Constanze Gestrich

Von Überträgern – Konzepte von Ansteckung in Diskursen über Kino, Kolonialismus und Kultur um 1900

Ein mysteriöser Polarwurm, eine Variante des harmloseren tropischen Guinea-Wurmes, tummelt sich im warmen Schmelzwasser eines Meteoriten auf Gela Alta, einer Insel im nördlichen Polarmeer. Er breitet sich, einmal in Umlauf gebracht, in Windeseile aus und tötet seinen Wirt binnen weniger Stunden, indem er sich durch dessen Eingeweide bohrt und alle lebenswichtigen Organe zerstört. Noch ist der Wurm ungefährlich, da sich nur selten potentielle Überträger in die abgelegene Gegend verirren und die vereinzelt infizierten Seehunde nicht zu einer globalen Gefahr werden. Nun aber drohen die Machenschaften skrupelloser Wissenschaftler die Ruhe des Meteoriten zu zerstören, da sie ihn bergen und nach Kopenhagen überführen wollen. Die Ausbreitung der Epidemie nehmen sie dabei ebenso achselzuckend in Kauf wie den Tod eines kleinen Jungen, der eher zufällig in die Peripherie der Verbrechen geraten ist.

Entworfen wird dieses Szenario in Peter Høegs Text *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*, der zurecht als erster postkolonialer Roman Dänemarks bezeichnet wird, da er nicht nur die koloniale Vergangenheit beleuchtet, sondern vielmehr das Postkoloniale als eine Fortsetzung und Modifikation des Kolonialen kritisiert. Verhandelt werden verschiedene Disziplinen wie Geo- und Polarwissenschaf-

© *TijdSchrift voor Skandinavistiek* vol. 28 (2007), nr. 1 [ISSN: 0168-2148]

ten, Ethnologie und Volkskunde, Gerichtsmedizin sowie Parasitologie und deren Involvierung in Kolonialismus und Globalisierung. Grönland wird als Labor der Wissenschaften beschrieben und die kartografischen Verzeichnungen des Landes und des Eises mit der forensischen Vermessung des Körpers und der Haut gleich gesetzt.

Die englische Literaturwissenschaftlerin Judie Newman weist darauf hin, dass Høeg zwei Bilder gegeneinander ausspielt: den leeren, weißen Raum und den infizierten, verunreinigten Körper. Bereits der am Anfang des Romans beschriebene Tod Jesajas beinhaltet diese beiden Facetten: die weiße Fläche des Daches, die nur von den Spuren des Kindes durchzogen ist, sowie sein vom Wurm und mehr noch von den Untersuchungen der Wissenschaftler penetrierter Körper. Der Parasit ist dabei in Høegs Text einerseits Metapher für ein koloniales Verhältnis und dessen Machtstrukturen, welches aus den Fugen zu geraten droht, da der Polarwurm die Vernichtung sämtlichen Lebens herbeiführen könnte. So konstatiert einer der Protagonisten im Verlauf der Handlung: "En god parasit slår ikke sin vært ihjel."[1] Anderseits aber ist der Wurm auch Zeichen der zunehmenden globalen Vernetzung, deren Kritik eines der zentralen Anliegen des Buches ist.

Høeg gebrauche aber, so Newman, den Parasitendiskurs nicht ausschließlich als Kritik des (Post-)Kolonialismus und der Globalisierung, sondern auch in einem positiven Sinne als Nebenerscheinung von, aber auch Voraussetzung für Kommunikation und als ein Symbol für Widerstand.[2] Smilla selbst könne als Verwandlungs-

---

1 Høeg, *Frøken Smilla*, 1999, S. 421.

2 In eine ähnliche Richtung zielt Susan Sontags Untersuchung *Illness as Metaphor* von 1978. Dieser Text kann als eine Art Initialtext für die Untersuchung der kulturellen Bedeutungen von Krankheiten angesehen werden. Sontag hier eine Parallele zwischen Schreiben und Ansteckung her, die beide eine Form von Kommunikation seien. Sprache, so Sontag, habe infektiöse Qualitäten, sie könne verletzen und in ihrer erklärenden Funktion zugleich heilen. Es geht um das Zusammendenken von Ansteckung und Kultur, wobei der Aus-

und Anpassungskünstlerin als die parasitärste der Figuren des Buches bezeichnet werden. Newman schreibt: "Da hun indser, at tilbagetrækningen bag tykke mure ikke er en brugbar strategi, udvikler Smilla sig fra den strengt selvstændige, umeddelsomme anti--parasit til velvilligt at blive parasit".[3] Um ihre These zu unterstützen, bringt Newman die Theorie des Parasitären des französischen Philosophen Michel Serres ins Spiel. Gemeinsam sei beiden Ansätzen, dass das Parasitäre als Grundstein des Kulturellen und der Kunst gedacht werde, die dort beginnen, wo das Normale gestört werde. Im Französischen bedeutet Parasit auch Lärm. Newman beschreibt diesen in Bezug auf Serres als den interessanten Teil der Kommunikation: "Taleren eller afsenderen kan se den som en forhindring, men for læseren har den sin egen informative værdi. Parasitten er således katalysator for kompleksitet og interesse."[4]

Newmans Lesart von *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* macht die Ambivalenz des Parasitenkonzeptes bzw. genereller des Ansteckungskonzeptes deutlich. Auf der einen Seite wird Ansteckung gedacht als negatives Phänomen, welches es zu überwinden gilt. Dies entspricht vor allem dem kolonialen Kontext und dessen imperialem Reinheitsgebot, dass das sogenannte Primitive als ansteckend und damit als tabuisiert markiert, jedoch auch dem medizinischen bzw. humanistischen Diskurs: Der Parasit in *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* wird zu einer Bedrohung des gesamten Lebens auf der Erde. Auf der anderen Seite wird Ansteckung eher positiv konnotiert, da sie als Voraussetzung für Kommunikation und Kul-

---

gangspunkt eines solchen Konnex die Annahme ist, dass das Ansteckung einerseits kulturell erzeugt wurde, andererseits erst die persönliche Kommunikation zwischen Menschen kulturbildend ist oder, anders formuliert, Kulturen erst durch die Kommunikation zwischen Menschen erzeugt werden (vgl. Sontag, *Illness as Metaphor*, 1990; Pernick, 'Contagion and Culture', 2002, S. 861f.).

3 Newman, 'Postkoloniale parasitter', 2004, S. 22.

4 Newman, 2004, S. 20.

tur und schließlich als Zeichen des Widerstands und der Subversion gegen die hegemoniale Ordnung gedacht wird.

In diesem Sinne möchte ich *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* als eine Art Metakommentar zu den im folgenden aufgezeigten Diskursvernetzungen lesen, die sich bereits im 19. und frühen 20. Jahrhundert etablieren und gerade jene Ambivalenz des Ansteckungskonzeptes entfalten, die Høeg in seinem Roman fruchtbar macht. Es wird deutlich, dass dieses höchst problematisch ist, da es in unterschiedlichen Diskursen – es geht vor allem um Bakteriologie und Epidemiologie, um frühe Filmtheorie sowie Ethnologie und Anthropologie – gleichermaßen auftaucht und diese wiederum in der kolonialen Praxis verankert. Im folgenden möchte ich dies exemplarisch und anhand eines Filmbeispiels aus den 1910er Jahren, den sogenannten goldenen Jahren des dänischen Kinos, erörtern.

*

Der Stummfilmregisseur Holger-Madsen und der Autor Otto Rung bilden ein erfolgreiches Gespann. Einer ihrer gemeinsamen, allerdings nicht erhaltenen Filme ist ein Eifersuchtsdrama im kolonialen Setting mit dem Titel *Mens Pesten raser* von 1913. Es handelt von einem englischen Kolonialarzt, Dr. Warren, der erfolgreich ein Mittel gegen die in Indien wütende Pest entwickelt, während seine Frau mit einem Offizier anbändelt. Dabei wird der weiße Wissenschaftler nicht nur zur Retterfigur des indischen Volkes, sondern auch zum Vormund seiner Frau stilisiert. *Mens Pesten raser* ist kein koloniales Liebesdrama im klassischen Sinne, in denen, wie etwa in Holger-Madsens zweitem Kolonialdrama *Tempeldanserindens Elskov* von 1914 oder auch in August Bloms *Tropisk Kærlighed* (1912) und Robert Dinesens *Inderpigen* (1914), üblicherweise eine "Rassen" überschreitende Liebe mit unglücklichem Ende dargestellt wird. Dennoch spielt die Debatte über Hybridität, über sogenannte Mischehen und –beziehungen, über koloniale Intimität und sexuelle Verhältnisse in Holger-Madsens Film eine Rolle.

Der Einsatz des Arztes gegen die Epidemie wird im Programmheft zum Film als "Kampf der Zivilisation" bezeichnet.[5] Die parallel abgebildeten Standbilder zeigen weiße Militärs in Tropenanzügen, die die Hütten der Inder abbrennen, um die Krankheit in ihrem Keim zu ersticken. Die Metapher Pest dient dabei, das ist nichts neues, der Pathologisierung des Fremden. Als "Schwarzer Tod" ist sie metaphorisch mit dem Dunklen und dem Anderen verbunden, und als eine Krankheit mit sehr hoher Ansteckungsgefahr – bereits 100 bis 500 Bakterien reichen aus, um eine Lungenpest zu verursachen – gilt sie als Symbol von Ansteckung per se.

Vielfach wurde mittlerweile darauf hingewiesen, dass ansteckende Krankheiten mit dem Fremden und Anderen in Verbindung gebracht werden. So schreibt beispielsweise Martin S. Pernick:

> 'Natives' became the chief source of contamination and danger. [...] new tropical medicine, developing at the end of the nineteenth century, had led to an anthropomorphic mobilization of disease agency in the tropics as elsewhere, giving pathological

---

5 Programmheft zu *Mens Pesten raser*, o.S. Als wichtiger Intertext des Films erweist sich der ein Jahr später veröffentlichte Roman Rungs *Den store Karavane. Nutidsroman fra Ægypten.* Eine der zentralen Metaphern des Romans ist eine Augenkrankheit, die durch den grauen Star und eine die Augen versehrende Fliegenart entsteht. Deren Bekämpfung erweist sich hier als ein Moment der Aufklärung, der „oplysning". Augenarzt Dr. Henner, einer der Protagonisten, steht der Ausbreitung der Krankheit machtlos gegenüber. Anders als im Film gelingt im Roman die Heilung nicht. Vielmehr endet *Den store Karavane* kulturpessimistisch und setzt dem romantischen Orientbild ein endgültiges Ende. „Intet er mig saa modbydeligt [...] som orientens evige Mystik"[5], sagt Henner. Und auch der im Zentrum des Buches stehende Chemiker Johann Berger, der einst als Flüchtling aus dem Norden in einem dionysischen Traum Wollust in der tropischen Nacht suchte, kehrt Ägypten am Ende desillusioniert den Rücken zu. Die westlichen Länder können, so das Fazit des Buches, ihre koloniale Aufgabe, die Zivilisierung des Orients, nicht erfüllen, sondern sind selbst zutiefst marode und dekadent (vgl. Rung, *Den store Karavane*, 1914).

> depth and interiority to older racial and class stereotypes.[6]

Philipp Sarasin bezeichnet den Kampf gegen Bakterien, den "Krieg-im-Körper" als eine

> Art master-metaphor, die zusammen mit weiteren mit ihr verknüpften Metaphern wie "Invasion" oder "Fremder" einen Assoziationsraum eröffnet, in dessen Zentrum Bilder des Immunsystems und die Unterscheidung zwischen "self/nonself" stehen".[7]

Bakterien werden als Eindringlinge beschrieben, die sich des eigenen Körpers bemächtigen, ohne dass man sich dessen erwehren könnte. Dass das Ansteckungskonzept gerade in der Begegnung mit dem Fremden eine so große Rolle spielt, liegt u.a. auch daran, dass in der Fremdbegegnung Subjektpositionen in Frage gestellt werden. Der Sieg über die Krankheit oder die Epidemie im kolonialen Kontext dient so auch der Wiederherstellung von Identität.

Darüber hinaus aber ist die Bedeutung, die Ansteckung in der kolonialen Praxis und Imagination erlangt, auch auf die Entstehung der Disziplinen Bakteriologie und Epidemiologie zurückzuführen. Das Wissen, dass mikrobiologische Organismen Krankheiten auslösen können, stammt aus dem späten 19. Jahrhundert. Grundsteine der Bakteriologie wurden bekanntlich von Louis Pasteur und Robert Koch gelegt. Neben der Analyse der Erreger ging es in der Bakteriologie vor allem um Erkenntnisse über die Übertragungswege. Dabei rückte der körperliche Kontakt zwischen Menschen ins Visier der Bakteriologen und Epidemiologen. Die Folge waren Isolierungs- und Quarantänemaßnahmen sowie die Vertiefung hy-

---

6 Pernick, 2002, S. 687. Darüber hinaus kann man anmerken, dass der Kolonialismus unmittelbar zur Globalisierung von Krankheiten beitrug. Der französische Historiker Emmanuel Le Roy Ladurie nennt dies die Entstehung eines globalisierten Marktes von Bazillen.

7 Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, 2003, S. 192f.

gienischer Standards. In Dänemark widmete man sich seit 1894 am *Institut for Medicinisk Bakteriologi og Almen Patologi* der neuen Disziplin. 1902 wird die Bakteriologie aus der Universität ausgegliedert und das heute noch bestehende *Statens Serum Institut* gegründet, das erst unter Leitung von Carl Julius Salomonsen stand, und ab 1909 von Thorvald Madsen geleitet wurde.

Mit den Kenntnissen der Bakteriologie konnte die Pathologisierung des Fremden und das Verbot des körperlichen Kontakts zwischen Kolonialherren und Kolonisierten verwissenschaftlicht werden. Das Exotische und Tropische konnte fortan als Herd und Überträger von Krankheiten diagnostiziert werden. Allerdings war, das soll noch einmal betont werden, die Pathologisierung des Fremden auch vorher schon eine häufig auftretende Diskursformation. In der durch die Bakteriologie begründeten Verwissenschaftlichung gehen so ältere Vorstellungen auf, die hierdurch aber umso wirkmächtiger werden. Dabei wäre es zwar, wie Stephan Besser einwendet, "kurzschlüssig, von der Bakteriologie selbst als einer 'rassistischen' Wissenschaft zu sprechen"[8]. Dennoch kann man behaupten, dass sie mit ihrem Infektionsbegriff der kolonialen Rassenhygiene eine wichtige, den körperlichen Kontakt pathologisierende Denkfigur zur Verfügung stellte. Dies betrifft insbesondere die (sexuelle) Intimität, welche – zumindest von offizieller Seite – tabuisiert wurde, natürlich aber mannigfach praktiziert und imaginiert wurde.

---

8 Besser, 'Die hygienische Eroberung', 2004, S. 223. Besser macht anhand der Figur Robert Kochs die Verwebung der Bakteriologie in die koloniale Politik deutlich. Koch machte um die letzte Jahrhundertwende mehrere Expeditionen in koloniale Gebiete, wo man sich auf die Suche nach besonders aggressiven und gewissermaßen exotischen Bakterien machte, so z.B. die Erreger der Pest, der Malaria und der Schlafkrankheit. In diesem Zusammenhang entwarf Koch mehrere epidemiologisch geprägte Pläne zur Isolierung und Umsiedelung großer Bevölkerungsteile, die so lediglich als potentielle Überträger wahrgenommen wurden.

In *Mens Pesten raser* führt folglich der einzige, durchaus symbolisch aufzufassende, körperliche Kontakt zwischen einem Weißen und einer Einheimischen zur Ansteckung mit der Pest. Auf dem Weg zu seiner Geliebten, die ihn kurz nachdem ihr Mann aufgebrochen ist, um im Norden Indiens eine Pestepidemie zu bekämpfen, per Brief zu sich beordert, begegnet der Offizier einer im Sterben liegenden Frau mit einem Kind. Da sich sein Untergebener aus Angst vor einer Infektion weigert, nimmt er selbst das Kind zu sich auf das Pferd und bringt es in die Kaserne, wo es gepflegt werden kann. Dabei infiziert er sich jedoch und kommt bereits krank und elend in das Haus des Arztes, welcher, als er nach erfolgreichem Kampf gegen die Krankheit zurückkehrt, Zeuge der Untreue seiner Frau und des Todeskampfes des Rivalen wird. Auf Bitten der Frau verabreicht er ihm das heilende Serum, das er zunächst verweigert.

Das von Dr. Warren entwickelte Serum gegen die Pest wird nicht näher spezifiziert. Antibiotika, deren erste Version das Penicillin ist, gibt es bekanntlich erst seit den frühen 1940er Jahren. Allerdings führten schon 1910 Experimente des deutschen Serologen Paul Ehrlich zur Entwicklung einer antibiotisch wirkenden Substanz, die er Salvarsan nannte. Eingesetzt wurde Salvarsan vor allem gegen verschiedene Tropenkrankheiten sowie gegen Syphilis. Als erstes Mittel, mit dem sich Syphilis heilen ließ, war es seinerzeit in aller Munde und erlangte einen ungewöhnlich hohen Bekanntheitsgrad.[9] Ob es sich bei dem von Dr. Warren entwickelten Serum um Anleihen an Ehrlichs Experimente handelt, ist eher unwahrscheinlich. Dennoch verweisen die zahlreichen Laborszenen, die im Drehbuch ausführlich beschrieben sowie durch einige Filmstandbilder dokumentiert werden, auf den wissenschaftlichen Diskurs von Bakteriologie und Epidemiologie.

Dieser war in der Populärkultur bereits im frühen 20. Jahrhun-

---

[9] So heißt ein 1940 in den USA gedrehter Film *Dr. Ehrlich's Magic Bullett*.

dert ein beliebtes Sujet, ein Phänomen, das Nancy Tomes als "epidemic entertainment" bezeichnet. Mit der Entstehung einer neuen Konsumerkultur hätten Darstellungen von Krankheiten neue Schlagkraft erhalten und zirkulierten fortan als Produkte durch die Unterhaltungsindustrie.[10] Krankheit, Seuchen und Epidemien dienen in den sogenannten Krankheitsmelodramen als zusätzlicher Thrill, der den Absatz steigern sollte. Wie viele Melodramen beinhalten sie den Mechanismus der Bedrohung einer Einheit – meistens ist dies eine Familie – durch ein destruktives, von außen kommendes Andres. Krankheit bzw. Bakterien oder Parasiten stellen dabei nur einige wenige der möglichen Agenten der Alterität dar. Ähnlich funktionieren etwa Vampirgeschichten, in denen Übertragung und Infektion ebenfalls eine große Rolle spielen. Auch im kolonialen Kontext ist das Modell der Familie und deren Bedrohung durch das Fremde Gemeinplatz. Dass die als Hybridität bezeichnete sogenannte "rassen-" und klassenüberschreitenden Liebe hier tabuisiert und durch Gesetze verboten wird, liegt nahe. *Mens Pesten raser* ist also nicht nur eine koloniale Liebesgeschichte, sondern auch Teil der Vermarktung von Krankheit in der Populärkultur.

Über die gegenseitige Popularisierung hinaus aber lassen sich zwischen der Geschichte der Bakteriologie und der Geschichte des Films weitere Parallelen ziehen. Sowohl die Bakteriologie mit ihrer Erkenntnis, dass mikrobiologische Erreger spezifische Krankheiten hervorrufen können, als auch der Film gaben dem Diskurs über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, über Darstellbarkeit sowie der Imagination von Krankheiten eine neue Wendung. Film wurde, neben vielen anderen Zuschreibungen auch als Möglichkeit gesehen, Unsichtbares sichtbar zu machen. Die Verhandlung dessen wird im

---

[10] Vgl. Tomes, 'Epidemic Entertainment', 2002, S. 649. Tomes verweist an anderer Stelle auf die Figur des Arztes, die in der Zwischenkriegszeit in die Krankheitsmelodramen eingeführt worden sei, da die entworfenen Szenarien zu bedrohlich geworden seien und deshalb durch den heroischen Mediziner und Wissenschaftler aufgefangen werden müssten.

frühen Film unter anderem deutlich gemacht durch den Einsatz unterschiedlicher optischer Geräte, wie das Fernglas oder das Mikroskop. Auch in *Mens Pesten raser* werden die Protagonisten häufig beim Mikroskopieren gezeigt, wie einige Standbilder belegen. Zwar ist kein Bild erhalten, welches den Blick durch das Mikroskop selbst darstellt und diesen so dem Zuschauer nachvollziehbar macht. Im Drehbuch aber heißt es: "Man ser i Mikroskoppen i et stort Glimt Blodceller, mellem hvilke den berygtede Bacille der fremkalder den indiske Lungepest."[11]

Laut Stephan Michael Schröder ist die Einbindung des Mikroskops in die Handlung eine Eigenheit des Drehbuchautors Otto Rung. Obwohl, wie Schröder schreibt, "der Blick durch das Vergrößerungsglas filmhistorisch schon zurück ins Jahr 1900 [datiert], als George Albert Smith ihn in *Grandma's Reading Glass* einsetzte"[12], verleiht Rung ihm eine neuartige Funktion innerhalb der Handlung. Perfektion erreicht dies in einem weiteren ebenfalls nach einem Drehbuch Rungs entstandenen Film mit dem Titel *Solen, der dræbte* (Hjalmar Davidsen, 1918), in dem der Blick durch das Mikroskop unterschiedliche Handlungsstränge miteinander verbindet. Rung nutze den mikroskopischen Blick hier, so Schröder, als Überblendungstechnik, "die mit visuellen Mitteln die Gegenwart mit der Vergangenheit moralisch wie narrativ verknüpft"[13]. In *Mens Pesten raser* hat das Mikroskop noch keine derart komplexe Funktion innerhalb der Narration. Dennoch ist es auch hier metaphorisch aufgeladen. Es ist vor allem als Zeichen der männlich besetzen Naturwissenschaft zu deuten, da es eindeutig dem männlichen Protagonisten Dr. Warren zugeordnet wird, der ganze Nächte im Labor über das Mikroskop gebeugt verbringt und darüber seine Ehefrau Alice vernachlässigt. Ihn trifft, so die Aussage des Films, damit

---

11 Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, o.S.

12 Schröder, *Weiße Wiedergängerkunst*, 2003, S. 572.

13 Schröder, 2003, S. 572.

auch eine Mitschuld an deren Untreue.[14]

Der Blick durch das Mikroskop führt den Zuschauer aber auch in die Welt der Mikrobiologie ein und macht ihm die Funktionsweise von den sonst abstakt bleibenden Ansteckungsprozessen deutlich. Denn innerhalb des Films können zwar mit Hilfe des Mikroskops Blutzellen und Bakterien sichtbar gemacht werden. Dennoch bleibt das Problem bestehen, dass der Moment der Übertragung selbst nicht visuell dargestellt werden kann. Kirsten Ostherr, die Public Health-Filme aus den USA untersucht hat, leitet aus diesem Darstellbarkeitsproblem zwei unterschiedliche filmische Strategien in der Repräsentation von Ansteckungsprozessen ab. Die erste nennt sie die indexikalische Verschiebung, d.h., die Codierung von ansteckenden Körpern durch Kategorien "Rasse" und Sexualität. Dies wird in *Mens Pesten raser* sehr deutlich, da den stattlichen Kolonialherren in weißen Tropenanzügen ausgemergelte und vom Siechtum befallene Inder gegenübergestellt werden. Auch der oben beschriebene Moment der Infektion des Offiziers bei der Rettung des Kindes weist diese stereotypischen Markierungen auf. Die zweite Strategie zieht außerfilmische Repräsentationsmodelle heran, wie z.B. eine externe Erzählerstimme, die das Geschehen auf der Leinwand kommentiert. Dazu könnte man auch die Zwischentitel rechnen. In *Mens Pesten raser* lauten diese an betreffender Stelle: "En frygtelig Opdagelse" und "'Jeg er smittet'"[15].

---

[14] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Gründungsnarrative der Mikroskopie als männlich dominiert ausgelegt werden. Lisa Cartwright formuliert: "these histories invite an analysis of the genealogy of masculine fascination with the exaggerated image of minuscule bodily organisms (not surprisingly, sperm was a popular performer on the early microscopic stage)." (Cartwright, *Screening the Body*, 1995, S. 84f.)

[15] Programmheft zu *Mens Pesten raser*, DFI. Ich zitiere hier aus dem Programmheft zum Film. In der Regel kann man aber davon ausgehen, dass die im Programm abgedruckten Überschriften mit den Zwischentiteln des Films übereinstimmen.

Das Problem der Darstellbarkeit unsichtbarer Dinge muss das Medium Film mit den genannten Strategien umgehen. In Umkehrung dessen wurde der Film in der frühen Filmtheorie, neben vielen anderen Zuschreibungen, auch als Möglichkeit gesehen, Unsichtbares sichtbar zu machen. Dass hier ebenfalls die Metapher der Ansteckung verwendet wird, erscheint auf den ersten Blick paradox, weil die filmische Repräsentation von Ansteckung gerade nicht durch filmische Mittel festgehalten werden kann – wird aber, wenn man, wie ich es abschließend tun will, filmtheoretische Texte mit ethnologischen und anthropologischen Studien der Jahrhundertwende gegenliest, plausibel.[16]

Dass der Film im Gegensatz zu anderen Modi der Repräsentation Unsichtbares sichtbar machen könne, wird nicht zuletzt an der Art und Weise der Aufführungs- und Übertragungspraxis festgemacht. So beschreibt etwa der dänische Regisseur Urban Gad in seinem Buch *Filmen. Dens Midler og Maal* den Film als eine viel angenehmere Art der Unterhaltung als die Literatur, da er gleichsam wie ein geistiger Samen durch die Augen direkt ins Bewusstsein des Betrachters gesprüht werde.[17] Die Formel der unmittelbaren filmischen Übertragung ist ein Gemeinplatz in der frühen Filmtheorie. In eine ähnliche Richtung zielen beispielsweise Walter Benjamins Bezeichnung des Films als taktiles Geschoss, Siegfried Kracauers Konzept der Hieroglyphenschrift oder Béla Balàzs' Beschreibung des Kinos als Körperkunst.

Assenka Oksiloff hat herausgearbeitet, dass die frühe Filmtheorie beeinflusst ist von ethnologischen und anthropologischen Studien der Jahrhundertwende. Auch in diesen geht es um Grenzen des Sichtbaren und deren Überschreitung. Dabei spielen verstärkt

---

16 In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der Kinoraum selbst als infektiös betrachtet wurde. Der dunkle Raum, in dem Männer und Frauen eng nebeneinander sitzen, galt nicht nur als gefährlich für Moral und Sittsamkeit, sondern auch für die körperliche Konstitution und Gesundheit.

17 Gad, *Filmen*, 1919, S. 380.

Konzepte von Ansteckung, d.h., die Vorstellung, dass materielle Überträger einen Zwischenraum ausfüllen, eine Rolle, was wiederum mit mikrobiologischen Erkenntnissen in Zusammenhang zu bringen ist. Zu nennen ist an dieser Stelle vor allem Lucien Lévy-Bruhl und dessen Konzept der Übertragung. Lévy-Bruhl beschreibt das primitive Denken als geprägt vom "Gesetz der Partizipation (Anteilnahme)"[18], dem eine mystische Vorstellung zugrunde liege. Die "Geistesart der Primitiven" sehe, so Lévy-Bruhl, "überall Mitteilung von Eigenschaften durch Übertragung, Berührung, Fernwirkung, Ansteckung, Beschmutzung, Besessenheit"[19]. Dabei geht es Lévy-Bruhl ausdrücklich um Wahrnehmungsprozesse, die sich bei den Primitiven deutlich von den unseren unterscheiden würden. Lévy-Bruhls Ideen zum primitiven Denken sind nicht neu, sein erstes Werk erscheint 1911, sondern sie bauen auf diversen anderen, im 19. Jahrhundert entwickelten, ethnologischen und anthropologischen Begriffen zur Definition des Primitiven auf, wie z.B. James Frazers sympathetische Magie, welche er wiederum in eine homoöpathische und eine kontagiöse Form aufteilt, oder auch Sigmund Freuds Konzepte des "Prinzip der Ähnlichkeit" oder der "Allmacht der Gedanken".

Überzeugend stellt Oksiloff dar, dass das Medium Film, seinerzeit das modernste unter den technischen Medien, an das Konzept des Primitiven angeschlossen wird. Sie schreibt:

> The cinematic fascination with the primitive is not just a desire to capture images of people who are perceived as different in looks and habit than the white European viewer. The primitive is conjured in the attempt to establish an epistemological order that might offer a purer, unmediated access to reality. While such a fascination with the primitive is marked by a nostalgic, romanticizing gaze, the desire to recognize in film an emancipa-

---

18 Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*, 1926, S. 51ff.

19 Lévy-Bruhl, 1926, S. 78.

> tory function leads in some critical instances to rich insights into alternative models of perception and communication.[20]

In den oben erwähnten filmtheoretischen Ansätzen von Benjamin, Kracauer, Balázs und Gad fällt vor allem die Übernahme der entwicklungsgeschichtlichen Struktur ins Auge, welche das Kino als eine Revitalisierung der während des Schriftzeitalters verloren gegangener Fähigkeiten, Bilder und bildliche Zusammenhänge zu lesen, darstellt. Für Balázs wird das Kino zu einem Medium, das die tote Dingwelt wieder in einen animistischen Kosmos verwandeln könne. Walter Benjamins Magie- und Mimesiskonzepte ist "an die der alten Völker oder auch der Primitiven"[21] angelehnt. Urban Gad verwendet den Vergleich des Filmzuschauers mit einem Kind. Gemeinsam ist den hier stark verkürzt dargestellten Ansätzen die Annahme, dass die Rezeption, anders als die Lektüre eines Buches, keine Übersetzung erfordere, sondern dieser unmittelbar im Bewusstsein des Betrachters wirksam werde. Obwohl m.W. in keinem der erwähnten Texte der Begriff Ansteckung fällt, greift die Formel der Materialisierung des Raumes zwischen Betrachter und Leinwand doch deren Funktionsweise auf und wendet sie ins Positive.

Auch in der neueren Film- und Kulturwissenschaft wird dem Ansteckungskonzept momentan verstärkt Aufmerksamkeit entgegengebracht.[22] Als wichtige Impulsgeber gelten die Theorien Gilles Deleuzes, der Ansteckung zur Grundlage seiner Aufwertung des Anarchischen macht. In *Tausend Plateaus* schreiben Deleuze und Guattari: "Wir aber, wir interessieren uns nicht für Eigenschaften,

---

20 Oksiloff, *Picturing the Primitive*, 2001, S. 8.

21 Benjamin, 'Über die Lehre vom Ähnlichen', 1980, S. 206.

22 Neben der bereits zitierten Literatur ist aus dem deutschen Sprachraum eine Publikation aus kultur- und filmwissenschaftlichen Kreisen zu nennen, in der es um den Zusammenhang zwischen Körperlichkeit und Ästhetik der Figur Ansteckung geht (vgl. Schaub, Suthor und Fischer-Lichte (Hrsg.), *Ansteckung*, 2005).

wir interessieren uns für die Art und Weise der Ausbreitung, der Fortpflanzung, der Besetzung, der Ansteckung und der Bevölkerung."[23] Diese Konzepte sind Teil der von Deleuze entwickelten Philosophie des Werdens, wobei der Film als deren beispielhafter Ausdruck beschrieben wird. Deleuze unterscheidet verschiedene Stadien des Filmbildes[24], denen aber eine haptische Bezüglichkeit zum Betrachter gemeinsam ist. Die Figuren der Ansteckung, der Epidemie, des Rhizoms u.a. sind zugleich Beschreibungsmetaphern für das Schreiben und Denken Deleuzes selbst, für ein widerständiges Schreiben und ein subversives Potential, welches lineare und hierarchische Strukturen unterläuft. Interessant ist, dass Deleuze eine weitere Figur des primitivistischen Diskurses aufgreift, der mit der Ansteckungsmetapher eng zusammen hängt. Es handelt sich um die Vorstellung, dass sogenannte primitive Völker keine Grenzen zwischen Menschen und Tieren zögen, sondern sich sowohl als Mensch als auch Tier wahrnähmen. Wolfgang Riedel bezeichnet dies als den "Kardinaltopos"[25] primitivistischer Denkfiguren, der bei den unterschiedlichsten Autoren wie etwa Lucien Lévi-Bruhl und Ernst Cassirer wieder auftauche.[26] Primitivistische Theorien zielen, so Riedel, damit auf eine "'tropische' Ent-

---

23 Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 1997, S. 326.

24 Deleuze unterscheidet bekanntlich in seinen Büchern zum Kino das Bewegungs-Bild vom Zeit-Bild, was er vor allem an der unterschiedlichen Umgangsweise der Filme mit der Zeit festmacht. Die Grenze zieht er mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Während die Filme der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich vermehrt auf die Darstellung von Bewegungsabläufen konzentrierten, würden die Filme nach 1945 vermehrt zeitliche, d.h., vor allem selbstreflexive Bildstrategien in den Mittelpunkt rücken.

25 Riedel, 'Archäologie des Geistes', 2000, S. 468.

26 Riedel geht es hier um einen Text des deutschen Völkerkundlers Karl von Steinen, in dem der brasilianische Indianerstamm der Bororó beschrieben wird, die sich selbst als rote Araras, eine Papageien-Art, bezeichneten. Wie Riedel darstellt, greifen sowohl Lévi-Bruhl als auch Cassirer fast wortwörtlich diesen Topos auf.

differenzierung"[27] ab. In Konzepten des primitiven Denkens werden die starren Subjekt-Objekt-Beziehungen aufgelöst. Identität beruht damit nicht auf der Basis von Differenz, wodurch sich das – Primitive wesentlich von dem antipodisch konstruierten westlich--modernen Denken unterscheidet. Für Gilles Deleuze ist das sogenannte Tierwerden ein anarchischer Prozess, der Identitätskonzepte unterläuft. In *Tausend Plateaus* assoziieren Deleuze und Guattari es mit Formen von Ansteckung, der Meute, der Epidemie und einer Struktur von Mannigfaltigkeit.

Interessant ist der Topos des Tierwerdens auch im Zusammenhang mit dem Konzept von Mimesis, welches nicht nur bei Walter Benjamin eine große Rolle spielt, sondern auch in der postkolonialen Theorie. So beschreibt etwa Micheal Taussig in *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne* in Anlehnung an Benjamin, die Wiederverzauberung der Welt durch die technischen Bildmedien als ein erneutes Erstarken der Mimesis. Diesen Gedanken bringt Taussig mit der Analyse ethnografischer und anthropologischer Texte zusammen, die den Kulturkontakt zwischen sogenannten Primitiven und westlichen Reisenden beschreiben. Bei diesem komme es zu Situationen mimetischer Nachahmung, die für Taussig einen mythischen Ursprungsmoment darstellen, welcher als eine neue Art sympathetischer Magie eingehe in das mechanisch reproduzierte Bild.[28] Es wird deutlich, dass Taussig Eigenschaften, die dem sogenannten Primitiven im 19. und frühen 20. Jahrhundert von der westlichen Wissenschaft zugeschrieben wurde, erneut auf das Fremde appliziert. Dieses Vorgehen ist bezeichnend für eine ganze Reihe von Theorien aus dem postkolonialen Umfeld. Neben Taussig ist hier vor allem an Stephen Greenblatt zu denken. Klaus R. Scherpe beschreibt diese Texte als charakterisiert durch das Ausschöpfen des mimetischen

---

[27] Riedel, 2000, S. 484.

[28] Vgl. Taussig, *Mimesis und Alterität*, 1997, S. 250.

Potentials und dessen kultureller Reproduzierbarkeit als Bilder vom Fremden: "Das Lesen im fremden Text, im Text der Fremde, soll nicht nur allegorisierende Aneignung sein, nicht nur "teilnehmende Beobachtung à la Clifford Geertzs "Dichte Beschreibungen", sondern Wiedergewinnung einer kulturellen Erfahrung, die den Text und die Textmetapher der Ethnologie mimetisch überschreitet und von dorther zur Kommunikation mit der Fremde überhaupt erst fähig wird".[29] Der von Taussig entwickelte Begriff der Mimesis ist von Homi K. Bhabhas Konzept der Mimikry zu unterscheiden, obwohl sich auf den ersten Blick viele Parallelen ergeben. Im Gegensatz zu Taussig, dessen Unterscheidung zwischen Mimikry und Mimesis nicht immer eindeutig ist und daher in seinen Texten eine eher schwammige Konzeption von Beherrschung und Subversion entsteht, beschreibt Bhabha Mimesis als Erzeugung von Ähnlichkeiten, wohingegen Mimikry eine unvollständige Ähnlichkeit produziere. Gerade aus diesem "almost the same, but not quite" entspringe aber das dem Verfahren von Mimikry eigene subversive Potential der Unheimlichkeit. In seinem bekannten Aufsatz 'Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses' schreibt Bhabha:

> Meine Beispiele für koloniale Imitation stammen gerade aus diesem Gebiet zwischen Mimikry und Posse, in dem die reformierende, zivilisierende Mission durch den de-plazierenden Blick ihres disziplinären Doppels bedroht wird. Ihnen allen gemeinsam ist ein diskursiver Prozeß, durch den das von der Ambivalenz der Mimikry (beinahe dasselbe, aber nicht ganz) erzeugte Überschießen oder Gleiten nicht nur den Diskurs "zerreißt", sondern in eine Ungewissheit transformiert wird, die das koloniale Subjekt als eine "partielle" Präsenz fixiert.[30]

---

[29] Scherpe, 'Das Andere verstehen', 1996, S. 40.

[30] Bhabha, 'Von Mimikry und Menschen', 2000, S. 127.

Mit Gilles Deleuze schließt sich der Kreis zur eingangs beschrieben postmodernen Aufwertung des Parasitären in Peter Høegs *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*. Dabei reflektieren die Texte beider Autoren die Geschichte des Konzepts und verweisen auf dessen Ambivalenz. Ansteckung lässt sich so als eine der Spielarten (post)kolonialer Ambivalenz beschreiben, als ein Wechselspiel zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen Faszination und Angst, Bemächtigung und (subversiver) Gegenübertragung. Sie ist ein Konzept des Zwischenraumes, welches Differenz einerseits negiert, andererseits erst herstellt. Subjekt- und Objektpositionen werden so beständig in Frage gestellt, da Identität nicht mehr eindeutig behauptet werden kann. Die Ambivalenz von Ansteckung trägt zur Wirkmächtigkeit des Konzepts im Kolonialismus und dessen Diskursen, aber gleichermaßen auch im postkolonialen Kontext bei.

Filme:

Blom, August: *Tropisk Kærlighed*. DK, Nordisk Films Kompagni, 1912.
Dinesen, Robert: *Inderpigen*. DK, Nordisk Films Kompagni, 1914.
Holger-Madsen: *Mens Pesten raser*. DK, Nordisk Films Kompagni 1913.
Holger-Madsen: *Tempeldanserindens Elskov*. DK, Nordisk Films Kompagni 1914.

Sonstige Quellen:

Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, Kopenhagen 1913, DFI.
Programmheft zu *Mens Pesten raser*, Kopenhagen 1913, DFI.

Litteratur

Benjamin, Walter: 'Über die Lehre vom Ähnlichen', in: *Gesammelte Werke*, Band II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 204-210.

Besser, Stephan: 'Die hygienische Eroberung Afrikas', in: Honold, Alexander und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart und Weimar 2004, S. 217-225.

Bhabha, Homi: 'Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses', in: Dersb.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 125-136.

Cartwright, Lisa: *Screening the Body. Tracing medicine's visual culture*. Minneapolis 1995.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997.

Gad, Urban: *Filmen. Dens Midler og Maal*. Kopenhagen und Kristiania 1919.

Høeg, Peter: *Frøken Smillas Fornemmelse for sne*. Kopenhagen 1999.

Lévy-Bruhl, Lucien: *Das Denken der Naturvölker*. Wien und Leipzig 1926.

Newman, Judie: 'Postkoloniale Parasitter. Peter Høegs *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*', in: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, Nr. 22, 2004, S. 9-27.

Oksiloff, Assenka: *Picturing the Primitive. Visual Culture, Ethnography, and*

Early German Cinema. New York 2001.

Pernick, Martin S.: 'Contagion and Culture', in: *American Literary History*, Band 14, Nr. 4, Winter 2002, S. 858-865.

Riedel, Wolfgang: 'Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900', in: Barkhoff, Jürgen, Gilbert Carr und Roger Paulin (Hrsg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*. Tübingen 2000, S. 467-486.

Rung, Otto: *Den store Karavane. Nutidsroman fra Ægypten*. Kopenhagen und Kristiania 1914.

Sarasin, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main 2003.

Schaub, Mirjam, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005.

Schröder, Stephan Michael: *Weiße Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben. Zur Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino bis 1918*. Berlin 2003. (unveröffentlicht)

Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. New York 1990.

Scherpe, Klaus R.: 'Das Andere verstehen? Mimesis - ein Vermögen im Umgang mit dem Fremden', in: *Neue Rundschau*, Nr. 1, 1996, 36-43.

Taussig, Michael: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg 1997.

Tomes, Nancy: 'Epidemic Entertainment: Disease and Popular Culture in Early-Twentieth-Century America', in: *American Literary History*, Winter 2002, Band 14, Nr. 4, S. 686-719.