

Herrn kommt auch jene großartige „Dialektik zwischen Herrschaft und Knechtschaft“ zum Erliegen, deren Frucht bekanntlich die Weltgeschichte ist. *Game over*, das Spektakel – kein anderes als das des Selbstbewußtseins – ist vorbei. „Der Kitzelnde ist vom Gekitzelten getrennt wie ein Spektakel vom spectateur.“ Was jetzt beginnt, ist nicht Ansteckung, sondern Desinfektion.

ERIKA FISCHER-LICHTE

## Zuschauen als Ansteckung

### Katharsis oder Ansteckung

In den Ästhetik-Debatten der letzten Jahre taucht zunehmend ein Begriff auf, der – wie der altehrwürdige Katharsisbegriff, mit dem die abendländische ästhetische Reflexion und Theoriebildung einsetzte<sup>1</sup> – dem medizinischen Diskurs entstammt: der Begriff der Ansteckung. Beide, „Katharsis“ und „Ansteckung“ bezeichnen den Vorgang einer körperlichen Transformation: den einer körperlichen Reinigung, die zur Heilung führen soll, und den der Übertragung einer Krankheit auf einen gesunden Körper. Beide Begriffe zielen auf Prozesse des Übergangs, die den Körper von einem Zustand in einen anderen versetzen: von dem der Krankheit in den der Gesundheit und umgekehrt von dem der Gesundheit in den der Krankheit. Diese Prozesse werden durch „Kräfte“ ausgelöst, die vom Körper eines Menschen – oder auch eines Tieres oder gar eines Gegenstandes – ausgehen, auf den Körper eines (anderen) Menschen einwirken und ihn in den Zustand eines „Zwischen“ versetzen: den Zustand zwischen Gesundheit und Krankheit. Die Begriffe Katharsis und Ansteckung bezeichnen in diesem Sinne einen Zustand der Liminalität, einen Schwellenzustand, einen Zustand des Übergangs.<sup>2</sup>

Während der Katharsisbegriff von Aristoteles in die Theater- und Kunsttheorie eingeführt wurde und spätestens seit seiner Rezeption im ausgehenden 16. Jahrhundert zu einem kunsttheoretischen Schlüsselbegriff avancierte, der eine ebenso mächtige wie kontinuierliche und bis heute anhaltende Wirkungsgeschichte entfaltete, die den Begriff als einen ästhetischen und außerästhetischen ständig redefinierte, läßt sich eine entsprechende Rezeptions- und Wirkungsgeschichte für den Begriff der Ansteckung nicht ausmachen. Erst in den letzten Jahren ist er ins Zentrum ästhetischer und kulturwissenschaftlicher Diskussionen getreten.<sup>3</sup> Auch wenn der Begriff nicht wie der Katharsisbegriff in Aristoteles *Poetik* eine frühe Theoretisierung erfahren hat, darf man aller-

- 1 Vgl. hierzu v. a. Fortunat Hoessly, *Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studie zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum*, Göttingen, 2001; Amelie Oksenberg Rorty (Hg.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, 1992.
- 2 Zum Begriff der Liminalität vgl. v. a. Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London, 1969; sowie ders. „Variations on a Theme of Liminality“, in: *Secular Rites*, hg. v. Sally f. Moore u. Barbara Myerhoff, Assem, 1977, S. 36-57.
- 3 Vgl. hierzu v. a. Norbert Haas, Rainer Nägele u. Hans Jörg Rheinberger (Hg.), *Kontaminationen. Liechtensteiner Exkurse IV*, Eggingen, 2001; sowie Dan Sperber, *Le contagion des idées, Theorie naturaliste de la culture*, Paris, 1996.

im Körper des Schauspielers Kräfte entbunden, die auf dem Wege über den sie wahrnehmenden Blick des Zuschauers auf dessen Körper einzuwirken und ihn zu verwandeln vermögen. In diesem Sinne ist es die Gegenwärtigkeit der dargestellten Leidenschaften, auf die die Möglichkeit einer Ansteckung zurückzuführen ist.

### Die zwei Quellen der Ansteckung: der phänomenale Leib und der semiotische Körper

Darüber hinaus haben die Theatergegner in der *Querelle* noch eine andere Quelle der Ansteckung ausgemacht. Sie lokalisieren sie unmittelbar im Körper des Schauspielers unabhängig von der Figur, die er darstellt, und den Handlungen, die er vollzieht, um sie und ihre Leidenschaften darzustellen, in seinem phänomenalen Leib und nicht in seinem semiotischen Körper. Sie gehen davon aus, daß es bereits die körperlichen Vorzüge eines Schauspielers und einer Schauspielerin seien, die den Zuschauer des jeweils anderen Geschlechts aufgrund ihrer erotischen Anziehungskraft mit auf den Körper des Schauspielers/der Schauspielerin gerichteten Leidenschaften infizieren und so die Krankheit unzüchtiger Begierden in ihm ausbrechen lassen. In diesem Fall ist es die bloße leibliche Anwesenheit der Akteure, die im Blick des Zuschauers Kräfte zu entbinden vermag, welche diesen mit einer schweren, qualvollen Krankheit schlagen können, die im schlimmsten Fall seine Lebenskräfte aufzehrt und zu seinem körperlichen Verfall führt. Wie auch immer, der Begriff der Ansteckung meint in diesen Schriften stets einen Prozeß einer körperlichen Einwirkung und Veränderung, die häufig mit einem entsprechenden seelischen Prozeß einhergeht. Die Wirkung des Theaters wird als Ansteckung beschrieben, die entweder zu einer Immunisierung gegen die dargestellten Leidenschaften führen kann, zu einer stoischen Lebenshaltung, oder zu einer kontinuierlichen physischen und psychischen Schwächung und Entkräftung. Diese negative Bedeutung des Begriffs der Ansteckung wird noch dadurch verstärkt, daß er häufig im Wechsel mit dem Begriff der Vergiftung (*empoisonnement*) verwendet oder durch diesen ersetzt wird.<sup>6</sup>

In den Theaterdebatten des 18. Jahrhunderts veränderte sich die semantische Valenz des Begriffs Ansteckung, der weiterhin an prominenter Stelle zur Bezeichnung der Wirkung von Theateraufführungen verwendet wird. Zum einen versuchten die Theatertheoretiker, den phänomenalen Leib des Schauspielers in seinem semiotischen Körper zum Verschwinden zu bringen. Der phänomenale Leib des Schauspielers sollte das Wirkungspotential, das ihm die Theatergegner des 17. Jahrhunderts zuschrieben, nicht mehr entfalten können. Es galt also, den Zuschauer daran zu hindern, den phänomenalen Leib des Schauspielers als sol-

6 Vgl. z. B. Nicole (Anm. 4), S. 82 ff., 219, 235 u. 487.

chen wahrzunehmen, und statt dessen seine Aufmerksamkeit auf seinen semiotischen Körper, auf seine Darstellung der Figur, zu fokussieren. Die Ansteckung durch den semiotischen Körper sollte also erhalten bleiben, wenn auch modifiziert werden, die spezifische Ausstrahlung des Darstellers jedoch nicht länger den Zuschauer mit seiner erotischen Anziehungskraft infizieren; sie sollte vielmehr als Ausstrahlung der Figur, als ihre besondere – durchaus auch erotische – Anziehungskraft wahrgenommen werden, so daß sich das Begehren des Zuschauers auf die Figur, nicht aber auf den Darsteller richtete.

Damit wird zum anderen der Begriff der Ansteckung als ein theatertheoretischer Begriff eindeutig positiviert. Ansteckung gilt von nun an als ein positiver Vorgang, weil Ansteckung die Entstehung und Aufrechterhaltung der ästhetischen Illusion befördert, auf die die neue, von Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Jakob Engel, Louis-Sébastien Mercier u. a. propagierte Schauspielkunst hinarbeitet.<sup>7</sup> Es ist die Ansteckung, welche den Zuschauer in einen empfindenden Menschen verwandelt, worauf nach Diderot und Lessing die ästhetische Illusion zielt.<sup>8</sup>

Entsprechend führt Johann Jacob Bodmer bereits in seinen 1741 erschienenen *Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* über den Zusammenhang von Darstellung von Empfindungen und Auslösung von Empfindungen beim Zuschauer aus:

[...] wer seine Reden mit der gehörigen Geberdung begleitet, der erklärt sich in zwoen Sprachen auf einmal, und läßt den Zuschauer seine Meinung nicht allein hören, sondern giebt sie ihm auch zu sehen, indem er durch die Worte das Gehör und durch die Geberden das Gesicht unterhält; welches nicht ohne großen Nachdruck geschieht, massen der Anblick derer, die im Affecte sind, die Zusehenden gleichsam anstecket, und Partheiung zu nehmen nöthiget.<sup>9</sup>

Die Wahrnehmung der Modifikationen des Körpers, die als Zeichen für einen Affekt hervorgebracht werden, bewirkt eine körperliche Veränderung der Wahrnehmenden, das heißt, eine Ansteckung der Wahrnehmenden mit den dargestellten Affekten. Ganz ähnliche Formulierungen finden sich auch bei anderen Theoretikern. So äußert sich Johann Jakob Engel, der sich mit Vehemenz gegen alle Verhaltensweisen von Schauspielern wendet, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der dargestellten Figur ab- und auf den phänomenalen Leib des Darstellers hinlenken, so daß dieser „unausbleiblich aus der

7 Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen, Tübingen, 4. Aufl., 1999 [1983].

8 Vgl. in diesem Zusammenhang Erika Fischer-Lichte, „Der Körper als Zeichen und als Erfahrung: Über die Wirkung von Theateraufführungen“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Jörg Schönert, Göttingen, 1999, S. 53–68.

9 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Frankfurt a. M., 1971, S. 290.

Illusio“ gerissen werde<sup>10</sup>, „über das Ansteckende eines fremden Gebehrden-spiels“<sup>11</sup>, das zu entsprechenden körperlichen Veränderungen des Wahrnehmenden führt; und Sulzer schreibt in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* aus dem Jahre 1792 unter dem Stichwort „Schauspiel“: „Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. [...] Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.“<sup>12</sup>

Dabei ist an Sulzers Bemerkung herauszustreichen, daß sie auf eine doppelte Ansteckung zielt. Sie betrifft nicht nur die Ansteckung, die ihren Weg vom Körper des Darstellers über die Wahrnehmung des Zuschauers in dessen Körper nimmt, sondern auch diejenige, die sich zwischen den Körpern der Zuschauer ereignet. Es ist also nicht nur die Wahrnehmung des semiotischen Körpers des Schauspielers, mit dem dieser die Empfindungen einer Figur darstellt, die als Ansteckung auf den Körper des wahrnehmenden Zuschauers einwirkt, sondern auch die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes anderer Zuschauer, welcher Zeichen von Empfindungen aufweist und in diesem Sinne als semiotischer Körper wahrgenommen wird. Ansteckung kann offensichtlich nur über die Wahrnehmung eines semiotischen Körpers und nicht über die Wahrnehmung eines phänomenalen Leibes verlaufen. Der Begriff der Ansteckung meint also einen Vorgang, bei dem im Wahrnehmenden eben die Empfindungen ausgelöst werden, die er am Körper des Wahrgenommenen ausgedrückt findet. Er wird sowohl als ein ästhetischer Begriff verwendet, mit dem die Wirkung bezeichnet wird, welche die vom Schauspieler dargestellten Empfindungen auf den Zuschauer ausüben, als auch als ein psychologischer Begriff, mit dem die Wirkung des Anblicks einer Menge von Menschen bezeichnet wird, die von derselben Empfindung ergriffen sind. In beiden Fällen meint der Begriff von der Wahrnehmung ausgelöste körperliche Veränderungen des Wahrnehmenden.

### Der infizierte Zuschauer und seine somatischen Symptome

Der Begriff der Ansteckung erfaßt und beschreibt ästhetische Erfahrung im Theater als einen zuvörderst somatischen Prozeß. Es geht beim Zuschauen weniger darum, auf die Psychologie und das Schicksal der Figuren sowie auf die Gründe zu reflektieren, die zu ihnen geführt haben mögen, noch darum, sie zu verstehen. Im Zentrum des Interesses steht vielmehr die Kunst, mit der der Schauspieler Leidenschaften und Empfindungen der Figur an und mit seinem

<sup>10</sup> Johann Jakob Engel, „Mimik“ (1785/6), Nachdruck in: *Schriften*, Bd. VII/VIII, Berlin, 1804, Reprint, Frankfurt a. M., 1971, Bd. VII, S. 60.

<sup>11</sup> Ebd., S. 100.

<sup>12</sup> Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Neue vermehrte zweyte Auflage Bd. 4, Leipzig, 1794, S. 254 f.

Körper auf eine Weise zum Ausdruck bringt, daß der Zuschauer von ihnen infiziert wird. So schreibt der Rezensent der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung* in der Ausgabe vom 22. Mai 1784 über die Aufführung von Friedrich Ludwig Schröders *Stille Wasser sind betrüglich*: „Nach der dritten Vorstellung werd ich im Stande seyn, Ihnen den Inhalt und die Folge der Auftritte mitzutheilen.“ Und in der Ausgabe vom 3. Juli 1784 entschuldigt er sich für sein diesbezügliches Versäumnis auch noch nach der dritten Aufführung mit der Begründung: „Ich bin noch immer nicht im Stande, Ihnen einen genauen Auszug des Stückes zu schicken. Meine Aufmerksamkeit richtet sich so sehr an das Spiel einiger Schauspieler, daß ich nicht an die Folge der Szenen denken kann.“

Der infizierte Zuschauer ist zu Reflexion und nachvollziehendem Verstehen ganz unfähig. Die Ansteckung versetzt ihn in einen leidenschaftlichen bzw. empfindsamen Zustand, der sich in körperlichen Veränderungen artikuliert: Der Zuschauer fängt an zu zittern und zu schluchzen, er bricht in Tränen aus und wirft sich schluchzend an den Hals seines Nachbarn oder er fällt gar in Ohnmacht.<sup>13</sup> Er wird in einen empfindsamen Menschen verwandelt, der sich von seinen Gefühlen überwältigen läßt. Dabei genießt er sich selbst als einen empfindenden, empfindsamen Menschen. Der Zuschauer tritt dem Geschehen auf der Bühne also nicht als ein distanzierter Beobachter gegenüber, der sich reflektierend auf das Wahrgenommene bezieht. Vielmehr wird er von den dargestellten Leidenschaften und Empfindungen, die er wahrnimmt, angesteckt und so in das Geschehen involviert. Indem das Zuschauen als Ansteckung bezeichnet wird, wird es als ein körperlicher und den ganzen Leib des Zuschauers – nicht bloß seinen Gesichts- und Gehörsinn – beanspruchender Prozeß ausgewiesen.

Darauf ist es wohl zurückzuführen, daß um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mit dem Ende der Wirkungsästhetik und der Proklamation der Autonomie der Kunst der Begriff der Ansteckung allmählich aus dem theatertheoretischen Diskurs verschwand. Das neue Verständnis von Kunst ließ die Vorstellung von Zuschauen als einem Ansteckungsprozeß unangemessen und obsolet erscheinen. Denn in dem Begriff der Ansteckung war der Bezug auf einen somatischen Vorgang nur allzu deutlich. Dagegen wurde nun Rezeption von Kunst und damit auch das Zuschauen im Theater als ein „innerer“, ein „geistig-seelischer“, als ein hermeneutischer Prozeß konzipiert, der durch physische Ein- und Übergriffe kontaminiert würde. Die im 18. Jahrhundert in der Theaterdebatte sozusagen unter der Hand vorgenommene Positivierung des Begriffs der Ansteckung wurde nun wieder rückgängig gemacht. „Ansteckung“ meinte nun eine Schädigung, Schwächung, Kontamination des Körpers und damit einen ausschließlich negativen Vorgang. Dies erklärt sich sicher nicht zuletzt dadurch, daß das 19. Jahrhundert geradezu eine Obsession von Reinheitsvorstellungen entwickelte. Seine Geschichte ließe sich auch schreiben als eine

<sup>13</sup> Vgl. hierzu die entsprechenden Rezeptionsdokumente, die ich in meinem bereits genannten Aufsatz „Der Körper als Zeichen und als Erfahrung“ (Anm. 8) (S. 67 f.) angeführt habe.

machen, wie dies häufig bei Castorf-Inszenierungen in den neunziger Jahren der Fall war; wenn sie – wie oft in Schlingensief-Inszenierungen – einerseits ausdrücklich zu Handlungen aufgefordert werden, die sie selbst vor den Augen anderer vollziehen sollen, und andererseits im Unklaren gelassen, welche Wertigkeit diese Handlungen haben, ob sie der „Kunst“ oder dem „Leben“ zuzurechnen sind; oder wenn eine Performerin vor den Augen der Zuschauer sich die ungeheuerlichsten Verletzungen zufügt und sich in einem unerträglichen Maße Gewalt antut, dann gerät der Zuschauer in eine Krise. Der Theater- bzw. Kunstrahmen, aus dem sich bestimmte Regeln für das Handeln und Verhalten von Zuschauern in Theateraufführungen ableiten ließen, ist offensichtlich außer Kraft gesetzt bzw. kollidiert mit anderen Rahmen. Der Zuschauer weiß nicht mehr, welche Regeln hier für ihn gelten sollen: Soll er auf den Schauspieler eingehen, der ihn anspricht, oder so tun, als bliebe er ein unbeteiligter Zuschauer, der den Schauspieler beobachtet? Soll er das Spiel mitspielen, zu dem Christoph Schlingensief ihn auffordert, ohne zu wissen, worauf er sich einläßt, oder soll er sich verweigern und damit riskieren, von Schlingensief angepöbelt oder gar des Theaters verwiesen zu werden? Soll er Marina Abramović ruhig zusehen, wie sie sich einen Stern ins Fleisch schneidet, sich blutig peitscht, sich auf Eisblöcke legt, oder soll er eingreifen und ihrer Qual ein Ende setzen? Was soll hier gelten?

Derartige Aufführungen schaffen eine Situation, die den Zuschauer in den Zustand eines ganz radikalen „betwixt and between“ versetzt. Bisher gültige Normen und Regeln sind außer Kraft gesetzt, neue müssen gefunden und erprobt werden. Der Zuschauer befindet sich auf der Schwelle zwischen dem Nicht-mehr und dem Noch-nicht-Gültigen. Die Aufführung stürzt ihn in eine Krise, zu deren Bewältigung er nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgreifen kann. Die bisherigen Standards greifen nicht mehr, über neue hat man sich noch nicht verständigt. Der Zuschauer wird in den Zustand der Liminalität versetzt – einen Zustand, der ihn zutiefst verstört, den er allerdings auch durchaus als lustvoll empfinden kann. Dieser Zustand entfremdet ihn seiner alltäglichen Umwelt sowie den in ihr gültigen Normen und Regeln, ohne ihm Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung gelangen könnte. Er geht, wie gesagt, mit entsprechenden starken körperlichen Reaktionen – physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen – einher. Während es sich bei den Veränderungen des körperlichen Zustands in der Regel um vorübergehende Veränderungen handelt, d. h. die „Ansteckung“ nur vorübergehend wirkt, läßt sich nur im jeweiligen Einzelfall entscheiden, ob die Erfahrung der Destabilisierung, des Verlustes gültiger Normen und Regeln, tatsächlich zu einer Neuorientierung des betreffenden Subjektes, seiner Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung führt und in dem Sinne zu einer nachhaltigen „Gesundung“, einer „Rehabilitation“. Es kann natürlich ebenso der Fall eintreten, daß der Zuschauer nach Verlassen der Aufführung seine vorübergehende Destabilisierung als unsinnig und unbegründet abtut und zu seiner vorherigen Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung zurückzukehren sucht – die Ansteckung war offen-

sichtlich nicht sehr ernst und löste nur vorübergehende Symptome aus. Es kann aber auch geschehen, daß der Zuschauer auch nach der Aufführung noch lange im Zustand der Desorientierung verbleibt und erst sehr viel später entweder zu einer Neuorientierung gelangt oder zu seinen alten Werteordnungen und Verhaltensmustern zurückfindet. In einem solchen Fall führt die Ansteckung zu einer lang andauernden „Krankheit“, die den Betroffenen nachhaltig verändert, auch wenn er nach seiner „Rekonvaleszenz“ zu den alten Gewohnheiten zurückzukehren sucht.

Der Begriff der Ansteckung scheint also in besonderer Weise geeignet, das Spezifische ästhetischer Erfahrung, wie es für die Kunst der letzten vierzig Jahre und vor allem für Theater und Performance Kunst charakteristisch ist, zu erfassen und zu beschreiben, denn er zielt auf ästhetische Erfahrung einerseits als einen somatischen Vorgang und andererseits als eine Schwellenerfahrung. Der Zuschauer wird in ihr/durch sie in einen Zustand des „Zwischen“ versetzt. Während der Begriff der Katharsis – wie immer er auch im Laufe seiner zweitausendjährigen Geschichte definiert wurde – auf Reinigung, Heilung, Wiederherstellung, eine *restitutio in integrum* zielt, meint der Begriff der Ansteckung einen Zwischenzustand, der zwar auch zur Heilung führen kann, aber ebenso zu Verfall, Auflösung, Tod. Er intendiert die Destabilisierung, die Krise.

Diese beiden Momente ästhetischer Erfahrung, die der Begriff der Ansteckung hervorhebt, nämlich ihre Körperlichkeit und ihre Liminalität, haben Abramović und Ulay in ihrer Performance *Imponderabilia* (1977 in der Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna im Rahmen der Veranstaltung *La performance oggi: settimana internazionale della performance*) als konstitutiv für die Performance herausgestellt und so den Beteiligten ins Bewußtsein gehoben. Abramović und Ulay standen sich hier nackt an den beiden Seiten einer Türöffnung gegenüber. Der zwischen ihnen verbleibende Raum war so schmal, daß jeder, der die Türschwelle zwischen den beiden Räumen passieren wollte, entweder Abramovićs oder Ulays nackten Körper berühren mußte. Der direkte Körperkontakt war unvermeidbar. In der Regel entschieden sich Frauen dafür, Abramović zu berühren, während Männer eher dazu tendierten, sich in direkten Körperkontakt mit Ulay durch die Tür zu zwängen. Die Augen der Passanten blieben meist gesenkt, direkter Blickkontakt mit den Performern wurde eher vermieden. Dabei wurden die Passanten von anderen Museumsbesuchern, die entweder bereits vor ihnen die Schwelle überquert hatten oder noch zögerten, sie zu überschreiten, beobachtet.

Für die Erfahrung, welche die Zuschauer in dieser Performance machten, war zweierlei grundlegend: zum einen der unmittelbare Körperkontakt mit einer/einem der beiden nackten Performer und das Passieren einer Schwelle, das nur unter dieser Bedingung möglich war; zum anderen die Beobachtung anderer beim Passieren der Schwelle vor und/oder nach dem eigenen Vollzug dieser Handlung. Die Performance bestand also für die Zuschauer in nichts anderem als dem Überqueren einer Schwelle unter Berührung des nackten Körpers einer/eines der beiden Performer und im Beobachten anderer Zuschauer bei

derselben Handlung. Körperlichkeit und Liminalität traten hier als *conditiones sine quibus non* der ästhetischen Erfahrung hervor – einmal im unmittelbaren Erleben bei der Passage über die Schwelle, die nicht nur von den unterschiedlichsten Gefühlen begleitet wurde, sondern auch Entscheidungen verlangte, wen der beiden man berühren, ob man sie anblicken oder den Blick niederschlagen wollte, ob man mit schnellen Schritten den „unangenehmen“ Moment hinter sich bringen oder ihn, weil er als lustvoll empfunden wurde, möglichst in die Länge ziehen, wie man sich im Hinblick auf die Performer und im Hinblick auf die umstehenden Zuschauer verhalten sollte u. a. mehr. Zum anderen wurden sie in der beobachtenden Wahrnehmung anderer die Schwelle Passierender bewußt. Denn dabei sprang es in die Augen, daß Teilnahme an der Performance nur durch unmittelbaren Körperkontakt und durch das Überqueren einer Schwelle möglich war. Was der Begriff der Ansteckung intendiert, Körperlichkeit und Liminalität der ästhetischen Erfahrung, wurde in dieser Performance von Abramović und Ulay zugleich vorgeführt, ausgestellt, gezeigt und vollzogen.

Insofern Körperlichkeit und Liminalität ästhetische Erfahrung konstituieren, wie die Künste und speziell Theater und Performance Kunst seit den ausgehenden sechziger Jahren sie ermöglichen, erscheint es sinnvoll und lohnend, den Begriff der Ansteckung, der bisher im ästhetischen Diskurs eher metaphorisch Verwendung findet, in vergleichbarer Weise zu theoretisieren, wie dies mit dem Begriff der Katharsis über viele Jahrhunderte geschehen ist. Denn er scheint in mancher Hinsicht der heute wichtigere Begriff zu sein.

STEFAN ZWEIFEL

## Von Artaud zu ARTOT – eine Erregung

Alle wollten sie etwas „darüber“ hören, sie wollten einen objektiven Vortrag über „Das Theater und die Pest“ haben, und ich wollte ihnen die Pest selbst geben, das Erlebnis der Pest, damit sie durch den Schrecken erwachen. Ich wollte sie aufwecken. Denn sie wissen nicht, daß sie tot sind. Ihr Tod ist total, wie Taubheit, Blindheit. Was ich zeigte, war meine Agonie, gewiß: die meine, aber auch: die jedes anderen Menschen.

Antonin Artaud an Anaïs Nin, 1933

*WIR SIND GEGEN ARTAUD IMMUN: Sein Leben und Werk gleichen einem Katalog von Krankheiten, Geisteskrankheiten auch, die man, wie er gesagt hätte, „nicht auf den Begriff bringen und damit umbringen“ kann. Doch die Schriften von Blanchot, Derrida, Foucault und vielen anderen haben uns allhauf Möglichkeiten an die Hand gegeben, „über“ Artaud zu sprechen. In der Absicht, seiner Sprache „vor“ der Sprache, seinen Schreischreiben, *cris-écrits*, gerecht zu werden, hat man neue Konzepte entwickelt, mit denen Artaud zugleich zum Sprechen gebracht und mundtot gemacht wurde. Man kann ihn sich nun elegant vom Leibe halten und ohne ein Zeichen der Ansteckung über ihn theoretisieren.*

„Doch andererseits wurde auch der Gestus, sich mit Artaud zu identifizieren, sich von ihm infizieren zu lassen, bis ins Lächerliche getrieben. Es gibt eine ganze – gerade in den letzten Jahren von den Off-Bühnen in die Staatstheater aufgestiegene – Kulturindustrie, die sich auf Artauds „Theater der Grausamkeit“ beruft. Artaud als Art-Event. Mundtot ist Artaud so oder so.“

Sie war in Zeitschriften wie ERUTARETTIL schon gehörig auf den Kopf gestellt worden, doch jetzt galt es, aus dem dadaistischen Spiel existentiellen Ernst zu machen, an den Stäben der Syntax nicht nur zu rütteln, sondern der Sprache das Rückgrat zu brechen, denn: „Unter der Grammatik liegt das Denken begraben.“ Höchste Zeit, mit der Literatur Schluß zu machen wie mit dem Gottesgericht, denn jeglicher Sinn, den Artaud äußern will, ist ihm immer schon entwendet oder von einem bösen Gott souffliert worden, und all die, „die noch an Begriffe glauben“ und geziert über die Klassifikationen ihrer Gefühle diskutieren, „sind Schweine“. Gott gleitet mit diebischem Lächeln über die Signifikantenkette, ohne ihr einen anderen Halt zu geben als Artauds Kehle, die so lange zusammengeschnürt wird, bis er nur noch das „Röcheln eines Pestkranken“ hervorbringt: „Es ist mir scheißegal, ob meine Sätze wie französisch oder nanuanisch klingen / Aber wenn ich ein wilder Wort wie einen N...“