

I Articles

Sebastian Dümling

Infektion als Narration. Zur Struktur und Semantik einer Erzählfigur

<https://doi.org/10.1515/fabula-2022-0001>

Zusammenfassung: Der Beitrag widmet sich populären Infektionserzählungen, die verschiedenen Gattungen beziehungsweise Medien zugehören, nämlich Comic, (Horror-)Film, Kurzgeschichte und Reportage. Unter Rückgriff auf im engeren Sinne narratologische Theoriemodelle soll dabei zum einen die These entwickelt werden, dass Erzählungen und Infektionen, verstanden als kulturelle Phänomene, starke strukturelle wie semantische Gemeinsamkeiten haben, die es bedingen, dass über Infektion besonders effektiv und geltungsstark erzählt werden kann. Zum anderen will der Beitrag zeigen, dass Infektionserzählungen Große Erzählungen sind, nicht nur weil sie Erzählungen über das Erzählen sind, und nicht nur, weil die starke Virulenz der Infektionserzählung sich aus der allgemeinen Logik des Erzählens selbst ergibt, sondern auch, weil sie sich narrativ an den Leitdifferenzen kultureller Selbstbeschreibungen ausrichten.

Abstract: This article is concerned with popular infection narratives that belong to various genres or media, specifically comic, (horror) film, short story, and journalism. By drawing on the models of specifically narratological theory, the aim is, first, to develop the thesis that infections and narratives, understood as cultural phenomena, have pronounced structural and semantic similarities that make it possible to narrate about infections with particular effect and authority. Second, the article aims to show that infection narratives are grand narratives, not only because they are narratives about narrative, and not only because the effective circulation of infection narratives follows from the general logic of narrative itself, but also because they narratively reflect the fundamental forms of difference on which cultural self-definition depends.

0 Vorbemerkung

Im Folgenden sollen unter Rückgriff auf narratologische Theoriemodelle – die Autoren wie Boris Uspenskij, Juri Lotman, Julien Greimas und Paul Ricœur eingeführt haben – populär-mediale Infektionserzählungen untersucht werden. Bei diesen Erzählungen handelt es sich sowohl um fiktionale als auch faktuale Stoffe – dazu gehören der Comic *Les schtroumpfs noirs* (1963), H. P. Lovecrafts Kurzgeschichte *The Colour Out of Space* (1927), der Zombie-Film *World War Z* (2013), der sogenannte Tatsachenthriller *The Hot Zone: A Terrifying True Story* (1994) und schließlich Beispiele aus der aktuellen Corona-Berichterstattungen. Leitend ist dabei nicht nur die Absicht, die Ordnungen, Motivketten und kulturellen Implikationen innerhalb dieser Erzählungen herauszuarbeiten, sondern theoretische Modelle auf ihren heuristischen Mehrwert bei der Analyse populärer Erzählstoffe zu untersuchen.

1 „Die Schwarzen sind ansteckend!“ – Einleitung

In einer Dorfgemeinschaft bricht eine Seuche aus, die, weil das Dorf die ganze Welt ist, pandemisch verläuft. Die Einwohner, fast ausschließlich männlich, werden nach der Ansteckung schwarz, sprachlos und wütend. Sie legen ihre Arbeit nieder und toben, sind davon getrieben, die anderen anzustecken, indem sie in deren Gesäße beißen. Wer Patient Zero ist, ist bekannt: Während alle Dorfbewohner unter Aufsicht des Dorfältesten fleißig den Allmendedienst verrichten, befindet sich der baldige Patient Zero an der äußersten Dorfgrenze, will nicht arbeiten, sondern nur vor sich hin Tagträumen. In dieser Grenzregion wuchert nicht nur das ethisch andere – die Faulheit –, sondern auch das gattungshaft andere: Hier lebt eine schwarze Mücke, die den Müßiggänger ins Gesäß beißt, wodurch seine Hautfarbe schwarz wird, er nur noch Unverständliches von sich gibt und ansteckender Zorn sein Gemüt ergreift, der das ganze Dorf bedroht. Denn: „Les noirs sont contagieux!“,¹ wie der Dorfälteste warnt. Die noch gesunden Bewohner können die schwarz-zornig Erkrankten anfangs noch mit Gewalt ruhighalten, doch die Pandemie gerät außer Kontrolle. Erst ein eilig entwickeltes Pestizid kann die Infizierten wieder blau machen, ihnen ihre natürliche Hautfarbe zurückgeben.

Diese Geschichte von Transformationen wie Grenzüberschreitungen erzählt der Comic *Les Schtroumpfs noirs*, den der Belgier Peyo 1963 veröffentlicht hat und der den Beginn einer der erfolgreichsten europäischen Comiceihen markiert.

¹ Peyo/Delporte, Yvan: *Les Schtroumpfs noirs*. Marcinelle 1963, 8.

Bemerkenswert an diesem Comic ist vieles; allein schon an seiner Fabula frap-piert, was fehlt: Erst in den späteren Comics wird mit Gargamel ein Erzschorke ins Figurenarsenal eintreten, der außerhalb des Dorfes lebt und von dort in die Gemeinschaft einbricht, um Böses zu tun. In *Les Schtroumpfs noirs* gibt es noch kein topographisches Außen, nur Ränder, an denen gefährliche Ungeheuer wuchern: faule Arbeiter, schwarze Haut, unkontrollierte Affekte. Das bedrohliche andere, so die Lektion, ist ein Teil des Eigenen, weswegen es, als infektiöser Stoff, umso gefährlicher ist.

Blickt man nur auf diese kurze Inhaltsangabe, kann man meines Erachtens die Urszene der Schlümpfe-Welt gleichsam als eine paradigmatische Szene des Erzählens verstehen: Grenzen und Konflikte trennen und verbinden Zeiten sowie Räume mit den Handelnden, die in diesen Zeiten und Räumen etwas wollen und begehren und etwas anderes fürchten und bekämpfen. Erzählungen über Infektionen sind nach meinem Verständnis zumeist auch Erzählungen über das Erzählen selbst.

Dass es dabei ausgerechnet um Infektionen geht, um Körper und Seelen, die andere Körper und Seelen anstecken, ist kein Zufall. Wie ich im Folgenden zeigen werde, operieren populär-mediale Infektionsfantasien nämlich als Imaginationsagenturen nicht nur des Erzählens, sondern überhaupt der kulturellen Grammatik: Sie sind erheblich an der kulturellen „Reinigungsarbeit“ beteiligt, die nach Bruno Latour die kulturelle Ordnung der westlichen Moderne begründet.² Letzteres bedeutet, dass Infektionserzählungen stets die fundamentalen Unterscheidungen zwischen verschiedenen Ontologien – menschlich/nicht-menschlich –, Epistemologien – magisch/rational –, Entitäten – ich/du –, und Praxisformen – handeln/nicht-handeln – aktualisieren. Infektionserzählungen dienen also, wie ich zeigen werde, als Laboratorien, in denen Gesellschaften sowohl Ordnungen des Erzählens als auch Ordnungen ihres „worldmaking“ (N. Goodman) durchspielen, festigen und auch aufbrechen können.

Das zu entfaltende Hauptargument, weshalb Infektionserzählungen dies vermögen, zielt auf die Homologien zwischen dem Erzählen und dem Infizieren ab. Durch diese Homologien enthalten Infektionserzählungen, so die These, einen höheren kulturellen Überschuss – oder, mit Roland Barthes gesprochen: eine stärkere Polysemie – als andere Erzählstoffe, und seien es noch so große mythische Erzählungen wie solche über Kriege, Apokalypsen oder Götterwelten.³ Diese Homologien bestehen primär darin, dass das Erzählen genauso wie das

² Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie.* Berlin 1995, 19.

³ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* Frankfurt am Main 1964, 85–93.

Infizieren prozessual und kumulativ Räume, Zeiten, Handelnde wie Nicht-Handelnde miteinander verknüpft, sie in eine narrative beziehungsweise infektiöse Gemeinschaft überführt. Zudem kann die Infektionserzählung sehr verschiedene Wissens-, Sprecher- und Handlungsinstanzen einsetzen, wodurch sich um den infektiösen Stoff ein Gefüge mannigfaltiger Ontologien, Epistemologien, Praktiken und Aktanten bildet: Bei den Schlümpfen greift die sogenannte *schwarze Krankheit* den einzelnen Körper genauso an wie den sozialen und politischen; sie lässt Pestizidsprühflaschen ebenso handeln wie Mücken, Spitzhacken und Schlümpfe; sie produziert ein Wissen über das seelisch wie physiologisch Innere des Schlumpfs genauso wie ein Wissen über die Welt und ihre Grenzen, verschränkt das Wissen über schwarze Haut mit dem Wissen über politisch-soziale Ethiken; sie verschaltet das Handeln einer sehr kleinen Grenzspezies mit dem Handeln des gesamten Kollektivs; und schließlich führt die *schwarze Krankheit* dazu, dass die Schlumpfwelt nicht mehr bloß aus einer Menge autonomer topographischer Einheiten besteht – Dorfplatz, Steinbruch, Wald etc. –, sondern Räume, Ethiken, Handlungen und Aktanten topologisch gekoppelt werden.

Zusammengefasst geht dieser Beitrag also davon aus, dass Infektionserzählungen auf zwei divergenten Ebenen operieren und diese, ohne besonders hohen Erzählaufwand, miteinander verknüpfen: die Ebene mikroskopisch feiner Innenwelten mit der Ebene einer globalen Totalität. Meine Argumentation gründet dabei theoretisch auf narratologischen Leitannahmen, ohne allerdings die lange Tradition kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Infektionen zu ignorieren. Dazu gehören etwa die Arbeiten von Paula Treichler über die *moralische Panik* im frühen AIDS-Diskurs ebenso wie die wissenschaftsanalytischen Grundlagentexte von Donna Haraway und die diskursanalytischen Studien Philipp Sarasins über biopolitische Einhegungen des Infektiösen.⁴

Dass Infektionsfantasien kulturelle wie soziale Grenzregime aushandeln, kann der vorliegende Beitrag deshalb als bekannt voraussetzen. Ihm geht es darum, das Potential narratologischer Ansätze aufzuzeigen, die mit ihrem konstati-

⁴ Treichler, Paula: AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification. In: The MIT press 43 (1987), 31–70. Haraway, Donna: The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse. In: differences – A Journal of Feminist Cultural Studies 1 (1989), 3–43; Sarasin, Philipp: Anthrax. Bioterror als Phantasma. Frankfurt am Main 2004. Zu beachten sind zudem Theorieprogramme, die sich des Begriffsfelds des Infektiösen bedienen: Tardes Sozialitätstheorie, Serres' Kommunikationstheorie, Deleuzes/Guattaris Rhizomtheorie, Balibars Rassismustheorie. Einen Überblick hierzu gibt Opitz, Sven: Verbreitete (Un-)Ordnung. Ansteckung als soziologischer Grundbegriff. In: Das Andere der Ordnung. Theorien des Exzeptionellen. Hg. Ulrich Bröckling u. a. Weilerswist 2015, 127–148. Zur kulturwissenschaftlichen Diskussion vgl. Mayer, Ruth u. a. (Hg.): Virus! Mutationen in Metapher. Bielefeld 2004.

tutiven Interesse für Grenzen und Grenzüberschreitungen eine besondere Erklärungsschärfe versprechen und erzählgeschichtliche Traditionslinien freilegen, die erst mit Blick auf narrative Binnenstrukturierungen sichtbar werden.

Diese Überlegungen und Absichten sollen an sehr verschiedenen, fiktionalen wie faktualen populär-medialen Erzählstoffen ausgeführt werden: an *Les schtroumpfs noirs* (1963), H. P. Lovecrafts *The Colour Out of Space* (1927), der Zombie-Film *World War Z* (2013), Richard Prestons *The Hot Zone: A Terrifying True Story* (1994) und an der aktuellen Corona-Berichterstattung. Bevor ich die Analyse in drei Abschnitten – 3) Infektionswissen, 4) Infektionsagenten, 5) Infektionsräume – durchführe, werde ich zunächst die für die Analyse von Infektionserzählungen grundlegenden 2) Erzähltheoretischen Prämissen skizzieren.

2 Erzähltheoretische Prämissen: Narratologien des Infizierens

Laut medizinischer Definition handelt es sich bei der Infektion um ein

event [...] that damages or injures the host, and results from the activity of one or more pathogenic microbial agents [...] trying to multiply themselves [...]. Transmission of infections may occur through several pathways, including through contact with infected individuals, by objects, water, food, airborne inhalation (meine Hervorhebungen, S. D.).⁵

Nicht nur begrifflich erinnert dies an die einflussreiche Definition zur Erzählung, die Marie Laure Ryan formuliert hat:

A world populated by individuated existents situated in time and space, [...] [that must] undergo significant transformation [...] caused by nonhabitual physical activities and events. Some of the participants in the events must be intelligent agents [...]. Some of the events must be [...] motivated by identifiable goals and plans. [...] The occurrence of at least some of the events must be asserted as fact for the story world. The story must communicate something meaningful to the recipient. (meine Hervorhebungen, S. D)⁶

⁵ Caspar, Wolfgang: Infektionen/Infektionskrankheiten. In: Medizinische Terminologie (deutsch/englisch). Hg. ders. Stuttgart 2007, 132. In der medizinischen Terminologie wird jede exogene sowie endogene Infektion als Ansteckung betrachtet, weil immer ein pathogener Mikroorganismus einen von diesem mikrobiell getrennten Makroorganismus „besiedelt“. Der *Psychyrembel* leitet in diesem Sinne auch vom Suchbegriff Ansteckung zum Eintrag Infektion über und erklärt beide Terme für synonym. Infektion, In: Psychyrembel online (2021): <https://www.psychyrembel.de/Infektion/KOARN/doc> (15. Februar 2022).

⁶ Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*. Minneapolis 2006, 8.

Beide Bestimmungen treffen sich darin, dass sie Zustandsveränderungen beschreiben, die durch (Raum-)Bewegungen intentionaler Handlungsträger verursacht werden. Diese ereignishaften Zustandsveränderungen sind wiederum qualitativ kodiert (*damages, injures/meaningful, factual*). Schließlich führen die Handlungen zu einer Topologie, das heißt einer relationalen Raumordnung, die unterschiedlich skaliert ist: Während die Bewegungen der *pathogenic agents* sowohl die mikrobielle Ebene im Einzelorganismus als auch die Ebene mehrerer *individuals* und *objects* betreffen, bringen die *intelligent agents* Ereignisse hervor, die sowohl mit der *story world* verschränkt sind als auch mit der extradiegetischen Welt der Rezipient:innen. Damit zeigen beide Modelle, wie einzelne Geschehensmomente im Verlauf zu einer Geschichte beziehungsweise einer pathogenen Fallgeschichte werden, die diese Geschehensmomente wiederum in eine kulturelle Tiefensemantik integriert: Erst wenn Erreger, Wirt und Makroorganismus über die Handlung des Besiedelns/Beschädigens miteinander verbunden sind, entsteht eine pathogene Fallgeschichte, die Angst auslöst und medizinische Interventionen erfordert.

Gleiches gilt für jede andere Geschichte, die man sich erzählt: Erzählsemantik entsteht durch die syntagmatische Kopplung paradigmatischer Erzähleinheiten.⁷ Durch diese Gemeinsamkeiten ist es nicht lediglich ein metaphorisches Sprachspiel, Infizieren und Erzählen als analog zu verstehen. In der kulturellen Enzyklopädie meint schließlich beides eine Bewegung, die in sich, aber auch in den externen Effekten, die sie auslöst, sehr ähnlich beschaffen ist, indem sie die Figur der Störung in ihr Zentrum setzt. Diese narratologische Grundüberlegung ließe sich nun in einem theoriegeschichtlichen Abriss problemlos erweitern – was hier aus Platzgründen nicht erfolgen soll. Ausnahmslos alle prominenten Narratologien, angefangen bei Wladimir Propp bis hin zu Mieke Bal, weisen schließlich darauf hin, dass ereignishaftige Störungen und Grenzübertritte Erzählweltlichkeit generieren.

Darüber hinaus betont Ricœur, dass mithin nur durch solche Störmomente überhaupt *B e d e u t u n g* produziert werden könne. Ricœur geht davon aus, dass Bedeutung – angefangen beim Lexem über den Satz bis hin zur Erzählung als endlicher Summe von Sätzen – entsteht, indem ein positives Artikulat in der Latenz seine kontingente Störung permanent mitimaginiert: Dass das Mädchen in *KHM 26 von allen liebgehabt* wird, bedeutet deswegen etwas, weil es diegetisch wie extradiegetisch möglich ist, dass Mädchen *n i c h t l i e b g e h a b t* werden. Ricœur schließt aus dieser strukturalistischen Prämisse, dass bereits im ersten Satz einer

7 Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn (1998) ³2010, 105–108.

Erzählung, mitunter gar im ersten Wort, eine spätere, sich auf der Plotebene ereignende Störung imaginär vorweggenommen wird.⁸ Der Satz */Jedermann hat das Mädchen lieb/* führt also bereits bei der Artikulation seine propositionale Negation latent mit, die dann auf der Plotebene realisiert wird, wenn der Wolf das Mädchen frisst.⁹ Mehr noch: Der Satz zwingt dem Plot die Erwartung auf, dass es jederzeit zu einem propositionalen Bruch kommen könne, dessen manifestes Eintreten dennoch motiviert werden muss. Dieser Mechanismus führt dazu, dass der imaginäre Bruch selbst dann noch (latenter) Teil der Erzählung wäre, wenn die isotopische Klasse */Jedermann hat das Mädchen lieb/* am Ende der Erzählung ungestört bliebe. Die Bedeutung einer Ordnung, so ließe sich resümieren, besteht nur unter der Bedingung, dass die Zerstörung dieser Ordnung denkbar ist.

Diese Überlegungen im Anschluss an Ricœur sind deswegen für das Folgende einschlägig, weil die Infektion ihre große Erzählkraft dadurch gewinnt, dass die Störung der körperlichen Ordnung als kulturell produktive Störung multipler Ordnungen verstanden werden kann, ob politischer, sozialer oder kosmologischer. Auch diese These wurde bereits vorgetragen, etwa von Philipp Sarasin, der im Anschluss an die Psychoanalyse Jacques Lacans davon gesprochen hat, dass es ein für die „Moderne zentrales Phantasma“ sei, „daß der Feind eine Mikrobe [...], ein kaum sichtbares oder gar völlig unsichtbares Ungeziefer, das man nur vernichten kann“, sei. Mit Lacan versteht Sarasin das Infektionsphantasma als einen „*Schirm*, der vor einem Realen schützt“.¹⁰ Insofern funktioniert Sarasins Phantasma-Begriff nur, wenn man seiner psychoanalytischen Herleitung folgt, die das – meines Erachtens problematische – Konstrukt eines kollektiven Unbewusstseins in (neu-)freudianischer Tradition benötigt. Stattdessen sei hier vorgeschlagen, populäre Infektionsfantasien, und die darin imaginierten Ordnungsbrüche, semiologisch zu begreifen: Die Infektionsfantasie stellt die latent immer vorhandene Störung multipler Ordnungssysteme dar, die sich bildlich, metaphorisch und ideell von einer körperlichen Ordnung herleiten.

Autorinnen wie Mary Douglas oder Donna Haraway haben entsprechend darauf hingewiesen, dass der Körper kulturell gleichsam als *Hypertext* dient, der hermeneutische Lesezugänge zu prinzipiell allen Ordnungen der Immanenz und Transzendenz legt. Während Douglas sich darauf konzentriert hat, wie

⁸ Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung 2: Zeit und literarische Erzählung*. München 1989, 84–103.

⁹ Die Interpretation, dass der Wolf das Mädchen zum Fressen gernhat, sei hier ignoriert.

¹⁰ Sarasin (wie Anm. 4) 17.

Schmutzsemantiken als Störelemente sowohl körperlicher als auch sakral-spiritueller Ordnungen fungieren, geht Haraway auf das Immunsystem als Metaordnung ein. Das Immunsystem versteht sie dabei als ein „ikonisches und mythisches Objekt der Kultur der Hochtechnologie“:

Das Immunsystem ist ein historisch spezifischer Bereich, wo globale und lokale Politiken, nobelpreisgekrönte Forschungen, eine Vielfalt kultureller Produktionen (populäre Diätpraktiken, feministische Science Fiction, religiöse Bildwelten und Kinderspiele genauso wie fotografische Techniken und Militärstrategien), medizinisch-klinische Praktiken, Anlagestrategien für Wagniskapital, weltverändernde wirtschaftliche und technologische Entwicklungen und intimste persönliche und kollektive Erfahrungen von Körperlichkeit, Verletzlichkeit, Macht und Sterblichkeit mit einer Intensität miteinander in Beziehung treten, wie sie vielleicht nur noch in den Biopolitiken von Sexualität und Fortpflanzung erreicht wird.¹¹

Auch wenn Haraway selbst hier nicht explizit Infektionen anspricht, bringt sie prägnant zum Ausdruck, dass die infektiösen Störungen, die ereignishaften Konflikte, die die Infektion im Körper auslöst, in eine Vielzahl kultureller Sphären übersetzt werden können. Haraway hebt so darauf ab, dass mit der Idee des Immunsystems im neunzehnten Jahrhundert ein homöostatisches Modell entstand, das es fortan ermöglichte, körperliche Störungen mit moralischen, sozialen und politischen Störungen zu verknüpfen, am prägnantesten sicherlich im Falle des AIDS-Diskurses, in dem schwule Sexualität als doppelter Ordnungsbruch skandalisiert wurde: als einer der heteronormativen Sexualität und der des Immunsystems.¹²

Auch das Erzählen gründet, wie es der Germanist Ralf Simon formuliert hat, auf aktantieller und axiologischer Homöostase, deren erzählmanente Störung ebenfalls erzählextern als paradigmatisches Modell übertragbar ist:¹³ Dass eine blaue Figur durch einen Mückenstich schwarz wird und andere beißen will, zeigt dann nicht nur genau dies, sondern auch einen sich ausbreitenden politischen Konflikt, einen libidinösen Konflikt, einen rassifzierten Konflikt etc.

Es sind insofern nicht nur mikrobielle Agenten, die sich in andere, belebte wie unbelebte Systeme übertragen, sondern es sind die mit ihnen verknüpften Konzepte, so dass sich Infektionserzählungen – als moralisches *fabula docet*,

¹¹ Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. Carmen Hammer u. a. Frankfurt am Main/New York 1995, 162.

¹² Vgl. Haraway (wie Anm. 4) u. Treichler (wie Anm. 4).

¹³ Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*. Würzburg 1990, 19.

als hermeneutische Didaxe oder als körperlicher Affektimpuls – in andere belebte wie und unbelebte Systeme übertragen (lassen). Durch diese Übertragungen kommt es, folgt man Jacques Derrida, zu epistemisch-empirischen Infektionen: In seiner Metapherntheorie benutzt Derrida den Begriff der „infection“, um zu beschreiben, dass durch die Metapher ein begrifflich gebundenes Bedeutungs- und Wissenssystem ein davon getrenntes Bedeutungs- und Wissenssystem ansteckt und letzteres auf diese Weise verändert. Der dadurch eingesetzte Prozess des „wandering of the semantic“ ist nach Derrida der einer produktiven Infektion.¹⁴ Wenn zum Beispiel /Herz/ = Liebe bedeutet, dann enthält das Abstraktum /Liebe/ eine somatisch-organische Ebene, die nicht nur neue Sprachspiele, sondern auch neue Erfahrungen ermöglicht: Die enttäuschte Liebe kann nun im Wortsinn zu einem gebrochenen Herzen führen, das tief im Körperinneren unerträgliche Schmerzen bereitet. Diese epistemische wie empirische Dimension des Übertragens muss mitgedacht werden, wenn Störungen der Körperordnung als Störungen der Weltordnung gelesen werden.

Um meine Argumentation bis hierhin kurz zusammenzufassen: Infektionen folgen prozessualen, semantischen und topologischen Logiken, die auch das Erzählen strukturieren. Am wichtigsten ist dabei die Dialektik aus Ordnung und Unordnung. Diese Dialektik, die man mit Lévi-Strauss auch als kulturell heiß bezeichnen kann, produziert wiederum Bedeutungseffekte, die in einer Vielzahl anderer Systeme Geltung erhalten. Die Infektion des Körpers dient insofern als ein hermeneutisches Modell, mithilfe dessen die Infektion der Welt imaginiert werden kann.

¹⁴ Derrida, Jacques: *Margins of Philosophy*. Chicago 1982, 241.

3 Infektionswissen

What was it, Nahum? – what was it?¹⁵

Mais qu'est-ce qui lui est arrivé, Grand Schtroumpf?¹⁶

,What is it?¹⁷

What, exactly, was the course of death?¹⁸

Wie fängt es an?¹⁹

Infektionserzählungen haben eine doppelte Zeitstruktur, die jeweils durch die Logik der Ausbreitung bestimmt wird: Während sich die infektiösen Stoffe auf der Ebene der Story (f a b u l a) mit Fortgang der Handlung in die erzählte Zukunft ausbreiten, blickt die Erzählung auf der Ebene des Plots (s y z h e t) in die – zumeist vornarrative – Vergangenheit, um das Wissen zu erweitern, wie die Infektion (und damit die Erzählung) begonnen hat.

15 Die mehrfach verfilmte Kurzgeschichte *The Colour Out of Space* von H. P. Lovecraft von 1927 erzählt davon, wie im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert ein Meteoriteneinschlag eine abgelegene Landschaft in Neuengland mit einer nicht-identifizierbaren Krankheit infiziert, wodurch alles in einer nicht beschreibbaren Farbe erscheint, Pflanzen und Tiere eingehen beziehungsweise sterben und schließlich die wenigen dort lebenden Menschen dem Wahnsinn verfallen. Hier wird nach der Erstveröffentlichung zitiert: Lovecraft, H. P.: *The Colour Out of Space*. In: *Amazing Stories* 2 (September 1927) 556–568.

16 Peyto/Delporte (wie Anm. 1) 7.

17 Der Film *World War Z* von 2013, der auf dem gleichnamigen Bestseller-Roman von Max Brooks basiert und als kommerziell erfolgreichster Zombie-Film aller Zeiten gilt, handelt von einer globalen Virus-Pandemie, die die Infizierten in sogenannte Zombies verwandelt, die andere Menschen beißen und ihrerseits in Zombies verwandeln. Hauptfigur ist der UNO-Ermittler Gerry Land, der ein Gegenmittel sucht und dieses darin findet, dass Menschen, die an bestimmten Infektionskrankheiten leiden – SARS, Schweinegrippe, Herpes –, von den Zombies nicht wahrgenommen und daher nicht gebissen werden. *World War Z*, Regie: Forster, Marc. USA 2013, 123 Min.

18 In dem Reportagebuch *The Hot Zone: A Terrifying True Story* von 1994 berichtet Richard Preston, seinerzeit Wissenschaftsjournalist bei der *New York Times*, von Ebola- beziehungsweise Marburg-Viren-Ausbrüchen in Subsahara-Afrika, Europa und Nordamerika; Preston, Richard: *The Hot Zone. A Terrifying True Story*. New York 1994, 20.

19 Die SPIEGEL-Reportage *Woher die nächste Pandemie kommen wird – und wie sie sich verhindern lässt* vom 28. 08. 2021 widmet sich, von der Frage ausgehend, wie der neuartige Coronavirus SARS-CoV-2 entstanden ist, aktuellen Forschungen zu Zoonosen. Siehe: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/zoonosen-woher-die-naechste-pandemie-kommen-wird-und-wie-sie-sich-verhindern-laesst-a-45d0971c-dda2-4a37-8e52-9385daa85a61> (15. Februar 2022).

Die Infektionserzählung enthält damit eine Art Arztbericht, der herausarbeiten soll, wie die Infektion entstanden ist, über deren Verlauf nun erzählt wird. Geradezu aristotelisch wird bei dieser Anamnese genauer nach der Dreiheit aus Zeit, Ort und Geschehen gefragt: Wann begann es? Wo begann es? Wie begann es? Und erst wenn diese Fragen beantwortet sind, ist überhaupt sicher, was das es ist, das begonnen hat. Nicht nur steht also am Anfang der Infektionserzählung ein sogenannter Patient Zero – der erste Bewegter des Infektionsgeschehens –, sondern auch ein Event Zero, ein unbestimmtes Null-Ereignis, das es semantisch zu füllen gilt.

Dafür setzen Infektionserzählungen zumeist historische Rückblenden ein: „Jadis, il y eut un cas semblable! Mais j'étais tout jeune, à l'époque je venais de schtroumpfer mes cent huit ans...“²⁰, „It all began, old Ammi said, with the meteorite“²¹; und der journalistische Ich-Erzähler in Prestons Tatsachenthriller trifft den ehemaligen Arzt eines kenianischen Ebola-Patienten – „[who] had become a celebrity, in the annuals of disease“ –, damit der Arzt ihm von den ersten Fällen berichtet: „We sat at a small table, and he told me about the [...] cases.“²² Einerseits wird so das Null-Ereignis mit Wissen bestimmt. Doch andererseits verunsichern die Analepsen die Erzählung, weil sie diese von anderen, teilweise unzuverlässigen Erzählern abhängig macht, deren Unzuverlässigkeit nicht selten dadurch unterstrichen wird, dass sie alt sind beziehungsweise gar verückt – so zum Beispiel Lovecrafts Binnenerzähler, der alte Ammi, „whose head has been a little queer for years“,²³ oder, in *World War Z*, der CIA-Agent, der der Hauptfigur Gerry Lane vom Patient Zero in Südkorea erzählt – und vor dessen Unzuverlässigkeit Lane gewarnt wird: „Waste no time on that freak.“²⁴

Infektionserzählungen thematisieren damit die Prekarität des Erzählens, die zum einen durch die Abhängigkeit von limitierten und limitierenden Erzählperspektiven entsteht, zum anderen durch die Frage, welchem Wissen eigentlich welche Geltungskraft zukommt: Hat, dem Cassandra-Prinzip folgend, der Wahnsinnige, der Freak, der epistemisch Queere vielleicht einen besonderen Zugang zur Wahrheit?²⁵ Oder bedarf es, um den infektiösen Ursprung zu verstehen, „three professors“, die „old Ammi Pierce's crazy tales“ widerlegen, einer „veterinarian in the United States Army“ oder gar „einer internationalen Expertengruppe, ein-

²⁰ Peyto/Delporte (wie Anm. 1) 7.

²¹ Lovecraft (wie Anm. 15) 558.

²² Preston (wie Anm. 18) 24.

²³ Lovecraft (wie Anm. 15) 557.

²⁴ *World War Z* (wie Anm. 17) 41:58 Min.

²⁵ Vgl. Mot. J 0–2799.

berufen von der Universität Harvard“?²⁶ Diese Entscheidung über die binnennarrative Wissensgeltung geht einher mit einer gattungspoetologischen Entscheidung: Gelten in der Erzählung die epistemischen Gesetze der Fantastik und ihrer von Todorov dargestellten Untergruppen oder die einer robusten Faktualität?

Diese Fragen berühren wiederum den Kern der in der Einleitung angesprochenen kulturellen *Reinigungsarbeit*. Wie der Ethnologe John Goody dargestellt hat, konturiert sich nämlich die hegemoniale modern-westliche Selbsterzählung durch eine solche epistemologische Unterscheidung: „We [die westlichen Modernen] start with the conviction that there are important differences between ourselves [...] and the rest. [...] We try to state the nature of these differences in very general terms – the move from myth to history, from magic to science [...].“²⁷

Während Figuren wie der irre Ammi Pierce, der nicht zufällig auf einem Flecken Land lebt, wo die puritanischen „witch trials“ stattgefunden haben, Episteme des Mythisch-Magischen repräsentieren, ist das Expertenpersonal, etwa bei Preston, dem Historisch-Wissenschaftlichen verpflichtet.²⁸ Infektionserzählungen betreiben damit kulturelle Selbstbeschreibungen, oder, etwas schärfer formuliert: Sie formulieren ideologische und ideologisierbare Programme über das kulturell Eigene und Fremde, weil diese Wissensformen in eine allgemeinere Kulturtopografie eingebunden sind – die Lotman so beschrieben hat: „Every culture begins by dividing the world into [...]: This space is ‚ours‘, [...] cultured, ‚safe‘, ‚harmoniously organized‘. By contrast ‚their space‘ is ‚other‘, ‚hostile‘, ‚dangerous‘, ‚chaotic‘.“²⁹

Ein Teil der Arbeit, die den Infektionsdetektiven, wie man die Protagonisten nennen kann, zukommt, besteht entsprechend darin, in Stellvertretung der Rezipient:innen diese unterschiedlichen Wissensformen zu evaluieren und kulturtopografisch einzuordnen. Prestons *Hot Zone* nennt etwa beiläufig animistische Praktiken, die am Victoriasee, wo das Ebola-Virus wohl zu ersten Mal einen menschlichen Körper besiedelte, traditionell eingesetzt würden, um Krankheiten zu bekämpfen, und damit der westlichen Medizin entgegenstehen – wozu auch passt, dass der Arzt, der in Nairobi erstmals Ebola-Patienten behandelte, ein US-Amerikaner ist.³⁰ *World War Z* zeigt, wie in Jerusalem Muslime wie Juden beten, um Gott für seinen Beistand zu danken – sind die Zombies, könnten die Gläubigen sich wohl fragen, vielleicht doch eine Strafe Gottes? In Lovecrafts Kurzgeschichte wird dies gar zum Leitmotiv: Während die aus der Stadt kommenden Professoren einerseits Gesteins- und Bodenproben im Universitätslabor überprüfen, um die stoffliche Beschaffen-

²⁶ Lovecraft (wie Anm. 15) 557; Der Spiegel: Zoonosen (wie Anm. 19); Preston (wie Anm. 18) 34.

²⁷ Goody, Jack: *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge 1977, 3.

²⁸ Lovecraft (wie Anm. 15)

²⁹ Lotman, Juri: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington 2000, 131.

³⁰ Preston (wie Anm. 18) 24.

heit der Infektion zu verstehen, wird andererseits von den Einheimischen sehr nachvollziehbar vermutet, dass die „blasted heath“, wo der Meteorit eingeschlagen hat, bereits zuvor durch gleich mehrere Magien verdammt gewesen sei – durch die der Hexen und der „Indians“. ³¹ Bei Lovecraft mündet dieser Geltungskonflikt schließlich darin, dass alle Protagonisten, so sie denn nicht sterben, ihren Verstand verlieren, weil sie sich, Buridans Esel gleich, nicht entscheiden können, welchem Epistem zu folgen ist – Wahnsinn gleichsam als Folge epistemischer Überforderung. Selbst in den journalistischen Reportagen zur Zoonose, die den Anfang von COVID-19 markiert, findet sich diese Unterscheidung wieder: Auf der einen Seite, der westlichen, steht der medizinisch-rationalistische Komplex. Er will ein Virus bekämpfen, das auf jenen sogenannten *Wet Markets* in China die Artschranke überquert haben soll, wo Pflanzen und Tiere gehandelt werden, die in den spirituellistisch gerahmten Ritualen der östlichen Volksmedizin Anwendung finden. ³²

Mit Rückgriff auf Boris Uspenskij's Perspektiventheorie, die Erzähltexte durch den Konflikt einer dominant-inneren Perspektive (Lotmans *wir*) und einer rezessiv-äußeren (Lotmans *ihr*) komponiert sieht, lässt sich hier von einer „ideologischen Selektions- und Strukturierungsentscheidung“ sprechen, die die textimmanente Semantik mit der textexternen verschaltet. ³³ Die epistemologischen Evaluierungen innerhalb der Erzählungen entfalten ihre Erzählfkraft dadurch, dass die Leser:innen wissen, in welche politischen Signifikantenketten scheinbar unpolitische Bezeichnungen – wie beispielsweise die von der „animistic [...] tribal group“ ³⁴ – einzuordnen sind. Weil die legitime Ordnung des Wissens auf die legitime Ordnung der Welt verweist, funktioniert diese semantische Bewirtschaftung gerade beim Thema des Wissens so ergiebig. Erst nachdem sich die Infektionserzählung für ihre ideologisch-epistemologische Perspektive entschieden hat, kann sie mittels des jeweils geltungsstärksten Wissens die Anamnesefragen nach dem Ursprungsort, der Ursprungszeit und dem Ursprungsgeschehen sukzessive klären, wobei die Klärung dieser Fragen, um Uspenskij's Begriff beizubehalten, die ideologische Funktion hat, die epistemologische Grundsatzentscheidung zu bestätigen. ³⁵

³¹ Lovecraft (wie Anm. 15) 558.

³² Der Spiegel: Dann bekamen wir den Anruf: Er war Corona-positiv, Patient zero in Deutschland. In: [spiegel.de](https://www.spiegel.de/panorama/corona-dann-bekamen-wir-den-anruf-er-war-corona-positiv-patient-zero-in-deutschland-a-00000000-0002-0001-0000-000174629132), 23. 12. 2020, <https://www.spiegel.de/panorama/corona-dann-bekamen-wir-den-anruf-er-war-corona-positiv-patient-zero-in-deutschland-a-00000000-0002-0001-0000-000174629132> (15. Februar 2022).

³³ Uspenskij, Boris: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt am Main 1975, 17–25.

³⁴ Preston (wie Anm. 18) 4–5.

³⁵ Diese eindeutige Perspektive fehlt bei Lovecraft, was mit der Semantik des Wahnsinns korrespondiert, dem die Protagonisten verfallen. Auf Rezipientenseite wiederum wird durch diese Unklarheit der Grusel verstärkt.

Nach diesen eher grundsätzlichen, sehr allgemeinen Überlegungen zum Wissensprogramm, das Infektionserzählungen bearbeiten, ist es wichtig, auch auf die hier dominante Wissensmotivik einzugehen. Dies beantwortet auch die Frage, woran Rezipient:innen eigentlich erkennen, dass es in einem bestimmten Erzählmoment um Wissen geht: nämlich daran, dass Kollektivsymbole des Wissens eingesetzt werden, etwa Mikroskope, Lupen, Labore, Diagramme exponentiellen Wachstums, die Infektionsdetektive anschauen, um die Pandemie zu verstehen etc. Diese Motivik hebt – damit folge ich noch Sarasin und Haraway – vor allem auf den Moment der Sichtbarmachung ab. Infektionswissen begehrt danach, unsichtbare, zumeist körperinterne Vorgänge sichtbar zu machen, mithin die essenzielle Grenze zwischen dem Innen und dem Außen zunächst zu bebildern und dann zu überwinden. Über den kenianischen Patienten Zero des besonders aggressiven Ebola-Zaire-Virus heißt es in *Hot Zone* beispielweise: „It was an unexplained death. They opened him up for an autopsy [...]. Everything had gone wrong inside this man [...].“³⁶ Nachdem die Ärzte das Innere des Toten besehen haben, können sie den Tod zumindest damit erklären, dass die innere Ordnung des Toten erheblich gestört gewesen ist.

Sarasin setzt solche Praktiken der Sichtbarmachung in ursächlichen Zusammenhang mit den Verwissenschaftlichungsprozessen des neunzehnten Jahrhunderts, und zwar insofern, als dieses nun technologisch mögliche Sichtbarmachen zu einer Wissenschaftsutopie gehöre, die dem wissenschaftlichen Wissen keine Grenze mehr setze.³⁷ Damit übergeht – um nicht zu sagen: übersieht – Sarasin allerdings die motivische *longue durée* des Zusammenhangs von Sehen und Wissen, der bereits etymologisch greifbar wird: Wer etwas sieht, der weiß etwas.³⁸ Als Bedeutungsspur hat sich diese Verkopplung schon in zahlreiche vor-moderne Erzählungen eingeschrieben; man denke nur an den Erzählstoff um den neugierigen Alexander (*Alexanderroman*) oder den Motivkreis um Brandans Seefahrt, wo Augenzeugenschaft einen besonderen Zugang zu Wissen verspricht.³⁹

Diese Überlegung ist aus mehreren Gründen wichtig, zuvorderst, weil Infektionserzählungen eine narrativ-motivische Kippfigur einsetzen, die aus dem Komplex (Un-)Sichtbarkeit/(Nicht-)Wissbarkeit besteht. Die körperinnere Infek-

³⁶ Preston (wie Anm. 18) 20.

³⁷ Vgl. Sarasin, Philipp: Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und *mad scientists*. In: ders. Hg.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main 2003, 231–257.

³⁸ *Wissen* stammt von der indogermanischen Präterialform **voida*= *gesehen haben/erkannt haben*, hat damit denselben Stamm wie lateinisch *videre*, englisch *watch*, *Weisheit*, *Vision*; vgl. Meier-Oeser, Stephan: *Wissen in: Historisches Wörterbuch der Philosophie* 10. Hg. Joachim Ritter u. a. Basel 2004, 868–876.

³⁹ Vgl. Mot J 50–67 u. Mot J163

tion des einen, die der andere zunächst nicht sehen und von der er nichts wissen kann, externalisiert sich, indem, wie in *World War Z*, infizierte Menschen zu fahlhäutigen Zombies werden, indem blaue Schlümpfe eine schwarze Farbe annehmen oder indem nun, bei Prestons Patient Zero, die Augen „the color of rubies“ bekommen, „the whole head is turning black-and-blue“, und der Patient beginnt, sich zu übergeben, und zwar „a substance known as the vomit negro [that] is a speckled liquid of two colors, black and red [...]“.⁴⁰ Auch bei Lovecraft wird die Infektion von Flora und Fauna sichtbar, wenn auch kaum sagbar: „Never were things of such size seen before, and they held strange colours that could not be put into any words.“⁴¹ Wie bei einem Lackmустest macht die Farbe einen eigentlich unsichtbaren Zustandswechsel sichtbar und markiert den Grenzmoment, in dem dieser Wechsel geschieht.

Indes gehört die Farbmotivik, mit der diese Kippfigur arbeitet, abermals zu einer langen Geschichte:⁴² *Infectio* bedeutet in seiner antiken Primäremantik zunächst das Einfärben von Kleidung, Haaren etc. sowie allgemeiner das Vermischen von Flüssigkeiten. Wenn damit ab der Spätantike dann eine Erkrankung des Körpers gemeint ist, bleiben diese Bedeutungen enthalten. Der Körper ist krank, weil es zu humoralpathologischen beziehungsweise miasmatischen Vermischungen gekommen ist, die im Inneren wirken. Narratologisch gesprochen: Das Ereignis der Erkrankung tritt ein, weil eine „Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ tritt und so die beiden Felder miteinander vermischt.⁴³ Dies wird von außen durch die Färbung der Haut sichtbar und wissbar, etwa durch die gelb beziehungsweise schwarz gefärbte Haut, die auf eine gestörte Leber beziehungsweise Milz verweist. Humoralpathologisch war es, in einem zweiten Schritt, daher nachvollziehbar, den äußeren Zustand mit einem inneren Zustand zu vermitteln, indem man eine bestimmte Hautfärbung auch als Hinweis auf eine charakterliche, ethische etc. Disposition verstand. Es bedurfte also nicht erst des Mikroskops, um Sichtbarkeit des Inneren zu erzeugen, und auch nicht des Immunsystems, um ethische Abweichungen von der Norm in das Körperinnere hineinzudenken.

Die Haut ist damit als ein Wissensmedium zu verstehen, das die (mikrobielle) Innenwelt mit der globalen Umwelt verbindet und es so ermöglicht, Axiologien und Ideologien in diese Innenwelt einzufügen.⁴⁴ Die blaue Haut des Patient-Zero-

⁴⁰ Preston (wie Anm. 18) 13.

⁴¹ Lovecraft (wie Anm. 15) 560.

⁴² Zum Folgenden vgl. Temkin, Owsei: Eine historische Analyse des Infektionsbegriffs. In: Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920. Hg. Philipp Sarasin u. a., Frankfurt am Main 2007, 44–70.

⁴³ Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München 1972, 332.

⁴⁴ Erzählgeschichtlich zeigen sich unterschiedliche axiologische Kodierungen von Haut: Weiße Haut, zum Beispiel *ATU 709*, als Reinheitskodierung; schwarze Haut, zum Beispiel im *Rolands-*

Schlumpfes, der passenderweise als *Schtroumpf Paresseux* bezeichnet wird, ist in diesem Sinne ein Signifikant, der mehrere Wissenssysteme referenziert: das ethische Wissen darüber, dass man nicht faul sein sollte, das kulturtopographische Wissen um die Gefahr von Grenzregionen, das politische Wissen, dass mangelnde Affektkontrolle die Gemeinschaft gefährdet.

Der Körper dient folglich als eine absolute Synekdoche, die auf potenziell alles verweist. Genauer formuliert: Infektionserzählungen setzen den infizierten, infektiösen Körper und seine Haut als einen Hypertext ein, dessen markante Sichtbarkeit zu vielfältigen Wissbarkeiten führt. Auf diese Weise können Infektionserzählungen jene Konflikte sichtbar – und das heißt auch: erzählbar – machen, die gesellschaftlich jeweils *virulent* sind. Der Comic *Les Schtroumpfs Noirs* beispielsweise entstand zur Zeit der Kongolesischen Unabhängigkeitsbewegung (1960–1965), die viele belgische Beobachter verurteilten, sei doch die Bevölkerung des Landes, wie man rassistisch schloss, zu faul und zu affektgetrieben, um einen Staat zu machen.⁴⁵ Die schwarzen Schlumpfe sind insofern auch als Figurationen eines kolonialen Wissens zu verstehen, das die Faulheit und Affektgetriebenheit der (ehemals) kolonialen Subjekte in deren Schwarzer Haut zu sehen meinte.⁴⁶ Will man eine Infektionserzählung als Teil eines zeitspezifischen Diskurses lesen, ist es daher hilfreich, bei der Frage zu beginnen, wie in der Erzählung auf den infizierten Körper und dessen Haut geblickt wird, um so die Wissenssysteme freizulegen, die sich zu einer bestimmten Zeit um Körper und Häute legen.

Zusammengefasst verfolgte dieser Abschnitt das Ziel, zwei epistemische Operationen vorzustellen, die Infektionserzählungen ausmachen. Die eine Operation besteht – auf einer epistemologisch-ideologischen Ebene – darin, die Infektionserzählung sowohl auf einen bestimmten Wissenstypus (etwa mythisch-magisch oder wissenschaftlich-rational) zu beziehen als auch diesen Wissenstypus kulturtopographisch einzuordnen und als überlegen zu evaluieren. Die andere Operation verschränkt – auf einer motivischen Ebene – Wissbarkeit mit Sichtbarkeit und gestaltet den infektiösen Körper als einen sichtbaren Zugang zu unterschied-

lied, als satanischer Verweis; die schwarz-weiß gescheckte Haut von Feirefiz im *Parzifal* als positiv gewendetes Zeichen a b e n d l ä n d i s c h - m o r g e n l ä n d i s c h e r Hybridkultur; Soons, Alan: Haut. In: Enzyklopädie des Märchens Online 6. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/Boston 2016. <https://www.degruyter.com/database/EMO/entry/emo.6.133/html> (15. Februar 2022).

⁴⁵ Zum Stereotyp der *african laziness* vgl. Keese, Alexander: Slow Abolition within the Colonial Mind: British and French Debates about Vagrancy, African Laziness, and Forced Labour in West Central and South Central Africa, 1945–1965. In: *International Review of Social History* 59 (2014) 377–407.

⁴⁶ Buéno, Antoine: *Le petit livre bleu. Les schtroumpfs sont-ils misogynes, communistes, nazis...?*. Paris 2011, 122–127.

lichen Wissenssystemen. Beides leitet über zum nächsten Abschnitt, in dem es um die Infektionsagenten gehen wird.

4 Infektionsagenten

HIV is [anders als Ebola, S. D.] not a very infective [...] agent. It does not travel easily from person to person, and it does not travel through the air.⁴⁷

[Q]uinze d'entre nous ont déjà été schtroumpfés par la terrible maladie...⁴⁸

[A] faint phosphorescence had begun to pervade the entire apartment. It glowed on the broad-planked floor [...]. It ran up and down the exposed corner-posts, coruscated about the shelf and mantel, and infected the very doors and furniture.⁴⁹

Ein Schwein bildet [...] keine neutralisierenden Antikörper, deshalb können die Viren nahezu ungehindert in seine Zellen eindringen. Sogar der [...] Zelltod wird vom Virus ausgenutzt [...].⁵⁰

Movement is life.⁵¹

Dass man im Englischen – wie auch im Französischen – von Agenten spricht, ist narratologisch ebenso einschlägig wie die deutsche Entsprechung *Erreger*. Der infektiöse Stoff macht nämlich etwas: Er *agiert*. Er ist damit, um auf Julien Greimas' Auseinandersetzung mit Propps Funktionsmodell einzugehen, sowohl Akteur als auch Aktant, sowohl personaler Handlungsträger als auch konstitutives Handlungselement. Auf dem Begehren des viralen Stoffes gründet die Erzählung:⁵² Der infektiöse Stoff – ob nun ein Virus, eine Phosphoreszenz, eine

⁴⁷ Preston (wie Anm. 18) 4.

⁴⁸ Peyto/Delporte (wie Anm. 1) 13.

⁴⁹ Lovecraft (wie Anm. 15) 566.

⁵⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung: Über die Grüne Grenze. In: faz.de, 17. 10. 2021, <https://zeitung.faz.net/fas/wissenschaft/2021-10-17/9657af5cacc3182f755bc962af2c80da> (15. Februar 2022).

⁵¹ World War Z (wie Anm. 17) 19:45 Min.

⁵² Akteure sind, so fasst Greimas Propp zusammen, die „dramatis personae“, die sich durch die „Aktionsbereiche definier[en], an denen sie partizipieren, und diese Bereiche sind durch die Bündel von Funktionen konstituiert“, während die Aktanten die Handlungselemente meinen, die den Plot

schreckliche Krankheit – *reist, dringt ein und nutzt aus, schimmert, läuft auf und ab, leuchtet, infiziert und schlumpft*.⁵³ Diese Handlungen stehen wiederum in einem syntagmatischen Verhältnis zum Erzählereignis: Wenn Viren „on the Kinshasa Highway, a transcontinental road that wanders across Africa“, reisen können, dann führt dies dazu, dass „Aids made a final breakout from the rain forests of central Africa [...] through the human race“.⁵⁴ Könnten sie nicht reisen, würde es nicht zum Ereignis und damit nicht zur Erzählung kommen. Mehr noch: Dass Viren ausgerechnet *reisen*, gehört, wieder mit Greimas gesprochen, zu der dominanten isotopischen Klasse, die die virale Infektionserzählung semantisch leitet. So wie Viren reisen, reisen die infizierten Körper, reisen die behandelnden Ärzte, so führt es, andererseits, zu Reisewarnungen, zu Reisestopps, zum Erliegen des Reiseverkehrs. Das reisende Virus löst ein Störereignis aus, das die semantische Sphäre des Reisens betrifft. Narratologisch gewendet, müsste das berühmte Credo Latours, „follow the actors“, lauten: *follow what the actors do*, um die Leitsemantik der durch dieses Handeln entstandenen Erzählwelt zu fassen.⁵⁵

Analog ist auch der deutsche Begriff des Erregers sehr treffend, insbesondere wenn man das – historisch ausgerichtete – *Deutsche Wörterbuch* der Grimms konsultiert: „ERREGER, m. concitator; erregter der schlacht, des aufruhrs.“⁵⁶ Schlacht und Aufruhr finden bei einer Infektion im doppelten Körper statt: sowohl im individuellen Menschenkörper, wo das Immunsystem zur Verteidigung ansetzt, als auch im sozial-politischen Körper, wo gegebenenfalls biopolitische Gegenmaßnahmen ergriffen werden.

aktivieren. Genauer bezeichnen Aktanten zunächst syntaktische Funktionen, die eine handlungserzeugende Gerichtetheit enthalten, nämlich die grammatischen Subjekt-Prädikat-Objekt-Beziehungen. Daraus synthetisiert Greimas schließlich die sechs Aktantenklassen, die seines Erachtens jede Erzählung konstituieren – Subjekt/Objekt, Helfer/Gegenspieler, Sender/Empfänger – und die durch zwei Begehrensformen verschränkt sind: Das Subjekt begehrt, im Auftrag eines Senders, nach einem Objekt, das es einem Empfänger geben will. Entscheidend sind dabei zwei Aspekte: Zum einen müssen diese Aktanten nicht notwendigerweise personale sein, sondern es kann sich auch um Ideologien, Werte, Objekte etc. handeln. Zum anderen können konkrete Aktanten gleichzeitig zu unterschiedlichen Aktantenklassen gehören. Personale Akteure gehören also immer zu bestimmten Aktantenklassen, während Aktanten nicht unbedingt personale Akteure sein müssen. Greimas, A. Julien: *Strukturelle Semantik*. Braunschweig 1970. Zitat ebenda 159.

53 In emotionalen, sozial wie kulturell besonders prekären Situationen benutzen Schlümpfe die sprachliche Verbvariable *schlumpfen* (*schtroumpfer*), deren Bedeutung sich durch den Kontext erschließt.

54 Preston (wie Anm. 18) 4.

55 Latour, Bruno: On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. In: *Soziale Welt* 47 (1996) 369–381.

56 S. v. „Erreger“, In: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E08397> (15. Februar 2022).

Diese metonymische Dopplung wird prägnant in der Titelsequenz von *World War Z* bebildert: Man sieht im schnellen Schnittwechsel Fernsehbilder von Menschenmengen, Tiermengen, Zellenmengen, Börsenzahlenmengen, Automengen etc. Hinterlegt wird dies mit collagierten Off-Soundscapes, deren erste eine fröhliche weibliche Radiostimme ist: „We have a great show in store for you this morning.“ Kurz danach ist eine ernst-besorgt klingende männliche Stimme zu hören: „Authorities have confirmed an avian flu outbreak.“ Pause. „This will be a different scenario if the virus changes in a way that allows transmission between humans.“ Pause, Wechsel des Soundscapes: Eine fröhlich klingende Frau sagt mit Applaus im Hintergrund: „So, let’s get started.“⁵⁷ Die Musik wird zunehmend schneller und dramatischer, man sieht, wie die jeweiligen zunächst klar geordneten Massenfigurationen chaotisch werden – Autos Unfälle bauen, Tiere sich gegenseitig fressen, Aktienindexe abstürzen etc. Dann: Nach der Titelsequenz erscheint eine US-amerikanische Familie, in der der Vater, Gerry Lane, gut gelaunt das Frühstück zubereitet, während im Hintergrund im Fernsehen ein Bericht über einen Bürgerkrieg beziehungsweise einen Aufruhr in einem Land in Subsahara-Afrika läuft.

Damit ist das Thema, um das sich die ereignishafte Störung des Films bilden wird, vorweggenommen – ein Thema, das gleichsam das topische Hollywood-Sujet schlechthin ist, nämlich das der Trennung, Gefährdung und Wiedervereinigung einer Familie: Der Ausbruch des Virus stört Gerry Lanes Kleinfamilie, trennt sie emotional wie räumlich. Nach der Exposition, an deren Ende die Familie sich trennen muss (32:23), läuft Lanes Suche nach dem Gegengift mit der zunehmenden Gefährdung der Familie parallel, bis der Film schließlich mit deren Zusammenführung endet.

Mit Greimas betrachtet, enthält der Film zwei Mikroerzählungen: Zu Beginn – bis zum Ende der Exposition – begehrt der Subjekt-Aktant *Virus* (im Auftrag des Sender-Aktanten *virale Natur*) nach seiner Vermehrung, was zur (Zer-)Störung multipler Ordnungen führt, die sich metonymisch in der Figur *Kleinfamilie* bündeln. Nach der Exposition begehrt der Subjekt-Aktant *Gerry Lane* (im Auftrag des Sender-Aktanten *patriarchale Wertebindung*) danach, die *Familienordnung* (Objekt-Aktant) und damit die soziale Ordnung wiederherzustellen, wofür er das *Virus* (Gegenspieler-Aktant) bekämpfen muss. Am Ende des Films wird schließlich auch sichtbar, womit das *Virus* insbesondere die weiße Obere-Mittelklasse-Familie Gerry Lanes bedroht. Als Lanes Familie längst vereint ist, sieht man wieder collagierte Fernsehbilder, die anschaulich machen, wohin das *Virus* geführt hat: Die zum Filmbeginn gezeigten Bürgerkriege beziehungsweise Unruhen finden nicht mehr nur begrenzt in Subsahara-Afrika statt,

57 *World War Z* (wie Anm. 17) 1:32–2:40 Min.

sondern überall dort, wo das Virus noch nicht unter Kontrolle ist – auch in Teilen Europas und der Vereinigten Staaten.

Das Virus, so ließe sich dies verstehen, ist ein großer Gleichmacher, der Menschen unabhängig von Nationalität, Klasse, Sozialität, Gender und race gleichermaßen ver- beziehungsweise zerstört – und damit eine Ordnung der radikalen Gleichheit schafft –, weswegen es gerade eine privilegierte weiße Obere-Mittelklasse-Familie in den USA so sehr bedroht.⁵⁸ In diesem Sinne sind auch die Geschehnisse in Kenia, mit denen Preston einsteigt, nur das Vorspiel zur eigentlichen „terrifying True Story“, die in Virginia, USA, spielt und zwar mit einer Militär-Veterinärmedizinerin und ihrem Mann, einem US-Soldaten, als Hauptfiguren. Diese narrative Verkettung, die der pathogene Agent leistet, wird auch in den Bezeichnungen der ersten Kapitel sichtbar: *Something in the Forest – Jumper – Diagnosis – A Woman and Soldier*; vom kenianischen Regenwald kommend, springt das Virus auf eine US-amerikanische Paarbeziehung über.

Bemerkenswert daran ist, dass der infektiöse Stoff sehr vieles und auch Gegenteiliges zur selben Zeit sein beziehungsweise machen kann: Er ist Jäger und Gejagter, Auftraggeber und Gegenspieler, begehrendes Subjekt und begehrtes Objekt. Infektiöse Stoffe kommen in dieser Hinsicht dem sehr nahe, was Latour sozialweltlich als *Mittler* bezeichnet:

Mittler übersetzen, entstellen, modifizieren und transformieren die Bedeutung oder die Elemente, die sie übermitteln sollen. [...] [Sie] zählen nicht automatisch als eine Einheit; bei ihnen ist vielmehr jeweils offen, ob sie überhaupt nicht, als eine Einheit, als mehrere oder als unendlich viele zählen. Aus ihrem Input läßt sich ihr Output nie richtig vorhersagen; stets muß ihre Spezifität berücksichtigt werden.⁵⁹

In den Erzählungen verweben die infektiösen Stoffe Ideologien, Politiken, Affekte mit der Sozialwelt. Ihr Agieren besteht also in erster Linie darin, Verknüpfungen herzustellen – etwa eine Verknüpfung zwischen Gerry Lanes Suburbia-Leben und dem Bürgerkrieg in einem ungenannten afrikanischen Land, der doch eigentlich nur ein Hintergrundrauschen im TV ist.

Semiologisch kann der Stoff diese Funktion einnehmen, weil er selbst, als Signifikant, niemals stillsteht: So sichtbar seine Effekte, seine Signifikate, sind – verfärbte Haut, schwarz-rot Erbrochenes, Bürgerkriege etc. – so unsichtbar bleibt

⁵⁸ Am Zombie-Kino George Romeros hat Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis 1993, 83–106, herausgestellt, dass die größte Bedrohung der Zombies eben darin bestehe, dass sie jegliche soziale Differenz tilgten – Zombies seien nicht mehr arm oder reich, schön oder hässlich, schwarz oder weiß, nicht mal mehr männlich oder weiblich.

⁵⁹ Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main 2007, 70.

er als Signifikant. Wie sieht ein *pathogenic agent* aus? Man kann ihn mithin nur als Effekt beziehungsweise als Simulation sehen. Auch der Blick durch das Mikroskop ergibt schließlich ein medial gebrochenes Bild.

Latour schreibt, dass die Reinigungsarbeit der Moderne, die sie von der Vormoderne und dem Wilden trenne, darin bestehe, die Welt als Raum eindeutiger Ursache-Wirkung-Relationen zu verstehen, als Raum, der von Menschen beziehungsweise menschlichen Kollektiven gemacht werde und nicht von etwas Beseeltem, das man nicht sehen – und damit: nicht wissen – könne. Es seien, so legt es Latour dieser Moderneerzählung in den Mund, die Vormoderne, die Wilden, bei denen Ursache-Wirkung-Verhältnisse nicht fixiert seien und unsichtbare Kräfte, etwa die der sympathetischen Magie oder einer beseelten Natur, empirisch wirkten.⁶⁰ Die Bedrohung durch einen nicht sichtbaren Aktanten, das Virus, greift insofern auch ein epochal kodiertes Macht-Wissens-Regime an.

Zusammenfassend gesagt spielen Infektionserzählungen mittels der infektiösen Agenten meines Erachtens zwei Programme durch: Zum einen zeigen sie eine Welt, die von einem hochgradig potenten und beseelten Agenten, den man nicht sehen kann, mit dem man nicht sprechen kann, durchwirkt ist, der die Macht hat, die Weltordnung zu zerstören und zugleich eine neue zu stiften. Bis hier ist der Unterschied zum magischen Denken gar nicht groß. Im zweiten Erzählprogramm wird dies allerdings in ein naturwissenschaftliches Dispositiv eingepflegt, das den pathogenen Agenten zumindest simulativ zu fassen bekommt, aber in jedem Fall seine Motive, seine Schwächen und seine Begierden zu vermessen sucht – und wo diese Vereindeutigung ausbleibt, wie bei Lovecraft, kann nur der Wahnsinn als einzige hermeneutische Konsequenz übrigbleiben.

5 Infektionsräume

INFECTIOUS AREA. NO UNAUTHORIZED ENTRY. To open this door,
Place ID card on sensor⁶¹

Jedes Erzählen benötigt und schafft Raum. Ohne Raum gibt es keine Bewegungen, keine Veränderungen und auch keine Axiologie. Darauf hat die sowjetische Erzählforschung eindringlich hingewiesen: Jedes Erzählen gründet auf

⁶⁰ Vgl. dazu insbesondere Latour (wie Anm. 2).

⁶¹ Zwischen der Titellei und dem Vorwort, findet sich bei Preston dieser Hinweis, versehen mit dem Warnsymbol für Biogefährdung, Preston (wie Anm. 18).

unterschiedlichen axiologischen, also moralischen, ethischen, ideologischen, normativen etc. Raumpositionen, die wiederum die diegetische Semantik mit der extradiegetischen verbinden: „[Die] Struktur eines Textes [wird] zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung.“⁶² Raumbewegungen sind daher axiologische Bewegungen beziehungsweise axiologische Konflikte sind Raumkonflikte – was für populäre Erzählstoffe, man denke nur an Grimms Märchen, ganz besonders gilt: Das Märchen positioniert seine Wertkonflikte zwischen Schloss und Hütte, Dorf und Wald, eigenem Land und Fremde, weil diese Signifikanten in einer allgemeinen Kulturtopographie verankert sind. Wenn Max Lüthi von der „Polarität Minus/Plus“ als „Rahmen und Klammer der Märchenstruktur“ spricht, dann lässt sich diese Polarität auch auf eine dominante Raumpolarität zurückführen – in dem Sinne, dass die Protagonisten die Hauptfunktion haben, die polaren Räume als Mittler in ereignishaften Konflikt zu bringen.⁶³

Infektionserzählungen sind ähnlich organisiert. Empirisch leisten sie erheblichen Erzählaufwand, um, axiologisch kodierte, polare Räume zu beschreiben: Prestons Erzählung beginnt mit der Schilderung, wie Patient Zero – ein in Kenia lebender französischer Ingenieur – mit einer kenianischen Frau – eventuell eine Frau, die gegen Bezahlung sexuelle Beziehungen eingeht, wie Preston spekuliert – in einer abgelegenen Höhle auf dem abgelegenen Mount Elgon Sex hat und sich dort vermutlich mit Ebola infiziert. Das geschieht, vielleicht, durch Fledermauskot, der massenhaft in dieser Höhle liegt. Dem gegenüber steht das aseptisch reine Hightech-Labor der US-Army in Virginia. Der virale Grenzübertritt des Wildtiervirus in den Körper des Franzosen wird parallelisiert mit dem globalen Grenzübertritt des Viralen zwischen der Höhle in den afrikanischen Bergen – und den kolonial-affektpolitischen Imaginationen, die sich hier semantisieren – und dem nordamerikanischen Labor. Ganz ähnlich geht Lovecraft vor: Der infektiöse Meteorit schlägt in einer verlassenen Gegend ein, jenseits der Wälder – also buchstäblich: in Transsilvanien, weitab von der Stadt. Dieser Ort ist schon vor dem Einschlag eine Anderwelt gewesen, deren ontologische Prekarität sich auch in der ständig fluktuierenden Besiedlung gezeigt hat; alle Migrantinnen und Migranten sind nach einer Weile stets lieber in die Stadt weitergezogen:

⁶² Lotman (wie Anm. 43) 312.

⁶³ Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. Düsseldorf/Köln 1975, 67; allgemein zur Räumlichkeit in traditionellen populären Erzählstoffen vgl. Messerli, Alfred: Spatial Representation in European Popular Fairy Tales. In: *Marvels & Tales* 19 (2005) 274–284.

The old folk have gone away, and foreigners do not like to live there. French-Canadians have tried it, Italians have tried it, and the Poles have come and departed. It is not because of anything that can be seen or heard or handled, but because of something that is imagined. The place is not good for imagination, and does not bring restful dreams at night.⁶⁴

Die Stadt tritt in der Binnenerzählung wiederum lediglich als Ort der Wissenschaft auf, nämlich als Universitätsstadt, aus der die Professoren kommen, um das Unheimliche, das jenseits der Wälder geschehen ist, zu untersuchen. Der Leitkonflikt zwischen Irrationalität und Rationalität wird auf die Weise als Konflikt zwischen Land und Stadt erzählt. Das Infektiöse verknüpft diese Räume und das, wofür sie stehen. Bei den *Schtroumpfs noirs* ist die dominante Räumlichkeit der Erzählung bereits im ersten Bild erkennbar: Man sieht auf einer Landkarte die Schlümpfwelt mit dem Dorf in der Mitte, an dessen äußerem Rand den Steinbruch, in dem der faule Schlumpf nicht arbeiten will und dann – deshalb? – gestochen wird. Genauso kommt auch der Meteorit *out of Space*, liegt Mount Elgon in einer doppelten Grenzregion zwischen Kenia und Uganda, jenseits der Grenze der sogenannten Ersten Welt. Und ebenso springt das Virus in der Buchvorlage zu *World War Z* erstmals unter Wasser – in den für einen Stausee gefluteten Dörfern der Drei Schluchten Chinas – auf tauchende Menschen über.

Dass es um Grenzübertritte geht, wird bereits in der medizinischen Sprache begrifflich gefasst, in der vom Besiedeln und von hosts die Rede ist, also Begriffe benutzt werden, die das räumliche Überschreiten vom Eigenen zum Fremden bedeuten. Mehr noch: Schon die Transitivität der Verben infizieren und anstecken enthält einen Erzählkern, der auf Raumübertretungen hinweist – jedenfalls wenn man mit Greimas urteilt, dessen Narratologie auf der Annahme gründet, Erzählungen seien als Erweiterungen der syntaktischen Grundfigur Subjekt-Prädikat-Objekt zu verstehen, die bereits ein Raumübergreifen vom Subjekt-Raum hin zum Objekt-Raum ausdrücke.⁶⁵

Die „ideologischen Selektions- und Strukturierungsentscheidung[en]“, die nach Uspenskij in Erzählungen getroffen werden, berühren in Infektionserzählungen vor allem Raumkonstellationen, weil die virale Bewegung primär eine Raumbewegung ist – und erst in zweiter Linie eine Zeitbewegung.⁶⁶ Erzähl- und zeichenökonomisch ist dies dadurch zu erklären, dass es sprachlich sehr viel einfacher ist, bedeutungsstarke Raumdeiktika (links/recht, oben/unten, hoch/tief) beziehungsweise Raumattribuierungen (Farben, Formen) einzusetzen als Zeitdeik-

⁶⁴ Lovecraft (wie Anm. 15) 557.

⁶⁵ Vgl. Anm. 52.

⁶⁶ Dies bezieht sich auf die narratologische Grundannahme, dass jede Erzählung eine Raum- und Zeitdimension enthalte, vgl. Ryan (wie Anm. 6).

tika (nachher/vorher, jetzt/gleich) und erst recht Zeitattribute; schließlich bleibt die Zeit, als empirisches Abstraktum, nur vermittelt wahrnehmbar – anders als der Raum. Insofern kann die Infektionserzählung binnennarrativ prinzipiell alle denkbaren politischen, moralischen, sozialen etc. Konflikte in ihre Raumkonstellation einspeisen, die über den semantischen Kode des Raums vermittelt werden können: Infektionserzählungen können daher ohne großen Rezeptionsaufwand als Erzählungen über gefährliche Migration, über sexuelle Transmissionen devianter Körperräume, über die Auflösung von Wissensräumen etc. rezipiert werden.⁶⁷ An solchen markant bebilderten räumlichen Überschreitungen lässt sich dann auch das typische Zeitschema der Infektionserzählung ablesen, die gleichsam einer exponentiellen Klimax der Ausbreitung folgt: Je mehr Raum übertreten ist, desto weiter ist die Zeit bis zur vollständigen infektiösen Besiedlung vorgerückt.

Darin ist folglich ein letzter wichtiger Aspekt in der Homologie von Narration und Infektion zu sehen, der hier angeführt werden soll: nämlich die axiologisch imprägnierte Verknüpfung räumlicher Transgression mit zeitlicher Progression. So wie die Infektion das räumliche Besiedeln meint, das, auf einer Zeitachse, in den Zustand der Krankheit führt, so meint die Narration einen räumlichen Übergriff, der eine Veränderung des Zustands bedeutet – mithin zwei Dimensionen, die nur relational denkbar sind.

Zusammenfassend gesagt: Infektionserzählungen entwerfen zunächst grenzstarke Raumkonflikte, die mit starken axiologischen Zuschreibungen arbeiten und die problemlos verschiedentlich skaliert werden können: Der Raumkonflikt zwischen dem fremden Stoff und dem menschlichen Körper kann so etwa als ein Konflikt zwischen unkontrollierter Wildheit und rationalisierter Zivilisation gelesen werden. Zugleich ist diese räumliche Überschreitung mit einer, ebenfalls axiologisch kodierten, Zeitlichkeit verknüpft, die die Erzählung als eine Geschichte des Zerfalls, der Degeneration, der Zerstörung figuriert. Damit vollzieht die Infektionserzählung die axiologische Integration von Raum- und Zeitsemantiken – was, letztlich, ihre besonders hohe Erzählbarkeit ausmacht.

6 Schluss

Infektionserzählungen arbeiten mit und an kulturell fundamentalen Unterscheidungen: solchen des Wissens, des Handelns sowie solchen des Raumes und der Zeit. Infektionserzählungen sind daher auch dann Große Erzählungen – bezie-

⁶⁷ Sarasin, Philipp: Die Visualisierung des Feindes. Über metaphorische Technologien der frühen Bakteriologie. In: Sarasin (wie Anm. 42) 427–462.

hungsweise speisen sich aus diesen –, wenn sie in ihrer Sujetwahl auch noch so klein erscheinen mögen, wie etwa bei Schlümpfen. Diese Unterscheidungen wurden einleitend als Teil jener Latour'schen *Reinigungsarbeiten* bezeichnet, die das Selbstbild der westlichen Moderne konturieren.⁶⁸ Die Infektionserzählungen, die hier näher beleuchtet worden sind, rekurrieren nicht nur auf solche Unterscheidungen, sondern sie ziehen ihre Effekte, ihre Spannung, ihre Unterhaltsamkeit daraus, dass sie mit diesen Unterscheidungen spielen, etwa bei Lovecraft, der im Unklaren lässt, ob die infektiöse Farbe einen wissenschaftlich-rationalen oder magisch-irrationalen Kern besitzt. Es gehört gleichsam zum poetologischen Wissen von Infektionserzählungen, dass sie auf solche Unterscheidungen hin ausgerichtet sind.

Mein Hauptanliegen war es, diese Unterscheidungspraktiken, die Infektionserzählungen einsetzen, narratologisch zu untersuchen, wobei ich die These formuliert habe, dass funktionale, strukturelle und motivische Homologien zwischen der Infektion und der Erzählung bestehen – dass also jedes Erzählen ähnlich einer Infektion aufgebaut ist und jede Infektion eine narrative Dimension enthält. Vieles von dem, was dieser Beitrag thematisch an Infektionserzählungen gezeigt hat, ist von anderen Autor:innen bereits hinlänglich gezeigt worden und stand daher nicht im Mittelpunkt meines Interesses: Dass etwa Infektionserzählungen äußerst anschlussfähig für rassistische, kolonialistische und sexistische Diskurse sind.⁶⁹ Diese Studien verfahren indes meistens sozialpsychologisch oder psychoanalytisch, indem sie Individuen und Kollektiven eine *body angst* diagnostizieren, die sich im Phantasma zeige, dass der eigene Körper vom Fremden angegriffen werde. Hingegen war es meine Absicht, mit streng narratologischen Instrumenten zu arbeiten. Demnach ist die Infektionserzählung nicht bloß ein stark frequentiertes Transportmittel eines dringlichen individuellen wie kollektiven Begehrens. Vielmehr ergibt sich die starke Verbreitung und Intensität der Infektionserzählung aus der allgemeinen Logik des Erzählens selbst. Ob diese Logik allerdings mit psychologisch zu erklärenden Bedrohungsphantasmen zusammenhängt, muss an anderer Stelle untersucht werden.

Danksagung: Dieser Beitrag wäre ein anderer geworden, hätte mir nicht Andreas Klein (Providence/Nürnberg) sehr genaue Karten zu Schlumpfhausen und dem Lovecraft Country gegeben. Dafür danke ich ihm sehr!

⁶⁸ Es wäre sehr reizvoll, solche westlichen Erzählstoffe mit denen aus anderen globalen Erzähltraditionen zu vergleichen.

⁶⁹ Vgl. Anm. 4.