland seit 2013 eine neue politische Philosophie, die sich „Akzelerationismus“ nennt, den technologischen Furor des Futurismus als Variante der Kapitalismuskritik für Technikbegeisterte wiederzubeleben.²⁹⁹ Gleichzeitig scheinen auch „Techno-Romantik“ und Rationalismuskritik einem neuen Höhepunkt entgegenzufiebern, pyrogene Entzündungsphänomene prägen die öffentliche Debatte zur Ökologie und einem vermeintlichen „Anthropozän“. Der Mensch als „Virus der Welt“, wie unsere Spezies nicht nur im popkulturellen Virenthriller „Virus – Schiff ohne Wiederkehr“ repräsentiert wird (vgl. Kap. 6.5), ist neuerdings auch Gegenstand wissenschaftlicher Expertise. Die Ideenevolution menschlicher Kulturtechniken wird kulturpessimistisch interpretiert zur Dystopie einer endzeitlichen Pandemie. Weniger retrospektiv und spekulativ als von den praxisnahen Erfahrungen der italienischen Arbeiterbewegung („operaismo“) geprägt erscheinen dagegen die biopolitischen Theorien der Philosophen Negri, Agamben und Esposito, die in vielerlei Hinsicht inhaltlich mit machtpolitischen Fragen der französischen Kollegen der Periode nach 1989 wie Etienne Balibar und Jacques Rancière korrespondieren.³⁰⁰ Angesichts von verbreiteter Politikmüdigkeit, inhaltlicher Stagnation und

²⁹⁷ Zur ursprünglichen Idee der „Memetik“ vgl. Dawkins, *Das egoistische Gen*, 1994 (1976); zum dazugehörigen biophilosophischen Diskurs vgl. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*, 1995; zum weiteren Engagement für „Memetik“ vgl. Blackmore, *Macht der Meme*, 2000. Es gibt allerdings auch eine ganze Reihe von gänzlich anderen, zwar an Biologie orientierten, aber keinesfalls neodarwinistischen angelsächsischen Texten. Zu digitalen Kontagien vgl. Sampson, *Virality*, 2012; zu einer vermeintlichen „Biologie der Bilder“ vgl. Mitchell, *Leben der Bilder*, 2008 (2005); vgl. ferner zum feministischen Diskurs und seinen biopolitischen Implikationen hinsichtlich zunehmender Hybridisierung Haraway, *Simian, Cyborgs, and Women*, 1991.

²⁹⁸ Baudrillard, Jean, *Simulations* (Foreign Agents Series/Semiotext[e]), New York, 1983; Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*. Berlin 2016 (1981); *The Matrix*. USA/Australien 1999, Regie: Lana und Lilly Wachowski, 131 Minuten.

²⁹⁹ Vgl. Avenassian, Armen (Hg.), *#Akzelerationismus*. Berlin, 2013; Avenassian, Armen/Robin McKay (Hg.), *#Akzelerationismus II*. Berlin/London, 2014.

³⁰⁰ Vgl. dazu Balibar, Étienne, *Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität*. Hamburg, 2006; Rancière, „Biopolitik oder Politik“ (Interview), in: Muhle/Thiele, *Biopolitische Konstellationen*, 2011, S. 227-235.

vorwiegend retrospektivem Sekuritätsdenken scheint es (wie schon in der Begriffsgeschichte im ersten Teil beschrieben) in der Interpretation der biologischen Prämissen bei Georges Canguilhem durch Esposito an der Zeit anzuerkennen, dass die Gesundheit eines biologischen Organismus nicht etwa von seiner Fähigkeit zur Selbsterhaltung, sondern von seiner „Fähigkeit zur Veränderung“ und komplexer Interaktion abhängt.³⁰¹ Die Konsequenzen aus dem von Esposito konstatierten „biological turn“, der in der Inauguration der Biomacht besteht, können nach dem italienischen Verständnis sehr viel weitreichender sein, als es die poststrukturalistischen Viretheoretiker in den 1980er Jahren formuliert haben.³⁰² Allerdings ist neben der konstruktiven Kritik der Biopolitik bei Agamben, Esposito und teilweise auch bei Negri/Hardt auch der rasant verbreitete internationale Terrorismus deutlicher zeitgenössischer Ausdruck eines „biological turn“. Die radikal destruktive Adaption biopolitischer Strategien ist aber durchaus nicht die einzige Möglichkeit, geschlossene und überintegrierte Systeme zu öffnen, denn die Öffnung der „Communitas“ impliziert laut Esposito immer „Möglichkeit und Risiko“ („l’opportunità e il rischio“) gleichermaßen.³⁰³ Der Ansatz der sozial engagierten italienischen Philosophen im kritischen Rekurs auf rechtskonservative Theorien wie die zur Zeit des deutschen Nationalsozialismus formulierte Leviathan-Interpretation von Carl Schmitt besteht darin, das „Außen im Inneren der Communitas“ zu lokalisieren und damit den Prozess völliger Immunisierung durch gezielte Überaffirmation zu stören.³⁰⁴

„Negation ist eine immunitäre Dynamik, ob auf natürlichem oder induziertem Wege, genau wie es der medizinischen Vorbeugung eigen ist. Gerade das bedeutet, daß dem Immunisierungsprozeß eben das Übel, von dem es den politischen Körper befreien soll, nicht nur inhärent ist, sondern dass dieses vielleicht sogar erst produziert werden muß, um die entsprechenden Antikörper zu stimulieren [...] Die politische Moderne kennzeichnet nicht mehr Norm oder Abweichung, Inklusion oder Exklusion, sondern Immunisierung eines Lebens, das seines Schutzes durch Transzendenz entledigt und

³⁰¹ „Come ha sostenuto Canguilhem, la salute di un organismo non è misurato dal potere di autoconservazione, ma dalla capacità di mutare le proprie norme.“ Esposito, *Da fuori*, 2016, S. 153.

³⁰² Ebd., S. 13 In seinem Text „Immunitas“ stellt der neapolitanische Philosoph den gängigen „Invasionsdiskurs“ der Immunbiologie und seine biopolitischen Implikationen in den Kontext einer veränderten Umgangsweise mit philosophischen Fragen zur „Immunitas“ wie auch zur „Communitas“. Im Rückgriff auf Netzwerktheorien und neue Erkenntnisse zur medizinischen Immunität als selbstgenerierendes Netzwerk (nach Tauber) „nimmt die gesamte immunitäre Dynamik eine Gestalt an, die mit der gängigen Interpretation absolut nicht mehr in Einklang zu bringen ist: anstatt wie eine selektive und ekludierende Schranke gegenüber dem Außen zu funktionieren, gleicht sie viel eher einem Resonanzkasten für dessen Präsenz im Innern des Ich.“ Esposito, *Immunitas*, 2004, S. 237. Dass es in einem solchen autopoietischen System schwer vorstellbar ist, durch „Subversion“ die Zersetzung des eigenen Körpers zu betreiben, liegt auf der Hand und stellt alte Modelle der Kritik und Rebellion infrage, ist aber unter Subversionsromantikern (vgl. Kap. 8.3) noch nicht hinlänglich bekannt.

³⁰³ Esposito, *Da fuori*, 2016, S. 181ff. Insbesondere warnt Esposito hier vor einem Exzess an Immunität, der zu einer Besessenheit vom Sekuritätsdenken führe, von dem es sich zu befreien gelte.

³⁰⁴ Schmitt, *Der Leviathan*, 2015 (1938).

auf sich selbst gestellt ist. In diesem Rahmen wird eine affirmative Biopolitik gedacht und praktiziert werden müssen.“³⁰⁵

Bezogen auf die kulturgeschichtlichen Konzepte Macchiavellis und Vicos erkennt Esposito als markantes Merkmal der zeitgenössischen Tendenzen die Verschränkung aktueller und archaischer Elemente und ein klares Ende jeglicher „politischer Thologie“.³⁰⁶ In diesem Sinne wird in dieser Arbeit versucht, die Bilder des Virus und des Viralen in einer bis in die europäische Antike zurückreichenden Denktradition zu kontextualisieren und zu interpretieren. Das Virus erscheint in diesem Kontext als Ausdruck eines „unbeherrschbaren Prinzip Lebens“.³⁰⁷

Ganz im Sinne der beschriebenen Wiederaufnahme archaischer Elemente im aktuellen Kontext erscheint zum Schluss der hier angestellten Betrachtungen zum Virus in Literatur und Philosophie der Umstand, dass William S. Burroughs in einem seiner letzten Viren-Texte, „Ghost of Chance“, den Piraten „Captain Mission“ beschreibt.³⁰⁸ Dieser sucht unweit einer von ihm gegründeten gesellschaftsutopischen Piratenkolonie auf Madagaskar die Nähe zu den Lemuren, einer der evolutionsgeschichtlich ältesten intelligenten Arten der Welt. Die „Sacertas“ der Hybridwesen, deren Immunabwehr sehr gering ausgeprägt ist, soll für die Piratengemeinschaft als Koexistenzmodell konstituierend wirken. Doch wie in anderen Fiktionen des Autors ist es der ominöse „Agent Martin“, der durch den destruktiven Übergriff auf einen Lemuren die Macht der Kontrollinstanzen wiederherzustellen sucht. In diesem Fall handelt es sich um die Diskursmacht einer biologischen Grammatik, die sich weltweit etabliert hat. In seinem Spätwerk nimmt Burroughs mit einer technoromantischen Narration aus Science-Fiction und Moralfabel 1991 schon die aktuellen evolutionstheoretischen Erkenntnisse der zeitgenössischen Paläovirologie des 21. Jahrhunderts vorweg, die die Virologin und AIDS-Forscherin Karin Mölling wie folgt beschreibt:

³⁰⁵ „A negare è sempre la dinamica immunitaria, in una forma naturale o indotta, esattamente come accade nelle procedure profilattiche di tipo medico. Ma ciò significa che l’immunizzazione trattiene dentro di sé il male da cui vorrebbe liberare il corpo politico o addirittura lo produce per stimolare i suoi anticorpi. [...] Il politico moderno non è caratterizzato, in quanto tale, né dalla norma né dall’eccezione, né dall’inclusione né dall’esclusione, ma dall’immunizzazione di una vita privata della protezione trascendente e affidata a se stessa. È in questo quadro che va pensata, e praticata, una biopolitica affermativa.“ Esposito, *Da fuori*, 2016, S. 182 (Übertragung ins Deutsche durch S.R.).

³⁰⁶ Ebd., 184ff.

³⁰⁷ „Kommen wir im Rekurs auf Negris Denken darauf zurück: So sehr das Subjekt dem Staat, dem Kapital oder dem Imperium unterworfen sein mag, bleibt es trotzdem produktiv, weil es Ausdruck eines unbeherrschbaren Prinzip Lebens ist.“ Die Emphase des eurokommunistisch geprägten „Italian Thought“ zeigt sich in seinem Bestehen auf der produktiven Rolle des Einzelnen als individueller, körperlich präsenter Akteur in der Gemeinschaft, wie Toni Negris vitalistische Rede von Freiheit und Demokratie verrät, auf die Esposito hier eingeht. „Riveniamo qui una movenza ricorrente del pensiero di Negri: per quanto possa essere asservito dallo Stato, dal capitale o dall’Impero, il soggetto resta comunque produttivo, perché espressivo di un indominabile principio vitale.“ Ebd., S. 178 (Übertragung ins Deutsche durch S.R.).

³⁰⁸ Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991).

„13 Millionen Jahre alte HIV-ähnliche Lentiviren wurden im Erbgut von Halbaffen, Lemuren auf Madagaskar, identifiziert. Damit hatte niemand gerechnet, man dachte, HIV-ähnliche Viren lassen sich nicht vererben! Forscher aus Princeton, USA, in der neuen Disziplin der Paläovirologie fanden 50 Millionen alte Sequenzen von Ebola- und Bornaviren in unserem Erbgut; insgesamt haben sich zehn solcher Virus-Irrläufer eingenistet. Irrläufer kann man sie deshalb nennen, weil sie RNA als Erbgut enthalten und deshalb eigentlich nicht in die DNA unseres Erbgutes integriert werden können – außer durch molekulare Tricks. Selbst unsere Plazenta verdanken wir einem Vorfahren von HIV vor etwa 40 Millionen Jahren. [...] Vermutlich gehören einige der heutigen Viren zu den ältesten biologischen Fossilien, die bis in die Gegenwart reichen.“³⁰⁹

Im Zentrum der späten Burroughs-Erzählung steht natürlich die Milton'sche Frage nach dem verlorenen Paradies und dem biblischen „Sündenfall“.³¹⁰ Das geheimnisvolle Steingebäude mitten im Urwald, zu dem Captain Mission den Eingang entdeckt, ist der drogeninduzierte Zugang zu einer Welt der Möglichkeiten fern von Raum und Zeit, „entrance to the biological Garden of Lost Chances“. Drogen können laut Burroughs wie Viren als „biologische Agenten“ (oder Agenzien) das Zeit-Raum-Kontinuum unterbrechen, und mit einer minimalen Chance von „1:160.000.000.000“ tut sich dabei die utopische Perspektive auf eine andere, bessere, entfesselte, zeitlose Lebensform einen Spalt breit auf:

„The split between the wild, the timeless, the free, and the tame, the time-bound, the tethered, like the tethered goose that will forever resent its bondage. [...] The Lemur People are older than Homo Sap, much older. They date back one hundred sixty million years, to the time when Africa split off from the mainland of Africa. Their way of thinking and feeling is basically different from ours, not oriented toward time and sequence and causality. [...] Man was born in time. He lives and dies in time. Wherever he goes, he takes time with him and imposes time.“³¹¹

Der moderne Mythos des Hybriden wird zum zentralen Topos etlicher Formulierungen des Virus in der Popkultur, wie sie im folgenden Kapitel 6.5 beispielhaft aufgeführt werden. Das Schicksal der Hybridwesen ist laut Burroughs symptomatisch für einen ins Stocken geratenen transformativen Evolutionsprozess der irdischen Lebensformen:

„But the majority of the hybrids did not survive, and those that did survive erected a rigid biological defense against any further hybridization. What destroyed most of the hybrids, especially the really bizarre models? They were attacked and killed by a series of virulent plagues. For hybridization to occur, there must be a suppression of the immune reaction. This gave disease its opening. Disease frightened the survivors into immutable biological molds.“³¹²

³⁰⁹ Mölling, *Supermacht*, 2015, S. 22.

³¹⁰ Milton, John, *Das verlorene Paradies*. Stuttgart, 1986 (1667).

³¹¹ Burroughs, *Ghost of Chance*, 1995 (1991), S. 31.

³¹² Ebd., S. 50f. Christus wird in dem Text wiederholt als „mold of man“ bezeichnet; „to break the mold“ bedeutet im Englischen, mit der Tradition zu brechen, die zwingenden Formvorgaben des Modells aufzugeben, neue Wege zu nehmen.

Burroughs beklagt im Gespräch mit Jean-Jacques Lebel und Brion Gysin diesen furchtsamen Zustand, den er auch für die kulturelle Evolution konstatiert, als „Neotonie“, als Stockung des evolutionären Ablaufes: Aus Furcht vor Veränderung komme es zum „Triumph von Routine und Automatisierung über Kreativität“.³¹³ In der Industriegesellschaft sei es zudem schon aus Kostengründen sehr schwierig, vorgefertigte Formen wieder aufzugeben und eine Umprogrammierung der Automaten zu veranlassen. Eine Umfunktionierung des vorhandenen Instrumentariums ist notwendig, aber im „Protected Mode“ kaum noch möglich:³¹⁴ „Wie verändert man Maschinen, die Maschinen herstellen?“³¹⁵ Brion Gysin, der Erfinder der von Burroughs und ihm praktizierten „Cut-Up“-Methode, bemerkte dazu dezidiert, Menschen müssten ohnehin immerzu „ins nächste Stadium gestoßen werden“, und genau darin, den entscheidenden Anstoß zu geben, bestehe die Funktion von Kunst, denn „Künstler haben immer versucht, Mutationen auszudrücken oder zu beschleunigen: Das ist ihre Aufgabe, ihr Job.“³¹⁶ Zusammenfassend lässt sich zu den höchst unterschiedlichen Aspekten der Virustheorien in Literatur und Philosophie festhalten, dass es sich bei ihnen um eine aufmerksame Rezeption der von den Naturwissenschaftlern benutzten viralen Metaphorik handelt, bei der es in den Texten der vorgestellten Autoren aber keinesfalls bleibt. Vielmehr nehmen sie das virale Interaktionsmodell als Impulsgeber für ihrerseits einem evolutionären Transformationsprozess zugeneigte Theorien und literarische Praktiken, die sich durch Intermedialität und besondere Aufmerksamkeit für systemtheoretische Fragen auszeichnen. Virustheorien weisen eine ebenso tiefe Verbundenheit mit der christlich-jüdischen Tradition der Vergeistigung des Materiellen auf, wie sie auch im permanenten Wechselspiel mit zeitgenössischen audiovisuellen Kulturtechniken mit dieser zu brechen versuchen, um neue Perspektiven jenseits des theologisch geprägten Denkens zu ermöglichen. Technologie und Biologie werden in den hier thematisierten Theorien in ihrer religiösen Dimension universeller Kontrolle vorgestellt, deren Kritik das Virus als Medium der Transgression aber immer schon gleichermaßen impliziert.



³¹³ Jean-Jacques Lebel im Gespräch mit William S. Burroughs und Brion Gysin, „Cut in – Cut out“ (1982), in: Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 148f.

³¹⁴ Vgl. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, 1993, S. 208ff.

³¹⁵ Lebel/Burroughs/Gysin, „Cut in – Cut out“ (1982), in: Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 148.

³¹⁶ Ebd., S. 149.

6.5 Viral Outbreak.

Das Virus in der Pop- und Partizipationskultur

„Eine populäre Zeichentrickserie für Kinder ist das perfekte Virus.“³¹⁷

Populismus und psychosoziale Entzündungsphänomene in Pop- und Partizipationskultur wirken gezielt auf die Erregbarkeit und Differenzierbarkeit von Gemeinschaften. Durch die Digitalisierung haben die ohnehin gut vernetzten Distributionswege der Popkultur nochmals eine ganz neue Dynamik des Kopierens, Teilens und Modifizierens von Inhalten erhalten. Kopierfehler, Rekombination und Mutation der Inhalte sind dabei die gängigen Regeln der Replikation. Replikation ist anders als die Reproduktion das Modell der Speicherung und Weitergabe von Informationen als abstrahierter „Code“, dem auch die anhaltende Faszination durch das Virus als Interaktionsmodell und Informationsüberträger zugrunde liegt. Wenn man der innovativen Unterscheidung des prominenten Evolutionsbiologen Freeman Dyson folgen möchte, ist es in der Entwicklungsgeschichte stets die zentrale Frage, ob „nur“ Reproduktion, also die möglichst exakte Wiedergabe einer Form, oder vielmehr Replikation festzustellen ist:

„It is important here to make a sharp distinction between replication and reproduction. I am suggesting as a hypothesis that the earliest living creatures were able to reproduce but not to replicate. What does this mean? For a cell, to reproduce means simply to divide into two cells with the daughter cells inheriting approximately equal shares of the cellular constituents. For a molecule, to replicate means to construct a precise copy of itself by a specific chemical process. Cells can reproduce, but only molecules can replicate.“³¹⁸

Diese Unterscheidung kann auch bei der Betrachtung zeitgenössischer Kulturphänomene wie „Mash-Up“ nützlich sein.³¹⁹ Imitation ist die schlichteste Form der Aufzeichnung einer elaborierten Form der Kopie und seit einiger Zeit im kulturellen Kontext für die populäre Massenkultur von besonderer Relevanz. Wie wir bereits anhand der Kriterien des Viralen (im Kap. 5.2) und der Typologie kulturvirologischer Modelle (im Kap. 5.6) feststellen konnten, ist eine Grundvoraussetzung für Viralität das Erzeugen von Alterität durch Neuordnung,

³¹⁷ Der US-amerikanische Medienwissenschaftler Douglas Rushkoff ist der Ansicht, dass die Zeichentrickserie „Die Simpsons“ ebenso wie „South Park“ in der Beschreibung viraler Phänomene in den US-Medien das perfekte „Vehikel“ für virale Botschaften seien: „Gegenwärtig hat in den offiziellen Medien nur das Kinderfernsehen eine genügend unschuldige Anmutung, um dieses Maß an Respektlosigkeit durchgehen zu lassen. Das an subversiven Haltungen interessierte Publikum ist nicht groß genug, um die Sendung am Leben zu halten, aber die Millionen von Kindern, die jede Woche Bart sehen wollen, bilden diesen Faktor. Eine populäre Zeichentrickserie für Kinder ist das perfekte Virus.“ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 120.

³¹⁸ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 6.

³¹⁹ Vgl. zur Kulturtechnik des Kopierens und Wiederverwertens: Gehlen, *Mashup*, 2011; Lethem, „Ecstasy of Influence“, in: Harper's, 2007, S. 59-71.

Transformation und Neukombination zahlloser Kopien des vermeintlich Eigenen,³²⁰ letzteres meist definiert über die „eigene“ Kultur. Dabei steht am Anfang dieses inzwischen als Endlosschleife („Loop“) wiederholbaren Prozesses die technische Aufzeichnung im kulturellen Gedächtnis, das „Recording“ kulturellen Originalmaterials (Bild, Klang, Wort).³²¹ Die Omnipräsenz des Viralen in der Popkultur und Aufmerksamkeitsökonomie der Gegenwart erschließt sich nach dem gleichen Immunitätsprinzip (vgl. Kap. 5.3), das die Philosophen Peter Sloterdijk und Roberto Esposito als identitätsstiftendes Erbe der Antike und des Christentums bezeichnen. Die „Communitas“ konstituiert sich qua „Höchstimmunisierung“ durch Schreckensszenarien, so dass die apokalyptischen Schreckensszenarien zur massenkulturellen Ware werden:³²² „Die Impfung mit dem Furchtbaren und ganz Anderen soll das Eigene in letzte Sicherheit bringen.“³²³ Es ist also kaum verwunderlich, dass Viren in der Popkultur gern funktionalisiert werden, um nicht nur als Themenvorlage für den „Content“, sondern auch als „geistige Viren“ im kollektiven Bewusstsein zu wirken: „Ansteckende biologische Mikroben sind daher mindestens ebenso stark auch geistige Viren, die Panikwellen auslösen und die Menschen mit Angst anstecken.“³²⁴

Das Virus in der Popkultur gehorcht aus diesem Grunde meist einem in dieser Untersuchung kritisch betrachteten populistischen Bedrohungsnarrativ, das in der Regel auch postfaktischen bzw. gezielt lancierten Verschwörungstheorien der Gegenwart zu eigen ist. Zum anderen gibt es etliche Kulturschaffende, die aus diesem Dispositiv eine eigenständige Variante generieren und sich die herkömmlichen oralen Verbreitungswege von Gerüchten und Witzen zunutze machen – Sprachviren sind immer noch die machtvollsten Agenten, auch in der Popkultur. Ganz besondere Synergien entwickeln bekanntlich Sprache und Sound bzw. Sprache und Bild in gelungener Kombination miteinander.

Wie wir es über Virenmetaphern und virale Strategien in der Literatur, Kunst und Werbung schon feststellen konnten (in Kap. 5.4, 6.3 und 6.4), wird auch in der Popkultur meist ein klassisches Kriegs- bzw. Guerillaszenario bemüht. Die Übergänge zum Erotischen (auch zum sexuellen Bedrohungsnarrativ) sind dabei fließend. Im Folgenden sollen einige Beispiele für

³²⁰ „Alterität ist jedoch nicht von Natur aus gegeben, sondern sie wird bewusst erzeugt.“ Hardt/Negri, *Empire*, 2002 (2000), S. 138.

³²¹ Vgl. zur Aufzeichnung als Dispositionsbedingung: Dreckmann, Kathrin, *Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses 1900-1945*. Paderborn/München, 2017.

³²² Vgl. zum Verhältnis von Gemeinschaft und Immunität: Esposito, *Communitas*, 2004 (1998); Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002)

³²³ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 595. Immer wieder beschreibt Sloterdijk das Christentum als eine Art immunitäres Versicherungsunternehmen, als Impfkampagne, während der das Leben mit dem Tod geimpft wird und Schrecken in inflationärer Weise eine Wertsteigerung erfährt.

³²⁴ Rötzer, Florian, „Parasiten sind immer und überall“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 69.

die Präsenz des Viralen in der Pop- und Partizipationskultur gegeben werden. Dabei wird mit der hier versuchten Annäherung im Rahmen der vorliegenden Untersuchung keinesfalls der Anspruch auf ein vollständiges Verzeichnis des Virus in der Popkultur erhoben, das aber durchaus ein Forschungsdesiderat darstellt.

6.5.1 Virenalarm. Film, Fernsehen und Video

Einen direkten Rekurs auf die visionäre Virustheorie von William S. Burroughs stellt der deutsche Spielfilm „Decoder“ von 1984 dar. Dieses ebenso opulente wie dezidiert abstruse Werk von Muscha (Jürgen Muschalek) unter Mitwirkung des Musikers Genesis P-Orridge gehört zu den sogenannten Kultfilmen der von Burroughs beeindruckten Punkgeneration. Neben Christiane F. in der weiblichen Hauptrolle erlebt man FM Einheit von der Gruppe „Einstürzende Neubauten“ als Imbissmitarbeiter, der erkennt, wie musikalische Manipulation durch codiertes und decodiertes Tonbandmaterial in öffentlichen Räumen als soziokulturelles Ansteckungsphänomen funktioniert.³²⁵ Im Film und Fernsehen der Mainstream-Kultur sieht man das Virus hingegen meist in Agententhrellern, Katastrophen- und Abenteuerfilmen oder im Horrorgenre, wo sich aktuell einerseits immer noch die erotisch-bissige Vampirthematik beträchtlicher Virulenz erfreut und andererseits eine radikale und dynamische Zombifizierung durch pandemische virale Infektion stattfindet.³²⁶

Besondere und kontinuierliche Bedeutung kommt dem Virus seit den 1960er Jahren im Science-Fiction-Film zu.³²⁷ Nicht eindeutig als Virus klassifizierbar, aber thematisch und metaphorisch ganz und gar den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) entsprechend, ist der rätselhafte, kristalline Einzeller, der als exobiologische Kontamination einer unbemannten Raumsonde im Film „Andromeda – Tödlicher Staub aus dem All“ eingeschleppt wird. Der auf einer Romanvorlage von Michael Crichton basierende Film von 1971 präsentiert ein futuristisches „Wildfire-Laboratory“, das die schon beschriebene Feuermetaphorik (vgl. Kap. 6.2, Typ 1) exakt zur Anwendung bringt.³²⁸ Der Film enthält alle für spätere Produktionen

³²⁵ *Decoder*. BRD 1984, Regie: Muscha/Klaus Maeck, 87 Minuten. Vgl. auch Maeck, Klaus/Hartmann, Walter, *Decoder Handbuch. Muzak, Cut-Ups, Piraten, Frogs, Burger, Der Film*. Duisburg, 1984. Vgl. ferner zu Muscha und anderen Protagonisten des Films: Teipel, Jürgen, *Verschwende Deine Jugend*. Frankfurt am Main, 2001. Der Diskussion des Werkes von Genesis P-Orridge könnte eine eigene kulturvirologische Untersuchung mit einem hier nicht intendierten Schwerpunkt auf Genderforschung gewidmet werden; vgl. zum aktuellen Schaffen Genesis P-Orridge's Club Transmediale Festival Berlin 2017 (online) <http://www.ctm-festival.de/archive/festival-editions/ctm-2017-fearangerlove/artists/f-j/genesis-breyer-p-orridge/> (aufgerufen am 2.4.2018).

³²⁶ Besondere Dynamik hat diese Tendenz nach den terroristischen Ereignissen des 11. Septembers 2001 in den USA erhalten. Vgl. dazu Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti*, 2016.

³²⁷ Eine gute Übersicht und Inhaltsangaben der hier thematisierten Filme bietet: Koebner, Thomas, *Filmgenres: Science Fiction*. Stuttgart, 2007.

³²⁸ *Andromeda – Tödlicher Staub aus dem All*. USA 1971, Regie: Robert Wise, 131 Minuten.

wichtigen Elemente eines Virenthrillers: zahlreiche Opfer in der Zivilbevölkerung, Aufopferung von Soldaten und Forschern für den Zivilschutz und einen wirkungsvoll inszenierten und visualisierten fremden Erreger aus der Ferne als permanent mutierende Bedrohung. Außerdem sollte, ohne diese Thematik vertiefen zu können, erwähnt werden, dass sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts gerade Fantasyfilme besonderer Beliebtheit beim großen Publikum erfreuen, die in der Regel von gespenstischen, mysteriösen, quasi-unsichtbaren Akteuren angefüllt sind, die aus dem Nichts auftauchen und im Nichts verschwinden.³²⁹ In klassischen Agententhrellern wie „James Bond 007“ hingegen erfolgt meist, ähnlich wie im Genre des Piratenfilms, eine Reduktion des wirksamen Prinzips auf den einzelnen Helden – virale Motive und Virennarrative in der internationalen Popkultur funktionieren daher in der Regel nach dem erregerzentrierten „Interaktionsmodell 007“: Einzelnes, isoliertes Element (Star-Akteur, Protagonist, Geheimagent) löst zunächst Massenkarambolagen, Ausnahmezustand und schließlich Endzeitszenarien aus, bevor sich schließlich wieder eine relative systemische Balance einstellt. In eine vorläufige Krise gerät der Agentenfilm zwar durch das Ende des Kalten Krieges, doch nach „9/11“ hält sich das virale Image des Agenten auch in der Gegenwart, und zwar gerade wegen seiner Fähigkeit, ein identitätsstiftendes Dispositiv der Bedrohung von Außen herzustellen – dieses „Außen“ ist neuerdings auffällig oft das „Innere“, also ein „Gefährder“ aus den eigenen Reihen. Speziell die Rolle des Doppelagenten oder des Agenten wider Willen ist, ähnlich wie im Virennarrativ von William S. Burroughs (vgl. Kap. 6.4), im zeitgenössischen Kino nach wie vor omnipräsent:

„Die Historiographie der Geheimdiensttätigkeit ist voll von Beispielen, die den Spion als ein ambivalentes Werkzeug ausweisen, das aufgrund unterschiedlichster Motivlagen seinen Dienst quittiert, zum Kollaborateur der einst feindlichen Seite und/oder im subtilsten und aus Sicht des Auftraggebers zweifellos schlimmsten Fall zum lange unerkannten Doppelagenten wird. Der Spion repräsentiert die verborgene, unsichtbare Seite politischer Macht.“³³⁰

Für den Medienwissenschaftler und Soziologen Il-Tschung Lim agiert der Agent im Rückgriff auf Foucault gar im „heterotopen Raum der Spionage“, in welchem der Spion mit seiner „multiplen Fassadenidentität“ einer merkwürdigen Form der „Hyperinklusion“ entspricht, „deren symmetrisches Gegenstück die Exklusionsfigur des Flüchtlings darstellt“.³³¹

³²⁹ Zu den populärsten Beispielen dieses Trends gehören Filme wie *Fluch der Karibik*. USA 2003, Regie: Gore Verbinski, Teil I (von V), 137 Minuten; *Herr der Ringe*. USA 2001, Regie: Peter Jackson, Teil I (von III), 171 Minuten; *Harry Potter und der Stein der Weisen*. UK 2001, Regie: Chris Columbus, Teil I (von VIII), 146 Minuten.

³³⁰ Lim, Il-Tschung *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*. Paderborn 2012, S. 22ff.

³³¹ Ebd.

Auch in der Popkultur erweist sich die Figur des Virus also einmal mehr als abhängig vom biophilosophischen Kontext des Eigenen und des Fremden. Eine besondere Zuspitzung erfährt die Situation in Theorie und Praxis durch die zunehmende Ununterscheidbarkeit dieser Kategorien.³³² Die Begegnung mit dem Fremden ist im Repertoire der Science-Fiction-Literatur ein Klassiker,³³³ als postkoloniales Motiv hat es eine erneute Brisanz erhalten und eines der besten Beispiele für das, in diesem Fall parasitär-replikative, Eindringen des Unbekannten in unseren kulturellen Körper sind die bereits mehrfach genannten „Alien“-Filme.³³⁴ Ein kurioses, aber nicht bedeutungsloses Detail ist die Tatsache, dass das monströse „Alien“ im ersten Film Ridley Scotts von 1979 von einem 208 Zentimeter großen nigerianischen Kunststudenten gespielt wird, der in einem Latexkostüm des Schweizer Neo-Surrealisten Hansruedi Giger steckt. Der afrikanisch-schweizerische Student verkörpert somit die Imagination und Produktion einer Symbolfigur der Fremdheit und Alterität geradezu persönlich.³³⁵ Beim Alien handelt es sich um einen xenomorphen Parasiten. Durch seine Nähe zum Viralen – das Alien taucht „aus dem Nichts“ auf und bewegt sich wie ein über die Luft übertragbarer biologischer Erreger („airborne agent“) über die Ventilation des „befallenen“ Raumschiffes fort – und aufgrund seiner technoiden Hybridstruktur an der Schnittstelle von biologischem Organismus und sich selbst reproduzierendem Automaten bietet es sich dennoch für unsere Betrachtungen an. Der Medientheoretiker Oliver Fahle beschreibt die Infektion mit parasitärer Alien-Brut als

„Infiltration zwischen Organischem und Technischen sowie als gewaltsames Eindringen in den Körper und das dortige Hinterlassen einer Art Parasiten, was später, vielleicht an eine Gewaltversion von Kaiserschnitt erinnernd, eine letale Geburt nach sich zieht“.³³⁶

Die Aliens benötigen den Menschen als Wirt und Geburtsmechanismus zugleich. Eine säurehaltige Krallen hängt sich am Gesicht des Opfers fest und legt etwas in dessen Körper ab, das später durch Bauch oder Brust hindurchbricht und im Folgenden recht schnell zu einem

³³² Schwierigkeiten mit dem Begriff „Identität“ (angesichts aktueller politischer Debatten und des Ansatzes der „cultural studies“) spiegeln diese zeitgenössische Besonderheit westlicher Kultur, die im Zusammenhang mit Öffnungsprozessen und gesellschaftlichen Transformationen der 1960er Jahre betrachtet werden kann.

³³³ Auch im Werk des polnischen Science-Fiction-Autors Stanisław Lem gibt es immer wieder derartige exobiologische Eindringlinge. Als Beispiele mögen die Kurzgeschichten *Nacht und Schimmel* oder *Die Invasion* dienen: Lem, Stanisław, *Nacht und Schimmel*. Frankfurt am Main, 1972. Eine ausführliche Analyse der Science-Fiction-Literatur und einer Vielzahl von Beispielen der exobiologischen Infektion und Kontamination kann an dieser Stelle leider nicht vorgenommen werden.

³³⁴ *Alien. Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*. USA/UK 1979, Regie: Ridley Scott, 117 Minuten; *Aliens. Die Rückkehr*. USA 1986, Regie: James Cameron, 137 Minuten; *Alien 3*. USA 1992, Regie: David Fincher, 114 Minuten; *Alien. Die Wiedergeburt*. USA 1997, Regie: Jean-Pierre Jeunet, 104 Minuten; *Alien. Covenant*. USA 2017, Regie: Ridley Scott, 122 Minuten.

³³⁵ Der jung verstorbene „Alien“-Protagonist Bolaji Badejo erfährt besondere Aufmerksamkeit auf folgender Fanseite: <https://alienseries.wordpress.com/2014/08/23/the-life-of-bolaji-badejo-2> (aufgerufen am 5.9.2017).

³³⁶ Fahle, „Ubiquität“, in: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor (Hg.), *Ansteckung*, 2005, S. 319-329.

riesigen, furchterregenden, technoiden Monster heranwächst. Fahle merkt an, dass der Kampf mit den Aliens ein Kampf des Menschen gegen seine eigenen Hervorbringungen und teilweise auch gegen einen Teil von sich selbst ist:

„Zudem zeigt sich, dass der Versuch, sich das Fremde in Form von Aggression vom Leibe zu halten, am Ende doch zu vollkommener Infiltration führt. Ansteckung ist dabei eine Vorstufe genetischer Reproduktion, die grundsätzlich Konzept und Struktur des Menschen verändert.“³³⁷

Das Motiv monströser Infektion wird bereits in der frühesten Phase der Filmgeschichte durch den Biss-Kuss des Vampirs in Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm „Dracula“ nach Bram Stokers Literaturvorlage (vgl. Kap. 5.4) virulent,³³⁸ zumal das Kino von Anfang an Prototypen der erotischen Infektion, wie z.B. die Figur des weiblichen „Vamp“, aufwändig in Szene setzt.

Zweifellos kann auch das „Alien“ in der Tradition sexualisierter Metaphern als „female invader“ (Burroughs; vgl. Kap. 6.4) interpretiert werden. Vor allem aber ist das Medium des Kinofilms selbst infektiös in seiner Art und Weise der Produktion und Verbreitung von Bildern und Affekten.³³⁹ Die Verflüssigung der Form und die völlige Entgrenzung des Sichtbaren werden in der Regel kulturpessimistisch kommentiert, was auch den Umgang mit dem Virus als Grenzöffner und „Liquidateur“ in der Gegenwart kennzeichnet. Walter Benjamin stellte schon im frühen 20. Jahrhundert „in Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage“ eine Einladung zur „umfassenden Liquidation“ fest:³⁴⁰ „Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe.“³⁴¹

In dem Hollywood-Film „Outbreak“ mit Dustin Hoffmann in der Rolle eines unerschrockenen Virologen ist eine signifikante Szene zur solchermaßen cineastischen Ansteckungsgefahr zu sehen, in der die gesamte Bevölkerung einer kalifornischen Kleinstadt durch einen einzelnen erkrankten Kinobesucher mit einem tödlichen Virus infiziert wird. Das dem Ebolaerreger ähnliche Virus – Lieblingsmotiv aller US-amerikanischen Virenthriller – wird im filmischen Narrativ ursprünglich als Biowaffe konzipiert, ist im Verlauf des Films aber von einer nur durch Körperkontakt übertragbaren Variante zum durch die Luft übertragbaren „airborne agent“ mutiert. Virennarrative im Kino sind immer auch Überwachungsnarrative, die Kamera

³³⁷ Ebd.

³³⁸ *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. D 1922 (Stummfilm), Regie: Friedrich W. Murnau, 94 Minuten.

³³⁹ Zum „Affektbild“ vgl. Deleuze, Gilles, *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt am Main, 1989 (1983).

³⁴⁰ Nicht zufällig ist der Terminus „Liquidation“ der Finanzsprache entliehen, denn schon frühe Reproduktionstechniken sind ein Mittel zur Ökonomisierung von Kunst im bürgerlichen Zeitalter.

³⁴¹ Benjamin, *Das Kunstwerk*, 1970 (1936), S. 16f.

„weiß“ stets mehr als die Protagonisten des Filmes: So wird in der besagten Szene im Licht des Kinoprojektors aus infektiösen Kinobildern ein Schwarm von ebenso hochansteckenden, tödlichen Kleinstpartikeln gezeigt, die nach dem Niesen des infizierten Kinobesuchers im Lichtstrahl des Filmprojektors auf der Leinwand und im gutgefüllten Kinosaal herumschwirren und in der Folge für ein Massensterben sorgen. Brigitte Weingart und Il-Tschung Lim sind in ihren Überlegungen zum „Virus als Kollektivsymbol“ schon sehr gründlich auf diesen Film eingegangen, der zu den interessanteren Hollywoodproduktionen zu Viren und Viralität gehört, da er die eine oder andere Ambivalenz aufweist und damit dem komplexen Thema durchaus gerecht wird.³⁴²

Als klassischer Katastrophenfilm ohne allzu viele Zwischentöne wird hingegen „Contagion“ inszeniert.³⁴³ Der Film erscheint, wie viele US-amerikanische Produktionen, als regelrechte Werbemaßnahme für Datensammlung („Big Data“) und Überwachung („Surveillance“). Die eheliche Untreue der „Patientin Zero“ wird als Ausgangserzählung gewählt und immer wieder aus der weitgehend störungsfreien Kameraperspektive weltweiter Überwachungssysteme (Videoaufzeichnungen aus asiatischen Hotels und von internationalen Flughäfen) thematisiert. Die sexuelle Libertinage des ersten Opfers dient ebenso wie das danach folgende Katastrophenszenario als recht simpler Abschreckungsplot; ähnlich wie bei „Outbreak“ handelt es sich bei „Contagion“ eigentlich um einen Kriegsfilm. Im Mittelpunkt der Handlung steht die besondere Rolle des Militärs im Fall einer Pandemie. An der restlosen Aufopferung von Nicole Kidman als Spezialagentin mit medizinischer Expertise am akuten Infektionsherd wird dieses Narrativ eindrucksvoll inszeniert, bleibt aber formal schlichtes militärisches Propagandamaterial und entbehrt jeglicher Dialektik. Virenspezifische Störungen des gewählten Überwachungsnarrativs blieben trotz hoher Wahrscheinlichkeit im Plot dieses Films aus. Hingegen kann man bei ähnlicher Ausrichtung im Katastrophenfilm „Independence Day“ von einem kuriosen „case for benevolent viruses“ sprechen.³⁴⁴ Darin

³⁴² *Outbreak*. USA 1995, Regie: Wolfgang Petersen, 128 Minuten. Vgl. die Analysen des Filmes in: Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002; Lim, *Spionage, Krieg, Virus*, 2012.

³⁴³ *Contagion*. USA 2011, Regie: Steven Sonderbergh, 106 Minuten.

³⁴⁴ Cohen, „A case for benevolent viruses“, 1991; *Independence Day*. USA 1996, Regie: Roland Emmerich, 138 Minuten. „Das Virus, dessen wichtigste Eigenschaft darin besteht, etwas außer Kontrolle zu bringen, wird hier eingesetzt, um die Kontrollierbarkeit und eine bestehende Ordnung und ihre Beherrschbarkeit wiederherzustellen. [...] Das virale Verfahren der ‚Umcodierung‘ wird hier auf das Kollektivsymbol Virus selbst angewendet.“ Weingart, *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 102. An diese Überlegungen knüpft der Medienwissenschaftler Il-Tschung Lim an. Nach Jürgen Links von Weingart angeführter Theorie zur „Interdiskursanalyse“ bezeichnet Lim das Virus daher ebenfalls als „Kollektivsymbol“. Vgl. Link, „Interdiskursanalyse“, in: Fohrmann/Müller, *Diskurstheorien*, 1988, S. 284-310. Lim verweist zusätzlich auf die Nähe der Interdiskursanalyse zur Metapherntheorie von Max Black, die ihrerseits ebenfalls die Interaktion und Wechselwirkung bestimmter (Sprach-)Bilder thematisiert. Ähnlich wie im genannten Beispiel spielt auch im jüngsten Epos der Illuminati-Trilogie, „Inferno“, ein Virus die Hauptrolle im verschwörungstheoretischen, apokalyptischen Bedrohungsszenario. Vgl. *Inferno*. USA 2016, Regie: Ron Howard, 122 Minuten.

wird eine parasitäre außerirdische Attacke mit der Hilfe von Viren beantwortet und das Immunsystem der US-amerikanischen Gesellschaft pünktlich zum Nationalfeiertag der USA durch ein positiv konnotiertes technologisches Virus wiederhergestellt. Erstaunlicherweise ist das irdische Virus in Roland Emmerichs durchschlagendem kommerziellen Erfolg mit dem außerirdischen Datenfluss kompatibel. Bemerkenswert ist an diesem Film vor allem die filmtechnische Anwendung pyrotechnischer Infektionsmetaphern in den Spezialeffekten.

Auch in Japan und Europa zeigt man sich immer wieder beeindruckt vom viralen Seuchennarrativ im Film: Beispiele sind der post-apokalyptische japanische Katastrophenfilm „Virus“ (1980) von Kingisi Fukasaku, der die typische apokalyptische Gestimmtheit des Atomzeitalters und die Ängste vor einer durch Kontamination unbewohnbaren Erde an die Unfähigkeit eines tödlichen Virus zur Persistenz im Permafrost polarer Regionen koppelt. Daraus entsteht ein bemerkenswertes Auferstehungsszenario in Feuerland – einmal mehr wird die Verbundenheit viraler Motive mit der Licht- und Feuermetaphorik deutlich.³⁴⁵ Auch die schon thematisierte Metaphorik des Schiffes als Gemeinschaft ist in vielen Filmen dieser Art zu finden: So ist es in der extrem kostspieligen japanischen Produktion ein einsames Forschungsschiff im Polarkreis, dessen Besatzung die Auslöschung durch eine virale Pandemie überlebt. In anderen Fällen wird das Schiff, dem klassischen Narrativ der Pestschiffe folgend, hingegen zur tödlichen Falle für das Individuum. Im schon mehrfach genannten Film „Virus – Schiff ohne Wiederkehr“ (1999) von John Bruno wird die menschliche Weltbevölkerung von einer außerirdischen Intelligenz selbst als Virus definiert.³⁴⁶ Um die Erde von der humanen Plage zu befreien, erfolgt eine wiederum virale Umprogrammierung über eine russische Raumstation und ein dazugehöriges Forschungsschiff. Über dessen vitalistisch animierte Apparate verbreitet sich die Ansteckung mit dem Antihumanitäts-Code an Bord eines in Seenot geratenen Schleppers, den „Sie“ übernimmt und dessen Besatzung im Überlebenskampf mit den biomechanischen Apparaten gezeigt wird. Der Film gehorcht dem klassischen Narrativ aller Science-Fiction-Filme, in denen Menschen von Maschinen als unkontrollierbares Risiko eingestuft werden.

Eine gänzlich abstruse Mischung aus Zombiefilm und Kannibalismusorgie bietet die italienisch-spanische Produktion „Virus – Hölle der lebenden Toten“ (1980) des italienischen Pornoregisseurs Bruno Mattei, der in diesem Fall unter dem Pseudonym Namen Vincent

³⁴⁵ Die Wahl Feuerlands, der abgelegenen Spitze des südamerikanischen Kontinentes, ist in diesem Narrativ recht zynisch, da die Ureinwohner dieser Region, die als Wassernomaden lebenden Yagan, durch den Kontakt mit europäischen Missionaren und den mit ihnen eingeschleppten Krankheitserregern im 19. Jahrhundert ausgerottet wurden.

³⁴⁶ *Virus*. USA 1999, Regie: John Bruno, 99 Minuten.

Dawn arbeitete.³⁴⁷ Einen ohnedies besonders interessanten popkulturellen Aspekt stellt die Einführung der viralen Infektion als Ursache für die Verwandlung eines Menschen in einen Zombie dar. Wie im klassischen Seuchennarrativ, wo laut verbreitetem Aberglauben der „böse Blick“ oder Verstrickungen in den Bann eines Magiers Krankheiten hervorrufen und zum Tode führen konnten, scheint auch die Zombifizierung zunächst von magischer Kontrolle im Voodoocontext abhängig. Dies ist erwähnenswert, da auch die hypnotische Wirkung der Massenmedien häufig als quasi-magische Manipulation angesehen wird. Mit dem Zombie entsteht eine prosaischere Variante tollwütiger, unkontrollierbarer Biss-Infektion, die sich deutlich vom Verführungsnarrativ des kontrolliert aktiven, eleganten Vampirs mit feudalem Habitus unterscheidet.³⁴⁸ Zwei Filme sind für die breitenwirksame Einführung der Vorstellung von Zombifizierung durch virale Infektion verantwortlich: die Romanvorlage „I am Legend“ von Richard Matheson und ihre folgenden Verfilmungen³⁴⁹ sowie der Kultfilm „Night of the living Dead“ von George A. Romero, der sogar Eingang in die Filmsammlung des New Yorker Museum of Modern Art (MOMA) fand.³⁵⁰

Das Virus hat mit den Untoten in der Popkultur gemeinsam, dass es wissenschaftlich weder einwandfrei als tot noch als lebendig zu beschreiben ist (vgl. Kap. 5.1 und 5.2): „Das Virus ist mithin das minimale Modell einer untoten Existenz, so dass es kaum mehr Wunder nimmt, dass in der populären Mythologie wiederum das Virus dafür verantwortlich scheint, auch Menschen in einen untoten Zustand zu verwandeln.“³⁵¹ In Produktionen wie „World War Z“ oder „Rammbock“, einer der wenigen deutschen Produktionen dieser Art, insbesondere aber auch im Katastrophenfilm „28 Days Later“ werden Szenarien der Ansteckung durch eine fatale Variante bekannter Krankheiten (wie Tollwut, Ebola oder Grippe) durchgespielt:

„Die Menschen faulen fahl in Autobahntunneln vor sich hin. Andere haben sich in blutigieriger Monster verwandelt, die man töten muss, bevor sie die neue Supertollwut verbreiten. Einmal erkrankt, kann der beste Freund in Sekunden zum mordenden Monster werden, weshalb man sich beim präventiven Töten keine Schwachheiten

³⁴⁷ *Virus. Inferno dei Morti Viventi*. Italien/Spanien 1981, Regie: Vincent Dawn (Bruno Mattei), 89 Minuten.

„Ein müder Abklatsch der Zombie-Filme, in denen menschenfressende Untote über die Lebenden herfallen. Diesmal geht die Gefahr von Afrika aus, wo bei Experimenten mit unbekanntem Bakterien eine furchtbare Seuche hervorgerufen wird, bei deren Bekämpfung keine Erfolge erzielt werden. Eine mit pseudophilosophischen Betrachtungen aufgeladene Kannibalismus-Orgie.“ Filmlexikon Zweitausendeins (online), <https://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=34219> (aufgerufen 12.12.2017).

³⁴⁸ Zur Virulenz der Vampirthematik vgl. Kap. 6.4; zur Aktualität der Vampirthematik bis zur „Twilight“-Filmreihe, erster Film: *Twilight – Biss zum Morgengrauen*. USA 2008, Regie: Catherine Hardwicke, 122 Minuten.

³⁴⁹ Vgl. Matheson, Richard, *I am Legend*. London, 1999 (1954); Verfilmungen: *The Last Man on Earth*. USA/Italien 1964, Regie: Ubaldo Ragona/Sydney Salkow, 88 Minuten; *Der Omega Mann*. USA 1971, Regie: Boris Sagal, 98 Minuten; *I am Legend*. USA 2007, Regie: Francis Lawrence, 100 Minuten.

³⁵⁰ *Night of the Living Dead*. USA 1968. Regie: George A. Romero, 96 Minuten.

³⁵¹ Metz/Seeßlen, *Wir Untote!*, 2012, S. 310.

durchgehen lassen darf. Vier Leute, die dieses neue Dschungelleben schnell begriffen haben, begleiten wir beim Versuch, sich zu retten.“³⁵²

Die in der Filmkritik von Diedrich Diederichsen gewählte Formulierung „Dschungelleben“ erscheint in diesem Kontext besonders treffend, da wir es beim viralen Bedrohungsnarrativ auch oft mit einem Sehnsuchtpotential zu tun haben, das dem zivilisationskritischen Motto „Zurück zur Natur!“ wie auch der generalisierten Kritik an zunehmender Umweltzerstörung durch menschliche Kulturleistungen immer wieder neue Facetten abgewinnt. Ebenso wie im Filmklassiker „Apocalypse Now“ der Weg ins „Herz der Finsternis“ ins fremdgewordene Ureigene des Dschungels führt,³⁵³ wo sich alle identitätsstiftenden Kategorien als hinfällig erweisen, ist der Ausbruch einer Pandemie im Film immer auch eine Reise „auf die andere Seite“, wenn nicht sogar in ein Jenseits aller diesseitigen Kultur und Zivilisation.

Dieses Jenseits kann sich auch innerhalb der Bilderflut im eigenen Kopf auftun. Die bekannteste und vielfach transformierte und rekombinierte Adaption einer viralen Thematik dürfte daher „Planet der Affen“ sein. Das Buch von Pierre Boule erscheint 1963 und beschreibt das Leben auf einem fernen Planeten, auf dem intelligente Affen versklavte und verdummte Menschen als Haustiere halten.³⁵⁴ Die erste Verfilmung folgte schon 1968,³⁵⁵ bevor sich zahlreiche weitere Verfilmungen und Adaptionen für das Fernsehen anschließen sollten. Eine popkulturelle Weiterverwendung erlebte der Stoff durch Marvel-Comics in den 1970er Jahren. Die aktuellen Neuverfilmungen interpretieren die besondere Intelligenz der mutierten Affen, die sich nunmehr an der US-amerikanischen Westküste befinden, als Folge verantwortungsloser Experimente an Laboraffen, die mit einem Virus infiziert werden, das zum Auslöser einer für Menschen tödlichen Affenseuche wird. Die auf wenige immunisierte Überlebende dezimierte menschliche Bevölkerung gerät nach der Pandemie in einen Krieg mit den Affen.³⁵⁶ Auch hier wiederholt sich das Narrativ der Vernichtung der Menschheit durch ein gegen sie selbst gerichtetes biomechanisches Instrumentarium von Hybridwesen.³⁵⁷

³⁵² Diederichsen, Diedrich, „Jeder kann der Zombie sein. Jugendkultur und Konkurrenz: Danny Boyles Film 28 Days Later“, in: Filmzentrale (online), <http://www.filmzentrale.com/rezis/28dayslater.htm> (aufgerufen am 13.9.2016) zu: *28 Days Later*. UK 2002, Regie: Danny Boyle, 113 Minuten; vgl. ferner: *Rammbock*. Deutschland 2010, Regie: Marvin Kren, 63 Minuten; *World War Z*. USA 2013, Regie: Marc Forster, 116 Minuten. Die popliterarische Vorlage für das apokalyptische Zombie-Epos stammt vom Sohn des Hollywoodschauspielers Mel Brooks: Brooks, *Operation Zombie*, 2010.

³⁵³ *Apocalypse Now*. USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola, 153 (202) Minuten; Conrad, *Herz der Finsternis*, 1991 (1899).

³⁵⁴ Boule, Pierre, *Planet der Affen*. München, 2001 (1963).

³⁵⁵ *Planet of the Apes*. USA 1968, Regie: Franklin J. Schaffner, 107 Minuten.

³⁵⁶ „Planet der Affen“-Trilogie: *Rise of the Planet of the Apes*. USA 2011, Regie: Rupert Wyatt, 105 Minuten; *Dawn of the Planet of the Apes*. USA 2014, Regie: Matt Reeves, 130 Minuten; *War for the Planet of the Apes*. USA 2017, Regie: Matt Reeves, 140 Minuten.

³⁵⁷ Vgl. zum modernen Mythos Hybridisierung: Haraway, *Simian, Cyborgs, and Women*, 1991. Dieser Körperdiskurs spiegelt sich auch im italienischen Magazin *Virus Mutations* (1993-2001) wider. Zu von der

Ein gleichfalls in seinen Grundzügen evolutionsbiologisch im Kontext der genetischen Nähe von Menschen und Affen angelegter Film, der permanente Transgression (auch jeglicher Zeitgrenzen), völlige psychologische Unberechenbarkeit und den Verlust aller identitären Parameter auf schillernde Weise vorführt, ist „Twelve Monkeys“ mit Bruce Willis in der Hauptrolle.³⁵⁸ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die vielfältigen Implikationen des „Affen“ im Drogendiskurs zu vertiefen, aber zweifellos wären diese Überlegungen im Zusammenhang mit einer ganzen Reihe von Viren-Filmen nicht uninteressant. Georg Seeßlen schildert in seiner Filmkritik die Unterschiede zur Filmvorlage „La Jetee“ von Chris Marker aus dem Jahr 1962³⁵⁹, wo die verwirrende Zeitreise des Protagonisten drogeninduziert erfolgt. Es ist vor dem Hintergrund der Texte von William S. Burroughs (vgl. Kap. 6.4) relevant, dass in diesem Fall auch im Mainstream-Kino Bewusstseinsveränderung, psychische Verfasstheit und Erinnerungsfähigkeit im Zusammenhang mit dem Geheimnis eines Virus vorgeführt werden.

„Die Weltkriegskatastrophe ist, zeitgemäß, von der Beinahe-Ausrottung der Menschheit durch ein Virus abgelöst, das 1996 auf mysteriöse Weise auftaucht. 40 Jahre später lebt der Rest der Menschheit unter der Erde, tief unter dem, was von Philadelphia übriggeblieben ist, in der ‚ewigen Nacht‘. Ein reichlich gewalttätiges Regime sperrt alle Renitenten in enge Käfige; sie werden als ‚Freiwillige‘ an die Oberfläche geschickt, um dort Experimente durchzuführen; nur die Tiere scheinen dort oben überlebt zu haben. Cole, ein Gefangener in den Kastenkäfigen von ‚Eternal Night‘, wird in die Vergangenheit zurückgeschickt (anders als bei ‚La Jetee‘ wird das nicht durch Drogen, sondern maschinell bewerkstelligt, nach wie vor aber ist ‚Erinnerung‘ ein bedeutendes Medium dafür), er soll das Geheimnis des Virus CZT lösen, um für kommende Generationen eine Rückkehr auf die Erdoberfläche zu ermöglichen. Doch im Jahr 1996 werden Coles Warnungen als Halluzinationen eines Psychotikers empfunden, und er findet sich in einer Nervenheilstätte wieder. Hier macht er die Bekanntschaft eines gestörten jungen Mannes, Jeffrey Goines, der einer seltsamen ‚Animal Rights‘-Gruppe, der ‚Twelve Monkeys‘-Armee, angehört und mit seinem Vater im Streit liegt, einem angesehenen Virologen, der Tiere für seine Experimente mißbraucht.“³⁶⁰

Einmal mehr erweist sich das Virus als Grenzöffner und Medium der Transgression. Die Schlüsse, die daraus in den hier vorgestellten und in zahllosen weiteren Filmen gezogen werden, sind allerdings sehr unterschiedlich und reichen von moralisierenden Abschreckungsversuchen bis zu grotesker Spielfreude und Überaffirmation im Umgang mit dem Schrecken des Pandemischen und Biomechanischen sowie mit der Unkontrollierbarkeit

Kuratorin FAM explizit als „Virus Art“ bezeichneten Hybridphänomenen im Körperdiskurs der „Body Art“ und postmoderner Ästhetik: Alfano Miglietti, *Virus Art*, 2003.

³⁵⁸ *Twelve Monkeys*. USA 1995, Regie: Terry Gilliam, 130 Minuten.

³⁵⁹ Kurzfilm *La Jetee*. Frankreich 1962, Regie: Chris Marker, 26 Minuten.

³⁶⁰ Seeßlen, Georg, „Twelve Monkeys“, in: Filmzentrale (online),

<http://www.filmzentrale.com/rezis/12monkeysgs.htm> (aufgerufen am 22.7.2017).

des Virus. In den vielschichtigeren Filmplots werden die Protagonisten dabei selbst in gewisser Weise zu viralen Seinsformen, tauchen auf und ab, werden zeitweise unsichtbar und verwandeln sich permanent, agieren auf mechanistische wie vitalistische Weise und sind gemäß einem der wichtigsten Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) immer tot und lebendig gleichermaßen.³⁶¹ Das eigentlich virale Medium ist – vom technischen Grundprinzip der viralen Schnitttechnik des „Cut“ als Montage einmal abgesehen – ohnehin weniger der Film als das Video, was vor allem mit den kostenaufwändigen Produktionsbedingungen von Filmen zu tun hat. Das nutzerfreundliche Magnetband wird zu Beginn der 1960er Jahre zum portablen Aufzeichnungsinstrumentarium und ist fortan für Video- wie Audioproduktion gleichermaßen das Medium der Kopie, der Mutation, der Rekombination und der Interaktion. In dieser Untersuchung wird insbesondere der Fluxus-Künstler und Videopionier Nam June Paik im dritten Teil deshalb ausführlicher vorgestellt. Außerdem ist Video, anders als herkömmliches Filmmaterial, als „Loop“ (Endlosschleife) zu verwenden, und die verfügbare Aufnahmezeit überschreitet das schlichtere Super-8-Verfahren um das Vierfache. Video entwickelt sich schnell zu einem Do-It-Yourself-Instrument „par excellence“ und ist heute in allen sozialen Netzwerken dauerpräsent, nicht zuletzt in seiner prototypischen Ausformung als „Viral“ oder „Meme“. Besonders interessant erscheint der Übergang von der analogen zur digitalen Videoproduktion als zusätzliche Vereinfachung des Technologiezuganges Ende der 1990er Jahre. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist der enorme virale (und kommerzielle) Erfolg der Vermarktung des Kinofilms „The Blair Witch Project“ durch das seinerzeit noch recht neue „virale Marketing“ zweier Filmstudenten (vgl. Kap. 5.4).³⁶² Video-Schnipsel, im Internet geschickt mit entsprechenden Narrationen lanciert, werden nicht nur in diesem Fall eine clevere Option auf größtmögliche Verbreitung von „Content“.³⁶³ Zur

³⁶¹ Der Medienwissenschaftler Il-Tschung Lim bemerkt in seinen Ausführungen zum Film „Outbreak“, gegen Ende des Films vollziehe der von Dustin Hoffmann als „kreativer Biowissenschaftler“ dargestellte Protagonist sein eigens „Viral-Werden“ in einem wilden Helikopterflug im Sinne der „Nomadologie“ von Deleuze/Guattari, indem er sich „Zufällen und Überraschungen überlässt“. Mit diesem „Viral-Werden“ wird in Lims Interpretation des Films „ein Bruch mit der immunologischen Logik“ deutlich, „die von Militär-Metaphern beherrscht wird und den Schutz eines Selbst fortgesetzt in Begriffen der Abwehr und Verteidigung gegen eine von Außen kommende Bedrohung denkt. [...] Damit plädiert ‚Outbreak‘ zugleich für einen rigorosen Metaphernwechsel in der Beschreibung eines Sozialen, das durch die Prozesse der Vernetzung, der Konnektivität und der globalen Verflochtenheit gekennzeichnet ist. [...] Die Fähigkeit, in eine durch die Luft ausschwärmende virale Bewegungsform mutieren zu können, rückt die Motaba-Viren in die Nähe eines kybernetischen Netzwerkmodells, in dem das Schwarm-Kollektiv der Motaba-Viren ein selbstorganisiertes System darstellt, das sich durch positive Feedbacks und Systeminputs fortlaufend in nicht vorhersehbare emergente Systemzustände transformieren kann. [...] Schwarmkollektive wie die Motaba-Viren sind Anzeichen für das Schwinden zuverlässiger Abgrenzungspraktiken und Feinderklärungen in einer globalisierten Welt.“ Lim, *Spionage, Krieg, Virus*. 2012, S. 171-202.

³⁶² *The Blair Witch Project*. USA 1999, Regie: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 78 Minuten.

³⁶³ Die Kommunikationsdesignerin Jana Balkwitz bezeichnet „The Blair Witch Project“ als das wohl bekannteste Beispiel viralen Marketings: „Der Film wurde 1999 von den beiden Filmhochschulabsolventen Daniel Myrick und Edward Sánchez mit einem lächerlichen Budget von 30.000 Dollar produziert.“ Durch die intermediale

besonderen Popularität der Videotechnik hat aber weniger das Werk experimentierfreudiger Videokünstler der ersten Stunde wie Nam June Paik als vielmehr die Adaption seiner Fluxus-Ideen auf der Sendefrequenz des Musikvideokanals MTV geführt – von vielen jüngeren Künstlern übrigens stets als „State of the Arts“ aufmerksam verfolgt.³⁶⁴ In der Interpretation des US-amerikanischen Medientheoretikers Douglas Rushkoffs wurde MTV bald nach seiner Inauguration im Jahr 1981 zu einem wichtigen politischen Instrument und „machtvollen Virenüberträger“, mit „immer provokativeren Memen“ geschmückt und mit der Ausbreitung eines „riesigen alternativen Netzes zur Verbreitung dieser Daten und Ideen“ befasst. Rushkoff versteht MTV als „Medienvirenschleuder“:

„Selbst das Logo der Station, ein Astronaut, der eine MTV-Flagge auf der Mondoberfläche aufpflanzt, ist Bestandteil einer metaphorischen Kriegserklärung mit Viren. Mediziner verwenden Viren, um Körperzellen zu markieren. Wenn sie zum Beispiel eine bestimmte Art von Krebszellen im Blut von Patienten isolieren wollen, injizieren sie ein Virus, das diese Zellen findet und befällt, so dass die Antikörper dieses Patienten sie leichter identifizieren und bekämpfen können. Die MTV-Flagge symbolisiert eine ähnliche Markierung.“³⁶⁵

Dazu passt es gut, dass der Sender sein 20-jähriges Bestehen 2001 in den USA mit einer Kampagne beging, bei der MTV selbst zu einem geheimnisvollen Erreger wird. Ähnlich wie im Kontext von Aufklärungskampagnen zu HIV/AIDS dienen großformatige Porträts mit Textzeilen wie „I think I’ve got MTV“ dazu, um Aufmerksamkeit zu erzeugen und Viralität zu suggerieren. Ob die Kampagne selbst viral wurde, ist hingegen fraglich. MTV als Sender kann jedoch ohne Frage als medienhistorisches „Virus“ bezeichnet werden, zumal seine Auswirkungen auf die Mutation und Rekombination von Videomaterial beträchtlich sind. Für Videos gelten generell sämtliche Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2).

Kaum anders verhält es sich mit Nachrichtenbildern. Viele der heute in Windeseile rund um den Globus verbreiteten „Virals“ und „Meme“ werden aus Bild und Textmaterial von Nachrichtensendungen generiert, die ihrerseits auch zunehmend auf schnell verfügbare, aber oft fragwürdige Quellen wie visuelle und akustische Mobiltelefonaufnahmen von vermeintlichen Augenzeugen zurückgreifen. Die Viralität der TV-Informationen wurde von Künstlern schon früh mithilfe von Screenshots und Videomitschnitten genutzt, um den

Verbreitung von allerlei Mythen, mysteriöse Andeutungen und vermeintliche Hintergrundinformationen über Videos und die Internetseite zum Film wurde ungewöhnliche Aufmerksamkeit erzeugt. „Die Folge war, dass der Film in den ersten drei Tagen nach dem US-Start fast 30 Millionen US-Dollar einspielte.“ Balkwitz, Jana, „Virales Marketing. Kommunikationsviren und ihre Verbreitung“, in: Kunstforum International 185 (2007), S. 102.

³⁶⁴ „In 1970, Paik produced a four hour broadcast Video Commune for WGBH, and in 1971, became artist in residence at the TV Lab at WNET-TV/Channel 13 in New York, which resulted in Global Groove, first broadcast in 1974. Many of those who collaborated with Paik at this time, went on to work with MTV.“ Biographieteil in: Schüppenbauer, *Fluxus Virus*, 1992, S. 298.

³⁶⁵ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 165.

eigenen Werken die Dynamik der Fernsehbilder und deren grenzüberschreitende Wirksamkeit einzuimpfen. Vor allem in der im dritten Teil dieser Untersuchung genauer beschriebenen Generation von Fluxus-Akteuren wie Nam June Paik, Joseph Beuys oder Wolf Vostell gehörte die Neugestaltung von Nachrichtenmaterial zur künstlerischen Methode entlang des viralen Interaktionsmodells. In Fernsehnachrichten sind Virenmotive höchst präsent: Die Verfasserin dieser Untersuchung etwa ist erst durch derartige Fernsehbilder von Viren zur eingehenden Beschäftigung mit der alles andere als objektiven Darstellung wissenschaftlicher Erkenntnis in den Medien animiert worden, das Virus selbst als Medium zu interpretieren. Vor allem die Diskrepanz zwischen den verschwommenen, grauen Formen im Rasterelektronenmikroskop und den daraus resultierenden 3D-Animationen und Hochglanzfotografien in Wissenschaftsmagazinen erscheint frappant. Als Altmeister bellizistischer Virenphotographie dieser Sorte darf Lennart Nilsson gelten. In Sendungen wie „[w] wie Wissen“ spricht der Wissenschaftsfotograf vom narrativen Potential seiner ebenso erschreckenden wie schönen Virenbilder.³⁶⁶

„Viren sind Terroristen“, das sagt Lennart Nilsson. Egal, welchen Vorgang im menschlichen Körper er gerade im Blick hat: Wenn der 88jährige Medizinfotograf auf den Auslöser drückt, macht er nicht nur eine Momentaufnahme. Was bei uns im Körper passiert, wird durch seine Fotos lebendig. „Ich habe immer versucht, Geschichten zu erzählen – in Bildern.“³⁶⁷

In seinen opulenten Fotobänden werden Körperzellen zu fremden Planeten, die von feindlichen Erregern in klassischer Virenmetaphorik attackiert werden. Die US-amerikanische Biologin und Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway stellt kritisch eine Gleichsetzung von „Outer Space and Inner Space“ in der Bildsprache Nilssons in Anlehnung an populäre Science-Fiction-Filme wie „Star Wars“ fest:

„The blasted scenes, sumptuous textures, evocative colours, and ET monsters of the immune landscape are simply there, inside us. A white extruding tendril of a pseudopodinous macrophage ensnares a bacterium; the hillocks of chromosomes lie flattened on a blue-hued mooncape of some other planet; an infected cell buds myriads of deadly virus particles into the reaches of inner space where more cells will be victimized; the auto-immune-disease-ravaged head of femur glows in a kind of sunset on a non-living world; cancer cells are surrounded by the lethal mobil squads of killer T cells that throw chemical poisons into the self's malignant traitor cells. [...] It is photography that convinces the viewer of the fraternal relation of inner and outer space. [...] The trope of space invaders evokes a particular question about direction of

³⁶⁶ „[w] wie Wissen: Viren – auf frischer Tat ertappt“, in: ARD (online), 6.3.2011 (17.03 Uhr), <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/2011/viren-auf-frischer-tat-ertappt-100.html> (aufgerufen am 25.2.2017).

³⁶⁷ Vgl. Nilsson, Lennart, *The Body Victorious: The Illustrated Story of Our Immune System and Other Defences of the Human Body*. New York, 1987.

the travel: in which direction is there an invasion? From space to earth? From outside to inside? The reverse?³⁶⁸

Im betreffenden ARD-Beitrag wird das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen trotz dieser zehn Jahre alten Warnung ohne jeden Skrupel selbst zur gefährlichen Virenschleuder. Natürlich gibt es auch sachlichere Beiträge, die aber gleichfalls von bemerkenswerter Simplifizierung zeugen. Dabei soll hier nicht einmal von den reißerischen Berichterstattungen internationaler Sender und des deutschen Privatfernsehens die Rede sein. In einem fünfminütigen Filmbeitrag in der Sendung „Planet Wissen“ wird die Funktionsweise des HI-Virus als Do-It-Yourself-Programm für Heimwerker vorgeführt: Aus einem halbierten Virenmodell werden ein kompletter Tischkopierer, eine Heckenschere und eine Tube mit Klebstoff gezogen, die virale Enzyme repräsentieren und in der Folge zum Kopieren, Schneiden und Rekombinieren des viralen Erbmaterials erhalten müssen.³⁶⁹ Kindersendungen der 1980er Jahre funktionieren ähnlich. 1986 entstand die französische Zeichentrickserie „Il était une fois ... la Vie“, die 1990 unter dem Titel „Es war einmal ... das Leben“ auch in Deutschland lief und entfernt an die alte Zahnhygienelektüre *Karius und Baktus* erinnert.³⁷⁰ In einer bunten Trickfilmwelt aus anthropomorphen Elementen, die Blutkörper, Botenstoffe oder Nervenimpulse darstellen und sich in technisch avancierten Vehikeln fortbewegen, werden Kämpfe und Schusswechsel mit Bösewichtern wie Bakterien oder Viren gezeigt.³⁷¹

Sehr allgemein kann festgehalten werden, dass das Fernsehen selbst in vielerlei Hinsicht (hohe Verbreitungsrate, Codierung, parasitäre Symbiose mit dem Rezipienten) viral ist. Weil es aber immer noch einem starken Sender-Prinzip gehorcht, hat es nicht die virale Dynamik ständiger Neukombination, die im Internet verbreitete Botschaften nach dem Interaktionsmodell zu entwickeln imstande sind. Auf diese Erkenntnis scheint in jüngster Gegenwart das flexiblere, interaktivere Genre der Fernsehserie eine passende Reaktion darzustellen. Das serielle Prinzip ist ähnlich wie die Druckgraphik als Proliferationstechnik zu Beginn der Neuzeit schon vom Grundsatz her viral, das Gleiche immer wieder anders neu zu sagen. Es kann zu einer bemerkenswerten gestalterischen Methode in der Massenkultur mit ihrer Tendenz zur Kopie und zum Sampling werden. Außerdem spielt bei dieser Art der Verbreitung die Kommunikation mit den Konsumenten und deren Partizipationswünschen von vornherein eine noch größere Rolle als bei Kinofilmen. Besonders die prinzipielle

³⁶⁸ Haraway, *Simian, Cyborgs, and Women*, 1991, S. 222.

³⁶⁹ ARD-Homepage „Planet Wissen“, Sendung (online) über Viren, 1.12.2017, <http://www.planet-wissen.de/natur/mikroorganismen/viren/index.html> (aufgerufen am 25.2.2017).

³⁷⁰ Egner, Thorbjørn, *Karius und Baktus*. München 2008 (1949).

³⁷¹ „Il était une fois... la Vie“, <http://www.hellomaestro.fr/il-etait-une-fois-la-vie.html> (aufgerufen am 6.3.2018).

Offenheit des Formates ermöglicht eine Vielzahl von kurzfristig zu entscheidenden Transformationen und Interaktionen. Ganz besonders Science-Fiction-Serien, denen häufig der (im nächsten Abschnitt zu beschreibende) massenkulturelle Lesestoff aus Comics und Trivalliteratur zugrunde liegt, stecken voller viraler Motive, von denen hier nur eines näher betrachtet werden soll, da es sich um eine direkte Übernahme früher informationstheoretischer Vorstellungen von „selbstreproduzierenden Automaten“ handelt. In der auf den gleichnamigen Film rekurrierenden „Stargate“-Serie spielen „Von-Neumann-Sonden“ als „Replikatoren“ in einigen Episoden eine wichtige Rolle.³⁷² Diese Techno-Parasiten sind nicht, wie der Name vermuten lässt, eine konkrete Idee des Mathematikers und Informatikers John von Neumann, sondern eine aus seiner „Theory of Self-Reproducing Automata“ entwickelte Vision bio-technoider selbstreproduzierender Raumschiffe im gesamten Universum (der Serie). Bemerkenswert an dem Stargate-Plot ist für den kulturvirologischen Kontext die Verbindung altägyptischer Methoden kultureller Informationsspeicherung mit biologistischen viralen Modellen, die generell eine besondere Faszination auf die Popkultur auszuüben scheint. Die Weitergabe erworbener Information, wie sie oben von Villém Flusser als Grundbedingung von Kultur zur Überwindung der existenziellen Begrenztheit menschlichen Daseins beschrieben wird, erhält hier ein eigenes, an der Semiotik altägyptischer Informationsweitergabe orientiertes Replikationsmodell. In vielen filmischen Erzählungen wird das Virus ähnlich wie in den schon analysierten Virustheorien neben seiner Funktion als Grenzöffner auch als Universalschlüssel zu einem sich selbst generierenden kulturellen Gedächtnis und einer Imagination des Fortlebens und Überlebens eingesetzt. Das vermeintliche Eigenleben biotechnoider Medien als mechanistisch-vitalistisches „Drittes“ ist nachweislich ein zentrales Motiv dieser Narrationen. Zu guter Letzt gibt es auch eine Filmzeitschrift mit dem Namen *VIRUS Magazine. The dark Side of Entertainment* im Themensegment Horror, Satire und Mystery. Auf der Facebook-Seite der Zeitschrift lernt man eine eher harmlose und gelegentlich recht alberne Fangemeinde von Horror- und Splatterfilmen kennen. *VIRUS* bietet Rezensionen und Ankündigungen zu allem, was an den vorgenannten Filmbeispielen relevant oder gerade aktuell ist. Wie oft in

³⁷² *Stargate*. USA/Frankreich 1994, Regie: Roland Emmerich, 116 Minuten. Er ist ein Film, in dem es ebenfalls um parasitäre Aneignung, in diesem Fall durch die altägyptische Gottheit Ra, geht. Die Fernsehserie „Stargate Kommando SG-1“ lief von 1997 bis 2007 in zehn Staffeln im US-Fernsehen und ist damit eine der erfolgreichsten Serien weltweit: „Replikatoren [...] sind extrem aggressiv und fallen wie ein Heuschreckenschwarm auf Planeten ein, immer auf der Suche nach höher entwickelter Technik. Sie wandeln die Maschinen und Ressourcen anderer Welten in Replikatorenteile um und setzen diese dann zu neuen Replikatoren zusammen. Ursprünglich haben sie die Form von Insekten, entwickeln jedoch später auch menschliche Formen.“ Vgl. <http://stargate-wiki.de/wiki/Replikatoren> (aufgerufen am 11.3.2017). Damit entsprechen diese im Fanforum bei Wikipedia beschriebenen Stargate-Protagonisten ähnlichen Akteuren wie der außerirdischen Intelligenz im schon behandelten Film „Virus – Schiff ohne Wiederkehr“.

den sozialen Netzwerken zu beobachten, wird auch in diesem Fall nicht recht deutlich, ob es sich bei den Kommentaren der Teilnehmer nicht doch lediglich um geschickte Marketingstrategien der Filmproduktionsfirmen handelt. Der Begriff „Virus“ wird hier einmal mehr in seiner schlichtesten Metaphorik alarmistisch verwendet und entbehrt jeglicher Ambivalenz und somit auch kulturvirologischer Relevanz. Visuell weist das Filmmagazin jedoch große Ähnlichkeit mit den im Folgenden beschriebenen massenkulturellen Lesestoffen mit viralem Akzent auf und findet deshalb an dieser Stelle auch Erwähnung.

6.5.2 Massenhaft Stoff. Comics, Bücher, Zeitschriften

Viren und andere geheimnisvolle (unsichtbare) Ansteckungsstoffe taugen immer wieder zur Generierung großer Fangemeinden unter den Lesern massenkultureller Texte. Autoren derartiger Texte und Bilder navigieren immer hart an der Grenze zum Trivialen. Es findet sich aber auch unter massenhaft rezeptierten Werken das eine oder andere mit bemerkenswert komplexer Struktur, was unter anderem mit der in dieser Untersuchung thematisierten Rezeptionsgeschichte des Virus und des Viralen in Literatur und Kunst zu tun haben dürfte. Wie schon beschrieben (in den Kap. 6.3 und 6.4), nimmt die infektiöse Ansteckung mit dem Anderen, dem Unbekannten, ihren Anfang bereits im Horrorgenre des späten 19. Jahrhunderts mit Stokers *Dracula*, Shelleys *Frankenstein* und anderen Immunisierungsversuchen gegen die Schrecken der Potenzierung der Möglichkeiten, gegen die „dunkle Seite“ der Rationalisierung und Technologisierung im europäischen „Fin de Siècle“. Wie so oft war es als erste die russische Literatur, von der ein entscheidender Impuls zur Vorstellung von infektiösen massenkulturellen Lesestoffen ausging. Der russische Dichter Leo Tolstoi nannte diese Vorstellung ab 1894 „Übertragung durch Lektüre“,

„die Ansteckungskraft (zaraženie, zarazitel’nost) von Kunst. [...] Kommunikation führt zu Kommunion. Denn Kunst, die ansteckt, so Tolstoj, besitzt die Eigenschaft, Menschen zu vereinen, sie rückt alle durch das gemeinsam empfundene Gefühl auf eine Stufe. Dabei ist für Tolstoj hier nicht nur der gegenwärtige Aspekt der Gemeinschaftsstiftung entscheidend, sondern auch der an die Vergangenheit anknüpfende.“³⁷³

Teilhaber an einem Text oder einer größeren Erzählung zu sein, ist bekanntlich auch ein Religionsgemeinschaften konstituierender Faktor. Hier wird einmal mehr deutlich, wie stark der schon diskutierte Immundiskurs an Fragen der „Communitas“ orientiert ist und dass Kultur, in diesem Fall das Lesen, ein gemeinschaftsstiftender Prozess ist, in dem der Einzelne weit über die eigene Existenz hinauswächst. Der Kommunikationsforscher Vilém Flusser

³⁷³ Vgl. Sasse, Sylvia „Moralische Infektion. Lev Tolstojs Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser“, in: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor (Hg.), *Ansteckung*, 2005, S. 276f.

bezeichnet diese Weitergabe erworbener Informationen als „Engagement gegen den eigenen Tod“ und „anti-biologisch“.³⁷⁴ Tatsächlich ist ein solcher Prozess kultureller Evolution weniger anti-biologisch als vielmehr ein weiteres Beispiel für die Ambivalenz viraler Interaktionsprozesse (vgl. Kap. 5.1), da sich auch hier die mechanistisch-vitalistische Doppelfunktion des Ansteckungsstoffes als in gleichem Maße technisch-kulturelle Hervorbringung und biologischer Akteur ausdrückt. Die russische Literatur wird selbst zu einem solchen weltweit verbreiteten Ansteckungsstoff erworbener Information, also popkulturell „viral“ avant la lettre. Das Mikrobenthema wird auch bei Dostojewski im internationalen Bestseller *Schuld und Sühne* (1866) diskutiert:

„Raskol’nikov träumte von einer nie dagewesenen Pest, der die gesamte Welt zum Opfer fallen sollte. Die mikroskopischen Wesen – ausgerüstet mit Verstand und Willen –, die Raskolnikov im Traum erscheinen, nisten sich in den menschlichen Körpern ein und bewirken Besessenheit und Wahnsinn verbunden mit einem Gefühl von unglaublicher Selbstüberschätzung.“³⁷⁵

Dieses apokalyptische Seuchennarrativ mit wesenhaften Mikrobenprotagonisten ist auch heute noch höchst aktuell und manifestiert sich in immer neuen Varianten nicht nur im Film, sondern auch in Comics und anderem massenhaft (re)produzierten Lesestoff. Das Virus im eigentlichen Sinne hält seinen Einzug auch hier pünktlich zu Beginn der 1960er Jahre und avanciert in den späten 1970er Jahren im Rekurs auf das Horror-Genre vom Science-Fiction-Motiv zum dekonstruktivistischen Cyber-Punk-Motiv. Deleuze/Guattari beschreiben dies wie folgt:

„Lovecraft lässt seinen Helden seltsame Tiergestalten annehmen, aber schließlich dringt er in die äußeren Bereiche eines Kontinuums vor, das von namenlosen Wellen und unauffindbaren Partikeln bewohnt wird. In der Science-Fiction-Literatur gibt es eine Entwicklung, die vom Pflanze-, Mineral- oder Tier-Werden zu Arten des Bakterie-, Virus-, Moleküle- und Unwahrnehmbar-Werdens führt.“³⁷⁶

Eine breitenwirksame Trivialisierung und Popularisierung des Virenstoffes findet sich vor allem in Thrillern und Romanen. Die Autoren der Standardwerke viraler Narration arbeiten wie die US-amerikanischen Autoren Michael Crichton und Richard Preston gelegentlich auch zusammen und bedienen in ihren Büchern vielfach metaphorisch ähnlich gelagerte Themenkreise wie Mikroben, genetische Wiederbelebung ausgestorbener Arten, Zeitreisen, Piraterie und Katastrophenszenarien. Frühe Klassiker virusspezifischer Erzählungen sind in der Regel durch Verfilmungen weithin bekannt geworden, dies gilt für Michael Crichtons *The*

³⁷⁴ Flusser, Vilém, *Kommunikologie weiter denken. Die „Bochumer Vorlesungen“*. Frankfurt am Main, 2009, S. 27.

³⁷⁵ Sasse, „Moralische Infektion“, in: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor (Hg.), *Ansteckung*, 2005, S. 282. Vgl. Dostojewski, *Verbrechen und Strafe*, 1996 (1866).

³⁷⁶ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 339.

Andromeda Strain (1971), Pierre Boules *Planet der Affen* (1963) ebenso wie für Richard Mathesons Erstlingswerk *I am Legend* (1954), aber auch für zahllose weniger bekannte Dystopien.³⁷⁷ Großer Popularität erfreuen sich auch sogenannte „Tatsachen-Thriller“ wie *Hot Zone – Tödliche Viren aus dem Regenwald*, dessen reißerischer, alarmistischer Stil übrigens auf bemerkenswerte Weise populärwissenschaftlichen Schriften amerikanischer Virologen gleicht.³⁷⁸ Im US-amerikanischen Virenthriller ist es in der Regel die US-Army und ein Team professionell agierender Militärvirologen, die in einer bürgerkriegsähnlichen, chaotischen Katastrophensituation einer Pandemie als Helden des Zivilschutzes auftreten und dabei vielfältigen Gefahren und auch Anfeindungen derer, die sie schützen sollen, ausgesetzt sind. Virenthriller findet man selbstverständlich auch in der Produktion des Horrorspezialisten Stephen King. Sein Thriller *Salem's Lot* von 1975 (2004 auch verfilmt) zeigt sich stark beeinflusst von Stokers *Dracula* und Mathesons *I am Legend* und thematisiert Vampirismus als virale Kettenreaktion, der nur mit einem finalen Großbrand in der bewährten Tradition reinigender Feuermetaphorik ein Ende gesetzt werden kann.³⁷⁹ Als Beleg dafür, dass ein viraler Plot nicht immer der Garant für eine spannende Story ist, erscheint hingegen das Werk eines weiteren Bestsellerexperten: Ken Follets Roman *Eisfieber* ist eine unerträglich langweilige Aneinanderreihung alarmistischer Klischees im Kontext eines absehbaren weihnachtlichen Familienzweistes – zur Inszenierung als Fernsehfilm im deutschen ZDF kam interessanterweise in der Kritik der Vergleich mit dem Werk Rosamunde Pilchers auf, dem man eine für Kitsch spezifische Viralität sicher wie vielen anderen Beispielen der Trivialliteratur dieser Art ebenfalls nicht absprechen kann.³⁸⁰

Besonders populär wurden seit den 1960er Jahren Viren im Comic, und auch dort scheint wie in Film und Fernsehen von Anfang an die Verbindung von extraterrestrischem Außen und Virus zum fortan üblichen Narrativ zu werden. Nicht nur der Beat-Autor William S. Burroughs ist seit Beginn der 1960er Jahre von der exobiologischen Melange aus „Space“ und „Invader“ im Kontext des Viralen fasziniert (vgl. Kap. 6.4). Die Kunstwissenschaftlerin Sabine Fabo nennt den japanischen Comic „Astroboy“ als eine erste Quelle populärer „Space Parasites“.³⁸¹ In der 46. Episode der beliebten japanischen Comicserie muß „Astroboy“ die

³⁷⁷ Crichton, Michael, *The Andromeda Strain*. New York, 2008 (1969); Boules, *Planet der Affen*, 2001 (1963); Matheson, *I am Legend*, 1999 (1954).

³⁷⁸ Preston, *Hot Zone*, 1995 (1994); vgl. Wolfe, *The viral Storm*, 2011.

³⁷⁹ King, Stephen, *Brennen muss Salem*. München, 1997 (1975); *Salems Lot. Brennen muß Salem*. USA 2004, Regie: Mikael Salomon, 174 Minuten.

³⁸⁰ Follett, Ken, *Eisfieber*. Köln 2007 (2004); *Eisfieber*. D/I 2010, Regie: Peter Keglevic, 180 Minuten. Vgl. Filmkritik: Dörting, Thorsten, „Frau Pilcher hat jetzt die Pest“, in: Der Spiegel (online), 25.1.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/ken-folletts-eisfieber-im-zdf-frau-pilcher-hat-jetzt-die-pest-a-673780.html> (aufgerufen am 22.7.2017).

³⁸¹ Vgl. Fabo, Sabine, „Parasitäre Strategien“, in: Kunstforum International 185 (2007), S. 46-59.

Erde von der totalen Kontrolle durch außerirdische Parasiten befreien.³⁸² „Astroboy“ (1962) ist somit der „Ahne“ parasitär bzw. viral inspirierter Comics. In den „Superman“-Comics sind es – ähnlich wie in der Virologie der Frühphase – Kristalloide („Kryptonit“), die eine Speicherung und Übertragung außerirdischer Kräfte bzw. nach Manipulation durch den Erzfeind Luthor eine extreme Schwächung des Organismus des Superhelden zur Folge haben.³⁸³ Auch sein Konkurrent „Batman“ muß mit infektiösen Problemen wie dem „Apokalypse Virus“ oder dem „Legacy Virus“ zurechtkommen.³⁸⁴ Letzteres bringt es in der Firma Marvel Comics dann noch zu einer ganz eigenen Geschichte im Rahmen der „X-Men“-Serie. Die Welt der Comics des Marktführers Marvel ist voller Transgressionen, Symbiosen, Hybridwesen und ansteckenden Mutationen wie diesen.³⁸⁵ Eine der jüngeren Produktionen im weiten Feld der Viren im Comic scheint der Phantasie eines Seminars zu Genderstudien entsprungen zu sein, denn unter dem Titel „Y: The Last Man Teil I: Entmannt“ stellen sich Autor Brian Vaughan und Zeichnerin Pia Guerra eine Welt (fast) ohne Männer vor.³⁸⁶ Durch eine mysteriöse ad-hoc-Krankheit sterben alle Männer auf der Erde, nur ein Rhesusäffchen und ein junger Lebenskünstler namens Yorick bleiben als letzte männliche Primaten am Leben. In den zahlreichen Folgen der Story wird nie endgültig der Grund für den plötzlichen Tod aller Träger des Y-Chromosoms geklärt, es bleibt fraglich, ob ein Experiment mit Klonen, eine weltweite Virusinfektion oder ein magisches Amulett die Ursache ist. Gerade diese popkulturelle Melange aus Genforschung, Virologie und Magologie lässt den Comic zu einem prototypischen Beispiel des Virus als Medium innerhalb des weiten Kontextes der

³⁸² Episode „Astroboy. Space Parasites“ (Januar 1962 bis April 1962). „One day, personalities of people change all of a sudden, trees begin to move, and gigantic rats appear in town. All of these are the handiwork of space parasites. They live on animals and plants, taking over their bodies to control them. The parasites impose the condition that humans provide them with bodies of living things, such as rats, that people want to get rid of. But the humans turn down the condition, and choose to fight the parasites. Astroboy leads the fight, but a swarm of spaceships with parasites in them are approaching the Earth.“ <http://tezukaosamu.net/en/manga/291.html> (aufgerufen am 3.9.2017).

³⁸³ *Supermann*. USA/UK 1978, Regie: Richard Donner, 137 Minuten.

³⁸⁴ Zum „Apocalypse Virus“ namens „Ebola Gulf A“ ist bei Wikipedia eine exakte Auflistung der verschiedenen Episoden der Marvel-Comics zu finden, deren Kurzversion wie folgt formuliert ist: „Ebola Gulf A is a strand of the Ebola virus. It was created by the Order of St. Dumas to cleanse sin from the planet. During the events of Contagion, it swept through Gotham City and killed a large chunk of the population. Batman and his allies were eventually able to find a cure. Ra's al Ghul later co-opted the disease during Legacy.“ Vgl. http://dc.wikia.com/wiki/Ebola_Gulf_A (aufgerufen am 10.9.2016); das Motiv wird bis in die späten 1990er Jahre weiterverfolgt.

³⁸⁵ Zum „Legacy Virus“ sind vom Unternehmen Marvel folgende Informationen zum Bioterrorismus zu erhalten: X-Men #303 (August 1993) „The Legacy Virus was actually a viroid and was released by Stryfe, a terrorist from approximately 2,000 years in the future. It originally existed in two forms, Legacy-1 and Legacy-2, but later mutated into a third form, Legacy-3; all were airborne agents. [...] Legacy Virus was based on a virus created by Apocalypse in the distant future, which was intended to kill the remaining non-mutants. At the time that this alternate version of Apocalypse was killed, the virus had not been perfected, and much like Legacy-3, it targeted all humans indiscriminately. As a result, this virus was never deployed, until Stryfe acquired it and altered it for his own purposes.“ https://marvel.com/universe/Legacy_Virus (aufgerufen am 10.9.2016).

³⁸⁶ Vaughan, Brian K./Guerra, Pia, *Y: The Last Man*, Teil I: *Entmannt*. Stuttgart, 2002.

Popkultur werden. Wie auch in Film und Fernsehen ist es im popkulturellen Schrifttum vor allem die Kombination aus Hybridwesen, Mutanten, Klonen, Cyborgs und den immer virulenteren Zombies, die sich als nunmehr schon recht monokulturelles, homogenisiertes Forschungsgebiet postmoderner Bildwelten anbieten. Auch im Falle der Zombies sorgt den meisten zeitgenössischen Autoren zufolge ein Virus für die fatale Infektion und „Zombifizierung“ des Opfers.³⁸⁷ In der Populärkultur der Comics, Fernsehserien und Filme von Zombieliebhabern ist die ursprüngliche Entstehungsgeschichte „lebender Toter“ oder auch Untoter aus dem Milieu postkolonialer Minderheiten mit nachhaltiger Leidenschaft für obskure Voodoo rituale der inzwischen weit verbreiteten Meinung gewichen, bei Zombies handele es sich um hoch ansteckende Infizierte.³⁸⁸ Die solchermaßen kontaminierten sind in einem apokalyptischen Endzeitszenario darauf aus, den Rest der Welt nicht nur physisch zu verschlingen, sondern auch viral zu durchdringen, also gleich doppelt zu inkorporieren bzw. doppelt qua biologischer Fehlinformation zu zersetzen, denn der so generierte Körper ist nur leidlich gestaltet, in jeder Hinsicht entgrenzt, dafür aber erstaunlich resistent. Ausgelöst und in beeindruckender Dynamik verbreitet wird diese alles vernichtende Pandemie vom bereits erwähnten „Solanum Virus“, das seinen Namen in recht simpler Assoziation klassischer Gifte den Nachtschattengewächsen verdankt. Seine (wiederum virale) Verbreitung verdankt dieses mit bemerkenswerter Akribie „erforschte“ Virus unter anderem dem US-amerikanischen Autor Max Brooks.³⁸⁹ Als typisches Fake- und Hybridphänomen ist das „Solanum Virus“ für die Untersuchung künstlerischer Intentionen und Methoden im Zeichen des Virus von Interesse. Außerdem hat die Zombiethematik seit „9/11“ im Jahre 2001 in den USA infolge der verbreiteten Furcht vor Terrorismus einen gesellschaftspolitisch nicht unbedeutenden Zuwachs erlebt.³⁹⁰

Auch im Hinblick auf die schon ausführlicher thematisierte Organismusmetaphorik (in Kap. 5.3) ist die Zombienarration in Kombination mit der Denkfigur des Virus von beachtlicher gesellschaftspolitischer Relevanz für die Medien- und Kulturtheorie der Gegenwart. Zunächst als Comicserie und dann erst als grandiose Fernsehserie wurde „The Walking Dead“ zu einem Genrebild des aktuellen Zeitgeistes: „Wenn jemand wissen will, wie und warum Comics eine

³⁸⁷ Brooks, Max, *Der Zombie Survival Guide. Dokumentierte Angriffe*. Stuttgart, 2010 (2009).

³⁸⁸ „So ist das Virus eine Metapher der chaotischen Struktur oder der wahnsinnigen Vernunft, der perfekten Fehlerhaftigkeit, vor allem aber der prekären Verhältnisse zwischen Soft- und Hardware des Lebens.“ Metz/Seeßlen, *Wir Untote!*, 2012, S. 310. Vgl. auch Kap. 5.1.

³⁸⁹ Brooks, *Zombie Survival Guide*, 2010 (2009).

³⁹⁰ Vgl. zum Zusammenhang von „9/11“ und Zombiekult: Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti*, 2016; zum Zusammenhang von Terrorismus und Virendiskurs vgl. auch Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 72ff.

Kunstform sind, in ‚The Walking Dead‘ ist es zu erfahren.“³⁹¹ Ebenso wie einst das kubistische Bild als „Summe seiner Zerstörungen“ aus der ibero-anarchistischen „Propaganda der Tat“ entsteht,³⁹² scheinen Zombienarrative gleichfalls vom frühen Terrorismusdiskurs inspiriert und in den Terrordiskurs der Gegenwart integriert. Das Prekariat der ihrer Körper ebenso enteigneten wie auf körperliche Restfunktionen reduzierten Zombiewesen erzwingt Teilhabe am gesellschaftlichen Leben und die Aneignung der Welt durch den infektiösen Biss, der endgültige Gleichschaltung, Verlust des Subjektstatus und Zwangsintegration in die Zombie-Community bedeutet. Auch die Comic-Serie „Crossed“ ist ein Beispiel für die anhaltende Beliebtheit und Bedeutsamkeit des Themas für ein großes Publikum.³⁹³

Der signifikante Zusammenhang zwischen Zombiethematik und Virendiskurs erweist sich als notwendig für die Kontingenzbewältigung in einer biopolitisch repräsentierten Welt, in der das Leben zum permanenten Ausnahmezustand gerät.

6.5.3 Endless Game. Spiele und Gamification

Das bei Kindern wie Erwachsenen gleichermaßen beliebte Spiel „Stille Post“, bei dem ein geflüstertes Wort reihum an eine Kette von Teilnehmern mündlich weitergegeben wird, bis am Ende eine meist entstellte und dadurch eventuell komische neue Variante des Wortes vom letzten Teilnehmer laut ausgesprochen wird, ist ein treffendes Beispiel traditionell viraler Spielideen, die durch die Technologisierung einen enormen Multiplikationseffekt erfahren. Das vom ersten Überträger, im Fall des pathogenen Virus vom „Patient Zero“, weitergegebene Wort gewinnt in diesem Spiel an Attraktivität, je entstellter und deformierter die akustische Information am Ende beim letzten Rezipienten ankommt – nichts wäre für die Teilnehmer des Spieles enttäuschender und langweiliger als eine fehlerfreie, lückenlose Übertragung der Erstinformation. Das Spiel gewinnt erst durch die Aleatorik von parasitären Nebengeräuschen, Störungen, Mutationen und Rekombinationen an Attraktivität und „Merkwürdigkeit“ im besten Sinne. Vielfach wird in den oben beschriebenen Comics, Thrillern und Romanen, ähnlich wie im Film, der Fokus auf den sogenannten „Patient Zero“ gerichtet, also denjenigen Überträger, in dem – und auch dies ist eine autoimmunisierende

³⁹¹ Seeßlen, Georg, „The Walking Dead. Zombies übernehmen die Welt“, in: Die Zeit, Nr. 39/2011 (online), <http://pdf.zeit.de/2011/39/D-DVD-The-Walking-Dead.pdf> (aufgerufen am 6.3.2017).

³⁹² Vgl. dazu Laqueur, *Terrorismus*, 1982 (1977), S. 61ff.; ferner zu Picassos Verhältnis zum Anarchismus, zur „Propaganda der Tat“ und zum „Bild als Summe seiner Zerstörungen“: Berger, John, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*. Reinbek bei Hamburg, 1973 (1965), S. 32.

³⁹³ „Crossed“ ist eine Zombie-Comic-Serie, die online im Label Avatar Press erscheint, vgl. <http://www.crossedcomic.com> (aufgerufen am 28.10.2016); zur ersten Folge: Ennis, Garth/Burrows, Jacen, *Crossed Illinois*, 2008. In den bis heute weiterentwickelten Folgen kreist die Erzählung um verbreitete Schlagworte des Viren- und Zombiediskurses wie Pandemie und infektiöse Evolution, Kannibalismus und andere exzessive Gewaltausbrüche infolge eines unkontrollierbaren „Outbreak“.

Kontrollvorstellung – die Epidemie ihren Ursprung hat. Eine exakte Bestimmung des Ursprunges eines Kontagiums ist den ansonsten höchst unterschiedlichen Nutzungen von Viren und Viralität im Spiel stets gemeinsam und somit aufschlussreich. Insbesondere für Videospiele mit Experimenten zur künstlichen Intelligenz (KI) mit der ihnen eigenen Tendenz zur Akkumulation und Diffusion von Daten im Spielverlauf ist dies eine häufig gewählte Ausgangsposition.³⁹⁴ Typisch für diesen Spielverlauf ist das 2013 herausgegebene Videospiele „Dead Rising 3“, das den Spieler als Ego-Shooter, in der Rolle des „Patient Zero“ Nick Ramos (oder, falls mit zwei Spielern gespielt wird, in die seines Kumpanen, Trucker Dick), ins Jahr 2021 versetzt: „The story follows a young mechanic named Nick Ramos and his attempt to survive a massive zombie outbreak in the fictional city of Los Perdidos, California. The game begins three days after the initial outbreak.“³⁹⁵

Zum Thema Zombifizierung gibt es unzählige Videospiele, ebenso zur viralen Übertragung von Erregern, die Menschen bei Kontakt zu Werwölfen oder -katzen, Vampiren und anderen Monstern mutieren lassen.³⁹⁶ Noch häufiger sind parawissenschaftliche Spiele, bei denen der Spieler selbst zum Vernichter oder Retter der von einer (meist von ihm selbst verursachten) Pandemie heimgesuchten Welt wird.

Unser erstes Beispiel, „Plague Inc.“, ist ein Strategie-Videospiel des Entwicklers mit dem vielsagenden Namen „Ndemic Creations“. Das Ziel des Spieles ist die Vernichtung der Menschheit mithilfe eines Pathogens. Zurückgegriffen wird dabei auf ein umfangreiches epidemisches Modell für eine möglichst realitätsnahe Simulation mithilfe eines intensiv farbigen kartographischen Weltbildes und der geometrischen Darstellung von globaler Infrastruktur nach dem Vorbild digitaler Epidemiologie und Surveillance mit mathematischen Diffusionsmodellen:

„Can you infect the world? Plague Inc. is a unique mix of high strategy and terrifyingly realistic simulation with over 700 million games played! Your pathogen has just infected ‚Patient Zero‘. Now you must bring about the end of human history by evolving a deadly, global Plague whilst adapting against everything humanity can do to defend itself.“³⁹⁷

³⁹⁴ Diese Praxis ist an aktueller digitaler Epidemiologie mit Computermodellen zur Seuchenausbreitung orientiert, wie sie die US-amerikanischen Virologen Richard Neher und Trevor Bedford im Open-Source-Projekt „Nextstrain“ konzipieren: <http://www.nextstrain.org> (aufgerufen am 12.1.2018); vgl. zur Datensammlung zwecks künstlicher Intelligenz auch: Mainzer, Klaus, *KI – Künstliche Intelligenz. Grundlagen intelligenter Systeme*. Darmstadt, 2003, S. 209ff.

³⁹⁵ *Dead Rising 3*. Videogame, 2013, https://en.wikipedia.org/wiki/Dead_Rising_3 (aufgerufen am 10.9.2016).

³⁹⁶ Vgl. Phantasy-Portal „Schattenherz“, http://www.schattenherz.net/drachenblut/wiki/besondere_wesen/start (aufgerufen am 28.10.2016). Nach den Informationen dieses Internetportals erfolgt die Infektion für weitaus mehr Phantasy-Monstren und Hybridwesen als gemeinhin angenommen durch virale Übertragung.

³⁹⁷ Das Spiel „Plague Inc.“ erschien erstmals Ende Mai 2012 für iOS, im Oktober des gleichen Jahres folgte eine Version für Android. Zur Variante im höheren Level: Die Bewohner der ganzen Welt sind unglücklich, der Spieler setzt eine „Glückskrankheit“ frei: „Neuraxwürmer“ dienen im internationalen Flugverkehr als Überträger des neu zu propagierenden „Glücksvirus“, mit Bonuspunkten kann der Spieler „Pilot im roten Anzug und

Ganz genauso wie im üblichen Virendiskurs als Bedrohungsnarrativ lautet das Ziel der meisten Viren-Strategie-Spiele, die Welt „in Ordnung“ zu bringen, was auch immer darunter zu verstehen sein mag. Ebenso wie im Spiel „Dead Rising 3“ mit Bezug auf die filmische Vorlage ist in diesem Spiel auf einem höheren Level auch die dem Plot der oben beschriebenen Narration „Planet der Affen“ entlehnte Infektion der Weltbevölkerung mit einem Affenvirus vorgesehen, so dass es wiederum zu Wechselwirkungen zwischen dem Computerspiel und anderen „Informationsquellen“ des Spielers wie Texten oder Filmen kommt. Es ist anzunehmen, dass mit dieser Strategie eine besondere Viralität und eine hohe Diffusionsrate des Spiels erzielt werden soll.³⁹⁸ Unser zweites Spielbeispiel zielt weniger auf die weltumspannende Infrastruktur und das Virus als Globalisierungsmetapher als auf die Lernfähigkeit des Spielers hinsichtlich des vermeintlich korrekten medizinischen Umganges mit Krankheitsüberträgern. Es wird vom Anbieter als „Biomedical Game“ bezeichnet:

„Bio Inc. ist ein biomedizinischer Strategie-Simulator, in dem Du das endgültige Schicksal eines Opfers durch die Entwicklung der tödlichsten Krankheit bestimmst. Entwickele deine Krankheiten, erhöhe die Risikofaktoren und verlangsame die Genesung Deines Opfers, bevor ein Team von hoch motivierten Ärzten ein Heilmittel findet und das Opfer rettet.“³⁹⁹

In dem Spiel werden gängige Klischees des westlichen Lebensstiles bedient: Wer viel auf dem Sofa sitzt, wird von den Krankheitserregern zügig vernichtet, wer leistungsorientierten Sport treibt und an seiner Selbstoptimierung arbeitet, überlebt mit etwas Glück. Es ist also ein Spiel, das eher der Gesundheitserziehung, der Ermunterung zum gesunden Essen und zu sportlicher Betätigung und der Einhaltung gängiger Hygienevorschriften aus dem Schul- und Arbeitsalltag wie regelmäßigem Händewaschen dient als der Erweiterung des strategischen Horizontes.

Diese Spiele sind ohnehin bei allem technischen Aufwand weit entfernt von der bemerkenswerten Eigenviralität früher Computerspiele. Besonders prägnante Beispiele für diese in der Frühphase der Digitalisierung äußerst kontagiösen Spielideen sind „Space

Navigator mit roter Nase“, also Weihnachtsmann und Rentier Rudolph, als Joker erwerben und noch mehr Menschen weltweit glücklich machen – in der Verkaufsbeschreibung klingt das Produkt allerdings eher sozialdarwinistisch: „Brilliantly executed with innovative gameplay and built from the ground up for the iPhone, iPad, Android & Windows Phone, Plague Inc. evolves the strategy genre and pushes mobile gaming (and you) to new levels. It's You vs. the world – only the strongest can survive!“ Plague Inc. <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.miniclip.plagueinc> (aufgerufen am 28.10.2016).

³⁹⁸ Vgl. zur Wechselwirkung zwischen Massenkultur und Gamification auch die Aktivitäten von „Pandemic Studios“, die „illegale“ Spiele zu Star Wars, Batman etc. als „Internet Leaks“ entwickelt haben: https://en.wikipedia.org/wiki/Pandemic_Studios (aufgerufen am 24.2.2017).

³⁹⁹ „Bio Inc.“ <https://play.google.com/store/apps/details?id=air.com.dryginstudios.bioinc> (aufgerufen am 28.10.2016).

Invaders“ (1978) und „Pac-Man“ (1980).⁴⁰⁰ Beide wurden wie der schon beschriebene Comic „Astroboy“ im in der Nachkriegsmoderne technologiebegeisterten Japan geschaffen. „Space Invaders“ ist eines der ersten Computerspiele mit massenhafter internationaler Diffusion:

„Seit den späten 1970er Jahren kamen die ersten ‚video games‘ mit ‚space invaders‘ auf den Markt, die wie fliegende Mikroben aussahen und vom Spieler, von der Spielerin bekämpft werden mussten; der ‚pac-man‘ und die ‚space invaders‘ erinnerten beide an gefräßige Einzeller und knüpfen, mit anderen Worten, an die visuelle Metaphorik der Phagozytose an, der Bekämpfung von körperfremden Mikroorganismen durch die so genannten Abwehrzellen.“⁴⁰¹

Visuell erinnern diese Spiele auch deutlich an das von John Horton Conway 1970 entworfene „Spiel des Lebens“, welches die kybernetische Grundidee des zellulären Automaten in ein bis heute populäres mathematisches Kästchensystem in der zweiten Dimension bringt.

„Das Spielfeld ist in Zeilen und Spalten unterteilt und im Idealfall unendlich groß. Jedes Gitterquadrat ist ein zellulärer Automat (Zelle), der einen von zwei Zuständen einnehmen kann, welche oft als lebendig und tot bezeichnet werden. Zunächst wird eine Anfangsgeneration von lebenden Zellen auf dem Spielfeld platziert. Jede lebende oder tote Zelle hat auf diesem Spielfeld genau acht Nachbarzellen, die berücksichtigt werden.“⁴⁰²

Ein Computerspiel, das seinerseits den Ehrentitel des ersten millionenfach verbreiteten „Virals“ in Anspruch zu nehmen vermag, wurde 1999 als Marketingkampagne für den deutschen Markt eines schottischen Whiskeyproduzenten beim Unternehmen Phenomedia in Auftrag gegeben: Die Zahlen der Spieler und die Zeit damit verbrachter Aufmerksamkeitsspannen waren beträchtlich und für einige Arbeitgeber besorgniserregend. Ob das verbreitete „Shoot ’em up“-Spiel „Jagd auf das Moorhuhn“ jedoch zum vermehrten Konsum der beworbenen Alkoholika und dem gedanklichen Transfer in die schottische Heimat des beworbenen Getränkes führte, ist bei aller unbestrittenen Viralität eher ungewiss.⁴⁰³ Die zuletzt genannten Beispiele sind Spiele, die selbst den Kriterien des Viralen

⁴⁰⁰ *Space Invaders*. Videospiele 1978, Nishikado, Toshihiro/Taito, <http://space-invaders.com/home> (aufgerufen am 9.9.2017); *Pac Man*. Videospiele 1980, Iwatani, Toru/Namco, aktuell im „Google Playstore“ unter <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.namcobandaigames.pacmantournaments&hl=de>.

Der französische Street Art-Aktivist „Invader“ benutzt Figuren aus den beiden frühen Videospiele für seine „Invasionen“ im urbanen Raum; vgl. Clauß, Ingo/Riolo, Stephen/Bahtsetzis, Sotirios, *Urban Art. Werke aus der Sammlung Reinking*. Ostfildern, 2009, S. 40.

⁴⁰¹ Sarasin, Philipp, „Fremdkörper/Infektionen: „Anthrax“ als Medienvirus“, in: Mayer/Weingart (Hg.), *VIRUS! Mutationen*, 2004, S. 131-147.

⁴⁰² Conways „Spiel des Lebens“, https://de.wikipedia.org/wiki/Conways_Spiel_des_Lebens (aufgerufen am 23.3.2017).

⁴⁰³ Auf der von der Firma Phenomedia betriebenen Seite zum in Deutschland so beliebten „Moorhuhn aka Crazy Chicken“ heißt es: „Whether by Email or as download from private websites the Moorhuhn started its conquest of a growing fan community. Even on floppy discs the chicken got multiplied – for the benefit of those people that weren’t part of this phenomenon called internet yet. [...] Like a virus the little game spread on German PCs and also beyond the country’s borders. The advertising industry cites the Moorhuhn as the most successful example of viral marketing; some even claim it was the first viral marketing campaign ever.“ <http://www.moorhuhn.com> (aufgerufen am 22.3.2017).

(im Kap. 5.2) gehorchen und nicht nur ein Virennarrativ abbilden. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, ausführlicher auf die Hoffnungen deinzugehen, mit solchen Spielen künstliche Intelligenz (KI) zu generieren.⁴⁰⁴ Doch angesichts der umfassenden „Gamification“ im Zuge der Digitalisierung und der damit verbundenen intensiven Datensammlung kann man mit dem Spielforscher und Historiker Johann Huizinga sagen: Nicht mehr „all is vanity“ ist das Motto westlicher Gesellschaften, sondern „all is play“.⁴⁰⁵ Sogar Brettspiele haben in diesem Kontext eine regelrechte Renaissance erfahren, Klassiker der Spieltradition werden in globalisierten Varianten wiederaufgelegt, und auch Viren werden zum Inhalt von klassischen Spielideen.⁴⁰⁶ Nach diesem Grundsatz funktionieren auch viele künstlerische Konzepte des 20. Jahrhunderts, unter anderem diejenigen im Fahrwasser von Fluxus, die im dritten Teil dieser Untersuchung vorgestellt werden. Die Bedeutung des Spiels für die Erzeugung von Gemeinschaft und Sinnzusammenhängen ist in der erwähnten Charakterisierung Johann Huizingas schon 1938 deutlich geworden. Doch gibt die enorme Verbreitung von Computerspielen nicht unbedingt Grund zu der Annahme, die gemeinschaftserzeugende und den Menschen bildende Bedeutung, die dem Spiel zukommt, sei nun endlich breitenwirksam anerkannt worden. Man kann im Gegenteil auch der Auffassung sein, die in der Gegenwart verbreiteten Spiele dienen vielmehr der Nutzung der Menschen als kulturelle Ressource als dem freiheitlichen Potential des Spielerischen, das den Künstlern so wichtig erscheint.⁴⁰⁷ Die aktuell verbreitete Spielpraxis der „Gamification“ des Alltags ist eine abgeschwächte Variante

⁴⁰⁴ Die Frühphase der digitalisierten Informationsgesellschaft kennzeichnet eine Utopie veränderter Strukturen von Macht und Wissen; vgl. Levy, Pierre, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, 1997; Mainzer, KI, 2003.

⁴⁰⁵ Huizinga, Johann, *Homo Ludens. A Study on the Play Element in Culture*. Boston, 1992 (1938), S. 212.

⁴⁰⁶ Zu einem Viren-Symposium präsentierten Helene von Oldenburg und Ellen Nonnenmacher ihre analoge Spielidee „Little Virus“ in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen: „Little Virus beschreibt den Weg eines neuen Virus von seinem Entwurf im Computer über die Entwicklung- und Testphase im Labor bis hin zu einem Leben in Freiheit. [...] Haben die ersten 5 Figuren einer Farbe bei Epidemie das Spiel verlassen, hat dieser neue Virulenz bewiesen und gewonnen.“ Sick, Andrea u.a., *eingreifen*, 2003, S. 296-306. Ein weiteres analoges Brettspiel ist seit 2009 im Handel erhältlich: „Anti-Virus. The bio-logical game.“ In der Herstellerbeschreibung heißt es: „Das Spiel fördert logisches Denken, optisches und räumliches Wahrnehmungsvermögen sowie kognitive Fähigkeiten. Enthalten sind 60 Aufgaben in 5 Schwierigkeitsgraden.“ http://www.rakuten.de/produkt/smart-toys-and-games-anti-virus-spiel-1700985839.html?sclid=a_bing_de_pla. Von der Firma Weltquartett ist in der Reihe „Geißeln der Menschheit“ neben Kartenspielen zu Tyrannen, Ungeziefer, Rauschgift, Atomkraftwerken und Öltankern auch ein Quartett zum Thema „Seuchen“ erhältlich: <http://weltquartett.de> (aufgerufen am 6.3.2018).

⁴⁰⁷ Als Modell freiheitlicher und partizipativer Interaktion beschreibt der Kunsthistoriker Owen F. Smith die spielerische Kunstpraxis der Fluxus-Künstler (vgl. Kap. 7) als „freedom of play. The use of chance, which has been stressed by many participants in Fluxus, is not so important as a productive process (chance as a means to produce some end) but as a reflection of the recognition of fluid and shifting nature of the world: The flux in Fluxus. This awareness is particularly important as it relates to the concept of ‚play‘ in a variety of forms in Fluxus. Although play is evident in many Fluxus works as it is manifested in gags, games and humor, its most general importance is as a kind of model for open ended discourse that stresses relations rather than a linear production and communication of discrete pieces of information (in works and performances). In this way play is important for Fluxus because it stresses participation and breaks down normal physical and conceptual barriers between the spectator and the work.“ Smith, Owen F., „Playing with Difference: Fluxus as a World View“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 116-120.

der künstlerischen Infektion und insofern eher als Immunisierungsprozess gegen gesellschaftliche Transformation zu interpretieren. Vor diesem Hintergrund ist auch die vermeintlich so innovative Partizipationskultur aufmerksam im Blick zu behalten (vgl. Kap. 8.1). Der US-amerikanische Medientheoretiker Henry Jenkins unterschied etwa zu Beginn des 21. Jahrhunderts zwei Formen der medialen Konvergenz:

„Corporate convergence – the concentration of media ownership in the hands of smaller and smaller number of multinational conglomerates who thus have a vested interest in insuring the flow of media content across different platforms and national borders. Grassroots convergence – the increasingly central roles that digitally empowered consumers play in shaping production, distribution and reception of media content.“⁴⁰⁸

Gerade mit den sogenannten „Graswurzelbewegungen“ wird gern eine spielfreudige Variante des unaufhaltsam verbreiteten Demokratiemodells assoziiert, das monokulturelle Machtstrukturen zu unterwandern vermag. Doch was geschieht, wenn das Spiel und die Spielgemeinschaft von Kontrollsystemen unterwandert, gleichgeschaltet und funktionalisiert werden? Längst scheinen biopolitische Machtspiele und ultradarwinistische Interpretationen kultureller Evolution auch Spieler und Spielemacher erfasst zu haben. Damit gilt weniger der oben genannte Grundsatz (nach Huizinga) „all is play“, sondern vielmehr „all is *at* play“. Dazu passt es gut, dass viele Spiele Kriegsspiele sind, insbesondere die Strategiespiele. William S. Burroughs stellt dies ins Zentrum seiner revolutionär-militaristischen Viretheorie (vgl. Kap. 6.4) und bemerkt mit Rückgriff auf den bekannten altchinesischen Militärexperten Sun Zi:

„Ich mag das Buch ‚Theorie of Games and Economic Behaviour‘ des Mathematikers John von Neumann (1944), dort finden sich einige interessante Strategien. Nehmen wir zum Beispiel an, dass ich vor einer Schlacht eine von drei Optionen auszuwählen habe. Wenn ich den ‚Zufallsfaktor‘ einbringe, indem ich eine Münze werfe, um meinen Angriffsplan festzulegen, wird der Feind nie in der Lage sein, vorauszusagen, was ich tue, aus dem guten Grund, daß ich es ja selbst nicht weiß.“⁴⁰⁹

Für Burroughs ist infolgedessen weniger die Frage interessant, wie man am Spiel partizipiert und wie die Spielbedingungen zu interpretieren sind, als diejenige, wie man aus dem permanenten Kriegsspiel aussteigen kann. Wenn alles ein Spiel ist und alles auf dem Spiel steht, ist es allemal revolutionär, sich vom Spiel zu emanzipieren – ob mit einem lakonischen „I’d prefer not to“, mit einem zerschnittenen Bandsalat oder dem aletorischen „Cut-Up“ als

⁴⁰⁸ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 155.

⁴⁰⁹ Lebel, Jean-Jacques, „Cut in – Cut out“ (1982), in: Heil, Axel/McFayden, Ian (Hg.), *William S. Burroughs /Cut*. Köln, 2013, S. 140-156.

umcodierenden Ausweg, denn die „elektronische Revolution“ ist voller Störsignale.⁴¹⁰ „That is what this revolution is about. End of game. New games? There are no new games from here to eternity. END OF THE WAR GAME.“⁴¹¹

6.5.4 Yellow Submarine. Pop-Musik und Soundkultur

Die Beziehungen von Jazz und Blues zum Gospel und den Hochzeits- und Beerdigungsritualen der Afroamerikaner und ihre Bedeutung für die Entstehung der international rezipierten Pop-Musik sind hinlänglich bekannt.⁴¹² Eingängige musikalische Motive, Phrasen und Rhythmen waren schon immer die Voraussetzung für die breitenwirksame Diffusion von Musik. Witzen und Gerüchten nicht unähnlich zirkulieren musikalische Erreger – von den französischen Autoren Deleuze/Guattari ebenso prominent wie semi-wissenschaftlich als „Klang-Moleküle“ bezeichnet – in menschlichen Gemeinschaften und erweisen sich wie einige Bilder und Texte als hochansteckend.⁴¹³ Oftsetzt ihre Wirkung auf die menschliche Psyche schon nach dem ersten Kontakt ein. Doch nicht nur im musikalischen Mikrokosmos, auch im Makrobereich der Pop-Stars und Superstars, deren bisherige Organisationsform und Existenz derzeit durch die digitalen Technologien (Kopiertechnik, Diffusion) und eine veränderte Aufmerksamkeitsökonomie bedroht erscheinen, gilt mit dem Star-Prinzip die absolute Erregerzentriertheit. Der Pop-Star ist ähnlich wie der Film-Star durchaus mit den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) zu beschreiben, denn wesentliche Kriterien wie die gleichzeitig lebendige und tote Grundstruktur, die Ambivalenz zwischen Vitalismus und Mechanismus, die exponentielle Verbreitungsrate und vor allem der Aspekt der Selbstreplikation in parasitärer Symbiose mit anderen sind absolut zutreffend. Doch nicht alle Pop-Stars taugen zur Mutation und Rekombination. Die Kontaminationsrate mag in der konventionellen Klangproduktion noch so hoch sein – kulturvirologisch interessant wird Musik erst mit avancierten Technologien der freizügigen, kreativen Montage von Aufzeichnungen als Loop, Sampling und Remix.⁴¹⁴ Erst vor dem Hintergrund des praktischen Instrumentariums der Aufzeichnungstechnik seit den

⁴¹⁰ Vgl. Melville, Hermann, *Bartleby der Schreiber*. München 2015 (1853). Zur literarischen Figur des Schreibers Bartleby, der Verkörperung einer Störung des Informationsflusses und menschlicher Verweigerung der Funktionstüchtigkeit, böte sich eine eigene kulturvirologische Untersuchung an.

⁴¹¹ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971), S. 58.

⁴¹² Zur besonderen Bedeutung des Jazz als kontagiöses Phänomen mit allen entsprechenden rassistischen Problematiken vgl. Browning, Barbara, *Infectious Rhythm. Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*. New York, 1998.

⁴¹³ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 339. Besondere Bedeutung schreiben die Autoren bekanntlich auch dem vielzitierten „Ritornell“ im Gesang der Vögel und in menschlicher Musik zu. Ebd., S. 423-479.

⁴¹⁴ Zur Mediengeschichte der akustischen Aufzeichnung vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986; Dreckmann, *Speichern und Übertragen*, 2017.

1960er Jahren, die mit Magnetbändern, neuer Studioteknik und erschwinglichem Home-Entertainment musikalische Hits zu fast selbstreproduzierenden Automaten werden ließ, begannen virale musikalische Phänomene in genuiner Entsprechung zu visuellen Collagetechniken Wirksamkeit zu entwickeln. Im Hip Hop wird seit den späten 1970er Jahren in beeindruckender Weise vorgeführt, wie Aufzeichnungen zum probaten Fundus frei kombinierbarer Neuinterpretationen und transgressiver Aneignung werden. Heute kann jeder halbwegs begabte Performer seinen Auftritt mit dem „Virus-TI“, einem problemlos transportablen Synthesizer einer deutschen Firma mit dem im Kontext der vorliegenden Arbeit klangvollen Namen „Access“, autonom gestalten.⁴¹⁵ Denn es ist durchaus nicht so, dass in der jüngeren Menschheitsgeschichte nicht schon häufiger ansteckende musikalische Kontagien in Umlauf gewesen wären⁴¹⁶ – beispielsweise sind Aufzeichnung, Kopie und Reproduktion von Musikkultur, kompletten Partituren wie einzelnen Notenblättern schon in der Frühzeit der seinerzeit revolutionären neuzeitlichen Technik der Druckgrafik eng mit dem technologischen Repertoire der populärkulturellen Grafik und Buchproduktion verbunden gewesen.⁴¹⁷ Zu den ersten vervielfältigten Drucksachen im späten Mittelalter gehören Notenblätter, Heiligenbilder und Spielkarten, was den popkulturellen Kontext der Printmedien des 14. und 15. Jahrhunderts in aller Kürze umfassend beschreibt. Angesichts der Ereignisse des „Arabischen Frühlings“ verglich der englische Journalist Tom Standage sehr treffend die Viralität der druckgraphischen Medien der Lutherzeit mit den Möglichkeiten digitaler Netzwerke im Jahr 2011.⁴¹⁸ Mit der vielfachen technischen Reproduzierbarkeit erreichen mit dem tragbaren Taperecorder nutzergenerierte Inhalte schon seit den 1960ern eine vordem

⁴¹⁵ „Virus-TI Synthesizer“, <http://www.virus.info/home> (aufgerufen am 21.7.2017).

⁴¹⁶ Tatsächlich ist im Fahrwasser von Nietzsches Wiederaufwertung des Dionysischen und angesichts extremer affektiver Massenphänomene wie Tanzwut, Geißelfahrten oder Kinderkreuzzügen des späten Mittelalters schon im 19. Jahrhundert versucht worden, psychische „Contagien“ für die Ansteckung mit diesen den Effekten eines Rockkonzertes nicht unähnlichen Phänomenen zu finden: „Wer kennt nicht die schnelle Verbreitung eines Gedankens, der Millionen und abermals Millionen Menschen in eine gewisse andauernde Aufregung versetzt, welche man dem Aufblenden eines Affectes beim Einzelnen vergleichen kann?“ Stein, Eduard, *Über die sogenannte psychische Contagion*, Inauguraldissertation an der Hohen Medizinischen Fakultät zu Erlangen, 1877, zitiert nach: Fischer-Lichte/Schaub/Suthor, *Ansteckung*, S. 17f. Zu den bei Stein genannten „kollektiven Phantasmen“ gehört u.a. die in Italien über Jahrhunderte weit verbreitete Furcht vor einem „illusionären Tarantelbiß“, in dessen Tradition bis heute die „Tarantella“ getanzt wird. Zur spezifischen Medizingeschichte der Veitstänze zu Beginn der Neuzeit vgl. Waller, John, *A Time to dance, A Time to Die. The extraordinary Story of the Dancing Plague of 1508*. London 2008. Psychische Massenphänomene werden in der Regel dem menschlichen Nachahmungsverhalten zugeschrieben, dessen Manipulation auch eine wesentliche Rolle im Neuromarketing und Influencermarketing der Digitalära spielt.

⁴¹⁷ Das bahnbrechende Flachdruckverfahren Lithographie, der Steindruck, wurde 1797 vom deutschen Komponisten Alois Senefelder zum Kopieren von Notenblättern erfunden. Schon im späten Mittelalter wurden Holzschnitte von Notenblättern zur Diffusion von Musikstücken, insbesondere von Chorsätzen, gefertigt. Die Weitergabe musikalischer Kompositionen war hinsichtlich ihrer Aufzeichnungstechnik schon damals eng mit der bildtechnischen Tradition der Vervielfältigung verbunden.

⁴¹⁸ Standage, Tom, „How Luther went viral. Social media in the 16th century“, in: *The Economist*, 17.12.2011, <http://www.economist.com/node/21541719> (aufgerufen am 13.8.2013).

kaum vorstellbare Diffusion, und es kommen, wie William S. Burroughs als einer der ersten Beobachter dieser kulturellen Evolution feststellte, ganz neue Spielregeln ins Spiel:

„any number can play yes any number can play anyone with a tape recordercontrolling the sound track can influence and create events [...] this is the invisible generation [...] waft your message right into a worthy ear some carriers are much better than others you know the ones lips moving muttering away carry my message all over london in our yellow submarine [...].“⁴¹⁹

Nicht zufällig wird hier der direkte Bezug zum Beatles-Song „Yellow Submarine“ (1966) hergestellt. Hier wird das gelbe Unterseeboot als „Überträger“ („carrier“) bezeichnet, also als Figur eines Erregers und Informationsträgers. Gerade die Aufmachung als scheinbar kinderfreundliches Comic im gleichnamigen Film von 1968 täuscht über sein subversives Potential im ersten Moment hinweg (vgl. Kap. 8.3).⁴²⁰ Denn beim „Yellow Submarine“ handelt es sich trotz seiner absoluten Tauglichkeit für den Mainstreamkonsum um ein typisches Beispiel viraler Kunst im Sinne der zunehmend populären „Kommunikationsguerilla“, wie sie Umberto Eco als Neuinterpretation kultureller Grammatik dem Zeitgeist entsprechend 1967 als „gueriglia delle comunicazione“ bezeichnet hat.⁴²¹ Burroughs unterhielt in den 1960ern einen sehr engen Kontakt zu den Abbey Road Studios und ist (direkt neben Marilyn Monroe) als Pop-Ikone auf dem Cover des Beatles-Albums „Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band“ vertreten.⁴²² Der Autor pflegte die Beziehung und Kooperation mit dem Tontechniker der Beatles Ian Sommerville 1965/66 in Ringo Starrs alter Wohnung am Montagu Square 34 in London. Diese wurde von Paul McCartney als Produktionsstudio einer von ihm geplanten Audiozeitschrift eingerichtet, die aber nie herauskam.⁴²³ Doch das gesamte Equipment (Revox-Tobandgerät samt Lautsprechern, diverse Mikrophone, große Mengen an Tonbändern) befand sich dort und stand auch Burroughs zum Experimentieren mit ersten Stereomontagen zur Verfügung. In diesem Kontext wurde die komplizierte Koppelung zweier 4-Tonspur-Geräte zu einem 8-Spur-Sound

⁴¹⁹ Burroughs, „The invisible Generation“, in: Grauerholz/Silverberg (Hg.), *WORD VIRUS*, 1998, S. 219.

⁴²⁰ The Beatles, *Revolver*, 1966: *Yellow Submarine*, Lennon-McCartney, 2:38 Minuten; *Yellow Submarine* UK/USA 1968, Regie: George Dunning, Zeichentrick: Heinz Edelmann, 90 Minuten.

⁴²¹ „Die Welt der technologischen Kommunikation würde dann sozusagen von Kommunikationsguerilleros durchzogen, die eine kritische Dimension in das passive Rezeptionsverhalten einbrächten.“ Eco, Umberto, „Für eine semiologische Guerilla“, in: Ders., *Essays*, 1985 (1967), S. 156. In den USA machte die vom Burroughs-Freund Allen Ginsberg unterstützte Gegenkultur der „Yippies“ schon in den späten 1960er Jahren Experimente mit Fehlinformationen bei Straßenaktionen, bevor in den 1970er Jahren zahlreiche akustische Experimente nach Guerillamethodik in Italien wie „Radio Alice“ und „A/Traverso – il Male“ folgten. Vgl. Blisset, Luther/Brünzels, Sonja/autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg, Berlin, 2012, S. 58.

⁴²² The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, 39:43 Minuten, Parlophone/Capitol/EMI/Universal, 1967.

⁴²³ An seinen Freund Carl Weissner schreibt Burroughs 1966: „All my tape recorder ideas I owe to Ian Sommerville of London and this should be acknowledged in the piece I sent You.“ Morgan, *Rub out the words*, 2012, S. 222.

möglich. McCartney selbst arbeitet hier an „Eleanor Rigby“ und sprach laut dem Burroughs-Chronisten Barry Miles auch oft mit Burroughs über die Technik des Samplings und die Veränderung der akustischen Atmosphäre von einem Sampling zum nächsten:

„And Paul was very interested in that, I think to a certain extent it probably does inform tracks like ‚Day in the Life‘, where you have very different musical environments, suddenly moving from one to another, not really cut-ups, but the sensibility of, that a musical piece doesn't have to be in the same kind of musical condition. You can have quite dramatic changes going on and the thing would still hold together.“⁴²⁴

Ein verfrühtes Ende fanden diese gemeinsamen akustischen Experimente, weil Ian Sommerville schließlich auf Distanz zu Burroughs ging, als dieser immer intensiver avancierte Tontechnik und esoterische Beeinflussungsmethoden der Scientologen miteinander in Gleichklang zu bringen versuchte und sich dabei seinen Mitmenschen immer mehr entzog:

„A tape recorder is an externalized section of the human nervous system – you can find out more about the nervous system and gain more control over your reactions by using the tape recorder than you could find out sitting twenty years in the lotus posture or wasting your time on the analytic couch.“⁴²⁵

Einige Interpreten sehen in William S. Burroughs den Paten akustischer Experimente bei den Beatles, den Rolling Stones und Velvet Underground gleichermaßen; so schreibt Jon Savage zum Aufkommen von Sampling und Mash-Up als musikalische Techniken:

„It's not hard to see Burroughs shadow hovering over the output of the Beatles and the Velvet Underground during 1966 and 1967. You could begin with the strange count-in of ‚Taxman‘ and proceed through the myriad tape loops of ‚Tomorrow Never Knows‘ and the exposé-style, chilly heroin narrative of ‚I'm waiting for The Man‘ until you were brought up short by the sight of Burroughs' long, cadaverous face on the front of Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band. On the most famous Beatles album, the Burroughs influence is strong, albeit transmuted to artistic practice. There is found sound – with the collage of beasts at the end of ‚Good Morning, Good Morning‘ and the burst of laughter at the end of ‚Within You, Without You‘. There is music literally made of chopped up tape: the circus middle eight of ‚Being for the Benefit of Mr.

⁴²⁴ Fallows, Colin, „Interview with Barry Miles“, in: Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 15.

⁴²⁵ Ebd., S. 118ff. Laut späteren Aussagen von Burroughs sollte die Beschäftigung mit der „reactive mind“-Theorie (RM) des Scientology-Gründers Ron Hubbard ihm zur Zerstörung von Kontrollsystemen dienen, als „Idee, Tonbänder als Waffen einzusetzen“ bei seinem Vorhaben, das „Raum-Zeit-Kontinuum zu brechen durch Cut-Ups von Tonbändern“. Tatsächlich entfremdete die obsessive Beschäftigung mit scientologischer Theorie zur Umcodierung vermeintlicher psychologischer Muster ihn von vielen seiner damaligen Freunde und Weggefährten. Burroughs wollte auch mit der avancierten Aufnahmetechnik der Beatles in der Sprache eingelassene Machtstrukturen untersuchen, hat aber, wie sogar sein Archivar Barry Miles einräumt, „diese Idee nie zu Ende gedacht“, obgleich er „Hobbylinguist“ war, denn „dazu hätte er ja die Unterschiede zwischen den einzelnen Sprachen untersuchen müssen. [...] Aber immer, denke ich, ging es ihm um den Kampf gegen die Kontrolle.“ Miles beschreibt, wie Burroughs dafür Texte und akustisches Material wieder und wieder durch Schnitte und Einfügen von Fremdmaterial zu einem geradezu exponentiellen Wachstum dynamisierte, wodurch (auch für den Autor selbst) unüberschaubare Materialmengen entstanden. Ebd.

Kite‘. And ‚Day In the Life‘ is lyrical cut-up (‚Four hundred holes in Blackburn, Lancashire‘) reassembled into a devastating aural montage.“⁴²⁶

Die solchermaßen immer komplexere Studiotchnik der späten 1960er Jahre machte Live-Konzerte nicht nur für die Beatles, sondern für alle experimentell arbeitenden Musiker zunehmend unbefriedigend, allein schon die fein abgestimmte Mehrspurigkeit der Tonbandaufnahmen war mit dem üblichen Live-Instrumentarium nicht mehr aufführbar. In dieser Untersuchung zeichnet sich das Bild einer spätestens seit dem Dadaismus permanent an neuen technischen Möglichkeiten der Aufzeichnung interessierten Künstlerschaft unterschiedlichster Couleur ab, die mit besonderem Sinn für die Methoden viralen Collagierens und Montierens, des Mash-ups, Samplings und Kopierens agiert und deren Produktionen als Mutationen und Rekombinationen von Klang-, Text- und Bildmaterial in intensiver Wechselwirkung verschiedenster Agenten miteinander zu betrachten sind. Dabei weiterhin einen „Kontextwechsel“ zu betonen, führt eher zu einer missverständlichen Vertiefung traditioneller Genregrenzen.⁴²⁷ Dagegen war Burroughs bei der Anerkennung der Bedeutung seiner lautmalerischen Vorgänger aus Literatur und bildender Kunst sehr deutlich: „Do You know that Anatol France wrote with a pair of scissors? Cutting out sentences and pasting them together? That perhaps rather he than (Tristan) Tzara is the original cut up?“⁴²⁸

Sein künstlerischer Partner bei der Umsetzung des Cut-Ups in Paris, Brion Gysin, machte Burroughs schon Ende der 1950er Jahre mit der dadaistischen Tradition, aber auch mit der

⁴²⁶ Savage, Jon, „Cut-ups go Pop. William S. Burroughs and a Mashed-up Future“, in: Fallows/Genzmer, *Cut-Ups*, 2012, S. 38ff.

⁴²⁷ Die Rede vom vermeintlichen „Kontextwechsel“, der vom Kunst- und Musikkritiker Jörg Heiser in seiner detailreichen Studie *Doppelleben* zu den Zusammenhängen zwischen Kunst und Popmusik formuliert wird, erscheint aus vielerlei Gründen nicht ganz überzeugend: Heiser geht aus von einer „kognitiven Dissonanz, derzufolge die Rezipientinnen des einen Kontexts die Aktivität im jeweils anderen nicht oder nicht genügend wahrnehmen“. Heiser, Jörg, *Doppelleben. Kunst und Popmusik*. Hamburg, 2015, S. 28. Diese „Dissonanz“ ist aber gerade für die in seinem Buch vorgestellten Protagonisten nicht nachweisbar, da von ihnen bekannt ist, dass sie von spezifisch intermedial und transkulturell interessierten Rezipienten wahrgenommen werden. Eine Unterscheidung nach „Gattungen“ vorzunehmen, erscheint spätestens seit den künstlerischen Erkenntnissen der 1960er Jahre unzeitgemäß. Schon Heisers Ausgangsthese scheint ein nicht existentes Problem zu konstruieren: „Der Kontextwechsel stellt einen Versuch dar, für ästhetische, soziale und ökonomische Widersprüche, die in einem Produktions-, Zirkulations- und Rezeptionszusammenhang auftauchen, Lösungen in einem anderen zu suchen.“ Ebd., S. 32. Kunst und Popmusik sind nach Auffassung der vorliegenden Untersuchung in jedem Fall Ausdruck derselben gesellschaftspolitischen Entwicklungen und bieten den Rezipienten nicht Lösungsversuche, sondern die jeweils relevanten Fragestellungen und Probleme an. Hierzu kann man grundsätzlich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Erweiterung und Transgression früherer Genregrenzen, aber auch die zunehmende Auflösung der Grenzen zwischen Produktion und Konsum kultureller Produkte als eine Folge demokratischer Partizipationsprozesse beobachten. Die Wechselwirkung mit dem Kontext, die sich auch am zunehmenden Interesse an ökologischen Verhältnissen abzeichnet, ist von zentraler Bedeutung für diese soziokulturelle Entwicklung – es leuchtet aber nicht ein, warum mit dem Wechsel des Mediums bzw. mit intermedialen Verfahrensweisen ein Kategorien voraussetzender „Kontextwechsel“ erfolgen sollte. Die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Kunst, in welchem Medium auch immer, entsteht, bleiben in der Popmusik die gleichen wie in der bildenden Kunst. Das systemtheoretische Paradigma völliger Konnektivität erlaubt das Denken in Kategorien und Genres nicht mehr ohne weiteres.

⁴²⁸ Morgan, *Rub out the words*, 2012, S. 132.

Struktur der Texte Gertrud Steins (zur Permutation als Kombinatorik einfacher Elemente) bekannt, und in Tondokumenten wie „a recording by Brion Gysin entiteled ‚Recalling All Active Agents‘“ wird dessen besondere Begeisterung für linguistische und akustische Experimente deutlich.⁴²⁹ Auch wenn Burroughs die Musik der Rolling Stones nicht mochte,⁴³⁰ wird er von Friedrich Kittler dennoch für die Aleatorik bei der Entstehung von „Beggars Banquet“ (1968) auf eine Weise verantwortlich gemacht, die an das „Pistol Poem“ von Brion Gysin erinnert:⁴³¹

„Abfangen, Zerhacken, Rückkoppeln und Verstärken von Kriegsmeldungen, nichts anderes heißt ‚Sympathy for the Devil‘. Die Rolling Stones, will eine Legende, haben die Texte für ‚Beggars Banquet‘ mit Cut-up Technik erzeugt. Sie schnitten Schlagzeilen aus Zeitungen, klebten sie an die Studiowand und schossen darauf. Jeder Treffer eine Songzeile. In Kenntnis neuzeitlicher Statistik, dieser Voraussetzung von Cut up und Signal Prozessing überhaupt, bemerkte Novalis: ‚Die Zufälle sind die einzelnen Thatsachen - die Zusammenstellung der Zufälle – ihr Zusammentreffen ist nicht wieder Zufall, sondern Gesetz – Erfolg der tiefstnigsten, planmäßigsten Weisheit.‘“⁴³²

Kittlers Interesse an Burroughs gilt aber auch den im Umfeld von Andy Warhols „Factory“ erprobten Methoden permanenter Aufzeichnung, die sich insbesondere im Schaffen von Velvet Underground und Laurie Anderson abzeichnen. Die permanente Aufzeichnung wird gewissermaßen zum methodischen Gegenstück des „Cut-ups“, beide bedingen sich gegenseitig:

„Wenn ‚Kontrolle‘ oder negative Rückkopplung, wie die Ingenieure sagen, Schlüssel zur Macht in diesem Jahrhundert ist, dann läuft das Abfangen von Macht auf positive Rückkopplungen hinaus. Endlosschleifen schalten, bis UKW oder Stereo, Tonband oder Scrambler, all diese Weltkriegs- und Heeresgeräte, wilde Schwingungen vom Farnboroughtyp erzeugen. Den Verhältnissen die eigene Melodie vorspielen.“⁴³³

Dass Burroughs durch seine Zusammenarbeit mit Laurie Anderson genau dies getan hat, beschreibt Kittler in diesem Zusammenhang präzise und verweist auf die Virus-Qualität der eingeführten künstlerischen Methode des „Scramblings“. Allerdings bleibt er, vielleicht

⁴²⁹ Ebd., S. 333.

⁴³⁰ „I don’t like their music. I don’t like Rock’n Roll at all!“ Burroughs nach Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 490.

⁴³¹ The Rolling Stones, *Beggars Banquet*, 39:47 Minuten, Decca, 1968; Brion Gysin, *Pistol Poem*, 3:42 Minuten, BBC, 1960.

⁴³² Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. 1986, S. 171. Nach der gleichen Methode geht Burroughs später bei der Produktion von eigenen, kommerziell-visuellen Kunstwerke vor, die er als „shootist“ im weitesten Sinne ballistisch bearbeitete. Tatsächlich ist das Zusammentreffen der Rolling Stones mit William S. Burroughs spätestens 1967 belegt, als der Beat-Poet Allen Ginsberg anlässlich einer Lesung im Arts Council nach London kam und mit Burroughs im „summer of love“ 1967 anlässlich einer Party im Haus von Panna Grady den Sänger der Rolling Stones Mick Jagger trifft, von dem zu erfahren ist, dass er Burroughs schon länger kannte: „To Ginsberg’s delight Mick Jagger was there, and they sat out on the balcony talking; Bill had already met him a few times at Robert Frasers’s flat.“ Miles, *Call me Burroughs*, 2013, S. 463.

⁴³³ Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 169.

aufgrund seines eher linguistischen Ansatzes den direkten Zusammenhang mit Warhols obsessiver Aufnahmetechnik und ihrer direkten Verknüpfung mit dessen massenkulturell verstärkter Bildproduktion schuldig und vermeidet so auch die Frage, ob der akustische und visuelle Output der New Yorker „Factory“ als viral induziert nach den Kriterien des Viralen (z. B. „Kopie + Replik“; vgl. Kap. 5.2) zu interpretieren sein möge. Denn fortan wird nichts mehr nur erlebt, sondern – ganz wie in der Bildproduktion heutiger sozialer Netzwerke – permanent aufgezeichnet.⁴³⁴

„So in the late 50s I started an affair with my television which has continued to the present, when I play around in my bedroom with as many as four at a time. But I didn't get married until 1964 when I got my first tape recorder. My wife. My tape recorder and I have been married for ten years now. When I say ‚we‘, I mean my tape recorder and me. A lot of people don't understand that. The acquisition of my tape recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go. Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape and when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem any more. An interesting problem was an interesting tape. Everybody knew that and performed for the tape. You couldn't tell which problems were real and which problems were exaggerated for the tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing.“⁴³⁵

Ohne auf das in diesem Kontext sicherlich auch relevante Thema der Performanz ausgiebiger eingehen zu können,⁴³⁶ soll hier die Vermutung geäußert werden, dass sich an der Art und

⁴³⁴ In seiner Analyse der Synergien zwischen Popmusik- und Kunstszene beschreibt der Kunst- und Musikkritiker Jörg Heiser die Fortführung der beschriebenen Methodik im Umkreis Andy Warhols bei Velvet Underground, Laurie Anderson und anderen Künstlern als „Stromkreis der Aufzeichnung, der wie ein Verstärker funktioniert: Alle Äußerungen können bis zur Rückkopplung – zur Paranoia – verstärkt werden, die Schwächen, die jeder Satz, jede Bewegung offenbaren könnte, werden durch Speed und Exaltiertheit überboten.“ Heiser, *Doppelleben*, 2015, S. 118. Trotz der nicht ganz überzeugenden These vom „Kontextwechsel“ bietet Heisers Buch einen umfassenden Überblick (Yoko Ono/John Lennon, Nico/Velvet Underground/Warhol, Throbbing Gristle/Genesis P-Orridge, Brian Eno/Laurie Anderson) darüber, dass es oft gerade die sowohl in bildender Kunst als auch in Popmusik bewanderten Künstler sind, die ein besonderes Gespür für deren Wirksamkeit als Störelement, Agent und Impulsgeber haben. Heiser erkennt in der Störung eine „methodische Konstante der elektronischen (Pop-)Musik.“ Ebd., S. 38. Dass Irritation, Abweichung und Störungen als Potential interpretiert werden sollten, ist ein wichtiger Aspekt in den systemtheoretischen Überlegungen des Soziologen Niklas Luhmann zu „Störimpuls“ und „autopoietischer Systemevolution“. Vgl. dazu Luhmann, Niklas, „Irritationen und Werte“, in: Ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2. Frankfurt am Main, 1998, S. 789-800. Es ist gewiss auch sinnvoll, im Zusammenhang mit Andy Warhols Aufsteigertum als Sohn einer alleinerziehenden tschechischen Emigrantin an die in der aufkommenden Massenkultur vom spanischen Autor Ortega y Gasset eingeführte Rede vom „vertikalen Eindringling“ zu erinnern. Der englische Kunstkritiker John Berger hat in seiner treffenden Analyse von 1965 insbesondere Pablo Picasso als solchen definiert: Demnach wäre der Künstler Agent und biologische Verkörperung einer Störung, fremd gewordener oder geliebter Eindringling in einer modernen und technoiden Welt. Vgl. Berger, *Glanz und Elend*, 1973 (1965), S. 51. Vgl. ferner zum „vertikalen Eindringling“ als neuer „Barbar“ einer ihm zu komplexen europäischen Zivilisationsgeschichte: Ortega y Gasset, *Aufstand der Massen*, 1931 (1929). Vgl. auch Kap. 8.3.

⁴³⁵ Warhol, Andrew, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back again)*. London, 1975, S. 26. Vgl. zum Verhältnis Velvet Underground, Andy Warhol und Factory auch: Heiser, *Doppelleben*, 2015, S. 101ff.

⁴³⁶ Zur performativen Affizierung ist die schon mehrfach zitierte Untersuchung zur „Ansteckung“ durch (Körper-)Sprache erwähnenswert. In ihrer Einleitung erklären die Herausgeber Schaub, Suthor und Fischer-Lichte, ihr zentrales Interesse bestehe darin, die „unfreiwillige Körperlichkeit“ ästhetischer Ansteckungsprozesse

Weise des Umganges mit Bildern, Texten und Sounds im Kontext der New Yorker „Factory“ abzuzeichnen beginnt, was vornehmlich die propagandistisch an maximaler Verbreitung interessierte kulturindustrielle Produktion von einer viralen Umcodierung jenseits der üblichen Kontrollmechanismen unterscheiden mag. Diese Frage ist gerade in der aktuellen Situation jederzeit verfügbarer Kopien und Versionen wichtig und führt zum Kern viraler Prinzipien in der Musikszene: Sampling, Pastiche und Remix sind heute geradezu als Stilmittel einer „Retromania“ anzusehen, wie es der englische Poptheoretiker Simon Reynolds bezeichnet hat. Reynolds’ gleichnamiges Buch ist eine ebenso kritische wie kulturpessimistische Auseinandersetzung mit dem Phänomen, das er als „Retro-Virus“ bezeichnet und das auch in der Bildenden Kunst als Modell des „erhabenen Konsumismus und dem Kuratieren als Schaffensprozess“ festzustellen ist. Beidem liegt der gleiche Mechanismus zugrunde

Die Verwandlung von Kunst „in bloße stilistische Signifikate und kulturelles Kapital“ ist ein Phänomen, das in größeren soziopolitischen Zusammenhängen gesehen werden sollte und nicht, wie Reynolds andeutet, mit kulturkritischen Formulierungen der Vergangenheit im sozialdarwinistischen Fahrwasser Oswald Spenglers und anderer Diffusionstheoretiker deutlicher erkennbar wird.⁴³⁷ Der „Soundtrack einer neuen weltweiten Klasse, deren wesentliches Verfahren das Wiederbearbeiten von Kultur ist“, beruht laut Reynolds immer auf den gleichen Prinzipien: „Pastiche, Plagiat, völliges Lossagen von den geografischen und historischen Wurzeln“. Diese Tendenz findet ihre Entsprechung in literarischen und bildnerischen Ausdrucksformen, die im Kontext des Viralen immer wieder genannt werden.⁴³⁸ Reynolds beklagt, man finde „wirklich autochthone, wirklich ‚reale‘ Musik hauptsächlich in Archiven“.⁴³⁹ Eine der großen Fragen unserer Zeit lautet für ihn daher: „Kann Kultur unter den Bedingungen von Unbegrenztheit überleben?“⁴⁴⁰

zu erfassen. 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 statt) und gehört mithin in die Ordnung von Ereignissen, die immer auch akzidentellen Charakter haben.“ Fischer-Lichte/Schaub/Suthor, *Ansteckung*, 2005, S. 9-21 (Hervorhebungen im Original). Wichtig in diesem performativen Zusammenhang ist auch die Untersuchung von Barbara Browning zur Viralität von musikalischem Rhythmus im Kontext rassistischer Stereotypen und dem Aufkommen von HIV/AIDS in den Vereinigten Staaten. Vgl. Browning, *Infectious Rhythm*, 1998.

⁴³⁷ Reynolds, Simon, *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz, 2012 (2011), S. 174f. Der Medienwissenschaftler Jeremy Rifkin spricht in seinem schon mehrfach genannten Buch *Access* wiederholt von der Transformation des industriellen in einen „kulturellen Kapitalismus“, für den die Frage nach „Zugang“ zu den kulturellen Ressourcen zur zentralen ökonomischen Ressource wird. Vgl. Rifkin, Jeremy, *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt am Main, 2000. Zum klassischen Kulturpessimismus und zur schon diskutierten sozialdarwinistischen kulturellen Diffusionstheorie vgl. Spengler, *Untergang des Abendlandes*, 2007 (1918).

⁴³⁸ Vgl. Gehlen, *Mashup*, 2011; Lethem, *Ecstasy of Influence*, 2007.

⁴³⁹ Reynolds, *Retromania*, 2012 (2011), S. 174f.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 101.

Dieser Frage kann nur in einer genaueren Untersuchung zeitgenössischer Partizipationskultur nachgegangen werden, wie es im letzten Teil dieser Arbeit vorgenommen wird. Grundsätzlich gilt für die Propagierung von Musik, dass „parasitäre Strategien“ wie Vorabinformationen, Gerüchte, virales Marketing in der zeitgenössischen Musikszene auch gezielt für die Herausgabe („release“) von neuen Werken von Musikern üblich sind.⁴⁴¹

Da das Wesentliche im Kontext des Virus in der Popmusik die Kriterien des Viralen im musikalischen Kontext sind, ist es zwar erwähnenswert, aber nicht zentrales Thema dieser Betrachtung, dass es selbstverständlich auch Musiktitel und Bands gibt, die den Namen „Virus“ gewählt haben. In der Regel steht diese Wahl – vergleichbar mit dem Namen der US-amerikanischen Band „Anthrax“ – für die Inszenierung einer energetisch-destruktiven Grundhaltung der Bandmitglieder und einen heftigen, lauten Sound aus den musikalischen Genres Metal oder Punk.⁴⁴² Damit werden allerdings wieder nur gängige Destruktionsmetaphern des Viralen bedient, die zu überwinden diese Arbeit im Interesse einer Akzentuierung anderer ästhetischer Aspekte des Virus als Denkfigur sich vorgenommen hat.

6.5.5 Großstadtdschungel. Urban Art und Kommunikationsguerilla

So wie sich Musik durch die technologischen Möglichkeiten der Aufzeichnung auch formal und inhaltlich verändert hat, steht auch die einst mit dem antiken „Graffito“ begonnene Manifestation von Bildern und Textbotschaften im öffentlichen Raum inzwischen stets mit ihrer technologischen Dokumentation und Ausbreitung in Wechselwirkung.⁴⁴³ Kaum ein anderes künstlerisches Medium hat in der jüngeren Vergangenheit eine so rasante Verbreitung und kontinuierlich wachsende Popularität erfahren wie die sogenannte „Urban Art“ oder „Street Art“, ein Begriff, der nicht von allen Künstlern, Aktivisten und Selbstverwirklichungsagenten geschätzt wird, die im urbanen Raum deutliche, manchmal

⁴⁴¹ Vgl. zu parasitären Strategien bei der Diffusion von Musik: Rötzer, Florian, „Parasiten sind immer und überall“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 67-79; und auch Rötzer, Florian, „Geschäftsmodelle in der Aufmerksamkeitsökonomie. Aufmerksamkeit gegen bares Geld“, in: *Kunstforum International* 148 (2001), S. 95-97.

⁴⁴² *The Virus, Nowhere to hide*, 27:09 Minuten, Punk Core, 2002 (Philadelphia, USA); *Virus, Agent That Shapes the Desert*, 43:12 Minuten, Duplicate, 2011 (Oslo, Norwegen).

⁴⁴³ „Graffiti“ bezeichnen „auf Felsen, Mauern, Wandflächen eingeritzte oder aufgekratzte und aufgezeichnete Texte oder Zeichnungen. Bereits aus der Antike sind Graffiti an Hauswänden oder in öffentlichen Toiletten bekannt.“ Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 334. Der Lexikonartikel beschreibt im Folgenden die frühen Graffiti der 1970er Jahre in den USA und die „East-Side-Galerie“ der vormaligen Berliner Mauer sowie die Einführung als künstlerisches Medium durch den Schweizer Künstler Harald Nägeli als „Sprayer von Zürich“, die Etablierung durch Keith Haring und Jean-Michel Basquiat in New York und die seit den 1980er Jahren anhaltende Relevanz der „Figuration Libre“ in Frankreich, wo mit Paris aktuell auch wieder eines der internationalen Zentren urbaner Interventionen existiert. Schon früh ist die fotografische Dokumentation ebenso wichtig wie das Werk selbst im urbanen Raum. Inzwischen werden die Dokumentationen online zu einem elektronischen „Urban Space“. Vgl. dazu Rushmore, RJ/Vandalog, *Viral Art. How the Internet has shaped Street Art and Graffiti*. (online) 2013, als pdf unter <http://viralart.vandalog.com/read>.

vandalistische, oftmals ephemere Spuren hinterlassen. Recht beliebt ist in der Szene hingegen der Begriff „Viral Art“ oder „Rebel Art“. Die Grenzen zwischen Pop Art, Street Art und Werbung sind fließend. Doch während die Pop Art allenfalls durch Überaffirmation kritisch wirksam wird und ansonsten ein weiteres elegantes Accessoire üblicher Konsumkultur darstellt, wird das unkommerzielle Anbringen von Graffiti, Tags, Stencils oder Stickern nach wie vor mit „street-credibility“, Kommunikationsguerilla und Subversion in Verbindung gebracht. Wie glaubwürdig die Behauptung von Subversion heutzutage sein kann, wird daher noch zu prüfen sein (in Kap. 8.3). Frühe Formen von Graffiti und Kommunikation über die Wände des öffentlichen Raumes sind natürlich schon aus der Antike bekannt,⁴⁴⁴ doch zu einer rasanten massenkulturellen Verbreitung zumeist illegal angebrachter Zeichen im öffentlichen Raum kam es in der westlichen Welt erst in den 1980er Jahren, ausgehend von urbanen Zentren wie New York und Los Angeles.

Zweifellos ist aber auch die bildende Kunst der Nachkriegszeit in der, ihren Rang damals an New York verlierenden, Kunstmetropole Paris stark vom Dialog der Bewohner mit der Stadt und den Wänden der Stadt geprägt gewesen. Situationisten, Decollagisten und abstrakte Expressionisten übernehmen folgerichtig die Bildsprache der Zeichen auf der Wand. Natürlich ist dieses Phänomen in etwas abgeschwächter Weise auch in kleineren Städten festzustellen. Das Projekt Moderne verwirklicht sich im 20. Jahrhundert obendrein in der Zunahme von international verständlichen Piktogrammen, die von Designern für den öffentlichen Raum gestaltet werden; parallel dazu entwickeln sich Sonderformen und gegenkulturelle Formen dieser Zeichen.⁴⁴⁵ Schon in der Diskussion um Fragen der Autorschaft erkannte Michel Foucault 1969 im autorenlosen Graffito im urbanen Raum das Phänomen einer anderen Auffassung von Öffentlichkeit.⁴⁴⁶ Jean Baudrillard beschreibt das Aufkommen von Graffiti im Stadtbild (und auf den Metrozügen) US-amerikanischer Großstädte als Aufbruch aus dem Untergrund, „ein sexueller, pornographischer Untergrund – die verschämte, verdrängte Inschrift der Pissoirs und Baugrundstücke.“⁴⁴⁷ Der öffentliche Raum unterliegt laut Baudrillard klaren Regeln, die auch Werbung und politische Propaganda in der Weise akzeptieren, wie sie die Mauern der Stadt nutzen. Hingegen sind Graffitis,

⁴⁴⁴ Beispielsweise findet sich in der Villa dei Misteri in Pompeji eine Karikatur des Kaisers als Ritzung in einer Wandfläche; auch das Hinterlassen eines Namens Kürzels war, den heutigen „Tags“ nicht unähnlich, schon üblich.

⁴⁴⁵ Zur Entstehung der Piktogramme aus dem Kontext der bildenden Kunst vgl. Ackermann, Marion (Hg.), *Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen*. München/Berlin, 2006.

⁴⁴⁶ „Ein anonymer Text, den man an einer Hauswand liest, wird einen Verfasser haben, aber keinen Autor. Die Funktion Autor ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.“ Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis u.a., *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000, S. 211.

⁴⁴⁷ Baudrillard, *Kool Killer*, 1978, S. 28.

insbesondere die inhaltslosen „Tags“, nach Baudrillard eine Erhebung („Insurrektion“) gegen das gültige Zeichensystem.

„Es genügen tausend mit Markers und Farbsprühdosen bewaffnete Jugendliche, um die urbane Signaletik durcheinander zu bringen, um die Ordnung der Zeichen zu stören. Denn die Graffitis verdecken sämtliche U-Bahn-Pläne New Yorks – so wie die Tschechen die Straßennamen Prags veränderten, um die Russen in die Irre zu führen: ein und dieselbe Guerilla.“⁴⁴⁸

Aus diesem Kontext entstehen als spezielle Variante der Do-it-Yourself-Praxis zeitgenössische Phänomene der Kommunikationsguerilla wie „Culture Jamming“.⁴⁴⁹

Demgegenüber sind laut Baudrillard Wandmalereien „von oben“, wie man es zum Teil auch aus der politischen Agitation in Südamerika wie mexikanischen „Murales“ kennt,⁴⁵⁰ etwas völlig anderes. Kommunale Subventionen erlauben auch in New York seit 1969 im Behördenjargon ausgedrückt eine „natürliche Verbindung zwischen den Gebäuden und der Monumentalmalerei“.⁴⁵¹ Neben dem städtischen Kulturamt fördern Stiftungen wie die Rockefeller Foundation Wandmalereien mit dem Ziel, „der Bevölkerung New Yorks Kunst nahe zu bringen“.⁴⁵² Die Infektion New Yorks mit Graffiti geht also möglicherweise von zunächst staatlich und kommunal geförderten Kulturvermittlungsprogrammen aus und springt dann auf andere Zielgruppen über, ähnlich wie man es auch im Fall des „Urban Hacking“ oder des „Culture Jamming“ konstatieren kann: In Los Angeles, so beschrieb Baudrillard schon seinerzeit die Aktionen im öffentlichen Raum aus geradezu medienökologischer Perspektive, haben zwei große Werbeagenturen Billboards im öffentlichen Raum zu Kunstvitruinen für Künstler der Stadt gemacht, um diese „aus dem beschränkten Kreis der Galerien und Museen“ herauszuholen. Dies erscheint Baudrillard eher wie eine mit größtem Bedacht betriebene

„Umweltpolitik – bei der die Stadt gewinnt und die Kunst ebenso. Denn weder explodiert die Stadt durch den Einbruch einer ‚sich frei gebärdenden‘ Kunst in die Straße, noch explodiert die Kunst ‚beim Kontakt mit der Stadt‘. [...] Architektur und Urbanismus, selbst wenn sie umgestaltet sind durch Imagination, vermögen nichts zu

⁴⁴⁸ Ebd., S. 31. Umberto Eco formulierte zur gleichen Zeit: „Die neuen Formen von subversiver Guerilla zielen dagegen auf eine Schwächung des Systems durch Zersetzung eines feinmaschigen Konsensgewebes, das auf einigen Grundregeln des Gemeinschaftslebens beruht. Wenn dieses Gewebe zerreißt, so ihre strategische Hypothese, bricht alles zusammen.“ Eco, Umberto, „Die Fälschung und der Konsens“ (1978), in: Ders., *Essays*, 1985, S. 165.

⁴⁴⁹ Vgl. „Adbusters“ in: Blisset u.a., *Kommunikationsguerilla*, 2012, S. 45f. Unter „Adbusting“ wird die Umgestaltung kommerzieller Werbung (Reklametafeln, Wahlpropaganda etc.) durch Medienaktivisten im öffentlichen Raum verstanden.

⁴⁵⁰ Als führende Vertreter des „Muralismo“ gelten José Clemente Orozco, Diego Rivera und David Alfaro Siquieros. „Muralismo bezeichnet eine Kunstrichtung, die sich in Mexiko nach der Revolution von 1910 herauszubilden begann. Man sah in den monumentalen Ausdrucksformen von Wandmalerei und -mosaik Mittel zur Durchsetzung politischer Ziele.“ Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 629.

⁴⁵¹ Baudrillard, *Kool Killer*, 1978, S. 31.

⁴⁵² Ebd.

verändern, denn sie sind selbst Massenmedien und reproduzieren bis in ihre kühnsten Konzeptionen hinein das gesellschaftliche Massenverhältnis, das heißt, sie lassen die Leute kollektiv ohne Antwort. Alles, was sie ausrichten können, gehört zur Animation, zur Partizipation, zum urbanen Recycling, zum Design im weitesten Sinne des Wortes.“⁴⁵³

Damit benennt Baudrillard schon früh ein zentrales Problem „urbaner Interventionen“, wie sie heute gern genannt werden, obwohl er jene in seinem Text noch als verheißungsvolles subversives Potential beschreibt – ähnlich wie das Virus in seiner *Virustheorie* einige Jahre später (vgl. Kap. 6.4), worin ein signikativer Zusammenhang erkennbar ist.⁴⁵⁴ Wie es auch aktuell im Internet zu beobachten ist, werden im öffentlichen Raum hinterlassene Zeichen sehr bald von cleveren Werbeleuten als Mittel für die eigenen kommerziellen Zwecke entdeckt und unter oft umgekehrten Vorzeichen strategisch verwendet. Auch Street Art hat inzwischen einen beträchtlichen Kunstmarktwert und beachtliches Interesse von Seiten der kulturellen Verwertungsökonomie auf sich gezogen. Abgesehen davon, kommen nicht wenige Street Art-Vertreter ursprünglich aus dem Design und enden als zeitgenössische Pop-Art-Künstler mit Museumsausstellungen und Millionärsstatus, so beispielsweise der prominente Shephard Fairey alias Obey.⁴⁵⁵ Demgegenüber erscheinen Strategien, diese Prozesse viraler Verbreitung, Aneignung und Mutation bildnerischer Manifestationen zu verhindern oder zumindest in die Irre zu führen, in der Regel kaum erfolgreich. Ein interessantes Beispiel für die Ausnahme von der Regel, das seinerseits wiederum viral wurde, ist der Film „Exit through the Gift Shop“ des legendären englischen Künstlers (oder Labels) Banksy.⁴⁵⁶ Der Film verbindet drei Akteure, den anonymen Stencil-Aktivist mit Kultstatus, den schon genannten Shephard Fairey und das Fake eines Streetartisten aus der französischen Szene in einem unterhaltsamen und hinter sinnigen „Mockumental“ über die Kommerzialisierung von „Street-Art“.⁴⁵⁷ Der virulenten Ansteckungsgefahr ist auch hier mit Bedacht zu begegnen, bevor der

⁴⁵³ Ebd., S. 32.

⁴⁵⁴ Vgl. Baudrillard, *Virustheorie*, 1988; und auch Baudrillard, „Viralität und Virulenz“, 1991.

⁴⁵⁵ „Obey“ alias Shephard Fairey-Internetseite: <https://obeygiant.com> (aufgerufen am 28.10.2016).

⁴⁵⁶ Banksy ist seit den 1990er Jahren weltweit bekannt für seine in Schablonentechnik hergestellten urbanen Interventionen, die oftmals als Kommentar zur jeweiligen Situation vor Ort wirken. Entscheidend für seine internationale Wirksamkeit ist die Popularität, die die fotografischen und filmischen Dokumentationen seiner „Stencils“ (von Stanley, Cuttermesser) an politisch brisanten Orten wie beispielsweise dem Gaza-Streifen erzielt haben. Weiterhin sind Eingriffe von Banksy im Museumskontext durch Fakes und viral eingeschleuste Exponate bekannt geworden. Vgl. Blanché, Ulrich, *Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung*. Marburg, 2010; und auch Blanché, Ulrich, *Banksy. Urban art in a material world*. Marburg, 2016.

⁴⁵⁷ Vgl. *Exit Through the Gift Shop*. UK 2010, Regie: Thierry Guetta (Banksy?), 86 Minuten, <http://www.zweitausendeins.de/banksy-exit-through-the-gift-shop-zweitausendeins-edition-dokumentationen-71.html>. Im Verkaufsportal der vermeintlichen Dokumentation beim Verlag Zweitausendeins heißt es ebenso überschwänglich wie irreführend zu dem „Mockumental“: „Der selbsternannte Dokfilmer Thierry Guetta begleitet die größten Streetart-Künstler der Welt mit der Kamera auf ihren nächtlichen Touren – und trifft nach Jahren das große Enigma der Szene: Banksy. Der anonyme Brite, mit seinen Schablonenmotiven zur Ikone des

Film geteilt und über die sozialen Netzwerke weiterverbreitet wird: Denn handelt es sich nicht vor allem um einen cleveren Propagandafilm des Star-Akteurs Banksy? Ist Banksy überhaupt eine real existierende Person oder das Kunstprojekt einer Agentur oder gar eines fiktiven Kollektivs? Die Ununterscheidbarkeit wird zum Programm gezielter Mimikry.

In jüngster Zeit ist für ephemere Straßenkunst zudem genau das eingetreten, was für flüchtige Gegenwartskunstformen wie Performances, Handlungsanweisungen und andere Aktionen schon längst gilt: Dokumentation und virale Verbreitung der Dokumentation in möglichst weitverzweigten Netzwerken ist in der zeitgenössischen Kultur alles entscheidend. Das Werk und der (vermeintliche) Autor als Akteur werden lediglich als erster Impuls, als Grenzöffner, als Erreger für den folgenden Prozess ungehinderter und nur schwer kontrollierbarer Proliferation gebraucht. Es sind immer weniger Menschen, die ein Graffito oder eine Wandmalerei am Originalstandort im öffentlichen Raum sehen, und immer mehr, die das zugehörige Foto der Dokumentation kennen. Die Rezeption kreist auch hier um Reproduktionen, zumal die „Originale“ oftmals nur für sehr kurze Zeit zirkulieren und dann verschwinden. Vorgeführt haben diese Methode Protagonisten der Land Art wie Robert Morris oder der unvergleichliche Urbanist Gordon Matta-Clark. Für die bildnerische Produktion ist also eingetreten, was für die Musikproduktion schon seit längerem gilt: Nicht das Live-Erlebnis, sondern die aufgezeichnete Reproduktion stellt den Erstkontakt mit dem Publikum her und bestimmt den Bekanntheitsgrad eines Werkes. Diese Reproduktionen sind leicht manipulierbar und entwickeln eine eigene dokumentarische Ästhetik, die nicht unbedingt der Ästhetik des Ausgangswerkes entsprechen muss. Auf einer im Internet publizierten Fotografie von „Urban Art“ können Wände maßstabsvergrößert erscheinen und das Umfeld nach eigenem Belieben digital umgestaltet werden: „Whereas graffiti and street art were initially focused on getting the attention of the public and so were placed outdoors, it’s now the case that the documentation of artwork can be more important than the artwork itself.“⁴⁵⁸ So entsteht auch in diesem Segment künstlerischer Produktion gewissermaßen ein Subgenre, das von vielen Künstlern wie Banksy direkt an Ort und Stelle als

Untergrunds geworden, dreht den Spieß um. Er macht Thierry zum Mittelpunkt des Films. Und plötzlich steigt der unter dem Pseudonym Mister Brainwash (MBW) mit einer dreisten Mischung aus Banksy und Warhol selbst zum Großkünstler auf.“ Tatsächlich gibt es, vom Nebendarsteller Shephard Fairey (Obey) abgesehen, keinerlei Belege für die reale Existenz der Akteure des Films. Banksy erscheint als Kapuzenschatten immer wieder in Interviewpose des „Invisible Man“ als perfekte Maske/Persona, das Protagonistenphantom Thierry (eventuell stellvertretend für die Vorbilder aus der engagierten französischen Street-Art-Szene seit den 1960er Jahren mit Altvorderen wie Xavier Prou alias Blek le rat und dem Pionier Ernest Pignon) erhält Zugang zur Szene über seinen „Cousin“ alias „Invader“ – benannt nach dem bereits vorgestellten Computerspiel „Space Invaders“ –, und am Ende ist alles ein Festival der sich gegenseitig widerspiegelnden Oberflächen und Projektionen, in denen sich ausschließliche Kategorien wie Fake oder Original, Geschenk (Gift) oder kommerziell vertriebene Ware beliebig gegenseitig auflösen in völlig entfesselter Viralität mit Open Source-Charakter.

⁴⁵⁸ Rushmore, *Viral Art*, 2013, S. 33.

Selbstdokumentation erledigt wird: die „super ephemeral art“ als Kommentar und Dokumentation von „Street Art“. ⁴⁵⁹ Damit wird „Street-Art“ zu einem weiteren Teil der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie des Internets und endet und beginnt gleichermaßen als „Post“ in den sozialen Netzwerken. ⁴⁶⁰ Sie fängt aber auch an, mit derselben anarchistischen Geste, mit der Sachbeschädigung und Störung der öffentlichen Ordnung im (materiellen) urbanen Raum riskiert wird, sich den (immateriellen) virtuellen Raum anzueignen – eine Tendenz, die der Chronist dieser Entwicklung RJ Rushmore durchaus ermutigend findet:

„There’s a nagging suspicion floating around that all of this work supposedly made for people walking down the street is really just being used in a massive game of who can get the most hype for their next print release, and that the importance of non permissioned interventions in public space has been diminished. As I thought about this issue further, I realized that communication technologies have always played a role in the popularity of art and what art looks like, but the internet brought things to an entirely new level. I also began to discover artists playing with space on the internet in the same way that street artists and graffiti writers play with space on walls, which I found encouraging.“ ⁴⁶¹

Übrigens gibt es neben der geschilderten Tendenz auch längst Graffitikünstler, die gar nicht mehr mit der Hardware des urbanen Raumes umgehen, sondern ihre Tags direkt als Computerviren verbreiten. So schildert Klaus Lüber den Fall des Virenautors mit dem Pseudonym „Hellraiser“, der Ende der 1980er Jahre mithilfe des „Jerusalem-Virus“ seine „SKISM-Tags“ im Internet verbreitete, also elektronische Graffiti schuf:

„Als elektronisches Graffiti ist das Computervirus – ebenso wie für die Molekularbiologen das biologische Virus – die sich in Code manifestierende Verschränkung eines Signals mit der von ihm hervorgerufenen Störung, eine in malizöse Programmzeilen gefasste Nachricht, die nichts weiter bedeuten soll als das Leben selbst.“ ⁴⁶²

Ähnlich wie der früh legendär gewordene Banksy bleibt dabei der Autor hinter einer anonymen Kapuzenjacke verborgen und der Eindruck von ihm entsprechend diffus. In perfekter Analogie zur Unsichtbarkeit des Virus lässt sich darüber spekulieren, ob es sich nicht längst nurmehr um einen einzelnen Autor, sondern um eine Vielzahl von Agenten handelt, die als Kollektiv „Banksy“ agieren. ⁴⁶³

⁴⁵⁹ Ebd., S. 240. „Without documentation, super ephemeral art is gone almost instantly, maybe witnessed by a few or maybe witnessed by no one but the artist. With documentation, it’s life is effectively infinite. Super ephemeral art is a sub-genre of street art and graffiti so common that today it registers as abnormal. Maybe it’s always been around in one form or another, bubbling beneath the surface, but super ephemeral art could not be as successful as it is without the internet and associated technologies.“ Ebd., S. 210f.

⁴⁶⁰ Vgl. Rötzer, „Aufmerksamkeitsökonomie“, 2001.

⁴⁶¹ Rushmore, *Viral Art*, 2013, S. 32.

⁴⁶² „SKISM ist das Akronym für ‚Smart Kids Into Sick Methods‘.“ Lüber, *Virus als Metapher*, 2002, S. 157.

⁴⁶³ Es ist recht interessant, dass es diesbezüglich eine Art Qualitätskontrolle für Werke des Labels Banksy gibt, also eine moralische (und durchaus nicht unkommerzielle) Kontrolle vermeintlicher Authentizität und Legitimität, die auf diese Weise auch in der viralen Kunst („Viral Art“) unerlässlich erscheint, da Werke von

Dies wäre dann wieder ganz im Sinne der viralen Strategien der Kommunikationsguerilla, wie sie schon die Aktivisten der „Billboard Liberation Front“, „Adbusters“, „Yippies“, „The Yes Men“ oder ihre italienischen Vorbilder aus dem „Operaismo“ der 1970er Jahre wie die „Indiani Metropolitani“, „Radio Alice“ oder „A/Traverso – Il Male“ als spezifische Formen der Öffentlichkeitsarbeit qua Desinformation und „Subvertising“ betrieben.⁴⁶⁴ Ebenfalls wie ein Handbuch zur alltäglichen Kommunikationsguerilla liest sich das bekannte Werk *Kunst des Handelns* des Religionsphilosophen Michel de Certeau.⁴⁶⁵ Die heute fast schon selbstverständliche Gleichzeitigkeit von Konsum und Produktion wird bei diesem Theoretiker noch als Selbstermächtigung des Konsumenten beschrieben.

Nach Ansicht der Medienwissenschaftlerin Sabine Fabo bekundet auch der französische Philosoph Michel Serres in seinen bekannten Ausführungen zum Parasitären nicht nur die Praktiken des Parasitären, sondern stellt ganz im Sinne „semiologischer Guerilla“ bei Umberto Eco auch den Pirat und die Piraterie als „Modell kritischer kultureller Praxis“ vor.⁴⁶⁶ Im heutigen „culture jamming“, etwa in Form der Bearbeitung von Werbetafeln (Billboards) als Interventionen in Werbemanipulation, meint man, das Bedeutungen verkehrende „detournement“ der französischen Lettristen und der Situationistischen Internationale wiederzuerkennen.⁴⁶⁷

Einmal mehr erscheint William S. Burroughs in seinem frühen Kontext aus französischen Dadaisten, Surrealisten und Situationisten mit seiner in der Praxis als „Cut-Up“ betriebenen

Banksy inzwischen zu hohen Preisen gehandelt werden: „Pest Control is a handling service acting on behalf of the artist BANKSY. We answer enquiries and determine whether he was responsible for making a certain piece of artwork and issue paperwork if this is the case. This process does not make a profit and has been set up to prevent innocent people from becoming victims of fraud. Please be aware that because many Banksy pieces are created in an advanced state of intoxication the authentication process can be lengthy and challenging. [...] Banksy is not represented by any other gallery or institution. All enquiries and complaints should be directed to the address below.“ Das Logo zum Zertifizierungsverfahren ist das parasitäre Motiv der Ratte mit einem Besen, vgl. Banksy/Pest Control (online), <http://www.pestcontroloffice.com/whatispco.html>.

⁴⁶⁴ Einen breiten Überblick über ähnliche Aktivitäten bietet das *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, also der gegenwärtig recht verbreiteten Kulturtechnik mit Wurzeln im Dadaismus und Situationismus, die sich neuerdings nicht nur im linken, sondern auch im rechten politischen Spektrum großer Beliebtheit erfreut, denn nicht immer ist zu verifizieren, „wer hier überhaupt agiert und welche Aussagen und Konzepte hinter der jeweiligen Aktion genau stehen – die Kritik ergibt sich aus der Situation.“ Blisset u.a., *Kommunikationsguerilla*, 2012, S. 8; seit kurzem ist zudem die Behauptung einer „Konsumguerilla“ hinzugekommen, die aber mit dem semiologischen Vokabular der „Kommunikationsguerilla“ zu beschreiben ist. Vgl. Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008.

⁴⁶⁵ De Certeau, *Kunst des Handelns*, 1988.

⁴⁶⁶ Eco, *Essays*, 1985 (1967). „Den emanzipierten Konsumentenhaltungen stehen nicht minder emanzipierte Produzentenhaltungen gegenüber, die sich in intelligenten Sponsorings, Kooperationen oder Guerilla-Marketing-Aktionen äußern.“ Fabo, Sabine, „Parasitäre Strategien“ in: Richard/Ruhl, *Konsumguerilla*, 2008, S. 69.

⁴⁶⁷ Vgl. auch Lasn, Kalle, *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*. Freiburg im Breisgau, 2005; Friesinger, Günther u.a., *Context Hacking: How to Mess with Art, Media, Law and the Market*. Wien, 2013. Vgl. Collage- und Samplingtechnik der Band Negativland im Film *Sonic Outlaws*. USA 1995, Regie: Craig Baldwin, 87 Minuten. Vgl. auch Negativland, *Negativland*, 36:38 Minuten, Seeland Records, 1980; ein aktuelles Beispiel für „Adbusting“ im Kinofilm: *Three Billboards outside Ebbing, Missouri*. USA/UK 2017, Regie: Martin McDonagh, 116 Minuten.

Viretheorie (vgl. Kap. 6.4.) als Pate einer neuen, urban agierenden Generation von Akteuren, die mit dem Cuttermesser, dem „Stanley“, die heute so geschätzten „Stencils“ schneidet und in großer Menge gesprayte Bild- und Textmotive im urbanen Raum verbreitet. In einem Aufsatz mit dem Titel „Das Jahrhundert der Collage“ beschreibt Axel Heil daher Burroughs mit seiner SchablONENTEchnik als „Steuermann im Spiel der Piraterie“ und Impulsgeber der Street Art:

„Burroughs benutzt seine Schablonen vielfältig, er bewahrt sie zur Wiederverwendung gegen ihre Einmaligkeit auf. Die Variation im wiederholenden Tun, die Methode der Beschwörung schlechthin. Burroughs nimmt ein Stanley, ein Messer. Jean Arp schnitt seine ‚Idole‘ sanft mit der Schere. Picasso riss sie mit flinker Hand im Nebenbei aus Papierservietten im Restaurant. [...] Der Meister Zufall hat seine Hand im Spiel, es geht um ‚alien elements‘, es geht gegen Illusionismus. Von Rauschenbergs ‚Transfer Drawings‘ über Phillip Taafe bis zu Christopher Wool – die Methoden sind vielfältig. Als Form und Idee sind ‚pre-existing forms‘ Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Spielarten postmoderner Malerei. [...] Das Tempo und die Variabilität in der Vervielfältigung lassen Burroughs in den 1980er Jahren in die Trickkiste greifen, die erst heute mit Banksy und Kaws das Massenpublikum erreicht hat.“⁴⁶⁸

Die Genealogie der Bilder im öffentlichen Raum ist also eng mit dem Strukturwandel im Kunstsystem verknüpft, denn partizipative und intermediale Öffnungsprozesse einerseits und erneute Elitenbildung nach dem Star-Prinzip andererseits bedingen sich gegenseitig. Im Folgenden sollen der öffentliche Raum des Internets und die dort entstandene „Partizipationskultur“ in ihrem Verhältnis zur Denkfigur des Virus analysiert werden.

6.5.6 Cut + Copy. Digitale Partizipationskultur

Virals und Meme im Internet erscheinen als direkte Fortsetzung von urbanistischen Kulturtechniken wie Graffiti, Culture Jamming und Adbusting im virtuellen Raum. In der Regel taucht die so bezeichnete Information im Internet als Collage aus Text und Bild oder als audiovisuelles Video auf, wobei Kriterien wie Bewunderung, Überraschung und Amusement dafür ausschlaggebend sein sollen, ob eine solche Information geteilt und verbreitet wird oder nicht. Auch die Dokumentation der oben beschriebenen urbanen Interventionen kann zum Inhalt viral verbreiteter Informationen im Netz werden. Häufig handelt es sich bei den geteilten Inhalten um in den Augen der Nutzer Wunderliches und Erstaunliches. Bekannte Motive oder Protagonisten aus Printmedien, Film und Fernsehen werden mit eigenen, neuen Kommentaren versehen und oft ist es wie beim klassischen Witz die Inkongruenz zwischen Dargestelltem und der Textzeile, die für Aufmerksamkeit sorgt.⁴⁶⁹ Wie schon im öffentlichen

⁴⁶⁸ Heil, Axel, „Slash with a Knife“, in: Heil/MacFayden, Cut, 2013, S. 31f.

⁴⁶⁹ Eine beeindruckende Studie zur Viralität im Praxistext wurde, wie schon im ersten Teil erwähnt (im Kap. 5.1), von der australischen Werbeagentur „The Woolshed“ unter dem Titel „The viral Experiment“ ausgeführt.

Raum sind auch im virtuellen Raum die Übergänge von kommerzieller Werbung zu spielerisch-abenteuerlicher Selbsterfahrung, politischer Propaganda und künstlerischem Anspruch an diese neuen und gleichwohl altbekannten Formen der Kommunikation fließend. In dieser unmerklichen Übernahme gegenkultureller Strategien der Partizipation erkennt Diederich Diederichsen eines der Hauptprobleme zeitgenössischer Medienkultur:

„Man hat früher auf partizipatorische Prozesse als Gegenmodell gesetzt. Derzeit können wir aber beobachten, dass die Konsumkultur und ihre Medien immer stärker durch das Internet und andere digitale Anwendungen so aufgebaut sind, dass nur eine ganz bestimmte neue, scheinbar partizipatorische Konsumkultur entsteht, die oft das aufgreift, was solche Kunst einst gefordert hat.“⁴⁷⁰

Die Denkfigur des Virus wird hierbei von Konsumenten, Produzenten und Prosumenten gleichermaßen als Orientierungsmodell genommen und dient der Kritik und Affirmation des Mainstreams der inzwischen auch digitalisierten Konsumkultur zugleich. Diederichsen fordert eine Reaktion der Künstler, die darauf seiner Ansicht nach anders reagieren sollten, „als wieder nur noch weitere Arbeiten hervorzubringen, die dann immer noch meinen, nur weil irgendwer irgendwo mitmachen darf, sei das demokratisch“.⁴⁷¹ Damit benennt er das im vierten Teil der vorliegenden Arbeit diskutierte zentrale Problem der zeitgenössischen Partizipationskultur wie auch der massenkulturellen Adaption von subversiven Strategien und gegenkulturellen Haltungen, die sich bekanntlich gerade in der Digitalkultur nicht selten am technologieaffinen Interaktionsmodell „Viralität“ ausrichten. Die im ersten Teil dieser Untersuchung genauer beschriebene Memtheorie (in Kap. 5.4) hat in weiten Kreisen der Internetnutzer zur populären Überzeugung geführt, Teil eines kulturellen Evolutionsprozesses zu sein, der in Analogie zum genetischen Code der Übertragung von „memetischen“ Codes gehorchen solle.⁴⁷² Diese stellt man sich als kleinste, übertragbare kulturelle Einheit nach dem Vorbild des Gens in der Genetik vor. Größere Organisationszusammenhänge kultureller Information werden von Anhängern der Memtheorie als „Mem-Komplex“ verstanden:

„Die Meme-Konzeption geht davon aus, dass die kulturelle Evolution, die auf der Auslese angepasster Ideen beruht, die biologische Evolution, die auf der Auslese vererbter Anlagen beruht, überlagert. Die Subkultur der Hacker griff die Auffassungen

Sie gelangte zu dem Schluss, dass Spannung Freude, Überraschung und Bewunderung zu den wichtigsten Erfolgsfaktoren der millionenfachen Verbreitung eines viralen Inhaltes gehören, allerdings weist diese Studie im Selbstversuch auch darauf hin, dass die meisten vermeintlichen Virals überhaupt keine nutzergenerierten Inhalte, sondern geschickt lancierte Werbestrategien seien oder sogar gezielte „Fake News“ bzw. „Hoaxes“, also Desinformationen. Siehe <http://www.thewoolshedcompany.com/viral.html> (aufgerufen am 23.2.2017).

⁴⁷⁰ Diederichsen, Diederich im Gespräch mit Birgit Richard, in: Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008, S. 187.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² In diesem Sinne wird beispielsweise im schon genannten Dokumentarfilm „Global Viral“ argumentiert. Vgl. *Global Viral*. D 2010.

von Dawkins in den achtziger Jahren begeistert auf und versteht sich selbst als Meme produzierender Komplex.⁴⁷³

Seit dem Aufkommen massentauglicher Benutzeroberflächen, portabler IT-Geräte und der permanenten Konsultation sozialer Netzwerke als virtueller Ausstellungsraum und Präsentationsfläche für alle, bei gleichzeitiger Verfügbarkeit akustischer und visueller Inhalte aus jeglichen Quellen digitaler Aufzeichnungstechnik, ist die bewusste Erzeugung von „Memen“ und „Virals“ aus dem Schatten der Subkultur getreten. Längst handelt es sich nicht mehr vordringlich um eine Angelegenheit technisch versierter Designer, Hacker und Programmierer, sondern wird zunehmend auch den technologisch analphabetischen Nutzern im Alltag fast jederzeit im allgemeinen Mainstream der Partizipationskultur zugänglich: „Das Teilen von Inhalten – oder das Verbreiten von Memen – ist mittlerweile ein grundlegender Bestandteil dessen, was Mitwirkende als digitale Sphäre erleben.“⁴⁷⁴

Damit erhält das Generieren von „Memen“ und „Virals“ popkulturelle Relevanz in der Massenkultur. In seinem Buch *Mashup. Lob der Kopie* stimmt der Medienwissenschaftler Dirk von Gehlen das Hohelied der kreativen Partizipationskultur auf der Basis vielfacher Kopien, Pastiche und Samples aus audiovisuellen Quellen an. Gehlen beschreibt in diesem Text zwar im Wesentlichen den Umgang mit „Memen“ im Internet, vermeidet aber ganz offensichtlich den Begriff und spricht stattdessen von der Vielzahl von Kopien in einer „kreativen Referenzkultur“ am Beispiel des „Numa-Numa-Guy“-Mems:⁴⁷⁵ „Es gibt im Netz zigtausend Kopien des Numa-Numa-Dance. Sie stehen beispielhaft für die sogenannte partizipative Kultur, in der der Konsument zum aktiven Rezipienten wird.“⁴⁷⁶

Was die bildende Kunst schon seit längerem als Collage oder in der Aneignung konzeptueller als „Appropriation Art“ praktiziert,⁴⁷⁷ steht mit dem simplen Instrumentarium der „copy+paste“-Funktionen am Computer, Tablet oder Smartphone heute jedem „Prosumer“ problemlos zur Verfügung, da inzwischen ein gewaltiger Vorrat an digitalen Aufzeichnungen

⁴⁷³ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 238.

⁴⁷⁴ Shifman, *Meme*, 2014, S. 24. Anders als bei Shifman werden in der vorliegenden Untersuchung „Virals“ und „Meme“ nicht grundlegend voneinander unterschieden, da die Begriffe von den Internetnutzern synonym benutzt werden. Anhänger der Memetik arbeiten daran, die vermeintliche Unterscheidbarkeit anhand der Variabilität und der Diffusionsrate einer Text-Bild-Kombination zu definieren.

⁴⁷⁵ Vgl. *Numa-Numa-Guy*, <https://www.youtube.com/watch?v=KmtzQCSh6xk>. Das „Numa-Guy-Mem“ ist die Adaption eines auf YouTube geposteten Videos, das einen dicken Teenager beim Mitsingen eines Songs mit Kopfhörern am Computer zeigt. In endlosen Varianten entstanden hierzu neu gemixte Videos, Fotos und Collagen, die zum Teil selbst wiederum „viral“ wurden.

⁴⁷⁶ Gehlen, *Mashup*, 2011, S. 49.

⁴⁷⁷ „Die Künstler der Appropriation Art (u. a. Mike Bidlo, Sherrie Levine und Elaine Sturtevant) fertigen manuell Kopien von Werken der zeitgenössischen Kunst, die in Format, Technik, Motiv und Stil das Original so exakt wie möglich zu imitieren suchen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Fälschungen, sondern um ironisch-kritische Kommentare zur Idee des Originals und der Originalität des Künstlers.“ Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 43.

komprimiert und konsumfertig portioniert vorhanden ist:⁴⁷⁸ „Wo Inhalte digital vorliegen, können sie leichter adaptiert, parodiert und geremixt werden als zu rein analogen Zeiten.“⁴⁷⁹ Ob gleichzeitig mit dem Aufkommen des prosumierenden Partizipanten auch eine Form der Emanzipation und Verbreitung demokratischer Werte erkennbar wird, bleibt eher fraglich und im Einzelfall zu prüfen, wie die philosophischen Aktivisten Michael Hardt und Toni Negri immer wieder kritisch anmerken: „Die Medien verdammen uns nicht mehr zur Passivität, im Gegenteil, sie fordern uns fortwährend auf, teilzunehmen, Wünsche und Meinungen zu äußern und unser Leben zu erzählen.“⁴⁸⁰ Die beiden politischen Vorkämpfer der zeitgenössischen „Multitude“ haben ein ebenso ambivalentes Verhältnis zum Virus in der Partizipationskultur, wie es schon Künstler und Schriftsteller seit den 1960er Jahren immer wieder vorgeführt haben (vgl. Kap. 6.4). Dabei reproduzieren sie klassische linke Denkmuster: Einerseits betrachten sie das „Empire“ – der Schilderung der mächtigen, mafösen Kontrollinstanz „Nova Mob“ („the board“) bei William S. Burroughs ganz ähnlich – als ein von einem Virus befallenes Computerprogramm (vgl. Kap. 5.6, Typ D), andererseits soll auf ausgesprochen dialektische Weise eine virale Kommunikationsstruktur im Internet nach dem subversiven Modell (vgl. Kap. 5.6, Typ E) Selbstermächtigung und Emanzipation der „Singularitäten“ möglich machen.⁴⁸¹

„Eine dezentrale Multitude von Singularitäten kommuniziert horizontal (die sozialen Medien sind auch deshalb so nützlich, weil sie dieser Organisationsform entsprechen). Demonstrationen und politische Maßnahmen werden heute nicht mehr von einem Zentralkomitee beschlossen und kommuniziert, sondern in der Begegnung und Diskussion vieler kleiner Gruppen. Und nach der Demonstration werden Botschaften viral durch die Stadtteile und urbanen Kanäle vermittelt.“⁴⁸²

Wie wirksam solchermaßen politische Virals oder Meme in dieser Hinsicht werden können, zeigt ein von der israelischen Medienwissenschaftlerin Limor Shifmann beschriebenes Beispiel:

„Am 18. November 2011 versammelten sich Studenten der University of California in Davis im Zuge der ‚Occupy Wall Street‘-Proteste. Als sie sich der polizeilichen Anordnung, den Bereich zu räumen, widersetzen, reagierten zwei Polizisten darauf, indem sie einer Reihe stillsitzenden Studenten Pfefferspray direkt ins Gesicht sprühten. [...] Ein Foto, das einen Polizisten namens John Pike dabei zeigt, wie er mit

⁴⁷⁸ „Prosument“, Wortkombination aus engl. „Producer“ und „Konsumer“. Der Begriff wird, wie schon mehrfach erwähnt, bei Toffler, *Die dritte Welle*, 1983 (1980), eingeführt, rekuriert aber auf künstlerische Tendenzen der Avantgarden der Moderne und die o. g. „Kunst des Handelns“ von Michel de Certeau.

⁴⁷⁹ Gehlen, *Mashup*, 2011, S. 19.

⁴⁸⁰ Hardt, Michael/Negri, Toni *Demokratie! Wofür wir kämpfen*. Frankfurt am Main/New York, 2013 (2012), S. 22.

⁴⁸¹ „Die Institutionsstruktur des Empire gleicht einem Computerprogramm, das von einem Virus befallen ist und deshalb die institutionellen Formen ringsum fortwährend moduliert und ‚zum Absturz bringt‘. Die imperiale Kontrollgesellschaft ist tendenziell überall an der Tagesordnung.“ Ebd., S. 209.

⁴⁸² Ebd., S. 47.

Pfefferspray gegen die Studenten vorgeht, entwickelte sich rasch zu einem Internetmem. User versetzten den ‚Pepper Spraying Cop‘ mithilfe von Photoshop in zahllose Kontexte mit historischem, künstlerischem und popkulturellem Hintergrund.⁴⁸³

Shifman weist in ihrer Analyse allerdings auch darauf hin, dass durchaus nicht allen aus dieser Vorlage generierten Memen im Verlauf der „Evolution“ des Motives eine gesellschaftskritische Haltung zugrunde liegt. Dennoch kann generalisierend festgestellt werden, dass „Occupy“, chinesische Demokratiebewegung oder „Arabischer Frühling“ ohne die Popularität eines „99-Prozent“-Mems oder die Verabredung von Demonstrationen, Aktionen und Flashmobs über die sozialen Netzwerke kaum die notwendige öffentliche Aufmerksamkeit erlangt hätten.⁴⁸⁴

An Shifmans Zusammenstellung der Genres von Virals und Memen ist auch die von dem englischen Soziallogen Tom D. Sampson gleichfalls analysierte Strategie des Obama-Wahlkampfes von 2008 „Yes we can“ als virale Bekundungen von Zuneigung („Viral Love“) von Interesse. Es handelt sich um ein inzwischen von vielen Machthabern der Welt eingesetztes Phänomen der Manipulation viraler Prozesse durch „Elite-Blogs“, da es durchgängig feststellbar ist, dass entgegen aller Demokratisierungsversprechen „eine kleine Gruppe mächtiger Akteure großen Einfluß auf den Prozeß der viralen Verbreitung hat“.⁴⁸⁵ Den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) entsprechend, bleiben diese Prozesse aber offen und unkontrollierbar und können, wie auch beim Versuch, „Influencer-Marketing“ zu betreiben, oftmals umschlagen und zu gegenteiligen Resultaten als den erhofften kommen.⁴⁸⁶ „Obama’s contagion is seemingly oscillating uncontrollably between unrequited love and a love gone bad.“⁴⁸⁷ Diese Diskrepanz zwischen viralem Informationsfluss und Versuchen strategischer Einflussnahme durch mächtige Kontrollsysteme beschreibt auch der US-amerikanische Medientheoretiker Henry Jenkins in seiner Analyse der Partizipationskultur, ausgehend von einer hybriden Transkulturalität der Fans, Blogger und Gamer:

„We might describe these developments as corporate hybridity. Hybridity has often been discussed as a strategy of the dispossessed as they struggle to resist or reshape the flow of Western media into their culture. Here, hybridity can be seen as a corporate strategy, one that comes from a position of strength rather than vulnerability or marginality, one that seeks control rather than contain transcultural consumption.“⁴⁸⁸

⁴⁸³ Shifman, *Meme*, 2014, S. 52.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu ausführlich: Ebd., S. 114-144.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 121; vgl. auch Sampson, *Virality*, 2012, S. 155ff.

⁴⁸⁶ Zum „Influencer-Marketing“ vgl.: Cialdini, *Influence*, 2001.

⁴⁸⁷ Sampson, *Virality*, 2012, S. 157.

⁴⁸⁸ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 167. Jenkins unterscheidet im gleichen Text drei Trends in der Partizipationskultur: „If the current media environment makes visible the once invisible work of media spectatorship, it is wrong to assume that we are somehow liberated through improved media technologies. Rather than talking about interactive technologies, we should document the interactions that occur among media

Nach Jenkins sind prädigitale „Fanzines“ – bei denen wir davon ausgehen dürfen, dass sie in der künstlerischen Tradition des Multiples und der Künstleredition (vgl. Kap. 7.1 und 7.3) stehen – die Vorläufer der digitalen Partizipationskultur im Internet.⁴⁸⁹ „Most zines were reproduced by photocopying and distributed through the mail or passed hand to hand at conventions, usually called ‚cons‘ by fans.“⁴⁹⁰ Auch Sampson beschreibt eine ähnliche, nicht-digitale Partizipation politischer Fans im Fall der (weltweiten) Popularität Obamas in Ländern mit beschränktem Medienzugang im Jahr 2008: „[...] Obama-love spread via mobile-phone, radio, T-shirts, posters, and even bumper stickers.“⁴⁹¹ Bis heute ist neben den digitalen Verbreitungswegen von Informationen dieser Aspekt analoger Produktion und Diffusion relevanter, als von Experten sozialer Netzwerke und von Technologiegläubigen häufig angenommen.

Der Kommunikation in Mail Art und Correspondance Art (vgl. FLuxus in Teil III) nicht unähnlich sind beispielsweise die kopierten Materialien der Punk-Szene. Der Kurator Justin Hoffmann, selbst langjähriges Mitglied der deutschen Band FSK (Freiwillige Selbstkontrolle), beschreibt das Do-It-Yourself-Verfahren (DIY) „als Gegenstrategie zur kommerziellen Kultur“, nicht nur in der Musik, sondern auch als „lokale, authentische Erfahrung“ in Fragen von Politik und Kultur. Spätestens mit Punk wird das Fanzine zu einer wichtigen gegenkulturellen Kommunikationsform:

„Im Layout orientierten sich Punk-Fanzines oftmals an dem Stil von Erpresserbriefen, was eine Menge an Schneide- und Klebearbeit erforderte. An Drastik, Humor, Einfallsreichtum und Härte versuchten sich die verschiedenen Fanzine-Macher gegenseitig zu übertreffen.“⁴⁹²

Hoffmann weist darauf hin, dass es auch eine ganze Reihe von rechtsradikalen Fanzines gab, und auch in der Kommunikationsguerilla der Pop- und Partizipationskultur der Gegenwart

consumers and media producers. The new participatory culture is taking shape at the intersection between three trends: 1. New tools and technologies enable consumers to archive, annotate, appropriate, and recirculate media content; 2. a range of subcultures promote Do-It-Yourself (DIY) media production, a discourse that shapes how consumers have deployed these technologies; and 3. economic trends favoring the horizontally integrated media conglomerates encourage the flow of images, ideas, and narratives across multiple media channels and demand more active modes of spectatorship.“ Ebd., S. 135.

⁴⁸⁹ „Fanzines“, „Fan-Magazines“. Vgl. zur Bedeutung der Do-It-Yourself-Praxis im Punk: Drees, Jan/Vorbau, Christian, *Kassettendeck. Soundtrack einer Generation*. Frankfurt am Main, 2011.

⁴⁹⁰ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 5.

⁴⁹¹ Sampson, *Virality*, 2012, S. 155. Hinsichtlich des größeren popkulturellen Zusammenhanges ist es erwähnenswert, dass die spezifisch gestalteten T-Shirt- und Plakatsmotive des Obama-Wahlkampfes vom schon beschriebenen Label „Obey“ (aka Designer Sheppard Fairy) stammen und damit „Street-Credibility“ und „Authentizität“ versprechen (vgl. Kap. 6.5). Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang erscheint hier auch der im Namen der Agentur enthaltene imperative Anspruch des Labels auf Gehorsam und Weitergabe.

⁴⁹² Hoffmann, Justin, „DIY als Gegenstrategie zur kommerziellen Kultur“ in: Emmerling, Leonhard/Weh, Mathilde (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*. Ostfildern, 2015, S. 142-145.

kann Subversion durchaus aus dem rechten wie linken politischen Spektrum kommen.⁴⁹³ Im Sinne der im dritten Teil dieser Untersuchung angeführten Beispiele zur Verbreitung des „Fluxus-Virus“ und anhand des schon früh benutzten Begriffs der „Dada-Mikroben“ kann eine direkte Linie viraler Medienformate von der selbstständigen Künstlerproduktion der Dadaisten über den Dilettantismus in der Punk-Generation zur aktuell üblichen DIY-Kultur und den Partizipationsangeboten des Internets gezogen werden. Dient letztere lediglich der Immunisierung, oder sind erneute Sensibilisierungen für die längst inkorporierten Erreger vorstellbar? Schlagworte wie „the cosmopedia“ bzw. „knowledge space“ und „detrterritorization of knowledge“ bezeichnen eine Utopie völlig veränderter Strukturen von Macht und Wissen.⁴⁹⁴ In „online communities“ der Partizipationskultur scheint diese Utopie zunächst weiterzuleben. Henry Jenkins merkte zwar schon 2006 kritisch an, man müsse die Rahmenbedingungen der Internetkommunikation objektiv betrachten.⁴⁹⁵ Daher unterscheidet er bekanntlich die schon genannten zwei Formen der medialen Konvergenz – nennt dann aber geradezu idealistisch, wenn nicht sogar naiv, die oft zitierten „Graswurzelstrukturen“ als Interventionsmöglichkeit kleiner Agenten der Ansteckung und beschreibt enthusiastisch die vielfältigen Möglichkeiten eines solchermaßen selbstregulierten rhizomatischen Netzwerkes:

„Imagine a world where there are two kinds of media power: one comes through media concentration, where any message gains authority simply by being broadcast on network television; the other comes through grassroots intermediaries, where a message gains visibility only if it is deemed relevant to a loose network of diverse publics.“⁴⁹⁶

Bei dieser Interpretation des viralen Interaktionsmodelles könnte es sich um Selbsttäuschung handeln. Dabei hat die Partizipationskultur mittlerweile so große Ausmaße angenommen, dass es zumindest angesichts der immer wichtiger werdenden Besucherzahlen, gemessen an „Klicks“ und „Likes“, erstaunlich erscheint, dass Internetexperten auch angesichts der Nutzung sozialer Plattformen wie „Facebook“ oder „Instagram“ erhebliche Zweifel daran haben, ob sich seit 2006 überhaupt etwas an der Partizipationsbereitschaft und -möglichkeit des durchschnittlichen Internetnutzers geändert hat. Bei der anhaltenden Debatte um die in jenem Jahr aufgestellte „Nielsen-Regel“ zum sehr unausgewogenen Engagement und zur generellen Partizipationsbereitschaft im Internet werden heute zwar deutlich mehr

⁴⁹³ Ein prägnantes Beispiel für eine rechte Bewegung, die sich kreativer subversiver Strategien der Kommunikationsguerilla bedient, sind die in einigen Staaten Europas aktiven „Identitären“. Die Bewegung geht seit 2012 von Frankreich aus und betont, nicht an der „rassischen“, sondern „kulturellen“ Reinheit Europas interessiert zu sein. Vgl. Weiß, Volker, „Nicht links, nicht rechts – nur national“, in: Die Zeit, 21.3.2013 (online), <http://www.zeit.de/2013/13/Die-Identitaeren> (aufgerufen am 21.7.2017).

⁴⁹⁴ Vgl. Levy, *Collective Intelligence*, 1997.

⁴⁹⁵ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 136ff.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 180.

Partizipanten ausgemacht, aber es bleibt zu diskutieren, ob das bloße Einfügen eines Emoticons schon als kulturelles Engagement zu werten ist.⁴⁹⁷ Daher ist die schiere Menge an „Virals“, „Memen“ und anderen gern geteilten und millionenfach verbreiteten Inhalten zwar eine spezielle Form zeitgenössischer Konsumkultur, produziert aber vor allem ungeheure Mengen an ungefiltertem Datenmüll von fragwürdigem Wert für die vermeintliche Partizipationskultur und reale Teilhabe.⁴⁹⁸ Auch bei Enthusiasten neuer Technologie bestehen aktuell wenig Zweifel über die Machtstrukturen und Manipulationsmöglichkeiten in der digital vernetzten Gesellschaft durch gezieltes Neuromarketing und zeitgenössische Propagandamethoden, wie es beispielsweise der Soziologe Tony D. Sampson in seinen Texten zur Neurokultur im Blog „Viralcontagion“ kritisch beschreibt.⁴⁹⁹ Daher sollte weiterhin eine präzise Unterscheidung zwischen schlicht massenhafter Replikation nach dem bakteriellen oder parasitären Modell und der virusspezifischen kreativen Kopie mit hoher Mutationsrate zugunsten beschleunigter kultureller Evolution nach dem Interaktionsmodell vorgenommen werden.

6.5.7 Schöne Gefährder. Design und Lifestyle

Nicht nur die wissenschaftlichen Bilder vom Virus sind immer ästhetischer durchgestaltet und mit allen Raffinessen der im Design üblichen 3D-Programme in Szene gesetzt. Auch Designer, Künstler und Lifestyle-Gestalter erfreuen sich zunehmend am ambivalenten Motiv des Virus als zeitgemäß „schönem Gefährder“. Die Designerin Caitlin Berrigan schuf 2006 „Viral Confections“ (Trüffel im Glasbehälter) mit aufgedrucktem goldenen Virenwarnsymbol mit dem beigefügten Hinweis: „Desire is mixed with repulsion. The chocolates served in exchange for dialogue, acting as agents of information rather than infection.“⁵⁰⁰

Als Informationsagent entspricht das solchermaßen versüßte Interaktionsmodell der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Handhabung des Virus als Medium (vgl. Kap. 6.1). Der Internetversand für Plüschtiere „Giant Mikrobos“ hält vom Pesterreger – der nebenbei

⁴⁹⁷ Zur „Nielsen-Regel“ siehe: <http://medialdigital.de/2010/09/03/die-90-9-1-regel> (aufgerufen am 9.9.2017); vgl. auch Kap. 5.4.

⁴⁹⁸ Der italienische Semiologe Umberto Eco hält es für eine Aufgabe des sozialen und kulturellen Gedächtnisses, eine „Filterfunktion“ zu entwickeln, die durch Zensur, „political correctness“, aber auch durch Ununterscheidbarkeit von wichtigen und unwichtigen Informationen in technischen Gedächtnisspeichern ausgesetzt wird. Vgl. Eco im Gespräch mit Catherine David et altri in: Eco, Umberto u.a., *Das Ende der Zeiten*. Köln, 1999 (1998), S. 248f.

⁴⁹⁹ Vgl. Sampson, *Virality*, 2012. Tagesaktuell berichtet Sampson zu diesem Thema in seinem Blog *Viralcontagion*, <https://viralcontagion.wordpress.com> (aufgerufen am 21.3.2017); weitere Publikationen zum Thema vgl. Kap. 5.4.4 (Teil I).

⁵⁰⁰ „Viral Confections: A model of the hepatitis C viral protein structure was 3D printed printed from a cryo-electron micrograph. The form of the virus was then cast into an edible form.“ Internetseite der US-amerikanischen Künstlerin Caitlin Berrigan, <http://caitlinberrigan.com> (aufgerufen am 23.2.2017).

bemerkt nicht viral ist – über Ebola-Viren bis hin zum aktuell beliebten Zika-Virus und sogar einem Zombie-Virus (*Pithovirus sibericum*) alles bereit, was Liebhaber bunter Mikrobenmodelle erfreuen mag, und garantiert eine originelle Geschenkidee.⁵⁰¹ Auf der Internetseite der Firma Vector-Images werden Vektorgrafiken zu Themen wie „Bakterien und Viren Fun Collection, Jolly Virus, nahtloses Muster mit wenig verärgerten Viren und Monstern“ oder „Gummi-Stempel Schweinegrippe“ zum Kauf angeboten.⁵⁰² Gemeinsam ist beiden Firmen der kommerzielle Ansatz, die Welt der Viren in das Inventar einer Welt von lustig-monströsen Comicfiguren zu verwandeln. Auf den ersten Blick scheint es sich auch beim „Malware-Museum“, das der finnische IT-Sicherheitsexperte Mikko Hypponen für die kalifornische Internetplattform „archive.org“ zusammengestellt hat, um eine Sammlung lustiger Figuren im Computerdesign der 1980er und 1990er Jahre zu handeln. Das qualitativ sehr unterschiedliche Design früher Computerviren wird hier zu einem bunten Bilderbogen aus anarchistischen Botschaften und scheinbar drogeninduzierten Designmotiven, die visuell nicht selten an die Beschreibung eines LSD-Trips erinnern und bei aller Bewunderung für das kommunikationsfreudige Design früher Computerviren dennoch von einer sehr sachlichen und professionellen Systematik des IT-Experten begleitet werden.⁵⁰³

Von ebenfalls eher professionellem Interesse und von gleichzeitiger Begeisterung für sein Fach geprägt, ist der flott gestaltete Wissenschafts-Blog und -Podcast „Mikrobe TV“ von Vincent Racaniello, einem auch hinsichtlich der gestalterischen Vielfalt von Mikroben ambitionierten US-amerikanischen Mikrobiologen und Immunologen an der Columbia University.⁵⁰⁴ Dies ist ein schönes Beispiel für die im vorangegangenen Abschnitt beschriebene mediale Konvergenz bzw. „convergence culture“.⁵⁰⁵ Racaniello bietet neben naturwissenschaftlichen Informationen eine Auflistung von Künstlern und Designern, deren Arbeiten von der Mikrobiologie inspiriert erscheinen. So kann man beispielsweise Werke aus der Reihe „Glass Microbiology“ des englischen Glasgestalters Luke Jerram neben aktuellen Podcastbeiträgen zum Zika-Virus oder Interviews mit Ebola-Experten kennenlernen.⁵⁰⁶ Ähnlich kunsthandwerklich ambitioniert wie Jerrams Glasobjekte erscheinen die computergenerierten Klöppelspitzen-Viren der New Yorkerin Laura Splan, deren „Viral

⁵⁰¹ „Giant Microbes“, <https://riesenmikroben.de> (aufgerufen am 23.2.2017).

⁵⁰² „Vector Images“, <http://vector-images.de/search.php?query=viren&atype=clipart> (aufgerufen am 23.2.2017).

⁵⁰³ Der finnische IT-Experte Mikko Hypponen ist verantwortlich für das „Malwaremuseum“, Internet Archive (online), 1996, San Francisco, <https://archive.org/details/malwaremuseum?&sort=-downloads&page=2> <https://www.wired.de/collection/life/das-malware-museum-zeigt-die-ur-computerviren> (aufgerufen am 24.2.2017).

⁵⁰⁴ <http://www.microbe.tv>. Der US-amerikanische Virologe Vincent Racaniello zeigt in diesem wissenschaftlich gestalteten Forum zum „Public Understanding of Science“ in der Rubrik <http://www.virology.ws/art> auch Beispiele von Virenmotiven aus Kunst und Design.

⁵⁰⁵ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 155.

⁵⁰⁶ Weiter Information zur „Glass Microbiology“ vgl. www.lukejerram.com (aufgerufen am 25.2.2017).

Artifacts“ sich bei näherer Beschäftigung aber dann doch eher als virenspezifischer Grenzgänger zwischen Kunsthandwerk und Concept Art zu erkennen geben.⁵⁰⁷

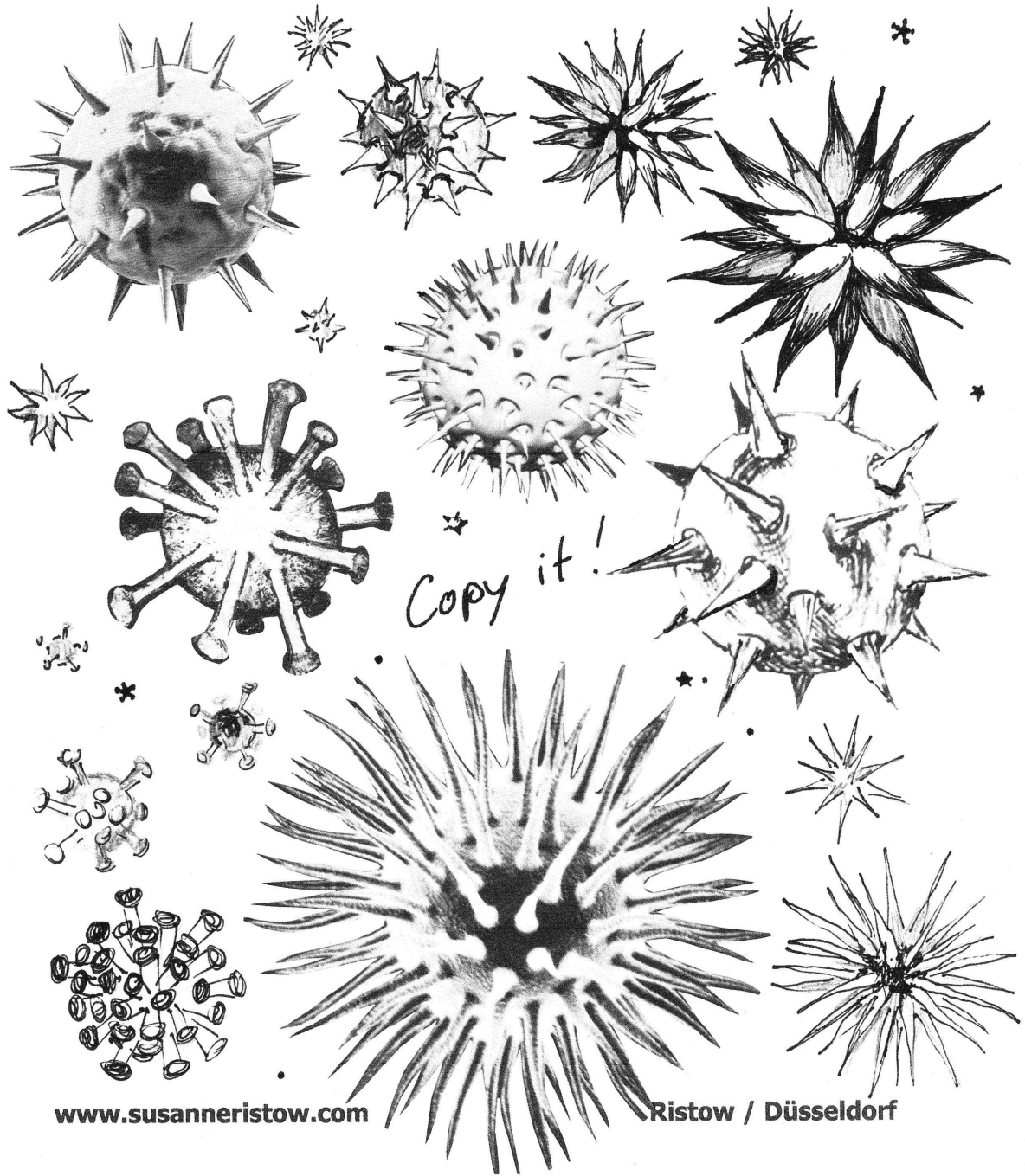
Es soll an dieser Stelle keine umfassende Zusammenstellung virengeschmückter Geschenkpapiere, virusförmiger Süßigkeiten und anderer Dekorationsartikel mit fröhlich-alarmistischem Design geliefert werden. Doch liegt in der munteren Nutzung des Virenmotives für Design und Lifestyle – in Bologna eröffnete kürzlich eine Bar mit bemerkenswertem Innendesign aus Virenmodellen und Virenwarnschildern, um auf die extraordinary Qualität hauseigener Alkoholika zu verweisen – ein deutlicher Hinweis auf die anhaltende Bedeutung und Beliebtheit viraler Interaktionsmodelle auch und insbesondere in der visuellen Kommunikation.⁵⁰⁸

Die Virenmotive, die im ersten Teil dieser Arbeit nach Lüber und Rushkoff als Körperviren, Datenviren, Medienviren und Sprachviren differenziert wurden, stellen sich nunmehr als imaginäre Viren in einem allen gemeinsamen Weltkörper dar. Die techno-biologische Sphäre viraler Bildmotive („viral imagery“) erfreut sich, wie aus dem Überblick in diesem Kapitel hervorgegangen sein sollte, heute eines weit über übliche Maße hinausreichenden populären Interesses an komplexen Interdependenzen und Konnektivität. Das Medium Virus ist somit auch als Design-Motiv allgegenwärtig in der zeitgenössischen Popkultur.



⁵⁰⁷ „Doilies re-examines the lace doily as an innocuous domestic artifact that traditionally references motifs from nature. The design of each doily in the series is based on a different viral structure (HIV, SARS, Influenza, Herpes, Hepadna). The radial symmetry of the doily form is conflated with that of the corona virus structure. The project explores the ‚domestication‘ of microbial and biomedical imagery in the quotidian landscape. Bio-terrorism, health epidemics, and anti-microbial products alike have heightened our awareness of the microbial world. The project materializes the notion that an heirloom artifact can manifest the psychological heredity of cultural anxieties.“ Laura Splan (NYC) *Viral Artifacts*. 2004 computerized machine embroidered lace 16.75"H x 16.75"W each (framed), <http://www.viruscreativus.com/viewtopic.php?f=37&t=16614> (aufgerufen am 24.2.2017).

⁵⁰⁸ *Virus-Bar*, Via Augusto Righi, 3, Bologna (Italien); vgl. <http://webgram.co/virus.alcoholandspirits> (aufgerufen am 25.2.2017).



Teil III

7. FLUXUS-VIRUS. ANNÄHERUNG AN EINE VIRALE STRATEGIE DER KUNST

„Fluxus ist eine Grundhaltung zum Leben und zur Kunst. GRUNDTON-EXISTENZIELL, ein Freiheitsbegriff in Bewegung (Virus-positiv).“¹

Das Phänomen Fluxus ist Inbegriff eines multinationalen Netzwerkes intermedial und interaktiv arbeitender Künstler, die den Versuch unternahmen, die destruktiven Auswirkungen zweier großer Kriege, Migrationserlebnisse und Rationalismuskritik als persönliche Erfahrung und Voraussetzung für Öffnungs- und Transformationsprozesse in die Welt der 1960er Jahre zu bringen.² Mit seiner Kernzeit von 1962 bis 1967 fällt Fluxus in einen Zeitraum grundsätzlicher Veränderungen des Kunstbegriffs im westlichen Kunstsystem, denn schon mit dem Begriff des Fließens und der permanenten Veränderung allen Seins wandte sich dieser im Eingangszitat benannte „Freiheitsbegriff in Bewegung“ gegen die herkömmliche europäische Objektidentität und deklarierte eine Prozessidentität aller lebendigen Organismen in ihrer Lebenswelt.³ Der englische Biologe Steven Rose geht heute, ähnlich wie seine richtungsweisenden chilenischen Kollegen Humberto Maturana und Francisco Varela von der Notwendigkeit aus, sich von früheren typologisierten Denkweisen und der herkömmlichen europäischen Objektidentität zu verabschieden und stattdessen evolutionäre Prozesse bei Lebewesen mit komplexem Nervensystem als autopoietisches Wechselspiel zwischen Sein und Werden, Stabilität und Plastizität, Strukturkoppelung und Aleatorik anzunehmen: „Unser Körper ist permanent im Fluß. Nichts an uns als Organismus ist von Dauer. [...] Damit haben wir es statt mit einer Objektidentität mit einer Prozeßidentität zu tun.“⁴ Ähnlich wie in der naturwissenschaftlichen Forschung der 1960er Jahre damit begonnen wurde, das Virus als Transportmedium für induzierte Mutationen und als Zugang zum Zellkern und seiner genetischen Information zu nutzen, wurden Prozessualität, Variantenreichtum und Veränderungsbereitschaft zu zentralen künstlerischen Voraussetzungen der 1960er Jahre. Prozessidentität anstelle von Objektidentität in den Blick zu rücken, ist gleichsam Schlüssel zum Verständnis der neuen Kunstauffassung jener

¹ Definition des dänischen Fluxus-Akteurs Henning Christiansen in: Schüppenhauer, *Fluxus-Virus*, 1992, S. 388 (Hervorhebungen im Original).

² „Fluxus“, lat. fluere – fließen, fluxus – Fluss, Fließen. Laut Aussage von Yoko Ono dachte George Maciunas bei der Begriffsfindung auch an eine Toilettenspülung. Vgl. Ono, Yoko, „Summer of 1961“, in: Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008, S. 38-40.

³ Die zahlreichen Anleihen, die dabei in der westlichen Phänomenologie wie in der fernöstlichen Philosophie gemacht werden, hier in aller Ausführlichkeit zu nennen, würde den Rahmen dieser Untersuchung bei weitem überschreiten.

⁴ Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000, S. 55.

Nachkriegsmoderne, die sich inspiriert zeigt von Chaosforschung, Systemtheorie und der frühzeitigen Rezeption viraler Modelle. Der Fluxus-Akteur Robert Filliou, Schöpfer einer Reihe von bemerkenswerten Arbeiten zur Struktur des Zufalls im künstlerischen Werkprozess, nennt als Grundvoraussetzung für sein konzeptionelles Tun eine permanente Schöpfung („creation permanente“).⁵ Gemeinsam mit George Brecht, einem frühen Studenten John Cages und Erfinder der „Event Scores“,⁶ zelebriert Filliou 1968 „La fête permanente/The Eternal Network“, auf dessen virale und autopoietische Struktur später noch genauer einzugehen sein wird (in Kap. 7.4), und sucht systematisch nach prägenden Sätzen und Lebenserfahrungen als „Mind-Opener“.⁷ John Cage, der als zentrale Figur des „Proto-Fluxus“ gewertet wird, formuliert in seiner Gedankensammlung „Empty Mind“ entsprechende Stichworte zu Musik, künstlerischer Methode und Lebenspraxis:

„Absichtslosigkeit (die Hinnahme des Schweigens) führt zur Natur; Aufkündigung der Kontrolle; Klänge Klänge sein lassen. [...] Affirmation des Lebens [...] Fließend, schwanger, in Relation, dunkel (die Klangnatur). [...] Weder Anfang noch Mitte noch Ende (Prozeß, nicht Objekt). [...] Alle hörbaren Phänomene = Material für Musik.“⁸

Cage führt dabei einen für alle Fluxus-Akteure zentralen Begriff der Biologie ein, der auch unter Naturwissenschaftlern bis heute zu einem andauernden Streit um divergierende Evolutionsmodelle pro oder contra biologischen Determinismus dient: „Indeterminacy“.⁹

Seit der Nachkriegszeit pflegte Cage die Verwendung von alltäglichen und naturbezogenen Materialien, Aleatorik bzw. Zufallsoperationen und experimenteller Offenheit bei gleichzeitigem Bewusstsein für die Strukturkoppelung der eigenen Handlungen. Damit wird er zu einer wichtigen Referenz (nicht nur) für die Fluxus-Leute, von denen ihn einige wie George Brecht und Allan Kaprow schon in den späten 1950er Jahren in New York an der „New School for Social Research“ als Lehrer kennenlernten.¹⁰ Was ist Fluxus?¹¹ Kann

⁵ Zur „creation permanente“ vgl. Williams, Emmett, „Anmerkungen zum Thema Frieden und zur andauernden Schöpfung“, in: Schmidt, Hans-Werner, *Robert Filliou 1926-1987 zum Gedächtnis*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf, 1988 S. 41-45. Vgl. auch zur Aleatorik von Fluxus im Rekurs auf John Cage: Brecht, „Chance Imagery“, 1966.

⁶ Zur zentralen Rolle sogenannter „Scores“ im Werk der Fluxus-Künstler als Instruktionen, Partituren oder reine Poesie: Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008; Brecht, *Events*, 2005.

⁷ Vgl. „A COLLECTION OF MIND OPENERS“ in: Filliou, Robert, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln/New York, 1970, S. 225f.

⁸ Cage, *Empty Mind*, 2012, S. 215ff.

⁹ Vgl. visive Poesie von John Cage in: Block/Knapstein/Bodenmüller, *Fluxus in Deutschland*, 1995, S. 3.

¹⁰ Zu frühen Begegnungen von Künstlern wie George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson McLow, Toshi Ichianagi, Yoko Ono, Gorge Maciunas, Allan Kaprow und La Monte Young mit John Cage als Lehrer vgl. Herzogenrath, Wulf/Nierhof-Wielk, Barbara (Hg.), *„John Cage und ...“*. *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*. Köln, 2012.

¹¹ Vgl. zu den Definitionsschwierigkeiten von Fluxus als „Kunstbewegung“ in der einführenden Analyse von Dorothee Richter zu: Richter, *Fluxus*, 2011. „Die Konfusion um Fluxus – darüber, was Fluxus ist, wer zu den Fluxus-KünstlerInnen gehört hat, von wann bis wann die Bewegung datierbar ist – war eine gezielte Strategie der Verunsicherung der ZuschauerInnen und InterpretInnen.“ Ebd., S. 49. Sehr viel einfacher ist es hingegen,

Fluxus, wie es frühe Texte seines selbsternannten Impresarios George Maciunas behaupten, eine direkte Fortsetzung von Dada als „Neo-Dada“ sein?¹² Mit dieser direkten Fortsetzungsgeschichte ist, wie mit vielen Klassifizierungen des nach New York emigrierten litauischen Namensgebers, nicht jeder Interpret und schon gar nicht jeder am Projekt Fluxus beteiligte Künstler einverstanden.¹³ Maciunas' Versuche, Fluxus als organisierte Bewegung mit einer von ihm selbst gestalteten Corporate Identity auszustatten, stießen zu seiner Enttäuschung nicht immer auf Gegenliebe bei den anderen Akteuren.

Ob es sich bei Fluxus tatsächlich um eine Bewegung handelt, ist daher bis heute umstritten. Fest steht nur, dass sich unter einer nicht ohne weiteres überschaubaren Menge von Akteuren Anfang der 1960er Jahre mitten im Kalten Krieg unter dem in verschiedensten Idiomen gleichermaßen klangvollen Namen „Fluxus“ ein internationales Kommunikationssystem und prädigitales Netzwerk mit bemerkenswerter Dynamik entwickelte und dass gegenseitige Ansteckung mit reproduziertem Medienmaterial maßgeblich zu dieser Kommunikation und der Verbreitung von Fluxus-Inhalten beitrug. Die Partizipanten verbinden die Ablehnung starrer Identitätsbehauptungen und die Neigung zu verflüssigten und sich selbst reproduzierenden Formgebungen, Strukturen und gesellschaftspolitischen Ideen. Die Einheit von Kunst und Leben wird nicht mehr gefordert, sondern erfahren und gelebt, der Alltag wird zur Kunst, die Kunst zum Alltag. Neben Dada, dem spezifischen Einfluss des „Ready-Mades“ Marcel Duchamps und einem grundsätzlich veränderten Verhältnis zur Autorschaft werden immer wieder der japanische Kulturtransfer durch die Gruppe der Gutai-Künstler und jüngerer Kollegen wie Nam June Paik, Shigeko Kubota und Yoko Ono sowie individuelle Japanerfahrungen von Yves Klein und John Cage als wichtiger transkultureller Einfluss beschrieben.¹⁴

festzustellen, wann und wie Fluxus begann, welche Voraussetzungen dazu nötig waren und wie es bis heute wirkt. Einen guten Überblick bietet dazu die übersichtliche Zeitleiste von Kathrin Kaschadt anlässlich der Veranstaltung „Die algorithmische Revolution“ am Zentrum für Medienkunst (ZKM) Karlsruhe, 2004, http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=32 (aufgerufen am 22.6.2016).

¹² „Was man Neo-Dada in den Vereinigten Staaten nennen könnte, oder was wir jedenfalls als einen solchen erneuerten Dadaismus ansehen möchten, tut sich auf mannigfachem Gebiet kund. [...] Innerhalb dieses ganzen raumzeitlichen Bereiches gibt es keine klaren Trennungslinien.“ George Maciunas zitiert nach: Rennert/Martin/Wilton, *Le Hasard*, 2013, S. 134; Hapgood, Susan *Neo-Dada. Redefining Art 1958-62*. New York, 1994.

¹³ „Die Gleichzeitigkeit der Wiederentdeckung von Dada und die Aufnahme der Aktivitäten der Fluxus- und Happeningbewegung kann kein Zufall sein, sagt aber nicht aus, dass Fluxus Dada mit gleicher Logik fortsetzt.“ Ronte, Dieter, „Dada/Fluxus“, in: Schüppenbauer, *Fluxus Virus*, 1992, S. 144.

¹⁴ Dass diese Tendenz den Zeitgeist der 1960er Jahre bestimmt, zeigt auch eines der maßgeblichen Werke zur Semiotik des Kunstwerkes, in welchem Umberto Eco die Vermutung äußert, „[...] dass jedes Kunstwerk, auch wenn es nicht materiell unabgeschlossen erscheint, eine freie und schöpferische Antwort fordert, schon deshalb, weil es nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet. Allerdings ist dies eine Erkenntnis, zu der die zeitgenössische

Der Prozess grenzüberschreitender Erfahrungen und deutlicher Hybridisierungen künstlerischer Phänomene „eurasischer Herkunft“ entspricht Kriterien des Viralen wie Transgression und Neukombinatorik. Dabei sind Musik, Sound und Komposition die wichtigsten Schnittstellen zur aufkommenden intermedialen Praxis, für die gerade in Japan auch bald die notwendigen technischen Mittel in Massenproduktion zur Verfügung gestellt werden.¹⁵ Die Kunsthistorikerin Karen Moss beschreibt in ihrem Aufsatz „Mapping Fluxus in California“ die technisch relevante Bedeutung des von der Carnegie Foundation finanzierten Equipment aus Sony Portapack und gleichfalls portablen Wollensack-Audiorecordern mit Loop-Funktion während der Workshops experimenteller Kunst von Robert Watts, John Cage, Merce Cunningham, Dan Flavin, Allan Kaprow, George Segal, Jan van der Marck und James Lee Byars an der University of California in Santa Cruz Ende der 1960er Jahre.¹⁶ Derartige Beispiele für die fundamentale Bedeutung portabler Aufzeichnungstechnik und die flexible Künstlerproduktion mithilfe zeitbasierten Medienmaterials gibt es aus dem Umfeld von Fluxus in großer Zahl. Einmal mehr sind die technischen Möglichkeiten die Voraussetzung für neue Formen und Distributionswege von Kunst und stellen zusätzliche Aktanten bei ihrer Diffusion im Medienverbund dar.¹⁷ John Cage muss bei unserer Betrachtung des Virus als Modell kultureller Ansteckung und Übertragung als regelrechte „Virenschleuder“ bezeichnet werden. Von besonderer Bedeutung ist dabei die extrem einfache Grundstruktur der Werke des US-amerikanischen Komponisten, die Aneignung, Kopie und Rekombination durch andere erleichtert. Ein bemerkenswertes Spezialgebiet des Künstlers ist zudem seine profunde

Ästhetik erst nach dem Erlangen einer reifen, kritischen Bewusstheit hinsichtlich der interpretativen Beziehung gekommen ist; frühere Künstler waren von dieser Bewusstheit noch weit entfernt. Heute dagegen haben vor allem die Künstler dieses Bewusstsein; sie machen die ‚Offenheit‘, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen.“ Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main, 1973 (1962), S. 31. „Autorschaft“ und „Autorität“ werden im 20. Jahrhundert in der westlichen Kultur zu einem sehr durchlässigen Begriffsfeld. Die klangliche Nähe von „Auteur“ und „Akteur“ im Französischen ist beachtenswert, vor allem auch, weil die Formulierung eines Schöpfergottes („l’auteur de l’universe“) in inhaltlicher Nähe zum früheren Verständnis von Autorschaft als Schöpfung betrachtet werden sollte, um die radikalen Veränderungen der Auffassung von Autorschaft im 20. Jahrhundert nachvollziehen zu können. Die Haltung des französischen Dichters Paul Valéry, er schreibe nur die Hälfte eines Gedichtes, der Leser füge die andere Hälfte hinzu, wird mit Ecos *Offenem Kunstwerk* (1962) konsequent weitergeführt bis zu Roland Barthes’ berühmtem Text „Der Tod des Autors“ (1968). Im Rekurs auf diesen und den Poeten Stéphane Mallarmé formulierte Michel Foucault dann die Frage „Was ist ein Autor?“ (1969). Vgl. dazu Jannidis, Fotis u.a., *Theorie der Autorschaft*, 2000.

¹⁵ Der Begriff „Intermedia“ wird vom US-amerikanischen Fluxus-Künstler Dick Higgins 1965 eingeführt, kommt allerdings schon im russischen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor. Higgins selbst nennt auch den englischen Dichter Coleridge als Quelle. Higgins, *Intermedia*, 1966 (1965).

¹⁶ Vgl. Moss, Karen, „Mapping Fluxus in California“, in: Schuppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 103. Nam June Paik bekommt die frühe Nutzung des Sony-Portapack schon Mitte der 1960er Jahre durch seinen Freund Shuya Abe, der bei Sony arbeitet, ermöglicht. Die Arbeit mit Closed-Circuit- und Multi-Monitor-Video-Installationen und die Erfindung des Paik-Abe-Video-Synthesizers wird detailliert beschrieben bei Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 29.

¹⁷ Zur Bedeutung des Medienmaterials und der Konditionierung von Kommunikation durch das technische Instrumentarium im Medienverbund vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 169.

Naturkenntnis, die sich in seinen Vorträgen zur Mykologie abzeichnet und seinem Gesamtwerk eine biologische Note verleiht.¹⁸ John Cage erscheint es absolut „natürlich“, dass Klänge und Geräusche in Wechselwirkung mit der Umgebung „zu einer Musik ohne Anfang, Mitte und Ende“ heranwachsen „wie Wetter“.¹⁹ Diese Methode zeugt auch von einer der westlichen Welt völlig fremdartigen Auffassung von Zeitorganisation. Natürlich gibt es schon lange vor der Kunstform des „Happenings“, die mit Cage ihren Anfang nimmt, Phänomene in Straßentheater, Varieté, Zirkus und Kabarett, die dem in den 1960er Jahren wieder virulenten Gedanken des als bekannt vorausgesetzten „Gesamtkunstwerkes“ als Festival des 19. Jahrhunderts nicht fern sind. Auch die Dadaisten feiern mit ihren betont unkonventionellen Auftritten eine ähnliche Grundhaltung dessen, was aus Mangel an interessierten Studenten bei John Cages Vorlesung am Black Mountain College als „erstes Happening“ bezeichnet wurde.²⁰ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen der Lehrtätigkeit der emigrierten Avantgardenkünstler Europas und den US-amerikanischen Studenten an Schulen wie dem Black Mountain College genauer zu untersuchen, doch soll explizit die Bedeutung von Künstlern als Kunstvermittler und kulturvirologische „Überträger“ erwähnt werden. Durch die Aktivitäten ins Exil getriebener Künstler und Wissenschaftler kam es in der Nachkriegszeit weltweit und in verschiedensten Disziplinen zu einem regelrechten evolutionären Sprung in der Kunst. Als „pars pro toto“ mag in diesem Kontext die inspirierende Begegnung von Max Ernst und John Cage in den USA um 1944 gelten.²¹ Mit John Cage beginnt auch die Verbreitung von Fluxus in Deutschland bzw. derjenigen Musik- und Klangexperimente, die heute gern als „Proto-Fluxus“ bezeichnet werden.²² Trotz umfassender Kontextualisierung muss bewusst offen

¹⁸ John Cage ist ein passionierter Kenner hunderter Pilzsornten und deshalb der Meinung, dass die aufmerksame Betrachtung und Bestimmung von Pilzen eine der künstlerischen Praxis ausgesprochen förderliche Übung zur Sensibilisierung der Wahrnehmung sei. Cage, *Empty Mind*, 2012, S. 140.

¹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰ „Das Publikum saß in vier gleich großen dreieckigen Abteilungen, deren Spitzen auf einen kleinen, quadratischen Performance-Bereich zuliefen, dem das Publikum zugewandt saß; die Gänge zwischen den Dreiecken führten zu dem großen Performance-Bereich, der das Publikum umgab. Verstreute Aktivitäten – Merce Cunningham tanzte, Robert Rauschenberg stellte Bilder aus und spielte Victrola, Charles Olson las seine Gedichte und M. C. Richards die ihren von der Spitze einer Leiter außerhalb des Publikums, David Tudor spielte Klavier, ich selbst verlas eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen, ebenfalls von einer Leiter außerhalb des Publikums herunter, und das alles fand innerhalb zufallsbestimmter Zeitabschnitte und innerhalb des umfassenden Zeitrahmens meiner Vorlesung statt.“ Ebd., S. 14ff. An dem gezielt an einer Erziehung zur Demokratie ausgerichteten Black Mountain College (BMC) in Ashville (North Carolina) unterrichteten zahlreiche europäische Emigranten, und es wurde in der Nachkriegszeit zu einer wichtigen Plattform für künstlerische Innovation. John Cage organisierte dort 1948 ein Satie-Festival und 1952 das wohl erste „Happening“ der Kunstgeschichte.

²¹ Spies, Werner, *Mein Glück. Erinnerungen*. München, 2012, S. 323.

²² Dazu gehören auch die heute legendären Konzerteihen zu experimenteller Musik im Atelier von Mary Bauermeister in Köln. Dörstel, Siegfried/Steinberg, Rainer/Zahn, Robert von, „Das Atelier Bauermeister: Proto-Fluxus in Köln 1960-62“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 48ff.

bleiben, wie man Fluxus definieren soll, denn es ist genau diese Offenheit und Veränderungsfähigkeit, die Fluxus ausmacht:

„There is no common definition of Fluxus. There isn't even a common Fluxus. There are many versions of Fluxus. [...] Fluxus isn't a movement but a flowing. It is better to describe Fluxus with a sum-over-histories than a manifesto. The descriptions change all the time. The more accurate they are, the more fluid and mutable. Even so, it is a fact that there is something called Fluxus, whatever that something is. The something called Fluxus found the core of its fluid shape in 1962. [...] What is that something? As Dick Higgins famously wrote, ‚Fluxus is not a moment in history or an art movement‘, but rather, ‚a way of doing things, a tradition, and a way of life and death.‘“²³

Die Kernzeit der Aktivitäten rund um die von George Maciunas geplante, jedoch nie verlegte Zeitschrift *Fluxus* lässt sich zwar von 1962 bis 1967 datieren, aber ist es sicherlich nicht übertrieben, von einem Fortleben diverser Fluxus-Mutationen bis in die heutige Zeit auszugehen. In dieser Form der Übertragung und Übermittlung gleicht Fluxus dem Vorbild Dada.²⁴ Die Unterschiede zu Dada sind in mancherlei Hinsicht aufschlussreicher als die Gemeinsamkeiten: Auch Fluxus orientiert sich am Dionysischen und völliger Plastizität und Liquidität als bekannt vorausgesetzter Formen und Strukturen in Worten, Bildern und Klängen, ist aber konstruktiv am Herstellen von neuen Zusammenhängen interessiert. Hingegen positioniert sich Dada primär destruktiv, liquidierend und anti-künstlerisch in Bezug auf das seinerzeit gültige Referenzsystem. George Maciunas wurde der für virale Prozesse prototypische Kontrollverlust sehr bald offenbar, und er versuchte das in kürzester Zeit internationalisierte Fluxus-Reich in „päpstlicher Geste“ 1966 in vier Gruppen zu dividieren. Dieser Akt der Landgewinnung war der Anfang vom Ende der Fluxus-Gemeinde und „natürlich unangebracht für den offenen und irgendwie subversiven Geist“ der meisten Fluxuskünstler, wie der US-amerikanische Kunstwissenschaftler Peter Frank kritisiert.²⁵ Der selbsternannte Fluxus-Impresario Maciunas versuchte auch noch bis zu seinem Tod im Jahr 1978 ein von ihm angestrebtes autonomes Fluxus-Kollektiv im „Fluxhouse“ als Künstlergemeinschaft in SoHo zu etablieren, sogar der genossenschaftliche Kauf einer Fluxus-Insel war zeitweise mit der Beteiligung John Lennons geplant.²⁶

²³ Friedmann, Ken, „A Transformative view of Fluxus“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 12.

²⁴ In einem Gespräch mit der Verfasserin dieser Untersuchung formuliert der neapolitanische Fluxus-Sammler Giuseppe Morra seine Überzeugung, man könne überall und jederzeit ein Fluxus-Festival machen und wenn heute ein junger chinesischer Künstler der Meinung sei, Fluxus-Künstler zu sein, so sei auch das ganz im Sinne von Fluxus.

²⁵ Frank, Peter, „Fluxus. Eine telekopische Geschichte“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 20. Vgl. zu Fragen der Zugehörigkeit zu Fluxus auch: Friedman, Ken, „Wer ist Fluxus?“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 189-195.

²⁶ Es ist in gewisser Weise typisch für den idealistischen Kollektivgeist von Fluxus (in der Maciunas-Interpretation), dass später aus dem Künstlerhaus von George Maciunas zahlreiche andere Künstlerinitiativen im gleichen Viertel entstanden und die urbanistische Entwicklung Sohos zu einem Vorbild für viele andere

Will man Fluxus definieren, ist also einerseits zu fragen, wie George Maciunas seine Definition formuliert hat. Andererseits muss das weite Feld derjenigen Partizipanten betrachtet werden, die früher oder später gemäß der Fluxus-Prinzipien agiert haben. Maciunas war der bemerkenswerten Meinung, Künstler sollten nicht professionell als „Künstler“, sondern in kunstnahen Berufen als „Produkteure“, also als Drucker, Redakteure, Lehrer, Ausstellungsmacher, Konzertveranstalter, Kritiker, dokumentarische Fotografen, Filmemacher und allemal weniger von individualistischen Interessen motiviert als zum gesellschaftlichem Nutzen tätig sein. Künstler sind nach diesem Modell im kunstvirologischen Sinne „Akteure“ mit dem Potential, Impulsgeber für evolutionäre Veränderungen zu werden. Anders als in der zeitgenössischen Akteur-Netzwerk-Theorie soll der hier benutzte Begriff im Sinne der darin enthaltenen Theatralik auf die stark performativ ausgerichteten Aktionen der Fluxus-Akteure verweisen.

Der Forderung, in unterschiedlichsten Bereichen wirksam zu werden, kamen die Fluxus-Partizipanten – häufig auch aus schlichten wirtschaftlichen Motiven – in der Mehrzahl nach. Dieser Auffassung entsprechen auch die zahlreichen Künstlerpublikationen und das von Maciunas wesentlich geprägte Fluxus-Design der Pamphlete, Ausstellungsplakate und Einladungen. Der litauische Emigrant betrachtete Fluxus als weltweites Künstlerkollektiv mit möglichst massenhaften (nach heutiger Begrifflichkeit „viralen“) Verbreitungswegen der Grundideen von Fluxus über international begreifliche Multiples, Zeitschriften, „Fluxkits“ und Anleitungen zum aktiven Selbstmachen (DIY).²⁷ Fluxus lebt in Maciunas' Auffassung vom Initialwitz bzw. Humor einfacher Aktionen und Handlungsanweisungen, ist konkret an der Realität orientiert (Vermeidung von Symbolik) und unkommerziell – die Finanzierung einzelner Projekte durch den Verkauf der Multiples dient eher dem Entstehen eines Verfahrens zur Bildung eines Netzwerkes von Unterstützern und Gleichgesinnten, dem

(Kunst)Orte der Welt bis hin zum Künstlerviertel 798 der 1990er Jahre in Peking wurde. „Bemerkenswert unter den von Fluxus inspirierten Phänomenen, deren Wirkung bis heute – ja verstärkt – andauert, ist Maciunas' Schaffung von genossenschaftlich betriebenen Künstler-Lofts. Maciunas fing damit 1966 im Lagerhausviertel von Manhattan an, das – zum Großteil ein Resultat seiner genossenschaftlichen Bemühungen – zu Soho wurde. Da Soho und andere genossenschaftlich betriebene Loft-Viertel auf der ganzen Welt sich zu teuren Spielwiesen für die Reichen entwickelt haben, könnte man sagen, dass Maciunas' Plan, Künstlern unter eigener Verantwortlichkeit angemessenen Arbeits- und Wohnraum zu verschaffen, ein Schuß nach hinten war. Doch die genossenschaftlichen Loft-Strukturen haben die Künstler auch mehr bereichert, als es ihre Kunst wohl je geschafft hätte. Noch wichtiger jedoch ist, dass Maciunas' genossenschaftliches Loft-Konzept, wie modifiziert auch immer, noch heute als Musterbeispiel für sich selbst tragende Arbeits- und Wohnprogramme für Künstler gilt.“ Frank, Peter, „Kunst um des Lebens willen. Der Einfluß von Fluxus auf die zeitgenössische Kultur“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 222f.

²⁷ Bei den „FLUXKITS“ handelt es sich um Editionen einer repräsentativen Auswahl von Fluxusobjekten als „Museum im Koffer“ nach dem Vorbild Duchamps; vgl. Friedman, „Wer ist Fluxus?“, 1991, S. 189-195.

heutigen digitalen „Crowdfunding“ nicht unähnlich.²⁸ Parallel zu dieser Form der Fluxus-Produktion gründete Dick Higgins 1964 den Selbstverlag für Künstlerproduktionen „Something Else Press“, da es Maciunas trotz unermüdlichen Einsatzes nicht recht gelingen wollte, größere Mengen von Multiples, Graphiken und Künstlerbüchern den zeitlichen Vorstellungen der beteiligten Künstlerkollegen entsprechend zu veröffentlichen.²⁹

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Fluxus ist das Ereignis als Festival, Zelebration oder Attraktion,³⁰ denn Fluxus-Aktionen stehen nach der Vorstellung seines Vordenkers Maciunas in der Tradition des Vaudeville-Theaters. Dieser enorm wichtige Bezug auf die Tradition des populären französischen Musiktheaters ist bislang wenig beachtet worden, um die Wirkung von Fluxus zu beschreiben. Es ist aber sicherlich die schlüssigste Erklärung für die Viralität der künstlerischen Methode Fluxus und die Interaktion mit Pop- und Experimentalmusik durch den Variétécharakter: In Frankreich wurde diese Form des satirischen Chansons mit wechselnden Texten zu einfachen, populären Melodien („timbres“) schon in der Renaissance als gefürchtete Form neuzeitlicher, (prä)viraler Verbreitung von Humor, Spott und Gerüchten gepflegt.³¹ In den USA wurden Vaudevilles ab Mitte des 19. Jahrhunderts populär, es handelt

²⁸ Dies ist ein Grund, warum sich Fluxus-Sammler immer auch als Ko-Künstler fühlen dürfen, was dem schon skizzierten komplett veränderten Begriff von Autorschaft entspricht.

²⁹ Der Verlag existierte von 1964 bis 1974. Es wurden nicht nur Werke von Fluxus-Künstlern einem relativ großen Publikum zugänglich gemacht, sondern auch Neuauflagen von Texten Gertrude Steins oder der Dadaisten, die im Buchhandel nicht mehr erhältlich waren.

³⁰ Der Fluxus-Künstler George Brecht spricht ausdrücklich von „Event“ und veranstaltete auch schon vorzeitig 1959 in der Reuben Gallery New York eine Ausstellung mit dem Titel „Toward Events“. Leider ist der Begriff durch seine anglistische Nutzung für kommerzielles Spektakel im Deutschen inzwischen etwas diskreditiert. Das „Ereignis“ spielt auch in den Schriften des französischen Philosophen und Verfechters eines modernen Vitalismus Henri Bergson, ein zentrale Rolle, ebenso wie sein „elan vital“, mit dem die Rede von der „Lebenskraft“ wider den Mechanismus ins Feld geführt wird (und sich inspirativ auf Künstler kommender Generationen auswirkt). Bergsons besonderes Interesse galt ereignishaften Abweichungen vom standardisierten Handeln wie Träumen, Fehleinschätzungen, Deja-Vus oder aber dem Lachen, was durchaus ganz im Sinne des Einsatzes von Humor durch die Fluxus-Künstler ist: „Laughter is the recognition of our failure to submit life to the constraints of mechanism.“ Crocker, Stephen, *Bergson and the metaphysics of media*. London, 2013, S. 133. Vgl. auch: Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*. Paris, 1941 (1907).

³¹ „Vaudeville“/ „Voix de Ville“/ „Vau de Vire“: franz. „vau“ – drehen, „vire“ – übertragen, transportieren, etymologisch ist der letztere Begriff für das „Virus“ als „Überträger“ von Bedeutung. „In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts florierte ein Ableger der französischen Chanson, der sich durch ausgeprägte Schlichtheit auszeichnete. Die Benennung (eigentlich ‚Stimme(n) der Stadt‘) geht höchstwahrscheinlich auf eine Verballhornung von ‚Valle (Vau) de Vire‘ zurück, einer Örtlichkeit in der Normandie, die mit einer Tradition von Dichter-Sänger-Wettstreiten (pays) in Verbindung gebracht wird. Auf diese Herkunft ist auch die mutmaßliche Aufführungsweise der Voix de Ville zurückzuführen, bei denen sich ein Sänger aus dem Stegreif mit der Laute begleitete.“ Schmierer, Elisabeth, *Lexikon der Musik der Renaissance*, Band 2. Laaber, 2012, S. 618. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts ist ein Übergang vom Vaudeville zur französischen „Opera Comique“ und Wechselwirkungen mit der italienischen „Opera Buffa“ festzustellen, viele Passagen in Mozartopern erinnern an Vaudeville. Vgl. dazu: Wörner, Karl Heinrich, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. Göttingen 1975 (1954), S. 309. In Frankreich ist Vaudeville laut dem napoleonischen Theaterdekret von 1807 Unterhaltung für unterbürgerliches Publikum. Obwohl das Vaudeville-Theater eher dem Boulevardtheater nahe steht, ist dieser Kontext politisch bedeutsam für die spätere Entstehung von Massenunterhaltung durch Film und Fernsehen. Maciunas' Versuch, Vaudeville für eine kollektive, politisch links gerichtete Sache „zurückzugewinnen“, entspricht seinen stark am russischen Kommunismus orientierten Vorstellungen künstlerischer Zusammenarbeit. Fluxus ist für ihn Vaudeville mit intermedialen Methoden.

sich um temporeiche, anspielungsreiche Varietéaufführungen mit Nummernprogramm, Gags und Slapsticks. Aus den europäischen Pendants, den französischen und englischen Music Halls, gehen spätere Größen des Stummfilms wie Charly Chaplin und Stan Laurel hervor. So stellt Vaudeville folgerichtig auch den Beginn kommerzialisierter Unterhaltung in den USA dar und sein Niedergang setzte bezeichnenderweise mit dem Aufkommen der Aufzeichnungssysteme Tonfilm und Radio ein. Man kann somit im Kontext von Fluxus und anderen Kunstformen der Nachkriegsmoderne von einem Versuch der Wiedereroberung verlorener künstlerischer und darstellerische Freiräume mithilfe portabler Aufzeichnungstechnik der 1960er Jahre sprechen, wie es schon für das Schaffen des Beat-Autors William S. Burroughs festzustellen war (in Kap. 6.4).

Die Partizipation des Publikums in Vaudeville und Music Hall ist fester Bestandteil der improvisationsfreudigen Aufführungen, die oft auch Tanzveranstaltungen sind. Besonders erhellend an diesem Vorbild für Fluxus ist aber die Schlichtheit und Übertragbarkeit einzelner Nummern: Das rasante Tempo der Programmfolge einzelner Darbietungen beim Fluxusfestival und die Variationsmöglichkeiten, die eine maximale Verbreitung bekannter Motive mit neuem oder leicht verändertem Text (in neuer Interpretation) ermöglichen, entspricht formal (aber nicht inhaltlich) der gegenwärtigen Eventkultur. Auf dieselbe Weise wird heute die Distribution von Kopie, Sampling und Coverversion von musikalischem Material in der Popmusik betrieben, so dass Virals und Meme als Akteure der Kommunikation im Internet funktionieren (vgl. Kap. 5.4 und 6.4). So ist Fluxus vor allem durch freies Spiel als besondere Form der Interaktion und Kommunikation im freien, allseitig offenen, grenzüberschreitenden Raum gekennzeichnet.³² Die Ablehnung jeglicher Totalitätsansprüche darf als politische Grundhaltung des inklusiven Denkens der Fluxus-Leute gewertet werden: „The inclusiveness of infinite play in the Fluxus world view, its totality, cannot provide a basis for construction of a system of totalization.“³³

Zur Weltsicht von Fluxus-Akteuren gehört es, wie beim Tanzen, einem weiteren wichtigen körpersprachlichen Ausdrucksmittel von Fluxus und Happening, das Leben im endlosen Fluss zu sehen, den Stillstand der Zeit zu erfahren und im freien Spiel nicht mehr der

³² „Although play is evident in many Fluxus works as it is manifested in gags, games and humor, its most general importance is a kind of model for open-ended discourse that stresses relations rather than a linear production and communication of discrete pieces of information (in works and performances). In this way play is important for Fluxus because it stresses participation and breaks down the normal physical or conceptual barriers between the spectator and the work.“ Smith, Owen F., „Playing with Difference: Fluxus as a World View“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 117.

³³ Ebd., S. 119. Vgl. auch Huizinga, *Homo Ludens*, 1992 (1938).

Zeitorganisation zu unterliegen.³⁴ Die Freiheitserfahrung und der immersive Charakter des kindlichen Spiels, der es nahe legt, Improvisation und zufällige Variation als künstlerisches Interaktionsmodell innerhalb des Kunst- und Gesellschaftssystems zu installieren, wird zu einer signifikanten systemtheoretischen und ökologischen Analogie. Wie in den schon ausführlich diskutierten Texten von William S. Burroughs und in den poststrukturalistischen Virentheorien geht es dabei erstens um das Verhältnis zur viralen Kontrollmacht „des Systems“ und zweitens um das erhoffte subversive Potential marginalisierter Akteure, evolutionäre Mutationen zu bewirken:

„The freedom inherent in the Fluxus world view can be identified with infinity insofar as it affirms a play that can neither be guaranteed nor controlled. [...] This is not to say that the Fluxus world view does not recognize rules, but it recognizes no rules that place limitations on the players. [...] Infinite play puts the system in motion that is endless: the system has lost its power to control.“³⁵

Der entscheidende Unterschied zu anderen Kunstgruppen der westlichen Nachkriegszeit wie den Action Painters, Nouveaux Realistes oder auch den Vertretern der Pop Art liegt in diesem informationstheoretisch interpretierbaren Ansatz. Dies stellt auch der italienische Kunstkritiker und Ausstellungsmacher Achille Bonito Oliva anlässlich seiner Ausstellung mit dem auf Leonardo da Vinci rekurrierenden Titel „Ubi Fluxus, ibi Motus“ bei der Biennale von Venedig 1990 fest. Das besondere Distinktionsmerkmal der Fluxus-Künstler zeigt sich ihm in der Tatsache, dass sie jeglichen Fortschrittsglauben und „linguistischen Darwinismus“ als Anzeichen von lebensfeindlichem Determinismus meiden.³⁶ Fluxus-Akteure wollen als Künstler keine neue Realität entwerfen, sondern arbeiten mit den Mitteln der Kontamination derselben an ihrer Durchdringung und Transformation.³⁷ Fluxus will in Bonito Olivas Interpretation den Hochmut der Kunst ebenso wie die Vulgarität des Lebens in beständiger Wechselwirkung neutralisieren. Um wirklich für alle zugänglich zu werden, muss die Schönheit neutral werden und eine „Objektivierung“ der Kunst stattfinden:

³⁴ Man könnte im diesem Sinne die im Zuge der Digitalisierung erfolgte „Gamification“ des Alltages und die permanente Beschäftigung von Individuen und Kollektiven mit Spielaufgaben und Spielinhalten als eine Art Impfung bzw. Immunisierung gegen das freie Spiel und die darin implizierte radikale Infragestellung der Zeitorganisation interpretieren.

³⁵ Smith, Owen F., „Playing with Difference: Fluxus as a World View“, in: Schüppenhauer (Hg.), *Fluxus Virus*, 1992, S. 118.

³⁶ „Die Lagunenstadt und die Kunstrichtung des permanenten Flusses scheinen schon a priori füreinander bestimmt zu sein. Es sollte jedoch lange dauern, und es bedurfte einer akuten Flaute an aktuellen Tendenzen oder anderweitigen attraktiven Themen, bis schließlich 1990 die Biennale von Venedig Fluxus entdeckte. Die Retrospektive unter dem Titel ‚Ubi FLuxus ibi motus, 1962-1990‘ fand jedoch nicht im zentralen Bereich der ‚Giardini‘ statt, sondern auf der etwas außerhalb liegenden Insel Giudecca, landschaftlich reizvoll, aber eben doch etwas in der Position des Lückenfüllers. Das Organisationsschema war typisch für die Biennale: Unter der Flagge der Biennale lag die Federführung in der Hand von Archille Bonito Oliva, der wiederum die gesamte Arbeit an den Fluxus-Enthusiasten Gino di Maggio delegierte.“ Daniels, „FLUXUS. Ein Nachruf“, in: *Kunstforum International 115* (1991), S. 230.

³⁷ Bonito Oliva, *Ubi Fluxus ibi motus*, 1990, S. 13-25.

„Das Emblem Leonardos mit der Inschrift ‚ubi fluxus, ibi motus‘ drängt die Kunst aus der Renaissance in Richtung einer kosmischen Geografie, die keine jener Territorialgrenzen mehr kennt, die ihre Existenz der anthropologischen Notwendigkeit, keinem Feind zu begegnen verdanken und so Künstler und Publikum, Kunst und Leben trennen.“³⁸

Die Fluxus-Akteure begreifen früh, dass es an der Zeit ist, wider des allgemein propagierten Purismus und Maschinismus das Leben als lebendige Interaktion in Koexistenz, Resonanz und Anerkennung des Andersartigen zu erproben. Autorschaft ist relativ, Aspekte wie kulturelle Herkunft, Kontext und Partizipation sowie Kommunikation sind von größerem Belang als Verkäuflichkeit der so entstehenden Objekte, die vielmehr als Requisiten geistiger und körperlicher Interaktion und Anregung im Prozess der künstlerischen Erfahrung dienen. Das große Versprechen der Moderne, Leben und Alltag, Mensch und Natur, ja sogar Mensch und Kosmos zu reintegrieren, erhält hier eine neue Klangfarbe. Zufall, Auflösung, Grenzöffnung, Formverlust und fehlerhafte Replikation durch Mutation und Rekombination im freien Spiel erhalten eine konstruktive Note. Das Wechselspiel von Kontext und Künstler, Resonanz und Permanenz der Produktion und Aktion gehören ebenso zur Prozessidentität in der liquiden Fluxus-Realität wie die kommunikative Interaktion, an der Fluxus-Akteure wesentlich interessiert sind. Folgerichtig werden viele von ihnen zu Kunstvermittlern und Lehrern, den besten Agenten der Ansteckung. John Cage hat die Mitwirkung des Publikums und die gemeinschaftliche Partizipation am künstlerischen Prozess richtungsweisend als innovatives Arrangement im Sinne eines gemeinschaftsbildenden Aktes bezeichnet.³⁹ In diesem Zusammenhang scheint es in kulturvirologischer Hinsicht interessant, sich die Überlegungen des Philosophen Roberto Esposito zum Verhältnis von „Communitas“ und „Immunitas“ in Erinnerung zu rufen (vgl. Kap. 6.4). In den kommenden beiden Teilkapiteln soll untersucht werden, wie der 1990 als Ausstellungstitel verwendete Begriff „Fluxus-Virus“ durch virusspezifische künstlerische Methodik zu begründen ist.⁴⁰



³⁸ Ebd.

³⁹ John Cage in: Becker/Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Realism*, 1965, S. 159. In diesem Zusammenhang scheint es in kulturvirologischer Hinsicht interessant, sich die Überlegungen des Philosophen Roberto Esposito zum Verhältnis von „Communitas“ und „Immunitas“ in Erinnerung zu rufen (in Kap. 6.4).

⁴⁰ Schüppenauer, *Fluxus Virus*, 1992.

7.1 Virale Interaktionsmodelle in der Methodik der Kunst der 1960er Jahre

„I hold the creativity of quasi-random complicated structures to be a more important driving force of evolution than the Darwinian competition of replicating monads.“⁴¹

Der Begriff „kulturelle Evolution“ nahm nach seinem ersten Aufkommen Ende des 19. Jahrhunderts in den 1960er Jahren mit Kybernetik und Informatik wieder an Bedeutung zu und ist heute für zeitgenössische Theoretiker zu einer fast selbstverständlichen Analogieführung zur biologischen Evolution geworden.⁴² Es gilt für viele Künstler aber schon wesentlich früher die Idee eines sich natürlich entfaltenden, wachsenden, teils verkrusteten, sich kristallisierenden, absterbenden, wieder aufbrechenden, lebendigen kulturellen Evolutionsprozesses; dieser ist spätestens im frühen 20. Jahrhundert Teil einer stets virulenten holistischen Auffassung von Leben und Kunst geworden. Im Jahr 1907 formulierte Henri Bergson in seiner Schrift *L'évolution créatrice* die Evolution ebenso provokant wie folgerichtig als „Schöpferin“, so dass das Buch wiederum folgerichtig 1914 vom Vatikan auf den Index gesetzt wurde. Das konnte jedoch nicht verhindern, dass der Grundgedanke einer schöpferischen Evolution als Organisatorin von Zeit und Raum von den Avantgardekünstlern der Zeit vielfältig rezipiert wurde.⁴³ Dabei geht es ganz konkret um eine Reanimation der westlichen Kunst und europäischen Zivilisation. Die wichtigste biologische Frage, die sich seit der Entdeckung der Genetik infolge der Mendel'schen Forschungen und mit dem gern fehlinterpretierten Darwinismus stellt, ist die Frage nach „Spezifität“ oder „Plastizität“ der Form bei der Replikation eines Lebewesens.⁴⁴ Genau diese Frage stellten sich auch die Künstler und Kunstwissenschaftler zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Wie findet die Übertragung einer kulturellen Erbinformation statt? Lassen sich Parallelen zwischen den neuen Vorstellungen von Genetik, Informationsweitergabe und dem kulturellen Bildgedächtnis feststellen?⁴⁵ Vielleicht handelt es sich bei der idealistischen Hoffnung, menschliche Kultur und die davon allzu lange kategorisch unterschiedene Natur wieder in

⁴¹ Dyson, Freeman, *Origins of Life*. Cambridge, 2004 (Erstausgabe 1999), S. 90.

⁴² Der schon in den ersten beiden Teilen der vorliegenden Arbeit diskutierte Begriff einer „kulturellen Evolution“ ist im Werk einer ganzen Reihe von Protagonisten der Moderne wie etwa Paul Klee, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Hans Arp und Willi Baumeister bis in zeitgenössische Produktionen von Tony Cragg oder Louise Bourgeois nachweisbar und kennzeichnet eine nachdrückliche Faszination der modernen Künstler durch die Evolutionsbiologie und Kulturgeschichte in Wechselwirkung (vgl. Kap. 6.2).

⁴³ Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, 1941 (1907).

⁴⁴ Rose, *Darwins gefährliche Erben*, 2000, S. 323.

⁴⁵ Die schon beschriebenen Theorien Aby Warburgs zum sozialen Gedächtnis und zur Übertragung von Zeichen, Symbolen und Bildmotiven von Generation zu Generation als kulturgeschichtlicher Zusammenhang sind eine charakteristische Erkenntnis jener Zeit (vgl. Kap. 6.1).

Einklang und Resonanz miteinander zu bringen, um eine der stärksten Antriebskräfte der frühen Moderne. Mit den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts zur Evolutionsbiologie, Biochemie, Chemie und Physik werden Prozess, Interaktion und Strukturkopplung nach naturwissenschaftlichem Vorbild zu einem Leitgedanken der Künstler, die auf einmal nicht mehr von einem real existierenden Zustand einer Welt der Objekte ausgehen können, sondern den rasch aufeinander folgenden neuen Erkenntnissen zu Sein und Werden in den Naturwissenschaften auch in der Wahl ihrer künstlerischen Technik gerecht werden müssen.⁴⁶

Häufig rezipieren Künstler dabei die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse nicht nur in ihren Werken, sondern antizipieren, begleiten und gestalten Wissenschaft mit ihren bildnerischen, sprachlichen und kompositorischen Mitteln. Für die forschende Kunst ist nicht eine Replik der Abbildung des Vorhandenen, sondern das Unsichtbare, Unbekannte, Unenthüllte von Interesse.⁴⁷ Stochastische Prozesse werden Teil der künstlerischen Methode, Kunstwerke haben seit der Moderne nicht mehr den abgeschlossenen Werkcharakter früherer Epochen, sondern zeichnen sich durch systemische Offenheit und die Bereitschaft aus, auf Zufälle und undefiniertes oder von der Nutzung freigestelltes Material zu reagieren. Dieses künstlerische Verfahren findet seine Entsprechung in der Kinetik, Spieltheorie, Informatik und Ökologie.⁴⁸ Die Anerkennung des Zufalls in Wissenschaft und Kunst beginnt mit den modernen Erkenntnissen in der Physik und der Biologie des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. In der Physik wird von großen Zahlen von Molekülen ausgegangen, in der Biologie von ganzen Populationen, womit Statistik zu einem wichtigen Instrument der Forschung wird:

„Schließlich werden die Vorstellungen der Naturforschung von der statistischen Thermodynamik deshalb grundsätzlich verändert, weil sie zwei bis dahin unvereinbare und sich widersprechende Gesetze verbindet und ihnen denselben Status festgelegter

⁴⁶ In der Philosophie wird diese veränderte Denkrichtung prominent von Nietzsche und Heidegger, aber auch von der Phänomenologie vertreten.

⁴⁷ Der ebenso wie der Dadaist Hans Arp sehr an biomorphen Formen, einer Evolution der Bilder aus „Urformen“ der Kunst und an einem Fundus zufälliger Formen interessierte Künstler Willi Baumeister hat unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg seine in Künstlerkreisen vielbeachteten Überlegungen zu einem natürlichen Hervorgehen (im biologisch-geologischen Sinne) des „Unbekannten in der Kunst“ aus dem absichtsvoll unabsichtlichen Wirken des Künstlers erklärt. Baumeister vertritt in diesem Buch die Auffassung, dass der Künstler zu Beginn des Arbeitsprozesses nicht wissen kann und sollte, was aus diesem Prozess entsteht, denn das Unbekannte könne nur aus dem Hinauswachsen über die ursprünglichen Absichten des Künstlers entstehen. Baumeister äußert die Überzeugung, „dass in dem Resultat einer künstlerischen Leistung ein Hauptwert erzeugt wurde, der dem tätig gewesenen Künstler selbst vordem nicht bekannt war. Hierin liegt die fortzeugende Macht der Kunst in Form eines fortzeugenden Prozesses.“ Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*. Köln, 1988 (1948), S. 8. Mit diesen Gedanken rezipierte der fast ganz in klassischer Maltätigkeit verharrende Künstler Baumeister dadaistische Praxis und nahm einen Teil der prozessualen Methodik der Fluxus-Künstler vorweg.

⁴⁸ „Bereitschaft kann dazu dienen, Bestandteile des Zufälligen auszuwählen, die dadurch zu einer neuen Information werden. Es muß aber immer ein Vorrat an zufälligen Erscheinungen verfügbar sein, aus dem neue Information gemacht werden kann.“ Bateson, *Geist und Natur*, 1995 (1979), S. 63 (Hervorhebung im Original).

und meßbarer Quantitäten verleiht: Ordnung und Zufall. [...] Eine Welt der Relativität und Ungewißheit, die den Quantengesetzen und der Informationstheorie unterworfen ist, in der Materie und Kraft nur zwei Aspekte derselben Sache darstellen.“⁴⁹

Das Verhältnis von Ordnung und Zufall wird folgerichtig zu einem der wichtigsten Themen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Sie wird fortan nicht nur zum Spiegel für neue Erkenntnisse in der Physik, sondern auch in der Biologie – und damit muss spätestens in den frühen 1960er Jahren auch ganz bewusst Virologie, Genetik und Informatik in der Werkgenese künstlerisch rezipiert werden. Wie intensiv und ernsthaft sich einige der Fluxus-Künstler mit naturwissenschaftlichen und explizit physikalischen Fragen beschäftigt haben, zeigen Werk und Textmaterial von George Brecht, Dick Higgins und Robert Filliou. Insbesondere der 1966 bei der „Something Else Press“ veröffentlichte Text „Chance Imagery“ von George Brecht soll in der folgenden Systematik künstlerischer Methoden der westlichen Kunst der 1960er Jahre im Allgemeinen und der Fluxus-Leute im Besonderen als Ausdruck einer gespannten Aufmerksamkeit für den Zusammenhang von Naturwissenschaft und Kunst verstanden werden: „The resolution of these questions of strict causality versus probabilistic prediction came with Werner Heisenberg’s publication of his principle of indeterminacy in 1927. [...] Thus chance became an underlying principle of our world-view.“⁵⁰

Für die Fluxus-Akteure um den nachdrücklich von John Cage beeinflussten George Brecht, der zunächst als Chemiker arbeitete, gehören die Berücksichtigung von Zufall und „Indeterminiertheit“ in der künstlerischen Praxis zur „kulturellen Matrix“ ihrer Zeit.⁵¹ Andauernde Veränderung – Robert Filliou spricht von „L’Autrisme“ –, ohne den damit verbundenen Fortschrittsglauben als Positivum und Qualitätskriterium für künstlerische Arbeit zu propagieren, gehört zu den wichtigsten Konzepten der 1960er Jahre. „L’Autrisme“ ist Teil der gemeinsam mit Brecht entwickelten Konzeption, die Robert Filliou als „Création permanente“ bezeichnet: „Was immer du denkst, denk etwas anderes – was immer du machst, mach etwas anderes.“⁵² Einmal mehr kommt hier die Denkfigur Virus als „Synonym für Veränderung“ ins Spiel. Im Gespräch mit dem Pariser Künstler, Poeten und Chronisten seiner Generation Jean-Jacques Lebel bezeichnete es der Fluxus nahestehende Autor William S. Burroughs als Aufgabe des Künstlers, durch gezielte Intervention den „Prozess der Evolution wieder in Gang zu setzen“.⁵³ Da Viren und Viralität vor allem hinsichtlich ihres evolutionären Potentials interessant sind, muss bei einer Untersuchung kulturvirologischer Prozesse die der

⁴⁹ Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970), S. 217.

⁵⁰ Brecht, „Chance Imagery“, 1966, S. 16.

⁵¹ Ebd.

⁵² Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 53.

⁵³ Lebel in: Heil/MacFayden, *Cut*, 2013, S. 148ff.

jeweiligen Zeit entsprechende Vorstellung von kultureller Evolution und von der Weitergabe kultureller Erbinformation berücksichtigt werden. Zahlreiche Kunstformen – nicht nur der Moderne und Gegenwartskunst – bieten sich für eine Untersuchung hinsichtlich ihres viralen Potentials an. In der vorliegenden Untersuchung wird jedoch ein Schwerpunkt auf die oftmals sehr kleinen, ephemeren, aber langfristig wirkungsvollen Gesten der zahlreichen Fluxus-Akteure gelegt, deren spezifische Methodik hier anhand allgemein üblicher künstlerischer Arbeitsweisen der frühen 1960er Jahre kontextualisiert werden soll.⁵⁴

7.1.1 Umwertungsprozesse: Destruktion, Konstruktion, Transformation

Eine interessante und in Hinblick auf Pop- und Massenkultur aufschlussreiche Variante der nach wie vor üblichen Rede von „klassischer Avantgarde“ oder den „Neo-Avantgarden“ der Nachkriegszeit in der westlichen Welt stellt der Ansatz des Kunsthistorikers und Musikers Justin Hoffmann dar, der eine ganze Reihe von künstlerischen Phänomenen der Nachkriegszeit unter dem Begriff „Destruktionskunst“ zusammenfasst.⁵⁵ Dieser Ansatz ist auch deshalb von kulturvirologischem Interesse, weil die zeitgenössische Kulturtheorie aktuell wieder dazu neigt, die gesamte Kulturgeschichte des Menschen in ihrem erd- und naturgeschichtlichen Kontext als kulturpessimistische Narration des Schreckens, der Zerstörung und des Verfalls zu formulieren. Auch mit dem kulturgeschichtlichen Begriff des „Virus“ und des „Viralen“ wird, wie im ersten Teil beschrieben, häufig ein ausschließlich destruktives, kriminelles, terroristisches, subversives oder anarchistisches Potential wie im Falle der zeitgenössischen „Hacker“ verbunden. Es liegt im Interesse dieser Untersuchung, nachzuweisen, dass es neben dieser Perspektive schon früh im 20. Jahrhundert eine andere, viel weniger nihilistische und bellizistische Wahrnehmung viraler Modelle und künstlerischer Infektion im ergebnisoffenem Ansteckungsprozess gegeben hat. Prozesse mit offenem Ausgang bieten Variationsmöglichkeiten und Alternativen an, um Leben nicht schlicht als Ensemble determinierter Strukturen, sondern als Möglichkeitsfeld für Innovation, Experiment und Interaktion anzusehen. Es sind genau diese Prozesse der permanenten Veränderung und Unbestimmtheit, die von Fluxus-Akteuren und anderen Künstlern der 1960er Jahre bewusst gesucht und provoziert werden. Es handelt sich um eine tendenziell anarchistische Methode,

⁵⁴ Es ist im Rahmen dieser Untersuchung leider nicht möglich, den vielen weniger bekannten ProtagonistInnen von Fluxus die ihnen gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Es werden vor allem Künstler und Werke zur Sprache kommen, deren Werke die hier untersuchte Rezeption viraler Modelle vermuten lassen.

⁵⁵ In seiner Analyse des „Destruktionsmythos in der Kunst der sechziger Jahre“ unterscheidet Hoffmann destruktive Akte von Künstlern von destruktivem Ikonoklasmus und Kunstattentat. „Die Destruktion gehört genauso zu den zentralen Merkmalen der Kunst der frühen sechziger Jahre wie die beabsichtigte Annäherung von Kunst und Leben oder der Trend zur Dematerialisierung.“ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 25.

die inzwischen auf dem Weg über die Pop- und Massenkultur auch die zeitgenössische Netzkultur im Internet erreicht hat, dort allerdings in deutlich abgeschwächter Form zirkuliert. Der englische Kunstkritiker John Berger versucht in seiner kritischen Untersuchung zu *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso* die Bedeutung eines anarchistischen Freiheitsbegriffs als Schlüssel zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts anhand eines einschlägigen Ausspruchs von Michail A. Bakunin (1814-1876) besser zu verstehen:

„Laßt uns also dem ewigen Geiste vertrauen, der nur deshalb zerstört und vernichtet, weil er der unergründliche und ewig schaffende Quell allen Lebens ist. Die Lust der Zerstörung ist zugleich die schaffende Lust.“ Es kann nicht schaden, diese berühmte Textstelle Bakunins mit einer der bekanntesten Äußerungen zu vergleichen, die Picasso über seine Kunst gemacht hat: „Ein Bild ist eine Summe von Zerstörungen.“⁵⁶

In der gleichen Untersuchung bezeichnet Berger den Maler im Rückgriff auf den spanischen Philosophen und Soziologen Ortega y Gasset als „vertikalen Eindringling“ – eine Bezeichnung, die man durchaus im Sinne viraler Modelle der Interaktion des spanischen Emigranten im komplex strukturierten französischen Kunstsystem interpretieren darf.⁵⁷ Für Ortega y Gasset ist der „vertikale Eindringling“ typologischer Agent eines mit Beginn der Massenkultur aufkommenden modernen europäischen Barbarentums.⁵⁸ Künstlerische Zerstörungsakte und „Antikunst“ sind als anarchistische „Propaganda der Tat“ spätestens seit dem Dadaismus, eigentlich aber schon im techno-tanatologisch inspirierten Dekonstruktionsprozess seit Futurismus, Kubismus und den bewussten Einschnitten und Montagen der frühen Collagen ein wesentlicher Teil des künstlerischen Werkprozesses, der fortan immer offener, immer vernetzter, immer intermedialer und immer flüssiger und flüchtiger wird. Besonders zeigt sich diese Entwicklung an der innigen Verquickung von visuellen und linguistischen Ansätzen im künstlerischen „Crossover“ avant la lettre, die sich erstmals in der futuristischen Freisetzung der Worte und schließlich in der Vielfalt der europaweit vertriebenen Literaturzeitschriften mit einer Vielfalt visiver Poesie in der Zeit des Ersten Weltkrieges zeigen.⁵⁹ Das Medium der prägnant gestalteten Drucksache bewirkte also

⁵⁶ Berger, *Glanz und Elend*, 1973 (1965), S. 32.

⁵⁷ Es wäre interessant, würde hier aber zu weit führen, die individuelle Rolle von „Künstler-Eindringlingen“ als Emigranten, Aufsteiger, parasitäre Fremdkörper und Exoten am Beispiel von so unterschiedlichen Künstlern wie Picasso, Warhol und Ono kulturvirologisch ausführlicher zu untersuchen.

⁵⁸ Zum Begriff des „vertikalen Eindringlings“ vgl. Ortega y Gasset, *Aufstand der Massen*, 1931 (1929).

⁵⁹ Grundsätzlich ist die Infektionsrate durch die Literaturzeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts unter bildenden Künstlern und Musikern ebenso hoch wie unter Schriftstellern, zumal dann, als die Zeitschriften auch zunehmend Reproduktionen von Künstlergraphik, Malerei oder Skulptur verbreiten. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang Pierre Reverdy und seine vielbeachtete prä-dadaistische Zeitschrift *Nord-Sud* ebenso wie Albert Birotts *Sic*. Im Folgenden sind es dann beispielsweise Zeitschriften wie Francis Picabias *391*, André Bretons *Litterature*, Kurt Schwitters' *Merz*, Max Ernsts *Ventilator*, Tristan Tzaras *Dada/DADaphone*, Herbert Waldens *Der Sturm* sowie *Die Weltbühne* und *Die Fackel* – um nur einige zu nennen. Ganz im Sinne der hier untersuchten viralen Phänomene deutet Francis Picabia auf dem Deckblatt der Zeitung „391“, Nr. 8 (1917) eine „CONSTRUCTION MOLÉCULAIRE“ anhand eines Kreuzworträtsels an, in dem Alfred Stieglitz' New Yorker

künstlerische Ansteckungsprozesse mitten in einem hochentzündlichen Kriegsgeschehen und verbreitete sich buchstäblich in Windeseile unter europäischen (und einigen New Yorker) Künstlern. Die möglichst umfassende Partizipation verschiedenster Mitspieler ist auch im Wechselspiel der Fluxus-Akteure wichtig, doch ist die grundsätzliche Ausrichtung nicht destruktiv, sondern konstruktiv und folgt damit auch einem völlig anderem Virus-Modell als Dada und andere kampferprobte Avantgarden mit der ererbten kriegerischen Attitüde und militaristischer Metaphorik des „Fin de Siècle“. An dem von Gustav Metzger 1966 in London organisierten Symposium für Destruktion in der Kunst (DIAS) nehmen die Fluxus-Künstler mit der folgenden Begründung ihres Vorsitzenden George Maciunas nicht teil: „You have asked about Fluxus nonparticipation in the Destruction in Art Symposium, I just didn't know of enough pieces, that were destructive. I think most important Fluxus people are CONSTRUCTIVE.“⁶⁰

Es ist davon auszugehen, dass eine Reihe von Fluxus-Künstlern dieser begrifflichen Trennung von Destruktion und Konstruktion innerhalb des Fluxus-Kosmos nicht zustimmen, sondern hier eher die Wechselwirkung von Destruktion und Konstruktion erkennen würde. Doch selbst wenn man Destruktion und Konstruktion als Eines begreift, unterscheidet der grundsätzliche Konstruktivismus, von dem Maciunas spricht, Fluxus ganz wesentlich von anderen künstlerischen Methoden. Bis zum heutigen Tag liegt die Diskursmacht auf dem internationalen Markt der Wahrnehmungsökonomie bei künstlerischen und unternehmerischen Positionen, die Leben und Überleben ultradarwinistisch durch Selektion, Abgrenzung, Pionierleistung, Energetik und Kampf definieren. Dagegen wird von randständigeren Akteuren die existentielle Bedingung des Lebens als driftender Prozess, flexibles Anpassungsverhalten, vielfältige Interdependenz und ein im Entstehen begriffenes Netzwerk gesehen und die künstlerische Praxis auch danach ausgerichtet. Im Sinne der von John Cage vielfach postulierten Undeterminiertheit („Indeterminacy“) müsste gelegentlich die Balance im System teilweise zerstört und andererseits wiederhergestellt werden, was dem viralen Interaktionsmodell entspräche, das Evolution und Transformation begünstigt.⁶¹ In Anlehnung an den US-amerikanischen Philosophen John Dewey umschreibt Umberto Eco diese Grundhaltung als „Resultat unseres prozeßhaften In-der-Welt-Seins, und die Welt selbst

Photomagazin *Camera Work* mit DADA, Tzara, Duchamp und Apollinaire und vielen anderen Exponenten der aktuellen Kunstszene in Verbindung gebracht wird. Eine umfassende Untersuchung der „Infektion“ europäischer Künstler auf dem Übertragungsweg der Kunstzeitschrift wäre sicherlich vielversprechend und böte sich auch vor dem Hintergrund späterer Magazine und Fanzines der Popkultur für eine Untersuchung zur internationalen Ideengeschichte der Künstlerpublikation an.

⁶⁰ Maciunas in einem Brief an Ben Vautier, zitiert nach: Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 153.

⁶¹ Nach den Erkenntnissen der zeitgenössischen Virologie sind es oftmals gerade Viren, die durch ihre transformative Aktivität den Grad der Undeterminiertheit eines Systems bestimmen. Genetische Sprünge und andere Mutationsprozesse durch horizontalen Gentransfer sollen von Viren ausgelöst werden.

schließlich als Resultat dieses aktiven Darinnenseins,⁶² und formuliert damit schon 1962 das ähnlich konstruktivistische Konzept der „Autopoiese“ als flexible Strukturkoppelung, wie es 1984 von den chilenischen Biologen Humberto Maturana und Francisco Varelas für Evolutionsprozesse und neurobiologische Veränderungsbereitschaft lebendiger Organismen und ökologischer Systeme festgestellt werden sollte.⁶³ Dass Eco den Prozess der Transaktion zum konstruktivistischen Prinzip des schon mehrfach zitierten „Offenen Kunstwerkes“ erklärt, ist ganz im Sinne der Fluxus-Künstler und ihres interaktiven Vermittlungsstrebens bzw. im Sinne einer bewusst anti-tanatologischen „Affirmation des Lebens“ durch John Cage.⁶⁴ Ebenso, wie ein Virus ohne äußere Energiezufuhr oder Zusatzinformation tot oder zumindest als Proteinstruktur unbelebt kristallin scheint, ist auch das Fluxus-Kunstwerk ganz und gar vom Kontext, von der Resonanz und von der Interaktion bzw. dem vitalisierenden und vermittelnden Dialog mit dem Anderen, also dem anderen Künstler, Amateur, Partizipanten, Sammler, Schüler oder Zuhörer, abhängig. Doch wie lässt sich eine solche offene Interaktion mit der Umwelt in der künstlerischen Praxis als heterogenes Phänomen provozieren, produzieren oder gar methodisch erfassen?

7.1.2 Alltägliche Verunreinigung. Collage, Montage, Decollage

Um das mikrobische und – mit zunehmendem Wissen auf dem Gebiet der Virologie – auch virale Potential kultureller Ansteckungs- und Transformationsprozesse besser zu verstehen, lohnt es sich, einen genaueren Blick auf den Beginn der Durchlässigkeit kategorischer Genrengrenzen, insbesondere auf die Wechselwirkungen zwischen Linguistik und bildnerischer Produktion, zu werfen. Ähnliche Prozesse lassen sich auch auf dem Gebiet der musikalischen Komposition und des innovativen Theaters spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachten. Vor allem seit der deutsche Philosoph Friedrich Nietzsche mit seiner beherzten Vermischung bislang getrennter Kategorien eine Reihe von

⁶² Eco spricht über John Deweys Text *Art as Experience* (1934) und betont dabei die Relevanz der Interaktion von Kunst mit ihrer Umwelt und dem partizipierendem Betrachter im Prozess der Transaktion und Vermittlung: „Das Material aus anderen Erfahrungen des Betrachters muß sich mit den Qualitäten der Dichtung oder des Gemalten vermischen, damit sie nicht äußere Gegenstände bleiben. [...] Diese und andere Aussagen Deweys stehen denn auch für den Beginn einer neuen psychologischen Methodologie, nämlich der transaktionistischen, für die der Erkenntnisprozeß eben ein Prozeß der Transaktion ist, ein mühevolleres Vermitteln: Bei der Wahrnehmung eines Reizes bringt das Subjekt die Erinnerungen an seine früheren Wahrnehmungen mit und vermag auf diese Weise der gegenwärtigen Erfahrung Form zu geben. Diese Erfahrung beschränkt sich darum nicht auf das Registrieren einer *Gestalt* (orig. deutsch), die als autonome Konfiguration des Realen schon da ist [...], sondern erscheint als das situationsgebundene Resultat unseres prozeßhaften In-der-Welt-Seins, und die Welt selbst schließlich als Resultat dieses aktiven Darinnenseins.“ Eco, *Offenes Kunstwerk*, 1973 (1962), S. 64ff. Und weiter: „Erfahrung ist eine Sache der Interaktion des Organismus mit seiner Umgebung, einer Umwelt, die menschlich wie auch physisch ist und die Inhalte der Tradition und der Institutionen ebenso einschließt wie die örtliche Umwelt.“ Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934), S. 288.

⁶³ Zum Konzept der „Autopoiese“ vgl. Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984).

⁶⁴ Cage Walter (Hg.), *Empty Mind*. Berlin, 2012, S. 215.

interdisziplinären, oftmals sogar höchst humorvollen Experimenten und einer Menge von unbetenen Gästen als unvermeidlichen Parasiten neue Zugänge von Wissenschaft zu Kunst und vice versa geöffnet hatte, begann sich eine neue Kultur der Wertschätzung des Heterogenen und Inkongruenten nach dem Prinzip alltäglicher Verunreinigung abzuzeichnen, deren prominenteste Kulturtechnik die *Collage* ist. Dem Humor als virales Grundprinzip volatiler, schneller, grenzüberschreitender Bewegung und Informationsübertragung könnte eine eigene, sehr ausführliche kulturvirologische Untersuchung gewidmet werden. Sie kann an dieser Stelle nur insofern geleistet werden, als Witz, Satire und Humor und Lachen (insbesondere das Verlachen von Machtinstanzen und ihrer Systematik) in den Werken von Künstlern, die sich Dada oder Fluxus zugehörig fühlen, immer eine zentrale Rolle spielen.⁶⁵ Neben seinen bewusstseinsweiternden Anregungen zur Möglichkeit, Wissenschaft durchaus humorvoll und mit künstlerischem Anspruch zu betreiben,⁶⁶ verdanken wir Nietzsche zusätzlich ein komplettes Instrumentarium zur intensiven Betrachtung apollinischer und dionysischer Phänomene, das es angesichts des seinerzeit aktuellen biologistischen Diskurses um Reinheit oder Unreinheit und hinsichtlich der Diskursmacht der Hygiene als Kontrollinstanz lokaler und internationaler Krankheitsbekämpfung mit kritischer Aufmerksamkeit zu behandeln gilt. Der Kommunikationstheoretiker Vilém Flusser bringt die Monströsität des Reinheitsgedankens und seine politische Relevanz auf den äußersten Punkt, wenn er feststellte: „Die Nazis errichteten das Vernichtungslager aus reinen Motiven.“⁶⁷ Die US-amerikanische Kunstwissenschaftlerin Camille Paglia definiert in ihrem Beitrag über die Kulturgeschichte des Westens (unter dem Titel „Sex und Gewalt oder Natur und Kunst“) das Kulturprodukt als apollinisches Gebäude bzw. kulturelle Figur der Bedeutsamkeit, Klarheit und eindeutig umrissene Form und somit als „gereinigt“. Hingegen sei das liquide Ferment mit lebhafter mikrobiologischer Aktivität und Wirksamkeit im dionysischen Sinne „verunreinigt“, als Moder, Matsch, Fluss, Blut, Harz, Suppe, Milch, Honig und vergorener Saft (Wein), also lebendige, flüssige Natur oder aber Kultur permanenter Verunreinigung.⁶⁸

⁶⁵ Eine äußerst treffende Analyse zu Kunst und Humor hat der Kunsthistoriker Michael Glasmeier formuliert in: Glasmeier, Michael/Till, Wolfgang, *Gestern oder im 2. Stock. Karl Valentin, Komik und Kunst seit 1948*. München, 2009.

⁶⁶ Vgl. Nietzsche/Schlechte, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1979 (1882); und zur Fluxusforschung auch: Kellein, Thomas, *Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm*. Stuttgart, 1986.

⁶⁷ „Auschwitz ist nicht nur ein Produkt okzidentaler Ideologie, Wissenschaft und Technik. Auschwitz ist direkt in den westlichen Grundlagen, in den jüdisch-christlichen Vorstellungen und Werten verankert. [...] Das Ereignis ist unverdaut, weil wir unfähig sind, ihm ins Gesicht zu sehen und zuzugeben, dass Auschwitz kein Verbrechen im Sinne eines Regelbruches war, sondern dass die Regeln unserer Kultur dort konsequent angewandt wurden.“ Flusser, Vilém, *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Düsseldorf, 1990, S. 60f.

⁶⁸ Paglia, *Sexual Personae*, 1991, S. 1-39; zur Verflüssigungsmetaphorik im zeitgenössischen Kontext der Digitalära vgl. Baumann, Zygmunt, *Liquid Fear*. Cambridge, 2006.

Als ebensolche Kultur der Verunreinigung, wie sie so häufig als Reaktion auf eine übermäßige Systematisierung, Kategorisierung und Rationalisierung festzustellen ist, sind der Dadaismus, zum Teil auch der daraus hervorgehende Surrealismus und mit einiger Sicherheit die Werke der Fluxus-Künstler zu beschreiben. Kulturen der Verunreinigung entstehen dort, wo die Gefahr der Kolonialisierung der Lebenswelt durch systemische, technische, bürokratische und ökonomische Imperative, die sich im Zuge der Komplexitätssteigerung verselbstständigt haben, überhand nehmen und lebensfeindlich, also statisch werden. Darin könnte man eine Erklärung für die in jüngerer Zeit deutlich positivere Rezeption viraler Modelle finden. Allerdings ist diese optimistische Perspektive nur eine Interpretationsmöglichkeit, da eine regelrechte „Viren-Panik“ gleichzeitiger Ausdruck gegenwärtiger Ängste vor solchermaßen quicklebendiger Verflüssigung, totaler Immersion und Kontrollverlust (Migration, Terrorismus, rasante wirtschaftliche Entwicklung und vermeintlicher Identitätsverlust im Informationszeitalter) ist. Vor diesem Hintergrund ist die völlige Furchtlosigkeit, mit der Künstler im Kontext von Dada und Fluxus agierten, bemerkenswert. Die führenden Vertreter des 1916 aufkommenden Dadaismus waren Menschen aus Deutschland, Frankreich, Rumänien und anderen Regionen Europas, die in einer Krisenzeit als kurzfristig geduldete Gäste, Emigranten, Deserteure oder Personen mit ungeklärtem Aufenthaltsstatus in der Schweiz und den USA im prekären Zwischenstadium bis zum Ende des Ersten Weltkrieges ihre künstlerischen Aktivitäten in einem ebensolchen Zwischenraum ansiedelten.

Zur Definition der Wirkungsweise von Viren gehört, wie im ersten Teil genauer beschrieben, das ungefragte, transgressive Eindringen in ein fremdes Hoheitsgebiet, denn nach den festgestellten Kriterien des Viralen (in Kap. 5.2) liegt es geradezu in der Natur des Virus, sich über Körper-, Gattungs- und Ländergrenzen hinwegzusetzen und eine Symbiose mit dem Wirtskörper einzugehen – die im biologischen und medizinischen Sinne nur in den wenigsten Fällen schädlich, oft sogar durchaus stimulierend wirkt. Viren sind Agenten des Unreinen, der Hybridformen und der zufälligen Mutationen. Wo Viren wirken, passieren Übertragungsfehler durch schlampige Kopierprozesse, häufig sind es verunreinigende Schnitte wie beim genetischen „Cut+Paste“, dem in der alchemistisch-künstlerischen Praxis das „Prinzip Collage“ entspricht.⁶⁹

⁶⁹ „Was ist Collage anderes als eine Form von Recycling, ein Bekenntnis dazu, dass es nichts Wertloses und Geringfügiges gibt, und schließlich auch, dass man nichts wegwerfen soll? [...] Aus dem Müll der Zeit schaffte Max Ernst wie ein Alchemist unerhörte, nie gesehene Bilder. Dahinter steckt nicht zuletzt auch ein moralischer Aspekt, seine Ehrfurcht vor jedem Ding und vor jedem Lebewesen. [...] In meiner Publikation kam es darauf an, die Vorlagen nicht zur Interpretation der Collagen heranzuziehen, sondern mit dem Blick auf sie die Fremdheit, die Max Ernst anstrebte, in ihrer ganzen Beunruhigung spürbar zu machen.“ Spies, *Mein Glück*, 2012, S. 366ff.

„Denn was bedeutet Collage anderes, als mit Hilfe einer Alchemie, die Fremdes zusammenbringt, Rechthaberei und Ausschließlichkeit zu überwinden. Collage erscheint geradezu als symbolische Form für einen Humanismus, der mit allen Fasern die Vorstellung von einer Norm bekämpft, die sich von Zerfall und Niederm reinzuhalten wünscht.“⁷⁰

Schnitte und Risse in der bildenden Kunst, inspiriert von maschinell reproduzierbarem Fotomaterial und massenhafter, automatisierter Druckproduktion, sind der Beginn eines ganzen Jahrhunderts der Collage. Ist das Prinzip Collage als künstlerische Technik und Methode nicht geradezu folgerichtig parallel zur naturwissenschaftlichen Mikrobiologie und Virologie entstanden? Künstler wie Max Ernst, der mit beachtlichen naturwissenschaftlichen Vorkenntnissen seine künstlerische Forschung seit 1920 auch und vor allem auf dem Gebiet der seit 1912 gebräuchlichen Collage betrieb, oder die Berliner Dadaisten mit dem in Arbeitermontur posierenden John Heartfield als „Fotomonteur“ lassen in ihren Bildgebungen neben Fragmentarisierung auch die Nähe zum neuen Medium Film und dem dort üblichen Verfahren von „Cut“ und „Montage“ erkennen. Max Ernst nannte übrigens seit den 1940er Jahren und seiner Flucht in die USA eine ganze Serie von Bildern seine „Mikroben“.⁷¹

Da die Collage, anders als der mit seiner Schnitttechnik zwar ähnliche, aber komplett mechanisierte Film, kein zeitbasiertes Medium ist, hat sie im Rekurs auf den klassischen „Paragone“ den Vorteil, Gleichzeitigkeit reklamieren zu dürfen. Diese Gleichzeitigkeit hat wiederum eine bemerkenswerte Gleichwertigkeit aller Akteure und aller Bildelemente zur Folge, womit die Collage als Modell für natürliche Lebensprozesse und Heterogenität besser funktioniert als jede andere künstlerische Methode. Dies erklärt übrigens ihren weit verbreiteten Gebrauch bis heute, denn auch Virals und Meme, Mash-Ups und Samplings werden nach dem Prinzip Collage aus Fremdmaterial (reproduzierter und materieller Welt) hergestellt.

Eine Collage ist immer ein Hybridwesen aus Kunst und Natur, Realität und Bild, Eigenem und Anderem, gezieltem Schnitt und Zufallsfund, Destruktion und Konstruktion. Collage ist Inbegriff der Interaktion des Bild- oder Klangraumes mit dem Rest der Welt. In den 1960er Jahren wurde, wie im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit beschrieben, ihr Spielraum auf die Soundcollage aus Tonbandkombinationen erweitert.⁷²

Fremdheit herzustellen und anzustreben erscheint aus kunstvirologischer Sicht als bemerkenswerte künstlerische Motivation. Vgl. auch Spies, *Max Ernst – Collagen*. Köln, 1974.

⁷⁰ Spies, *Mein Glück*, 2012, S. 191.

⁷¹ Vgl. Ernst, Max, *Zweiundzwanzig Mikroben*. Köln, 1965.

⁷² Friedrich Kittler spricht diesbezüglich wie schon zitiert von einer fundamentalen Veränderung der menschlichen „Merkwelt“, vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986, S. 177-180.

Außerdem eignet sich die Collage wie kaum eine andere künstlerische Methode zur Provokation von Zufällen und unkontrolliertem Spiel mit dem immer neu vernetzten Bild- und Textmaterial, das so ganz anders vonstatten geht als ein exakt geregeltes Spiel (vgl. Kap. 6.4). Inbegriff aller Verunreinigung ist das unkontrollierte Kinderspiel im Dreck: Kunst ist die Perfektionierung der alchemistischen Methode, aus Dreck Wertvolles oder doch zumindest Substanzielles zu transformieren und Erkenntnisreichtum zu mehren. Die „Décollage“ wiederum erweist sich als sinnvolle Methode, Collage auf den folgerichtigen Weg zum „Environment“ zu bringen und sie zugleich in den urbanistischen Kontext zu stellen.⁷³ Erste Versuche in dieser Technik gab es schon durch den surrealistischen Poeten León Mallet 1938, der das zerfetzte Plakat als „Cadavre exquis“ bezeichnete.⁷⁴ Zur gleichen Zeit fotografierte der deutsche Maler WOLS in Paris Mauern mit zerrissenen Plakaten, auch vom US-amerikanischen Fotografen Walker Evans sind ähnliche Aufnahmen bekannt. Der Dialog mit der Stadt und ihren Bewohnern, die Mauern der Stadt als Hülle und Informationsträger ist auch dem in Kalabrien geborenen Künstler Mimmo Rotella aus seiner Studienzeit in Neapel bekannt, wo die Mauern der Stadt nicht nur von Totenmanifesten, sondern auch von Bekanntmachungen aller Art überzogen sind und seit Jahrhunderten schon als interaktives Display funktionieren. Rotella stellte 1954 in Rom die ersten Décollagen von Filmplakaten (meist Material italo-amerikanischer Produktionen aus der Cinecittà) aus, erfuhr aber erst durch Pierre Restany 1957 von der Existenz der französischen „Affichistes“ (Raymond Haines, Jaques de la Villeglé, François Dufrêne), während in Westdeutschland schon 1948 Reinhold Koehler „Décollagen“ herstellte, um die Struktur des Bildes besser zu begreifen. Schon bald wird die Methode der Décollage um politische und gesellschaftliche Interaktionen erweitert:

„Nicht Empfindung, sondern der Zufall in der urbanen Umgebung, nicht die subjektive Abstraktion, sondern soziologische Realitäten werden von Villeglé gesucht. Sein Weg führt ihn von der Poesie zur Soziologie. Den Plakatabriß begreift er als Dokumentation einer spontanen Willensäußerung des Volkes.“⁷⁵

⁷³ „Das Environment wurde aus →Assemblage und →Combinepainting entwickelt und erhielt wichtige Impulse aus der Happening-Bewegung. Es besteht aus einer räumlich definierten Anordnung verschiedener Materialien und Gegenstände, oftmals verbunden mit Malerei, Plastik und Lichtkunst; der Betrachter wird jeweils unmittelbar in das Environment miteinbezogen [...] Das Environment wirkt in der →Installation weiter. Brockhaus, *Kunst*, 2006 S. 222f.; vgl. auch Kap. 5.1.

⁷⁴ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 96ff.; vgl. auch Hollein, Max/Schlicht, Esther/Wetzel, Roland (Hg.), *Poesie der Großstadt. Die Affichisten*. Köln, 2016. Das Pendant zum zerfetzten Plakat mit seinen gebrochenen Sinnzusammenhängen als „cadavre esquis“ ist das unter den Surrealisten beliebte Spiel gleichen Namens, bei dem ein Papier mit Satzketzen oder Fragmenten von Zeichnungen immer wieder gezeichnet und an die Mitspieler weitergegeben wird, bis ein neues, zufallsbedingtes Ganzes entstanden ist.

⁷⁵ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 101.

Die Streifzüge der französischen Affichisten durch Paris, stets auf der Suche nach Abenteuer und Material für Décollagen (und daraus entwickelte Décollagen der Décollagen), sind vom gleichen Lebensgefühl geprägt wie ähnliche zeitgenössische urbane Interventionen (vgl. Kap. 6.5): „Dieses illegitime Treiben war auch mit viel Spaß und Lust am Risiko verbunden.“⁷⁶ Von den Werken der Affichisten, Décollagisten, Situationisten und Lettristen ist der Weg zum schon beschriebenen „Cut-Up“ bei Brion Gysin und William S. Burroughs nicht weit (vgl. Kap. 6.4). Tristan Tzaras dadaistische Methode, Worte eines Zeitungsartikels auseinanderzuschneiden, zu mischen und dann nach dem Zufallsprinzip aus einem Hut zu ziehen und zu einem neuen Text zu collagieren, ist unter den Pariser Künstlern jener Zeit noch allgemein bekannt und beliebt.

Das Frühwerk von Wolf Vostell, der nach dem Studium in Paris und Düsseldorf in den frühen 1960er Jahren nach Köln kam, bestand zunächst aus Decollagen, bevor er erste TV-Installationen nach dem gleichen Prinzip anfertigte und mit der Zeit immer monumentalere Happenings und Environments inszenierte.⁷⁷ Vostell gründete im Fluxus-Festival-Jahr 1962 auch die Zeitschrift *Dé-coll/age – Bulletin aktueller Ideen* in Opposition zu George Maciunas, der seinen Führungsanspruch als Fluxus-Impresario unter anderem mit dem aufwändig zusammengestellten Material für eine Zeitschrift begründete, die wie schon ein anderes gescheitertes Projekt des litauisch-amerikanischen Künstlers den Namen Fluxus erhalten sollte.⁷⁸ Neben aller Ambitioniertheit bei der Erzeugung von Absichtslosigkeit schafft vielleicht ohnehin der Alltag selbst die besten Collagen. George Brecht stellte in seinem Text „Chance Imagery“ eine von der Begegnung mit John Cage beeinflusste neue Sensibilität für „irrelevante Prozesse“ fest, die ihn zu der Betrachtung einer ebenso bewegenden wie bewegten Collage im Alltag brachte:

„The most moving collage I ever experienced was the 4 x 24 foot side of a truck carrying boilers, a piece of canvas patched irregularly with other pieces of canvas of various shades of grey. Map patterns, and the classical ‚objets trouvés‘, would also seem includible within this principle.“⁷⁹

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Im Gespräch mit Gabriele Lueg beschreibt Wolf Vostell das Klima in Köln, als er dort 1961 aus Paris ankam und die immer noch spürbare Virulenz der Dada-Mikroben in Köln als „dadurch geprägt, dass keiner etwas über Max Ernst, über DADA-Köln und all die Aktionen, die hier in den 20er Jahren stattgefunden hatten, wusste. Aber es gab Gerüchte und irgendwie einen Mythos der 20er Jahre, das spürte man.“ Zur Wechselwirkung zwischen Musik und bildnerischer Produktion bemerkt Vostell: „Die Komponisten griffen szenische und malerische Elemente auf und die Maler eben akustische Phänomene.“ Vostell gründete mit Maurizio Kagel 1968 das LABOR als „interdisziplinären Verein“ und „Instrument der Produktion“. Herzogenrath, Wulf/Lueg, Gabriele, *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*. Köln, 1986, S. 264-267.

⁷⁸ Beuckers, Klaus Gereon/Friedrich, Hans-Edwin (Hg.), *Wolf Vostell. Dé-coll/age als Manifest – Manifest als Dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*. München 2014.

⁷⁹ Brecht, *Chance Imagery*, 2004 (1966), S. 23.

7.1.3 Ausgewilderte Kunst. Natur und permanente Schöpfung

Der Begriff „Permanente Schöpfung“ wird unter den Fluxus-Künstlern vor allem durch Robert Filliou propagiert.⁸⁰ Was lernen die Künstler von der Natur? Keiner weiß dies besser als der passionierte Mykologe John Cage, der vor seinen (einige spätere Fluxus-Künstler lebenslang prägenden) Kursen für experimentelle Musik einen Pilzbestimmungskurs an der New School for Social Research New York anbieten wollte. Daraufhin bemerkte ein ebenfalls dort lehrender Professor: „Gute Idee. Nichts stärkt die Beobachtungsfähigkeit so nachhaltig wie das Bestimmen von Pilzen.“⁸¹ Cage entwickelte aus diesem Kommentar ein wichtiges, gewissermaßen naturgegebenes Prinzip seiner Arbeit: „Musik ist zu nichts nütze, vielmehr zu fast nichts, denn: sie stärkt unsere Hörfähigkeit.“⁸² Schöpferische Evolutionsprozesse als künstlerische Methode ergeben sich geradezu natürlich aus dem Prinzip der Collage, dem gelegentlich aber auch ein allzu barockes Wachstum in beständig zunehmende Belanglosigkeit und Beliebigkeit nachgesagt wird. Bald entwickelten sich aus dem Miteinander des Heterogenen weitere Spielwiesen wie Bricolage, Assemblage, Environment, Installation, Intermedia und eine multimediale Offenheit des Werkbegriffs, der bekanntlich in den 1960er Jahren auf inspirierende Weise von Künstlern unterschiedlichster Couleur durchprobiert werden sollte. Art Nouveaux, Situationistische Internationale, Neo-Dada, Happening, Fluxus, Modern Dance und Neue Musik sind Beispiele dieser Tendenz. Provisorien und auf biologisch anmutenden Zuwachs angelegte Basteleien anstelle eines durchkonstruierten, mechanistischen Weltmodells stehen jederzeit für spontane, vitale Veränderungen bereit. Das Kunstwerk verlässt den Sockel, das Bild bewegt sich, der Schauspieler verschwindet im Publikum, die Poesie liegt auf der Straße und die Musik ist überall – ausgewilderte Kunst? Oder renaturierte Natur? Natur und Kunst werden im westlichen Denken in der Regel voneinander getrennt, was sich in den frühen 1960er Jahren in den Werken einiger Schaffender und Interpreten gründlich änderte. Nicht zufällig liefert der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss mit seinem Werk *Wildes Denken* 1962 parallel zur geradezu massenhaften Verbreitung künstlerischer Mischtechniken eine Theorie zum Prinzip der „Bricolage“, die es zulassen soll, den Gegensatz von Kultur und Natur aufzuheben. Mit Hinweis auf Rousseaus Erkenntnis, den Menschen nur in Fernsicht betrachten zu können, um „allgemeine Eigenschaften“ zu entdecken, merkte Lévi-Strauss zur Veränderung im eigenen Denken an:

⁸⁰ Fillious schon in der Einführung zu diesem Teil zitierte Rede von der „Fête permanente“ und der gleichfalls immerwährenden Schöpfung wird im Kontext seiner systemtheoretischen Interessen auch als Sehnsuchtpotential permanenter Selbstschöpfung als Vorbild für selbstgenerierende Netzwerke interpretiert.

⁸¹ Cage, *Empty Mind*, 2012, S. 140.

⁸² Ebd.

„Doch es würde nicht ausreichen, einzelne Menschheiten in einer allgemeinen Menschheit aufgehen zu lassen; dieses erste Unternehmen leitet weitere ein, die Rousseau nicht so gern anerkannt hätte und die den exakten und den Naturwissenschaften zufallen: die Kultur in die Natur und schließlich das Leben in die Gesamtheit seiner physiochemischen Bedingungen zu reintegrieren.*

*Der Gegensatz von Natur und Kultur, auf dem wir früher insistierten, scheint uns heute einen vor allem methodologischen Wert zu haben.⁸³

In diesem unter Künstlern viel beachteten Text preist Lévi-Strauss den Bastler, den „Bricoleur“, denn „jeder weiß, dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.“⁸⁴ Bastler und Künstler zeichnet nach Lévi-Strauss eine spezifische Flexibilität in der Wahl der handwerklichen Mittel aus. Ebenso wie die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts die evolutionäre Methode der Natur spielerisch erprobte, soll umgekehrt nach dem konstruktivistischen Ansatz der chilenischen Biologen und Neurologen Humberto Maturana und Francisco Varela mit dem „Prinzip Bricolage“ auch der Prozess biologischer Evolution besser nachvollziehbar sein:

„Die Evolution ähnelt eher einem wandernden Künstler, der im Wald spazierengeht und hier einen Faden, da eine Blechdose, dort ein Stück Holz aufhebt und diese derart zusammenstellt, wie ihre Struktur und Umstände es erlauben, ohne einen weiteren Grund zu haben, als den dass er sie zusammenstellen *kann*.“⁸⁵

Kunst wird im Verständnis der solchermaßen von der Logik des Viralen beeindruckten Künstler zu einem Evolutionsprozess in Strukturkoppelung – aber mit offenem Ausgang.

7.1.4 Junk-DNA. Müll-, Schrott- und Abfallverwertung

Neben der Methode der Bricolage in der kulturellen Evolution ist auch das umgekehrte Prinzip zu beobachten, nämlich die künstlerischen Verwertungs- und Umwertungsprozesse von Zivilisationsfragmenten als Rekombination, Kopie oder Remix. In der aktuellen Situation scheint Recycling und „Upcycling“ auch in der bildenden Kunst den höchsten Stellenwert in der kulturellen Produktion erreicht zu haben, wie der Medientheoretiker Vilém Flusser schon frühzeitig für den kulturellen Kommunikationsprozess prognostizierte: „Kultur ist ein Prozeß, welcher, ganz wie im Metabolismusmodell, negativ entropisch Natur informiert und verwertet, also durch Erzeugung in Produkt verwandelt.“⁸⁶ Im Unterschied zum biologischen Modell entsteht aber im Kulturverwertungsprozess noch etwas Unverdauliches, das er als „Antinatur“ bezeichnet. Als Beispiele dafür dient ihm der Prozess der in „künstliches“ Glas

⁸³ Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1973 (1962), S. 293.

⁸⁴ Ebd., S. 36.

⁸⁵ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 129.

⁸⁶ Flusser, Vilém, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München/Wien, 1993, S. 22.

verwandelten Natur, die daraus „informierte“ Kulturform Flasche und die zerbrochene, für wertlos gehaltene, antinaturliche Form als Scherben:

„Flaschenscherben sind nicht Kulturenklaven der Natur, sondern entnaturierte Natur, und der Nationalismus ist nicht eine zur Natur gewordene Kulturform, sondern wertloser und von der Natur unverdaulicher Scherbenhaufen verkommener und jetzt leerer Formen.“⁸⁷

Es erscheint Flusser als Prinzip und primäres Kennzeichen der Moderne, „fortschrittlich und fortschreitend Formen aufzuheben und zu verwandeln. Also Dialektik von Theorie und Praxis. Und das ist Engagement: permanent revolutionäres Umwandeln aufgehobener Flaschen.“⁸⁸ Das Engagement der Dadaisten und die Verwendung von Zivilisationsabfall in der frühen Moderne sind genau auf diese Weise zu beschreiben: Die aufgehobenen Scherben der infolge permanenter Expansion auseinanderbrechenden westlichen Zivilisation mit ihrem Expansionsdrang und ihrem beträchtlichen Zerstörungspotential für Andersartiges weltweit werden auf ihre künftige Verwertbarkeit untersucht. Aus gesammelten Fragmenten des Anderen und des Eigenen soll Neues und evolutionär Fortschreitendes oder gar Fortgeschrittenes durch das Zufallsprinzip neu zusammengesetzt werden.⁸⁹ In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten viele Künstler, die Methoden der künstlerischen Innovatoren aus der Zeit nach 1916 wieder aufzugreifen, und es entstand neben den schon beschriebenen Décollagen und Dekonstruktionen europäischer Künstler in den USA die sogenannte „Junk Art“.⁹⁰ Oft übersehen oder verdrängt wird dabei neben diesen neuen Medien die weitaus radikalere Version des grauerregenden Junks in der „NO!Art“.⁹¹ Doch auch die radikalste Umwertung und Weiterverwertung von Junk und der darin enthaltenen

⁸⁷ Ebd., S. 23.

⁸⁸ Ebd., S. 25.

⁸⁹ Insbesondere der Künstler Kurt Schwitters wird als Protagonist dieser im und nach dem Ersten Weltkrieg verbreiteten dadaistischen Haltung gern zitiert: „Kaputt war sowieso alles, es galt, aus den Scherben Neues zu bauen.“ Nach: Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 15.

⁹⁰ „Ihren Höhepunkt erreichte die Junk Art mit der Ausstellung ‚New Media – New Forms‘ im September 1960 in der Martha Jackson Gallery, über 70 Künstler präsentieren Kunst aus Abfall und Schrott (u.a. Kurt Schwitters, George Brecht, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Richard Stankiewicz).“ Ebd. Hoffmann erkennt „eine enge Verbindung zwischen Junk Culture und den frühen Happening-Aktivitäten“, nennt aber die Künstler der „No-Art“ bzw. der ausgesprochen destruktiven „Jew-Art“ in seinem Buch nicht.

⁹¹ Für einen Offsetdruck aus dem Jahr 1961 benutzte der Künstler Boris Lurie, selbst KZ-Überlebender, ein in Buchenwald aufgenommenes Foto (eine der häufigen Reproduktionen aus den Massenmedien) eines Flachwagens, der bis zum Rand der Ladefläche mit Leichen gefüllt ist, und titelte sarkastisch „Flatcar Assamblage, 1945, by Adolf Hitler“. Abb. in: Lurie, Boris, *No!art*, Berlin, 1995, S. 62. Hier wird nicht nur augenscheinlicher Abfall, sondern auch massenmediales Bildmaterial menschlicher Körper als „Junk“ präsentiert. Diese schockierende Bildsprache aus pornographischem und KZ-historischem Material wurde von einigen Fluxus-Akteuren sehr aufmerksam rezipiert. Zu sehen waren entsprechende Werke 1960 in der March Gallery NYC, René Block stellte 1973 „NO!art“ in Westdeutschland aus, und auch Wolf Vostell suchte immer wieder die Nähe (zuletzt 2014 durch die Ausstellung in seinem Privatmuseum in Cacères/Extremadura in Spanien), http://museovostell.gobex.es/mostrar_historico.asp?id_noticia=342 (aufgerufen am 6.3.2018); Informationen zur „No-Show“ 1963 in der Gertrude Stein-Galerie unter http://retro.no-art.info/1960-69/1963_no/info-de.html (aufgerufen am 24.2.2018).

Konsumkultur kann ein zentrales Problem nicht befriedigend behandeln: das Engagement der Nachkriegsmoderne für ökologisches Recycling. Selbstdiagnostische Alltagsarchäologie und Tiefenpsychologie führen laut Flusser mittels einer „ewigen Wiederkehr zum Chaos. Und dies führt zu einem Leben des augenblicklichen Genießens und Verbrauchens“, wie wir es in der „nachgeschichtlichen“ hedonistischen Kultur der Gegenwart erleben.⁹² Deswegen kommt der medientheoretische Abfallexperte Vilém Flusser zu seinem Bild der „Informationsgesellschaft als Regenwurm“.⁹³ In einem fatalen Kreislauf der Gleichgültigkeit von Mund und After wird Natur zu Kultur zu Abfall zu Kultur, und in diesem ununterbrochenen „Feed-back-Konsensus“ verharrt die Bevölkerung der technologisierten Informationsgesellschaft im „glücklichen Dämmerzustand“.⁹⁴ Das Regenwurm-Modell funktioniert nicht zuletzt deshalb, weil es nur wenige Programmierer und viele Programmierte gibt. Von einer „telematischen Gesellschaft“ hingegen erhofft sich Flusser seinem kommunikationstheoretischen Idealismus entsprechend die Chance zum Dialog.⁹⁵ Als eine wichtige Aufgabe für Künstler scheint es ihm, die veränderten Voraussetzungen im Umgang mit der verbrauchenden, negativen Seite von Kultur, mit Junk, Schrott und Müll als Ausgangsmaterial zu berücksichtigen und in der Zukunft künstlerische Methoden der Interaktion und „Proxemik“ zu entwickeln.⁹⁶ Beinahe will es scheinen, als hätten die Künstler der 1960er Jahre die evolutionsbiologischen und medientheoretischen Rechtfertigungen ihrer Vorliebe für Müll als Künstlermaterial intuitiv vorweggenommen. Auch der schon mehrfach zitierte Evolutionsforscher Freeman Dyson beschreibt in seiner Monographie *Origins of Life* Kriterien wie Recyclingfähigkeit und Junk-Toleranz als weitaus wichtiger als darwinistische „Fitness“ für das Überleben im biologischen wie kulturellen Evolutionsprozess:

„The prevalence of junk DNA is a striking example of the sloppiness that life has always embodied in one form or another. It is easy to find in human culture the

⁹² Flusser, *Dinge und Undinge*, 1993, S. 26.

⁹³ Flusser beschreibt den Prozess des Kulturschaffens mit der Denkfigur eines Regenwurmes (Input/Output), innerhalb dessen Natur zu Kultur, dann zu Abfall und wiederum zu Natur wird. Dieses Modell des Prozessierens von Natur scheint Flusser „aus der Geschichte herausgerückt. Es ist ein Modell der ewigen Wiederkehr des Gleichen und es ist ein Beigeschmack von Absurdem daran. Sich in der Kultur zu engagieren, erscheint in diesem Modell als Unsinn.“ Flusser, Vilém, „Die Informationsgesellschaft als Regenwurm“, in: Kaiser, Gert/Matejovski, Dirk/Fedrowitz, Jutta (Hg.), *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/New York, 1993, S. 69-78.

⁹⁴ Zitiert nach Wagnermaier, Silvia/Röller, Nils (Hg.), *Absolute Vilém Flusser*, Freiburg im Breisgau, 2003, S. 158.

⁹⁵ „Jede Hoffnung auf Verhütung der totalitären Gefahr der Massifizierung durch programmierte Diskurse aber ist in der Möglichkeit zu suchen, die technischen Medien dem Dialog zu öffnen.“ Ebd., S. 136.

⁹⁶ „Was immer ich sein mag, ich bin es in Beziehung zu etwas anderem. Logisch gesprochen: Identität und Differenz implizieren einander. Existentiell gesprochen: ‚Ich‘ ist, wozu ‚du‘ gesagt wird.“ Flusser, *Nachgeschichten*, 1990, S. 212. Diesen Rückgriff auf die jüdische Responseliteratur, das klassische Talmudstudium und Martin Bubers Texte entwickelte Flusser im Kontext der neuen Technologien des Informationszeitalters zum Konzept der „Proxemik“. Vgl. auch Buber, Martin, *Ich und Du*. Stuttgart, 1993 (1923).

analogue of junk DNA. [...] Junk culture is the rubbish of civilization: television commercials, Internet spam, astrology, and political propaganda. Tolerance of junk is one of life's most essential characteristics."⁹⁷

John Cage hat schon beizeiten die entsprechende Richtungsangabe für künstlerische wie biologische Prozesse in einem Wort konzentriert: „Indeterminacy“. Die wichtigste künstlerische Methodik der 1960er Jahre ist deshalb die im Folgenden thematisierte Aleatorik.

7.1.5 Chance Imagery. Spiel und Zufall

Die Anerkennung von Zufall und Spiel als konstruktive Elemente der kulturellen Entwicklungsgeschichte ist für Künstler des 20. Jahrhunderts zum zentralen Credo geworden.⁹⁸ Für die Generation Fluxus dürften die 1938 von dem niederländischen Kulturhistoriker Johann Huizinga formulierten Zusammenhänge von Performance und Fest mit Wette und Spielplatz⁹⁹ von ebenso großer Bedeutung gewesen sein wie für frühe Manifestationen des „Action Painting“ und der „Pop-Art“.¹⁰⁰ Fluxus ist geprägt von der Nähe zum Festival und zur Musik als unmittelbarer Aufführungspraxis:

„All true ritual is sung, danced and played. We moderns have lost the sense for ritual and sacred play. Our civilization is worn with age and too sophisticated. But nothing helps us to regain that sense so much as musical sensibility. In feeling music we feel ritual. In the enjoyment of music, whether it is meant to express religious ideas or not, the perception of the beautiful and the sensation of holiness merge, and the distinction between play and seriousness is whelmed in that fusion.“¹⁰¹

Viele Fluxus-Künstler machten ihre ersten Erfahrungen mit experimenteller Kunst in den Kursen für experimentelle Musik von John Cage an der „New School for Social Research“

⁹⁷ Dyson, *Origins of Life*, 2004 (1999), S. 90. Im gleichen Text fährt Dyson auf der selben Seite fort: „I would be surprised if the first living cell had not been at least 25 percent junk. In every sphere of life, whether cultural, economic, ecological, or cellular, the systems that survive best are those that are not too fine-tuned to carry a large load of junk.“

⁹⁸ Eine gründliche Analyse dieser Methode der Kunst mit zahlreichen Werkbeispielen zum spielerischen Umgang mit Zufallsoperationen findet sich in: Schulze, Holger, *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München, 2000.

⁹⁹ „But once a game is beautiful to look at its cultural value is obvious; nevertheless its aesthetic value is not indispensable to culture. Physical, intellectual, moral or spiritual values can equally well raise play to the cultural level. The more apt it is to raise the tone, the intensity of life in the individual or the group the more readily it will become part of civilization itself. The two ever-recurrent forms in which civilization grows as play are the sacred performance and the festal contest.“ Huizinga, *Homo Ludens*, 1992 (1938), S. 48. Huizinga weist an gleicher Stelle auf den etymologischen Zusammenhang von „Wette“ und „Spielplatz“ (lat. „campus“ – Kampf) im deutschen und niederländischen Begriff „Wettkampf“ bzw. „wedkamp“ hin.

¹⁰⁰ Vgl. zur „Pop-Art“ Robert Rauschenbergs in Kooperation mit Jasper Johns in „Combine“-Technik entstandenes Werk „Wager“ (Wette), 206 x 376 cm, Öl und Assemblage auf vierteiliger Leinwand (1957-1959) in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. Ostfildern, 2000. S. 652. Auch der dynamische Aufführungscharakter von Jackson Pollocks in den 1950er Jahren vor laufender Kamera begonnener Vorführung seiner zufallsbetonten „Action Paintings“ ist als ein spielerisch-sportlicher „Campus“ im Sinne Huizingas zu interpretieren. Vgl. Filmdokumente von Hans Namuth, 1950, <https://www.youtube.com/watch?v=KCd5y6J1zns> (aufgerufen am 6.3.2018).

¹⁰¹ Huizinga, *Homo Ludens*, 1992 (1938), S. 158.

am Ende der 1950er Jahre.¹⁰² Cage ließ auch Teilnehmer ohne Vorkenntnisse zu, Zufall war ein wichtiges Thema der Kurse. Das Spiel mit dem Zufall, insbesondere die von Cage verbreitete Aleatorik, ist Inhalt vieler Kunstwerke, die als prototypisch für Fluxus gelten. Robert Filliou schuf Mengen von Würfeln, die alle die gleiche Augenzahl zeigen,¹⁰³ George Brecht formulierte 1966 das künstlerische Manifest des Zufalls als „Chance Imagery“.¹⁰⁴ In den Fluxus-Publikationen und Fluxus-Boxen obliegt es der zufälligen Auswahl durch den Rezipienten und Ko-Autor, was aus der künstlerischen Vorgabe entstehen mag. Die Erweiterung des performativen und musikalischen Prinzips der Interaktion auf die Bildende Kunst durch die Künstler seit dem Dadaismus ist insofern besonders bemerkenswert, als auch in der Analyse des Kulturhistorikers Huizinga die bildende Kunst aufgrund der Dauerhaftigkeit ihrer Produkte zunächst vom Spiel ausgeschlossen erscheint.¹⁰⁵ Folgerichtig werden diese Produkte durch Fluxus und andere zeitgleiche Phänomene (Aktion, Happening) wandelbar und ephemere. Wie bei einem guten Spiel ist Einfachheit nach dem Kunsthistoriker Jürgen Schilling „entscheidend für das Gelingen eines Fluxus-Events“.¹⁰⁶ Eine weitere Kategorie des Spiels, das natürlich auch – wie im Fall des passionierten Schachspielers Marcel Duchamp – Strategiespiel sein kann, ist die Beherrschung der Regeln, um hierdurch Entscheidungsprobleme zu lösen.¹⁰⁷

Bekanntlich ist es im Spiel immer wichtig, „Spiel zu lassen“, Raum für Spontaneität und Improvisation zu geben – doch wie „lernt“ man Spontaneität? Das schon angeführte Beispiel

¹⁰² Zur Entstehung von Fluxus und dem Einfluss von John Cages Kursen an der New York School for Social Research vgl. Richter, *Fluxus*, 2011, S. 79-84.

¹⁰³ Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 122f.

¹⁰⁴ Dazu sollte angemerkt werden, dass die US-amerikanische Kultur – dies zeigt zum Beispiel die Kulturtechnik „Jazz“ – ohnehin von der herrschenden Improvisationsfreude und musikalischen Kombinatorik auf neue Experimente eingestimmt ist: „Chance in the arts provides a means for escaping the biases engrained in our personality by our culture and personal history, that is, it is the means of attaining greater generality. The result is a method of approach with wide application. The methods of chance and randomness can be applied to the selection and arrangement of sounds by the composer, to movement and pace by the dancer, to three-dimensional form by the sculptor, to surface form and color by the painter, to linguistic elements by the poet. Science tells us that the universe is what we conceive it to be, and chance enables us to determine what we conceive it to be (for conception is only partly conscious). The receptacle of forms available to the artist thus becomes open-ended, and eventually embraces all of nature, for the recognition of significant form becomes limited only by the observer’s self.“ Brecht, *Chance Imagery*, 2004 (1966), S. 23.

¹⁰⁵ „Apart from the intrinsic contrast between the plastic and the ‚music‘ arts there is also an affective or operational contrast. The architect, the sculptor, the painter, draughtsman, ceramist and decorative artist in general all fix a certain aesthetic impulse in matter by means diligent and painstaking labour. Their work has duration and is visible at any moment. The emotional effect or operation of their art is not, as in music, dependent on a special kind of performance by others or by the artists themselves. Once finished their work dumb and immobile, will produce its effect so long as there are eyes to behold it. The absence of any public action within which the work of plastic art comes to life and is enjoyed would seem to leave no room for the play-factor. [...] For where there is no visible action there can be no play.“ Huizinga, *Homo Ludens*, 1992 (1938), S. 166 (Hervorhebung im Original).

¹⁰⁶ Schilling, Jürgen, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*. Luzern/Frankfurt am Main, 1978, S. 79ff.

¹⁰⁷ Mit Entscheidungsproblemen beschäftigt sich insbesondere die Spiel- und Informationstheorie; vgl. dazu Shannon/Weaver, *Theory of Communication*, 1949.

des Zeichenspiels „Cadavre exquis“ – für Werner Spies, den kunsthistorischen Wegbegleiter der Surrealisten, die perfekte Arbeitsweise für den „Wunsch nach andauernder inhaltlicher und formaler Erneuerung, nach Kombinatorik“ – gilt als künstlerische Methode einer Technik des Widerstandes gegen rationale Kontrolle.¹⁰⁸ Das Spiel ist, wie es der Künstler und Kunstwissenschaftler Jean-Jacques Lebel formuliert, Ausdruck einer kollektiven Kreativität im Sinne früher US-amerikanischer Kunstvermittlung im Geiste John Deweys, die Lebel im reformpädagogischen Kindergarten seiner Kindheit in New York selbst erfahren durfte: „Art is not about information, art is about experience.“¹⁰⁹ Das von den Surrealisten gepflegte Spiel des Zeichnens oder Schreibens und Weiterreichens an die Mitspieler („le jeu de cadavre exquis“) wird von Lebel als der entscheidende Impulsgeber für neue Ideen beschrieben. Durch das Verbergen (Abknicken) des eigenen Kommentars und die Weiterführung durch die Mitspieler entstehen unvorhersehbare Texte bzw. Figurationen, die Lebel als reale und konstruktive „game activity“ im Unterschied zur schablonenhaften „gamification“ des Alltags im Kontext der gegenwärtigen Digitalisierung beschreibt.¹¹⁰ Tatsächlich ist die massenhafte Teilnahme an digitalen Spielen und an als Spiel getarnten Experimenten der Kontrolle und Manipulation als ein bemerkenswerter Prozess der Immunisierung der westlichen Gesellschaft gegen die transformative Forderung der Moderne der freien, spielerischen Vereinigung von Kunst und Leben anzusehen (vgl. Kap. 6.5). Auch in der spielerischen Fluxus-Perspektive ist die Frage nach dem mechanistischen oder vitalistischen Lebensprinzip enthalten (vgl. Kap. 5.1):

„The play of a part within a mechanism or machine is predetermines to take place within a specific space, or within a strictly defined set of movements. When there is too much play in the operation of any set of parts, there is a general disruption of the ‚proper functioning‘ of that machine. The actions of Fluxus as they play are useful to think of some analogous way to the action of play in a machine, or specifically the improper operation of that machine when there is too much play. [...] What gets put into play as well as the act of play itself in Fluxus is often not random, for this kind of play is meant to unsettle the dominant order by, to use another machine analogy, exceeding the set tolerance levels and thus undermining the operation of stability and permanence on which systems and order are so reliant.“¹¹¹

¹⁰⁸ Spies, Werner, *Die surrealistische Revolution*. Ostfildern, 2002, S. 27; zu den Spielen der Surrealisten wie „Cadavre exquis“, „Dessin successif“ oder „Frage-und-Antwort-Spiel“.

¹⁰⁹ Jean-Jacques Lebel bei der Veranstaltungsreihe der Kunstsammlung NRW „Futur 3“/„museum global“ im Schmela-Haus Düsseldorf (19.2.2015), <https://www.youtube.com/watch?v=xs3w90DwyzY&index=7&list=PLIa7Lly2iiBCiBILYurZFA4qAl6XIjwn0> (aufgerufen am 12.1.2018). Vgl. zur US-amerikanischen kulturellen Bildung jener Zeit auch Dewey, John, *Die menschliche Natur*. Stuttgart/Berlin, 1931; Dewey, John, *Erziehung durch und für Erfahrung*. Stuttgart, 1986.

¹¹⁰ Lebel, „Futur 3“, 2015.

¹¹¹ Smith, in: Schüppenhauer, *Fluxus Virus*, 1992, S. 119.

Als besonders vom Spiel fasziniert zeigen sich die Theoretiker eines von der Erwerbsarbeit emanzipierten Lebens George Brecht und Robert Filliou in ihrer gemeinsamen Zeit in Villefranche-sur-mer, wo sie in ihrem nur sporadisch geöffneten Laden „La Cédille qui Sourit“ nicht nur zahlreiche Sprachspiele, sondern auch eine eigene Spieltheorie entwickelten, ein ganz eigenes „Spiel des Lebens“,¹¹² eine neue Form des Lernens als „Non-School of Villefranche“ und das später genauer beschriebene „Ewige Netzwerk“: „Eternal Network, as we chose to translate it into English, which, we think, should allow us to spread this spirit more efficiently than before, by the first moving about ourselves.“¹¹³ Das Unternehmen wurde im Frühjahr 1968 mit „La Fête Permanente“ für bankrott erklärt, und die Protagonisten zogen nach London und Düsseldorf, um dorthin ihre Vorstellungen vom „Spiel des Lebens“ zu verbreiten.

7.1.6 Künstlerpublikation. Propagandierung und Diffusion von Ideen

Als zentrale Behauptung der hier vorgestellten Kulturvirologie darf die Propagierung und Diffusion innovativer Inhalte über internationale Künstlerpublikationen angesehen werden. Diese Kulturtechnik eigenständiger Künstlerproduktion geht auf die Ökonomisierung des Massenmediums Druckgraphik in der Renaissance der Dürerzeit zurück und nahm seit der Reformation noch beständig weitere Fahrt auf.¹¹⁴ In den 1960er Jahren kam es zur weithin verbreiteten Produktion von unabhängigen Drucksachen und Multiples als direkte Form der Interaktion mit dem Publikum, das nicht selten aus dem eigenen, kontinuierlich zu erweiternden Freudeskreis bestand. Die Diffusion und Propagierung vermehrt sich durch die technisch bedingte Vereinfachung der drucktechnischen Massenproduktion, aber auch durch die Verbesserung der internationalen Versandwege rasant. Von besonderer Bedeutung sind die unkomplizierte Verbreitung fotografischer Vorlagen und die bruch sichere internationale Versandfähigkeit von Ton- und Videobändern. Fluxusproduktionen wurden gelegentlich aber auch Vinylschallplatten im Singleformat beigefügt. Freunde und Unterstützer wurden zu Ko-Produzenten und Ko-Autoren, das persönliche Engagement anstelle künstlerischen „Talentes“ befähigte zur Teilhabe an künstlerischen Produktionsprozessen. Die Grenzen zwischen Produzenten und Konsumenten wurden immer durchlässiger.

¹¹² Conway, John Horton, „Spiel des Lebens“. Strategiespiel (auf Papier), 1970.

¹¹³ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 203. Zur Bedeutung des englischen Begriffs „to spread“ vgl. Kap. 6.2, Typ 3.

¹¹⁴ Vgl. Standage, Tom, „How Luther went viral. Social media in the 16th century“, in: *The Economist*, 17.12.2011, <http://www.economist.com/node/21541719> (aufgerufen am 13.8.2013) Der Renaissancekünstler Albrecht Dürer darf übrigens auch als Urheber des heute wieder hart umkämpften Urheberrechts in der westlichen Welt angesehen werden. Vgl. zum Rechtsstreit Dürers mit dem italienischen Kopisten Marcantonio Raimondi <http://blog.staedelmuseum.de/marke-ad-der-unternehmerische-geist-albrecht-durers> (aufgerufen am 1.6.2017).

Ein typisches Beispiel für die Produktionsprozesse dieser Zeit ist der 1966 vom Kunstfreund und Unternehmer Wolfgang Feelisch gegründete „VICE-Versand“ in Remscheid, über den Multiples vieler Fluxus-Künstler in Deutschland vertrieben wurden. Darauf wird in dieser Untersuchung im Zusammenhang mit Joseph Beuys noch ausführlich einzugehen sein (in Kap. 8.2). Flux-Post und der Versand sogenannter „Fluxkits“ stehen nach Ansicht einiger Beobachter in der Tradition traditioneller Reiseausstellungen und dürfen sicherlich auch in einer inhaltlichen Nähe zu Varieté- und Zauberkünstlern im Vaudeville gesehen werden.¹¹⁵ Durch den Erhalt eines „Fluxkits“ wird der Empfänger gewissermaßen mit dem Notwendigsten zur eigenständigen künstlerischen Produktion ausgestattet:

„Insbesondere bei den Auflagenarbeiten, die in Schachteln mit dem fluxustypischen Design von Maciunas angeboten wurden, war eine kooperative Autorenschaft verwirklicht. [...] Zudem stellte Maciunas Arbeiten von FluxuskünstlerInnen als Sets zusammen und bot sie als gemeinsames Produkt zum Verkauf an. Ein wichtiges Beispiel waren die ‚Fluxkits‘.“¹¹⁶

Mit besonderer Aufmerksamkeit für die Frage nach der multiplen Autorschaft analysiert die Kunstwissenschaftlerin Dorothee Richter im Rückgriff auf Berichte des Kunsthändlers und Fluxus-Förderers Renè Block den Zusammenhang von „Freiheit von ökonomischen Verwertungszwängen“ in Rundfunk und Fernsehen mit der intendierten demokratischen Umerziehung der deutschen Bevölkerung durch die Alliierten in den westdeutschen Nachkriegsjahren als ideale Voraussetzung für die Genese unabhängiger Künstlerpublikationen der Fluxus-Künstler als „Flux-Post“:

„Man kannte sich flüchtig, aber man korrespondierte. Die Post wurde Träger eines weltweiten Austausches von Ideen, Manifesten und Utopien. Die später sogenannte Mail Art ebenso wie die Conceptual Art wurden in dieser Vor-Fluxus-Zeit, folgt man Block, entwickelt und erprobt. Veröffentlicht wurde diese Ideenkunst zuerst in Vostells Zeitschrift ‚Dé-coll/age‘ in Köln und in der von Jackson McLow und Young zusammen mit Maciunas in New York herausgebrachten Textsammlung ‚An Anthology‘. All die vielfältigen Wechselwirkungen (Emigration, Reemigration, Re-education) bildeten den Hintergrund für eine beschleunigte Entstehungsgeschichte.“¹¹⁷

Flux-Post, Multiples und Mail-Art sind als Ausdruck eines internationalen Öffnungsprozesses anzusehen, der bis heute andauert und seine Fortsetzung idealerweise in digitalen Verbreitungsmechanismen gefunden haben mag – heute wäre Maciunas vielleicht Blogger.

Der litauische Emigrant George Maciunas wollte 1962 in New York ursprünglich eine innovative Zeitschrift mit kollektivbildender Absicht herausgeben, das versammelte Material

¹¹⁵ Owen F. Smith verweist darauf, dass Fluxus-Künstler Bob Watts schon 1962-1964 mit einem Koffer voller Auftrittsmaterialien reiste. Vgl. Smith, in: Schüppenhauer, *Fluxus Virus*, 1992, S. 116-120.

¹¹⁶ Zu den Auflagenarbeiten der Fluxus-Künstler, die Maciunas als Multiples und Mappenwerke realisierte, vgl. Richter, *Fluxus*, 2011, S. 226ff.

¹¹⁷ Ebd., S. 76.

wurde schließlich nur in einer Anthologie veröffentlicht, gilt aber als Ausgangspunkt für eine Vielzahl von Aktivitäten unter dem Label „Fluxus“.¹¹⁸ Mit der Herausgabe einer Fluxus-Zeitschrift kommt Wolf Vostell dem inzwischen in Wiesbaden tätigen Ideengeber Maciunas in Anlehnung an die Aktivitäten der Pariser Decollagisten und Situationisten schlichtweg zuvor; 1962 erschien die erste Ausgabe von *Dé-coll/age* im Kölner Eigenverlag. Es folgen weitere Künstlerpublikationen wie „V-TRE“ von George Brecht 1964 bis 1970 sowie ein Nachläuferprojekt 1968 in Stuttgart mit dem Titel *flug/ Flux-Blatt-Zeitung*. Maciunas selbst gab nach seiner Rückkehr in die USA ab 1964 regelmäßig aus New York den *Fluxus-Newsletter* und die *Flux-Yearbox* heraus.¹¹⁹ Schon 1963 bediente sich Nam June Paik des postalischen Prinzips, um unter dem klangvollen Namen „University of Avantgarde Hinduism“ möglichst vielen wichtigen Persönlichkeiten im Kunstsystem Westdeutschlands auf dem Postweg als „Fluxus-a. Postmusic. The Monthly Review of the Avant-Garde Hinduism“ seine neuesten latent anarchistischen Ideen zu Musik und Technologie zu schicken:

„Deutschland ist sehr provinziell. Deshalb ist es unmöglich, alle wichtigen Zuschauer und Kritiker an einen Platz zu bringen. Ich wollte das ausgleichen, indem ich ihnen per Post etwas zuschickte. So entschieden wir uns, eine Mail-Art-Sendung zu machen. Aber dann langweilte es uns schnell. Aber es war ein guter, ein sehr guter Titel.“¹²⁰

Selbstverständlich sorgt ein religiös formulierter Titel mit Avantgarde-Anspruch für die notwendige Irritation und entsprechende Aufmerksamkeit, wie sie auch heute gern von Internetaktivisten bei der Verbreitung von potentiellen Virals angestrebt wird. Neben den avantgardistischen, gezielt technologischen Diffusionsstrategien Paiks, für deren Fortsetzung die aufkommende Videotechnik das ideale Medium, das Vehikel und Medium „Virus“ schlechthin darstellen sollte, wurden aber auch die klassische Missions- und Interaktionsmedien Postkarte, Brief oder Päckchen bis hin zur massenkulturellen Mode der Kettenbriefe in den 1960er und 1970er Jahren in jeder Hinsicht zur Herstellung internationaler Kontakte genutzt. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang einmal mehr dem Musiker und Fluxus-Künstler George Brecht zu, der mit der Formulierung seiner „Event-Scores“ ein frühes Experiment zur Mail-Art schon ab 1960 bei der Organisation des mit Robert Watts veranstalteten YAM-Festivals veranstaltete.¹²¹ Hinsichtlich

¹¹⁸ Exemplare der Fluxus-Edition „An Anthology“ und der von George Maciunas gestalteten Fluxus-Yearboxes finden sich im Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart; vgl. Kellein, *Fröhliche Wissenschaft*, 1986; weitere Informationen (online) unter <https://www.staatgalerie.de/sammlung/archiv/archiv-sohm.html> (aufgerufen am 6.3.2018).

¹¹⁹ Ebd. Vgl. auch die Auflistung der Fluxus-Publikationen bei Schilling, *Aktionskunst*, 1978, S. 79-102.

¹²⁰ Paik im Gespräch mit Hoffmann, in: Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 81.

¹²¹ Das ursprünglich für jeden Mai (YAM ist die Umkehrung des Monatsnamens MAY, klingt aber auch „lecker“ und ein wenig subversiv im Sinne von JAM) geplante Festival auf George Segals Farm und dem Campus der Rutgers University fand parallel zu den ersten Fluxus-Festivals in Europa statt und darf in

zeitgenössischer Viralitätphänomene ist die etymologische Nähe zwischen dem für Fluxus zentralen „Score“ und dem in der Virologie als Bezeichnung für die virale Information gängigen Begriff „Core“ nicht uninteressant. Wie die zu verbreitende Botschaft des „Score“ in der Regel zusätzlich einen Umschlag oder in größerer Menge eine Box für den Versand und die gezielte wie ungezielte Transmission erhält,¹²² ermöglicht dem biologischen Virus ein „envelope“, eine nach dem postalischen Prinzip als „Umschlag“ formulierte Proteinhülle, den Eintritt in ein Lebewesen, mit dem es in parasitäre Interaktion treten kann. Entscheidend für alle Fluxus-Scores ist die imaginative Evolution im Rezipienten. Als solche kommen nicht nur gezielt angeschriebene Künstlerfreunde und wichtige Persönlichkeiten, sondern auch zufällige Leser und im Falle der Diffusion im öffentlichen Raum auch Passanten und Individuen aus dem Massenpublikum in Frage. Viele Performances entstehen als Reaktionen auf diese durchaus nicht mit Partituren zu verwechselnden „Scores“. Besonders interessant sind dabei „Scores“, die nicht in einem stofflichen Sinne herstellbar sind, also weniger als Handlungsanweisung denn als Aufforderung zur Imagination und geistigen Transformation zu verstehen sind. Dabei ist die Nähe zur japanischen Kultur der Haikus und Koans unverkennbar – besonders die in japanischen Schriftzeichen notierten „Scores“ von Yoko Ono sind dafür gute Beispiele:

„PAINTING TO BE CONSTRUCTED IN YOUR HEAD (Score Version, 1962)
Go on transforming a square canvas in your head until it becomes a circle. Pick out any shape in the progress and pin up or place on the canvas an object, a smell, a sound, or a colour that came to mind in association with the shape.“¹²³

„SUN PIECE (1962)
Watch the sun until it becomes square.“¹²⁴

Von besonderem kulturvirologischen Interesse ist auch Yoko Onos Draw-Circle-Projekt. Ähnlich wie bei einer empirischen Evaluation im Multiple-Choice-Verfahren, erfragte Ono in dieser Postkartenaktion 1964 das Verhältnis ihrer Freunde und Bekannten zu Kreisen, die sie im Praxistest auf der Karte auch direkt in ein Viereck zeichnen konnten.¹²⁵ Seit 1962 betrieb der von seinem Kollegen Paik als großer Kommunikationskünstler („great communication artist“) gewürdigte Ray Johnson auch die „New York Correspondance School“ als Netzwerk

andauernder Interaktion mit diesen verstanden werden. Vgl. Originalankündigung im Vaudeville-Style, in: Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 13.

¹²² Eine der bekanntesten frühen Sammlungen von „Event-Scores“ als Postkartenedition verlegte George Maciunas 1963 mit „Water-Jam“. Der englische Begriff „Jam“ (wörtl. „Marmelade“; vgl. etwa die „Jam-Session“ im Jazz) kann kulturtheoretisch als Störung des Üblichen übersetzt werden; besonders zeichnet sich dies auch am zeitgenössischen „Culture-Jamming“ ab (vgl. 6.5 zu „Viral Art“, urbanen Interventionen wie „Adbusting“ oder „Kommunikationsguerilla“).

¹²³ Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 63.

¹²⁴ Ebd., S. 24.

¹²⁵ Zum „Draw-Circle-Project“ ebd., S. 102.

von Korrespondenzpartnern und Grundlage nicht nur für „Mail-Art“. Sie stellte sich auch als richtungsweisend für digitale Formen der Interaktion und Korrespondenz mit allen ihren viralen Implikationen heraus (vgl. Kap. 5.4).¹²⁶ In der Einleitung zu ihrer Promotionsschrift über Fluxus bezeichnet die Kunsthistorikerin Dorothee Richter die Formel „Kunst gleich Leben“ als „zentrales Mythologem“ der Fluxus-Künstler – die übrigens in dem Bewusstsein dieser Gleichsetzung ihre Briefe und Privatdokumente archivierten und eine entsprechende Selbstdokumentation betrieben (beispielsweise fertigte der Fluxus-Künstler Dick Higgins von allen seinen Briefen Durchschläge an).¹²⁷ Diese Praxis erscheint wie eine prädigitale Variante der heutigen Nutzung von privaten Mails und Einträgen in sozialen Netzwerken wie Facebook und Instagram als permanente Selbstdokumentation. Auch in dieser Hinsicht erscheint Fluxus als Wegbereiter der gegenwärtig üblichen Partizipationskultur und ihrer weltweiten Kommunikationsstrukturen im Internet. Im Unterschied zu der stark an Webdesign und immateriellen Informationsträgern orientierten Partizipationskultur der Gegenwart sind die Fluxus-Leute aber intensiv am realen Material orientiert, wobei sich besonders der Einsatz von Alltagsmaterialien einer wie beschrieben außerordentlichen Beliebtheit erfreute. So sind auch die Drucksachen und Multiples vom kreativen Einsatz allgegenwärtiger Materialien wie Plastik, Schablonen und kleinen Objekten des Massenkonsums geprägt. Drucktechniken wie Photokopie (Modell „Xerox 914“ 1960), Siebdruck und Offsetlithographie erleichterten und beschleunigten die Diffusion bis in die 1980er Jahre enorm. In gewisser Konkurrenz zu Maciunas, der mit der fristgerechten Produktion der Editionen und Multiples der befreundeten Künstler trotz kollektiver Mitarbeit nicht immer nachkam, betrieb der ehemalige Typograph Dick Higgins seit 1964 als weiterer Fluxus-Editeur die „Something Else Press“.¹²⁸ Es erschienen in der von 1964 bis 1974 bestehenden Edition als erstes der Dada-Almanach von 1920 im Nachdruck, aleatorische Werke von Gertrude Stein und John Cage sowie Werke des Herausgebers selbst wie „Jeffersons Birthday“ und „Postface“ und schon im ersten Newsletter der „Something Else Press“ einige Überlegungen zum Begriff „Intermedia“, dessen zentrale Bedeutung im Folgenden näher untersucht werden soll.¹²⁹ Generell ist aber auch festzustellen, dass die

¹²⁶ Paik über Johnson, in: Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 32. Vgl. auch die Zusammenarbeit mit dem Fluxus-Editeur Dick Higgins in: Johnson, Ray, *The Paper Snake*. New York 1965; und „Mail Art“, <http://www.rayjohnsonestate.com/art/mail-art-and-ephemera> (aufgerufen am 25.5.2017).

¹²⁷ Vgl. Richter, *Fluxus*, 2011, S. 15-20

¹²⁸ „Denn Fluxus begann ja als verlegerisches Projekt.“ Esser, Werner, „George Maciunas. Eine Skizze“, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), *Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst*. Köln, 2012, S. 17; vgl. ferner zu den Multiples und Editionen Kellein, Thomas, *FLUXUS*. Stuttgart, 1994.

¹²⁹ Die Fluxus-Editionen und viele andere wichtige Dokumente wie Schrifttum, Audiomaterial und Fotos sind in Deutschland erstens im schon erwähnten Bestand des Archivs Sohm in der Stuttgarter Staatsgalerie und zum anderen im Bremer Zentrum für Künstlerpublikationen im Museum Weserburg archiviert und einsehbar. Vgl.

erzielten Ergebnisse der Verbreitung von Drucksachen und Multiples oft weit hinter den ohnehin nicht gerade hochgesteckten ökonomischen Erwartungen der beteiligten Künstler zurückblieben:

„In Europa gab es mit Willem de Ridders ‚European Flux Shop‘ in Amsterdam eine von New York aus belieferte Filiale. Der Warenverkehr jedoch darf als äußerst schwach angesehen werden. Verkauft wurde hier wie dort so gut wie nichts, im Flux-Shop New York während des ganzen ersten Jahres 1964 kein einziges Stück.“¹³⁰

Die bemerkenswerte Fluktuation von Fluxus-Material über den Postweg darf also eher als eine Art „Potlach-Prinzip“ gegenseitiger Geschenke, Zueignungen und Wirtsfindungen verstanden werden.¹³¹ Dabei kommt es, wie die dänische Kunsthistorikerin Marianne Bech erläutert, zu häufigen gegenseitigen Zueignungen und dem dauernden Ideenaustausch unter den Fluxus-Leuten:

„Where in the History of Art does one find so many works that are deicated by one artist to another? [...] There is no need to romanticize the lack of money, the institutional disregard and refusals, the fact that travel was very expensive back in the Sixties, and that other conditions may have played a part in creating this specific attitude. Not to mention the international postal system, which offered easy and inexpensive possibilities for the flow of ideas to Fluxus events all over the world. [...] The frequent dedications to fellow artists indicate friendship, appreciation and mutual respect at a certain moment in the story of Fluxus.“¹³²

Die Fluxus-Akteure haben damit ein Verständnis von Kultur als „Open Source“ gezeigt, das in der zeitgenössischen Internetkultur zu neuer Bedeutung gekommen ist und sie zu Vordenkern einer partizipativen Vermittlungskultur macht.

7.1.7 Intermedia: Bricolage, Sampling und Fusion

Es gibt eine kunstspezifische Form des Modellbaus, denn gerade Künstler haben laut Claude Lévi-Strauss stets etwas von Gelehrten und Bastlern gleichermaßen.¹³³ Mit dem Begriff der „Bricolage“ hat der Anthropologe in seinem Werk *Wildes Denken* 1962 einen auch für die

zum Archiv Sohm <https://www.staatgalerie.de/sammlung/archive/archiv-sohm.html> bzw. zum Zentrum für Künstlerpublikationen <http://www.weserburg.de/index.php?id=329>. Im Archiv Sohm befindet sich übrigens auch ein Großteil des schriftlichen Nachlasses von William S. Burroughs und anderen Vertretern der Beat-Generation.

¹³⁰ Esser, in: *FLuxus!*, 2012, S. 23.

¹³¹ „Potlach“ bezeichnet ein Geschenkritual gegenseitiger Überbietung als Wettkampf des Gebens in einigen Stämmen der nordamerikanischen Ureinwohner und gehört zu einer Reihe von archaischen Ritualen, denen in jüngster Zeit wieder vermehrt Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Vgl. dazu Mauss, Marcel, *Die Gabe*, Frankfurt am Main, 1990.

¹³² Bech, Marianne, „Fluxus in Love“, in: Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008, S. 10.

¹³³ „Es stellt sich nun die Frage, ob das verkleinerte Modell – wie es auch der Geselle als Meisterstück zu liefern hat – nicht immer und überall der Typus des Kunstwerks überhaupt ist. Denn es scheint, dass jedes verkleinerte Modell eine ästhetische Berufung hat – denn woher, wenn nicht aus seinen Dimensionen, nähme es diese dauernde Kraft? –, und weitaus die meisten Kunstwerke sind verkleinerte Modelle.“ Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1973 (1962), S. 36ff. Robert Filliou führt den Begriff noch weiter, indem er mit Backsteinen („briques“) seine „Briquolagen“ schafft, vgl. dazu: Vergez, Valérie, „Eternal Network. ‚Was immer Sie tun, machen Sie etwas anderes‘“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 127.

bildende Kunst wegweisenden Begriff im Rekurs auf die schon für die frühen Avantgarden so wichtigen „Mittel des Bastlers“ („Bricoleur“) als Improvisationstechnik eingeführt:

„Der Bastler ist in der Lage, eine große Zahl verschiedenster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müssten: Die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen.“¹³⁴

Bastler contra Ingenieur, vitalistischer Animismus versus instrumentaler Mechanismus – virale Kriterien wie Remix, Rekombination und Reanimation gehorchen die Mittel des Bastlers auch in der Kunst der 1960er Jahre allemal: „Der Bastler, der einen adäquateren Umgang mit den Dingen verspricht, will keinen unbedingten Neuanfang, macht nicht reinen Tisch, er vollzieht eine Neumischung von Readymades.“¹³⁵ In diesem Sinne ist Intermedia in den 1960er Jahren eine weitere zeitgemäße Form der teilweise auch technologisch avancierten Bricolage, die stets mit der Fusion des Zuhandenen umgeht.

Der Begriff kam seit Mitte der 1960er Jahre auf und bezeichnet die künstlerische Interaktion unterschiedlichster Medien (im Sinne eines erweiterten Medienbegriffes) wie szenisches Spiel, Performance, Tanz, Musik bzw. Sound, Film, Photographie, Video, elektronisch generierte Aufzeichnungen, Einbezug von Alltagsmaterialien und programmatischen Handlungsanweisungen an Publikum und Passanten in Konzeptkunst, Happening, Fluxus, Body Art oder Intermedia-Installationen in der als bekannt vorausgesetzten Tradition des Gesamtkunstwerks. Der Intermedia-Akteur beschränkt sich nicht auf einen Stil und eine entsprechende Materialästhetik, sondern ergreift alles gleichzeitig und gleichermaßen, anstatt Genre Grenzen und Kategorien als unzeitgemäße Repräsentationen einer undemokratischen Gesellschaftsordnung zu respektieren, wie Dick Higgins in seiner Begriffsdefinition zu Intermedia von 1966 erläutert:

„The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. [...] Part of the reason that Duchamp’s objects are fascinating while Picasso’s voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament. Similarly, by invading the land between collage and photography, the German John Heartfield produced what are probably the greatest graphics of our century, surely the most powerful political art that has been done to date.“¹³⁶

¹³⁴ Lévi-Strauss, *Wildes Denken*, 1973 (1962), S. 30.

¹³⁵ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 21.

¹³⁶ Higgins, „1st Newsletter“, 1966 (1965).

Schon 1910 in St. Petersburg wurde der Begriff „Intermedia“ vom russischen Regisseur Wselowod Meyerhold für sein Aktionstheater benutzt, doch wie so viele Ideen der russischen Avantgarde erst mit Dada und Fluxus erneut virulent: „Der Intermedia-Künstler unterscheidet sich von einem Künstler im hergebrachten Sinne darin, dass ihm nicht die eine oder andere Form des Schaffens genügt, sondern er danach trachtet, sich jedes ihm zugängliche Material zu erobern.“¹³⁷ Im Rückblick will Higgins sein „Vehikel Intermedia“ schon in Schriften des englischen Dichters Samuel Taylor Coleridge von 1812 gefunden haben. Er beschreibt die Einführung des sich rasch ausbreitenden Begriffs Intermedia, der mit über 10.000 eigenen Kopien des bei der „Something Else Press“ erschienenen Textes von Dick Higgins und etlichen autorisierten und unautorisierten Nachdrucken sehr bald, wie es Higgins ausdrückt, ein Eigenleben entwickelt. „The term shortly acquired a life of its own, as I had hoped.“¹³⁸ Im Sinne der im zweiten Teil (in Kap. 6.2) angestellten Analyse des vermeintlichen Eigenlebens der Bilder ist es aufschlussreich, bei Higgins diese Formulierung zu finden, heißt es doch, dass er ebenso wie andere Fluxus-Akteure nicht nur auf bloße Diffusion, sondern auf ein regelrechtes Eigenleben der von ihnen propagierten Bilder und Ideen spekuliert.

Higgins betont übrigens den Unterschied zwischen „Intermedia“ und „Mixed-Media“, denn letzteres stellt seiner Ansicht nach nur einen weiteren konventionellen Klassifizierungsversuch von Kunsthistorikern dar,¹³⁹ während Intermedia im Unterschied dazu eine universalistische Fusion im Sinne hat. Bilder der Grenzöffnung, die Aufgabe konventioneller Kunstkategorien und ein „erweiterter Kunstbegriff“ werden in der Folge zum geläufigen Repertoire in der Produktion und Rezeption von Kunst.¹⁴⁰ Besonders erwähnenswert erscheint dabei die frühe kybernetische Variante von Intermedia, auf die Justin Hoffmann hingewiesen hat. Nach seinen Erkenntnissen sieht Nam June Paik den Kybernetiker Norbert Wiener, den er schon 1965 bei seinem „24 Stunden“-Happening in der Galerie Parnass in Wuppertal ausführlich zitierte, als Ideengeber für „Intermedia“ an und war laut Hoffmann auch in seinem Aufsatz zu „Norbert Wiener und Marshall McLuhan“ von 1972 der Meinung, „dass Wiener bereits vor zwanzig Jahren die Intermedia-Idee gehabt habe“, ¹⁴¹ also schon in den 1950er Jahren, was dem Aufkommen interdisziplinärer Überlegungen zu selbstreproduzierenden Automaten zwischen Informatikern und Virologen

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Dick Higgins, zitiert nach <https://muse.jhu.edu/article/19618> (aufgerufen am 10.6.2016).

¹³⁹ Der Kunsthistoriker Werner Spies erklärte beispielsweise Max Ernst zum „Miterfinder des Mixed Media, die später zum Stilmerkmal der Pop-Künstler wurden“, jedoch Max Ernst und Kurt Schwitters „wesentliche Anregungen verdanken.“ Spies, *Mein Glück*, 2012, S. 320.

¹⁴⁰ Bekanntlich wurde der „erweiterte Kunstbegriff“ insbesondere durch den Düsseldorfer Künstler Joseph Beuys propagiert. Vgl. Beuys, Joseph, *Der erweiterte Kunstbegriff als wesensmäßiger Kapitalbegriff*. Titelblatt des Veranstaltungsprogramms der Free International University zur documenta 7 Kassel, 1982 (vgl. näher Kap. 8.2).

¹⁴¹ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 84f.

zur gleichen Zeit entspräche (vgl. Kap. 5.4). Mit der weiteren Ausbreitung von technischen Aufzeichnungsgeräten und mit zunehmender Digitalisierung nicht nur im professionellen Sektor sind die Anwendungsgebiete von Sampling und Fusion heute allgegenwärtig, wie es Nam June Paik schon in den 1970er Jahren prognostizierte.

Heute ist das „Prinzip Intermedia“ ubiquitär in Musik, Kunst und Performanz und stellt außerdem einen der wichtigsten Aspekte für digitale Partizipationskultur im Internet dar. Dabei handelt es sich um eine nur bedingt zulässige Übernahme des Begriffs, denn in der prädigitalen Form von Intermedia ist die Weitergabe einer Idee von einem Medium auf einen anderen Körper zentral. Auch hier zirkulierten also die seinerzeit bereits diskutierten Fragen nach dem vermeintlichen Eigenleben von Bildern und Ideen (vgl. Kap. 6.2). Der universaltheoretischen Logik des Viralen entsprechend darf man Intermedia als direkten Ausdruck der „Konjunktur der Netzwerktheorie“ betrachten.¹⁴² In seinem Buch *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke* zeigt der Kultur- und Medienwissenschaftler Sebastian Gießmann, wie gerade die Kommunikation und Interaktion zwischen so unterschiedlichen Bereichen wie „biologischen Phänomenen“ (in seinem Beispiel das SARS-Virus), menschlichen Körpern, politischer Intervention, Verkehrswegen und Computersimulation“ zum Inbegriff der operativen Praxis und der zeitgenössischen Kulturtechnik geworden sind. Entsprechend wichtig werden deshalb auch „Vermittlungsprozesse“:¹⁴³

„Als fortwährender Übersetzungsprozess zwischen materiellen, medialen und sozialen Gegebenheiten ist Vermittlung ein Prinzip, das über das konkrete Switching einzelner Akteure und Aktanten, aber auch die begriffliche Vermittlung der Philosophie hinausgeht. Durch das Vermitteln wird erst das netzförmige Kollektiv versammelt, das wir so gerne ‚Netzwerk‘ nennen. [...] Vermittlung gelingt nicht automatisch, sie findet immer im Angesicht von Fluktuation und Störung statt.“¹⁴⁴

Gemäß den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) sind die Fluxus-Akteure nicht nur an Fluktuation und Störung interessiert, sondern engagieren sich ebenso sehr für Lehre, Vermittlung und Instruktion.

7.1.8 Instruktion und Partizipation: Lehren, Lernen, Vermitteln

Kunstvermittlung ist den Fluxus-Künstlern als soziale Interaktion mit der Gesellschaft mindestens ebenso wichtig wie die eigene Praxis der künstlerischen Produktion und ist von dieser nicht zu trennen. Ein wichtiges politisches Ziel der Künstler der 1960er Jahre lautete,

¹⁴² Gießmann, *Verbundenheit der Dinge*, 2014, S. 117.

¹⁴³ Ebd., S. 118.

¹⁴⁴ Ebd., S. 126f.

„dem speziellen Ghetto [zu] entinnen, in das die Gesellschaft sie sperrt“.¹⁴⁵ Eine in Feldstudien der Fluxus-Künstler stets angewandte künstlerische Methode stellen die bereits im Zusammenhang mit der „Mail-Art“ genannten „Scores“ dar, oft lapidar formulierte Handlungsanweisungen oder Instruktionen, denen als Interaktion mit ihrem Leser bzw. Interpreten durchaus nicht immer eine reale Performance folgt. Denn „Scores“ unterscheiden sich wesentlich von den deutlich präziseren „Partituren“:

„There are sound scores and graphic scores (which might or might not involve sound). There are recipes for trouble and recipes for solution. There are in-structions, and event scores. There are propositions, and compositions. There are examinations, reading works, and commands. There are instructions for set-ups, or just a thing to do in your mind. In fact, some scores are not possible to actually do, but are easy to do conceptually.“¹⁴⁶

Zahlreiche „Scores“ werden von Künstlerkollegen ausgeführt, doch viele der Konzepte und Handlungsanweisungen wenden sich auch direkt an mögliche Partizipanten aus anderen gesellschaftlichen Bereichen. Interaktion mit den Rezipienten kann die Züge einer gemeinsamen Aktion, einer Performance mit Publikumspartizipation oder einer Lehrveranstaltung in Form eines Workshops, eines Seminars, einer Lesung, eines Buches zum eigenständigen Weiterschreiben als Ko-Autor oder einer DIY-Anleitung zum Selbermachen annehmen. Neben den häufig angeführten Beispielen von Joseph Beuys (vgl. näher Kap. 8.2) oder Nam June Paik an der Kunstakademie Düsseldorf soll daran erinnert werden, dass gerade die amerikanischen Fluxus-Künstler nach einer intensiven Phase der internationalen Zusammenarbeit in den 1960er Jahren in den folgenden beiden Jahrzehnten häufig als Lehrer und Kunstvermittler weiterarbeiteten, so etwa Robert Watts und Geoffry Hendricks an der Rutgers University (New Jersey).¹⁴⁷ Al Hansen wirkte in einem Kreis von selbstgewählten Alumni als urbane Straßenakademie in Neapel.¹⁴⁸ Der Kontrabassist und Fluxus-Künstler Benjamin Patterson sah die Entwicklung schon 1968 im Gespräch mit Robert Filliou treffend voraus: „The audience participation thing is, I think, gradually creeping into education at all levels to varying degrees.“¹⁴⁹ Auch Allan Kaprow, der mit seinen Happenings Fluxus nahesteht, sich aber in seiner Arbeitsweise auch deutlich von der „Fluxusbande“ unterscheidet,¹⁵⁰ ist von der Idee innovativer Lehre, wie sie sein Kollege Robert Filliou propagiert, überzeugt und wollte bereits Ende der 1960er Jahre Künstler in staatliche Schulen

¹⁴⁵ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 14.

¹⁴⁶ Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008, S. 15

¹⁴⁷ Vgl. Hendricks, *Critical Mass*, 2003.

¹⁴⁸ Vgl. Zanfi, Claudia, *Al Hansen. Life is Fluxus*. Neapel, 2003; Hansen, Al, „How we met“ in: *Kunstforum International* Bd. 115, Köln, 1991, S.120-123.

¹⁴⁹ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 138.

¹⁵⁰ Daniel Spoerri im Gespräch mit Hans-Werner Schmidt, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 13.

bringen, denn „arts are not only not isolated professionally, but they're not isolated in terms of category anymore“.¹⁵¹ Er schlug indessen Agenturen mit Kontakten von Künstlern, Musikern, Tänzern und Poeten vor, die Kontakte zu Schulen für „artist-in-residence“-Programme organisieren sollten. Ein ähnliches System gibt es heute in einigen Bundesländern Deutschlands, allerdings werden Künstlern dabei häufig die Erfordernisse der Betreuungssituation und der schulischen Administration aufgezwungen, wodurch die Qualität der Angebote sehr gemindert wird (vgl. Kap. 8.1). Kaprow hat schon zu seiner Zeit mit Kindern Performances aufgeführt und Filliou wirbt in seinem Buch *Teaching and Learning as Performing Arts* ebenfalls für ein verstärktes Mitwirken von Kindern und Jugendlichen an künstlerischen und sozialen Fragen. Auch für die Universitäten verfolgt diese Künstlergeneration die Utopie, dass „das Institut nicht aus Lehrern und Schülern zusammengesetzt ist, vielmehr aus Gleichen, die versuchen, einige Probleme schöpferisch zu lösen“.¹⁵² In einem Brief an Allan Kaprow anlässlich einer Versammlung zu möglichen Zielen einer „experimentellen Universität“ des Staates New York schreibt Filliou:

„Ich denke, dass die Universität ein Institut für Andauernde Schöpfung braucht. [...] Künstler können ein dynamisches Verständnis für grosse aufkommende Bewegungen vermitteln und zur Schaffung von Umgebung für jede Art von menschlicher Gesellschaft beitragen. Jemand hat das gesagt. Ich weiß nicht wer. Vielleicht war es McLuhan.“¹⁵³

Im Gespräch mit Joseph Beuys und Kasper König meinte letzterer, es gehe Filliou um die Frage, wie „Erziehung zum Werden werden“ könne. Beuys betonte daraufhin, dass es ihm persönlich durchaus um „Erziehung“ gehe, dass die von ihm mitbegründete Studentenpartei sogar zunächst „Erziehungspartei“ heißen sollte, was entgegen antiautoritärer Bedenkenträger durchaus nicht im Gegensatz zur menschlichen Freiheit zu verstehen sei. Beuys zeigt sich einmal mehr als Vermittler des grundlegenden Gedanken,

„dass wir in einer Umwelt leben. [...] Dass man jeden Menschen erreichen muss mit dieser Information und ihn aufklären muß nach und nach. Das erfordert aber wieder einen ganz langen Atem, immer wieder aktiv zu sein, die Menschen aufzuklären, dass sie in einer Umwelt leben. Dass es einfach nicht angeht, dass zum Beispiel vom Staat das Erziehungssystem bestimmt wird.“¹⁵⁴

Wegweisend ist in diesem Zusammenhang auch das Beispiel der „Besucherschulen“ von Bazon Brock, der sich in dieser Tätigkeit gleichfalls als Fluxus-Künstler versteht und den Schwerpunkt bewusst nicht auf die Praxis der Produktion, sondern auf jene der Rezeption von

¹⁵¹ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 127.

¹⁵² Ebd., S. 43.

¹⁵³ Ebd., S. 41ff.

¹⁵⁴ Ebd., S. 162.

Kunst legt.¹⁵⁵ Schon John Cage war als Lehrer ebenso wichtig wie als Musiker. Seine besondere Bedeutung als Verbreiter mykologischer, musikalischer und lebenskünstlerischer Erkenntnisse im Rahmen seiner Seminare an der New York School for Social Research (1956-1960) waren ebenso infektiös wie seine ersten Happenings am Black Mountain College (1952) und zahlreiche spätere internationale Vorträge und Seminare. Die besondere Wertschätzung von Instruktion und Lehre darf also als kleinster gemeinsamer Nenner der so unterschiedlichen Fluxus-Akteure genannt werden, und ein Seminar hat ohnehin immer desseminativen Charakter. Die Partizipationsangebote ans Publikum – angefangen bei der Einbeziehung von Freunden, Förderern und Schülern bis hin zu zufälligen Passanten bei Aktionen im urbanen Raum – ist in den besten Fällen selbstständige Kooperation und freie Improvisation, nicht nur angeleitetes Mitmachen oder gar die Nutzung von Statisten als Menschenmaterial, wie es auch heute bei den leichtfertigen und politisch opportunen Behauptungen partizipativer Kunst immer wieder vorkommt.¹⁵⁶ Auch Handlungsanweisungen, wie sie beispielsweise in Yoko Onos stark vom Zen-Buddhismus geprägten „Instructions“ (vgl. Kap. 7.3) als stille Agitation und im Sinne von George Brechts „Imagery“ ausformuliert werden, sind in den Ausführungsmöglichkeiten individuell offen, so dass kaum von einer konkreten „Anleitung“ die Rede sein kann.¹⁵⁷ Wo diese jedoch (wie in Werken von Wolf Vostell und Joseph Beuys) als „Partituren“ mit exakten Handlungsanweisungen an die Mitwirkenden ins Spiel kommen, wird sogleich Kritik bei Fluxus-Vordenkern wie George Maciunas laut, die darin einen Bruch mit dem Prinzip der freien Improvisation und der ergebnisoffenen Interaktion mit dem Publikum erkennen wollen. Die Selbstdefinition als Lehrender und Lernender nimmt wie im Fall Robert Fillious und Joseph Beuys’ regelrecht bekenntnishafte Formen an (vgl. Kap. 8.2), wie auch Emmett Williams anlässlich der Gedächtnisausstellung für seinen verstorbenen Freund Filliou in der Kunsthalle Düsseldorf 1988 über dessen Lerntheorie und Lehrtätigkeit schreibt:

„Robert war immer ein charismatischer Lehrer gewesen. Das lag daran, dass für ihn Lehren und Lernen Grundbedingungen des Künstlerischen waren, ein weiterer Zug seines allumfassenden Konzepts der ‚andauernden Schöpfung‘, in das er fast seine gesamte Schaffenskraft steckte. Seinen Schülern mag es dabei nicht immer bewusst gewesen sein, dass das Projekt, an dem sie arbeiteten nichts geringeres als eine

¹⁵⁵ Zu den „Besucherschulen“ als Rezipientenschulung vgl. Brock, Bazon, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln, 1977, S. 744f.

¹⁵⁶ Zur Realität der tatsächlichen Partizipation hat der Soziologe Rainer Wick in seiner Promotionschrift einige bemerkenswerte empirische Studien mit entsprechenden Zahlen zusammengestellt, die für die Zeit der 1970er Jahre im Umfeld von Joseph Beuys, Wolf Vostell und anderen, explizit an Partizipation interessierten Künstlern in der westdeutschen Szene belegen, dass die tatsächliche Partizipation des (deutschen) Publikums stets weit hinter den Vorstellungen der Künstler zurückblieb. Vgl. Wick, Rainer, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen*. Köln, 1975.

¹⁵⁷ Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 60ff.

Erneuerung des gesamte Erziehungssystems war – dass sie mithalfen, die Gesellschaft neu zu formen, die Welt zu verändern. Und Robert, der gelernte Ökonom, der Anarchist, der liebevolle und liebenswerte Dichter, verstand es, all dem den Anschein eines fröhlichen Spiels zu geben.¹⁵⁸

Der Fluxus nahestehende Musiker und Performer Maurizio Kagel betonte in einem Interview aus dem Jahr 1986 die besondere Bedeutung der Lehre für die Künstler seiner Generation und verwies dabei auch den Stellenwert der Vermittlungsarbeit als Freiraum, in dem die staatlichen oder kommunalen Produktionsmittel zur Verfügung gestellt werden. Kagel experimentierte in den 1960er Jahren intensiv mit Audiotape, benutzte das Material für körper- und raumbezogene Experimente und erkannte durch seine Erfahrungen in den Studios für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und im „Labor e.V.“ für audiovisuelle Forschung,¹⁵⁹ dass aufgrund schneller Veralterung der vorhandenen Technik nur mit Bildungsangeboten, die breiten Kreisen zugänglich sind, die Unabhängigkeit der künstlerischen Produktion zu erhalten sei. Er selbst hat daher wie Stockhausen seit 1963 an der Rheinischen Musikhochschule Kurse gegeben und von 1968 an die Organisation eines Zehnjahresplanes von Stockhausen übernommen. Musikvermittlung ist für ihn demnach eine Möglichkeit,

„Theorie und Praxis unlösbar zu verbinden. Ich wollte den Studenten vor allem die Möglichkeit professionellen Handelns ermöglichen, sei es durch gemeinsam konzipierte Fernsehproduktionen, Hörspiele, Bau von Instrumenten für Kinder im Vorschulalter, oder durch grundsätzliche Erfahrungen mit Musiktherapie an den Orten, wo sie vielleicht wirksam sein kann. Als ich später im Anschluß an die Kölner Kurse Dozent für ‚Neues Musiktheater‘ an der Musikhochschule in Köln wurde, habe ich mir vorgenommen, diese Hebammen-Rolle nicht zu vernachlässigen. Was kann ein Lehrer anderes tun, als angespornt durch die Fragen der Studenten sich selbst fragen, was ist an diesem Handwerk noch wert, in Frage gestellt zu werden?“¹⁶⁰

Beim Vergleich aller hier vorgestellten künstlerischen Methoden der 1960er Jahre und unter Berücksichtigung des vielfältig eingesetzten viralen Interaktionsmodells scheint eine letzte, all den hier beschriebenen Ansätzen gemeinsame Methode, die alle Fluxus-Akteure unabhängig von ihrer sonstigen Arbeitsweise vereint, eine enorme körperliche wie geistige, materielle wie immaterielle „Mobilität“ zu sein. Wie ein Vorbild der in postmodernen Theorien stets gern bemühten nomadischen Lebensform treten diese Künstler international auf und vernetzen sich untereinander. Ansteckung ist immer eine Frage der Mobilität und Reichweite. Auch die Werke der Fluxus-Akteur werden permanent mobilisiert als Kisten,

¹⁵⁸ Williams, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 42.

¹⁵⁹ „Labor e. V. zur Erforschung akustischer und visueller Ereignisse“, 1968, eine in Köln aktive Kooperation von Wolf Vostell, Maurizio Kagel, Gabor Altorjay, Alfred Feussner und anderen Partnern.

¹⁶⁰ Maurizio Kagel im Gespräch mit Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, in: Herzogenrath/Lueg, *Die 60er Jahre*, 1986, S. 175-186.

Koffer, Post, Bastelanleitungen und reiner Ideentransfer. Fluxus ist vor allem ein ausgesprochen dynamisches prädigitales soziales Netzwerk, das sich durch die Beteiligung aller Akteure permanent selbst erschafft – und da dieser „user-generierte Content“ durchaus nicht nur von Künstlern, sondern von Teilnehmern jeglicher Art stammt, kann man von einem Prototypen für die digitalen sozialen Netzwerke sprechen. Allerdings fehlen den digitalen sozialen Netzwerken die Verbindlichkeit und das einander entgegengebrachte persönliche Vertrauen des Fluxus-Netzwerkes, das durch Feste, Festivals, gemeinsame Sounderfahrungen und nicht selten durch den gemeinsamen Alkoholkonsum gefestigt und gepflegt wurde. Die körperliche Präsenz der Partizipanten ist Teil des Kommunikationsprozesses innerhalb der Fluxus-Community, Festivals und Auftritte sind stets auch willkommene Gelegenheiten für persönliche Begegnungen und Austausch im Gespräch oder bei gemeinsamen Aktionen. Das Teilen und Verschenken von kreativen Ressourcen stellt dabei eine Selbstverständlichkeit im gegenseitigen Ansteckungsprozess dar. Wie in der aktuellen Netzkultur bleibt dabei immer die Frage, wie offen die Quellen tatsächlich sind. Denn Fluxus ist nicht nur als Konzept im permanenten Fluss, sondern auch als künstlerische Methode, und damit entspricht es schon in der Methodik den zur Anwendung gebrachten Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2). Das Prinzip der Übertragung immaterieller Ideen wird in den Werken der Fluxus-Leute durch Luft, Wasser, Post, Plakate, Film bzw. Video und andere äußerst mobile, aber flüchtige Materialien formuliert. Ob in diesem spezifischen Fall im biophilosophischen und systemtheoretischen Sinne von der schon beschriebenen „Autopoiese“ die Rede sein kann und ob dieser Begriff zu einem besseren Verständnis der Strukturen des Kunstsystems beitragen kann, wie von Niklas Luhmann vorgeschlagen, wird im letzten Teil dieser Untersuchung noch zu analysieren sein.¹⁶¹



¹⁶¹ Vgl. Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984). Zur „Autopoiese“ des Kunstsystems vgl. Luhmann, *Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, 1991.

7.2 Mimikroben.

Dada und Fluxus im Kontext der Mikrobiologie

„Dada war die rebellische, anarchische und sehr ansteckende Mikrobe der Freiheit, die, aus einer Entzündung des Geistes entstanden, nun die kommenden Geister immer wieder entzündete.“¹⁶²

Dada und Fluxus lassen sich so wie viele andere Kunstexperimente der Avantgarden des 20. Jahrhunderts auf der Basis eines sich zwischen den Polen Destruktion und Konstruktion beständig mit neuer Energie aufladenden Kunst- und Wissenschaftsbegriffes verstehen. Der Dadaismus ist seit 1916 rund um das Cabaret Voltaire in Zürich interdisziplinär zwischen Theater, Literatur, Artistik und bildender Kunst mit bissigem Humor und kulturellem Kenntnisreichtum ebenso ätzend und zersetzend wie transformativ und regenerativ wirksam. Im Rückgriff auf den seit 1911 energisch vorauseilenden italienischen Futurismus stellen die Manifestationen der Dadaisten eine natürliche Reaktion auf die seit der Aufklärung scheinbar unaufhaltsam zunehmende Klassifizierung, Kategorisierung und Musealisierung in der europäischen Kunst und Wissenschaft dar.¹⁶³ Die seit den 1980er Jahren in westlichen Gesellschaften konstatierte „Musealisierung des Lebens“ (bis hin zur Selbstmusealisierung der Menschen auf den Displays in unserer aktuellen Netzkultur) muss Künstlern grundsätzlich als lebensfeindlich erscheinen, will man Kunst und Leben, wie in den Reformbewegungen des 19./20. Jahrhunderts vielfach angeregt wurde, zusammenführen und Kunst als ebenso sinnliche wie spirituelle Erfahrung verstehen.¹⁶⁴ Dieser Universalismus wurde von dem Kunsttheoretiker Albrecht Fabri am Beispiel der „Mikroben“ von Max Ernst 1965 treffend als monistisch beschrieben:

„Die Versöhnung des Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt; eine befreundetere und bewohnbarere Erde; die Zerstörung sowohl des Satzes vom Widerspruch wie des Prinzips der Identität; mit einem Wort: die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Seins.“¹⁶⁵

Auf der im 19. Jahrhundert begonnenen europäischen Großbaustelle „Gesamtkunstwerk“, die weltweit den technischen Optionen einer später folgenden Globalisierung durch die frühe Nutzung neuer Technologien das notwendige Fundament errichtete, ist Dada ein flüchtiges, heterogenes, destruktives und, wie Fabri schreibt, anti-identitäres Phänomen der

¹⁶² Haftmann, Werner, in: Richter, *DADA* 1978 (1964), S. 224f.

¹⁶³ Marinetti, FilippoTommaso, „Futuristisches Manifest“ (1909), in: Apollonio, Umbro, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Schauberg, 1972, S. 33.

¹⁶⁴ Vgl. Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934).

¹⁶⁵ Einführungstext zur Ausstellung von Max Ernst, *Zweiundzwanzig Mikroben*. Köln, 1965.

Grenzöffnung und Transgression innerhalb der bis dahin sorgsam unterschiedenen Gewerke und Genres der Kunst. In einem relativ kurzen Zeitraum von 1916 bis 1923 wirkte DADA an so unterschiedlichen Orten wie Zürich, Berlin, Hannover, Paris, New York mit gelegentlichen Auswirkungen in Barcelona und Mailand gleichermaßen störend wie aktiv transformierend auf unseren Kunstbegriff und das Kunstsystem ein. Es ist sicher nicht übertrieben zu behaupten, dass die gesamte westliche Kunst bis in die endlosen Loops und Untiefen heutiger Digitalkultur von den durch Dada freigesetzten „Mikroben der Freiheit“ infiziert wird.

7.2.1 Mikroben der Freiheit

Welcher Art sind diese von Werner Haftmann 1964 benannten Mikroben, sind es eher bakterielle oder virale Phänomene? Gegen die „bakterielle“ Variante spricht die hohe Mutationsrate bei der Verbreitung dadaistischer Methoden, die ihrerseits einen wildwüchsigen (Re-)Mix aus unterschiedlichsten künstlerischen Techniken der frühen Avantgarden wie Kubismus, Konstruktivismus, Futurismus und anderen Brüchen mit der Renaissancetradition darstellen. Gerade eben beginnt sich mit Statistik und Thermodynamik auch die besondere Bedeutung des Zufalls für die Entwicklungsgeschichte der Natur abzuzeichnen,¹⁶⁶ da experimentierte Hans Arp in Zürich mit ersten Zufallscollagen aus zu Boden gefallenem Papierschnipseln. Dieser bewusste Umgang mit dem „Zu-Fall“ wird von Hans Richter in seinem maßgeblichen Buch über Dada beschrieben. Arp zerreißt vermeintlich misslungene Zeichnungen, wirft sie auf den Boden und sieht bei erneutem Hinsehen auf einmal:

„Was ihm mit aller Anstrengung vorher nicht gelungen war, hatte der Zu-Fall, die Bewegung der Hand und die Bewegung der flatternden Fetzen bewirkt, nämlich Ausdruck. Er nahm diese Herausforderung des Zufalls als ‚Fügung‘ an und klebte sorgfältig die Fetzen in der vom ‚Zu-Fall‘ bestimmten Ordnung auf. [...] Die Schlussfolgerung, die Dada daraus zog, war, den Zufall als neues Stimulans künstlerischen Schaffens anzuerkennen. Dieses Erlebnis war so erschütternd, dass man es sehr wohl als das eigentliche Zentral-Erlebnis von Dada bezeichnen kann, welches Dada von allen vorhergehenden Kunst-Richtungen unterscheidet.“¹⁶⁷

Hans Arp, der sich später frankophil Jean Arp nannte, war ein engagierter Dadaist der ersten Stunde und Mitbegründer des „Cabaret Voltaire“ 1916 in Zürich. Von ihm stammt die Formulierung „Mimikroben“, eine poetische Hybridform aus „Mikrobe“ und „Mimikry“. Der vollständige Text wurde erst mit der Wiederbelebung des Dadaismus in der Nachkriegszeit im

¹⁶⁶ Es sei an dieser Stelle nur angemerkt, dass auch die neuen Erkenntnisse zur Biologie und Physik, also zum modernen Lebensbegriff, maßgeblich auf der Berechnung großer Populationen und großer Zahlen beruhen und dass sich zufällige Abweichungen und Störungen erst in einem solchen großen Kontext empirisch interpretieren lassen.

¹⁶⁷ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 52.

Katalog zu einer Ausstellung von Max Ernsts „Mikroben“ – seiner seit den Kriegsjahren entstandenen Miniaturen – in einer Kölner Galerie abgedruckt:

„mimikroben
 .
 mimi pinson
 ist die schöpferin
 der mikrobenroben
 .
 der spiegel
 enthüllt die herzen
 der mikroben
 .
 columbus war eine microbe
 .
 die macht der microben
 ist cosmisches“¹⁶⁸

Die säuberliche Ordnung der Dinge in der vermeintlichen Zivilisation, die immer undurchlässigeren Grenzen der Nationalstaaten, die Kolonialisierung und Vermessung der restlichen Welt, die trennenden Kategorien in Wissenschaft und Kunst sind mit der Industrialisierung und Dynamisierung der Umwelt bekanntlich im Degenerationsdiskurs und in der Lebensreformbewegung, spätestens aber mit dem Ersten Weltkrieg verdächtig geworden. Übrigens interpretiert der philosophische Immunitätstheoretiker Peter Sloterdijk den Öffnungsprozess der Entdeckungsreisen, mit denen seiner Ansicht nach die „Verflüssigungsrevolution“ begann, ganz ähnlich, wie Jean Arp es poetisch in der Zeile „columbus war eine microbe“ formulierte. Der expansive europäische Grenzöffner, Navigationsexperte und Globalisierer Kolumbus sah sich selbst laut Sloterdijk als „einen nautischen Messias, dessen Kommen von alters her geweissagt war. Ohne Erfolgswahn kein Projekt; ohne Projekt keine Chance, andere anzustecken.“¹⁶⁹

Mit der Gründung des „Cabaret Voltaire“ und den Aktivitäten unter dem Label „Dada“ im Jahr 1916 hat die schon im „Fin de Siècle“ wirksame Rationalismuskritik einen Höhepunkt erreicht. Wie alle maßgeblichen Bewegungen der Moderne an einem viel größeren – „cosmischen“ – Zusammenhang interessiert, richteten die Dada-Akteure ihre künstlerischen Mittel gegen jene von Hans Richter beschriebene

¹⁶⁸ Ernst, Max, *Zweiundzwanzig Mikroben*, 1965. Albrecht Fabri beschreibt darin treffend das „Problem“ der Wiederentdeckung von DADA durch die bürgerliche Nachkriegsgesellschaft: „Trotzdem bleibt eine gewisse Malaise. Was als Aufstand, Protest, Provokation begann, wird Genußgegenstand; die gleiche Gesellschaft, gegen deren Denkart sich diese Kunst richtet, bezahlt, feiert, rezipiert sie. Beinah, als ob der ehemalige Dada-Max zahm geworden wäre; und er ist keineswegs zahm geworden! So anti-ideologisch sich sein Werk auch präsentiert: es enthält eine nicht weniger als 2000 Jahre europäischer Geschichte gegen den Strich bürtende Utopie.“ Zu den Mikroben von Max Ernst vgl. auch: Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 16.

¹⁶⁹ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 867.

„Art von Mensch oder Un-Mensch [...] die mit ihrer Vernunftlokomotive über Leichenfelder und uns selbst raste. Schließlich: Wir wollten eine neue Art von Mensch heraufführen, mit der zu leben wünschenswert wäre, frei von der Diktatur der Vernünftigkeit, der Banalität, der Generäle, Vaterländer, der Nationen, der Kunsthändler, der Mikroben, der Vergangenheit und der jeweiligen Aufenthaltserlaubnis.“¹⁷⁰

Die meisten Dadaisten und ihre Sympathisanten waren Kriegsdienstverweigerer und/oder Migranten aus unterschiedlichsten europäischen Nationen mit zweifelhaftem Aufenthaltsstatus in zwischenzeitlich sicheren Städten wie Zürich, Barcelona oder New York. Wenn also Kategorisierung und Systematisierung mit unerbittlicher Konsequenz zur blinden Wut gegen „Anderes“, zu Ausrottung und Zerstörung führen, hilft nur die bewusst heterogene Vermischung von Allem mit Allem. Am erklärtermaßen universalistischen Anspruch beginnt die medientheoretische Relevanz von Dada unübersehbar und unüberhörbar zu werden, denn Dada sendet auf allen zur Verfügung stehenden Kanälen sein proto-intermediales, konventionskritisches Programm im Medienverbund: Öffentliche Rede, performativer Auftritt, Lesung, Publikumsbeschimpfung, visuelle (antikünstlerisch, bzw. am geltenden bürgerlichen Kunstbegriff konträr ausgerichtete) Provokation, karnevaleske Kostümierung oder Maske, Drucksache, Plakat, Zeitschrift, Dokumentarfotografie, neue Medien wie Fotomontagen,¹⁷¹ Collagen und spontane Attacken auf die öffentliche Ruhe, gelegentlich auch Straßenaktionen, seinerzeit noch als „Umzug“ titulierte – all dies gehört zum gegenkulturellen Repertoire aller Beteiligten. Einen ganz speziellen Stellenwert für die Verbreitung künstlerischer Ideen in einem modernen Künstlernetzwerk haben die Künstlerpublikationen. In den Jahren des Ersten Weltkrieges begann eine unvergleichliche Publikationstätigkeit von Künstler-Editoren und eine grundsätzliche Neugestaltung der Produktionsverhältnisse von Büchern, Zeitschriften und anderen, mit den Jahren immer stärker technologischen Speichermedien und Verbreitungsmöglichkeiten. Schon früh erkannten die Dadaisten auch die unvermeidliche Immunisierung gegen ihre Agenzien und die damit verbundene Verpflichtung zu ständiger Aktualisierung, Mutation und Transformation der künstlerischen Mittel, ihrer kontagiösen Kunst-Viren, hier mit umgekehrten Vorzeichen als Attacke gegen das Publikum mit Giftstoffen („Vertilgungsmitteln“) formuliert:

„Die Belästigung der öffentlichen Meinung war ein Lebensprinzip von Dada. Unsere Ausstellungen genügten nicht. Denn ganz Zürich kam ja nicht, um unsere Bilder

¹⁷⁰ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 66.

¹⁷¹ Raoul Hausmann beschreibt die Schaffung der Fotomontage durch Johannes Baader, John Heartfield, Hannah Höch, George Grosz und ihn selbst als eine Technik, „die in die bildhafte Darstellung gleichzeitige verschiedene Blickpunkte und perspektivische Ebenen, einem unbewegten Überlagerungsfilm ähnlich, einführte.“ Vgl. Hausmann, in: *DADA. Dokumente einer Bewegung* Ausstellungskatalog Kunstverein der Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1958, S. 80.

anzusehen, kam nicht zu unseren Veranstaltungen, las nicht unsere Gedichte und Manifeste. Das Erfinden und Entfesseln von öffentlichen Krächen gehörte also zu jeder Dada-Bewegung, ob sie nun Pro-Kunst, A-Kunst oder Anti-Kunst erstrebte. Und wenn sich das Publikum (wie heute Insekten oder Bakterien) gegen das eine Verteilungsmittel immunisiert hatte, so musste man sich eben ein neues ausdenken.¹⁷²

Die Mikrobenmetaphorik scheint somit zum alltäglichen Sprachgebrauch der Dadaisten zu gehören, wobei hier die These vertreten werden soll, dass man bei weiteren Kenntnissen von der erst später mit der entsprechenden Technologie zur Sichtbarmachung erkannten Virologie vermutlich schon damals unter Künstlern eher von Viren als von Bakterien oder anderen Mikroben gesprochen hätte. Einer der wichtigsten Übertragungswege dadaistischer Sprach- und Kunst-Viren ist die Agitation per Luftweg (Sprache, direkte Rede, orale Übertragung) und Post (Briefe, Einladungen, Flugblätter, Zeitschriften). Das Kunstwerk wird bei den Dadaisten zum „Geschoß“.¹⁷³ Etwas weniger bellizistisch als in dieser Weise von Walter Benjamin formuliert könnte man sagen, die Dadaisten operierten mit mobilen Wurfsendungen. Daher ist das spezielle Zusammenwirken von Sprache, Sound und Bild und von Bildnern, Musikern und Schriftstellern, das später auch im Surrealismus prägend sein sollte, von besonderer Bedeutung für das Verständnis heutiger „Virals“ und „Meme“ im Internet und die Brisanz viraler Potentiale in Medien, Kunst und Kunstvermittlung.

„Die französischen Schriftsteller schienen zunächst zu zögern, ehe sie sich auf dieses merkwürdige Abenteuer Dada einließen. Aber bereits 1918 arbeiteten in der Nummer 4/5 des ‚Zürich-Dada‘ die Pariser Avantgardisten Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes etc. mit. Die drei ersten gaben gleichzeitig in Paris eine Zeitschrift ‚Littérature‘ heraus, deren gestelzter klassischer Titel ‚antithetisch‘ gemeint war. [...] Das klang noch gar nicht nach Dada ... Aber schon die zweite Nummer von ‚Littérature‘ war von Dada via Zürich infiziert.“¹⁷⁴

Die Infektion entwickelt sich allerdings nicht planmäßig (von einem Plan kann auch zu keiner Zeit die Rede sein), sondern virusspezifisch ebenso unkontrolliert wie unberechenbar und nimmt damit die Schwierigkeit sämtlicher Biowaffen, die stets die „Dual-Threat“-Gefahr der Autodestruktion bergen, vorweg:

„Dada ging einer Krise entgegen, die nicht mehr zu lösen war. Die Waffe, die es mit so viel Aufwand an Geist und Perfidie, Sinn und Unsinn, Kunst und Anti-Kunst für sechs Jahre erfolgreich überall geführt hatte, die Konfusion und Provokation richteten es gegen sich selbst.“¹⁷⁵

¹⁷² Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 67.

¹⁷³ Benjamin, *Das Kunstwerk*, 1970 (1936), S. 44.

¹⁷⁴ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 170. Die schon in der Einführung zum dritten Teil der vorliegenden Arbeit aufgelisteten Zeitschriften dürfen als wichtigstes interdisziplinäres Kommunikationsmedium unter Künstlern angesehen werden; zunächst als Literaturzeitschriften begonnen, verbreiteten viele bald auch Künstlergraphik, Photographie, Malerei und Skulptur.

¹⁷⁵ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 192.

Offiziell zu Grabe getragen wurde Dada nach zahlreichen internen Querelen ausgerechnet 1922 in Weimar beim ersten Bauhausfest. Tristan Tzara hielt die Grabrede und André Breton nutzte, was an reanimierbarem Material und künstlerischem Potential übrig geblieben war, um einen aus kulturvirologischer Perspektive geradezu „untoten“ Surrealismus mit deutlich vom Dadaismus unterschiedenen wirtschaftlichen Interessen an der künstlerischen Produktion heraufzubeschwören. Werkcharakter und Verkäuflichkeit der künftig entstehenden „poetischen Objekte“ („objects poème“) und surrealistischen Tafelbilder zeigen eine deutlich weniger volatile Tendenz als die traditionsfeindlichen Dada-Mikroben. In seinem berühmten Resümee von Dada als „Geisteszustand“ spricht Tristan Tzara in seiner Grabrede mit ungebrochenem Elan vom Transformationspotential einer „ursprünglichen Mikrobe“, die sich über die Luft in all den (Zwischen-)Räumen verbreite, die nicht von Begriffen und Konventionen der Vernunft ausgefüllt werden können:

„Dada est un état d’esprit. C’est pour cela qu’il transforme suivant les races et les événements. Dada s’applique à tout, et pourtant il n’est rien, il est le point où le oui et le non et tous les contraires se recontrent non pas solennellement dans le châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement aux coins des rues, comme les chiens et les sauterelles. Dada est inutile comme tout dans la vie. Dada n’a aucune prétention, comme la vie devrait être. Peut-être me comprenez-vous mieux quand je vous dirai que Dada est un microbe vierge qui s’introduit avec l’insistance de l’air dans tous les espaces que la raison n’a pu combler de mots ou de conventions.“¹⁷⁶

Das ansteckende Potential einer Kunst nach viralem Modell wurde somit von Künstlern schon nachweislich als Mikrobe anerkannt, bevor die Virologie mit Sichtbarmachung der Viren zum eigenen Fachgebiet in der Forschung und zum Paradigma der Verbundenheit von Biosphäre und Technosphäre wurde.

7.2.2 Transformation und Kombinatorik.

Dada-Mikroben mutieren zu Fluxus-Viren

Von der dadaistisch-surrealistischen Methodik bei Künstlern wie Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck, Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield, Man Ray, Marcel Duchamp und Max Ernst über das aleatorische Prinzip bei John Cage führt eine direkte Linie zu den Fluxus-Künstlern und ihrer Methodenvielfalt und Heterogenität ihrer produktionsästhetischen Ansätze und Künstlerpublikationen. Zweifellos ist die Wirkung von Dada auch sehr deutlich unter den

¹⁷⁶ „Vielleicht verstehen Sie mich besser, wenn ich Ihnen sage, dass Dada eine ursprüngliche Mikrobe ist, die beharrlich mit der Luft in all die Räume eindringt, die noch nicht von der Vernunft mit Worten oder Konventionen besetzt werden konnten.“ Tzara, Tristan bei der „Conference sur la fin de Dada“ (Bauhausfest Weimar 1922), zitiert nach Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 197.

Nouveaux Réalistes, den Situationisten und später in der Concept Art und diversen postmodernen bzw. zeitgenössischen Tendenzen zu beobachten. Doch im Interesse einer weniger als Einflussgeschichte als am viralen Interaktionsmodell orientierten Perspektive soll hier ausschließlich die ohnehin schon höchst heterogene Population der Fluxus-Akteure genauer betrachtet werden. Auch gibt es einen bemerkenswerten Unterschied zwischen Fluxus und den von Dada infizierten, betont destruktiven Anti-Kunst-Attitüden. Denn anders als andere Neo-Avantgarden der Nachkriegszeit wie Action Painting, Nouveaux Realistes oder Situationisten verzichteten die Fluxus-Künstler weitgehend auf bellizistische Metaphern. Mit der Akzeptanz der eingangs thematisierten Prozessidentität und Verflüssigung gehen auch die Abkehr vom darwinistischen Selektionsmodell und vom evolutionären Progressions- und Expansionsschema und die Hinwendung zu einem heterogeneren, vitalistischen, auf Gleichzeitigkeit und Konnektivität bedachten Verständnis von Sein und Werden einher. Kulturelle Evolution wird in dem Sinne, wie es für die Biologie Umberto Maturana und Francisco Varela fordern, als „Driften“ verstanden, und Koexistenz, Interaktion und Kooperation ersetzen auch im Künstlerpool den täglichen Überlebenskampf („survival of the fittest“).¹⁷⁷ Daher interessiert Destruktion die Fluxus-Akteure weniger als Konstruktion und Konstruktivismus, sie erweist sich im Entwicklungsprozess aber auch als gleichwertig. Vorformuliert findet man das zentrale Fluxus-Konzept eines „flux perpetuel comme des rivières“ übrigens schon in der *Monadologie* des Barockgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz: „Denn alle Körper sind / wie Ströme / in einem stetigen Ab- und Zuflusse / allwo ohne Unterlaß gewisse Teile hineinfließen / gewisse aber heraustreten.“¹⁷⁸ Auf genau dieses aktuell wieder verstärkte monistische Modell als universalistische Option wird am Schluß dieser Arbeit zurückzukommen sein. Vielleicht hat die zentrale Rolle, die der Zeitfluss als Hauptstrom in Musik, Klang, Sound und Resonanz für alle diese Fluxus-Akteure spielt, zur beschriebenen Abkehr vom herkömmlichen Avantgarde-Modell, von simplen

¹⁷⁷ Evolution wird bei den genannten chilenischen Biologen und Neurologen als natürliches Driften („deriva“) der Lebewesen bei dauernder phylogenetischer Selektion interpretiert. Nicht die Optimierung der Nutzung der Umwelt ist in diesem Evolutionsmodell zentral, sondern der Erhalt der Anpassung durch autopoietische Prozesse, in denen Organismus und Umwelt in dauernder Strukturkoppelung agieren. Um die etymologische Nähe zur unten genannten „Theorie de la dérive“ aufzuzeigen, wird hier auf den spanischen Originaltext verwiesen. Varela, Francisco/Maturana, Humberto, „La deriva natural de los seres vivos“, in: Dies., *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, 2003 (1984) S. 63-77. Schon 1956 machte der Situationist Guy Debord eine Planskizze persönlicher Wege als „Théorie de la dérive“: „Drifts, as Debord and Jorn so graphically demonstrated, were radical rereadings of the city, what Michel de Certeau used to call a ‚pedestrian speech act‘. [...] Recalling his walks around London with Debord, Alexander Trocchi confirmed the situationist propensity to mythologize the city.“ Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 98. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die zeitgenössische Parcours-Bewegung: Mörtenböck, Peter, „Hürdenläufe der Ermächtigung: Free Running und die Inanspruchnahme der Idee von Stadt“, in: Richard/Ruhl, *Konsumguerilla*, 2008, S. 261-270.

¹⁷⁸ Leibniz, *Monadologie*, 1996 (1714), § 71/dt. § 73, S. 56f.

Progressionsschemata und von der vorherrschenden Vorstellung von selektiver Evolution geführt (vgl. Kap. 7.5). Kontextualität, Interaktion, Kombinatorik, Improvisation und Interdependenz manifestieren sich in keiner Kunstform deutlicher als in Soundkultur und Musik. Von nicht zu überschätzender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Rolle der Neuen Musik als „Neo-Dada“ und Keimzelle für Fluxus im Rheinland. Wie die Kunstwissenschaftlerin Susanne Rennert mittels einer sehr gründlichen Quellenanalyse beschreibt, ist dafür insbesondere die nur drei Jahre existente Galerie 22 (1957-1960) verantwortlich, die dennoch dem Wunsch ihres Gründers Jean-Pierre Wilhelm gemäß zu einem „Kristallisationskern für einen Kreis von Menschen wird, die an lebendiger Kunst interessiert sind“.¹⁷⁹ Die Forderung nach „Lebendigkeit“ ist eine Voraussetzung für virale Methoden in der Kunst, die sich seit den 1960er Jahren zunehmend durch Intermedialität und kommunikative Vermittlungsarbeit auszeichnet: „Jean-Pierre Wilhelm war Pionier auf dem Gebiet des Intermedialen. Die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen ziehen sich wie ein roter Faden durch sein Leben als Kunstvermittler.“¹⁸⁰ Bei der Galerie 22 hatten erstmals auch Grenzgänger zwischen Musik und bildender Kunst wie John Cage, David Tudor (1958) und Nam June Paik (1959) Gelegenheit, ihre akustischen Experimente dem für seine Ernsthaftigkeit bekannten deutschen Publikum vorzuführen. Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass 1958 Dada in Düsseldorf zu neuer Bedeutung gelangte: Jean-Pierre Wilhelm und John Cage verabredeten spätere Konzerte von Cage in der Galerie 22 völlig spontan nach einem Besuch der Ausstellung „Dada – Dokumente einer Bewegung“ im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: „Diese, in enger Zusammenarbeit mit (ehemaligen) Dada-Künstlern entwickelte Retrospektive hatte damals gewaltige Wirkkraft; sie funktionierte wie der Startschuß in eine Zeit intermedialer Experimente und inspirierte viele Künstler, so auch Paik.“¹⁸¹ Im Katalog zu dieser wegweisenden Ausstellung erschien ein Gespräch von Patrick Waldberg mit Max Ernst, in dem dieser Dada spöttisch als eine Bombe bezeichnet, die man nun retrospektiv zu kitten versuche.¹⁸²

Man Ray merkt entsprechend des Kriterienkataloges des Viralen (vgl. Kap. 5.2) und des „untoten“ Zustandes des Agenten rückblickend ironisch zur „Wiederbelebung“ von Dada seit 1958 im gleichen Katalog an:

¹⁷⁹ Jean-Pierre Wilhelm, zitiert nach Rennert, Susanne, „„Alles ist im Fluß. Rien n'est figé“ Jean-Pierre Wilhelm, Galerie 22 und Düsseldorfs Aufbruch zu einer neuen Kunst“, in: Rennert/Martin/Wilton, *Le hasard*, 2013, S. 15.

¹⁸⁰ Ebd., S. 16.

¹⁸¹ Ebd., S. 25.

¹⁸² „Ich weiß, ich weiß. Eine Dada-Ausstellung – noch eine! Was haben nur all diese Leute, dass sie aus Dada ein Museumsstück machen wollen? Dada war eine Bombe. Kann man sich irgendjemand vorstellen, der fast ein halbes Jahrhundert nach der Explosion einer Bombe sich damit abgibt, ihre Splitter zu suchen, sie zusammen zu kitten und sie zu zeigen?“ Ernst, Max im Gespräch mit Patrick Waldberg, in: *DADA. Dokumente einer Bewegung*, 1958, S. 59.

„Now, we are trying to revive Dada.
 Why? Who cares? Who doesn't care? Dada is dead.
 Or is Dada still alive? We cannot revive something that is dead
 just as we cannot revive anything that is alive.
 It Dadadead?
 It Dadalive?
 Dada is.
 Dadaism.“¹⁸³

In den USA ging der Versuch einer Wiederbelebung von dem Künstler Robert Motherwell aus, der mit seinem Buch *The Dada Painters and Poets* schon 1951 auf das Phänomen in der New Yorker Kunstszene aufmerksam machte und dessen Ansteckungsstoff von vielen jungen Kollegen aufgenommen wurde.¹⁸⁴ Durch die Untersuchung des Nachlasses von Jean-Pierre Wilhelm und Manfred Leve, der als Fotograf die Galeriegeschichte dokumentierte, wird die gegenseitige Ansteckung der an Fluxus beteiligten Künstler erst richtig deutlich:

„Plötzlich ergibt sich das komplette Bild dieses außergewöhnlich energetischen Ideen-Tranfers. An ihm waren in den frühen 1960er Jahren Künstler aus den USA, aus Europa und Asien beteiligt, die den tradierten Werkbegriff so radikal wie spielerisch auflösten.“¹⁸⁵

Diese Auflösung muss keinesfalls, wie oft formuliert, als „Destruktion“ erscheinen, denn wie Hans Richter schon für Dada konstatiert, ist die Proklamation anti-künstlerischer Aktionen durch Künstler und ihre Gefolgsleute stets ein wenig paradox.¹⁸⁶ Und so entsteht aus der Auflösung des klassischen Werkbegriffs ein wirkmächtiges neues Kontagium im nunmehr verflüssigten künstlerischen Prozess, das schon bald die unterschiedlichsten musikalischen, literarischen und bildnerischen Ansätze im Medienverbund als „Fluxus“ vereinigen sollte.¹⁸⁷ Im Juli 1962 fand in den Kammerspielen Düsseldorf die Veranstaltung „Neo-Dada in der Musik“ u.a. mit Paik, Maciunas, Patterson und Vostell statt, wo Nam June Paik erstmals „One for Violin“ aufführte (7.3). Joseph Beuys befand sich im Publikum, und in der Folge bringt Paik Beuys und Maciunas zusammen und es entsteht die Idee zum „Festum Fluxorum Fluxus“.¹⁸⁸ Bei diesem legendären, von Nam June Paik und Joseph Beuys in Zusammenarbeit mit George Maciunas organisierten Fluxus-Festival (1963) hielt Jean-Pierre Wilhelm, der sich

¹⁸³ Handschriftliches Statement von Man Ray in ebd., S. 30.

¹⁸⁴ Motherwell, Robert, *The DADA Painters and Poets*. Boston, 1989 (1951).

¹⁸⁵ Rennert, Susanne „Fluxus could not exist without Wilhelm.“ Jean-Pierre Wilhelm und die Anfänge der Fluxus-Bewegung in Deutschland (1962/63)“, in: Rennert/Martin/Wilton, *Le hasard*, 2013, S. 111.

¹⁸⁶ „Es zeigte sich eben auch bei Ernst, dass die Anti-Kunst-Tiraden von Dada zwar ernst gemeint, aber praktisch undurchführbar waren, weil eine künstlerische Produktion, auch wenn sie anti-künstlerisch gemeint ist, sich mit ‚Naturgewalt‘ als Kunst durchsetzt.“ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 169.

¹⁸⁷ „Die musikalischen Ereignisse in der Galerie 22, die ab 1960 ihre Fortsetzung in den Aktivitäten des Ateliers Mary Bauermeister fanden, führten schließlich, mit vielen anderen Manifestationen, zu Fluxus hin. [...] Fluxus bündelte divergierende Kräfte und trieb die Auflösung des klassischen Werkbegriffs auf die Spitze.“ Rennert in: Rennert/Martin/Wilton, *Le hasard*, 2013, S. 26.

¹⁸⁸ Ebd., S. 145.

aus gesundheitlichen Gründen fortan zurückziehen musste, die Eröffnungsrede und wirkte damit zum letzten Male öffentlich als ansteckender Kunstvermittler und Impulsgeber:

„Mit Fluxus kam ein Prozess zur Explosion, der mit den Aktivitäten bei Jean-Pierre Wilhelm und Alfred Schmela (der seine Galerie 1957 mit Yves Kleins „Propositions monochromes“ eröffnet hatte) und impulsgebenden Ausstellungen wie der Dada-Retrospektive angestoßen worden war. Er breitete sich im stimulierenden Klima der Kunstakademie in den 1960er und 1970er Jahren immer weiter aus, kristallisierte sich hier besonders um Joseph Beuys.“¹⁸⁹

Der Ablaufplan von Maciunas sah für das Festival in der Aula der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf kurze schnelle Abfolgen und ein flottes, unterhaltsames Programm im Vaudeville-Stil vor. Im vorab gepflegten Briefverkehr schlug Maciunas auch Straßenaktionen vor, die später in dieser Form jedoch nicht stattgefunden haben.¹⁹⁰ Das solchermaßen vorgesehene Grundprinzip von „Fluxus“ sind einfache und scheinbar simple Gesten, Fluxus-Künstler sind bestenfalls imstande, mit einer kleinen, auf das Wesentliche konzentrierten Geste eine maximale Transformation des kulturellen Kontextes zu bewirken (vgl. Kap. 7.3). Gleichzeitig ist Fluxus wie Dada in der Tradition der Rationalismuskritik an Gesten der Verunreinigung der künstlerischen Kategorien und des „rein“ Künstlerischen interessiert. Die „Erweiterung des Kunstbegriffs“ muss daher eigentlich nicht mehr explizit propagiert werden (vgl. näher Kap. 8.2), sie findet von selbst statt, wenn man Fluxus ernst nimmt. Maciunas will ausdrücklich alle Menschen erreichen, nicht nur Kritiker, Professionelle und Dilettanten: „Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY, to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.“¹⁹¹ Laut dem Künstler und Weggefährten Al Hansen hat Maciunas sein Leben „ausschließlich der Verbreitung von Fluxus gewidmet“.¹⁹² Das von dem dänischen Fluxus-Akteur Henning Christiansen im Eingangszitat bezeichnete „Fluxus-Virus“ ist der Agent des Lebendigen, Medium eines neuen Vitalismus, Synonym für gesellschaftliche Transformation und Ausdruck permanenter Wechselwirkung aller Beteiligten miteinander in einem prädigitalen, globalen Netzwerk. Dabei agieren Fluxus-Künstler in der Regel aber weniger pathetisch und dionysisch überhöht als beispielsweise die Akteure des Wiener Aktionismus und andere groß angelegte, von Maciunas gelegentlich als

¹⁸⁹ Ebd., S. 154. Susanne Rennert merkt kritisch an, daß sich Beuys beim „Festum Fluxorum Fluxus“ 1963 eigentlich schon dem „kollektiven Fluxus-Geist“ entzog: „Die ‚Sibirische Symphonie‘ weist schon durch die komplexe, symbolhafte, dem Konkretismus-Konzept von Fluxus entgegenstehende Aufladung der verwendeten Materialien über die von Maciunas gesteckten Grenzen von Fluxus hinaus.“ Ebd., S. 148.

¹⁹⁰ „Each composition in this festival will be SHORT & FAST [...] SHALL WE DO STREET DEMONSTRATION?“ Maciunas, zitiert nach Rennert, ebd., S. 146. Zu „Vaudeville“ vgl. die Einleitung zum dritten Teil der vorliegenden Arbeit.

¹⁹¹ Maciunas, George, „Fluxus Manifest“ (1963) in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 101. Vgl. zur Kernzeit von Fluxus auch: Becker/Vostell *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Realism*, 1965.

¹⁹² Hansen, Al, „How we met“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 122.

allzu barock bespöttelte Happenings und Aktionen. Fluxus ist in der ursprünglichen Variante des litauischen Namensgebers vor allem an Interaktion, Intervention und Intermedialität interessiert, vermeidet aber jede Dramatik zugunsten von spontanem Witz, spielerischer Improvisationsfreude und Aneignung dessen, was nach dem schon beschriebenen Prinzip der „Bricolage“ (vgl. Kap. 7.1) gerade zur Hand ist. Natur und Kunst befinden sich für die Fluxus-Akteure in einem Zustand der permanenten Verflüssigung, Wandlung und Neuschöpfung. Zufallsmethoden sind willkommenes Mittel, um mit der Wechselwirkung von Ordnung und Unordnung zu experimentieren und sich immer wieder neu mit dem Leben zu arrangieren. Im ersten Teil dieser Untersuchung wurden neben der Definition des „Virus“ und der Typologisierung viraler Modelle auch Kriterien des Viralen formuliert. Welche der vorgestellten viralen Interaktionsmodelle sind nun in der bildenden Kunst anzutreffen, und nach welcher Methodik funktionieren sie insbesondere für die Dadaisten und Fluxus-Künstler?



7.2.3 Kulturvirologische Anwendung des Kriterienkataloges des Viralen im Kontext von Dada und Fluxus

1. KLEIN + BEWEGLICH

DADA und später auch FLUXUS entstehen in den Händen wenig einflussreicher (kleiner) Individuen aus scheinbar nichtigen Materialien in kleinsten Formaten. Ein Zettel, ein Satz („score“), ein kleiner Alltagsgegenstand genügen, um große Wirksamkeit zu entfalten und dynamische Prozesse anzustoßen. Wie im Modell des Virus tragen Gegenstände ihre Information als Element von DADA oder FLUXUS oft lange unentdeckt mit sich herum, sind nur schwer nachweisbar und verblüffen durch ihre von anderen, komplexeren Wirtsorganismen ermöglichte Beweglichkeit in alle Richtungen. Große oder gar monumentale Werke sind in diesem Zusammenhang kaum denkbar, Größe entsteht allenfalls durch Weitergabe, Zunahme der Dynamik und durch kollektive Partizipation und Interaktion.

2. HÜLLE + KERN

Ein Virus reist wie ein Künstler im Exil mit leichtem Gepäck.

Ein Virus ist eine Hülle mit einem auf das Minimum notwendiger Information reduzierten RNA-Kern („core“). Eine zusätzliche Hülle (im Sinne des postalischen Prinzips „envelope“, Briefumschlag, genannt) kann das Virus von der Wirtszelle übernehmen, wodurch gewissermaßen eine „Verhüllung“ und Tarnung (Mimikry) entsteht. Ideal für DADA wie auch FLUXUS im Sinne von George Maciunas ist die auf wesentliche Lebensinformationen reduzierte Hülle. Es ist nicht erstrebenswert, als Künstler oder „Autor“ wahrgenommen zu werden, im Gegenteil, das Interesse beider Kunstformen ist eher an der Gesamtwirkung und an der symbiotischen Beziehung zum Kunstsystem (ob als Akteur, Dilettant, Kritiker, Amateur, Mechaniker, Journalist, Wissenschaftler oder Informatiker) orientiert.

3. INFORMATION + BAUSTEIN

Viren sind molekularbiologische Mittel zur Informationsübertragung und Bausteine des Lebens und gehören damit zu den ältesten Phänomenen der Evolution. DADA und FLUXUS sind vor allem Kommunikationsapparate, die aus einfachsten Grundelementen zusammengesetzt sind. Systemische Komplexität entsteht nur durch die Zunahme der Partizipanten. George Maciunas besteht für FLUXUS auf „konkretem“ Umgang mit Materialien und Gegenständen, d. h. von einer mythologischen Aufladung mit Symbolgehalt ist entgegen der Auffassung einiger Fluxus-Akteure Abstand zu nehmen. Auch das Künstlerindividuum ist nach dieser Auffassung nur ein austauschbarer Baustein im kollektiven Gesamtgefüge, einer Communitas, der das gestalterische Interesse gilt.

4. TOT + LEBENDIG

Die Hervorbringungen der Akteure sind bei DADA wie bei FLUXUS vom Kontext abhängig, ohne Energiezufuhr von außen sind sie „wie tot“. In artgerechter Umgebung werden sie in Kooperation mit ihren Wirtszellen (die ebenso gegenläufig wie affirmierend agieren können) hingegen ausgesprochen lebendig und rufen mit bemerkenswerter Wirksamkeit gesellschaftliche Transformationen und kulturelle Evolution hervor. Erst mithilfe der passenden Ko-Autoren und Partizipanten entsteht eine lebendige, körperliche Präsenz des Werkes.

5. PARASIT + WIRT

Dadaistische Texte, Zeitschriften, Maskierungen, Objekte und Auftritte benötigen als Agenten der Ansteckung ebenso wie Fluxusfestivals das Publikum als Resonanzraum und Wirtsorganismus. Erst bei geeigneter Wirtsfindung können sie als anregende Parasiten in

Symbiose mit den Partizipanten wirksam und lebendig werden bzw. sich fortpflanzen und verbreiten. Umgebung, Umwelt und die Balance im jeweiligen Ökosystem entscheiden über die Entwicklung, Wirksamkeit und Weitergabe der kulturellen Information. Es gibt auch verinnerlichte bzw. ererbte künstlerische Programminformationen, die überdauern und aus der Latenz jederzeit wieder wirksam werden können.

6. KOPIE + REPLIK

DADA- und FLUXUS-Informationen reproduzieren sich mithilfe unterschiedlichster Zellen aller bekannten Lebensformen im Kunstsystem als permanente Kopien und Selbstreplikatoren. Unter anderem durch Kopierfehler und Störungen entstehen genetische Mannigfaltigkeit und ein Remix des künstlerischen Pools.

7. GRENZÖFFNER + MIXER

DADA- und FLUXUS-Akteure sind mit ihren intermedialen Werken Grenzgänger und haben die Fähigkeit, voneinander getrennte Bereiche durch ihre Wirksamkeit zu verbinden. Einseitig wirtschaftlich programmierte Interessen führen zu Monokulturen und künstlerischer Stagnation bzw. zum Aussterben gewisser Phänomene und Lebensformen im Laufe der kulturellen Evolution. Durch Grenzüberschreitungen und Transfer tragen Agenten der Ansteckung zur Öffnung geschlossener Systeme und Durchmischung von Monokulturen bei. Dadurch leisten sie einen wesentlichen evolutionären Beitrag zur permanenten Schöpfung.

8. DYNAMIK + IMMUNREAKTION

Die Produzenten von intermedialen und interaktiven Kunstwerken, Drucksachen, Aktionen und Musikstücken aus DADA und FLUXUS sind an dynamischer Verbreitung interessiert und bewirken in der Gesellschaft als Wirtsorganismus solcher Phänomene mehr oder weniger heftige Reaktionen, die entweder zur Vermehrung und Verbreitung der künstlerischen Information oder zur Immunität des Wirtes führt. Immunisierung erfolgt zyklisch und unterliegt dynamischen Schwankungen.

9. KOEXISTENZ + OPPORTUNISMUS

Trotz der oft destruktiven Ausrichtung von DADA und dem anarchistischen Potential von FLUXUS sind diese künstlerischen Phänomene nicht wirklich antikünstlerisch, sondern tendieren zur Koexistenz und passen sich Kunst und Leben an. Künstler und Aktivisten agieren stets auch opportunistisch und tragen daher in der Regel zum Erhalt für sie günstiger Lebensumstände bei.

10. ZUFALL + KONTROLLVERLUST

Individuelle Kunstobjekte aus DADA- und FLUXUS-Produktion lassen sich nicht nur von Akteuren, Multiplikatoren und Partizipanten in großer Auflage und vielfacher Kopie als Multiples verbreiten, sondern ändern durch Integration, Umcodierung, Rekombination, Kopierfehler, Übercodierung und Mutation ständig den Inhalt ihrer Information und den Code ihrer Wirtszellen und Ko-Autoren. Kunstwerke von Dadaisten und Fluxusakteuren sind wenig berechenbar, werden unkontrolliert propagiert und folgen häufig den Gesetzen des Zufalls und des freien Spiels.

11. LATENZ + ALTER

Es ist davon auszugehen, dass DADA- und FLUXUS-Elemente ein beträchtliches kulturgeschichtliches Alter haben und ihren frühesten Ursprung in zwischenmenschlichen urzeitlichen Interaktionen bei kultischen Ritualen finden. Mit ziemlicher Sicherheit sind Humor und künstlerische Information zeitgleich entstanden und können immer wieder lange

Zeit überdauern, ohne ihre Wirksamkeit zu verlieren. Eine andere Theorie geht von einem multiplen kulturgeschichtlichen Ursprung aus. In der Latenz sind diese künstlerischen Methoden und Elemente sicher schon im mittelalterlichen Straßentheater europäischer Städte, im japanischen Kabuki und im afrikanischen Tanz enthalten und leben inzwischen in den meisten uns bekannten Kunstformen fort.

12. IMPROVISATION + SUBVERSION

Dadaisten und Fluxus-Akteure und ihre Werke und Dokumente können fern jedes Utilitarismus als Mittler sehr nützlich sein und inzwischen auch für therapeutische Zwecke eingesetzt werden. Trotz ihrer verbreiteten Darstellung als Fremdkörper und trotz „erhabener“ Produktionen ferner Genies nach dem Star-Prinzip werden diese Akteure heute wieder vielfach als improvisationsfreudige Hoffnungsträger einer Kommunikationsguerilla für die Infiltration und Subversion geschlossener Systeme mit lebensfeindlicher Tendenz verstanden.

13. INNOVATION + VIELFALT

Kunsttransfer im Sinne von DADA und FLUXUS führt zur Innovation der Erbinformation der Wirtszelle. Auch entstehen durch Prozesse der Wirtsfindung ständig neue Kunstformen, die aktiv an der Veränderung bestehender Formen beteiligt sind. DADA- und FLUXUS-Viren sind Teil jedes bekannten Lebewesens im Kunstsystem, und mit erstaunlicher Dynamik favorisieren sie stets Unwahrscheinliches, Zufälliges und Undeterminiertes. Dada- und Fluxus-Akteure sind „von Natur aus“ innovativ und tragen maßgeblich zur Vielfalt des Lebens bei.



7.3 Mutation und Rekombination. Zur viralen Praxis einer Auswahl intermedialer Fluxuswerke der 1960er Jahre

„Insofern besagt Tristan Tzaras Satz ‚Die Zerstörung der Kunst mit künstlerischen Mitteln‘ eigentlich nur ‚Die Zerstörung der Kunst zum Aufbau einer neuen‘. Das genau ist es, was sich ereignet hat.“¹⁹³

Die Destruktion eines Kunstbegriffes ist meistens mit der Konstruktion eines anderen und mit der Installation eines neuen technologischen Instrumentariums oder zumindest eines aktualisierten Betriebssystems verbunden. Um zu verstehen, was die Praxis der intermedialen Fluxuswerke der 1960er Jahre von der heutigen Netzkultur und den Strategien vermeintlicher Partizipationsangebote der Digitalära unterscheidet, muss die Veränderung technologischer Distributionsbedingungen und zunehmend immaterialisierter Verbreitungswege thematisiert werden.

Die zum größten Teil prädigitalen intermedialen Kunstwerke, die in diesem Kapitel vorgestellt werden sollen, befinden sich an der Schnittstelle zum technisch avancierten Umgang mit neuen Speichermedien und einem digitalen Informationsbegriff, den der passionierte Virustheoretiker William S. Burroughs angesichts neuer Speichertechnologien im Medienverbund schon 1971 als „Electronic Revolution“ bezeichnete (vgl. Kap. 6.4).¹⁹⁴ Worin bestehen die wesentlichen Unterschiede zwischen prädigitalen Interaktionsmodellen der Fluxus-Akteure und der aktuellen „Viralität“ von Internetkommunikation? Prädigitale virale Modelle der Interaktion wirken zwar aus heutiger Sicht in Diffusion und Reichweite relativ eingeschränkt, beziehen aber ihre spezielle Wirksamkeit aus der direkten körperlichen Präsenz der Protagonisten und des von ihnen verbreiteten Materials. Einige ursprünglich sehr schlichte und flüchtige Aktionen sind in der Folge so ausführlich und vielfach dokumentiert und in den neuen Medien weiterverbreitet worden, dass viele Kunstwerke der 1960er Jahre bis heute als „Reenactment“ oder Dokumentationsmaterial im rezeptionslastigen, retrospektiven Kunstsystem der Gegenwart und im Kontext zeitgenössischer Medienkultur etliche neue Mutationen und Rekombinationen erfahren. Der Medientheoretiker und Kunstwissenschaftler Dieter Daniels beschreibt den Wandel des künstlerischen Umgangs mit

¹⁹³ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 169.

¹⁹⁴ Burroughs, *Electronic Revolution*, 1998 (1971). Vgl. zu den wesentlichen Unterschieden zwischen digitaler und prädigitaler Kunstpraxis den Vortrag der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Natalie Harren zu Fluxus anlässlich des Symposiums „eikones NFS Bildkritik“, Basel, 2016: Harren, Natilee, „Fluxus Against New Media. Networked Images. Artistic Practices Before and After the Internet“, in: eikones Forum (online), 2016, https://www.academia.edu/30054962/_Fluxus_Against_New_Media_Networked_Images._Artistic_Practices_Before_and_After_the_Internet_eikones_Forum_eikones_NFS_Bildkritik_Basel_Oct_28-29_2016 (aufgerufen am 27.5.2017).

Technologien der Intermedialität von den 1960er Jahren bis in die 1990er Jahre als eine Frage von offenen oder geschlossenen Systemen. Als Beispiel für offene Systeme nennt er als frühen Fall die Theatertheorie Bertolt Brechts und das musikalische Schaffen von John Cage. Geschlossene Systeme werden hingegen laut Daniels durch Strategien der Interaktivität gebildet, wie sie durch Informatiker wie Alan Turing oder Bill Gates propagiert werden:

„Turing entwickelt aus der reinen Mathematik die wissenschaftlichen Grundlagen der technologischen Machbarkeit einer Mensch-Maschine-Kommunikation bis hin zur Ununterscheidbarkeit. Brecht hat seine Theatertheorie auf die Medien übertragen und erkennt die sozialen und politischen Wirkungen einer von immer perfekteren Medienmaschinen geprägten Mensch-Mensch-Kommunikation. Die Spannbreite zwischen diesen Positionen einer technologischen bzw. einer sozialen Auffassung von Interaktivität bleibt bis heute bezeichnend für die Eckpunkte der Debatte zu Cyberspace und Internet über die wechselseitige Beeinflussung von Medientechnik und Gesellschaftsstruktur.“¹⁹⁵

In den solchermaßen vorgestellten divergierenden Modellen der Interaktion, die den wesentlichen Unterschied zwischen der Praxis der 1960er Jahre und der heutigen digitalen Partizipationskultur bezeichnen, sind nach Daniels die Programme (Software) wichtiger als die Instrumente (Hardware). Allerdings laufe das Programm Turing/Gates nach einer „Top-down-Struktur“, während man das Programm Brecht/Cage als „Open-Source-Struktur“ bezeichnen könne. Damit folgt Daniels der Software-Kritik Friedrich Kittlers und formuliert zudem auch die Frage nach der Autorschaft für die Digitalära neu.¹⁹⁶

„Komposition soll für Cage kein möglichst perfektes ‚Betriebssystem‘ für Musikinstrumente liefern, sondern einen individuellen und sozialen Kreativitätsprozeß in Gang setzen, der sich sukzessive von der Intention seines Initiators ablösen kann. Die Software von Bill Gates und anderen proprietären Systemen hält demgegenüber den Nutzer in Unkenntnis der Strukturen, die ihre ‚Autoren‘ ihr eingeschrieben haben. Das Modell des tiefen Geheimnisses aller Kreativität, welches dem guten, alten idealistischen Kunstbegriff entlehnt ist, wird nur noch artifiziell aufrechterhalten und statt den hehren Zielen des Genies dient es dem schnöden Mammon des Monopols. Für Cage ist Interaktivität eine ästhetisch und ideologisch begründete Auflösung der Grenze zwischen Autor, Ausführenden und Publikum.“¹⁹⁷

Nach den hier (im Kap. 5.6) erarbeiteten Erkenntnissen zu kulturvirologischen Modellen lässt sich das Programm Brecht/Cage als virales Interaktionsmodell des Typs B oder Typ E (evolutionäres Modell, subversives Modell), das Programm Turing/Gates jedoch nach Typ C,

¹⁹⁵ Daniels, Dieter, „Strategien der Interaktivität“, in: Daniels, Dieter/Frieling, Rudolf (Hg.), *Medien, Kunst, Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, Bd. 2. Wien/New York, 2000, S. 143.

¹⁹⁶ Den handelsüblichen „Protected Mode“ für Computernutzer bezeichnet Kittler als „Abschottung“ der „neuen Elite“ der Programmierer von den technisch Unkundigen, die er mit den Analphabeten des Mittelalters vergleicht. Kittler, Friedrich, „Computeranalphabetismus“, in: Matejovski, Dirk/Kittler, Friedrich (Hg.), *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt am Main/New York, 1996, S. 247.

¹⁹⁷ Daniels, „Strategien“, in: Daniels/Frieling (Hg.), *Medien, Kunst, Interaktion*, 2000, S. 142ff.

Typ D (religiöses Modell, totalitäres Modell) und eventuell auch nach Typ F (fusioniertes Modell) beschreiben.

Bei der von Dieter Daniels vorgestellten Unterscheidung von Software und Hardware bei der Interaktion zwischen Kunst und Gesellschaft sollte daran erinnert werden, dass biologische und digitale Viren eine bemerkenswerte Kombination aus Software und Hardware bilden und damit, wie im ersten Teil dieser Untersuchung dargestellt, auch zu einem Modell des Dritten werden dürften, das unsere bisherigen Vorstellungen von Hardware und Software aufzulockern vermag (vgl. Kap. 5.1). Unabhängig davon, ob das Programm permanentem Konsum oder „permanenter Schöpfung“ dient, wird der Körper des „Users“ als Wirt genutzt und, wo notwendig, zum Hybridwesen umprogrammiert und in seiner Substanz wie auch in seiner kulturellen Erbinformation verändert.¹⁹⁸ In jedem Fall hat die Auflösung der Grenze zwischen Autor, Ausführenden und Publikum nicht nur für die Software Folgen, sondern gleichermaßen für die Hardware. Mit diesem kulturvirologischen Bewusstsein muss die Einschreibung intermedialer Informationen in reale Körper der Konsumenten bzw. der schon erläuterten „Prosumenten“ im Kontext eines künstlerischen, zunehmend aber vorwiegend nur noch ökonomisch ausgerichteten Kreativitätsprozesses betrachtet werden.

Im Folgenden werden drei „Best-Practice“-Beispiele für die fortgesetzte Propagierung von Dada-Mikroben als Fluxus-Viren präsentiert. Die Entscheidung für die Auswahl erfolgt nach den Kriterien des Viralen (vgl. Kap. 5.2) und nach ihrer Relevanz für die Beantwortung der Frage, ob die vorgestellten neodadaistischen Fluxus-Stücke internationale Verbreitung erfahren haben, ob sie nach wie vor aufgeführt werden und ob sie kulturevolutionäre Prozesse der Mutation und Rekombination bis hin zu einer Präsenz in der digitalen Partizipationskultur des Internets erlebt haben. Bei der vorliegenden Auswahl handelt es sich auch um eine stark gekürzte Untersuchung zum „Sound of Fluxus“, dessen ausführliche Untersuchung ein ausdrücklich zu empfehlendes Vorhaben für die Zukunft darstellt, da oft versucht wird, beim Versuch einer Nutzbarmachung des Fluxus-Potentials für die Betrachtung von Innovation und Veränderung in Musik und Soundkultur das Rauschen auf den so heterogenen Kanälen des Fluxus-Netzwerkes auszublenden. Hinsichtlich der Bedeutung des Virus als obligatorischer Parasit scheint es noch einmal erwähnenswert, dass im Französischen „parasites“ die Störgeräusche bei der Übertragung von Funknachrichten oder Radiosendungen sind. Das Kommunikationsnetzwerk der Fluxus-Künstler entstand seit 1962 aus höchst heterogenen Sendungen auf unterschiedlichsten Kanälen und nahm in vielerlei Hinsicht heute übliche Praktiken des audiovisuellen Informationsaustausches im Internet und in den sozialen

¹⁹⁸ Feelisch, Wolfgang, „Immerwährende Schöpfung von Robert Filliou“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 124-130.

Netzwerken vorweg. Es hat aber eine davon völlig verschiedene Verbindlichkeit, Sinnlichkeit und Körperlichkeit, die in der bisherigen Digitalkultur der Gegenwart lediglich eine konsumorientierte Mimikry erfährt. Insbesondere die Mail-Art-Experimente von George Brecht, Emmett Williams, Yoko Ono und Ray Johnson, aber auch – als Grenzöffnungsprozess mitten im Kalten Krieg – von vielen osteuropäischen Kollegen sind auch heute noch vielen aufmerksamen Beobachtern ein Begriff. Daneben gab es in den 1960er Jahren noch viele, viele andere internationale Stimmen.¹⁹⁹

Die Kunstwissenschaftlerin Dorothee Richter kritisiert daher zu Recht, dass die meisten Publikationen zu Fluxus das „Rauschen des Diskurses“ ausblenden, „bis eine einzige Stimme übrig bleibt“.²⁰⁰ Dies ist besonders an der Konzentration vieler Arbeiten auf ökonomisch verwertbare männliche Einzelpersönlichkeiten wie Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell oder George Maciunas als Hauptakteure erkennbar, über die entsprechend zahlreiche Monographien und Kataloge zu Einzelausstellungen existieren.²⁰¹ Dieter Daniels hingegen stellt nach Ansicht Richters den deutlich komplexeren Zusammenhang des „Fluxusnetzwerkes“ (zu dem sich immer gern auch die Sammler und Partizipanten zählen lassen wollen) präziser dar, wenn er egozentrierte Selbstdarsteller wie Wolf Vostell in seinen Untersuchungen weglässt.²⁰² Weder will ein oft im Zusammenhang mit Fluxus genannter Künstler wie Allan Kaprow mit seinen Happenings zu Fluxus gerechnet werden, noch akzeptierte George Maciunas das collagierende Prinzip und die Opulenz der Happenings. Auch viele vermeintliche Parallelen zwischen Fluxus und Pop-Musik haben aus dieser Perspektive eher mit Analogien zum Happening zu tun. Das Durchkomponieren von opulenten Werken ist viel weniger im Sinne von Fluxus als zufällige Geräuschkulissen, interaktive Soundexperimente und das eingangs beschriebene Rauschen heterogener

¹⁹⁹ Eine der ersten Publikationen zur „Mail Art“ ist vom späteren Hauptvertreter dieser Kunstform, Ray Johnson, gemeinsam mit Dick Higgins in dessen Künstleredition „Something Else Press“ geschaffen worden; aber auch andere Künstler im Umfeld von Fluxus haben ähnlich gearbeitet. Vgl. Johnson, Ray, *The Paper Snake*. New York, 1965. Von Emmet Williams gibt es zahlreiche Werke mit postalem Charakter und dazu passende Flux-Post-Boxen, verschiedene Fluxus-Akteure hatten auch eigene Briefmarken. Vgl. Abb. zu Williams, Emmet, „Die Leiden des jungen Emmets“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 183. George Maciunas hielt stets international mit befreundeten Künstlern über Flux-Post Kontakt, die besondere Wirkung dieser oft als graphisch ambitionierte Massenware produzierten Mail-Art beschreibt der tschechische Fluxus-Akteur Milan Knížák in Erinnerung an eine in Anwesenheit des tschechischen Zolls geöffnete Sendung aus New York eindrücklich in: Knížák, Milan, „George THE Maciunas“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 112-119.

²⁰⁰ Richter, *Fluxus*, 2011, S. 36f.

²⁰¹ Vgl. Kellein, Thomas, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*. Köln, 2007.

²⁰² Vgl. Daniels, Dieter (Hg.), *FLUXUS. Ein Nachruf zu Lebzeiten*. Köln, 1991. Maciunas und andere Fluxus-Initiatoren halten „gemeinsames antiindividualistisches Handeln“ für das zentrale Kriterium ihrer Kunstauffassung. Vostell wurde, wie Richter erwähnt, schon von Maciunas für die fehlende Offenheit seiner Handlungsanweisungen in festgeschriebenen Partituren kritisiert, die eine veränderte, spätere Aufführung und ungerichtete Publikumsreaktionen kaum möglich erscheinen lässt. Richter, *Fluxus*, 2011, S. 48.

Frequenzen auf sämtlichen Kanälen.²⁰³ Daher liegt es allenfalls nahe, den bewussten Dilettantismus der Punk-Generation in kontextueller Strukturkoppelung zum Fluxus-Virus zu betrachten. Charakteristisch für intermediale Kunst ist der Umstand, dass sie im Wesentlichen durch aufgezeichnete Musik und zeitbasierte Medien denkbar und machbar – aber auch spürbar und erfahrbar – geworden ist, denn nicht nur die universelle Endlosigkeit des künstlerischen Prozesses, sondern auch die konkrete momentane Erfahrung von Nähesituationen im Hier und Jetzt und der Versuch, gültige Zeitvorstellungen zu durchbrechen, zeichnen die Intensität von Fluxus aus.

Der These dieser Untersuchung zufolge werden diese künstlerischen Methoden der 1960er Jahre erst vor dem Hintergrund neuer, physikalisch und biologisch inspirierter Interaktionsmodelle denkbar, die ihre Entsprechung in Mikrobiologie, Ökologie und biologischer Strukturkoppelung finden. Künstler mit interkulturellem und partizipativem Potential wie Benjamin Patterson, Nam June Paik oder Yoko Ono dürfen als spezifische menschliche Überträger akustischer Fluxus-Viren angenommen werden, gegen die als Immunantwort des dominanten westlichen Kunstsystems seinerzeit noch keine ausreichend starken Abwehrkräfte oder gar Resistenzen entwickelt wurden. Durch den Zweiten Weltkrieg befand sich das kulturelle Informationssystem, metaphorisch gesprochen, in der Situation eines Transplantationspatienten, dessen Körper nur durch die Einnahme von immunsuppressiven Medikamenten von der Akzeptanz eines „fremden“ neuen Organs überzeugt werden kann. Dies mag einer der historischen Gründe sein, warum gerade in den 1960er Jahren in der westlichen Welt eine besondere Vielfalt künstlerischer und gesellschaftlicher Innovationen aufkommen und breitenwirksam werden und „Diversität“ zum Paradigma der politischen Kultur der Gegenwart aufsteigen konnte. Fluxus hat infolgedessen auch die heute so populäre Digitalkultur mit manch einer virulenten Idee infiziert, doch war es auch von Anfang an so, dass Massenkultur und popkulturelle Methoden Fluxus beeinflusst haben. Nur zu gern wären einige der Fluxus-Leute massenkompatibel geworden, folgerichtig erschienen manche Künstler, die zunächst Fluxus nahe standen, später oder auch gleichzeitig auf dem Terrain der Pop Art. Bei diesen Wechselwirkungen spielen die Überschneidungen und soundtechnischen Abmischungen mit der Popmusik eine zentrale Rolle für eine weitere Diffusion von Fluxus-Ideen. Es scheinen einmal mehr virale Kriterien wie die Selbstreproduktion mit hoher Mutationsrate zu sein, die für Fluxus wie für die populäre Unterhaltungsmusik gelten. Wie in den vorangegangenen Kapiteln durch die Untersuchung

²⁰³ Als frühe Vorbilder dürfen nicht nur die Dadaisten, sondern auch noch frühere Experimente der italienischen Futuristen gelten; so schuf Luigi Russolo bereits 1913 sogenannte *intonarumori*, Geräuschinstrumente. Vgl. Mafina, G. Franco (Hg.), *Luigi Russolo. Futurista Futuribile*. Varese, 1997.

der „Kriterien des Viralen“ im Fluxus-Kontext belegt wurde (vgl. Kap. 7.2), hat Fluxus (zumindest zeitweise) methodisch und inhaltlich maßgeblich dazu beigetragen, aus einer senderzentrierten Gesellschaft ein demokratischeres und durchlässigeres System zu machen, in dem eine Öffnung zur dialogischen Kommunikation möglich, wenn auch alles andere als realisiert scheint, wie es der zeitweise in Westdeutschland ansässige und bei elektronischen Experimenten tonangebende Musiker und Videokünstler Nam June Paik in seiner gezielt eingesetzten Hybridsprache treffend formuliert hat: „Needless to say, conversation always means two-way communication. One-way communication is a dictate, Bekanntmachung and Verboten.“²⁰⁴

Im Fluxus-Manifest des für Werbung und Propaganda ebenso sensibilisierten wie professionalisierten litauischen Künstlers und selbsternannten Fluxus-Impresarios George Maciunas aus dem Jahr 1966 gibt es neben den bekannten, zwischenzeitlich hochkulturell geadelten Referenzen aus der Kunst- und Musikszene, Marcel Duchamp und John Cage, noch zwei weitere Verweise auf die historische Popkultur, die er neben „Gags“ und „Games“ nicht ohne Grund explizit nennt: Spike Jones und Vaudeville.²⁰⁵ Die Begeisterung des Emigranten Maciunas' für ein von Dynamik, Spontaneität, Freiheit und anarchistischer Unverschämtheit vibrierendes frühes Film- und Fernseherlebnis in den USA lässt sich nicht nur an der Figur Spike Jones, sondern auch an frühen Disneyfilmen der 1920er und 1930er Jahre nachvollziehen, in denen ein ungezähmt destruktives und genuin parasitäres Wesen namens Mickey Mouse sein boshafes Potential noch bei Klavierzerstörungen ausleben darf.²⁰⁶ Für andere Fluxus-Akteure war, wie Michael Glasmeier zu berichten weiß, der abgründige Humor des Münchener Komikers und Musikers Karl Valentin eine bedeutsame Referenz für ihr eigenes Schaffen.²⁰⁷ Wolfgang Till bezeichnet Valentin sogar als „heimlichen

²⁰⁴ Nam June Paik im Gespräch mit Irmeline Lebeer, 16. Dezember 1974, zitiert nach: Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 30.

²⁰⁵ Fluxus Manifest 1966 von George Maciunas, der letzte Satz des Manifests (nachdem vorher schon „Fluxvaudeville“ genannt wird) definiert Fluxus wie folgt: „It is a Fusion of Spike Jones, Gags, Games, Vaudevill, Cage and Duchamp.“ Abb. in: Daniels, „FLUXUS. Ein Nachruf“, 1991, S. 111. Spike Jones war ein in den USA legendärer Klanginnovator seiner Zeit, der mit einem völlig neuen Instrumentarium im Rahmen des Bandprojektes „Spike Jones and the City Slickers“ den Sound früher Zeichentrickfilme prägte. Zu seinen bekanntesten Vertonungen gehörte Walt Disneys Hitler-Parodie *Der Fuehrers Face*. USA 1943, Regie: Jack Kinney, 8 Minuten. Als Instrumentarium nutzte der 1965 verstorbene Musiker Alltagsgegenstände wie Kuhglocken, Autohupen, Ambosse und als „Latrinophone“ einen mit Saiten bespannten Toilettensitz. Spike Jones pflegte im frühen US-Fernsehen mit einer Pistole in der Hand zu dirigieren, die er hin und wieder auch abfeuerte. Vgl. „The Best of Spike Jones“, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=guYcSPs2svc> (aufgerufen am 20.6.2016). Diese Nähe zu Vorbildern der historischen Populärkultur wird in der Rezeptionsgeschichte von Fluxus bislang kaum thematisiert. Die Bedeutung der Wiederaneignung der Kulturtechnik Vaudeville wird in der Einleitung zum dritten Teil der vorliegenden Arbeit erläutert.

²⁰⁶ Zu den Klavierzerstörungen als künstlerisches und popkulturelles Phänomen vgl. Schmidt, Gunnar, *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*. Berlin, 2013.

²⁰⁷ Glasmeier/Til, *Karl Valentin, Komik und Kunst*, 2009, S. 101. Karl Valentin begann seine für Deutschland absolut eigentümliche Karriere um 1907 als „Musikal-Clown“, wobei er unter anderem mit Musikapparaten

Medienkünstler“, der mit seinem Münchner Panoptikum Maßstäbe für alle folgenden „Künstlermuseen“ gesetzt hat. Dieser nachträgliche intermediale Ehrentitel dürfte aber wohl für einige Unterhaltungskünstler seiner Zeit gelten.²⁰⁸ Das Panoptikum als Präsentationsform gehört wie optische Vorführungen, Illusionen, Figurentheater, Menagerien und die Vorführung von Abnormitäten („Freakshow“) und Fremdartigkeit („Völkerschau“) zum festen Bestandteil jedes Jahrmarktes vor der Einführung von Film und Fernsehen und richtete sich an ein sensationslüsterndes Massenpublikum. Fluxus will nach der Vorstellung seines Namensgebers und Hauptorganisators George Maciunas in der Tradition der Massenvergnügungen mit künstlerischem Anspruch wie Music Hall und Vaudeville weiterarbeiten, sie aber auch gleichzeitig durch eine gezielte Manipulation gewohnter Zeitorganisation konterkarieren – vielen Zuschauern erschienen folglich die Fluxus-Festivals als so langweilig, dass sie vorzeitig gingen oder sich von der Langeweile extrem provoziert fühlten. Dabei handelt es sich oftmals auch um ein grundsätzliches Missverständnis in der Rezeption: Das Publikum kann nach Belieben kommen und gehen und ist im offenen System des Fluxus-Events keinesfalls gezwungen, wie bei einem klassischen Konzert ruhig auf seinem Sitzplatz zu verharren.²⁰⁹

In seinem für die 1960er Jahre in dieser Arbeit vielfach als Leitmotiv bezeichneten Werk *Das offene Kunstwerk* unterscheidet der italienische Semiologe Umberto Eco als Unterkategorie des offenen Kunstwerkes auch das „Kunstwerk in Bewegung“ („opera mobile“); und zwar gilt diese Kategorie nicht nur für musikalische Werke, sondern auch im Falle des Livre-Projekts Mallarmès in der Literatur, der „Mobiles“ bei Alexander Calder oder der „Laterna Magica“ Bruno Munaris in der bildenden Kunst. Eco erkennt im „Kunstwerk in Bewegung“ konzise eine direkte Reaktion der Künstler auf die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts:

„Man geht wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des ‚offenen Kunstwerkes‘ (und noch mehr in der des ‚Kunstwerkes in Bewegung‘), des Kunstwerkes als etwas, das niemals in derselben Weise rezipiert wird, die vagen oder präzisen Resonanzen einiger Tendenzen der modernen Wissenschaft sieht. Die Bezugnahme auf das Raum-Zeit-Kontinuum zur Erklärung der Struktur von Joyces Universum ist in der fortgeschrittensten Kritik schon durchaus gängig; und es ist kein Zufall, wenn

experimentierte. Er entstammte der berühmten Schausteller- und Puppenspielerfamilie Fey. Seine Sketche und seine Komik haben dekonstruktivistisches Potential, weshalb Michael Glasmeier die „frühe Verehrung einiger Fluxus-Künstler für Valentin“ als „absolut einleuchtend“ bezeichnet. Seit 1934 unterhielt Valentin in München sein „Jux-Museum“, ein Panoptikum mit hohem Unterhaltungswert, das „Komik der Dinge“ ebenso wie „plastische Kalauer“ auf ähnliche Weise wie Man Ray oder Marcel Duchamp mit ihren „Ready-mades“ zu einem „Denkraum Kunst“ werden ließen.

²⁰⁸ Ebd., S. 11.

²⁰⁹ So berichtet Nam June Paik vom „Festum Fluxorum Fluxus“ in der Düsseldorfer Kunstakademie, wohl gerade draußen gewesen zu sein, als Beuys auftrat: „Later I found in the catalogue that he did this music piece with the Spielzeug. I didn’t see it. I was away. [...] I must have been outside.“

Pousseur bei der Bestimmung des Wesens seiner Kompositionen vom ‚Möglichkeitsfeld‘ spricht.²¹⁰

Die Öffnung geschlossener Zeichensysteme in ein solches „Möglichkeitsfeld“ impliziert die aktive Beteiligung des Zuschauers an musikalischen oder performativen Auftritten, daher ist eines der hervorragendsten Beispiele für „offenes Werk“ bei Eco das bereits in diesem Kapitel von Dieter Daniels als „offenes System“ bezeichnete Brecht’sche Theater: „Es hat manche vor den Kopf gestoßen, dass das Arbeitsmodell des offenen Kunstwerkes sowohl auf ein informelles Bild wie auf ein Drama von Brecht Anwendung finden sollte.“²¹¹

Im Kontext dieses Zeitgeistes ist die enorme Diffusion des Festivals als interdisziplinäres offenes Kunstwerk der 1960er Jahre zu begreifen. Eco liefert der künstlerischen Methodik von Brecht bis Fluxus, von Dada bis Cage das notwendige theoretische Modell der Interaktion mit dem Publikum, das nun endgültig, so die Konzeption, als Mitgestalter und Teilhaber an der Autorschaft des Werkes durch „aktiven Eingriff des Konsumenten“ anerkannt wird.²¹² Was hat es also mit dem Festival als „offenes Werk“ auf sich? Wenn in Deutschland von einem „Festival“ die Rede ist, wird damit eher eine musikalische Publikumsattraktion der Populärkultur wie ein Jazzfestival, ein Folkfestival oder später auch ein Rockfestival verbunden. In den USA ist Fluxus von vornherein mehr im Kontext der Popkultur als im Zusammenhang mit Orten der Hochkultur wie Theater, Museum, Akademie oder Kirche zu suchen.²¹³ Die Situation in Europa ist also grundsätzlich verschieden, und dementsprechend glichen sich auch die Vorstellungen vom „Festival“ erst langsam an. Bis heute ist in Deutschland die Trennung von „E-Musik“ und „U-Musik“ einer traditionellen Abgrenzung und Kategorisierung unterworfen, die immer wieder neu debattiert wird, obgleich die Grenzen längst unkenntlich geworden sind.²¹⁴ Inzwischen gibt es zwar unzählige Kunst- und Musikfestivals weltweit, doch handelt es sich dabei meist um Events mit monoton kommerziellen Interessen, während die Künstler der frühen 1960er Jahre häufig selbst dafür

²¹⁰ Eco, *Das offene Kunstwerk*, 1973 (1962), S. 42-48.

²¹¹ Ebd., S. 12.

²¹² „Da die modernen Künstler sich bei der Realisierung dieses Wertes häufig an Idealen von Informalität, Unordnung, Aleatorik, Unbestimmtheit der Ergebnisse orientieren, wurde auch versucht, das Problem einer Dialektik von ‚Form‘ und ‚Offenheit‘ zu formulieren: also die Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer ein Kunstwerk die größte Mehrdeutigkeit verwirklichen und vom aktiven Eingriff des Konsumenten abhängen kann, ohne damit aufzuhören, Kunstwerk zu sein. Wobei als ‚Kunstwerk‘ ein Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften gelten soll, die den Zugang der Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren.“ Ebd., S. 8

²¹³ Allerdings sollte auch daran gedacht werden, dass Yoko Ono schon 1961 in New York mit ihrem Auftritt in der Carnegie Recital Hall, einem Aufführungsort für junge Virtuosen der klassischen Musik, die dort ihr Debüt gaben, die neue Idee aufbrachte, „traditionelle Spielorte für revolutionäre Vorführungen zu nutzen“. Hendricks zitiert nach: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 54.

²¹⁴ Insofern stellt auch die Diskussion um einen vermeintlichen „Kontextwechsel“, wie ihn z. B. Jörg Heiser in seiner Untersuchung zur Wechselwirkung von Kunst und Popmusik vorführt, ein eher hausgemachtes deutsches Problem dar. Vgl. Heiser, *Doppelleben*, 2015, S. 14f.

aufkamen, ihre Arbeit für ein Festival realisieren zu können, und es um die Verbreitung von Inhalten im „Open-Source“-Verfahren und die Gelegenheit zur Interaktion mit anderen ging. Es sollte außerdem nicht in Vergessenheit geraten, dass die Festivals der frühen 1960er Jahre nicht selten die einzige Möglichkeit waren, viele international verstreut und weit voneinander entfernt arbeitende Künstler gleichzeitig zu treffen und sich durch diese Nähe gegenseitig mit den gerade virulenten Ideen anzustecken.²¹⁵ Gründungsakt von Fluxus waren die Wiesbadener „Internationalen Festspiele für neueste Musik“ 1962 (im Hörsaal des Städtischen Museums), was vor allem dem Umstand zu verdanken ist, dass George Maciunas zu dieser Zeit in Wiesbaden als Graphiker für die US-Air-Force arbeitete. Die Veranstaltungsbezeichnungen der Fluxus-Events als musikalische Darbietungen im europäischen Kontext sind aufschlussreich: Im gleichen Jahr folgen „Festivals“ in Paris (American Center) und Kopenhagen (Nicolaikirche). Der deutsche Begriff für Festival, das „Festspiel“, ist eher dem bildungsbürgerlichen Publikum als den Freunden des Massenvergnügens oder der Schaustellerei vorbehalten und lässt direkte Assoziationen zum wagnerianischen Gesamtkunstwerk zu.²¹⁶ Beim „Festum Fluxorum Fluxus“ im Februar 1963 in Düsseldorf umging man den Begriff „Festspiel“ durch Latinisierung, in der Ankündigung wurde aber durchaus weiterhin hochkulturell von „Musik und Anti-Musik“ sowie „musikalischem Theater“ gesprochen. Anders ist es wenige Monate später in Amsterdam, als dort ein internationales „Fluxus Festival“ stattfand.

Die Festival-Idee grassierte also in dieser Zeit in der westlichen Kunstszene: Fast zeitgleich zu den Fluxus-Festivals finden Veranstaltungen in ähnlichem Geist des „offenen Werkes“ und zum Teil auch mit den gleichen Partizipanten statt, so beispielsweise 1962 das von Daniel Spoerri, Robert Filliou und Ben Vautier initiierte „Festival of Misfits“ (London) und das von

²¹⁵ Fluxus-Festivals entstanden aus der Improvisation bei der Jam-Session im Jazz und dienten wie diese dem gegenseitigen Kennenlernen, ähnlich wie auch viele andere Künstlerfestivals der 1960er Jahre. Mit dem Woodstock-Festival als vermeintlichem Vorbild aller Festivals ist eine sehr lebendige internationale Festival-Bewegung im Mainstream angekommen; fortan war klar, dass mit Festivals mit etwas professionellerer Organisation sehr viel Geld zu verdienen sein würde. Die aktuell wieder sehr aktive Teilnahme von Musikern an Festivals dürfte auf den Umstand zurückzuführen sein, daß auch Popmusiker wieder verstärkt live auftreten müssen, um Geld zu verdienen, da durch den technologischen Strukturwandel aufgezeichnete Musik als Einkommensquelle weitgehend ausfällt.

²¹⁶ Im Englischen wurden die Bayreuther Festspiele schon früh als „Festival Performance“ bezeichnet, wie man an einem der Werbeplakate von 1938 sehen kann. Interessant erscheint, dass hier auch der seit den späten 1950er Jahren für künstlerische, ereignishafte Auftritte und Happenings eingeführte Begriff der „Performance“ bereits mit einer entsprechend unkommentierten Selbstverständlichkeit benutzt wird; Abb. auf https://de.wikipedia.org/wiki/Bayreuther_Festspiele (aufgerufen am 20.6.2017); vgl. zum Verhältnis der Kunst des 20. Jahrhunderts zur Utopie des Gesamtkunstwerkes auch: Szeemann, Harald, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main, 1983.

George Brecht und Robert Watts 1963 gestartete „Yam Festival“ (New York).²¹⁷ Dem hier beschriebenen Verständnis von Fluxus folgt übrigens auch die in dieser Arbeit gewählte Bezeichnung der Beteiligten als „Akteure“, als Handelnde und Auftretende. Mit der Rückkehr von Maciunas nach New York Ende des Jahres 1963 endete die „heroische“ Phase der großen gemeinsamen Fluxus-Festivals, fortan bestand Fluxus aus einer Menge von Soloauftritten. Gelegentlich finden diese Aktionen in konzertierter Form statt, die jeder der Akteure für sich nutzt und als Fluxus interpretiert, wie es ihm gefällt, auch wenn Maciunas versucht, die ‚Generaldirektion‘ über diese höchst unterschiedlichen Phänomene zu behaupten.²¹⁸ Gerade die Besonderheit, dass jeder das Vehikel Fluxus nutzen und für seine Zwecke als intermedialen Grenzöffner einsetzen kann, macht einen wichtigen Grund für seine spätere Bezeichnung durch einige Akteure als „Fluxus-Virus“ aus.²¹⁹ Fluxus dient dem ständig fluktuierenden Informationsaustausch, dem Dialog und der Übertragung innerhalb kultureller Evolutionsprozesse.²²⁰ Fluxus ist keine Stilrichtung, das Fluxus-Virus ist ein Medium größtmöglicher Vielfalt und propagiert offene Systeme und permanente Veränderung. Fluxus bedeutet unaufhaltsame Transgression.

7.3.1 Beispiel I: „One for Violin“.

Nam June Paik und die destruktive Nutzungsänderung von Instrumenten

„Nam June Paik ist neben Andy Warhol und Joseph Beuys einer der Popstars der Kunst.“²²¹

Ob diese retrospektive Behauptung schon zu Lebzeiten des Künstlers zutreffend ist, sei dahingestellt, doch zweifellos brachte der junge Koreaner Paik die für einige wichtige Protagonisten der Pop-Musik typische Bereitschaft zu einer radikalen Nutzungsänderung des traditionellen Instrumentariums menschlicher Kultur mit aktueller elektronischer Technologie aus Migrationserfahrung und Jugend im Nachkriegs-Japan mit in den Westen. Als der seinerzeit noch vornehmlich als zeitgenössischer Musiker aktive Nam June Paik 1962 in den

²¹⁷ Yam Festival, 1962/63 an der Rutgers University und auf George Segals Farm in New Jersey/New York; Festival of Misfits, 1962 Gallery One und ICA, London <https://www.youtube.com/watch?v=GW4cPdJHxD4> (aufgerufen am 3.3.2018); DIAS Destruction in Arts Festival 1966 in London.

²¹⁸ Folglich kam es auch immer wieder zu Streitigkeiten um die Fluxus-Legitimation der jeweiligen Aktivitäten: Als Joseph Beuys seine 1967 gegründete „Deutsche Studentenpartei“ 1968 in „Fluxus Zone West“ umbenannte, erntete er vehementen Widerstand von Wolf Vostell, der sich seinerseits als Repräsentant dieses Territoriums verstand. Beide Künstler haben das Label Fluxus sehr strategisch als Werbeflaggschiff für ihre individuelle künstlerische Position genutzt und wurden nicht zufällig in vielen frühen Publikationen eher unter dem Oberbegriff „Pop Art“ behandelt. Vgl. Schilling, *Aktionskunst*, 1978, S. 79-102.

²¹⁹ Schuppenhauer, *Fluxus Virus*, 1992. Der italienische Kunstsammler Giuseppe Morra betont im Gespräch mit der Autorin 2014 in Neapel die Möglichkeit, jederzeit und an jedem beliebigen Ort der Welt ein Fluxus-Festival zu organisieren, sofern es den beteiligten Künstlern beliebt, dies als Fluxus-Festival zu feiern. In dieser besonderen Art der Aneignungsmöglichkeit sieht Morra das virale Potential der Fluxus-Ideen.

²²⁰ „Der Informationsaustausch während des Symposiums und der sie begleitenden Veranstaltungen war enorm.“ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, zum „Destruction in Arts Symposium“ (DIAS) in London, 1966, S. 163.

²²¹ Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 56.

Düsseldorfer Kammer spielen einen seiner ersten international beachteten Auftritte im Rahmen der Veranstaltung „Neo-Dada in der Musik“ hatte, nutzte er ihn, um buchstäblich mit einem Schlag aus westlichem und östlichem Instrumentarium jahrhundertelanger Kulturgeschichte in einer gelungenen Synthese etwas ganz Neues zu generieren, das sich gleichwohl nicht voraussetzungslos ereignete. Die konzentrierte Schlagkraft eines Samurais mit sämtlichen zen-buddhistischen Implikationen verbindet sich mit westlichen Assoziationen eines individuell talentierten, jahrelang trainierten und von göttlichem Funken inspirierten Geigenvirtuosen, wenn Paik langsam und konzentriert vor einem höchst gespannten – und eventuell immer noch eine musikalische Darbietung erwartenden – Publikum die Violine hoch über dem Kopf erhebt, einige Minuten reglos verharrt und dann mit einem gezielten Schlag das Instrument auf dem vor ihm stehenden Tisch zerschmettert. Der Kunsthistoriker (und Musiker) Justin Hoffmann beschreibt ausführlich Kontext und Entstehungsgeschichte dieser berühmten Geste, die bis heute immer wieder neue Aufführungen und Aneignungen durch professionelle Musiker und Amateure erfahren hat. Hoffmann berichtet von einer Aussage Paiks, nach der ihn die Arbeit „Piano Piece for Terry Riley # 1“ von La Monte Young zu dem Stück „One for Violin“ inspiriert habe. In dem Stück des im US-Bundesstaat Idaho geborenen Kollegen, der seine musikalische Prägung als Assistent von Arnold Schönberg erhielt und in Darmstadt 1959 John Cage und Karlheinz Stockhausen kennenlernte, wird ein Klavier solange vom Protagonisten gegen eine Wand gerammt, bis diese bestenfalls nachgibt oder der Spieler aus Erschöpfung aufgibt.²²² Auch Nam June Paik lernt in Deutschland John Cage kennen, der erstmals mit seinem „Musik Walk“ in der Galerie 22 im Rheinland in Erscheinung trat und von 1958 bis zu seinem Tod 1992 ein idealer Interaktionspartner und eine wichtige Referenz wurde. Die von beiden so geschätzte „Bidirektionalität“ zeichnet beide als fähige Sender und Empfänger aus, und ohne Zweifel stellen Cage-Stücke wie „Imaginary Landscape No. 4“ (1951) und „4'33“ (1952) wichtige Vorbilder für Paik dar.²²³ Im Falle des hier untersuchten Stückes „One for Violin“ ist dieser Einfluss insbesondere an dem Moment konzentrierter Stille vor der Zerstörung des Instrumentes zu erkennen. Wie Dieter Daniels in seiner Beschreibung der Interaktion zwischen Paik und Cage darlegt, gibt es noch zahlreiche andere Arbeiten der Proto-Fluxus- (vor 1962) und der Fluxus-Phase (1962-1967), in denen der Jüngere sich auf den Älteren bezieht. In extrem affirmativer, eigensinniger wie aggressiver Weise geschieht dies auch bei der „Hommage an John Cage“ in der Galerie Parnaß in Wuppertal (1959) und im Atelier

²²² Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 87.

²²³ Vgl. Daniels, Dieter, „John Cage und Nam June Paik. ‚Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)‘“, in: Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 106-125.

Bauermeister in Köln (1960) oder als filmische Adaption der Stille bei Cage auch mit „Zen for Film“ (1964), der Projektion eines leeren, ausbelichteten Filmstreifens.²²⁴ Das Verhältnis von Stille und Zerstörung, von Imagination und Ereignis darf als die eigentlich wirksame Komponente des Stückes „One for Violin“ angesehen werden, denn bekanntlich gibt es auch und gerade bei der Aufführung von Stille oftmals Publikumsproteste, da das Publikum das Ausbleiben der Darbietung als Zumutung und die Enttäuschung der Erwartung als eine ebenso extreme Provokation empfindet wie ein vermeintlich „leeres“ Bild. Justin Hoffmann bezeichnet „One for Violin“ als „eines der meist gespielten Stücke der Fluxus-Bewegung“:

„„One for Violin“ kann wegen seiner Prägnanz als Höhepunkt in Paiks künstlerischer Arbeit mit Destruktion gewertet werden.

Die ganze Aktion zielt auf den Moment der Zerstörung ab. Die Konzentriertheit des Akteurs entspricht der Handlungskonzentration des Stückes.“²²⁵

Paik schildert im persönlichen Gespräch mit Hoffmann, wie die Künstlerkollegen Konrad Klapheck und Joseph Beuys bei der Erstaufführung in den Düsseldorfer Kammerspielen einen erbosten Berufsgeiger, der auf die Bühne zu stürmen versuchte, aus dem Konzertsaal geleiten: „Er wollte die Geige retten oder so was.“²²⁶ Diese Aussage zeigt übrigens, dass das Publikum im Moment der Stille vor der Zerstörung diesen Akt durchaus erahnt und erwartet. Ein ähnlicher Protest wiederholte sich beim DIAS-Festival New York 1968, als Charlotte Moorman das Stück aufführen wollte und sich ein Teilnehmer namens Saul Gottlieb nach Aussage von Ralph Ortiz der Performerin in den Weg – auf den vor ihr stehenden Tisch – legt, um die Zertrümmerung zu verhindern mit der Begründung „You destroy a violin. A child could (be) playing it.“ Charlotte Moorman soll daraufhin erbost die Violine auf Saul Gottlieb selbst zertrümmert haben; laut Hoffmann erzählte Michael Kirbey in seinem Bericht „Destruction in Art II“: „A spectator warned Saul. He had half-turned when Charlotte hit him with the violin. She struck him several times on the head and upraised arm, smashing the violin. Saul Gottlieb was bleeding.“²²⁷ Bemerkenswert an diesem Bericht über das unvorhergesehen gestörte Reenactment des Stückes „One for Violin“ durch die langjährige Performancepartnerin und bravouröse Topless-Cellistin Charlotte Moorman ist vor allem das mehrfache Zuschlagen in einer Art impulsivem Kultur- oder Geschlechterkampf anstelle einer konzentrierten Aktion. Die Anekdote zeigt beispielhaft Schwierigkeiten mit dem Verlust der Kontrollmacht über eine gezielt provozierte Interaktion mit dem Publikum als Grundproblem jeglicher Publikumspartizipation. Im genannten Beispiel wird die nurmehr „störende“

²²⁴ Ebd., zum Verhältnis Cage/Paik.

²²⁵ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 164f.

²²⁶ Ebd.; es ist zu vermuten, dass diese Szene für Joseph Beuys ein Schlüsselerlebnis hinsichtlich der Wirkmacht von Aktionen und Performances war.

²²⁷ Michael Kirbey, zitiert nach: Ebd.

Partizipation von Saul Gottlieb zum Kommunikationsproblem für die Performerin. Das Publikum ist zwischenzeitlich als Rezipient wesentlich geschulter als zur Zeiten der Dadaisten (1916-1923), zu deren Interaktionsangeboten der Künstler Hans Richter noch geradezu jovial die wunschgemäß empörten Reaktionen des mithandelnden Publikums vermerken kann: „Nirgends verfehlte diese das Publikum aus jeder Gemütlichkeit erweckende Demonstration ihre Wirkung, und überall trat das Publikum als Mithandelnder auf, ohne zu ahnen, dass es so geplant war.“²²⁸ Heute sind zahlreiche partizipative Versionen des Stückes „One for Violin“ auf der Internetplattform „YouTube“ zu sehen. Das Spektrum der Darbietungen reicht von professionellen Interpreten Neuer Musik bei Musikfestivals bis hin zu Privatpersonen, die das Stück vom Ehepartner vor der Eingangstür ihres Einfamilienhauses in Ohio aufzeichnen lassen und es dabei kläglich an Durchschlagskraft für mehr als eine leichte Beschädigung der Violine fehlen lassen. Dabei variiert bei den unterschiedlichen Reenactments vor allem die Länge der Konzentrationsphase zwischen dem Anheben des Instrumentes bis über den Kopf des Interpreten/der Interpretin. Die Publikumsreaktionen hängen sehr deutlich davon ab, ob die Nummer im Slapsticktempo (Juchzen, Kichern) oder besonders weihevoll (absolute Stille auch nach dem Destruktionsakt) aufgeführt wird. Das Stück ist zwischenzeitlich in verschiedenen Aufzeichnungsmodi selbst zu einem Teil der Partizipationskultur im Internet geworden, was den 2006 verstorbenen Erfinder des „Participation-TV“ Nam June Paik sicherlich herzlich erfreut haben dürfte, denn

„Paik arbeitet in New York seit Ende der 60er Jahre kontinuierlich mit Fernsehanstalten zusammen. Fast alle seine Videotapes der 70er Jahre werden zusammen mit dem Fernsehen produziert und auch gesendet. Er erweitert seine Idee des „Participation-TV“ auf ein globales Niveau und entwirft neue Modelle für eine kulturelle und politische Funktion des Fernsehens durch einen weltweiten Austausch von Programmen als Grundlage internationaler Verständigung. [...] Sein Videotape ‚Global Groove‘ von 1973 ist die praktische Umsetzung dieser Entwürfe. Dieser Ansatz führt weiter bis zu Paiks weltumspannenden Satellitensendungen: 1984 präsentiert er auf dem Umschlag der Begleitpublikation zu ‚Good Morning, Mr. Orwell‘ die letzte Hochrechnung, dass 33 Millionen Zuschauer die Sendung gesehen haben. Er gehört zu den wenigen Medienkünstlern, denen der Spagat zwischen dem elitären Kunstkontext und dem Anspruch auf das Massenmedium gelingt.“²²⁹

Dieter Daniels verweist in diesem Zusammenhang auch auf die enorme Bedeutung der italienischen Künstler (Futuristen, Spazialisten) für eine Veränderung im musikalischen Rezeptionsverhalten und die wichtige Frage Bertolt Brechts, wie aus dem Radio ein Kommunikationsapparat anstelle eines bloßen Distributionsapparates zu erzeugen sei.²³⁰

²²⁸ Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 146.

²²⁹ Daniels/Frieling, *Medien, Kunst, Aktion*. Wien/New York, 1997, S. 63.

²³⁰ Ebd., S. 61.

Genau die gleichen Fragen sind heute im Zusammenhang mit der Viralität bestimmter Inhalte im Internet und ihrer Distribution als Meme und Virals entscheidend für den Zugang zu offenen oder geschlossenen Systemen. Nam June Paik hat seine Arbeit gezielt an diesen Fragen ausgerichtet. 1961 schleifte er als Vorarbeit zu „One for Violin“ in Köln eine Violine so lange hinter sich auf der Straße her, bis das Instrument nur noch eine Saite besaß.²³¹ Hier wird das Instrument nicht schlagartig vernichtet, sondern der Transformationsprozess gleicht eher einer massiven Abnutzung. Bei allen destruktiven Gesten muss die biographische Nähe der Protagonisten der Fluxus-Szene zum Zweiten Weltkrieg, im Falle Paiks insbesondere noch zum Korea-Krieg bedacht werden. Zwar sieht der gleichfalls aus seiner litauischen Heimat exilierte George Maciunas Fluxus nicht als geeignet für das Nachdenken über Destruktion an. Dies sollte aber nicht davon ablenken, dass viele Künstler, die sich im Fahrwasser von Fluxus und Proto-Fluxus bewegten, explizit destruktive Gesten nutzen, insbesondere als Souderfahrung. Dazu gehört nicht nur der Rückgriff auf Kriegserfahrungen bei Nam June Paik und seiner Performancepartnerin Charlotte Moorman,²³² auch der frühere Resistancekämpfer Robert Filliou betonte in einem Interview seine Tauglichkeit für den Straßenkampf.²³³ Der vormalige Wehrmachtsfunker Joseph Beuys und der stets an provozierenden Gesten interessierte Wolf Vostell sendeten gleichfalls gern extrem lautstark und nutzten nach dem Vorbild der Futuristen und Dadaisten auch Krach für ihr performerisches und akustisches Repertoire. Vostell belässt es dabei nicht wie Beuys bei Instrumentaleinsätzen (und einem eher missglückten Ausflug als Sänger in die Welt der Pop-Musik),²³⁴ sondern lässt insbesondere modifizierte Fernsehprogramme als Inbegriff einer kulturellen Konserve seit 1966 bei seinen audiovisuellen Happenings laufen.²³⁵ Und auch wenn Maciunas der Ansicht war, konstruktiv und eben nicht destruktiv zu arbeiten, war er ganz im Geiste der seinerzeit beliebten Klavierzerstörungen imstande,²³⁶ die Tasten eines Pianos festzunageln und das beschriebene Paik-Stück „On for Violin“ mit Verve zu

²³¹ Nam June Paik, „Violine mit Saite“, heute im Museum für Moderne Kunst, Wien; vgl. Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 87.

²³² Vgl. Rothfuss, Joan, „Die Ballade von Nam June und Charlotte. Eine revisionistische Geschichte“, in: Rennert/Lee, *Nam June Paik*, 2010, S. 145-155.

²³³ In einem Interview mit einem dänischen Journalisten erklärte der Fluxus-Künstler Filliou 1968 den Sinn seiner Telefonberatung zum Straßenkampf für dänische Bürger in der Kunstbibliothek der Kopenhagener Nicolaikirche: „I rather consider my lecture in streetfighting as a kind of poem. [...] As a very young man I made up my mind to fight against fascism. At that time it was easy to see where the fascism was, today it can be more difficult.“ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 209.

²³⁴ Beuys, Joseph, *Sonne statt Reagan*, Musikant/Emi Electrola, 1982, 3 Minuten. Die begleitende Band für die Einspielung bestand mit Ausnahme von Wolfgang Niedecken aus Mitgliedern der Kölner Gruppe BAP; vgl. https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk&feature=youtu.be (aufgerufen am 2.4.2018).

²³⁵ Wedewer, Rolf, *Vostell*. Bonn/Köln/Leverkusen, 1991, Abb. S. 207-239.

²³⁶ Vgl. Schmidt, *Klavierzerstörungen*, 2013.

performen; er führte es selbst 1964 auf.²³⁷ Laut Hoffmann gibt es noch eine kuriose Variante des Stückes, die von einem unbekannteren Fluxus-Weggefährten aus Nizza, der sich „Serge III“ nennt, konzipiert wird. Ben Vautier berichtet, dieser habe „One for Violin“ mit einer mit Beton angefüllten Geige performt, so dass wider die Publikumserwartung nicht das Instrument, sondern der Tisch bei der Aufführung zu Bruch geht.²³⁸ Ben Vautier soll übrigens bei der Programmgestaltung von Fluxus-Festivals „violent scores“ wie „One for Violin“ anderen Programmteilen zugeordnet haben als solche „Scores“, die laut der Performerin Alison Knowles in der Lage sind, ein Publikum zur Ruhe zu bringen („quiet down the audience“).²³⁹ Es gibt also bei aller Partizipation und Publikumsinteraktion durchaus eine dezidierte, wenn auch flexibel zu handhabende Regieführung. Gleichfalls im südfranzösischen Nizza, wo ganz in der Nähe Mitte der 1960er Robert Filliou und George Brecht das Unternehmen „La Cédille qui Sourit“ begannen, griff der in der Düsseldorfer Szene gut vernetzte Künstler Arman das Motiv der zerstörten Violine schon in Arbeiten wie „Dosilasolfamirédo“ und „Virtuosité“ (beide 1961) oder „Colère du violon“ (1962) zur gleichen Zeit wie Paik auf. In mehreren Fällen zerschlug Arman das Instrument, teils auch vor Publikum, so beim ersten „Festival du Nouveau Réalisme“ in Nizza (1961) und beim zweiten in München (1963).

„Das Zertrümmern eines Instruments als Abschluß eines Konzerts war im Bereich der U-Musik nichts Neues: Auf einem Konzert mit verschiedenen Gruppen in den späten fünfziger Jahren, goß der Rock'n'Roll-Pianist und Sänger Jerry Lee Lewis während seiner letzten Nummer ‚Whole lot of shakin‘ Flugzeugbenzin über das Klavier und warf ein Zündholz darauf.“²⁴⁰

Damit wollte Jerry Lee Lewis seinerzeit in den 1950er Jahren allerdings auch ganz zweckmäßig den Auftritt weiterer Pianisten sabotieren. Es verwundert angesichts dieser Bezüge kaum, dass seit dem Dadaismus übliche künstlerische Methoden wie (Dé-)Collage, Destruktion und Dekonstruktion sich auch bald in der Pop-Musik fanden. Eine im Nachhinein als wegweisend anzusehende Vorlesung zu „autodestruktiver Kunst“ gab der Künstler Gustav Metzger 1961 am Ealing Art College,²⁴¹ an dem zu diesem Zeitpunkt auch Pete Townshend Student war, der spätere Gitarrist der Rock-Band „The Who“. Ein Kunstwerk wird in der Konzeption Metzgers vom Künstler initiiert, agiert dann aber selbstständig in der Öffentlichkeit und zerstört sich schließlich selbst. Diese Science-Fiction-Variante einer dem später realisierten Computervirus ähnlichen Verselbstständigung von Technik erinnert an den

²³⁷ Vgl. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus ibi motus*, 1990, S. 220.

²³⁸ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 150.

²³⁹ Dezeuze, Ana, in: Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008, S. 27.

²⁴⁰ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 81ff.

²⁴¹ Metzger, Gustav, *Act or perish! A Retrospective*. Oslo, 2016.

sich verselbstständigenden Computer in Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssee“.²⁴² Metzger sprach hinsichtlich eines solchen Automatismus in seinem zweiten Manifest zur autodestruktiven Kunst von 1961 bereits von einem „Agenten“ als wirksames Element („agent“, engl. Wirkstoff), was ganz im Sinne viraler Strategien erscheint, wie sie Burroughs beschreibt: „Auto-destructive Art is art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years.“²⁴³ In seinen Manifesten verweist Metzger auch auf die Möglichkeit, Kunst aus natürlichen Materialien zu machen und biologische Prozesse für die Arbeit zu nutzen.²⁴⁴ Das Künstlerindividuum wird unwichtig, Kunst wird öffentlich, Interaktion erwartet: „Für den Künstler stellt das autodestruktive Monument nicht nur ein ästhetisches Projekt, sondern auch ein kybernetisches Modell in einer urbanen Situation dar, das die Möglichkeit der Interaktion miteinschließt.“²⁴⁵ Der junge englische Künstler Robin Page, der Metzger in London ebenfalls gehört hat, trat 1962 in seinem „Guitar Piece“ eine Gitarre um einen Häuserblock.²⁴⁶ 1964 zertrümmerte Pete Townshend als Gitarrist der Band „The Who“ seine erste Gitarre im Konzert. Mit dem von Gustav Metzger organisierten „Destruction in Arts“-Festival kamen 1966 in London noch viele andere lautstarke, aber auch erstaunlich lässige akustische Destruktionsgesten zusammen. Townshend zertrümmerte die E-Gitarre im „aktiven“ Zustand, also elektrisch verstärkt. Es entsteht unter Strom erzeugter, unkontrollierbarer, unstrukturierter Krach als Rückkopplung, was hinsichtlich der in dieser Untersuchung vielfach thematisierten Strukturkoppelung in biologischen und kulturellen Systemen interessant erscheint. Außerdem war das Konzert mit der Zerstörung der Gitarre rigoros beendet und Wünsche nach Zugaben mit einem Schlag erledigt. Davon abgesehen, dass bekanntlich schon Jerry Lee Lewis Jahre vorher sein Klavier in Brand setzte und John Cage seinerseits die Malträtierung der Musikmaschine Piano in den Mittelpunkt einer Phase seines Schaffens stellte, ist also nicht nur die Geste, sondern auch der Sound der Zerstörung wichtig. Dies darf auch für Paiks „One for Violin“ angenommen werden, das hier in den Kontext

²⁴² *2001: A Space Odyssee*. USA/UK 1968, Regie: Stanley Kubrick, 143 Minuten.

²⁴³ „Die autodestruktive Kunst ist eine Werkeinheit, die sich durch Prozesse auflöst bzw. in sich zerfällt.“ Metzger-Manifest 1961; vgl. Nachdruck Kellein (1986), zitiert nach: Hoffmann *Destruktionskunst*, 1995, S. 47. Metzger propagierte später dann auch „auto-creative“ Kunst: Bei Auftritten von Bands wie „The Who“ konnte man als Lightshow expandierende Formen erhitzter Kristallstrukturen auf von Metzger installierten Projektoren erleben. Vgl. ebd., S. 52.

²⁴⁴ Diese Arbeitsweise ist in der Folge vor allem von Dieter Roth bekannt. Vgl. Grothe, Nicole/Ihrig, Daniela, *Dieter Roth: Schöne Scheiße. Dilettantische Meisterwerke*. Dortmund, 2016.

²⁴⁵ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 43ff.

²⁴⁶ „1960 lebte Robin Page in Paris, du lerntest dort Daniel Spoerri kennen, der für seine weitere künstlerische Arbeit von großem Einfluß war. Als Spoerri und Filliou im Oktober 1962/1962 das Festival of Misfits veranstalten, wurde Page, der inzwischen nach England umgezogen war, dazu eingeladen. Am Abend des 24.10.1962 fand die Uraufführung von Robin Pages Aktion ‚Guitar Piece‘ statt. Der Ablauf dieses Stückes ist einfach: I kicked up the guitar around the streets.“ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 95.

ähnlicher Gesten gestellt wird, deren Weiterentwicklung eine bis heute erkennbare virale Replikation des Stückes erkennen lässt. Auch John Cage als einen Spezialisten lautmalerscher Destruktionsgesten zu bezeichnen, hilft zu verstehen, warum Yoko Onos Teilnahme am „Destruction in Arts Symposium“ (DIAS) 1966 in London trotz massiver Kritik einiger Kollegen wegen nicht sofort erkennbarer Destruktivität ihrer Arbeiten gerechtfertigt war – Ono hatte im Vorfeld an mehreren Auftritten von John Cage teilgenommen und sich dabei einige wichtige Methoden des befreundeten Musikers angeeignet. Im Folgenden soll die besondere Bedeutung von Onos Arbeit als prägnantes virales Experiment beschrieben werden. Sie ist für die hier beabsichtigte Analyse der Viralität von Fluxus von besonderem Wert, obgleich sie sich mit einiger Cleverness immer wieder gern von Fluxus distanziert und weil sie dabei stets an der Schnittstelle zur Pop-Kultur agiert.

7.3.2 Beispiel II: „Cut Piece“.

Yoko Onos Instruktionen als Einflüsterungen, Imitationen und Korrespondenzen

Eine Frau sitzt, vorzugsweise in ihrem besten Kleid, auf einer Bühne. Vor ihr liegt eine Schere, die eine Aufforderung an das Publikum impliziert, Stücke von der Kleidung der Frau abzuschneiden und sie eventuell auch mitzunehmen. Man könnte die Interaktion zwischen Selbst und Anderen im berühmten „Cut Piece“ schlicht und knapp formulieren wie ein „Event-Score“ mit der Handlungsanweisung „cut, strip + tease“: „Die Zuschauer konnten als destruktive Akteure einen Striptease erzeugen.“²⁴⁷ Was ist an Yoko Onos künstlerischer Methode, die sich sehr klar in dieser Performance von 1964 abzeichnet, für den Kontext einer kulturvirologischen Untersuchung relevant? In ihren Überlegungen zu einer westlichen Mediengeschichte der postalischen Dissemination über Missionsbriefe zur Diffusion via Netzwerk beschreibt die deutsche Philosophin Sybille Krämer Kommunikation in Anlehnung an Jacques Derridas Vorliebe für Postkarten, die er nicht ohne Grund mit einer Vielzahl von Künstlern teilt, als dekonstruktivistisch im Sinne der in dieser Untersuchung schon beschriebenen Virustheorien und Interaktionsmodelle:

„Das Postalische bedeutet Vermittlung zwischen dem, was unterschiedlich ist, es realisiert Austauschbeziehungen, die ein System von Korrespondenzen (in der Doppelbedeutung von ‚Briefwechsel‘ und ‚Ähnlichkeit‘) etablieren. Und so, wie die Metapher Ähnlichkeiten und Differenzen erkennen läßt, so ist es Aufgabe des postalischen Prinzips, das Gleichartige zwischen dem Verschiedenen zu Tage zu fördern. Möglich aber ist all dies nur durch das Dazwischentreten eines Dritten, eben

²⁴⁷ Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995, S. 72ff. Mit dieser Performance ist Yoko Ono übrigens die einzige Frau, die beim nachträglich gern als „Proto-Punk“ beschriebenen „Destruction in Arts Festival“ 1966 in London vom Organisator Gustav Metzger eingeladen wurde.

des Mediums. Intersubjektivität ohne Medialität ist also undenkbar: Das ist die Essenz, die mit der Entdeckung des postalischen Prinzips verbunden ist.²⁴⁸

Wenn nun, wie ebenfalls schon im ersten Teil angeregt, das biologische, technologische und kommunikative Medium Virus und die ihm eigene Viralität als ein Street-Art und Guerilla-Kommunikation ähnlicher Disseminationsprozess verstanden wird, dürfen wir mit Krämer im Rekurs auf John Durham Peters „Modelle der Kommunikation“ die viralen Modelle der Interaktion und Transmission als weniger dialogisch als disseminativ angelegt verstehen.²⁴⁹

Dieses Modell der Ausbreitung, das auf den in dieser Arbeit schon vielfach diskutierten christlichen Missionsgedanken zurückgeht, wird von der jungen Yoko Ono in einer ihrer frühen Instruktionen 1961 fast wörtlich als eine Art poetischer Vorwegnahme des aktuell als „Urban Culture“ beliebten „Guerilla-Gardenings“ formuliert: „Cut a hole in a bag filled with seeds of any kind and place the bag where there is wind.“²⁵⁰ Besonders deutlich wird Onos Vorliebe für (prädigitale) virale Methoden an den in der AG Gallery in New York bereits 1961 ausgestellten „Instruction Paintings“.²⁵¹ Hier unterliegen Performancetitel, „Scores“ und Instruktionen einem von der Künstlerin stets geförderten Prozess der Mutation und Rekombination. Sie generiert nach jeweiligem Belieben und zeitweiliger Opportunität immer wieder neue Varianten und Transformationen des vorhandenen Materials und pflegt dabei seit den 1990er Jahren auch bemerkenswert autosubversive Allianzen mit der aktuellen Diskursmacht (vgl. näher Kap. 8.3). Yoko Onos musikalische Ausbildung in der japanischen Heimat kann als klassisch im Sinne der westlichen Musik bezeichnet werden, ihre Vorliebe für extreme orale Klangexperimente ist aber durchaus im Zusammenhang mit dem in Japan bis heute populären Kabukitheater zu sehen. So ist ein invasives Klangspektrum aus Flüstern, Stöhnen und animalischen Lauten allen Tondokumenten im Werk der Musikerin und Fluxus nahestehenden Künstlerin zu eigen. John Lennon nannte diesen Sound in einem Interview „Yoko’s revolutionary sixteen-track voice“.²⁵² Trotzdem lautet ein bis in die heutigen Kommentarlisten von sozialen Netzwerken verbreiteter Vorwurf gegen Ono, sie könne

²⁴⁸ Krämer, in: Münker/Roesler, *Was ist ein Medium?*, 2008, S. 77.

²⁴⁹ Durham Peters stellt zwei Schlüsselfiguren als unterschiedliche Modelle der Kommunikation vor: das sokratische Dialogmodell und das christliche Disseminationsmodell. Vgl. Durham Peters, *John Speaking into the Air. A history of the Idea of Communication*. Chicago, 1999. „Die asymmetrische öffentliche Rede der Dissemination folgt dem Modell der Ausbreitung, bei der über die kommunikative Fruchtbarkeit ausschließlich die Eigenaktivität des Rezipienten entscheidet.“ Krämer, in: Münker/Roesler, *Was ist ein Medium?*, 2008, S. 78.

²⁵⁰ Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 64.

²⁵¹ Die Ausstellung Yoko Onos in Maciunas nur wenige Monate bestehenden Produzentengalerie „AG Gallery“ enthält eine Reihe von „Instruction Paintings“, die erst durch Partizipation und Rezeption der Ausstellungsbesucher entstehen, wodurch, so Ono, eine „unendliche Transformation“ („infinite transformation“) der Werke ermöglicht wird, die auch für die Künstlerin selbst nicht absehbar ist. Ebd., S. 189f.

²⁵² Vgl. Cott, Jonathan, „Yoko Ono and her Sixteen-Track Voice“, in: *Rolling Stone Magazine*, 18.3.1971, S. 24ff.

überhaupt nicht singen. Ein wenig weit hergeholt scheint es, die Künstlerin deswegen retrospektiv in eine Proto-Punk-Ikone transformieren zu wollen,²⁵³ denn Ono ist zu keiner Zeit „geniale Dilletantin“ oder Trägerin unbearbeiteten Rohmaterials.²⁵⁴ Von Anfang an ist sie vielmehr als hervorragend ausgebildete Kommunikationsexpertin die Überträgerin komplexer kultureller Informationen, also nach Agamben ein nymphenartiges Kunst-Virus als Medium (vgl. Kap. 6.2).

Yoko Ono ist schon seit den 1950er Jahren das ausgesprochen konzentrierte Produkt eines west-östlichen Akkulturationsprozesses. Als Person besteht sie ganz und gar aus erworbener kultureller Information und ist gleichbedeutend mit ihrem eigenen Image, dessen Gestaltung sie einerseits zur technologisch avancierten Interaktion freigibt und andererseits durch höchst traditionelle Kulturtechniken isoliert und bewahrt. Die künstlerische Relevanz dieser Position ist hier weniger zu diskutieren als ihre bemerkenswerte kulturvirologische Strategie und Wirksamkeit. Viele Arbeiten Onos weisen die Kriterien des Viralen auf, insbesondere ihre gezielte Selbstinszenierung, auch und gerade in Bezug auf „The Beatles“. Bewusst inszenierte Ono sich als Eindringling und Fremdkörper im Studiokontext, als „female invader“ und Störfaktor – woraus sie ganz im Sinne des zeitgenössischen westlichen Feminismus seit Simone de Beauvoir auch gern eine Genderfrage macht.²⁵⁵

Ausdrücklich formuliert Ono, die als junge asiatische Künstlerin unter zumeist männlichen Kollegen Andersartigkeit geradezu verkörperte, ihre „Scores“ und „Instruktionen“ zunächst als prozessuale orale Praxis, wie eine Botschaft an George Maciunas aus ihrem Künstlerbuch „Grapefruit“ von 1964 verdeutlicht:

„Lieber George: Die meisten meiner Stücke sollen mündlich verbreitet werden, daher gibt es keine Partituren davon. Dieses Mittel ist sehr wichtig, da der allmähliche Wandel des Stücks durch die mündliche Verbreitung ebenfalls Teil des Stückes ist. Paik hat vorgeschlagen, dass ich Dir ein Stück zusende, das ihm gefällt, eines von denen, die mündlich verbreitet werden. Ich habe eine ganze Weile darüber nachgedacht, und er hatte Recht mit diesem Stück, da es eines der wenigen ist, die

²⁵³ Wenn überhaupt, muss man alle Künstler, die 1966 am DIAS-Festival teilgenommen haben, als „Proto-Punk“ werten – außer Yoko Ono haben übrigens ausgerechnet die anderen Fluxus-Akteure aufgrund der persönlichen Ablehnung des Destruktionsbegriffs durch George Maciunas nicht teilgenommen. Der Kunstwissenschaftler Jörg Heiser behauptete jedoch mehrfach, die späte Anerkennung Onos seit den 1990er Jahren sei damit zu erklären, dass Indie- und Punk-Subkulturen ab den 1980er Jahren Onos Musik als „Inspiration“ nach dem Umkehrmuster genommen hätten: „Was solche Aversionen bei ‚Rockspießern‘ auslöste, konnte nur 100 % Punk sein.“ Heiser, Jörg, „Gegen den Wind, gegen die Wand. Onos Musik“, in: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 165-171. In dieser Untersuchung wird hingegen die Ansicht vertreten, dass Onos Werke seit den 1990er Jahren durch die in der Digitalära veränderten Technologien und Kommunikationswege, die dem von Ono schon früh genutzten viralen Interaktionsmodell entsprechen, eine weltweite Diffusion erlebt.

²⁵⁴ Vgl. zum Begriff in dieser Schreibweise den im Rekurs auf eine Aktion der Gruppe „Die tödliche Doris“ gewählten Buchtitel: Emmerling, Leonhard/Weh, Mathilde (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*. Berlin, 2015.

²⁵⁵ Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 2000 (1949).

leicht aufzuführen sind. Aber ich glaube, ich bleibe dabei, es als mündlich verbreitetes Stück zu behandeln [...]*

*mündlich verbreitete Stücke sind in diesem Text nicht enthalten²⁵⁶

Trotz dieser Rückversicherung in oraler, matrilinearere Tradition hat Yoko Ono schon zu Beginn ihrer wechselhaften, aber stets professionell ambitionierten Karriere eine bewusste Redaktion der Bilder und Texte von ihrer Kunst, ihrer Musik und ihrem Alltag vorgenommen. Alles wird zum Bestandteil einer einzigen großen Performance, die bei ihr trotz theorielastiger Behauptung eines „Doppellebens“ im gleichnamigen Buch von Jörg Heiser in Wirklichkeit zu einer in der Praxis untrennbaren Einheit von Kunst und Leben werden.²⁵⁷ Diese Kohärenz ist wesentlich für Fluxus und darf umso mehr für Künstler gelten, die ihre Ziele nach einer Fluxus-Phase in anderen Berufen oder in Lehre und Kunstvermittlung zu realisieren versuchen – so etwa bei Ben Patterson, einem der interessantesten Fluxus-Akteure, dem ein gleichfalls frühes Beispiel eines sehr körperbetonten „Scores“ zu verdanken ist, das „Licking Piece“ (1964). Die knappe und ausgesprochen suggestive Instruktion Pattersons für dieses Stück lautet: „Cover shapely female with cream and lick.“²⁵⁸ Erotik und Komik scheinen bei dieser Instruktion gleichmäßig verteilt. Dies gilt auch für ein frühes Stück von Yoko Ono, das mit dem „Cut Piece“ zu ihren bekanntesten gehört und mit diesem zusammen erstmalig 1964 in Kyoto (in der Yamaichi Concert Hall) aufgeführt wurde: Beim „Bag Piece“ treten ein männlicher und ein weiblicher Performer vor das Publikum, ziehen ihre Schuhe aus und verschwinden gemeinsam im Inneren einer großen Reißverschlusstasche. Im Inneren der Tasche entledigen sie sich ihrer gesamten Kleidung und bekleiden sich anschließend wieder. Während der gesamten Prozedur bleibt die Tasche verschlossen, und das Publikum nimmt nur die andauernden Bewegungen unter der Hülle wahr, bis die Akteure komplett bekleidet und recht verschwitzt der Tasche wieder entsteigen. Dass die Handlungsanweisungen für Performances auch schon bei anderen Kollegen aus dem Fluxus-Umfeld frühzeitig die Herstellung ungewöhnlicher körperlicher Nähe implizieren, zeigen neben dem genannten Beispiel von Ben Patterson die Event-Scores aus der Serie der „Danger Music“ von Dick Higgins. Der „Event-Score“ der zweiten Performance der Serie („Danger Music No. 2“, 1961) beinhaltet, dass dem Künstler während der Aufführung der Kopf geschoren wird, „Danger Music No. 17“ (1962) lautet „Scream! Scream! Scream! Scream! Scream! Scream!“²⁵⁹ Als geistiger Vater der „Event-Scores“ wird in einem Großteil der Sekundärliteratur wie der

²⁵⁶ Zitiert nach: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 53.

²⁵⁷ Heiser, *Doppelleben*, 2015.

²⁵⁸ Kunz, Bettina, „Fluxgirls & Fluxboys“, in: *Fluxus!*, 2012, S. 37.

²⁵⁹ Zitiert nach Abell, Jeff, „Interview mit Hannah Higgins“, in: Mouthtomouth (online) Magazine, www.mouthtomouthmag.com/higgins.html (aufgerufen am 2.6.2017).

Zeitzeugenberichte George Brecht genannt. Wie Yoko Ono, die ihn im Kreis von John Cage schon in New York kennenlernte, fordert Brecht vom Betrachter, er möge offen gelassene, leere Partiturseiten mit der eigenen Imagination füllen: „Für Brechts ‚Event-Scores‘ trifft zu, dass sie sich erst im jeweiligen Rezipienten erfüllen.“²⁶⁰ Selbst nach der Entscheidung des Rezipienten für eine von vielen Alternativen können diese weiterhin virulent bleiben: „In der klassischen Terminologie der Musik – die ja auch für den Begriff der Partitur bei Fluxus Pate stand – wäre der Betrachter also mehr als Interpret, auf keinen Fall jedoch als bloßer Konsument eines in sich vollständigen, autonomen Kunstwerkes zu betrachten.“²⁶¹

Ono und Brecht orientierten sich bei der Formulierung von „Event-Scores“ an der poetischen Offenheit japanischer Haikus. Als frühe Fluxus-Edition erschien bereits 1962 eine Sammlung solcher „Event-Scores“ im Design George Maciunas’ unter dem Titel „Water-Jam“.²⁶² Rückblickend wird auf Yoko Onos Homepage auch das „Cut Piece“ als „Event Score“ abgesichert und wiederum mit Disseminationsmetaphorik versehen.²⁶³

„Having conceived Cut Piece as an event score, Ono foresaw the work’s realization in a succession of presents. And from the start, she understood that in each of these presents the work would be transformed – not from any authentic original, but from an idea into an experience – each one distinct from the others. Ono has described her instruction works – or scores – as ‚seeds‘, activated individually and collectively in the minds and actions of those who receive them. And as is often the case with her work, this germinating idea is manifest in multiple variations.“²⁶⁴

Tatsächlich sind die Wege der gegenseitigen Beeinflussungen komplexer, aber auch konkreter, denn selbstverständlich ist der „Cut“, der in diesem Schnitt thematisierte Schnitt, nicht nur von zentraler Bedeutung für die Kunst als Collage, sondern auch für den Film und das Tonband und ihre Montage. Unvergesslich ist auch die von christlichen Wundmalen inspirierte Geste des Schnittes durch die Leinwand, wie ihn der argentinisch-italienische Künstler Lucio Fontana praktizierte, oder die Verwundungen, Schnitte und Narben in Werken Alberto Burris und der Generation spanischer Künstler um Antoni Tàpies. Ein Schnitt ist in diesen Werken stets eine Grenzüberschreitung. Der Schnitt formuliert die transzendente Frage nach dem, was hinter dem Bild liegen mag, jenseits der repräsentativen Form. Der Schnitt im Gewebe ist gleichermaßen Konstruktion und Destruktion, Verbindung und

²⁶⁰ Egle, Steffen, „Fill with own imagination“, in: *Fluxus!*, 2012, S. 47.

²⁶¹ Ebd., S. 49.

²⁶² Zum Verhältnis von Brecht und Ono insbesondere bezüglich ihres Umgangs mit Wasser in ihren „Scores“ vgl. Heiser in: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 165-171 Heiser bezeichnet Yoko Onos New Yorker Loft in der Chambers Street 112, das sie übrigens nur wenige Monate von Dezember 1960 bis Juni 1961 bewohnt, als „New Yorker Resonanzraum für die Idee der sprachlichen Instruktion von Ereignissen“. Ebd., S. 166.

²⁶³ Yoko Onos Internetseite, www.imaginepeace.com.html (aufgerufen am 12.7.2017).

²⁶⁴ Concannon, Kevin, „Yoko Ono’s CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again“, 2008, in: Ebd., <http://imaginepeace.com/archives/2680> (aufgerufen am 25.5.2017).

Trennung, Diesseits und Jenseits. In Paris entwickeln Brion Gysin und William S. Burroughs Ende der 1950er Jahre die ersten „Cut-Ups“, und immer stellt der Schnitt nicht nur eine irreversible Lösung für ein Entscheidungsproblem, sondern auch eine Befreiung von der repräsentativen Ordnung dar. Als frühes „Cut Piece“ und eine Art Befreiung vom übermächtigen Vorbild John Cage kann einer der ersten aktionistischen Auftritte Nam June Paiks im Juni 1960 beim „Contre-Festival“ im Atelier Bauermeister in Köln gelten. Von vielen Anwesenden wurde die „Etude for Piano Forte“ später als destruktiv und bedrohlich beschrieben:

„Elemente des Schocks (Umwerfen eines Klaviers, des deutschen Bildungsbürgers liebsten Kindes), der Virtuosität (Paik spielte verschiedene klassische Musikstücke), der Provokation (er schrieb auf die Tafel ‚Are you gentlemen?’), der Überraschung (er stürzte mit einer Schere auf John Cage zu, der – wie er selbst zugibt – verängstigt im Publikum saß, und schnitt ihm ein Stück von der Krawatte und dem Hemd ab) und der psychischen Bedrohung ohne konkreten Grund (in schneller Gebärde warf Paik mehrere Dinge aus dem Fenster, brüllte und raste dann selbst die Treppen herunter – das Publikum wartete wie gebannt, es vergingen mehrere Minuten, bis plötzlich das Telefon klingelte und Paik aus einer Telefonzelle der verstörten Mary Bauermeister seine Aktion für beendet erklärte).“²⁶⁵

Dagegen erscheint Yoko Onos „Cut Piece“ fast harmlos. Man kann aber davon ausgehen, dass es gerade seine Einfachheit ist, die seine Intensität und eine breite Propagierung erleichtern: „Instead of giving the audience what the artist chooses, the artist gives what the audience chooses to take.“²⁶⁶ Diese Erfahrung hat Ono 1962 schon bei Aufführungen in Tokio gemacht, und das Spiel mit der Vertauschung der Rollen zwischen Publikum und Künstler sowie die Inpflichtnahme des Zuschauers als Kollaborateur gehören zu den wichtigsten künstlerischen Strategien der 1960er Jahre. Ein Foto aus dem Sogōtsu Art Center Tokio vom 24. Mai 1962 zeigt Ono und andere Performer, wie sie das Publikum betrachten, als wären sie selbst unbeteiligte Zuschauer: „Audience Piece“.²⁶⁷ Hier kommt ein schon zitierter entscheidender Aspekt medialer Vermittlung ins Spiel, den Ono zeit ihres Lebens einzusetzen versteht: „Im Herzen der medialen Funktion stoßen wir (also) auf eine Metamorphose, bei der

²⁶⁵ Herzogenrath, in: Herzogenrath/Lueg, *Die 60er Jahre*, 1986, S. 15. In einem späteren Gespräch mit Gabriele Lueg beschreibt Mary Bauermeister die Situation vor Ort noch als etwas extremer. So soll Paik, bevor er aus dem Raum stürzte, geblutet haben, da er sich beim Zerbrechen von Glasgegenständen verletzte. Auf Dokumentationsfotos des Abends sieht man, dass John Cage mit seiner eigenen, von Paik zuvor abgeschnittenen Krawatte geknebelt, also zum Schweigen gebracht und mit weißer Flüssigkeit (Milch, Sahne?) übergossen wurde. Letzterer Einsatz von Lebensmitteln stellte auch bei der „Originale“ (Theater am Dom, Köln, 1961) eine „geheime Provokation“ dar, denn Paik „warf Mehl, Zucker und Reis ins Publikum. Daraufhin kam ein Widerspruch aus dem Kulturstadtamt, man könnte nicht Nahrungsmittel rumschmeißen, solange die Menschheit noch hungert.“ Ebd., S. 142-145, das genannte Foto findet sich auf S. 163.

²⁶⁶ Ono über Ono, in: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 30.

²⁶⁷ Ebd., S. 190. Vgl. zur Reflektion der Publikumspräsenz in Performanceauftritten auch eine bekannte Performancearbeit von Dan Graham mit dem Titel „Performer/Audience/Mirror“ (1975), online auf YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=RjiLZ_AOtOA (aufgerufen am 6.3.2018).

– um es noch einmal in den zuletzt gebrauchten emphatischen Termini auszudrücken – aus einem Selbst ein Anderer wird.“²⁶⁸ Dieser intersubjektive Transformationsprozess ist hilfreich zum Verständnis von Yoko Onos medialer Präsenz und ihrer Präsenz als Medium.²⁶⁹ Sie ist immer wieder dafür belächelt worden, wenn sie behauptete, es gehe ihr grundsätzlich nicht um egoistische Ziele und es sei „schön, sich selbst klein zu halten wie ein Reiskorn, statt sich auszudehnen“.²⁷⁰ Dieser Aussage liegt ein asiatisches Selbstverständnis zugrunde, das keinesfalls impliziert, die Künstlerin agiere selbstlos und uneigennützig. Onos Handlungen sind oft von bemerkenswertem Opportunismus, wobei, wie im letzten Kapitel dieser Untersuchung mehr als deutlich wird, sogar Subversion sehr opportunistische Züge annehmen kann (vgl. Kap. 8.3). Natürlich dehnt sich das Yoko-Universum dennoch in einem Prozess permanenter Kreation aus und zwar in den Anderen und mithilfe ihrer Kollaboration.²⁷¹ Dies erkannte Ono schon früh in New York, wo sie durch unterschiedlichste Strategien versuchte, als Künstlerin und Musikerin ernst- und wahrgenommen zu werden. Präsentierte sie sich zunächst in den von ihr in der New Yorker Szene frequentierten, unfreiwillig elitären und dabei ökonomisch desaströs erfolglosen Avantgardezirkeln um John Cage, George Maciunas und anderen Akteuren der Performance- und Happeningszene, erfuhr Ono erst durch ihr Eindringen in die Beatles-Sphäre Wirksamkeit in einer nennenswerten Größenordnung.²⁷² Yoko Ono und John Lennon lernten sich durch Onos Besuch in London anlässlich des DIAS-Kunstoffestivals bei einer Folgeausstellung Onos in der Szene-Boutique „Itaca“ kennen, einem Buchladen, der übrigens zunächst eher von Paul McCartney als von John Lennon besucht und finanziell unterstützt wurde, denn laut dem Betreiber Barry Miles pflegte John Lennon trotz oder gerade wegen eigener bildkünstlerischer Ambitionen zu Schulzeiten am Art College ein eher kleinbürgerliches Misstrauen jeglicher künstlerischer „Avantgarde“ gegenüber:

„John’s attitude was ‚avant-garde is just French for bullshit‘. He was very suspicious of it all, and very scared of anyone putting something over on him. Although, of course, he embraced it all with a vengeance when he met Yoko. The celebrated meeting took place at the Indica Gallery, where Miles and Dunbar were staging Yoko’s first London show. Lennon came in, and Yoko handed him a card which said ‚Breathe‘. He panted like a dog. ‚John was obviously very impressed with her‘, remembers Miles. ‚And she was very taken with him.‘“²⁷³

²⁶⁸ Krämer, in: Münker/Roesler, *Was ist ein Medium?*, 2008, S. 83.

²⁶⁹ Vgl. Buber, *Ich und Du*, 1993 (1923); zur „Intersubjektivität“: Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt*, 1998, S.160.

²⁷⁰ Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 82.

²⁷¹ „Yoko“, jap. „Kind des Ozeans“.

²⁷² Heiser, *Doppelleben*, 2015, S. 155-211. In Heisers Analyse der Produktionsgemeinschaft Lennon/Ono kommt allerdings der Abschied von herkömmlichen Vorstellungen von Autorschaft durch die von beiden propagierte Ko-Autorschaft zu kurz.

²⁷³ Brown, Mick, Interview mit Barry Miles in: *The Telegraph* (online), 16.10.2002, <http://barrymiles.co.uk/biography/john-paul-george-and-barry> (zitiert nach der Internetseite von Barry Miles, aufgerufen am 22.6.2016).

Die hier beschriebene Karte ist ein typisches Fluxus-Score und gehört zu einer Reihe von sehr reduzierten, zärtlichen „Einflüsterungen“, die von Ono später als „Whispering Piece“ bezeichnet und immer wieder in späteren Ausstellungen als intime Kommunikationsform mit dem Publikum eingesetzt wurden. Dabei scheint Onos Interesse, anders als sie es seinerzeit selbst darstellte, durchaus direkt professioneller Natur gewesen zu sein. Glaubt man Barry Miles, versuchte sie schon vorab, Paul McCartney für den Erwerb einiger John Cage-Manuskripte zu gewinnen. Mögliches „Sponsorship“, die technischen Möglichkeiten der Aufnahmestudios der Beatles (vgl. Kap. 6.5) und die mögliche Verbreitung und Transformation der eigenen Botschaften mit deutlich verbesserter Breitenwirkung dürften neben der persönlichen Sympathie sicherlich entscheidende Motive für die endgültige Annäherung an Lennon gewesen sein. Der Aneignung des Beatles-Mitgliedes ging laut Miles ein intensiver Vorlauf in Form zahlloser Postkarten, also gewissermaßen viraler „Mail-Art“, als Liebeswerben in perfekter Einheit von Kunst und Leben als „Kommunikationskunst“ voraus.²⁷⁴ Ähnlich, wie sich William S. Burroughs durch seine Beziehung zu Ian Sommerville Zugang zum experimentellen Tonstudio und dem enthaltenen Equipment der Beatles verschaffte, gelang es Yoko Ono durch die initiale „gemeinsame Aufnahme von „Two Virgins“ mit Lennon zum perfekten „Female Invader“ zu werden (vgl. Kap. 6.4).²⁷⁵ Für das Massenpublikum der Beatles ist sie fortan folgerichtig die Inkarnation der Grenzgängerin und wird als „Hexe“ und „Vampirin“ für die Auflösung der Band-Identität verantwortlich gemacht.²⁷⁶ Der vermeintlichen Hexe gelingt es durch einen langfristigen Bann über John Lennon dauerhaften Zugang zu Medien der eigenständigen und professionellen

²⁷⁴ „Yoko has always maintained that she had ‚no idea‘ who Lennon or the Beatles were before that night. But that, says Miles, is not true. ‚She knew exactly who they were. She’d already approached Paul for some John Cage manuscripts she wanted. He wouldn’t give her anything, but suggested she go to John. But she told John she’d never heard of the Beatles and he believed her.‘ Yoko, he says, methodically pursued the Beatle for the next 18 months, bombarding him with postcards.‘ John always assumed she was after sponsorship. But it all changed when Yoko visited him at home while Cynthia was away on holiday. ‚John had called a meeting at Apple to announce to the other Beatles that he was the reincarnation of Jesus – I think it was the only thing on the agenda – and, that night, Yoko came over, and they stayed up all night and made the tape that became Two Virgins, and then made love as dawn was coming up.‘“ Ebd., Yoko Ono „bombardierte“ übrigens nicht nur den Beatle, sondern als Kommunikationskünstlerin ihren gesamten Freundeskreis mit Postkarten. Eine partizipative Aktion von 1964, später als „Draw Circle Event“ bezeichnet, bestand darin, Freunden und Bekannten den Vordruck einer Postkarte zu schicken, auf der Kreise gezeichnet und Multiple-Choice-Fragen zum Zeichnen von Kreisen beantwortet und an die Absenderin zurückgeschickt wurden. Vgl. Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 102.

²⁷⁵ Yoko Ono/John Lennon, *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, 29:07 Minuten, EMI/RycoDisc Records, 1968.

²⁷⁶ Ono, Yoko, „Yes, I’m a witch, I’m a bitch – I don’t care what you say“, in: Metrolyrics (online), <http://www.metrolyrics.com/yes-im-a-witch-lyrics-yoko-ono.html> (aufgerufen am 3.6.2017). „Daß die Empörten aus der Provinz immer noch dazu bewegt werden können, Yoko eine untalentierte Schwindlerin und Vampirin zu nennen, ist eine Zeichen dafür, wie anhaltend verstörend diese ephemeren Monumente der Selbstpreisgabe gewesen sein müssen.“ Musikkritiker Mark Sinker, zitiert nach: Heiser, *Doppelleben*, 2015, 158f.

Künstlerproduktion zu erhalten. Im hohen Alter öffnet sich der Künstlerin endlich auch der Zugang zu großen Museen in aller Welt. Triumphierend singt sie anlässlich ihres 80. Geburtstages im Duett mit der jungen Kollegin Peaches „I’m a witch“, eine perfekte Überaffirmation nach den gültigen Regeln der Kommunikationsguerilla.²⁷⁷

Feministisches „Framing“ bestimmt auch die Rezeption des inzwischen zur Performance-Ikone avancierten „Cut Piece“, das auch in Internetbeiträgen immer wieder gern ideologisch vereinnahmt wird. Dies erscheint indessen unnötig, da das Stück eigentlich schon in den 1960er Jahren Frauen wie Männern zur Aufführung zur Verfügung stand.²⁷⁸ Ganz nach den Regeln viraler Aneignung werden die eigene Aufmerksamkeitsökonomie und die Verbreitung des Stückes in induzierter Interaktion mit Akteuren wie Peaches oder Lady Gaga potenziert. Die parasitäre Aneignung aktueller Positionen im Musikbusiness gehorcht einem präzisen Kalkül der erfahrenen Performerin Ono, sie macht daraus den in der zeitgenössischen Kulturindustrie so beliebten „Win-Win-Deal“ als „Tauschhandel gegenseitiger Würdigung“.²⁷⁹ So nahm die in der Kunstszene als Performancekünstlerin gern gesehene kanadische Sängerin Peaches alias Merrill Nisker nur zu gern die Einladung zum 80. Geburtstag zum Auftritt im gleichzeitig klassischen und rebellischen Ambiente der Volksbühne Berlin an und die Geburtstagsfeier geriet zu einem „Crossover“, das als prototypisch für die derzeitige Auflösung sämtlicher Grenzen zwischen Pop-Kultur, Theater- und Museumsbetrieb gelten kann. Umso besser für die beiden Künstlerinnen, denn nach der Darbietung beim Popkonzert auf der Theaterbühne folgte die Würdigung von Peaches als „klassische“ Performancekünstlerin bei dem von Ono kuratierten Meltdown Festival London (2013), wo sie selbstverständlich das „Cut Piece“ performen musste und sich damit nicht wie zuvor schon als Opern- oder Musicalstar,²⁸⁰ sondern als seriöse Künstlerin mittleren Alters zur baldigen Musealisierung empfahl:²⁸¹ „Cut Piece will never be performed again with such eloquence“, verkündete Yoko Ono anschließend auf sämtlichen Kanälen ihres

²⁷⁷ Yoko Ono’s 80. Geburtstagsparty an der Volksbühne Berlin am 17.2.2013, Plastic Ono Band und Peaches, <https://www.youtube.com/watch?v=q78Cjt6P5nc> (aufgerufen am 3.6.2017).

²⁷⁸ „Interessanterweise war die Performance von Anfang an gleichermaßen für Künstlerinnen wie Künstler konzipiert und wurde mehrfach von Männern aufgeführt.“ Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 30.

²⁷⁹ „Längst ist aus der vorhersehbar subversiven Haltung, Yoko Ono genau deshalb gut zu finden, weil sie so lange die Engstirnigen gegen sich aufzubringen vermocht hatte, eine Art Tauschhandel gegenseitiger Würdigung geworden.“ Heiser, in: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 171.

²⁸⁰ An ihrem Eindringen in die „seriöse“ Kunstwelt und dem Abschied vom sexistischen *Enfant-Terrible*-Jukebox-Image arbeitet Peaches mit einem Auftritt im Musical „Jesus Christ Superstar“ (2010) und als Monteverdis „Orfeo“ im Berliner Hebbeltheater (2012) schon seit längerem. Vgl. Riesselmann, Kirsten, „Peaches singt Monteverdis ‚L’Orfeo‘ im HAU: Kleinkind in der Trotzphase“, in: *Der Tagesspiegel* (online), 2.5.2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/konzert-peaches-singt-monteverdis-lorfeo-im-hau-kleinkind-in-der-trotzphase/6580962.html> (aufgerufen am 2.6.2017).

²⁸¹ „Recreation of cut piece“ by Peaches alias Merrill Nisker beim Meltdown Festival London 2013 https://www.youtube.com/watch?v=_jbqqd2Z_qA (aufgerufen am 2.6.2017).

beeindruckenden Mediennetzwerkes. Interessant daran ist, dass die Expertin einer Kunst der Kommunikation hier von „Eloquenz“ spricht. Peaches selbst redet ihrerseits seither auch viel (im Video und einem opulenten Fotoband) über die Erfahrung, das Publikum zum Akteur werden zu lassen und selbst zum Zuschauer zu werden.²⁸² Während beim Berliner Auftritt beide Frauen in hautengen Hosenanzügen ein kampferprobtes Lara-Croft-Image ausstrahlten, ist an dem Londoner Reenactment die Inszenierung ungeschminkter Natürlichkeit und nackter Selbstverständlichkeit interessant. Ono möchte darin einen positiven Transformationsprozess erkennen und erklärt die jüngere Kollegin kurzerhand zur „Zukunft der Performancekunst“:

„What I discovered in Peaches was the new-age performance artists and how they are. They are not scared of being beautiful and showing it. Whereas we, the past feminists, thought it was important to look like soldiers if we wanted to be taken seriously. No more.“²⁸³

Der englische Musikkritiker Simon Reynolds kritisiert die permanenten Reenactments von Performances der Vergangenheit als devitalisierende Musealisierung und verlorenes Vertrauen in die Zukunft und beschreibt diese aktuell vielfach genutzte Kulturtechnik als „Erweiterung“ und „Umkehrung“ der Performancekunst, die per Definition an das „Ereignis“ gebunden ist. Reenactments erscheinen ihm daher als „gespenstische Form der Performance“.²⁸⁴ Indem sie selbst die Akteure für ein Reenactment zu bestimmen versucht, trägt Yoko Ono noch zur Potenzierung dieses Effektes bei, und angesichts dieser Kritik mag man vielleicht auch eine interessante Parallele zur in Japan und inzwischen auch weltweit so populären musikalischen Retrokultur „Shibuya-kei“ erkennen.²⁸⁵

Ganz und gar nicht retrospektiv und auch nicht soldatisch, wie Ono es eigentlich für die eigene Generation konstatiert, erscheint dagegen das Reenactment des „Cut Piece“ durch Charlotte Moorman 1982 anlässlich der „Sky Art Conference“ während der Linzer „Ars Electronica“.²⁸⁶ Die Performerin trägt ein rotes, fließendes Seidenkleid und wird nicht frontal, sondern über ihre Schulter hinweg per Video dokumentiert. Nicht nur für das „Cut Piece“ ist es wichtig, zu sehen, wie die mediale Aufarbeitung schon während der Performance durch Interaktion mit der Kamera auf die Aufführung einwirkt. Charlotte Moorman, die in ihrer

²⁸² Vgl. auch Ono, Yoko, „She sat quietly but her Body was Expressing a Universe“, in: Peaches alias Merrill Nisker, *What Else Is in the Teaches of Peaches*. New York, 2015. Schon der Titel des Textbeitrages von Yoko Ono, als Hommage an die jüngere Kollegin formuliert, zeigt den mittlerweile universalistischen Anspruch des Konzeptes zum „Cut Piece“.

²⁸³ Ono, zitiert nach: Munro, Cait, „Yoko Ono Explains Why Peaches Ist the Future of Performance Art“, in: Artnet, 10.6.2014 (online), <https://news.artnet.com/art-world/peaches-yoko-cut-piece-306774> (aufgerufen am 2.6.2017).

²⁸⁴ Reynolds, *Retromania*, 2012 (2011), S. 83.

²⁸⁵ Ebd., S. 173.

²⁸⁶ Charlotte Moorman performt das „Cut Piece“ 1982 bei der Ars Electronica, Linz, <https://www.youtube.com/watch?v=-X7xd16GQHM> (aufgerufen am 2.6.2017)

Karriere häufig nackt performte, zeigt durch ihr freundlich überlegenes Lächeln und eine ausgesprochen gelassene und selbstbewusste Körpersprache, dass sie es gewohnt ist, in der Öffentlichkeit nackt aufzutreten. Für sie ist das Stück eine Fortsetzung des von ihr bekannten Images. Peaches sitzt bei ihrem Auftritt auf der Bühne in Berlin übrigens ebenso sirenenhaft wie Moorman mit seitwärts gewandten Beinen, während Ono das Stück meist frontal knieend aufgeführt hat, zuletzt sogar angesichts ihres fortgeschrittenen Alters auf einem Stuhl sitzend.²⁸⁷ Peaches' Performance lebt von dem Kontrast der geradezu schutzlosen, ungeschminkten Selbstausslieferung zu ihrem gestylten Image als maskulin oder übersexualisiert ausgestattete Bühnenpräsenz als Solomusikerin. Aus der Eintänzerin in Interaktion mit Music-Box und Techno-Instrumentarium wird in ihrer Interpretation des „Cut Piece“ eine Abgabe von Kontrollmacht, worin sie übrigens einer weiteren berühmten Performerin, Marina Abramovic, folgt. Diese hat zwar das „Cut Piece“ selbst nicht aufgeführt, weist dafür aber deutliche inhaltliche Nähe zu diesem in ihrem eigenen Stück „Rhythm 0“ auf. Für die Selbstmythologisierung der Künstlerin ist diese Performance von zentraler Bedeutung, denn bis heute behauptet Abramovic, sie habe niemals wieder derart viel Kontrolle an das Publikum abgegeben. Sie schildert den Abend im Studio Morra 1974 in Neapel gern als extreme Gefährdung ihres Körpers und ihrer Seele.²⁸⁸ Ähnlich wie in Onos „Cut Piece“ darf sich das Publikum an der Künstlerin vergreifen. Während der Performance steht Abramovic vor einem Tisch, auf dem nicht nur eine Schere, sondern insgesamt 72 Gegenstände aufgebaut sind, die das Publikum an der Frau als Kunstobjekt anwenden soll. Tatsächlich ist dokumentiert, dass Abramovic im Laufe des Abends mit einer Rasierklinge am Hals geritzt wird, womit der Dimension des Schnittes im „Cut Piece“ etwas Neues hinzugefügt wird.²⁸⁹ Mit der Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen und der anhaltenden Verbreitung des Stückes, aber auch mit den anhaltenden Schmähungen des „kranken“ Inhaltes im Internet, die zu erfassen ein kurzer Blick auf Internetplattformen wie „Youtube“ und „Vimeo“ genügt, ist es Yoko Ono mit „Cut Piece“ gelungen, ein offenes Werk zu schaffen,

²⁸⁷ Auftritt im Theatre le Ranelagh, Paris, 2003; vgl. dazu: Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 197.

²⁸⁸ „Rhythm 0 was a six-hour performance at Galleria Studio Morra in Naples during which Abramović allowed herself to be manipulated by the public in any way they chose, using a range of objects laid on a table, such as grooming tools, food and weapons. The artist submits her body to a ‚dialogue of energy‘ with the audience, who are implicated in the collective generation of meaning. Drawing on traditions of self-flagellation, catharsis and mythology, Abramović engages with unfamiliar ethical territory through being manipulated by the audience to create a powerful essay in submission.“ Vgl. Homepage der Tate Gallery Liverpool zu der Aktion im Studio Morra, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/display/dla-piper-series-constellations/marina-abramovic-rhythm-0-1974> (aufgerufen am 25.5.2017). Vgl. auch das Statement der Künstlerin über das Marina Abramovic Institute MAI, in dem sie eine vermeintlich extreme Gefährdung während der Performance 1974 in Neapel behauptet. <https://vimeo.com/71952791> (aufgerufen am 3.6.2017). Entscheidend ist hier die eindeutige Erwartung der Transgression nach einem alarmistischen Interaktionsmodell. Wie aggressiv die tatsächliche Überschreitung des zur Partizipation aufgeforderten Publikums tatsächlich war, bleibt dahingestellt.

²⁸⁹ Ein anderer Partizipant sorgte fürsorglich für ein kleines Pflaster. Ebd.

dessen Mutationen und Rekombinationen einen interessanten Transformationsprozess auch in der Zukunft vermuten lassen. Dabei scheint Ono bei aller Partizipation und Kollaboration aber keinesfalls bereit, eine allgemeine Freigabe der Rolle des Künstlers zu erklären. Vielmehr kontrolliert sie bis ins Detail die Rezeption ihres Werkes, wobei ihr die geschickte Anwendung digitaler Technologie seit den 1990er Jahren zunehmende Deutungshoheit über das eigene Gesamtwerk verschafft hat, was nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung der eigentliche Grund für ihren späten Welterfolg als bildende Künstlerin, Performerin und Musikerin gleichermaßen ist. Yoko Ono konnte erst in den späten 1980er Jahren damit beginnen, im Fahrwasser der Independent-Musikszene ein musikalisches Comeback zu versuchen. Mit vielfach kompatiblen Bild- und Tondateien als Versandformat in der Art unabhängiger Künstlerproduktion nutzte sie die Distributionswege der neuen Medien. Wie sie es schon früh angeregt und versucht hat, ermöglichten ihr diese Eingriffe und Aneignungen qua digitaler Kommunikation endlich auch im realen Leben völlig ungehinderten Zugang zu unterschiedlichsten Resonanzräumen wie Kunstmuseum, Pop- und Theaterbühne, Konzertsaal, Fernsehstudio und Modenschau. Dies ist in Interdependenz mit ihrer internationalen Dauerpräsenz im Internet zu sehen. Sie rekombiniert historisches Archivmaterial des eigenen Lebens in Bild- und Tondokumentation zu immer neuen Narrationen und Konstruktionen von Erinnerung. Doch darf dabei nicht vergessen werden, dass angesichts der ihr dafür zur Verfügung stehenden ökonomischen Mittel und der Potenzierung durch ihren gesellschaftlichen Status ihre Wirksamkeit als ansteckende Agentin nicht so groß ist, wie es eigentlich zu vermuten wäre. Hier zeigt sich einmal mehr die Unberechenbarkeit viralen Marketings. Zumindest kann man nicht behaupten, dass Ono je eine halbwegs profitable Chance zur Beeinflussung neuer Zielgruppen ausgelassen hätte: Eines der merkwürdigsten Reenactments des „Cut Piece“ zeigt ein in der New Yorker Modezeitschrift *W-Magazine* abgedrucktes Photoshooting von 2012, bei dem die von Ono eigenhändig einem Model vom Leib geschnippten Kleidungsstücke mit den entsprechenden Preisen und Labels aufgeführt werden.²⁹⁰ Als wichtige Pionierin darf Yoko Ono trotzdem aus mehreren Gründen gelten: Erstens hat sie früher als andere begriffen, dass die Zukunft der Kunst massenkulturell entschieden wird und dass Künstler daher nach der Logik des globalisierten Kapitalismus auf welchem Weg auch immer zu Pop-Stars werden müssen und umgekehrt. Zweitens hat sie früh verinnerlicht, dass sie immer die aktuellsten Technologien

²⁹⁰ „Yoko Ono reimagining her 1964 performance of Cut Piece for W. On model: Current/Elliott shirt, \$198, currentelliott.com; Araks bra, \$84, araks.com; A.P.C. jeans, \$200, apc.fr; Falke socks, \$28, the Sock Hop, New York, 212.625.3105; Strange Matter sneakers, \$360, barneys.com.“ *W-Magazine* (online), 2012, <https://www.wmagazine.com/gallery/yoko-ono-art-cover/all>.

für die Diffusion ihrer „Instruktionen“ nutzen muss. Drittens hat sie das virale Interaktionsmodell eines „dritten Weges“ zwischen Vitalismus und Mechanismus erkannt (vgl. Kap. 5.1), nach dem eine massenhaft immateriell verbreitete Information nur zu neuem Leben kommen kann, wenn es gelingt, eine Transformation ins Materielle, eine Verkörperung zu vollziehen. Überleben, und davon versteht Yoko Ono sicherlich etwas, hat wie beschrieben mit der Fähigkeit eines Organismus zur Veränderung zu tun: „We know you want things to stay as it is. It's gonna change, baby.“²⁹¹ Onos Werke sind dort am besten, wo sie noch stark am frühen Umfeld der Fluxus-Akteure partizipieren können. Die 1969 gemeinsam mit John Lennon in 14 Städten der Welt präsentierten Plakatwände mit einer „Event-Scores“-ähnlichen schlichten Formulierung „WAR IS OVER if you want it“ dürften noch heute nach zwei Generationen von Adbustern, Culturejammern und Streetartisten und einigen Jahren viralen Marketings als Ideal jeder urbanen Intervention gelten (vgl. Kap. 6.5).

Natürlich ist auch dieses Plakat als eines zu betrachten, das von den Fluxus-Erfahrungen inspiriert ist. 1963 schrieb der Fluxus-Akteur Jackson Mac Low zum „Social Project II“ die einfache Instruktion: „Find a way to end war. Make it work.“²⁹² Und so liegt es nahe, Ono als Verfasserin eines frühen „Memes“ und Vertreterin einer heute allgegenwärtigen Zitatkultur zu sehen (vgl. Kap. 5.4), die der Kulturtheoretiker Jonathan Lethem im Rückgriff auf einen Buchtitel des Literaturwissenschaftlers Harold Bloom als *Ecstasy of Influence* bezeichnet.²⁹³ Darin wird die aktuell äußerst populäre These aufgestellt, alle große Kunst sei immer auch die Kunst des Plagiats: „It becomes apparent that appropriation, mimicry, quotation, allusion, and sublimated collaboration consist of a kind of sine qua non of the creative act, cutting across all forms and genres in the realm of cultural production.“²⁹⁴

Im Übrigen entspreche diese Vorgehensweise aktuellen neurologischen Erkenntnissen zur Konfiguration von menschlicher „Erinnerung“ und „Imagination“, beides Themen, die eine zentrale Rolle in Yoko Onos Lebenswerk spielen. Lethem fordert übrigens auch, dem schon erwähnten „Potlach“ ähnlich, eine „Open-Source“-Kultur des freiwilligen Schenkens: „The name of the game is Give All.“²⁹⁵ An sich ein überzeugendes Konzept, schon gar für die Fluxus-Akteure und ihre gegenseitigen Geschenke und Widmungen. Vom Ideal der Selbstregulierung im autopoietischen Prozess ist dieses Kunstsystem – um mit Luhmann zu

²⁹¹ Auch diese Zeile entstammt dem schon zitierten Songtext von Yoko Ono „Yes, I'm a witch, I'm a bitch - I don't care what you say“ Metrolyrics (online), <http://www.metrolyrics.com/yes-im-a-witch-lyrics-yoko-ono.html> (aufgerufen am 3.6.2017).

²⁹² Zitiert nach: Hendricks, *Fluxus Scores*, 2008, S. 16.

²⁹³ Lethem, „Ecstasy of Influence“, 2007; Bloom, *Anxiety of Influence*, 1993.

²⁹⁴ Lethem, „Ecstasy of Influence“, 2007, S. 61.

²⁹⁵ Ebd., S. 68; vgl. auch Mauss, Marcel, *Die Gabe*, Frankfurt am Main, 1990.

sprechen – aber noch weit entfernt. Solange einige Exponenten die Geschenke der anderen mitnehmen, ohne für Äquivalenz zu sorgen, steht es schlecht um die kulturellen Ressourcen – oder sollte die Kollaboration mit Peaches für Ono ein solches „Geschenk“ dargestellt haben? Mit der am Beispiel des „Cut Piece“ beschriebenen Auflösung aller systemischen Grenzen zwischen Kunst, Design, Politik, Popmusik, Tradition, Gegenkultur und Esoterik ist eine vermeintliche „Ausdifferenzierung des Kunstsystems“ längst nicht mehr möglich.²⁹⁶ Insbesondere für die einstige Fluxus-Agentin Yoko Ono und ihre Mitstreiter gelten die Gesetze der großen Zahlen aus Ökonomie und Biologie. Dies wird am eigenen Statement deutlich, in dem das Bild der mit Samen gefüllten Tasche vom Anfang dieser Betrachtung wieder aufgenommen erscheint:

„The WAR IS OVER! campaign was once a tiny seed, which spread and covered the Earth. John and I believed it helped many people to stop their wars. Since then, every WAR IS OVER! campaign has impacted the world as powerfully as the first one. Start yours tomorrow, and you will see that it spreads and covers the world very fast. [...] We change, and the world changes.“²⁹⁷

Hat sich wirklich etwas verändert? Schon allein Veränderung zu imaginieren soll im Sinne der „Event-Scores“ Veränderung bringen, aber vielleicht ist das auch nur in den Wind gesprochene zeitgenössische Magie? Yoko Onos Lebenswerk ist beeindruckend stark an der Logik viraler Modelle orientiert, tendiert aber wie viele Positionen der Hippie-Generation zu einer Egalisierung künstlerischer Inhalte zugunsten eines Universalschlüssels zur psychosozialen, politischen, soziokulturellen, philosophischen und wohl auch esoterischen Kommunikation. In der Folge stellt sich eher eine Immunisierung gegen Kunst als eine künstlerische Sensibilisierung des Massenpublikums ein. Bei allem Respekt vor dem Lebenswerk einer gestandenen Künstlerin und Grenzgängerin bleibt daher immer der Verdacht, Yoko Ono habe Kunst in der Interaktion mit anderen nicht zur Erweiterung von Freiräumen im Sinne der weiter oben angeführten „Dada-Mikroben“ genutzt, sondern als virale Kontrollmacht und Manipulationsmöglichkeit. Im Vergleich zu ihren ausgereiften Strategien der Aneignung und Symbiose muss die dritte der hier vorgestellten intermedialen Praktiken geradezu naiv und ein wenig vorsintflutlich erscheinen. Es sei aber auch vorab schon die Genderfrage gestattet, ob eine Frau durch die Propagierung permanenter spielerischer Untätigkeit jemals auf sich aufmerksam machen könnte. Beim vormaligen Ökonom und französischen Widerstandskämpfer Robert Filliou ist dieses Verhalten hingegen mit einer erstaunlichen Wirksamkeit verbunden, wie das folgende Kapitel zu seiner künstlerischen Strategie zeigt.

²⁹⁶ Vgl. Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1991, S. 21.

²⁹⁷ Yoko Onos Homepage, 2017, <http://imaginepeace.com/warisover>.

7.3.3 Beispiel III: Robert Filliou Spiel des Lebens – „Telepathique Musique“, „Creation Permanente“ und „Eternal Network“

Eine größere Zahl von Notenständern als visuelles Zeichen für Musik steht in einem Kreis angeordnet. Statt des üblichen Aufsatzes für die Noten sind an ihrem oberen Ende kleine Objekte montiert, die der Kommunikation dienen könnten. Dies ist eine mögliche Installationsansicht von Robert Filliou's „Telepathique Musique“, einem von 1973 bis 1985 immer wieder variierten Konzept für eine weltweite Kommunikation zwischen Menschen, denen die Intuition nicht abhanden gekommen ist.²⁹⁸ Für Robert Filliou, der sich nicht ungern als Weltenbummler, Vagabund und „einäugigen, nichtsnutzigen Hugenotten“ titulieren lässt, ist es keine Frage, wie Leben und Kunst zusammenzufügen sein mögen – sie sind ohne Frage schon immer ein kommunizierendes Ganzes.²⁹⁹ Der Gründungsdirektor der Düsseldorfer Kunsthalle Karl Ruhrberg bezeichnet die „unhörbare Telepathische Musik als transitorisches Exemplum der immerwährenden, so gut wie nie leer laufenden Kreativität eines in unsere Zeit verirrtten homo ludens“.³⁰⁰ „Dialoge sind gelenkte Würfelspiele“,³⁰¹ behauptet der Kommunikologe Vilém Flusser und sieht im permanenten Spiel des Zusammensetzens durch die Informationserzeugung ganz im Sinne Filliou's die Zukunft in einer möglichen telematischen Gesellschaft,³⁰² einer Gesellschaft von der Arbeit emanzipierter Künstler und „Homines ludentes“.³⁰³ Auch wenn das im vorangegangenen Kapitel schon behandelte „Virus als Spiel“ (vgl. Kap. 6.5) und die von frühen Spielforschern vermuteten emanzipativen Eigenschaften des freien Spiels angesichts der digitalen „Gamification“ des Alltages heute deutlich entzaubert erscheint, lohnt es sich doch, insbesondere Filliou und seine Würfel, die allesamt die Augenzahl „eins“ zeigen, unter diesem Gesichtspunkt genauer ins Auge zu fassen.³⁰⁴

Filliou war wie so viele Kollegen im Fluxus-Netzwerk ein permanenter Grenzgänger, laut seinem Pass mal Franzose und Amerikaner, mal nur Franzose, dann wieder beides, aus purer Geldnot zeitweise mit seiner dänischen Ehefrau Marianne auch in Düsseldorf ansässig. Hier findet er zumindest ein bescheidenes Auskommen durch Freunde und Kunst-Freunde, die sein Nicht-Künstlertum, sein Nichts-Tun und sein Nicht-Können als das verstehen, was sich als ausgesprochen konsistentes Konzept erweisen wird: „Artistic Research“, künstlerische

²⁹⁸ Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 118.

²⁹⁹ Vgl. das Plakat zum „Festival of Misfits“ (1962): Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 13.

³⁰⁰ Ruhrberg, Karl, „Querdenker und Poet dazu. Gedenkblatt für Robert Filliou“, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 28.

³⁰¹ Flusser, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen, 1990, S. 76.

³⁰² Ebd., S. 81.

³⁰³ Ebd., S. 72.

³⁰⁴ Abb. zur Würfelinstallation „One“ in: *Kunstforum International 115* (1991), S. 130.

Forschung. Dabei werden dem gelernten Ökonom, dem von seiner ursprünglichen Profession zwar keine Professionalität, dafür aber das Denken in Systemen, Prognosen und Entscheidungsproblemen bleibt, alle zuhandenen Dinge zu Bedeutungsträgern in seinem „Ewigen Netzwerk“ und der kulturevolutionären Vorstellung von der „Creation permanente“. Obgleich Filliou Manifeste ebenso wie „Ismen“ ablehnt, bezeichnet er mit dem Aktions-Manifest zum „L’autrisme“ den Kern seines künstlerischen Konzeptes:

„I suppose that ‚autrisme‘ could be translated in ‚otherism‘ or ‚elsism‘ – such horrible words. I prefer to leave it in French. [...] L’autrisme is an action-poem. It illustrates the possibility of making performance out of one’s ideas, instead of turning them, through the writing of manifestoes, into theories. Thus, as in any performance, possibilities of spontaneous improvisations, even contradictions, remain. Clearly it is TEACHING AND LEARNING AS PERFORMING ARTS.“³⁰⁵

Information kann nur dann wirksam werden, wenn sie nicht in einem Theoriekontext erstarrt, sondern in permanenter Veränderung und Interaktion mit anderen vital bleibt. Zum Träger bzw. Überträger einer Idee kann anstelle einer Festschreibung im Manifest jeder Mensch und jeder beliebige Alltagsgegenstand werden, der zum Medium taugt (oder vom Künstler als tauglich erkannt wird). Mutation und Rekombination werden in diesem von Filliou immer wieder neu entfaltenen Konzept als wirksame Evolutionsfaktoren dem naturwissenschaftlichen Erkenntnisstand der Zeit entsprechend zum Vorbild genommen. Nicht nur das 1962 geschriebene Aktions-Gedicht „L’Autrisme“, sondern alle folgenden Arbeiten Fillious gehorchen fortan diesem, an John Cage und andere Liebhaber der Aleatorik erinnernden, Lebensbegriff und Gestaltungsprinzip:

„what are you thinking? think of something else
 what are you doing? do something else
 where are you? be somewhere else
 whom are you with? Be with somebody else
 how are you? who are you? be somebody else
 what are you? be something else“³⁰⁶

In den Handlungsanweisungen zur dazugehörigen Performance wird von fünf Mitspielern die komplexe „Logik des Lebens“ als Interaktion zwischen Anwesenden (Mitspieler, Publikum) und Abwesenden (per Telefon, Botschaft) aufgeführt. Das hier formulierte Medienverständnis von Konnektivität, Kooperation und Kommunikation kennzeichnet auch alle weiteren Arbeiten Fillious.³⁰⁷ Schon in den 1960er Jahren geht er von permanenter Schöpfung aus,

³⁰⁵ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 90. Das komplette Aktions-Manifest „L’Autrisme“ für „5 Performer, oder 5 Billionen, A, B, C, D, E.....N.....N plus 1“ findet sich ebd., S. 93f. Filliou führte das Aktionsgedicht erstmals 1964 in Aachen auf. Vgl. Giroud, Michel/Jouval, Sylvie, „Vergleichende Chronologie“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 156-166.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Vgl. Jacob, *Logik des Lebenden*, 2002 (1970); Monod, *Zufall und Notwendigkeit*, 1971 (1970).

einer „Creation Permanente“. Nicht etwa eine unverändert zu bewahrende Schöpfung, sondern Prozessidentität interessiert ihn anstelle von Objektidentität. Kultur spielt sich beim „Homo Ludens“ Filliou und in einem sich selbst generierenden ökologischen System in interaktiver Strukturkoppelung ab, ähnlich wie es später Maturana und Varela im evolutionsbiologischen Konzept der „Autopoiese“ formulieren sollten.³⁰⁸ Es geht Filliou um das Leben, um eine „Schärfung der Gabe der Lebensfähigkeit“, wofür ihm vor allem „neue Gebiete der Verständigung“ notwendig erscheinen, so sah er beispielsweise wie andere Künstler des 20. Jahrhunderts vor ihm eine „internationale Zeichensprache“ voraus.³⁰⁹ Unter dem von ihm geplanten „Research of the eternal network“ verstand er ein immaterielles internationales Künstler-Kommunikationsnetz, das in vielen Zügen dem real existierenden Fluxus-Netzwerk entspricht. Zu diesem Spiel der Korrespondenz gehört der ständige Versand von Postkarten und Multiples ebenso wie spezielle Formen der Mail-Art (vgl. Kap. 7.1), wie sie sein Freund Emmett Williams oder die „New York Correspondance School“ betreiben.³¹⁰ Natürlich ähnelt die Formulierung der Vision dieses Netzwerkes den frühen, latent esoterischen Utopien der globalen Nutzung des Internets in Unabhängigkeit von möglicher Kontrolle und Manipulation durch politische und ökonomische Interessengruppen:

„Concentrate silently, sent waves of greetings
It will exist artistically through the work of all these artists all over the world
Replace the concept of the ‚avant-garde‘
there is no more ‚art centre‘ in the world
the network works on its own
this artistic network will just be one part of the wider network,
where artistic activity becomes just one of the elements“³¹¹

Dabei rät Filliou aber auch in weiser Voraussicht und entgegen einem üblichen Starkult, die „Idee der Bewunderung“ loszuwerden, und warnt vor Manipulation: „Der Künstler sollte nicht versuchen, jemanden zu beeinflussen.“³¹² Es ist ihm ernst mit dem Konzept der „Permanenten Schöpfung“, deren Leitsterne „Innocence“ und „Imagination“ zeitweise im Atelier des Künstlers als Neonschrift installiert unter der Decke hängen. Seine Freunde bestätigen ihm, „der handwerklich unbegabteste Mensch“ überhaupt zu sein, weshalb er ohne die üblichen Überwältigungsstrategien künstlerischer Materialisation, ohne „Grandeur“, auskommen muss.³¹³ Stattdessen arbeitet er an der Verbreitung seiner Konzepte und Ideen

³⁰⁸ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984).

³⁰⁹ Filliou, Robert, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln/New York, 1970, S. 46.

³¹⁰ Vgl. die schon genannte Mail-Art-Aktivitäten von Ray Johnson, Robert Watts, William Emmett, Yoko Ono und anderen.

³¹¹ Robert Filliou on „Eternal Network (Telepatique Music)“, <https://www.youtube.com/watch?v=9BgOfsG7J0Q> (aufgerufen am 25.5.2017).

³¹² Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 46.

³¹³ Aussage des Freundes Daniel Spoerri, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 15.

und wird zum viralen Überträger und Förderer von Evolutionsprozessen und vielfacher Mutation, zum mobilen, poetischen Kunstvermittler, wie er es auch schon mit dem gewitzten wie intimen Einsatz seiner Mütze als portable Kunstausstellung „Galerie Légitime“ erprobte:³¹⁴ „In einem Institut der Andauernden Schöpfung könnten wir an ‚problemlösenden‘ Spielen arbeiten, an neuen Wegen der Verständigung auf persönlicher, kollektiver und internationaler Ebene.“³¹⁵ Von 1965 bis 1968 wird dieser Gedanke in Kooperation mit George Brecht verfolgt, der bis dahin noch als Chemiker in den USA arbeitete, dort aber schon im engeren Umfeld von John Cage, Allan Kaprow und den Fluxus-Künstlern die für Fluxus so typischen Event-Scores entwickelt hat. Robert Filliou dürfte Event-Scores von Brecht zum ersten Mal 1962 bei den Wiesbadener „Festspielen für Neueste Musik“ gehört haben, da Maciunas Arbeiten Brechts für die europäischen Festivals und die folgenden Fluxus-Editionen und die „Fluxus-Anthology“ einbezog. Brecht selbst war nicht in Europa, denn zur gleichen Zeit veranstaltete er mit Robert Watts das schon erwähnte „Yam Art Festival“ (1962/63) in New York und New Jersey, und Filliou, Ben Vautier, Robin Page, Benjamin Patterson und Daniel Spoerri wiederum organisierten in London in der Gallery One das „Festival of Misfits“, wo Filliou unter anderem den an ein Roulettespiel erinnernden Poesiegenerator „Danse poème aléatoire collectif“ präsentierte.³¹⁶

Filliou hat parallel zu den Fluxus-Aktivitäten 1963 mit dem befreundeten Architekten Joachim Pfeufer in Paris das Projekt des „Poipoidromes“ als „Institut für die Permanente Schöpfung“ entwickelt. 1965 versuchen Brecht und Filliou mit dem Laden „La Cédille qui Sourit“ – oder vielmehr „Nicht-Laden“, denn das Geschäft ist dem Ideal des Nichts-Tuns entsprechend kaum geöffnet – eine weitere Distributionsplattform für ihre Ideen in Villefranche-sur-Mer unweit von Nizza zu installieren. In ebensolcher Muße wie völliger Mittellosigkeit wird hier in Kooperation und Interaktion miteinander, aber auch mit Besuchern und Ortansässigen die Idee eines Netzwerkes entworfen, das alle Künstler und Ko-Künstler in einem „Spiel des Lebens“ verbinden soll. Schon Werbung für das „YAM Art Festival“ und alle späteren Festivals wird mit „Mail-Art“ betrieben, und durch die postalische Kommunikation macht sich im Vorfeld eines Festivals freudige Erwartung beim Netzwerk

³¹⁴ Diese erste Wandergalerie in der nicht gerade sauberen Schiebermütze Fillious, der von Jean Tinguely laut Daniel Spoerri auch gern als „le clochard“ tituiert wird, präsentierte Werke befreundeter Künstler zu jeder Zeit an jedem Ort, insbesondere beim „Misfits Festival“ in London und bei einer Kooperation mit Benjamin Patterson in Paris. Die Mütze wird nach diesen Einsätzen 1962 als „auf Eis gelegtes Projekt“ für zehn Jahre eingefroren. Erst 1972 wird in der Galerie Magers in Bonn unter dem Titel „Defrozing The Frozen Exhibition“ die einer biologischen Gewebeprobe ähnlich konservierte künstlerische Substanz, also die in der Mütze enthaltenen Ideen, wieder freigesetzt. Vgl. Giroud/Jouval, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 156-166. Van den Valentyn, in: Ebd., S. 39; zitierte Aussage Daniel Spoerris, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 13.

³¹⁵ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 46.

³¹⁶ Vgl. zur Übersicht sämtlicher Fluxus-Festivals der „heroischen“ Zeit 1962/63 die vergleichende Chronologie in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 156-166.

der Freunde und Partizipanten der „Community“ breit (vgl. Kap. 7.1). In der südfranzösischen Provinz setzen Brecht und Filliou diese Art der postalischen Kommunikation über internationale Sendungen, Widmungen, Geschenke und Einladungen an Freunde und Förderer fort.³¹⁷ Damit halten sie natürlich auch Kontakt zu den anderen Fluxus-Akteuren und zu Vertretern anderer Bewegungen. Weiterhin nehmen sie auch, sofern die Reisekosten nicht zu hoch ausfallen, an Gemeinschaftsaktionen wie dem „Festival de la Libre Expression“ 1966 und Ausstellungen der Editionen und Multiples des „Cédille qui Sourit“ in Paris teil. Kreativität, Kooperation und Kommunikation, heute Kernkompetenzen ökonomischer Kalkulation, sind für den Ex-Ökonomen und einstigen Resistencekämpfer Filliou Basis seiner künstlerischen, politischen und philosophischen Konzeption, die er folgerichtig häufig gemeinsam mit anderen und auf unterschiedlichste Weise ausführt. Direkt zu Beginn ihrer Kooperation zirkuliert ein neuer, ansteckender Agent im Fluxus-Netzwerk, denn 1965 schreibt der Herausgeber der „Something Else Press“ Dick Higgins seinen berühmten Text über die Kunst der Grenzöffnung, „Intermedia“. Laut Higgins entstehen intermediale Kulturtechniken aus der Auflösung der seit der Renaissance üblichen Kategorien und Begrenzungen aufgrund veränderter gesellschaftspolitischer Konstellationen: „We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant.“³¹⁸ Malerei, gleichgültig ob akademisch, Pop- oder Op-Art, ist für Higgins ein Erbe der feudalen Tendenz, „grandeur“ zu behaupten. Für den „proper Louis XIV style“, mit dem Pop Art in der „painting world“ angeboten und vertrieben wird, hat er nur beißenden Spott übrig. Er ist sich sicher, dass derartige Statusgehabe („I am state“) sehr bald im Sinne der darin enthaltenen politischen und sozialen Verantwortungslosigkeit („After me the deluge“) von einer tatsächlichen Sintflut, die schon begonnen habe, aufgelöst würde. Letztere Bemerkung ist angesichts der gegenwärtigen Bilderflut der Digitalära und der rasanten Zunahme gesellschaftlicher Auflösungstendenzen nicht uninteressant. Intermedia nimmt, so interpretiert Higgins die kunsthistorische Entwicklung des 20. Jahrhunderts, nach ersten Ansätzen im Dadaismus – insbesondere beim Erfinder des „Readymade“ Marcel Duchamp und beim „Dada-Monteur“ John Heartfield – an Bedeutung zu, als Maler wie Robert Rauschenberg und Aktivisten wie Allan Kaprow oder Wolf Vostell die völlige Irrelevanz des seinerzeit gefeierten Abstrakten Expressionismus erkennen und Wege der Collage, Decollage und Assemblage (Combine-Paintings, Environments) erproben.

³¹⁷ Filliou hat seinerseits auch schon mit dem per Post 1961/62 versandten „Suspense-Poem“ Maßstäbe für per Post verschickte, sich selbst generierende Gedichte gesetzt. Vgl. dazu Cladders, Johannes, „Fröhliche Einsamkeit“, in: Schmidt, *Robert Filliou*, 1988, S. 24-27.

³¹⁸ Higgins, *Intermedia*, 1966 (1965).

„At the same time, Al Hansen moved into the area from graphic notation experiments, and Nam June Paik and Benjamin Patterson (both in Germany at the time) moved in from varieties of music in which specifically musical events were frequently replaced by nonmusical actions. Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs.“³¹⁹

Angesichts der Begeisterung seiner Generation für das Happening fragt sich Higgins, ob das Theater per se dialogischer als die Malerei sei, kommt dabei allerdings zu dem Schluss, es sei vielmehr „round instead of square“. Das allein reiche allerdings noch lange nicht aus, denn Aufführungskünste müssten flexibler und mobiler werden: „It was made for Versailles and for the sedantary Milords, not for motorized life-demons who travel 600 miles a week.“ Die Idee performativer Mobilität griff Filliou für seine Kunst und sein Leben immer wieder auf, er unterhielt ein Atelier im mobilen Bauwagen, lebte langfristig mit seiner Familie im VW-Bus und schuf etliche, über Module, Haken und Ösen frei rekombinierbare Werke, die einem Werkzeugkoffer oder einem Camping-Set für portable Ausstellungen nicht unähnlich sind. „Intermedia“ ist wie schon beschrieben seinerzeit keinesfalls mit „Mixed-Media“ zu verwechseln, einem Begriff, der eher für den Kunsthandel geschaffen wurde. Es impliziert auch durchaus nicht immer die Verwendung „neuer“ Medien, vielmehr gilt der erweiterte Medienbegriff:

„Die Hängung an Metallhäkchen wird Fillious zentrales bildnerisches Element. Das offene Häkchen ermöglicht eine flexible Verknüpfung beliebig vieler Einzelelemente und waren zugleich Namensgeber für die Non-Boutique La cédille qui sourit (Das lächelnde Häkchen), die Filliou in den sechziger Jahren in Villefranche zusammen mit George Brecht unterhielt.“³²⁰

Prototypisch für die Wechselwirkung zwischen Sprache und Materialisierung ist, dass es sich beim Sprachzeichen „Cedilla“ gleichzeitig um ein reales Häkchen zur Verbindung realer Materialien handelt. Die Übertragung von sprachlichen Zeichen in Bildzeichen und vice versa ist Inhalt der häufig durchaus wissenschaftlich inspierierten Spielerfindungen und performativen „DOING IT OURSELVES-Übungen“, die der frühere Ökonom Filliou und der Ex-Chemiker Brecht in ihrem Non-shop als Lehre einer innovativen „Non-School“ von Villefranche anbieten.³²¹ Selbstverständlich sind die beiden Künstler selbst nach Fillious Definition „Non-Artists“, denn sie produzieren nicht für den Kunstmarkt „Anti-Kunst“, sondern arbeiten am „Eternal Network“, das den Vorstellungen zeitgenössischer,

³¹⁹ Ebd., S.51.

³²⁰ Van den Valentyn, Heike, „Kunstwerke schaffen ist ein Vorgang des gegenseitigen Austauschs.“ Poésie d’action, Suspens Poems und Galerie Légitime“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 39.

³²¹ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 177ff.

technologiegläubiger und biosoziologischer Imaginationen einer sich evolvierenden, selbstregulierenden Technosphäre nicht unähnlich ist.³²²

„there is always someone asleep and someone awake
 someone dreaming asleep someone dreaming awake
 someone eating someone hungry
 someone fighting someone loving
 someone making money someone broke
 someone travelling someone staying put
 someone helping someone hindering
 someone enjoying someone suffering someone indifferent
 someone starting someone stopping
 THE NETWORK IS EVERLASTING“³²³

Über eine spezielle Form des Super-Computernetzwerkes machen sich Brecht und Filliou mit der „Governmental Sculpture“ Gedanken, deren Verhältnis zur „Sozialen Plastik“ bei Joseph Beuys noch näher zu untersuchen wäre: „So, you wanted a computer, didn't you?“³²⁴

Geplant ist ein systemtheoretisches „computer-like thing“ zu gesellschaftlich relevanten Fragen zu Gegenwart und Zukunft in Anlehnung an das Nervensystem als „enormous juke-box“ mit Aufzeichnungen von kindlichen Interviewaussagen im Originalton. „World leaders might even dance to the records.“³²⁵ Hilfreich könnte bei der notwendigen Grenzöffnung jedes Einzelnen für dieses Projekt auch die persönliche „Collection of Mind-Openers“ sein, die Filliou gemeinsam mit den Ideen zum „Eternal Network“ veröffentlicht.³²⁶ Dabei ist die feierliche Deklaration desselben auch das Ende der Zeit der Kooperation in Villefranche. Der gemeinsame Laden schließt wegen Konkurs und verkündet auf der Rückseite der postalisch verschickten Bekanntmachung allen Freunden und Förderern:

„La Fête est Permanente
 Annonce la realisation prochaine de
 The Eternal Network
 manifestations, meanderings, méditations, microcosms, macrocosms, mixtures,
 meanings“³²⁷

³²² „art: creativeness/anti-art: difusion and distribution of the works resulting from this creativeness/non-art: creating without caring whether once work are distributed or not“ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 66.

³²³ Ebd., S. 205.

³²⁴ Ebd., S. 97ff.

³²⁵ Ebd., S. 98.

³²⁶ Ebd., S. 225f.

³²⁷ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 201f. Vgl. auch Giroud/Jouval, „Vergleichende Chronologie“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003 S. 156-166; Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 47. Das Scheitern des alternativen Lebensentwurfes eines vollkommen Nichts-Tuns („Non-Faire“) ist integraler Bestandteil der wohl wichtigsten Arbeit im Leben Fillious, denn noch heute kann man seine aus den Texten zu gemeinsamen entwickelten Ideen dieser Zeit entstandene Publikation „Teaching and Learning as Performing Arts“ als bemerkenswert gegenwartsrelevant ansehen. Auch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Dick Higgins 1967 in der „Something Else Press“ ebenfalls mehrere Projekte und Spielanleitungen aus der Zeit in Villefranche veröffentlichte und George Maciunas zusätzlich zwei weitere Projekte Fillious im Fluxus-Verlag verlegte. Filliou gab bei der „Something Else Press“ bereits 1965 ein Postkarten-Buch heraus. Auf den 100 verschiedenen Karten stehen Fragen wie: „WO GEHEN WIR VON HIERAUS HIN? WIE GROSS SOLL DEIN HAREM

Mit seinem nach wie vor für jeden Lehrenden und Lernenden sehr lesenswerten *Multibuch* als eine Art Vermächtnis des Unternehmens „La Cédille qui Sourit“ schlägt Filliou ein heftartiges Buch vor, das im Sinne Paul Valéry's zur Hälfte vom Leser selbst zu schreiben ist.³²⁸ Die Freigabe des kreativen Prozesses an multiple Autoren ist hinsichtlich heute verbreiteter digitaler Interaktionsmodelle für die kulturelle Evolution von Bildern, Sprache und Sound von Bedeutung:

„Natürlich steht es dem Leser frei, keinen Gebrauch von seinem Schreibraum zu machen. Doch hoffentlich wird er bereit sein, das Schreibspiel als Performer und nicht nur als Außenstehender mitzumachen. Denn diese Studie handelt von permanenter Kreation und Publikumsbeteiligung. Der Autor (Co-Autor jeden Lesers, der will), ist ein Mann, der überzeugt ist, dass man den Abstand zwischen dem Künstler und seinem Publikum abschaffen und sie zur gemeinsamen Kreation zusammenführen kann.“³²⁹

Der Autor spricht folgerichtig von seinem übrigens zweisprachig in Deutsch und Englisch verfassten Buch als „work in continuous progress“ und zeigt sich auch in diesem Vorschlag interaktiven Schreibens als einer der zahlreichen Vordenker digitaler Partizipationskultur der Gegenwart.³³⁰ Seine poetischen Impulse auf Postkarten und Multiples wirken wie frühe Versuche heute üblicher Meme und Virals. Der „Akteur“ und „Auteur“ Filliou erlebt das Lehren als Ansteckungsprozess und induzierte Evolutionsmöglichkeit.³³¹

Mit dem Umzug nach Düsseldorf im Jahr 1968, wo ihm seine Freunde, insbesondere Daniel Spoerri, der gerade sein „Eat Art“-Restaurant am Burgplatz eröffnet hat, finanziell beistehen und seine poetische Kunstphilosophie fördern, beginnt für Filliou das Scheitern zur Chance zu werden. Die bis dahin gezeigte Bereitschaft zu permanenter Mutation und Rekombination impliziert auch das „Prinzip der Äquivalenz“, der Gleichgültigkeit und Indeterminiertheit, für das Filliou in Düsseldorf überzeugende Bilder findet, als er in der Galerie Schmela die Gelegenheit erhält, dieses Prinzip technologischer Evolution auszubreiten. Vorher realisiert er mit dem Remscheider Unternehmer Wolfgang Feelisch das erste Multiple aus der Reihe der „Optimistic Boxes“ für dessen „VICE-Versand“ (vgl. Kap. 7.1 und 8.2). In der Galerieausstellung bei Alfred Schmela zeigt Filliou die erste Version des heute legendären

SEIN? WER IST HINTER DEM VORHANG? WIE GEHT ES DIR UND WARUM? WARUM NICHT WEGLAUFEN?“ Diese Sätze wirken wie frühe Versuche von heute in der digitalen Partizipationskultur üblichen Memen und Virals.

³²⁸ „Nicht der Autor, der andere soll seine Gefühle beisteuern. Das Ziel eines – ehrenhaften – Werkes ist einfach und klar: Zum Denken bringen. Den Leser gegen seinen Willen zum Denken bringen. Akte im Innern provozieren.“ Valéry, Paul, *Ich grase meine Gehirnwiese ab. Paul Valéry und seine verborgenen Cahiers*. Frankfurt am Main, 2011, S. 169.

³²⁹ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S.7. Vgl. zu Fragen der Autorschaft die Anmerkungen zur Einleitung zum vorliegenden dritten Teil.

³³⁰ Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970, S. 7.

³³¹ Wie in der Einleitung zu diesem dritten Teil erläutert, ist im Französischen der göttliche Schöpfer und Urheber „L'Auteur de la Nature“.

„Prinzips der Äquivalenz: Gut gemacht – Schlecht gemacht – Nicht gemacht“. Man fühlt sich unwillkürlich an Karl Poppers Philosophie einer „Welt der Propensitäten“ erinnert, wenn man sich Filliou – noch dazu in der künstlerischen Praxis – dabei vorstellt, wie er sich die Frage stellt, wie viele unterschiedliche Möglichkeiten dafür, eine rote Socke in eine gelbe Kiste zu stecken, wohl zur Existenz kommen könnten?³³² Aus dieser zwangsläufig auch evolutionsbiologischen Frage entwickelt er ein modulares Ausstellungskonzept, das an wissenschaftliche Schautafeln oder evolutionäre Modelle erinnert – trotz der gut, schlecht oder gar nicht gestrickten roten Socken. Wieder sind es Objekte mit Haken und Ösen, die nicht zufällig an Puzzleteile erinnern, denn schließlich geht es darum, das in Villefranche mit Brecht ausgetüftelte „Spiel des Lebens“ nach dem Prinzip der „Permanenten Kreation“ weiterzuführen, das nun auch im zugehörigen Stempel mit Multiple-Choice-Option in eins fällt. Eines von Einem sind auch sämtliche Würfel des Künstlers bei seinem berühmten Beitrag „Eins.Un.One ...“ zur Ausstellung „Von hier aus“ 1984 in Düsseldorf.³³³ Schöner fallen daher Aleatorik, Friedensbewegung, „Fluxus-Virus“ und „Research on Pre-Biology“ nie in eins, denn es ist Filliou buchstäblich völlig gleich-gültig, dass die Würfel gefallen sind.³³⁴ Es kommt permanent ein „dritter Weg“, eine Alternative, eine Transformation, etwas Neues dabei heraus, denn das „Prinzip der Äquivalenz“ ist das Prinzip der Mutation und Rekombination. Und der permanent kommunizierende Wissenschaftler, Künstler, Techniker, Philosoph und politische Aktivist in Interaktion mit den vielen anderen Akteuren ist sein Agent.



³³² Vgl. Popper, Karl R., *Eine Welt der Propensitäten*. Tübingen, 1995 (1990).

³³³ Schmidt, Robert Filliou, 1988, S. 122f.

³³⁴ „Research on Pre-Biology“, Galleria Multiphla, Mailand, 1973. Vgl. Giroud/Jouval, „Vergleichende Chronologie“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 156-166.

Teil IV

8. IMMUNANTWORT IM KUNSTDIALOG. VIRALE MODELLE IN KUNSTVERMITTLUNG UND PARTIZIPATIONSKULTUR

„Wir müssen unsere Musik arrangieren, wir müssen unsere Kunst überhaupt arrangieren, wir müssen, glaube ich, alles so arrangieren, dass die Leute merken, dass sie etwas tun und nicht, dass etwas für sie getan wird.“¹

Die Konstitution von kultureller Identität und bildungspolitischer Orientierung am Gemeinwesen dient als klassische Legitimation für Museen im gesellschaftlichen Kontext westlicher Demokratien. Doch die sprichwörtliche und von Vermittlungsangeboten vermeintlich zu überwindende „Schwellenangst“, die den Unterschied zwischen dem Außen und Innen des Museums markiert, ist dabei bis heute eine zunehmend brisante soziologische Frage gesellschaftlicher Zugehörigkeit und hängt ganz wesentlich von der Stellung des Individuums innerhalb der Gesellschaft ab. Daher hat sich die Rede von der „Teilhabe“, auch angesichts der Option auf digitale Partizipationskultur in sozialen Netzwerken und auf Internetplattformen, in wenigen Jahren auf virusspezifische Weise exponentiell multipliziert. Denn auch für Kunstmuseen und Kunstvermittlung gelten die schon angeführten Überlegungen des italienischen Philosophen Roberto Esposito zu „Communitas“, welche erst durch „Immunitas“ behauptet werden kann:

„Heute ist keine Politik vorstellbar, die sich nicht auf das Leben als solches richtet – die nicht den Bürger unter dem Aspekt seines lebenden Körpers betrachtet. Es kann dies aber in einander entgegengesetzten Formen passieren, die den Sinn der Biopolitik selbst aufs Spiel setzen: entweder die selbstzerstörerische Revolte der Immunität gegen sich selbst oder die Öffnung hin zu ihrer kommunen Kehrseite.“²

Die konventionelle Immunologie geht von der exklusiven Annahme aus, Identität könne nur bewahrt werden, indem das Selbst vor Überfremdung (durch das vermeintliche Nicht-Selbst) bewahrt bzw. durch trennscharfe Unterscheidung deutlich akzentuiert wird. Immunantwort heißt in diesem Modell die Produktion von Abwehrstoffen und die Zerstörung von Eindringlingen durch spezialisierte „Überwachungszellen“ (vgl. Kap. 5.6, Typ A). Für das Kunstsystem ist ein solchermaßen sozialdarwinistisches Modell an sich vollkommen unbrauchbar und müsste bei konsequenter Anwendung die Schließung sämtlicher

¹ John Cage, in: Becker/Vostell, *Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme*. 1965, S. 159. Vgl. Dewey, *Demokratie und Erziehung*, 1964 (1915); Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934).

² Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 198. Die beiden Begriffe „Communitas“ und „Immunitas“ sind zentral im Werk des italienischen Philosophen Roberto Esposito, der soziale Prozesse immer wieder explizit als Ansteckungsprozesse beschreibt: „Damit es Gemeinschaft gibt, reicht es nicht aus, dass sich das Ich im anderen verliert. Wenn diese einzige Alteration genügen würde, dann wäre das Ergebnis die Verdoppelung des Anderen durch die Aufnahme des Ich. Vielmehr ist es notwendig, dass das Heraustreten des Ich sich gleichzeitig auch beim Anderen ereignet, mittels einer metonymischen Ansteckung, die sich an alle Mitglieder der Gemeinschaft als Ganze mitteilt.“ Vgl. Esposito, *Communitas*, 2004 (1998), S. 181f.

Kunstmuseen zur Folge haben,³ kommt aber im Alltag der westlichen Kunstszene mit ihren „Gatekeepern“ und einem gründlich gepflegten Starkult dennoch oft zur Anwendung.⁴ Tendenzen der „selbsterstörerischen Revolte“ sind im Kunstsystem gleichfalls in regelmäßigen Abständen festzustellen, wie auch anhand des im dritten Teil diskutierten Beispiels Dada in seiner ganzen Dialektik vorgeführt wurde. Auf der „kommunen Kehrseite“, die auch vielen Künstlern wichtig ist, steht die „Kunstvermittlung“, ein chronisch unterfinanzierter, bildungspolitisch ambitionierter, äußerst kommunikativer und erstaunlich autonomer (und vielleicht auch deshalb gern von Künstlern mitgestalteter) Zwischenraum im Grenzbereich zwischen freiem Aktionsfeld, künstlerischer Produktion und musealer Machtpolitik, Administration und Archivierung.⁵ Bei Vermeidung übermäßig didaktischer Methodik bietet dieser museologische Zwischenraum dem künstlerischen Anspruch auf Heterogenität und Experimentierfreude nicht selten mehr Raum als der Gesamtapparat „Museum“.

Wenn man allen ökonomischen und politischen Utilitarismen zum Trotz Kunst nicht deterministisch und neodarwinistisch als „survival of the fittest“ und das Kunstsystem nicht als Kampfplatz, sondern als epistemologisch relevantes Forschungsfeld begreifen möchte, verhelfen sowohl die bereits diskutierte neurobiologische Perspektive Humberto Maturanas und Francisco Varelas, die philosophische Perspektive Roberto Espositos, Giorgio Agambens und Peter Sloterdijks (vgl. Kap. 5.3 und 6.4) als auch die medientheoretische Perspektive Vilém Flussers zu einem anderen Umgang mit dem auch im Kunstsystem verbreiteten „horror antitoxicus“. Der deutsche Mediziner Paul Ehrlich hat diesen Begriff um 1900 geprägt, um das Phänomen der immunologischen (In-)Toleranz zu beschreiben – angesichts der späteren Feststellung zahlreicher Autoimmunerkrankungen und den Erkenntnissen zur viralen Immunschwächung durch HIV/AIDS ist die Frage nach der Flexibilität der allegorischen „Immunantwort“ deswegen höchst aufschlussreich.⁶ Kann das Kunstsystem (und damit auch das Museum als ein hervorragender Schauplatz desselben) nur tolerieren, was es als dem

³ Vgl. zum Begriff des „Kunstsystems“: Luhmann, *Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, 1991; Wyss, *Kunstsystem*, 2006.

⁴ Vgl. Rifkin, *Access*, 2000

⁵ Zum Begriff „Kunstvermittlung“ vgl. die Publikationen zur „documenta 12“: Wieczorek, Wanda u.a., *Kunstvermittlung I. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*. Zürich/Berlin, 2009; Mörsch, Carmen (Hg.), *Kunstvermittlung II. Zwischen kritische Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Zürich/Berlin, 2009. Anders als die „Kunstvermittlung“ ist der Begriff „Museumspädagogik“ in Deutschland schon in der Zeit des Nationalsozialismus geprägt worden. Mit dem Terminus der „Kunstvermittlung“ wurde deshalb der Versuch unternommen, einen neutraleren Begriff für die an Kunstmuseen tätigen Wissensvermittler zu finden, der allerdings teilweise auch von Kuratoren und Galeristen für ihre Vermittlungstätigkeit reklamiert wird.

⁶ Das bekannteste Beispiel einer körpereigenen Absenkung der Abwehrreaktion gegen einen „Fremdkörper“ ist die Schwangerschaft. Vgl. Bock von Wülffingen, „Virus vs. Vitae“, in: Sick, Andrea u.a., *eingreifen*, 2003, S. 375-389.

eigenen System Zugehöriges erkennt? Wie verhält es sich mit induzierten Immunantworten (Impfungen) im Kunstdialog der Gegenwart? Folgen wir Varelas Vorschlag vom „Tanz“ des Immunsystems mit dem Körper und der im Rekurs auf jüdische „Responseliteratur“ und eine frühe Begegnung mit Martin Buber entwickelten Vorstellung vom Dialog bei Flusser:⁷ Beide, der Neurobiologe wie der Medientheoretiker, verstehen in ihrer Systemtheorie Kommunikation – also das Senden und Empfangen von Informationen – als Strukturkoppelung. Flusser unterscheidet dabei zwei dialogische Strukturen: Kreise (Marktplätze, runder Tisch etc.) und Netze (Post, Telefon, Computersysteme). Dialogstrukturen sind aber laut Flusser eher die Ausnahme in einer Zeit allgegenwärtiger Diskurse:

„Wo es aber noch Marktplätze gibt oder wo solche durch ähnliche Medien (etwa Foyers, Kulturzentren usw.) ersetzt werden, erschweren diskursive Invasionen wie Lautsprecher, Plattenspieler, Kinowände oder TV-Kisten den Dialog oder machen ihn unmöglich. Eine wichtige Funktion der diskursiven Medien ist, dass sie ihre Empfänger etwa wie Rauschgifte programmieren: Sie sind ‚habit-forming‘. Das erklärt, warum Menschen, die zum Beispiel ins Kaffeehaus gehen, also an Orte des Dialogs, dort entweder Zeitungen lesen oder Musik hören, das heißt, Diskurse empfangen, welche andere Menschen, die dialogisieren wollen, gerade daran hindern. Unsere Methoden des Dialogisierens sind zwar dieselben wie bei den Alten, aber die meisten unserer Dialoge werden von einem Hintergrundgeräusch der immergegenwärtigen Diskurse begleitet.“⁸

Bemerkenswert ist die Feststellung, dass hier, ähnlich wie in der ausführlich vorgestellten Virustheorie von William S. Burroughs sowohl Diskurs als auch Dialog im Kontext des Viralen erscheinen – ohnehin wird die spezifische Ambivalenz des Virus als Denkfigur in dieser Untersuchung als mediale Dialektik thematisiert. Der Diskurs als bloßes Senderprinzip wird als Programmierung, technologische Prothetik und Störgeräusch (franz. „parasites“) gleichermaßen beschrieben, was der Beschreibung des Agenten einer ominösen Technologiemafia namens „Nova Mob“ bei William S. Burroughs entspricht (vgl. Kap. 6.4), ebenso wie der Vorstellung eines von außen den Organismus automatisch informierenden

⁷ Dieser „Tanz“ fortwährender Modulationen und Perturbationen des immunologischen Netzwerkes erlaubt, so Varela, die Vorstellung „plastischer Identität“ des Organismus. Abwehrreaktionen werden nicht geleugnet, doch sind sie laut Varela die Ausnahme, nicht die Regel (Verlust der Balance durch Überhandnehmen eines Antigens). Die vordringliche Aufgabe des Immunsystems sei die „Konstituierung molekularer Identität“ bzw. die „Herausbildung biologischer Identität“, die seiner Erkenntnis nach in Ko-Evolution und vergleichbar mit den neurobiologischen Prozessen in Gehirn und Nervensystem von der individuellen Erfahrung bedingt als autonomer kognitiver Prozess ablaufen. Varela, in: Gumbrecht/Pfeiffer, *Paradoxien*, 1991, S. 738. Zur Buber-Rezeption und dem Motiv des „Dialogs“ bei Flusser: „Zwar ist Bubers Buch ‚Ein dialogisches Leben‘ als ein theologisches Werk anzusehen, aber es spricht nicht ‚von‘ Gott, sondern ‚zu‘ Gott und es tut dies, indem es zu uns spricht. Darum lässt sich sagen, dass die jüdisch-christliche Tradition in der Gegenwart nicht als Theologie, sondern als Suche nach zwischenmenschlichen Beziehungen durchbricht. In diesem Sinn ist jeder Versuch, der diskursiven Vermassung die Stirn zu bieten, als ein Durchbruch der jüdisch-christlichen Tradition durch die technologische Oberfläche zu werten.“ Flusser, in: Wagnermaier/Röller, *Absolute Vilém Flusser*, 2003, S. 145.

⁸ Ebd., S. 137.

Agenten in erregenzentrierten Modellen der Medizin und Biologie. Das mächtige Senderprinzip ist ein Erbe monotheistischer Buchreligionen. Ähnlich wie Burroughs bemüht aber auch Flusser einen weiteren Agenten, um die übermächtige Wirksamkeit des Diskurses außer Kraft zu setzen.⁹ Es bedarf des Anderen – eines Störsenders, Botschafters und Zuhörers als Grenzgänger, um in den Resonanzraum des Dialoges zu gelangen. Als derartiges Intersubjekt (und Doppelagent) bietet sich hier wiederum das Virus als Medium an. Ein Dialog impliziert Öffnung, ist aber gleichzeitig strukturabhängig. Wirksamkeit entsteht, wie auch die Biologen Maturana und Varela für kognitive Prozesse konstatieren, nicht durch einen einzelnen Informationsträger als wirkmächtiges Agens, sondern durch die strukturelle Dynamik des lebendigen Systems – was, nebenbei bemerkt, übrigens eher der antiken Miasmentheorie als der modernen Kontagientheorie entspricht.¹⁰

In jüngster Zeit ist der Ruf nach der Dialogbereitschaft der Museen wieder stärker geworden, doch so einfach, wie es sich viele Museologen und Kunstvermittler vorstellen, ist die Installation dialogischer Strukturen in einem traditionell an Diskursmacht orientierten Kunstsystem nicht. Der Kunstvermittlung wird gelegentlich ein Hang zum Missionarischen nachgesagt.¹¹ Daher ist es bedenkenswert, den Hinweis von Klaus Lübers in seiner Abhandlung zur Metaphorik des Virus zu berücksichtigen, auch das Konzept der Missionierung sei ohne größere Schwierigkeiten als „epidemisches Phänomen“ zu beschreiben und Briefschreiber Paulus würde somit zum „ersten ‚Wirt‘ des ‚Wort Gottes‘“.¹²

⁹ „Der Zweck der diskursiven Medien ist, Informationen, welche in einem gegebenen Gedächtnis gelagert sind, in andere Gedächtnisse zu übertragen. Es handelt sich um eine negativ-entropische Absicht. Nach dem Diskurs ist die Summe der Informationen größer, weil sie verteilt wurde.“ Ebd., S. 124. Folgt man Flusser, sind auch die vermeintlich viralen „Meme“ allzu sehr an Diffusion und permanenter Wiederholung orientiert und gehorchen nicht dem hier vorgestellten und diskutierten virusspezifischen Interaktionsmodell, sondern bakteriell-seriellen Replikationsverfahren. Memetik wäre nach Flusser nicht „Dialog“, sondern „Diskursmacht“.

¹⁰ Auch die in der vorliegenden Arbeit zentralen Thesen der beiden chilenischen Biologen Maturana und Varela gehen für ihre Forschungen von informationstheoretischen Interaktionsmodellen aus und kritisieren die traditionelle Vorstellung vom Einfluss spezifischer Perturbationen auf die Übertragung von Information an einen Empfänger wie folgt: „So sind wir gewohnt, von der ‚Information‘ zu sprechen, die in einem Bild, in einem Objekt oder im gedruckten Wort enthalten ist. Gemäß unserer Analyse ist diese Metapher grundsätzlich falsch. Diese Vorstellung geht nämlich von nicht strukturdeterminierten Einheiten aus, für die Interaktionen vorschreibenden (instruierenden) Charakter haben, was bedeuten würde, dass das, was in einem System durch Interaktion geschieht, durch das perturbierende Agens und nicht durch seine strukturelle Dynamik determiniert ist. [...] Aus der Perspektive eines Beobachters gibt es in der kommunikativen Interaktion immer Mehrdeutigkeit. Das Phänomen der Kommunikation hängt nicht von dem ab, was übermittelt wird, sondern von dem, was im Empfänger geschieht. Und dies hat wenig zu tun mit ‚übertragener Information‘.“ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 212.

¹¹ „In vielen Museen herrschen die missionarischen Kunstvermittler: Alles soll für alle möglichst verständlich aufbereitet werden. Doch das ist grundverkehrt.“ Ullrich, Wolfgang, „Stoppt die Banalisierung!“, in: *Die Zeit* (online), 26.3.2015, <http://www.zeit.de/2015/13/kunst-vermittlung-museum> (aufgerufen am 1.1.2018).

¹² „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. [...] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.“ NT Johannes 1, 1 und 14, in: *Die Bibel*, 1967, S. 114. Diesen Aspekt der infektiösen Informationsverbreitung vom Wort (Code) auf den Körper greift auch der englische Journalist Tom Standage in seinem treffenden Vergleich aktueller sozialer Netzwerke und den Printmedien des 16.

Sei es berechnete Kritik am massenhaften Vermittlungsvorhaben auf dem immer noch tendenziell elitären Spezialgebiet der bildenden Kunst oder schlichtes Territorialverhalten einzelner Kunsthistoriker angesichts schwindender Interpretationsmacht: Die im Zuge der alltäglichen Verwendung neuer Technologien wieder lauter werdende Forderung nach einem „Museum ohne Wände“,¹³ einer offen zugänglichen, demokratischen Museumsplattform ohne Zugangsbeschränkungen und einem dem „Open Source“-Prinzip öffentlicher Bibliotheken ähnlichen musealen „Outreaching“ wird sich kaum unterdrücken lassen, so sehr sich das Kunstsystem auch bemüht, seine Exzellenz, Autonomie und Immunität zu behaupten. Wie in den vorangegangenen Teilen der vorliegenden Arbeit deutlich geworden ist, handelt es sich hierbei um einen Prozess, der parallel zur medientechnologischen Veränderung der Produktionsbedingungen von Kultur verläuft und in welchem sich durch intermediale künstlerische Methoden ein grundsätzlich verändertes Rezeptionsverhalten entwickelt hat.¹⁴ Eine ganz andere und explizit soziologische Frage ist es, ob die solchermaßen versprochene Partizipation die teilweise deutlich unterprivilegierten Rezipienten – im Museum gern mit dem euphemistischen Terminus „besondere Zielgruppen“ bezeichnet – davon überzeugen kann, das Bildungsangebot ohne Verdacht auf Zynismus anzunehmen, oder ob sich nicht vielmehr eine vorzeitige Ausrottung des „Kunst-Virus“ durch induzierte Immunisierung des Massenpublikums abzeichnet.¹⁵ Denn die Forderung, allen Mitgliedern einer demokratischen Gesellschaft Zugang zu Bildungschancen und damit auch Zugang zur Kunst zu gewähren, ist so alt wie die Demokratie selbst;¹⁶ die Umsetzung dieser Forderung in den westlichen Demokratien hat allerdings noch länger als das Wahlrecht für Frauen auf sich warten lassen. Neuerdings wird der Anspruch, „Kultur für alle“ zugänglich zu machen,¹⁷ für eine regelrechte Weltgemeinschaft der Bildungshungrigen über Internetanwendungen wie das diskursmächtige

Jahrhunderts auf: Standage, Tom, „How Luther went viral. Social media in the 16th century“, in: *The Economist*, 17.12.2011 <http://www.economist.com/node/21541719> (aufgerufen am 13.8.2013). Vgl. auch zur Mission als Dissemination Krämer, in: Münker/Roesler, *Was ist ein Medium?*, 2008, S. 77.

¹³ Zum „Museum ohne Wände“ vgl. Malraux, *Das imaginäre Museum*, 1987 (1947). Zu den „Qualitätskriterien für Museen“ vgl. www.museumspaedagogik.org (aufgerufen am 3.3.2018) sowie Deutscher Museumsbund e.V. und Bundesverband Museumspädagogik e.V. in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Verband der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen und mit Mediamus – Schweizerischer Verband der Fachleute für Bildung und Vermittlung im Museum (Hg.), *Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit*. Berlin, 2008.

¹⁴ Zur Entwicklung partizipatorischer Kunstformate in der westlichen Kunst (und ihrer Kritik) seit den 1990er Jahren vgl. Bishop, Claire, *Participation (Documents of Contemporary Art)*, London, 2006; Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York, 2012.

¹⁵ Die speziellen Schwierigkeiten des angestrebten „Outreaching“ kann man am Scheitern französischer Vorstadtbibliotheken erkennen, die von ihren potentiellen Nutzern in Brand gesteckt werden, da sie in dem Bildungsangebot keine wirkliche gesellschaftliche Partizipation und Chancengleichheit erkennen können. „Vandalismus in Frankreichs Bibliotheken. In den letzten Jahren wurden in Frankreich 72 Bibliotheken durch Vandalismus oder Brandstiftung zerstört. Warum?“, <http://www.arte.tv/magazine/metropolis/de/vandalismus-frankreichs-bibliotheken-metropolis> Arte TV (aufgerufen am 2.11.2015)

¹⁶ Vgl. Rifkin, *Access*, 2000.

¹⁷ Hoffmann, *Kultur für alle!* 1979.

Google Cultural Institute einzulösen versucht.¹⁸ Daher ist es angesichts des Partizipationsversprechens in demokratischen westlichen Gesellschaften durchaus relevant, einen Blick auf die Kunst vor der „Kunst“ zu werfen, nämlich auf die oft intensiver als jede Kunstausstellung rezipierten vormodernen Kultbilder im Christentum.¹⁹

Das Bildungsideal des institutionalisierten geistigen Heils und die im Christentum so ausgeprägte Tradition der Dissemination kultureller Werte als Breitbandantibiotikum gegen brodelnde miasmatische Ausdünstungen der permanent alles und jeden liquidierenden Natur ist als kulturhistorischer Ursprung systematischer Wissensspeicherung und -vermittlung nicht zu unterschätzen. Insofern impliziert die Weitergabe von Kunst wie Technologie immer etwas ebenso Missionarisches wie Aufklärerisches. Wenn man Kunstvermittlung und Viralität in Zusammenhang mit der christlichen Missionsbewegung bringt, sollte man sich darüber im Klaren sein, dass vielleicht auch erst die Kunstvermittlung und dann die Kunst kommt. Mit der Zunahme von Laien- und Bettelorden entsteht schon im Mittelalter ein sehr deutlicher Anspruch auf aktive körperliche und seelische Partizipation an Bildern und Inhalten in Kommunion, innerhalb einer „Community“, wie man heute eher sagen würde. Zum Teil scheint diese Vermittlungsarbeit, die in der Renaissance durch Drucktechniken als erste Massenmedien potenziert wird, von außerordentlicher emotionaler Dynamik und in der sozialen Diffusion rasant.²⁰ Es gibt in dieser Hinsicht zweifellos eine Viralität „avant la lettre“. Die früheren Partizipanten aus dem christlichen Herdenvolk bilden das perfekte Gegenüber sendungsbewusster Hirten und haben in Wechselwirkung mit den Hütern der Information die Genese von Form und Inhalt der Bilder, musikalischen Traditionen und Narrationen erheblicher mitbestimmt, als es die individualistisch ausgerichtete Kunstgeschichte mit ihrem Leitbild von autonomer künstlerischer Autorschaft von Giorgio Vasari bis hin zum heute noch überaus wirksamen Geniekult des 18. und 19. Jahrhunderts gemeinhin zulassen möchte. Dass Werke in Interaktion mit anderen Menschen und anderen Werken und in Interdependenz mit dem Kontext entstehen, ist zwar auch aus Werkstätten und Dombauhütten vergangener Epochen wohlbekannt und findet ein spätes Echo in der Begeisterung der Moderne für die interdisziplinäre künstlerische Arbeit im Kollektiv. Doch

¹⁸ „Google Cultural Institute“, <https://www.google.com/culturalinstitute/about> (aufgerufen am 3.1.2018). Vgl. dazu Kreye, Andrian, „Im Kaninchenbau: Das Google Cultural Institute digitalisiert Kunst, Musik und Theater. Dabei schaffen lernfähige Algorithmen einen neuen Kulturbegriff“, in: Süddeutsche Zeitung, 18./19.2.2017, Nr. 41.

¹⁹ Vgl. Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 2000; sowie Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?* München, 2006 (Erstausgabe 1995).

²⁰ Der US-amerikanische Kunsthistoriker Jeffrey F. Hamburger spricht zum Beispiel in seinem Text über hochmittelalterliche Miniaturen im Andachtsbuch einer deutschen oder flandrischen Mystikerin von einer Partizipationsimagination („imaginary of participation“): „The miniature’s proper subject is neither vision nor the Trinity per se, but rather the viewers reaction to vision.“ Hamburger, Jeffrey F., *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland Circa 1300*. Yale, 1991, S. 133.

die immer weiter zunehmende Ökonomisierung der Kunst der letzten 500 Jahre zieht eindeutige Markennamen und stilistische Wiedererkennbarkeit dem Gemeinschaftswerk und der Heterogenität kollektiver Autorschaft vor.²¹

Zumindest gilt dies für das System der bildenden Kunst und der Literatur, deutlich anders gestalten sich hingegen die Produktionsbedingungen von Film, Oper und Theater. So betrachtet, erscheint die in den 1960er Jahren entwickelte künstlerische Methode „Intermedia“ und die in den Medienwissenschaften so virulente „Intermedialität“, ganz besonders auch in der Pop-Kultur, als Rückgriff auf längst bekannte historische Kulturtechniken, welche jedoch durch technische Reproduzierbarkeit, neue Distributionsbedingungen und als massenhaftes Serienprodukt im 20. Jahrhundert eine völlig neue Dynamik erhielten (vgl. Kap. 7.1). Im Zustand völliger Unbegrenztheit darf bezweifelt werden, ob „Kunst“ als solche noch existieren bzw. erkennbar werden kann. Wo Offenheit zu Beliebigkeit mutiert, schwinden die Freiräume, in denen sich die einst subversiven „Mikroben der Freiheit“ einnisten können (vgl. Kap. 7.2). Nehmen wir auch das Museum als geschlossenes System und folgen damit (trotz Mängeln in der realen Anwendbarkeit) Niklas Luhmanns „Ausdifferenzierung des Kunstsystems“ und seiner systemtheoretischen Anwendung der „Autopoiese“ Maturanas und Varelas auf das Kunstsystem, wie sie auch der Kunsthistoriker Beat Wyss praktiziert. Nun stellt sich die Frage, ob die Festivals, Konzerte und Aktionen der Fluxus-Künstler als Versuch, das geschlossene System zu öffnen, interpretiert werden können und wie es in der Folge heute eigentlich um die Wirksamkeit des „Fluxus-Virus“ steht (vgl. hierzu Kap. 7). Die Forderung „Kunst für Alle!“ als spezielle Dynamik des Vermittlungsgedankens durch Fluxus-Künstler zu untersuchen, ist in diesem letzten Abschnitt der vorliegenden Untersuchung eine insbesondere auf die deutsche Kunstszene bezogene Entscheidung. Denn man kann mit Sicherheit belegen, dass die gesellschaftliche Öffnung nach „1968“ dazu führt, dass zentrale institutionskritische Forderungen von Fluxus-Künstlern wie selbstverständlich Teil der institutionellen wie künstlerischen Kunstvermittlungspraxis wurden.²² Aber auch „partizipative und interaktive Kunst“ erlebte in den 1990er Jahren parallel zu einem explodierenden Kunstmarkt teurer, elitärer Kunstobjekte nach dem Star-Prinzip, dessen

²¹ Vgl. zum schon in der Einleitung des dritten Teils erläuterten Wandel des Subjektstatus des Autors und zur Veränderung der Rezipientenrolle im 20. Jahrhundert: Jannidis, *Theorie der Autorschaft*, 2000.

²² „Kunst ist für alle da!“ So bewirbt zum Beispiel noch heute das Lehmbruck-Museum in Duisburg seine über dreißigjährige Geschichte der künstlerisch engagierten Kunstvermittlung als Erbe des Fluxus-Generation; siehe: http://www.lehmbruckmuseum.de/?page_id=17 (aufgerufen am 3.11.2015). 1969 bietet der Fluxus-Sammler und Betreiber des VICE-Versandes Wolfgang Feelisch seine Sammlung Eugen Thiemann, dem damaligen Direktor des Museums am Ostwall in Dortmund an, der darin den Beginn des Museums als Forum und Ort des Geschehens erblicken möchte: „Die Sammlung Feelisch ist dem Ostwallmuseum hochwillkommen. Sie hilft mit, die Vorstellung vom Museum als einer Schatzkammer umzuwandeln in den Gedanken an ein Forum, vor dem etwas geschieht.“ Schmieder, Peter, *Sammlung Feelisch*. Dortmund, 1993, S. 12f.; vgl. auch Hoffmann, *Kultur für alle!*, 1979.

Aktivitäten oft ohne jegliche Breitenwirkung bleiben, einen Aufschwung, der nur durch entsprechende soziokulturell motivierte politische Entscheidungen zu erklären ist.²³ Bedingen sich diese so unterschiedlich erscheinenden Modelle gar gegenseitig? Findet der von Flusser geforderte Dialog schon längst statt?

Ganz so einfach wie im biologischen Modell selbstregulierender Kräfte und in Luhmanns „ausdifferenziertem Kunstsystem“ scheint die Situation nach den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit zur Ambivalenz viraler Modelle der Interaktion durchaus nicht. Man kommt nicht umhin, kritisch nachzufragen, ob es sich bei der vermeintlichen Öffnung der diskursmächtigen Museen für eine interaktive Praxis mithilfe kulturvirologischer Methoden nicht immer auch um eine Art Immunstimulans zur Abwehr tatsächlich gesellschaftlich wirksamer und weitreichender Veränderungen im Kunst- und Museumsbetrieb (gemäß der Forderungen der Avantgarden) handeln könnte. Der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen weist kritisch auf genau diese Schwierigkeit zeitgenössischer „Kunst und Kultur“ hin,²⁴ wenn er bemerkt:

„Die Netzkunst der neunziger Jahre wollte ja in erster Linie soziale Modelle einbringen, soziale Plastiken entwerfen, sodass im Prinzip alte, nämlich neo-avantgardistische Formen eine mediale Grundlage bekommen. Das ist eigentlich daran gescheitert, dass es dann alle gemacht haben und zwar als Geschäftsmodell, nicht mehr in einem künstlerischen Sinne.“²⁵

Der Kunstwissenschaftler Leonhard Emmerling kommt für die jüngsten Entwicklungen in der Kunstszene und Kulturpolitik zu dem Schluss, die derzeitige vermeintlich hohe Wertschätzung von Kunst sei lediglich „Indiz für den Grad der Kommodifizierung von Kunst“.²⁶ Dabei entstehe keinesfalls ein breiteres Verständnis für qualitativ hochwertige Kunst und ein ausgeweiteter Bildungsanspruch, sondern es gehe vielmehr darum, jeden

²³ „Diese Art von interventionistischer oder partizipativer (bzw. partizipatorischer) Kunst hatte ihre Hoch-Zeit in den Neunzigern, nachdem sich Nicolas Bourriauds relationale Ästhetik als normativ durchgesetzt hatte. Bemüht, Kunst als Modell sozialer Praxis zu etablieren, werden seither Häuser für alleinstehende Mütter gebaut, Gärten angelegt, Mahlzeiten gekocht, Interviews geführt, Statistiken erhoben, Diagramme gezeichnet, Second-Hand-Shops und Fixer-Räume eröffnet, falsche Aufstände inszeniert, Sanddünen herumgeschaufelt; alles mit besten Intentionen und begleitet von einer Rhetorik, die in nimmermüder Volkspädagogik-Phraseologie den Kunstbeobachter davon unterrichtet, dass Machtstrukturen bloßgelegt, Konventionen überschritten und Gewohnheiten durchbrochen werden müssen. In Deutschland wurde Bourriaud vielleicht weniger rezipiert als im englischsprachigen Raum, denn Deutschland hatte mit dem erweiterten Kunstbegriff und der Idee der sozialen Plastik seine Leitbegriffe und mit Beuys seinen Säulenheiligen. [...] Das Verblüffende an dieser Kunstpraxis ist, dass sie sich so schmiegsam dem administrativen Vokabular von Stadtverwaltungen und deren Verfahren angleicht.“ Emmerling, Leonhard, *Bürokratie als Kunst – vom Elend der Partizipation*. Mainz, 2013, S. 10f.

²⁴ Es fällt auf, dass in der öffentlichen Rede in der Regel von „Kunst und Kultur“ als Synonyme gesprochen wird, als wolle man keine Verantwortung dafür übernehmen, hier präzise Differenzierungen vorzunehmen. Dadurch kommt es zu beträchtlichen Verwechslungen, die weitreichende politische Folgen haben.

²⁵ Diederichsen, in: Richard/Ruhl, *Konsumguerilla*, 2008, S. 187.

²⁶ Emmerling, *Bürokratie als Kunst*, 2013, S. 14.

Einzelnen für die kulturelle Ökonomie nutzbar zu machen.²⁷ „Kreativität ist von einem Leitparadigma zur Selbstermächtigung des Subjekts mutiert zur Leittugend des flexiblen, jeder veränderten Arbeitsmarktsituation sich geflissentlich andienenden Ich-Unternehmers.“²⁸

Ähnlich kritisch könnte man mit Günther Anders von einer „Verbiederung“ der Kunst im Interesse des vermeintlich demokratisierenden massenkulturellen Kulturkonsums sprechen.²⁹

Laut Emmerling ist auch das einvernehmliche Bemühen von Institutionen und Politik um „Partizipation“ äußerst kritisch zu betrachten:

„Das Ziel der Partizipationskunst ist Massenkompatibilität und Kritikimmunsierung. Sie erreicht dies durch Mimikry ihrer Verfahren an die Praktiken der Bürokratien, die sich mal besser, mal schlechter, nie aber ausreichend um die Belange benachteiligter Menschen kümmern. Was den damit betrauten Referaten zu Recht angekreidet werden kann, davor bleiben Partizipationskünstlerinnen und -künstler aber verschont: dem Vorwurf der Ineffektivität und nicht-nachhaltigen Wirkung ihrer Aktivitäten. Denn die Querfinanzierung durch Valorisation schützt sie nicht vor dem Vorwurf, sich lediglich parasitär politischen Strömungen anzuhängen, von deren Klientel man sich maximale Aufmerksamkeitskredite erhofft, sie immunisiert sie auch gegenüber der Frage nach dem, was eigentlich bleibt von ihrem Engagement im Bereich des Als-Ob.“³⁰

Auf die Frage nach der Effektivität (und den Immunisierungseffekten) von aktuellen und historischen Partizipationsangeboten wird im Folgenden genauer einzugehen sein (im Kap. 8.2 und 8.3). Es sollte aber andererseits auch nicht vergessen werden, dass viele Künstler aus Musik, Bilderei, Tanz und Literatur durch ihre Crossover-Experimente mit Fluxus und seiner oft partizipatorischen und stets intermedialen Praxis angeregt werden, ihre intersubjektiven Erfahrungen und künstlerischen Methoden als personale Vermittler nach dem viralen Interaktionsmodell weiterzugeben. Daher müssen diese abschließenden Überlegungen zur Rezeption viraler Modelle durch Medien, Kunst und Kunstvermittlung und zum Verhältnis dieser drei Bereiche in Vergangenheit und Gegenwart von der Frage begleitet sein, wie und

²⁷ „Auf der einen Seite wird geistiges Kapital zu einer treibenden Kraft der neuen Ära und zum eigentlichen Objekt der Begierde. Konzepte, Ideen und Vorstellungen – nicht Dinge – sind in der neuen Ökonomie der Gegenstände von Wert. Reichtum wird nicht länger mit materiellem Kapital verbunden, sondern mit menschlicher Vorstellungskraft und Kreativität.“ Rifkin, *Access*, 2000, S. 11. Was zunächst wie die Anwendung der Ideen von Joseph Beuys („Kunst = Kapital“) erscheint (vgl. Kap. 8.2), ist allerdings nur die Vorlage für die komplette Ökonomisierung der Kultur im Zeitalter der Netzwerke. Aus dem Streben nach Eigentum wird ein Streben nach Zugang/Access, der über Vertragsbeziehungen (Lizenzen, Mitgliedschaften, Abonnements, Eintrittsgebühren, Vorauszahlungen, Beiträge) zur begrenzten Nutzung zur Verfügung gestellt wird. Vgl. auch Hoffmann, Justin/Osten, Marion von (Hg.), *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*. Berlin, 1999.

²⁸ „Die ehemals die Avantgarde auszeichnenden Tendenzen zur Löschung der ästhetischen Differenz zugunsten der Verschmelzung von Kunst und Leben, die in den Beispielen einer relationalen Ästhetik fortleben, sind aber mittlerweile nicht nur längst Mainstream in der Kunst, sondern finden heute ihre wahrhafte Realisierung in den ökonomisch determinierten Bestrebungen zum Aufbau einer Kreativwirtschaft.“ Emmerling, *Bürokratie als Kunst*, 2013, S. 13.

²⁹ Zur „Verbiederung“ infolge der „Demokratisierung des Universums“ vgl. Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München, 1988 (1956), S. 120ff.

³⁰ Emmerling, *Bürokratie als Kunst*, 2013, S. 29f.

wann sich die aktuell im Internet so beliebte Partizipationskultur des 21. Jahrhunderts innerhalb des Kunstsystems des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnt und welche Schlüsse aus diesen Beobachtungen zur vermeintlichen digitalen Partizipation im Kontext der Frage nach dem viralen Prinzip der Kunstvermittlung und Museologie zu ziehen sein mögen. Im Sinne des Eingangszitates soll folgenden Fragen nachgegangen werden: Ermöglicht prädigitale Partizipationskultur wirkliche Begegnungen? Folgt sie viralen Modellen der Interaktion? Abschließend wird in diesem Kontext nach Störung, Subversion, Infiltration und Destabilisierung als eventuellen Hoffnungsträgern hinsichtlich viraler Interaktion und eines zeitgenössischen Lebensbegriffs der Digitalära gefragt.

8.1 Kunstvermittlung als Partizipationsversprechen. Chancen und Gefahren viraler Modelle der Interaktion

„Und zwar ist dieser Apparat umso besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.“³¹

Die Idee gesellschaftlicher Mitbestimmung fällt zusammen mit der Geschichte der Kunst- und Wissensvermittlung, und es scheint daher kaum möglich, ihren Beginn exakt zu datieren.

Kamen Partizipationsversprechen erst mit der Demokratisierung westlicher Gesellschaften auf, oder ist viel früher schon das Missionsprinzip des Christentums von Partizipation und ähnlichen Kommunikationsformen wie in der heutigen Kunstvermittlung geprägt gewesen? Sind, wie in der museumspädagogischen Literatur oft dargestellt, in Deutschland die Anfänge aktueller Kunstvermittlungspraktiken in den Überlegungen zur ästhetischen Erziehung bei Friedrich Schiller zu suchen, beim Hamburger Volkspädagogen und Kunsthallenleiter Alfred Lichtwark oder beim pragmatischen US-amerikanischen Philosophen John Dewey?³² Oder können wir, wie es gleichfalls denkbar wäre, den Anfang der Kunstvermittlung schon viel früher an Orten wie der vom Barockgelehrten Leibniz beeinflussten Franckeschen

³¹ „Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat umso besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist. Wir besitzen bereits ein derartiges Modell, von dem ich hier aber nur andeutend sprechen kann. Es ist das epische Theater von Brecht.“ Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934“, in: *Texturen* (online), <http://www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent> (aufgerufen am 29.8.2017).

³² Vgl. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, 2000 (1793); Lichtwark, *Übungen in der Betrachtung*, 1986 (1902); Dewey, *Demokratie und Erziehung*, 1964 (1915); Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934).

Wunderkammer in Halle an der Saale entdecken?³³ Ist nicht (exemplarisch für die bundesdeutsche Kunstszene) Bazon Brock – nach eigenem Bekunden „Fluxus-Künstler ohne Werk“ – der erste deutsche Kunstvermittler der heute verbreiteten Praxis einer Kunstvermittlung durch Künstler?³⁴

Es stellt sich die Frage, seit wann Künstler in Fragen der Wissensvermittlung mitmischen: Handelt es sich um ein relativ neues Phänomen – vielleicht infolge des schon beschriebenen ominösen „Fluxus-Virus“ –, oder sind nicht vielmehr schon immer Künstler auch besonders engagierte Vermittler und „Ciceroni“?³⁵ Wie Walter Benjamin im Eingangszitat von 1934 zur Transformation des Publikums in „Mitwirkende“ formulierte, bedarf es für die Kunstvermittlung geeigneter „Apparate“ nach der Art viraler Interaktionsmodelle, die Künstler und Publikum im Zeitalter der Massenkultur gleichermaßen zur Teilhabe am Projekt der „Menschwerdung“ bewegen können.³⁶ Davon hängt auch die Zukunft und Existenz der Museen ab. Bevor eine Definition dessen gewagt wird, was Kunstvermittlung und Museumspädagogik heute zu leisten haben und ob die Vermittlung von Kultur und kultureller Bildung überhaupt noch vornehmlich an, in und um Museen, Ausstellungshäuser und Galerien stattfinden kann, soll hier zunächst einmal der gegenwärtige Begriff des Museums vorgestellt werden.³⁷ Dafür ist nicht nur die deutsche oder westliche, sondern eine

³³ Erstaunlich an der „Franckeschen Wunderkammer“ ist ihre Zusammenstellung für den Schulgebrauch. Die Sammlung diene nicht repräsentativen Zwecken, sondern der Vermittlung von Wissen an einem visuell und haptisch stimulierenden Schauplatz, worin Claus Veltmann einen bemerkenswerten Gegensatz des evangelischen Pfarrers Francke „den Reformatoren und ihren Vorbehalten gegenüber ‚Visualität und Haptik‘ erkennt“. Franckes Vorbild waren Leibniz' Akademieprojekte, „und ganz in Leibnizscher Tradition sah Francke seine Schulstadt als Ausgangspunkt für eine Generalreformation der Welt“. Francke und Leibniz kannten sich seit 1697 persönlich. Veltmann, Claus „Umb von allen dingen lebendige impressiones et connoissance zu bekommen“. Die Kunst- und Naturalienkammer August Herrmann Franckes in der frühneuzeitlichen Bildungstradition“, in: Bätzner, Nike (Hg.), *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*. Halle an der Saale, 2015, S. 47.

³⁴ Einen umfassenden Überblick über die Selbstinterpretation des Vermittlungs-Künstlers liefert die Internetseite Bazon Brocks: <http://www.bazonbrock.de>. In seiner Selbstbeschreibung bezeichnet sich Brock dort als „Aktionskünstler“ bzw. als „Künstler ohne Werk mit abgelegten Werkzeugen“: „Die vergangenen 50 Jahre waren in der Geschichte der Kunstpraxis bestimmt durch die Veränderungen auf der Seite der Produzierenden. Vor einiger Zeit begann die Rezeption, eine gewisse Rolle für die Produktion von Kunst zu spielen: beim Happening wurde der Besucher als Mitmacher notwendig, sollte das Ereignis überhaupt stattfinden; die Kinetik verlangt einen sich bewegenden Betrachter, wenn die ästhetische Sensibilisierung gelingen soll, usw. Ich bin aufgrund meiner Arbeit überzeugt, daß der größte Teil der Veränderung in der Entwicklung der Kunst in den nächsten 50 Jahren von der Seite der Betrachter oder Besucher oder Rezeption ausgehen wird.“ Ebd., <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54§id=439#sect> (aufgerufen am 13.3.2018).

³⁵ Als „Ciceroni“ werden die für die klassische Bildungsreise nach Italien im 18. Jahrhundert typischen Fremdenführer bezeichnet, bei denen es sich häufig um in Italien lebende deutsche Künstler handelte. Heute ist der Begriff für frei zirkulierende Vermittler in Museen üblich, die keine klassischen Frontalführungen im Gruppenverbund machen, sondern den Museumsbesuchern innerhalb der Ausstellung im Dialog inhaltliche Impulse geben sollen.

³⁶ Zum Begriff „Menschwerdung“ vgl. Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt*, 1998.

³⁷ Zur Geschichte des internationalen Museums vgl. Westerwinter, Margret, *Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2008; Viereggs, Hildegard, *Geschichte des Museums*. München/Paderborn, 2008; Wittlin, Alma S., *The Museum, its History and its Task in Education*. London, 1949; Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des*

internationale Perspektive klar formuliert, denn nach der ICOM-Deklaration von Calgary (2005) lautet die aktuelle Definition des Museums:

„The museum is an institution for the benefit of society, devoted to exploring and understanding the world by researching, preserving and communicating, notably through interpretation and exhibition, tangible and intangible evidence that constitutes the heritage of humanity. It is a not-for-profit institution.“³⁸

Kritiker des herkömmlichen Museumsbegriffes mit seinem Schwerpunkt auf Sammlung und Präsentation von Exponaten und Artefakten wollen die Museumsbesucher eher im Sinne des Eingangszitates in der Rolle von Kollaborateuren verstehen und damit auch den Ansprüchen moderner Kommunikationstheorien gerecht werden. Dabei ist es interessant, festzustellen, dass an das Museum zunehmend soziale und politische Ansprüche gestellt werden. Es soll zu einer Plattform der Besucherbeteiligung und zur Orientierungshilfe in einer zunehmend unübersichtlichen Welt werden. Mit der Digitalisierung ist ein Dynamisierungsprozess der Musealisierung zu verzeichnen, der in der bisherigen Museumsgeschichte seit der Öffnung der Kunst- und Wunderkammern im Spätbarock ohne Vergleich bleibt.³⁹ Es scheint, als solle das Museum in Zukunft Patentrezepte für alle gesellschaftlichen und soziokulturellen Herausforderungen bieten: für den kompetenten Umgang mit dem Übergang von materiellen zu immateriellen Inhalten und Exponaten,⁴⁰ als ökonomischer und ideeller Indikator für vermeintlich objektivierbare Werte, für die Erfüllung des Versprechens gesellschaftlicher Teilhabe, zur Umsetzung soziologischer und kommunikationstheoretischer Erkenntnisse zu Kooperation und Dialog, als Prozebühne kreativwirtschaftlicher Transformationsprozesse, als Laboratorium für inter- und transkulturelle Experimente mit Künstlern und Wissenschaftlern, Exponaten und Besuchern aus aller Welt, als Generator von Bedeutung und Zusammenhang und selbstverständlich auch nicht mehr als abgeschlossene formale Einheit, sondern als international agierendes Netzwerk. Das Kunstmuseum als Garant für nachhaltige Qualitätsstandards und das repräsentative Monument des vorbildlich Musealen haben sich mit der Inauguration der Museen für Gegenwartskunst selbst abgeschafft. Wir werden heute Zeugen eines sich verflüssigenden Museums, das Teil eines internationalen Kommunikationsprozesses nach dem Modell eines allgemein propagierten

Museums. München, 1981; Fehr, Michael, „Text und Kontext. Die Entwicklung eines Museums aus dem Kontext seiner Geschichte“, in: Ders. (Hg.), *open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln, 1990, S. 12-44.

³⁸ ICOM (International Council of Museums)/Deloche, Bernard, „Definition of Museum“, in: Davis, Ann/Mairesse, Francois/Desvallées, André (Hg.), *What is a museum?* München, 2010, S. 116f.

³⁹ Vgl. Jeudy, *Die Welt als Museum 1987*; Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung*, 1990. Zweifellos ist in der aktuellen Partizipationskultur sozialer Netzwerke auch eine deutliche Tendenz zur Selbstmusealisierung und Autoexposition festzustellen.

⁴⁰ Vgl. Schweibenz, Werner, *Vom traditionellen zum virtuellen Museum. Die Erweiterung des Museums in den digitalen Raum des Internets*. Saarbrücken, 2008.

selbstgenerierenden Netzwerkes wird. Dieser Prozess gleicht eher Tanz, Performance und Theaterdialog und gehorcht intermedialen, partizipatorischen Methoden.⁴¹ Gleichzeitig wird das Museum mit seinen Exponaten und Vermittlungsangeboten zum Gegenstand einer rigorosen Verwertungsökonomie und somit auch zum funktionalen Eventgenerator und Spekulationsobjekt im kulturellen Kapitalismus.

8.1.1 Die Evolution der Kunst als Vermittlung und Interaktion. Kurze Begriffsgeschichte der Kunstvermittlung im Kontext des Viralen

Wie im ersten Teil dieser Untersuchung verdeutlicht wird, ist es einfach und ausgesprochen attraktiv, naturwissenschaftliche Modelle auf menschliche Gesellschaften zu übertragen. Spätestens als die Nationalsozialisten sozialdarwinistische Ableitungen aus den Schriften von monistisch orientierten Biophilosophen wie Ernst Haeckel und vielen anderen Wissenschaftlern in konkrete soziobiologische Maßnahmen und rassistische Gesetze verwandelten, um ihre verbrecherische Praxis mittels wissenschaftlicher Theoriebildung zu rechtfertigen, wurden damit künftige Formen biologistischer Analogieführung zumindest ethisch fragwürdig (vgl. Kap. 5.3).⁴² Dennoch sind biopolitische Parameter heute in Metaphorik wie politischer Realität wieder höchst aktuell und international verbreitet (vgl. Kap. 6.1 und 6.2).

Daher ist es als ausgesprochen konstruktiv anzusehen, dass die beiden chilenischen Biologen Humberto Maturana und Francisco Varela 1984 ethische Kriterien als logische Folge der Interpretation ihrer biologischen Forschungsergebnisse anführen und mit dem Begriff der „Autopoiese“ ein auch im Kontext von kultureller Bildungsarbeit zu nutzendes epistemologisches Instrumentarium entwickelten.⁴³ Ende der 1960er Jahre formulierte Humberto Maturana, inspiriert von Theorien des deutschen Biologen Jakob von Uexküll (1864-1944) und dem dort erstmals eingeführten Begriff der „Umwelt“, den Grundgedanken

⁴¹ Vgl. dazu Bishop, Claire, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Köln, 2014.

⁴² Zur Biophilosophie vgl. Haeckel, Ernst, *Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie*. Stuttgart, 1904.

⁴³ Bemerkenswert an dieser Perspektive ist auch die Tatsache, dass Maturana und Varela die Besonderheit der sozialen und kulturellen Strukturkopplung des Menschen durch Sprache bei ihren konstruktivistischen Überlegungen berücksichtigen: „Ein Konflikt ist nur zu überwinden, wenn wir uns in einen anderen Bereich bewegen, in dem Koexistenz stattfindet. Das Wissen um dieses Wissen ist der soziale Imperativ jeder auf dem Menschlichen basierenden Ethik. Was die Biologie uns zeigt, ist, dass Einzigartigkeit des Menschseins ausschließlich in einer sozialen Strukturkopplung besteht, die durch das In-der-Sprache-Sein zustande kommt. Dadurch werden einerseits die Regelmäßigkeit erzeugt, die der menschlichen sozialen Dynamik eigen sind, wie zum Beispiel individuelle Identität und Selbstbewusstsein. Andererseits wird die rekursive soziale Dynamik des menschlichen Lebens erzeugt, zu der eine Reflexion gehört, welche uns in die Lage versetzt zu sehen, dass wir als menschliche Wesen nur die Welt haben, die wir zusammen mit anderen hervorbringen – ob wir die anderen mögen oder nicht.“ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 265.

seiner wegweisenden biophilosophischen Überlegungen, dass Kognition in Interdependenz von zu Erkennendem, erkennenden Organen und dem Nervensystem des Erkennenden herausgebildet wird. In der Zusammenarbeit mit seinem jüngeren Kollegen Francisco Varela entstand daraus das Konzept der „Autopoiese“, das in dem Hauptwerk *Der Baum der Erkenntnis* seit seinem Erscheinen im Jahr 1984 breite internationale Aufmerksamkeit erfahren hat.

Auch unter Künstlern, Soziologen und Kybernetikern wurde der Text rezipiert, so dass es naheliegt, dass Niklas Luhmann 1994 das Prinzip eines sich selbst erzeugenden Systems im Sinne biologischer „Autopoiese im Kunstsystem“ vorstellte.⁴⁴ Erkenntnis entsteht laut Maturana „im Auge des Betrachters“ und in Kooperation und Koexistenz mit anderen.⁴⁵ So ist die Erzeugung von Bedeutsamkeit nach ikonologischen Kriterien nicht nur für die Kulturwissenschaften seit Aby Warburg und die vermeintliche „Supertheorie“ der Bildwissenschaften, sondern auch für die Naturwissenschaften zu einer signifikanten Aufgabe der Gegenwart geworden.⁴⁶ Vor diesem Hintergrund gewinnt die Visualisierung und Modellierung wissenschaftlicher Bilder als moderne Ikonen, wie beispielsweise im Fall der Doppelhelixstruktur der DNA von Watson/Crick, aber auch bei einer Vielzahl höchästhetisch gestalteter digitaler 3D-Virenmodelle ganz besondere Relevanz. Denn diese naturwissenschaftlichen Bilder und Modelle haben eine einst zentrale Funktion von Kunst übernommen: Menschen ihre Zugehörigkeit zum Universum zu vermitteln.⁴⁷ Biologisches Bildwissen wird auf diese Weise wie alle Bedeutsamkeit erzeugenden Bildsysteme zur Überlebensstrategie, da – wie der US-amerikanische Philosoph John Dewey schon 1934 in seinem wegweisenden Buch *Kunst als Erfahrung* feststellte – dies die Basis aller Vermittlung von Sinnzusammenhängen ist: „Wird die Kluft zwischen Umwelt und Organismus zu groß,

⁴⁴ „Man muss zunächst einmal sehen, dass Maturana den Begriff eingeführt hat, um eine bekannte biologische Tatsache zu reformulieren. Es gibt Zirkularität in der biochemischen Reproduktion von Zellen. Die Zellen reproduzieren sich mit Hilfe ihrer eigenen Produkte, mit Hilfe von chemischen Molekülen, die in der Zelle selbst schon produziert worden sind, und das heißt Autopoiesis. Auto im Sinne von selbst und poiesis im Sinne von produzieren. Nicht im Sinne von Schöpfung aus dem Nichts und auch nicht im Sinne, dass alle Ursachen überhaupt schon in der Zelle vorhanden sind. Aber so, dass die Zelle die Operation durchführt, über die man in der Zelle disponieren kann und entsprechend die Umwelt mit wenigen Ausnahmen als indifferent behandelt.“

Luhmann, *Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, 1991, S. 8f. In den weiteren Ausführungen Luhmanns zu Maturana, den er hier viel weniger geisteswissenschaftlich orientiert darstellt als „bloß“ naturwissenschaftlich, wird das grundsätzliche Interesse Maturanas an Erkenntnisprozessen und Interaktion mit der Umwelt zugunsten Luhmanns eigener Auffassung geschlossener Systeme vernachlässigt. Ebd., S. 75. Der Begriff der „Autopoiese“ des Kunstsystems innerhalb einer kulturellen Evolution wird auch bei dem Kunsthistoriker Beat Wyss zu einem zentralen Thema in: Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, 2006. Der Kunstwissenschaftler Michael Fehr geht so weit, das Konzept der „Autopoiese“ auch für die praktische Arbeit im Museum vorzuschlagen, wie er es jahrelang im Osthaus-Museum in Hagen praxisorientiert ausprobiert hat: Fehr, Michael, „Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoietisches System“, in: Ders., *Platons Höhle*, 1995, S. 11-25.

⁴⁵ Maturana, *Was ist erkennen?*, 2001

⁴⁶ Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit*, 2012, S. 125.

⁴⁷ Vgl. Bredekamp/Schneider/Dükel, *Das technische Bild*, 2008; Duden, Barbara/Noeres, Dorothea, *Auf den Spuren des Körpers in einer technologischen Welt*. Opladen, 2002.

stirbt das Lebewesen.“⁴⁸ John Dewey ist durch seine enge Verbindung zum Kunstsammler Alfred Barnes und seiner Barnes Collection in Philadelphia auch zu einem der großen Vordenker der praktischen Museumspädagogik geworden.⁴⁹ Sofern es sich um Kunstmuseen handelt, wird diese auch „Kunstvermittlung“ genannt, wobei die Diskussion anhält, was unter diesem Begriff zu verstehen ist. Es handelt sich um ein seit den 1970er Jahren umkämpftes begriffliches Terrain, denn auch kommerzielle Agenturen und Galerien und basisdemokratische Kunstvereine sind der Ansicht, „Kunstvermittlung“ zu betreiben.⁵⁰ Etwas euphemistisch formuliert, kann auch der Kunsthandel so bestimmt werden, dass dieser den Besitz von Kunst von einem Akteur zum anderen vermittelt. Diese Art der Kunstvermittlung ist in Ausnahmefällen, wie das Beispiel der schon beschriebene Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm in der Düsseldorfer Nachkriegsmoderne zeigt (vgl. Kap. 7), für den hier untersuchten Kontext durchaus relevant, wenn auch nicht von zentralem Interesse.

In der Regel werden Texte zur Kunstvermittlung und Museumspädagogik nach wie vor von Personen verfasst, die ihren Theorien eine didaktische oder kunsthistorische Ausrichtung zugrunde legen. Eher selten erhalten dagegen die zahlreichen ebenfalls häufig in diesem Bereich tätigen Kunstschaffenden die Möglichkeit zu gleichwertigen Veröffentlichungen, die ihren großen Anteil an der Kunstvermittlung auch nur annähernd sinnvoll repräsentieren würden. Dadurch wird in Arbeiten zur Geschichte der Kunstvermittlung in Deutschland zwar die „Abstinenz an pädagogischem Reformwillen in der unmittelbaren Nachkriegszeit und in den 1950er“ Jahren erwähnt und festgestellt, die (west-)deutschen Museen seien in den 1960er Jahren als „Musentempel“ unter „gesellschaftspolitischen Druck“ geraten. Doch den konkreten Zusammenhang mit den entsprechenden künstlerischen Entwicklungen zur

⁴⁸ Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934), S. 24.

⁴⁹ Der US-amerikanische Industrielle Albert C. Barnes (1872-1951) stammte aus einfachen Verhältnissen, hatte aber, da seine Mutter Deutsche war, die Gelegenheit zu einem Pharmaziestudium in Heidelberg, das ihm in der Folge zu Reichtum verhalf, den er zeitlebens dafür nutzte, sich in gesellschaftlichen Bildungsprojekten zu engagieren. Schon früh begann er, seine beachtliche Sammlung moderner Kunst mit den (weißen wie schwarzen) Arbeitern seiner Fabrik in Philadelphia persönlich und im Austausch mit Philosophen wie John Dewey und Bertrand Russel zu diskutieren. Aus diesen Kunstgesprächen ging 1922 die Barnes-Stiftung hervor. Sie gilt als methodisch wegweisend für die internationale Museumspädagogik. Vgl. <http://www.barnesfoundation.org> (aufgerufen am 2.11.2015). Vgl. zur Bedeutung Deweys für die museumspädagogische Praxis: Hein, George E., *Progressive Museum Practice: John Dewey and Democracy*. Walnut Creek (Cal.), 2012.

⁵⁰ Mörsch, *Kunstvermittlung II*, 2009. Die Künstlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch schlägt in der als eine Art „Kunstvermittlungs-Manifest“ geratene Publikation zur documenta 12 die Unterscheidung von vier Methoden vor: Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformatorische Kunstvermittlung unterscheiden sich laut dieser neueren Definition vor allem durch ihr Verhältnis zum institutionellen Umfeld. Dieser Einteilung wird hier gefolgt und das institutionskritische Anliegen gleichzeitig mit den schon genannten Arbeiten von Luhmann und Wyss perspektivisch erweitert um die Untersuchung der Wechselwirkungen mit dem Kontext des (nicht nur institutionellen) gesamten Kunstsystems.

gleichen Zeit findet man nur selten erläutert oder kommentiert.⁵¹ Interdisziplinäre Untersuchungen oder gar ein systematischer internationaler Vergleich stehen noch aus. In (West-)Deutschland kann man, wie die vorliegende Arbeit im dritten Teil zu belegen suchte, das Aufkommen der Kunstvermittlung in einem direkten Zusammenhang mit den Fluxus-Akteuren sehen. Einer der ersten Kunstvermittler „avant la lettre“ war Bazon Brock mit seiner „Besucherschule“ 1972 auf der „Documenta 5“ in Kassel.⁵² Hilmar Hoffmann griff den Begriff „Kulturvermittlung“, ebenso wie die heute sehr geläufige Rede von der „Partizipation“, schon in seinem kulturpolitischen Standardwerk *Kultur für alle* von 1979 auf und orientierte sich in vielen Punkten an den Ansichten des im nächsten Kapitel als „kontagiösen“ Kunstvermittler beschriebenen Künstlers Joseph Beuys.⁵³ Dabei sollte nicht unerwähnt bleiben, dass jegliche Form der Didaktik seit den 1960er Jahren infolge der Nachwirkungen des Dritten Reiches ideologischer Dogmatik verdächtig erschien und dass in Anlehnung an die Frankfurter Schule und die Schriften von Habermas vielmehr eine Emanzipation von den Lügen der vormaligen Pädagogik und somit auch der frühen Museumspädagogik der NS-Zeit gefordert wurde.⁵⁴ Das museumspädagogische Erbe der NS-Zeit machte es den Vermittlern noch in den 1970er und 1980er Jahren in (West-)Deutschland oft nicht leicht, beförderte als Gegenreaktion aber auch eine spezifische Experimentierfreude und Risikobereitschaft in diesem Bereich.⁵⁵ Dabei wurden internationale Standards der

⁵¹ Weiß, Gisela, „Museumspädagogik in der Bundesrepublik Deutschland bis 1990“, in: Commandeur, Beate/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*. München, 2016, S. 77.

⁵² Zu den „Besucherschulen“ vgl. <http://www.bazonbrock.de/bazonbrock/themen/besucherschule/> (aufgerufen am 3.4.2018). Seit 1968 engagierte sich Bazon (griech., „Schwätzer“) Brock bei der Documenta 4-6 und später auch bei diversen anderen Gelegenheiten als rhetorisch brillanter Vertreter einer „Ästhetik der Vermittlung“. Sein „Action Teaching“, wie er selbst es nennt, stellt er bewusst in den Kontext künstlerischer Aktionen der Fluxus-Künstler. In direktem Zusammenhang ist auch 1972 die Dauerpräsenz von Joseph Beuys (vgl. Kap. 8.2) als Rede und Antwort stehender Künstler auf der documenta 5 zu sehen. Vgl. Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, 1977, S. 744f.

⁵³ Vgl. Hoffmann, *Kultur für alle!*, 1979.

⁵⁴ Die museumspädagogische Theorie und Praxis der späten 1980er und frühen 1990er Jahre berief sich diesbezüglich mit Vorliebe auf die Schriften von Jürgen Habermas und den seinerzeit populären „herrschaftsfreien Raum“ in der Bildungsarbeit: Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 1981; Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen*, 1996; vgl. ferner zur „Kategorialen Bildung“ beim deutschen Erziehungswissenschaftler Wolfgang Klafki bzw. zum veränderten Bildungsbegriff: Klafki, Wolfgang, *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*. Weinheim, 1964, S. 323ff.

⁵⁵ Die Pionierin der demokratischen deutschen Museumspädagogik Cornelia Brüninghaus-Knubel schildert die anfänglichen Schwierigkeiten, Abgrenzungen und starre Strukturen innerhalb der Museen zu überwinden: „Museumspädagogen wurden in Museen nicht immer mit offenen Armen begrüßt; sie mussten für ihre Position kämpfen und wurden häufig dem unteren Ende der Museumshierarchie zugeordnet. Inzwischen sind sie als Vermittler in der Tat zu unersetzlichen Verbindungsgliedern zwischen der Institution des Museums und der Öffentlichkeit geworden. Ein wichtiges Kennzeichen ihrer Tätigkeit ist die Schaffung eines Netzwerkes zwischen Museumsobjekt und Öffentlichkeit, zwischen Öffentlichkeit und Museum und zwischen dem Museum und anderen Gruppen der Gesellschaft.“ Brüninghaus-Knubel, Cornelia „Der Museumspädagoge als Anwalt des Publikums“, in: Brockhaus, Christoph/Brüninghaus-Knubel, Cornelia (Hg.), „... wie haben Sie denn das gemacht?“ *Museumspädagogik an Kunstmuseen in Duisburg und NRW*. Duisburg, 2007, S. 28. An anderer Stelle sagt Brüninghaus-Knubel, dass inzwischen „die Grenzen immer fließender geworden sind“. Ebd., S. 22.

Kunstvermittlung sicher nicht vornehmlich in Deutschland entwickelt, sondern in den USA, England und den diesbezüglich vorbildlich zu nennenden Niederlanden – es würde allerdings den Rahmen dieser Untersuchung weit überschreiten, die sehr unterschiedliche Medien- und Kulturgeschichte der „museum education“ in den genannten Ländern im Einzelnen zu beschreiben. Sehr verallgemeinernd kann festgestellt werden, dass sich an diesem spezifischen Gebiet der kulturellen Bildungsarbeit in demokratischen Staaten auch jeweils der aktuelle Stand demokratischer Praxis erkennen lässt, was übrigens auch auf signifikante Weise für die Museumspädagogik in lateinamerikanischen Ländern (positiv) festzustellen ist. In Deutschland werden in der musealen Vermittlungsarbeit heute gern eine politisch opportune Ergebnisoffenheit, Laborsituation und ein Experimentierfeld für künstlerische Erfahrungen oder Wissensvermittlung als leitende Prinzipien behauptet. Bei genauerer Untersuchung scheint aber nur noch wenig vom innovativen Versuchscharakter früher Kunstvermittlung in den 1970er Jahren geblieben zu sein und der überfrachteten Methodik ist viel zu oft der Wunsch nach vorzeigbaren, absehbaren, kontrollierten, evaluierten, vielfach dokumentierten, gut fotografierten und funktionalisierten Ergebnissen anstelle von unwägbareren Erfahrungen, un gelenkten Erkenntnisprozessen und offener künstlerischer Aktion anzumerken.

Der Virologie ähnlich gibt es auch die Kunstvermittlung seit mehr als 100 Jahren, und ganz wie im heterogenen Kontext der Virologie aus Medizin, Chemie, Physik, Biologie, Genetik, Informatik, Soziologie und Kultur- und Medienwissenschaft ist auch die Erziehung im und durch das Museum auf vielen Gebieten gleichzeitig wirksam und stellt interdisziplinäre Zusammenhänge zwischen Politik-, Sozial-, Erziehungs-, Kunst- und Naturwissenschaften sowie Anthropologie, Ethnologie und Semiologie her. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war allerdings noch nicht von Kunstvermittlung, sondern zunächst einmal ganz allgemein von „Museumspädagogik“ die Rede, wobei der didaktische Ansatz hier wiederum zu kurz greift. Ihre konkreten Anfänge, von den o. g. Bezügen abgesehen, sind sogar schon im 19. Jahrhundert in den Anfängen der Reformpädagogik zu suchen – so wurde ein in die USA emigrierter Freund des oben zitierten Philosophen John Deweys namens Felix Adler, Sohn eines deutschen Rabbiners, in New York zum Wegbereiter dieses im Kern seines Selbstverständnisses demokratischen Bildungsprinzips.⁵⁶

In Deutschland wird meist davon ausgegangen, die Anfänge der Museumspädagogik beim Volksschullehrer, Bildungsreformer und Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred

⁵⁶ Der Sohn eines deutschen Rabbiners gründete 1876 die „New York Society for Ethical Culture“, bald Träger des ersten freien Kindergartens der USA und ab 1880 auch die Schule vieler US-Bürger, die sich später in der Museumspädagogik engagierten. Vgl. <http://www.nysec.org/history> (aufgerufen am 1.11.2017).

Lichtwark zu datieren.⁵⁷ Doch kam es zu den ersten breitenwirksamen Bemühungen, ein größeres Publikum an kunst- und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen teilhaben zu lassen, schon deutlich früher, nämlich in der Zeit der Aufklärung. Es sei auch an die Vorführung von wissenschaftlichen (wie auch halbwissenschaftlichen, eher esoterischen Experimenten) im 18. und 19. Jahrhundert im bürgerlichen Freundes- und Familienkreis erinnert. Schon seinerzeit hat der virale Informationsfluss eine zuweilen hypnotische Wirkung, wie insbesondere am Beispiel der breiten Diffusion des Mesmerismus deutlich wird. Neben diesen Versuchen elektro-magnetischer Einflussnahme und Experimenten mit Hypnose hat der französische Soziologe Gabriel Tarde schon am Ende des 19. Jahrhunderts einen ersten Versuch der Klassifizierung ansteckender Affekte und modischer Entzündungsphänomene beim Massenpublikum unternommen.⁵⁸ Darin unterscheidet sich der prädigitale Informationsfluss nur wenig vom aktuellen Digitalzeitalter, wie Tony D. Sampson in seiner soziologischen Analyse *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks* am Beispiel hypnotischer Übertragung („hypnotic contagion“) dargelegt hat.⁵⁹ Sicherlich waren seinerzeit Kriterien wie „Erstaunlichkeit“, „spontaner Witz“ und „plötzlicher Schrecken“ ebenso wichtig für die emotionale Anteilnahme des Publikums wie in der heutigen Netzkultur ebendiese Kriterien ausschlaggebend für die Verbreitung eines „Virals“ sind.⁶⁰

Die Teilhabe an wissenschaftlicher Erkenntnis zu Bildungszwecken war der zentrale Bildungsgedanke der Klassik in ganz Europa. Wissensvermittlung durch das Hervorrufen von Erstaunen ist auch der Ursprung des Museums als „Wunderkammer“, also als Kuriositäten- und Mirabilienkabinett. In der Mediengesellschaft ist dieser Anspruch fast zur Selbstverständlichkeit geworden, und die Mirabilien sind zu „Virabilien“ und international wirksamen Erregern mutiert, denn alles Erstaunliche und Wundersame wird gepostet, geteilt

⁵⁷ Vgl. Lichtwark, *Übungen in der Betrachtung*, 1986 (1902). In dem Buch werden erstmals ganz konkrete Beispiele einer empirischen Praxis mit jungen Besuchern im Detail geschildert und bewertet. Vgl. zur museumspädagogischen Methodik auch Fast, Kirsten (Hg.), *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*. Opladen, 1995; Hein, George E., *Learning in the Museum*. London, 1998; Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Museumspädagogik – Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf, 1992 (1981); Zacharias, Wolfgang, *Kultur und Bildung. Kunst und Leben zwischen Sinn und Sinnlichkeit Texte 1970-2000*. Essen, 2001.

⁵⁸ Tarde, *Gesetze der Nachahmung*, 2008 (1890); Tarde, *Monadologie und Soziologie*, 2009 (1893).

⁵⁹ Mit Bezug auf den historischen Mesmerismus spricht der englische Medienwissenschaftler Tony D. Sampson im Zusammenhang mit der erneuten Aktualität der Schriften Gabriel Tardes von Medienhypnose („Media Hypnosis“) und der realistischen Hoffnung von Marketingexperten, durch Erfahrungsdesign („experience design“) und Neuromarketing („neuromarketing“) mittels Auswertung von Daten zur Interaktion zwischen Mensch und Computer („human-computer interaction“) regelrechte Kaskaden ansteckender Emotionen und Affekte zu stimulieren, die äußerst profitable Konsumeffekte zur Folge haben sollen, aber auch für politische Zwecke genutzt werden könnten. Sampson, *Virality*, 2012, S. 32; vgl. auch zum zeitgenössischen Mesmerismus des Neuromarketings: Sampson, *The Assemblage Brain*, 2017.

⁶⁰ Vgl. zu Virals und Memen Kap. 6.5, zur Manipulierbarkeit von Konsumenten durch Virals und Hoaxes vgl. ferner die schon ausführlicher in den ersten beiden Teilen der vorliegenden Arbeit thematisierten Kriterien für Viralität in: „The Viral Experiment“/The Woolshed Company, <http://www.thewoolshedcompany.com/viral.html> (aufgerufen am 3.3.2018).

und verbreitet, bis es entweder bald keinen Menschen mehr interessiert oder faszinierend viral wird.⁶¹ Einen Zugang zu meistens nicht-öffentlichen Sammlungsbeständen zu bieten als, zeitgenössisch gesprochen, „Access“ ist der Beginn eines auch politischen Öffnungsprozesses in Europa, der in Richtung einer demokratischen Gesellschaft führt, dabei jedoch alles andere als irreversibel erscheint. Exklusives Besitzen und Präsentieren und inklusives Erleben von Exponaten und Ereignissen bedingen sich eben nicht nur in der Kunstproduktion gegenseitig. So wie das Christentum seine ursprüngliche Attraktivität der missionarischen Inklusionsidee verdankte, mit der Anhänger paganer Kulte ebenso freimütig wie kritische Intellektuelle, geistig oder wirtschaftlich Arme ebenso wie Reiche, Lasterhafte gleichermaßen wie Tugendhafte Zugang zum versprochenen Heil erhalten, ist auch die Öffnung der Musentempel als „Open Source“ trotz ursprünglich bildungsbürgerlicher Prägung mit einem Versprechen der frühen Moderne dynamisiert worden: Partizipation der Massen an der Einheit von Leben und Kunst. Dieses Zugangsversprechen erinnert nicht zufällig an den (immer neu zu gewährenden) „Access“ im digitalen Alltag, wo vielleicht nicht Kunst und Leben, immerhin aber Künstliches – im ursprünglichen Sinne „Technisches“ – und Leben zusammenkommen sollen, was den meisten Menschen schon Kunst genug ist, zumal die technischen Geräte nicht selten auch Bildproduktionsapparate im Medienverbund sind.

Das Museum muss sich in diesem Kontext auf seine künftige Notwendigkeit als Archiv und Speicherapparat kritisch befragen lassen, denn längst wird Kunstvermittlung und Kulturpädagogik auch schon ohne Museen und sogar ohne Originalexponate mithilfe verbreiteter Kopien und Reproduktionen betrieben. Außerdem ist gegenwärtig eine Zunahme privater Sammlungen und nicht-öffentlicher Museen zu verzeichnen, für deren Sammlungsbestände die Frage nach dem Zugang und dem vermeintlich demokratisierenden Effekt von Kunst wiederum neu gestellt werden müsste. Da die Legitimation wissenschaftlicher Erkenntnis in unserer Zeit alles andere als gesichert erscheint, lautet die ebenso provokante wie bedenkliche Frage also: Braucht man angesichts der allseits verfügbaren Informationen überhaupt noch Museen? Diese Frage wird sich einerseits im Kontext des Körperdiskurses entscheiden, da die Frage nach der Materialität der Originalexponate als Speichermedien angesichts immaterieller Aufbewahrung mithilfe digitaler Technologie in einem „selbstregulierenden Gedächtnis“ immer wieder neu zu diskutieren und zu bewerten ist.⁶² Die im Kontext der vorliegenden Problemlagen immer

⁶¹ Vgl. Locher, Hubert (Hg.), *Museen als Medien – Medien als Museen. Perspektiven der Museologie*. München, 2004.

⁶² Vgl. zum Körperdiskurs: Wyss/Buschhaus, *Körper im Blick*, 2008. Beat Wyss führt zum Verhältnis von Körper, Gedächtnismedien und Kunst in der Einleitung aus: „Das Gedächtnis ist die Summe der Vergangenheiten aller körperlich erlebten Gegenwart, an dem mein Körper als Resonanzraum teilhat. Zu den

wieder aufkommenden Fragen nach den Speicherkapazitäten des „kulturellen Gedächtnisses“ und der ebenso wichtigen Frage des „sozialen Vergessens“ spielen hier eine zentrale Rolle.⁶³ Mit welcher Filterfunktion ist der Fülle der immateriellen Informationen beizukommen, welche Rolle spielt die im biologischen und kulturellen Sinne diskutierte „Junk-Information“, und welche Verantwortung übernehmen Museen im Umgang mit der von Flusser postulierten kulturellen Abfallwirtschaft? Zahlreiche Beispiele von Pop-Kultur, die ins Museum vordringt, führen uns vor Augen, wie vermeintliches „Abfallwissen“ salonfähig wird und welchen permanenten Umwertungsprozessen der Kunstbegriff innerhalb der Erinnerungskultur unterliegt. Fast täglich müssen Museumsmitarbeiter darüber entscheiden, welchen Exponaten besonderer Wert und damit Schutz und Raum in Ausstellungssälen oder Depots zugeschrieben und beschert wird.

Des Weiteren müssen sich Museumsmitarbeiter gerade in der persönlichen Vermittlung ihrer Verantwortung als Garant für wissenschaftliche Qualität bewusst sein. Dem Museum könnte es obliegen, eine intensive Kommunikation über Wissenschaft mittels „Public Understanding of Science“ ebenso wie über Kunst, Gestaltung und Pop-Kultur zu etablieren und damit eine legitime und gesellschaftspolitisch relevante medientheoretische Alternative zum Irrationalismus in jeder Hinsicht entgrenzter, verflüssigter und vollkommen beliebiger, entindividualisierter Partizipationskultur einerseits und neofeudalistischer Elitenbildung und Abschottung andererseits darzustellen.⁶⁴

8.1.2 Das Fremde im Kunstvermittlungsprozess

Die Begriffsgeschichte der Kunstvermittlung ist, wie beschrieben, unmittelbar an die Geschichte der Moderne und ein verändertes Kommunikationsinstrumentarium gebunden. Museen bieten Erfahrungen mit der infolge von Technologisierung schwindenden Welt des Anderen, Unbekannten und Fremden, dessen Existenz aus dem Alltag ins Museum

Speichermedien des Gedächtnis gehört die Kunst. In ihr spiegelt sich unsere leibliche Wahrnehmung in den Formen von artifiziellen Körpern. Diese sind in ihrer Künstlichkeit haltbar, heben unser flüchtiges Wahrnehmen auf und machen es wiederholbar in Form ästhetischer Erfahrung. So besteht die Aufgabe der Kunst darin, die Verbindung zwischen dem „Körper-Haben“ und dem „Leib-Sein“, zwischen „Materie“ und „Geist“ sichtbar zu machen.“ Ebd., S.16.

⁶³ Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003; Assmann, *Formen des Vergessens*, 2016; Esposito, *Soziales Vergessen*, 2002. Vgl. auch zum Verhältnis von Molekülen, Botschaften und Gedächtnis Fox Keller, Evelyn *Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert*. München, 1998, S. 65-104.

⁶⁴ Die aktuell üblichen Vermittlungsmethoden in diesem Bereich sind selbstverständlich der museumspädagogischen Praxis entliehen, erinnern aber auch auf erfrischende Weise an die engagierte Wissensvermittlung in der Zeit der Aufklärung. In diesem Zusammenhang ist auch die Zunahme des politischen und ökonomischen Interesses an Science-Art-Projekten an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Kunst bemerkenswert; ein Beispiel für diese Tendenz ist die Einrichtung des vormaligen bayerischen Naturkundemuseums als „Biotopia“ in München. Vgl. <http://biotopia-bayern.de/de> (aufgerufen am 10.6.2017); und auch New Yorker SciArt Center, <http://www.sciartcenter.org> (aufgerufen am 10.6.2017).

abgedrängt und dort erklärbar werden soll oder endgültig verschwindet. Im Moment seiner Musealisierung wird das Exponat zwar noch als Impulsgeber bereitgestellt, verliert aber seine ursprüngliche Bedeutung mit dem Verlust seiner Umgebung. Das Museum bietet dafür einen neuen, künstlichen Kontext an. Museen erfahren in diesem Prozess künstlicher Kontextualisierung zunehmend die Unterscheidung zwischen Innen und Außen als Problem. Wie bei anderen Systemen mit vormals klar erkennbarem Zentrum und Aktionsradius ist die permanente Erweiterung musealer Zuständigkeit und die Liquidation der Grenzen zur Außenwelt Chance und Risiko gleichermaßen, und auf beides scheinen viele Museumswissenschaftler nur mäßig vorbereitet zu sein. Stellen in dieser Situation virale Interaktionsmodelle Chancen oder Gefahren für Museen dar? Wird das naturhistorische Museum als „Biotopia“ zum Kunstmuseum, und macht umgekehrt künstlerische Forschung das Museum für zeitgenössische Kunst zum Labor?⁶⁵

Diese Veränderungsprozesse entfernen Museen bemerkenswert weit von den einstigen Kategorien, und es wird sehr bald müßig sein zu fragen, ob ein Museumsprojekt wie „British Music Experience“ zur Kategorie der Kunstaustellungen gerechnet werden sollte.⁶⁶ Seit einiger Zeit findet in allen demokratischen Gesellschaften eine gesellschaftspolitisch interessante Musealisierung von Pop-Kultur und zeitgenössischer Kunst statt, die im kulturvirologischen Sinne als Immunisierungsprozess interpretiert werden muss, als Inkorporierung eines unschädlich gemachten gegenkulturellen Phänomens, vielleicht sogar als viraler Befall des Kommunikationsnetzwerkes. Wieviel Mikrobendynamik verträgt ein Museum? Ist der „erweiterte Kunstbegriff“ schon in der Alltagsrealität von Kunstmuseen angekommen, um die es hier in der Hauptsache gehen soll?⁶⁷ Wer sich länger mit den unterschiedlichen Vermittlungsaktivitäten an internationalen Kunstmuseen beschäftigt, gelangt zu dem Schluss, dass alle kulturvirologischen Modelle, das medizinische ebenso wie das evolutionäre, das religiöse wie das totalitäre, das subversive wie auch das fusionierte Modell längst in der alltäglichen Praxis zur Anwendung kommen (vgl. Kap. 5.6). Die Frage

⁶⁵ Vgl. <http://biotopia-bayern.de/de> (aufgerufen am 10.6.2017).

⁶⁶ In der Einführung zu seinem Text „Retromania“ schildert Simon Reynolds sein Unbehagen beim Besuch der Ausstellung „British Music Experience“, aus der inzwischen ein fest installiertes Museum geworden ist. <http://www.britishmusicexperience.com> (aufgerufen am 4.6.2017). Vgl. Reynolds, Simon, *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz, 2012 (Erstausgabe 2011) S. 45: „Die Rockmusik-Medien haben diese Geschichte nicht nur in Echtzeit dokumentiert (sie widmeten sich den Neuigkeiten, während Museen immer nur ‚das Alte‘ zeigen können), sie waren in dieser Geschichte auch die treibende Kraft.“ Gleiches ließe sich übrigens von vielen Instituten für die Präsentation neuer Kunst in den 1950er bis 1980er Jahren sagen, mit der Globalisierung haben sich die Spielregeln aber überall grundsätzlich verändert – ein Aspekt, auf den Reynolds in seinem Buch nicht genauer eingeht.

⁶⁷ Der Begriff geht auf den deutschen Künstler Joseph Beuys zurück und ist im Kontext der von ihm gern bemühten Organismusmetaphern zu sehen (Kap. 8.2): „Um 1960 begründete Beuys seinen ‚erweiterten Kunstbegriff‘, mit dem er die unüberwindlich scheinende Trennung von Kunst und Gesellschaft zu überwinden versuchte.“ Der Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 93.

nach dem Anderen und dem Außen als Maßstab (bio-)philosophischer Parameter wie virologischer Modelle impliziert auch die Frage nach Unbekanntem, dessen Akzeptanz mittlerweile zum regelmäßig verlautbarten kulturpolitischen Standard in Deutschland gehört:

„Museen sind Orte kulturellen Diskurses und interkulturellen Dialogs, sie fördern eine differenzierte Wahrnehmung der Umwelt und ermöglichen über die Auseinandersetzung mit eigenen kulturellen Traditionen und Werten ein besseres Verständnis für das scheinbar Fremde, Andere.“⁶⁸

Aber lassen wir uns auch vom Fremden anstecken, oder setzen nicht vielmehr genau dort die Immunisierungsprozesse ein? Fremdes erfordert wie Neues und „nie Gesehenes“ eine „angemessene Vermittlung“, wozu nach Ansicht des Museumsexperten Peter Schüller gerade angesichts komplexer Zusammenhänge in Werken der zeitgenössischen Kunst weitaus mehr notwendig ist als gelegentliche Vorträge oder konventionelle Führungen:

„Diese erfordern vielmehr einen Prozess, in den Ideen und Bedeutungen einfließen können und in dem die Teilnehmer nicht nur die Kraft der Arbeiten, sondern auch ihr eigenes Potential entdecken. Die Kommunikation mit dem Andersartigen und Anderen, dem Exotischen und Fremden bietet die Gelegenheit und die Motivation zu einer Erweiterung des eigenen Potentials.“⁶⁹

Auch in der Kunstvermittlung geht es ähnlich wie in der Biologie der Gegenwart längst nicht mehr um Objektidentität, sondern um Prozessidentität, zumal „Alterität“, so sehr sie im Schwinden begriffen zu sein scheint, immer eine Frage der Perspektive und der Denkstrukturen ist.⁷⁰

„Das Andere, das Fremde ist kein Zustand. Fremdheit ist ein Prozess. Fremdheit wird produziert, tagtäglich, immer wieder, unablässig. Die Produktion von Fremdheit ist Resultat unser ordnenden Wahrnehmungsvorgänge und Denkstrukturen, wie sie seit der Antike entwickelt werden. Das Andere, das Fremde, sind konstitutive, historisch jeweils unterschiedlich gewürdigte, aber integrale Bestandteile unserer dualistischen Welt-Ordnung.“⁷¹

Dem schon mehrfach beschriebenen Immunsystem und den Prozessen der Sensibilisierung bzw. Immunisierung nicht unähnlich, wird in der Begegnung mit einem Kunstwerk, das aufgrund seiner Qualität diesen Namen verdient, immer wieder die Möglichkeit zu erfahren sein, Bekanntes als unbekannt zu erfahren bzw. Unbekanntes und im besten Sinne

⁶⁸ Küppers, Hans-Georg „Grußwort des Kulturreferenten der Stadt München“, in: Kunz-Ott, Hannelore/Kudorfer, Susanne/Weber, Traudel (Hg.) *Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele*. Bielefeld, 2009, S. 15.

⁶⁹ Schüller, Peter, „Das Museum für internationale zeitgenössische Kunst – ein Garant für kulturelle Vielfalt!“, in: Brockhaus, Christoph/Brüninghaus-Knubel, Cornelia (Hg.), „... wie haben Sie denn das gemacht?“ *Museumspädagogik an Kunstmuseen in Duisburg und NRW*. Duisburg, 2007, S. 60.

⁷⁰ Zur „Erzeugung von Alterität“ vgl. Hardt/Negri, *Empire*, 2002 (2000), S. 138.

⁷¹ Mey, Wolfgang, „Nach der Toleranz – Anleitungen zur Gleich-Gültigkeit. Anmerkungen zu einem fälligen Perspektivwechsel in der Museumspädagogik“, in: Duala-M’bedy, L. J. Bonny (Hg.), *Die Entgegnung des Fremden im Museum. Xenologie und Museumspädagogik*. Oberhausen, 1999, S. 117.

Merkwürdiges als Anlass für Verwunderung zu nehmen.⁷² Ein Grund mehr, weniger an Aneignung und direkter Verwertbarkeit als an Erstaunlichkeit und Verwunderung interessiert zu sein. Dementsprechend versteht der Kurator Julian Heynen Kunstvermittlung von den Künstlern aus:

„Fangen wir am Anfang an: Was tut eigentlich ein Künstler, der etwas Neues auf den Weg bringt, indem er eine Arbeit in die Öffentlichkeit stellt? Was ist sein eigenes Verhältnis gegenüber dem, was er ‚geschaffen‘ hat? Die Regel ist: Er weiß nicht, was es bedeutet. Die Sache steht plötzlich außerhalb von ihm und ist ihm fremd. [...] Wundert Euch, fragt Euch!“⁷³

Dementsprechend warnt Heynen vor der Tendenz, Kunst erklären zu wollen, und damit davor, die faszinierende Befremdlichkeit zu zerstören, um derenthalb sie existiert. Er kritisiert die Tradition, „Kunst als Bildungsgut“ haben zu wollen und unter allen Umständen – wie es mit der „früher einmal verstörenden Moderne“ geschehen ist – zu egalisieren, indem das Neue „erfolgreich eingemeindet und dadurch seiner Fremdheit beraubt“ präsentiert wird.⁷⁴

Den Versuch, das Andersartige seiner Fremdheit zu berauben, kann man nicht nur am Umgang mit zeitgenössischer Kunst beobachten, sondern er ist als traditionelle westliche Methode der Aneignung zu betrachten, wie sich schon an der Orientierung der Avantgarden der Moderne am Fremdartigen und am berühmten Standardwerk *Das imaginäre Museum* des französischen Kulturpolitikers und Kunsttheoretikers André Malraux deutlich abzeichnet.⁷⁵

Trotz anders lautender Absichtsbekundungen haben Postmoderne und vermeintliches Differenzdenken diese expansive Tendenz durch neokolonialistische Formulierungen eher

⁷² Vgl. zum wunderbaren Erstaunen als existentielle Kondition des Museums in Interaktion mit den Besuchern und dem Kontext: Greenblatt, Stephen, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin, 1995 (1991); insbesondere für den Kontext der Kunstvermittlung: Cassin, Michael, „Wunder – Wonder“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.), *Visual Learning – Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 473-481. Vgl. auch Greenblatt, Stephen, „Resonance and Wonder“, in: Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. London, 1991, S. 42-56.

⁷³ Heynen, Julian, „Bildungsfreie Zone, bitte!“, in: Leßmann, Sabine/Lorbeer, Marie/Schüller, Peter (Hg.), *KUNSTvermittlung – KunstVERMITTLUNG*. Hamburg 2015 (Standbein Spielbein. Zeitschrift des BVMP Hamburg 12/2015) S. 5. Heynen lässt den Künstler hinzufügen: „Denn ich weiß auch nicht, was es ist, das ich Euch da zeige.“ Dieser Satz ist ganz im Sinne des Standardwerks der vom Künstler verfassten Kunsttheorie von Willi Baumeister. Vgl. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, 1988 (1948), S.142ff.

⁷⁴ „Kunst ohne Möglichkeit zu wirken, ist keine, lautet die Übereinkunft.“ Heynen, in: Standbein Spielbein. Zeitschrift des BVMP 12/2015, S. 5. Zur Präsentation zeitgenössischer Kunst bemerkt Heynen weiter: „Die Begegnung (oder Nicht-Begegnung) zwischen Kunstwerk und Besucher geschehen lassen. Nicht anleiten, keine Ergebnisse kontrollieren. Der grundsätzlichen Radikalität eines wirklich neuen Kunstwerkes die Radikalität der Kommentarlosigkeit zur Seite stellen und nicht versuchen, sie in bekannte Erwartungen, Muster und Wünsche einzubinden. Darauf vertrauen, dass irgendein Moment aus einer solchen radikalen Begegnung irgendwo und irgendwann wieder auftaucht – in Zusammenhang mit Kunst oder anderswo – und plötzlich Wirkung entfaltet und Bedeutung bekommt. Die eigene Inkompetenz gegenüber dem Neuen – denn sonst wäre es ja nicht das Neue – akzeptieren und nicht aus Unsicherheit unangemessene Kompetenzen einfach nur anwenden.“

⁷⁵ Malraux, *Das imaginäre Museum*, 1987 (1947). Zur kritischen Einschätzung der Gegenüberstellung europäischer und außereuropäischer Bildwerke bei Malraux vgl. Grasskamp, Walter, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*. München, 2014.

noch verstärkt und im egalisierenden Aneignungsmodus der politischen und soziokulturellen Globalisierung einen eigenartigen kulturellen Ausdruck gefunden. Als mögliche Antwort auf diese Entwicklung schlägt der Philosoph Peter Sloterdijk ganz im Sinne viraler Modelle der Interaktion und Transmission ein interkulturelles „Xenotop“ vor als „Zone der Begegnung mit dem Anderen. Dessen Merkmal besteht darin, dass die Menschen jetzt als die vom Fremden, vom Gast, vom Parasiten Herausgeforderten bestimmt werden.“⁷⁶ In der ambivalenten Sprache der Kulturvirologie formuliert, werden Museen sogar zu idealen Xenotopen, falls ihr System nicht schon von viraler Kontrollmacht oder omnipräsenter Immunabwehr bestimmt wird. Eine solche Entwicklung entspräche der schon beschriebenen affirmativen Biopolitik nach dem vitalistischen Prinzip bei Esposito ebenso wie der von Vilém Flusser als „Proxemik“ eingeführten medientechnologischen Vision kommunikativer Resonanz und Dialogbereitschaft: „Alles wirkliche Leben ist Begegnung.“⁷⁷

8.1.3 Kultur für alle?

Kulturelle Bildung als viraler Aneignungsprozess und Partizipationsversprechen

Häufig wird angenommen, Kunst lasse sich durch besonders zahlreiche Reproduktion und Replikationen demokratisieren und breitenwirksam nutzen. Mit der Annahme „massenhafte[r] Virulenz“ von Kunst wird „zugleich ihr Gebrauchswert und ihre Verwertbarkeit total verändert“. Zweifelsohne hat Kunst mit der „reproduktionstechnischen Verfügbarkeit nicht nur eine Demokratisierung des Kunstbildes“ erfahren,⁷⁸ sondern wurde beispielsweise für die museumspädagogischen Zielsetzungen der Nationalsozialisten in Deutschland auch schon für ganz andere politische Zwecke genutzt. Dennoch ist die Feststellung des ehemaligen Kulturdezernenten von Frankfurt am Main und langjährigen Direktors des Goethe-Instituts Hilmar Hoffmann zutreffend, wenn er 1979 in seinem Buch *Kultur für alle* verallgemeinernd feststellt: „Mit dem Verzicht auf seine Existenz als Unikat spielt das Kunstwerk nunmehr eine politische Rolle.“⁷⁹

Wie es im Folgenden auch im Zusammenhang mit dem Wirken des Künstlers Joseph Beuys beschrieben werden soll (im Kap. 8.2), stellte Hoffmann seinerzeit, ganz im westdeutschen Zeitgeist der 1970er Jahre und der kursierenden Ideen zu einer innovativen Kunstvermittlung, das „Recht der Teilhabe“ fest: „Demokratie garantiert die Mitwirkung des Volkes am staatlichen Leben. Das Recht der Teilhabe steht jedem Bürger gleichermaßen und in allen

⁷⁶ Sloterdijk, *Sphären III*, 2004, S. 462. Vgl. ferner: Bahr, Hans-Dieter, *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*. Leipzig, 1994.

⁷⁷ Buber, *Ich und Du*, 1993 (1923), S. 12.

⁷⁸ Hoffmann, *Kultur für alle!*, 1984 (1979), S. 111f.

⁷⁹ Ebd.

Bereichen zu, also auch in der Kulturförderung und Kulturvermittlung.⁸⁰ Seit neuerdings die Rede von der Viralität in sämtlichen zeitgenössischen Diskursen zirkuliert, wird die Ansteckung mit dem benevolenten „Kultur-Virus“ als bildungspolitische Forderung für Kulturförderung und Kunstvermittlung formuliert, wie der folgende Satz der sozialdemokratischen Bundestagsabgeordneten und Kulturpolitikerin Monika Griefahn im Jahr 2008 zeigt: „Aber wir sollten zum Ziel haben, wirklich jeden mit dem ‚Kultur-Virus‘ zu infizieren.“⁸¹ Und der italienische Politiker und Journalist Walter Veltroni (Partito Democratico Italiano) bezeichnet 2012 rückblickend die Schaffung eines Auditoriums in seiner Amtszeit als Bürgermeister von Rom als „positives Virus“, das beweise, dass „Kultur zwar nicht essbar, aber sehr wohl zum besseren Atmen geeignet sei“, eine im Kontext der Inspirationsmetaphorik eines über die Atemwege übertragbaren „airborne Virus“ sehr passende Formulierung. Mit dieser Argumentation begibt sich der frühere italienische Oppositionsführer gegen Silvio Berlusconis Medienimperium in die Nähe der Dadaisten und ihrer Rede von den über die Atemluft übertragenen „Mikroben der Freiheit“.⁸² Doch ist die kulturpolitische Arbeit mit gezielter Ansteckung als Impuls für gesellschaftliche Transformation schon getan?

In demokratischen Staaten ist in den vergangenen Jahren auch und vor allem der Anspruch auf gesellschaftliche Teilhabe „benachteiligter Gruppen“ (insbesondere von Kindern und Jugendlichen) zunehmend an die Kulturpolitik delegiert worden. Ohne im Detail auf die Gründe für das wachsende gesellschaftliche und politische Interesse an kultureller Bildung eingehen zu können, möchte man darin einerseits die Erkenntnis, neue Kommunikationsstrukturen zu benötigen, sehen. Zum anderen aber ist kritisch zu fragen, ob die Teilnahme an Praxisprogrammen im Museum oder an einer Kunstaktion mit geflüchteten Menschen im Rahmen einer „internationalen Klasse“ die gesellschaftlichen Aufgaben komplexer ökonomischer und bildungspolitischer Maßnahmen in größerem Umfang erfüllen

⁸⁰ Ebd., S. 30.

⁸¹ Griefahn, Monika, „Auf zu neuen Ufern! Enquete-Bericht eröffnet kulturpolitisches Neuland“, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 120, I/2008 (online), http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi120/kumi120_31-33.pdf (aufgerufen am 3.3.2018).

⁸² „A chi dice che ‚la cultura non si mangia‘, per sottintendere che non bisogna spenderci troppo, io replico che la cultura si respira.“/ „Wer mir sagt, Kultur sei nicht essbar, um damit auszudrücken, man solle nicht zuviel dafür ausgeben, dem sage ich, dass man Kultur atmen kann.“ (Übertragung ins Deutsch von S. R.). Veltroni, Walter, „Il virus positivo della cultura e un'idea di città che non si arrende“, in: *La Repubblica*, 21.4.2012, http://roma.repubblica.it/cronaca/2012/04/21/news/il_virus_positivo_della_cultura_e_un_idea_di_citt_che_non_si_arrende-33665708. Den Mikrobenbegriff als kulturelles Potential formulierte Werner Haftmann im Rekurs auf Tristan Tzaras Bestattungsrede zu Dada beim ersten Bauhausfest, in der dieser, wie im dritten Teil der vorliegenden Arbeit erläutert, von Dada als „ursprüngliche Mikrobe“ spricht, die mit der Luft in alle von der Ratio noch nicht besetzten Freiräume dränge. Tristan Tzara bei der „Conference sur la fin de Dada“ (Bauhausfest Weimar 1922), zitiert nach Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 197; vgl. ferner zu „Mikroben der Freiheit“ Haftmann, in: Ebd., S. 224f.

kann. Allzu leicht scheint die Forderung nach gesellschaftlicher Transformation ins Versuchslabor Museum ausgelagert zu werden, und ob gelungene Integration von Migranten der Kunst und ihrer Vermittlung überlassen werden sollte, ist keine ernsthafte Frage. Die beiden Kunstvermittlerinnen Jocelyn Dodd und Ceri Jones haben sich der Evaluation von Museumsprojekten mit „benachteiligten Jugendlichen“ in England gewidmet und schildern ihre Vorstellungen vom gesellschaftlichen Transformationspotential von Kulturprojekten:

„Museen und Galerien sind Orte der Inspiration und des Lernens; sie ermöglichen uns, unsere Identität zu erkunden, Bedeutung zu schaffen und ein tieferes Verständnis für die Welt zu entwickeln. Das Privileg, sich in Museen und Galerien mit Kunst und Kultur auseinanderzusetzen, sollte allen zugänglich sein, gesellschaftlichen Randgruppen genauso wie dem ‚klassischen‘ Museumsbesucher. Dem Einfluß von Kunst und Kultur wird weiterhin ein transformativer Effekt zugeschrieben.“⁸³

Die Schwierigkeiten mit diesen inzwischen zum museumspädagogischen Standardrepertoire gehörenden Sätzen liegen zum einen in der unterschiedslosen Verwendung der Begriffe Kunst und Kultur als „Kunst und Kultur“. Diese Rede ist der allgemeinen postmodernen Tendenz geschuldet, nicht mehr von Kunst oder „Künsten“, sondern dem Paradigma der Diversität gehorchend von „Kulturen“ („Pop-Kultur“, „Digital-Kultur“, „Urban Culture“, „Visual Culture“, „Sound Culture“) zu sprechen. Zeigt sich hier die postkoloniale Sorge, als Museum zu „kulturspezifische“ Vermittlungsarbeit zu leisten? Der im Zitat der beiden Engländerinnen positiv konnotierte „transformative Effekt“ ist im Sinne viraler Interaktionsmodelle, wie vielfach beschrieben, keinesfalls kontrollierbar, berechenbar oder planbar. Nimmt man Kunstvermittlung tatsächlich ernst, sind Risiken und Nebenwirkungen unbekannt, und das gesellschaftliche, eventuell sogar volkswirtschaftliche „Outcome“ sowieso. Dies gilt übrigens auch für die meisten sonstigen Werbe- und Marketingstrategien. In der Auffassung von Vermittlungsfunktionären, die in ihrer Tätigkeit immer auch gleichzeitig einen Gutteil der Öffentlichkeitsarbeit des Museums und der beteiligten Firmen und Sponsoren erledigen, stellt sich dies selbstverständlich anders dar.⁸⁴ Moralisch grenzwertig wird es deshalb bei folgenden Feststellungen in der Evaluation eines Kunstprojektes für Kinder aus englischen Pflegefamilien:

„Insbesondere für Kinder, die es schwierig haben, spielte die öffentliche Ausstellung ihrer sehr persönlichen und emotionalen Werke – und die dadurch bedingte öffentliche

⁸³ Dodd, Jocelyn/Jones, Ceri, „Museen und Galerien für alle. Die Erfassung des Einflusses von Museen mittels der ‚Generic Learning Outcomes‘“, in: Bering u.a., *Visual Learning*, 2013, S. 449-464.

⁸⁴ Im vorgestellten Fall mit dem Titel „Articulate“ soll die Verbesserung der Schreibfähigkeit von Kindern aus Migrantenfamilien durch einen dreitägigen Workshop in der National Gallery unter werbewirksamer Beteiligung der Deutschen Bank London bzw. der zuständigen staatlichen Stellen wie National Heritage Fond, nationale Lotterie u.a. gefördert werden – eine gewisse Disproportion der Mittel und des „Outcome“ scheint aber feststellbar zu sein.

Anerkennung – eine wichtige Rolle: Ihr Selbstbewußtsein wuchs, und sie fühlten sich darin bestätigt, ihre Gefühle in ihren gestalterischen Arbeiten zu zeigen.“⁸⁵

In der Praxis zeigt sich, dass gerade solchermaßen mit Kunst „infizierte“ Teilnehmer an Kunstprojekten über die mangelnde Kontinuität des Interesses an ihrem Tun durch die wenig nachhaltig gestalteten Rahmenbedingungen von Kunstvermittlungsprojekten oft tief enttäuscht sind. Tatsächlich täuschen vermeintlich partizipative Kunstprojekte an Schulen und Museen über mangelnde Chancen gesellschaftlicher Teilhabe vielleicht nur zeitweise hinweg und sind daher wiederum als induzierte Immunantwort (Impfung) gegen effektive und reale gesellschaftliche Transformation zu werten. Die Autorinnen der zitierten Studie sind der Meinung, dass zu viele Museen gesellschaftliche Teilhabe *nicht* ermöglichen. Doch mag es kaum sinnvoll erscheinen, ein ansprechend gestaltetes Kulturpflaster auf eine klaffende soziale Wunde zu kleben und auf baldige Besserung zu hoffen. Mit wirklichem Dialog und hohem Zeitaufwand wäre es sicher möglich, vielen Menschen durch kulturelle, sportliche oder soziale Aktivitäten ein Gefühl der Selbstwirksamkeit und Erkenntnisse und Erfahrungen zur persönlichen Identität und zum einzelnen, eigenen Möglichkeitsspektrum zu vermitteln.

Die oben diskutierte Frage nach Zugangsmöglichkeiten („Access“) und der Chancengleichheit entscheidet sich aber an den menschlichen Ressourcen für genau diese Art der soziokulturellen Aufmerksamkeit gegenüber Benachteiligten. Wenn sie diese notwendige Aufmerksamkeit und entsprechende Chancen dank entsprechender Bildungs- und Sozialpolitik beizeiten erhalten hätten, wären sie im sich aufdrängenden Zirkelschluss wohl kaum benachteiligt. So stellt es sich gemäß der utilitaristischen Frage nach dem „Outcome“ beinahe so dar, als überlasse eine gescheiterte Bildungs- und Sozialpolitik die Trümmer ihrer Arbeit den Kulturschaffenden und Kunstvermittlern als kostengünstigere Spielwiese, um ihrerseits noch etwas annähernd Nützliches zur gesellschaftlichen Transformation beitragen zu können. Dies entspricht auch jüngsten kuratorischen Tendenzen von Großausstellungen wie der Documenta in Kassel oder der Biennale von Venedig 2017. Die Unwägbarkeit von partizipativen Angeboten ist auch bei kostenaufwändigen Präsentationen gefahrlos zu riskieren, denn Projekte können im Kunstkontext relativ ungestraft scheitern, solange das Budget halbwegs eingehalten wird und die Besucherzahlen stimmen. Dem zeitgeistigen Trend einer Kunst der Kunstvermittlung und Partizipation sind in Deutschland beispielsweise die Künstlerinnen der Initiative „Kunstcoop©“ seit 1999 in Berlin als Trendsetterinnen vorausgegangen:

⁸⁵ Ebd.

„In den neunziger Jahren ist die Grenze zwischen künstlerischer Praxis und Kunstvermittlung durchlässiger geworden. Parallel zu einem sich neu definierenden Kunstbegriff, in dem Werkbegriff und Autorschaft neu verhandelt und radikal in Frage gestellt werden, ist die Kunstvermittlung zu einem offenen Feld geworden, in dem eine Vielfalt von Handlungs- und Interventionsformen angelegt ist.“⁸⁶

Workshopthemen der Kunstvermittlungstätigkeit von „Kunstcoop©“ in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin wie „evolutionäre zellen“ und „mischen possible“ zeigen eine inhaltliche Nähe zum hier diskutierten Ansatz kulturvirologischer Experimente in kollaborativen Strukturen.

Dazu sollte angemerkt werden, dass ähnlich wie in diesem Pionierprojekt zur Förderung kultureller Bildung in Deutschland mittlerweile in allen Bundesländern Projekte und teils auch langfristige Kooperationen von Künstlern in und mit Schulen etabliert werden. Gleichzeitig nimmt die kulturpolitische Einflussnahme großer Stiftungen auf die kulturelle Bildung beständig zu, wie das Beispiel des bundesweit von der Mercator Stiftung verbreiteten Projektes „Kulturagenten“ zeigt.⁸⁷ Als einer der Pioniere der im Fahrwasser von Fluxus begonnenen Kunstvermittlung forderte der Sprachkünstler Bazon Brock, statt immer mehr Kunstproduktion im gern praktizierten DIY-Verfahren die gezielte Rezipientenschulung im Sinne seiner legendären „Besucherschulen“ nicht aus den Augen zu verlieren.⁸⁸ Auch bei der Vermittlungsarbeit in Kunstmuseen sieht der Düsseldorfer Kunstvermittler Peter Schüller nicht das Konzept „Kunstbetrachtung mit bildnerischen Mitteln“ als verbindliche Standardmethode an, sondern empfiehlt eine Methodenvielfalt in der Vermittlungsarbeit, die der Vielfalt der „Sprachen der Kunst“ und den „Rezeptionshaltungen der Museumsbesucher“ entspricht. Eine einseitige Konzentration auf Praxismethoden und DIY hat neben kurzfristigem Aktivismus den Nachteil, dass bei dieser Methode vor allem der „Entstehungsprozess eines Werkes“ im Mittelpunkt steht, Kontext und „pures Erlebnis der Ausstellungssituation“ als Erfahrung aber möglicherweise zu kurz kommen.⁸⁹

Zu Beginn der 1980er Jahre herrschte Aufbruchsstimmung in der Museumspädagogik. Man sah die Chancen des Museums als Lernort, für die Diffusion von Wissen und als realistische Alternative für die dominante Sozialisations- und Erziehungswirklichkeit. Die in Westdeutschland anerkannte Definition für „Museumspädagogik“ nach Weschenfelder/Zacharias lautete 1981: „Museumspädagogik ist Erziehung auf das Museum hin, im Museum, durch das Museum und vom Museum ausgehend.“⁹⁰ Zum zentralen Begriff

⁸⁶ www.kunstcoop.de (aufgerufen am 24.4.2017).

⁸⁷ <http://www.kulturagenten-programm.de/startseite/aktuelles> (aufgerufen am 24.4.2017).

⁸⁸ Vgl. Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, 1977, S. 744f.

⁸⁹ Schüller, in: Bering u.a., *Visual Learning*, 2013, S. 465-467.

⁹⁰ Weschenfelder/Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*, 1992 (1981), S. 13.

wird bei diesen beiden Pionieren der Vermittlungsarbeit das Prinzip der „Aneignung“ nach dem Vorbild der künstlerischen Praxis (auch in Museen, die keine künstlerischen Inhalte zeigen) über so unterschiedliche Herangehensweisen wie Exploration, Spiele und Spielsituationen, Aktionen, Sammeltätigkeit, Erprobung von Techniken und „Hands-on“-Übungen, Interaktion mit Medien, aber auch ganz klassisch durch Versprachlichung und Verschriftlichung von Erfahrungen im Museum.⁹¹ Weschenfelder und Zacharias forderten schon 1981 „Mehrdimensionalität“ für die kulturelle Bildung im Museum, „neben den Objekten des Museums“ sollten nach ihrer Ansicht auch die „Tätigkeiten des Museums für die Besucher“ zugänglich werden. Durch Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln könne die Aneignung entfernter oder vergangener wie gegenwärtiger und alltäglicher Wirklichkeit helfen, diese zu durchschauen und zu verstehen mit dem Interesse, künftige Wirklichkeit aktiv zu gestalten.⁹² In seinem „Plädoyer für einen erweiterten Bildungsbegriff“ machte Zacharias in Anlehnung an den oben beschriebenen „erweiterten Kunstbegriff“ deutlich, dass ein Anspruch „allgemeiner Bildung“ natürlich auch „soziale und politische Dimensionen hat“, denn sonst könnten „in einer Stadt die Eltern einiger hundert Kinder diesen einen professionellen Zugang zu einer Kunstsparte kaufen, während die anderen vielen tausend außen vor bleiben müssen“.⁹³ Im Jahr 2000 forderte er eine neue „Ökologie des Spielens und Lernens“ als neue „Medienökologie“,⁹⁴ deren Orientierung ermöglichende Praxis zwischen „Realem“ (Land) und „Virtuellem“ (Meer) Zacharias in Anlehnung an Norbert Bolz und Carl Schmitt als „Cyberspace-Odyssee“ bezeichnete.⁹⁵ Der hier zentrale Begriff, der auch in der viralen Kunst seit Dada und „Appropriation Art“ immer wieder besondere Bedeutung zugeschrieben bekommt,⁹⁶ ist nach dem Vorbild des

⁹¹ Als „Hands On“ werden in Museen Praxisangebote nach angelsächsischem Vorbild bezeichnet.

⁹² Zu Aktivitäten im Museum: Weschenfelder/Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*, 1992 (1981), S. 46ff.

⁹³ Zacharias, *Kultur und Bildung*, 2001, S. 169.

⁹⁴ Die Bedenken der Verfasserin bezüglich dieses Begriffes wurden schon in der Einleitung beschrieben. Vgl. zum aktuellen Diskurs in den Medienwissenschaften: Löffler, Petra/Sprenger, Florian, *Medienökologie*. Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 14 Berlin/Zürich, 2016.

⁹⁵ Zacharias, *Kultur und Bildung*, 2001, S. 227.

⁹⁶ „Die Künstler der Appropriation Art (u. a. Mike Bidlo, Sherrie Levine und Elain Sturtevant) fertigen manuell Kopien von Werken der zeitgenössischen Kunst, die in Format, Technik, Motiv und Stil das Original so exakt wie möglich zu imitieren suchen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Fälschungen, sondern um ironisch-kritische Kommentare zur Idee des Originals und der Originalität des Künstlers.“ Der Brockhaus, *Kunst*, 2006, S. 43. Die beiden Autoren museumspädagogischer Fachliteratur Klaus Weschenfelder und Wolfgang Zacharias forderten bereits 1981 „Mehrdimensionalität“ für die kulturelle Bildung im Museum. Der hier benutzte Begriff der „Aneignung“, der auch in der „viralen Kunst“ seit Dada (Duchamps „objet trouvé“) immer wieder besondere Bedeutung zugeschrieben bekommt, ist für Zacharias und Weschenfelder die Grundlage vieler Methoden der museumspädagogischen Praxis: „Neben den Objekten des Museums sollten nach Ansicht der Autoren auch die Tätigkeiten des Museums (wie Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln) für die Besucher zugänglich werden: Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln sind aktive Tätigkeiten, mittels derer sich die Menschen vergangene und gegenwärtige, alltägliche und entfernte Wirklichkeit aneignen, sie zu durchschauen und verstehen versuchen mit dem Interesse, zukünftige Wirklichkeit aktiv zu gestalten.“ Das Prinzip der Aneignung nach dem Vorbild der künstlerischen Praxis (auch in Museen, die keine künstlerischen Inhalte zeigen) kann über

„objet trouvé“ des französischen Künstlers Marcel Duchamp die spezifische Kulturtechnik der „Aneignung“. Der Kunstvermittler Zacharias macht sich mittlerweile Gedanken über „Aneignung im Museum“ wie im Cyberspace, vor allem auch über die oben beschriebene „tätige Aneignung“.⁹⁷ In der zeitgenössischen Gesellschaft verändert sich der Bildungsauftrag der Museen, zentraler Begriff ist nicht mehr der Volksbildungsgedanke, sondern die Kommunikation mit dem Publikum. Auch die „Erlebnislust“ der Besucher wird seit einiger Zeit verstärkt berücksichtigt: „Zum didaktischen Schlüsselbegriff wird nun das Erlebnis, ausgelöst vom natürlichen, vorhandenen oder inszenierten Ereignis.“⁹⁸ Dabei müsse nach wie vor die „Bildungsgerechtigkeit“ im Blick behalten werden.⁹⁹ Gerade wegen der Zunahme an unterschiedlichsten Informationsquellen in der digitalen Partizipationskultur wird dem Museum nach Ansicht des US-amerikanischen Pädagogikprofessors George E. Hein in der Digitalära die Rolle des „Interpreten von Kultur“ zuteil, den wir hier im Sinne des zunehmenden internationalen Kulturtransfers im viralen Interaktionsmodell sogar wörtlich als Agenten, Übersetzer und Überträger partizipativer Strategien und Öffnungen zum möglichen Dialog verstehen dürfen: „As other major institutions in our society – state religion, schools, political parties, and social organizations – have declined in importance, the role of museums as interpreters of cultures has increased.“¹⁰⁰

Das Museum als entweder staatliche oder von finanzkräftigen Sponsoren und Privatsammlern aufrecht erhaltene Institution sieht sich dabei allerdings den gleichen Schwierigkeiten der Legitimation seiner Deutungsmacht ausgesetzt wie politische Parteien, demokratische Strukturen, staatliche Rundfunkanstalten oder dominante kommerzielle Medienvertreter: Zunehmend bestimmt das Misstrauen, bei der Informationsauswahl könne es sich um Manipulationen der öffentlichen Meinung handeln, die Haltung des Publikums. Die

so unterschiedliche Herangehensweisen wie Exploration, Spiele und Spielsituationen, Aktionen, Sammeltätigkeit, Erprobung von Techniken und „Hands-on“-Übungen, Interaktion mit Medien, aber auch ganz klassisch durch Versprachlichung und Verschriftlichung von Erfahrungen im Museum ausgeübt werden. Vgl. Weschenfelder/Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*, 1992 (1981).

⁹⁷ Vgl. Kunz-Ott, Hannelore/Kudorfer, Susanne/Weber, Traudel (Hg.), *Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele*. Bielefeld, 2009, S. 7; Ermert, Karl, „Was ist kulturelle Bildung?“, in: Internetseite der Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung?p=all> (aufgerufen am 24.4.2017).

⁹⁸ Zacharias, *Kultur und Bildung*, 2001, S. 383.

⁹⁹ Gemessen am Text des Grundgesetzes formulierte Hilmar Hoffmann diesen Anspruch schon 1979 als demokratische Forderung wie folgt: „Dies bedeutet praktisch, dass städtische Kunstförderung und Kunstvermittlung so angelegt sein müssen, dass sie es jedem Bürger ermöglichen, die Ergebnisse solcher Förderung zu genießen. Das verpflichtet die Gemeinden, die Inhalte von Kunst und Kultur auf eine Weise zu vermitteln, dass die festgelegten sozialen Unterschiede durch die Sozialinstanzen wie Elternhaus, Schule und Beruf planvoll und systematisch beseitigt und so die Voraussetzungen geschaffen werden, dass alle Kunst verstehen, sich aneignen, darüber verfügen und sie als in ihre Wirklichkeit integrierten Teil erleben können.“ Hoffmann, *Kultur für alle!*, 1979, S. 34

¹⁰⁰ Hein, *Learning in the Museum*, 1998, S. 9.

demonstrativ zur Schau gestellte zeitgenössische Dialogbereitschaft von Museen ist daher als notwendiger Versuch zu werten, über ein Orientierungsangebot die schwindende Legitimation in gesellschaftlichen Meinungsbildungsprozessen zu erhalten oder sie vielmehr wiederherzustellen.

8.1.4 Evolutionäre Chancen und interdisziplinäre Grenzgänge: Autopoiese und selbstreproduzierendes Gedächtnis im Museum der Zukunft?

Im ersten Teil dieser Untersuchung wurde unter anderem auch das Virus in der Pop-Kultur ausführlich vorgestellt, insbesondere die gern auch von den Aktivisten selbst als „Viral Art“ bezeichneten urbanen Interventionen, deren wohl bekanntester Protagonist der (vermutlich) britische Künstler Banksy ist (vgl. Kap. 6.5). Die Identität des oft auch als „Prankster“ bezeichneten Aktivisten, bei dem es sich möglicherweise weder um einen Mann noch um eine einzelne Person handelt, da es auch lebhaftes Spekulationen über ein KünstlerInnenkollektiv unter dem Namen Banksy gibt, ist dank bewussten Einsatzes mysteriöser Unsichtbarkeit auf bemerkenswerte Weise unklar. Trotz weltweiter Verbreitung der auf sehr unterschiedliche Weise ausgeführten und kopierten Werke des Labels „Banksy“ im urbanen Raum und der damit einhergehenden Aufmerksamkeitsökonomie einer inzwischen auch vom Kunstmarkt eifrig mitsamt subversiver Attitüde adaptierten „Street Art“ könnte es sich bei der vermeintlichen Künstlerpersönlichkeit hinter den mit dem Label „Banksy“ versehenen „Wall Pieces“ um ein perfektes „Fake“ oder schlicht „Prank“ handeln.¹⁰¹

In diesem Kontext wird Präsentation schon zu einer eigenen Form der Vermittlung: Im Mai 2005 bemerkten Mitarbeiter des ehrwürdigen British Museum in London zwischen Originalen ihrer Exponate zur Höhlenmalerei ein Objekt mit der pseudo-prähistorischen Darstellung eines Menschen, der mit erhobenem Speer einem Einkaufswagen hinterher jagt. Eine etwas andere Formulierung kultureller Evolution mit viraler Qualität, denn in Kombination mit der in der „Urban Art“-Szene erworbenen Glaubwürdigkeit („Street Credibility“) erlangte dieser eigentlich simple Scherz („Prank“) erstaunliche mediale Wirksamkeit als „Viral“ im Internet und auf den dort frequentierten internationalen sozialen Plattformen.¹⁰² Banksy hat schon bei

¹⁰¹ „Copyright is for losers.“ Banksy, *Wall and Piece*. London, 2006, S. 1. Trotz dieser Aussage gibt es ein Verifizierungsverfahren („authentication“) für Originalwerke von Banksy unter dem treffenden Namen „Pest Control“; das zugehörige Logo zeigt eine mit Besen ausgerüstete Ratte. Pest Control (online), http://www.pestcontroloffice.com/AuthForm_Prints.asp (aufgerufen am 6.6.2017); vgl. Römer, *Strategien des Fake*, 2001; ferner zur beschriebenen Strategie: Rötzer, „Parasiten“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 95-97.

¹⁰² „Cave art hoax hits British Museum“, in: BBC News, 17.5.2005 (online), <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4563751.stm> (aufgerufen am 6.6.2017). Banksys Aktionen werden auch als Forderung nach freiem Zugang zum Kunstbetrieb interpretiert und als vermeintliche Chance für viele Erfolglose, zu Hoffnungsträgern eines künftigen viralen Stils zu werden: „Denn auch hier fallen die Marktzutrittsbarrieren, und die Türsteher des Kunstbetriebs, Kuratoren, Galeristen und Museumsdirektoren

diversen anderen Gelegenheiten parasitäre Interaktionstechniken entwickelt, um Museumsbesucher wie Museologen in ihren Sehgewohnheiten aufzulockern und sich illegitimen Zugang („Access“) zum kuratierten Museumsprogramm zu verschaffen, wodurch die Diskrepanz zwischen der Offenheit des Museums für Besucher und seiner geschlossenen Struktur hinsichtlich der Programmgestaltung und kuratorischen Entscheidung über die ausgestellten Exponate besonders deutlich wird. Interessant ist an dem genannten Beispiel für unsere kulturvirologische Untersuchung die Verunreinigung („Infektion“) des wissenschaftlichen Anspruchs eines seriösen Museums, denn mit dem Eindringen des künstlerischen „Fake“ oder „Hoax“ als störender Fremdkörper wird aus einer prähistorischen Präsentation erd- und menscheitsgeschichtlicher Originale ein Kunstprojekt mit zeitgenössischem Artefakt. Lediglich die anonyme Autorschaft ist dem uralten und brandneuen Exponat gleichermaßen zu eigen. Letzteres bezieht seine Wirksamkeit allerdings nur durch die Referenz zum Originalexponat. Schon der Dadaist Marcel Duchamp wusste bei der Einführung des „Readymade“, dass dieses Spiel mit der Echtheit eine Gratwanderung ist und nicht unendlich oft wiederholt werden kann, ohne bedeutungslos zu werden.

Grenzöffnungsprozesse als Befreiung von der Autorität des Museums bei gleichzeitiger Indienstnahme des Museums sind alles andere als neu oder ungewöhnlich. Seit sich Künstler und Wissenschaftler in geradezu symbiotischer Beziehung zum Museum innerhalb des musealen Kontext gastlich und nicht selten parasitär eingerichtet haben, wollen es ihnen Massen von Aktivisten, Pop-Stars, Designern, Modeschöpfern und natürlich auch das Publikum gleich tun und arbeiten an mehr oder weniger erfolgreichen „Strategien der Wirtsfindung“.¹⁰³ Die Nutzung der klassischen Institution Museum als Freiraum, Aufführungsstätte und Experimentallabor ist eine Strategie der im letzten Kapitel beschriebenen Fluxus-Akteure und ihrer Generation und geht bekanntlich auf die Dadaisten, insbesondere auf die Setzungen von Marcel Duchamp, zurück. Vor allem wirkt hier die Idee des autonomen Künstlermuseums fort, ob als portables Koffermuseum „en miniature“ oder in parasitärer Symbiose mit den vorhandenen Museumsstrukturen. Beispiele dieser Art sind die schon beschriebene „Galerie Legitime“, das „PoiPoiDrome“ und andere Projekte Robert

verlieren ihre Allmacht. Der britische Street-Art-Künstler Banksy hat es vorgemacht, wie man mit Schablonengraffiti und Chuzpe zu einem der gefragtesten lebenden Anlageobjekte aufsteigen kann. Ursprünglich hat er sich Zutritt verschafft, indem er leicht verfremdete Gemälde anonym und ungefragt in Museen brachte.“ Friebe, Holm/Ramge, Thomas, *Marke Eigenbau. Der Aufstand der Massen gegen die Massenproduktion*. Frankfurt am Main, 2008, S. 102. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass sicherlich nur eine sehr kleine Anzahl von Rezipienten das reale Werk im British Museum wahrgenommen haben werden, hingegen erfolgte die massenwirksame weltweite Diffusion der Nachricht von der Aktion im Internet.

¹⁰³ Vgl. Falkner, *Wirtsfindung*, 2017.

Fillious wie auch das richtungsweisende „Adlermuseum“ von Marcel Broodthaers.¹⁰⁴ Ein jüngeres Beispiel eines solchen Künstlermuseums und der radikalen Umdeutung und postkolonialen Kritik musealer Inhalte sind die Aktionen des US-amerikanischen Künstlers Fred Wilson „Mining the Museum“ in der Maryland Historical Society Baltimore (1992) sowie sein „Museum of Jurassic Technology“ in Los Angeles.¹⁰⁵

Eine Neudefinition des Museums – und zwar keinesfalls nur des Kunstmuseums – als Kontext für mögliche künstlerische Prozesse, die unter Umständen ein Eigenleben innerhalb der Gruppe der Rezipienten entwickeln können, vermutete dementsprechend in den 1990er Jahren der Kunstwissenschaftler und Museumsdirektor Michael Fehr, wenn er im Hagener Osthaus-Museum Ausstellungen zeigte, die seiner Vision eines Museums als autopoietischer Prozess entsprechen, und in der Schriftenreihe „Museum der Museen“ eine längst fällige Erweiterung des Museumsbegriffs versuchte.¹⁰⁶ Dies wäre durchaus im Sinne der im dritten Teil dieser Arbeit beschriebenen künstlerischen Ideale der 1960er Jahre, doch ist es fraglich, ob die Öffnungsprozesse der Periode nach 1989 dem viralen Interaktionsmodell der Fluxus-Künstler noch entsprechen. Die von Filliou geforderte „Permanente Kreation“ erfordert eine gleichfalls permanente Bereitschaft zur Mutation und Rekombination, die von den administrativen Strukturen größerer Ausstellungsinstitute regelmäßig abgewehrt wird – Ausnahmen bestätigen die Regel. Als selbstreferentielles System definiert Fehr das Museum daher als „schneckenhausförmige Struktur“, woraus er folgert, dass es sich beim Museum „um ein lebendes System handelt – und nicht um Wissenschaft. Wissenschaft ist vielmehr eine Suboperation im System Museum, eine Operation, die allerdings im Zuge der Aufklärung ihren untergeordneten Charakter verlor und, indem sie Überhand gewann, entscheidend zur Krise des Museumswesens beitrug.“¹⁰⁷ Die „wissenschaftliche Reformulierung der Arche Noah“, ein Modell des Museums, dem Fehr wenig Zukunftspotential zuschreibt, unterscheidet sich grundsätzlich vom lebendigen „Tanzplatz der Musen“, also einer transformativen „Appropriation von Realien“ im Museum, bei der neue Bedeutungszusammenhänge und Orientierungsmöglichkeiten geschaffen werden. Indem die Exponate im Museum „ihrer lebenspraktischen Funktionen beraubt“, also „entwaffnet“ werden, kann in jeglicher Art von Museum eine künstlerische Anverwandlung stattfinden: „Die in den Bildenden Künsten entwickelten Modi der Darstellung von Welterfahrung und Welterkenntnis liefern die

¹⁰⁴ Vgl. dazu König, Susanne, *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Berlin, 2012.

¹⁰⁵ Internetseite des „Museums-Fake“, <http://mjt.org> (aufgerufen am 7.1.2018); vgl. dazu: Weschler, Lawrence, *Mr. Wilsons Wunderkammer. Von aufgespießten Ameisen, gehörnten Menschen und anderen Wundern der jurassischen Technik*. München/Wien, 1998 (1995).

¹⁰⁶ Vgl. zu dieser Reihe Fehr, Michael (Hg.), *Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*. Köln, 1990.

¹⁰⁷ Fehr, „Understanding Museums“, in: Fehr, Michael/Krümmel, Clemens /Müller, Markus (Hg.), *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln, 1995, S. 16.

technischen Mittel, mit denen das System Museum Gegenstände wahrnimmt und sich aneignet.“¹⁰⁸ Durch das Aufkommen neuer digitaler Kommunikationsformen und Präsentationsräume – von manchen schon als „digitale Wunderkammer“ bezeichnet¹⁰⁹ – ist das bis vor kurzem noch halbwegs funktionstüchtige museale „Ökosystem“, um es mit diesem derzeit populären medienökologischen Begriff zu benennen, laut Fehr jedoch in eine existentielle Krise geraten. Daher unternimmt er den

„Versuch, Museen als einen universellen und dynamischen Funktionszusammenhang zu verstehen, als ein autopoietisches, also als ein sich selbst reproduzierendes System zu beschreiben, das offensichtlich hochgradig anpassungsfähig ist, doch jetzt in eine Strukturkrise geraten ist, die seine weitere Entwicklung in Frage stellt“.¹¹⁰

In den Binnenraum „Museum“ gelangen in diesem Interaktionsmodell „eine Anzahl von Gegenständen aus seiner Umwelt, die irgendein Merkmal gemeinsam haben“. Innerhalb des Museums findet nun der spezifische Aneignungsprozess statt und wird durch die Rede von der „Autopoiese“ von Fehr als evolutionsähnlicher Informationsgenerierungsprozess nach dem viralen Interaktionsmodell beschrieben. Woher bezieht der Musealisierungprozess jedoch seine „offensichtlich starke Energie?“ Hier kommt laut Fehr ein „grundlegendes anthropologisches Moment“ ins Spiel:

„Der sich bewusste Mensch lebt – wie immer dies im einzelnen ausgeformt wird – in der grundlegenden Spannung zwischen dem Alltag und dem Bewusstsein davon, dass dies nur Alltag ist, und sucht nach Mitteln und Wegen, dieses bloße Hier und Jetzt zu überwinden und seine Identität über das Leben hinaus zu retten.“¹¹¹

Beides signalisiert jedoch fehlendes Vertrauen in die Zukunft, weshalb zeitgenössische Museumsarbeit als Kontingenzbewältigung gewertet werden kann:¹¹² Ist somit auch die anhaltende Popularität des Virus als Denkfigur der Interaktion und Konnektivität in der Kultur des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts eine spezifische Form der Kontingenzbewältigung? Wird angesichts schwindender Optionen auf Vergangenheit und Zukunft das Virus als Grenzöffner und Überträger, als Medium der Mutation und Rekombination zum Inbegriff eines neuen Universalismus, der ein künftiges Eigenleben der gesammelten und musealisierten Bilder (Images), Dokumente und Ideen behaupten und das vermeintliche Fortleben derselben durch eine Synthese aus „Panvitalismus“ und „Panmechanismus“ vermitteln will?¹¹³ Die Zukunft des Museums kann keinesfalls im

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Burda, *In medias res*, 2010, S. 154-159. Zur spezifischen Rolle Hubert Burdas als kunstwissenschaftlicher Medienmanager vgl. auch Hornuff, *Bildwissenschaft*, 2012, S. 83-93.

¹¹⁰ Fehr, „Understanding Museums“, in Fehr/Krümmel/Müller, *Platons Höhle*, 1995, S. 12.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. zur fehlenden Zukunft der Utopie Augé, Marc, *Où est passé l'avenir?* Paris, 2008.

¹¹³ Vgl. dazu Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1994 (1973), S. 25-31.

Aufbewahren und Sammeln „toter“ Materialien bestehen: Vielleicht ist also ein weder toter noch lebendiger „Aktant“ die Lösung für die schwierige Frage nach der künftigen Legitimation von Museen?¹¹⁴ Anders als für Michael Fehr hat für die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann die „wissenschaftliche Reformulierung der Arche“ als Bild des Archivs noch nicht ausgedient, und es ist durchaus im Sinne dieser Untersuchung, daran zu erinnern, dass die Metaphorik von Schiff und Meer immer auch die „Communitas“ und „Immunitas“ betrifft und in einer langen Metapherngeschichte über Narrenschiff, Pestschiff, Staatsschiff und trunkenes Schiff bis in die heutige Zeit nachhaltige Wirksamkeit zeigt.¹¹⁵ Wie Assmann in ihrer Untersuchung zum kulturellen Gedächtnis beschreibt, hat schon längst ein grundlegender Wechsel in der Archivierung von Museumsbeständen stattgefunden:

„Die Suche nach dem dauerhaften Datenträger, der einen ewigen Fortbestand garantiert, musste ebenso aufgegeben werden wie die Hoffnung auf ein garantiert zeitbeständiges Zeichensystem. [...] An ihre Stelle tritt die permanente Praxis einer Umschreibung der Informationen in eine digitale Domäne. Das Fortkopieren der Inhalte auf immer neue Träger ist freilich mit dem Verlust des authentischen Trägermaterials verbunden. [...] ‚Transmigration der Daten‘ lautet dieser folgenreiche Paradigmenwechsel in der Konservierungstechnologie. An die Stelle des Archivs als Datenspeicher, in dem Dokumente von Kustoden aufbewahrt, konserviert und geordnet wurden, soll in Zukunft ein vollautomatisches Gedächtnis treten, das sich selbst reguliert, indem es darauf programmiert wird, wiederzuerinnern, was es permanent vergisst. Das Modell eines materiellen Fortbestehens weicht dem Modell einer dynamischen Reorganisation von Daten. [...] Das Archiv wird damit zu einem selbstregulierenden, d. h. sich selbst lesenden und schreibenden Gedächtnis.“¹¹⁶

Diese radikale Neuformulierung der Zukunft der Museen und Archive ist von fundamentaler Bedeutung für eine neue, lebendigere und, warum nicht, viralere Museumsvermittlung. Außerdem schließt die von Assmann formulierte Vorstellung nicht aus, dass in Zukunft noch ganz andere Techniken der Archivierung entwickelt werden. Dazu scheint nicht nur die Kunstvermittlung ein probates Experimentierfeld, sondern auch jegliche Form des Dialoges mit den Wissenschaften mittels „Public Understanding of Science“.

Wenn wir Appropriation – wie häufig vorgeschlagen – als viralen Prozess verstehen, ist in einem solchen Prozess das sich selbst regulierende Gedächtnis das filternde und mit der Umwelt interagierende Immunsystem des Gesellschaftskörpers. Immunisierung muss dem Gedächtnisspeicher bzw. dem kulturellen Gedächtnis als dringend benötigte Filterfunktion dienen. Dahingehend gibt es übrigens schon aktuelle Versuche, Menschen gegen „Fake-

¹¹⁴ Vgl. zum Begriff: Latour, *Parlament der Dinge*, 2001 (1999).

¹¹⁵ Vgl. Taureck, *Metaphern*, 2004, S. 24-27; vgl. ferner Roberto Esposito zum Verhältnis von „Communitas“ und „Immunitas“ im Kontext von Carl Schmitts Werk *Land und Meer*: Esposito, *Da fuori*, 2016; Schmitt, *Land und Meer*, 2016 (1942)

¹¹⁶ Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003, S. 354ff.

News“ in der digitalen Welt zu immunisieren.¹¹⁷ Museen der Zukunft müssen diese Prozesse ihrerseits inkorporieren und mithilfe von Realien materiell ins Bild setzen, sie müssen gleichzeitig als Speicher und Archiv wie auch als reale Plattform für tätige Aneignung zur Verfügung stehen.

Dabei könnte sich die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Hardware und Software einmal mehr als entscheidend erweisen, denn immer wieder stellt sich in der Digitalära angesichts der allgegenwärtigen Distribution von digitalen Informationen, Bildern und Ideen die dringende Frage, wozu wir überhaupt noch Museen und ähnliche analoge Speicherorte (wie Mahn- und Gedenkstätten und archäologische Fundorte) brauchen und welche Aufgaben das Museum der Zukunft zu erfüllen haben mag. Michael Fehr sieht in der Konkurrenz durch Massenmedien ein „System der bildgebenden Verfahren“, das dem des Museums zwar „strukturell verwandt“ ist, aber ohne wissenschaftliche Legitimation Weltbilder generieren kann: „Gibt es zu dieser Entwicklung eine Alternative?“ Können Museen überleben als „Orte der Reflexion“? Fehr schlägt vor, Museen nicht weiter als „Repräsentationsmaschinen“ zu betreiben, sondern „zu Systemen zweiter Ordnung zu entwickeln, also zu Orten, an denen die Konstituierung von Systemen beobachtet werden kann“.¹¹⁸ Das Überleben der Museen hängt nach diesem Interaktionsmodell mehr denn je von ihrer Fähigkeit ab, zum Forschungs- und Lernort, zur Orientierungshilfe beim Verständnis aktueller wissenschaftlicher und existenzphilosophischer Erkenntnis und zum Ort für reale Begegnungen zu werden. Es muss gelingen, Inhalte und Exponate von Museen durch aktive Transformation in Präsentation und Interpretation als relevant und von aktuellem Interesse zu legitimieren, die Fähigkeiten des Publikums zu einer aktiven Rezipientenrolle jenseits von schematisierten Partizipationsangeboten nicht zu unterschätzen und die Verbindung der Bilder zum Leben der Menschen immer wieder zu neu zu untersuchen und zu kontextualisieren. Tatsächlich ist es sinnfrei, mit dem Bildwissenschaftler W. T. Mitchell von einem „Eigenleben der Bilder“ zu sprechen (vgl. Kap. 6.2), ohne die signifikante Rolle der Menschen als notwendige Träger und Überträger, als Interpreten und Rezipienten, als Garanten für kreative Umdeutungen, Neudeutungen, Störgeräusche und Missverständnisse anzuerkennen. Diese Missachtung des menschlichen Resonanzraumes garantiert Missverständnisse von babylonischem Ausmaß. Menschen werden das Überleben des Museums wünschen, wenn es ihnen seinerseits beim Überleben

¹¹⁷ Vgl. zur Immunisierung gegen „Fake-News-Virus“: Herrmann, Sebastian, „Immun gegen Unsinn“, in: Süddeutsche Zeitung (online), 23.1.2017. „Wäre es nicht großartig, so fragen die Forscher im Fachmagazin Global Challenges, wenn sich das Denken der Menschen mit einer Art Impfung vor dem Einfluss von Fehlinformationen schützen ließe? Getestet haben die Psychologen dieses Konzept, indem sie Teilnehmer ihrer Versuche mit kleinen Informationshäppchen quasi gegen folgende Fehlinformationen immunisierten.“ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/wissen/psychologie-immun-gegen-unsinn-1.3345233> (aufgerufen am 23.7.2017).

¹¹⁸ Fehr, Michael, „Understanding Museums“, in: Fehr/Krümmel/Müller, *Platons Höhle*, 1995, S. 19.

hilft, wenn es ihren Kohärenzsinn stärkt und wenn es im besten Sinne Gemeingut bleibt. Der schon erwähnte US-amerikanische Pädagoge und Museologe George Hein gibt daher folgendes „Mission Statement“ für die demokratische Kunstvermittlung ab:

„For a variety of reasons, ranging from changing definitions of learning and pressures on museums to justify their existence to expanding socio-political roles of museums in increasingly self-conscious societies, museum education is increasing in significance. What is learned in museums and how learning takes place is more than a matter of intellectual curiosity. Learning in the museum and understanding visitors’s learning has become a matter of survival for museums. This rise in the importance of education in museums, and education’s increased role in shaping the mission of museums (and museum associations), require that we study and understand learning in museums.“¹¹⁹

Sollte der Fortbestand demokratischer Museumskultur von der Vermittlungsarbeit abhängen? Westliche Museen können auf eine bemerkenswerte Entwicklungsgeschichte vom Domschatz über die Wunderkammer zum öffentlichen Musentempel und Repräsentanten der Staatsmacht bis zum demokratischen Forum zurückblicken. Es sollte im deutschen Kontext nicht übersehen werden, dass wichtige Impulse für die Museumspädagogik innerhalb der „Volksbildungsstätten“ in Deutschland jedoch nicht gerade aus den oben genannten demokratischen Motiven, sondern als nationalsozialistisch umformulierte Fortführung reformpädagogischer Ansätze während der NS-Zeit gegeben wurden.¹²⁰ Museumspolitik ist immer auch Machtpolitik, denn das diskursmächtige Museum behauptet gern wissenschaftliche Deutungshoheit und politische Immunität. Auch in der DDR stellte die Bildungsarbeit eine der wichtigsten Aufgaben des sozialistischen Museumswesens dar, wie Gisela Weiß in ihrer Geschichte der Museumspädagogik in Deutschland ausgeführt hat.¹²¹ Da mag es kaum verwundern, dass deutsche Museen sich bis heute ein wenig sperren, es mit ihrer Bereitschaft zum Besucherdialog und zur Partizipation dem internationalen Standard in den USA, England oder den nahen Niederlanden gleichzutun. Man tut sich hierzulande innerhalb der auffällig hierarchiebetonten Museumsstrukturen immer noch schwer, ein so kritisches Hausmotto zu formulieren, wie es Hein mit seiner konstruktivistischen Lerntheorie fordert:

„Museums staff increasingly argue that the educational role of the museum is significant. Yet just what the educational intention of the museum might be, how the institution considers education, how it believes that people learn, and what education consists of, are frequently vaguely defined if defined at all.“¹²²

Konstruktivismus im Lernprozess bezeichnet „die Idee, dass Lernende Kenntnis von sich selbst aus konstruieren“ und dies in Übereinstimmung mit den aktuellen neurologischen

¹¹⁹ Hein, *Learning in the Museum*, 1998, S. 12.

¹²⁰ Vgl. Weiß, in: Commandeuer/Kunz-Ott/Schad, *Handbuch Museumspädagogik*, 2016, S. 56-67.

¹²¹ Weiß, Gisela, „Museumspädagogik in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1990“, in: Ebd., S. 68-75.

¹²² Hein, *Learning in the Museum*, 1998, S. 14.

Erkenntnissen die einzige Form des Lernens ist. Denn sie entspricht der Verknüpfung der Synapsen und der flexiblen Struktur menschlicher Nervensysteme, wie es die chilenischen Naturwissenschaftler Humberto Maturana und Francisco Varela in ihrem neurobiologischen Standardwerk *Der Baum der Erkenntnis* ausführen, aus dem auch das oben beschriebene von Fehr für das Museum übernommene Konzept der „Autopoiese“ stammt. Spätestens seit den 1960er Jahren breitete sich die Überzeugung aus, es gäbe „keine Kenntnis unabhängig von der Bedeutung, die ein Lernender oder eine Lerngruppe einer Erfahrung zusprechen oder an ihr ausbilden“.

George E. Hein greift den Begriff der „Erfahrung“ als zentralen Aspekt der Lerntheorie des US-amerikanischen Philosophen John Dewey auf. Lernen wird hier als aktiver Prozess und der Lernende als „active learner“ beschrieben. Schon in dieser vor gut 100 Jahren entwickelten Konzeption bedeutet Lernen die interaktive „Einmischung des Lernenden in die Welt“. Dewey hat wie so viele von seiner pragmatischen Philosophie geprägte US-amerikanische Fluxus-Künstler und ihr Vorbild John Cage die Rolle der künstlerischen Formgebung und des Museums als Kunstort in seiner wegweisenden Monographie „Kunst als Erfahrung“ im Hinblick auf die Umwelt ökologisch fundiert und das Überleben eines Lebewesens auf Interaktion, Partizipation und Strukturkopplung bezogen. Aufgrund seiner besonderen Bedeutung für die Entstehung der vorliegenden Arbeit folgt daraus ein längeres Zitat zur biologischen Analogieführung:

„Die erste wichtige Überlegung ist, dass sich das Leben in einer bestimmten Umgebung abspielt, und zwar nicht nur in einer Umgebung, sondern auf Grund dieser, durch Interaktion mit ihr. [...] Wird die Kluft zwischen Umwelt und Organismus zu groß, so stirbt das Lebewesen. Hebt die vorübergehende Entfremdung seine Tätigkeit nicht auf eine höhere Stufe, so ist sein Leben lediglich ein Fortbestehen. Leben entwickelt sich, wenn seine zeitweilige Disharmonie ein Übergang ist zwischen den inneren Antriebskräften des Organismus und dessen äußeren Lebensbedingungen. Dies sind mehr als bloß biologische Tatsachen; sie rühren an die Wurzeln des Ästhetischen in der Erfahrung. [...] Wenn Leben weiter besteht und wenn es sich über seinen Fortbestand weiterentwickelt, so bedeutet dies gleichwohl ein Überwinden von Widerständen und Konflikten; es bedeutet deren Umwandlung in verschiedenartige Aspekte eines kraftvolleren und bedeutungsreicheren Lebens. In der Natur, selbst unterhalb der Stufe des Lebendigen, gibt es etwas, das mehr ist als bloß fließende Veränderung. Immer wenn ein stabiles, wenn auch in sich bewegliches Gleichgewicht erreicht wird, entsteht Form. Veränderungen durchdringen und erhalten einander. Wo immer dieser Zusammenhang besteht, herrscht Dauer. Ordnung ist nicht etwa von außen auferlegt, sondern besteht aus der harmonischen Interaktion, die die Energien gegenseitig aufrechterhalten. Da sie dynamisch ist (keinesfalls statisch, weil sie etwa äußeren Vorgängen fremd gegenüberstünde), entfaltet sich Ordnung aus sich heraus. So birgt ihre ausgewogene Bewegung eine größere Vielfalt von Veränderungsmöglichkeiten in sich. [...] Denn erst wenn ein Organismus an den geordneten Beziehungen seiner Umwelt teilhat, sichert er sich die für sein Leben notwendige Stabilität. Und wenn sich diese Partizipation nach einer Periode der

Auseinandersetzung und der Konflikte einstellt, so trägt sie den Keim zu einer mit Ästhetik eng verwandten inneren Erfüllung.“¹²³

Hier wird deutlich, dass sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee eines „autopoietischen Museums“ abzeichnete.¹²⁴ Die heute gängigen Forderungen nach mehr Demokratie und Partizipation sind also ebenso alt wie die museumspädagogische Praxisarbeit in westlichen Staaten. Daher bezweifelt George E. Hein auch, dass dem Museumsbesucher mit einer klassischen Führung im erklärenden Stil gedient wäre:

„Ich habe immer mal wieder Museumsfachleute gefragt, ob sie persönlich an Führungen Freude haben, und sie sagen mir fast durchweg, dass sie Führungen unter allen Umständen zu vermeiden suchen. Und trotzdem, bei den CECA-Treffen¹²⁵ (und dies ist keine Ausnahme) setzen uns unsere Kollegen gewöhnlich ausgedehnte Führungen durch die Galerien vor, bestehen auf Darbietung einer Interpretation durch den erfahrenen Führer mit seinem Tempo und seiner Auswahl, um das Aufnehmen und Lernen des Betrachters zu beeinflussen.“¹²⁶

Dennoch sieht Hein die Rolle des „active learners“ nicht in jedem Falle als die des Teilnehmers in Form eines „Hands-On“-Angebotes. Denn zur Aktivität des Lernenden gesellen sich auch der ebenso bedeutsame Anspruch einer „reflective activity“ (Dewey) und die Berücksichtigung der Sprache als Struktur des Lernens. Überdies müsse dafür gesorgt werden, „dass Aktivitäten ebenso den Verstand wie die Hand berühren“. Fortschrittliche Erziehung, wie sie seit 100 Jahren propagiert wird, legt zudem großen Wert auf den „sozialen Aspekt des Lernens und sieht Konversation, Interaktion mit anderen und die Anwendung von Kenntnissen als wesentliche Bestandteile des Lernens an“. Ganz nebenbei braucht es auch noch Zeit, zu lernen, und „je mehr wir wissen, umso mehr können wir lernen“. Auf die Kunstvermittlung und Museumspädagogik übertragen, bedeuten konstruktivistische Lernmethoden den Abbau von Wissenshierarchien und das Eröffnen einer Vielzahl von unterschiedlichen Möglichkeiten, eigene Erfahrungen mit dem Museum zu machen, die aber so eingerichtet sein sollten, „dass sie den Betrachtern gestatten nachzudenken, während sie handeln“. Damit stehen sie allerdings traditionellen Museumspraktiken vielfach entgegen.¹²⁷ Diese schon 1995 formulierten Gedanken werden jüngst durch Vertreter des angelsächsischen und südamerikanischen Museumswesens ergänzt, so auch von der „Education Curator“ Anna Cutler, die sich für das konstruktivistische Lernen auch die Berücksichtigung dekonstruktivistischer Methoden wünscht. Auch an ihrem Museum, der Tate Gallery London,

¹²³ Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934), S. 21f.

¹²⁴ Vgl. Fehr, „Understanding Museums“, in: Fehr/Krümmel/Müller, *Platons Höhle*, 1995, S. 11-25.

¹²⁵ Committee for Education and Cultural Action (CECA) innerhalb des Internationalen Museumsbundes ICOM, <http://network.icom.museum/ceca/about/what-is-ceca> (aufgerufen am 12.12.2017).

¹²⁶ Hein, George E., „Konstruktivistische Lerntheorie“, in: Bering u.a., *Visual Learning*, 2013, S. 423-431.

¹²⁷ Ebd., S. 423-431.

wird der für die angelsächsischen Museen typische pragmatische Ansatz gepflegt, den Cutler sehr treffend in einem Modell zeitgenössischen Bauens formuliert hat (vgl. Kap. 5.5, Exkurs I). Ausgehend von den fundamentalen künstlerischen Praktiken seit den 1960er Jahren, die Destruktion, Mehrdeutigkeit, Interaktion und „Zufalls-Denken“ zu Ansehen verholfen haben, stellt Cutler angesichts des „globalen Wandels und der Unsicherheit“ mit Bedauern fest, dass es für diese Errungenschaften „immer weniger Raum“ gibt: „Heutzutage beherrscht jedoch der große Wert, der auf Wissen als etwas Konkretes und Feststehendes gelegt wird, unsere pädagogische Praxis.“¹²⁸ Dekonstruktivistische Theorien sind von der Nähe zum Viralen und von der Derrida'schen Virustheorie geprägt und wie im dritten Teil dieser Arbeit deutlich geworden sein sollte, ist die künstlerische Methodik der Destruktion ein wichtiger Aspekt der Rezeption viraler Modelle durch Künstler und andere kulturelle Akteure (vgl. Kap. 7.1). Daher ist es von besonderem Interesse für diese Untersuchung, auch für die Kunstvermittlung festzustellen, dass laut Cutler „Zerstörung an sich“ zwar nicht ausreiche, aber doch recht anregend für die Lernaktivität sei,

„ist es nicht dasselbe, ob man ein Gebäude in Trümmern hinterlässt, oder ein neues errichtet. Entwerfen beinhaltet daher oft Prozesse des Nachdenkens und Überdenkens, gemeinsam mit den Teilnehmern Lernaktivitäten zu entwickeln, was Derrida als ‚Dekonstruktion‘ bezeichnen würde.“¹²⁹

Cutler betont, dass in der Zusammenarbeit von Künstlern, Pädagogen, Wissenschaftlern, Philosophen und Teilnehmern daran gearbeitet würde, „die Vorstellung von der Autorität des Wissens aufzugeben, zu Gunsten des Wertes des Lernens an sich“. Ähnlich wie in der Formulierung einer konstruktivistischen Lerntheorie bei Hein ist dafür eine aktive Rolle des Museumsbesuchers und die Betrachtung des Museums als „Source“ („Open- Source“-Access) erforderlich. Es entsteht aber auch „Bedarf an neuen Räumen“, wie Lern-Zentren, Lesestationen, neue Ateliers, virtuelle Plattformen, kurz „Schnittstellen für das Lernen“. Cutlers erklärtes Ziel lautet bei alledem, „Fragen über Kunst, den Raum, unsere Programme usw. zu stellen, indem wir Dinge offen lassen und Zufälligkeit zulassen“.¹³⁰ Es bedarf also innerhalb einer Gesellschaft der Bereitschaft zu interdisziplinären Grenzgängen und kulturvirologischer Experimentierfreudigkeit, die unschwer von den Intermedia-Künstlern zu erlernen wären, sollte Interesse an künstlerischer Offenheit und kulturevolutionärer

¹²⁸ Cutler, Anna, „Konstruktionen von Lernprozessen: Architekten des Wissens. Planen, Entwerfen und Bauen an der Tate Gallery“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.), *Visual Learning – Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 435.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.; mit dieser Haltung zeigt Cutler, dass sie die Forderungen der Moderne ernst nimmt und die Erkenntnisse seit den 1960er Jahren in einen sinnvollen Zusammenhang zu ihrer eigenen Tätigkeit zu stellen vermag.

Chancenvielfalt bestehen, was angesichts massiver gesellschaftlicher Bewahrungs- und Immunisierungsprozesse die zur Zeit wichtigste kulturpolitische, kuratorische und vielleicht trotz des eingangs schon formulierten Tautologieverdachtes sogar „medienökologische“ Frage zu sein scheint. Denn „alternativlose“ Monokulturen sind ja durchaus keine ferne Drohung, sondern bestimmen mittlerweile den Alltag unserer globalisierten Kultur im vernetzten „Weltleben“.¹³¹ Postmoderne Monokulturen begünstigen die Furcht vor viral induzierten Funktionsstörungen ebenso wie vor einem viralen Befall des Systems durch innovationsfeindliche Kontrollmächte.¹³²

Es ist infolgedessen in Kultur wie Wissenschaft üblich, immer mehr „Surveillance“ zu fordern: Prominente US-amerikanische Virologen wie Nathan Wolfe skizzieren ein Virenkontrollzentrum im Silicon Valley als Zukunftsvision, Überwachung mithilfe internationaler Datensammlungen auswertenden Algorithmen („Big Data“) soll apokalyptische Szenarien verhindern, indem frühzeitig der Ausbruch einer Virusinfektion durch die Auswertung von Nutzerdaten lokalisiert werden kann. In der Realität stellen sich diese Absichten komplexer als gedacht dar. Fehlinformationen, bewusste Irreführung durch „Fakes“ und „Hoaxes“, aber auch simple Missverständnisse durch gleiche oder ähnliche Schlagwörter lassen ein korrekt funktionierendes digitales Virenfrühwarnsystem augenblicklich noch fast so unwahrscheinlich erscheinen wie zuverlässige Voraussagen für die Finanzmärkte oder drohende Hungersnöte, noch dazu, wenn man mögliche Machtinteressen bei der Generierung der Daten bedenkt. Schließlich handelt es sich bei alledem nicht „nur“ um die Wettervorhersage, sondern um eine stets auch politisch relevante Positionierung.

Im Folgenden soll am Beispiel des laut Michael Fehr autopoetischen Systems „Kunstmuseum“ die Rolle viral induzierter Störungen durch Konsumenten, Produzenten oder vielmehr „Prosumenten“ untersucht werden.¹³³ Welche Rolle spielt inzwischen angesichts der akuten Viralität selbst hergestellter und veröffentlichter Kommunikationsprodukte in digitalen Netzwerken die Einbeziehung von viralen Strategien in den öffentlichen Raum des Museums?

¹³¹ Vgl. zur zeitgenössischen Philosophie Roberto Esposito, die „Weltleben“ anstelle der phänomenologischen „Lebenswelt“ setzt: Esposito, *Person*, 2010 (2008), S. 23.

¹³² Vgl. zum Begriff: Wyss, *Postmoderne Monokulturen*, 2009.

¹³³ Zum Neologismus „Prosumer“ aus „Producer“ und „Konsumer“ vgl.: Toffler, Alwin, *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München, 1983 (1980).

8.1.5 Virale Prosumption im Museum. Das Medium Virus als politische Utopie partizipatorischen Technologieeinsatzes?

Auf die Frage, wie kulturelle Teilhabe in demokratischen Gesellschaften zu ermöglichen sein könnte, haben Philosophen, Kunstexperten, Künstler, Pädagogen, Soziologen, Kulturpolitiker und Museumsmitarbeiter seit mehr als 100 Jahren nach probaten Antworten gesucht; einige davon sind in dieser Untersuchung schon ausführlich vorgestellt worden.¹³⁴ Wenn Museen, wie häufig zu beobachten, in ihren Ausstellungen nur die ohnehin dominanten Diskurse des Marktes und der Medien reproduzieren, verlieren sie nach Auffassung des Künstlers, Medientheoretikers und Museumsadministrators Peter Weibel ohnehin bald ihre Existenzberechtigung:

„Das Museum soll nicht verzerren, sondern entzerren, es soll gegen die Konjunkturzyklen arbeiten und Geschichte rekonstruieren, nicht Legenden und Fiktionen in die Welt setzen, nicht lügen und fälschen, sondern soweit wie menschenmöglich versuchen, auf empirischer, wissenschaftlicher Basis die Wahrheit zu erzählen, es soll informieren statt desinformieren. Den verengten und verzerrten Blick, den Medien und Markt auf die Kunst werfen, soll das Museum erweitern und damit den Zugang zur Welt, den die Kunst selbst öffnet, offen halten. Dies ist Vermittlungsarbeit und Demokratie im tiefsten Sinne.“¹³⁵

Schon 1962 begriff Umberto Eco in seiner Interpretation des schon mehrfach zitierten Buches *Kunst als Erfahrung* von John Dewey dessen Vermittlungskonzept als prozessorientiertes Transaktionsmodell.¹³⁶ Er betont dabei die Rolle des Rezipienten, denn ganz im Sinne der im zweiten Teil dieser Untersuchung diskutierten Frage nach dem vermeintlichen „Eigenleben der Bilder“ wird laut Eco schon bei Dewey deutlich, dass von einem Leben der Bilder nur die Rede sein kann, wenn, wie am Beispiel des „Virus als Nymphe“ (Warburg/Agamben, vgl. Kap. 6.2) angeregt, eine Transformation vom virtuellem Bild oder einer Idee in den lebendigen Körper eines Menschen stattfindet. Dieser Transformationsprozess wird als Einschreibung metaphorisiert. Tatsächlich spricht man im Sinne des Körperdiskurses präziser vom Erfahrungsgedächtnis des individuellen Körpers in Interaktion und Interdependenz mit dem Kunstwerk. Zum einen sorgt laut Eco „organisierende Erfahrung“ für einen ästhetischen Gegenstand, also ein Kunstwerk, „in dem persönliche Erfahrungen, Fakten, Werte, Bedeutungen sich in einem gegebenen Material verkörpern und ganz mit ihm

¹³⁴ Der gängige bildungspolitische Tenor in Deutschland lautet wie folgt: „Seit Wilhelm von Humboldt haftet dem Wort Bildung in Theorie und Programmatik das Moment der Selbstständigkeit, also des ‚Sich-Bildens der Persönlichkeit‘ an. Kulturelle Bildung befähigt zur kulturellen Teilhabe am künstlerisch-kulturellen Geschehen einer Gesellschaft.“ Kunz-Ott/Kudorfer/Weber, *Kulturelle Bildung*, 2009, S. 7.

¹³⁵ Weibel, Peter, „Das Museum im Zeitalter von Web 2.0“, in: Bundeszentrale für politische Bildung (BPB) zur digitalisierten Zukunft der Museen (online), <http://www.bpb.de/apuz/30061/das-museum-im-zeitalter-von-web-2-0-essay> (aufgerufen am 11.6.2017).

¹³⁶ Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980 (1934).

verschmelzen“.¹³⁷ Zum anderen wird dieser ästhetische Gegenstand wiederum vom Rezipienten in einem weiteren „Prozeß der Transaktion“, für dessen Verlauf die Disposition des perzipierenden Rezipienten entscheidend ist, aktiv weiterentwickelt:

„Nun besteht die Bedingung dafür, dass ein Kunstwerk für den, der es perzipiert, ausdrucksvoll wird, ‚im Vorhandensein von Bedeutungen und Werten, die aus früheren Erfahrungen stammen und in der Weise verwurzelt sind, dass sie mit den unmittelbar vom Kunstwerk dargebotenen Qualitäten verschmelzen‘. Das Material aus anderen Erfahrungen des Betrachters muß sich mit den Qualitäten der Dichtung oder des Gemalten vermischen, damit sie nicht äußere Gegenstände bleiben. [...] Diese und andere Aussagen Deweys stehen denn auch für den Beginn einer neuen psychologischen Methodologie, nämlich der transaktionistischen, für die der Erkenntnisprozeß eben ein Prozeß der Transaktion ist, ein mühevolleres Vermitteln.“¹³⁸

Auch diese Form des Konstruktivismus im Vermittlungsprozess wird als Transaktion zweiten Grades mit der Zunahme partizipatorischer Technologie und exponentiell gesteigerten Diffusionsraten zunehmend bedeutsam. Hinsichtlich der Frage, wie Ideen, Konzepte und virtuelle Bilder in einem künftigen „Museum ohne Wände“ als gemeinschaftlichem, selbstregulierenden Gedächtnis zirkulieren und ihre Verkörperung in Exponaten, Besuchern und persönlichen Vermittlern finden, könnten einmal mehr virale Interaktionsmodelle hilfreich sein. Der Begriff „Museum ohne Wände“ geht auf den englischen Titel des Essays zum *Musée imaginaire* von André Malraux („Museum without Walls“) zurück.¹³⁹ Im Rückgriff auf den geistigen Vater dieses Konzeptes, den Dadaisten Marcel Duchamp,¹⁴⁰ schufen in den 1960er Jahren etliche Künstler tragbare und mobile Museumsvehikel, von denen neben Duchamps schon beschriebenem „Boîte-en-valise“ insbesondere das ambulante „PoiPoiDrome“ von Robert Filliou in Kooperation mit seinem Architektenfreund Joachim Pfeuffer hier erwähnt werden soll.¹⁴¹ Das gemeinsamen Wirken des Architekten mit dem

¹³⁷ Eco, *Das offene Kunstwerk*, 1973 (1962), S. 64ff.

¹³⁸ „Bei der Wahrnehmung eines Reizes bringt das Subjekt die Erinnerungen an seine früheren Wahrnehmungen mit und vermag auf diese Weise der gegenwärtigen Erfahrung Form zu geben. Diese Erfahrung beschränkt sich darum nicht auf das Registrieren einer Gestalt [...], die als autonome Konfiguration des Realen schon da ist [...], sondern erscheint als das situationsgebundene Resultat unseres prozeßhaften In-der-Welt-Seins, und die Welt selbst schließlich als Resultat dieses aktiven Darinnenseins.“ Ebd., S. 64ff.

¹³⁹ Malraux, *Das imaginäre Museum*, 1987 (1947).

¹⁴⁰ „Bereits zwischen 1935 und 1941 nahm Marcel Duchamp das Konzept des ‚Museums ohne Wände‘ gewissermaßen vorweg mit seinem monografischen Miniaturmuseum im Koffer, die ‚Boîte-en-Valise‘. Es versammelt Reproduktionen seiner Hauptwerke, darunter auch Versionen seiner gefundenen Alltagsobjekte, sogenannte Readymades.“ Seerieder, Benedikt/Weissenborn, Katrina, Tagungsbericht MMK Frankfurt (online), 2016, <https://mmk-notes.com/2016/08/19/tagungsbericht-museen-ohne-waende> (aufgerufen am 3.3.2018).

¹⁴¹ Zu einer ersten Realisation verhalf diesem ambulanten Museum nach einer Idee von 1975 für die Kuratoren Pontus Hulten und Jean-Hubert Martin eine eher klassische Museumspräsentation im Musée d’art contemporain de Lyon, 2010, http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/notices_collec/filliouetpfeuffer.pdf (aufgerufen am 11.6.2017). Nach dem Entwurf eines Prototyps 00, der übrigens in generativer Ei-Form gestaltet ist, handelt es sich beim „PoiPoiDrome Ambulant #1“ um ein ideales Medium zum praktischen „Outreaching“ der von Filliou konzipierten „Permanente Kreation“: „[...] portant le germe et laissant la trace de l’ideal de la création permanente.“ Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 60f.

Fluxus-Akteur an einem mobilen „Medium Museum“ ist auch hinsichtlich viraler und parasitärer Architektur als medienkulturelles Phänomen bemerkenswert (vgl. Kap. 5.5 und 7.3).¹⁴² Nicht nur das Konzept der „Permanenten Kreation“ erfordert ein allseits offenes Museum nach dem Vorbild einer vielseitigen Plattform für Produzenten und Konsumenten gleichermaßen. Wenn es um digitale Kommunikation geht, wird die Frage nach der kulturellen Bildung noch vehementer gestellt. Der Videokünstler Nam June Paik prognostiziert einen „nie dagewesenen erzieherischen Effekt,“ da das von ihm propagierte elektronische Fernsehen als partizipatives Medium (und Vorläufermodell des Internets in der aktuellen Digitalära) „zwei Kulturen verbindet, sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich orientierten Leuten gefällt“.¹⁴³ Tatsächlich wird mit zunehmender Konnektivität in den unterschiedlichsten Bereichen weltweiter Netzwerke auch der interdisziplinäre Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft wieder vermehrt gesucht, doch hat der Kunstwissenschaftler Dieter Daniels auch treffend die Entzauberung von Paiks künstlerischer und gesellschaftspolitischer Utopie beschrieben:

„Aber ist die Schaffung einer potentiell allumfassenden Verfügbarkeit digitalen Materials und die Realisierung immersiver elektronischer Bildräume immer noch als Aspekt einer gesellschaftlichen Utopie zu begreifen? Im Folgenden wird noch einmal deutlich, dass der schleichende Verlust der medienpolitischen Utopie eines partizipatorischen Umgangs mit Video in der Produktion und Distribution erst in den 90er Jahren wieder auf der Basis einer neuen Technologie thematisiert wurde.“¹⁴⁴

Der Ruf nach einer „Bottom-up“-Struktur – oder doch zumindest einer rhizomatischen „Graswurzelbewegung“ in der „direkten Demokratie“, die in den Werken der Fluxus-Künstler und anderer Weggefährten der 1960er Jahre immer wieder anklingt – ist mittlerweile auch bei entschiedenen Vertretern der repräsentativen Demokratie zum offiziellen Mainstream westlicher Kunstpolitik geworden. Doch wollen die Verantwortlichen im Kunstsystem ernsthaft einen solchen Strukturwandel zulassen? Würde mit basisdemokratischen Verhältnissen und der Aufgabe hierarchischer Strukturen nicht auch die eigene Souveränität maßgeblich infrage gestellt? Wohl kaum. Dagegen sind die Absichtsbekundungen, prozessorientiert und an Begegnungen interessiert zu agieren, immer vielfältiger geworden, wie auch die aktuellen Verlautbarungen aus dem Administrationsapparat der Documenta 14 zeigen:

„Als umfassendes Projekt lässt sich die documenta 14 – mit ihrem Arbeitstitel ‚Lernen von Athen‘ – nicht in Ausstellung, öffentliche Programme und Vermittlungsprogramm

¹⁴² Zum „Medium Museum“ vgl. Meier, Thomas D./Reust, Hans R., *Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte*. Bern/Stuttgart/Wien, 2000.

¹⁴³ Daniels/Frieling, *Medien, Kunst, Interaktion*, 2000, S. 76.

¹⁴⁴ Ebd., S. 16.

unterteilen. Vielmehr setzt sie auf kollektives Handeln und individuelle Fähigkeiten und knüpft auf ihrem Weg kontinuierlich weitere Freundschaften. Ähnlich entwickelt ‚eine Erfahrung‘ einen von Künstler_innen geleiteten prozessorientierten Ansatz, der durch Forschung, Begegnungen, Zuhören, Unterhaltungen, Spaziergänge, Lektüre und Betrachtungen Wissen sammelt, dieses aber wie ein atmender Organismus auch wieder in Umlauf bringt. Die Begegnung zwischen Kunst, Künstler_innen und Öffentlichkeit ist unser Ausgangspunkt; wir lernen von dem Kontext, in dem wir uns befinden.“¹⁴⁵

Die Beschreibung einer Kunstausstellung und ihres vielfältigen Rahmenprogramms mithilfe der Körpermetapher „wie ein atmender Organismus“ verrät die Eingebundenheit dieses Konzeptes in den soziobiologischen Diskurs (Kap. 5.3). Den solchermaßen bekundeten Absichten im Rückgriff auf wichtige Positionen der 1960er Jahre begegnet diese Untersuchung allerdings eher skeptisch, und im letzten Kapitel dieser Arbeit werden die hier formulierte kuratorische Strategie und das als „aneducation“ bezeichnete Konzept der Kunstvermittlung zur Documenta 14 als paradoxe Autosubversion interpretiert (Kap. 8.3).¹⁴⁶ Allzu offensiv angebotene Partizipation wirkt als nachhaltiger Impfstoff gegen potentiell wirksame Agenten der Ansteckung, die latent auch und insbesondere auf der Isolierstation Museum wirksam werden könnten. Wenn ein Unternehmen wie die Documenta 14 Anarchie und Mitbestimmung durch das Publikum als griechischen Chor behauptet, muss gefragt werden, wieviel Kontrollverlust institutionelle Kunst in demokratischen Gesellschaften generell erträgt und ob nicht vielmehr partizipative Aktionen reale Machtverhältnisse verbergen sollen und es sich somit um eine induzierte Immunisierung handelt. In der Analyse spätkapitalistischer Gesellschaften ist bekanntlich schon in den 1960er Jahren vor „repressiver Toleranz“ als typische Immunreaktion auf oppositionelle Meinungen oder gegenkulturelle „Störungen“ gewarnt worden.¹⁴⁷ Ist eine Vermittlungsmethode wie das „Fluxus-Virus“ als Interaktionsangebot von langfristig erfolgreichen Kunstfunktionären im heutigen Kontext also überhaupt noch ernst zu nehmen? Kunst ist in der heutigen Situation in westlichen Gesellschaften eine relativ gut kontrollierte, weitgehend ungefährliche Angelegenheit geworden. Selten besaß Kunst – und dies scheint ihrer derzeitigen Popularität und den ständig steigenden Besucherzahlen der Kunstmuseen nur auf den ersten Blick nicht zu entsprechen – weniger Autorität als heute. Dagegen scheinen das breite Interesse des Massenpublikums und die hochspekulative Kaufbereitschaft der Eliten zu sprechen. Neben dem bemerkenswerten Spektakel des hochpreisigen Kunstmarktes und seiner

¹⁴⁵ „Public Education“ auf der Documenta 14, <http://www.documenta14.de/de/public-education> (aufgerufen am 11.6.2017).

¹⁴⁶ Neologismus aus Anarchie („anarchy“) und Erziehung („education“).

¹⁴⁷ Marcuse, Herbert, „Repressive Toleranz“, in: Ders./Moore, Barrington/Wolff, Robert Paul (Hg.), *Kritik der reinen Toleranz*. Frankfurt am Main, 1966, S. 91-128.

vermeintlich autonomen Akteure und ihren immer bemühteren Positionierungen wird eine neue Dienstbarkeit der künstlerischen Agenten deutlich erkennbar. Nicht mehr dem Feudal- oder Kirchenherren, sondern dem demokratischen Souverän gehorchend, versuchen die Akteure einer künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Überproduktion, sich zumindest soziokulturell nützlich zu machen, um nicht gänzlich entbehrlich zu erscheinen. Nicht nur die Zunahme von Vermittlungsangeboten, sondern auch die Bürokratisierung der Kunst ist damit unausweichlich.¹⁴⁸ Partizipative Kunst wird nicht nur staatlich und von den offiziellen Kulturinstitutionen, sondern auch von zahlreichen Stiftungen gefördert.¹⁴⁹ Den Museumsraum ebenso wie den sich seinerzeit zunehmend ausbreitenden digitalen Raum betrachtete der Kunstwissenschaftler Hans-Peter Schwarz im Jahr 1997 noch mit Zweckoptimismus und trotz etlicher gescheiterter Demokratisierungsversuche als Option für die Ausbildung einer kritischen Öffentlichkeit:

„Die meisten demokratischen Öffnungsversuche des Museums auf die Gesellschaft hin, die in einzelnen Schüben das gesamte nun zu Ende gehende Jahrhundert durchzogen, sind gescheitert, da sie nur die physische Anwesenheit des Publikums ermöglichten, weniger seine emotionale – und so gut wie nie seine intellektuelle Anteilnahme hervorriefen. Andererseits scheint das Museum gegenwärtig als Experimentierfeld einer kritischen Öffentlichkeit, was es einst war oder zumindest zu sein beanspruchte, in den diversen Diskussionsforen des Internet seine zukunftsweisende Gestalt zu gewinnen. Es gibt auch erste Museen, die ganz im Netz errichtet werden. Wird das Museum der Zukunft also seine physische Präsenz ganz an das internationale Datennetz abgeben?“¹⁵⁰

Ende der 1990er Jahre brachte noch kaum ein Vertreter des offiziellen Museumswesens den Mut auf, dieses Problem als Infragestellung der Existenzberechtigung von Museen in der sich ankündigenden Informationsgesellschaft konkret zu benennen. Fast beschwörend bezeichnete nicht nur Schwarz das Museum als „eines der letzten Refugien für die sinnliche Überprüfbarkeit der Realität“ mit kritischem und sorgenvollem Blick auf die „Möglichkeit, einen musealen Cyberspace zu schaffen“.¹⁵¹ Sogar vorausgesetzt, reale Dinge lieferten andere Informationen und ermöglichten andere Erfahrungen als virtuelle Dinge, stellt sich dennoch neben der ontologischen auch die existentielle Frage, ob wir künftig noch Museen brauchen, wenn jeder bald sein eigener Bild- und Informationsproduzent ist. Peter Weibel erinnerte 2007 noch einmal eindringlich an die Notwendigkeit, die Museen unserer Zeit den veränderten Produktionsbedingungen von Bildern und Informationen als „User-Generated-

¹⁴⁸ Vgl. dazu Emmerling, *Bürokratie als Kunst*, 2013.

¹⁴⁹ Vgl. exemplarisch die Selbstdokumentation der Montag-Stiftung (online), <http://blog.faktor-kunst.com/ueber-die-teilhabe-in-der-kunst> (aufgerufen am 12.6.2017). Vgl. als Überblick zu partizipativer Selbstdokumentation unterschiedlichster Akteure auf der Plattform: <https://partizipanten.wordpress.com> (aufgerufen 12.6.2017).

¹⁵⁰ Schwarz, Hans-Peter, *Medien – Kunst – Geschichte*. München/New York, 1997, S. 18.

¹⁵¹ Ebd.

Content“ anzupassen und das Museum als reale Kommunikationsplattform zur Verfügung zu stellen:

„Virtuelle und reale Sphären durchdringen einander. Dislozierte Betrachter nehmen an der Ausstellung teil, sowohl im Netz wie im realen Ausstellungsraum, da die Netzinhalte in den realen Ausstellungsraum projiziert werden. Dadurch wird das Museum nicht mehr nur ein lokal gebundenes Ereignis in Raum und Zeit für Individuen sein, die einem Kunstwerk gegenüberstehen, sondern es wird idealerweise eine Plattform, auf der die Menschen unabhängig von ihrem physischen Aufenthaltsort miteinander über die Kunstwerke kommunizieren können. Das bedeutet den Abschied von der Heuristik, der vielen Leuten nicht gefallen wird, aber es ist auch eine Revolution, durch die sich die Amateure, die ‚Idioten‘, die Konsumenten – das ist mein Schlagwort – zum ersten Mal emanzipieren können. Die Konsumenten können versuchen, zu Experten zu werden.“¹⁵²

Digitale Technologie im Dienst der „Generation Internet“ stellt jedoch einen völlig anderen Grad der Emanzipation vom Konsumentendasein durch kostengünstige Technologie dar, als die technischen Mittel der Intermedia-Generation der 1960er Jahre es erlaubten. Immer öfter hat man den Eindruck, die von Weibel recht optimistisch imaginierten „Konsumenten-Experten“ würden der Technologie mehr Dienstbarkeit entgegenbringen als diese ihnen.¹⁵³ Daher liegt es nahe, von völlig unterschiedlichen viralen Modellen der Interaktion und Transmission auszugehen: Kommt heute in der Regel das fusionierte Modell als modernisierte Variante des medizinischen, totalitären oder religiösen Modells zur Anwendung, lagen die Interessen der Fluxus-Künstler doch vielmehr beim evolutionären und beim subversiven Modell (Typologie kulturvirologischer Modelle, Kap. 5.6). Heute versuchen die zum modischen Hybridwesen „Prosument“ mutierten Konsumenten in einer Art digital dokumentierter Renaissance der DIY-Praxis eine nicht ganz überzeugt wirkende Gegenbewegung zur Digitalisierung der Umwelt zu betreiben: „Im Gegensatz zu heute stand Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre die Musik im Zentrum von Do-it-yourself, wengleich auch andere Bereiche wie Film, Journalismus und bildende Kunst hiervon

¹⁵² „Im Web 2.0, hier verstanden als neue, interaktivere Generation des Internets, erleben wir etwas, das ‚User Generated Content‘ genannt wird, das heißt, hier wird der Inhalt von den Betrachtern selbst geliefert. So findet man auf MySpace, YouTube und vielen anderen Plattformen im Internet Werke, welche die Benutzer dieses Netzwerkes selbst geschaffen haben. Das ist ein gewaltiger Unterschied zu den bisherigen Betrachtungen der Interaktivität. Mit der Web-2.0-Revolution wird die bisherige künstlerische Aktivität also viel weiter getrieben, weil hier zum ersten Mal die Inhalte selbst von den Benutzern stammen. In der Kunst war es bisher so: Kunstwerke wurden von Künstlern zum Benutzen des Betrachters geschaffen. Nun ist der Betrachter so weit gekommen, dass er seine eigene Kunst ins Netz stellen kann, die dann wieder andere betrachten können. Die Frage ist nun, ob die Museen sich auf diese kulturelle Revolution einlassen werden.“ Weibel, in: <http://www.bpb.de/apuz/30061/das-museum-im-zeitalter-von-web-2-0-essay> (aufgerufen am 11.6.2017).

¹⁵³ Vgl. zum Nutzerverhalten: Grasser, Urs/Palfrey, John, *Generation Internet. Die Digital Natives. Wie sie leben – Was sie denken – Wie sie arbeiten*. München, 2008.

infiziert wurden.“¹⁵⁴ Wird auf diese Weise die Unfähigkeit, Realien als real zu erfahren, kompensierbar? Ob das kürzlich prophezeite techno-romantische „Maker-Movement“ trotz zweifellos viraler Verbreitung in sämtlichen Netzwerken mehr freibeuterische Energien freizusetzen vermag als das „Mikrofernsehen“ der 1980er Jahre als vermeintliche Emanzipation vom staatlichen Sendungsmonopol, sei bis zum Beweis des Gegenteils dahingestellt.¹⁵⁵ Unterdessen nimmt die Bedeutung kultureller Ressourcen und der Okkupation kultureller Enklaven zu: „Tim O’Reilly, der schon den Begriff Web 2.0 geprägt und populär gemacht hat, prophezeit ein ‚Maker Movement‘: ‚Was heute noch ‚Do it Yourself‘ heißt, ist das Big Business von morgen.“¹⁵⁶ Die selbst gemachte Produktpalette der „Marke Eigenbau“ zeigt einen bunten Mix aus innovativen Techniken wie Robotik oder Werkzeugbau mit dem 3D-Drucker und traditionellen Handwerks-, Bastel- und Handarbeitstätigkeiten – und ähnelt damit frappant den in den Museen als „Kunstvermittlung“ so zahlreich angebotenen DIY-Praktiken. Wo allerdings das „dezidiert Antiautoritäre“ am Stricken unter dem Schlagwort „The Punk of Craft“ feststellbar sein soll, erschließt sich nicht ohne weiteres.¹⁵⁷ Soll man wirklich an die vermeintliche Subversivität umhäkelter Straßenlaternen als „Urban Art“ im öffentlichen Raum denken? Soll man sich als Partizipant in der Kunstvermittlung eines Museums damit abfinden, halbzufrieden etwas Selbstgemachtes nach Hause zu tragen oder Fotos vom Partizipationserlebnis im sozialen Netzwerk posten zu dürfen? Einen tatsächlichen Höhepunkt kultureller Teilhabe und

¹⁵⁴ Hoffmann, Justin, „DIY als Gegenstrategie zur kommerziellen Kultur“, in: Emmerling/Weh, *Geniale Dilletanten*, 2015, S.142; vgl auch Drees, Jan/Vorbau, Christian, *Kassetendeck. Soundtrack einer Generation*. Frankfurt, 2011.

¹⁵⁵ In seiner Beschreibung der Video- und Fernsehnutzung in den vordigitalen 1980er Jahren nennt der Kurator Rudolf Frieling die viralen TV-Sendungsexperimente Marcel Odenbachs, Klaus vom Bruch und Ulrike Rosenbachs: „Alternativ TV (ATV) Köln, ‚Mikrofernsehen‘ gegen das noch existierende staatliche Monopol und ein Akt anti-autoritärer Fernsehpiraterie von selbsternannten ‚Videorebellen‘“. Frieling, Rudolf, „VT ≠ TV – Die Anfänge der Videokunst“ in: Daniels/Frieling, *Medien, Kunst, Aktion*, Wien/New York, 1997, S. 115ff.

¹⁵⁶ Friebe/Ramge *Marke Eigenbau*, 2008, S. 21. Die Autoren führen zur Geschichte des heute in Deutschland omnipräsenten Baumarktes aus: „Der erste Baumarkt wurde 1960 von Heinz G. Baus in einer Garage in Mannheim gegründet, der damit eine Idee aus den USA importierte und den Grundstein der Bauhaus-Kette legte.“ Ebd., S. 139. Dass vom avantgarde-künstlerischen Weimarer und Dessauer „Bauhaus“-Konzept einer Verbindung von Kunst und Alltag am Lernort und in der Öffentlichkeit nicht mehr als ein Baumarkt mit seiner DIY-tauglichen Produktpalette bleibt, ist bemerkenswert und kaum noch als „semiprofessionell“ zu bezeichnen. Hier zeichnet sich die Immunisierung gegen Störfaktoren der Emanzipation und Selbstermächtigung im zeitgenössischen kulturellen Kapitalismus ab. Vgl. zur Geschichte des Heimwerkens: Voges, Jonathan, *Selbst ist der Mann. Do-It-Yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland*. Göttingen, 2017.

¹⁵⁷ Friebe/Ramge, *Marke Eigenbau*, 2008, S. 21. In Deutschland sind nicht allzu viele Menschen freiwillig selbstständig. Viele Menschen träumen allerdings in ihren unbefriedigenden Lohnarbeitsverhältnissen von der Selbstständigkeit. Die Autoren beschreiben diese enthusiastisch als Modell der Zukunft. „Da Loyalität kaum mehr belohnt wird, und auch das Aufbegehren in der Regel nichts bringt, werden sich immer mehr Menschen für die Exit-Option entscheiden. [...] Sie werden in einer kleinteilig organisierten, kooperativen Ökonomie landen. Sie werden feststellen, dass dort auch nicht alles rosig ist, denn die Marke Eigenbau hat mächtige Feinde. Aber sie werden feststellen, dass die Chancen, außerhalb der Matrix zu reüssieren, in den letzten Jahrzehnten drastisch gestiegen sind.“ Friebe/Ramge, *Marke Eigenbau*, 2008, S. 60. Das nächste Kapitel im Buch heißt folgerichtig: „Free Agent Nation. Selbstverwirklicht Geld verdienen“. Das in Deutschland staatlich geförderte Experiment der nur mäßig als Impulsgeber wirksamen „Ich-AG“ in den späten 1990er Jahren bleibt allerdings unerwähnt.

Emanzipation findet die eigenmächtige Produktion (inter-)medialer Inhalte in einem völlig anders gearteten, unvorhersehbaren, kurzen, aber heftigen Infektionsausbruch als Punk-Produktion qua Fotokopie, billiger Aufnahmetechnik und Audiotapekassetten. Wie der Musiker und Kunstwissenschaftler Justin Hoffmann beschreibt, sind eigenmächtige Musikproduktion und die Dokumentation des davon nicht zu trennenden Lebens in „Fanzines“ Ende der 1970er Jahre und in den 1980er Jahren der Inbegriff der Autonomie an der Schnittstelle von Kunstproduktion und Rezipiententum:¹⁵⁸

„Im Layout orientierten sich Punk-Fanzines oftmals an dem Stil von Erpresserbriefen, was eine Menge an Schneide- und Klebearbeit erforderte. An Drastik, Humor, Einfallsreichtum und Härte versuchten sich die verschiedenen Fanzine-Macher gegenseitig zu übertreffen.“

Das eigene Musiklabel ließ sich in dieser Phase dynamischer Hybridisierung mit Kassetten als billigen Tonträgern ebenso schnell aufbauen wie eine Kombination von Audiokassetten und Fanzines als „Kassettenfanzine“. Billige Anlagen und Verstärker für die eigene Musikproduktion, „Direct-Injection-Boxen“ und „billige kleine Synthesizer wie Casio VL-1“ sind spezifischer Ausdruck eines scharfen und rauhen Sounds.¹⁵⁹ Vielleicht überdauert etwas von diesem Verlangen nach Unabhängigkeit in der Technologie eines „Virus-Synthesizer“?¹⁶⁰ In diesem Kontext erscheint die gleichzeitige Wiederaufnahme situationistischer Methoden als „Kommunikationsguerilla“ ab Mitte der 1980er interessant: Sicher hat sich Constant (Kap. 5.5) beim Verfassen seiner Monographie *Spielen oder Töten. Der Aufstand des Homo Ludens* etwas anderes vorgestellt als die derzeit zu beobachtende „Gamification“ als Immunisierung und Zerstreuung.¹⁶¹ Diese ist ein weiteres Beispiel für die oben genannte Inkorporation von Gegenkultur und für virale Kontrollmacht und Hegemonie einer bestimmten kulturellen Grammatik, ohne die jedoch, wie Umberto Eco zeitlebens betont, jegliche künstlerische Abweichung von vornherein hinfällig wird.¹⁶² 1967 formulierte der italienische Semiologe

¹⁵⁸ „Fanzine“ bezeichnet die Abkürzung des englischen Terminus „Fan-Magazine“.

¹⁵⁹ Hoffmann, in: Emmerling/Weh, *Geniale Dilletanten*, 2015, S. 142-145.

¹⁶⁰ Einen Überblick über die Produktpalette der portablen „Virus“-Synthesizer des Recklinghausener Unternehmens „Access“ bietet <http://www.virus.info/virusti/overview> (aufgerufen am 24.7.2017).

¹⁶¹ Constant, *Spielen oder Töten*, 1971; Huizinga, *Homo Ludens*, 1992 (1938); vgl. zur aktuellen Partizipationskultur und der zunehmenden „Gamification“ des Alltages auch die Analyse des US-amerikanischen Medienwissenschaftlers Henry Jenkins: „We might describe these developments as corporate hybridity. Hybridity has often been discussed as a strategy of the dispossessed as they struggle to resist or reshape the flow of Western media into their culture. Here, hybridity can be seen as a corporate strategy, one that comes from a position of strength rather than vulnerability or marginality, one that seeks control rather than contain transcultural consumption.“ Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers*, 2006, S. 167. Wie im dritten Teil der vorliegenden Arbeit deutlich geworden sein sollte, ist die hier beschriebene Form der Hybrid-Identität auch wesentlicher Bestandteil spielerischer Strategien der Fluxus-Akteure in den 1960er Jahren gewesen. Vgl. ferner zur Partizipationskultur 2.0: Jenkins/Ford/Green, *Spreadable Media*, 2013.

¹⁶² Zur grammatikalischen Bedingtheit von Kunst sagt Eco im Gespräch mit Catherine David, Frédéric Lenoir und Jean-Philippe de Tonnac: „Es gibt keine absolute Neuheit. Man kann die französische Sprache nicht von einem Tag auf den anderen radikal umgestalten; die anderen wären nicht in der Lage, einem zu folgen. Man

mit dem Begriff der „Kommunikations-Guerilla“ die Partizipationsstrategie im Alltag angewandter Virustheorien schlechthin (vgl. Kap. 6.4).¹⁶³ Seither bietet sich diese meist mit Methoden der Überaffirmation kultureller Codes und parasitären Störungen des kulturellen Kontexts agierende politische wie künstlerische Strategie als vermeintlich letzte verbliebene Option auf eine Utopie gesellschaftlicher Transformation jenseits des politischen Terrorismus an.¹⁶⁴ Angesichts der für eine solche Umfunktionierung gesellschaftlicher Kommunikation jedoch erforderliche Festlegung semiotischer Orientierungsmöglichkeiten erscheint es von fundamentaler Bedeutung, öffentliche Orte wie Schulen, Museen, Akademien und Universitäten nicht zur Spielwiese beliebig wechselnder Transaktionen freizugeben, sondern innerhalb staatlicher Institutionen auf Formulierungen einer deutlich erkennbaren, ganz und gar nicht beliebigen kulturellen Grammatik zu bestehen. Das Museum ist bei aller vorstellbaren viralen Prosumption als selbstbestimmter Freiraum interaktiver Besucher, bei aller Validität der Erweiterung des Kunstbegriffs bis hin zur Kommunikationsguerilla und Partizipationskultur Repräsentant der offiziellen Kultur einer Gesellschaft.¹⁶⁵ Am Beispiel der Videokunst und ihrer Präsentation im musealen Kontext als Versuch, mit der beschleunigten Entwicklung in den neuen Medien Schritt zu halten, hat sich abgezeichnet, was aktuell mit vorschneller Musealisierung von Internetphänomenen und digitaler Kunst als Selbstauflösung der Museen fortgeführt zu werden scheint:

„Die Videokunst hat sich in eine mediale Praxis verwandelt, die Koproduzent ihrer eigenen Auflösung ist. Doch die technische Front hat sich nur verschoben. Die Netzkunst steht vor den Toren der Kunsttempel, die sich wahrscheinlich erst dann öffnen werden, wenn auch diese Kunstform technologisch überholt ist und der Hype der Medienkunst sich wieder auf ein anderes Terrain verlagert hat.“¹⁶⁶

Daher sollte sich das zeitgenössische Museum seiner Doppelrolle als immunitäres Koexistenzmodell und selbstregulierendes Speichergedächtnis bewusst sein (Kap. 5.3), aber

kann nur die ganz normale Arbeit tun, die alle Künstler und Schriftsteller machen: ein neues Wort erfinden, eine neue Satzkonstruktion und in ein, zwei Jahrhunderten wird man vielleicht feststellen, dass es eine Veränderung gegeben hat.“ Eco u.a., *Das Ende der Zeiten*, 1999 (1998), S. 257.

¹⁶³ Eco, Umberto, „Für eine semiologische Guerilla“, in: Ders., *Essays*, 1985 (1967), S. 156.

¹⁶⁴ Wie schon die Futuristen 1912 mit ihrer Proklamation befreiter Worte („parole in libertà“) sind es hier italienische Gruppen wie „A/Traverso“, „Radio Alice“ oder „Il Male“, die den Trend ästhetischer Protestformen der Kommunikationsguerilla, wie sie unter Globalisierungsgegnern und in den Demokratiebewegungen weltweit genutzt werden, mitbestimmen. Vgl. Marinetti, Filippo Tommaso, „Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte – Die synthetische Sensibilität“ (1913), in: Apollonio, *Der Futurismus*, 1972, S. 119-130. Zur aktuellen Praxis internationaler Aktivisten vgl.: Friesinger, Günther/Grenzfurthner, Johannes/Schneider, Frank (Hg.), *Context Hacking: How to Mess with Art, Media, Law and the Market*. Wien, 2013; García Canclini, Nestor, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. London, 2005; Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008.

¹⁶⁵ Schon die museale Präsentation von institutionskritisch agierenden Künstlern wie Marcel Broodthaers oder Robert Filliou bringt das Museum in eine schizophrene Situation der Selbstverleugnung und verhindert die eindeutige Positionierung.

¹⁶⁶ Frieling, in: Daniels/Frieling, *Medien, Kunst, Interaktion*, Wien/New York, 2000, S. 33.

nicht versuchen, nach dem Vorbild viraler Interaktionsmodelle selbst zur Verbreitung subversiver Agenten beitragen zu wollen (Kap. 8.3). In dieser Rolle versagt die Museologie zwangsläufig und macht das Museum selbst als Kontext und Struktur überflüssig. Es würde indes vollkommen genügen, die Kontrolle über den eigenen Kontext teilweise aufzugeben und sich etwas mehr dem Anderen zu öffnen, also Akteuren, Künstlern, Besuchern und interdisziplinären Grenzgängern die Möglichkeit einzuräumen, als „Fremder“ einzugreifen und manch ein Exponat durch widerständige Interpretation zu verfremden, dem Museum zu entfremden und tatsächlich neue Perspektiven auf Altbekanntes zu ermöglichen.

Dazu gehört es auch, den Anderen nicht manipulativ vorschreiben zu wollen, was genau sie erstaunlich und verwunderlich finden mögen. Für Michael Cassin, einem englischen „Education Curator“ am Clark Institute Massachusetts steht der Begriff „wonder“¹⁶⁷ mit seinen vielfältigen Implikationen im Englischen an zentraler Stelle für die Bedeutung von Wissensvermittlung im Allgemeinen und Museen im Besonderen: „Meine Vorstellung vom Museum ist sehr offen und leitet sich letztendlich von den Wunderkammern der Renaissance her.“¹⁶⁸ Cassin warnt bei aller Begeisterung für Strategien der Einbeziehung von Museumsbesuchern vor der „hoffnungslosen Übertreibung der Wissensvermittlung“. Beim allzu deutlich erkennbaren Bemühen einiger Museen, „interessant“ zu sein, würde einem die Lust am Staunen und Wundern durch die Mengen an Erklärungen nämlich eher ausgetrieben, so dass der Reiz „durch den unerbittlichen Informationsstrom gleichsam weggewaschen“ würde. Cassin warnt, man könne sich nicht nur „zu Tode langweilen“, sondern auch „zu Tode interessieren“. Jedoch sieht Cassin „am anderen Ende des Spektrums der Einbeziehungsstrategien von Museen“ die Gefahr allzu improvisierter Ansätze.¹⁶⁹ Oft entstehe gerade durch die praktischen Angebote in Kunstmuseen (im Unterschied zu naturwissenschaftlich ausgerichteten Museen) der Eindruck, man nehme an, das Museum sei ohne Ablenkung zu langweilig für die Besucher. Statt zunehmender Zerstreuung in partizipativen Aktionen fordert Cassin, die Besucher welchen Alters auch immer ernst zu nehmen und in einen wirklichen Dialog mit ihnen einzutreten:

„Die Leute sind klug, sie können selber denken. Wir sollten sie dazu anregen, so unmittelbar wie möglich, über unsere Sammlungen und Ausstellungen nachzudenken und über sie zu sprechen. Lasst uns gemeinsam mit ihnen schauen und denken, ihnen unsere Erfahrungen mitteilen und sie im Gegenzug auffordern, ihre Erlebnisse uns mitzuteilen.“¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vgl. dazu Greenblatt, in: Karp/Lavine, *Exhibiting Cultures*, 1991, S. 42-56.

¹⁶⁸ Cassin, „Wunder – Wonder“, in: Bering u.a., *Visual Learning*, 2013, S. 473.

¹⁶⁹ Ebd., S. 475.

¹⁷⁰ Ebd., S. 478.

Diese Art der Kommunikation erfordert gut ausgebildete (und entsprechend honorierte) Gesprächspartner als persönliche Vermittler, für die Kommunikation keine Sendung und möglichst breitenwirksame Verbreitung von Botschaften, sondern ein interaktiver gegenseitiger Lernprozess ist. Leider wird ähnlich wie im restlichen Bildungssystem oft gerade an der personalen Vermittlung gespart, so dass Museen immer häufiger gezwungen sind, auf freie oder ehrenamtliche Mitarbeiter und Praktikanten oder auf interaktive Technologie zurückzugreifen. Ähnlich wie mittlerweile Künstler in Schulen gelegentlich die „fordernde Rolle als ‚Fremder‘ in einem regulativen System“ übernehmen,¹⁷¹ sollte auch das Museum nach wie vor Gelegenheiten zur Erfahrung des Befremdlichen und Erstaunlichen an realen Personen und materiellen Exponaten in einer ergebnisoffenen Erfahrungssituation bieten. Ansonsten beraubt es sich angesichts allseits gespeicherter und verfügbarer Bilder, Sounds und Informationen seiner grundsätzlichen Legitimation als real existierender Lernort. Hier sind nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung konservative politische Entscheidungen gefordert, nicht die lässige Übernahme viraler Modelle durch die Institutionen selbst. Das von André Malraux prognostizierte „Museum ohne Wände“ existiert längst: In der vielfach beschriebenen Kulturtechnik des „MashUp“ werden Kopien, Virals und Meme zu einem bunten Mix der Internetkultur,¹⁷² in der allerdings viel zu oft das ausgeführte Programm den Grad der Kreativität des Benutzers mit digitalen Schablonen wie dem „Meme-Generator“ bestimmt.¹⁷³ Ob sich unkontrollierbare Multiplikation und exakt kalkulierte Manipulation dabei gegenseitig im Datenfluss ausgleichen, ist kaum zu beantworten. Fest steht allerdings, dass derzeit alle Partizipanten in der Netzkultur wie im Museum so mit dem Konsumieren, Repetieren und Reproduzieren von Bildern, Sounds und Texten beschäftigt sind, dass selten mehr als ein weiteres, oft allzu retrospektives „Mash Up“ als künstlerisches Produkt propagiert wird. Dabei kann kulturelles Recycling durchaus einen qualitativen Sprung erzeugen, wie im nächsten Kapitel anhand einer bemerkenswerten künstlerischen Methode gezeigt wird. Damit ist es möglich, nach dem viralen Interaktionsmodell zu agieren, jedoch Hardware wie Software gleichermaßen bewusst zu gestalten und einzusetzen – im

¹⁷¹ Kneip, Winfried, „Die Kunst des Lernens“, in: Bilstein, Johannes/Kneip, Winfried (Hg.), *Curriculum des Unwägbareren II. Die Musen als Mägde: Von der Veränderung der Künste in der Schule*. Oberhausen, 2009, S. 38. „Aus der Sicht der Lehrer wiederum sind die Künstler freie Radikale, die sich dem System immer wieder entziehen, unplanbar, vereinzelt. Im Randbereich, also in den Lernpausen, werden sie als willkommene Ergänzung zum Kerngeschäft oder als Stellvertreter der eigenen ungelebten, scheinbar freiheitlichen Schattenidentitäten geschätzt.“ Ebd., S. 34.

¹⁷² Gehlen, *Mashup*, 2011.

¹⁷³ Verschiedene Applikationen für das Smartphone bieten „Meme-Generatoren“ an, mit deren Hilfe man auch ohne eigene Einfälle in den sozialen Netzwerken als vermeintlich kreativ und einfallsreich beim Erstellen von Wort-Bild-Kombinationen (Memen) erscheinen darf. Vgl. <http://www.androidauthority.com/best-meme-generator-apps-for-android-531044> (aufgerufen am 12.12.2017).

weiteren kulturellen Evolutionsprozess aber die Kontrolle über beides weitgehend zu verlieren.

8.2 Sollte jeder Mensch ein Künstler sein?

Der Kunstvermittler Beuys und die Folgen seines Kontagiums

„Ich betrachte auch den menschlichen Gedanken schon wie die erste Plastik, die aus dem Menschen herauskommt. Daß er seinen Gedanken so betrachten kann, wie ein Künstler sein Werk, nicht?“¹⁷⁴

Im Mittelpunkt des Schaffens des Düsseldorfer Künstlers Joseph Beuys, der in Parallelprozessen auch als „machtvoller Schriftgenerator“ wirksam wurde,¹⁷⁵ steht einmal mehr die 1946 gestellte Frage des Physikers Erwin Schrödinger, dem Mitbegründer der Virologie: Was ist Leben?¹⁷⁶ Beuys vitalistischer Lebensbegriff scheint dabei weniger an den zu seiner Zeit aktuellen naturwissenschaftlichen Diskursen der 1960er und 1970er Jahre über Zufall und Notwendigkeit oder das neuen Arbeitsfeld von Physik, Chemie und Biologie, der Forschung am genetischen Code, orientiert.¹⁷⁷ Vielmehr bezieht er seine gleichermaßen medizinischen, naturwissenschaftlichen wie esoterischen Kenntnisse für den Aufbau eines überaus dynamischen künstlerischen Modells einer Synthese von Kunst und Naturwissenschaft vor allem aus der Beschäftigung mit Quellen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die ihn schon als Jugendlicher interessiert haben dürften.¹⁷⁸ Im universalistischen Modell der „Sozialen Plastik“ wird mithilfe des „erweiterten Kunstbegriffs“ der groß angelegte (und medienwirksame) Versuch unternommen, die Widersprüche und Brüche der Epistemologie des 20. Jahrhunderts zu überwinden und eine ganzheitliche Therapie zum Erhalt des in Auflösung befindlichen „sozialen Organismus“ zu erproben und letzteren zu heilen.¹⁷⁹ Die Rede von der Gesellschaft als „Organismus“ und

¹⁷⁴ Beuys, Joseph/Bodenmann-Ritter, Clara *Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1975.

¹⁷⁵ Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*. Dresden, 1997, S. 13.

¹⁷⁶ Schrödinger, *Was ist Leben?*, 1993 (1944).

¹⁷⁷ Vgl. Monod, *Zufall und Notwendigkeit*, 1971 (1970).

¹⁷⁸ Eine interessante Ausnahme stellen Kybernetik und Systemtheorie dar, die Beuys gelegentlich erwähnt, aber in eher spekulative Bezüge zum eigenen Modell bringt. Vgl. beispielsweise Beuys, Joseph, „Eintritt in ein Lebewesen“ (Vortrag im Rahmen der Documenta 6, Kassel, 1977), in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1984 (1976), S. 125.

¹⁷⁹ Ebd.; der therapeutische Ansatz ist hier ein laut Beuys „entbildender“ Degenerationsprozess mit deutlich gestrigem Anklang: „Das heißt, der schnellste revolutionäre Vorgang, ist der, der in alten Einrichtungen neue einfügt, die beispielhaft wirken. [...] Ich habe Ihnen ja gerade ein Beispiel geschildert, wie man in einen Krankheitsherd eine Medizin einfügt, die den Krankheitsherd heilt. Das ist mehr das. Das wirkt therapeutisch, indem man das richtige Präparat an die Stelle führt, wo das Krebsgeschwulst sitzt – und dann im Bereich einer

ihrer „Neuorganisation“ (vgl. Kap. 5.3) steht in einem direkten Verhältnis zum Anspruch auf eine spirituelle Führungsposition,¹⁸⁰ mit dem der zur Belehrung und gelegentlich auch zur Demagogie neigende Beuys nicht nur Fackel,¹⁸¹ sondern auch „Eurasienstab“ ergreift,¹⁸² um ein quasi-christliches Pastorat und einen apostolischen Missionsauftrag als Medium zu behaupten. Ist dieses Vermittlungsmodell nicht nur ein christologisches, sondern auch ein virales Modell? Sofern man den deutlich selbstmythologisierenden Lebenserinnerungen des Künstlers Glauben schenken darf – oder dem, was nach dem viralen „Stille-Post-Prinzip“ in der Anhängerschaft des Künstlers daraus wurde –, hat Beuys, so berichtet es der Kunstjournalist Heiner Stachelhaus in der von ihm verfassten Biographie des Künstlers, schon als Kind den Hirtenstab ergriffen, um eine fiktive Gemeinde zusammenzuhalten und zu führen.

„Man kann sagen, dass Beuys der geborene Akademielehrer war – ein Künstler, der sich in der Rolle des Lehrers am besten zu verwirklichen wusste. Das Lehren war ein zentraler Bestandteil seines ‚erweiterten Kunstbegriffs‘, in dieser Tätigkeit sah er die Möglichkeit gegeben, die Grundlagen für die ‚Soziale Plastik‘ zu schaffen.“¹⁸³

Die Popularität des Künstlers ist ganz wesentlich damit zu begründen, dass er – auch und gerade in der Lehre – so umstritten war. Deshalb ist bis heute sein vielzitiertes Diktum „Jeder Mensch ist ein Künstler“ als diskursmächtiges Kontagium mit bemerkenswerter Wirkungsgeschichte zu interpretieren und wird, wie bei genauerer Betrachtung festzustellen

Zone degeneriert entbildet.“ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 106ff. Wie der Kunsthistoriker Beat Wyss kritisch herausgearbeitet hat, ist dieser biologistische Ansatz bei Beuys im Hinblick auf seine biopolitischen Implikationen und die Organismusmetaphern der NS-Zeit durchaus nicht unproblematisch. Vgl. Wyss, Beat, „Der ewige Hitlerjunge“, in: Ders., *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 106-115.

¹⁸⁰ Beat Wyss folgert daher in seinem Aufsatz „Der ewige Hitlerjunge“ eine kritische gedankliche Nähe zur Ideologie des Dritten Reiches: „Die Rede vom ‚Volkkörper‘, mit der der Hitlerjunge aufgewachsen war, sollte der Künstler Zeit seines Lebens nicht ablegen.“ Ebd., S. 114.

¹⁸¹ In seiner denkwürdigen Rede kurz vor seinem Tod im Lehmbruck-Museum in Duisburg formulierte Joseph Beuys seine persönliche Interpretation der Speicherung und Weitergabe kultureller Information innerhalb einer kulturellen Evolution mit den Bildern der „Fackel“ und der Übergabe einer Flamme von Generation zu Generation wie folgt: „Wieso konnte also ein Toter mich so etwas lehren, etwas Entscheidendes für mein Leben festzulegen, denn ich selbst hatte es aus meinem Suchen heraus eigentlich bereits anders festgelegt, ich befand mich schon inmitten eines naturwissenschaftlichen Studiums. Ich bekam also dieses Büchlein ganz zufällig, das auf irgendeinem Tisch lag zwischen anderen, ziemlich zerrupften kleinen Heftchen, in die Hand, schlug die Seite auf und sah eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck, und unmittelbar ging mir die Idee auf, eine Intuition also: Skulptur – mit der Skulptur ist etwas zu machen. Alles ist Skulptur, rief mir quasi dieses Bild zu. Und in dem Bild sah ich eine Fackel, sah ich eine Flamme, und ich hörte: Schütze die Flamme!“ Beuys, Joseph, „Dank an Wilhelm Lehmbruck“, in: Brockhaus, Christoph (Hg.), *Reden zur Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises 1986 an Joseph Beuys*. Duisburg, 1986, S. 23.

¹⁸² Ackermann, Marion/Malz, Isabelle/Kunstsammlung NRW Düsseldorf (Hg.), *Joseph Beuys. Parallelprozesse*. München, 2010, Abb. 120, S. 125; vgl. auch die pastorale Anmutung der Dokumentation zur Aktion „I like America and America likes Me“, Abb. 201, S. 205. Heiner Stachelhaus zeichnet als treuer Weggefährte die Selbstmythologisierung des Künstlers als „guter Hirte“ wie folgt auf: „Beuys erinnert sich auch daran, dass er als Heranwachsender jahrelang wie ein Schafshirte herumgelaufen sei – mit einem richtigen Hirtenstab, der in seiner künstlerischen Aktionszeit zum ‚Eurasienstab‘ wird, und mit einer imaginären Herde.“ Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*. Düsseldorf, 1988 (1987), S. 13.

¹⁸³ Ebd., S. 100f.

ist, allen Kriterien des Viralen (Kap. 5.2) gerecht. Im Folgenden wird zu untersuchen sein, wie es in materiellem Werk und Kunst vermittelnder Wirksamkeit des Künstlers Joseph Beuys hinsichtlich kulturvirologischer Kriterien zu einer Behauptung schamanistischer Heiltätigkeit als Magus am ganzheitlich behandelten gesellschaftlichen Organismus bei gleichzeitiger Anverwandlung des schon beschriebenen „Fluxus-Virus“ (vgl. Kap. 7) mit allen seinen Implikationen (Dekonstruktion, deterritorialisierende Grenzüberschreitung, Erweiterung von Zugriff und Zuständigkeit) kommt und welche allgemeinen Schlüsse für die Wirksamkeit eines Agenten oder eines Kontagiums daraus zu ziehen sind. Schließlich wird auch zu betrachten sein, welche Relevanz diese künstlerische Praxis des „erweiterten Kunstbegriffs“ für die digitale Partizipationskultur der Gegenwart hat.

8.2.1 Vermittlungsangebot „Soziale Plastik“

Worin besteht das zentrale Problem bei der Rezeption des kontagiösen Satzes „Jeder Mensch ist ein Künstler?“¹⁸⁴ Jeder Mensch ist zweifellos ein potentieller Akteur und in seiner lebendigen Anwesenheit mehr oder weniger über diese hinaus zur Wirksamkeit befähigt. Problematisch wird das emanzipatorische Diktum durch die Verwendung des vielfältig besetzten Begriffs „Künstler“: Nach Joseph Beuys soll ja nicht etwa jeder Mitmensch künftig den Beruf des Künstlers ergreifen oder gar Berufskünstlertum simulieren, sondern das Potential menschlicher Gestaltungsfähigkeit soll in seiner Vorstellung gesellschaftlicher Evolution auf alle Bereiche und Tätigkeiten des gemeinschaftlichen Lebens erweitert werden und dadurch zur soziokulturellen Transformation der Gesellschaft beitragen. Diese grundsätzliche Forderung an die umgebende Gesellschaft – im Kern nicht viel mehr als ein emphatisch vorgetragener Allgemeinplatz der Avantgardkunst der frühen Moderne mit ihrer Vorstellung der Verbindung von Kunst und Leben – wird insbesondere in den politisch engagierten 1960er Jahren (also vor der eigentlichen Kernzeit der Popularität von Joseph Beuys) immer wieder neu formuliert und gehörte zum gesellschaftspolitischen Zeitgeist dieser

¹⁸⁴ Noch 2009 wettete der ehemalige Professor für Pädagogik an der Staatlichen Kunstakademie Friedrich Wolfram Heubach gegen die epidemischen Ausmaße einer populistischen Indienstnahme der Kunst und der simplen Konsumhaltung, die aus der ansteckenden Idee, jeder sei ein Künstler, entstehe: „Was hat es mit dieser nachgerade inflationären Selbstentdeckung als Künstler auf sich, zu der das Beuys'sche Diktum viele Menschen inspirierte?“ Heubach interpretiert dies als Unwillen, sich Andersartigkeit bzw. „sein Recht auf Unangepasstheit, auf ein alternatives Leben [zu] behaupten und erkämpfen.“ Es entstehe bei diesen „Kunst-Jüngern“ eine kuriose Anspruchshaltung: „Jetzt ist es eine Pflicht der Gesellschaft, ihm im Namen der Großen Sache, der er dient, dieses Recht nicht nur einzuräumen, sondern ihm dessen Gebrauch auch materiell zu ermöglichen. [...] Hier wird die Kunst von Individuen ‚indienstgenommen‘ als feiges Alibi für ein alternatives Leben.“ Heubach stellt eine „mediokre Vermittlung“ und „fehlende Leistungsbereitschaft“ fest, und man kann davon ausgehen, dass er im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie genügend Gelegenheit zur Sammlung empirischer Daten zu diesen Behauptungen gehabt haben sollte. Heubach, Friedrich Wolfram, „Jeder Mensch ist ein Künstler“, in: Bilstein/Kneip, *Curriculum des Unwägbareren II*, 2009, S. 122.

Ära in demokratischen westlichen Staaten. Viele der Fluxus-Kollegen und insbesondere Robert Filliou mit seinem Konzept der „Genialen Republik“ verfolgten ähnliche Ziele.¹⁸⁵ Auch die Situationisten forderten: „Schöpfertum für alle!“¹⁸⁶

Wenn Joseph Beuys im Kontext der gegenwärtigen Kapitalismuskritik wieder vermehrt rezipiert wird, erscheint dies angesichts der momentanen Beliebtheit digitaler Partizipationskultur nur folgerichtig.¹⁸⁷ George Maciunas und Yoko Ono äußerten in der Frühzeit von Fluxus ganz ähnliche Gedanken wie Beuys, und die Reihe ließe sich mit dem Dadaisten und Erfinder des „Readymades“ Marcel Duchamp, mit dem musikalischen Vorbild John Cage und dem frühen Happeningkünstler Allan Kaprow fortführen:

„Künstlertum ist lediglich eine Geisteshaltung. Jeder kann Künstler sein. Das ist nicht abhängig von Talent. Man muß lediglich über eine bestimmte Geisteshaltung, Meinung, Entschlossenheit verfügen sowie über Vorstellungskraft, die ganz natürlich aus der Notwendigkeit der Situation erwächst.“¹⁸⁸

Yoko Onos Verhältnis zu Fluxus, ist von einer ähnlich strategischen und vielleicht auch individualistischen Distanznahme bei gleichzeitiger Nähe gekennzeichnet wie dasjenige von Joseph Beuys. Dieser nutzte mit der Organisation des „Festum Fluxorum Fluxus“ an der Düsseldorfer Kunstakademie die Gunst der Stunde und erhielt im Kollektiv der Fluxus-Akteure die notwendige Aufmerksamkeit für seine künstlerischen Bemühungen um Wirksamkeit. Beuys setzte sich hernach zwar gelegentlich mit anderen Kollegen um die legitime Vertretung der „Fluxus Zone West“ auseinander, blieb aber immer ein ausgesprochen individualistischer Künstlertyp. Die von Beuys eingeführte „Soziale Plastik“ als permanentes Kooperationsprojekt diente der Ausweitung seiner persönlichen Wirksamkeit

¹⁸⁵ Van den Valentyn, Heike, „Die Erforschung des Territoriums der Genialen Republik“, in: Martin, *Genie ohne Talent*, 2003, S. 101.

¹⁸⁶ Van Haaren, *Constant*, 1967, S. 16; Sadler, *The Situationist City*, 1998, S. 1. Umso bitterer klingt Guy Debords Kommentar von 1988 zur in der Gegenwart praktizierten „Umsetzung“ dieser Idee des „Schöpfertums für alle“ in der Mediengesellschaft: „Unter solchen Umständen sehen wir, wie mit karnevalesker Heiterkeit urplötzlich ein parodistisches Ende aller Arbeitsteilung ausbricht, das umso willkommener ist, als es mit der allgemeinen Bewegung des Verschwindens jeder echten Kompetenz zusammenfällt. Ein Financier wird zum Sänger, ein Bäcker gibt seine Lieblingsautoren zum Besten und ein Küchenchef philosophiert über die Kochzeiten als Marksteine der Weltgeschichte. Ein jeder kann plötzlich im Spektakel auftauchen, um in aller Öffentlichkeit, manchmal auch, weil er es heimlich tat, einer Tätigkeit zu frönen, die nichts mit der Spezialität gemein hat, durch die er sich ursprünglich einen Namen gemacht hat. Da wo der Besitz eines ‚Medienstatus‘ eine unendlich größere Bedeutung gewonnen hat, als der Wert dessen, was zu tun man wirklich imstande war, ist es normal, dass dieser Status leicht übertragbar ist und das Recht verleiht, auf dieselbe Art überall sonst zu glänzen.“ Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 2016 (1967), S. 202. Der Hinweis auf den „Medienstatus“ ist insofern wichtig, als Joseph Beuys zum einen sehr bewusst am eigenen Medienstatus gearbeitet hat (und darin seinem Kollegen Andy Warhol durchaus ebenbürtig war) und es andererseits für das Massenpublikum immer noch eine Herausforderung darstellt, diesen Stellenwert – jenseits aller Statusmeldungen in sozialen Netzwerken – zu erlangen und Aufmerksamkeit zu erhalten. Im kulturvirologischen Sinne der vermeintlich veralteten Miasmentheorie entscheidet also doch wieder das Milieu über die Wirksamkeit des Kontagiums.

¹⁸⁷ Vgl. die aktuelle Filmdokumentation: *Beuys. Deutschland 2017*, Regie: Andreas Veiel, 107 Minuten.

¹⁸⁸ Ono zitiert nach Hollein/Pfeiffer, *Yoko Ono*, 2013, S. 187.

von der Studentenbewegung auf größere Kreise, wobei Beuys auch stets mit symbolträchtiger Mediennutzung vorging. Wie viele andere Begriffe im grenzenlos interpretierten Werk des Bildhauers und Formenbauers ist die „Soziale Plastik“ ein konkretes Vermittlungsangebot zur Interaktion mit der Gesellschaft und „Communitas“ im Bild des formbaren, entzündlichen, ständig in Transformation befindlichen plastischen Materials. Immersion im verflüssigten Material und Kristallisation bzw. Formgewinn durch das Erkalten des Materials („Intellektualisierung“) qua induzierter physikalischer Manipulation kennzeichnen den Werkprozess des Künstlers.¹⁸⁹ Mit der „Sozialen Plastik“ fand Beuys seinen Begriff für Konnektivität. Professionelle Mediennutzung und bildungspolitisch ambitionierte Kunstvermittlung sind daher von zentraler Bedeutung für die künstlerische Praxis des Fluxus-Akteurs Beuys. Ähnlich wie Yoko Ono nutzte dieser Fluxus so gut wie möglich für seine eigene Entwicklung, teilte aber die ideologischen Ideale von George Maciunas, die zum Teil aus der Frühzeit der russischen Revolution stammten und dem seinerzeit formulierten Anspruch, die Kunst auf die Straße zu tragen und den Berufskünstler überflüssig zu machen, nur insoweit, wie sie dem eigenen Status zuträglich waren:

„Das Bemühen um Kunst und Leben, das ihn mit den anderen Fluxus-Künstlern verband, war für Beuys nicht nur eine eher unverbindliche, nur je privat orientierte Haltung, sondern eine zutiefst gesellschaftlich orientierte, aufklärerische Arbeit. Insofern steht Beuys einem Maciunas wesentlich näher, als man zunächst vermuten möchte. Allerdings arbeitete Maciunas daran, die Künstler überflüssig zu machen und sie ‚anständigen‘ Berufen zuzuführen. Seine Zielrichtung war revolutionär, die von Beuys evolutionär.“¹⁹⁰

Der Evolutionsbegriff, den Joseph Beuys in vielen seiner Arbeiten und Äußerungen vertritt, entspricht zum einen ganz dem neuen informationstheoretischen Zeitgeist seiner Generation und ist zum anderen stark von der bürgerlich-romantischen und idealistischen deutschen Naturphilosophie geprägt und damit stark am Degenerationsdiskurs des „Fin de Siècle“, der Lebensreformbewegung und sicher auch an prägenden Erfahrungen im Umgang mit Massenkultur während der NS-Zeit orientiert.¹⁹¹ Ganz anders als in der ebenfalls partizipativ angelegten Konzeption der „Destruktionskunst“ – zu der übrigens auch sein koreanischer Kollege Nam June Paik gehört und die noch einmal mit Punk ein revolutionäres Revival (oder vielmehr einen kurzen, epidemischen Ausbruch) erlebte und sich als ebenfalls bemerkenswert überlebensfähig erweist – hat sich der künstlerische Impuls der Verbreitung des Beuys’schen Kontagiums in der bereitwilligst infizierten studentischen und bildungsbürgerlichen

¹⁸⁹ Vgl. zum „erweiterten Kunstbegriff“ und zur „Sozialen Plastik“ sowie zum materiellen und geistigen Prinzip („Intellektualisierung“) im Werk von Beuys: Der Brockhaus Kunst, 2006, S. 93; ausführlicher: Szeemann, *Beuysnobiscum*, 1997.

¹⁹⁰ Schmieder, *Sammlung Feelisch*, 1993, S. 22.

¹⁹¹ Vgl. dazu den Eintrag zur „Evolution“ in: Szeemann, *Beuysnobiscum*, 1997, S. 153ff.

Gemeinde seit den frühesten Interpretationen und der Weitergabe des infektiösen Satzes „Jeder Mensch ist ein Künstler“ über ein gleichnamiges, preisgünstiges Ullstein-Taschenbuch als eher gemütliches Reformprogramm entwickelt.¹⁹²

Dieses Büchlein kann und muss man als typisches massenkulturelles Produkt bezeichnen. Es ist in der viralen Diffusion unter jungen Menschen den Che Guevara-Plakaten und Mao-Fibeln der gleichen Zeit nicht unähnlich. Beuys beschreibt in dieser Sammlung von Gesprächen, die auf der Documenta 5 in Kassel 1972 geführt und aufgezeichnet wurden, seine zentralen Konzepte als „Impulse“ für gesellschaftliche Transformation und politische Graswurzelbewegung. Schon früh meinte Beuys begriffen zu haben, dass es darum geht, permanent derartige Impulse für Veränderung zu bieten. Insofern wäre für ihn die Interpretation seines „Christusimpulses“ als ansteckender Agent sicherlich problemlos nachvollziehbar.¹⁹³ „Alle müssen verändert werden wahrscheinlich. Wir müssen uns alle selbst verändern. Darauf kommt es an.“¹⁹⁴ Die Wirksamkeit des Künstlers im 20. Jahrhundert ist nicht nur im Falle Pablo Picassos, Jackson Pollocks, Frieda Kahlos oder Andy Warhols, sondern auch ganz besonders im Fall von Joseph Beuys wesentlich von medialer Präsenz in Fotografien, Filmmitschnitten und transkribierten Tonbandaufzeichnungen abhängig. Aus kritischer Auswahl, produktiver Verwertung und Vervielfältigung dieser Aufzeichnungen besteht ein Großteil seiner bewussten künstlerischen Selbstinszenierung als Medium: „Das gesprochene Wort selbst wird durch Tonbandprotokolle konserviert, in eine Abschrift transponiert und gegebenenfalls vervielfältigt.“¹⁹⁵ Aus dieser Zeit, in der Beuys in jeder Hinsicht in die Offensive ging,¹⁹⁶ stammen auch erste Exegesen des kontagiösen Diktums: „Jeder ist ein Künstler, jeder trägt in sich die Fähigkeit, etwas zu gestalten, Bilder und Plastiken, seinen Beruf, sein Leben und schließlich gar die sozialen Verhältnisse insgesamt.“¹⁹⁷

Ebenso, wie in dieser Sentenz die „Gestaltung“ im Mittelpunkt steht, hat Beuys sich selbst eher als gestaltendes, heilendes und verbindendes, denn als zersetzendes, zerstörerisches Agens interpretiert und inszeniert, also als benevolenten Erreger. Dies impliziert dennoch,

¹⁹² Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975. Zum Destruktionsbegriff vgl. Hoffmann, *Destruktionskunst*, 1995.

¹⁹³ Szeemann, *Beuysnobicum*, 1997, S. 154.

¹⁹⁴ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 63.

¹⁹⁵ Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 75.

¹⁹⁶ Nach seiner Rückkehr von der 100-tägigen Aktion für direkte Demokratie in Kassel besetzte Joseph Beuys mit 54 Studenten das Sekretariat der Kunstakademie Düsseldorf und erhielt daraufhin vom Wissenschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau, die fristlose Kündigung als angestellter Professor der Kunstakademie Düsseldorf. Vgl. dazu Kipphoff, Petra, „Mancherlei Recht“, in: *Die Zeit* (online), 27.10.1972, <http://www.zeit.de/1972/43/mancherlei-recht> (aufgerufen am 13.12.2017).

¹⁹⁷ Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 114.

dass seine Lehre und seine Kunstwerke durchaus destruktive Wirksamkeit entwickeln können:

„Fluxus und Happening geht es um den Beteiligungscharakter. [...] Wenn man das konsequent durchdenkt, dann kommt man zur sozialen Skulptur. An sich sind alle Fluxuskünstler verpflichtet, einen Kunstbegriff zu entwickeln, der es jedermann ermöglicht, ein Gestaltender zu werden. Das ist die Konsequenz. [...] Nun, die Fluxuskünstler sind nicht zu dieser Theorie, also zu dieser Gedankenarbeit gekommen. (Lachend) Es gibt sehr viele Künstler, die wollen nicht denken. Das ist klar. Doch die Fluxusbewegung war schon sehr wichtig. [...] Es war vielleicht ein Zersetzungsprozess, ein Auflockerungsprozess.“¹⁹⁸

Provokation im Staatsdienst dient also dem heilpädagogisch ambitionierten Künstler nach dem Vorbild biologischer, physikalischer oder chemischer Prozesse der „Auflockerung“ bzw. „Zersetzung“ verhärteter Strukturen im sozialen „Prozess“. Beuys benutzt in diesem Sinne auch den Begriff der „Antikunst“ im dadaistischen Kontext. Tatsächlich ist sein Denken aber eher in der Tradition der evolutionären, ökologischen Lebensreformbewegung als im revolutionären Dadaismus verwurzelt.¹⁹⁹ Die Radikalität des Dadaismus besteht darin, die Fragmentierung der bisher angenommenen Seinsformen zu betreiben, die Dinge bei neuen und absurden Namen zu nennen und die Freiheit von zufälliger Rekombination und Mutation jederzeit zuzulassen. Joseph Beuys übernimmt davon nur diejenigen Elemente, die seinem ganzheitlichen und universalistischen Anspruch entsprechen, er ist eher daran interessiert, große Zusammenhänge herzustellen. Fragmente erhalten bei ihm stets einen neuen, ausgesprochen bedeutungsvollen Zusammenhang, und er inszeniert sich bei aller Behauptung von Inklusion und Partizipation als übermächtiger Sender mit beträchtlicher Diskursmacht und deutlichem Symbolgehalt. Dennoch kann man seinen hier zitierten Vermittlungsanspruch

¹⁹⁸ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 23f.; Beuys behauptete an gleicher Stelle, es sei den meisten Künstlern nicht gelungen, einen neuen Kunstbegriff zu entwickeln, sie seien „in die normale Produktion zurückgefallen“. Vom Fluxus-Initiator George Maciunas sagte er: „Ja, heute ist er Häusermakler geworden, aber er macht das sehr sozial, als Marxist. Er kauft alte Häuser auf für Leute, die nicht viel Geld haben. Er bildet da echte Kollektive aus, aber keine ideologischen, sondern praktische.“ Tatsächlich ist diese Tätigkeit von George Maciunas wegweisend für autonome Künstlerkolonien auf der ganzen Welt geworden. Es fällt auf, dass Beuys die Bedeutung von Fluxus für seine Biografie und Karriere herunterspielte und beteiligte Kollegen in ihrer Bedeutung zu mindern suchte, indem er kritisierte, man habe angenommen, „man kann die Menschen beteiligen, indem man sehr simple Dinge mit ihnen tut. Das interessiert nicht sehr lange. Das kann ein paar Mal gelingen, aber dann sind die Leute nicht mehr an simplen Dingen interessiert. [...] Trotzdem ist es natürlich an speziellen pädagogischen Punkten auch richtig, mal was Simple zu tun und die Menschen aufmerksam zu machen, dass, wenn man eine Kartoffel schält, das ein unerhört schöner plastischer und komplizierter Vorgang ist. Man sollte also einfach mal sagen: Schäl mal 'ne Kartoffel, dann bist du im Grunde auch schon ein Bildhauer.“ George Maciunas hat immer darauf bestanden, Fluxus einfach zu halten, denn die Einfachheit zeichne alle guten Fluxus-Werke aus. Beuys geriet bei Fluxus-Akteuren immer wieder wegen der Verwendung übermächtiger Symbole in die Kritik.

¹⁹⁹ Zur Lebensreformbewegung und Fortführung einiger ihrer zentralen Ideen durch den Nationalsozialismus vgl.: Linse, Ulrich, *Barfußige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre*. Berlin, 1983. Zur Museumspädagogik und Reformpädagogik in der NS-Zeit im Kontext der Lebensreformbewegung der 1920er Jahre vgl. Weiß, in: Commandeuer/Kunz-Ott/Schad, *Handbuch Museumspädagogik*, 2016, S. 76-83.

für „einen Kunstbegriff, der es jedermann ermöglicht, ein Gestaltender“ zu werden, als zeitgemäßes, ansteckendes Kommunikationsprinzip nach dem viralen Modell beschreiben.

8.2.2 Vitalismus und Creator-Prinzip in Beuys' künstlerischer Forschung

Die grundlegenden Gedanken im Werk des Joseph Beuys entstanden aus Vorstellungen der Romantik und des deutschen Idealismus von Kreativität und Energie, dem „Creator Prinzip“. Beuys vertrat ein kunstsoziologisches Menschenbild, in dem das menschliche Potential, durch die Herstellung von Verbindungen bzw. Netzwerken Neues zu schaffen und Geschichte zu erzeugen, schon ähnlich wie im kulturellen Kapitalismus der Gegenwart als zentrale Ressource begriffen wird:

„Es ist herzuholen aus der menschlichen Kreativität. [...] Es ist herzuholen aus der Fähigkeit des Menschen, ein Creator zu sein, das heißt: ein schöpferisches Wesen. Das ist das Creator Prinzip. Daß man also erkennt – ja, es ist doch der Mensch, der Geschichte macht, – wer denn sonst?“²⁰⁰

Der Vitalismus bei Beuys und seinen Anhängern trägt esoterisch-idealistische Namen wie „ätherische Kraft“, „Ätherleib“, „Wirkungen im Bereich des Physischen“. Von besonderer Bedeutung aber ist die Vorstellung vom Übertragen eines (Lebens-)Funkens, der zur Flamme werden kann, der schon zitierten „Fackel“, die Weitergabe erfordert und nicht erlöschen darf: „Ohne diese Lebensbildekraft ist der Organismus tot, ist er unfähig weiter zu existieren, zerfällt er.“²⁰¹ In seiner „Psychoanalyse des Feuers“ spricht Gaston Bachelard vom „Novaliskomplex“, den man ohne zu zögern auch dem emphatischen Novalis-Leser Joseph Beuys unterstellen darf:

„Der Novaliskomplex wird charakterisiert durch das Bewusstsein einer innigen Wärme, das immer Vorrang hat vor einer rein visuellen Wissenschaft vom Licht. Er gründet auf einer Befriedigung des Wärmesinnes und auf das tiefe Bewusstsein von wärmespendendem Glück. Die Wärme ist ein Vermögen, ein Besitz. [...] Das Licht treibt sein lachendes Spiel an der Oberfläche der Dinge, aber nur die Wärme dringt ins Innere. In einem Brief an Schlegel schreibt Novalis, ‚[Sieh in meiner Erzählung] die Antipathie gegen Licht und Schatten, die Sehnsucht nach dem klaren, heißen, durchdringenden Äther.‘ [...] Das Bedürfnis einzudringen, ins Innere der Wesen zu dringen, wird nahegelegt durch einen Glauben an innere Wärme. Wo das Auge nicht hingelangen kann, da verschafft sich die Wärme Zugang. Diese Kommunion von innen heraus, diese auf Wärme gründende Sympathie findet bei Novalis ihr Symbol im Abstieg in Höhlen, Grotten und Bergwerke. [...] Im Inneren sind die Keime; im Inneren ist das zeugende Feuer. Was keimt, brennt. Was brennt, keimt.“²⁰²

²⁰⁰ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 55.

²⁰¹ Schata, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 82.

²⁰² Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, 1990 (1949), S. 55ff.

Andere Autoren gehen nach Bachelard in ihrer Beschreibung des Feuers als virales Phänomen „avant la lettre“ noch weiter (vgl. Kap. 6.3, Typ 1):

„Für Robinet ist das Elementarfeuer dazu in der Lage, sich selbst fortzupflanzen. Dies ist ein gängiger Ausdruck, über den man gewöhnlich hinwegliest, weil er doch wertfrei ist. Robinet aber misst ihm die ursprüngliche, starke Bedeutung bei. Er glaubt, das Element Feuer entstehe aus einem spezifischen Keim.“²⁰³

Im Werk von Joseph Beuys lassen sich die Bemühungen um die Fertilisationstechnik replikativer Feuerkeime an zahlreichen Beispielen feststellen – Energiefluss, Leitungen, Batterien, Übertragung, Entzündung und Ausstrahlung werden immer wieder wort- und bildmächtig inszeniert.²⁰⁴ In der traditionsreichen Praxis des bildhauerischen Formenbaus sind Schmelze, Verflüssigung, Formgebung und Aushärtung vertraute Parameter. Schmelzriegel, das Wasserbad mit „Hasenleim“ oder Bienenwachs, in Spiritus gelöster Schellack, die Energieabgabe beim Abbinden von Gips gehörten seinerzeit zum Alltag der Studenten der Kunstakademie und hinterließen deutliche Spuren in Beuys' plastischem Werk. Es ist nicht uninteressant, dass Joseph Beuys zeitweise die vakante Professorenstelle für Monumentalbildhauerei übernahm, die später wegen ihres nationalsozialistischen Ursprunges wieder abgeschafft werden sollte. Könnte es ein monumentaleres plastisches Vorhaben geben, als direkt den gesamten gesellschaftlichen „Organismus“ (vgl. Kap. 5.3) in eine „Soziale Plastik“ umzuformen?

„Wie kann jedermann, d. h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden? [...] Man arbeitet an einem wirklich lebendigen Material, während der Bildhauer, so wichtig das auch ist und so wichtig es ist, dass das weiterentwickelt wird,– in einem festen Material oder einem mehr flexiblen Material arbeitet. [...] Damit wird jeder Mensch fähig, an einer lebendigen Substanz zu formen, also wirklich Lebendiges zu schaffen. Das geht bis in die Konsequenz, dass er sich seinen ganzen Planeten, den er für die zukünftige Entwicklung braucht, selbst schafft.“²⁰⁵

Die „lebendige Substanz zu formen“, entspricht ganz den heutzutage zeitgeistigen Visionen der Manipulation und Hybridisierung von Körpern, Populationen und Kulturen durch einen aufkeimenden Techno-Idealismus, der mit dem Phantom eines selbstgenerierenden, künstlichen Intellekts den „Weltgeist“ wieder satisfaktionsfähig zu machen versucht. Die

²⁰³ Ebd., S. 58.

²⁰⁴ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 14. Beuys merkte hier noch zum intendierten Transformationsprozess an, dass alles „in einem dauernden Fluß“ sei und man sich hinsichtlich der eigenen Möglichkeiten, wirksam zu werden, immer wieder fragen müsse, „ob dieses Lokale nicht Ausstrahlungscharakter hat. Ich versuche es möglichst so anzulegen, dass es den optimalen Ausstrahlungscharakter hat, den optimalen Fragecharakter auch hat.“

²⁰⁵ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 20. Als Analogien zur menschlichen Gesellschaft wählte Beuys mit Vorliebe plastische Modelle aus der Natur, beispielsweise den auch für den Vordenker der Anthroposophie Rudolf Steiner prototypischen Bienenstaat.

alchemistisch anmutenden Sätze von Beuys scheinen auf den ersten Blick nicht mit den Erkenntnissen der modernen Physik zusammenzupassen, doch ebenso wie der Vater der modernen Physik, Isaac Newton, alchemistische Experimente seinen Theorien zugrunde legte, ist die Vorstellung selbst erschaffener und sich selbst reproduzierender Planeten durchaus im Science-Fiction-Repertoire der modernen Virologie, gerade hinsichtlich benevolenter Computerviren (Fred Cohens „Agenten“) im Kontext der Theorie „selbstreproduzierender Automaten“ (Kap. 5.1 und Kap. 6.3, Typ 3), als virologische, kommunikationstheoretische Utopie enthalten. Das schon diskutierte „Eigenleben der Bilder“ findet hier dennoch kaum seine künstlerische Entsprechung, denn Joseph Beuys kann zwar der Vorwurf der Demagogie und der romantisch-animistischen Mystifizierung gemacht werden, nicht aber jener, den Körper als Resonanzraum unterschätzt zu haben. Die Rolle der Rezipienten für die Diffusion seiner Worte und Taten war ihm stets bewusst, so dass er das Massenpublikum sehr gezielt als Material für seine Aktionen einzusetzen wusste und sich dabei bemerkenswert deutlich am Starkult der Pop-Kultur orientierte. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Joseph Beuys den Versuch unternahm, die Kunst wieder dem im Kultischen üblichen Dialog mit dem Publikum und dem interdisziplinären Gespräch zwischen Wissenschaft und Kunst zu öffnen. Doch vielleicht hat sich das dafür gewählte Medium, die Sprache und die darin implizierte Missverständlichkeit als einmal mehr unkontrollierbar im virologischen Sinne erwiesen? Anders als die frühen Bronzearbeiten des Bildhauers hat die „Soziale Plastik“ keine Objektidentität, sondern eine flüssige Prozessidentität. Dementsprechend verhält es sich auch mit dem Satz „Jeder Mensch ist ein Künstler“, der sich in Strukturkoppelung mit seiner Umwelt in der Folge als höchst abhängig vom jeweiligen Kontext erweisen sollte.

8.2.3 Miasma oder Kontagium:

Das Virus entzieht sich der Kontrolle des Virenschreibers

Das von Joseph Beuys eingeführte virale Konzept der „Sozialen Plastik“ als kommunikativer Interaktionsprozess hat in lebhafter Wechselwirkung mit Fluxus, der Studentenrevolte, Forderungen nach direkter Demokratie und Selbstverwaltung und den historischen Ereignissen seit den späten 1960er Jahren zu massiven Veränderungen in der Rezeption von zeitgenössischer Kunst, eventuell auch zur gesellschaftlichen Transformation und zu einer veränderten Lehre beigetragen. Dafür scheint die staatliche Kunstakademie Düsseldorf ein gutes Beispiel zu sein – falls man nicht davon ausgehen möchte, dass sich der in der Lehrpraxis im Rückblick festzustellende Paradigmenwechsel auch ohne das spezifische Kontagium aus der Beuys-Klasse als längst angestoßener Reformprozess ganz ähnlich

entwickelt hätte. Wie man jedoch auch in der Molekularbiologie immer wieder feststellen kann, entwickelt ein Erreger außerhalb der kontrollierten Laborsituation eine Fülle von unkontrollierbaren Wechselwirkungen. Der Fall Beuys erinnert an den in der Hacker-Szene regelmäßig kolportierten Fall eines Virenschreibers, der am Ende das Virus auf der eigenen Festplatte entdeckt, wo es inzwischen für erheblichen Datenverlust gesorgt hat. Der ehemalige Professor für Pädagogik an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Friedrich Wolfram Heubach, stellte im Rückblick und im Hinblick auf das Verhalten der Studierenden im Referenzsystem „Kunstakademie“ kritisch fest, dass

„das Beuys'sche Diktum ‚Jeder Mensch ist ein Künstler‘ doch nur etwas hermacht, wenn Ein-Künstler-zu-Sein etwas Besonderes ist, was aber diese Aussage doch gerade verleugnet. [...] und es ist eben dieses Missverständnis von der Kunst als einer existenziellen Lockerungsübung jenseits von Gelingen und Misslingen, von Erringen und Verfehlen, von Können und Stümpfern, – mit der damit einhergehenden Verwechslung von spielerisch mit beliebig, von kreativ und kreatürlich usw.,– was dazu geführt hat, dass da, wo es heute – unter welchen Vorzeichen auch immer – um Kunst geht, die Leute sich eine Fahrlässigkeit in ihrer Arbeit, eine Willkür im Umgang mit Sachen und Personen gestatten, für die sie in jedem anderen beruflichen Zusammenhang gefeuert würden.“²⁰⁶

Es ist entgegen dieser Polemik kaum anzunehmen, dass eine solche Haltung im Sinne Joseph Beuys' gewesen sein sollte, dagegen sprechen die äußerste Sorgfalt in der Auswahl und im Arrangement von Materialien im Werk des Künstlers selbst und noch dazu die außergewöhnliche Qualität seiner Zeichnungen. Die im Rekurs auf Beuys gern aufgestellte populistische Behauptung, man müsse für die künstlerische Praxis weder besonders talentiert noch außergewöhnlich professionell spezialisiert sein und auf gar keinen Fall besondere intellektuelle oder akademische Qualitäten anstreben, mag zwar zur weiteren Popularisierung von Kunst in der westlichen Kultur beigetragen haben. Doch kann man auch durchaus mit dem Kunsthistoriker Beat Wyss die Meinung vertreten, dass es sich bei dieser Entwicklung um eine „Denkfalle der Linken“ handeln könne.²⁰⁷ Während Marcel Duchamps „Readymades“ immer auf einer präzisen „Demarkationslinie zwischen ästhetischer Erfahrung und gewöhnlicher Wahrnehmung im Alltag“ die Balance im Grenzbereich zwischen Kunst und Alltag halten,²⁰⁸ geht diese Präzision später weitgehend verloren und verschimmt in der gleichgültigen Feststellung, schlichtweg alles könne Kunst sein. Handelt es sich hier um die Aneignung von Welt oder vielmehr um die Aneignung der Kunst durch Massenkultur, durch eine marktorientierte Monokultur, wie sie bekanntlich schon die Kritische Theorie der

²⁰⁶ Heubach, in: Bilstein/Kneip, *Curriculum des Unwägbaren II*, 2009, S. 120ff.

²⁰⁷ Wyss, Beat, „Autonomie: Denkfalle der Linken“, in: Ders., *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 100.

²⁰⁸ Ebd.

Frankfurter Schule als „Kulturindustrie“ beschrieben hat?²⁰⁹ Und: „Es kann für das Leben durchaus wichtig sein zu wissen, wie aus Nicht-Kunst Kunst wird – und umgekehrt.“²¹⁰ Denn, so konstatiert Wyss an anderer Stelle ironisch im Rückgriff auf den schon diskutierten Immundiskurs:

„Die Autonomie des Kunstsystems hat durchaus ihre Macken: Sie begünstigt die Selbstimmunisierung künstlerischer Konzepte gegen die Erfahrung der realen, politischen Umwelt. Der autonome Künstler bewegt sich wie ein edler Wilder in der Gesellschaft. Technologisch hochgerüstet, getrimmt gemäß den Sachzwängen der Ökonomie, sehnt sich der Normalbürger nach jener heilen Welt, die der Künstler zu verkörpern scheint. [...] Noch heute wird an der Botschaft von Beuys fleißig weitergehäkelt: vom Heer der Kunsterzieherinnen und Kunsterzieher, die aus Kunst ein Kinderland machen. Beim Fördern von Kunst will man nicht verzichten auf die gemütliche Wärme, die beim Basteln aufkommt. Sie vertreibt die hässlichen Gedanken der Zweifel, gesät von kritischen Intellektuellen, die Beuys stets ein Dorn im Auge waren.“²¹¹

Dazu wäre aber ein wacher, offener Blick auf die reale Umwelt als Referenz jenseits des Kunstsystems, jenseits der Akademie, auf das Außen, die Nicht-Kunst, die (von der Kultur differenzierte) Natur und den urbanen Raum notwendig. Wenn alles nach Beuys zu Kunst wird, findet man sich in einer Situation künstlerischer Globalisierung wieder, die mit den gleichen monokulturellen Tendenzen einhergeht wie die ökonomische Globalisierung und die aktuelle Variante der Digitalisierung.²¹² Tatsächlich ist Beuys im Rückblick ein aktiver Vordenker des gegenwärtig praktizierten und propagierten „kulturellen Kapitalismus“, dessen wichtigste Ressource die menschliche Kreativität und deren Kapitalisierung ist.²¹³ Deutlich

²⁰⁹ In seinem frühen Überblick mit profundem Einblick in die Aktionskunst als Phänomen der 1960er und 1970er Jahre rechnet der Kunsthistoriker Jürgen Schilling, wie schon im dritten Teil der vorliegende Arbeit erwähnt, Wolf Vostell und Joseph Beuys dem Kapitel „Pop-Art und Aktionismus in Europa“ zu. Vgl. Schilling, *Aktionskunst*, 1978. Diese Einteilung passt zur massenkulturellen Vereinnahmung einer im Kern widerständigen Position wie der von Joseph Beuys. Tatsächlich stellen subversive Strategien (vgl. Kap. 8.3) seit den 1990er Jahren auch deshalb ein besonderes Sehnsuchtpotential dekonstruktivistischer Virustheorien (Kap. 6.4) dar, weil gemäß der Formulierung einer „Kulturindustrie“ ein übermächtiger Konsumapparat alle eigenständigen Kunstformen zu inkorporieren und egalisieren scheint. Ein Brückenschlag zu dieser These unter den aktuellen Bedingungen der Globalisierung findet sich im Begriff des „Imperiums“ bei den philosophischen Politaktivisten Toni Negri und Michael Hardt. Vgl. Hardt/Negri, *Empire*, 2002; diesbezüglich zum Einfluss der „Kritischen Theorie“ auf die Medienwissenschaften: Grampp, *Medienwissenschaft*, 2016, S. 121ff.; zur „Kulturindustrie“: Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 1981 (1947).

²¹⁰ Wyss, „Autonomie: Denkfalle der Linken“, in: Ders., *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 100.

²¹¹ Wyss, „Der ewige Hitlerjunge“, in: Ders., *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 114f. Joseph Beuys war für seine anti-intellektuellen Attacken bekannt; im Mitschnitt einer Fernsehdiskussion mit dem Philosophen Max Bense kann man den Künstler in medienwirksamer Empörung erleben. Vgl. den entsprechenden Ausschnitt aus: „Provokation – Lebenselement der Gesellschaft“. Diskussion vom 27.1.1970 mit Max Bill, Arnold Gehlen, Max Bense und Joseph Beuys, Medien-Archiv (YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=SXPoAaBTPy8> (aufgerufen am 3.3.2018).

²¹² Beuys sagte 1972 auf der Documenta 5 über sein Konzept der „Sozialen Plastik“: „Es muß ganz global besprochen werden.“ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 55.

²¹³ Der US-amerikanische Soziologe Jeremy Rifkin spricht von der künftigen Ökonomie als „Transformation vom industriellen in einen kulturellen Kapitalismus“. Er prognostiziert ein „Zeitalter, in dem die Kultur die wichtigste kommerzielle Ressource, Zeit und Aufmerksamkeit der wertvollste Besitz und das Leben eines jeden

weniger Glaubwürdigkeit wird dem immer virtuelleren Geld zugeschrieben. Ökonomisch viel versprechend ist heute die mögliche Landnahme des kreativen Potentials, das Inseln des „Contents“ im rauschenden Datenfluss darstellt. Man könnte Joseph Beuys aus dieser Perspektive, ganz wie seinen Pop-Art-Kollegen Andy Warhol – mit dessen radikaler Marktorientierung und Verwertungsökonomie bei der Diffusion von Künstlerproduktion er weitaus mehr gemeinsam hat, als es auf den ersten Blick erscheint – als aktiven Wegbereiter und vorzeitigen Propagandisten der Partizipationskultur in den gegenwärtigen sozialen Netzwerken ansehen.

Die Ideen von Beuys entstanden, so vehement er die USA immer wieder politisch attackiert hat, unter dem direkten Einfluss der politischen Bewegungen in den USA der 1960er Jahre. In seinem Buch *Media Virus* beschreibt der US-amerikanische Medientheoretiker Douglas Rushkoff die Rolle von „Kommunikationsforen für Ideen“, der Rolle der Kunstakademie in der Vorstellung von Beuys nicht unähnlich, am Beispiel des kalifornischen Esalen-Institute. Solche „Inkubatoren für Meme“ seien die idealen Orte für die Propagierung von Partizipation und Interaktion, wie sie aktuell von der technischen Elite der Mediengesellschaft popularisiert würden. Ihre Entstehung aber gehe direkt auf die gesellschaftliche Transformation infolge der 1960er Jahre zurück: „Im Jahre 1967 gab es in Amerika zwei- oder dreihundert solcher Zentren wie Esalen.“²¹⁴ Vornehmlich werden dort Selbsterfahrungsseminare und Kurse zu unterschiedlichsten praktischen und theoretischen Erfahrungen mit östlicher Philosophie und künstlerischer Praxis angeboten. Rushkoff sieht im viralen Modell der dort üblichen Kommunikationsformen (Interaktion, Feedback, offener Austausch, flache Hierarchien) den Grund für

„das Interesse der amerikanischen Medien an partizipatorischen Foren für Ideen, durch die konsumfertige Nachrichten in den Hintergrund gedrängt wurden. [...] Erstaunlicherweise haben auch die Sensationsmedien begonnen, die aktive Teilnahme zu ermutigen. Die als Forum wirkenden Medien bedienen das Bedürfnis unserer Kultur nach offener Debatte und Partizipation [...] Durch sie werden unsere offiziellen

Menschen zum ultimativen Markt werden“. Dafür ist eine beispiellose „umfassende Kontrolle“ notwendig, die über den „Access“ (Zugang) reguliert werden muss: „Die Kommerzialisierung des Zugriffs droht die kulturellen Ressourcen über die Maßen auszubeuten und zu erschöpfen, vergleichbar etwas mit der Ausbeutung natürlicher Ressourcen im Industriezeitalter.“ Rifkin, *Access*, 2000, S. 19. Was zunächst wie die Anwendung der genannten Ideen von Joseph Beuys („Kunst = Kapital“) erscheinen könnte, ist Vorlage für die komplette Ökonomisierung der Kultur im Zeitalter der Netzwerke; „aus dem Streben nach Eigentum wird Streben nach Zugang/Access“, der über Vertragsbeziehungen (Lizenzen, Mitgliedschaften, Abonnements, Eintrittsgebühren, Vorauszahlungen, Beiträge) zur begrenzten Nutzung zur Verfügung gestellt wird: „Auf der einen Seite wird geistiges Kapital zu einer treibenden Kraft der neuen Ära und zum eigentlichen Objekt der Begierde. Konzepte, Ideen und Vorstellungen – nicht Dinge – sind in der neuen Ökonomie der Gegenstände von Wert. Reichtum wird nicht länger mit materiellem Kapital verbunden, sondern mit menschlicher Vorstellungskraft und Kreativität.“ Ebd., S. 11; vgl. dazu Beuys, Joseph, *Kunst = Kapital*. Achberg, 1980; ferner Beuys, Joseph, „Der erweiterte Kunstbegriff als wesensmäßiger Kapitalbegriff“ (Titelblatt des Veranstaltungsprogramms der Free International University zur documenta 7). Kassel, 1982.

²¹⁴ Zur „Memetik“ vgl. Kap. 5.4.

und alternativen Medien für Viren aller Art geöffnet, und natürliche, selbstregulierende Mechanismen erhalten die Möglichkeit, relativ unbehindert durch Kontrollen wirksam zu werden.“²¹⁵

Rushkoff beschreibt hier die Situation zu Beginn der 1990er Jahre, inzwischen hat sich eine dem hier beschriebenen Bedürfnis entsprechende digitale Partizipationskultur mitsamt ihrer populistischen Kehrseite ausgeprägt, die sich als äußerst anfällig für viral induzierte Entzündungsphänomene erweist und nicht selten weniger demokratisierend als Demokratie gefährdend wirksam wird. Selbst wenn man tagespolitische Ereignisse im Interesse der Konzentration auf die „Viralität“ von Kunst hier außer Acht lässt, ist die Wirksamkeit viraler Konsumvorschläge zweifellos auch im Kunstproduktionsprozess allgegenwärtig. Wen mag es da noch verwundern, dass die letzte Neuauflage des virulenten Satzes „Jeder Mensch ist ein Künstler“ Titel einer kommerziellen Werbekampagne höchst professioneller Vermarkter der „Marke Eigenbau“, eines Großhändlers für Künstlerbedarf aus Köln ist? „Vielleicht wird einiges, was heute noch Marke Eigenbau ist, irgendwann einmal Kunst sein“.²¹⁶ So lautet zweifelsohne die Hoffnung der vielen Bastler, die in der selbsttätigen Kunst noch eine Verheißung auf ein besseres Leben vermuten. Infolge eines den Kriterien des Viralen gänzlich entsprechenden unkontrollierten Aneignungs- und Nachahmungsprozesses wird aus einem vormaligen gesellschaftspolitischen Sprengsatz wie der Forderung, Kunst und Leben zu vereinen und das künstlerische Potential jedes Menschen engagiert zu nutzen, ein kommodifiziertes Do-It-Yourself-Paradies innerhalb der Kontrollgesellschaft: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, Kunst kann doch jeder, alles ist gleich-gültig. So wird aus dem Freiheitskampf der Moderne und der egalisierenden Dekonstruktion der Postmoderne die massenkulturelle, konsum- und erlebnisorientierte Freiheit real existierender Endprodukte für Hobbykünstler.²¹⁷

²¹⁵ Rushkoff, *Media Virus*, 1995 (1994), S. 60-68.

²¹⁶ Friebe/Ramge, *Marke Eigenbau*, 2008, S. 107.

²¹⁷ Werbekampagne/Mitmachaktion der Firma Boesner „Jeder Mensch ist ein Künstler“, in: Vimeo (online), <http://www.bing.com/videos/search?q=Jeder+Mensch+ein+K%C3%BCnstler&view=detail&mid=E726592FB90E5F0DA7DFE726592FB90E5F0DA7DF&FORM=VIRE> (aufgerufen am 24.7.2017). Vgl. dazu und zu einer Zunahme von DIY-Techniken als vermeintlicher Ausdruck von Autonomie, Selbstermächtigung und Aneignung auch den Künstlerbedarfsvertrieb als überhöhtes Beispiel für die Erfolgsgeschichte des schon mehrfach genannten hybriden „Prosumer“: „Zwischen Amateur- und Profisegment eröffnet der Prosumer neue Nischen und Spielräume für Anbieter, die seine Bedürfnisse verstehen. Prosuming verändert alles: Produktdesign, Marketingstrategien, Ansprache in der Werbung, Ausgestaltung des Services. Nicht nur für Hersteller, auch für Händler zeichnen sich neue Chancen ab, wo ein wachsendes Heer an Semi-Profis nachfragewirksam auf den Plan tritt.“ Friebe/Ramge, *Marke Eigenbau*, 2008, S. 89.

8.3.4 Virenschleuder Beuys:

Der Vermittlungsauftrag viraler Multiples prädigitaler Partizipationskultur

Wir erleben heutzutage das Paradox messianischer Erhöhung des egomanischen, vermeintlich einzigartigen, authentischen Künstlerindividuums im Interesse grotesker Finanzspekulation auf dem Kunstmarkt bei gleichzeitiger Zunahme von Aufforderungen zur Selbsttätigkeit und Partizipationskultur für die Masse und der zunehmend prekären Situation eines vormaligen künstlerischen Mittelstandes.²¹⁸ Sollte mit dem Kontagium „Jeder Mensch ist ein Künstler“ die notwendige Immunstimulanz in der breiten Masse der Gesellschaft erzeugt worden sein, um einen elitären Kunstanpruch doch wieder ungehindert zu praktizieren? Das würde feudalistische Phänomene wie die „Düsseldorfer Photoschule“ oder die Renaissance des Starkultes in der Tafelmalerei, aber auch die Neuauflage von Monumentalskulpturen erklären. Wie gezielt Beuys schon seinerzeit virale Methoden praktiziert hat, die für die aktuelle Partizipationskultur im Internet maßgeblich sind, zeichnet sich in der vorliegenden Arbeit nur ansatzweise ab. Ebenso wie heute viele Elemente der Gegenkultur von einer Technoelite übernommen und in das von ihr propagierte System als vermeintliche Partizipationskultur einverleibt werden,²¹⁹ vermag der für Sendung wie Empfang schon als Wehrmachtsfunker im Zweiten Weltkrieg sensibilisierte Fluxus-Akteur Joseph Beuys nach einem überaus inklusiven Verfahren die gegenkulturellen Strömungen seiner Zeit dem eigenen System anzueignen und dadurch ungewöhnliche Wirksamkeit zu erlangen. Als viraler Grenzöffner und somit Medium der Vermittlung und Interaktion dienen ihm dafür nicht nur die eigenen Auftritte und Aktionen, sondern auch zahlreiche Multiples, oft in Verbindung mit Briefen, Postkarten, Stempeln und anderen postwendenden Mitteln der Mission, Transmission und Transaktion. Beuys agierte methodisch sehr vielfältig sowohl als persönlicher Vermittler als auch mittels quasi-magischer Übertragung über Stellvertretermedien, umformatierte Akteure und selbstreproduzierende Informationseinheiten, die er in beträchtlicher Menge zu verbreiten verstand. Joseph Beuys wusste sehr genau, dass ihm sein Ruf als Agitator und Störenfried an der Düsseldorfer Kunstakademie beim Weg zu internationalem Erfolg auf dem Kunstmarkt

²¹⁸ Der US-amerikanische Informatiker und Musiker Jaron Lanier prophezeit aufgrund einer Fehlkonzeption der Digitalisierung und der Verstärkung der immer gleichen Signale in der heutigen Netzkultur eine künftige Zunahme elitärer „winner-takes-it-all“-Modelle. Am Beispiel der Musikindustrie und der Auswirkungen der Auflösung bislang existierender Bindungen zeigt er, dass die aktuell praktizierte Informationsökonomie den künstlerischen Mittelstand, der auf eine soliden wirtschaftlichen Situation beruht, in rasantem Tempo ruiniert. Vgl. Lanier, *Who owns the Future?*, 2013, S. 79. Lanier fährt fort: „The information economy that we are currently building doesn’t really embrace capitalism, but rather a new form of feudalism.“ Ebd., S. 53.

²¹⁹ „Today’s counterculturalists can be thought of as the shamans of urban society, dreaming new dreams, formulating new myths, forging alternative paradigms.“ Yinger, *Countercultures*, 1982, S. 9.

durchaus zuträglich war.²²⁰ Vielleicht verstand er auch seine Rolle als Produzent von „Wirtschaftswerten“ als ähnlich „subversiv“ wie seine Rolle als Lehrer.²²¹ Beuys interpretierte diesen im Rekurs auf Rudi Dutschke als „langen Weg durch die Institutionen“ (Kap. 8.3).²²²

„Ich gehe in die normale Staatsschule und versuche, die Staatsschule zu unterwandern. Ja! [...] Man kann doch in den Institutionen etwas machen, indem man versucht, sie zu unterwandern, und kann modellhaft außerhalb etwas machen [...] Man muss sowieso methodisch sehr vielfältig arbeiten. Man muß immer jeweils das aufgreifen, was möglich ist.“²²³

Diese vielfältige Interaktion funktioniert prototypisch für die Fluxus-Akteure nach dem viralen Modell des Lehrens und Lernens. Nach seinem „oszillierenden Lernprinzip“ gefragt, erklärte Beuys es als „für alle Lebenssituationen, für alle Altersstufen“ gültiges „Sender- und Empfängerprinzip“, bei dem immer derjenige zum Lehrenden wird, der aktiv wird.²²⁴ „Die Sprache selbst ist der Lehrer. Das heißt, in dem Augenblick, wo ich spreche, bin ich mal im Moment der Lehrer. Und wo ich zuhöre, bin ich der Student – nicht?“²²⁵ Die von Beuys postulierte Subversion bleibt im Gegensatz zu klandestiner Unterwanderung alles andere als unbemerkt von den Professorenkollegen an der Düsseldorfer Kunstakademie, die 1968 in einem offenen Brief deutliche Kritik an den Lehrmethoden und der politischen Einflussnahme auf die im Reformprozess befindliche innere Ordnung der Akademie äußern:

„Wir bestreiten weder den künstlerischen Rang von Herrn Joseph Beuys, noch verkennen wir die von ihm ausgehende Faszination. Diese seine Fähigkeiten wie auch

²²⁰ „Basisdemokratie à la Beuys war Ästhetik permanenter Störung.“ Wyss, Beat, „Autonomie: Denkfalle der Linken“, in: Ders., *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 103.

²²¹ Jansen, Gregor/Kunsthalle Düsseldorf (Hg.), *Wirtschaftswerte/Museumswerte*. Düsseldorf 2017; Joseph Beuys „Wirtschaftswerte“ 1980, Sammlung S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Belgien 2017, S. 102 -105.

²²² Auf der Documenta 5 diskutierte Beuys 1972 über „Organisation“ ebenso wie über „Netzarbeit“, um „planvolles Wirken“ zu erreichen, mit den Besuchern: „Der Polizist, der ein Bewusstsein davon hat, dass er etwas bewirken kann, wird ja Wert darauf legen, dass er in der Institution bleibt. Das heißt, er wird doch erkennen das, was Rudi Dutschke gesagt hat: der lange Weg durch die Institutionen.“ Ein Besucher entgegnete: „Wenn da ein Berühmter ein Lied singt, dann kann man das, wenn das ein Hit ist, einmillionfach ausdrucken. Und wenn Sie ihren intelligenten Volksschullehrer oder Polizisten haben – wenn er durch ein paar Knopfdrücke 500.000 Kindern mitteilen könnte, die dann 10 Jahre später entsprechend handeln würden aufgrund des Multiplikationsfaktors, dann wäre das schön. Aber der kann in einer Klasse vielleicht in drei, vier Herzen diesen Samen säen, und wenn die dann später im Beruf sind und Geld verdienen, dann haben sie das vielleicht vergessen – als interessantes Jugenderlebnis, wie eine romantische Liebe abgetan. [...] Aber wie können die sich, sagen wir mal, so vervielfältigen wie etwa ein Schallplattenstar, der in einer Woche 40 Millionen Schallplatten herausgibt, und er ist bekannt?“ Ohne auf das aus heutiger Sicht wichtige medientechnologische Argument des Besuchers hinsichtlich der Aufzeichnung und Diffusion einzugehen, bestand Beuys auf der vertrauten Feuermetaphorik der Ansteckung (Kap. 6.3, Typ 1): „Vervielfältigen, das können Sie nur mit einer zündenden Idee, die möglichst viele überzeugt.“ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 114ff.

²²³ Ebd., S. 22.

²²⁴ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 24.

²²⁵ Ebd., S. 39. Zur Tätigkeit von Joseph Beuys als Kunstvermittler vgl. auch Stüttgen, Johannes, *Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer – die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966–1972*. Köln, 2008.

die von ihm eingenommene künstlerische Position könnten für die Hochschule von großem Nutzen sein, wären sie nicht gekoppelt mit einem sich immer deutlicher dokumentierenden Willen zur Macht und nach potentielltem Übergewicht innerhalb der Hochschule. Indem er seine Klasse zum Agitationszentrum macht, benutzt er diese nicht nur zur Ausweitung seiner Einflußnahme auf unser Haus und dessen Lehrbetrieb, sondern er benutzt die Hochschule selbst als ein Mittel zur Weiterleitung seiner Ideen in die Gesellschaft.“²²⁶

Insbesondere der messianisch-schamanistische Auftritt des Kollegen war einigen Unterzeichnern des Briefes ein besonderes Ärgernis. Beuys pflegte nicht nur die entsprechende Symbolik in seinen Kunstwerken, sondern verwendete auch freimütig eine Menge verbaler Versatzstücke christologischen, idealistischen und gelegentlich auch faschistischen Ursprunges in seiner Arbeit am „totalen Leben“.²²⁷

„In Zusammenhängen zu denken [...] Deswegen plädiere ich ja schon seit zehn Jahren für eine Kunsterziehung, die sich nicht nur während der Malstunde oder während des Zeichenunterrichts äußert, sondern für eine grundsätzlich künstlerische Erziehung durch alle Fächer hindurch. Man kann nämlich durchaus künstlerisch in der Mathematik vorgehen, denn die Mathematik arbeitet mit Formen. [...] Auch im Deutschunterricht handelt es sich ja um die Sprache. Und die Sprache ist selbstverständlich für mich sowieso die erste Sorte von Skulptur. Man formt den Gedanken in einem Ausdrucksmittel. [...] Das heißt: Das Wort ist Fleisch geworden. Das Wort als ein Zeichen für das übersinnliche Schöpfungsprinzip. Das Wort. ‚Am Anfang war das Wort‘. ‚Das Wort ist Fleisch geworden‘. Jetzt erst beginnt die Erde als Erde akzeptiert zu werden.“²²⁸

Der missionarische Eifer und die Predigerattitüde ist kaum zufällig gewählt und übrigens den zeitgleichen Verlautbarungen William S. Burroughs nicht unähnlich (Kap. 6.4). Beuys ließ nicht zufällig die Zelebration eines regelrechten Starkultes um seine Person zu. Dass es Beuys zunehmend um die massenwirksame Verbreitung seiner Ideen ging, ist an seiner Nutzung von Massenmedien wie Fotografie, Film und Fernsehen abzulesen. Anders als der Akademiekollege Norbert Kricke kritisierte, war Beuys alles andere als technologiefeindlich (oder hätte gar Angst davor gehabt),²²⁹ sondern nutzte die zeitgenössische Technik

²²⁶ Aus dem offenen Brief der Professoren der Kunstakademie Düsseldorf vom 12. November 1968, unterzeichnet von Gert Weber, Norbert Kricke, Karl Bobeck, Walter Breker, K. O. Götz, Gerhard Hoehme, Günter Grote, Karl Robaschik. Manfred Sieler, Rolf Sackenheim zitiert nach: Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*. Düsseldorf, 1988 (Erstausgabe 1987), 117f.

²²⁷ Vgl. Oellers/Spiegel, *Wollt ihr das totale Leben?*, 1995.

²²⁸ Beuys, *Jeder Mensch ein Künstler*, 1975, S. 73ff.

²²⁹ „Angst scheint seine Triebkraft zu sein, sie sitzt tief und überall bei ihm: Technik ist böse, Heute ist böse, Autos sind schrecklich, Computer unmenschlich, Fernseher auch, Raketen sind furchtbar, Atome gespalten zerrütten die Welt, Flucht in das Gestern, Besserung der Menschen, Sehnsucht nach rückwärts: altes Gerät, Kordeln mit Gebündeltem, Staub und Filz, Befettetes, Wachs und Holz, mürbes Gewebe, Trockenes und Geschmolzenes, alles serviert er grau, braun und schwarz wie dunkel gewordene alte Gemälde, Museumsstaub, Museumsgeruch an allen Objekten schon bei der Entstehung, dämmrig und wenig belüftet die Welt seiner Dinge; dauerndes Spiel, Versteck im Versteck, Wachs auf der Kiste, Fett im Eck, in den Teppichrollen qualvoll lange drinnen bleiben: Er nimmt es auf sich für uns alle. Das ist sein Anspruch: Vertreter im Leiden, er spielt den Messias, er will uns bekehren, er will die Akademie die Rolle der Kirchen übernehmen lassen – das ist für mich

instinktsicher für seine Zwecke. Die Aufzeichnungen seiner Auftritte erinnern aus heutiger Sicht sogar an die Fernsehauftritte des ersten Medien-Papstes Johannes Paul II. Der Medienwissenschaftler Derrick de Kerckhove zeigt am Beispiel der Fernsehauftritte dieses Papstes, was eine „elektronische Aura“ als Nachfolgemodell der traditionellen „Aureole der Heiligen“ bedeuten kann. Kerckhoves Text ist in Anlehnung an seinen gleichfalls katholischen Lehrer Marshall McLuhan auch eine Entgegnung auf die traditionelle Vorherrschaft schriftlicher Kommunikation seit der Reformation und der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern durch Gutenberg:

„In der elektronischen Umwelt heißt religiöse Kommunikation nicht mehr, sich schriftlich mitzuteilen, wie es die Päpste gewöhnlich mit ihren Enzyklika tun. Vielmehr bedeutet religiöse Kommunikation in Zukunft, seine Präsenz mit größtmöglicher Unmittelbarkeit und Intimität spürbar werden zu lassen und seinen Körper über diese neue Art von Gemeinschaft, die die elektronischen Wellen stiften, zu verbreiten. [...] Johannes Paul II. ist (also) nicht der erste reisende Papst. Aber er ist der erste, der die Medien grundlegend verstanden hat und sie zu nutzen weiß, um seine physische Präsenz zu verbreiten und seine persönliche Aura zu entwickeln.“²³⁰

Dazu könnte man allerdings weniger enthusiastisch anmerken, dass diese Strategie ganz genauso für einen internationalen Terroristen wie Osama Bin Laden oder für den ersten prominenten Mediokraten der Welt, den italienischen Staatsmann Silvio Berlusconi, funktionieren kann. Trotzdem darf man die Medienpräsenz Johannes Pauls II. sicherlich als wegweisend und durchaus viral beschreiben. Das „Medienvirus Papst“ kann durch den frühzeitig erleichterten Zugang zu Sendern und Überträgern als Vorbild für die heute üblichen viralen Strategien in der Netzkultur angesehen werden. Insbesondere die exponentielle Vervielfältigung der virtuellen Botschaft durch Medienpräsenz, die nichts mehr mit der realen Situation vor Ort zu tun hat, ist in dieser Hinsicht bemerkenswert und der aktuell üblichen Alltagspraxis in den sozialen Netzwerken ebenso ähnlich wie die kreative Mediennutzung durch Joseph Beuys:

„Obwohl die von den Medien angekündigten und übertragenen Besuche des Papstes immer wieder Menschenmassen mobilisieren, ist sich Johannes Paul II. der Tatsache bewusst, dass eine einfache, durch das Fernsehen multiplizierte Geste leistungsstärker sein kann als die Menschenmenge, die an diesem Ereignis vor Ort teilnimmt. Aus diesem Grund begibt sich der Kirchenfürst höchstpersönlich und leibhaftig in die abgelegensten Gebiete und nimmt dafür in Kauf, dass er nur einer Handvoll Menschen begegnet.“²³¹

sein Jesus-Kitsch.“ Kricke, Norbert, „Kein Fall für mich“, in: Die Zeit, 20.12.1968 (online), <http://www.zeit.de/1968/51/kein-fall-fuer-mich/komplettansicht> (aufgerufen am 3.3.2018).

²³⁰ De Kerckhove, *Schriftgeburten*, 1995 (1990), S. 121.

²³¹ Ebd.

Diese neuen Spielregeln der Mediengesellschaft haben Künstler schon spätestens seit den 1960er Jahren verstanden und bei der Dokumentation ihrer Arbeiten eingeplant. Dies gilt auch für die Verbreitung postalisch versandter Multiples (vgl. Kap. 7.1 und 7.4). Wichtig für die Wirksamkeit eines Kunstwerkes ist nicht, wie viele Menschen tatsächlich bei einer Aktion anwesend sind, wichtig ist, wie viele davon erfahren, dass sie stattgefunden hat – darin gleicht „Viralität“ einmal mehr dem klassischen christlichen Missionsauftrag, stellt aber unter Umständen auch ein beachtliches freiheitlich-demokratisches Potential dar.

Als Beispiel soll daher nochmals das besondere Engagement des Fluxus-Akteurs Wolfgang Feelisch genannt werden, der seit 1966 von Remscheid aus die Produktion und den Postversand von Multiples im „VICE-Versand“ betreibt.²³² In der Regel handelte es sich um kleinformatische, günstige Multiples in unbegrenzter Auflage, zu deren meistgekauften Exemplaren die zu Joseph Beuys' Lebenszeit schon tausendfach und preisgünstig verkaufte „Intuitionskiste“ gehört.²³³ Die Absichten der Künstler und ihrer Vertreter werden dabei durchaus von dem Gedanken der Kunstvermittlung und der permanenten und allgegenwärtigen Lehre getragen, seinerzeit gern auch als „Teach-In“²³⁴ bezeichnet. Gerade die „Taschenbücher des Rowohlt-Verlages“ dienten „als Vorbild für Künstlerpublikationen bei VICE“ und das „Verbreitungskonzept“ sieht vor, „breite Kreise der Bevölkerung“ zu erreichen. So profiliert sich „Kunst als Keimzelle für Bildung und Demokratisierung“.²³⁵ Dennoch stellt der Kurator Peter Schmiederer rückblickend zur Intentionalität der „Multiples“ als demokratisches und partizipatives Medium fest: „Der Wunsch hingegen, die Aura des Unikats im Multiple zu unterlaufen, hat sich nicht erfüllt. Viele der Auflagenobjekte sind auf

²³² Für einen detaillierten Überblick über das Editionsverzeichnis des VICE-Versands vgl. Schmieder, Peter, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland*. Köln, 1998.

²³³ „1966 gründete Wolfgang Feelisch in Remscheid das kleine Versandunternehmen VICE-Versand. Überzeugt von der Bedeutung, die Kunst für die Gesellschaft und vor allem für junge Leute hat, wollte er durch den Versand günstiger Multiples in unlimitierter Auflage dafür sorgen, dass einer breiten Öffentlichkeit der Zugang zur Kunst ermöglicht werde. Als Ideengeber für sein Vorhaben dienten neben Multiples aus der Fluxus-Bewegung auch Taschenbücher und die Forderungen der Studentenbewegung nach einer Reform des Bildungssystems. Das bekannteste Multiple von Beuys, das vom VICE-Versand herausgegeben wurde, ist Intuition von 1968, von dem zu Beuys' Lebzeiten etwa 10.000 Exemplare produziert wurden. Anfangs kostete es nur ein paar Mark, war aber auch bei Beuys' Tod noch einigermaßen erschwinglich. Insofern kam diese Arbeit dem Ideal von Wolfgang Feelisch, Kunst auf so demokratische Weise wie möglich zu vertreiben, recht nahe.“ Internetseite der Pinakothek der Moderne, München, 2014, <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/die-herausgeber> (aufgerufen am 3.3.2018).

²³⁴ „Teach-In – seit der Studentenrevolte 1968 gebräuchlicher Terminus für eine Form des Lehrens und Lernens, die auf Gemeinsamkeit und die Berücksichtigung unterdrückter Ansichten Wert legt. Auch in der Kunstgeschichte heißt es wie bei Heraklit: Alles fließt!“ Schmieder, *Sammlung Feelisch*, 1993, S. 9.

²³⁵ Dabei gab es nicht nur große Auflagen zu kleinem Preis, sondern auch unlimitierte Auflagen. Aus der Preisstaffel der Post wurde die Größe der Objekte abgeleitet. „Allerdings traf es sich gut, dass Feelischs finanzieller Bedarf durch konventionelle Arbeit abgedeckt war, denn mit dem VICE-Versand war kein Geld zu erwirtschaften.“ Ebd., S. 9-11.

blauem Samt gelandet, dort wo Feelisch sie nicht haben wollte.“²³⁶ Wolfgang Feelisch wird, wie andere Mitstreiter und Sammler, von Künstlern als eine Art Ko-Autor und Mitinitiator der Kunst gewürdigt und wurde vom US-amerikanischen Fluxus-Künstler Kenneth Friedman zum kommissarischen Leiter der „Fluxus Zone West“ ernannt.

Auch die Rezipienten der Multiples sollten zu Ko-Autoren und Kollaborateuren werden. Diese schon bei Umberto Eco geforderte neue Rolle des Rezipienten in den 1960er Jahren macht die Interpretation des Satzes „Jeder Mensch ist ein Künstler“ nachhaltig ambivalent: Wird der Rezipient durch die Übertragung dieses „Fangwortes“ nunmehr zum sensibilisierten, geschulten, aufmerksamen und vielleicht sogar künstlerischen Rezipienten oder zum selbsttätigen DIY-Produzenten mit künstlerischem Anspruch?²³⁷ Im Schaffen von Beuys spricht trotz der Vielzahl von Multiples als virales Medium nur wenig dafür, dass er die traditionelle Autorschaft aufgeben wollte. Seine Methode ist eher die einer permanenten und alles und jeden einbeziehenden Aneignung und parasitären Symbiotik mit einem viralen Interaktionsmodell, in welchem er selbst permanent der zentrale Akteur ist. Joseph Beuys vertraute deshalb bei der Produktion von Multiples insbesondere auf die Zeichenhaftigkeit seiner autorisierenden Stempel, die das Multiple funktionstüchtig und wirksam machen sollten.²³⁸ Mit der „Siegelfunktion“ des Stempels ist außerdem der Verweis auf eine „größere Körperschaft“, für welche der Stempel zum Stellvertreter wird, impliziert:

„Also ist nicht das Einzelwesen, sondern der Organismus, das Gremium das Zentrum der Beuys'schen Arbeit. Beuys stellt sich stempelnd in den Dienst einer größeren Aufgabe, der sozialen Plastik. [...] Die große Zahl, die der Stempel als Werkzeug des häufigen Gebrauchs evoziert, ist zugleich Verweis auf die große Zahl der Menschen, die Beuys in seinem Sinne beeinflussen will.“²³⁹

Die erklärte Absicht, als eine Art Alternative zu den üblichen Werbestrategien beeinflussend und gemeinschaftsbildend wirksam zu werden, erscheint hier als prädigitale Partizipationskultur. Andererseits ist der Stempel als Signatur auch ein Zeichen des Festhaltens an einem von dem deutschen Renaissancekünstler Albrecht Dürer inaugurierten

²³⁶ Ebd.; zur Geschichte des Multiples vgl.: Felix, Zdenek (Hg.), *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*. Hamburg, 1994.

²³⁷ Platschek, Hans, „Der Mann mit dem Hut“, in: Ders. *Über die Dummheit in der Malerei*. Frankfurt am Main, 1992 (1984), S. 83-89.

²³⁸ „Um den Multiples zur Funktion zu verhelfen, vertraute Beuys den Stempeln innerhalb seines Werkes eine wichtige Rolle an. Sie sind quasi das Bindeglied, welches alle einzelnen Werke einer Auflage in einem Signaturakt zunächst zur Gesamtauflage zusammenfasst. Dies gilt darüber hinaus für das Gesamtwerk und auch für gestempelte Unikate: Sie alle bekommen durch Beuys den Stempel aufgedrückt, Stempeln gehört wesentlich zu seinem künstlerischen Stil. Die Textlastigkeit der Stempel ist eindringlicher Hinweis auf die agitatorische Komponente in Beuys' Werk.“ Schmieder, *Sammlung Feelisch*, 1993, S. 20f.

²³⁹ Ebd.

Verständnis von Künstlerrechten und Urheberschaft.²⁴⁰ Dies wird aktuell in der Digitalkultur durch die internationalisierten, liquidierenden Kulturtechniken des Kopierens, Mixens und Sampelns massiv infrage gestellt.

8.3.5 Alchemistische Praktiken und magische Formeln der Animation: Digitale Partizipationskultur nach Joseph Beuys

Welche Antwort ist auf die gestellte Frage nach der bis hierhin beschriebenen Wirkmacht der gern zitierten Behauptung „Jeder Mensch ist ein Künstler“ zu Beuys als Kunstvermittler und Wegbereiter zeitgenössischer Partizipationskultur im Internet zu geben? Beuys bedient sich häufig der viralen Licht- und Feuermetaphorik energetischer Übertragung (vgl. Kap. 6.3, Typ 1 und Typ 2). Hinsichtlich der im ersten Teil dieser Untersuchung aufgestellten „Typologie kulturvirologischer Modelle“ ist am Werk von Joseph Beuys besonders bemerkenswert, dass sich dort Beispiele für alle sechs Modelle finden. Ohne jemals explizit von Viren oder Viralität zu sprechen, argumentiert Beuys in Anlehnung an das medizinische, evolutionäre und subversive Modell viraler Interaktion, zeigt aber auch deutliche Nähe zum totalitären und religiösen Modell, und viele seiner Werke lassen sich auch mit dem inklusiven, fusionierten Modell interpretieren (Kap. 5.6). Mit universalistischem Anspruch, wie er auch die Denkfigur des Virus kennzeichnet, denkt Beuys im Geiste des frühen 20. Jahrhunderts alles vom physikalischen Energiebegriff aus: Der Künstler thematisiert mit beinahe wissenschaftlichem Anspruch Phänomene wie Wärme und Kälte, Speichermöglichkeiten in der Fettecke (Potential), Batterie oder Isolation mit Filz, Veränderung von Aggregatzuständen in neoalchemistischer Manier.²⁴¹ Evolution erfordert in diesem physikalischen Modell „evolutionäre Wärme“. In der Tradition der frühen Avantgarden versucht er, in die wissenschaftlichen Begriffe der Moderne nachträglich „Urbilder“ zu integrieren, um einen energetisierenden „Prozess“, also die Vitalisierung von Bildern zu lebendigen Bildern qua „Lebenskraft“, zu bewirken (vgl. Kap. 6.2). Damit zeigt er ebenso deutliche Nähe zum klassischen Vitalismus wie zu viralen Modellen der Interaktion und Transmission.

Beuys erweist sich als avantgardistischer Meister der medialen Inszenierungen animistischer Traditionen, die aktuell wieder als „animistische Bilderverehrung“ einen bemerkenswerten

²⁴⁰ Vgl. zum Urheberrecht: Blog des Städelmuseums, Frankfurt am Main, zum aktenkundigen Rechtsstreit Albrecht Dürers mit dem italienischen Kopisten Marcantonio Raimondi im 16. Jahrhundert. <http://blog.staedelmuseum.de/marke-ad-der-unternehmerische-geist-albrecht-durers/> (aufgerufen am 3.3.2018).

²⁴¹ Im Krefelder Katalog zu „BARRAQUE D'DULL ODDE“ verglich der Museumsdirektor Gerhard Storck die Installation von Joseph Beuys mit einer alchemistischen Laborsituation wie der Studierstube des Goethe'schen Faust und sprach von einzelnen Objekten des Werkes als „merkwürdiger Inkarnationsprozess“. Storck, Gerhard, *JOSEPH BEUYS: BARRAQUE D'DULL ODDE 1961-1967*. Krefeld, 1991, S. 19.

Zuspruch erleben.²⁴² Er changiert ständig zwischen biologischer und technologischer Sphäre. Seine aktive Umdeutung nationalsozialistischer Medienkultur und tanatologisch geprägter Metaphorik und Symbolik in eine frühe Variante „affirmativer Biopolitik“ ist im Kontext der vorliegenden Arbeit bemerkenswert. Ebenso wie Nam June Paik hat er einige wichtige Parameter der aktuellen Partizipationskultur sozialer Netzwerke im Internet vorzeitig erkannt und vielleicht sogar mitgestaltet. Sein Denken erweist sich dabei als sehr viel symbolistischer, christologischer und an die kulturelle Tradition des Westens anschlussfähiger als das vieler anderer Fluxus-Akteure. Gemeinsam ist ihnen vor allem das Engagement als Lehrer und Vermittler, ob an amerikanischen Colleges und Universitäten oder aber an der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Wer bedenkt, dass das gesamte Beuys'sche Konzept im Grunde eine Melange aus alchemistischen Vorstellungen und zentralen Paradigmen zum Energiebegriff des 20. Jahrhunderts ist, versteht, dass der „Hauptstrom“ vor allem jederzeit neue Energiezufuhr und neue Energieträger benötigt²⁴³ und damit die Vorstellung von der kreativen Ressource als „Öl des 21. Jahrhunderts“ vorwegnimmt.²⁴⁴ So zeigt sich einmal mehr die zeitgenössische Digitalkultur vom „Fluxus-Virus“ ebenso wie von „New Age“ infiziert, was sich bekanntlich an der Wahl von Referenzen und Resonanzen zu erkennen gibt. Wie der Informatiker Jaron Lanier ausführte, ist es kein Zufall, dass die Firma Apple das Beatles-Label als Referenz wählte und dass Steve Jobs sich als Guru im weißen Tempel missionarisch inszenierte:

„It was Yoko Ono who first painted a New York City artist's loft white. Conceptual avantgarde art invites people to project whatever they will project into it, and yet the artist offering a white space or the silence of John Cage's ‚4.33‘, still becomes well-

²⁴² „Mitchells Vision vom ‚Leben der Bilder‘ wäre kaum der Rede wert, stünde sie nicht paradigmatisch für eine sich in den letzten Jahren massiv ausweitende Bewegung, die sich auf die Verfassung bildtheologischer Glaubenstraktate spezialisiert hat. Das Problematische an der animistischen Bilderverehrung ist nicht in erster Linie ihr intellektueller Zuschnitt, sondern dessen völlig unbegreifliche wissenschaftspraktische Beliebtheit, ihr akademisches Geläufigwerden.“ Hornuff, *Bildwissenschaft*, 2012, S. 119.

²⁴³ Jeder Mensch kann laut Beuys in seiner ihm eigentümlichen vitalistisch-alchemistischen Ausdrucksweise ein „Transformator der Verhältnisse“ sein: „Hier ist der Kraftstrom, der an den vorgegebenen Krankheitsherd herangebracht werden kann, so dass die Wandlung des mit sach- und wesensgemäßen Begriffen beschriebenen Feldes möglich ist. Es ist die Gestaltung, die als ein erweiterter Kunstbegriff in allen Kraftfeldern der Gesellschaft und bei allen Arbeitszusammenhängen wirkt.“ Als entscheidenden Impuls und fehlende „Substanz“ für „lebendige Wachstumswerte“ trägt der Revolutionär „die Liebe zur Tat“ im Herzen, auf „dass das Leben der Erde, nachdem es zuerst vertotet wurde durch die Wirtschaftspraxis der Vergangenheit, durch Versalzung, Verhärtung, Versteinigung, zu einem Hefeteig gemacht werden kann, der in seinem Aufgehen seine aufrichtenden Formen so formen kann, dass ein weiteres Leben für dieses Lebewesen Erde möglich ist.“ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 123-128.

²⁴⁴ Vgl. Lanier, *Who owns the Future?*, 2013, S. 120. Als Öl des 21. Jahrhunderts werden kulturelle Potentiale auch als Datenminen einer neuen Goldgräbergeneration angeboten: „Our core illusion is that we imagine big data as a substance, like a natural resource waiting to be mined. We use terms like ‚datamining‘ routinely to reinforce that illusion. Indeed some data is like that. Scientific big data, like data about galaxy formation, weather or flu outbreaks, can be gathered and mined, just like gold, provides you put in the hard work. But big data about people is different. It doesn't sit there; it plays against you.“ Internetseite zur Konferenz „The Oil of the 21st Century“, Berlin, 2007, <http://oil21.org/?conference> (aufgerufen am 22.3.2018).

known. This is the template followed by Apple marketing. [...] Apple exemplifies one strain of influence that is particularly underappreciated: the crossover between countercultural spirituality and tech culture. Well before the computer nerds showed up, California was already a center of ‚Eastern Religion‘ [...] Terms like ‚self-actualization‘ became ubiquitous. You’d develop yourself, and your success would be manifest in social status, material rewards, and spiritual attainment.“²⁴⁵

Angesichts dieser Betrachtungsweise verwundert es wenig, wenn die zeitgenössische Digitalkultur wieder deutliche Züge von Magie, Animismus, Irrationalismus und halluzinatorischen Beeinflussungsmechanismen aufweist, was als Faszination von dem Philosophen Peter Sloterdijk treffend kontextualisiert worden ist:

„Magie ist für die Denker der frühen Neuzeit die Chiffre für die Kunst, die Dinge und Lebewesen von spezifischen Wechselwirkungen umgriffen und durchdrungen zu denken; auf allen Ebenen gilt für alle Dinge der Vorrang ihrer Beziehungen – magologisch gesprochen: ihrer Fesselungskraft und Fesselbarkeit – vor ihrem Ansichsein. [...] Der Magus als gemeinsamer Prototypus des Philosophen, des Künstlers, des Arztes, des Ingenieurs und des Informatikers ist nichts anderes als der Operator-Kuppler in der Welt der Entsprechungen, der Einflüsse und der Attraktionen.“²⁴⁶

Infolge der immer wieder neu formulierten Varianten der Figur des Magus und Schamanen liegt es nahe, sich auch den Künstler Joseph Beuys und sein Werk als Agenten der Ansteckung vorzustellen. Dieser Agent steht in der neuzeitlichen europäischen Tradition des rastlosen Wanderers im Grenzbereich zwischen Sein und Nicht-Sein. Lassen wir uns also anstecken?

Das Virus als lebendiges Gift („contagium vivum fluidum“) kann, wie die ausführlich zitierte Kritik zeigt, wie jedes für Heilungszwecke eingesetzte Medikament im Sinne der von Beuys propagierten medizinischen Heilung äußerst unangenehme Risiken und Nebenwirkungen haben. Ähnlich wie andere Kontaminationen, beispielsweise durch Radioaktivität, Drogen, chemische Zusätze oder Toxine in Saatgut und Lebensmitteln, entwickelt das Virus je nach Kontext eine spezifische Tendenz zur Mutation, so dass jeder Versuch, ein solches Kontagium gezielt als Biowaffe oder zu anderen Manipulationszwecken einzusetzen – um in der magologischen Metaphorik zu bleiben –, wie die dämonische Haushaltshilfe in Johann Wolfgang von Goethes Gedicht vom „Zauberlehrling“ enden muss. Einmal in die Welt gesetzt, bleibt das Kontagium „Jeder Mensch ist ein Künstler“ völlig unkontrolliert, außer Rand und Band, in ständiger Zirkulation und Oszillation. Die Wahrscheinlichkeit ist gering,

²⁴⁵ „Are you really enlightened enough to ‚get‘ accelerating change? Are you really awake and aware, preparing for Singularity? The engineering will come about automatically, after all. Remember, the new attitude is that technology is self-determined, that is a giant supernatural creature growing on its own, soon to overtake people.“ Lanier, *Who owns the Future?*, 2013, S. 212f.

²⁴⁶ Sloterdijk, *Sphären I*, 1998, S. 224ff.

dass der Hexenmeister heimkehrt, um den frei gesetzten Aktanten in seine Schranken zu weisen, und die Tendenz zum Demiurgischen bleibt bedenklich.²⁴⁷ Es scheint dabei gerade der Begriff des „Künstlers“ zu sein, der die Rezeption des berühmten Diktums so problematisch werden lässt. Ersetzt man ihn, wie von Bruno Latour für die Formulierung der Wirksamkeit des technologischen Instrumentariums in der „Akteur-Netzwerk-Theorie“ vorgeschlagen, durch den wertneutraleren Begriff „Akteur“ oder „Aktant“, öffnen sich ganz andere Zugangsmöglichkeiten jenseits des traditionellen Künstlerklischees, das die Beuys-Rezeption innerhalb des Referenzsystems „Kunst“ immer noch bestimmt.²⁴⁸ „Akteur“ kann anders als „Künstler“ im Spiel des Lebens problemlos jeder und jedes werden. Die künstlerische Qualität des Werkes von Joseph Beuys zeigt sich jedoch nicht in seiner Breitenwirksamkeit und Massenkompabilität, sondern in der Spezifik seiner transformatorischen Methode und in seiner individuellen Loyalität zum Körper, zur Sinnlichkeit und zum plastischen Material als mögliche Antwort auf das von Hans Jonas beschriebene Dilemma des modernen Menschen, sich nach Jahrhunderten des „Panvitalismus“ in einer Epoche des „Panmechanismus“ zu befinden.²⁴⁹ Beuys sucht und findet in seinen biologisch inspirierten Werkprozessen eine animistische Alternative, den auch für das Virus identifizierten „dritten Weg“ zeitgemäßer Inkorporation zwischen Natur und Kunst, Materialismus und Idealismus, Geist und Materie.

8.3 Subversion, Infiltration, Destabilisierung. Störungen als Hoffnungsträger viraler Interaktion?

„Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur Einbildung.“²⁵⁰

Das Virus wird in vielen Texten und Bildern als subversives Potential verstanden (vgl. Kap. 5.6 und 6.4). Zum Selbstverständnis der westlichen Moderne gehören in Kunst, Medien und

²⁴⁷ Der Künstler und Kritiker Hans Platschek warnte hinsichtlich der künstlerischen Strategie Beuys' vor babylonischer Sprachverwirrung, denn wenn Kunst zu einer Sprache vor der Sprache werden sollte, verschwimmen laut Platschek Bezeichnungen und Zusammenhänge, sofern ein „Demiurg“ es will: „Eines seiner Fangworte lautet: Jeder Mensch ist ein Künstler. So generös das auch aus dem Mund dessen klingt, der eine angebratene Fischgräte für gutes Geld in den Handel bringt, gemeint ist das Ansinnen, politische Zustände als Magie, die Warenwelt als Stilleben und soziale Verhältnisse als Bastelmaterial zu nehmen, als ein Bastelmaterial, wohlverstanden, das Jenseitiges zum Ausdruck bringt.“ Platschek, *Über die Dummheit*, 1992 (1984), S. 83f.

²⁴⁸ Zur „Akteur-Netzwerk-Theorie“ vgl. Latour, *Eine neue Soziologie*, 2007.

²⁴⁹ Zu „Panvitalismus“ und „Panmechanismus“ vgl. Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1994 (1973), S. 25-31.

²⁵⁰ Foucault, in: Ders./Seitter, *Subversion des Wissens*, 1996 (1974), S. 28.

Kunstvermittlung die kritische Grenzüberschreitung, der Bruch, die Erweiterung des Zuständigkeitsbereiches und eine emanzipatorische „Ästhetik permanenter Störung“.²⁵¹

Der kriegerische Pioniergeist künstlerischer Avantgarden in der westlichen Welt – in der Praxis eher mit Guerillamethoden angewandt – formuliert sich im Begriff „Avantgarde“ selbst.²⁵² Schon der traditionelle kunstwissenschaftliche Begriff der „Avantgarden der Moderne“ verrät, wie zentral zu Beginn des viralen bzw. seinerzeit noch bakteriologisch-mikrobiologischen Diskurses die militärische Pionierleistung vor dem „Feind“ war. Mittlerweile scheint keiner mehr recht zu wissen, wie letzterer aussieht und wo er wohl neuerdings stehen mag. Eine diffuse Bedrohung wie das Virus bietet sich daher als nebulöses Phantasma eines ominösen Kontrahenten an. Ebenso unscharf ist die umgekehrte Vorstellung von der Diffusion eigener Agenten zwecks Subversion und Infiltration des (Kunst-)Systems mit parasitärer Information. Sind in der nach dem Immunmodell organisierten Disziplinalgesellschaft Familie, Staat und Kirche als deutliche Grenzen definierende Institutionen verantwortlich zu machen für die Befindlichkeit des Individuums in der Masse, wird mit der Öffnung dieser Grenzen – inklusive der schon thematisierten „Erweiterung des Kunstbegriffs“ und der Freigabe der kulturellen Grammatik – auch die Zuständigkeit für das Außen bzw. das nicht mehr recht fremde Andere zur Debatte freigegeben: „Die Gesellschaft gerät heute zunehmend in eine Konstellation, die sich dem immunologischen Organisations- und Abwehrschema ganz entzieht. Sie zeichnet sich durch das Verschwinden der Andersheit und Fremdheit aus.“²⁵³

Für den Berliner Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han unterscheidet sich die auf die Disziplinalgesellschaft folgende Leistungsgesellschaft von ihrem Vorgängermodell durch das erschöpfend positivistische „unbegrenzte Können“ und eine ermüdende Überaffirmation: „An die Stelle von Verbot, Gebot oder Gesetz treten Projekt, Initiative und Motivation.“²⁵⁴ In der aktuellen Konsens- und Zuspruchsgesellschaft wird die „kreative“ Distinktion folgerichtig zur Norm erhoben, „Verrücktheit“ zum konventionellen Standard und Andersheit schon deshalb geradezu unmöglich – gleichzeitig nimmt die Rede von Virulenz und vermeintlicher Viralität

²⁵¹ „Basisdemokratie à la Beuys war Ästhetik permanenter Störung.“ Wyss, *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 103.

²⁵² „Avantgarde“ heißt bekanntlich im Wortsinn „militärische Vorhut“.

²⁵³ Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, 2010, S. 9ff. Han legt seiner These, das Immunmodell sei für die aktuelle Gesellschaft nicht mehr zutreffend und man müsse von einem Paradigmenwechsel nach dem Ende des Kalten Krieges ausgehen, ein nicht mehr ganz aktuelles Virenmodell zugrunde. Folgt man aktuellen naturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen, wie den in dieser Arbeit herangezogenen Arbeiten der Virologin Karin Mölling und des Evolutionsbiologen Freeman Dyson, ist nämlich gerade die Hybridisierung und die Zunahme von Autoimmunkrankheiten ein aktuelles, kulturvirologisch zu interpretierendes Phänomen und ganz und gar nicht, wie Han meint, „nicht mehr ‚viral‘“. Insofern geht auch seine Kritik an Roberto Espositos Konzept der „Immunitas“ von nicht ganz aktuellen biologischen Voraussetzungen aus. Ebd., S. 10f.

²⁵⁴ Ebd., S. 20.

immer noch weiter zu. Alles, was nur im Entferntesten nach Subversion, Provokation, Infiltration oder Destabilisierung klingt, wird dem monetär legitimierten (Kunst-)System als engagierter Energieträger eingefügt und schlichtweg egalisiert – eindeutige Anzeichen eines perfekt funktionierenden Immunsystems, das allerdings zunehmend unter autodestruktiven Tendenzen und heftigen Autoimmunstörungen zu leiden beginnt.²⁵⁵ Dies sind deutliche Anzeichen einer Monokultur. Trotzdem scheint es, wie der linkstheoretische slowenische Philosoph Slavoj Žižek konstatiert, als stärke jeder Subversionsversuch – ähnlich wie eine Impfung – das herrschende System des Spätkapitalismus noch zusätzlich:

„Ist die Geschichte des Kapitalismus nicht die lange Geschichte dessen, wie das ideologisch-politische Rahmenwerk dazu in der Lage war, sich die Bewegungen und Forderungen einzuverleiben (und sie von ihre subversiven Kanten zu befreien), die scheinbar gerade sein Überleben bedrohten?“²⁵⁶

Diedrich Diederichsen definierte 1993 Subversion noch traditionell als „Unterwanderung, Zerrüttung, Untergrabung“ und merkte in seiner umfassenden Definition gleichzeitig an, dass „Unterwanderungsängste so alt wie die Kriegsführung selbst sind“.²⁵⁷ Vielleicht ist es deshalb so schwer, von der gewohnten Metaphorik Abstand zu nehmen. Auch Diederichsens umfassende Definition anhand von Begriffen wie „Auflösung oder Zersetzung“ und der „Abweisung der stets dialogischen Struktur der Kritik oder des Protestes“ bzw. „Kommunikationsverweigerung“ bleibt dem bellizistischen Metaphernfeld zugewandt, dem übrigens auch der in den 1980er Jahren prototypische Virendiskurs folgte. Ähnlich wie es Derrida in seiner dekonstruktivistischen Viretheorie vorschlägt (vgl. Kap. 6.4), bringt auch er den Begriff der Subversion auf einen poststrukturalistischen gemeinsamen Nenner mit künstlerischen Methoden der Dekonstruktion, wie „das Zerreißen von vorgegebenen Formen, wobei diese erkennbar bleiben/bleiben sollen (Collage, De-Collage, Eklektizismus, Sample, Zitat)“, hierin dem bei William S. Burroughs so beliebten Vokabular der „Geheimdienstmetaphorik“ folgend. Nach Ende des Kalten Krieges wurde das akute Problem zeitgenössischer Subversionsromantiker des 21. Jahrhunderts schon 1993 als kommunikatives Dilemma überdeutlich:

„Das Benennen eines Feindes und das Sichtbar/Wahrnehmbarmachen seiner Verbrechen, die er durch permanente Kommunikation über sie erfolgreich verdunkelt.

²⁵⁵ Die Autoimmunerkrankung AIDS ist mit ihrem retroviralen Erreger HIV gerade deswegen so symptomatisch für die kulturelle Situation in den Gesellschaften westlicher Industrienationen, weil, wie es Roberto Esposito ausdrückt, die Vorzeichen von „innen“ und „außen“ umgekehrt werden; denn „nicht die Interiorisierung des Äußeren, sondern die Externität des Inneren selbst“ wird zum „Frontalangriff, den es gegen den Heilsmythos des Immunsystems führt“. Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002), S. 226ff.

²⁵⁶ Žižek, Slavoj, *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Wien 2013 (1998), S. 88.

²⁵⁷ Definition „Subversion“ nach Diederichsen, Diedrich, „Subversion – Kalte Strategie und heiße Differenz“, in: Ders., *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93*. Köln, 1993, S. 36.

Denn da Informationen ja schon die „Poesie der Macht“ bilden, versuchen sich die Poeten der Subversion hilflos über den Mangel an Informationen zu definieren.²⁵⁸

Ob es immer noch, wie Diederichsen an dieser Stelle betont, die „drängendste ästhetische Aufgabe der Gegenwart“ sein mag, eine Sprache zu finden, um diesen Feind zu benennen und sichtbar zu machen, sei dahingestellt, bemerkenswert ist allerdings die enge inhaltliche Übereinstimmung des zu benennenden „Feindes“ mit einigen wesentlichen Kriterien des Viralen.²⁵⁹ Innen und Außen, Freund und Feind sind durch den Einsatz komplexer Strukturen von Kopie, Fake und Mimikry auch in Kunst, Medien und Kunstvermittlung schon längst ununterscheidbar geworden. Die etwas zynische Schlussfolgerung aus Homogenisierung und daraus resultierender Ununterscheidbarkeit und Monokultur wird vom Kunstwissenschaftler Beat Wyss im Kontext des politischen Terrorismus so formuliert: „In ihrer politischen Wirkung unterscheiden sich Terroranschläge von einem Kunsthappening dadurch, dass auf dieses keine Notstandsgesetze folgen.“²⁶⁰ Wenn jedoch symbolischer und wirklicher Schauplatz bewusst vertauscht werden, handelt es sich nicht mehr um Kunst. Diese Ununterscheidbarkeit ist aus kunstvirologischer Perspektive ein Kernproblem künftiger Kultur.

8.3.1 Lob der Subversion: Selbstermächtigung oder Selbstregulierung?

Fluxus und Happening entstanden im Fahrwasser aggressiver und teils auch gezielt destruktiver künstlerischer Strömungen der Nachkriegszeit, doch besteht ihr Potential nicht in der direkten Konfrontation, sondern im „eher konstruktiv[en]“ Versuch – so formuliert es der „Impresario“ Maciunas –, auf leichtfertige, spielerische und humorvolle Art neue Zusammenhänge, also Mutationen und Rekombinationen von bekanntem künstlerischen Material und Alltagsgegenständen, herzustellen und Grenzen zu öffnen.²⁶¹ Daher standen auch die ersten Kunstvermittler „avant la lettre“ – wie in Deutschland das Beispiel Bazon Brocks exemplarisch zeigt – Fluxus sehr nahe. Fluxus-Akteure haben in Radio, Fernsehen und Video Tape (VT) neue Möglichkeiten künstlerischer Unabhängigkeit und Grenzüberschreitung gesehen, und auch nachfolgende, vom im dritten Teil beschriebenen „Fluxus-Virus“ infizierte Künstler wie Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch und Ulrike Rosenbach unternahmen schon in den späten 1970er Jahren prädigitale virale TV-Sendungsexperimente als „Alternativ TV (ATV) Köln, „Mikrofernsehen“ gegen das noch

²⁵⁸ Ebd., S. 42.

²⁵⁹ Ebd., S. 43.

²⁶⁰ Wyss, *Postmoderne Monokulturen*, 2009, S. 106.

²⁶¹ Ein Beispiel dafür ist das im dritten Teil erwähnte „Destruction in Arts Festival“ (DIAS), London, 1966.

existierende staatliche Monopol und ein[en] Akt anti-autoritärer Fernsehpiraterie von selbsternannten „Vidorebellen“.²⁶² Auch die fortlaufende Weiterentwicklung von alltäglich einsetzbaren Drucktechniken wie Fotokopie (Modell „Xerox 914“, 1960), Siebdruck und Offsetlithographie erleichterten in der vordigitalen Ära seit den 1960er Jahren die Multiplikation von Informationsträgern und künstlerischen Multiples.

Mit dem Internet und der Verbreitung digitaler Technologie im Alltag der Weltbevölkerung in der Pionierphase der Globalisierung schienen in den 1990er Jahren zunächst ganz neue Wege der Selbstermächtigung und des Informationsaustausches möglich. Diese Vision erscheint in der heutigen Digitalära vielfach entzaubert und Modellen der Kontrolle oder „Selbstregulierung“ gewichen zu sein. Doch verläuft kulturelle Evolution ebenso wenig wie die biologische Evolution linear. Wie weit die angenommene künstlerische und intermediale Virulenz tatsächlich reicht, um in der Realität wirksam zu werden, wird daher kritisch zu prüfen sein. Denn so einstimmig, wie Subversion, Infiltration und Destabilisierung als anarchistisches Potential seit den 1970er Jahren von „Gatekeepern“ und Kunstexperten systemimmanent weggelebt werden, muss es sich wohl um eine harmlose und wenig wirksame Form der Subversion handeln, gegen welche längst alle effektiven Gegenmaßnahmen bekannt sind. Das Lob der Subversion in der Öffentlichkeit westlicher Staaten mag kritisch und nachdenklich stimmen. Äußerst kurios erscheint vor diesem Hintergrund Subversion als staatlich gefördertes Programm einer „Subversivmesse“ in der österreichischen Stadt Linz (anlässlich deren Auszeichnung als „Europäische Kulturhauptstadt 2009“), die „Anlaß und Inspiration“ für eine Bielefelder Publikation zu „Kunst, Krise und Subversion“ im Jahr 2012 werden sollte. Die Autoren bezeichnen den eher widersinnigen Kontext als

„spannenden Spagat zwischen subversiver Praxis und messeüblicher Publikumstauglichkeit. Die Messe lud ein, subversive Kunst- und Aktionsformen hautnah zu erleben und zu erlernen. 50 Gruppen und Künstler/-innen aus 22 Nationen präsentierten ihre Projekte in messetypischen Kojen und lockten damit über 5000 Besucher/-innen in die Linzer Hafenhalle.“²⁶³

Hintergrund der Bereitschaft der Stadt Linz, eine solche Veranstaltung als hochwillkommen zu begrüßen und zu finanzieren, ist der Imageschaden, den man im Kulturhauptstadtjahr 2009 durch die internationale Assoziation des Ortes mit Adolf Hitler befürchten musste, der einen Teil seiner Kindheit in der Stadt verbracht hatte. Zugegebenermaßen ist Linz nach der Messe nicht viel anders als vorher, als Erfolg erscheint sie den Veranstaltern dennoch: „Neue

²⁶² Frieling, in: Daniels/Frieling (Hg.), *Medien, Kunst, Aktion*, 1997, S. 115ff.

²⁶³ Bandi, Nina/Kraft, Michael G./Lasinger, Sebastian (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*. Bielefeld, 2012, S. 9.

Allianzen wurden geschmiedet, Menschen haben sich kennengelernt und der Begriff Subversion erhielt auch außerhalb einschlägiger Kreise einen gewissen Charme.²⁶⁴ Die Motivation der Autoren bleibt hier ebenso unklar wie diejenige der Organisatoren der „Subversivmesse“. Wenn Subversion zum Event mit Voranmeldung wird, bleibt faktisch wenig Freiraum für Unterwanderung und subversive Kunst gerät zur dienlichen Dekoration:

„Die Frage, die sich uns stellt, ist folglich, wie sich daraus Räume und Geografien des Widerstandes eröffnen können. Wie kann eine Auseinandersetzung um das Politische und das Gemeinschaftliche in einem von marktliberalen Kräften dominierten Umfeld mit verstärkter Vehemenz geführt werden? [...] Das Feld der Kunst kann uns dabei dienlich sein, wie die Beiträge in diesem Band zeigen.“²⁶⁵

Dass Subversion als thematische Vorgabe nicht zwangsläufig auf gelungene Kunstaktionen hinausläuft, sollte an dieser Stelle gleichfalls angemerkt werden. Dienlich und dienstbar erscheint die so funktionalisierte Kunst in ähnlicher Weise auch Vertretern der Sozialpädagogik, der Frühpädagogik, der Museumspädagogik und der Psychotherapie.²⁶⁶ Jeder bedient sich, wie er kann, im „Steinbruch Kultur“.²⁶⁷ Dabei wird oft übersehen, dass diese Formen des angewandten Utilitarismus die Kunst selbst möglicherweise wider jede gute Absicht unterwandern, aushöhlen und zur unbotmäßigen Dienstbarkeit zwingen.

8.3.2 Subversion als Substitut? Hoffnungen auf einen viralen Stil

Auch die Autoren der Publikation zur „Subversivmesse“ erkennen die Gefahr, dass Subversion zu einem „Substitut der Politik“ wird, oder im Sinne der hier vorgelegten Untersuchung, zu einer Impfkampagne als Simulation von Wirksamkeit. Zu einem besonderen Hoffnungsträger einer Poetik der Subversion hat es seit den 1990er Jahren der französische Philosoph Jacques Rancière gebracht. Dieser betont explizit immer wieder die Möglichkeit zur Emanzipation und Selbstermächtigung, stellt dabei aber auch klar, dass er nicht annehme, man könne derartige Erfahrungen, beispielsweise durch partizipative Kunstaktionen, gezielt hervorrufen. Gleichzeitig wehrt sich Rancière gegen die im Rekurs auf Foucault häufig postulierte völlige biopolitische Unterworfenheit des Einzelnen in der Gegenwartsgesellschaft und formuliert so neue Freiräume und Emanzipationsmöglichkeiten:

²⁶⁴ Ebd., S. 9f.

²⁶⁵ Ebd., S. 23.

²⁶⁶ Zur vermeintlichen Dienstbarkeit der Künste stellt der Erziehungswissenschaftler Johannes Bilstein fest: „Die Künste sind ein Teil der Event-Kultur geworden, vielfältig eingespannt in eine ihre notwendigen Innovationen durch ‚Kreativität‘ produzierende Kultur. Sie dienen vielerlei Nützlichkeiten: Von der Intelligenzförderung kleiner Kinder bis zur Inspiration wirtschaftlicher Führungskräfte, von der Belebung des Schul-Alltags bis zur Seelen-Rettung in der Psychotherapie. Die Konflikte aber sind damit keinesfalls erledigt. [...] Manchmal weiß die Magd genauer, wo es lang geht, als ihre Herren.“ Bilstein, Johannes, „Musen als Mägde“, in: Ders./Kneip, *Curriculum des Unwägbareren II*, 2009, S. 25ff.

²⁶⁷ Zacharias, *Kultur und Bildung*, 2001, S. 147.

„Man sagt uns, dass die Leute weniger arbeiten und Formen des Schutzes genießen, aber dass ihr Leben gänzlich von den Rhythmen der Arbeit einerseits und andererseits von den Maschinen des Konsums und der Macht der Medien beherrscht wird. In gewisser Weise ist es also immer noch derselbe Diskurs, der besagt, dass das Leben gänzlich unterworfen ist, mit der Vorstellung, dass jede Art der Veränderung eine neue Form der Knechtung darstellt. Zum Beispiel beziehen viele Leute, die Foucault lesen, aus ihm die Vorstellung, dass die sozialen Absicherungsformen die neuen Formen der Macht sind, die über das Leben ausgeübt wird. Ich glaube nicht, dass das stimmt. Es gibt immer eine Wahl, wie man diese Formen denken und gebrauchen kann. Andere sagen, dass das Leben gänzlich dem Fernsehen oder dem Internet unterworfen sei. Aber wir können jederzeit überprüfen, dass man mit dem Internet sich entweder der herrschenden Ideologie unterwerfen kann oder neue Formen des Diskurses oder der Diskussion schaffen kann. Ich bestreite also die wiederkehrende Rede davon, dass das Leben gänzlich unterworfen und ausgefüllt ist. Ich denke, dass diese Vorstellung der Biopolitik etwas sehr Schädliches an sich hat, wenn man sie so versteht, dass sie das Leben gänzlich regiert, dass unser Fleisch und unser Blut vom Gesetz der Macht regiert wird.“²⁶⁸

Gegen vermeintlichen Determinismus wenden sich auch urbane Interventionen wie Street-Art (Graffiti, Stencil, Affiche) oder Kommunikationsguerilla (Kap. 6.5), aber auch das kommerzielle Guerillamarketing (Kap. 5.4). Auch wenn für manche Liebhaber der Subversion schon die „illegale Ausübung von Politik subversiv ist“, besteht im Risiko der von Žižek oben beschriebenen Einverleibung ebenso wie in der Umkehrung in das Gegenteil der Intention des subversiven Engagements der signifikante, für Viren typische Kontrollverlust. Guerillakommunikation ist mittlerweile zu einem beliebten Marketinginstrument aller politischen Akteure geworden.²⁶⁹ Dabei greift die Reduktion auf politische oder die im Kontext von Fluxus thematisierten performativen Akteure hier selbstverständlich zu kurz, denn zum „Akteur“ werden gemäß der Definition des französischen Soziologen Bruno Latour

²⁶⁸ Rancière, Jacques, *Die Erfindung des Möglichen. Interviews 2006-2009*. Wien, 2009, S. 236.

²⁶⁹ Der Soziologe und Kunsthistoriker Jens Kastner hält es beispielsweise für eine Aufgabe subversiver Praktiken, „eine dominante politisch-moralische Ordnung im emanzipatorischen Sinne“ herauszufordern und dabei deren Stabilität nicht nur zu „unterlaufen“ (Einzelaktion), sondern zu „unterwandern“ (kollektive Aktion). Er unterscheidet „fordernde“ (gewerkschaftliche) oder „attackierende“ (terroristische) Praktiken. „Subversiv können Praktiken nur aus einer marginalisierten Position heraus sein“, was allerdings nicht bedeuten müsse, so Kastner, dass es sich um eine „Minderheiten-Position“ handeln müsse. Schon die „illegale Ausübung von Politik“ ist für ihn daher subversiv. Allerdings bleibt Kastner den Beleg dafür schuldig, dass die von ihm beschriebenen „Street Art“-Motive in diesem Sinne platziert wurden. Die Aneignung von urbanem Raum ist per se schon eine Selbstermächtigung und immer mit einem gewissen Risiko verbunden, daher ist es müßig, den politischen Gehalt einer solchen Aktion nach ihrem Subversionsgrad bemessen zu wollen. Einen nicht unbeträchtlichen Anteil haben auch Territorialverhalten, Spaß und künstlerischer Ausdruckswillen – in direkter Konkurrenz zu den Bildern des öffentlichen Raumes (Verkehrsschilder, kommerzielle Nutzung, Werbung) ist ein bildnerischer Wildwuchs auf diesem Territorium stets auch politische Kommunikation. Interessant daran ist weniger die „Insurrektion“ (Erhebung) als die Tatsache, dass Graffitis ebenso nach der kapitalistischen Logik der Landnahme operieren wie die dominanten kulturellen Praktiken der jeweiligen politischen Macht (Kap. 6.5). Daher scheint im hier vorgestellten Kontext der von Kastner kritisierte Ansatz des argentinischen Anthropologen Nestor Garcia Canclini, von „hybriden Kulturen“ zu sprechen, realistischer. Vgl. Kastner, Jens, „Insurrektion und symbolische Arbeit. Graffiti in Oaxaca (Mexiko) 2006/2007 als Subversion und künstlerische Politik“, in: Bandi/Kraft/Lasinger, *Kunst, Krise, Subversion*, 2012, S. 37-61; vgl. auch Garcia Canclini, *Hybrid Cultures*, 2005.

ebenso menschliche wie nicht-menschliche Seinsformen, dessen Akteur-Netzwerk-Theorie vom „Glauben an die transformatorische Kraft medialer Prozesse“ und das Potential der Störung im kommunikativen Vermittlungsprozess gekennzeichnet ist.²⁷⁰

„Akteure definieren sich vor allem als Hindernisse, Skandale, als das, was die Unterdrückung stört, die Herrschaft aufhebt, was Schließung und Zusammensetzung des Kollektivs durchbricht. Einfacher ausgedrückt: Menschliche und nicht-menschliche Akteure erscheinen zunächst als Störenfriede. Ihr Handeln läßt sich vor allem durch den Begriff der Widerspenstigkeit definieren.“²⁷¹

Aus dieser Perspektive ließe sich nunmehr ein wahrhaftig subversiver Ansatz entwickeln, wenn sich bisherige Kategorien des westlichen Denkens durch die Einbeziehung des Nicht-Menschlichen radikal unterwandern ließen.²⁷² In einer Neuinterpretation der Leibniz'schen „Monadologie“ formuliert Latour eine Reihe von animistischen Lehrsätzen zur Wirkungsweise von Kräften (bzw. Schwächen) auf Daseinsformen und erhebt die Allianz der unterschiedlichsten Akteure zum erklärten Grundsatz seiner Ontologie.²⁷³ „Nothing can be reduced to anything else, nothing can be deduced from anything else, everything may be allied to everything else.“²⁷⁴ Mit dieser Theorie der Allianzen, Vermischungen und vernetzten Identitäten steht Latour klar erkennbar in der poststrukturalistischen Tradition der Virustheorien, in denen eine regelrechte Mythologie des Hybriden entfaltet wird (Kap. 6.4). Laut Jean Baudrillard gibt es beispielsweise einen Energiebegriff, der anders als frontale Gewalt unterschwellig äußerst wirksam wird. Virulenz ist für ihn demnach eine „neue Energieform“, die zur Destabilisierung etablierter Systeme beitragen kann:

„Auf Französisch haben wir zwei Worte, die miteinander spielen: ‚violence‘ und ‚virulence‘. ‚Violence‘ ist die frontale Gewalt, während ‚virulence‘ eine neue Energieform auch in der Theorie ist. Die ‚Virulence‘ zielt auf die Destabilisierung und die Metastasierung der Systeme. Auch wenn wir auf alle politischen Hoffnungen verzichtet haben, bleibt diese Virulenz weiterhin möglich.“²⁷⁵

So ausgedrückt, erscheint sogar die geringste Form der Subversion als letzte verbleibende politische Hoffnung. Die Option auf Intervention und Interaktion wird aber auch hier weitgehend mit bellizistischem Vokabular bestritten (Kap. 6.3), und insbesondere in der zeitgenössischen Kunst überdauern viele Formen kriegerischer Metaphern im

²⁷⁰ Grampp, *Medienwissenschaft*, 2016, S. 227.

²⁷¹ Latour, *Parlament der Dinge*, 2001 (1999), S. 115.

²⁷² „If we succeed in this emancipation of the nonhumans from the double domination of society and science, it will be the finest result of that perhaps clumsily begun ‚anthropology of the sciences‘. However, in order to reach that aim, we have to abandon many intermediary beliefs: belief in the existence of the modern world, in the existence of logic, in the power of reason, even in belief itself and in its distinction from knowledge.“ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 150.

²⁷³ Leibniz, *Monadologie*, 1996 (1714).

²⁷⁴ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 163.

²⁷⁵ Baudrillard, „Viralität und Virulenz“, in: Rötzer, *Digitaler Schein*, 1991, S. 86.

kunstwissenschaftlichen Energiediskurs mit seiner Rede von der „Kraft“ der Kunst.²⁷⁶ Sollte also, während der Kunstmarkt in bester sozialdarwinistischer „survival of the fittest“-Argumentation verharrt und auf recht monokulturelle Weise über die Sichtbarkeit und materielle Präsenz von Kunstwerken bestimmt, eine Verlagerung marginalisierter künstlerischer Aktivitäten in molekularbiologische Aktivitäten probiert werden? Findet vielleicht schon längst eine Unterwanderung offizieller Museumspolitik durch freischaffende Agenten der Vermittlung und Kommunikation statt? In welche Richtung tendiert der künftige kulturelle Evolutionsprozess?

In bildender Kunst und Literatur wurde im Kontext der Postmoderne in den 1980er Jahren Fragmentarisierung, Dekonstruktion und geradezu terroristische Übergriffigkeit zum Prinzip eines „viralen Stiles“ erhoben (Kap. 6.4), der vor allem in der Popkultur virulent wurde (Kap. 6.5). Nach Jean Baudrillard muss Sprache sich „vom Viralen infizieren lassen“ und selbst fragmentarisch werden: „Vielleicht muß die Sprache terroristisch, krachförmig und viral zugleich werden.“²⁷⁷ Wenngleich daraus eine „fraktale Poesie“ entstehen könne, warnt Baudrillard vor übertriebenen Hoffnungen auf einen „viralen Stil“. Diese Hoffnungen müssen zwangsläufig enttäuscht werden, wenn man meint, den künstlerischen Ansatz gleichfalls militaristisch beschreiben zu müssen. Das Besondere an den in dieser Untersuchung vorwiegend behandelten Fluxus-Akteuren ist es, dass sie weniger als Guerilleros, Terroristen oder Piraten als vielmehr als semiprofessionelle Entertainer, Improvisateure und Neo-Akademiker auftreten. So stellte der langjährige Kurator der Moderne des Düsseldorfer Museums Kunstpalast Stefan von Wiese zur subversiven Rolle der „Virenschleuder“ Nam June Paik als Impuls des Fremden im Transformationsprozess des Düsseldorfer Umfeldes treffend fest:

„Und doch waren die Düsseldorf-Visiten kräftige Impulsauslöser – ein Geschenk für die rheinische Landeshauptstadt, die hier mit fremdem Denken aus der Ruhe gerissen wurde. [...] Zwei auf den ersten Blick so verschiedenartige Phänomene wie Anarchie und Technologie hat Paik in die Düsseldorfer Kunstszene hineingeschmuggelt.“²⁷⁸

Das Fluxus-Virus als techno-anarchischer Hybrid erscheint hier als interessante Beschreibung seiner Schlüsselfunktion zu einem dritten Weg jenseits von Vitalismus und Mechanismus bzw. von Materialismus und Idealismus (Kap. 5.1). Der Künstler als Schmuggler, Hasardeur und Auslöser von Impulsen ist in der frühzeitig von Guy Debord diagnostizierten „Gesellschaft des Spektakels“ der Gegenwart von vermeintlichen künstlerischen

²⁷⁶ Vgl. Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*. Berlin, 2013.

²⁷⁷ Baudrillard, „Viralität und Virulenz“, in: Rötzer, *Digitaler Schein*, 1991, S. 84f.

²⁷⁸ Kurator und Leiter der Abteilung Moderne Stephan von Wiese anlässlich der Ausstellung von Studenten der Paik-Klasse „Mixed Pixels“ 1996 im Museum Kunstpalast Düsseldorf, <http://www.cultd.net/paik/text/wiese.html> (aufgerufen am 22.3.2018).

Provokationen und cleverer Spekulation als Surrogate für genuine künstlerische Impulse zur gesellschaftlichen Transformation vielleicht aus dem Blickfeld geraten, lebt aber – wie von Tristan Tzara schon in der Weimarer Grabrede für Dada (Kap. 7.2) prognostiziert – in den Zwischenräumen fort.²⁷⁹ Zunehmend scheinen Künstler diese Zwischenräume nicht nur in Museen und Galerien, sondern auch im öffentlichen Raum, in Wirtschaftsunternehmen und Forschungszentren zu suchen und für diese neue Kommunikationsformen zu entwickeln. Zwecks subversiver Grenzüberschreitung und Infiltration wie auch zur Feststellung klar begrenzter Form und Identität wünscht sich mancher zeitgenössische Orientierungssuchende gelegentlich wieder eine solide Disziplinargesellschaft, wie es sie heute im Einzugsgebiet der hier untersuchten Kunstsysteme westlicher Staaten nicht mehr gibt. Wie wirksam Grenzöffnungen, Abbau von Sprachbarrieren und gesellschaftliche Transformationsprozesse in der westlichen Kultur seit Beginn des 20. Jahrhunderts geworden sind, zeigt sich vielleicht am besten am Problem der Überschreitung im scheinbar unbegrenzten, randlosen Raum der Endlosschleifen, Latenzen und Ereignislosigkeiten. Was bleibt dem profilierten Kritiker und Künstlerrevolutionär, nachdem nicht einmal mehr eine Mauer der Fall ist? Welche reale Grenze bietet sich zum Untergraben an, auf dass nicht alles im Sinne des Eingangszitats von Michel Foucault „nur Einbildung“, also komplett virtuell wird? Wenn der virale Befall des Systems, von dem im Folgenden die Rede sein soll, darin besteht, dass sich die Grenzen zwischen Realität und Virtualität komplett auflösen, könnte die Subversion der Zukunft vielleicht auch im Errichten von individuellen Schutzräumen und in schlichten Abgrenzungsstrategien bestehen.

8.3.3 Permanente Alarmbereitschaft.

Kontrollmacht als viraler Befall der Kommunikationssysteme

Seit dem Bekanntwerden von HIV/AIDS, gern auch als „AIDS-Krise“ bezeichnet, geraten in Kongruenz zur zunehmenden Bedeutung des internationalen Terrorismus die kulturellen und gesellschaftspolitischen Freiheitsmodelle insbesondere der 1960er Jahre ins Wanken. Seit zusätzlich mit dem Terrorspektakel „9/11“ ein Monument allgegenwärtiger Bedrohung aus dem Inneren wie Äußeren errichtet wurde, haben virale Modelle eine Bedeutung erlangt, die selbst verschwörungstheoretische Phantasien bei weitem übersteigt. Ob Finanzkrise, politische Brandherde, Migration oder Klimakrise: Durch die Erzeugung von Krisenstimmung und die Reinstallation apokalyptischer Modelle inklusive der Rückkehr der Monstren als besondere Form der Hybridisierung erlebt ein antimoderner Irrationalismus weltweite

²⁷⁹ Vgl. zur Persistenz der „Dada-Mikroben“ die schon mehrfach zitierte Grabrede für Dada: Tzara, nach Richter, *DADA*, 1978 (1964), S. 197.

Konjunktur. Die „Erzeugung von Angst“ wird dabei in bedenklicher Weise von den dominanten Medien- und Kommunikationssystemen, zu denen auch Kunst und Wissenschaft gehören, betrieben.²⁸⁰

Schon 1978 prognostizierte der französische Philosoph Jean Baudrillard den permanenten Ausnahmezustand in der heutigen Welt als Ergebnis einer Krisenstrategie:

„Ich möchte wissen, ob nicht irgendwo die Ideologie der Krise eine außerordentliche Wirksamkeit im Sinne des Systems der sozialen Kontrolle selbst entfaltet. [...] Die Krisenstrategie ist heute für die Macht die einzig mögliche. Sie kann den Individuen gegenüber nur noch frontal funktionieren, wenn sie sie in Krisenstimmung versetzt, wenn sie sie aufruft, die Krise zu lösen und sie für die Krise verantwortlich macht.“²⁸¹

Produktionen der Pop-Kultur und Massenunterhaltung spiegeln diese Strategie (vgl. Kap. 6.5). Gerade die mit HIV/AIDS inaugurierte Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen stellt ein grundsätzliches biophilosophisches und soziologisches Problem dar. Wie Ulrich Beck 1986 in seinem soziologischen Klassiker *Risikogesellschaft* beschreibt, wird auch in der Wissenschaft das Verhältnis von Innen und Außen vertauscht, und es gibt im Sinne des schon beschriebenen Immundiskurses keine verlässliche „Wissenschaftsimmunität“ mehr: „Die Differenz zwischen ‚unaufgeklärtem Pöbel‘ und ‚aufgeklärtem Bürger‘ oder, moderner ausgedrückt: zwischen Laien und Experten, schwindet und verwandelt sich in eine Konkurrenz unterschiedlicher Experten.“²⁸² Dem entsprechen die schon beschriebene Behauptung, jeder könne zweifelsohne zum Kunstproduzenten werden, sowie eine gleichzeitige Vermischung von Zuständigkeiten des Öffentlichen und Privaten und die Ununterscheidbarkeit von Arbeit und Leben (Kap. 8.2). Gleichzeitig wird mit dem Schwinden äußerer Gefahren, insbesondere nach Ende des Kalten Krieges und mit der Globalisierung, die Feststellung von beunruhigenden innergesellschaftlichen Risiken politisch notwendig, so dass Beck den heute offensichtlichen Systemwandel schon 1986 absah: „Wo Risiken die Menschen beunruhigen, liegt der Ursprung der Gefahren also nicht mehr im Äußeren, Fremden, im Nichtmenschlichen.“²⁸³

Das hier geschilderte Szenario erinnert auf bemerkenswerte Weise an die Berichte von der Transformation von Hackern zu Sicherheitsspezialisten der Anti-Viren-Industrie und der verbreiteten Vorstellung, Computerviren würden gezielt lanciert, um gesellschaftliche Kontrolle auszuüben. Besondere Wirksamkeit bezieht die Denkfigur des Virus wie schon beschrieben aus dem Paradigma der Programmierbarkeit des Lebens und der

²⁸⁰ „Wie wir bereits ausgeführt haben, ist der Hauptinhalt, der von den großen Kommunikationskonzernen verbreitet wird, die Angst.“ Hardt/Negri, *Empire*, 2002 (2000), S. 347.

²⁸¹ Baudrillard, *Kool Killer*, 1978, S. 123.

²⁸² Beck, *Risikogesellschaft*, 2012 (1986), S. 273.

²⁸³ Ebd., S. 300ff.

Manipulierbarkeit von Menschen in der ferngesteuerten Massenkultur der Digitalära. Toni Negri und Michael Hardt gehen in ihrem Buch *Empire. Die neue Weltordnung* sogar so weit, die grundlegende Machtstruktur der globalisierten Gesellschaft als weltweit verbreiteten Parasiten darzustellen, was dem viralen Modell (vgl. 5.6, Typen C und F) der als „The Board“ bezeichneten mafiösen Kontrollmacht in der Fiktion des William S. Burroughs exakt entspricht (vgl. Kap. 6.4):²⁸⁴

„Die Institutionsstruktur des Empire gleicht einem Computerprogramm, das von einem Virus befallen ist und deshalb die institutionellen Formen ringsum fortwährend moduliert und ‚zum Absturz bringt‘. Die imperiale Kontrollgesellschaft ist tendenziell überall an der Tagesordnung.“²⁸⁵

Der Frage, wie unter derartigen Bedingungen, eine (vielleicht sogar subversive) Öffnung der vorherrschende Diskurse zum Dialog möglich wird,²⁸⁶ hat der Medientheoretiker Vilém Flusser einen beträchtlichen Anteil seiner Arbeiten gewidmet: „Jede Hoffnung auf Verhütung der totalitären Gefahr der Massifizierung durch programmierte Diskurse aber ist in der Möglichkeit zu suchen, die technischen Medien dem Dialog zu öffnen.“²⁸⁷ Wenn man das dialogische Prinzip nach dem Vorbild der jüdischen Responseliteratur und in der Tradition der Talmudinterpretationen versteht, auf die sich Flusser vielfach bezieht, hält nur das wenigste von alledem, was heute in der Internetkommunikation als „viral“ und „partizipativ“ verstanden wird, den dieser Arbeit zugrundeliegenden spezifischen interaktiven „Kriterien des Viralen“ stand (vgl. Kap. 5.2). Vielfach handelt es sich um massenhafte, eher bakteriell-seriell kopierende Replikationsverfahren (vgl. Kap. 5.4), denen aber durchaus nicht das besondere Potential der Viren zu Rekombination und Mutation und somit zur Öffnung und Transformation zu eigen ist. Bloße Kopie, Übertragung und Verbreitung von Informationsstücken von Gedächtnis zu Gedächtnis, ohne eine Möglichkeit der Interaktion und Transformation, wie sie hingegen das Virus als Denkfigur bietet, wird von Flusser bekanntlich als „Diskurs“ problematisiert:

„Der Zweck der diskursiven Medien ist, Information, welche in einem gegebenen Gedächtnis gelagert ist, in andere Gedächtnisse zu übertragen. Es handelt sich um eine

²⁸⁴ „Imperiale Macht ist das negative Residuum, das Zurückweichen vor dem Handeln der Menge, sie ist ein Parasit, der von den Fähigkeiten der Menge lebt, immer wieder neue Energie- und Wertquellen zu schaffen. Ein Parasit jedoch, der seinem eigenen Wirt die Kraft aussaugt, gefährdet seine Existenz. Das Funktionieren imperialer Macht ist unausweichlich mit ihrem Verfall verknüpft.“ Hardt/Negri, Toni *Empire*, 2002 (2000), S. 369.

²⁸⁵ Ebd., S. 209.

²⁸⁶ „Diskurse vor (wie heute), dann wird die Kommunikation immer informationsärmer, herrschen hingegen Dialoge vor (wie im 18. Jahrhundert), dann stauen sich Informationen in geschlossenen Kreisen und können explodieren.“ Flusser, in: Wagnermaier/Röllner, *Absolute Vilém Flusser*, 2003, S. 124.

²⁸⁷ Ebd., S. 136.

negativ-entropische Absicht. Nach dem Diskurs ist die Summe der Informationen größer, weil sie verteilt wurde.“²⁸⁸

In diesem Licht betrachtet, ist die künstlerische Praxis der 1960er Jahre in jeder Hinsicht schon zu Beginn des Medienzeitalters und im Kontext der frühen Avantgarden ein bemerkenswerter Versuch, die vorherrschende Diskursstruktur mithilfe gezielter Störungen zu durchbrechen. Erprobt wurde die semiotische Umdeutung und Dekonstruktion von Codes der kulturellen Grammatik und Notation, die Ermöglichung eines Wildwuchses von Hybridformen, von Dialogen und spielerischen Interaktionen mit Künstlern ebenso wie mit zufälligen Passanten auf der Straße, mit Erwachsenen wie mit Kindern, mit Experten ebenso wie mit Amateuren und Dilettanten. Diese unbedingte Bereitschaft zum ergebnisoffenen Dialog hat zur Folge, dass gerade viele der Fluxus-Akteure im Laufe ihres Lebens und Schaffens in der Lehre und Vermittlung ein probates Mittel erkannten, eine solchermaßen heterogene Dialogform zu ermöglichen (vgl. Kap. 7.1).

8.3.4 Subversionsromantiker und Autosubversion

Es ist grundsätzlich Vorsicht geboten, wenn überschwängliche Nostalgie für Subversion, Infiltration oder Destabilisierung aufkommt, denn auch zahlreiche faschistische Phänomene begannen subversiv, wandten Techniken der Kommunikationsguerilla an und wurden in der Folge höchst ansteckend für Massen von Menschen. Subversionsromantiker wurden obendrein noch leicht zu Immunstimulantien des vermeintlich unterwanderten Systems. Insbesondere die im ersten Teil vorgestellten poststrukturalistischen Virustheorien werden auf diese Weise rezipiert. Dass das „perturbierende Agens“ alles entscheidende Wirksamkeit entfalten könne, ist ein Fehlschluss aus einem überkommenen biologischen, medizinischen und militärischen Modell des traditionellen Interventionismus aus dem Kalten Krieg. Es entspricht den komplexen Wechselwirkungen gegenseitiger Bedingtheit eines vernetzten Weltlebens nämlich nicht mehr.

Auch die chilenischen Biologen Umberto Maturana und Francisco Varela verstanden Darwins natürliche Auslese nicht als strukturdeterminiertes System, sondern als „Strukturkopplung“,²⁸⁹ womit Evolution in dieser neuen Interpretation der 1980er Jahre zum „strukturellen Driften“ und zum bereits erläuterten ergebnisoffenen Prozess der „Autopoiese“ wurde: „Eine Interaktion kann eine Strukturveränderung nicht determinieren, da diese Veränderung von

²⁸⁸ Ebd., S. 124.

²⁸⁹ „Wir sehen Evolution hier als ein strukturelles Driften bei fortwährender phylogenetischer Selektion. Dabei gibt es keinen ‚Fortschritt‘ im Sinne einer Optimierung der Nutzung der Umwelt, sondern nur die Erhaltung der Anpassung und Autopoiese in einem Prozess, in dem Organismus und Umwelt in dauernder Strukturkopplung bleiben.“ Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, 1992 (1984), S. 127.

dem vorangegangenen Zustand der betroffenen Einheit determiniert ist und nicht durch die Struktur des perturbierenden Agens.“²⁹⁰ Für die Hoffnungen auf einen subversiven „viralen Stil“ (aber auch für die Kontrollphantasien zeitgenössischer Neurotechnologie und viraler Marketingstrategien) bedeutet diese Analogieführung zur biologischen Evolution einmal mehr die tendenzielle Unkontrollierbarkeit viraler Interventionen, da es so gut wie unmöglich ist, alle Faktoren der Strukturkoppelung von Körpern, Nervensystemen und Medien im Kommunikations- und Erinnerungsprozess zu kalkulieren. Fluxus-Akteure unterschiedlichster Couleur haben durch ihre unvorhersehbaren, heterogenen und intermedialen Methoden, die der westdeutschen Gesellschaft der 1960er Jahre oftmals provozierend improvisiert und unprofessionell erschienen, eine Art „Auflockerung“ durch Provokation bewirkt, die eventuell subversiv genannt werden darf, in jedem Falle aber Transformation begünstigte – Joseph Beuys erklärte diese Arbeitsweise in der ihm typischen Weise als einen Prozess biokultureller Evolution mit medizinischer Indikation: „Das ist auch ein therapeutischer Prozess. Die müssen ja allmählich einmal provoziert werden. Wenn das alles so verhärtet ist, dann muss man doch das mal wirklich generell anstoßen, richtig anstoßen, dass das alles mal hochkommt.“²⁹¹

Für die künstlerische Praxis ergaben sich aus dem Öffnungsprozess der solchermaßen propagierten Auflockerung und gezielten Störung allerdings einige Paradoxien. Zum einen begann mit der Erklärung multipler Zuständigkeit und Erweiterung des Kunstbegriffs durch die Künstler der 1960er Jahre eine extreme Veränderung des Anforderungsprofils für Künstler, die insofern paradoxe Züge aufweist, als damit, wie die Kunstkritikerin Isabell Graw konstatiert, auch die „Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Markt‘“ aufgegeben wurde.²⁹² Diese Paradoxie beschreibt die Kunstwissenschaftlerin Dorothee Richter gleichfalls, wenn sie die Übernahme bestimmter Aspekte von Fluxus durch die Pop Art und den strategisch versierten Marketingexperten Andy Warhol thematisiert. Richter interpretiert Warhol als kulturpolitischen Legitimationsbeschaffer für die „gängigen kapitalistischen Produktionsweisen“ und bezeichnet Warhols New Yorker Kreativpool „Factory“ als Ort für Kunst und Leben als „Fake“, denn „dort wurde zwar ein bestimmter Lifestyle zur Schau

²⁹⁰ Ebd., S. 111.

²⁹¹ Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik*, 1984 (1976), S. 21ff.

²⁹² Die deutsche Kunsttheoretikerin Isabelle Graw bezeichnet den diesbezüglichen Übergang zwischen „historischer Errungenschaft und Fluch“ als fließend: „Die Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Markt‘ hat sich aber auch in die Subjekte und ihre Lebensformen hineinverlagert. Seit den 1960er Jahren weitete sich beispielsweise das Anforderungsprofil für bildende Künstler/innen dahingehend aus, dass sie nun auch für Bedeutungsproduktion und Vermarktung verantwortlich sein sollten. Der typische Künstler der Concept Art ist ein Künstler-Kritiker-Agent, der zuweilen auch als Unternehmer in eigener Sache agiert.“ Graw, Isabelle, „Im Griff des Marktes?“, in: Neckel, Sighard (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 2010, S. 80.

gestellt“, währenddessen wohnte Warhol jedoch immer noch bei seiner Mutter.²⁹³ Warhol erscheint in ihrer kritischen Perspektive als Wegbereiter der heute in der Netzkultur praktizierten Ausbeutung kultureller Ressourcen durch den Kulturkapitalismus, und auch das berühmte Beuys-Prinzip „Kunst = Kapital“ erscheint auf einmal in einem bedenklich anderen Licht.²⁹⁴

„Auf diese Weise ist auch Warhols Kunstproduktion als Fetischisierung von Lebendigkeitsspuren zu lesen, die nicht angepasste Lebensweise als Ware verfügbar machen und diese dem verheißungsvollen Komplex von Kunst/Mode/Musik anheften, um diesen dann affirmativ in Geldkreisläufe einzufügen.“²⁹⁵

In dieser kritischen Interpretation erscheint die Pop Art als Immunstimulans gegen allzu heftige Auswirkungen einer Vielzahl der Agenzien von künstlerischen Aktivitäten der 1960er Jahre wie Situationismus, Lettrismus, Happening, Gutai, Nouveaux Realistes, Wiener Aktionismus, Art Worker's Coalition, Destruction Art, Guerilla Art und Fluxus. Der österreichische Journalist Robert Misik beschreibt das Subversionsdilemma von Kunst und Pop-Kultur wie folgt:

„Der Pop hat gewonnen, allerdings anders, als er sich das gedacht hat. Und der Kapitalismus hat auch gewonnen. Wesentlich in der Warenproduktion ist jetzt die Imageproduktion – ‚Nike‘ verkauft keine Turnschuhe, sondern Bedeutung – und für diese Imageproduktion plündert der Kapitalismus den Bilderfundus, den die Popkultur produziert hat. Der Kapitalismus kann sogar subversive Images gewinnbringend verdauen, was im Umkehrschluß auch schon dazu führt, dass die Subversiven Bilder produzieren, die verdammt oft nach Werbung aussehen.“²⁹⁶

Eine ähnliche Vereinnahmung bewirkt eine „Paradoxie der Kritik“, eine grundsätzliche Vereinnahmung, ja Inkorporation von Subversion, wie eingangs schon am Beispiel der staatlich geförderten Subversivmesse in Linz beschrieben wurde. Denn im viralen Marketing ist wie in der Kommunikationsguerilla die Grenze zwischen Kunst, Pop und Propaganda längst nicht mehr erkennbar und gesellschaftliche oder kulturelle Innovation infolgedessen kaum noch möglich:

„Wenn der moderne Kapitalismus Kritik vereinnahmt und für sich selbst verwendet, wie müssten dann künstlerische und andere Einsprüche beschaffen sein, die nicht in die Falle laufen wollen, zur Erneuerung von etwas beizutragen, das man eigentlich verändern oder gar abschaffen will? [...] Die Paradoxie besteht hier einmal mehr in den Absurditäten und Widersprüchlichkeiten einer Realität [...], die sich als ganz und gar alternativlos ausgibt, weil sie meint, alle Alternativen bereits selbst im Angebot zu

²⁹³ Richter, *Fluxus*, 2011, S. 318ff.

²⁹⁴ Beuys, Joseph, *Kunst = Kapital*, 1980.

²⁹⁵ Richter, *Fluxus*, 2011, S. 324.

²⁹⁶ Misik, Robert, „I'm a loser, baby, so why don't you kill me? Kapitalismus und popkulturelle Moral“, in: Neckel (Hg.), *Kapitalistischer Realismus*, 2010, S. 189.

haben. Ähnliche Strategien einer paradoxen Intervention in die gesellschaftliche Realität hinein finden wir auch in den bildenden Künsten.²⁹⁷

So wird schließlich das künstlerische Ideal viraler Subversion als vermeintlich befreiende Geste zum Paradox der Autosubversion: Will man die Virustheorie Jean Baudrillards im Sinne der zeitgenössischen Paradoxie einer unitarischen, globalisierten Welt ohne Anderes und ohne Negativität weiterdenken, wird Subversion zum Symptom gesellschaftlicher Autoimmunität und infolgedessen zum autodestruktiven Phänomen.²⁹⁸

Ein prägnantes Beispiel für diese Tendenz bietet das mit dem schon erläuterten Neologismus „aneducation“ gezielte Vermittlungsprogramm der „Documenta 14“. Die Förderung vermeintlich subversiver Methoden mit öffentlichen Geldern nimmt Züge einer induzierten Immunisierung an, wenn die Kuratoren der Documenta im Jahr 2017 in Kassel ein anarchistisches und subversives Programm im retrospektiven Rekurs auf wichtige künstlerische Transgressionen der 1960er Jahre behaupten und damit offenkundig ein Kunstsystem ebenso wie ein politisch-ökonomisches System zu unterwandern meinen, das sie indes selbst repräsentieren. Hier erreicht das Maß an Autosubversion die für unsere Zeit typischen schizophrenen Züge internalisierter Institutionskritik. Sollten jedoch bei alledem die Methodik der Künstler der 1960er Jahre dennoch als wegweisend anzusehen sein und mit den vorgestellten Virustheoretikern Hoffnungen auf einen „viralen Stil“ auch nur in Latenz anschlussfähig werden, bleibt bei aller Kritik nur noch die Denkfigur des Virus als Medium der Alterität und des Dritten (Kap. 5.1). Vom performativen „Lehren und Lernen“ der in dieser Untersuchung vorgestellten Künstler der 1960er Jahre ist sicherlich methodologisch einiges mehr zu erfahren,²⁹⁹ insbesondere in puncto Großzügigkeit, Gastlichkeit und symbiotischen Zusammenhalt. Einigermaßen subversiv wäre in der Gegenwart daher eine nicht den Gesetzen der kapitalistischen Logik gehorchende Praxis bedingungsloser Geschenke und ritueller Allianzen jenseits des üblichen Utilitarismus. Auch die schon mehrfach diskutierte „Open-Source“-Idee zeugt von derartigen Vorstellungen.³⁰⁰ Eine vom Virus als Interaktionsmodell inaugurierte Verbindung von Körpern und Dingen im geradezu neoexistentialistischen Sinne könnte altbekannte Vorstellungen von Identität und Zugehörigkeit äußerst hinfällig erscheinen lassen. Daher mag die in dieser Untersuchung

²⁹⁷ Neckel, Sighard/Titton, Monica, „Kapitalistischer Realismus: Die künstlerische Gesellschaftskritik“, in: Neckel, Sighard (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 2010, S. 24f.

²⁹⁸ Zum Schwinden von Alterität und Negativität vgl. Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, 2010.

²⁹⁹ Vgl. Filliou, *Lehren und Lernen*, 1970.

³⁰⁰ Roberto Esposito schlägt im Rekurs auf den französischen Soziologen und Ethnologen Marcel Mauss ein zeitgemässes „Potlach“-Verfahren vor. Esposito, *Person*, 2010, S. 58; vgl. auch Mauss, Marcel, *Die Gabe*, Frankfurt am Main, 1990.

beschriebene künstlerische Praxis der Interaktion mit der Gesellschaft, der engagierten Lehre und Vermittlung wie auch eines weiten, kosmopolitischen, an gegenseitigen Gaben reichen Kommunikationsnetzes der Fluxus-Akteure ein „intersubjektiver“ Ausdruck einer Art von Subversion sein, den die heimliche Überwindung der Trennung von Körper und Geist durch das „Fluxus-Virus“ und andere Erreger seiner Art als Medien der Anteilnahme ermöglichen.³⁰¹ Das ubiquitäre Virus und die zeitgenössische Viralität spielen dabei einmal mehr eine höchst ambivalente Rolle, denn das virale Modell bezieht seine Glaubwürdigkeit als vermeintlicher Universalschlüssel aus dem Paradigma der Programmierbarkeit des Lebens im Diskurs um digitale Vernetzung und künftige menschliche Lebensweisen in einer zunehmend von „Surveillance“, Big Data und künstlicher Intelligenz manipulierten Gesellschaft. Inmitten einer aufgeregt agierenden medialen Öffentlichkeit voller Propaganda und Fehlinformationen beschreibt der beinahe unbemerkt agierende Fluxus-Akteur und Kontrabassist Benjamin Patterson ohne übertriebene subversionsromantische Erwartungen die unterschwellige Absicht seiner prozessualen, musikalischen Methodik als ebenso unspektakuläres wie signifikantes Ereignis:

„Stücke wie ‚Methods and Processes‘ waren schwer zu fassen; sie sollten ganz unterschwellig eindringen, dann wieder verschwinden und fast keine oder gar keine Spuren oder Beweise dafür hinterlassen, dass ein Fremdkörper eingedrungen und im Kopf etwas bewirkt hatte.“³⁰²

Auch jenseits der beschriebenen Subversionsromantik kann ein solcher Fremdkörper als Denkfigur der Selbstreproduktion und Unkontrollierbarkeit des Lebendigen dazu dienen, sich wieder darüber im Klaren zu werden, wie eine sinnvolle intermediale Perspektive der Zukunft aussehen könnte.



³⁰¹ Zur „Intersubjektivität“ vgl. Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt*, 1998.

³⁰² Benjamin Patterson im „Selbstinterview“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 177.

9. Fazit

„We do not know beforehand
what an agent is doing.
We must try it out.“¹

Die Allgegenwart des Viralen und der Rede vom Virus könnten zu der Annahme verleiten, schlichtweg alles sei in der vernetzten Welt der Digitalära potentiell „viral“, ebenso wie vermeintlich alles ein „Medium“ und nahezu alles „Kunst“ sein können soll. Der Beliebigkeit dieser Auffassung wird hier im Interesse einer Spezifik viraler Interaktionsmodelle entschieden widersprochen. In einer Zeit metaphorischen Wildwuchses, irrationaler Phantasmen, postfaktischer Argumentation und retroviraler Ablenkungsmanöver erscheint eine kulturvirologische Aufklärung über das Virus als Denkfigur notwendig.

Für die aktuelle Diskursmacht des Medium „Virus“ gibt es spezifische Gründe, die sich aus dem ausführlich geschilderten historischen, philosophischen und bildwissenschaftlichen Kontext abzeichnen: Das Bild des Virus und die ökonomisch und politisch genutzte „Viralität“ dienen nach den Erkenntnissen dieser Analyse nicht nur der Diffusion nebulöser Empfindungen von Furcht und permanenter Krisenhaftigkeit, sondern im Wortsinn auch einer immer diffuseren Sicht auf die gemeinsame Welt. Diese Unschärfe der globalgesellschaftlichen Wahrnehmung scheint der Verunklarung von Machtverteilung und unspezifischen ökonomischen Absichten hinter differenzierenden Angstdiskursen und Schreckensszenarien auch und gerade im gegenwärtigen digitalen Zeitalter zu dienen. Sie steht zudem in der Tradition kulturpessimistischer Formulierungen, die für Zeiten epochaler technologischer Transformation typisch sind. Daher setzt die Metaphorik und Bildgebung des Viralen traditionelle Darstellungsmodi und Denkschemata fort, die in dieser Untersuchung gründlich beschrieben wurden. Die Erscheinungsformen des Virus in der westlichen Pop-Kultur zeichnen dieses aus einer bekannten Melange aus Weltuntergangsszenario und Einzelkämpfermythos generierte Bild gleichfalls in vielfacher Kopie, Mutation und Rekombination nach: „Give it back to the war-makers.“²

Im Sinne des beschriebenen Aufklärungspotentials von Susan Sontags nüchterner Feststellung zum Krankheitsdiskurs des 20. Jahrhunderts sind in einer Nutzungsänderung vermeintlich determinierender biologischer wie technologischer Programme auch in Zukunft äußerst vitale Potentiale für Medien, Kunst und Kunstvermittlung zu sehen. Dies zeichnet sich auch an den experimentellen Anregungen der hier vorgestellten Fluxus-Akteure und ihrer Rezeption

¹ Latour, *Pasteurization*, 1988 (1984), S. 79.

² „About the metaphor, the military one, I would say, if I may paraphrase Lucretius: Give it back to the war-makers.“ Sontag, *Metaphor*, 1989, S. 183.

viraler und evolutionärer Interaktionsmodelle sehr deutlich ab. Es wird zwar vorerst noch unterschieden zwischen biologischen und kulturellen Viren. Zu letzteren zählen nicht nur Medien- und Datenviren, sondern jegliche kommunikationstheoretisch relevanten Interaktionen zwischen Körpern und Automaten, zwischen biologischen und technologischen Organismen, zwischen lebendigen und toten Strukturen, die dem Informationstransfer als „Interface“ dienen. *Doch die Unterscheidung von Kunst und Natur, von Technologie und Biologie wird vom Virendiskurs radikal infrage gestellt.* Bemerkenswert ist seine ambivalente Tendenz, Leben („bios“) als zentralen Begriff innerhalb eines *technologischen* Universalismus zu kennzeichnen. Damit wird im Sinne des allgegenwärtigen Modells vom Netzwerk die Verbundenheit der Dinge und im Sinne dieser Konnektivität die Strukturkoppelung von biologischen und technologischen Elementen behauptet, mit der Folge einer unaufhaltsamen Hybridisierungsdynamik.³

Durch die gleichermaßen archaische wie moderne Mythologie des Hybriden wird die Einführung viraler Interaktionsmodelle und neuer Immundiskurse im 20. Jahrhundert unerlässlich. Am Virus als Denkfigur zeichnen sich nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung einige der dringendsten Fragen des 20. und 21. Jahrhunderts zu Biologie, Technologie, Kultur und Kommunikation ab. Sie werden, wie besonders im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt werden sollte, zu einem Großteil völlig fraglos aus europäischen Denktraditionen früherer Jahrhunderte übernommen. Pestdiskurs und apokalyptische Schreckensszenarien wie auch die Rede von Krankheit und Degeneration stellen eine prominente Erbschaftslinie viraler Diskursmacht dar. Die in der Ausgangsthese vermutete existentialistische Rezeption rekurriert hingegen auf eine christologische Linie im Rückgriff auf das zu Fleisch gewordene Wort Gottes. Christlicher Missionsgedanke, Inkorporation des Anderen und geistiger Anspruch auf Dissemination, Heilspartizipation und ein alles verbindender göttlicher „Auteur“, der hier durch einen minimalen virusspezifischen Kopierfehler zum „Akteur“ mutiert – ebenso wie sich auch der Künstler im neuen westlichen Weltbild vom Schöpfer zum Aktivisten wandelt –, lassen sich als monadologische Quellen eines universalistischen Anspruches von Virus und Viralität nennen:

„Daß er nun alle erschaffene Dinge nach einem jedweden / und ein jedwedes nach allen anderen eingerichtet und verfasst hat / solches verursacht / dass eine jedwede einfache Substanz gewisse Relationen hat / durch welche alle die anderen Substanzen ausgedrucket und abgebildet werden / und das sie folglich ein beständiger lebendiger Spiegel des ganzen großen Weltgebäudes sei.“⁴

³ Vgl. zur Verbindung von Körperdiskurs und Hybridisierungstendenzen der Postmoderne: Alfano Miglietti, *Virus Art*, 2003.

⁴ Leibniz, *Monadologie*, 1996 (1714), § 57, S. 45.

Das Virus erweist sich, der Monade beim hier zitierten Barockgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz nicht unähnlich, als vermeintlicher Spiegel der ganzen Welt, als Universalschlüssel in der Frage nach dem Leben in Beziehung zu Anderem und Anderen. Gleichzeitig, und diese Ambivalenz erscheint typisch für das Virus als „Figur des Dritten“ zwischen Vitalismus und Mechanismus, wirken virale und parasitäre Modelle auch zerstörerisch auf die Vorstellung von der Autonomie individueller Identität und Reinheitsmodellen jeglicher Art. Organismen stellen sich nun als dicht bevölkerte Ökosysteme mit Tendenz zur Hybridisierung dar: „Denn alle Körper sind / wie Ströme / in einem stetigen Ab- und Zuflusse / allwo ohne Unterlaß gewisse Teile hineinfließen / gewisse aber heraustreten“.⁵

Das Virus ist gekennzeichnet durch Abhängigkeit von und der Koexistenz mit der Umwelt einerseits und die Möglichkeit zur Transformation und Manipulation der Struktur des Lebendigen durch minimale Eingriffe andererseits. Die Immersion im endlosen Fluss und die Kristallisation nurmehr kleinster Partikel anstelle großer, voneinander verschiedener Körper bedingen einander gemäß der Logik permanenter Ausweitung und Hybridisierung menschlicher Körper durch prothetische Technologien. Marginalisierte Elemente werden in den Virustheorien zu wirksamen „Agenten“. In der Kunst zeichnen sich früher als in anderen Disziplinen Heterogenität und Mixophilie ab, wie sie Kulturtechniken von Collage bis Intermedia anbieten. Geopfert werden dieser Prozessualität jedoch klar erkennbare Stile und präzise definierte formale Kriterien.

Es handelt sich dabei um Kennzeichen verlorener Zentralität im Kontext einer wörtlich genommenen „Globalisierung“, die mit der Neuzeit schon zur Zeit der ersten Weltumrundung 1522 begann.⁶ Globalisierung ist der prototypische Ausdruck eines universalisierten viralen Interaktionsmodelles als permanente kulturelle, biologische und technologische Ansteckung: „Die dunkle Seite des Globalisierungsbewußtseins ist die Angst vor Ansteckung. [...] Das Zeitalter der Globalisierung ist das Zeitalter universeller Ansteckung.“⁷ Die mit dieser Erkenntnis verbundenen Befürchtungen zeichnen sich am deutlichsten im postkolonialen Diskurs zu AIDS/HIV ab. Wenngleich das Virus in diesem Diskurs zunächst vor allem eine radikale Einschränkung individueller Freiheiten zu bewirken scheint, ist die „dunkle Seite“ eine sehr einseitige Perspektive auf das Phänomen Virus und Viralität. Denn erst mit

⁵ Ebd. § 73 S. 57.

⁶ Obgleich erst „in der Epoche der schnellen Verkehrsmittel und der überschnellen Informationsübertragungen die Entzauberung der alten lokalen Immunstrukturen epidemisch und massenhaft empfindbar“ wird, ist laut Peter Sloterdijk die „immunologische Katastrophe der Neuzeit“ schon seit 1522 mit der Weltumrundung durch die Magellanfahrer mit der „Ent-Ontologisierung der festen Ränder“ vollzogen und manifestiert sich als Dysangelium der Neuzeit, das sich zusammen mit dem Evangelium von der Entdeckung neuer Chancen-Räume verbreitet.“ Sloterdijk, *Sphären II*, 1999, S. 825.

⁷ Hardt/Negri, *Empire*, 2002 (2000), S. 149.

AIDS/HIV wird die sich schon in der Ökologie und im atomaren Wettrüsten des 20. Jahrhunderts abzeichnende gegenseitige Anteilnahme an einem gemeinsamen, weltumspannenden Dasein geradezu körperlich erfahrbar. Erst mit dem Bewusstsein für permanente Interaktion und ökologische Wechselwirkungen kann das Virus als Interaktionsmodell „mondialisierend“ wirksam werden. Spekulativ scheint die anhaltende Popularität des Virus seit „Ausbruch“ des modernen Nihilismus sogar für den Versuch einer Kontingenzbewältigung durch virale Modelle zu sprechen. Als Figur des Dritten soll das Virus als Zeichen der Kompatibilität von Biosphäre und Technosphäre, der zunehmenden Ununterscheidbarkeit von Natur und Kunst dienen. Das technologische Virus zirkuliert von immateriellen Überträgermedien zu materiellen Körpern und schreibt seine Botschaften dort nicht nur momentan ein, sondern lässt sie replizieren und reproduzieren. Damit scheint seine Genese und Wirkungsgeschichte den Traum von der künstlichen Intelligenz in greifbare Nähe zu rücken. Wohlgermerkt sucht sich das Virus aber immer neue Wirte und lebt keinesfalls selbstständig, sondern von der Aneignung und Nutzung des realen Lebens materieller Körper: „Computerviren entstehen nicht natürlich. Viren sind Programme, die von Programmierern geschrieben werden. Sie entwickeln sich nicht einfach durch eine Art elektronischer Evolution.“⁸

Die retrovirale Logik des HIV zeigt unterdessen, dass der bellizistische Ansatz eines permanenten Kampfes um „Ausrottung“ des Fremden angesichts des fremd gewordenen Eigenen in der Ära der Globalisierung und Digitalisierung unmöglich ist. Leben ist fortan nur interdependent in Koexistenz und Kooperation vorstellbar.⁹ Das Leben erhält damit, anders als vielfach vermutet, eine deutliche Aufwertung, wie auch die Zentralität des Lebensbegriffs („bios“) in den hier untersuchten Texten der zeitgenössischen Philosophie zeigt. Mithilfe der geradezu der Praxis semiologischer Guerilla (siehe Kap. 6.5) entsprechender Affirmation von Biopolitik als „Macht des Lebens“ anstelle der in der Regel praktizierten „Macht über das Leben“ schlägt Roberto Esposito, einer der wichtigsten Vertreter der italienischen Philosophie der Gegenwart, eine zeitgemäße Version „affirmativer Biopolitik“ vor, in der dem Virus eine weitaus positivere Bedeutung zukäme als gemeinhin üblich.¹⁰

Das Virus hat sich in dieser Untersuchung als Modell *von* Interaktion und Informationsübertragung und als Modell *für* das naturwissenschaftliche Phänomen des Informationstransfers von einem biologischen Körper zum anderen erwiesen. Die Ambivalenz

⁸ Harley/Slade/Gattiker, *Anti-Viren-Buch*, 2002, S. 97.

⁹ Vgl. zu immunitären Koexistenzmodellen: Esposito, *Immunitas*, 2004 (2002); Esposito, *Communitas*, 2004 (1998); zur Bedeutung von Kooperation: Sennett, Richard, *Kooperation. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*. München, 2014 (2012).

¹⁰ Esposito, *Person*, 2010 (2008), S. 60f.

– nicht nur in der Evolutionsbiologie als Gentransfer, sondern insbesondere in der Digitalära so geläufig als „Viralität“ bezeichneten informationstechnischen Wirkungsweise des Versands gespeicherter Bild- und Textelemente – lässt einige Autoren unter den beschriebenen „Virus-theoretikern“ von einer Unterscheidung sogenannter molarer und molekularer Viralität ausgehen.¹¹ Zum einen dient die Verbreitung von Wissen, Ideen, Bildern, Texten und Musik in der zeitgenössischen Kultur der machtvollen Einflussnahme und Kontrolle durch ökonomische und technologische Systeme. Das Virus ist in dieser Lesart allgegenwärtiges Programm und pure Information. Es formatiert die Struktur seiner Umgebung fortwährend in interaktiven Prozessen. Diese molare Viralität, bei William S. Burroughs schon 1971 als Kontrollsystem beschrieben, wird jedoch fortwährend gestört und unterwandert von der molekularen Viralität, von allem, was häufige Kopierfehler, Unfälle, gezielte Subversion, schlichter Zufall, und reine Möglichkeiten in der kulturellen Evolution bewirken können.

In der künstlerischen Praxis nehmen diese Erkenntnisse zur Relevanz von Störungen als Montage, Klangcollage, Cut-Up oder Kommunikationsguerilla Gestalt an und nutzen ein zunehmend mobiles Instrumentarium autonomer Produktionsmöglichkeiten, das in der gegenwärtigen digitalen Partizipationskultur vielleicht ihr vorläufiges Ende in einem monokulturellen Evolutionsstau finden oder aber ganz neue Dynamik in der aktiven Vermittlung zwischen analoger und digitaler Informationsverarbeitung, lebendigen Körpern und digitalen Zusatzwelten erhalten wird. Trotz deutlicher Skepsis hinsichtlich romantischer Subversionsphantasien lässt sich das kritische Potential des Virus nicht leugnen und ist von Künstlern schon früh als Aktionsfeld erkannt worden. Viren können zersetzend und destruktiv wirken, werden aber auch gleichermaßen informierend, formatierend, programmierend, transformierend und somit förderlich für beschleunigte Evolutionsprozesse und Hybridisierung aktiv. Darin gleichen Viren auf bemerkenswerte Weise künstlerischen Strategien der Moderne und Postmoderne. Insofern ist das Virus tatsächlich ein Synonym für Veränderung, allerdings für oft zufällige und eher unkontrollierbare Transformationen in Abhängigkeit von Umwelt und Erfahrungsspektrum des individuellen Wirtskörpers. Viren stehen gleichermaßen sinnbildlich für die Vision biopolitischer Manipulierbarkeit wie für

¹¹ Vgl. zu „molaren“ und „molekularen“ Strömungen im Rekurs auf Gabriel Tarde: Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992 (1980), S. 295ff. Im Rückgriff auf *Milles Plateaus* unterscheidet der englische Medientheoretiker Tony D. Sampson wie folgt: „Molar Virality is, I contend, endemic to new biopolitical strategies of social power, that is, discursive (and prediscursive) means of organizing and exerting control via, for instance, the widespread imposition of generalized immunological defenses, anomaly detection techniques, and the obligation of personal hygiene in network security. [...] On the other hand, though, we need to consider a second kind of molecular virality located in the accidents and spontaneity of desire.“ Sampson, *Virality*, 2012, S. 5f.

Subversion bzw. Kontrollverlust in hypertrophierten Systemen. Dies lässt die Versprechungen des viralen Marketings und innovativer Neuromarketingstrategien zumindest fragwürdig und latent esoterisch erscheinen. Gleichzeitig steht außer Frage, dass gerade digitale Viralität der breitenwirksamen Manipulation der Masse dient und dass Überwachung („Surveillance“) mithilfe von „Big Data“ fester Bestandteil zeitgenössischer Biopolitik und aufwändiger Sicherheitsapparate in allen uns bekannten Gesellschaften weltweit ist.

Wie uns die Autoren des aktuellen europäischen Immundiskurses zeigen, kann man diese Erkenntnis sehr unterschiedlich interpretieren und ihr neue Perspektiven abgewinnen, die durchaus im Sinne der hier vorgestellten Künstler der 1960er Jahre sein dürfte. Es geht vor allem um Relationen, um Dialoge, um Kommunikation und Interaktion, denn das Virus ist nach den Erkenntnissen dieser Arbeit ein Medium. Wie jedes Medium kann es sehr unterschiedlich eingesetzt werden. Virale Modelle und nutzergenerierte Inhalte scheinen die Grenzen zwischen einzigartigem Kunstwerk und Massenkultur zwar permanent aufzulösen, doch kehrt sich auch hier gemäß der immunitären Modelle oftmals die Situation um, und aus viraler Nivellierung und Gleichschaltung wird auf geradezu dialektische Weise ein transformatives virales Potential. Die künstlerischen Methoden von Interaktion, Mutation und Rekombination von Elementen der Kunst und des Alltages als Instruktionen, Spiele, Multiples und Vermittlungsangebote der Fluxus-Akteure erweisen sich bei näherer Betrachtung ihres viralen Potentials als vordigitale Partizipationskultur. Die Einschätzung der digitalen Partizipationskultur kann man angesichts der gewonnenen Erkenntnisse als derzeit ästhetisch noch vielfach äußerst retrospektiv, wenig innovativ und von zu wenig aktivem Engagement und Dialog geprägt beschreiben, doch befinden wir uns gerade erst am Anfang einer Entwicklung, in der zunehmend Sendung und Empfang gleichermaßen bedeutsam werden. Eine wichtige Rolle könnten Viren auch bei der Filterung von zu Erinnerndem spielen, denn die digitale Speicherung hat neue Probleme mangelnden Vergessens mit sich gebracht. Transmigration der Daten und mobile Archivstrukturen werden die Zukunft eines selbstregulierenden kulturellen Gedächtnisses sein, zu dessen materiellen wie immateriellen Informationsträgern auch das Medium Virus gehört. Für zunehmende Passivität der Nutzer und wachsende Datenmüllmengen auch innerhalb der kulturellen Dokumentation und Weitergabe von medialer Information könnten zufällige Löschungen durch elektronische Agenten und aktive Neuformatierung durch besonders informierte Menschen eine bemerkenswert schlichte Lösung sein.

Angesichts der klar erkennbaren Notwendigkeit, anders über die Speicherung und Übertragung von Informationen von Generation zu Generation nachzudenken, ist es kaum

verwunderlich, dass viele Künstler im 20. Jahrhundert begonnen haben, sich mit dem Anlegen von persönlichen Archiven sowie mit der Musealisierung und Konstruktion von Erinnerung zu beschäftigen. Kunstvermittler wiederum haben erkannt, dass ihre Vermittlung nicht in der Sendung gesicherter Informationen aus dem kulturellen Bollwerk Museum an dessen Besucher besteht, sondern dass es ihre Aufgabe ist, selbst zum ruhestörenden Fremdkörper und Grenzöffner zu werden, um kulturelle Evolution zu ermöglichen. Die Akzeptanz eines Kontrollverlustes und reale Partizipationsangebote fallen Museen und anderen Institutionen strukturell schwer. Das Museum wird in dieser Analyse zum exemplarischen Schauplatz für die Darstellung soziologischer Prozesse. Häufig scheint Partizipation hier der Autoimmunisierung des Kunstsystems zu dienen, oder Öffnungsversuche enden in paradoxer Autosubversion. Dagegen wird das Museum oder Archiv als analoge wie digitale Wunderkammer im viralen Modell permanenter Interaktion zu einem autopoietischen System des „sich selbst lesenden und schreibenden Gedächtnis[ses]“ eines allen Menschen gemeinsamen „Weltkörpers“ bzw. „Weltlebens“.¹² Umwertung und Neubewertung der Inhalte werden in diesem (vermutlich utopischen) Modell der Interaktion zum Alltag einer vielstimmigen Museumsgemeinschaft im Dialog.

Dass ähnliche virale Parameter für die Gesellschaften in demokratischen Staaten gelten könnten, ist im Laufe der Untersuchung immer deutlicher geworden. Am Beispiel von Medien, Kunst und Kunstvermittlung und der gesellschaftlichen Transformation seit den 1960er Jahren zeichnen sich die Schwierigkeiten bei der Anwendung demokratischer Prinzipien und bei der Forderung nach Partizipation und Besucheremanzipation in Museen überdeutlich ab. Grundsätzlich bestätigt sich durch die gewonnenen Erkenntnisse die Anfangsvermutung, dass virale Modelle schon sehr früh, spätestens aber seit den 1960er Jahren von wissenschaftlich interessierten Künstlern rezipiert und als Potential verstanden wurden. Allerdings sind im Laufe der Untersuchung auch viele kritische Aspekte hinsichtlich einer „Idealisierung“ des Viralen deutlich geworden: Vielfach werden in postmodernen Theorien Viren als Agenten der Heterogenität, permanenter Veränderung, Diversität, Zirkulation und Hybridisierung als „ultimative Durchsetzung der subversiven Wunsch-Maschine gefeiert“.¹³ Eine besondere inhaltliche Verbindung zum Terrorismusdiskurs darf, insbesondere nach dem Jahr 2001, angenommen werden und sollte angesichts betont

¹² Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003 S. 354ff. Zu „Weltleben“ und „Weltkörper“ vgl. die schon zitierten Überlegungen bei: Esposito, *Person*, 2010 (2008), S. 23.

¹³ „Dabei wird zu wenig unterschieden zwischen kosmopolitischen Akademikern aus der Oberschicht oder gehobenen Mittelschicht, immer mit den passenden Visa ausgestattet, die es ihm erlauben, die Grenzen problemlos zu übertreten, und mittellosen (im)migrierten Arbeiter[n] [...], für den die hochgejubelte ‚Hybridität‘ eine schwer greifbare traumatische Erfahrung darstellt, nämlich die Erfahrung, niemals in der Lage zu sein, sich wahrhaft niederzulassen und seinen Status zu legalisieren.“ Žižek, *Intoleranz*, 2013 (1998), S. 78.

destruktiver Gesten in der modernen und zeitgenössischen Kunst keinesfalls verharmlost werden, da diese Tendenzen unmittelbar an die tanatologischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts anschließen.

Entsprechend dem Vorschlag des neapolitanischen Philosophen Roberto Esposito wird in dieser Untersuchung hingegen nach einem Koexistenzmodell für die Prozesse im schon genannten „Weltleben“ oder „Weltkörper“ als Neuformulierung bekannter Organismusmetaphern gesucht, das auch im Kontext der zugrunde gelegten Positionen der 1960er Jahre eine künstlerische, politische und soziale Existenzberechtigung behaupten kann. Kunst und Technik sind über Jahrhunderte vom menschlichen Widerstand gegen die übermächtige Natur gekennzeichnet. Die präzise Unterscheidung von Biosphäre und Technosphäre ist traditionell eine verbreitete Strategie zum humanen Selbsterhalt. Mit der von Peter Sloterdijk solchermaßen benannten „immunologischen Wende“ zu Beginn der Moderne schwindet dieser Widerstand und ist einem Bewusstsein für die biologische Bedingtheit der Kultur, für Strategien wechselseitiger Anteilnahme und für eine zunehmend biophilosophisch formulierte Prozessidentität und Hybridisierung gewichen, gegen die sich natürlich auch mächtige identitäre Gegenmodelle wie der Faschismus positionierten. Das Virus als Denkfigur der Interaktion und Transmission ist genuiner Ausdruck dieses neuen Bewusstseins der weltweiten Interdependenz, das frühzeitig mit Beginn des 20. Jahrhunderts von bildenden Künstlern, Musikern und Literaten erkannt und benannt wurde. Viren und Viralität stehen seit ihrer naturwissenschaftlichen Klassifizierung und Sichtbarmachung symbolisch für die Verbundenheit von Allem und Allen und schaffen neobarocke, ganzheitliche Dimensionen im Nachdenken über das Verhältnis von Mensch, Wissenschaft, Kultur und Natur, die abschließend einmal mehr an Leibniz' Monadologie erinnern mögen: „[...] dasjenige / was sie zur Vollziehung ihrer Wirkungen nötig haben / und welches verursacht / dass sie die Quellen ihrer innerlichen Actionen und / so zu reden / unkörperliche automata sind.“¹⁴

An der hier schon früh benannten Schnittstelle zwischen Körperlichkeit und Automatisierung wird das Virus in Moderne und Postmoderne zum notwendigen Medium der Interaktion und im künstlerischen Prozess zum „Intermedia-Agenten“. Wie die in dieser Arbeit mehrfach zitierten Untersuchungen von Aleida Assmann zum kulturellen Gedächtnis zeigen, ist durch die Digitalisierung ein Paradigmenwechsel in der Archivierung von kulturellen Speichermedien eingetreten, infolgedessen das „Modell einer dynamischen Reorganisation von Daten“ die Vorstellung eines „selbstregulierenden, d. h. sich selbst lesenden und

¹⁴ Leibniz, *Monadologie*, 1996 (1714), § 18, S. 21.

schreibenden Gedächtnis“ konfiguriert.¹⁵ Doch gerade an der Denkfigur des Virus zeichnet sich exemplarisch ab, dass die Vision eines körperlosen, zeitbeständigen „kulturellen Gedächtnisses“ höchst ambivalent bleibt: „Die Speicherkapazität neuer Datenträger und Archive sprengt die Konturen eines kulturellen Gedächtnisses.“¹⁶ Vor allem das mehrfach diskutierte Problem der Filterung und Wiederverwertung von Datenmüll und Junk-Information ist hier hinsichtlich seiner evolutionären Bedeutung nicht zu unterschätzen.

Für welche Träger, welche Medien und welche Kombinationen derselben sich Künstler und Kulturschaffende angesichts komplexer Interaktionsmodelle und Kopiertechniken entscheiden, ist die zentrale kulturvirologische Frage. An dieser Stelle fallen Körperdiskurs und die ästhetische Dimension des Virendiskurses in eins, denn mit der zeitgenössischen Biotechnik als Gestaltungsprinzip ist auch die Kunst zu einem viralen, biosynthetischen Prinzip der transgressiven Kombinatorik geworden. Nicht nur werden Hardware und Software, Geist und Materie, Körper und Geist zunehmend als ununterscheidbar dargestellt, sondern es wird eine überaus realistische Kunst der Transformation „in vivo“ und „in vitro“ propagiert.¹⁷ Somit ist die kulturpolitische Notwendigkeit anspruchsvoller kommunikativer Vermittlung von künstlerischen und wissenschaftlichen Themen innerhalb der Gesellschaft angesichts eines holistischen Anspruchs der biologischen, technologischen und kulturellen Virologie offensichtlich. Das Virus wird zum Medium einer künftigen Ontologie weltweiter gegenseitiger Anteilnahme, interkultureller Aneignung und totaler Vernetzung. Es kann auch dazu dienen, Menschen ihre Zugehörigkeit zur Welt zu verdeutlichen.

Deswegen schlagen zeitgenössische Philosophen einen anderen, affirmativen Umgang mit biopolitischen Parametern vor, der recht genau dem viralen Modell entspricht, das Künstler schon seit dem frühen 20. Jahrhundert verfolgt haben. Insofern bestätigt sich die Eingangsthese der vorliegenden Arbeit in vielerlei Hinsicht, hat aber darüber hinaus auch spezifische medientheoretische Anwendbarkeiten für den zunächst spekulativ formulierten Begriff einer „Kulturvirologie“ ergeben, welche zur Aufklärung über die unterschiedlichen Beeinflussungen und die damit verbundenen Interaktionsmodelle und Virustheorien beitragen soll. Erst im kritischen Vergleich unterschiedlicher Medientheorien gewinnt der meist unspezifisch reproduzierte Virenbegriff an Schärfe und Spezifik als Medium der Transformation und Hybridisierung. Das Virus in dieser Untersuchung als Medium zu bezeichnen, impliziert unter Berücksichtigung der entsprechenden poststrukturalistischen

¹⁵ Assmann, *Erinnerungsräume*, 2003, S. 354ff.

¹⁶ Ebd., S. 214.

¹⁷ Hauser, Jens, „Biotechnologische Kunstkörper – Albtraum der Taxonomen. Organische Konstruktionen im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Repräsentation“, in: Wyss, Beat/Buschhaus, Markus (Hg.), *Der Körper im Blick. Grenzgang zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. München/Paderborn, 2008, S. 65-84.

Beiträge auch, Virustheorien als Medientheorien zu interpretieren und dementsprechend zu untersuchen. Da ein Erkenntnisgewinn ganz besonders im Wettstreit unterschiedlicher Medientheorien untereinander zu erwarten ist, wird auch für eine Erforschung von Viren und Viralität besondere Aufklärung von der Kritik emanzipatorischer Virustheorien als Subversionsromantik und Autosubversion angenommen.

Kritisch zu betrachten ist nicht nur die Theorie, sondern auch die Praxis der Manipulation und Überwachung von „selbstgenerierenden“ viralen Prozessen: Trotz epidemiologischer „Surveillance“ mit enormen Datenmengen sind die realen Entwicklungen als Auswirkungen der übertragenen und gespeicherten Informationen nur schwer berechenbar und tendenziell weiterhin unkontrollierbar und noch dazu durch übersteuertes Feedback und andere Störungen ständig gefährdet. In ähnlicher Weise bleibt gänzlich offen, ob die in der Kunst der 1960er Jahre vehement entwickelten Interaktionsmodelle mit persistierenden Agenten der Ansteckung angesichts der ökonomisch dominanten Diskursmacht medialer Viralität und der damit einhergehenden monokulturellen Autoimmunstörungen in der Weltgesellschaft jemals kulturevolutionäre Wirksamkeit erfahren werden.

Doch ebenso, wie sich in der Genomforschung enorme Mengen an „Junk-Information“ als konstituierend für Freiheit und Spiel in evolutionären Prozessen erwiesen haben, scheinen auch in der Kultur enorme Mengen an kultureller Information im freien Spiel notwendig, damit die Maschinerie genügend „Spiel“ hat, daraus eine künstlerisch spezifische Variante im (Re-)Produktionsprozess zu erzeugen und vielfache Neukombinationen und Hybridisierungen zu favorisieren. Die Faszination der in dieser Untersuchung vorgestellten Künstler für biologisch-automatische Prozesse und Strukturen und deren Kristallisation in der Denkfigur des Virus als Medium der Aneignung, Grenzüberschreitung, Subversion, Umdeutung, Kombinatorik, Kritik und Transformation ist nachweislich seiner spezifischen evolutionären Funktion als Medium des Lebens unter den Bedingungen von Offenheit, Unbegrenztheit und Endlosigkeit zuzuschreiben. Seine Unkontrollierbarkeit, Unberechenbarkeit und Unsicherheit repräsentieren die Freiheit des Virus als Agent der Ansteckung mit einem hybriden Lebensbegriff jenseits der bislang bekannten Konzepte des Vitalismus oder Mechanismus: Die Denkfigur des Virus repräsentiert die Auseinandersetzung mit Fragen biologischer wie technologischer Determination. Störung und Widerständigkeit, Manipulation und Überwachung, die wesentlichen Themen des biopolitischen Diskurses des 20. und 21. Jahrhunderts, finden hier auf einem „dritten Weg“ ihre kritische Entsprechung und Alternative. Im Modell des Virus scheint sich eine Lösung für die scheinbar unauflöselichen ontologischen Widersprüche zwischen Materialismus und Idealismus anzubahnen, die der

Philosoph Hans Jonas als zentrales Problem der Nachkriegsmoderne formuliert hat: Denn wie er längst wusste, ist weder reines Bewusstsein noch reine Materie lebendig oder gar ein abstrahiertes „Destillat des Lebens“ nach einem neuen Lebensbegriff vorstellbar, der Leben „irgendwo zwischen den gereinigten Aspekten – in ihrer Konkretheit“ vermuten lässt.¹⁸

Ebendieses Problem mit dem modernen Lebensbegriff angesichts der anhaltenden Diskursmacht nihilistischer Todesontologie haben nach den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit Künstler, Techniker und Wissenschaftler des 20. und 21. Jahrhunderts in der Anwendung viraler Modelle der Interaktion und Transmission konstruktiv und praxisnah zu bearbeiten versucht. Als „Virus“ auf ein molekulares Minimum reduziert, mehrfach informationstechnisch umformatiert und als Medium weitgehend inkognito, wird somit ein etwas „untot“ anmutendes, aber dennoch modellhaftes und ausgesprochen persistenzfähiges, ein spezifisches künstlerisches, philosophisches und theologisches Prinzip westlicher Geistesgeschichte aus der Latenz reaktiviert: Freiheit.

¹⁸ Jonas, *Das Prinzip Leben*, 1994 (1973), S. 43. Vgl. auch Jonas zur Freiheit als biologisches Prinzip: „Wenn aber ‚Geist‘ von allem Anfang an im Organischen vorgebildet ist, dann auch Freiheit. Und unsere Behauptung ist in der Tat, dass schon der *Stoffwechsel*, die Grundsicht aller organischen Existenz, Freiheit erkennen läßt.“ Ebd., S. 17 (Hervorhebungen im Original).

10. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

a) Primär- und Sekundärliteratur:

- Abell, Jeff, „Interview mit Hannah Higgins“, in: Mouthtomouth Magazine, 2002 (online), www.mouthtomouthmag.com/higgins.html.
- Ackermann, Marion (Hg.), *Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen*. München/Berlin, 2006.
- Ackermann, Marion/Kunstsammlung NRW Düsseldorf (Hg.), *Joseph Beuys. Parallelprozesse* München, 2010.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main, 1981 (1947).
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main, 2002 (1995).
- Agamben, Giorgio, *La comunità che viene/Die kommende Gemeinschaft*. Berlin, 2003 (2001).
- Agamben, Giorgio, *Ninfe*. Turin, 2007.
- Aickelin, Uwe/Disgupta, Dipankar, *Artificial Immune Systems (AIS)*. Vortragsmanuskript zur ersten ICARIS-Konferenz in Edinburgh, 2003, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0803/0803.3912.pdf>.
- Alfano Miglietti, Francesca/FAM (Hg.), *Virus Art. Viste e interviste dalla rivista Virus Mutations*. Mailand, 2003.
- Allmer, Patricia/Sears, John, *Taking Shots. The Photography of William S. Burroughs*. München/London/New York, 2014.
- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München, 1988 (1956).
- Anderson, Laurie, *Language is a virus from outer space*. Songtext, 1986, <https://www.golyr.de/laurie-anderson/songtext-language-is-a-virus-from-outer-space-2145570.html>.
- Apollonio, Umbro, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln, 1972.
- Arp, Hans, „mimicroben“, in: Ernst, Max, *Zweiundzwanzig Mikroben*. Köln, 1965, S. 2.
- Asimov, Isaak, *Die Wiederkehr des Halleyschen Kometen. Die rätselhafte Geschichte der Kometen*. Köln, 1985.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 2003.
- Assmann, Aleida, *Formen des Vergessens*. Göttingen, 2016.
- Augé, Marc, *Où est passé l'avenir?* Paris, 2008.
- Aunger, Robert (Hg.), *Darwinizing Culture. The Status of Memetics as a Science*. Oxford, 2000.
- Avenassian, Armen (Hg.), *#Akzelerationismus*. Berlin, 2013.
- Avenassian, Armen/McKay, Robin (Hg.), *#Akzelerationismus II*. Berlin/London, 2014.
- Bachelard, Gaston, *Psychoanalyse des Feuers*. Frankfurt am Main, 1990 (1949).
- Bätzner, Nike (Hg.), *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*. Halle an der Saale, 2015.
- Bahr, Hans-Dieter, *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*. Leipzig, 1994.
- Balibar, Étienne, *Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität*. Hamburg, 2006.

- Balibar, Étienne, „Einführung“, in: David, Catherine/Chevrier, Jean-François, *Documenta X Politics/Poetics*. Ostfildern, 1997, S. 31.
- Balthaus, Franz, „Virus, Virus, wo sind deine Regionen“, in: *Wolkenkratzer Art Journal* 4/1989, S. 28f.
- Balwitz, Jana, „Virales Marketing. Kommunikationsviren und ihre Verbreitung“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 95-107.
- Bandi, Nina/Kraft, Michael G./Lasinger, Sebastian (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*. Bielefeld, 2012.
- Banham, Reyner, *Guide to Modern Architecture*. London, 1962.
- Banham, Reyner, *The New Brutalism*. London, 1966.
- Banksy, *Wall and Piece*. London, 2006.
- Barabási, Albert-László, *Linked. How everything is connected to everything else and what it means for business, science, and everyday life*. New York, 2003.
- Barthes, Roland, *Elemente der Semiologie*. Frankfurt am Main, 1979 (1964).
- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis u.a., *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000, S. 185-197.
- Bateson, Gregory, *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Frankfurt am Main, 1995 (1979).
- Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt am Main, 1981 (1972).
- 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.
- Baudrillard, Jean, *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin, 1992.
- Baudrillard, Jean, *Der Geist des Terrorismus*. Wien, 2002.
- Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*. Berlin, 2016 (1978).
- Baudrillard, Jean u.a., *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin, 1989.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Fear*. Cambridge, 2006.
- Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*. Köln, 1988 (1948).
- Bech, Marianne, „Fluxus in Love“, in: Hendricks, Jon (Hg.), *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years „Make a salad“*. Roskilde, 2008, S. 9-13.
- Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Berlin, 2012 (1986).
- Becker, Jürgen/Vostell, Wolf, *Happenings, Fluxus, Pop-Art, Nouveau Realism. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg, 1965.
- Beller, Karl, *Viren und Miasmen. Ein Streifzug zwischen belebter und unbelebter Welt*. Stuttgart, 1949.
- Benthien, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela M. (Hg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart/Weimar, 1999.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, 1970 (1936).
- Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934“, in: *Texturen* (online), <http://www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent>.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 2000.
- Bergdolt, Klaus, *Die Pest*. München, 2006.

- Berger, John, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*. Reinbek bei Hamburg, 1973 (1965).
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*. Paris, 1941 (1907).
- Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.), *Visual Learning – Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013.
- Beuckers, Klaus Gereon/Friedrich, Hans-Edwin (Hg.), *Wolf Vostell. Dé-coll/age als Manifest – Manifest als Dé-coll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*. München, 2014.
- Beuys, Joseph, *Kunst = Kapital*. Achberg, 1980.
- Beuys, Joseph, *Der erweiterte Kunstbegriff als wesensmäßiger Kapitalbegriff*. Titelblatt des Veranstaltungsprogramms der Free International University (FIU) zur documenta 7, Kassel, 1982.
- Beuys, Joseph/Bodenmann-Ritter, Clara, *Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1975.
- Die Bibel*. Stuttgart, 1967.
- Bilstein, Johannes, „Musen als Mägde“, in: Ders./Kneip, Winfried (Hg.), *Curriculum des Unwägbaren, Teil II: Die Musen als Mägde: Von der Veränderung der Künste in der Schule*. Oberhausen, 2009, S. 13-32
- Binder, Melanie, *Emanzipation und Vampirismus als Motiv in Elfriede Jelineks „Krankheit oder moderne Frauen“*. München, 2016.
- Bishop, Claire, *Participation (Documents of Contemporary Art)*. London, 2006
- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York, 2012.
- Bishop, Claire, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Köln, 2014.
- Black, Max, „Die Metapher“, in: Haverkamp, Anselm (Hg.), *Theorie der Metapher*. Darmstadt, 1996 (1962), S. 55-79.
- Black, Max, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. New York, 1962.
- Blackmore, Susan, *Die Macht der MEME oder die Evolution von Kultur und Geist*. Heidelberg, 2000.
- Blackmore, Susan, „Die Tyrannei der Meme“ (Interview), in: Geo Magazin 12/2003, Hamburg, 2003, S. 82-86.
- Blanché, Ulrich, *Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung*. Marburg, 2010.
- Blanché, Ulrich, *Banksy. Urban art in a material world*. Marburg, 2016.
- Blaser, Martin, *Antibiotika Overkill. So entstehen die modernen Seuchen*. Freiburg im Breisgau, 2017.
- Blisset, Luther/Brünzels, Sonja/autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg/Berlin, 2012.
- Block, René/Knapstein, Gabriele/Bodenmüller, Carola, *Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*. Stuttgart, 1995.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, 1993.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Berlin, 2013 (1960).
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main, 1993 (1981).
- Blumenberg, Hans, *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt am Main, 2000 (1997, posthum).
- Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin, 2015.
- Böhringer, Hannes, *Künstlerphilosophentheologen*. Berlin, 1986.
- Bonito Oliva, Achille, *Ubi Fluxus ibi motus 1962-1990*. Mailand, 1990.
- Bouille, Pierre, *Planet der Affen*. München, 2001 (1963).
- Brandis, Henning/Otte, Hans Jürgen (Hg.), *Lehrbuch der medizinischen Mikrobiologie*. Stuttgart/New York, 1984.

- Brauchbar, Matthis, „Viren & Co.“, in: NZZ Folio. Magazin der Neuen Zürcher Zeitung (online), November 1995, <http://folio.nzz.ch/1995/november/ein-kleines-kompendium>.
- Braun, Christina von, *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin, 2018.
- Brecht, George, „Chance Imagery“, in: Ubu Classics 2004, online: www.ubu.com (gedruckte Erstausgabe New York, 1966).
- Brecht, George, *Events – A Heterospective*. Köln, 2005.
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildaktes*. Berlin, 2010.
- Bredenkamp, Horst, „Danksagung“, in: Siepe, Hans T. (Hg.), *Theorie und Kulturen des Bildes. Meyer-Struckmann-Preis 2010: Horst Bredenkamp*. Düsseldorf, 2011, S. 45-55.
- Bredenkamp, Horst, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan* (Carl-Schmitt-Vorlesungen, Bd. 1), Berlin, 2016.
- Bredenkamp, Horst/Schneider, Birgit/Dükel, Vera (Hg.), *Das technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin, 2008.
- Brighenti, Andrea M., „Tarde, Canetti, and Deleuze on Crowds and Packs“, in: *Journal of Classical Sociology* (2008), online unter: <http://www.capacitedaffect.net/wp-content/uploads/2010/12/Brighenti2010CrowdsPacks.pdf>.
- Brock, Bazon, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln, 1977.
- Der Brockhaus, *Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. Leipzig/Mannheim, 2006.
- Brockhaus, Christoph (Hg.), *Reden zur Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises 1986 an Joseph Beuys*. Duisburg, 1986.
- Brockhaus, Christoph/Brüninghaus-Knubel, Cornelia (Hg.), „... wie haben Sie denn das gemacht?“ *Museumspädagogik an Kunstmuseen in Duisburg und NRW*. Duisburg, 2007.
- Brooks, Max, *Der Zombie Survival Guide. Dokumentierte Angriffe*. Stuttgart, 2010.
- Brooks, Max, *Operation Zombie. Wer länger lebt, ist später tot*. München, 2010.
- Browning, Barbara, *Infectious Rhythm. Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*. New York, 1998.
- Brown, Mick, „John, Paul, George and Barry“ (Interview mit Barry Miles), in: *The Telegraph*, 16.10.2002, <http://barrymiles.co.uk/biography/john-paul-george-and-barry>.
- Brüninghaus-Knubel, Cornelia, „Der Museumspädagoge als Anwalt des Publikums“, in: Brockhaus, Christoph/Brüninghaus-Knubel, Cornelia (Hg.), „... wie haben Sie denn das gemacht?“ *Museumspädagogik an Kunstmuseen in Duisburg und NRW*. Duisburg 2007, S.24-29.
- Bruhn, Matthias, „Zellbilder. Eine Kunstgeschichte der Wissenschaft“, in: Bredenkamp Horst/Schneider, Birgit/Dükel, Vera (Hg.), *Das technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin, 2008, S. 54-67.
- Bruno, Giordano, *De umbris idearum/Ars memoria*. Paris, 1582.
- Bruno, Giordano, *Opera Latina Conscripta*. Stuttgart, 1962 (1591).
- Buber, Martin, *Ich und Du*. Stuttgart, 1993 (1923).
- Buckminster Fuller, Richard, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*. Hamburg, 2008 (1969).
- Buckminster Fuller, Richard, „Der Künstler-Forscher-Erfinder“, in: Deutsche Unesco-Kommission (Hg.), *Der Mensch und die Künste. Rolle und Aufgabe der Künste in der Gesellschaft*. Genf, 1970, S. 91
- Burda, Hubert (Hg.), *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn/The Digital Wunderkammer*. München/Paderborn, 2010/2011.
- Burda, Hubert/Maar, Christa (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004.
- Burroughs, William S., *The Soft Machine*. Paris, 1961.
- Burroughs, William S., *The Ticket That Exploded*. Paris, 1962.
- Burroughs, William S., *The Nova Express*. New York, 1964.

- Burroughs, William S., *Electronic Revolution/Die elektronische Revolution*. Göttingen, 1998 (1971).
- Burroughs, William S., *Ghost of Chance*. London, 1995 (1991).
- 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.
- Cage, John, *Empty Mind*. Hg. von Marie Louise Knot und Walter Zimmermann, Berlin, 2012.
- Campell, Donald T. „Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes“, in: *Psychological Review* 67/1960, Boston, 1960, S. 380-400.
- Campell, Donald T., „Variation and selective retention in sociocultural evolution“, in: Barringer, H. R./Blanksten, G. L./Mack, R. W. (Hg.), *Social Change in Developing Areas: A reinterpretation of evolutionary theory*. Cambridge, 1965, S. 19-49.
- Camus, Albert, *Die Pest*. Reinbek bei Hamburg, 1998 (Erstausgabe 1946).
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*. Hamburg, 1960.
- Canguilhem, Georges, *Erkenntnis des Lebens*. Berlin, 2009 (1953).
- Cannon, Walter, *The wisdom of the Body*. New York, 1932.
- Cassin, Michael, „Wunder – Wonder“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.) *Visual Learning. Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 473-481.
- Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen*. Hamburg, 2007 (1944).
- Céline, Louis-Ferdinand, *Reise ans Ende der Nacht*. Reinbek bei Hamburg, 2003 (1932).
- Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François, *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, 1782.
- Cialdini, Robert B., *Influence. Science and Practice*. Boston, 2001.
- Clauß, Ingo/Riolo, Stephen/Bahtsetzis, Sotirios, *Urban Art. Werke aus der Sammlung Reinking*. Ostfildern, 2009.
- Cohen, Fred, *Computer Viruses – Theory and Experiments* (online), 1984, <http://web.eecs.umich.edu/~aprakash/eecs588/handouts/cohen-viruses.html>.
- Cohen, Frederik B., *A case for benevolent viruses* (online), 1991, <http://www.all.net/books/integ/goodvcase.html>.
- Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*. München, 2016.
- Concannon, Kevin, „Yoko Ono’s CUT PIECE. From Text to Performance and Back Again“, in: Internetseite Yoko Ono, 2008, <http://imaginepeace.com/archives/2680>.
- Conrad, Joseph, *Herz der Finsternis*. Stuttgart, 1991 (1899).
- Constant, *Spielen oder Töten. Der Aufstand des Homo Ludens*. Bergisch Gladbach, 1971.
- Cott, Jonathan, „Yoko Ono and her Sixteen-Track Voice“, in: *Rolling Stone Magazine*, 18.3.1971, S. 24-30.
- Crocker, Stephen, *Bergson and the metaphysics of media*. London, 2013.
- Crosby, Alfred W., *America’s forgotten Pandemic*. Cambridge, 1989.
- Crosby, Alfred W., *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge, 2004.
- Crichton, Michael, *The Andromeda Strain*. New York, 2008 (1969).
- Cuervo de Jaramillo, Elvira, *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá, 1997.
- Därmann, Iris/Macho, Thomas, *Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme*. München/Paderborn, 2017.
- Daniels, Dieter (Hg.), *FLUXUS. Ein Nachruf zu Lebzeiten*. Köln, 1991.
- Daniels, Dieter/Frieling, Rudolf (Hg.), *Medien, Kunst, Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Bd. 1). Wien/New York, 1997.

- Daniels, Dieter/Frieling, Rudolf (Hg.) *Medien, Kunst, Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, Bd. 2). Wien/New York, 2000.
- Davis, Ann/Mairesse, Francois/Desvallées, André (Hg.), *What is a museum?* München, 2010.
- Dawkins, Richard, *Das egoistische Gen*. Heidelberg/Berlin/Oxford, 1994 (1976).
- De Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 2000 (1949).
- De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*. Berlin, 1988 (1980).
- De Kerckhove, Derrick, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München/Paderborn, 1995 (1990).
- De La Mettrie, Julien *Die Maschine Mensch: L'homme machine*. Hg. Von Claudia Becker, Frankfurt am Main, 2009 (1747).
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 2016 (1967).
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*. Frankfurt am Main, 1985 (1976).
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main, 1989 (1983).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Tausend Plateaus*. Berlin, 1992 (1980).
- Deloche, Bernard, „Definition of Museum“, in: Davis, Ann/Mairesse, Francois/Desvallées, André (Hg.), *What is a museum?* München, 2010, S. 114-120.
- Delumeau, Jean, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg, 1998 (1978).
- Dennett, Daniel C., *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York, 1995.
- Dewey, John, *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*. Braunschweig, 1964 (1915).
- Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main, 1980 (1934).
- Dewey, John/Schreier, Helmut (Hg.), *Erziehung durch und für Erfahrung*. Stuttgart, 1986.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*. Frankfurt am Main, 1992 (1967).
- 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.
- Diederichsen, Diedrich, „Subversion – Kalte Strategie und heiße Differenz“ in: Ders., *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n Roll 1990-93*. Köln, 1993, S. 33-52.
- Diederichsen, Diedrich, „Jeder kann der Zombie sein. Jugendkultur und Konkurrenz: Danny Boyles Film 28 Days Later“, in: Filmzentrale (online), 2003, <http://www.filmzentrale.com/rezis/28dayslater.htm>.
- Diederichsen, Diedrich im Gespräch mit Birgit Richard in: Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008, S. 185-190.
- Diederichsen, Diedrich/Emmerling, Leonhard/Hoffmann, Justin, *Geniale Dilletanten: Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*. Ostfildern, 2015.
- Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin, 2007.
- Dodd, Jocelyn/Jones Cerim, „Museen und Galerien für alle. Die Erfassung des Einflusses von Museen mittels der ‚Generic Learning Outcomes‘“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.) *Visual Learning. Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 449-464.
- Dörstel, Siegfried/Steinberg, Rainer/Zahn, Robert von, „Das Atelier Bauermeister: Proto-Fluxus in Köln 1960-62“, in: Schüppenhauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 48-55.
- Dörting, Thorsten, „Frau Pilcher hat jetzt die Pest“, in: Der Spiegel (online), 25.1.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/ken-folletts-eisfieber-im-zdf-frau-pilcher-hat-jetzt-die-pest-a-673780.html>.

- Dostojewski, Fjodor M., *Verbrechen und Strafe*. Frankfurt am Main, 1996 (1866).
- Draxler, Helmut, „Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Muhle, Maria/Thiele, Kathrin (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*. Berlin, 2011, S.199-226.
- Dreckmann, Kathrin, *Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses 1900-1945*. München/Paderborn, 2017.
- Drees, Jan/Vorbau, Christian, *Kassettendeck. Soundtrack einer Generation*. Frankfurt am Main, 2011.
- Duden, 24. Auflage. Mannheim, 2006.
- Duden, Barbara/Noeres, Dorothea (Hg.), *Auf den Spuren des Körpers in einer technologischen Welt*. Opladen, 2002.
- DuBois, Kathrin/Stiftung Museum Kunstpalast (Hg.), 1937. *Die Aktion „Entartete Kunst in Düsseldorf“*. Düsseldorf, 2017.
- Durham Peters, John, *Speaking into the Air. A history of the Idea of Communication*. Chicago, 1999.
- Dyson, Freeman, *Origins of Life*. Cambridge/Boston, 2004 (1999).
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main, 1973 (1962).
- Eco, Umberto, „Für eine semiologische Guerilla“ (1967), in: Ders., *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München/Wien, 1985, S. 146-156.
- Eco, Umberto, „Die Fälschung und der Konsens“ (1978), in: Ders., *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München/Wien, 1985, S. 163-169.
- Eco, Umberto, *Im Labyrinth der Vernunft*. Leipzig, 1989.
- Eco, Umberto u.a., *Das Ende der Zeiten*. Köln, 1999 (1998).
- Eckart, Wolfgang Uwe, „Rudolf Virchows ‚Zellenstaat‘ zwischen Biologie und Soziallehre“, in: Kemper, Peter (Hg.), *Die Geheimnisse der Gesundheit. Medizin zwischen Heilkunde und Heiltechnik*. Frankfurt am Main/Leipzig, 1994, S. 239-255.
- Egner, Thorbjørn, *Karius und Baktus*. München, 2008 (1949).
- Egle, Steffen, „Fill with own imagination“, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), *Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst*. Köln, 2012, S. 42-50.
- Eisenmann, Peter, „Kreativität und Kontrolle“, in: Lau, Nora (Hg.), *Lecture Series 03 des Fachbereiches Architektur an der Universität der Künste*, Berlin, 2004, S. 175-186.
- Eliade, Mircea, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main, 1986 (1952).
- Elkins, James, „Sieben Fragen über Kunst als Forschung“, in: *Artistic Research*. (Themenheft Texte zur Kunst, Nr. 82/2001), Berlin, 2001, S. 86-91.
- Elmes, Simon, „The Secret of Andy Warhol’s Time Capsules“, in: *BBC News Magazine* (online), 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-29125003>.
- Emmerling, Leonhard, *Bürokratie als Kunst – vom Elend der Partizipation*. Mainz, 2013.
- Emmerling, Leonhard/Weh, Mathilde (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*. Berlin, 2015.
- Engelbrecht, Torsten/Köhnlein, Claus, *Virus-Wahn*. Lahnstein, 2009 (2006).
- Ennis, Garth/Burrows, Jacen, *Crossed*. Illinois, 2008.
- Ernst, Max, (im Gespräch mit Patrick Waldberg), in: *DADA. Dokumente einer Bewegung*. Düsseldorf, 1958, S. 59f.
- Ernst, Max/Fabri, Albrecht/Arp, Jean, *Zweiundzwanzig Mikroben*. Köln, 1965.
- Esposito, Elena, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 2002.
- Esposito, Elena, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt am Main, 2004.

- Esposito, Elena, „Originalität durch Nachahmung. Die Rationalität der Mode“, in: Lehnert, Gertrud/Lühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld, 2014, S. 198-210.
- Esposito, Roberto, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Zürich/Berlin, 2004 (2002).
- Esposito, Roberto, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Zürich/Berlin, 2004.
- Esposito, Roberto, *Person und menschliches Leben*. Zürich/Berlin, 2010 (2008).
- Esposito, Roberto, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Turin, 2016.
- Esser, Werner, „George Maciunas. Eine Skizze“, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), *Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst*. Köln, 2012, S. 12-27.
- Fabo, Sabine, „Parasitäre Strategien“, in: Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008, S. 69-82.
- Fabri, Albrecht, „Text zu einem Fernsehfilm über eine Max Ernst-Ausstellung“, in: Ernst, Max, *Zweiundzwanzig Mikroben*. Köln, 1965, S. 49-51.
- Fahle, Oliver, „Ubiquität und Unsichtbarkeit. Ansteckung in Alien aus medientheoretischer Sicht“, in: Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005, S. 319-330.
- Falkner, Brigitta, *Strategien der Wirtsfindung*. Berlin, 2017.
- Fallows, Collin/Genzmer, Synne (Hg.), *Cut-Ups, Cut-Ins, Cut Outs. The Art of William Burroughs*. Wien, 2012.
- Fast, Kirsten (Hg.), *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*. Opladen, 1995.
- Feelisch, Wolfgang, „Immerwährende Schöpfung‘ von Robert Filliou“, in: Kunstforum International 115 (1991), S. 124-130.
- Fehr, Michael (Hg.), *Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*. Köln, 1990.
- Fehr, Michael, „Text und Kontext. Die Entwicklung eines Museums aus dem Kontext seiner Geschichte“, in: Ders. (Hg.), *open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln, 1990, S. 12-44.
- Fehr, Michael, „Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoietisches System“, in: Ders./Krümmel, Clemens/Müller, Markus (Hg.), *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln, 1995, S. 11-25.
- Felix, Zdenek (Hg.): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*. Hamburg, 1994.
- Filliou, Robert, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln/New York, 1970.
- Fischer, Florian, „PhiX-174 antwortet nicht“, in: Die Zeit, 15.6.1979, online: <http://www.zeit.de/1979/25/phix-174-antwortet-nicht/komplettansicht>.
- Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005.
- Flusser, Vilém, „Gedächtnisse“, in: Baudrillard, Jean u.a., *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin, 1989, S. 41-56.
- Flusser, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen, 1990.
- Flusser, Vilém, *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Düsseldorf, 1990.
- Flusser, Vilém, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München/Wien, 1993.
- Flusser, Vilém, „Die Informationsgesellschaft als Regenwurm“, in: Kaiser, Gert/Matejovski, Dirk/Fedrowitz, Jutta (Hg.), *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/New York, 1993, S. 69-78.
- Flusser, Vilém, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main, 1994.
- Flusser, Vilém, „Pilpul. Die Lage des an den Westen assimilierten Juden an einem Beispiel“, in: Ders., *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*. Mannheim, 1995, S. 137-142.
- Flusser, Vilém, *Medienkultur*. Frankfurt am Main, 1997.
- Flusser, Vilém, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main, 1998.

- Flusser, Vilém, *Kommunikologie weiter denken. Die „Bochumer Vorlesungen“*. Frankfurt am Main, 2009.
- Follett, Ken, *Eisfieber*. Köln, 2007 (2004).
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main, 1995 (1966).
- Foucault, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Seitter, Walter (Hg.), *Michel Foucault. Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main, 1996 (Erstausgabe 1974), S. 83-108.
- Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main, 1996 (1974).
- Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis u.a., *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000, S. 198-229.
- Foucault, Michel, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*. Frankfurt am Main, 2006.
- Foucault, Michel, *Schriften zur Medientheorie*. Berlin, 2013.
- Fox Keller, Evelyn, *Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert*. München, 1998.
- Fracostoro, Girolamo/Wöhrle, Georg (Hg.), *Syphilis sive morbus Gallicus/Lehrgedicht über die Syphilis*. Bamberg 1988 (1546).
- Frank, Manfred, *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt am Main, 1984 (1983).
- Frank, Peter, „Kunst um des Lebens willen. Der Einfluß von Fluxus auf die zeitgenössische Kultur“, in: *Kunstforum International 115* (1991), S. 216-224.
- Frank, Peter, „Fluxus. Eine teleskopische Geschichte“, in: Schüppenhauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 16-24.
- Friedmann, Ken, „A Transformative view of Fluxus“, in: Schüppenhauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 12-15.
- Friedman, Ken, „Wer ist Fluxus?“, in: *Kunstforum International 115* (1991), S. 189-195.
- Friedmann, Ken (Hg.), *The Fluxus Reader*. London, 1999.
- Friebe, Holm/Ramge, Thomas, *Marke Eigenbau. Der Aufstand der Massen gegen die Massenproduktion*. Frankfurt am Main, 2008.
- Friesinger, Günther/Grenzfurthner, Johannes/Schneider, Frank (Hg.), *Context Hacking: How to Mess with Art, Media, Law and the Market*. Wien, 2013.
- Frost, Laura S. u.a., „Mobile genetic elements: the agents of open source evolution“, in: *Nature Reviews Microbiology*, Nr. 3 (2005), S. 722-732.
- García Canclini, Nestor, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. London, 2005.
- Geertz, Clifford, *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. München/Wien, 1990 (1988).
- Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main, 1987 (1973).
- Geiger, Anette, „Virus-Metaphern in der Postmoderne. Das eingebildete Kranke als Gestaltungsprinzip“, in: Dies./Hennecke, Stefanie/Kempf, Christine, *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*. Berlin, 2006, S. 85-103.
- Geißler, Erhard, „Viren als biologische Kampfmittel“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 231-246.
- Gehlen, Dirk von, *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin, 2011.
- Gießmann, Sebastian, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin, 2014.

- Giroud, Michel/Jouval, Sylvie, „Vergleichende Chronologie“, in: Martin, Jean-Hubert/Museum Kunstpalast Düsseldorf (Hg.), *Robert Filliou. Genie ohne Talent*. Ostfildern, 2003, S. 156-166.
- Giuliani, Gaia, *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Florenz, 2016.
- Glasmeyer, Michael/Till, Wolfgang, *Gestern oder im 2. Stock. Karl Valentin, Komik und Kunst seit 1948*. München, 2009.
- Gladwell, Malcolm, *The Tipping Point. How Little Things Can Make a Big Difference*. London, 2000.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main, 1981 (1970).
- Gradmann, Christoph, „Die kleinsten, aber gefährlichsten Feinde der Menschheit. Sprache, Bakteriologie und Politik im deutschen Kaiserreich“, in: Samida, Stefanie (Hg.), *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*. Bielefeld, 2014, S. 61-82.
- Grapp, Sven, *Medienwissenschaft*. Konstanz/München, 2016.
- Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Museums*. München, 1981.
- Grasser, Urs/Palfrey, John, *Generation Internet. Die Digital Natives. Wie sie leben – Was sie denken – Wie sie arbeiten*. München/Wien, 2008.
- Grauerholz, James/Silverberg, Ira (Hg.), *WORD VIRUS. The William S. Burroughs Reader 1914-97*. New York, 1998.
- Graw, Isabelle, „Im Griff des Marktes?“, in: Neckel, Sighard (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 2010, S. 73-92.
- Greenblatt, Stephen, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin, 1995 (1991).
- Greenblatt, Stephen, „Resonance and Wonder“, in: Karp, Ivan/Lavine, Steven D., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/London, 1991, S. 42-56.
- Griefahn, Monika, „Auf zu neuen Ufern! Enquete-Bericht eröffnet kulturpolitisches Neuland“, in: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 120, I/2008, online unter: http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi120/kumi120_31-33.pdf.
- Grothe, Nicole/Ihrig, Daniela, *Dieter Roth: Schöne Scheiße. Dilettantische Meisterwerke*. Dortmund, 2016.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main, 1981.
- Habermas, Jürgen, *Die Einbeziehung des Anderen*. Frankfurt am Main, 1996.
- Haeckel, Ernst, *Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über biologische Philosophie*. Stuttgart, 1904.
- Hagemann, Rudolf, *Allgemeine Genetik*. Heidelberg/Berlin/New York, 1999.
- Hamburger, Jeffrey F., *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. Yale, 1991.
- Hamilton, Ed, *Legends of the Chelsea Hotel. Living with Artists and Outlaws in New York's Rebel Mecca*. New York, 2007.
- Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin, 2010.
- Han, Byung-Chul, *Shanzai. Dekonstruktion auf Chinesisch*. Berlin, 2011.
- Han, Byung-Chul, *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*. Berlin, 2005.
- Hansen, Al, „How we met“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 120-123.
- Hänseler, Marianne, *Metaphern unter dem Mikroskop: Die epistemische Rolle von Metaphorik in den Wissenschaften und in Robert Kochs Bakteriologie*. Zürich, 2009.
- Hapgood, Susan, *Neo-Dada. Redefining Art 1958-62*. New York, 1994.

- Haraway, Donna, J. *Simian, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London, 1991.
- Hardt, Michael/Negri, Toni, *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main/New York, 2002 (2000).
- Hardt, Michael/Negri, Toni, *Demokratie! Wofür wir kämpfen*. Frankfurt am Main/New York 2013 (2012).
- Harren, Natilee, „Fluxus Against New Media. Networked Images. Artistic Practices Before and After the Internet“, in: eikones Forum (online), 2016, https://www.academia.edu/30054962/Fluxus_Against_New_Media_Networked_Images_Artistic_Practices_Before_and_After_the_Internet_eikones_Forum_eikones_NFS_Bildkritik_Basel_Oct_28-29_2016.
- Harris, Jennifer, „Grappling with the Concept of the Museum“, in: Davis, Ann/Mairesse, Francois/Desvallées, André (Hg.), *What is a museum?* München, 2010, S. 132-139.
- Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1984 (1976).
- Harley, David/Slade, Robert/Gattiker, Urs E., *Das Anti-Viren-Buch*. Bonn, 2002.
- Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.), *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart, 2008.
- Hauser, Jens, „Biotechnologische Kunstkörper – Albtraum der Taxonomen. Organische Konstruktionen im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Repräsentation“, in: Wyss, Beat/Buschhaus, Markus (Hg.), *Der Körper im Blick. Grenzgang zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. München, 2008, S. 65-84.
- Hauser, Jens, „Bio-Kunst – Taxonomie eine Wortmonsters“, in: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.), *Hybrid-Living in Paradox*. Ostfildern, 2005, S. 188-193.
- Heil, Axel/McFayden, Ian, *William S. Burroughs/Cut*. Köln, 2013.
- Heil, Axel, „Slash with a Knife“ in: Ders./MacFayden, Ian, *William S. Burroughs/Cut*. Ostfildern, 2013, S. 8-33.
- Hein, George E., *Learning in the Museum*. London, 1998.
- Hein, George E., *Progressive Museum Practice: John Dewey and Democracy*. Walnut Creek (Cal.), 2012.
- Hein, George E., „Konstruktivistische Lerntheorie“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.), *Visual Learning. Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 423-431.
- Heiser, Jörg, *Doppelleben. Kunst und Popmusik*. Hamburg, 2015.
- Hendricks, Geoffrey, *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick, 2003.
- Hendricks, Jon (Hg.), *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years „Make a salad“*. Roskilde, 2008.
- Hering, Ewald, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie* (Vortrag von 1870). Leipzig, 1921.
- Herken, Rolf (Hg.), *The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey*. Hamburg/Berlin, 1988.
- Hern, Alex/Gibbs, Samuel, „What’s WannaCry ransomware and why is it attacking global computers?“, in: The Guardian (online), 12.5.2017, <https://www.theguardian.com/technology/2017/may/12/nhs-ransomware-cyber-attack-what-is-wanacrypt0r-20>.
- Herzogenrath, Wulf/Nierhof-Wielk, Barbara (Hg.), „John Cage und ...“. *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*. Köln, 2012.
- Herzogenrath, Wulf/Lueg, Gabriele, *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*. Köln, 1986.
- Heubach, Friedrich Wolfram, „Jeder Mensch ist ein Künstler“, in: Bilstein, Johannes/Kneip, Winfried (Hg.), *Curriculum des Unwägbaren*, Teil II: *Die Musen als Mägde: Von der Veränderung der Künste in der Schule*. Oberhausen, 2009, S. 119-128.

- Heynen, Julian, „Bildungsfreie Zone, bitte!“, in: Leßmann, Sabine/Lorbeer, Marie/Schüller, Peter (Hg.), *KUNSTvermittlung – KunstVERMITTLUNG* (Schwerpunktheft von Standbein Spielbein, Zeitschrift des Bundesvereins für Museumspädagogik). Hamburg, 2015, S. 4-6.
- Hill, Alison L. u.a., „Emotions as infectious diseases in a large social network: the SISa model“, in: The Royal Society Publishing (online), 2010, <http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/early/2010/07/03/rspb.2010.1217>.
- Higgins, Dick, „1st Newsletter Something Else Press ‚Intermedia‘“ (1965), in: Leonardo 34, 1 (2001), S. 49-54, online: <https://muse.jhu.edu/article/19618>.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. von Lothar R. Waas. Berlin, 2011 (1651).
- Hockney, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New York, 2006 (2001).
- Hoffmann, Hilmar, *Kultur für alle!* Frankfurt am Main, 1979.
- Hoffmann, Justin, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München, 1995.
- Hoffmann, Justin, „DIY als Gegenstrategie zur kommerziellen Kultur“, in: Emmerling, Leonhard/Weh, Mathilde (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*. Ostfildern, 2015, S. 142-145.
- Hoffmann, Justin/Osten, Marion von (Hg.), *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*. Berlin, 1999.
- Hollein, Max/Pfeiffer, Ingrid (Hg.), *Yoko Ono. HALF-A-WIND Show*. München, 2013.
- Hollein, Max/Schlicht, Esther/Wetzels, Roland (Hg.), *Poesie der Großstadt. Die Affichisten*. Köln, 2016.
- Homer/Voß, Johann Heinrich, *Odyssee*. München, 1957.
- Hornuff, Daniel, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München/Paderborn, 2012.
- Huizinga, Johann, *Homo Ludens. A Study on the Play Element in Culture*. Boston, 1992 (1938).
- Ibelings, Hans (Hg.), *Parasite Paradise. A Manifesto For Contemporary Architecture and Flexible Urbanism*. Rotterdam, 2003.
- International Human Genome Sequencing Consortium, „Initial sequencing and analysis of the human genome“, in: Nature 409 (2001), S. 860-921.
- Jacob, François, *Die Logik des Lebenden. Geschichte der Vererbung*. Frankfurt am Main, 2002 (1970).
- Jannidis, Fotis u.a., *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000.
- Jansen, Gregor/Kunsthalle Düsseldorf (Hg.), *Wirtschaftswerte/Museumswerte*. Düsseldorf, 2017; Abb. Joseph Beuys „Wirtschaftswerte“ (1980), S. 102 -105.
- Judy, Henri Pierre, *Die Welt als Museum*. Berlin, 1987.
- Jenkins, Henry, *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York, 2006.
- Jenkins, Henry/Ford, Sam/Green, Joshua, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, 2013.
- Johnson, Ray, *The Paper Snake*. New York, 1965.
- Jonas, Hans, *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer biologischen Philosophie*. Frankfurt am Main, 1997 (1973).
- Jonas, Hans, „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens“ (1961), in: Ders., *Das Prinzip Leben*. Frankfurt am Main, 1997 (1973), S. 265-303.

- Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt am Main, 1984 (1979).
- Jonak, Ulf, „Parasitäre Architektur. Schmarotzer in der Stadt“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 108-119.
- Kandinsky, Wassily, „Über die Formfrage“ (1912), in: Bill, Max (Hg.), *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Bern, 1973, S. 17-48.
- Kantorowicz, Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, 1957.
- Karnowski, Veronika, *Diffusionstheorien*. Baden-Baden, 2011.
- Kastner, Jens „Insurrektion und symbolische Arbeit. Graffiti in Oaxaca (Mexiko) 2006/2007 als Subversion und künstlerische Politik“, in: Bandi, Nina/Kraft, Michael G./Lasinger, Sebastian (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*. Bielefeld, 2012, S. 37-61.
- Kay, Lily, *Who wrote the book of life?* Stanford, 2000.
- Kellein, Thomas, *Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm*. Stuttgart, 1986.
- Kellein, Thomas, *FLUXUS*. Stuttgart, 1994.
- Kellein, Thomas, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*. Köln, 2007.
- Kemp, Martin, *Bilderwissen*. Köln, 2000.
- King, Stephen, *Brennen muss Salem*. München, 1997 (1975).
- Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986.
- Kittler, Friedrich, „Protected Mode“, in: Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993, S. 208-224.
- Kittler, Friedrich, „Computeralphabetismus“, in: Matejovski, Dirk/Kittler, Friedrich (Hg.), *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt am Main/New York, 1996, S. 237-250.
- Kittler, Friedrich, „Aufgehen in der Pseudonatur“, in: *Kunstforum International* 141 (1998), S. 130-137.
- Kittler, Friedrich, „Im Kielwasser der Odyssee“, in: Ders./Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Berlin, 2013, S. 360-376.
- Kipnis, Jeffrey/Leeser, Thomas, *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenmann*. Paris, 1997.
- Klafki, Wolfgang, *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*. Weinheim, 1964.
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*. Basel/Stuttgart, 1956.
- Kneip, Winfried, „Die Kunst des Lernens“, in: Bilstein, Johannes/Kneip, Winfried (Hg.), *Curriculum des Unwägbaren, Teil II: Die Musen als Mägde: Von der Veränderung der Künste in der Schule*. Oberhausen, 2009, S. 33-43.
- Knížák, Milan, „George THE Maciunas“, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 112-119.
- Knowles, Alison, *Spoken Text*. Köln, 1993.
- Koch, Michael G., *AIDS. Vom Molekül zur Pandemie*. Heidelberg/Berlin, 1987.
- Koebner, Thomas, *Filmgenres: Science-Fiction*. Stuttgart, 2007.
- König, Susanne, *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Berlin, 2012.
- Kolata, Gina, *Influenza*. Frankfurt am Main, 2001 (1999).
- Konersmann, Ralf (Hg.), *Kritik des Sehens*. Leipzig, 1997.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. London, 1978.
- Koolhaas, Rem/OMA (Hg.) *Content*. Köln, 2004.

- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, 1947.
- Krämer, Alexander/Reintjes, Ralf (Hg.), *Infektionsepidemiologie: Methoden, moderne Surveillance, mathematische Modelle, Global Public Health*. Berlin/Heidelberg, 2003.
- Krämer, Sybille, „Medien, Boten, Spuren“, in: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.) „*Was ist ein Medium?*“ Frankfurt am Main, 2008, S. 65-90.
- Kreye, Andrian, „Im Kaninchenbau: Das Google Cultural Institute digitalisiert Kunst, Musik und Theater. Dabei schaffen lernfähige Algorithmen einen neuen Kulturbegriff“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18./19.2.2017, Nr. 41, München, 2017, S. 17.
- Kricke, Norbert, „Kein Fall für mich“, in: *Die Zeit*, 20.12.1968, online: <http://www.zeit.de/1968/51/kein-fall-fuer-mich/komplettansicht>.
- Küppers, Bernd-Olaf, *Der Ursprung biologischer Information. Zur Naturphilosophie der Lebensentstehung*. München/Zürich, 1990.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. Ostfildern, 2000.
- Kunstverein der Rheinlande und Westfalen (Hg.), *DADA. Dokumente einer Bewegung*. Düsseldorf, 1958.
- Kunz, Bettina, „Fluxgirls & Fluxboys“, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.) *Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst*. Köln, 2012, S. 28-41.
- Kunz-Ott, Hannelore/Kudorfer, Susanne/Weber, Traudel (Hg.), *Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele*. Bielefeld, 2009.
- Lanier, Jaron, *Who owns the Future?* New York, 2013.
- Lasn, Kalle, *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*. Freiburg im Breisgau, 2005.
- Latour, Bruno, *The Pasteurization of France*. Oxford/Boston, 1988 (1984).
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main, 2008 (1991).
- Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main, 2001 (1999).
- Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main, 2007.
- Laue, Georg, *Gedrehte Kostbarkeiten*. München, 2004.
- Laqueur, Walter, *Terrorismus*. Frankfurt am Main, 1982 (1977).
- Lebel, Jean-Jacques, „Cut in – Cut out“, in: Heil, Axel/McFayden, Ian, *William S. Burroughs/Cut*. Köln, 2011, S. 140-156.
- Lebel, Jean-Jacques, „Painting and Guns by El Hombre Invisible“, in: Galerie Semiose (Hg.), *Pleased to meet you. William S. Burroughs*. Paris, 2016, S. 6f.
- Le Bon, Gustave, *Psychologie der Massen*. Stuttgart, 2008 (1885).
- Lem, Stanisław, *Nacht und Schimmel. Erzählungen*. Frankfurt am Main, 1972.
- Levebfre, Henri, „Die Produktion des städtischen Raumes“ in: *ARCH+ 9*, Heft 34 (1977), S. 52-57.
- Levine, Arnold J., *VIREN. Diebe, Mörder und Piraten*. Heidelberg/Berlin/New York, 1993.
- Lévi-Strauss, Claude, *Wildes Denken*. Frankfurt am Main, 1968 (1962).
- Lévi-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main 1978 (1955).
- Lehnert, Getrud/Lühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*. Bielefeld, 2014.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*. Frankfurt am Main/Leipzig 1996 (1714).
- Lethem, Jonathan „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: *Harper's Magazine*, Februar 2007, S. 59-71.

- Lichtwark, Alfred, *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, nach Versuchen mit einer Schulklasse hg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule. Hamburg, 1986 (1902).
- Lim, Il-Tschung, *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*. München/Paderborn, 2012.
- Link, Jürgen, „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“, in: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main, 1988, S.284-310.
- Linse, Ulrich, *Barfüßige Propheten. Erlöser der Zwanziger Jahre*. Berlin, 1983.
- Linse, Ulrich, „Über den Prozeß der Syphilisation. Körper und Sexualität um 1900 aus ärztlicher Sicht“, in: Schuller, Alexander/Heim, Nikolaus (Hg.), *Vermessene Sexualität*. Berlin/Heidelberg, 1987, S. 163-185.
- Locher, Hubert (Hg.), *Museen als Medien – Medien als Museen. Perspektiven der Museologie*. München, 2004.
- Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hg.), *Medienökologie* (Schwerpunktheft der Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 14/2016). Zürich/Berlin, 2016.
- Lotringer, Sylvère, *Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie*. Berlin, 1991.
- Lüber, Klaus Christian, *Virus als Metapher*. Magisterarbeit im Fach Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin (Betreuer: Prof. Dr. Friedrich A. Kittler), 2002, http://download.adamas.ai/dlbase/ebooks/VX_related/Virus%20als%20Metapher.pdf.
- Ludwig, Mark A., *The Little Black Book of Computer Viruses: The Basic Technology*, Show Low, 1991.
- Luhmann, Niklas, „Individuum , Individualität, Individualismus“, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3. Frankfurt am Main, 1989, S. 149-258.
- Luhmann, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern, 1991.
- Luhmann, Niklas, „Irritationen und Werte“, in: Ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2. Frankfurt am Main, 1998, S. 789-800.
- Lurie, Boris, *No!art*. Berlin, 1995.
- Lynch, Aaron, *Thought Contagion: How Belief Spreads through Society*. New York, 1996.
- Machanda, Catharina, „Modelle und Prototypen. Ein Überblick“, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008, S. 179-196.
- Maeck, Klaus/Hartmann, Walter, *Decoder Handbuch. Muzak, Cut-Ups, Piraten, Frogs, Burger, Der Film*. Duisburg, 1984.
- Mafina, G. Franco (Hg.), *Luigi Russolo. Futurista Futuribile*. Varese, 1997.
- Mahr, Bernd, „Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs“ in: Krämer, Sibylle/Bredenkamp, Horst (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*. München/Paderborn, 2003, S. 59-86.
- Mahr, Bernd, „Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell“, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008, S. 17-40.
- Mainzer, Klaus, *KI – Künstliche Intelligenz. Grundlagen intelligenter Systeme*. Darmstadt, 2003
- Malraux, André, *Das imaginäre Museum*. Frankfurt am Main/New York, 1987 (1947).
- Mann, Thomas, *Dr. Faustus*. Frankfurt am Main, 1967 (1947).
- Marcuse, Herbert, „Repressive Toleranz“, in: Ders./Moore, Barrington/Wolff, Robert Paul (Hg.), *Kritik der reinen Toleranz*. Frankfurt am Main, 1966, S. 91-128.
- Marini, Sara, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*. Macerata, 2008.
- Martin, Jean-Hubert, *Le Château d’Oiron et son cabinet des curiosités*. Paris, 2000.
- Martin, Jean-Hubert/Museum Kunstpalast Düsseldorf (Hg.), *Robert Filliou. Genie ohne Talent*. Ostfildern, 2003.

- Matheson, Richard, *I am Legend*. London, 1999 (1954).
- Matt, Gerald/Mießgang, Thomas/Kunsthalle Wien, *Punk. No One is Innocent: Kunst – Stil – Revolte*. Wien/Nürnberg, 2008.
- Maturana, Humberto, *Was ist erkennen? Die Welt entsteht im Auge des Betrachters*. München, 2001 (1996).
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. München, 1992 (1984).
- Mauriés, Patrick, *Das Kuriositätenkabinett*. Köln, 2002.
- Mauss, Marcel, *Die Gabe*, Frankfurt am Main, 1990.
- Mayer, Ruth, „Bei Berührung Tod“. Virenthriller, Bioterrorismus und die Logik des Globalen“, in: Dies./Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 209-230.
- Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004.
- McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden/Basel, 1995 (1964).
- Meier, Thomas D./Reust, Hans R., *Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte*. Bern/Stuttgart/Wien, 2000.
- Melville, Herman, *Moby Dick oder Der weiße Wal*. Köln, 2015 (1851).
- Melville, Herman, *Bartleby der Schreiber*. München, 2015 (1853).
- Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*. Berlin, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952*. München/Paderborn, 2004.
- Metz, Markus/Seeßlen, Georg, *Wir Untote!* Berlin, 2012.
- Metzger, Gustav, *Act or perish! A Retrospective*. Oslo, 2016.
- Mey, Wolfgang, „Nach der Toleranz – Anleitungen zur Gleich-Gültigkeit. Anmerkungen zu einem fälligen Perspektivwechsel in der Museumspädagogik“, in: Duala-M'bedy, L. J. Bonny (Hg.), *Die Entgegnung des Fremden im Museum. Xenologie und Museumspädagogik*. Essen, 1992, S. 114-126.
- Miles, Barry, *Call me Burroughs. A Life*. New York, 2013.
- Milgram, Stanley, *Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*. Reinbek bei Hamburg, 1995 (1960).
- Milgram, Stanley, „The Small World Problem“, in: *Psychology Today* 5/1967, New York, 1967, S. 60-67.
- Milgram, Stanley, *The individual in a social world. Essays and Experiments*. London, 2010 (1977).
- Milton, John, *Das verlorene Paradies*. Stuttgart, 1986 (1667).
- Misik, Robert, „I'm a loser, baby, so why don't you kill me? Kapitalismus und popkulturelle Moral“, in: Neckel, Sighard (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 2010, S. 184-196.
- Mitchell, William J. T., *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, 2004.
- Mitchell, William T., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München, 2008 (2005).
- Mitchell, William T., „Bildwissenschaft“, in: Boehm, Gottfried/Bredenkamp, Horst (Hg.), *Ikonomie der Gegenwart*. München/Paderborn, 2009, S. 99-114.
- Mölling, Karin, *Supermacht des Lebens. Reisen in die erstaunliche Welt der Viren*. München, 2015.
- Mörsch, Carmen (Hg.), *Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Zürich/Berlin, 2009.

- Monod, Jacques, *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*. München, 1971 (1970).
- Morgan, Bill (Hg.), *Rub out the words. The letters of William S. Burroughs 1959-1974*. London, 2012.
- Motherwell, Robert, *The DADA Painters and Poets*. Boston, 1989 (1951).
- Moss, Karen, „Mapping Fluxus in California“, in: Schüppenhauer, Christel/ Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 100-109.
- Munk, Klaus, *Virologie in Deutschland. Die Entwicklung eines Fachgebietes*. Basel, 1995.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main, 2008.
- Munro, Cait, „Yoko Ono Explains Why Peaches Is the Future of Performance Art“, in: Artnet, 10.6.2014, online, <https://news.artnet.com/art-world/peaches-yoko-cut-piece-306774>.
- Neckel, Sighard (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 2010.
- Neubauer, Hans-Joachim, „Soziales Fieber. Metaphern und Modelle des Gerüchts“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 149-158.
- Neumann, John von/Burks, Arthur W. (Hg.), *Theory of Self-Reproducing Automata*. Illinois, 1966.
- Nietzsche, Friedrich, *Morgenröte/Die fröhliche Wissenschaft/Also sprach Zarathustra* (Werke, Bd. II), hg. von Karl Schlechta. München, 1979 (1881/1882/1883).
- Nilsson, Lennart, *The Body Victorious: The Illustrated Story of Our Immune System and Other Defences of the Human Body*. New York, 1987.
- Oellers, Adam/Spiegel, Sibille (Hg.), *Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen*. Aachen, 1995.
- Ono, Yoko, „Summer of 1961“, in: Hendricks, Jon (Hg.), *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years „Make a salad“*. Roskilde, 2008, S. 38-40.
- Ono, Yoko, *Yes, I'm a witch, I'm a bitch*. Songtext, 1974, online unter: <http://www.metrolyrics.com/yes-im-a-witch-lyrics-yoko-ono.html>.
- Ono, Yoko „She sat quietly but her Body was Expressing a Universe“, in: Peaches alias Merrill Nisker, *What Else Is in the Teaches of Peaches?* New York, 2015, S. 66.
- Ortega y Gasset, José, *Der Aufstand der Massen*. Stuttgart, 1931 (1929).
- Osterwold, Tilmann (Hg.), *Paul Klee. Die Ordnung der Dinge*. Stuttgart, 1975.
- Oxford, John (u.a.), „Bio-Terrorism – Should we be terrified?“, in: *Briefing on Biological and Chemical Terrorism*. London, 2003, S. 1-3.
- Paglia, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York, 1991.
- Parikka, Jussi, „Contagion and Repetition: On the Viral Logic of Network Culture“, in: *Ephemera Journal* (online), 2007, <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/7-2parikka.pdf>.
- Pascal, Blaise, *Die Pensées*, hg. von Ewald Wasmuth. Gerlingen 1994 (1670).
- Pechmann, Alexander, *Mary Shelley. Leben und Werk*. Düsseldorf, 2006.
- Platschek, Hans, „Der Mann mit dem Hut“, in: Ders., *Über die Dummheit in der Malerei*. Frankfurt am Main, 1992 (1984), S. 83-89.
- Popper, Karl R., *Eine Welt der Propensitäten*. Tübingen, 1995 (1990).
- Preston, Richard, *Hot Zone – Tödliche Viren aus dem Regenwald. Ein Tatsachen-Thriller*. München, 1995 (1994).

- Pschyrembel, Willibald, *Klinisches Wörterbuch*. Berlin/Boston 2017.
- Pulver, Marco, *Tribut der Seuchen oder: Seuchenmythen als Quelle sozialer Kalibrierung. Eine Rekonstruktion des AIDS-Diskurses dem Hintergrund von Studien zur Historizität des Seuchendispositivs*. Frankfurt am Main, 1999.
- Pynchon, Thomas, *Inherent Vice*. London, 2010.
- Ranciére, Jacques, *Die Erfindung des Möglichen. Interviews 2006-2009*. Wien, 2009.
- Ranciére, Jacques, „Biopolitik oder Politik? Ein Gespräch mit Jacques Ranciére“, in: Muhle, Maria/Thiele, Kathrin (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*. Berlin, 2011, S. 227-235.
- Reck, Hans-Ulrich (Hg.), *Junggesellenmaschinen*. Karlsruhe/Wien/New York, 1999.
- Reich, Wilhelm, *Die Entdeckung des Orgons. Die Funktion des Orgasmus. Sexualökonomische Grundprobleme der biologischen Energie*. Frankfurt am Main, 1973 (1940).
- Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008.
- Rennert, Susanne/Lee, Sook-Kyong (Hg.), *Nam June Paik*. Düsseldorf, 2010.
- Rennert, Susanne/Martin, Sylvia/Wilton, Erika (Hg.), „Le hasard fait bien les choses“. *Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22*. Köln, 2013.
- Reynolds, Simon, *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz, 2012 (2011).
- Rhode, Ross, *Viral Jesus*. Lake Mary (Florida), 2012.
- Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.), *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt am Main/New York, 2008.
- Richard, Birgit, „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex“, in: *Kunstforum International* 141 (1998), S. 49-93.
- Richter, Dorothee, *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Phil. Diss. Universität Bremen, Bremen, 2011.
- Richter, Hans, *DADA – Kunst und Antikunst*. Köln, 1978 (Erstausgabe 1964).
- Riesselmann, Kirsten, „Peaches singt Monteverdis ‚L’Orfeo‘ im HAU: Kleinkind in der Trotzphase“, in: *Der Tagesspiegel* (online), 2.5.2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/konzert-peaches-singt-monteverdis-lorfeo-im-hau-kleinkind-in-der-trotzphase/6580962.html>.
- Rifkin, Jeremy, *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt am Main, 2000.
- Ritter, Joachim (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2. Basel, 1984.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5. Darmstadt, 1980.
- Röllner, Nils/Wagnermaier, Silvia (Hg.), *Absolute Vilém Flusser*. Freiburg im Breisgau, 2003.
- Römer, Stefan, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln, 2001.
- Rötzer, Florian, „Geschäftsmodelle in der Aufmerksamkeitsökonomie. Aufmerksamkeit gegen bares Geld“, in: *Kunstforum International* 148 (2001), S. 95-97.
- Rötzer, Florian, „Parasiten sind immer und überall“, in: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 67-79.
- Rogers, Everett M., *Diffusion of Innovation*. New York, 2003 (1962).
- Ronte, Dieter, „Dada/Fluxus“, in: Schüppenbauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 144-147.
- Rose, Steven, *Darwins gefährliche Erben. Biologie jenseits der egoistischen Gene*. München, 2000.
- Rothfuss, Joan, „Die Ballade von Nam June und Charlotte. Eine revisionistische Geschichte“, in: Rennert, Susanne/Lee, Sook-Kyong (Hg.), *Nam June Paik*. Düsseldorf, 2010, S. 145-155.

- Rushmore, R. J./Vandalog, *Viral Art. How the Internet has shaped Street Art and Graffiti*. 2013, online unter <http://viralart.vandalog.com/read>.
- Rushkoff, Douglas, *Media Virus. Die geheimen Verführungen in der Multi-Media-Welt*. Frankfurt am Main, 1995 (1994).
- Ryan, Frank, *Virolution. Die Macht der Viren in der Evolution*. Heidelberg, 2010.
- Sadler, Simon, *The Situationist City*. Cambridge, 1998.
- Sampson, Tony D., *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis/London, 2012.
- Sampson, Tony D., *The Assemblage Brain. Sense Making in Neuroculture*. Minneapolis/London, 2017.
- Sarasin, Philipp, „Virus“, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.), *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt am Main, 2004, S. 285-292.
- Sarasin, Philipp, „Fremdkörper/Infektionen: ‚Anthrax‘ als Medienvirus“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 131-147.
- Sasse, Sylvia, „Moralische Infektion. Lev Tolstoj's Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser“, in: Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005, S. 276-293.
- Schata, Peter, „Das Œuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“, in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1984 (1976), S. 75-129.
- Schaub, Mirjam, „Visuell Hochprozentiges. Übertragung aus dem Geist der Gegenübertragung. Matthew Barney's ‚Cremaster Cycle‘“, in: Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, 2005, S. 211-228.
- Schiller, Friedrich/Berghahn, Klaus (Hg.), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart, 2000 (1793).
- Schilling, Jürgen, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*. Luzern/Frankfurt am Main, 1978.
- Schlechtriemen, Tobias, „Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie“, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008, S. 71-84.
- Schmalenbach, Fritz (Hg.), *Wilhelm Lehmbruck*. Lübeck, 1956.
- Schmid, Hans, *Nazi-Virus im Film*. Hannover, 2012.
- Schmieder, Peter, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*. Köln, 1998.
- Schmieder, Peter, *Sammlung Feelisch*. Dortmund, 1993.
- Schmierer, Elisabeth, *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2. Laaber, 2012.
- Schmidt, Hans, *Fortschritte der Serologie*. Berlin/Heidelberg, 2013.
- Schmidt, Hans-Werner (Hg.), *Robert Filliou 1926-1987. Zum Gedächtnis*. Düsseldorf, 1988.
- Schmidt, Gunnar, *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*. Berlin, 2013.
- Schmidt, Sabine Maria/Museum Folkwang (Hg.), *Hacking the City – Interventions in urban and communicative spaces*. Göttingen, 2011.
- Schmitt, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 2015 (1922).
- Schmitt, Carl, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*. Stuttgart, 2015 (1938).

- Schmitt, Carl, *Land und Meer*. Stuttgart, 2016 (1942).
- Schmundt, Hilmar, „Der Virus und das Virus. Vom programmierten Leben zum lebenden Programm“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 159-182.
- Schnitzler, Arthur, *Reigen*. Stuttgart, 2001 (1903).
- Schnitzler, Arthur, *Traumnovelle*. Stuttgart, 2012 (1926).
- Schrödinger, Erwin, *Was ist Leben? Eine lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*. Bern, 1944.
- Schüller, Peter, „Methodisch korrekt!?“, in: Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Niehoff, Rolf/Pauls, Karina (Hg.) *Visual Learning. Positionen im internationalen Vergleich*. Oberhausen, 2013, S. 465-467.
- Schüller, Peter, „Das Museum für internationale zeitgenössische Kunst – ein Garant für kulturelle Vielfalt?!“, in: Brockhaus, Christoph/Brüninghaus-Knubel, Cornelia (Hg.), „... wie haben Sie denn das gemacht?“ *Museumspädagogik an Kunstmuseen in Duisburg und NRW*. Duisburg, 2007, S. 54-63.
- Schulz, Martin, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München/Paderborn, 2009 (Erstausgabe 2005).
- Schulze, Holger, *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München, 2000.
- Schury, Gudrun, *Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes*. Leipzig, 2001.
- Schwarz, Hans-Peter, *Medien-Kunst-Geschichte*. München/New York, 1997
- Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, unreasonable Faksimiles*. New York, 1996.
- Schweibenz, Werner, *Vom traditionellen zum virtuellen Museum. Die Erweiterung des Museums in den digitalen Raum des Internets*. Saarbrücken, 2008.
- Scott, Andrew, *Zellpiraten. Die Geschichte der Viren: Molekül und Mikrobe*. Basel/Boston/Berlin, 1990 (1987).
- Seba, Albertus, *Das Naturalienkabinett. Vollständige Ausgabe der kolorierten Tafeln 1734-1765*. Köln, 2005.
- Seerieder, Benedikt/Weissenborn, Katrina, „Tagungsbericht zur Tagung ‚Museen ohne Wände‘, Frankfurt am Main, 19.8.2016“, in: MMK Frankfurt (online), 2016, <https://mmk-notes.com/2016/08/19/tagungsbericht-museen-ohne-waende>.
- Seeßlen, Georg, „The Walking Dead. Zombies übernehmen die Welt“, in: Die Zeit, 22.9.2011, Nr. 39, online: 2011 <http://pdf.zeit.de/2011/39/D-DVD-The-Walking-Dead.pdf>.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus, *Wir Untote!* Berlin, 2012.
- Semon, Richard, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig, 1908.
- Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main, 1983 (1977).
- Sennett, Richard, *Kooperation. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*. München, 2014 (2012).
- Serres, Michel, *Hermes I. Kommunikation*. Berlin, 1991 (1968).
- Serres, Michel, *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1987 (1980).
- Serres, Michel, *Die Legende der Engel*. Frankfurt am Main, 1995 (1993).
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois, 1949.
- Shifman, Limor, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin, 2014.
- Sick, Andrea u.a. (Hg.), *eingreifen. viren, modelle, tricks*. Bremen, 2003.
- Sloterdijk, Peter, *Sphären I: Blasen*. Frankfurt am Main, 1998.

- Sloterdijk, Peter, *Sphären II: Globen*. Frankfurt am Main, 1999.
- Sloterdijk, Peter, *Sphären III: Schäume*. Frankfurt am Main, 2004.
- Smith, Owen F., „Playing with Difference: Fluxus as a World View“, in: Schüppenhauer, Christel/Fluxus e.V. Köln/Aktionsforum Praterinsel (Hg.), *Fluxus Virus 1962-1992*. Köln, 1992, S. 116-120.
- Smith, Owen F., *Fluxus. The History of an Attitude*. San Diego, 1998
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor/AIDS and its Metaphors*. New York, 1989/1979.
- Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn*. New York, 1980.
- Sournia, Jean-Charles/Poulet, Jacques/Martiny, Marcel (Hg.), *Illustrierte Geschichte der Medizin*. Salzburg, 1983 (1982).
- Spelten, Achim, „Visuelle Aspekte von Modellen“, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.), *Visuelle Modelle*. München/Paderborn, 2008, S. 41-56.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Düsseldorf, 2007 (1918).
- Spies, Werner, *Die surrealistische Revolution*. Ostfildern 2002
- Spies, Werner, *Mein Glück. Erinnerungen*. München, 2012.
- Spies, Werner, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln, 1974
- Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*. Düsseldorf, 1988 (1987).
- Standage, Tom, „How Luther went viral. Social media in the 16th century“, in: The Economist (online), 17.12.2011, <http://www.economist.com/node/21541719>.
- Stegmann, Petra/Seel, Peter C. (Hg.), *Migrating Images*. Berlin, 2004.
- Stein, Eduard, *Über die sogenannte psychische Contagion*. Med. Diss. Medizinische Fakultät Universität Erlangen, 1877.
- Stevenson, Robert Louis, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Berlin, 2010 (1886).
- Stoker, Bram, *Dracula*. Bindlach, 2005 (1897).
- Strauven, Francis, „Aldo van Eyck und die Stadt“ in: David, Catherine/Chevrier, Jean-François, *Documenta X Politics/Poetics*. Ostfildern, 1997, S. 522-535.
- Stüttgen, Johannes, *Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer – die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972*. Köln, 2008.
- Surowiecki, James, *Die Weisheit der Vielen. Die Weisheit der Vielen, warum Gruppen klüger sind als Einzelne und wie wir das kollektive Wissen für unser wirtschaftliches, soziales und politisches Handeln nutzen können*. München, 2005 (2004).
- Szeemann, Harald, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main, 1983.
- Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*. Dresden, 1997.
- Tarde, Gabriel, *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main, 2008 (1890).
- Tarde, Gabriel, *Monadologie und Soziologie*. Frankfurt am Main, 2009.
- Tauber, Alfred I., *The immune self. Theory or metaphor?* Cambridge, 1997 (1994).
- Taureck, Bernhard H. F., *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*. Frankfurt am Main, 2004.
- Teipel, Jürgen, *Verschwende Deine Jugend*. Frankfurt am Main, 2001.
- Terranova, Tiziana, *Network Culture. Politics for the Information Age*. London, 2004.
- Thrift, Nigel, *Pass it on: Towards a political Economy of Propensity*. Warwick University, 2009, online, http://wrap.warwick.ac.uk/1085/1/WRAP_Thrift_0170426-150709-pass_it_on_towards_a_political_economy_of_propensity_nigel_thrifty_asof15_7_09.pdf
- Timmis, Jonathan/Bentley, Peter/Heart, Emma (Hg.), *Artificial Immune Systems: Second International Conference*. Berlin/Heidelberg, 2003.
- Toffler, Alwin, *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München, 1983 (1980).

- Treichler, Paula A., *How to Have Theorie in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*. Durham, 1999, <https://www.dukeupress.edu/How-to-Have-Theory-in-an-Epidemic>.
- Thukydides, *Geschichte des peloponnesischen Krieges*, hg. von Georg Peter Landmann. Zürich/München, 1976.
- Turing, Alan M., *Computing machinery and intelligence*. Aberdeen, 1950.
- Ullrich, Wolfgang, „Stoppt die Banalisierung!“, *Die Zeit* (online), 11.4.2015, Nr. 13, <http://www.zeit.de/2015/13/kunst-vermittlung-museum>.
- Ungers, Oswald M., *Großformen im Wohnungsbau*. Berlin, 2007 (1966).
- Valéry, Paul, *Ich grase meine Gehirnwiese ab. Paul Valéry und seine verborgenen Cahiers*, hg. von Thomas Stölzel. Frankfurt am Main, 2011.
- Van Haaren, Hein, *Constant*. Amsterdam, 1967.
- Varela, Francisco, „Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit“ in: Watzlawick, Paul (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. Piper, München, 1985 (Erstausgabe 1981, einzelne Beiträge 1973-79) S. 294-309.
- Varela, Francisco, „Der Körper denkt. Das Immunsystem und der Prozeß der Körperindividuierung“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.) *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main, 1991, S. 727-743.
- Varela, Francisco/Maturana, Humberto, „La deriva natural de los seres vivos“, in: Varela, Francisco/Maturana, Humberto, *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, 2003 (1984), S. 63-77.
- Vaughan, Brian K./Guerra, Pia, *Y: The Last Man*, Teil I: *Entmannt*. Stuttgart, 2002.
- Veltmann, Claus, „Umb von allen dingen lebendige impressiones und connoissance zu bekommen“. Die Kunst- und Naturalienkammer August Hermann Franckes in der frühneuzeitlichen Bildungstradition“, in: Bätzner, Nike (Hg.) *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*. Halle an der Saale, 2015, S. 39-54.
- Veltroni, Walter, „Il virus positivo della cultura e un idea di città che non si arrende“, in: *La Repubblica*, 21.4.2012, online: http://roma.repubblica.it/cronaca/2012/04/21/news/il_virus_positivo_della_cultura_e_un_idea_di_citt_che_non_si_arrende-33665708.
- Vergez, Valérie „Eternal Network. ‚Was immer Sie tun, machen Sie etwas anderes‘.“ in: Martin, Jean-Hubert/Museum Kunsthpalast Düsseldorf (Hg.), *Robert Filliou. Genie ohne Talent*. Ostfildern, 2003, S. 127.
- Voges, Jonathan, *Selbst ist der Mann. Do-It-Yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland*. Göttingen, 2017.
- Vollborn, Marita/Georgescu, Vlad, *Die Viren-Lüge: Wie die Pharmaindustrie mit unseren Ängsten Milliarden verdient*. München, 2011.
- Voß, Hendrik Christian, *Die Darstellung der Syphilis in literarischen Werken um 1900. Auswirkung wissenschaftlicher Konzepte und sozialer Ideen*. Diss. am Institut für Medizin- und Wissenschaftsgeschichte der Universität Lübeck, 2004, <http://www.zhb.uni-luebeck.de/epubs/ediss115.pdf>.
- Vico, Giambattista, *La Scienza Nuova. Le Tre Edizioni del 1725, 1730 e 1744*. Mailand, 2012/2013.
- Vieregg, Hildegard, *Geschichte des Museums*. München/Paderborn, 2008.
- Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 7. Auflage. Gütersloh/München, 2002.

- Waller, John, *A Time to dance, A Time to Die. The extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*. London 2008.
- Warhol, Andrew, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back again)*. London, 1975.
- Watts, Sheldon, „Die globale Geschichte der Pocken. Von den Anfängen der Kolonialisierung bis heute“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 247- 268.
- Wedewer, Rolf, *Vostell*. Bonn/Köln/Leverkusen, 1991.
- Wehr, Marco, *Der Schmetterlingsdefekt. Turbulenzen in der Chaostheorie*. Stuttgart, 2002.
- Weibel, Peter, „Das Museum im Zeitalter von Web 2.0“, in: Bundeszentrale für politische Bildung, *Zur digitalisierten Zukunft der Museen*, 2007, <http://www.bpb.de/apuz/30061/das-museum-im-zeitalter-von-web-2-0-essay>.
- Weingart, Brigitte, „Parasitäre Praktiken. Zur Topik des Viralen“, in: Benthien, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela M. (Hg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart/Weimar, 1999, S. 207-231.
- Weingart, Brigitte, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt am Main, 2002.
- Weingart, Brigitte, „Einblenden, Ausblenden und die Rhetorik der Evidenz“, in: Sick, Andrea u.a. (Hg.), *eingreifen. viren, modelle, tricks*. Bremen, 2003, S. 279-294.
- Weingart, Brigitte, „Viren visualisieren: Bildgebung und Popularisierung“, in: Mayer, Ruth/Weingart, Brigitte (Hg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher* (Publikation zum Symposium „Virus“, 17.-19.1.2002, Bundeskunsthalle Bonn). Bielefeld, 2004, S. 97-130.
- Weingart, Brigitte „*If it doesn't spread, it's dead: Rumors, Memes, and other Forms of Viral Communication*“. Lektürekurs im Basismodul 3 (BA Medienkulturwissenschaft), Institut für Medienkultur und Theater, Universität Köln, Wintersemester 2014/15.
- Weingart, Brigitte u.a., *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln, 2004.
- Weiß, Gisela, „Museumspädagogik in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1990“, in: Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*. München, 2016, S. 68-75.
- Weiß, Gisela, „Museumspädagogik in der Bundesrepublik Deutschland bis 1990“, in: Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*. München, 2016, S. 76-83.
- Weiß, Volker, „Nicht links, nicht rechts – nur national“, in: *Die Zeit*, 21.3.2013 (online), <http://www.zeit.de/2013/13/Die-Identitaeren>.
- Weschler, Lawrence, *Mr. Wilsons Wunderkammer. Von aufgespießten Ameisen, gehörnten Menschen und anderen Wundern der jurassischen Technik*. München/Wien, 1998 (1995).
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Museumspädagogik – Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf, 1992 (1981).
- Westerwinter, Margret, *Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2008.
- Wick, Rainer, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen*. Köln, 1975.
- Wiesmann, Ernst, *Medizinische Mikrobiologie. Bakteriologie, Virologie, Parasitologie, Mykologie, Immunologie, Chemotherapie*. Stuttgart/New York, 1982.
- Williams, Emmett, „Anmerkungen zum Thema Frieden und zur andauernden Schöpfung“, in: Schmidt, Hans-Werner, *Robert Filliou 1926-1987 zum Gedächtnis*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf, 1988, S. 41-45.

- Williams, Emmett, „Die Leiden des jungen Emmetts“, in: *Kunstforum International* Bd. 115, Köln, 1991, S.178-183.
- Wilson, Ralph F., „The Six Simple Principles of Viral Marketing“, in: *Web Marketing Today* (online), 2005, <http://www.practicalecommerce.com/articles/100366-viral-principles>.
- Winnacker, Ernst-Ludwig, *Viren. Die heimlichen Herrscher*. Frankfurt am Main, 1999.
- Wittlin, Alma S., *The Museum, its History and its Task in Education*. London, 1949.
- Wieczorek, Wanda u.a., *Kunstvermittlung I. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*. Zürich/Berlin, 2009.
- Wörner, Karl Heinrich, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. Göttingen, 1975 (1954).
- Wolfe, Nathan, *The viral storm: The dawn of a new pandemic age*. New York, 2011.
- Wyss, Beat, *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln, 2006.
- Wyss, Beat, *Nach den großen Erzählungen. Postmoderne Monokulturen*. Frankfurt am Main, 2009.
- Wyss, Beat/Buschhaus, Markus (Hg.), *Der Körper im Blick. Grenzgang zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. München/Paderborn, 2008.
- Yinger, Milton J., *Countercultures. The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*. New York, 1982.
- Zacharias, Wolfgang (Hg.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. München, 1988.
- Zacharias, Wolfgang, *Kultur und Bildung. Kunst und Leben zwischen Sinn und Sinnlichkeit Texte 1970-2000*. Essen, 2001.
- Zanfi, Claudia, *Al Hansen. Life is Fluxus*. Neapel, 2003.
- Zimmer, Carl, *Microcosm. E. Coli and the New Science of Life*. New York, 2008.
- Zimmer, Carl, *A Planet of Viruses*. Chicago, 2011.
- Zimmermann, Helmut/Weigert, Alfred, *Lexikon der Astronomie*. Heidelberg/Berlin, 1999.
- Žižek, Slavoj, *Die Pest der Phantasmen*. Wien, 1999.
- Žižek, Slavoj, *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Wien, 2013 (1998).

b) Filme:

- Alien. Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*. USA/UK 1979, Regie: Ridley Scott, 117 Minuten.
- Aliens. Die Rückkehr*. USA 1986, Regie: James Cameron, 137 Minuten.
- Alien 3*. USA 1992, Regie: David Fincher, 114 Minuten.
- Alien. Die Wiedergeburt*. USA 1997, Regie: Jean-Pierre Jeunet, 104 Minuten.
- Alien. Covenant*. USA 2017, Regie: Ridley Scott, 122 Minuten.
- Andromeda – Tödlicher Staub aus dem All*. USA 1971, Regie: Robert Wise, 131 Minuten.
- A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. UK 1995, Regie: Martin Scorsese/Michael H. Wilson, 225 Minuten.
- Apocalypse Now*. USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola, 153 (202) Minuten.
- Bílá nemoc (Die weiße Krankheit)*. Tschechoslowakei 1937, Regie: Hugo Haas, 103 Minuten.
- Beuys*. D 2017, Regie: Andreas Veiel, 107 Minuten.
- Copy Me – I want to travel*. D/F 2004 (Dokumentation), Regie: Pauline Boudry/Brigitta Kuster/Renate Lorenz, 68 Minuten.
- Contagion*. USA 2011, Regie: Steven Sonderbergh, 106 Minuten.
- Decoder*. BRD 1984, Regie: Muscha/Klaus Maeck, 87 Minuten.
- Der dritte Mann*. USA 1949, Regie: Carol Reed, 104 Minuten.
- Der Fall Wilhelm Reich*. Österreich 2012, Regie: Antonin Svoboda, 110 Minuten.
- Der Omega Mann*. USA 1971, Regie: Boris Sagal, 98 Minuten.

- Der Fuehrers Face*. USA 1943, Regie: Jack Kinney, Art Director (Zeichentrick): Walt Disney, 8 Minuten.
- Eisfieber*. D/I 2010, Regie: Peter Keglevic, 180 Minuten.
- Exit Through the Gift Shop*. UK 2010, Regie: Thierry Guetta (Banksy?), 86 Minuten.
- Fluch der Karibik*. USA 2003, Regie: Gore Verbinski, Teil I (von 5 Teilen), 137 Minuten.
- Global Viral. Die Virus-Metapher*. D 2010, Regie: Madeleine Dewald/Oliver Lammert, 80 Minuten.
- Good Morning, Vietnam*. USA 1987, Regie: Berry Levinson, 121 Minuten.
- Herr der Ringe*. USA 2001, Regie: Peter Jackson, Teil I (von 3 Teilen), 171 Minuten.
- Harry Potter und der Stein der Weisen*. UK 2001, Regie: Chris Columbus (Teil I), 146 Minuten.
- I am Legend*. USA 2007, Regie: Francis Lawrence, 100 Minuten.
- Inglorious Basterds*. USA 2009, Regie: Quentin Tarantino/Eli Roth, 154 Minuten.
- Inferno*. USA 2016, Regie: Ron Howard, 122 Minuten.
- Independence Day*. USA 1996, Regie: Roland Emmerich, 138 Minuten.
- La Jetee*. F 1962, Regie: Chris Marker, 26 Minuten.
- Night of the Living Dead*. USA 1968, Regie: George A. Romero, 96 Minuten.
- Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. D 1922 (Stummfilm), Regie: Friedrich W. Murnau, 94 Minuten.
- Outbreak*. USA 1995, Regie: Wolfgang Petersen, 128 Minuten.
- Planet of the Apes*. USA 1968, Regie: Franklin J. Schaffner, 107 Minuten.
- Planet der Affen-Trilogie: Rise of the Planet of the Apes*. USA 2011, Regie: Rupert Wyatt, 105 Minuten; *Dawn of the Planet of the Apes*. USA 2014, Regie: Matt Reeves, 130 Minuten; *War for the Planet of the Apes*. USA 2017, Regie: Matt Reeves, 140 Minuten.
- Rammbock*. D 2010, Regie: Marvin Kren, 63 Minuten.
- Robert Koch, Bekämpfer des Todes*. D 1939, Regie: Hans Steinhoff, 113 Minuten.
- Salems Lot – Brennen muß Salem*. USA 2004, Regie: Mikael Salomon, 174 Minuten.
- Sonic Outlaws*. USA 1995, Regie: Craig Baldwin, 87 Minuten.
- Stargate*. USA/F 1994, Regie: Roland Emmerich, 116 Minuten.
- Sunrise. A Song of two Humans*. USA 1927 (Stummfilm), Regie: Friedrich W. Murnau, 95 Minuten.
- Supermann*. USA/UK 1978, Regie: Richard Donner, 137 Minuten.
- The Blair Witch Project*. USA 1999, Regie: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 78 Minuten.
- The Last Man on Earth*. USA/I 1964, Regie: Ubaldo Ragona/Sydney Salkow, 88 Minuten.
- The Matrix* USA/AUS 1999 Regie: Lana Wachowski/Lilly Wachowski, 131 Minuten
- Three Billboards outside Ebbing, Missouri*. USA/UK 2017, Regie: Martin McDonagh, 116 Minuten.
- 28 Days Later*. UK 2002, Regie: Danny Boyle, 113 Minuten.
- Twelve Monkeys*. USA 1995, Regie: Terry Gilliam, 130 Minuten.
- Twilight – Biss zum Morgengrauen*. USA 2008, Regie: Catherine Hardwicke, 122 Minuten.
- Virus – Schiff ohne Wiederkehr*. USA 1998, Regie: John Bruno, 99 Minuten.
- Virus. Inferno dei Morti Viventi*. I/ Spanien, 1981, Regie: Vincent Dawn (Bruno Mattei), 89 Minuten.
- World War Z*. USA 2013, Regie: Marc Forster, 116 Minuten.
- You only live twice*. UK 1967, Regie: Lewis Gilbert, 117 Minuten.
- Yellow Submarine*. UK /USA 1968, Regie: George Dunning, Art Director (Zeichentrick): Heinz Edelmann, 90 Minuten.
- 2001: A Space Odyssey*. USA/UK 1968, Regie: Stanley Kubrick, 143 Minuten.

c) Internetquellen:

- #*Action Painting*. Jackson Pollock im Filmdokument von Hans Namuth, 1950,
<https://www.youtube.com/watch?v=KCd5y6J1zns>.
- #*Alien-Protagonist* Bolaji Badejo, <https://alienseries.wordpress.com/2014/08/23/the-life-of-bolaji-badejo-2>.
- #*Archiv Sohm*, Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/archive/archiv-sohm.html>.
- #*Astroboy*, Episode „Space Parasites“, Januar bis April 1962,
<http://tezukaosamu.net/en/manga/291.html>.
- #*Barnes Foundation*, <http://www.barnesfoundation.org>.
- #*Bazon Brock*, <http://www.bazonbrock.de>.
- #Beuys, Joseph, *Sonne statt Reagan*. Musikant/Emi Electrola, 1982, 3 Minuten. Die begleitende Band für die Einspielung bestand mit Ausnahme von Wolfgang Niedecken aus Mitgliedern der Kölner Gruppe BAP, 1982,
https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk&feature=youtu.be.
- #*Biotopia*, <http://biotopia-bayern.de/de>.
- #*British Music Experience*, <http://www.britishmusicexperience.com>.
- #*cadavre exquis*, Jean-Jacques Lebel zur Bedeutung des surrealistischen Schreib- und Zeichenspiels bei der Veranstaltungsreihe der Kunstsammlung NRW „Futur 3“, „museum global“ im Schmela-Haus Düsseldorf, 19.2.2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=xs3w90DwyzY&index=7&list=PLIa7Lly2iiBCiBlYurZFA4qAl6XIJwn0>.
- #*Charlotte Moormann* performt das „Cut Piece“ 1982 bei der Ars Electronica, Linz,
<https://www.youtube.com/watch?v=-X7xd16GQHM>.
- #*Computerviren*: 1) Bennahum, David S. *Heart of Darkness* Wired Magazine (online) 1997,
<https://www.wired.com/1997/11/heartof>; 2) Bontchev, Vesselin, *Bulgarian and Soviet Virus Factories*, <https://bontchev.nlc.v.bas.bg/papers/factory.html>; 3) Cohen, Fred, *Computer Viruses – Theory and Experiments. Introduction and Abstract*, 1984,
<http://web.eecs.umich.edu/~aprakash/eecs588/handouts/cohen-viruses.html>; 4) Sampson, Tony D., „Dr Aycock’s Bad Idea. Is the Good Use of Computer Viruses Still a Bad Idea?“, in: Media Culture Journal (online), 2005, <http://www.journal.media-culture.org.au/0502/02-sampson.php>.
- #*Crowd*, Brighenti, Andrea M., *Tarde, Canetti, and Deleuze on Crowds and Packs*, St. Catherine’s College Cambridge, 2008, online: <http://www.capacitedaffect.net/wp-content/uploads/2010/12/Brighenti2010CrowdsPacks.pdf>.
- #*Crossed*, Zombie-Comic-Serie, <http://www.crossedcomic.com>.
- #*Dan Graham* mit dem Titel „Performer/Audience/Mirror“ (1975), in: YouTube, online,
https://www.youtube.com/watch?v=RjiLZ_AOtOA.
- #*Denkfigur*, Tagungsbericht zur Tagung „Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien“ an der Universität Gießen, 25.-26.2.2011, <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>.
- #*Double Rainbow Boy*, <https://www.youtube.com/watch?v=99E9fDgZZuE>.
- #*Duden* (online), Begriff „Modell“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Modell>.
- #*Ectasy of Influence*, Lethem, Jonathan, *The Ecstasy of Influence*, online:
<http://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence>.
- #*Effektivität* von Viralität, in: YouTube,
https://www.youtube.com/watch?v=_LqPCZGuEGQ. *Who Needs Virality* Andrew Sheppard (Game Designer).

- #*Es war einmal das Leben*, Kindersendung zu Mikroorganismen, online:
https://de.wikipedia.org/wiki/Es_war_einmal_%E2%80%A6_das_Leben.
- #*Exit through the Gift Shop*, <http://www.zweitausendeins.de/banksy-exit-through-the-gift-shop-zweitausendeins-edition-dokumentationen-71.html> Banksy-Mockumental.
- #*4Chan*, Internetplattform mit User-Expertise in Viralität, <https://www.4chan.org>.
- #*Festival of Misfits* London, Gallery One,
<https://www.youtube.com/watch?v=GW4cPdJHxD4>.
- #*Festival Performance*, Werbeplakat der Bayreuther Festspiele,
https://de.wikipedia.org/wiki/Bayreuther_Festspiele.
- #*Fledermäuse* Christian Drosten vom Institut für Virologie am Universitätsklinikum Bonn erforscht die besondere Resistenz der Tiere und ihre spezielle Koexistenzfähigkeit mit Viren, Pressemitteilung Universität Bonn, 24.4.2012,, <https://www.ukb.uni-bonn.de/42256BC8002AF3E7/vwWebPagesByID/F74242EC6891B3C2C12579EA0054CF21>.
- #*Fluxus Zeitleiste*, Veranstaltung „Die algorithmische Revolution“, ZKM Karlsruhe, 2004,
http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=32.
- #*Frobenius-Institut* an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, <http://www.frobenius-institut.de/das-institut/geschichte/leo-frobenius>.
- #*Genesis P-Orridge*, Club Transmediale-Festival, Berlin, 2017, <http://www.ctm-festival.de/archive/festival-editions/ctm-2017-fearangerlove/artists/f-j/genesis-breyer-p-orridge>.
- #*Giant Microbes*, Plüschmikroben, <https://riesenmikroben.de>.
- #*Glass Microbiology*, www.lukejerram.com.
- #*Google Cultural Institute*, <https://www.google.com/culturalinstitute/about>.
- #*Hacking the City*, Ausstellungsprojekt am Museum Folkwang, www.hackingthecity.org.
- #*Living Dead Networks*, Thacker, Eugene, „Living Dead Networks“, in: *Fibreculture Journal* (online), 2005, <http://four.fibreculturejournal.org/fcj-018-living-dead-networks>.
- #*Marvel-Comics*, 1) Virale oder kontagiöse Motive zum „Legacy Virus X-Men #303“ im „Marvel-Universum“, August 1993, https://marvel.com/universe/Legacy_Virus; 2) Batmanreihe „Contagion“ (1996) und „Legacy“ (1997), http://dc.wikia.com/wiki/Ebola_Gulf_A.
- #*Mail Art*, Ray Johnson, <http://www.rayjohnsonstate.com/art/mail-art-and-ephemera>.
- #*Malwaremuseum*, Mikko Hypponen (Internet-Archiv 1996 in San Francisco begonnen), <https://archive.org/details/malwaremuseum&tab=collection>.
- #*Meldepflichtige Krankheiten*, Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, *Gesetz zur Verhütung und Bekämpfung von Infektionskrankheiten beim Menschen* (Infektionsschutzgesetz), § 6 Meldepflichtige Krankheiten, Stand 2018,
http://www.gesetze-im-internet.de/ifsg/_6.html.
- #*Meme-Generator*, <http://www.androidauthority.com/best-meme-generator-apps-for-android-531044>.
- #*Meteoritensammlung*, Naturhistorisches Museum Wien, Internetseite, http://www.nhm-wien.ac.at/forschung/Minuteneralogie_petrographie/sammlungen/meteoritensammlung.
- #*Mikrobe-TV*, Forum zum „Public Understanding of Science“ des US-amerikanischen Virologen Vincent Racaniello, <http://www.microbe.tv>.
- #*New York Society for Ethical Culture*, <http://www.nysec.org/history>.
- #*Nielsen-Regel*, <http://medialdigital.de/2010/09/03/die-90-9-1-regel>.
- #*No-Art*, Museo Vostell Cacéres, Extremadura (Spanien),
http://museovostell.gobex.es/mostrar_historico.asp?id_noticia=342.
- #*No-Show. No-Art*, 1963 in der Gertrude Stein Galerie, http://retro.no-art.info/1960-69/1963_no/info-de.html.

- #*Numa-Numa-Guy*, <https://www.youtube.com/watch?v=KmtzQCSh6xk>.
- #*Obey*, alias Shephard Fairey, <https://obeygiant.com>.
- #*Pandemic Studios*, „illegale“ Videospiele zu Star Wars, Batman etc. als „Internet Leaks“, https://en.wikipedia.org/wiki/Pandemic_Studios.
- #*Panspermie*, Telepolis (heise online/Heise Medien Hannover), <https://www.heise.de/tp/features/Superhabitable-Worlds-Die-besten-aller-Welten-3375206.html?seite=3>.
- #*Parasitic Architecture*, 1) Architekturportfolio Geran Streng, 2008, <http://www.gerjanstreng.eu/files/T02%20essay%20parasitic%20architecture.pdf>; 2) Lebbeus Woods, <http://www.lebbeuswoods.net>; 3) Schulpavillons als parasitäre Architektur, <http://www.valiz.nl/en/SchoolParasites>; 4) Michael Rakowitz, Parasitäre Partizipation an Gebäuden, <http://www.michaelrakowitz.com/parasite>.
- #*Partizipation* in Kunstprojekten: 1) Montag Stiftung (online), <http://blog.faktor-kunst.com/ueber-die-teilhabe-in-der-kunst>; 2) Selbstdokumentation unterschiedlichster Akteure unter: <https://partizipanten.wordpress.com>.
- #*Pest Control*, Banksy, <http://www.pestcontroloffice.com/whatispc.html>.
- #*Phyletisches Museum Jena*, Über Ernst Haeckel, <http://www.phyletisches-museum.uni-jena.de/forschung-informationen.html>.
- #*Planet Wissen*, ARD-Sendung (online) über Viren, 1.12.2017, <http://www.planet-wissen.de/natur/mikroorganismen/viren/index.html>.
- #*PoiPoiDrome* im Musée d'Art Contemporain Lyon, 2010, http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/notices_collec/filliouetpfeufer.pdf.
- #*Public Education* auf der Documenta 14 in Kassel, 2017, <http://www.documenta14.de/de/public-education>.
- #*Qualitätskriterien für Museen*, Deutscher Museumsbund e.V. und Bundesverband Museumspädagogik e.V. in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Verband der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen und Mediamus – Schweizerischer Verband der Fachleute für Bildung und Vermittlung im Museum (Hg.), *Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit*. Berlin, 2008, online: www.museumspaedagogik.org.
- #*Replikatoren*, Stargate-Episode mit „Von-Neumann Sonden“, <http://stargate-wiki.de/wiki/Replikatoren>.
- #*Recreation of cut piece by Peaches* alias Merrill Nisker beim Meltdown Festival London, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_jbqqd2Z_qA.
- #*Schattenherz*, Fantasy-Portal, http://www.schattenherz.net/drachenblut/wiki/besondere_wesen/start.
- #*Schizo Culture Conference*, Columbia University, New York, 1975, <http://semiotexte.com/?p=962>.
- #*SciArt Center New York*, <http://www.sciartcenter.org>.
- #*Semiotext(e)*, vom französischen Kulturtheoretiker Sylvère Lotringer herausgegebene Zeitschrift, in deren Kontext auch die Reihe „Foreign Agents“ erscheint und eine gegenseitige Infektion US-amerikanischer und europäischer Intellektueller beabsichtigt wird, <http://semiotexte.com>.
- #*Sichtbarmachung der Viren durch Helmut Ruska*, <http://helmut.ruska.de>.
- #*Spike Jones*, „The Best of Spike Jones“, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=guYcSPs2svc>.
- #*Synthetische Biologie* laut Deutscher Forschungsgemeinschaft (DFG), 2014, http://www.dfg.de/dfg_magazin/forschungspolitik_standpunkte_perspektiven/synthetische_biologie/index.html.

- #*The Viral Experiment/The Woolshed Company*, Marketing-Experiment zur Manipulierbarkeit von Konsumenten durch Virals und Hoaxes, <http://www.thewoolshedcompany.com/viral.html>.
- #*Telepatique Music*, Robert Filliou zum „Eternal Network“, <https://www.youtube.com/watch?v=9BgOfsG7J0Q>.
- #*Urheberrecht*, Blog des Städelmuseums Frankfurt am Main zum Rechtsstreit Dürers mit dem italienischen Kopisten Marcantonio Raimondi, <http://blog.staedelmuseum.de/marke-ad-der-unternehmerische-geist-albrecht-duerers>.
- #*Vector Images*, <http://vector-images.de/search.php?query=viren&atype=clipart>.
- #*Viral Art*, Blog von Alain Bieber, <http://rebelart.net>.
- #*Viral Artifacts*, Laura Splan, <http://www.viruscreativus.com/viewtopic.php?f=37&t=16614>.
- #*Virus-Bar*, Via Augusto Righi, 3, Bologna (Italien), <http://webgram.co/virus.alcoholandspirits>.
- #*Viral Contagion*, Blog von Tony D. Sampson, <https://viralcontagion.wordpress.com>.
- #*Viral Confections*, <http://caitlinberrigan.com>.
- #*Viral Love*, Hardt, Michael, *About Love*. Vortrag an der European Graduate School, 1.6.2007 (online), <https://www.youtube.com/watch?v=2P0OU6GleIE>.
- #*Viral Principles*, Ralph F. Wilson über virales Marketing, <http://www.practicalecommerce.com/articles/100366-viral-principles>.
- #*Virenschleuder im Internet*, Internetseite der IT-Reparatur-Firma Justcome mit einer Liste der „gefährlichsten Überträger“ (Prominente), <http://www.justcom.de/matthias-schweighoefer-als-virenschleuder-der-anderen-art>.
- #*Virus Thriller Books*, https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamcatcher_%28novel%29.
- #*Virus-TI Synthesizer*, <http://www.virus.info/home>.
- #*Visualisierung*, Negativkontrastierung zur Sichtbarmachung von Viren, <http://ultrastruktur.bio.lmu.de/de/forschung/tem/negativkontrast/index.html>.
- #[w] *wie Wissen*, Fernsehsendung „Viren – auf frischer Tat ertappt“, in: ARD, 6.3.2011, 17:03 Uhr, <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/2011/viren-auf-frischer-tat-ertappt-100.html>.
- #*Yoko Ono*, Internetseite Yoko Ono, www.imaginepeace.com.html.
- #*Yoko Ono's 80th birthday party at Volksbühne Berlin 17.2.2013*, Plastic Ono Band und Peaches, <https://www.youtube.com/watch?v=q78Cjt6P5nc>.
- #*Zentrum für Künstlerpublikationen*, Internetseite des Museum Weserburg Bremen, <http://www.weserburg.de/index.php?id=329>.
- #*Zoonosen*, Übersprung vormals isolierter Viren und ihrer spontanen Mutationen von Wildtieren auf Nutztiere auf Menschen mit zunehmender Konnektivität im Zuge der Globalisierung, in: ARD (online), 9.12.2014, <http://www.ardmediathek.de/tv/Quarks-Co/Ewige-Viren-Gefahr-durch-Tiere/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=7450356&documentId=32142246>.

d) Akustische Quellen:

- Anderson, Laurie (im Rekurs auf William S. Burroughs), *Language is a virus from outer space*, 4:15 Minuten (von dem Album: Laurie Anderson, *Home of the Braves*. Warner Bros. 1986).
- The Beatles, *Revolver*, 34:59 Minuten, Parlophone/Capitol/EMI/Universal, 1966 (enthält: *Yellow Submarine*, 2:38 Minuten).
- The Beatles, *Yellow Submarine* (Soundtrack zum Film), 40:12 Minuten, Apple Records/EMI/Universal, 1969.

- The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, 39:43 Minuten, Parlophone/Capitol/EMI/Universal, 1967.
- Beuys, Joseph, *Sonne statt Reagan*, 03:00 Minuten, Musikant/Emi Electrola, 1982.
- Burroughs William S./Gysin, Brion, *The Spoken Word. William S. Burroughs and Brion Gysin*. (23 Aufzeichnungen von 1970-1982), 66:00 Minuten, The British Library London, 2012.
- Burroughs, William S./Sommerville, Ian, *Call me Burroughs*, 43:22 Minuten, The English Bookshop, Paris, 1965.
- Gysin, Brion, *Pistol Poem*, 3:42 Minuten, BBC, 1960.
- Hicks, Bill, *Rant in E-Minor* (posthum veröffentlichte Mitschnitte 1992/93), 73:54 Minuten, Ryco Records, 1997
- Negativland, *Negativland*, 36:38 Minuten, Seeland Records, 1980.
- The Plastic Ono Band, *Live Peace in Toronto 1969*, 39:49 Minuten, John and Yoko (Bag Productions)/Parlophone/Apple Records/EMI, 1969.
- The Rolling Stones, *Beggars Banquet*, 39:47 Minuten, Decca, 1968.
- The Virus, *Nowhere to hide*, 27:09 Minuten, Punk Core, 2002.
- Virus, *Agent That Shapes the Desert*, 43:12 Minuten, Duplicate, 2011.
- Yoko Ono/John Lennon, *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, 29:07 Minuten, EMI/Ryco Records, 1968.
- Yoko Ono, *A Story*, 43:48 Minuten, Ryko Records, 1997 (enthält: *Yes, I'm a witch, I'm a bitch*, 3:12 Minuten, 1974).

e) Spiele:

- Anti-Virus. The bio-logical game*. Brettspiel, 2009, http://www.rakuten.de/produkt/smart-toys-and-games-anti-virus-spiel-1700985839.html?sclid=a_bing_de_pla.
- Bio Inc.* Videospiel, 2014, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dryginstudios.bioinc>.
- Dead Rising 3*. Videospiel, 2013, https://en.wikipedia.org/wiki/Dead_Rising_3.
- Moorhuhn aka Crazy Chicken*. Computerspiel, 1999, <http://www.moorhuhn.com>.
- Pac Man*. Videospiel, 1980, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.namcobandaigames.pacmantournaments&hl=de>.
- Plague Inc.*, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.Minuteniclip.plagueinc>.
- Space Invaders*. Computerspiel, 1978, <http://space-invaders.com/home>.
- Spiel des Lebens*. Autor: John Horton Conway, Strategiespiel (auf Papier), 1970.

f) Abbildungen:

Bei sämtlichen Abbildungen in der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eigene Aufnahmen und eigenes graphisches Material der Verfasserin. Die Abbildung zu Kap. 6.2, Typ 2 zu Sternen und Meteoriten ist dem Blatt „Die Öffnung des fünften und des sechsten Siegels“ aus der Holzschnittserie Albrecht Dürers zur „Apokalypse“ (1511) entnommen. Über das in der vorliegenden Arbeit abgebildete Material hinaus liegt ein umfangreicher Fundus von Bildmotiven des Viralen vor, der in einem gesonderten Bildband erscheinen soll.

11. SELBSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe und dass die Arbeit bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht wurde. Bereits veröffentlichte Teile sind in der Arbeit gekennzeichnet.

12. DANK

Die initiale Motivation zu dieser Arbeit habe ich der Berliner Kulturwissenschaftlerin Prof. Dr. Christina von Braun zu verdanken, die ich 2011 dank eines Engagements durch das Goethe-Institut in Peking kennen und schätzen lernte. Entscheidende Impulse verdanke ich der Kritik und dem Beistand Martin Bochyneks, der mir als engagierter Diskussionspartner mit seiner unvergleichlichen Kunstexpertise zur Verfügung stand und dabei stets Kunst und Leben zu verbinden und Kultur und Kunst zu unterscheiden wusste. Konrad Béla Bochynek danke ich für die notwendige Ausdauer bei der Erprobung von virusspezifischen Computerspielen, die meist ungefragte Beratung in allen anderen Fragen und für die Geduld mit seiner vielbeschäftigten Mutter. Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Dirk Matejovski vom Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für die kontinuierliche Betreuung seit 2014 in seinem Kolloquium, für zentrale Stichworte und den hohen, an mich und andere gerichteten Anspruch. Peter Schüller, Dr. Bettina Baumgärtel, Jeanette Petersen, Georg Herzberg, Dr. Rita Schulze-Vohren und Dr. Kathrin Dreckmann sei für die Beurteilung von ersten Leseproben und ihre mir großzügig zuteil gewordene kunsthistorische bzw. medienwissenschaftliche Kompetenz gedankt. Für frühe Prägung im Kunststudium danke ich Prof. Roland Dörfler, Prof. Jannis Kounellis, Prof. Dr. Paul Good und Prof. Dr. Werner Spies, der mich schon 1994 zu einer Promotion aufforderte. Professionellen Zuspruch zur Aufnahme der Arbeit erhielt ich von Martina Masuch. Dr. Silvia Neysters und dem Team der Abteilung Bildung des Museum Kunstpalast Düsseldorf sei für das gemeinsame Ausstellungsprojekt „Vorsicht, ansteckend! Experimente mit Bildern“ gedankt. Alle anderen Veranstalter, die mir Performance Lectures und Ausstellungen zum Thema ermöglicht haben, seien hier gleichfalls dankbar erwähnt, außerdem die unzähligen Menschen, die im Laufe der Jahre an meinen kulturvirologischen Experimenten in der Öffentlichkeit teilgenommen haben. Meinem Hausarzt und Freund Tim Blankenstein sei Dank gesagt für die umfangreiche Fachliteratur und zahlreiche nützliche Hinweise.

Andrea Lauria verdanke ich viele fachspezifische Erkenntnisse zur informationstechnischen Relevanz von Viren und Malware. Mauro Calise und seiner Familie danke ich von Herzen, dass sie mir einen ruhigen Schreibtisch inmitten des kulturellen Infektionsherdes Neapel geboten und ein Abendessen mit dem für diese Arbeit zentralen Philosophen Roberto Esposito beschert haben. Besondere Anregungen verdankt die Arbeit auch dem Austausch mit dem neapolitanischen Dichter Mimmo Grasso und meinen bewundernswert ansteckenden Verlegern Vittorio Avella und Tonino Sgambati von der Künstlerbuchedition „Il Laboratorio“. Meinen Freunden Rino, Gino, Graziella, Francesca, Luca, Gabriele, Stella und Eulalia aus Ravello danke ich für Wein und Kulinarik, Unterkunft, lange Gespräche und permanente Belebung und Ermutigung. Anita Radovnicovic danke ich für eine anregende Zeit im Europäischen Forschungszentrum in Ispra und viele neue Ideen zur Interdisziplinarität. Den regelmäßigen Berlin-Visiten seit dem Jahr 2000 bei Paul Baidersdorf verdanke ich den ersten Impuls über sein ganz persönliches Interesse an Gregory Bateson, Hans Jonas und William S. Burroughs. Viel zu verdanken hat die vorliegende Arbeit auch der langjährigen Freundschaft mit dem neapolitanischen Fluxus-Sammler Giuseppe Morra und seinen lebhaften Berichten zu den Akteuren der 1960er Jahre. Für künstlerische Kooperation zum Thema danke ich insbesondere Ralf Berger.

Mein größter Dank geht an Martin Bochynek für das erste und an Christoph Roolf für das intensive und lehrreiche finale Lektorat. Ohne das großzügige Promotionsstipendium der Andrea von Braun-Stiftung und deren Interesse an interdisziplinärer Forschung wäre die vorliegende Arbeit schwerlich fertiggestellt worden, dafür ganz, ganz herzlichen Dank an Christoph von Braun. Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern, Ewald und Anne-Liese Ristow, und meinem Bruder, Prof. Dr. Michael Ristow, für die frühzeitige, kritische Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Kunst in Theorie und Praxis und dafür, mich für historisch bedingte Fragen der biologistischen Analogieführung sensibilisiert zu haben.

Susanne Ristow

Biografie

1971	geboren in Lübeck
1990	Abitur am Johanneum zu Lübeck
1990-1992	Studium der freien Kunst an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig bei Prof. Roland Dörfler
1992-93	Studienaufenthalt in Madrid, Spanien
1993-1997	Studium der freien Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf
1997	Akademiebrief der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf Meisterschülertitel durch Prof. Jannis Kounellis, Rom
seit 1997	Freie Mitarbeit Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf
1998-1999	Graduiertenstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) für Neapel, Italien
2000	Stipendiatin der Aldegrevier Gesellschaft, Münster
2000-2010	Dozentin und Kuratorin am Kulturforum Alte Post, Neuss
2001	Josef und Anna Fassbender - Preis, Brühl
seit 2004	Freie Mitarbeit im Lehmbruckmuseum, Duisburg
seit 2006	Capribatterie e. V. Kunsttransfer Düsseldorf/Neapel
seit 2007	Freie Mitarbeit in der Kunstsammlung NRW K20/K21, Düsseldorf
2010	Auslandsstipendium der Staatskanzlei NRW für Neapel, Italien
2011	Kunstvermittlungsseminare in Taschkent, Usbekistan
seit 2011	mehrjährige Kooperation mit dem Chinesischen Nationalmuseum und Goethe Institut Peking (Aufbau des BesucherLabors im NMC) Einsatz von Performance Lectures zum „Virus als Medium“
2013	Kunstvermittlungsreihe in Südamerika für das Goethe Institut
2014	Beginn eines Promotionsstudiums im Fach Medienwissenschaften an der Heinrich-Heine-Universität (HHU), Düsseldorf
seit 2016	Promotionsstipendium der Andrea von Braun-Stiftung, München Arbeitsaufenthalt in der Fondazione Morra, Neapel
seit 2017	Diverse Kooperationsprojekte mit der Bundeskunsthalle, Bonn Mitarbeit am Institut für Medienwissenschaften HHU, Düsseldorf

Ristow lebt und arbeitet als Künstlerin und Kunstvermittlerin in Düsseldorf, zahlreiche Ausstellungen, Aktionen und Lectures im In- und Ausland, aktuelles Ausstellungsverzeichnis und Informationen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Aktivitäten auf der Internetseite: www.susanneristow.com