

»Bei Berührung Tod«. Virenthriller, Bioterrorismus und die Logik des Globalen

RUTH MAYER

In seiner populärwissenschaftlichen Abhandlung über Bioterrorismus und militärische Biowaffenforschung, *The Demon in the Freezer* (2002), zitiert der amerikanische Erfolgsautor Richard Preston ein Gespräch mit dem ehemaligen Vizedirektor des sowjetischen Biowaffenprogramms »Biopreparat«, Ken Alibek. Alibek erregt sich darüber, dass führende Wissenschaftler weltweit nicht an die Funktionsfähigkeit biologischer Waffen glauben: »Ich kann auch sagen, ich glaube nicht, dass Atomwaffen funktionieren. Atomwaffen zerstören alles. Biologische Waffen sind [...] gutartiger. Sie zerstören keine Gebäude, sie zerstören nur vitale Aktivität.« »Vitale Aktivität?«, fragt Preston nach. »Menschen«, erläutert der Experte.¹

Wenige Seiten davor erwähnt Preston den Kommentar von Generalmajor John Parker, dem damaligen Leiter des US Army Medical Research and Material Command Büros, zu den Anthrax-Anschlägen auf das amerikanische Repräsentantenhaus von 2001: »Der Brief war eine Rakete. Die Adresse enthielt die Koordinaten der Rakete und die Post stellte sicher, dass sie ihr Ziel erreichte.«²

Die Bezugsetzung, die hier stattfindet, ist symptomatisch: Biologische Kriegstechnologien und Bioterrorismus, so lautet die Grundaussage nicht nur von Prestons Buch sondern auch von einer Reihe weiterer aktueller Publikationen zum Thema, fungieren als raffiniertere Fortsetzung der Mechanismen der nuklearen Bedrohung und des

1 | Richard Preston: *The Demon in the Freezer. The Terrific Truth about the Threat from Bioterrorism*, London: Headline 2002, S. 239. Übersetzung hier wie bei allen weiteren englischen Zitaten, die nicht aus einer deutschen Übersetzung zitiert werden, von Ruth Mayer.

2 | R. Preston: *The Demon in the Freezer*, S. 214.

Kalten Krieges, ungleich subtiler, moderner und perverser als die Strategien von einst. »Wenn das 20. Jahrhundert das Jahrhundert der Physiker war, deren Theorien thermonukleare Bomben und ballistische Raketen hervorgebracht haben«, so schreiben die Autoren der populärwissenschaftlichen Untersuchung *Virus. Die lautlose Bedrohung*, »dann wird das gerade beginnende 21. Jahrhundert das Zeitalter der Biologen werden«.³ Biologische Waffen vernichten nicht undifferenziert alles, sondern arbeiten punktgenau, konzentriert, unsichtbar und unterschwellig auf der Basis ziviler Strukturen. Nicht nur bei Preston führt diese Darstellung immer wieder zu der Schlussfolgerung, dass die Biowaffenproduktion ein Netz aus Überwachungs- und Kontrollmaßnahmen erfordere, das die etablierten Strukturen nicht gewährleisten könnten.

Sicherlich könnte man die aktuelle Bildlichkeit einer unmittelbaren und nicht zu verortenden Bedrohtheit auch am Beispiel von Nukleartechnologie im terroristischen Einsatz entwerfen (wie es nach dem 11. September 2001 in verschiedenen Szenarien, die die Explosion einer Atombombe in Ballungsgebieten oder den Anschlag auf ein Atomkraftwerk zum Ausgangspunkt nahmen, durchaus geschah). Aber es sind bioterroristische Angstvisionen, wie sie Preston exemplarisch beschreibt, die dieser Tage am häufigsten und am erfolgreichsten zirkulieren. Und die Imagination des Bioterrors lässt sich wiederum auf ein zentrales Agens kondensieren: das Virus. Das Virus steht für Grenzüberschreitung, Flexibilität und Einnistung, es steht für die Logik des globalen Zeitalters, eine Logik, die sich schon geraume Zeit vor dem 11. September 2001 entwickelt hat und durch die Diskussionen der letzten Jahre lediglich intensiviert und zugespitzt wurde. Eine ganze Reihe von Oppositionen kristallisieren sich hier heraus, die im Folgenden eine Rolle spielen sollen:

- Der Kalte Krieg ließ sich räumlich bestimmen, er war ein Krieg zwischen Nationen und Blöcken; der aktuelle Konflikt findet überall statt, er ist dezentral und global;
- der Kalte Krieg kannte Konventionen und Protokolle; der aktuelle Konflikt ging aus terroristischen Aktivitäten hervor und verlangt entsprechende Manöver auf allen Seiten;
- der Kalte Krieg basierte auf der Logik des Eindämmens, des *con-*

3 | Judith Miller/Stephen Engelberg/William Broad: *Virus. Die lautlose Bedrohung. Biologische Waffen – die unsichtbare Front*, Stuttgart: Droemer 2001, S. 18; vgl. auch: Kurt Langbein/Christian Skalník/Inge Smolek: *Bioterror. Die gefährlichsten Waffen der Welt*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 2002; Laurie Garrett: *The Coming Plague. Newly Emerging Diseases in a World Out of Balance*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1994.

- tainment*; der aktuelle Konflikt erfordert Flexibilität und Improvisation und basiert auf dem Prinzip der schnellen Reaktion oder des Präventivschlags: erkennen und vernichten, bevor es zu spät ist;
- der Kalte Krieg nährte die Angstvision des ›big bang‹ – der alles vernichtenden Explosion von außen; der aktuelle Konflikt figuriert sich um die Angstvision der Aushöhlung, des Angriffs von innen.⁴

Viele dieser Aussagen über die Weltlage der Gegenwart ließen sich nun historisieren und ihrerseits bereits in den Debatten über den Kalten Krieg verorten. In diesem Beitrag soll es aber nicht um die tatsächlichen Gegebenheiten und Gegensätze gehen und auch nicht um die historischen und aktuellen Dimensionen der biologischen Kriegsführung und des Bioterrorismus,⁵ sondern um die phantasmatischen Gebilde, die sich aus diesen Entwicklungen speisen, um die Bildlichkeit des Terrorismus und des Virenkriegs in der Populärkultur der Gegenwart – um das Genre des Virenthrillers. Auch vor diesem Hintergrund erweist sich Richard Preston als die richtige Einstiegsreferenz – er schreibt nicht nur Sachbücher sondern auch Romane, und wie bei vielen populärwissenschaftlichen Autoren verschwimmen häufig die Grenzen zwischen beiden Genres.⁶

Ausgangspunkt für meine Ausführungen ist die Annahme, dass fiktionale Texten aufgrund ihrer spekulativen und tentativen Herangehensweise allgemeine kulturelle Entwicklungen oft schneller in den Blick kommen lassen als wissenschaftliche oder kulturtheoretische Annäherungen. Damit ist es gerade die fantastische Dimension der Fiktionen, die diese zu exemplarischen Aussagen über aktuelle Ängste und Faszinationen werden lässt. Es ist also für meine Zwecke völlig irrelevant, wie plausibel die wissenschaftlichen und weltpolitischen Szenarien sind, die ich im Folgenden vorstellen werde – die meisten sind höchst angreifbar, oft aus wissenschaftlicher Sicht schlicht absurd.

In der Folge wird denn auch die biologische Kategorie des Virus nur indirekt eine Rolle spielen. Unter anderem werden Texte in den

4 | Zur Unterscheidung zwischen der Logik des Kalten Krieges und aktuellen Entwicklungen vgl. auch Peter Knights Beitrag in diesem Band.

5 | Schließlich haben die Debatten um biologische Kriegsführung und den Einsatz chemischer und biologischer Waffen eine lange Geschichte. Zu diesem Thema siehe die Beiträge von Erhard Geißler und Sheldon Watts in diesem Band.

6 | Zu den fließenden Übergängen zwischen Dokumentation und Fiktion bei Preston siehe auch: Lisa Lynch: *The neo/bio/colonial Hot Zone. African Viruses, American Fairytales*, in: *The International Journal of Cultural Studies* 1/2 (1998), S. 233-252.

Blick genommen, in denen es um andere als virale Bioagenzien geht. Damit untersuche ich eine »metaphorische Verwendung« des Begriffs Virus, wie sie Brigitte Weingart exemplarisch beschrieben hat. Im Rahmen dieser Lesart tritt die »Topik des Viralen« eher denn des biologischen Virus in den Vordergrund; eine Topik, die »über die Konnotation des ›Fremdkörpers‹, der die Integrität des Eigenen irritiert, hinaus auf den typischen Prozeß der Einnistung, Latenz und Subversion des Wirtsorganismus« referiert.⁷ Wir werden sehen, dass für das Genre des globalen Virenthrillers diese Formulierung noch zugespitzt werden könnte – die Bildlichkeit geht nicht nur »über die Konnotation des ›Fremdkörpers‹ hinaus«, sie hebt diese in wichtigen Bereichen auf. Tatsächlich fungiert das Virus, so werde ich zeigen, in vielen populären Romanen und Filmen der Gegenwart eben nicht als Fremdkörper oder Eindringling. Bevor ich auf die fiktionalen Inszenierungen selbst zu sprechen komme, möchte ich allerdings ein weiteres Prinzip des Viralen, das für die folgende Argumentation relevant ist, etwas genauer umreißen: seine Ambivalenz; sein Lavieren als Zwitterwesen zwischen verschiedenen Kategorien und Konzepten. Um ein weiteres Mal Richard Preston zu bemühen: »Ein Virus ist streng genommen nicht lebendig, aber es ist sicherlich nicht tot.«⁸

1. ZWITTERWESEN, AMBIVALENZEN

Viren, so schreibt der Philosoph Keith Ansell Pearson 1997, stellen nahezu jeglichen dogmatischen Fixpunkt unseres Denkens über die Logik des Lebens in Frage. Sie lassen jede saubere Differenzierung des Physischen in Organismen, das Inorganische und Artefakte, wie sie die idealistische Philosophie etablierte, in sich kollabieren.⁹ Für Pearson wird dieser Zwitterstatus des Virus zum Ausgangspunkt, eine

7 | Brigitte Weingart: *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 82. Für eine Verortung des Viralen als Denkmodell siehe auch die Einleitung und den Beitrag von Philipp Sarasin zu diesem Band. Stephen Dougherty setzte sich in seinem Aufsatz »The Biopolitics of the Killer Virus Novel« mit einer ganzen Reihe weiterer Virenthriller auseinander, die ich hier allenfalls am Rande ansprechen werde, weil es mir zentral um die Thematik der Globalisierung und des Terrorismus gehen wird: *The Biopolitics of the Killer Virus Novel*, in: *Cultural Critique* 48/1 (2001), S. 1-29.

8 | R. Preston: *The Demon in the Freezer*, S. 33.

9 | Keith Ansell Pearson: *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, London: Routledge 1997, S. 133.

neue Ordnung der Dinge zu denken; eine Evolution, die sich nicht linear und nicht teleologisch organisiert, sondern rhizomatisch ganz im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari: »Wir bilden ein Rhizom mit unseren Viren, oder vielmehr, unsere Viren bringen uns dazu, ein Rhizom mit anderen Tieren zu bilden.«¹⁰ Das ungerichtete, dezentrale rhizomatische Muster viraler Prozesse wird für Pearson zum Grundmuster für gegenwärtige weltpolitische Entwicklungen und Interaktionen. Dabei wird deutlich, dass die altbewährten Kategorien von Macht und Subversion, von Innen und Außen, von Zentrum und Peripherie zur Beschreibung der aktuellen Umstände nicht mehr taugen. Als viral bezeichnet Pearson eine Form des transnationalen Agierens, die sich nicht länger bestimmten Fraktionen zuordnen lässt. In diesem Zusammenhang verweist er auf einen Aufsatz Umberto Ecos von 1978, in dem dieser Terrorismus als »akzeptierte und programmierte Binnengröße« der großen Systeme beschrieb – als virales Prinzip.

Gerade im Moment eignen sich die Parameter des Viralen besonders gut zu einer Lagebeschreibung, weil die unterschiedlichsten Entwicklungen unserer Zeit – von Politik über Ökonomie bis hin zur Kultur – durch komplexe Prozesse und Interaktionen bestimmt sind, die sich einer zentralistischen und individualisierten Kontrolle entziehen. Werden solche Entwicklungen in den Termini des Viralen gefasst, wird ein naives Zelebrieren der untersuchten Mechanismen und Prinzipien – im Sinne einer subversiven Unterminierung von Machtstrukturen oder einer befreienden Eröffnung alternativer Handlungsformen und Denkmodelle – weitaus schwieriger als wenn man sich etwa der Metaphorik des Guerillakriegs oder der Rebellion bedient. Posthumanistische Schwärmerei kommt angesichts der negativ konnotierten Figur des Virus nur schwer auf,¹¹ aber dennoch lässt sich das

10 | Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve 1992, S. 21.

11 | Sieht man einmal von extrem metaphorisierenden theoretischen Spekulationen oder Cyberpunk-Inszenierungen des Viralen ab, wie sie etwa die Texte Arthur und Marilouise Krokers kennzeichnen oder den Roman *Darwin's Radio* (1999) von Greg Bear, in dem die genetische Veränderung der Menschheit auf der Basis viraler Mutationen enthusiastisch gefeiert wird. Vgl. hierzu: Lisa Lynch: »Not a Virus, but an Upgrade«. The Ethics of Epidemic Evolution in Greg Bear's *Darwin's Radio*, in: Literature and Medicine 20/1 (2001), S. 71-93; Heather Schell: The Sexist Gene: Science Fiction and the Germ Theory of History, in: American Literary History 14/4 (2002), S. 805-827. Im Gegensatz zu Lynch und Schell gehe ich allerdings nicht davon aus, dass sich ein »generischer Kollaps« (Lynch) zwischen (enthusiastischen) Cyberpunk-Virenromanen

virale Prinzip auch nicht ohne weiteres dämonisieren: Das Virus ist nun einmal weder ein heroischer Untergrundkämpfer noch ein böswillig zerstörerischer Schurke – es ist eine manipulative Kraft, eine Funktionsweise, ein Agens: verwirrend und vielfältig. Das Virus ist ein Zwitterwesen – es ist der Logik der Mutation unterworfen, die unversehens eine pathogene in eine apathogene Wirkungsart verwandeln kann, und so die Binarismen von krank/gesund, schlecht/gut, gefährlich/harmlos immer wieder unterläuft. Und eben diese Dimension der Topik des Viralen macht die besondere Faszination des Virus als Denkfigur für populärkulturelle Inszenierungen und Aneignungen aus.

2. FREISETZEN

»Wenn wir die wahre Natur der Natur erfassen würden – wenn wir die wirkliche Bedeutung der Evolution verstehen könnten – dann würden wir uns eine Welt vorstellen, in der jeder belebte Planet, jedes Insekt und jede Art sich in jedem Moment in Reaktion auf alle anderen belebten Planeten, Insekten und Arten verändert«, schreibt Michael Crichton im Vorwort zu seinem neuesten Roman *Prey* (dt.: *Beute*).¹² Er beschreibt eine Welt im ständigen Wandel, eine Welt, in der die wesentlichen Grenzziehungen nicht länger funktionieren, eine rhizomatische Ordnung, in der Kräfte, Energien und Zustände ständig ineinander zerfließen. Der Roman inszeniert die angsterregenden Dimensionen dieses Ineinandergreifens im Blick auf ein fatales Verschmelzen nanotechnologischer, biologischer und kybernetischer Zusammenhänge, das ein Konglomerat unübersehbarer Folgeerscheinungen nach sich zieht: »Alle drei haben die Fähigkeit gemein, selbstreplizierende Größen in die Umwelt zu entsenden«. ¹³ In der Folge erweist sich für Crichton besonders die Einsicht als angstbesetzt, dass die Grenzen zwischen Leben und Nicht-Leben ins Fließen geraten. Als Motto für seinen Roman wählt er ein Zitat aus einem Aufsatz von 1992 aus dem Santa Fe Institute in the Sciences of Complexity, dem wohl derzeit wichtigsten Forschungszentrum für die Erforschung von biotechnologischen Zusammenhängen, das seit geraumer Zeit federführend die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit den Analogien zwischen biologischen und kybernetischen Immu-

und (phobischen) Virenthrillern abzeichnet, sondern argumentiere, dass *beide* Gattungen eine Resemantisierung des Viralen betreiben, die freilich im Cyberpunk-Roman dramatischer positiv ausfällt als im Virenthriller.

12 | Michael Crichton: *Prey*, New York: HarperCollins 2002, S. ix.

13 | M. Crichton: *Prey*, S. x.

nitätskonzepten, also die vergleichende Annäherung an biologische und Computerviren betreibt: »In den nächsten fünfzig bis hundert Jahren wird sehr wahrscheinlich eine neue Klasse von Organismen in Erscheinung treten. Diese Organismen werden in dem Sinne künstlich sein, dass sie ursprünglich von Menschen entworfen wurden. Aber sie werden sich fortpflanzen und in etwas anderes ›evolviere‹ als ihre ursprüngliche Form, sie werden nach jeder angemessenen Definition des Begriffs ›lebendig‹ sein.«¹⁴

Während Crichtons Vorwort ein Plädoyer für die Aufrechterhaltung von menschlicher Kontrolle über natürliche und kulturelle Bedingungen formuliert, scheint der Roman selbst aber das Scheitern dieses Projekts zum Gegenstand zu haben – *Prey* inszeniert einen Kontrollverlust, der aus dem unvorhergesehenen Zusammentreffen einer Reihe gleichermaßen fataler und banaler Umstände rührt. Als Beispiel für die verheerenden Implikationen der gegenwärtigen Situation nennt Crichton im Vorwort die ungeplante Entwicklung eines mit dem menschlichen Pockenvirus eng verwandten tödlichen Mäusepockenvirus durch Wissenschaftler 2001 in Australien. Die Angstdimension dieser Anekdote speist sich aus der Ungeplantheit des Experiments – es ist passiert, ohne dass ein wahnsinniger Wissenschaftler es gezielt angelegt oder ein fanatischer Politiker den Auftrag gegeben hätte. Im Roman wird diese Verquickung zufälliger Umstände, individueller Absichten und sich selbstreplizierender Kräfte dann anhand des Fallbeispiels Nanotechnologie ausgemalt: Nanoroboter, die zu Zwecken der medizinischen Diagnostik in den menschlichen Organismus eingeschleust werden, bilden ein symbiotisches Verhältnis mit E.Coli-Bakterien heraus und organisieren sich schließlich unabhängig nach Prinzipien des Schwarms zu einer destruktiven Kraft. Die Wissenschaftler, die die Nanoroboter allererst entwickelt haben, verlieren in jeder Hinsicht die Kontrolle über ihr Forschungsobjekt, sie erscheinen nicht länger als souverän Agierende, sondern werden zu getriebenen und ferngesteuerten Mechanismen. Diese Entwicklung kulminiert im Showdown des Romans, wenn sich der Körper einer Wissenschaftlerin (und sicherlich ist es kein Zufall, dass es sich hier um eine Frau handelt) als Konglomerat aus Mikropartikeln erweist, als Schwarm eher denn zentral gesteuerter Organismus: »Die Haut ihres aufgequollenen Gesichts und Körpers stob in Teilchenströmen weg von ihr, wie Sand von einer Sanddüne geblasen wird. Die Teilchen bogen sich [...] in die Ecken des Raums.«¹⁵ Die Nanopartikel zeichnen sich durch Flexibilität, Dezentriertheit und Schnelligkeit gegenüber

14 | J. Doyme Farmer und Alletta d'A. Belin zitiert nach M. Crichton: *Prey*, o. S. und S. xi.

15 | Ebd., S. 338.

den Menschen aus. Zu schlagen sind sie erst in dem Moment, in dem ihr menschlicher Gegenspieler nicht länger versucht, die Kontrolle über sie zu gewinnen, sondern ihnen stattdessen mit ihren eigenen Mitteln begegnet. Das ist möglich, weil sich ebenso zufällig wie die biotechnologischen Konstrukte im Labor Phagen entwickeln, die gegen den Schwarm eingesetzt werden können: »[...] schon die Existenz der Phagen im Tank bedeutete eine evolutionäre Veränderung, eine virale Reaktion auf die Bakterien [...]«¹⁶ Beides: biotechnologische Mechanismen und virales Antitoxin entstehen hier aus eigener Kraft, auf der Basis ungesteuerter Prozesse, evolutionärer Schübe.¹⁷

So propagiert Crichtons Roman dieselbe Einsicht, die Richard Preston dramatisch ans Ende seiner Abhandlung stellt: »Die letzte Strategie des Virus war es, seinen Wirt zu verhexen und ein Machtmittel zu werden.« Die Zwitterwesen zwischen Technologie und Biologie werden letztlich geschlagen, aber nur durch andere Zwitterwesen, die ihrerseits alles andere als kontrolliert erscheinen. Der zentrale Konflikt des Romans präsentiert sich so als Auseinandersetzung unterschiedlicher Kräfte eher denn wertgesteuerter und interessegeleiteter Prota-

16 | Crichton: *Prey*, S. 325. Der Einsatz von Bakterien oder Viren als letzter Waffe gegen nicht-menschliche Gegner ist ein altbewährter Topos des Science Fiction-Romans: schon Orson Welles' Version von *Krieg der Welten* bemühte diese Lösung und der Film *Independence Day* inszeniert den gesamten Showdown zwischen Aliens und Menschen in Form einer Analogisierung von kybernetischen und biologischen Viren. Im Gegensatz zu den Klassikern der Gattung inszenieren allerdings jüngere Adaptationen den Topos nicht als Triumph der menschlichen Wissenschaft über außerirdische Tricks, sondern als Freisetzung eines mehr oder weniger autonomen Prinzips – hierfür liefert *Prey* ein geradezu prototypisches Beispiel.

17 | Crichton entwirft ein interessantes Ausgangsszenario, führt aber letztlich die Idee einer dezentralisierten, zufälligen und nicht mit den Kategorien von Gut und Böse zu fassenden Kraft nur bedingt aus, weil er nur zu oft auf triviale Horrorkategorien zurückgreift und die Nanopartikel anthropomorphisiert. Das größte Defizit des Romans mag so auch sein, dass die dezentrale und unwillkürliche Kraft der biotechnologischen Strukturen, die hier geschildert wird, letztlich doch als willensbestimmt und zentralistisch organisiert entworfen wird (misogynistisch mit der Karrierefrau assoziiert, die zum exemplarischen »Träger« der Nanoroboter wird und ihnen »Figur« gibt). Diese Tendenz mag einen Versuch darstellen, die Botschaft von der Notwendigkeit menschlicher Kontrolle über Technologie und Biologie zu retten, die Crichton nicht nur im Vorwort zu diesem Roman entwirft. Siehe dazu mein: *Understanding is Everything: Michael Crichton's Congo*, in: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Lebanon: University Press of New England 2002, S. 68-74.

gonisten. Die Neuartigkeit dieses Denkmodells wird vielleicht am besten durch einen Vergleich mit Michael Crichtons eigenem Werk deutlich: 1968 entwarf er mit *The Andromeda Strain* (dt.: *Staub aus dem All*) noch einen Virenthriller, in dem die negative Kraft klassisch als Virus von außen (aus dem All) kommt und dann nach dem Prinzip der radikalen Abschottung, Eindämmung und Vernichtung bekämpft werden kann. In *Prey* funktioniert diese Maßnahme nicht mehr, weil das feindliche Element längst schon als Teil dessen begriffen wird, was die eigene Sphäre, das eigene Leben ausmacht. Es kann nur noch mit ihm gleichen Mitteln geschlagen werden und bezeichnenderweise erweisen sich diese Mittel hier als eben das, was zuvor verzweifelt abgewehrt wurde: als Viren. Die Devise der Gegenwart heißt folglich auch nicht Elimination, sondern Kooptierung. Nirgendwo wird das deutlicher als in den Erzählungen von globaler Interaktion und transnationalem Konflikt, die sich die Thematik des Viralen und der Infektion zu eigen machen.

3. INFILTRIEREN

Robin Cooks Biothriller *Vector* (dt.: *Der Experte*) beginnt damit, dass ein griechischer Teppichhändler in Manhattan einen Briefumschlag öffnet. Ein weißes Pulver steigt ihm in die Nase, er niest und einige Tage später ist er tot. Milzbrand. Im Umschlag steckt eine Karte, die der Teppichhändler für die clevere Werbebotschaft eines Reinigungsunternehmens hält: »Call Us To Clean Up The Mess!«¹⁸

Vector wurde 1999 veröffentlicht und markiert damit, dass die Bildlichkeit des Infektösen geraume Zeit vor dem 11. September 2001 und den nachfolgenden Anthrax-Anschlägen in den USA für die Auseinandersetzung mit einer (post)modernen Wirklichkeit des Konsums und der globalen Interaktion höchst relevant war. Die Herausgeberinnen eines Sonderbands der Zeitschrift *American Literary History* zum Thema »Contagion and Culture« lesen den Roman denn auch als eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Globalisierung, die vor allem in der Beschreibung des ersten Opfers – eines New Yorker Griechen, der mit türkischen Teppichen handelt – deutlich wird.¹⁹

Für meine Zwecke ist eine weitere Dimension des Buches mindestens ebenso interessant wie die Beschreibung des Opfers: der kul-

18 | Robin Cook: *Vector* (1997), New York: Berkley Books 2000, S. 3.

19 | Priscilla Wald/Nancy Tomes/Lisa Lynch: Introduction: Contagion and Culture, in: *American Literary History* 14/4 (2002), S. 617-624, hier S. 617-618.

turelle und professionelle Hintergrund des Täters. Der Anschlag auf den Griechen wird von dem russischen Taxifahrer Yuri Davydov verübt, den Cook mit einer spektakulären Biografie ausstattet: er soll seinerzeit im berühmten Biowaffenlabor Swerdlowsk in der Sowjetunion als Techniker gearbeitet haben. In dem Labor ereignete sich 1979 ein folgenschwerer Unfall, als Anthraxsporen aus den Belüftungsschächten der Produktionsanlage in die Umgebung austraten. Der Leiter der Nachtschicht in der Fabrik, der so – unwissentlich – eine Milzbrandepidemie auslöst, wird bei Cook zu Yuri Davydov, der mit seiner afroamerikanischen Frau Connie in einer russischen Emigrantenkolonie in Brighton Beach bei New York lebt. Seine Unzufriedenheit mit den Lebensumständen in den USA findet eine fatale Projektionsfläche, wenn er eine Gruppe rechtsextremer Milizionäre kennenlernt und sich deren Projekt auf seine Weise zu eigen macht. Die Nazis, die den Russen verachten, werben ihn an, um einen Milzbrand-Anschlag auf Manhattan vorzubereiten, für den ihnen die nötige Expertise fehlt. Der griechische Teppichhändler dient als Testperson.

Angesichts dieses Szenarios scheint Robin Cooks im Nachwort zum Roman²⁰ formulierte Frage berechtigt. Er macht sich Gedanken um die Experten, die in den Biowaffenlabors der Sowjetunion ausgebildet wurden:

Das Programm wurde angeblich durch die Jelzin-Regierung abgebaut (obwohl viele Experten befürchten, dass das nicht ganz geschah) und eine Diaspora zehntausender bestausgebildeter Biowaffen-Arbeiter ist die Folge. Wenn man sich die gegenwärtigen ökonomischen Verwerfungen Russlands anschaut, dann tut sich unweigerlich die Frage auf: wo sind diese Leute jetzt und was tun sie? Einige fahren vielleicht Taxi in New York City wie Yuri Davydov, der verbitterte Emigrant in *Vector*, und treffen dort auf ebenso verbitterte gewaltbereite Rechtsextreme.²¹

20 | Vor- und Nachworte haben eine interessante gattungsspezifische Funktion im Bio- oder Virenthriller. Genau wie Michael Crichton nutzt auch Robin Cook diesen Teil zu einem direkten Appell an den Leser, indem er die Aktualität, Plausibilität und Wirklichkeitstreue seiner Fiktion betont. Der Roman wird so zum Handbuch für den Ernstfall stilisiert, die Fiktion gerät zur Modellstudie: »In *Vector* waren Gerichtsmediziner als erste mit einem bioterroristischen Vorfall in der Form eines Milzbrandfalls konfrontiert. Da es im Roman eine einfache, wenn auch unüberprüfte Erklärung für den Fall gab, war das Verdachtsmoment der Ärzte bedauernswerterweise nicht stark genug, als dass sie auf einer Folgeuntersuchung bestanden hätten. Wenn sie das getan hätten, hätten sich die nachfolgenden Geschehnisse womöglich verhindern lassen. Das ist eine wichtige Lektion.« (R. Cook: Epilog, in: *Vector*, S. 389).

21 | Ebd., S. 388.

In dieser Überlegung klingt es, als seien die russischen Experten eine besonders gefährliche Altlast des Kalten Krieges – und in eben diesem Sinne wird Yuri im Roman dann auch inszeniert. Der russische Emigrant wird von der amerikanischen Miliz eingesetzt wie eine Waffe. Die rechtsextremen Terroristen glauben Yuri kontrollieren zu können, so wie Yuri das Anthrax und die anderen toxischen Stoffe, mit denen er operiert, kontrolliert. Sobald er seine Aufgabe erfüllt hat und das Anthrax produziert ist, töten die Nazis den Russen. Sie wissen nicht, dass Yuri seinerseits versucht hatte, seine Komplizen zu täuschen. Aufgrund der wechselseitigen Täuschungsmanöver misslingt der Anschlag und schließlich werden auch die rechtsextremen Terroristen nicht überleben. Am Ende öffnen sie einen Brief, der vermeintlich letzte Instruktionen Yuris enthält, und atmen ein weißes Pulver ein ...

Angesichts der terroristischen Szenarien kommen die Angstvisionen Crichtons und Prestons in den Sinn – die Viren, Sporen und Bakterien scheinen hier die Kontrolle übernommen zu haben, die Menschen, die mit ihnen zu tun haben, erweisen sich letztlich immer als unterlegen. In Cooks Roman kann der Gerichtsmediziner Jack Stapleton, der in klassischer Funktion als skeptischer Detektiv unterwegs ist, ebensowenig als effektiver Retter des Wahren und Guten agieren wie Crichtons Wissenschaftler-Protagonist in *Prey* – beide stoßen letztlich zufällig auf die Logik der düsteren Entwicklungen um sie herum und können nur wenig dagegen ausrichten. Zudem scheinen in keinem der Romane, die ihre biotechnologischen Verwicklungen beide auf ursprünglich militärische Experimente zurückführen (in *Prey* werden die Nanoroboter zunächst für Spionagezwecke entworfen, für die sie sich aber nicht eignen), politische oder ideologische Denkmodelle eine wichtige Rolle zu spielen. Die Dichotomie von Schurken und Helden kollabiert ebenso wie die Dichotomie der unterschiedlichen Systeme oder Räume – so gesehen ist die Ersetzung der Kalten-Kriegs-Rhetorik durch die Bildlichkeit des viralen Terrors nur zu angemessen.

Vector ist nicht der einzige Thriller, der die Thematik des terroristischen Einsatzes von infektuösen Agenzien über einen Verweis auf das Ende des Kalten Krieges angeht. Anthony Hickox' Film *Contaminated Man* von 2001, der in England unter dem Titel *The Touch* erschien und im Deutschen den schönen Titel *Bei Berührung Tod* trägt, wählt eine frappierend ähnliche Ausgangsperspektive. Aber hier verlagert sich der Fokus vom Täter auf die Investigatoren, deren Erfahrungen und Denkansätze den Gegensatz zwischen Kaltem Krieg und aktuellem Konflikt reflektieren. Doch zunächst zum Plot des Films: Auch hier steht ein Laborarbeiter im Zentrum des Geschehens. Josef Müller, ein Ostdeutscher, der seit den Jahren des Kalten Krieges in Ungarn lebt und arbeitet (gespielt von Peter Weller, der im Original eingangs

mit interessant akzentuiertem untertitelten Deutsch für Lokalkolorit sorgt), wird von seinem langjährigen Arbeitgeber entlassen. Er arbeitete für einen Konzern, der früher biologische Kampfstoffe herstellte und jetzt unter US-Management steht und offiziell biochemische Forschung für pharmazeutische Zwecke betreibt. Wie sich jedoch binnen kurzem herausstellt, tun auch die US-Konzernleiter nichts anderes als das, was schon immer in der Fabrik geschah. Im Auftrag der amerikanischen National Security Agency, der NSA, werden dort auf höchster Geheimhaltungsstufe biologische Kampfstoffe entwickelt. Müller weiß von all dem nichts. Er will seinen Job zurück und bedroht seinen Projektleiter im Labor. Es kommt zu einem Gerangel, Reagenzgläser gehen zu Bruch und Müller entkommt knapp einem Desaster aus explodierenden Versuchsanordnungen, zerberstenden Laborgeräten und um sich schießenden Wachleuten. Aber zu spät: Er hat sich mit Trinoxin 3, einem Virus, das in der Fabrik produziert wird, infiziert. Mit dem Gift im Leib macht sich auf die Reise quer durchs Land, um seine Frau und seinen Sohn zu besuchen. Die kompliziert-absurde Logik des Films will es, dass das Toxin im erst-infizierten Träger nicht unmittelbar letal wirkt, er könnte durch ein Anti-Toxin gerettet werden, so er denn schnell genug damit geimpft wird. Aber für die Menschen, mit denen er in Kontakt kommt, hat Trinoxin 3 eine weitaus verheerendere Wirkung. Sie sterben binnen Minuten auf höchst dramatische Weise (ein Kritiker des Films schrieb treffend, in den Sterbeszenen käme die Vergangenheit des Regisseurs, der sich zunächst im Genre Splatterfilm einen Namen machte, deutlich zum Ausdruck).

»How do you stop a walking one man time bomb?« fragt der Trailer zum Film und stellt damit die falsche Frage. Denn tatsächlich wird Müller analog zu Cooks Yuri Davydov als Sicherheitsrisiko auf Beinen inszeniert, aber im Film selbst wird dieses Risiko weitaus besser umschrieben: »A walking one-man plague«, wird Müller von dem Mann genannt, der ihm schließlich am dichtesten auf den Fersen ist: David Whitman (William Hurt), ein Immunologe, der für die UN internationale Umweltkatastrophen untersucht. Tatsächlich deutet die Verschiebung des metaphorischen Bezugs – von der Zeitbombe zur ansteckenden Krankheit – auf den zentralen Konflikt des Films. Denn darüber, was nun eigentlich passiert ist, existieren unterschiedliche Mutmaßungen. Während Whitman recht schnell ahnt, dass Müller als unwissentlicher und unwillentlicher Träger für das Toxin fungiert, vermutet sein Gegenspieler, der NSA-Agent Wyler (Michael Brandon), einen terroristischen Hintergrund. Er geht davon aus, dass Müller als Mitglied einer kommunistischen Terrorzelle operiert, das Toxin böswillig und gezielt an sich gebracht hat und ausgeschaltet werden muss. Wylers Logik ist die Logik des Kalten Krieges, eine Logik, die

auf ideologischen Prämissen und auf dem Prinzip der Eindämmung, des *containment*, basiert: lokalisieren, isolieren, ausschalten. Aber diese Logik vermag der Logik des Viralen nicht zu begegnen, die da lautet: freisetzen, infiltrieren, kooptieren.

David Whitman dagegen erkennt, dass nicht Josef Müller das Problem ist sondern Trinoxin 3. Wieder erweist sich das Bioagens als der eigentliche Gegner – ungleich subtiler und ungleich raffinierter als der ungelenke Ostdeutsche mit der Sehnsucht nach einem sicheren Job und seiner Familie. Der Logik der Eindämmung als Erklärungs- und Bewältigungsmodell für die Krisensituation des Films konfrontiert sich so eine eindeutig vom Film präferierte Logik, die man die Logik des Globalen nennen könnte. Diese Logik wird immer wieder mit der Bildlichkeit der amerikanischen Präsenz in der Fremde assoziiert (Whitman etwa bekommen wir in Ungarn zum ersten Mal zu sehen, wenn er eine Tonne mit kontaminierten Material aus einen See birgt, die unübersehbar die Farben der US-Flagge trägt – dies ist nicht länger die Welt des Kalten Krieges und des Ostblocks ...). Alles hängt hier mit allem zusammen und jeder kennt jeden, wie spätestens dann deutlich wird, wenn Whitman herausfindet, dass die amerikanischen Betreiber des ungarischen Pharmaziekonzerns mit dem Militär zusammenarbeiten und dass der CEO des Konzerns zu allem Überfluss seine eigene Großmutter ist. Analog zum Virus Trinoxin 3 deutet sich denn eine andere unterliegende und subversive Kraft an, die mit den Kanälen der Ökonomie und des Konsums eher denn mit militärisch-technologischen Komplexen assoziiert wird: nicht von ungefähr durchziehen eine Vielzahl von Verweisen auf Coca Cola den Film. Nicht nur, dass der gesundheitsbewusste Wissenschaftler Whitman der NSA-Agentin Anderson ihren Coca Cola-Konsum als ungesund vorhält: »Sie verschmutzen [*pollute*] Ihren schönen gesunden Körper«. Beim Showdown des Films wird die Konnotation von Coca Cola mit Kontamination unübersehbar, wenn Müller Tropfen seines infizierten Blutes in eine Coca Cola-Flasche füllt, die er dann mit einem Spielzeug-U-Boot ins Wasserreservoir Budapests steuert. Er droht, die Flasche explodieren zu lassen, wenn man ihn nicht zu seiner Familie lässt.

Ein weiteres Mal – wie in *Vector* – erweist sich hier die Vermischung der kulturellen Räume, das Kollabieren der Weltordnungen und die enge Verknüpfung von Konsum und Kontamination als zentrales Problem. In anderen Worten: der Film inszeniert eine angstbesetzte Situation der Entgrenzung, eine Welt, in der form- und haltgebenden Grenzen und Strukturen verloren gehen. Und wie in den Thrillern, die ich zuvor analysiert habe, ist die Bildlichkeit dieser Entgrenzung eng mit einer ganz spezifischen Inszenierung des Körperlichen verknüpft. All diese Texte beschreiben in großem Detail die Zerstö-

rung des Körpers aus seinem Innersten heraus. Immer wieder wird eine zersetzende Kraft geschildert, die »sich wie ein Buschfeuer« im Körper ausbreitet, wie es in *Vector* heißt,²² den Körper in winzige Einzelteile zerbersten lässt, wie in *Prey*, oder ihn in Sekundenschnelle von innen »verflüssigt«, wie in *Contaminated Man*. Die Bedrohung, so suggeriert diese Logik des Viralen, kommt nicht von außen, sondern von innen – soweit diese Kategorien überhaupt noch Sinn machen angesichts der neuen Weltordnung, die hier evoziert wird. »Die verschwörungsbesessene Angst, vom Feind eingenommen zu werden, mutiert so in die virale Angst, der Feind des eigenen Selbst geworden zu sein«, fasst der Kulturwissenschaftler Peter Knight diese Logik in seiner Studie über aktuelle Verschwörungstheorien zusammen.²³ Wo die nuklearen Waffen die Katastrophe der Explosion heraufbeschwören, evozieren die biologischen Waffen die Horrorvision der Implosion.

Auch in dieser Erzählung erweisen sich dabei die Protagonisten als seltsam hilflos. Sämtliche Akteure in diesem Szenario sind Teil eines globalen Gewebes, das in den USA seinen Anfang nahm, aber sich schon lange nicht mehr auf die USA zurückführen lässt, dass eine unabhängige Logik angenommen und eine unheimliche Eigendynamik gewonnen hat. Eine letzte Analyse wird zeigen, dass die Revision des Genres Virenthriller sich schon Jahre vor *Contaminated Man* in wohl konsequentester Form manifestierte.

4. KOOPTIEREN

Es ist sicherlich kein Zufall, dass *Contaminated Man* in einem düster verschneiten Ungarn spielt, an einem Ort also, der visuell der Vergangenheit des Kalten Krieges so nahe zu liegen scheint, wie es heute eben noch geht. Aber diese Vergangenheit, so macht der Film von den allerersten Szenen in Ungarn an auch wieder deutlich, ist vorbei – und diejenigen, die immer noch in ihrer Logik denken, sind selbst zum Untergang verdammt. Der ultimative Virenthriller zu dieser Einsicht aber ist nicht *Contaminated Man*, sondern der wohl erfolgreichste Virenthriller der jüngeren Zeit, um den es jetzt abschließend gehen soll: *Outbreak* (1995), der Hollywood-Film von Wolfgang Petersen, der auf der Romanvorlage *The Hot Zone* von Richard Preston basiert und

22 | Ebd., S. 20.

23 | Peter Knight: *Conspiracy Culture. From Kennedy to the X-Files*, London: Routledge 2000, S. 278-279, N15. Siehe auch Knights Beitrag in diesem Band.

in mancher Hinsicht als narrative Antizipation der Argumentation des Erfolgsautors von 2002 gelesen werden kann.

Sicher, *Outbreak* spielt größtenteils an einem Ort, der im Hollywoodfilm seit jeher als Heimat schlechthin stilisiert wird: in einer amerikanischen Kleinstadt. Und doch ist gerade dieser Film im Grunde unübersehbar ein Film über das Ende des Kalten Krieges und die Dynamik der Globalisierung, ein Film, der der altbewährten Logik der Eindämmung eine neue Logik des Globalen entgegenstellt, auch wenn er von Kritikern gerne simplizistisch in den Termini des Kalten Krieges fehlgelesen wurde.

Der Film, so schrieb die Kulturwissenschaftlerin Heather Schell platziert sich mit anderen Vertretern des Genres in einem »Virendiskurs«, der »ein verdecktes Mittel dafür wurde, Identität und Kontakt in dem wachsenden Multikulturalismus des globalen Dorfs zu verhandeln«.²⁴ Tatsächlich wurden Viren in den letzten Jahren zum integralen Element der Thematisierung von Globalisierung, Migration und Tourismus. Für Viren spielen geopolitische Grenzen keine Rolle, insofern erweisen sie sich als Ikonen des globalen Zeitalters. Aber natürlich reisen Viren nicht allein: sie werden mitgebracht, und in der Regel weiß der Träger über seine Botenfunktion nicht Bescheid. Diese Einsicht hat – etwa im Kontext der Debatte um Immigrationsbeschränkungen – durchaus phobische Reaktionen zur Folge. Aber die Dämonisierung der Träger ist nur ein möglicher Effekt des Virendiskurses – ein weiterer ist eng mit einer sich verändernden Konzeption von Krankheit verknüpft, die davon ausgeht, dass Krankheit keine externe Bedrohung, sondern ein wesentlicher Bestandteil des Immunsystems ist.²⁵

Die Bedrohlichkeit der viralen Infektion wird im Bild der Kontamination, der Ansteckung durch Kontakt, am besten und am erschreckendsten sichtbar. So hat in *Contaminated Man* das Gefühl einer Ausweg- und Hilflosigkeit, das dem Film unterliegt, nur bedingt mit seiner paranoischen Struktur zu tun, sondern scheint ein weiteres Mal wesentlich mit der Wirkungsweise des Viralen verknüpft zu sein. Das zeigt sich schon in der Eingangsszene des Films, die das Motiv für Whitmans Kampf gegen die Chemiemonopolisten der Welt liefert: Der Film beginnt in Los Angeles, wenn Whitman nach einem Arbeitstag im Labor zu seiner Familie nach Hause kommt, seine Frau küsst

24 | Heather Schell: Outburst! A Chilling True Story about Emerging-Virus Narratives and Pandemic Social Change, in: *Configurations* 33/2 (1997), S. 93-133.

25 | Vgl. zu diesem neuen Krankheitskonzept: William R. Clark: *At War Within. The Double-Edged Sword of Immunity*, New York: Oxford UP 1995.

und die schlafende Tochter liebkost. Kurz danach windet sich die Frau in Krämpfen und auch die Tochter fängt an zu husten. Der amerikanische Familienvater hatte sich im Labor mit eben jenem Toxin infiziert, das Jahre später dem ostdeutschen Familienvater Müller zum Verhängnis werden soll. Dieses Motiv der unwissentlichen Übertragung, das den vertrautesten – den eigenen – Körper zum gefährlichsten Feind werden lässt, zieht sich durch das gesamte Genre. In *Outbreak* sieht man einmal, wie sich eine junge Mutter von ihrer Familie verabschiedet. Ihre Tochter versucht sie zu umarmen, aber die Mutter wehrt weinend ab. Sie ist mit einem fatalen Virus infiziert – eine Umarmung brächte der Tochter den Tod. Hier erweist sich die Macht des Viralen als untrennbar und infam mit dem verknüpft, was als Ur-Eigenstes begriffen wird – als wesentlicher Teil des eigenen Systems, das nicht kontrolliert und isoliert werden kann.

Dabei platziert auch *Outbreak* seine virale Krise zunächst vor dem Hintergrund eines militärischen Szenarios, das schnell durch nicht-militärische Effekte kompliziert wird: Der Film beginnt in einem Söldnercamp in Zaire im Tal des Flusses Motaba, wo 1967 eine Epidemie des Motabafiebers ausbricht. Zwei Militärmediziner, Major General McClintock (Donald Sutherland) und General Ford (Morgan Freeman), entwickeln einen Impfstoff gegen das tödliche Fieber, entscheiden sich dann aber, das Söldnerlager mit einer Feuerbombe zu zerstören, anstelle die infizierten Männer zu retten. Sie sind entschlossen, den Impfstoff zurückzuhalten und das Motaba-Virus für die biologischen Kriegsführung in der Hinterhand zu halten. In der Filmgegenwart bricht die Epidemie wieder aus – und diesmal nicht nur in Afrika, sondern auch in den USA. Träger des Virus ist ein kleiner Affe, der illegal in die USA eingeschleust und dort von einem Tierhändler angekauft wird, der kaum Gelegenheit hat, die fatalen Folgen seines Gesetzesbruchs zu bereuen. Obwohl sich das Motabafieber mit fataler Geschwindigkeit ausbreitet, halten die beiden Armee-Mediziner ihr Antiserum weiterhin zurück, bis es schließlich zu spät ist, weil das Virus mutiert – es wird nun durch die Luft (airborne-) übertragen.²⁶ Auch hier findet sich schließlich Rettung, dank dem nonkonformistischen Virologen Sam Daniels (den Dustin Hoff-

26 | Dieser Prozess der Mutation – und damit der Flexibilität und Unberechenbarkeit – kann als zentrales Motiv dieser Viruserzählung gesehen werden. Es führt die fatale Wirksamkeit des Virus vor Augen. Brigitte Weingart wies in diesem Zusammenhang auf die Semantik des Wortes »Motaba« hin, das zum einen den – afrikanischen – Ursprung des Virus bezeichnet, »[d]urch seine klangliche Nähe zum lateinischen *mutare* (verwandeln) [aber auch] auf den Aspekt der Verwandlungsfähigkeit, des Proteushaften des Virus« verweist. (B. Weingart: Ansteckende Wörter, S. 84).

man genauso anlegt wie William Hurt einige Jahre später seinen Whitman, Typ schrullig-leidenschaftlicher Experte).

Wie so viele andere Virenthriller zelebriert auch dieser Film die Paranoia. Die Bildlichkeit des Kontakts selbst wird hier angstbesetzt, wenn die Wissenschaftler in ihren astronautengleichen Schutzanzügen durch afrikanische und amerikanische Lazarette wandern. Im Verlauf des Films, vor allem, sobald die Mutation erfolgt ist, assoziiert man diese Aufmachung mit Überleben: ein Riss im Schutzanzug, der unvermittelten Kontakt bedeutet, bedeutet auch den Tod.²⁷

Heather Schell nimmt die paranoische Logik und Symbolik des Films (die visuell durch die elaborierten Schutzanzüge und Dekontaminationsmechanismen, narrativ in der gleich zweimal montierten Episode des »verletzten«, da zerrissenen Schutzanzugs vermittelt wird) zum Anlass, ihn als anti-afrikanisches Plädoyer für die Aufrechterhaltung und Wiederherstellung von Grenzen und damit als Plädoyer für eine Kalte-Kriegs-Logik der Eindämmung zu lesen: »Jüngere Virenliteratur führt die Verbindung zwischen individuellen menschlichen Körpern und der scheinbar unbegrenzten Geografie der neuen Viren sorgfältig und detailliert aus. Wie eine Zelle, die im Begriff ist, durch die eingepackten Virenkopien in ihr zu zerbersten, erscheint Afrika von einer Infektion befallen, die sich jeder Beschränkung widersetzt.«²⁸ Damit ist die kausale Logik, auf der der Film *Outbreak* basiert, zweifellos gut beschrieben. Aber wenn man sich mit dem Lösungsmodell, das der Film propagiert, auseinandersetzt, wird es schon komplizierter. Sicherlich wird Eindämmung an zentraler Stelle ausdrücklich befürwortet. Aber die angestrebten Eindämmungsmaßnahmen beinhalten hier nicht nur die Maßnahme der Quarantäne, sondern schließlich auch die sehr viel drastischere Wendung, eine infizierte Kleinstadt auszulöschen. Wenn General McClintock die führenden Repräsentanten des Weißen Hauses dazu aufruft, seinen Kurs zu unterstützen, zeigt er ihnen eine Videokarte der Vereinigten Staaten, auf der die verheerende Ausbreitung der Epidemie simuliert wird. Und sein abschließendes Plädoyer eröffnet eine erschreckende Perspektive: »Man muss Eindämmungsmaßnahmen im globalen Kontext sehen. Seien Sie mitfühlend, aber seien Sie mitfühlend im globalen

27 | Vgl. hierzu: P. Knight: *Conspiracy Culture*, S. 191-193 und Knights Beitrag in diesem Band.

28 | H. Schell: *Outburst!*, S. 112. Ähnliche Lesarten des Films und von Prestons Romanvorlage in den Termini des Kalten Kriegs entwerfen auch Lisa Lynch in »The neo/bio/colonial Hot Zone«, Stephen Dougherty in »The Biopolitics of the Killer Virus Novel« und Ilana Semmler in: *Ebola Goes Pop: The Filovirus from Literature into Film*, in: *Literature and Medicine* 17/1 (1998), S. 149-174.

Rahmen.« Aus dem Mund einer Person, die zu dieser Zeit schon unzweifelhaft als der Schurke des Films etabliert ist, muss dieses Plädoyer für ›global compassion‹ mit einem gewissen Maß an Skeptizismus aufgenommen werden. Und tatsächlich zeigte McClintock in einer früheren Unterhaltung mit seinem so viel einfühlsameren und gewissenengeplagten Komplizen General Ford bereits sein wahres Gesicht: »Wir müssen die konventionelle Eindämmung weiter betreiben. Und Sie müssen einen absoluten Medienblackout aufrechterhalten. Kontrollieren Sie Ihre Untergebenen.«

Von Anfang an scheinen die Verschwörer hinter den Entwicklungen herzuhinken, eben weil sie davon besessen sind, die Situation eingedämmt und geheim zu halten und sich dadurch als unfähig erweisen, wirksam Krisenmanagement zu betreiben. Die Logik des ›get in, get out‹ – General Fords Befehl an den Virologen Sam Daniels, bevor er ihn nach Afrika schickt – macht keinen Sinn mehr, weil ›Afrika‹ längst überall ist, immer einen Schritt den Bemühungen voraus, es dahin zurückzubekommen, wo es hingehört.

Wenn die Krise letztlich aufgelöst wird, dann aus genau dem Grund, dass Ford tatsächlich die Kontrolle über seine Untergebenen verliert. Wie später *Contaminated Man* (und zahlreiche andere Biothriller) zelebriert *Outbreak* den eigenwilligen Individualisten, den Wissenschaftler, der sich dem Diktat des Establishment nicht beugt und der militärische Hierarchien und Befehlsstrukturen grundsätzlich unterläuft. Und mehr noch als in anderen Filmen des gleichen Musters muss dieser Wissenschaftler die Erfahrung machen, dass er es mit zwei Gegnern zu tun hat, die engstens miteinander verknüpft sind: dem militärisch-technologischen Komplex und dem Virus. Beide Gegner, so wird schnell deutlich, sind auf konventionellem Weg nicht zu bewältigen, und beide erfordern Maßnahmen, die erstaunlich ähnlich sind. Sam Daniels und sein heißblütiger Adlatus Major Salt (Cuba Downing, Jr.) durchbrechen die Kalte Kriegs-Logik der Eindämmung und der Geheimhaltung und führen ein Handlungsmodell ein, das sich als weitaus effektiver erweist: wie das Virus begeben auch sie sich in die Luft.

Der letzte Showdown wird eingeleitet, wenn Sam Daniels und Major Salt einen Armeehubschrauber entführen. Wenn sie sich in die Lüfte erheben ruft Salt triumphierend »We're airborne« und echot so Sams frühere entsetzte Einsicht in die virale Mutation: »It's airborne.« Von der sprichwörtlichen Bewegung in die Luft einmal abgesehen bedient Sam sich aber auch einer Vielzahl anderer Instrumente des ›on the air‹-Gehens: er erzwingt Zugang zu einem Fernsehsender und sendet seine Suche nach dem Träger-Affen durch die ganze Nation und er plädiert über Funk an die Bomberpiloten, die ihn letztlich mit dem Helikopter abschießen wollen. Indem er die Wendigkeit des

Virus simuliert, greift Sam auf Guerillatechniken der Subversion und der Appropriation zu, Techniken, die in den 1990ern schon lange nicht mehr die Optionen des Unterlegenen verkörpern, sondern zu erfolgreichen Geschäftsstrategien geworden sind.

Aber die Dynamik dieser Wendung nur auf den Protagonisten des Films zu projizieren hieße den Film missverstehen. Denn die Logik des Viralen wird in *Outbreak* ja letztlich eben nicht personalisiert. Schon wenn der Film von Afrika zur ersten US-Location wechselt, dem United States Army Medical Research Institute of Infectious Diseases (USAMRIID) in Maryland, offenbart sich der wahre Repräsentant des Viralen: die Kameraperspektive. In einer vielgerühmten Kamerafahrt führt der Kameramann Michael Ballhaus die vier Sicherheitslevel des Biolabors vor. Mit subtilem, beharrlichen und konstantem Nachdruck bewegt sich die Kamera durch das Labor. Selbst wenn die Zugangsbedingungen, wie wir durch veränderte Kleidungs-codes, komplizierte Dekontaminationseinrichtungen und Identifikationsmechanismen wahrnehmen, immer ausschließlicher werden, hält die Kamera in ihrer Bewegung nicht einmal inne. Indem sie alle Widerstände überwindet und problemlos zu den gefährlichsten und geheimsten Teilen des Labors vordringt, bezeichnet die Kamera einen Aktionsmodus, den Sam Daniels sich erst am Ende des Films erschließt: flexibel, spektakulär und unbeirrbar nachdrücklich. Die Kameraperspektive folgt damit dem Prinzip des Viralen. Am Ende des Films ist das Motaba-Virus ausgemerzt. Die Logik des Viralen aber hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits als unwiderlegbar erwiesen.

Keiner der Filme und Romane, um die es auf den vorangegangenen Seiten ging, inszeniert die Bedrohung des Viralen ausschließlich oder primär im Sinne eines militärischen oder terroristischen Einsatzes. Aber genau in dieser Wendung – die das virale Prinzip »kulturalisiert« und es so als integrales Bestandteil der globalen Weltordnung nach dem Kalten Krieg erscheinen lässt – kommt eine Logik zum Ausdruck, die auch die populärwissenschaftlichen Schriften und militärstrategischen Maßnahmen unserer Tage zunehmend dominiert: Die neuen »Konflikte« und Bedrohungsszenarien, so will diese Logik, erfordern neue und unbürokratische Reaktionsmuster, subtilere und umfassendere Kontrollmechanismen, gezielte Interventionen. Der virale Gegner soll – nicht nur im Virenthriller – mit den eigenen Mitteln geschlagen werden. Im Jahre 2003 werden die USA geschätzte 5,9 Milliarden US Dollars auf »gegen-terroristische Forschung und Entwicklung« verwenden, berichtet der Council for Responsible Genetics. Im Zuge dieser Maßnahmen werden internationale Bemühungen, biologische Waffen abzuschaffen, zunehmend unterminiert, weil die amerikanische Verteidigungsindustrie mit eben den Pathogenen

arbeitet, die internationale Vereinbarungen illegal erklären wollen.²⁹ Tatsächlich: die virale Bedrohung unserer Tage lässt sich im Kalten Kriegs-Denken der klar gezogenen Grenzen – ›wir‹ gegen ›die‹ – nicht länger fassen.

LITERATUR

- Clark, William R.: *At War Within. The Double-Edged Sword of Immunity*, New York: Oxford University Press 1995.
- Cook, Robin: *Vector* (1997), New York: Berkley Books 2000.
- Council for Responsible Genetics: Statement vom 21.2.2003, <http://www.gene-watch.org/press/biowar-statemento22103.html> vom 29.11.2003.
- Crichton, Michael: *Prey*, New York: HarperCollins 2002.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992.
- Dougherty, Stephen: *The Biopolitics of the Killer Virus Novel*, in: *Cultural Critique* 48/1 (2001), S. 1-29.
- Garrett, Laurie: *The Coming Plague. Newly Emerging Diseases in a World Out of Balance*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1994.
- Knight, Peter: *Conspiracy Culture. From Kennedy to the X-Files*, London: Routledge 2000.
- Langbein, Kurt/Christian Skalnik/Inge Smolek: *Bioterror. Die gefährlichsten Waffen der Welt*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 2002.
- Lynch, Lisa: *The neo/bio/colonial Hot Zone. African Viruses, American Fairytales*, in: *The International Journal of Cultural Studies* 1/2 (1998), S. 233-252.
- Lynch, Lisa: ›Not a Virus, but an Upgrade‹. *The Ethics of Epidemic Evolution in Greg Bear's Darwin's Radio*, in: *Literature and Medicine* 20/1 (2001), S. 71-93.
- Mayer, Ruth: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Lebanon: University Press of New England 2002.
- Miller, Judith/Stephen Engelberg/William Broad: *Virus. Die lautlose Bedrohung. Biologische Waffen – die unsichtbare Front*, Stuttgart: Droemer 2001.
- Miller, Judith/Stephen Engelberg/William J. Broad: *US Germ Warfare Research Pushes Treaty Limits*, in: *New York Times* vom 4.9.2001, S. A1.

29 | Council for Responsible Genetics: Statement vom 21.2.2003, <http://www.gene-watch.org/press/biowar-statemento22103.html> vom 29.11.2003. Vgl. auch: Judith Miller/Stephen Engelberg/William J. Broad: *US Germ Warfare Research Pushes Treaty Limits*, in: *New York Times* vom 4.9.2001, S. A1.

- Pearson, Keith Ansell: *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, London: Routledge 1997.
- Preston, Richard: *The Demon in the Freezer. The Terrific Truth about the Threat from Bioterrorism*, London: Headline 2002.
- Schell, Heather: *Outburst! A Chilling True Story about Emerging-Virus Narratives and Pandemic Social Change*, in: *Configurations* 33/2 (1997), S. 93-133.
- Schell, Heather: *The Sexist Gene: Science Fiction and the Germ Theory of History*, in: *American Literary History* 14/4 (2002), S. 805-827.
- Semmler, Iliana: *Ebola Goes Pop: The Filovirus from Literature into Film*, in: *Literature and Medicine* 17/1 (1998), S. 149-174.
- Wald, Priscilla/Nancy Tomes/Lisa Lynch: *Introduction: Contagion and Culture*, in: *American Literary History* 14/4 (2002), S. 617-624.
- Weingart, Brigitte: *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

