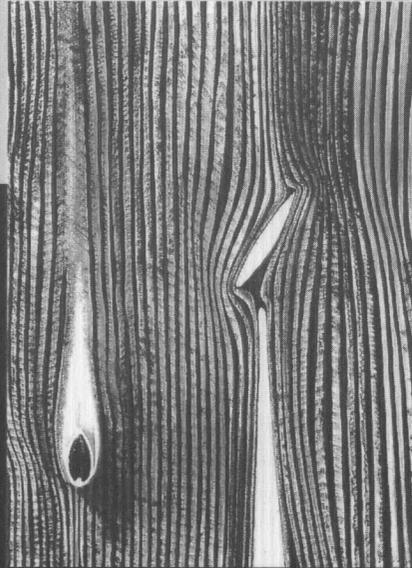


Literatur

Claudia Benthien /
Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.)

Über Grenzen

Limitation und Transgression
in Literatur und Ästhetik



VERLAG
J.B. METZLER

Claudia Benthien / Irmela Marei Krüger-Fürhoff
(Hrsg.)

Über Grenzen

Limitation und Transgression
in Literatur und Ästhetik

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Über Grenzen : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik /
Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.). -
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1999
(M-&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)
ISBN 3-476-45207-7

ISBN 3-476-45207-7

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigungen, Übersetzung, Mikroverfilmungen und Einspeicherung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 1999 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Umschlaggestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung einer Abbildung
von Max Ernst © VG Bild-Kunst

Printed in Germany

Inhalt

<i>Claudia Benthien / Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Vorwort	7
<i>Joachim Grage</i>	
Abgrund und unendlicher Horizont. Skandinavische Meeresdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts	17
<i>Barbara Hunfeld</i>	
Das sprachloses All und der Kosmos der Sprache. Semiotische Grenzen und Grenzüberschreitungen in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“	39
<i>Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Gefährliche Lektüren. Inzest als literarischer Grenzgang in Mary Shelleys „Mathilda“	62
<i>Christine Schmider</i>	
Versuchung zwischen Wort und Bild. Zur Ästhetik des Aufschubs in Flauberts „La Tentation de saint-Antoine“	84
<i>Franziska Herold</i>	
Der totalitäre Leib. Zur Körpermetaphorik sowjetischer Grenz-Erzählungen der 30er Jahre	108
<i>Claudia Benthien</i>	
Poetik der Auflösung. Fluidale Erkenntnis und regressive Kosmogonie in Brochs „Der Tod des Vergil“	136

Christof Kalb

Selbstbildung im Leiden.

Zur Rekonstruktion beschädigter Identität in Ritual und Kunst 161

Claudia Breger

Mimikry als Grenzverwirrung.

Parodistische Posen bei Yoko Tawada 176

Brigitte Weingart

Parasitäre Praktiken.

Zur Topik des Viralen 207

Dirk Hohnsträter

Im Zwischenraum.

Ein Lob des Grenzgängers 232

Brigitte Weingart

**Parasitäre Praktiken.
Zur Topik des Viralen**

Wie nähert man sich dem ‚Virus‘ im Diskurs - „auf allen Viren“? Da hat man sich gleich einen Kalauer, einen (eher schlechten) Wortwitz eingehandelt. Eine Fußnote aber am Rande des Haupttextes bringt diesen in Verbindung mit einem Autornamen und verleiht ihm eine gewisse Autorität: Zitiert wird hier der Lyriker Oskar Pastior, genauer gesagt dessen Gedicht „sestine mit spin“. Am Diskurs anderer parasitieren, heißt in diesem Fall *parazitieren*, denn Pastiors Sestine ist ihrerseits aus den vorgefundenen Versatzstücken anderer Diskurse zusammengesetzt, woraus der Autor auch keinen Hehl macht. Auch die Sestinen sind nämlich – für Gedichte eher ungewöhnlich – mit Fußnoten ausgestattet, mittels derer auf ihr konstitutives Außen, auf ihre Wirtstexte, verwiesen wird. Als Fundstelle wird dort Christoph Meckels Text *Container* angeführt: „Wie sie weiterkommen, auf allen Vieren, mit und ohne Haut und Knochen“.²

Leicht erkennbar, daß der Parasit Pastior die Stelle für seinen Bedarf viral umgeschrieben hat, bei seinem Gastmahl ein ‚e‘ hat unter den Tisch fallen lassen. Im allgemeinsten Sinne heißt Parasit sein nämlich: „bei jemandem speisen“.³ Das griechische Wort *parasitos* („Nebenspeiser“) bezeichnete ursprünglich einen unbetenen Gast an der Tafel. Davon leitet sich die Bezeichnung Parasit oder Schmarotzer für jene biologische Spezies der Vielzeller ab, die auf Kosten eines Wirtsorganismus leben. Von der für Gast *und* Wirt vorteilhaften Symbiose unterscheidet sich das parasitäre Verhältnis dadurch, daß es nur einem von beiden nützt, nämlich dem Parasiten.⁴

¹ Pastior, Oskar: sestine mit spin. In: ders.: Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten. München, Wien 1994, S. 14f.

² Pastior, Oskar: Die Fußnoten. In: ebd., S. 88.

³ Serres, Michel: Der Parasit [1980]. Frankfurt/M. 1987, S. 17.

⁴ Vgl. Dönges, Johannes: Parasitologie. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, New York 1988, S. 2f.

Auch Viren sind parasitäre Nutznießer, kleinste Partikel ohne eigenen Stoffwechsel – ohne Haut und Knochen gewissermaßen. Über ihren biologischen Status herrscht insofern Unklarheit, als sie sich nicht eindeutig entlang der Unterscheidung ‚lebender Organismus‘ oder ‚unbelebte Materie‘ kategorisieren lassen. Wie ein Parasit läßt auch ein Virus seinen Wirt für sich arbeiten; unabhängig von der Wirtszelle kann es nicht existieren.⁵ Eine Besonderheit im Vergleich zum gewöhnlichen Parasiten besteht allerdings darin, daß das Virus das genetische Programm der Zelle zu seinen Gunsten umschreibt. Es richtet also bei seinem Gastgeber in jedem Falle erheblichen Schaden an.

Auch in Pastiors Sestine bekommt die Parazitage eine Eigendynamik. „Mit Spin“, das bedeutet: mit dem Eigendrehimpuls eines Kernteilchens. *Eine kleine Kunstmaschine* hat Pastior seine Sestinensammlung genannt:

Vom Standpunkt der Experimentalphysik, also des Textaufkommens, wäre die Sestine ein generatives Maschinchen, eine Wahrheitsdroge, ein philosophischer Koinoor, ein Oulipotential.⁶

Günstigstenfalls würde also das vorgefundene Material dem Maschinchen eingepeist und käme in der äußerst manierten, hochformalisierten Gedichtform der Sestine wieder heraus: Sechseinhalb Sechszeler mit wiederkehrenden Schlußwörtern, deren Reihenfolge von Strophe zu Strophe wechselt. Warum also nicht gleich eine Sestinen-Software entwickeln?

„Wenn schon Sestine, dann bitte sehr auch gegen den Strich ‚überdreht‘!“⁷ Um die Form produktiv zu machen, muß das Normative als Provokation verstanden

⁵ Auf diese prekäre Daseinsform geht auch die Frage zurück, ob Viren tot oder lebendig sind. Die Verkomplizierung dieser Unterscheidung begleitet die Geschichte der Virologie; auch die Visualisierung von Viren hat nicht zur eindeutigen Klärung verholfen. Als man in den dreißiger Jahren unter dem Elektronenmikroskop die kristalline Struktur des Tabakmosaikvirus entdeckte, mußte der Status von Viren als ‚lebendigen Wesen‘ angezweifelt werden. Für eine Klassifizierung als ‚lebendig‘ spricht hingegen, daß Viren, obwohl nicht selbständig lebensfähig, lebende Mechanismen in ihrem Sinne und zum Zweck ihrer eigenen Vermehrung und ihres Überlebens kontrollieren. Auch können bestimmte Viren abgetötet und wieder reproduktionsfähig gemacht werden. Vgl. dazu ausführlicher Levine, Arnold J.: *The Origins of Virology*. In: *Fundamental Virology*. Hg. v. Bernard N. Fields u.a. 3. Aufl. Philadelphia 1996, S. 1-6.

⁶ Pastior: *Das Nachwort* (Anm. 1), S. 79.

⁷ Ebd., S. 80.

werden. Also arbeitet Pastior mit Zusatzregeln, speziellen Grammatiken für die einzelnen Sestinen, die das Material selbst suggeriert. Das Ergebnis ist die paradox erscheinende Verfahrensanleitung „Subversion durch Zusatzregeln.“⁸ Kein Wunder also, daß die „sestine mit spin“ auf den ersten Blick aussieht, als hätte ein Computervirus sich an der Datei zu schaffen gemacht und eine Datenbank aus Zitaten in Permutation versetzt – allerdings keineswegs willkürlich, sondern mit Methode, wie sie gute Viren auszeichnet. Ihre Intelligenz und die Tendenz, sich zu verselbständigen haben übrigens dazu geführt, daß die Frage ‚tot oder lebendig‘ auch in der Informationswissenschaft verhandelt wird – in bezug auf kybernetische Viren.

In der „sestine mit spin“ zirkuliert aber noch ein anderer Fremdkörper, der sich in Form eines Fremdworts dort eingeschlichen hat: „Ai Zi Bing“ – die chinesische Bezeichnung für AIDS –, zitiert „Aus Forschung und Wissenschaft“, wie ebenfalls aus den Fußnoten zu erfahren ist. Die Herkunft des Vokabulars der Sestine wird dort als „diffus, eine Art Liquidation diverser Assoziationsbrocken und Reminiszenzen“ bezeichnet.⁹ Auf dem Umweg durch eine Gemengelage von Fremdwörtern, mutierenden Zitaten und Fußnoten, die nicht so recht zum Text zu gehören scheinen, und die die Eigentumsverhältnisse von Texten, die Unterscheidung von Eigenem und Fremden verkomplizieren, sind wir also mitten im Thema angekommen: Im folgenden geht es um ein Metaphernfeld, das mit dem Aufkommen von AIDS aktualisiert wurde. Es organisiert sich um die Figur des Virus, bzw. des Parasiten, und avancierte vor dem Hintergrund ästhetischer Praktiken und Theorien der sogenannten ‚Postmoderne‘ zum *Kollektivsymbol*.

Dieser Begriff wurde von dem Literaturwissenschaftler und Diskursanalytiker Jürgen Link ausgearbeitet,¹⁰ der (mit Luhmann) davon ausgeht, daß die Moderne

⁸ Ebd., S. 80.

⁹ Ebd., S. 87.

¹⁰ Vgl. insbesondere Link, Jürgen: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. Frankfurt/M. 1988, S. 284-307; ders.: *Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seine Rolle bei der Diskurskonstitution*. In: *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jh.* Hg. von Jürgen Link u. Wulf Wülfing. Stuttgart

einerseits durch die Ausdifferenzierung verschiedener Spezialdiskurse – wissenschaftlicher Diskurse etwa – charakterisiert ist, andererseits durch die Tendenz und Notwendigkeit, diese wiederum miteinander in Beziehung zu setzen. Für diese Kommunikation jenseits der Arbeitsteilung bedarf es eines diskursübergreifenden Sprachvorrats – einer Art ‚Alltagswissen‘, von Link als ‚Interdiskurs‘ bezeichnet. Dieser Interdiskurs besteht aus ‚Figuren, Klischees, Stereotypen, Vorstellungsarten, pragmatischen Ritualen usw.‘¹¹ Er formiert sich durch die Auswahl von Elementen aus den verschiedenen Spezialdiskursen, die für den Zweck der reintegrativen Kommunikation besonders geeignet sind. Man kann ihn also als ein Ensemble diskursiver Schnittstellen auffassen, zu dessen Elementen das System der Kollektivsymbole gehört, die ihrerseits miteinander vernetzt sind und deren Bedeutungen relativ aufeinander bezogen sind.¹² „Das Symbolsystem scheint also wie ein ‚Markt‘ zu funktionieren, auf dem verschiedene Spezialdiskurse bestimmte exemplarische Stereotypen umschlagen können.“¹³ Der enorme ‚Marktwert‘ des Virus – es ist offenbar unmöglich, ‚außerhalb‘ der Kollektivsymbolik zu sprechen – zeigt sich einerseits daran, daß der Begriff aus der Spezialisten-Domäne des wissenschaftlichen, genauer des medizinischen (molekularbiologischen, immunologischen) Diskurses zur allgegenwärtigen Metapher geworden ist. Er hat aber auch die Grenze zum Spezialdiskurs der Informationstechnologie überschritten und zirkuliert seitdem als ‚Computervirus‘, woraus wiederum eine Rückkopplung an das Alltagswissen resultiert.

An Texten unter anderem von Jacques Derrida, Jean Baudrillard und William Burroughs wird hier zu zeigen sein, daß sie diesbezüglich kursierende Gemeinplätze nicht nur auf sehr unterschiedliche Weise weiter- oder umschreiben. Diese

1984, S. 63-92; ders.: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen 1996.

¹¹ Link 1988 (Anm. 10), S. 289.

¹² Für eine konzise Zusammenfassung siehe ebd., S. 286: „Unter Kollektivsymbolen möchte ich Sinn-Bilder (komplexe, ikonische, motivierte Zeichen) verstehen, deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen, beispielsweise technohistorischen Relevanz ergibt, und die gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch und nicht zuletzt pragmatisch verwendet werden.“

¹³ Ebd., S. 293.

Texte werfen auch die Frage nach ‚viralen‘ Schreibweisen auf, von Strategien der Immunisierung durch eine virenfreie Meta-Sprache bis zur konsequenten Anwendung der Metapher auf sich selbst.

Für diese Form von Selbstapplikation kann Pastiors virenverseuchtes Sestinenprogramm stehen. Gleichzeitig verweist es auf eines der Charakteristika, die das Schlagwort ‚Postmoderne‘ aufruft: das der ‚Zitatkultur‘. So hat etwa Frederic Jameson, der zu den Theoretikern gehört, die den Begriff als Epochenspezifikum geprägt haben, das Pastiche als eine der zentralen stilistischen Verfahrensweisen hervorgehoben. Das Pastiche bedient sich vorgefundenen Materials – ob als ‚maskierte Rede‘ durch Imitation oder als ‚Flickwerk‘ durch die Montage von Zitaten – und ist insofern durchaus als parasitäre Praxis zu bezeichnen.¹⁴

Der affirmative Gebrauch der Kategorie ‚Postmoderne‘ ist vor allem außerhalb des angloamerikanischen Bereichs nicht die Regel. Auch in der Formulierung ‚die sogenannte ‚Postmoderne‘‘ klingt eine Vorsicht an, die im geschriebenen Diskurs mit der Verwendung von Anführungszeichen indiziert wird: man zitiert, man spricht die Sprache eines Anderen, gleichzeitig darauf bedacht, eine Distanz dazu zu signalisieren.¹⁵ In einem Interview bezeichnet Derrida Anführungszeichen als ‚Präservative des Sprechakts‘.¹⁶ Daß sie auch im Falle der ‚sogenannten‘ ‚Postmoderne‘ häufig die Funktion haben, sie sich vom Leib zu halten, bringt eine Diagnose von Karlheinz Barck auf den Punkt. Sie bezieht sich auf die Rezeption zeitgenössischer französischer Theorien als ‚gegenaufklärerisch‘ und ‚anti-rationalistisch‘:

¹⁴ Vgl. Jameson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society. In: Postmodern Culture. Hg. v. Hal Foster. London, Concord/Mass. 1983, S. 111-125, bes. S. 114f. Jameson betont ausschließlich das Kriterium der stilistischen Nachahmung, doch als Pastiche bezeichnete man ursprünglich die aus Teilen anderer Werke zusammengesetzte ‚Flickoper‘ der Barockzeit.

¹⁵ Vgl. Derrida, Jacques: Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms. In: The States of ‚Theory‘. History, Art, and Critical Discourse. Hg. v. David Carroll. New York, Oxford 1990, S. 63-94, hier S. 74.

¹⁶ Mit größter Vorsicht übrigens – in Klammern: „(allons-nous mettre partout des guillemets, ces préservatifs du speech act, pour protéger notre langage contre la contamination?)“ Derrida, Jacques: Rhétorique de la drogue [Interview mit J.-M. Hervieu]. In: ders.: Points de suspension. Entretiens. Hg. v. Elisabeth Weber. Paris 1992, S. 241-267, hier S. 266 (Fußnote).

So wie nach dem Einbruch des AIDS-Virus in das menschliche Immunsystem die absurdesten Theorien aufgestellt wurden, um den biologischen Angriff einem äußeren Feind zuzuschreiben, so sehen Kritiker und Gegner die Postmoderne als eine Art Virus an, das quasi von außen die Abwehrmechanismen ganzer Kultur- und Denksysteme zerstört.¹⁷

Das Virus gehört also nicht nur zu den virulenten Metaphern im ‚Zeitalter‘ der ‚Postmoderne‘, sondern diese wird gleichzeitig selbst als ‚Virus‘ konzeptualisiert. Warum dockt das Virus als Kollektivsymbol bevorzugt am Dispositiv ‚Postmoderne‘ an?

Dazu zunächst ein paar Hinweise auf die Eigenschaften des biologischen Virus: Die Bezeichnung ‚Virus‘, die im Lateinischen für ‚Schleim, Saft, Gift‘ steht, hatte lange die allgemeinere Bedeutung des ‚Ansteckungs- oder Giftstoffs‘. Die Vorliebe des kulturkritischen Diskurses für Krankheitsmetaphern, mittels derer sich die Bedrohung des sozialen Körpers durch ‚grassierende‘, ‚um sich greifende‘ gesellschaftliche Pathologien plakativ diagnostizieren läßt, hat sich deshalb nicht auf das Virus konzentriert; der Topos der Ansteckung, des ‚Kontagiösen‘ (Nietzsche) wurde eher über die gerade einschlägigen Infektionskrankheiten aufgerufen. Seit es in den Dreißiger Jahren gelang, unter dem neu entwickelten Elektronenmikroskop Viren sichtbar zu machen und ihre Funktionsweise genauer zu bestimmen, hat sich eine metaphorische Verwendung etabliert, die über die Konnotation des die Integrität des Eigenen irritierenden ‚Fremdkörpers‘ hinaus auf den typischen Prozeß von Einnistung, Latenz und Subversion des Wirtsorganismus referiert.

Was Viren auszeichnet ist die Fähigkeit, Informationsträger umzukodieren und durch diesen Sabotageakt den normalen Funktionsablauf zu stören; darauf geht bekanntlich die Analogie zwischen biologischen und Computerviren zurück. Wegen ihres simplen Baus können sich Viren nur innerhalb der kontaminierten Zelle reproduzieren, indem sie deren Ausstattung für ihre eigene Replikation

¹⁷ Barck, Karlheinz: Richtungs-Wechsel. Postmoderne Motive einer Kritik politischer Vernunft: Jean-François Lyotard. In: Postmoderne – globale Differenz. Hg. v. Robert Weimann u. Hans Ulrich Gumbrecht. 2. Aufl. Frankfurt/M., S. 166-181, S. 167. Und an anderer Stelle: „Postmoderne = Gegenaufklärung lautet die Gleichung der Kritiker, die sich damit selbst gegen Kritik immunisieren.“ Ebd., S. 166.

verwenden. Voraussetzung dieses Prozesses ist, daß der Gast die Sprache des Wirtes spricht: Das Virus gibt seiner Wirtszelle in deren eigenem Code das Programm zur Vermehrung seiner selbst zu lesen – eine Eigenschaft, die dem Virus im populärwissenschaftlichem Jargon Attribute wie ‚Angreifer mit Tarnkappe‘, ‚unsichtbarer Eindringling‘ beziehungsweise ‚unsichtbarer Killer‘, ‚raffinierte[r] Überlebenskünstler‘ oder – nach dem Vorbild der ‚linken Bazille‘ – ‚niederträchtige Mikrobe‘ eintragen hat.¹⁸ Die Personifizierung des Krankheitserregers, mitunter verstärkt durch den männlichen Artikel im nicht-fachsprachlichen Gebrauch (*der Virus*), erweist sich dabei auch als Sicherheitsmaßnahme: Die Unterstellung von Identität domestiziert das bedrohliche Ding, ist der erste Schritt, ‚es in den Griff zu kriegen‘ und das eigene Immunsystem zu stärken.

Entsprechende Sachbücher kündigen sich mit Titeln wie *Zellpiraten – Die Geschichte der Viren* oder *Viren – Diebe, Mörder und Piraten*¹⁹ häufig als Kriegsgeschichten an.²⁰ Piraterie und Guerillakrieg sind gängige Metaphorisierungen für den ungleichen Kampf, der seitens des vermeintlich Schwächeren (das winzige Virus ohne eigenen Stoffwechsel) mit ‚strategischem Geschick‘ geführt werden muß. Die Umkehrung von objektiv ungleichen Kräfteverhältnissen durch Raffinesse eignet sich aber auch hervorragend zur Romantisierung. Das qualifiziert die Figur des Virus – darin der des ‚Spions‘ vergleichbar – als Selbstbeschreibungskategorie insbesondere für Denker der ‚Subversion‘ und trägt zu ihrem hohen Wert auf dem „Quotation market“²¹ auch der postmodernen Theorie bei.

Ein Musterbeispiel für diese Stilisierung findet sich in einem Text über das Selbstverständnis der Künstlergruppe *General Idea* von dem Mitglied AA Bron-

¹⁸ Alle Zitate aus Willen, Karin: *Viren. Die unsichtbaren Killer*. München 1995.

¹⁹ Levine, Arnold: *Viren – Diebe, Mörder und Piraten*. Heidelberg u. a. 1992; Scott, Andrew: *Zellpiraten – Die Geschichte der Viren. Molekül und Mikrobe*. Basel, Stuttgart 1990.

²⁰ Und lösen sehr häufig auch ein, was sie versprechen. Zur Kriegsmetaphorik vgl. etwa die Überschriften in Willen (Anm. 18): *Viren*, Kap. II: „Kampf mit ausgefeilten Strategien“: 1. „Angreifer mit Tarnkappe: Was Viren sind“, 2. „Invasion: Wie Viren in menschliche Zellen eindringen“, 3. „Überwältigung: Wie Viren sich vermehren“, 4. „Abwehrtruppen: Mit welchen Mitteln der Körper zurückschlägt“, 5. „Scheinrückzug: Wie Viren der Abwehr entkommen“, 6. „Spurensuche: Wie Forscher den Kampf aufnehmen“, 7. „Neutralisation: Wie Schutzimpfungen das Virus entwaffnen“ etcetera.

²¹ Vgl. Derrida (Anm. 15), S. 74.

son. Das System, an dem General Idea – in guter Pop-Manier – mittels vorgebllicher Komplizenschaft parasitiert, ist die spätkapitalistische Marktwirtschaft mit ihren Möglichkeiten massenmedialer Ausbreitung:

We know that we had no entrée through the front door of museums and galleries into the world of glamour that seduced us, and we chose instead the viral method: utilizing the distribution and communication forms of mass media and specifically of the cultural world, we could infect the mainstream with our mutations [...].²²

Analogien zwischen diesen viralen oder parasitären Machenschaften und bestimmten Topoi in der Postmoderne-Diskussion bieten sich insofern an, als sich dieser Diskurs als Schauplatz von Grenzverhandlungen darstellt. Die ‚Postmoderne‘ läßt sich als Diskursformation beschreiben, die das Virus/das Virale als Kategorie zur Erfassung verschiedenster Praktiken etabliert, in denen Systemgrenzen auf dem Spiel stehen. Metaphorisch gesprochen, macht sich das Virus an den Querstrichen zwischen Literatur/Theorie, Natur/Kultur (bzw. Technik), Mensch/Maschine, Privatheit/Öffentlichkeit etcetera zu schaffen. Nur selten wird die Übertragung der Metapher zwar mit solch emphatischen Identifizierungen gehandhabt wie in der Selbstbeschreibung des kanadischen Kultur- und Medientheoretikers Arthur Kroker:

Arthur Kroker is the Canadian virus. His aim is to invade the postmodern mind, replicate its master genetic code and, in this clonal disguise, endlessly proliferate critical thinking.²³

Dennoch greifen sowohl Verteidiger wie Kritiker der ‚Postmoderne‘ häufig auf die einschlägige Krankheitsmetaphorik zurück. Der Krisendiskurs kulminiert in der Rede von den drei Toden, die – weil hinreichend plakativ – zur Verschlag-

²² AA Bronson: *Myth as Parasite – Image as Virus*. General Idea's Bookshelf 1967-1975. In: *The Search for the Spirit*. General Idea 1968-1975. Ausstellungskatalog Art Gallery of Ontario. Ontario 1997, S. 7-10, hier S. 8. Seit den achtziger Jahren betreffen die Botschaften, die General Idea mit Mitteln der Werbung in Umlauf bringt, insbesondere das Thema AIDS. – Für weitere Beispiele vgl. Rothleder, Dianne: *From False to Viral Consciousness*. In: *CTHEORY*. Theory, Technology, Culture. http://www.ctheory.com/a-from_false.html. Vgl. auch diverse Beiträge in „VirusExpress“. Hg. v. Matthias Michel in Zusammenarbeit mit Isabelle Köpfler und Meret Ernst. Frankfurt/M., Zürich 1997.

²³ Kroker, Arthur, Marilouise Kroker u. David Cook: *Panic Encyclopedia*. The Definitive Guide to the Postmodern Scene. Houndmills, London 1989, S. 265.

wortung des Phänomens ‚Postmoderne‘ eine gewisse Prominenz erlangt hat: Tod des Subjekts/der Geschichte/der Metaphysik.²⁴ Zu den Symptomen für die Diagnose einer ‚Krise der Repräsentation‘²⁵, einer ‚Krise der kulturellen Autorität und ihrer Institutionen‘²⁶ gehört die Destabilisierung der Unterscheidung von Original und Kopie (wie sie etwa die *appropriation art* in der Aneignung ‚fremder‘ Bilder paradigmatisch vorführt).²⁷ Für eine entsprechende ‚postmoderne‘ Kritik, die nicht von einem vermeintlich objektiven Standpunkt operiert, sondern ihre Verfahren von ihrem Gegenstand bezieht und damit die Grenze zwischen Theorie und Literatur in Frage stellt, wurde von Rosalind Krauss der Begriff der ‚paraliterature‘ vorgeschlagen.²⁸

Es ist nun auffällig, daß seitens einer Lektürepraxis, die sich verschiedentlich explizit gegen die homogenisierende Subsumption unter ‚-ismen‘ geäußert hat, nämlich der Dekonstruktion, eben diese Resistenz gegen Vereinheitlichungsgeboten selbst unter das Paradigma des ‚Parasitismus‘ gestellt wird: So greift Jacques Derrida in den (theoriebedingt eher seltenen) Versuchen der Selbstdefinition wiederholt auf die Figur des Virus bzw. des Parasiten zurück:

I often tell myself, and I must have written it somewhere – I am sure I wrote it somewhere – that all I have done, to summarize it very reductively, is dominated by the

²⁴ Vgl. stellvertretend Flax, Jane: *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley 1990, S. 32 ff.

²⁵ Vgl. Boyne, Roy u. Ali Rattanso: *Introduction*. In: dies. (Hg.): *Postmodernism and Society*. London 1990, S. 12.

²⁶ „Decentered, allegorical, schizophrenic... – however we choose to diagnose its symptoms, postmodernism is usually treated, by its protagonists and antagonists alike, as a crisis of cultural authority, specifically of the authority vested in Western European culture and its institutions.“ Owens, Craig: *The Discourse of Others: Postmodernism and Feminism* [1983]. In: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 166-190, hier S. 166.

²⁷ Referenz wird nicht, wie noch in moderner Kunst, in der Inszenierung von Selbstreferenz und ästhetischer Autonomie lediglich eingeklammert, sondern als solche problematisiert – so zumindest die programmatischen Aussagen. Vgl. dazu Owens: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, Part 2 [1980]. In: ebd., S. 70-87, hier S. 85.

²⁸ Krauss verweist dabei speziell auf die Arbeiten von Roland Barthes und Derrida. Vgl. Krauss, Rosalind: *Poststructuralism and the ‚Paraliterary‘*. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge/Mass. 1985, S. 291-295. Für eine Destabilisierung der Kategorie einer ‚parasitären‘ Kritik vgl. dann wiederum Miller, J. Hillis: *The critic as host*. In: ders.: *Theory Now and Then*. New York 1991, S. 143-170.

thought of a virus, what could be called a parasitology, a virology, the virus being many things.²⁹

Die Stelle, auf die Derrida sich selbst indirekt zitierend anspielt, ist die Fußnote in einem Interview über „Die Rhetorik der Droge“, das auch das Aufkommen von AIDS zum Thema hat. In diesem Interview beschreibt er das Ereignis AIDS als „für unsere Zeit absolut originär und unauslöschbar“, als eine Gegebenheit, die eine Markierung durch das Andere, eine „Krise des Natürlichen“ deutlich mache. Diese sei AIDS zwar vorgängig, aber die Immunschwäche ver helfe ihr zu einer „ungeheuren, effektiven, alltäglichen Lesbarkeit – wie auf einer Tafel, oder auf einem riesigen Bildschirm“.³⁰ In dieser Lektüre von AIDS als Zeichen klingt nicht nur ein im Sprechen über AIDS häufig anzutreffender apokalyptischer Ton an („Krise“).³¹ Einmal mehr wird hier das Auftauchen der Immunschwäche mit Sinn belegt, als über sich selbst hinausweisendes Zeichen interpretiert. Derridas Diagnosen unterscheiden sich zwar erheblich von anderen kursierenden Versionen, in denen AIDS als Strafe Gottes, als Folge von Sittenverfall oder von wissenschaftlich-technologischem Übermut des zeitgenössischen Menschen angesehen wird. Dennoch zeichnet sich in Sinnzuschreibungen wie derjenigen, AIDS habe jener „tödlichen und unzerstörbaren Spur des Dritten“ zur Lesbarkeit verholphen, die die Dekonstruktion immer schon aufzuzeigen bemüht war – die Verunreinigung des Eigenen durch das Fremde, der Integrität durch das sie unterlaufende Ausgeschlossene –, eine Art AIDS-Hermeneutik der Hermeneutikkritik ab.

In der *Grammatologie*, der Logik des Supplements, der Theorie des *pharmakons* hat Derrida diese ursprüngliche Kontamination, die die Idee des ‚Ursprungs‘ problematisch macht, als die konstitutive Anwesenheit der Schrift ausgewiesen.

²⁹ Derrida: *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*. In: *Deconstruction and the Visual Arts*. Art, Media, Architecture. Hg. v. Peter Brunette u. David Wills. Cambridge Mass. 1994, S. 9-32, hier S. 12.

³⁰ Derrida (Anm. 16), S. 264 (meine Übers.).

³¹ Wobei ‚Krise‘ nicht nur mit Anführungszeichen versehen wird, sondern auch als „oberflächliche“ Bezeichnung markiert wird: „une ‚crise‘, comme on dit superficiellement, de la naturalité“. Derrida (Anm. 16), S. 260. Im Hinblick auf den „apokalyptischen Ton“ ist wenigstens hinzuweisen auf eine Arbeit Derridas, die auch die Unmöglichkeit, nicht apokalyptisch zu klingen, thematisiert: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie [1980]. In: ders.: *Apokalypse*. Wien 1985, S. 9-90.

Die Verdrängung der Schrift als Nur-Akzidentiellem ebenso wie die des Technologischen als lediglicher Prothese wird – sehr reduktiv formuliert – in Derridas Logik als Verdrängung des Todes lesbar (denn „[j]edes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch“³²). Derridas Lektüren setzen jene *condition technologique*³³ ins Recht, auf deren Unterschlagung zentrale Kategorien der philosophischen Tradition beruhen, und haben zu einer gleichsam ‚epidemischen‘ Verbreitung von Anführungszeichen beigetragen, wo von ‚Ursprung‘, ‚Geschichte‘, ‚Subjekt‘, etcetera die Rede ist.

AIDS wäre also als Verlängerung der Dekonstruktion zu denken, die wiederum als ‚Denken der Ansteckung‘ auf einer anderen Ebene AIDS antizipiert hätte? Wäre dann das AIDS-bedingte Verdikt des Kondoms womöglich das sichtbare Zeichen für die unauslöschbare „Spur des Dritten“, die symbolische Materialisierung eines bisher unsichtbaren Supplements, das von der Vorstellung einer exklusiven Intimität zwischen ‚Subjekten‘ bisher verdrängt wurde? So wie die allgegenwärtigen Anführungszeichen als „Präservative des Sprechakts“ Begriffe zusammenhalten und verwendbar machen, die sich als qua Ausschluß konstruiert erweisen, aber nicht aufgegeben werden können? Wie ist dieses Verhältnis von gegenseitiger Repräsentation zu denken?

„The virus being many things“: An den Stellen, wo sich Derrida direkt und immer mit dem Verweis auf AIDS der Virenmetaphorik bedient, verweist er auf folgende Analogien zur Dekonstruktion:

- Das Virus (die Dekonstruktion) ist weder tot noch lebendig.³⁴
- Das Virus (die Dekonstruktion) ist weder innen noch außen.³⁵
- Das Virus (die Dekonstruktion) hat kein Alter.³⁶
- Von dem Virus (der Dekonstruktion) wird man die Spur verlieren.³⁷

³² Derrida: *Grammatologie* [1967]. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1992, S. 120.

³³ Derrida (Anm. 16), S. 259.

³⁴ „[I]t is something that is neither living nor nonliving; the virus is not a microbe.“ Derrida (Anm. 29), S. 12.

³⁵ „Comme tout bon parasite, il [le pharmakon] est à la fois dedans et dehors. Le dehors se nourrit du dedans. [...] La ‚deconstruction‘ est toujours attentive à cette indestructible logique du parasitage.“ Derrida (Anm. 16), S. 249.

³⁶ „Le virus n'a pas d'age.“ Ebd., S. 267.

Die Gemeinsamkeiten lassen sich also vorläufig auf das Kriterium der Hybridität bringen: „weder-noch“, „zwischen“ – eine Konnotation, die Derrida andernorts über Metaphern wie „Bastard“, „Monster“ oder „Gespenst“ aufruft. Die Virologie bietet ein Metaphernfeld *par excellence* nicht nur für Grenzgängertum und für die Problematisierung von Grenzen als Ergebnis von Setzungen. Qua Virus lassen sich darüber hinaus jene Aspekte von Unsichtbarkeit und Latenz konzeptualisieren, für die in dekonstruktiven Texten die Wendung des „immer schon“, „toujours déjà“, klassisch geworden ist, beispielsweise wenn von der konstitutiven Anwesenheit des Technologischen im Natürlichen, des Öffentlichen im Privaten, des Fremden im Eigenen, der Kopie im Original die Rede ist. Es ist der Ausschluß dieses Anderen, der das Funktionieren entsprechender Diskurse gewährleistet.

Dieses Funktionieren wird durch die dekonstruktive Lektüre verkompliziert, indem sie die Konstruktion von Diskursen nachzeichnet und die Fremdkörper zum Vorschein bringt. Die erste Operation besteht im Einnisten in den Wirtstext, gerne über einen Nebeneingang, indem ein Nebengeräusch oder eine *en passant* vollzogene Ausgrenzung aufgegriffen wird, um daran die uneingestanden Voraussetzungen für das Funktionieren des Texts abzulesen.³⁷ Die Kategorien der Lektüre werden nicht aus einem epistemologisch vermeintlich sicheren Außen bezogen, sondern aus dem Wirtstext abgeleitet, auf den ‚angewendet‘ sie zu dessen (Selbst-)Aushöhlung führen – daher das Beharren auf der Gleichzeitigkeit von Innen und Außen. Konsequenz: Anstelle von ‚Klartext‘ (man könnte es auch *safe text* nennen) tritt Unentscheidbarkeit:

[I]f you follow these two threads, that of a parasite which disrupts destination from the communicative point of view – disrupting writing, inscription and the coding and

³⁷ „But it [,deconstruction‘] is more like a virus; it is a form of a virus, of which we will loose the trace. [...] There will continue to be little organisms with independent lives.“ Derrida (Anm. 29), S. 32.

³⁸ In Derridas *Signatur – Ereignis – Kontext* beispielsweise setzt die Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie Austins an einer Stelle ein, wo bestimmte Sprechakte als „lediglich parasitär“ von dem Universalität beanspruchenden Modell ausgeschlossen werden. Vgl. Derrida: *Signatur – Ereignis – Kontext*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S. 291-314, S. 310.

decoding of inscription – and which on the other hand is neither alive nor dead, you have the matrix of all I have done since I began writing.³⁹

Einschreibung – Dekodierung – Umkodierung: Das Ziel dieser Aktivität ist Störung, Verhinderung verlustfreier Übertragung. Wie *virus* hat im Französischen auch *parasite* neben der biologischen eine kommunikationstechnische Bedeutung und bezeichnet Nebengeräusche und Sendestörungen, bei der Radioübertragung zum Beispiel. Die Umschreibung/Umkodierung hätte demnach den Zweck der destruktiven Verhinderung – eine Selbstauskunft, die bis hierher allen Vorurteilen gegenüber der Dekonstruktion entgegenkommt.

Doch die dekonstruktive Textpolitik zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht die Peripherie gegen das Zentrum ausspielt, wie eine bestimmte ‚Emphase des Randes‘ vermuten läßt. Sie insisitiert vielmehr auf Unentscheidbarkeit und auf der Notwendigkeit einer ‚doppelten Einschreibung‘. Diese Herausforderung für ‚Systemkritik‘, die Perspektive von beiden Standpunkten, innen und außen, miteinander zu verweben, wird von Derrida auch als ‚strategische Wette‘ beschrieben.⁴⁰ Entsprechend läßt Derrida die mutmaßliche Privilegierung des ‚Parasitären‘ wieder umkippen, wo er von der Dekonstruktion als super-parasitär („un discours ‚sur-parasite‘“), also am Parasiten parasitierend, spricht.⁴¹

Mit dem Setzen auf ‚Störung‘, zu dem die Virenanalogie verleitet, kokettiert Derrida mit einer Art Hacker-Ethos: AIDS und Computerviren nehmen der Dekonstruktion die Arbeit ab, indem sie – „not only technologically, but also technologicopoetically“ – jene Unentscheidbarkeiten übersetzen, die Derrida (nicht

³⁹ Derrida (Anm. 29), S. 12.

⁴⁰ Vgl. Derrida: *Fines hominis* [1968]. In: Anm. 38, S. 119-142, hier S. 140.

⁴¹ Derrida (Anm. 16), S. 248. Die konstitutive Unentscheidbarkeit von Gastgeber und Gast in der ‚parasitage‘ wird auch von Peter Krapp als Selbstbeschreibung der Textpraxis Derridas diskutiert. Krapps eigener Vertextungsmodus als ‚Parasit des Parasiten‘, als ‚Hyperparasit‘, kopiert die ‚konsequente Einschreibung der doppelten Geste‘ in seinen eigenen Text hinein (womit der Begriff des ‚Eigenen‘ einmal mehr produktiv problematisch wird). Das Parazitieren ist nicht eine Form der Textpolitik oder eine Schreibweise unter anderen, sondern „es gibt aufgrund der Struktur der Sprache keinen Text ohne Zitat“. Krapp, Peter: *Der Parasit des Parasiten*. In: *Politiken des Anderen*, Bd. I: *Eingriffe im Zeitalter der Medien*. Hg. v. Hannelore Pfeil u. Hans-Peter Jäck. Bornheim-Roisdorf 1995, S. 43-54, hier S. 45 f.

immer schon, aber gemäß seiner Auskunft 1990 seit 25 Jahren) suggeriert hat.⁴² Mittels Viren machen Medien auf sich aufmerksam und damit auf jene *condition technologique*, die die Grenze zwischen ‚tot‘ und ‚lebendig‘ problematisch macht. Als weitere Beispiele für die überall beobachtbaren Störungen, die das Modell des Virus zu „verstehen“ helfe, werden die Kontrollverluste von Polizei, Handel und Militär angeführt.⁴³

Daß diese cyberpunkigen Assoziationen im Einklang stehen mit den Diagnosen eines Theoretikers, mit dem Derrida ansonsten wenig teilt, außer gelegentlich gemeinsam als ‚französischer Irrationalismus‘ abqualifiziert zu werden, unterstreicht die These, daß hier ein Topos aufgerufen wird, der insbesondere in den achtziger Jahren auf eine kollektive Resonanz zählen konnte: Auch Jean Baudrillard, in dessen Texten sich in dieser Zeit der Krebsmetapher die „Viralität und Virulenz“⁴⁴ hinzufügt, hält „Aids, Börsenkrach, elektronische Viren und Terrorismus“ zwar nicht für austauschbar, „aber sie sind irgendwie miteinander verwandt“.⁴⁵

Die Verwandtschaften mit Derrida hören hier allerdings auch schon auf: Baudrillard sieht virale Prozesse überall dort am Werk, wo Systeme infolge von Übersättigung autodestruktiv reagieren. Sie üben damit dort eine Form immanenter Selbstregulierung aus, wo keine Intervention von außen mehr möglich ist. Wo sich Kommunikation, Ökonomie, Politik und Sexualität in einem ständigen Prozeß der Selbstüberholung befinden und eine unkontrollierbare, nicht mehr an Referenz gebundene Zirkulation von Zeichen den Normalfall darstellt, lassen die Systeme ihre eigenen Logiken ins Anormale mutieren. Die Pathologie der *Formen* hätte demnach – als eine Art Selbstsubversion – eine basalere Pathologie, die der *Formeln*, provoziert.⁴⁶ Für diese Veränderung veranschlagt Baudrillard

⁴² Derrida (Anm. 29), S. 12.

⁴³ Ebd., S. 12.

⁴⁴ So der Titel eines Gesprächs Baudrillards mit Florian Rötzer, in: ders. (Hg.): Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M. 1991, S. 81-92.

⁴⁵ Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen*. Ein Essay über extreme Phänomene [1990]. Berlin 1992, S. 45.

⁴⁶ Vgl. Baudrillard (Anm. 44), S. 82.

das Paradigma der Viralität, die eine zeitgenössische Emanation des Bösen („des bösen Geists“) darstelle – so in dem Essay über „extreme Phänomene“ mit dem Titel *Transparenz des Bösen*.

In der ihrerseits sich überschlagenden Rhetorik Baudrillards wird für dieses Stadium der Begriff der Krise verabschiedet zugunsten dessen der „Katastrophe“.⁴⁷ In diesem Szenario figuriert AIDS dann als Effekt der sexuellen Befreiung und der damit eingeleiteten „Entzauberung“ und „Trivialisierung“ des Sexes durch totale Promiskuität – womit sich Baudrillard argumentativ in der Gesellschaft erreaktionärer und Katholizismus-naher AIDS-Interpreten befindet.⁴⁸ Die Gegenüberstellungen, die Baudrillards Text entlang des Viralitätsmodells prozessiert, sind einschlägig für konservative Kultur- als Technologiekritik: die Idee einer vorgängigen, robusten Natürlichkeit, gegen deren technologische Vereinnahmung sich der Organismus qua „reaktiver Virulenz“⁴⁹ zur Wehr setzt; Transzendenz versus Transparenz, Materialität versus Virtualität, Alterität versus Ähnlichkeit etcetera.

Dem beschwörerisch-apokalyptischen Gestus Baudrillards entspricht, daß der Erscheinung des Bösen durch die viralen Mutationen ein prophylaktischer Zweck zugeschrieben wird (wobei sich die Warnung subjektlos bzw. objektiv gebärdet durch den Verweis auf die Autorität der ‚Phänomene‘). Gleichzeitig aber wird die Umkehr oder ‚Heilung‘ im fortgeschrittenen Stadium des Zerfalls für unwahrscheinlich gehalten – was den häufig im Bezug auf Baudrillards Denken geäußerten Vorwurf des Zynismus provoziert. Diese Unaufhaltsamkeit des Zerfalls beflügelt die Analogie zu den metastatischen Wucherungen des Krebses und der epidemischen Ausbreitung der Viren.

⁴⁷ Vgl. Baudrillard (Anm. 45), S. 45.

⁴⁸ Paul Virilio klinkt sich in einem Text über „Cybersex“ in den gleichen Diskurs ein und beruft sich am Ende seiner Ausführungen folgerichtig auf den Vatikan. Was bei Baudrillard als Virulenz gehandelt wird, metaphorisiert Virilio mit einem dazu synchronen Kollektivsymbol als „Radioaktivität“. Vgl. Virilio, Paul: *Cybersex*. Von der abweichenden zur ausweichenden Sexualität. In: *Lettre International* 74 (Frühjahr 1996), S. 74-77.

⁴⁹ Baudrillard (Anm. 45), S. 73.

Auch Baudrillard lehnt übrigens die Bezeichnung ‚Postmoderne‘ ab,⁵⁰ als deren Galionsfigur er häufig gehandelt wird,⁵¹ spricht aber seinerseits von „unserer Hypermoderne“.⁵² Für diese Dimension des ‚Hyper‘ steht in seiner Rhetorik das Virale.⁵³ Auch er beansprucht eine Sprache, die sich „an das, worüber sie spricht, anschmiegt“, die „sich vom Viralen infizieren lassen [muß]“, doch für seine textuellen Verfahrensweisen hat das andere Konsequenzen als etwa für Derrida. Zwar wird die Destabilisierung der Systeme durch eine Sprache, die deren eigene Logik antizipiert, auch hier als „strategische Wette“, nämlich als „Pokerspiel“, metaphorisiert.⁵⁴ Statt sich in bestehende Texte ‚einzunisten‘, setzt Baudrillard auf eine generalisierende Drastik, eine Rhetorik der Emphase, einen Wucher-Diskurs (ohne Fußnoten übrigens).

Konkret sieht das so aus, daß durch eine verallgemeinernde These Unterkomplexität hergestellt und dann zur Auffächerung ein Metaphernfeld (etwa aus Spezialdiskursen der Forschung und Wissenschaft) durchgespielt wird. Die Bewegung zwischen verschiedenen Elementen des synchronen Systems von Kollektivsymbolen und ihre ‚falsche‘, aber kommunikativ plausible Verwendung bezeichnet Jürgen Link als „Katachresenmäander“.⁵⁵ *Transparenz des Bösen* liest sich als durchlaufender Katachresenmäander, als Metaphern- und Motivhopping in einem Netz von „Figuren, Klischees, Stereotypen, Vorstellungsarten, pragmatischen

⁵⁰ Vgl. Bohn, Ralf u. Dieter Fuder: Baudrillard lesen. In: dies. (Hg.): Baudrillard. Simulation und Verführung. München 1994, S. 7-14, hier S. 10.

⁵¹ So etwa vom postmodernen Virus Kroker: „Jean Baudrillard [...] is the postmodern commotion. Internationally acclaimed as the author of postmodern culture and society“ etcetera. Kroker u.a. (Anm. 23), S. 265.

⁵² Baudrillard (Anm. 45), S. 88.

⁵³ Baudrillard hält ‚das Virale‘ entsprechend nicht für eine Metapher, da Metaphern auf der Differenz verschiedener Bereiche beruhen, die es im Zeitalter der Virulenz, wo alles alles ansteckt, nicht mehr gebe (vgl. Anm. 45, S. 14). Der Bezug auf das ‚Phänomenale‘ und die Ausgrenzung des Nur-Metaphorischen liest sich hier als Figur der Autorisierung, durch die sich der Sprecher der apokalyptischen Rede zum lediglichen Empfänger unzweideutiger Zeichen stilisiert.

⁵⁴ Baudrillard (Anm. 44), S. 84 f.

⁵⁵ Zum Begriff des Katachresenmäander vgl. etwa Link: *faust II*, gelesen als katachresenmäander der europäischen kollektivsymbolik. In: *KultuRRevolution 3* (juni 1983), S. 51-56. Ein perfektes Beispiel: „Aids ist eine Art ‚Krach‘ der sexuellen Werte, Computer haben eine ‚virulente‘ Rolle im Börsenkrach der Wallstreet gespielt, aber, ihrerseits infiziert, lauert auf sie ein ‚Krach‘ der EDV Werte.“ Baudrillard (Anm. 45), S. 45.

Ritualen usw.“ (so Link über die Elemente des Interdiskurses). Daß die ‚Argumentation‘ dabei außer Kontrolle gerät, scheint der performativen Strategie des viralen Schreibens geschuldet.

Baudrillard hat dieser Schreibweise den Namen „fiction-theory“ gegeben.⁵⁶ In einem Buch über die Virtualisierung des Subjekts in *postmodern science fiction* hat der Film- und Kulturwissenschaftler Scott Bukatman vorgeschlagen, auch Baudrillards Texte als Science Fiction, genauer: als „terminal identity fiction“ zu lesen.⁵⁷ *Terminal Identity* – so auch der Titel von Bukatmans Untersuchung –, das heißt: Letztidentität, Endstation von Identität, Schluß mit Identität, aber auch: ‚Terminal‘-Identität. Zwischen den Kulturanalysen Baudrillards, Techno-Prophesezeichnungen à la Marshall McLuhan und diversen Cyberpunk-Erzählungen⁵⁸ lassen sich nach Bukatman nicht nur stilistische, sondern auch thematische Gemeinsamkeiten feststellen. Dazu gehört vor allem das zentrale Motiv der Dezentralisierung des Subjekts, das Baudrillards Texte mit denen des Science Fiction-Genres teilen: Im Zeitalter fortgeschrittener Technologien ist der Mensch zur Schnittstelle eines umfassenden Mediennetzwerks geworden.

Die Formulierung „terminal identity“ ist ein Zitat des medienevolutionär ebenso interessierten wie besorgten William Burroughs.⁵⁹ Burroughs hat auch den Slogan „language is a virus from outer space“ geprägt, der dann durch die Adaption von Laurie Anderson erneut in Umlauf gebracht wurde. Seine Texte machen

⁵⁶ Baudrillard: Baudrillard Live. Selected Interviews. Hg. v. Mike Gane. New York, London 1993, S. 11, 82.

⁵⁷ Vgl. Bukatman, Scott: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham, London 1993, S. 9.

⁵⁸ „Cyberpunk“ ist eigentlich eine Bezeichnung für Computer-Hacker, die in den künstlerischen und literarischen Bereich mäandrierte und nun für ein breites Spektrum von Fiktionen einer von Computer- und Biotechnologien dominierten Zukunftswelt verwendet wird. Vgl. dazu ausführlich Mayer, Ruth: *Cyberpunk. Eine Begriffsbestimmung*. In: *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Hg. v. Martin Klepper, Ruth Mayer u. Ernst-Peter Schneck. Berlin, New York 1996, S. 163-173.

⁵⁹ „You are dogs on all tape. The entire planet is being developed into terminal identity and complete surrender.“ Burroughs, William S.: *Nova Express*. New York 1964, S. 21. In der deutschen Übersetzung klingt der Versuch, die Mehrdeutigkeit beizubehalten, so: „Ihr seid nur noch Hundefutter für den Computer. Der ganze Planet wird auf totale Nivellierung und bedingungslose Kapitulation getrimmt.“ *Nova Express*. In: William S. Burroughs I. Frankfurt/M. 1978, S. 587.

deutlich, daß die Assoziation von ‚Medien‘ und Viren dem diskursiven Ereignis ‚Computervirus‘ vorausgehen und die Figur des Virus bereits früher verwendet wurde, wo es um die Durchlässigkeit der Mensch-Maschine-Schnittstelle ging. Burroughs‘ literarischer Kosmos ist seit den frühen sechziger Jahren mit Viren verschiedenster Provenienz bevölkert, die analog zum biologischen Virus gebaut sind. Über dessen Funktionsmechanismus – von ihm signifikant als „Grammatik“ bezeichnet – war Burroughs ziemlich gut informiert.⁶⁰ Der wohl prominenteste Aspekt dieser ausgeprägten Virenpräsenz in Burroughs‘ Texten tritt besonders deutlich in der Science Fiction-nahen Mythologie⁶¹ um den „Nova Mob“ hervor: Hier geht es um die Manipulation durch den die Galaxie beherrschenden Nova Mob mit Hilfe von ‚Medienviren‘.

Wort und Bild werden hier als ansteckend konzeptualisiert und sind die zentralen Instrumente der Agenten der Nova-Verschwörung. Mit ihrer Hilfe verschärfen sie bestehende Konflikte und erreichen so, „daß der Planet explodiert, d.h. zur Nova wird“.⁶² Der Nova Mob fungiert als Chiffre für ein totalitäres System im HighTech-Zeitalter, in dem die Verwischung der Grenze zwischen Mensch und Maschine durch die Omnipräsenz cyborg-artiger Wesen inszeniert wird. Deren Manipulierbarkeit wiederum wird mit der Logik der Droge assoziiert („Junk“, als Oberbegriff für verschiedenste einzuverleibende Fremdkörper, gehört zu Burroughs‘ Obsessionen). Das Virus repräsentiert hier indoktrinäre Machenschaften wie psychologische Kriegsführung und Gedankenkontrolle.⁶³

⁶⁰ „Es ist bemerkenswert, daß die Grammatik des Virus derselben unabänderlichen Ordnung unterliegt. Hier ist das Aktionsschema eines Grippevirus: Freisetzen (Hatschii): anfälliger Wirt: Festsetzen des Virus an einer Zellwand: Festsetzen in anderen Zellen: Reproduktion innerhalb der Zelle: Reproduktion innerhalb anderer Zellen: Verlassen der anderen Zellen: Verlassen des Wirts, um einen neuen anfälligen Wirt zu überfallen.“ Burroughs: *The Job*. Gespräche mit Daniel Odier [1969]. Frankfurt/M., Berlin 1986, S. 170.

⁶¹ Vgl. dazu Burroughs‘ *Selbstauskunft*: „My purpose is to write for the Space Age“ [1964]. In: William S. Burroughs – *At the Front: Critical Reception 1959-1989*. Hg. v. Jennie Skerl u. Robin Lydenberg. Carbondale/Ill. 1991, S. 265-268.

⁶² Burroughs (Anm. 59), S. 627.

⁶³ Auf frappierende Weise enthalten Burroughs‘ Texte Versatzstücke der Ursprungsmythen, die das Aufkommen von AIDS provoziert hat: biologische Kriegsführung, Laborunfall, Genmanipulation etcetera. Hinzu kommt, daß Burroughs‘ Szenarien zum Teil in Milieus stattfinden sind, die im Zusammenhang mit AIDS als ‚Risikogruppen‘ stigmatisiert wurden: Homosexuelle und Dro-

Die virale Infiltrierung durch die Medienmacht wird auch unter Rückgriff auf aus heutiger Perspektive ‚ältere‘ Medien dargestellt, etwa als Implantation eines ‚biologischen Films‘. Die Entwicklungsdauer des Negativs läßt sich dabei hervorragend als Latenzzeit interpretieren: Zeit im übrigen auch für eine mögliche Intervention. In einem kleinen Text aus dem Nova-Umfeld, dem „Interview mit einem Virus“, steht der mutmaßliche Anführer des Nova Mob Mr. Martin, hier – *pars pro toto* – selbst als Virus dargestellt, Rede und Antwort. Aus seiner Perspektive klingt das *Procedere* so:

Ich will Ihnen kurz erklären, wie das läuft. Nehmen wir als Beispiel eine einfache Viruskrankheit: Hepatitis. Diese Krankheit hat eine Inkubationszeit von zwei Wochen. Wenn ich also weiß, wann der Virus drinsitzt (und das weiß ich, weil ich ihn euch selber reinsetze), dann weiß ich auch, wie ihr in zwei Wochen aussehen werdet – nämlich *gelb*. Als erstes mache ich ein Foto von euch, oder besser gleich einen ganzen Film. Auf den kopiere ich nun den Virus drauf und pflanze euch das Negativ in die Leber ein. Zum Entwickeln. Was für mich keine großen Verrenkungen erfordert, denn ich lebe ja in euch. Der ganze Film von eurer Hepatitis existiert also schon zwei Wochen vor Ausbruch der Krankheit, und wenn ihr im Spiegel das erste Gelb in euren Augen seht, dann seht ihr da das erste Bild des Films.⁶⁴

Gegenüber dieser harmlos-burlesken Szenerie wird in *Nova Express* medial aufgerüstet und der Prozeß der Einnistung und unbewußten Umprogrammierung in einem mitunter kryptischen Techno-Jargon beschrieben. Das Ausgeliefertsein des ‚Subjekts‘ an ein undurchschaubar komplexes Machtdispositiv wird dadurch performativ in Szene gesetzt:

Virus, definiert als dreidimensionaler Koordinatenpunkt eines Kontrolleurs – Transparente Schablonen mit Virus-Perforation werden wie Lochkarten von der Weichen Maschine durch das Opfer gejagt, um einen Schnittpunkt zu ertasten – [...] Was macht ein Virus, wenn er einen Einstieg findet und sich einnistet? – Er fängt an zu fressen – Und was macht er mit dem, was er frißt? – Er macht exakte Kopien seiner selbst, die ebenfalls anfangen zu fressen und weitere Kopien produzieren, die eben-

genabhängige. Damit soll keineswegs suggeriert werden, hier habe irgendeine ‚Vorwegnahme‘ stattgefunden. Die Lektüre Burroughs‘ trägt aber dazu bei, das diskursive Feld und das imagologische Repertoire zu skizzieren, das dem plötzlichen Ereignis einer ‚neuen‘ Viruserkrankung vorausging und die Diskursgeschichte von ‚AIDS‘ geprägt hat.

⁶⁴ Burroughs: *Interview mit einem Virus*. In: ders.: *Die alten Filme. Stories* [1963]. Frankfurt/M. 1983, S. 34-40, hier S. 35.

falls anfangen zu fressen und noch mehr Kopien produzieren, usw., bis schließlich der Virus an der Macht ist – Der Virus von Angst und Haß ersetzt nach und nach die Zellen des Opfers durch Virus-Kopien – Programmierte Aushöhlung des Körpers – Ein endloser Bandwurm von negativen Worten und Bildern schlängelt sich durch dein Hirn-Raster, immer mit gleichbleibender Geschwindigkeit, auf einer langsam rotierenden Wirbelsäulen-Achse wie bei dem Trick mit der Walze der Rechenmaschine –⁶⁵

Das Virus als Wort/Bild/Junk steht hier also im Dienst der Manipulationsmacht einer Machtmaschinerie, die den Menschen zum Ableger ihrer selbst macht, zur programmierbaren Maschine, und damit die Fiktion des ‚autonomen Subjekts‘ unterläuft. Kein Wunder, daß in der Rezeption von Burroughs‘ Texten häufiger der Vorwurf des ‚Nihilismus‘ geäußert wird, der auch zu den Standard-Ressentiments gegenüber einem ‚postmodernen Denken‘ gehört.⁶⁶ Gerade dort, wo bei Burroughs Viren am Werk sind, läßt sich der Topos des in einer Kette von auf sich selbst verweisenden Signifikanten befangenen oder sich im Diskurs auflösenden, jedenfalls als ‚tot‘ metaphorisierten Subjekts lesen, der gerne als Gemeinplatz eben sogenannter ‚postmoderner‘ Ansätze angeführt wird. Andererseits wird Burroughs auch immer wieder für einen „Moralisten“ gehalten: In dieser Lesart wird meist seine kulturdiagnostische oder medienkritische Kompetenz hervorgehoben.⁶⁷

Daß diese Ambivalenz für unauflösbar gelten kann, zeigt sich in Burroughs‘ Verwendung der Virenmetapher. Hier treten einige der Aporien zutage, die als Effekt einer Kopräsenz von Manipulations- und Authentizitätsphantasien lesbar sind. So arbeiten die Texte Burroughs‘ zwar mit der Fiktion einer monolithischen Repressionsmacht mit identifizierbaren Instanzen, etwa einem wiederkehrenden Figurenrepertoire. Gleichzeitig verleiht die Kontrolle über Wort und Bild der „Virus-Macht“ aber den Charakter eines mit multiplen Zugriffsmöglichkeiten auf die Formierung von Subjekten ausgestatteten Dispositivs. Von dieser proliferierenden Viralität ist keine der Figuren verschont: Es gibt keine ‚integren‘ Agenten

⁶⁵ Burroughs (Anm. 59), S. 642 f.

⁶⁶ Vgl. dazu Skerl u. Lydenberg (Anm. 61).

⁶⁷ Marshall McLuhan beispielsweise tendiert zu einer Apologie Burroughs‘ als Quasi-Prophet. Vgl. ders.: Notes on Burroughs. Ebd., S. 69-73-

in diesem Kosmos, auch nicht auf der Seite des Nova Mobs, ihrerseits Junkies, *image addicts* oder anderweitig Abhängige.

Trotzdem gibt es bei Burroughs verschiedene Annahmen eines Jenseits von Macht, Technologie und Manipulation, eines ‚infektionsfreien‘ Raums. Sie verdichten sich in seinem poetologischen Programm. Anders als Baudrillard und Derrida will er seine Schreibweise zwar als ‚anti-viral‘ verstanden wissen; er will nicht *wie*, sondern *gegen* Viren agieren: „The purpose of my writing is to expose and arrest Novia criminals.“⁶⁸ Doch die Maßnahmen, die er vorschlägt, um die ‚ansteckende‘ Suggestion der „Kontrollinstrumente“ Wort und Bild zu unterlaufen, erinnern zunächst an das, was bei Derrida als virale Praxis beschrieben wird: Umprogrammierung, Störung der reibungslosen Übertragung durch Einführung von Kontingenz. Das entsprechende ästhetische Verfahren Burroughs‘, das explizit die surrealistische Tradition beerbt, ist die „Cut-up“-Methode, die Zerstückelung von Text- beziehungsweise Bild- und Tonmaterial. „Cut the words and see how they fall“.⁶⁹ Nach dem Zufallsprinzip werden die Teile dann neu angeordnet.⁷⁰

Wer aber könnte in einem doch durch und durch korrupten, ‚infizierten‘ Kosmos einen Schnitt setzen? Für diese Instanz bedarf es der Annahme einer relativen Unversehrtheit von der doch als allgegenwärtig repräsentierten Macht. Die Möglichkeit des ‚Eingreifens‘ ist an eine Form von Subjektivität gebunden, an eine von Kategorien wie ‚Verantwortung‘ und ‚Autonomie‘ geprägte Existenzform, von der die Intervention gegen das „Kontrollsystem“ auszugehen habe. In dem bereits zitierten „Interview“ beschreibt das Virus Mr. Martin die dekompo-

⁶⁸ Burroughs: Introduction to Naked Lunch The Soft Machine Novia Express. In: Evergreen Review (Jan./Feb. 1962), S. 100 (Novia ist kein Tippfehler, sondern der damalige Name des Projekts).

⁶⁹ Burroughs: The Cut-Up Method of Brion Gysin. In: Re/Search 4/5 (1982), S. 36.

⁷⁰ Für das Zusammenfügen verschiedener Texte zu einem neuen wird in der Philologie auch der Begriff Kontamination verwendet (in Anlehnung an das Verfahren römischer Dichter, bei der Übersetzung griechischer Dramen deren Struktur zu verändern, indem sie Elemente anderer Stücke einarbeiteten). Das Ergebnis dieser Umgestaltung muß die Assoziation des Zufälligen allerdings möglichst ausschließen.

sitionelle Praxis des Cut-up als wirkungsvollstes Verfahren, ihm zu nahe zu kommen – und nennt Namen:

Schön. Was könnte mir nun einen bereits existierenden Biologischen Film noch versauen? Zufallsfaktoren, ganz eindeutig. D.h. wenn mir jemand Bild und Ton des Films auseinandernimmt und nach dem Zufallsprinzip wieder zusammenklebt. Kurz gesagt: die Cut-up-Methode, die sich Brion Gysin auf dem Umweg über Hassan I Sabbah und den Planeten Saturn geklemmt hat.⁷¹

Daß ein Vertreter der Virus-Macht gute Ratschläge zu seiner eigenen Zerstörung erteilt, sollte skeptisch machen. Hier wird in vermeintlichem ‚Klartext‘ eine auf-rührerische Botschaft lanciert, die sich nicht in dem Code artikulieren kann, den sie ausgibt: sie würde sonst unverstanden bleiben.⁷² Der Kompromiß an Verständlichkeit, an verlustfreie Übertragung, an ‚Lesbarkeit‘ (statt ‚Störung‘) führt zum Wechsel in das Register, das vorher als infektuös diagnostiziert wurde. Er verweist auf das uneingestandene Bestehen auf Intentionalität, die Bedeutung ‚richtig ankommen‘ läßt.

Es gibt in Burroughs‘ Projekt durchaus eine Fiktion von ‚authentischer Kommunikation‘. Ihre Rückseite zeigt sich in der Privilegierung des Schweigens und in der gelegentlich aufblitzenden Vision einer Wahrnehmung, die nicht von Sprache kontaminiert wäre.⁷³ In *Nova Express* blinkt sie als Moment von Transzendenz auf, wenn etwa der Medienmacht des Nova Mob mit einem ‚Virus der Stille‘ entgegengewirkt wird. Burroughs ‚Denken der Ansteckung‘ (durch Sprache, Bilder: ‚Medien‘) unterscheidet sich also von dem etwa der Dekonstruktion dadurch, daß es an eine Fiktion von Authentizität, die nicht der Entäußerung durch Sprache unterworfen ist, gebunden bleibt.⁷⁴

⁷¹ Burroughs (Anm. 64), S. 36.

⁷² ‚William Burroughs‘ arbeitet in einem Interview mit einer anderen Strategie und baut, wo es um Cut-up als technisches Verfahren geht, folgerichtig Cut-ups ein. Vgl. Burroughs (Anm. 60), S. 20.

⁷³ Vgl. Hassan, Ihab: *The Subtracting Machine: The Work of William Burroughs* [1963]. In: Skerl u. Lydenberg (Anm. 61), S. 53-68, S. 57.

⁷⁴ Was hier weitgehend ausgeklammert wurde, ist die Kopplung von viraler Ansteckung und Drogensucht in Burroughs Texten. Zur Immunisierung gegen die Virus-Macht wird beispielsweise verschiedentlich Apomorphin ins Spiel gebracht – eine Ersatzdroge, durch die Burroughs

Daß die Figur des Virus besonders dort virulent ist, wo der Zusammenhang von Technik und Natur auf dem Spiel steht, illustriert auch eine zeitgenössischere Version des ‚Medienvirus‘. Douglas Rushkoffs Buch *media virus. Die geheimen Verführungen in der Multi-Media-Welt* ist weniger kulturpessimistisch als der reißerische Titel der Übersetzung vermuten läßt: Chaostheoretisch instruiert, betrachtet er die Medien- als organische Welt und Medienviren als Katalysatoren eines ‚natürlichen Flusses von Energie und Information‘.⁷⁵ Diese Ideologie eines ‚natürlichen Gleichgewichts‘ des technologischen Universums beerbt die für die Hacker-Ethik relevante ‚Informationsökologie‘. Sie imaginiert als ‚neues Eden‘ den machtfreien Raum einer chaotischen Datensphäre.⁷⁶

Rushkoffs strategisches Programm für ‚gegenkulturelle Medienarbeiter‘ nach Maßgabe viraler Aktivität (übrigens mehrfach als ‚Dekonstruktion‘ bezeichnet) versteht sich ausdrücklich als Kritik hegemonialer Repräsentationsweisen, die gegenüber massenmedialer Vereinfachung Komplexität ins Recht setzen will: ‚Viren hindern [...] die ‚Hersteller des Konsenses‘ daran, ‚Abbildung als Realität‘ auszubeuten.‘⁷⁷ Für diese Argumentation bedarf es nicht nur der Vereinfachung der Mainstream-Medien zu homogenen Verdummungs- oder Manipulationsagenturen; es fehlt auch jegliche Reflexion auf die eigene Darstellungsweise.

Ob als zeitgenössische Variante der Körper- und Krankheitsmetaphorik für gesellschaftsdiagnostische Zwecke oder als Selbstbeschreibungsfigur für ein Denken der Dissidenz (zwei Aspekte, die sich in Burroughs‘ Virenszenarien verbinden) – als Kollektivsymbol muß das ‚Virus‘ mit der diskursiven Produktion von Antikörpern rechnen. Der sogenannte *Mainstream* scheint sich gegen die Strategien des Viralen schon qua Kooption immunisiert und mit dem Nimbus des Anti-Hierarchischen kein größeres Problem zu haben: In dem Film *Independance Day*

selbst von seiner Rauschgiftsucht ‚geheilt‘ wurde und auf deren therapeutische Bedeutung er immer wieder aufmerksam gemacht.

⁷⁵ Rushkoff, Douglas: *media virus. Die geheimen Verführungen in der Multi-Media-Welt* [1994], Frankfurt/M. 1995, S. 20 f.

⁷⁶ Ebd., S. 45.

⁷⁷ Ebd., S. 41.

von Roland Emmrich (1996) zum Beispiel wird, weil gegen die übermächtigen Aliens mit einer direkten Offensive ohnehin nichts zu verrichten wäre, auf virale Invasion gesetzt. Inspiriert durch einen Schnupfen, setzt ein intelligenter, systemskeptischer Jude (Prototyp für ‚Hirn‘) mit Unterstützung eines genauso prototypisch tapferen Schwarzen (‚Körper‘) mittels Notebook ein Computervirus in die Kommandozentrale des extraterrestrischen Imperiums: ein Hacker im Dienste des US-amerikanischen Verteidigungssystems, um dessen Immunschwäche zu kurieren. Das Virus, dessen Spezifität darin besteht, etwas außer Kontrolle zu bringen, wird hier eingesetzt, um Kontrollierbarkeit und eine bestehende Ordnung und ihre Beherrschbarkeit wiederherzustellen. Die Überbietungsfigur, um diese Konstellation auszuhebeln, wäre dann wohl ‚das Virus des Virus‘ – in der auf Restauration des Bestehenden angelegten Dramaturgie von *Independance Day* taucht sie allerdings nicht auf.

Man mag auch diesen Text als Symptom dafür lesen, daß die ‚postmodernen‘ Viren dem Anspruch auf *safer text* ausgesetzt sind. Doch wo nicht ohnehin das Virus des Virus als ‚Super-Parasit‘ am Werk ist, verfügen Viren mit der Fähigkeit zur Mutation über ein Mittel, Immunität zu unterlaufen, ebenso wie die Sprache die Stilllegung von Sinn. Mit phobischen Reaktionen – „geht aus dem spin mir, sprache & diskus!“⁷⁸ – ist dagegen wenig zu verrichten; die ungebeten Gäste sind (immer?) schon mit von der Partie.

⁷⁸ Pastior (Anm. 1), S. 15.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Über Grenzen : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik /
Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.). -
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1999
(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)
ISBN 3-476-45207-7

ISBN 3-476-45207-7

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigungen, Übersetzung, Mikroverfilmungen und Einspeicherung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 1999 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Umschlaggestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung einer Abbildung
von Max Ernst © VG Bild-Kunst

Printed in Germany

Inhalt

<i>Claudia Benthien / Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Vorwort	7
<i>Joachim Grage</i>	
Abgrund und unendlicher Horizont. Skandinavische Meeresdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts	17
<i>Barbara Hunfeld</i>	
Das sprachloses All und der Kosmos der Sprache. Semiotische Grenzen und Grenzüberschreitungen in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“	39
<i>Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Gefährliche Lektüren. Inzest als literarischer Grenzgang in Mary Shelleys „Mathilda“	62
<i>Christine Schmider</i>	
Versuchung zwischen Wort und Bild. Zur Ästhetik des Aufschubs in Flauberts „La Tentation de saint-Antoine“	84
<i>Franziska Herold</i>	
Der totalitäre Leib. Zur Körpermetaphorik sowjetischer Grenz-Erzählungen der 30er Jahre	108
<i>Claudia Benthien</i>	
Poetik der Auflösung. Fluidale Erkenntnis und regressive Kosmogonie in Brochs „Der Tod des Vergil“	136

Christof Kalb

Selbstbildung im Leiden.

Zur Rekonstruktion beschädigter Identität in Ritual und Kunst 161

Claudia Breger

Mimikry als Grenzverwirrung.

Parodistische Posen bei Yoko Tawada 176

Brigitte Weingart

Parasitäre Praktiken.

Zur Topik des Viralen 207

Dirk Hohnsträter

Im Zwischenraum.

Ein Lob des Grenzgängers 232