

ANJA DRESCHKE

BECOMING KATE

Der «Most Wuthering Heights Day Ever» als performatives Meme

I «We dance, we dress in red and everybody is Kate for the day»¹

Seit einigen Jahren versammeln sich anlässlich des Geburtstags von Kate Bush am 30. Juli nahezu weltweit Fans der britischen Sängerin, um den *Most Wuthering Heights Day Ever* zu feiern. Hunderte verkleiden sich als Kate-Bush-Lookalikes und tanzen in öffentlichen Parks oder Grünanlagen gemeinsam die Choreografie des Videos zu ihrer 1978 erschienenen Debütsingle «Wuthering Heights» nach.² Wie die meisten Reenactments zielt auch diese Performance auf eine Remedialisierung: Die Flashmobs werden gefilmt und die Videos in den Sozialen Medien geteilt. Auf YouTube, Instagram und TikTok zirkulieren massenweise Videos von mehr oder weniger großen Gruppen von Tanzenden in roten Kleidern, manche tragen schwarze Langhaarperücken oder künstliche rote Blumen im Haar. Die Bezüge zum ursprünglichen Musikvideo zu «Wuthering Heights» sind dabei deutlich sichtbar,³ auch wenn die Praktiken der Aneignung variieren: Einige der Mittanzenden scheinen eine möglichst detailgenaue mimetische Anverwandlung an das «Original» anzustreben, andere greifen nur einzelne Details auf und interpretieren frei.

Bushs Lied basiert seinerseits auf der Aneignung des Romans *Wuthering Heights* von Emily Brontë aus dem Jahr 1847,⁴ ihre Performance ist also schon das Reenactment einer literarischen Vorlage. Bush verkörpert oder «channelt» darin die Protagonistin des Romans Catherine Earnshaw, genannt Cathy, deren Geist nach ihrem frühen Tod in den Mooren von Yorkshire umherspukt, gequält von der unglücklichen Liebe zu ihrem Ziehbruder Heathcliff. Vielleicht ist es dieses mediumistische Szenario, welches das Sujet so interessant für weitergehende Praktiken der Aneignung macht.

Der Ursprung der Performance wird meist auf das von der britischen Künstler*innengruppe Shambush initiierte Event *The Ultimate Kate Bush*

¹ Belinda Burton, Ko-Organisatorin des *Most Wuthering Heights Day Ever Sydney* [TV-Berichterstattung von 10 News First Australia], TikTok, 30.7.2022, [tiktok.com/@10newsfirst/video/7126075175711378689](https://www.tiktok.com/@10newsfirst/video/7126075175711378689) (28.2.2025).

² Kate Bush: *Wuthering Heights*, Vinyl-Single, 4:38 Min., Auskopplung aus dem Album *The Kick Inside*, EMI Records, 1978.

³ Musikvideo von Kate Bush: *Wuthering Heights*, Version 2 (outdoor), Regie: Keith MacMillian, GB 1977, eingestellt von @KateBush Music, YouTube, 2.3.2011, [youtube.com/watch?v=Fk-4lXLM34g](https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4lXLM34g) (18.5.2025).

⁴ Emily Brontë (unter dem Pseudonym Ellis Bell): *Wuthering Heights: A Novel*, London 1847.



Abb. 1 Kate Bushs Tanzbewegungen aus dem *Wuthering-Heights*-Musikvideo

⁵ Vgl. z. B. den Kommentar von @slightlyoffendedcockatoo am 24.7.2024 unter dem Video von @FMLocalHistory zum *Most Wuthering Heights Day Ever* im Fairview Park (Dublin) am 30.7.2022, TikTok, 24.7.2024, [tiktok.com/@fmlocalhistory/video/7123905049591319814](https://www.tiktok.com/@fmlocalhistory/video/7123905049591319814) (28.2.2025).

⁶ Die Serie verhalf Bush 2022 zu einem rauschenden Comeback mit dem Lied «Running Up That Hill», das in der Serie – in Chapter Four: Dear Billy (Regie: Shawn Levy, Erstaussstrahlung 27.3.2022), S4 E4 von *Stranger Things*, 4 Staffeln, 34 Episoden, Idee: Matt und Ross Duffer, US 2016–2025 – handlungstragend eingesetzt wird: Es übt eine magische Wirkung auf eine Protagonistin aus, die sich vor der Macht des Bösen schützen kann, indem sie das Lied pausenlos auf ihrem Walkman abspielt. Ein Ohrwurm, der zum Audio-Meme wird.

⁷ Vgl. Petra Löffler: Horseman-ning. Mimesis der Fotografie, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 12, 2012, 147–160.

Experience zurückgeführt, das 2013 in Brighton stattfand. Gegenwärtig wird am *Most Wuthering Heights Day Ever* in zahlreichen Ländern getanzt, insbesondere dort, wo Bush Charterfolge gefeiert hat. Aufgrund des Alters und des Geschlechts der meisten Teilnehmenden wird das Ereignis in Kommentarspalten auf TikTok mal abwertend, mal selbstironisch als «menopause party» bezeichnet.⁵ Allerdings tanzen auch jüngere Fans mit, von denen einige vielleicht durch die Retro-SciFi-Mystery-Serie *Stranger Things* auf Bush aufmerksam wurden.⁶ In den Videos der Flashmobs, die im Internet zirkulieren, sind zudem zahlreiche männlich gelesene Personen zu sehen, die beim *Most Wuthering Heights Day Ever* als Kate Bush verkleidet mittanzen. Gemeinsam haben sie ein spezifisches Medienritual an der Schnittstelle von Meme-Kultur, Performance und kollektiver Aneignung erschaffen, das die Frage aufwirft, inwiefern die tänzerische Reinszenierung die Grenzen zwischen Original und Kopie, zwischen Selbst und «Anderem» und zwischen digitalem und physischem Raum verschwimmen lässt.

Im Folgenden soll der *Most Wuthering Heights Day Ever* als performatives Meme betrachtet werden – also als eine partizipative Bildpraxis, mit der Personen bestimmte Gesten oder Posen körperlich nachstellen und mittels Fotografien oder Videos digital verbreiten.⁷ Dabei sind «performative Memes ebenso ästhetische Formate wie soziale Formationen, insofern sich das Ästhetische in ein soziales Feld als kollaborative und konnektive Praktiken in Gestalt differierender Wiederholungen erstreckt».⁸ Anders als klassische Text-Bild-Memes,

die primär über visuelle oder textuelle Wiederholung mit Variation funktionieren, stellt das performative Meme eine verkörperte Form memetischer Praxis dar, die auf einer dreifachen Übersetzungsleistung basiert: (1) auf einer transmedialen Übersetzung, d. h. auf der Transformation eines medialen Inhalts in eine körperliche Praxis, (2) auf einer transsubjektiven Übersetzung, d. h. auf der Verwandlung von individueller Nachahmung in eine kollektive Erfahrung, und (3) auf einer transkontextuellen Übersetzung, d. h. auf der Rekontextualisierung einer historischen Performance in gegenwärtige soziokulturelle Kontexte.

Entsprechend lassen sich performative Memes als Medienpraktiken des Reenactments auffassen, die einem spezifischen Remediationsprozess im Sinne von Jay David Bolter und Richard Grusin folgen, in dem mediale Repräsentationen körperlich oder performativ angeeignet werden. Jede Stufe der Übersetzungsketten beinhaltet Akte der Aneignung, die das <Original> transformieren, während sie erkennbare Elemente beibehalten, was Bolter und Grusin als <remediation> bezeichnen.⁹ Hier ist jedoch der Körper das zentrale Medium einer nachahmenden Darstellung, die wiederum auf eine mediale Aufzeichnung zielt.¹⁰ In ihren Tänzen kopieren die Akteur*innen nicht einfach Bushs Bewegungen; sie beschäftigen sich vielmehr mit dem, was Richard Schechner <restored behavior> nennt, und schaffen durch verkörpertes Zitieren etwas Neues.¹¹

II Bewegt werden

1978 gab Kate Bush mit dem Lied «Wuthering Heights» ihr Debüt in der ersten Ausgabe von *Bio's Bahnhof*, einer damals neuartigen Musikshow im deutschen Fernsehen.¹² Ich meine, diesen Auftritt zusammen mit meiner älteren Schwester gesehen zu haben. Eine wundersame Gestalt in einem roten Flatterkleid tanzte da vor dem düsteren Gemälde einer Landschaft mit ausbrechendem Vulkan. Bush schien direkt der Verkleidungskiste in unserem Kinderzimmer entstiegen zu sein, als sei sie eine von uns und doch ganz fremdartig. Meine Schwester trat sofort in eine neue juvenile Stilphase ein und färbte alles weinrot: ihre Kleider, ihre langen Haare, die Kissen und Decken auf der Matratze in ihrem Zimmer, in dem bald darauf auch das mit roten Chinoiserien verzierte Cover von Bushs Album *The Kick Inside* an der Wand hing. Die LP lief rauf und runter. Englisch verstand ich damals noch nicht, aber ich wusste, dass es in «Wuthering Heights» um eine Geistergeschichte geht, was mich sehr faszinierte. Den Roman von Emily Brontë, auf den das Lied sich bezieht – auf Deutsch *Die Sturmböhe* –, bekam ich ein paar Jahre später zu Weihnachten geschenkt und verschlang ihn in wenigen Tagen.



Abb. 2 Meme zu Kate Bushs *Wuthering-Heights*-Musikvideo-Tanzbewegungen

⁸ Florian Schlittgen: *Performanz performativer Memes. Zu Photo Fads und memetischen Tanzvideos* (im Erscheinen).

⁹ Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA) 1999.

¹⁰ Vgl. Anja Dreschke: *Kölner Stämme. Eine Medienethnografie*, Berlin 2024.

¹¹ Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, 35.

¹² Sendung vom 9.2.1978, *Bio's Bahnhof*, Musikshow, Moderation: Alfred Biolek, Regie: Alexander Arnz, ARD/WDR, BRD 1978–1982.

Es heißt, auch Bush sei zunächst über ein Fernsehereignis auf das Buch *Wuthering Heights* aufmerksam geworden: In einem Interview anlässlich des Erscheinens der Single berichtete sie, wie sie den Schluss einer BBC-Adaption des Romans gesehen habe, «where there was a hand coming through the window and blood everywhere and glass. And I just didn't know what was going on and someone explained the story to me. It was just hanging around for years, so I read the book in order to get the research right».¹³ Laut Bush schrieb sie das Lied im März 1977 dann in einer einzigen Nacht. Ihre Begeisterung für *Wuthering Heights* scheint einerseits der Erzählung selbst geschuldet: Die Liebe der beiden Hauptfiguren – Cathy und Heathcliff – hat etwas Wahnhafes, sie scheinen voneinander besessen zu sein. Andererseits verdeutlicht sie aber auch die affektive Dimension von Rezeption, die später in den kollektiven Aneignungsformen des *Most Wuthering Heights Day Ever* wieder aufscheint. Bushs persönliche Ergriffenheit steht für ein mimetisches Begehren, wie es vielen Formen der Aneignung in Fankulturen eigen ist und das zwischen Schwärmeri, Faszination und Besessenheit zu changieren scheint.

Um dieses mimetische Begehren genauer in den Blick zu nehmen, möchte ich die medienanthropologische Perspektive auf das Zusammenwirken von Nachahmung und Fremderfahrung ins Spiel bringen, die Michael Taussig im Rückgriff auf Walter Benjamins Überlegungen zum «mimetischen Vermögen» entwickelt hat.¹⁴ Benjamin fasst unter diesem Begriff die menschliche Fähigkeit, Ähnlichkeit zu erkennen und herzustellen, deren Ursprung er auf einen Zwang zur Nachahmung zurückführt.¹⁵ Das mimetische Vermögen sei mit der Erfindung technischer Reproduktionsmedien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – insbesondere solcher, die Bilder und Töne (re-)produzierten – in der Moderne «zurückgekehrt». Taussig greift diesen Gedankengang auf und konzeptualisiert technische Reproduktionsmedien als «mimetically capacious machines», welche die Eigenschaften der menschlichen Sinnesorgane nachahmen und auf diese zurückwirken.¹⁶ Über Ähnlichkeiten würden Verbindungen zwischen Dingen und/oder Körpern hergestellt, welche die Übertragung der Eigenschaften des Originals auf die Kopie oder der Kraft des Dargestellten auf die Darstellung ermöglichten. Entsprechend fasst Taussig das mimetische Vermögen als ein Verlangen, das zu werden, was man nachahmt, oder als «the nature that culture uses to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other».¹⁷ Mimesis wird hier als magischer Prozess der Übertragung und der Verwandlung verstanden, wie er in mythischen Erzählungen von Gestaltwandler*innen zum Ausdruck kommt oder auch in rituellen Praktiken von Trance und Ekstase heraufbeschworen wird. Das Phänomen der «Besessenheit» wird hier allerdings nicht als pathologischer Zustand, sondern als Kultur- und Körpertechnik der Fremderfahrung verstanden.¹⁸ Das Gefühl, nicht Subjekt, sondern Objekt von Handlungen zu sein, nährt hier die Vorstellung, von fremden oder anderen Wesenheiten besessen zu sein. Im Ritual werden diese Imaginationen durch die Nachahmung von Geistern und ihren

¹³ TV-Interview Kate Bush von Michael Aspel, Ask Aspel, 5.9.1978, eingestellt von @BBC Archive, YouTube, 16.2.2022, [youtube.com/watch?v=qu8CJFBSixE](https://www.youtube.com/watch?v=qu8CJFBSixE) (27.2.2025), TC 00:02:51–00:02:56; die betreffende TV-Fassung war *Wuthering Heights*, TV-Mini-Serie von BBC2, 4 Episoden (Regie: Peter Sasdy, GB 1967).

¹⁴ Vgl. Michael Taussig: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York 1993.

¹⁵ Vgl. Walter Benjamin: Zweite Fassung: Über das mimetische Vermögen (1933), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, 210–213.

¹⁶ Taussig: *Mimesis and Alterity*, 243.

¹⁷ Ebd., Herv. AD.

¹⁸ Fritz Kramer: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M. 1987.

Verhaltensweisen ausagiert. In <westlichen> Gesellschaften, so konstatiert etwa Fritz Kramer, hat in religiösen Kontexten eine Ausdifferenzierung dieses Bedeutungszusammenhangs in eine negative Form der (dämonischen) Besessenheit und eine positive Form der (göttlichen) Ergriffenheit stattgefunden. In der alltagssprachlichen Verwendung hat sich somit eine wesentliche Bedeutungsverschiebung ergeben, wenn wir davon sprechen, dass wir von Erfahrungen <gepackt>, <erfüllt>, <mitgerissen>, <ergriffen> oder eben <besessen> werden:

Zwar glauben wir nicht, jemand sei von Geistern besessen, aber wir sagen, jemand arbeitet, schimpft, schreit wie besessen, rennt wie besessen davon oder springt wie ein Besessener auf. Das <Wie> entfällt, sobald die Rede ist von Vorstellungen, Ideen oder Leidenschaften. Jemand ist von seinem Spiel, seiner Arbeit oder seiner Aufgabe besessen, von Stolz, Furcht, Ehrgeiz, Wahrheitsliebe, einem Wunsch, einem Wahn.¹⁹

Für eine medienanthropologische Betrachtung des *Most Wuthering Heights Day Ever* als performatives Meme lässt sich die Perspektive produktiv machen, dass im Besessenheitsritual wie im Reenactment der Körper als Medium fungiert, das zwischen diesen inneren und äußeren Bildern vermittelt. Performative Aneignung wird hier als ein Wechsel vom passiven Von-Etwas-Ergriffen-Werden zum aktiven Ergreifen oder vom Besessen-Werden zum In-Besitz-Nehmen aufgefasst.

III In Bewegung

Bereits mit ihrer ersten Single «Wuthering Heights» präsentierte Bush sich als eine multimedial arbeitende Künstlerin, deren musikalisches Werk häufig unmittelbar auf literarische und filmische Vorbilder rekurriert, die in Lieder und Tanzperformances übersetzt werden. Ihre Musikvideos haben oft einen erzählenden Charakter und funktionieren dementsprechend wie kurze Spielfilme.²⁰ Für «Wuthering Heights» produzierte sie 1977 gleich zwei unterschiedliche Videos. In der ersten Version tanzt Bush in einem Studio vor einem nachtschwarzen Hintergrund in einem weißen Kleid, das in den Drehbewegungen mit einem Motion-Effekt auf eine Art und Weise animiert worden ist, die an die wehenden Schleier in Loïe Fullers Serpentineantanz erinnert,²¹ während weitere Videoeffekte, Studio- nebel, Lichtsetzung und Doppelprojektionen eine träumerisch-gespensische Atmosphäre schaffen.²² Die zweite Version des Videos wurde an einem nebeligen Oktobermorgen auf der Ebene von Salisbury gedreht. Kate Bush trägt hier das

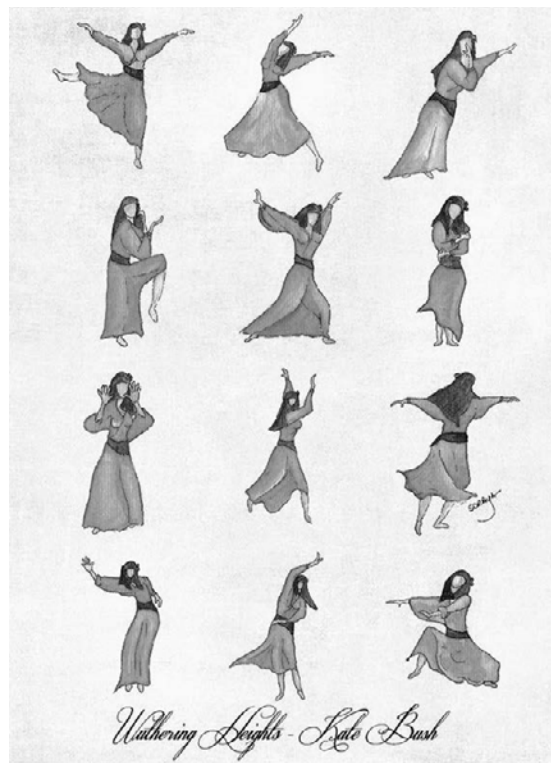


Abb. 3 Aquarell-Fanart der *Wuthering-Heights*-Tanzbewegungen von Soraya Pamplona, 2014

¹⁹ Ebd., 67.

²⁰ Vgl. Stephen Glynn: *Kate Bush and the Moving Image*, Abingdon, New York 2025.

²¹ Zu Loïe Fuller vgl. z. B. Claudia Rosiny: *Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanztechnik*, Bielefeld 2013, hier 41–45.

²² Musikvideo von Kate Bush: *Wuthering Heights – Official Music Video – Version 2 (outdoor)*, Regie: Keith MacMillian, GB 1977, eingestellt von @KateBushMusic, YouTube, 2.3.2011, [youtube.com/watch?v=Fk-4jXLM34g](https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4jXLM34g) (18.5.2025).

berühmte rote Kleid und tanzt – «Out in the wily, windy moors, We'd roll and fall in green» – auf einer Rasenfläche vor windschiefen Föhren,

performing an interpretive dance routine she choreographed herself. It's the [latter] that offers a richer visual impact and the full breadth of Bush's performance. The camerawork here mirrors her sweeping movements, then closes in on her ultra-emo-tive mine and every pantomimic gesture.²³

Während das erste Video von der Musikkritik zu einem der besten des Jahrzehnts gekürt wurde, ist die «Outdoor-Version» in einen anhaltenden Prozess der Aneignung und Memifizierung eingetreten. Dabei ist die Choreografie des Tanzes in beiden Videos ungefähr gleich: Sie verbindet Körpertechniken des Avantgardentanzes mit schauspielerischen Elementen, die den Inhalt des Liedes illustrieren sollen; etwa die Handgesten zur Textstelle «let me in in your window» oder der *zombie walk* – so wird die Tanzfigur in den Video-Tutorials zur Einübung der Choreografie bezeichnet, welche in den Sozialen Medien zirkulieren – mit nach vorn ausgestreckten Armen, mit dem zur Textstelle «bad dreams at night» ein geisterhaftes Schlafwandeln dargestellt wird. Auch die unheimlich hohe Stimm-lage soll den Eindruck erwecken, der Geist von Cathy singe, so Bush: «It was really specifically for that song that it [my voice] was that high because of the subject matter and the fact that I am Cathy and that she was a spirit and it needed some kind of ethereal effect and it seemed to be the best way to do it to get a high register».²⁴ Wie Bush in Interviews immer wieder betont hat, geht es ihr sowohl beim Gesang als auch beim Tanz tatsächlich um eine Darstellung von und Identifikation mit der Protagonistin des Buches:

When I first read *Wuthering Heights* I thought the story was so strong. This young girl in an era when the female role was so inferior, and she was coming out with this passionate, heavy stuff. Great subject-matter for a song. I loved writing it. It was a real challenge to précis the whole mood of a book into such a piece of prose. Also, when I was a child I was always Cathy, not Kate, and I just found myself able to relate to her as a character. It's so important to put yourself in the role of the person in a song. There's no half measures. When I sing that song I am Cathy.²⁵

Demnach bezieht sich Bushs identifikatorische Aneignung nicht nur auf Cathy, sondern auch auf die Schriftstellerin Emily Brontë als Ikone der feministischen Literatur.²⁶ Bush selbst war erst 19 Jahre alt, als sie das Lied schrieb, und musste sich gegen die männlich dominierte Pop-Presse der 1970er Jahre behaupten, die sie als Wunderkind bestaunte.²⁷ Entsprechend kann ihre Darstellung von Brontë als junge Frau, die sich gegen die patriarchalen Konventionen ihrer Zeit auflehnte, auch als Selbstbeschreibung gedeutet werden. Diese Überlagerungen von realen und fiktiven Personen potenzieren sich in der performativen Aneignung im Reenactment anlässlich des *Most Wuthering Heights Day Ever*, wenn Hunderte Tänzer*innen gleichzeitig zu Kates und Cathys und irgendwie auch Emilys werden.

23 Min Chen: Roll and Fall in Green: Kate Bush's «Wuthering Heights» Video is Still Moving, *Proxy Music: On the Visual Language of Music*, 20.8.2018, proxymusic.club/2018/08/20/kate-bush-wuthering-heights-video (28.2.2025).

24 TV-Interview Kate Bush von Michael Aspel, TC 00:00:20–00:00:37.

25 Interview Kate Bush von May Ann Ellis: Kate's Fairy Tale, *Record Mirror*, 25.2.1978.

26 Dieses mehrfache Identifikationsangebot ist sicher ein Grund für die anhaltende Popularität und Memifizierung von Bushs Videotanz. Hiermit beschäftigt sich auch Mithu Sanyal in ihrer biografischen Auseinandersetzung mit Emily Brontë als Schriftstellerin, vgl. Mithu Sanyal: *Über Emily Brontë*, Köln 2022. Sanyal beschreibt, dass sie als Jugendliche ebenfalls zunächst über Bushs Lied zur Lektüre des Buches ange-regt wurde.

27 Das ungläubige Staunen der Fachpresse über Bushs ungewöhnliches Auftreten und die Art und Weise, wie sie ihre eigenen Vorstellungen gegen ihre Produktionsfirma durchsetzte, spiegelt sich beispielsweise in einem Rückblick des britischen Musikkritikers Simon Reynolds auf ihre Karriere als Musikerin und Popstar aus dem Jahr 2014 wider: «How did such an unearthly voice and unleashed imagination ever infiltrate the mundane mainstream, get play-listed on daytime Radio One [...] Gothic romance distilled into four-and-a-half minutes of gaseous rhapsody, this was released as her first single at Bush's insistence in the face of opposition from seasoned and cautious EMI executives; wilfulness vindicated by the month it spent at Number one». Simon Reynolds: Kate Bush, the Queen of Art-Pop Who Defied Her Critics, *The Guardian*, 21.8.2014, [the-guardian.com/music/2014/aug/21/kate-bush-queen-of-art-pop-defied-critics-london-concerts](https://www.theguardian.com/music/2014/aug/21/kate-bush-queen-of-art-pop-defied-critics-london-concerts) (26.2.2025).

Die Anziehungskraft von Bushs Videotanz scheint aber auch in der Choreografie selbst zu liegen – die markanten Gesten, die Drehbewegungen, die sowohl ätherisch als auch leicht überdreht erscheinen. Bushs tänzerische Performance bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Ernsthaftigkeit und Camp, was es den Teilnehmenden ermöglicht, sich gleichzeitig mit mehreren affektiven Registern zu beschäftigen. Sie können in denselben Bewegungen ernst und ironisch, ehrfürchtig und spielerisch sein. Hier zeigt sich, wie die Ambivalenz mimetischer Praktiken im Rahmen kollektiver (Tanz-)Bewegungen einen Möglichkeitsraum schafft für persönliche Interpretation. Mit Taussig lässt sich hier argumentieren, dass die performativen Aneignungen gleichzeitig Parodie wie auch Ermächtigungsstrategie und Ausdruck eines Wunsches nach Teilhabe sein können, also ein Versuch, durch Anverwandlung an das <Andere> ein Teil dessen zu werden.

Eine Referenz gerade für queere Aneignungen könnte ein Auftritt des britischen Sängers und Comedians Noel Fielding sein, der bereits 2011 in der BBC-Charity-Show *Let's Dance for Comic Relief* die Choreografie des Videos nachtanzte und damit möglicherweise den Hype insgesamt in Bewegung gebracht hat. Die Komik von Fieldings Performance beruht weniger auf dem Crossdressing oder seiner Parodie von Bushs dramatischem Overacting als auf einer Form der Inszenierung, die die technisch-apparativen Dimensionen der Videoästhetik deutlich macht: Während Bushs Kameratanz auf spezifische Einstellungsgrößen ausgerichtet ist, sodass bestimmte Gesten und Körperbewegungen nur im Detail zu sehen sind, setzt Fielding die Choreografie als Bühnenauftritt um. Seine Fernsehperformance wird durchweg in Totalen gezeigt, wodurch das Posing und die Form der Inszenierung von Bushs auf die Kamera ausgerichteter Choreografie offengelegt werden. Das ist insofern interessant, als die Flashmobs am *Most Wuthering Heights Day Ever* sich auf den Fernsehauftritt von Fielding zu beziehen scheinen. Hier werden ebenfalls die Körperbewegungen, die den Kameraeinstellungen des Musikvideos zugrunde liegen, nachinszeniert, die dann kollektiv zur Aufführung gebracht und zu meist in einer einzigen totalen Einstellung gefilmt werden.

IV Choreomanie

Spätestens mit der Covid-19-Pandemie erlangten die Aneignungen des *Wuthering-Heights*-Videos viralen Meme-Status auch im Internet: Als 2020 unter Lockdown-Bedingungen vielerorts keine kollektiven Tanzaufführungen stattfinden konnten, erstellten Bush-Fans anlässlich des *Most Wuthering Heights Day Ever* Videos in ihren Wohnungen und teilten diese in den Sozialen Medien. Diese Anpassung zeigt sowohl die Widerstandsfähigkeit der memetischen Praxis als auch die grundlegende Sozialität – den Wunsch, Verbindungen durch synchronisierte Bewegung im digitalen Commoning aufrechtzuerhalten und auf diese Weise eine Form der Ko-Präsenz zu schaffen, selbst wenn man



Abb. 4 Veranstaltungsposter
*The Most Wuthering Heights Day
Ever, Melbourne 2019*

Abb. 5 BBC-Auftritt von
Noel Fielding als Kate Bush

physisch getrennt ist. Gleichzeitig ist der *Most Wuthering Heights Day Ever* dadurch Teil eines postdigitalen Trends geworden, der insbesondere auf der Plattform TikTok stattfindet und der «mit spezifischen Körpertechniken [und] mit der Imitation von Tanzfiguren und Bewegungsabläufen» verbunden ist.²⁸ Wie Isabell Otto am Beispiel der performativen *Wednesday-Addams*-Memes herausgearbeitet hat, verwenden User*innen der Plattform die niedrigschwellige technischen Möglichkeiten ihrer Smartphones, um erstaunlich kreative Videotänze zu erschaffen, die nicht selten auf Tricks der Gestaltung und Montage aus der frühen Filmgeschichte zurückgreifen.²⁹ Durch diese Form der Aneignung schaffen auch die Fans von Kate Bush «überraschende Transformationen»,³⁰ wenn sie etwa jene Videoeffekte nachstellen, mit denen Bush am Ende der Choreografie im Musikvideo aus dem Bild aus- und wieder eingeblendet wird, indem sie schlicht aus dem Bild bzw. aus ihrem Wohnzimmer heraus- und wieder hineintanzten.³¹

Man kann also festhalten, dass das Phänomen des *Most Wuthering Heights Day Ever* gegenwärtig in einem liminalen Raum zwischen digitalen und physischen Räumen existiert. Die Teilnehmenden erlernen die Choreografie durch YouTube-Tutorials, organisieren sich über Facebook-Gruppen und dokumentieren ihre verkörperten individuellen oder kollektiven Reenactments für die weitere Verbreitung im Internet. Die spezifischen Affordanzen von Plattformen wie TikTok, YouTube oder Instagram dienen dabei nicht nur der Verbreitung, sondern sie beeinflussen auch die choreografische Gestaltung selbst. Die Split-Screen-Ästhetik, die kurze Videolänge oder die Möglichkeit des Performens *side by side* bei TikTok strukturieren die Art und Weise, wie Körper im digitalen Raum erscheinen und interagieren können: Plattformen werden zu Ko-Choreograf*innen, die bestimmte Bewegungsmuster fördern und andere unterdrücken. Mit Blick auf die massenhafte Zirkulation von Tanzvideos auf TikTok vermutet Sabrina Ward-Kimola, dass sich auch das mimetische Vermögen oder vielmehr der Zwang zur Nachahmung auf besondere Weise mit den Affordanzen der Social-Media-Plattformen zu verbinden scheint.³² Wie Diana und David James Zulli gezeigt haben, zielt gerade TikTok auf die Herstellung von *imitation publics* als «a collection of people whose digital connectivity is constituted through the shared ritual of content

²⁸ Isabell Otto: *TikTok. Ästhetik, Ökonomie und Mikropolitik überraschender Transformationen*, Berlin 2023, 42.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., 10 f.

³¹ Damit schließt der Tanztrend an Medienpraktiken des Reenactments aus dem Cosplay-Fandom an, dessen Träger*innen äußerst kreative Lösungen finden, um die opulenten audiovisuellen Darstellungen magischer Kräfte aus Animes für Bühnenauftritte zu transformieren. Auch hier werden historisch weit zurückreichende Formen der Inszenierung wiederentdeckt, nicht nur aus dem frühen Film, sondern auch aus dem Barocktheater.

³² Vgl. Sabrina Ward-Kimola: «A Vaguely Erotic Mime: Mimetic Text vs. Optical Tactility», in: Chloë Arkenbout, Jack Wilson, Daniel de Zeeuw (Hg.): *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam 2021, 40–48, hier 40, doi: [org/10.25969/mediarep/19281](https://doi.org/10.25969/mediarep/19281).

imitation and replication».³³ Mimetisches Nachvollziehen als ein wesentliches Element des Erlernens von Tanzbewegungen ebenso wie die massenweise Zirkulation von Tanzvideos waren bereits vor der Einführung von TikTok virulent, doch es scheint, dass TikTok und ähnliche Plattformen durch die Kombination einfacher Technologien zur Produktion und Zirkulation medialer Nachahmung zu *mimetically capacious machines* im Sinne Taussigs werden können, die auch eine neue Form von <Tanzepidemie> hervorgebracht haben.

Die Metaphorik von Ansteckung und Viralität als eine dem Memetischen eingeschriebene Eigenschaft wird mit Blick auf performative Memes, insbesondere Tanzperformances und -videos, noch einmal weiter zugespitzt.³⁴ Wie Brigitte Weingart mit Blick auf die Viralität von Tanzvideos als Werbeträger feststellt, werden hier Vorstellungen von der ansteckenden Wirkung des (kollektiven) Tanzens als Medium der Gemeinschaftsbildung aufgerufen, wobei die «Resonanzkörper» nicht nur die tanzenden Körper im Bild fungieren, sondern auch die der Rezipient*innen im Netz.³⁵

Im Anschluss an Gregor Rohmann könnte man hier von «veitstanzähnliche[n] Bewegungen» sprechen.³⁶ Wenn hier von einer Nähe zu mittelalterlichen Tanzwallfahrten gesprochen wird, soll dabei allerdings weniger eine Kontinuität behauptet als ein wiederkehrendes Deutungsmuster festgestellt werden. Bezeichnungen wie <Veitstanz> oder <Johannstanz> und lateinisch <chorea> folgen einer

[...] seit dem späten Mittelalter im deutschen (und englischen) Sprachgebrauch habitualisierten Redeweise bzw. einem ebensolchen Deutungsmuster: Irrationale körperliche und psychische Expressivität wird metaphorisch als <Tanz> bezeichnet, umgekehrt wird <Tanz> als Ausweis von Unvernunft, als Inbegriff psychischer oder physischer Entgrenzung semantisiert. Diese Vorstellung kristallisiert in der Rede von der <Tanzwut>, der jemand erliegt, oder noch sprichwörtlicher: vom <Veitstanz>, den jemand aufführt.³⁷

Interessanterweise hat sich auch Kate Bush in den 1990er Jahren für die Produktion ihres Studioalbums *The Red Shoes* und des dazugehörigen Musikfilms *The Line, the Cross and the Curve* mit dem Thema <Tanzwahn> befasst.³⁸ Die Inspiration dafür ging auf den berühmten Tanzfilm *The Red Shoes* von Michael Powell und Emeric Pressburger zurück,³⁹ der wiederum ein Märchen von Hans Christian Andersen adaptiert.⁴⁰ Gegenüber dem *Melody Maker* erklärte Bush 1993 ihr Interesse an dem Stoff wie folgt:



Abb. 6 Fanvideo des *Most Wuthering Heights Day Ever*, Dublin 2020

³³ Diana Zulli, David James Zulli: Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform, in: *New Media & Society*, Bd. 24, Nr. 8, 2020, 1872–1890, hier 1882, doi.org/10.1177/1461444820983603.

³⁴ Vgl. Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.): *Virus! Mutation einer Metapher*, Bielefeld 2004.

³⁵ Vgl. Brigitte Weingart: «Resonanzkörper». Phantasmen von *connectedness* in viraler Werbung (und partizipatorischen Web-Formaten), in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg. 50, Nr. 180/181: *Werbung*, 2020, 114–129.

³⁶ Vgl. Gregor Rohmann: Veitstanzähnliche Bewegungen. Dimensionen eines Deutungsmusters zwischen Martin Luther und Ozzy Osbourne, in: Ortwin Pelc (Hg.): *Mythen der Vergangenheit. Realität und Fiktion in der Geschichte*, Göttingen 2012, 111–158.

³⁷ Ebd., 111 f.

³⁸ Kate Bush: *The Red Shoes*, Vinyl-LP, EMI 1993; *The Line, the Cross and the Curve* (Regie: Kate Bush, GB 1993), 50 Min.

³⁹ *The Red Shoes* (Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1948), 133 Min.

⁴⁰ Hans Christian Andersen: *De røde sko*, in: ders.: *Nye Eventyr. Første Bind. Tredie Samling*, Kopenhagen 1845, 85–90.

It's just taking the idea of these shoes that have a life of their own. If you're unfortunate enough to put them on, you're going to dance and dance. It's almost like the idea that you're possessed by dance. Before I had any lyrics, the rhythm of the music led me to the image of, oh, horses, something that was running forward, and that led me to the image of the dancing shoes. Musically, I was trying to get a sense of delirium, of something very circular and hypnotic, but building and building.⁴¹

Andersen bearbeitet in seinem Märchen über ein Mädchen, das ein verzaubertes Paar roter Schuhe anzieht und nicht mehr aufhören kann zu tanzen, die Idee der <Tanzkrankheit>, <Tanzsucht>, <Tanzplage>, <Tanzpest> oder <Choreomanie>, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele Intellektuelle faszinierte⁴² – nicht zuletzt angeregt durch zeitgenössische Berichte, die einen Zusammenhang zwischen mittelalterlichen Pest- und Tanzepidemien nahelegten.⁴³ Wie Rohmann aufgezeigt hat, war die Bedeutung der Farbe Rot bzw. der roten Schuhe im mittelalterlichen Zusammenhang jedoch eine ganz andere als bei Andersen:

Als im Sommer 1518 in Straßburg Hunderte von Menschen auf den Straßen tanzten, weil sie sich als vom heiligen Veit verflucht wahrnahmen, brachte man sie zu der Kapelle des Heiligen in Zabern. Dort zog man ihnen rote Schuhe an, bekreuzigte diese mit Chrisam und ließ sie am Altar tanzen. Und schon 1374 erwähnen die Chronisten, die Teilnehmer der Tänze in den rheinischen Städten hätten eine aggressive Abneigung gegen die Farbe Rot, gegen rote Tücher und rote Kleidung geäußert. Hier knüpften vielleicht die Straßburger Priester im Jahr 1518 an, als sie eine spirituelle Therapie gegen den Tanzfluch entwarfen: Die roten Schuhe, das geweihte Öl und die Kreuzzeichen sollten den Tanzzwang aus den Füßen vertreiben. Die roten Schuhe waren also in Straßburg 1518 gerade nicht Träger des Tanzfluches, sondern sollten von ihm befreien.⁴⁴

Die Farbe Rot oder rote Dinge fungierten also zugleich als Auslöser für und als Heilmittel gegen den <Tanzwahn>, und speziell die roten Schuhe, so Rohmann weiter, standen «für die Aufgabe der Selbstdisziplin, allgemeiner für die Überantwortung des Individuums an fremde Mächte».⁴⁵ Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht kein Zufall, dass gerade die Version der «Wuthering Heights»-Videos, in der Bush ganz in Rot gekleidet ist, zum performativen Meme und zum Auslöser für eine zeitgenössische «veitstanzähnliche Bewegung» geworden ist, die plattformübergreifend die Sozialen Medien erfasst hat. Und gerade das Motiv des unfreiwilligen Tanzens zeigt die Doppeldeutigkeit von Entgrenzung und Befreiung einerseits und Überwältigung durch äußere Mächte andererseits.⁴⁶ Die hier implizierten Wechselwirkungen des Affizierens und Affiziertwerdens durch Tanzbewegungen lassen sich mit Gabriele Brandstetter u. a. über das semantische Feld untersuchen, das der Begriff «<bewegen> oder lateinisch *movere* eröffnet: <in Bewegung setzen>, <einwirken, Eindruck machen, beeinflussen>, <eine Einwirkung erleiden>, <erregen>, aber auch <bewegen, fortbewegen>, <verursachen>, <in Gang bringen, anregen>».⁴⁷ Neben dem aktiven <etwas bewegen> steht also auch das reflexive <sich bewegen> und das passive <bewegt werden>.

⁴¹ Interview Kate Bush von Simon Reynolds: *Heaven's Kate*, in: *Melody Maker*, 6.11.1993, 36–37.

⁴² Vgl. Rohmann: *Veitstanzähnliche Bewegungen*.

⁴³ Beispielsweise durch die Schriften des Medizinhistorikers Justus Friedrich Karl Hecker: *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter, Berlin 1832* oder *Der schwarze Tod im vierzehnten Jahrhundert*, Berlin 1832.

⁴⁴ Rohmann: *Veitstanzähnliche Bewegungen*, 132.

⁴⁵ Ebd., 135.

⁴⁶ Vgl. ebd., 136.

⁴⁷ Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai von Eikels: *Übertragung. Eine Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Schwarz(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i. Br. 2007, 7–54, hier 38.

V Imagination und Verkörperung

Um das dialektische Verhältnis von Affizierung und Agency, von Ergriffen-Werden und aktiver Aneignung konzeptuell zu fassen, lohnt es sich, auf die medienanthropologischen Ansätze zu Mimesis und Fremderfahrung zurückzukommen und die (rituelle) Wechselbeziehung von Imaginations- und Körpertechniken genauer in den Blick zu nehmen, die Fritz Kramer als Praktiken der Imagination bezeichnet.

Im Besessenheitsritual werden tanzende Körper zu Medien, um Unsichtbares sichtbar und Nicht-Anwesendes anwesend zu machen. So werden innere Bilder von fremden Mächten in kulturell gelenkte, choreografierte, mehr oder weniger kontrollierte Bewegungsabläufe des Körpers sowie in Sprechweise, Gestik und Mimik der Besessenen übersetzt, die von den anderen am Ritual Teilnehmenden erkannt und anhand bestimmter kultureller Vorgaben gedeutet werden müssen. Für die Aneignungspraktiken rund um das Phänomen des *Most Wuthering Heights Day Ever* lässt sich der Aspekt der rituellen Vermittlung innerer und äußerer Bilder produktiv machen, die hier in individuellen und kollektiven Medienpraktiken des Reenactments körperlich ausagiert und medial vervielfältigt werden. Die Spannung zwischen dem passiven Affiziert- oder Bewegt-Werden und dem aktiven Sich-Bewegen offenbart eine Form der Aneignung, die auf eine geteilte ästhetische Erfahrung zielt, durch die die Teilnehmenden in Medienritualen – wenn man so will – ihre Besessenheit ausleben können, indem sie sich Kate Bush oder dem fiktiven Geist von Cathy anverwandeln. In diesem Sinne lassen sich die tänzerischen Aneignungen als performative Praktiken beschreiben, in denen das passive Bewegt-Werden in ein aktives Sich-Bewegen transformiert wird.

Was beim *Most Wuthering Heights Day Ever* als spielerische Aneignung erscheint, lässt sich als eine zeitgenössische Form kollektiver Ekstase verstehen, in der der kontrollierten Entgrenzung ein eigener sozialer und ästhetischer Wert zukommt. Die synchronisierten Körper produzieren ein kollektives Affektfeld, das gerade in der Verbindung von Digitalität und Körperlichkeit eine spezifische Form der *communitas* darstellt, die sich durch drei miteinander verschränkte Dimensionen auszeichnet: erstens durch eine oszillierende Bewegung zwischen digitalen und physischen Räumen, zwischen medialer Repräsentation und körperlicher Aufführung, wobei die Verkörperung nicht als Endpunkt, sondern als Durchgangsstadium eines zirkulären Mediationsprozesses zu verstehen ist; zweitens durch eine affektive Dimension des Ergriffen-Werdens, die in kollektiven



Abb. 7 Flashmob vom *Most Wuthering Heights Day Ever*, Preston, USA 2023

Aneignungspraktiken kanalisiert und transformiert wird, eine Dialektik von passivem Affiziert-Werden und aktivem Aneignen; und drittens durch eine kollektive Transformation individueller Erfahrungen in geteilte ästhetische Erfahrungen. Der *Most Wuthering Heights Day Ever* erscheint somit als paradigmatisches Beispiel einer Medienpraxis, in der der Körper selbst zum Medium wird – nicht nur als Projektionsfläche, sondern als aktiver Agent im Prozess der Remedialisierung. Damit verbunden sind komplexe Praktiken der Fremderfahrung, in denen das <Andere> – sei es Bushs ikonische Choreografie oder der fiktive Geist von Cathy – zum Vermittler zwischen verschiedenen medialen und körperlichen Registern wird und dabei neue Formen der Sozialität herstellt, die weder vollständig im Digitalen noch ausschließlich im Physischen verortet sind. Die roten Kleider, die Perücken, die Körperbewegungen bilden zusammen mit den digitalen Aufzeichnungen, Plattformen und Algorithmen ein Kollektiv, in dem menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen gemeinsam zu performativen Memes werden. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, performative Memes wie den *Most Wuthering Heights Day Ever* im Anschluss an Olia Lialina und Dragan Espenschied als eine spezifische Form der postdigitalen Folklore aufzufassen, die durch die Verbindung von verkörperten Aneignungspraktiken im Tanz mit den Affordanzen von Social-Media-Plattformen digitale und physische Möglichkeitsräume miteinander verschränkt.⁴⁸ Der Begriff des performativen Memes ermöglicht nicht nur die Erfassung empirischer Phänomene, sondern ist auch als epistemisches Werkzeug zu verstehen, das dazu dient, die komplexen Verflechtungen von Körpern, Medien und kollektiven Praktiken in der postdigitalen Kultur zu analysieren. In dieser Perspektive bieten sich performative Memes als Denkfigur an, die es ermöglicht, etablierte Dichotomien wie digital/analog, online/offline, Original/Kopie, Körper/Technik, individuell/kollektiv oder aktiv/passiv zu überschreiten und neue konzeptuelle Verbindungen zu schaffen.

⁴⁸ Vgl. Olia Lialina, Dragan Espenschied: *Digital Folklore: To Computer Users, with Love and Respect*, Stuttgart 2009.

Der Artikel basiert auf einem Input zu digitaler Ethnografie im Rahmen des Panels «Meme Culture und Medientheorie. Eine Versuchsanordnung» auf der GfM-Jahrestagung 2020 *Experimentieren*, die online von Bochum aus ausgerichtet wurde. Mein Dank gilt dem «Meme-Team» Brigitte Weingart, Felix Gregor, Jan Harms, Elena Meilicke und last but not least Florian Schlittgen sowie der ZfM-Redaktion für die produktiven Kommentare und das sorgfältige Lektorat.