

Life is wonderful

Über die Arbeiten von Véréna Paravel & Lucien Castaing-Taylor in Zeiten der Pandemie

Von Philipp Stadelmaier

In *Virus*, einem japanischen Katastrophenfilm von Kinji Fukasaku aus dem Jahr 1980, rafft ein hochtödliches Virus die Weltbevölkerung dahin. Vierzig Jahre später, inmitten der Corona-Pandemie, begegnet uns dieser Titel im Abspann von Véréna Paravels und Lucien Castaing-Taylor's *Ah humanity!* (2015). Der Film zeigt Aufnahmen, die die Filmemacher*innen 2015 mit einer Handykamera in der verwüsteten Gegend rund um Fukushima gedreht haben, vier Jahre nach dem Erdbeben, dem Tsunami und der Reaktorkatastrophe vom 11. März 2011. Für die Tonspur hat sich der Musiker und Soundingenieur Ernst Karel unter anderem beim Soundtrack von Filmen bedient, in denen es um die Vernichtung der Menschheit geht. Auf diese Weise kommt in *Ah humantiy!* auch *Virus* ins Spiel: als (Ton-)Virus, das in diesen Film über die Menschheit – und in die Menschheit selbst – eingedrungen ist.

An unsere aktuelle Lage erinnern uns in *Ah humanity!* insbesondere die Gesichtsmasken tragenden Personen, die durch ein kontaminiertes No Man's Land streifen. Doch darüber hinaus wirft der Film noch grundsätzlicher ein Licht auf das Netzwerk aus Mensch und seiner Umwelt, aus dem Krisen wie die Kernschmelze in Fukushima oder die gegenwärtige Covid 19-Krise – die Verseuchung der Natur durch den Menschen oder die Verseuchung des Menschen durch die Natur – erst hervorgehen können. SARS-CoV-2 entstand allem Anschein nach bei Wildtieren, deren Lebensraum massiv dezimiert wurde und die den Virus infolge dieser Dezimierung auf den Menschen übertrugen. Wir haben die Pandemie also selbst geschaffen, durch neoliberal motivierten Raubbau natürlicher Ressourcen und die Zerstörung von Ökosystemen. Der Mensch ist Teil der Umwelt, in die er eingreift und die er zu beherrschen versucht; doch die Umwelt ist, wie man mit Paravels Lehrer Bruno Latour und im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie argumentieren kann, selbst eine Akteurin, die unsere Bedeutung und zerstörerische Rolle in ihr relativiert – sei es in Form eines Erdbebens oder eines Virus, das durch den temporären Shutdown von Industrie und Luftfahrt eine vorübergehende Erholung des Weltklimas sowie, durch Ausgangssperren, die Rückkehr von Wildtieren in menschliche Habitate bewirkt.

Das Virus ist gekommen, um zu bleiben, um mit uns zu sein, weswegen zum Schutz des Menschen nun weltweit vielfältige und massive politische, soziale und medizinische Schutz- und Eindämmungsmaßnahmen ergriffen

werden. Die Installationen von Paravel & Castaing-Taylor, die im Kunsthaus Hamburg gezeigt werden, *Ah humanity*, *Commensal* und *somniloquies* (die letzten beiden von 2017), erlauben eine andere Perspektive. Ihr Blick auf den Menschen ist von jeder künstlerischen und inszenatorischen, und damit von jeder einrahmenden, einordnenden und eindämmenden Instanz befreit. Sie untersuchen den Menschen in einem Feld, in dem er mit etwas verbunden und durch etwas bestimmt wird, was ihn – seine Konturen, seinen Körper, seine Kultur und sein Kino – auflöst.

Ein Auge, das in die Welt geschmissen wird: So kann man den Blick des Handteleskopes beschreiben, mit dem *Ah humanity!* gefilmt wird. Das Auge stürzt durch die Wolken, fällt zum Meer, gelangt an Land, zieht vorbei an Schiffen, Ruinen, Menschen, vorbei an Zeugnissen und Zeugen einer Katastrophe. Dann eine Fahrt, vermutlich mit dem Zug; schließlich eine belebte Stadt. Ein verengtes Blickfeld springt nervös umher, immer nur einen kreisrunden Ausschnitt öffnend, während die Ränder schwarz bleiben. Was gesehen wird, wackelt, entweicht, fällt zusammen. Ein Auge wird geschmissen und schmeißt sich fort, wird in den Wolken geboren, um aus allen Wolken zu fallen. Die Kamera, das Auge, der Blick – sie verweigern jegliche Eigenschaft, jeglichen Charakter, jeden bestimmten oder bestimmbaren Blickwinkel.

Dieser Blick hat gründlich „entlernt“ – oder nie gelernt – „so zu sehen wie ein Mensch“. Weswegen es wiederum der Mensch ist, auf den hier nicht mehr fokussiert wird, der seinen privilegierten Platz im Bild und sein Privileg, auf eine bestimmte Art gefilmt zu werden, verloren hat. Er ist zwar weiterhin da und wuselt durchs Bildfeld, aber eben nicht mehr oder weniger als Wolken, Stromleitungen, Häuser oder Lichtflecken. Der Mensch ist nur noch ein Zufallsprodukt in der Sphäre des Wahrnehmbaren, eine kontingente Erscheinung unter unzähligen anderen. Insoweit dem Begriff „des Menschen“ noch irgendeine besondere und privilegierte Rolle zukommen kann, ist er hier schlechterdings: abwesend.

Nicht ohne Grund trägt der Film daher den Titel *Ah humanity!*. Es handelt sich um den Ausruf am Ende von Herman Melvilles Erzählung *Bartleby, The Scrivener* (1853), wo es heißt: „Ah Bartleby! Ah humanity!“ Melvilles berühmter Sekretär verweigert zunächst jede andere Aufgabe als das Kopieren von Verträgen und schließlich jede weitere Tätigkeit bis hin zum Leben selbst. Dementsprechend kann, zum einen, die Dynamik von Paravels & Castaing-Taylors Film als Schreiben verstanden werden, das nicht als Vermittlung bestimmter Bedeutungen oder als Darstellung bestimmter Objekte funktioniert, sondern nur sich selbst kopiert, nichts anderes vollzieht als die rasante Ausbreitung der Schrift. Zum anderen verweist das

„Ah“ nicht nur auf einen entsetzten Ausruf mit Hinblick auf die Zerstörung der Welt durch den Menschen („Oh Menschheit, was ist los mit dir?“), sondern kann auch auf ein „A“ reduziert werden, ebenso wie „humanity“ auf eine „A-humanity“, eine „Nicht-Menschheit“, die nicht mehr oder nur noch durch ihr „Nicht“ definiert ist.

Gerade dieses „Nicht“ ihrer Zusammengehörigkeit in dem Moment, in dem „sie“ als ganzes auf dem Spiel zu stehen scheint, tritt in der Corona-Krise besonders zu Tage. „Ihre“ Mitglieder sind durch Grenzsicherungen, Lockdowns, häusliche Quarantänen und die Praktiken des Social Distancing vereinzelter denn je. Gerade die Vorstellung, dass nun alle Menschen „im selben Boot sitzen“ und die Stunde der großen Solidarität geschlagen hat, ist äußerst naiv: Für jedes Individuum und jede Gruppe hat die Quarantäne andere Auswirkungen, Leute sind unterschiedlich betroffen, je nach ihrem Standort auf der Palette der sozialen und globalen Ungleichheiten. Dieses „Nicht“ der Menschheit durchzieht *Ah humanity!* als Vorahnung einer nuklearen Apokalypse, vor dem Hintergrund des Einsatzes von Atomwaffen und des Reaktorunfalls in Fukushima. Es funkelt in den Wolken, die im Sonnengegenlicht an Atompilze erinnern, und in den Ruinen der ausgestorbenen japanischen Stadt. Auch Karels Sound ist ein Monument der Abwesenheit und der Leere, seine Tonlandschaft entfaltet sich in einer kratzenden, seismischen, grollenden Dynamik. Die Endlichkeit des Menschen drückt sich in *Ah humanity!* jedoch weniger durch seine Auslöschung aus, sondern sie wirkt mehr noch durch das, was neben ihm „außerdem“ ins Auge der Kamera springt, durch seine Reduktion auf „eine“ Akteurschaft „unter anderen“ im Netzwerksverbund mit einem ebenso handelnden Ökosystem. Die Erde bebt, der Mensch verstrahlt die Erde, und diese blendet ihn im Gegenzug aus, reduziert ihn zum gelegentlichen Lichtblitz an den Rändern des Bildes.

In *Commensal* und *somniloquies* verdichten sich die Relativierung der Bedeutung des Menschen und die Desintegration seiner Erscheinung in seinem eigenen Körper. Die Doppelprojektion *Commensal* zeigt zum einen Nahaufnahmen von Issei Sagawa, der 1981 in Paris eine holländische Studentin getötet, ihre Leiche geschändet und zum Teil verspeist hatte. Nun sitzt er über dreißig Jahre später vor der Kamera von Paravel & Castaing-Taylor, erzählt von seinem anthropophagen Begehren und blättert von ihm selbst gezeichnete Mangas durch, in denen er seine grausame Tat mit obszöner Detailversessenheit rekonstruiert hat. Im zweiten Part der Installation sind schwarzweiße 8-mm-Familienfilme aus dem Familienarchiv der Sagawas zu sehen. Paravel und Castaing-Taylor verzichten auf jeden Versuch der Erklärung oder Einordnung der sexuellen

Neigung des japanischen Anthropophagen und verstärken deren Unerklärlichkeit durch die Kontrastierung ihres erschütternden Porträts mit Bildern einer unbeschwerten Kindheit.

Dazu gleitet die Kamera gedankenverloren über sein oft unscharfes Gesicht. Sagawa ist folglich nicht einfach das Objekt einer anthropologischen Studie, auf das man „scharf“ stellen könnte. Er wird weder als „Mensch“ behandelt noch als „unmenschliches“ Wesen stigmatisiert, das sich durch seinen kulturellen Tabubruch fortan jenseits der „zivilisierten“ Gemeinschaft der Menschen bewegt (womit er ja immer noch mit Bezug auf diese definiert werden würde). „Der Mensch“ ist hier schlichtweg ein Wesen, das sich selbst vertilgt und somit von sich selbst nur einen unscharfen und undefinierten Rest hinterlässt: Sagawas „menschliches“ Antlitz kann ebenso ein Stück anonymes Fleisch oder eine Landschaft sein. Dieser Rest dissoziiert die Gestalt des Menschen von seinem Begriff, das Bild von der Schärfe und den „Vorfall“ von seiner Krassheit.

In *somniloquies* ist die Dissoziation des Menschen von seiner Gestalt am weitesten vorangeschritten. Die Kamera gleitet traumwandlerisch über einen Körper, der konstant in der Unschärfe verbleibt. Sie reduziert den Körper auf seine Haut; seine Haut auf formlose Flecke, die sich in warmer Helle aus dem Dunkeln herausschälen; und diese wiederum auf die schiere Vorstellung, etwas zu sehen, auf die Hypothese, dass ein Film wie *somniloquies* existiert und wir ihn betrachten. Dazu laufen Tonbandaufnahmen aus den 1960er Jahren, auf denen der Musiker Dion McGregor im Schlaf spricht, seine Träume erzählt. Diese Traumstimme lockt uns in ein Innen (*I've expected you, come right in*), doch gleichzeitig verwahrt sie sich vor jedem Zugriff (*Take your hands off me!*), nicht zuletzt, indem sie selbst oft zu unverständlichem Gebrabbel wird. Eine Traumstimme wie ein ästhetisches Virus, das einen menschlichen Körper befallen, sich in seinem Inneren eingestiet hat und ihn unwahrnehmbar macht. Die Stimme ist ein unsichtbarer Mund, ein Schlund, ein Abgrund „hinter dem Bild“, in den Bild und Körper hinabstürzen, um zur letzten, hauchdünnen, sich im bodenlosen Sturz weiter ausdünnenden Schutzschicht vor dem unsichtbaren Traumgeschehen – der Stimme selbst – zu werden.

Der Mensch wird absorbiert von seiner mit ihm vernetzten Umwelt und von sich selbst: von selbstgemachten Katastrophen, dem eigenen Fleisch, der inneren Traumstimme. Aber gleichzeitig gibt es etwas, was seinem Leben – im Verbund mit der Gesamtheit allen Lebens – eine neue Richtung gibt. Etwas wie ein Virus.

Als isolierte Struktur hat ein Virus kein Leben. Zu diesem erwacht es erst durch den Kontakt mit Zellen und Lebewesen, die es ihm erlauben, sich zu

replizieren. Ein solches virales Replikationsgeschehen lässt sich in *Ah humanity!* im sich fortschmeißenden, durch die Welt rasenden „Auge“ verankern, das nur durch verschiedene „Wirtskörper“ existiert: durch Wolken, Städte, Menschen etc., mit denen es sich nur kurz verbindet, um sofort zum nächsten zu springen. Das Auge des Films funktioniert wie ein Virus, wie eine autonome Mikrobe, die, wie Bartleby, nur (sich) kopiert. Ihr einziges Ziel ist die eigene Fort-Schrift, das Programm ihrer Replikation, ihre (pandemische) Ausbreitung. Doch dazu muss sie sich ans Lebendige haften: an die Menschen, die Natur, die Technik, an eine Kamera und an das Auge der Filmemacher*innen. Sie heftet sich sogar an das Ende des Lebens, an die Zeichen der Apokalypse. Noch diese helfen ihr, sich zu replizieren – womit sie sie wieder zu Zeichen des Lebens macht. Zwischen Leben und dem Enden dieses Lebens besteht für diese Mikrobe kein Unterschied: „Der Mensch“ lässt sie ebenso gleichgültig wie „dessen Ende“. Sie verankert in der Sphäre des Lebens also dasjenige, was am Leben niemals vollständig, niemals Leben genug ist. Als Nicht-Leben ist sie intrinsischer Teil des Lebens, seine Ausbreitung, seine Mutation. Die Menschheit mag ihr zur Nicht-Menschheit werden. Aber diese hat eine Zukunft.

Über diese Zukunft wird im Moment der heutigen Krise – als Zeit „nach“ der Krise – gerade *dank* des Corona-Virus viel spekuliert und nachgedacht; auf sie wird gesetzt, vor ihr wird gewarnt. *Don't go back, I don't wanna go back* versichert McGregors Stimme, was unwillkürlich an das *We can't go back to normal* denken lässt, jenen Slogan, der im öffentlichen Diskurs momentan in allen möglichen Variationen durchdekliniert wird. *I wanna go ahead. Land of coming events. I want the future.* Eine Zukunft, die im Modus ihrer sprachlich-viralen Replikation entsteht: *Get me one of those, get me one of those, get me one of those.*

Was für eine Zeit, am Leben zu sein. Und was für ein Leben, dessen Zeit erst noch anbricht. Das Leben des Menschen und alles anderen, unter allem anderen, mit allem anderen. Von diesem Gedanken wird vielleicht auch Dr. Shûzô Yoshizumi (Masao Kusakari) am Ende von *Virus* beseelt, wenn er den allerletzten Menschen und Überlebenden des Erregers MM-88, gegen den nunmehr alle geimpft sind, in die Arme fällt und dabei gerade noch stammeln kann: *Life is wonderful.*

Wien, den 15.04.2020