

Adlerssons und Inkognito Spastikos YouTube-Musikvideo Corona. Pandemie zwischen Panoptismus und Pesttanz

Christoph Seelinger

Bereits Ende Februar 2020, als die Corona-Krise sich gerade von einer lokalen Epidemie zu einer globalen Pandemie steigerte, meldeten sich die ersten Intellektuellen zu Wort, um den gesellschaftspolitischen Auswirkungen der neuartigen Situation auf ganz unterschiedliche Weise Rechnung zu tragen.

Einen Aufschrei erregte der italienische Philosoph Giorgio Agamben mit seinem Kommentar *The Invention of an Epidemic* (Agamben 2020): Das Virus, so behauptete der Autor, sei im Prinzip nur marginal gefährlicher als eine herkömmliche Grippe, würde sein bedrohliches Potenzial aber dadurch entfalten, dass es Regierungen und Medien Tür und Tor dafür öffne, einen allgemeinen Ausnahmezustand herbeizuschreiben bzw. politisch umzusetzen – genauso wie der Kampf gegen den Terrorismus letztlich vor allem als Vorwand dazu gedient habe, Freiheits- und Bürgerrechte zu beschneiden: »It is almost as if with terrorism exhausted as a cause for exceptional measures, the invention of an epidemic offered the ideal pretext for scaling them up beyond any limitation.« Nur kurze Zeit später sah der slowenische Philosoph Slavoj Žižek in den allmählich weltweit um sich greifenden Lock- und Shutdown-Maßnahmen den finalen Todesschlag für das Gespenst des Kapitalismus heraufdämmern, dessen ersehntes Ende er in einer seiner obligatorischen Hollywood-Referenzen verpackte: *Coronavirus is ›Kill Bill‹-esque blow to capitalism and could lead to reinvention of communism* (Žižek 2020a). Seine direkt gegen Agamben gerichtete Replik *Monitor and Punish? Yes, Please!* rund zwei Wochen später wiederum mühte sich, während ihr Autor sich bereits etwas ernüchterter bezüglich der zuvor proklamierten »Neuerfindung des Kommunismus« zeigte, den italienischen Kollegen durch rhetorische Fragen à la »Is it really in the interest of capital and state power to trigger a global economic crisis in order to reinvigorate their reign?« argumentativ zu entwaffnen (Žižek 2020b). Mit Masterplänen zur Implementierung des Begehrens nach staatlicher Kontrolle sowie utopischen Hoffnungen, das Coronavirus könne eine Reorganisation der globalen Ökonomie vorantreiben, wollte sich der französische Philosoph Alain Badiou in seinem eine Woche darauf publizierten Artikel *On the Epidemic Situation* indes gar nicht erst abgeben (Badiou 2020). Badiou's Zeilen waren nüchtern wie ihr Titel: Die Pandemie sei ein »Nicht-Ereignis«, das gesellschaftliche,

wirtschaftliche, politische Strukturen auf lange Sicht kein bisschen umwälzen würde: »From the start, I thought that the current situation, characterised by a viral pandemic, was not particularly exceptional.«

Bei allen inhaltlichen Unterschieden referiert jeder dieser Texte entweder implizit oder explizit auf einen gemeinsamen Bezugspunkt: die plastische Schilderung nämlich, die Michel Foucault 1975 in seinem Hauptwerk *Überwachen und Strafen* davon gibt, wie sich die moderne Disziplinargesellschaft geradewegs aus den Maßnahmen gegen frühneuzeitliche Pestepidemien entwickelt habe. Ob nun Žižeks *Monitor and Punish?* Nicht nur in seinem Titel Foucaults Werk direkt rezipiert, sondern auch im Fließtext selbigem einen Seitenhieb verpasst (»the measures necessitated by an epidemic should not be automatically reduced to the usual paradigm of surveillance and control propagated by thinkers like Foucault«); ob Badiou Foucaults drastische Beschreibungen indirekt mit einer ungleich abgeklärteren Gegenposition konterkariert, wenn er erklärt, »the ongoing epidemic will not have, qua epidemic, any noteworthy political consequences in a country like France«; oder ob Agamben die Disziplinierungstechniken, die sich bei Foucault ohne zentrale Steuerung, quasi organisch aus der Katastrophe selbst ergeben, als Teil der Agenda einer nicht näher spezifizierten Machtkaste von Presse und Politik verstanden wissen will – hinter all diesen Meinungsbildern stehen gleichsam als Schatten die sich stetig verfeinernden, hierarchisch sich schichtenden und jeden Lebensbereich durchdringenden Mechanismen, die dem Individuum laut Foucault zur Zeit der großen Pestseuchen im 16. Und 17. Jahrhundert nicht nur physisch oktroyiert, sondern gewissermaßen psychisch implantiert worden seien.

Bei den von Foucault detailliert ausgeführten Operationen handelt es sich um »ein rigoroses Parzellieren des Raumes: Schließung der Stadt und des dazugehörigen Territoriums; Verbot des Verlassens unter Androhung des Todes; [...] Aufteilung der Stadt in verschiedene Viertel, in denen die Gewalt jeweils einem Intendanten übertragen wird. [...] Am bezeichneten Tag muß sich jeder in seinem Haus einschließen: Herausgehen wird mit dem Tode bestraft. [...] Der Raum erstarrt zu einem Netz von undurchlässigen Zellen. Jeder ist an seinen Platz gebunden. Wer sich rührt, riskiert sein Leben: Ansteckung oder Bestrafung« (Foucault 2019: 251). Damit geht ein Netz lückenloser Überwachung einher, das untrennbar mit einem ebenso lückenlosen Registrierungssystem verbunden ist: Jeder und jede Kasernierte ist nicht nur den wachsamen Augen von Beamten ausgesetzt, die tagtäglich durch die Straßen patrouillieren, um durch Namensrufe die Lebenden, die verpflichtet sind, sich daraufhin an ihren Fenstern zu zeigen, von den bereits Verstorbenen zu separieren; zugleich werden die Überwachten selbst zu Überwachern, wenn sie den Autoritäten etwaige Verfehlungen ihrer Nachbarn zum Schutze des Gemeinwohls unverzüglich zu melden haben. »Dieser geschlossene [...] Raum, innerhalb dessen die Individuen in feste Plätze eingespannt sind, die geringsten Bewegungen kontrolliert und sämtliche Ereignisse registriert werden, eine ununterbrochene Schreibe das Zentrum mit der Peripherie verbindet, die Gewalt ohne Teilung in einer bruchlosen Hierarchie ausgeübt wird, jedes Individuum ständig erfaßt, geprüft und unter die Lebenden, die Kranken und die Toten aufgeteilt wird – dies ist das kompakte Modell einer Disziplinierungsanlage« (Foucault 2019: 253).

Allerdings ist Foucault bereit zuzugeben, dass auch eine ganz anders klingende Erzählung vom Triumphzug des Schwarzen Todes zu Beginn der Neuzeit kursiert – wenn

er auch nahelegt, diese sei vornehmlich in den Sphären der literarischen Fiktion beheimatet, wo sie als Kompensationsmittel gegen die Realität der sich verschärfenden Disziplinarmaßnahmen fungiert habe: »Es gab um die Pest eine ganze Literatur, die ein Fest erträumte: die Aufhebung der Gesetze und Verbote; das Rasen der Zeit; die respektlose Vermischung der Körper; das Fallen der Masken und der Einsturz der festgelegten und anerkannten Identitäten, unter denen eine ganz andere Wahrheit der Individuen zum Vorschein kommt« (Foucault 2019: 254). Reichlich blass jedoch erscheint dieser Bachtin'sche Karneval mit seinen etablierte Stände-, Geschlechter- und Körpergrenzen nicht nur transzendierenden, sondern wortwörtlich auf den Kopf stellenden Exzessen, wenn Foucault ihm das entgegenhält, was er als den »politischen Traum von der Pest« bezeichnet: »Nicht das kollektive Fest, sondern das Eindringen des Reglements bis in die feinsten Details der Existenz vermittelt einer perfekten Hierarchie, welche das Funktionieren der Macht bis in ihre letzten Verzweigungen sicherstellt« (Foucault 2019: 254).

Obwohl Foucault das *enfant terrible* der französischen Kunstavantgarde zwischen den 20er und 40er Jahren nicht beim Namen nennt, liegt es doch nahe, seine Abkanzlung der Phantasmen, die die Pest in Volksliedern, Gemälden, Filmen seit jeher zum ultimativen ordnungssprengenden *coup d'état* hochstilisieren, als Spitze gegen Antonin Artauds sprachgewaltige Umwälzungsfantasien in seinem im April 1933 an der Sorbonne gehaltenen Vortrag *Das Theater und die Pest* zu lesen. »Wenn die Pest in einem Gemeinwesen herrscht«, heißt es dort, ein Chaos apokalyptischen Ausmaßes heraufbeschwörend, das dem Foucault'schen Kontrollwahn diametral entgegengesetzt scheint, »gerät die Ordnung aus den Fugen, gibt es keine städtischen Dienste mehr, keine Armee, keine Polizei, keine Verwaltung; Scheiterhaufen flammen auf, die Toten zu verbrennen, wie gerade Hände da sind, die mit anpacken. Jede Familie will ihren eigenen haben. Dann werden Holz, Platz und Feuer spärlicher, rings um die Scheiterhaufen kämpfen ganze Familien miteinander, bald herrscht allgemeine Flucht, weil es zu viele Leichen gibt. Schon sind die Straßen mit Toten überfüllt, sind versperrt von ihren schwankenden Pyramiden, welche die Tiere an allen Ecken benagen. Ihr Gestank steigt himmelan wie eine Flamme« (Artaud 1979: 25). Ebenfalls im Gegensatz zu Foucault bindet Artaud seinen persönlichen Traum der Pest an nahezu chiliastische Heilserwartungen, die nicht nur das zeitgenössische Theater, sondern letztlich die gesamte bürgerliche Gesellschaft betreffen: »Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit Tod oder Heilung endet« (Artaud 1979: 34). Kurz gesagt: Die Pest wird unter Artauds Feder zu einer heilsamen Epidemie, die den gesellschaftlichen Körper zur Auflösung zwingen soll.

Artaud tritt jedoch nicht nur theoretisch ein für »ein Theater, das Trancezustände hervorruft [...], in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers [...] zermalmen und hypnotisieren« (Artaud 1979: 88), für ein Theater, in dem die Körper der Darsteller zu abstrakten Hieroglyphen werden und Bühne sowie Zuschauerraum ineinander verschmelzen sollen. Ebenso wenig scheut er sich, seine Forderungen am eigenen Leib auszuagieren. Die US-amerikanische Schriftstellerin Anaïs Nin erinnert sich Jahre später an seine Verkörperung eines Pestkranken: »Um seinen Vortrag zu illustrieren, versetzte er sich in Agonie. [...] Sein Gesicht war von Angst verzerrt. Man konnte sehen, wie Schweiß sein Haar durchnässte. Seine Augen weiteten sich, seine Muskeln krampften sich zusammen, seine Finger spreizten sich in ersterbender Bewegung. Er ließ uns den vertrocknenden, verdorrenden Gaumen spüren, die Schmerzen, das Fieber, das Feu-

er in den Eingeweiden. [...] Das Publikum war zuerst sprachlos. Und dann, einer nach dem anderen, verließen sie den Saal, lärmten dabei, riefen, protestierten, schlugen die Tür hinter sich zu« (zit. In Mattheus 2002: 165). Auch der ebenfalls im Auditorium befindliche französische Schriftsteller Georges Bataille schreibt, nahezu peinlich berührt, Artaud habe seinen Bauch »mit beiden Händen« ergriffen und »den unmenschlichsten Schrei« ausgestoßen, »der je aus der Kehle eines Menschen gekommen ist: das verursacht ein Unbehagen, vergleichbar mit demjenigen, das wir empfinden, wenn einer unserer Freunde abrupt ins Delirium verfiel« (zit. In Mattheus 2002: 394).

Artauds frenetisches Feiern der Seuche als den abendländischen Wertekanon umpflügende Chance zur Befreiung des Individuums von logozentrisch-materialistischen Zwängen auf der einen Seite und Foucaults kühles Konstatieren eines Pest-Panoptismus, der darauf aus ist, das Individuum in einem Geflecht aus Kontrollinstanzen einzusperren, die sich letztlich bis in seine Psyche fortsetzen, auf der anderen Seite scheinen schwerlich miteinander vereinbar zu sein. In einem Anfang März 2020 seine YouTube-Premiere erfahrenden ästhetischen Artefakt treffen beide Positionen jedoch auf bemerkenswerte Weise aufeinander – und werden gar noch ergänzt durch genau jene performativen Ausschweifungen, als deren theoretischer und praktischer Vorreiter Artaud gelten kann.

Es handelt sich um ein Musikvideo, das die Dresdner YouTuber Adlersson (bürgerlich: Max Herzberg) und der sich seit Beginn seiner Netzkarriere hinter einer Rentnermaske verbergende Inkognito Spastiko (bürgerlich: David Paul) zu ihrem Song *Corona* gedreht haben (Adlersson & Inkognito 2020). Der Content, mit dem Adlersson, Inkognito und ihre Freunde mit Namen wie Seibt, Hektor Panzer oder Flötenmann seit dem Frühjahr 2013 ihre Kanäle bespielen, reicht von vergleichsweise konventionellen Produkttests über Telefonscherze an arglosen Usern der Ebay-Kleinanzeigen, die von den Anrufern in haarsträubende Konversationen verwickelt werden, bis hin zu schonungslosen Dokumentationen ihrer häufig von immensem Alkoholkonsum begleiteten Freizeitaktivitäten wie dem Besuch des Bad Dürkheimer Wurstmarkts, Klingelstreichen zu Halloween oder dem Zubereiten fragwürdiger kulinarischer Kreationen. Anschlussfähig an ein atavistisches, im wahrsten Wortsinn sinnbefreites »Theater der Grausamkeit«, wie es Artaud bereits in den 30ern vorschwebt, erweisen sich insbesondere die zwischen Dada-Nonsens und der extremen Körperlichkeit des Wiener Aktionismus oszillierenden Aktionen neueren Datums: das Baden in einem Schlauchboot beispielsweise, das zuvor mit dreihundert Litern Fertigeintopf gefüllt wurde; bizarre Puppentheater, die Inkognito und sein Gefolge mit einem Ensemble aus Stofftieren und handtellergroßen Gummifiguren, genannt »Knautschis«, aufführen; der Versuch Inkognitos, in Geschenkpapier eingewickelt und mittels Klebeband auf einem Stuhl gefesselt während eines Livestreams so lange wachzubleiben wie möglich – das alles begleitet von fortwährend filmenden Kameras, dem befeuernden Zuspruch der eingeschworenen Fan-Community und ökonomischem Gewinn, auf den die größtenteils hauptberuflichen YouTuber angewiesen sind. In Bezug darauf, dass sich große Teile der YouTuber bei außergewöhnlichen sowie alltäglichen Verrichtungen permanent filmen lassen, könnte man gar argumentieren, dass sich die Foucault'sche Internalisierung einer (körperlosen) Fremdwahrnehmung bei ihnen bereits vor der Corona-Pandemie

quasi ganz von selbst durch ihre Entscheidung, YouTube-Stars sein zu wollen, vollzogen hat.

Neben dem Umstand, dass sich die Forschung erst peu à peu neuen medialen Phänomenen wie Videoplattformen oder Streaming-Kanälen öffnet, wurden Möglichkeiten, sich des Schaffens Adlerssons und Inkognitos aus einer akademischen Perspektive zu nähern, bislang wohl vor allem durch die Kontroverse um den Film *Lord of the Toys* verdeckt, mit dem Adlersson, Inkognito und ihre Clique der »Pfundangels« erstmals einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht werden: Zwar gewinnt der von Pablo Ben-Yakov inszenierte Dokumentarstreifen, der die Truppe in ihrem Alltag porträtiert, ohne all die verbalen und tätlichen Grenzüberschreitungen in irgendeiner Weise zu bewerten, zu kommentieren oder einzuordnen, auf dem Internationalen Dokumentarfilmfestival DOK Leipzig 2018 den Hauptpreis. Durch die ihn begleitenden Presseberichte, in denen primär Adlersson mit neurechten Netzwerken in Verbindung gebracht wird, zementiert sich jedoch der Ruf, bei den YouTubern würde es sich mindestens um verantwortungslose Influencer handeln, denen es, solange die Klickzahlen stimmen, herzlich egal sei, aus welcher politischen Richtung ihnen Beifall gesendet wird – Vorwürfe, die Adlersson stets von sich gewiesen hat und auf die an dieser Stelle weder eingegangen werden soll noch kann.

Obwohl durchweg pejorativ gemeint, scheint es mir indes treffend, wenn der deutsche Medienwissenschaftler Jens Eder, der Adlersson ebenfalls wie selbstverständlich in einem Atemzug mit offen rechts positionierten YouTube-Akteuren nennt, von dessen »Ekel-Anarchismus« spricht (192). Was die Inhalte Adlerssons und Inkognitos auszeichnet, sind – ins Positive gewendet – genau diese beiden Faktoren, denen wir auch in meiner nachfolgenden Auseinandersetzung mit dem *Corona*-Video begegnen werden: 1. Eine pubertär-provokante Lust an Phänomenen des Abjekten sowie 2. Eine anarchische Grundhaltung, für die es keine sakrosankten Räume zu geben scheint, keine Autorität, die man gelten lassen würde, kein tradiertes Wertgefüge, nach dem man sich richten möchte – und die viele der Musikvideos, Performances und Streiche (Pranks) der »Pfundangels« aus dem Blickwinkel politischer Korrektheit, wenig verwunderlich, überaus kontrovers erscheinen lassen müssen.

Es soll natürlich nicht behauptet werden, dass Adlersson und Inkognito vorsätzlich auf Vorbilder aus Dadaismus, Surrealismus oder Fluxus rekurrieren oder einen arrivierten Autor wie Foucault bewusst zitieren – zumal das Selbstverständnis, das die beiden in ihren Videos an den Tag legen, nicht weiter von einem Gestus entfernt sein könnte, der in all den bizarren Unternehmungen mehr aufscheinen lassen wollen würde, als die Eskapaden einer von Nischenhumor und Desillusionismus geprägten Jugendgeneration. Nichtsdestotrotz amalgamieren, wie meine kurze Betrachtung des *Corona*-Videos zeigen soll, die YouTuber scheinbar instinktiv semantische/audiovisuelle Inhalte, die gleichermaßen Foucaults Machtanalyse wie Artauds Kunstrevolte wachrufen.

Musikalisch lebt *Corona* von seiner ostentativen Do-it-yourself-Ästhetik: Die monotonen Rap-Parts lassen Flow und Taktgefühl vermissen; im Vordergrund stehen schrille Synthie-Beats, die wohl nicht zufällig an Martinshörner erinnern; nicht zuletzt die kompakte Laufzeit knapp unterhalb der üblichen Pop-Song-Länge von drei Minuten erweckt den Eindruck eines spontanen Schnellschusses, den auch viele andere Erzeugnisse aus der Schmiede der »Pfundangels« teilen. Betrachtet man den Song zunächst auf reiner

Textebene, hat man es mit einem Konglomerat aus juvenilen, mitunter in Fäkalhumor abgleitenden Albernheiten, metareflexiven Insider-Gags, die primär Community-Mitglieder der beiden YouTuber zu dechiffrieren imstande sind, sowie einem wiederkehrenden Kalauer zu tun, der den landläufigen Namen von Covid-19 mit dem eines gleichnamigen mexikanischen Biers in Zusammenhang bringt. Im Refrain heißt es dementsprechend aus dem Mund Adlerssons: »Brühe, Brühe, Brühe – ich will Bier!/Du hast einen Kasten, gib mir Vier./Ob Wuhan oder Mexiko/Ich sauf mit dem Infotzrico!«

Auch die nachfolgende erneut von Adlersson intonierte erste Strophe schöpft ihre Motive hauptsächlich aus der Äquivokation zwischen Virus und Biermarke. En passant setzt sie sich aber ebenso auf ironische Weise mit den gerade zu Beginn der Pandemie virulenten Rassistiken gegenüber chinesischen Staatsbürgern und Staatsbürgerinnen bzw. asiatisch aussehenden Menschen im Allgemeinen auseinander. Ebenso findet die unter anderem von Agamben vertretene Warnung Erwähnung, Primärziel der staatlichen Maßnahmen zur Seucheneindämmung sei die Manipulation der Bevölkerung durch überzogene Panikmache – eine Gedankenfigur, die direkt zurückführt zu Foucaults Analyse einer sich aus konsequentem Krisenmanagement formierenden Überwachungsgesellschaft: »Der Chinamann ist kontaminiert./Das sind die Folgen von zu wenig Bier./Die Seuche wurde zu uns importiert./Doch lasst nicht zu, dass man euch manipuliert./Mehr als nur ein Bier, das ist Corona Extra./Du Penner hast nur Becks da./Da hab' ich lieber meine Ex da./Es gibt nur eins gegen die Pandemie:/Wir ergeben uns alle dem Mehtenvieh.« Auch bei dem Mehtenvieh handelt es sich um eine Figur aus dem Adlersson'schen Kosmos – in diesem Fall sein eigener Vater, der zeitweise ebenfalls einen eigenen YouTube-Kanal betrieben hat.

Nachdem der Refrain zum zweiten Mal erklungen ist, stimmt Inkognito Zeilen an, in denen er – analog zu Adlerssons Bedeutungsverschiebungen zwischen Coronavirus und Corona-Bier – die zu Beginn der Corona-Krise akute Praxis der Hamsterkäufe konsequent an das Nagetier koppelt, dessen Nahrungshortung der Begriff entlehnt ist. Erwartungsgemäß ebenfalls nicht zu kurz kommen Zoten, die sich an verfemten Stoffen wie Exkrementen und Sperma abarbeiten: »Im Wartezimmer herrscht Misstrauen und strengster Verdacht/Denn ich habe eine Rentnerin ängstlich angekackt./Ich kaufe einhundert Hamster für den Ausnahmezustand./Wenn ich mich verschanzt hab, fühlt es sich dann gut an./Wenn ich in Isolation neben einhundert Hamstern onanier'/Trink ich mit der anderen Hand genüsslich ein Corona-Bier./Den Samen schleudert's in den Mundschutz hinein./Denn ich bin ein ferkeliges Corona-Virus-Schwein.«

Bis hierhin könnte man die lyrischen Ergüsse der beiden YouTuber als pubertäre Provokationen abkanzeln, die zwar stellenweise diverse Nebeneffekte der Corona-Zeit wie Massenhysterie oder Xenophobie erfassen, sich dann aber doch weitgehend in linguistischen Spielereien mit Worthomonymien und -polysemien erschöpfen. In Verbindung mit dem zugehörigen Musikvideo erschließen sich indes weitere Bedeutungsebenen, die im Songtext lediglich rudimentär angelegt sind. Wie bereits erwähnt, ist die Rentnermaske auch bereits lange vor Corona das Markenzeichen Inkognito Spastikos. Für das *Corona*-Musikvideo hat er sich außerdem einen rosa Schlafanzug mit Schweinskopf übergestreift und zusätzlich einen blauen OP-Kittel umgebunden. Miteinander kombiniert werden in seinem Habitus damit sowohl der Verweis auf eine weitere neuzeitliche Seuche, die Schweinegrippe, sowie ein Accessoire, das gemeinhin synonym für Kranken-

haussterilität steht. Adlersson, der normalerweise nicht mit Maske auftritt, trägt demgegenüber einen handelsüblichen Mund- und Nasenschutz. Die unbedeckten Gesichtspartien hat er sich mit Kunstblut eingeschmiert, was Assoziationen zu einer Kriegsbemalung weckt (und zu Macrons freilich erst Mitte März 2020 und damit eine gute Woche nach Erscheinen des Musikvideos erfolgter metaphorischer Kriegserklärung an das Virus). Ansonsten wechselt Adlerssons urbane Alltagskleidung unter anderem von einer grünen Kapuzenregenjacke zu einem schwarzweißen langärmeligen Pullover.

Urban ist auch der Raum, in dem Adlersson und Inkognito sich bewegen: Die nächtliche Metropole mit ihren menschenleeren Straßen, selten den Bildkader kreuzenden Straßenbahnen und künstlichem Laternenlicht – ein Setting, das unweigerlich, ohne dass die beiden YouTuber gezielte Zitate anbringen müssten, an großstädtische Endzeitszenarien in zahllosen prototypischen Filmen denken lässt. Vor diesem Hintergrund ergehen sich Adlersson und Inkognito, durchaus an die somatischen Ausbrüche Artauds gemahnend, in nervösem Herumgezappel, pseudo-authentifizierenden Gesten aus dem Repertoire der Hip-Hop-Kultur und dem literweise Verschütten von Corona-Bier, das zuvor in mehreren Kisten am Straßenrand gestapelt wurde. Dass sie bei alledem voll unverhohlener Selbstironie zu Werke gehen, ändert nichts an der Ähnlichkeit ihres zügellosen Treibens mit jenem Lebensfest, das die Bevölkerung einer pestverseuchten Stadt in den Visionen Artauds noch auf Massengräbern ekstatisch tanzen lässt: Obleich der von ihnen vorgetragene Text und vor allem die Video-Kulisse eine Weltuntergangsstimmung evozieren, lassen sich die Protagonisten in ihrer adoleszenten Vergnügungssucht nicht beirren und toben sich aus, indem sie beispielsweise mit E-Scootern posieren oder sich gegenseitig mit schäumenden Bieren besudeln. Zugleich aber tragen Adlersson und Inkognito, wie gezeigt, etliche Marker auf der eigenen Haut, deren Präsenz einem Fallenlassen der Masken diametral zuwiderläuft. Der offenkundige Widerspruch zwischen Figuren, die einerseits à la Artaud ohne Hemmungen ihre Triebe ausleben, dabei aber andererseits wie die Disziplinierten Foucaults durch gleich mehrere Schichten Schutzbekleidung ihre Distanz zur Umwelt signalisieren, schlägt sich auch in der Janusköpfigkeit nieder, mit der das Corona-Bier inszeniert wird. In einer Szene scheint Adlersson das Getränk in die Nacht zu verspritzen, um potenzielle Viren abzuwehren; in einer anderen besprüht Inkognito mehrere Flaschen mit Desinfektionsmittel, als müssten diese vor Genuss ihres Inhalts keimfrei gemacht werden. Einem Zirkelschluss gleicht es, wie sich die Maßnahmen zur Eindämmung der Seuche und der exzessive Pesttanz am Rande des Abgrunds gegenseitig zu bedingen scheinen.

Besonders deutlich wird die Dichotomie, mit der sich Adlersson und Inkognito als Opfer und Widerstandskämpfer zugleich inszenieren, in denjenigen Szenen, in denen die YouTuber statt unter dem Großstadtsternenhimmel im beengten Raum einer fensterlosen Kellerparzelle zu sehen sind: Inkognito füllt den rechten Bildrand, wo er bewegungslos, die Arme in die Hüften gestemmt, frontal zur Kamera steht – eine Kamera wohlgemerkt, vor deren allsehendem Auge kein Zellenwinkel verborgen bleibt und die dadurch deutliche Anklänge an die von Foucault im Begriff des »Panoptismus« kondensierten Auswirkungen von flächendeckenden Überwachungs- und Kontrollmechanismen besitzt. Das Schweinskostüm hat Inkognito abgelegt und nur noch den blauen OP-Kittel am Leib. Zudem wurde seine Rentnermaske mit einem Mundschutz überzogen – so gesehen eine doppelte Schutztaktik, die gerade nicht dem

»Fallen der Masken« im Fest der Pest entspricht, sondern in einem prägnanten Bild den überdeterminierten, virtuos mit Bedeutungen jonglierenden Maskenball veranschaulicht, an dem Adlersson und Inkognito partizipieren. Während Inkognito in dem strengen Arrangement einem disziplinierten Körper entspricht, der unter der Last der Kontrollmechanismen regelrecht versteinert und unter mehreren Häuten aus Textil regelrecht verschwunden ist, lebt Adlersson in der linken Bildhälfte disziplinlos seine Emotionen aus: Im Kontrast zu Inkognito trägt er einzig ein schwarzes T-Shirt und eine Sporthose; seine Atemschutzmaske hat er abgezogen; bewaffnet ist er dafür mit einem Deo-Spray und einem Feuerzeug, deren Zusammenspiel einen improvisierten Flammenwerfer entstehen lässt. Dessen Strahl ist ebenso gen Kameralinse gerichtet wie die unbändigen Grimassen, zu denen Adlersson sein Gesicht verzerrt, als würde er sich die Seele aus dem Leib schreien. Wo Inkognito demnach als Sinnbild für den zum Gehorsam abgerichteten modernen Menschen auftritt, dessen Vitalkräfte allumfassende Kontrolle und Disziplin bis hin zur Statuenhaftigkeit gelähmt haben, bündeln sich in Adlersson all jene trotzigsten Tendenzen, die unberührt von Seuchenschutzgesetzen, Kontaktsperren und staatlichen Restriktionen weiter ihren ureigensten Leidenschaften freie Bahn lassen und, wie der selbstgebastelte Flammenwerfer zeigt, letztlich auch in Kauf nehmen, destruktiv auf ihr unmittelbares Umfeld einzuwirken.

In den letzten Sekunden des Videos ereignet sich schließlich noch eine verblüffende Volte: Während die Musik langsam verklingt, zieht sich die Kamera Stück für Stück aus dem Kellergewölbe zurück. Adlersson und der inzwischen aus seiner Stasis befreite Inkognito haben genauso unbeherrscht zu tanzen begonnen wie zuvor auf offener Straße. Die Hand des anonymen Kameramanns taucht im Bild auf, zieht die Kellertür zu, verschließt sie mit einem Riegel: Unsere Protagonisten sind nunmehr zusammen mit kistenweise Proviant, den man kurz im Bildvordergrund hat sehen können, in der klaustrophobischen Kammer eingesperrt. Aus der Käseglocke von Disziplinierungs- und Kontrollinstanzen gibt es, sofern man diese nicht in ihren Grundfesten attackiert, keine Befreiung, scheint das Schlussbild des Videos in einer Foucault'schen Wendung sagen zu wollen – weder für den, der sich den Schutzmaßnahmen voller Heilserwartung ungebremst in die Arme wirft, noch für den, der sich ihnen zu entziehen versucht, indem er einem eskapistischen Hedonismus frönt. Beides sind extreme Varianten, auf die Krise zu reagieren. Die gehorsame Akzeptanz des Verlusts von Grundrechten zum Wohle des Gemeinwesens sowie ein anarchistisches Aufbegehren, bei dem der Pandemie gar eine befreiende Ventilfunktion bislang unterdrückter Affekte zukommt, haben in einem ikonischen Bild zusammengefunden.

In seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* denkt Gilles Deleuze fast zwei Jahrzehnte nach Foucault dessen Überlegungen zur Disziplinargesellschaft weiter und gesellt ihnen das Modell einer Kontrollgesellschaft bei, die ihre Individuen nicht länger nur in Psychiatrien, Krankenhäusern und Schulen einschließt, sondern ihre Bewegungen – so wie wir das heute von Tracking-Apps oder flächendeckender Kameraüberwachung kennen – tatsächlich lesbar und dadurch modulierbar macht. »Weder zur Furcht noch zur Hoffnung besteht Grund, sondern nur dazu, neue Waffen zu suchen« (256), heißt es bei Deleuze in einem Satz, der genauso auch über der finalen Schwarzblende von Adlerssons und Inkognitos *Corona*-Video hätte stehen können.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2020): »The Invention of an Epidemic«, in: *European Journal of Psychoanalysis*, 26. Feb. 2020, <https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers/>. Accessed 7. Oct. 2020.
- Artaud, Antonin (1979): *Das Theater und sein Double*, Fischer, 1979.
- Badiou, Alain (2020): »On the Epidemic Situation«, in: *Versobooks*, 23. Mar. 2020, www.versobooks.com/blogs/4608-on-the-epidemic-situation. Accessed 7. Oct. 2020.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen 1972–1990*, Suhrkamp, 1993.
- Eder, Jens (2020): »Rechte Videos und Affekte in Sozialen Medien«, in: *Zwischen Feindsatzung und Selbstviktimisierung*, hg. von Lars Koch, Torsten König, Campus, 2020, S. 177–202.
- Foucault, Michel (2019): *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp, 2019.
- Mattheus, Bernd (2002): *Artaud. Leben und Werk*, Matthes & Seitz, 2002.
- Žižek, Slavoj (2020a): »Coronavirus Is ›Kill Bill‹-Esque Blow to Capitalism and Could Lead to Reinvention of Communism«, in: *RT International*, 27. Feb. 2020, www.rt.com/op-ed/481831-coronavirus-kill-bill-capitalism-communism/. Accessed 7. Oct. 2020.
- Žižek, Slavoj (2020b): »Monitor and Punish? Yes, Please!«, in: *The Philosophical Salon*, 13. Mar. 2020, www.thephilosophicalsalon.com/monitor-and-punish-yes-please/. Accessed 7. Oct. 2020.

Videos

- Freddinger Vlog (8. März 2020). ADLERSSON x INKOGNITO – CORONA [Video]. YouTube: youtube.com/watch?v=9rlSdKYc_7o. Accessed 7. Oct. 2020.

