

KARLSRUHER STUDIEN
TECHNIK UND KULTUR
TECHNIK UND KULTUR
TECHNIK UND KULTUR
TECHNIK UND KULTUR
TECHNIK UND KULTUR

Technik und Gender

Technikzukunft als geschlechtlich codierte
Ordnungen in Literatur und Film

M.-H. Adam / K. Schneider-Özbek (Hrsg.)

Technik und Gender

Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film

Marie-Hélène Adam and Katrin Schneider-Özbek (dir.)

Publisher: KIT Scientific Publishing
Year of publication: 2016
Published on OpenEdition Books: 13 septembre 2019
Serie: KIT Scientific Publishing
Electronic ISBN: 9791036538261



<http://books.openedition.org>

Printed version

ISBN: 9783731504870
Number of pages: II-249

Electronic reference

ADAM, Marie-Hélène (Hrsg.) ; SCHNEIDER-ÖZBEK, Katrin (Hrsg.). *Technik und Gender: Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film*. Neuauflage [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2016 (Erstellungsdatum: 12 janvier 2021). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/4674>>. ISBN: 9791036538261.

© KIT Scientific Publishing, 2016
Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Deutschland - CC BY-SA 3.0 DE

Marie-Hélène Adam / Katrin Schneider-Özbek (Hrsg.)

Technik und Gender

Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film

Karlsruher Studien Technik und Kultur
Band 8

Herausgeber:

Prof. Dr. Gerhard Banse

Prof. Dr. Andreas Böhn

Prof. Dr. Armin Grunwald

Prof. Dr. Kurt Möser

Prof. Dr. Michaela Pfadenhauer

Technik und Gender

Technikzukünfte als geschlechtlich codierte
Ordnungen in Literatur und Film

Herausgegeben von
Marie-Hélène Adam und Katrin Schneider-Özbek

unter Mitarbeit von
Andie Rothenhäusler

Am Karlsruher Institut für Technologie (KIT) gibt es seit Anfang 2011 den Arbeitskreis Technik, Gender, Kultur, der geschlechtlich codierte Technikdiskurse kultur-, literatur- und medienwissenschaftlich bearbeitet. Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis des ersten Workshops des Arbeitskreises am 24./25.2.2012 in Karlsruhe. Wir danken dem Karlsruhe House of Young Scientists (KHYS) für die Anschubfinanzierung der Arbeitsgruppe, zu der auch die Druckkostenunterstützung dieses Sammelbandes zählt. Wir danken der Hertz-Gesellschaft für die finanzielle Unterstützung der Tagung. Und dem Institut für Germanistik: Literatur, Sprache, Medien danken wir für die logistische Unterstützung durch Hilfskräfte während der Tagung.

Umschlaggestaltung: Christian-Marius Metz

Impressum



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark of Karlsruhe
Institute of Technology. Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu



This document – excluding the cover, pictures and graphs – is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 DE License (CC BY-SA 3.0 DE): <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>



The cover page is licensed under the Creative Commons Attribution-No Derivatives 3.0 DE License (CC BY-ND 3.0 DE): <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/de/>

Print on Demand 2016

ISSN 1869-7194

ISBN 978-3-7315-0487-0

DOI 10.5445/KSP/1000051991

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Rudolf Drux: Untergänge mit Zuschauerinnen. Katastrophenereignisse als Beispiele für die Besonderheit literarischer Technikdarstellung	9
Angelika Baier: Klone zwischen den Geschlechtern – Hermaphroditismus und Biotechnologie in Ralf Isaas Thriller <i>Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer</i>	29
Jakob Christoph Heller: Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecqs <i>La Possibilité d'une île</i> und Dietmar Daths <i>Die Abschaffung der Arten</i>	51
Hanna Maria Hofmann: „Mann-Weiber“ im Technikstaat. Geschlechterkampf und Zivilisationskritik in Alfred Döblins <i>Berge Meere und Giganten</i>	75
Julia Bertschik: „Automobile sehen dich an“. Die ‚Auto-Amazone‘ als Alltagsmythos neusachlicher Technik-Phantasie	95
Ulrike Küchler: Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit	111
Anja Gerigk: Genderdifferenz in der Einheit von Utopie und Kritik. Literarische Figurationen zur technisch-visionären Kompetenz der Architektur	131
Katrin Schneider-Özbek: Frau rettet Welt? Ontologisierung des Weiblichen im Ökothriller	151

Clemens Özelt: Katholische Physik? Weibliche naturwissenschaftliche Intelligenz in den Werken von Elisabeth Langgässer, Gertrud von le Fort und Gertrud Fussenegger.....	173
Marie-Hélène Adam: (S)He will be back. Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der <i>Terminator</i> -Reihe	195
André Reichart: Das Adeptus Sororitas. Die Heilige Jungfrau in der dystopischen Welt von ‚Warhammer 40.000‘	223
Andreas Seidler: Geschlechterdifferenzen bei der literarischen Rezeption unter besonderer Berücksichtigung der <i>Science Fiction</i>	243

Vorwort

Technik und Gender wurde lange Zeit als einseitige Fragestellung behandelt, in der zu oft die marginalisierte Bedeutung von Frauen in technischen Berufen betrachtet wurde und nur selten nach den kulturgeschichtlichen Hintergründen gefragt wurde. Die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema bietet die Chance, kulturhistorische wie mentalitätsgeschichtliche Bedingungen für diese Problematik genauer zu betrachten. Die fiktionale Darstellung von Technik zeigt diese als Kristallisationspunkt kultureller Prozesse sowie sozialer Interaktion und fungiert als Projektionsfläche für geschlechterspezifische Identitäten sowie Mentalitäten. Im Mittelpunkt des Workshops standen die in derartigen Werken eingeschriebenen symbolischen Genderordnungen. Es stellt sich die Frage nach spezifischen Konstruktionen eines männlichen und eines weiblichen Prinzips und ihrer semantischen Aufladung, d.h. die Frage nach der geschlechtlichen Kodiertheit des Technikdiskurses. Im deutschsprachigen Raum hat sich die Besonderheit herauskristallisiert, dass fiktionale Darstellungen von Technik und Gender einer Opposition von Mann/Frau, Kultur/Natur usw. verpflichtet zu sein scheinen. Es dominieren meist stereotype Zuschreibungen, die auf der Opposition traditioneller, geschlechtlich assoziierter Merkmale basieren. Dem Bild einer entweder dämonisierten, bösartigen Natur, die es zu domestizieren gilt, oder der guten ‚Mutter Natur‘, die es zu schützen gilt, folgt nach Harro Segeberg die deutschsprachige Literatur in ihrem Sonderweg einer ausnehmend kritischen Einstellung zur Technik weit bis ins 20. Jahrhundert und ist damit dem Konzept des Ökofeminismus verpflichtet. Positionen, die die Opposition zwischen speziell Frau und Technik aufbrechen, z.B. die des Cyborg-Geschlechts (Donna Haraway), sind in der deutschsprachigen – anders als etwa in der englischen – Literatur kaum angekommen. Der Mann findet sich in dieser Konstruktion von Wirklichkeit auf der Seite des schaffenden/guten Prinzips wieder, das an Zivilisation und Fortschritt interessiert ist – der Frau wird das zerstörerische Böse zugeteilt, vertrete sie doch im Sinne einer dämonisierten Lilith-Eva-Figur das irrationale und destruktive, auf jeden Fall aber natürliche Prinzip von Werden und Vergehen. Damit einher geht die Analyse von an Technik und Naturwissenschaft orientierter Größen im fiktionalen Technikdiskurs, wie etwa die Darstellung einer genderspezifischen Einstellung zur Technik, wie etwa in Max Frisch‘ Roman *homo faber* oder

Christa Wolfs *Störfall*, der Domestizierung einer feminisierten Natur durch den heroischen Naturwissenschaftler wie in Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter*, feminisierten Technikfolgen oder Gender und Zivilisationskritik. Weitere Arbeitsfelder, die Diskursmuster und Stereotype untersuchen, sind denkbar. Handelt es sich bei der literarisch oder filmisch dargestellten Technik um Zukunftsvisionen, werden Parameter für die Erschaffung eines sozialen Raums konstruiert, der sich zwischen den Polen utopischer Idealisierung oder dystopischer Desillusionierung bewegt und die Grenzen erfahrbarer Alltagswirklichkeit durchbricht. Es stellt sich hier die Frage, welche Frauen- und Männerbilder in diesen Szenarien konkretisiert werden und welche geschlechtlichen Konnotationen wirksam werden.

Von diesen Überlegungen ausgehend, wurden während der Tagung weitere Themenfelder diskutiert, die ein erstes Panoptikum zur kulturwissenschaftlich orientierten Fragestellung von Technikzukünften und Gender in Literatur und Film liefern sollen. Genrespezifische Überlegungen wie das Verhältnis von Technik und Gender in Technikutopien und -dystopien, im literarischen Technikdiskurs allgemein, in Technikgedichten oder -romanen oder auch komparatistische Ansätze wurden dabei ebenso betrachtet wie Filmanalysen, intermediale Untersuchungen oder kulturwissenschaftliche Reflexionen zum Verhältnis Kultur, Technik und Gender. Die Beiträge dieses Sammelbandes betrachten jeweils differenziertere Aspekte, beispielsweise im Hinblick auf stereotype, genderspezifische Rollenzuschreibungen, die Bedeutung geschlechtlicher Identitäten in utopischen bzw. dystopischen Räumen und ihre jeweilige mediale Vermittlung.

Rudolf Drux, den wir dankenswerter Weise als Keynotesprecher der Tagung gewinnen konnten, betrachtet in seinem Beitrag „Untergänge mit Zuschauerinnen. Katastrophenereignisse als Beispiele für die Besonderheit literarischer Technikdarstellung“ den Katastrophendiskurs unter gender-Gesichtspunkten. Der Mythos unfehlbarer und unerschütterlich zuverlässiger Technik, die die bedrohlichen und unkalkulierbaren Kräfte einer wankelmütigen Natur zu bändigen und zu kontrollieren vermag, wurde durch die Realität eintretender Technikkatastrophen wie das Sinken der Titanic oder des nuklearen Super-GAU in Tschernobyl nachhaltig erschüttert. Rudolf Drux analysiert dies anhand literarischer Technikkatastrophen-Darstellungen wie Christa Wolfs *Störfall* und Günter Grass' *Die Rättin*. Der technische Breakdown korreliert dabei mit einer durch die Konsequenzen der Katastrophe hervorgerufenen Krise der sprachlichen Codierung selbst, insbesondere mit Blick auf seine geschlechtlichen Zu-

schreibungen. So spürt der Aufsatz den verschiedenen Dimensionen der literarischen Vermittlung von technischen Katastrophen nach und stellt dabei die Frage nach Genderkonnotationen von beobachtenden Erzählerinstanzen, nach (multi-)medialen Selbstreflexionen und semiotischen Interdependenzen diskursiver Praktiken.

Einen Schwerpunkt der Tagung bildete die Frage nach der Bestimmtheit des Geschlechts. Das abendländische Zwei-Geschlechter-Modell erweist sich bei näherem Hinsehen nämlich nicht als unmittelbar gegeben, sondern stellt vielmehr eine von mehreren Alternativen dar. So präsentiert **Angelika Baier** in ihrem Beitrag „Klone zwischen den Geschlechtern – Hermaphroditismus und Biotechnologie in Ralf Isaacs Thriller *Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer*“ eine Analyse von Ralf Isaacs Sci-Fi-Thriller, in dem im London des Jahres 2007 hermaphroditische Klone in eine Mordserie verwickelt werden. Die kriminellen Machenschaften stellen die Folge eines biotechnologischen Experiments dar, dem die Klone ihr Leben verdanken. Das binäre Geschlechtersystem, das Menschen als ausschließlich männliche oder weibliche fassen kann, hat in den vergangenen Jahrtausenden zu einer Vielzahl an Diskriminierungen geführt. Vor diesem Hintergrund macht es Sinn, den Menschen der Zukunft zum einen als hermaphroditisch, zum anderen als Klon zu denken, da der Vorgang des Klonierens sexuelle Fortpflanzung und damit auch die Geschlechterdifferenz im Allgemeinen für den Fortbestand der Menschheit obsolet macht. Wie der Beitrag verdeutlicht, lotet Isaacs Thriller allerdings weniger das utopische Potential des Experiments aus, als er – auf durchaus widersprüchliche Weise – dessen problematische Dimension in der Welt des frühen 21. Jahrhunderts aufzeigt.

Auch **Jakob Christoph Heller** untersucht eine Alternative zu dieser Bipolarität in „Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecqs *La Possibilité d'une île* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*“. Houellebecqs und Daths Romane lösen beide das bipolare Geschlechtermodell vor dem Hintergrund postapokalyptischen Szenarien auf. Unter der Prämisse der These, dass utopische Genderkonstruktionen diskursiv stets mit utopischen Gesellschaftsentwürfen und ihnen inhärenten technischen Entwicklungen korrelieren, legt Jakob Heller in seinem Beitrag eine vergleichende Analyse vor, in der er in beiden Romanen eine Neuverhandlung der Natur-Kultur-Dichotomie auf der Basis einer Dekonstruktion binärer Geschlechterverhältnisse und der Konstruktion jeweils spezifischer Neukonstruktionen offenlegt. Während Heller bei Dath eine gesamtgesellschaftliche, intersubjektive wissenschaftlich legitimierte Fortschrittutopie diagnostiziert, konstatiert er für Houellebecqs

Roman eine metaphysische Sublimation des Willens des Einzelnen und seines Begehrens in Bezug auf das Andere als Objekt dieses Begehrens.

Dass bereits vor einem Jahrhundert über ähnliche Modelle sinniert wurde, zeigt **Hanna Maria Hofmann** in ihrem Aufsatz „Mann-Weiber‘ im Technikstaat. Geschlechterkampf und Zivilisationskritik in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*“. In Döblins Zukunftsvision aus dem Jahre 1924 spiegeln die Beziehungen zwischen den Geschlechtern die Konfrontation zwischen Technikzivilisation und Naturgewalt. Das zeigt sich in der von Hanna Hofmann durchgeführten Analyse der Geschlechterbeziehungen und Frauenfiguren, der Geschlechtersemantik des Grönland-Komplexes ebenso wie in Döblins Selbstkommentar über seinen Versuch der literarischen Neuschreibung des Weiblichen und der Natur. Die Kritik der Geschlechterverhältnisse erweist sich als ebenso ambivalent wie die große Zivilisationskritik: Der Roman entfaltet ein enormes Faszinationspotential an einem scheinbar grenzenlos gewordenen westlichen Imperialismus der Technik und der ‚kalten‘ Männer – obwohl dieser in der Katastrophe endet und sich Natur, Wärme und Weiblichkeit als Gegenkräfte immer wieder behaupten.

Ebenfalls in der Zeit der Neuen Sachlichkeit verortet reflektiert der Beitrag von **Julia Bertschik** die Imaginationen einer feminisierten Technik. In „Automobile sehen dich an‘. Die ‚Auto-Amazone‘ als Alltagsmythos neusachlicher Technik-Phantasie“ untersucht sie die neusachliche Idee eines neuen Maschinen-Menschen, der Auto fahrenden ‚Neuen Frau‘. Die Gesellschaft sah hierin eine besondere Herausforderung. Anders lässt sich ihre journalistische wie literarische Konjunktur entgegen der tatsächlichen, eher geringen Alltagspräsenz von motorisierten Frauen zu dieser Zeit kaum erklären. Am Extrembeispiel des traditionell dem Bereich der Natur zugewiesenen weiblichen Geschlechts galt es die Möglichkeiten einer künstlichen, kultureller Bindungen entledigten Existenzform – wie sie sich dafür gerade durch den modisch-geschminkten, berufstätigen Frauentyp der Weimarer Republik anbot – im Bereich der Literatur durchzuspielen. Im so installierten Bild von der Auto fahrenden ‚Neuen Frau‘ wird die zeittypische Moderne-Ambivalenz von Tradition und Innovation, Natürlichkeit und Künstlichkeit mit der gleichfalls doppeldeutigen Vorstellung von der Frau als emanzipierter ‚Selbstfahrerin‘ und als (kleider)modischem ‚Auto-Accessoire‘ kurzgeschlossen.

Ulrike Küchler betrachtet in „Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ ebenfalls Interaktionen von weiblichem Kör-

per und Technik. Mit Walter Benjamin ist das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zweierlei: unbegrenzt verfügbar und unendlich aktualisierbar. So wird es zur idealen Projektionsfläche für jedermann. Ulrike Kähler zeigt, dass die Imaginationstechniken der Literatur diesen Jedermann wörtlich nehmen und eine lange Genealogie männlicher Reproduktionstechniken zeichnen, die sich von den Verheißungen ihrer eigenen Techniken ver- und vorführen lassen. Ihre Schöpfungen sind hybride Frauenfiguren namens Olympia, Hadaly oder Helen, die an der Grenze zwischen Mensch und Maschine männliche Psychostrukturen, Diskursstrukturen und Schreibstrukturen offenlegen. Sie erlauben es eine literarisch differenzierte und aktualisierte Vision von Technik, Geschlecht und künstlerischem Text zu zeichnen, der dieser Artikel nachspürt.

Anja Gerigk analysiert in „Genderdifferenz in der Einheit von Utopie und Kritik. Literarische Figurationen zur technisch-visionären Kompetenz der Architektur“ den Diskurs der Architektur, der über die traditionelle Genderdifferenz zwischen männlich konnotierter (Bau-)Technik und weiblicher Natur hinaus auch im Hinblick auf visionäre Kompetenzen als zentrale Fähigkeit geschlechtlich codiert ist. Sie nimmt in ihrem Beitrag diese traditionell nach Geschlecht getrennte Zuschreibung von männlich konnotiertem technisch-utopischem Denken und der warnenden Utopiekritik des Weiblichen in den Blick. So ist es bei Storms *Der Schimmelreiter* nicht das mathematische Vermögen, das die Geschlechter trennt, sondern die männliche Fähigkeit bzw. die weibliche Unfähigkeit zu einem utopisch-progressiven Machbarkeitsethos. In kultur- und literaturhistorischer Perspektive weist Gerigk am Beispiel von Reimanns *Franziska Linkerhand* nach, dass neueren literarischen Figurationen diese Genderdifferenz zwar noch immer eingeschrieben ist, dass die Demarkationslinien geschlechtlicher Zuschreibungen aber durch Reflexion und Brechungen verschoben werden.

Für den zeitgenössischen Ökothriller zeigt **Katrin Schneider-Özbek** in „Frau rettet Welt? Ontologisierung des Weiblichen im Ökothriller“, dass auch im Wissenschaftsroman ebenfalls geschlechtsspezifische Zuschreibungen am Wirken sind. Frauen scheinen für die Natur ein besseres Gespür zu haben und können diese aufgrund vermeintlich natürlicher Eigenschaften besser zum Guten der Menschheit lenken. Das Bild der guten Mutter Erde, das hierbei aufgerufen wird, ist nicht unproblematisch, verweist es doch Frauen auf genau jenen untergeordneten Platz, von dem sie sich bereits emanzipiert glaubten.

Die wechselseitige Beeinflussung von Gender, Religion und Wissenschaft untersucht **Clemens Özelt** in „Katholische Physik? Weibliche naturwissenschaftliche Intelligenz in den Werken von Elisabeth Langgässer, Gertrud von le Fort und Gertrud Fussenegger“. Die Nachkriegszeit von 1945-1960 motivierte in katholischen Publikationszusammenhängen eine verstärkte schriftstellerische Beschäftigung mit den modernen Naturwissenschaften, wobei auch weibliche Physikerinnen den Kreis der Hauptcharaktere bestimmten. Clemens Özelt analysiert exemplarisch jeweils einen Roman von Elisabeth Langgässer, Gertrud von le Fort und Gertrud Fussenegger. Dabei ergründet er, auf welche Weisen religiöse Fragestellungen und der Konflikt zwischen metaphysischer und rationalistischer Weltanschauung über Geschlechterkonflikte narrativ verhandelt werden. Die erzählerisch entworfene und überformte weibliche Intellektualität, beispielsweise Marie Curie oder die Nichte Galileis, situiert er dabei im Spannungsfeld von neuen Geschlechterperspektiven, die durch die fiktionalen Biographien an Raum gewinnen, und einem dennoch konsistenten Kulturkonservatismus. Die Romane situieren sich unterschiedlich vor einem übergeordneten religiösen Weltbild, in dem wissenschaftliche Vorstellungen aufgehen, und dem Versuch einer Annäherung von Glauben und Wissenschaft in Form von Integrationsfiguren.

Eine Entwicklung hin zum Mystizismus stellt **Marie-Hélène Adam** für die *Terminator*-Reihe fest. In „(S)He will be back. Konstruktion des Weiblichen und Männlichen in der *Terminator*-Reihe“ untersucht sie die filmischen Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Kontext dystopischer Technikzukünfte. Vor dem Hintergrund der feministischen Filmtheorie Laura Mulveys analysiert sie vier Teile der *Terminator*-Filmreihe und konzentriert sich dabei insbesondere auf die unterschiedlichen Ausprägungen stereotypisierender und subversiver Tendenzen in den durch menschliche und maschinelle ProtagonistInnen repräsentierten Genderkonzepten. Nach klischeehaft überzeichneten Rollenzuschreibungen in den ersten beiden Teilen und ihrer ironisch-distanzierenden Dekonstruktion im dritten Teil diagnostiziert sie gerade im vierten und innerhalb des Untersuchungszeitraums aktuellsten Teil der Filmreihe eine starke Tendenz zur Rückkehr in reaktionäre Geschlechtermodelle und ihre Übersetzung in stark mythisch aufgeladene Bildkompositionen und Handlungsmuster.

André Reichart zeigt in „Das Adeptus Sororitas. Die Heilige Jungfrau in der dystopischen Welt von *Warhammer 40.000*“, dass sich der Diskurs um Technik und Gender auch im Computerspiel findet. Die Welt von *Warhammer 40.000* hat sich von einem Brettspiel, in dem Spieler mit den Armeen ihrer Spielfiguren

gegeneinander antreten, zu einem breit gefächerten Marketingkonzept entwickelt, das neben Computerspielen auch Romane enthält, die den *Warhammer*-Kosmos narrativ entfalten. Das Adeptus Sororitas bildet unter allen maskulinen Völkern und Armeen die einzige rein weibliche Ausnahme: André Reichart rückt die im *Warhammer*-Diskurs konstruierte amazonenartige Schwesternschaft in den Fokus seines Beitrags und erläutert am Beispiel der religiösen Kriegerinnen die Darstellung von Geschlecht und Technik in der Science Fiction. In der Repräsentation des Adeptus Sororitas können insbesondere religiös konnotierten Motivbezüge nachgewiesen werden, wie z.B. die Anlehnung an Jeanne d'Arc und ihre Stilisierung zu von religiösem Eifer getriebenen, martialischen Kämpferinnen. Reichart apostrophiert die narrative Struktur der Erzählungen als Geschlechterdichotomie, die auf dem Grundkonflikt des weiblichen Organischen und dem männlichen Technikprinzip basiert, und beleuchtet die Funktion spezifischer Scharnierfiguren, die zwischen beiden Bereichen angesiedelt sind.

Es bleibt die Frage danach, was die Darstellung bipolarer Geschlechtsentwürfe unter starrer Zuschreibungen für Lektüreerfahrungen schafft. **Andreas Seidler** wertet in „Geschlechterdifferenzen bei der literarischen Rezeption unter besonderer Berücksichtigung der Science Fiction“ einige empirische Studien zum Leseverhalten im Hinblick auf geschlechtsspezifische Unterschiede im Umgang mit Literatur aus. Dabei zeigt sich deutlich, dass Frauen im Durchschnitt mehr lesen und dem Lesen eine höhere persönliche Bedeutung beimessen, als dies Männer tun. Besonders ausgeprägt sind die Unterschiede im Bereich belletristischer Lektüre. Zu den wenigen Genres, bei denen sich die Geschlechterpräferenz umgekehrt zeigt, gehört jedoch die Science Fiction.

Aus diesen empirischen Befunden ergibt sich für philologische Untersuchungen die Frage, welche inhaltlichen und erzählerischen Merkmale des Genres es sind, die die beobachtbaren Geschlechterdifferenzen auf Seiten der Rezipienten erklären können.

Karlsruhe, im September 2015

Marie-Hélène Adam und Katrin Schneider-Özbek

Untergänge mit Zuschauerinnen.

Katastrophenereignisse als Beispiele für die Besonderheit literarischer Technikdarstellung

Rudolf Drux, Universität zu Köln

Sie war das größte schwimmende Fahrzeug und das großartigste Werk, das der Mensch je geschaffen hatte. Jede Wissenschaft, jeder Beruf und jedes Handwerk hatte am Bau und der Wartung mitgewirkt. Auf ihrer Brücke standen Offiziere, die der Elite der Royal Navy angehörten und schwierigste Examina zu Fragen der Winde, Gezeiten, Strömungen und der Meeresgeographie abgelegt hatten. Sie waren Seemänner und Wissenschaftler. Auch die Besatzung, die Maschinisten wie die Stewards – letztere vergleichbar mit denen eines erstklassigen Hotels –, erfüllte höchste Ansprüche.¹

Diese vom Ton der Begeisterung getragenen Sätze beziehen sich nicht auf die vor hundert Jahren auf ihrer Jungfernfahrt gesunkene Titanic, vielmehr beschreiben sie das Erscheinungsbild eines anderen nicht minder gigantischen Dampfers, der gleichfalls bei der Überquerung des Atlantiks in einer Aprilmacht mit einem Eisberg kollidiert und untergeht. Mit seiner Schilderung eröffnet der amerikanische Schriftsteller Morgan Robertson seine 1898 erschienene romanhafte „Liebesgeschichte auf hoher See“, *Futility*. Und um das Gewaltige, Machtvolle, Unbezwingbare des Ozeanriesen mit einem einprägsamen Namen zu erfassen, greift er – wie 14 Jahre später die Eigner der White-Star-Line – auf die zeitlos klassische Mythologie zurück und versetzt ihn unter das vorolympische Geschlecht der Titanen. Wie diese aber von Zeus und seine Geschwistern letztendlich besiegt und in die Unterwelt verbannt wurden, scheitert die fiktive Titan ebenso wie das reale Passagierschiff, das das Titanische in Wort und Werk exponiert, an einem Eisberg, der es zerbrechen und hinab in die Tiefe des Meeres sinken lässt.

¹ Morgan Robertson: Titan. Eine Liebesgeschichte auf hoher See. Aus dem Englischen von Nina Siems. 3. Aufl. München 1998, S. 5.

Vorbemerkungen zum Begriff 'Technikkatastrophe'

Der Mythos erfüllt sich also auch im Desaströsen. Die Katastrophe aber war, was Robertsons Darstellung seiner *Titan* zeigt, die weniger auf die vieldiskutierten prophetischen Fähigkeiten des Autors zurückzuführen ist als auf seine genauen Beobachtungen und eigenen Erfahrungen als Seemann beruht,² keineswegs undenkbar. Dass sie 1812 Fassungslosigkeit und ungläubiges Erstaunen hervorrief, war vor allem der damals grassierenden Technikeuphorie und dem festen Glauben an die technische Beherrschbarkeit unwägbarer Phänomene einer launischen Natur geschuldet.

Jedenfalls wurde der Untergang der *Titanic* von dem Moment an, als er ins öffentliche Bewusstsein eindrang, als die Technikkatastrophe schlechthin angesehen – und bis heute hat er seinen paradigmatischen Charakter nicht verloren, auch wenn ihm der Super-GAU von Tschernobyl als das multimedial übertragene und deshalb weltweit sichtbare Menetekel des atomaren Zeitalters seinen Rang als Musterfall eines hochtechnologischen Desasters streitig zu machen scheint. Überhaupt beruht die Einschätzung eines Geschehens als katastrophal nicht nur auf objektiven Gegebenheiten wie der Zahl der Verunglückten, dem Umfang der Sach- und Umweltschäden, den Fehlern und Fehlleistungen im jeweils betroffenen technologischen System (im Verkehrswesen, der Energieversorgung, bei der Verarbeitung von Daten, um nur die drei technischen Bereiche zu nennen, die unseren Lebensalltag beherrschen), sondern wird im Wesentlichen vom Katastrophenverständnis des jeweiligen Betrachters bestimmt. Und das wird vor allem durch die Art und Weise geprägt, wie ein Desaster auf dem Gebiet der Technik vermittelt wird – was wiederum damit zusammenhängt, dass sich Technik nicht mehr nur als ein materielles Mittel-System begreifen lässt, das dem „Mängelwesen Mensch“ (A. Gehlen) zur Erleichterung seiner Tätigkeiten in der Welt und zur Verbesserung seiner körperlichen Beschaffenheit oder gar als Organersatz dient. Denn über ihren ursprünglichen Werkzeugcharakter hinausgehend, ist Technik längst ein konstii-

² Vgl. hierzu die Auflistung der zahlreichen „Parallelen zwischen der *Titan* und der *Titanic*“, aber auch die der deutlichen Unterschiede zwischen dem literarisch antizipierten und wirklich geschehenen Schiffbruch im informativen Nachwort von Kalman Tanito: *Eine übersinnliche Vision? Zu Morgan Robertsons Titan*. In: Morgan Robertson: *Titan. Eine Liebesgeschichte auf hoher See*. Aus dem Englischen von Nina Siems. 3. Aufl. München 1998, S. 108-128, sowie John P. Eaton, Charles A. Haas: *Titanic. Triumph und Tragödie. Eine Chronik in Texten und Bildern*. Aus dem Englischen von Torsten Müller und Sonja Holzapfel. 4. Aufl. München 1997, S. 9-11.

tutiver Bestandteil der menschlichen Gesellschaft geworden und beeinflusst die Lebens-, Verhaltens- und Arbeitsformen ihrer Mitglieder. „Technik in diesem Sinn zielt weniger auf die Welt dinglicher und definierbarer Mittel, sie ist [...] Technologie, weil sie die Seite des Wissens, den Logos und die soziale und kulturelle Organisation des Lebens einbegriffen hat“.³

Auf die ‚großen technologischen Systeme‘ oder Megatechnologien treffen drei Kriterien zu: 1) das der Komplexität: Aufgrund ihrer Vernetzung sind sie in unterschiedlichen ökonomischen und sozialen Bereichen wirksam und führen demzufolge auch zu einem umfassenden Disaster, wenn einer ihrer elementaren Teile ausfällt⁴; 2) das ihrer Unkontrollierbarkeit: Im Einzelnen ist ihre Entwicklung nicht mehr zu durchschauen, auch wenn diesem Verlust an Berechenbarkeit mit einer intensivierten ‚Abschätzung von Technikfolgen‘ zum Zweck der Schadensvermeidung bzw. -verringerung begegnet wird. Diese wird nämlich durch 3) die Irreversibilität megatechnologischer Prozesse erschwert, die, einmal in Gang gesetzt, nicht mehr aufzuhalten, auf jeden Fall unumkehrbar sind. In Anbetracht dieser drei signifikanten Merkmale dürfte unschwer nachzuvollziehen sein, dass sich Störungen von Abläufen in einem großen Technikbereich schnell zu einer Katastrophe auswachsen können, d.h. (wie eine heuristische Definition lauten könnte) zu einem ‚unerwarteten, tragischen (für den jeweils Betroffenen ausweglosen) und zumeist für mehrere Personen tödlich endenden Unfall mit höheren materiellen Verlusten‘.

³ Gerhard Gamm: Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten. Frankfurt a. M. 2000, S. 285.

⁴ Das hat auf beeindruckende Weise ein weltweites Phänomen zur und aufgrund der Jahrtausendwende gezeigt: der ‚Milleniums-Bug‘ (MB), jenes flächendeckende Versagen von Computern, die dem Datum 2000 nicht gewachsen sind, weil ihre Mikroprozessoren die Jahresangabe nur zweistellig verwalten, und deshalb, so die Befürchtung, die ihnen aufgetragenen Funktionen nicht mehr wahrzunehmen vermögen. Steckenbleibende Fahrstühle, abstürzende Flugzeuge, ungewollt abgefeuerte Raketen und außer Kontrolle geratene Kernkraftwerke gehörten ebenso zu dem durch die fehlende ‚Jahr-2000-Verträglichkeit‘ (Y2K) ausgelösten Schreckensszenario wie lichtlose Städte und unpünktlich, mit falschen Beträgen oder gar nicht ausgezahlte Gehälter und Renten.

Ihren ursprünglichen Ort hat die Katastrophe (gr.: *καταστροφή*) in der Dramentheorie (allerdings nicht, wie oft behauptet, in der *Poetik* des Aristoteles) und bezeichnet mit Bezug auf die klassische Tragödie die „Wende“ zum Schlimmen bzw. den „Umsturz“ der Handlung in ihr tragisches Ende.⁵

Die Sprache als Gegenstand literarischer Technikdarstellung

Neben dem Rückgriff auf Geschichten und Gestalten des Mythos zum besseren Verständnis von Katastrophenereignissen gehört die Referenz auf die Sprache, das wichtigste und vor der Übertragung von (fotografischen) Bildern einzige Informationsorgan, also die Reflexion auf den sprachlichen Umgang mit den konkreten Erscheinungsformen der Katastrophe zu deren literarischem Transfer. Christa Wolf hat dies in ihrer Erzählung *Störfall* beispielhaft vorgeführt. Ihre Ich-Erzählerin widmet sich den „Nachrichten eines Tages“, die sich auf den Reaktorunfall in Tschernobyl im Frühjahr 1986 einerseits und die Operation ihres an einem Gehirntumor erkrankten Bruders andererseits beziehen. Deren Bewertung stürzt sie in einen schweren Konflikt; denn der technische Fortschritt, der den GAU im ukrainischen Atomkraftwerk bedingte, ermöglicht (mittels radioaktiver Strahlung) die Behebung des Störfalls im Kopf des Bruders. Ihr Dilemma sieht sie, von Beruf Schriftstellerin wie ihre Autorin, wesentlich in dem Unvermögen begründet, „mit den Fortschritten der Wissenschaft sprachlich Schritt zu halten“.⁶ Gängige Wendungen wie „ein strahlender Tag“ (für schönes Wetter) oder (im Urlaub) „freigesetzte Energien“ verlieren nach dem Reaktorbrand ihre Harmlosigkeit, wie auch Bilder herkömmlicher Naturlyrik eine andere semantische Grundierung erhalten — beispielsweise „die launische Forelle“, die einst (nach Schubarts Worten und mit Schuberts Tönen) „in einem Bächlein helle [...] in froher Eil“ dahin schoss und nun als „Speicher-

⁵ Offensichtlich kann mit diesem Begriff jedweder Einbruch des Schrecklichen, der den Protagonisten keinen Ausweg und damit keine Spielräume mehr lässt, unmissverständlich markiert werden. Antike Kunst und Mythologie mit ihren anschaulichen Geschichten und Bildern von menschlichen Grundkonstellationen bieten überhaupt ein reichhaltiges Repertoire an Figuren und Motiven, auf das moderne Wissenschaftsdiskurse gerne zurückgegriffen haben. Vgl. dazu Rudolf Drux: Zwischen Störfall und Weltuntergang: Einleitende Bemerkungen zur Vermittlung von Technik-Katastrophen. In: Entfesselte Kräfte. Technikkatastrophen und ihre Vermittlung. Hrsg. von R.D. und Karl R. Kegler. (Inklings. Jahrbuch für Literatur und Ästhetik 2007. Bd. 25) Moers 2007, S. 12-36 (Passagen aus diesem Aufsatz, insbesondere meine begriffsanalytischen Ausführungen habe ich für meinen Vortrag zur Tagung über „Technikzukunft“ am KIT wieder aufgegriffen und modifiziert.).

⁶ Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Darmstadt, Neuwied 1987, S. 34.

fisch für radioaktive Zerfallsprodukte" betrachtet wird.⁷ Ihre Pejoration, ihre semantische Abwertung, geht einher mit der Genese von Euphemismen: Der titelgebende „Störfall“ klingt nach einer vorübergehenden Irritation, „Entsorgung“ suggeriert schnell zu erledigende, gründliche Abfallbeseitigung und „Endlagerung“ eine endgültige, gesicherte Aufbewahrung des Atommülls. Zur Vernebelung der Nachrichten trägt außerdem noch bei, dass sich die Wissenschaftler und Ingenieure eines komplizierten Fachjargons befleißigen, der einerseits eine beruhigend wirkende Kompetenz signalisieren soll, andererseits aber als terminologischer Schutzmantel die wirklichen Geschehnisse vor dem Laien verhüllt. Indem die Ich-Erzählerin solchen sprachlichen Veränderungen nachsinnt, entlarvt sie den instrumentellen Charakter der Sprache, und indem sie „schreibend“ die Mittel ihrer Arbeit überdenkt, will sie aus ihrem Text und durch die Sprachschablonen hindurch ihr „authentisches Selbst hervorschimern“ lassen.⁸

Darüber hinaus reichert sie – mit der Konzentration der katastrophalen Nachrichten auf einen einzigen Tag – ihre ausweglose Situation, d.h. ihre Indifferenz gegenüber dem „Fortschritt der Technik“, um ein weiteres Element der klassischen Tragödie, die Einheit der Zeit, an und erweitert dann wirkungsvoll ihren eigenen als tragisch empfundenen Zwiespalt zu einem allgemeinen Krisenphänomen der Moderne, wobei sie wiederum sprachkritisch bzw. begriffsanalytisch verfährt:

Wie merkwürdig, dass A-tom auf griechisch das gleiche heißt wie In-dividuum auf lateinisch: unspaltbar. Die diese Wörter erfanden, haben weder die Kernspaltung noch die Schizophrenie gekannt. Woher nur der Zwang zu Spaltungen in immer kleinere Teile, zu Ab-spaltungen ganzer Persönlichkeitsteile von jener altertümlichen, als unteilbar gedachten Person⁹

Aufgrund der Offenheit des literarischen Textes, der sich, zumal bei dem hohen Grad an Intertextualität, jeder Monosemierung, also der Einsinnigkeit z.B. eines Sachberichtes, verweigert, kommt ihr Gedankenstrom einer adäquaten Wiedergabe einer grundlegenden Widersprüchlichkeit (Ambivalenz) entgegen – was auch dazu beitrug, dass die Autorin die öffentliche Diskussion in der DDR über das bis dahin offiziell nicht erörterte Reaktordesaster erst in Gang brachte.

⁷ Ebd., S. 11.

⁸ Ebd., S. 92.

⁹ Ebd., S. 35f.

Jedenfalls erweist sich die Erzählerin als Beobachterin eines – um das seit Blumenberg gängige technikkritische Bild aufzugreifen – „Schiffbruchs“ in den Fluten der Kernenergie, indem sie über die erfahrenen Ereignisse (empirische Denotate) ihre subjektive Betroffenheit (emotiv) zu artikulieren versucht – zumindest so lange, bis sie eine gendergeschichtliche Perspektive einnimmt. Sie begnügt sich nämlich nicht damit, den als schmerzlich empfundenen männlichen Machbarkeitswahn anzuprangern, der sich ja gerade auf dem Sektor der Technik auszutoben pflegt und dem ein ihren Errungenschaften innewohnendes Vernichtungspotenzial leicht zu entgehen droht, sondern sie trifft quasi-objektive Feststellungen, wenn sie mit Blick auf die Wissenschaftler von ‚Star Wars‘, dem „Kernstück jener Phantasie von einem total sicheren Amerika durch die Verlegung künftiger Atomwaffenschlachten in den Weltraum“¹⁰, die Befürchtung hegt, dass diese „höchstbegabte[n] junge[n] Männer [...] von der Hyperaktivität bestimmter Zentren ihres Gehirns“ angetrieben werden und sich deshalb völlig „der Faszination durch ein technisches Problem“ hingeben¹¹:

Was sie kennen, diese halben Kinder mit den hochtrainierten Gehirnen, mit ihrer ruhelosen, Tag und Nacht fieberhaft arbeitenden linken Gehirnhälfte — was sie kennen, ist ihre Maschine. Ihr geliebter Computer. An den sie gebunden, gefesselt sind, wie nur je ein Sklave an seine Galeere –

und darüber das Gefühl für das wahre Leben verlieren. Demgegenüber ist, eben falls aufgrund geirnhysiologischer Prozesse, anzunehmen,

daß einer Frau, die monatelang ihren Säugling stillt, eine Hemmung einer bestimmten Hirnpartie verbieten würde, mit Wort und Tat diejenigen neuen Techniken zu unterstützen, die ihre Milch vergiften können.¹²

Und so beruft sich die Ich-Erzählerin auf die neurophysiologische Evolution und bricht ihre Gedanken über eine verheerenden Technologie und an die Opfer der „Reaktorkatastrophe“ ab, um sich, hegend und pflegend, den Ende April nicht mehr vom Nachtfrost bedrohten Pflanzen zuzuwenden, war es ihr doch „plötzlich unaufschiebbar vorgekommen, endlich die japanischen Friedensblumen aus den Töpfen [...] auf das Beet auszupflanzen“.¹³ Womit die herkömmlichen Genderzuschreibungen de facto bestätigt bzw. dadurch erkauf werden, dass das hohe Reflexionsniveau, das Christa Wolf bei ihrem Nachsin-

¹⁰ Wolf: Störfall, S. 71.

¹¹ Ebd., S. 70.

¹² Ebd., S. 27.

¹³ Ebd., S. 75.

nen über die sprachliche Erfassung eines ambivalenten technischen Fortschritts erreicht¹⁴, geradezu klischeehaft verlassen und von Mutmaßungen über die biologische Entwicklung des Geschlechterverhältnisses überdeckt wird. So gerät dessen komplexe Ausprägung ihr als Zuschauerin beim kernenergetischen Schiffbruch leider aus dem Blick.

Mediale Selbstreflexion und Multidiskursivität

Ein weiteres Stadium ihrer Medialitätsreflexion erreicht die Katastrophendarstellung, wenn sie über die Kritik am Sprachgebrauch hinaus ihre prinzipielle Vermitteltheit als wesentlichen Gegenstand entfaltet. Dass sich *Der Untergang der Titanic* im Berlin des Jahres 1977 nur mehr als Arbeit an ihrem Mythos unter Berücksichtigung von Formen und Bildern gestalten lässt, die Untergangsvisionen und Endzeitszenarien in der Kunst hervorgebracht haben, das zeigt Hans Magnus Enzensberger mit Untertitel und Makrostruktur seines gleichnamigen Epos an. Dass es sich dabei trotz des doch eher tragischen Sujets um „eine Komödie“ handle, die 33 [!] „Gesänge“ umfasst, wobei der erste aus Terzinen besteht – und für alle, die es nach der Lektüre von Titelblatt und erster Seite noch nicht gemerkt haben, heißt einer der Passagiere Dante, der als einziger eine „erkennungsdienstliche Behandlung“ erfährt¹⁵ –, das verweist überdeutlich auf dessen *Göttliche Komödie (La Comedia)*, die Personen der Geschichte als Bewohner des Jenseits schildert und nach Ort und Art ihrer dortigen Unterbringung moralisch gewichtet. Mit dieser rekurrent-poetischen Bezugnahme unterstreicht Enzensberger neben seinem enzyklopädischen Anspruch die Erhebung des wohl berühmtesten Schiffsbruchs der Moderne zum Symbol eines universellen Untergangs, den er zudem mit der Beschreibung fiktiver mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gemälde über die Apokalypse flankiert.¹⁶

Schon zum ersten Jahrestag des Schiffsunglücks hatte Max Dauthendey dieses mit dem Stempel des ewig Gültigen versehen und *Die Untergangsstunde der*

¹⁴ Vgl. Theo Elm: Funktionen der Literatur in der technischen Kultur. In: Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Hrsg. von Th. E., Hans Hiebel. Freiburg i. Br. 1991, S. 47-69, und Rudolf Drux: Von der Spaltbarkeit des Unteilbaren. Atomphysik und Kernenergie im Spiegel der Literatur von Bertolt Brecht bis Christa Wolf. In: Glanzlichter der Wissenschaft. Ein Almanach. Hrsg. vom Deutschen Hochschulverband. Stuttgart 1999, S. 63-72.

¹⁵ Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt a. M. 1978, S. 78.

¹⁶ Vgl. Apokalypse, umbrisch, etwa 1490, II, 12f.; Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert, S. 31-33; Die Ruhe auf der Flucht. Flämisch, 1521, S.100f.

Titanic in einem Epyllion von 64 Strophen zu je fünf Versen als dauerhafte Warnung vor „der Menscheneitelkeit“ (Strophe 48) hingestellt¹⁷, die sich bei weiterer Lektüre im katastrophenreichen „Schicksalsbuch“ zu der Schlussentzenth verdichtet, „daß Menschen ihrem Tun den Untergang bereiten, / wenn nicht die Demut mit beim Werke saß“ (Str. 64). Den neobarocken Ton, der ja zur *vanitas*-Thematik (dem Nachsinnen über „der Menschen Eytelkeit“) bestens passt, ruft neben der gedrechselten Strophenform vor allem die schwülstige Metaphorik hervor.¹⁸ In einer Reihe von Bildern wird das im Titel des Kurzepos erwähnte Katastrophengeschehen ausgemalt. Dieses wird allerdings als vermitteltes erinnert, d.h., es erscheinen dem Träumenden statt der daran beteiligten Dinge die sie benennenden „Worte“, die der Ich-Erzähler „in einem Buch“ gelesen: „[...] ein Wort kam als Schiffskoloß heran“ (Str. 4), ihm folgte, Schrecken verbreitend, ein anderes Wort („dessen Körper ich noch nie vor Augen sah“), und zwar „Eisberg“ (Str. 5f.) – das gleich „ein zweites großes Wort“ (Str. 7) überlagerte: „Titanic!“ Aus der Verknüpfung dieser Wörter entfaltet sich die grauenvolle Geschichte, die die rekonstruierten Fakten des realen Schiffbruchs zu einer Parabel über technische Hybris aufweitet, der schließlich ein ‚sensus moralis‘ in Form einer ethischen Grundregel eingeschrieben wird:

Wie klang „Titanic“ erst unfafßbar groß!
Unüberwindlich kam das starke Wort geschwommen,
ein unversinkbar Schiff, das aller Stolz genoß.
Zu spät ward seine Maske ihm genommen.
Es war der Tod, verkappt, der hin zur Tiefe schoß.
Der Tod, in jenes Riesenwort gehüllt, der bleiche,
hat Tausend angelockt, die auf das Wort vertraut.
Die Toren trug er hin zu seinem Reiche,
die blind zum Wort „Titanic“ aufgeschaut.
Der Tod, er lenkte selbst des Steuerrades Speiche. [...] (Str. 10f.) –

¹⁷ Max Dauthendey: Die Untergangsstunde der „Titanic“ (zum Jahrestag 16. April 1913). Mit dem Titelbild von Georg Walter Rößner. Berlin-Wilmersdorf 1913.

¹⁸ Die pathoshaltige Metaphorik macht auch vor Katachresen nicht Halt, etwa wenn den Erzähler sein Hund, das vitale Geschöpf, fragend anschaut: „Herr, sprich, warum dein Menschenblut erschauert“, und dieser sich seines Traums vom „Titanenunglück und des Todes Haß“ erinnert, dann aber durch das „Lebenslicht“ der Sonnenstrahlen „dem großen Todesschrei“ der Gekenterten und Ertrinkenden endgültig „entrückt“ wird: „Ich streichelte den Hund, der lebenskräftig bellte, / und fühlte mich von Sterbequalen frei“ (Str. 59 ff.).

und hält Kurs auf den Eisberg, „der Titan bei den Titanen, [...] des Schiffstitanen Henker“ wird (Str. 12) – also dessen Zerstörung herbeiführt.¹⁹ Diese wäre aber zu vermeiden gewesen, „wenn Demut mitgefahren, die von weisem Wesen“ (Str. 15) und einer arroganten Missachtung des Gefahrenpotenzials von Vorn herein entgegenwirkt. Dass der Erzähler auch diese Erkenntnis „aus jenem Buche lesen“ konnte, indiziert eine allegorische Lektüre des technikgeschichtlichen Katastrophenereignisses, durch die die erste und zugleich letzte Fahrt des Dampfers sich zur Reise des Menschen durch den Ozean des Lebens wandelt, wobei die Lehre, wie sie schadlos überstanden werden könnte, gleich mitgeliefert wird (die Allegorie gilt seit alters als ein Instrument der Didaxe). Gewiss, M. Dauthendey veranstaltet sie als unbeirrte Rückkehr aus einer hochindustriellen Welt mit ihren technischen und sozialen Herausforderungen in die moralische Selbstgenügsamkeit des biedereren Kleinbürgers²⁰ – aber nichtsdestotrotz als eine Lesart.

Enzensberger führt hingegen verschiedene Vermittlungsarten des Katastrophen geschehens auf. So werden Nachrichten über das eigentliche Ereignis, gestützt auf empirischen Daten („1. Klasse: Eingeschifft 325 / Gerettet 203 / Verloren 122 [...] Zwischendeck: Eingeschifft 1316 / Gerettet 499 / Verloren 817”)²¹, mit Meinungen vermischt (wie der des phantasiearmen Ingenieurs, der das Ende des „gottverdammten Dampfers“ positiv sieht, gehe doch „jede Innovation auf eine Katastrophe zurück. Neue Werkzeuge, Theorien und Gefühle – man nennt das Evolution“).²² Des Weiteren werden Daten und Fakten von Allgemeinplätzen aus Schlagertexten („Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“; „Davon geht die Welt nicht unter“)²³, von lyrischen Stimmungsbildern²⁴ und einfühlsamen Spielfilmszenen überlagert, so dass einer der um Rekonstruktion des Geschehens bemühten Dichter seinem fiktiven Publikum gestehen muss, dass diese die Wahrheit nicht zu treffen vermag; denn alle

¹⁹ Das wird in Strophe 16 in Anlehnung an den Titanenkampf der griechischen Mythologie und einem deutlich verlängerten Vers nochmals betont: „Der Eistitan, er riß den Schiffstitanen in die Tiefe fort“.

²⁰ Harro Segeberg: Schiffbruch mit (Film-)Zuschauer – Der Kino-Film ‚Titanic‘ (1997) in der Geschichte literarischer und filmischer Schiffs-Katastrophen“. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. von Anja Lemke, Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 55-69, spricht vom „Biedermeierlich-Bornierte[n]“ (S. 60).

²¹ Enzensberger:: Der Untergang der Titanic. XXII, S. 72.

²² Ebd., VIII, S. 34f.

²³ Ebd., XIII, S. 48f.

²⁴ Vgl. das Lied „Am achten Mai, war das ein Ding“, das nach einer Vorlage aus *Deep down in the Jungle. Negro narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, 1970, geschrieben ist und an die Mahogany-Songs von Bertolt Brecht erinnert, XX, S. 65f.

glaubten nur das, was in der Zeitung stand
am anderen Tag, sogar die Zeugen, die Opfer
trauten nicht ihren eigenen Sinnen, und auch wir
sagen uns: So wie im Kino muß es gewesen sein.²⁵

Und schließlich projiziert Enzensberger in das Schicksal der Titanic andere Katastrophendiskurse, in die er persönlich eingebunden war: Die erste auf Habanna 1966 geschriebene Version seines Epos, die auf den (a) erhofften Untergang des Kapitalismus abgehoben habe, sei auf dem Postweg von Kuba verloren gegangen; nach dem (b) Untergang des Werks über den *Untergang der Titanic* habe er die jetzt vorliegende Fassung angefertigt, als sich das (c) endgültige Versinken sozialistischer Utopien im deutschen Herbst 1977 abzeichnete.²⁶ Kurzum: Was Enzensberger am historischen Fall/Unfall der Titanic präsentiert, ist ein reflexives Spiel über die Möglichkeiten zur literarischen Vermittlung und Verwertung eines Katastrophengeschehens, das sich vor hundert Jahren ereignet hat.

Katastrophenbewusstsein und Technikbewertung

Gibt es danach noch eine Steigerung im literarischen Transformationsprozess desaströser Technikerereignisse? Müsste nicht in letzter Konsequenz einer katastropho-poetischen Versuchsanordnung anstelle des Beobachters, der das Katastrophenurteil spricht, ein unbeteiligtes High-Tech-Aufzeichnungssystem übrig bleiben, quasi die vollautomatisierte Kamera, die weiterläuft und Bilder generiert, wenn der Mensch schon mit dem technologischen ‚Zusammenbruch‘ verschwunden ist? Mit Mitteln der Fantastik kann eine solche Situation ja leicht

²⁵ Ebd., XXIII, S. 75.

²⁶ Vgl. auch Joseph Kiermeier-Debre: „Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist“. Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom ‚Untergang des Untergangs der Titanic‘ (1978). In: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon. Frankfurt a. M. 1986, S. 222-245. Hingegen konzentriert sich Franz-Hubert Robling: Enzensbergers *Untergang der Titanic* als Paradigma eines „Schiffbruchs mit Zuschauer“. In: „Und es trieb die Rede mich an...“ Festschrift zum 65. Geburtstag von Gert Ueding. Hrsg. vom Seminar für Allgemeine Rhetorik, Tübingen. Tübingen 2008, S. 149-161, auf „die literarisch-wirkungsästhetische Dimension der Schiffbruchmetapher“ (was impliziert, dass der diese narrativ entfaltende *Untergang der Titanic* bei Enzensberger als Allegorie verstanden wird), wodurch der die ‚Komödie‘ (nicht minder als der poetologische) formierende sozialgeschichtliche Diskurs über das Ende der kapitalistischen Klassengesellschaft ebenso wie der politische, in dem sich – auf dem Höhepunkt des RAF-Terrorismus – die Insuffizienz sozialistischer Gegenentwürfe artikuliert, in den Hintergrund rückt.

hergestellt werden; und im Grunde hat sie bereits 1986 Günter Grass im apokalyptischen Szenario seines Romans *Die Rättin* heraufbeschworen, wenn er den Atomschlag, der in der Literatur der Nachkriegszeit das posthumane Zeitalter einzuleiten pflegte, um den (damals aktuellen, militärisch gewollten) Abwurf von Neutronenbomben ergänzt, die zwar Lebewesen vernichten, aber die „Bausubstanz“ und damit Kulturgüter verschonen. Und so gehen, gerade am 107. Geburtstag der Anna Koljaiczek, der mehrfach berockten Großmutter des ehemaligen Blechtrommlers Oskar Matzerath, um fünf nach Zwölf Blitze nieder auf die Kaschubei,

worauf die Gäste ins Freie drängen, wo sie alle, die einen schnell und gnädig, die andern elend vergehen, krepieren, entsaftet schrumpfen [...], von zwei Vernichtungssystemen, der Hitze- und Druckwelle und dem radioaktiven Fallout sowie von beschleunigten Neutronen- und Gammastrahlen betroffen.²⁷

Der allgemeinen Vernichtung trotz eine Zeit lang die „Mattscheibe“ mit dem „Videofilm aus der Post-Futurum- Produktion“ der „auf Vorausschau spezialisierten Firma“ des (Medien-Moguls) Oskar Matzerath²⁸, der den Geburtstag seiner Babka so authentisch vorausproduzierte, dass „der Prälat aus Olivia1die göttliche Vorsehung und Gottes Allmacht durch das neue Medium letztlich bestätigt sah“. Allerdings hat Matzerath bei aller Genauigkeit in der filmischen Antizipation des großmütterlichen Geburtstags dessen schreckliches „Ende nicht vorweggewusst“. Immerhin betreibt er mit seinen Schreckensbildern die Ent-hüllung des finalen Absturzes, Apo-kalypse im ursprünglichen Sinn,²⁹ jedoch nicht mehr als ‚geheime Offenbarung‘, sondern weltweit elektronisch übermittelt durch weiterhin funktionierende Geräte, während die Menschen, ob als direkt betroffene oder entfernt Zuschauende, von der zerstörerischen Kraft der Explosionen hinweggerafft wurden. Ihren tatsächlichen Vollzug erlebt nur noch der fiktive Ich-Erzähler in seiner Raumkapsel, der todbringenden Erdatmosphäre entrückt, auf dass auch noch der eschatologischen Katastrophe ‚am Ende aller Tage‘ ein menschlicher Beobachter beiwohnt.

Während dieser die Erde umkreist, fährt seine Lebensgefährtin Damroka mit ihrer weiblichen Crew auf der „Neuen Ilsebill“³⁰ durch die westliche Ostsee,

²⁷ Günter Grass: *Die Rättin*. Darmstadt, Neuwied 1986, S. 327.

²⁸ Ebd., S. 317.

²⁹ Dass der Begriff heute im Allgemeinen als Synonym für ‚Weltuntergang‘ gebraucht wird, hat die medienrächtige Diskussion über die Prophezeiung der Maya im Dezember 2012 eindrucksvoll belegt.

³⁰ Zur ausführlichen Geschichte und Umrüstung dieses „stählerner[n] Besanwer[s] mit Holzboden, [...] der mehrmals seinen Eigner und Heimathafen gewechselt“, vgl. Grass: *Rättin*, S. 18-22.

deren „Verquallung“ sie im Auftrag des Instituts für Meereskunde in Kiel erforschen soll; eigentlich aber verfolgt sie ein ganz anderes (ihr vom Butt verheißenes) Ziel, nämlich sich auf die Suche zu begeben nach

Utopia Atlantis Vineta. Doch diese Stadt soll es wirklich als wendische Siedlung gegeben haben. [...] Vineta hieß anfangs anders. Es sollen in dieser Stadt während langer Zeit die Frauen das Sagen gehabt haben, bis eines Tages die Männer mitreden wollten. Die alte Geschichte. Am Ende führten die Herren das Wort. Gepraßt wurde und goldenes Spielzeug den Kindern geschenkt. Worauf Vineta mit all seinem Reichtum unterging, auf daß die versunkene Stadt eines Tages erlöst werde: von Frauen natürlich, fünf an der Zahl, deren eine wendischen Ursprungs sei und Damroka heiße.³¹

Vom Gesang der Quallen, den nur sie vernehmen, geleitet, finden die Frauen endlich die versunkene Stadt,³² sie

liegt an einem Fluß, der eine Insel bildet, auf der hohe und breite Speicher hinter Fachwerk Reichtum versprechen [...] geschmückte Fassaden gegiebelter Häuser [erblicken die Frauen]. Überall entdecken sie Gehäuse und Plätze, geeignet, die Frauensache auszutragen, das Frauenrecht zu wahren, ihr Frauenreich zu errichten. Wie putzsauber die Stadt ist. [...] ³³ (319f.)

Kein Wunder also, dass die Frauen sich „rausputzen“, bevor sie ihre schmucke Traumstadt besuchen – das aber wird ihnen zum Verhängnis. Durch ihre Verschönerungsaktion, von der Auswahl der Kleider bis zum Anlegen der Schmuckstücke, verstreicht so viel Zeit, dass dem möglichen Tauchgang ins unterseeische Frauenreich der finale Atomschlag zuvorkommt, unter dessen „Druck- und Hitzewellen [...] sie vergehen“.

Das mutet vordergründig wie eine Satire auf eine typisch weibliche Verhaltensweise an, die die Einlösung einer feministischen Utopie verhindert.³⁴ Die Attacke erscheint aber eher als ein bloßes Spiel mit Klischees, die der Autor nicht ohne Selbstironie ausbreitet (geriert sich sein Ich-Erzähler doch als

³¹ Ebd., S. 100.

³² Über die „Kette literarhistorischer Bezüge“, an die Grass seine Vineta-Schilderung reiht, äußert sich detailliert Johanna Jabłkowska: Die Tradition der Schauerliteratur in den apokalyptischen Visionen der Nachkriegszeit. In: Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hans Esselborn. Würzburg 2003, S. 108-111.

³³ Grass: Rättin, S. 319f.

³⁴ Vgl. Irmgard Elsner Hunt: Utopia ist weiblich: Der utopische Gedanke in deutschsprachigen Prosatexten der achtziger Jahre. In: Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Hrsg. von Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse. Amsterdam 1988, S. 321-341, hier S. 335-337.

machohaftes Liebhaber der gesamten Schiffsbesatzung); sein Spott wirkt harmlos angesichts der Unbewohnbarkeit der vom Wasser umschlossenen Stadt, die längst die Ratten in Besitz genommen haben, wie die Frauen vor ihrer Auslöschung erkennen müssen. Wie „ihnen auf dieser Welt kein Ort ist“³⁵, so ist (im Kontext der *Rätin*) in einer durch männlichen Machbarkeitswahn und eine ungezügelte „instrumentelle Vernunft“, die die soziale Dominanz der Großtechnologien herbeigeführt und ein jederzeit abrufbares und dann unkalkulierbares Vernichtungspotenzial entwickelt hat, jegliches utopische Denken, das auf lebbarere Gegenentwürfe zielt, obsolet geworden. Das Kompositum ‚Technikzukünfte‘ stellt von daher ein Paradoxon dar: Der hypertrophe technische Fortschritt lässt Zukünftiges gar nicht mehr zu.

Nach dem Bombenregen lebt ja auch nur noch jener erzählend-träumende Astronaut, der durch das Meer der Sterne schifft (um die dieser Berufsbezeichnung inhärente Metapher auszuschreiben). Den Schiffbruch, der dem Sinnbereich ‚Schiffahrt‘ zuzuordnen ist, deren desaströses Ende bedeutend, hat Hans Blumenberg als „Daseinsmetapher“ bezeichnet; denn dieser verweist seit den frühesten literarischen Zeugnissen auf das Scheitern des einzelnen Menschen, aber auch einer Gruppe oder Institution auf dem festen Boden verlassenden, somit natürliche Grenzen verletzenden Weg zu einem erklärten Ziel, das zu erreichen für seine/ihre Existenz wesentlich bzw. bestimmend ist.³⁶ Auch wenn der Schiffbruch hier weit weniger komplex verstanden wird, nämlich als Grundmuster für jedwede Katastrophe, die sich auf einem Gebiet der Technik ereignet³⁷, ist der (wie auch immer) daran beteiligte Zuschauer – weit mehr als für des Menschen missratenden „Wandel auf der Welt“, den barocke Lyrik gerne mit „einer Schiffahrt gleich[zusetzen]“ pflegte, – doch unverzichtbar; denn er ermöglicht erst ihre (direkte oder mediale) Wahrnehmung und Übermittlung.

³⁵ Grass: *Rätin*, S. 324.

³⁶ Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979; vgl. dazu Robling: Enzensbergers *Untergang der Titanic*, S. 151-153.

³⁷ Damit ist er eher als eine Metonymie denn als eine Metapher zu klassifizieren, kennzeichnet ihn doch weniger die Ähnlichkeit zwischen den Katastrophenarten als ihre pragmatische ‚Verwandtschaft‘, ihre Kontiguität. D.h., zwischen den Denotaten der tropischen Substitutionselemente (z.B. ‚Schiffbruch‘ für ‚Reaktorunfall‘) besteht eine sachliche Beziehung, die außersprachlich vorgegeben ist (vgl. Auctor ad Herrenium IV, 32, 43).

Der Philosoph Rüdiger Bubner bezeichnet ein desaströses Ereignis sogar nur dann als Katastrophe, wenn ihm

ein Beobachter beiwohnt, der den Umschlag [so die Lehnübersetzung des gr. *peripeteia*, *Peripetie*] auch registriert. Eventuell ist der Beobachter die ganze Menschheit und aus dem Beobachter kann leicht, mitunter auf unerwartete Weise, ein Betroffener werden. Die Rolle des Beobachters, der eventuell Betroffener wird, konstituiert das Bewusstsein von Katastrophen. Nicht finden die Ereignisse allein für sich in ihren natürlichen Dimensionen [und technologischen Systemen] statt. Sie wirken zugleich elementar auf Menschen, die den faktischen Umschlag als plötzliche und bedrohliche Katastrophe empfinden.³⁸

Ein Vulkanausbruch auf einer entlegenen, unbewohnten Insel im Pazifik wird wohl ebenso wenig als Katastrophe wahrgenommen wie der Untergang eines atombetriebenen U-Boots, das in geheimer Mission unterwegs war, auch wenn in beiden Fällen das Ökosystem der jeweiligen Region erheblich gestört wird. Und der Verlust eines Satelliten aufgrund der Explosion der Rakete, die ihn zur Erforschung eines fernen Planeten ins All beförderte, wird, als ein Unfall auf dem Gebiet der unbemannten Raumfahrt, wiewohl für diese ein technologisches Desaster, im Allgemeinen kaum als tragisch empfunden.

Das Bewusstsein einer Katastrophe bildet sich unter divergierenden Bedingungen – sozialen, pädagogischen, ideologischen und natürlich auch genderpolitischen – jeweils unterschiedlich aus. Im Fall des schrecklichen Erdbebens von Lissabon (1755), das mit dem Boden der portugiesischen Hauptstadt den Glauben an die „beste aller Welten“ im wahrsten Sinne des Wortes erschütterte,³⁹ provozierte es zunächst genauere geophysikalische Erkenntnisse, führte dann zu einer die tektonischen Gegebenheiten berücksichtigenden Bauweise und brachte außerdem eine Zunahme und Verstetigung von Besuchen der hl. Messe mit sich. Es gibt eben verschiedene Arten der Risikominderung. Apropos Risiko: Auch diesem Begriff ist der kommunikative Aspekt eingeschrieben, insofern er (in der systemtheoretisch orientierten Soziologie) auf die Abhängigkeit einer Entscheidung vom Wissen bzw. Nichtwissen dessen verweist, der sie trifft. Das von ihm einkalkulierte Risiko besteht, so Niklas Luhmann, in der Alternative

³⁸ Rüdiger Bubner: Katastrophen und Katastrophenbewußtsein. In: *Katastrophe: Trauma oder Erneuerung?* Hrsg. von Horst Dieter Becker u.a. Tübingen 2001, S. 41-56, hier S. 43.

³⁹ Vgl. Wolfgang Breidert: *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen.* Darmstadt 1994 sowie Drux: *Zwischen Störfall und Weltuntergang*, S. 22f.

zwischen Schaden und Nutzen;⁴⁰ die Katastrophe hingegen ist unvorhersehbar, unabweisbar, ungewollt, d.h., sie wird als Nichtwissen von absoluter Signifikanz kommuniziert. Im Prozess ihrer Vermittlung (ganz gleich in welchem Medium) werden ihr aber nicht nur Kenntnisse über ihre Ursachen und Folgen implementiert – im Grunde wird sie dabei überhaupt erst als (ver)mittelbares Ereignis konstituiert.

„Technikzukünfte“ als Katastrophen

Die Frage ist nur, wie weit sich dafür die literarische Fiktion an die wissenschaftlichen Fakten zu halten hat. Die poetische Lizenz zum fantastisch fabulierenden Erzählen wird in Grass' Roman *Die Rättin* stärker wahrgenommen als in allen anderen der hier zitierten Werke: Nach dem „Großen Knall“ der nuklearen Explosion haben sich Insekten, Fische und Kriechtiere, obgleich unter radioaktiver Strahlung mutiert, sowie Tauben und Ratten in das „posthumane“ Zeitalter gerettet, aber auch eine genetische Züchtung des Menschen überlebte, deren Exemplare die Rättin in Anspielung auf die Entdecker der DNS-Struktur die „Watsoncricks“ nennt. Schon als der Ratte „für Verdienste auf dem Gebiet der Gen-Forschung“ und der durch ihre ständige Präsenz in den Labors „so nachhaltig erfolgreichen Gen-Manipulation“ der Nobelpreis zuerkannt wurde,⁴¹ hatte ihr Laudator erwogen, „die vornehmsten Eigenschaften beider Gattungen, das kostbarste Erbgut der Menschen und die bekannten Vorzüge der Ratte, als erwählte Gene eine Symbiose eingehen“ zu lassen.⁴² Erst durch das „rattige“ Erbpotenzial ergänzt, bleibe der Mensch „lebenstüchtig“: „Es wird der Homo sapiens an der Gattung *Rattus norvegicus* genesen. Schöpfung verwirklicht sich. Einzig der Rattenmensch wird zukünftig sein“.⁴³ Aber dem ist nicht so; vielmehr richten sich die vom Menschen geschaffenen Watsoncricks in der posthumanen Phase selbst zugrunde, indem sie ihre „Reviergrenzen“ ausdehnen, die „Rattenvölker“ um ihre fleißig angelegten Nahrungsvorräte bringen und dann zum

⁴⁰ Niklas Luhmann: Risiko und Gefahr. In: *Risikante Technologien: Reflexion und Regulation*. Hrsg. von Wolfgang Krohn, Georg Krücken. Frankfurt a.M. 1993, S. 138-185. Wenn die negativen Folgen seiner Entscheidung vom „Entscheider“ nicht zu beeinflussen sind, verkehrt sich das Risiko in Gefahr. Als Extremgefahr bei völliger Kontingenzentgrenzung ist die Katastrophe anzusehen. Demgegenüber ist die Mitnahme eines Regenschirms auf einem Spaziergang bei wolkenlosem Himmel nur von Nutzen, wenn es regnet; allerdings hält sich auch der Schaden, der sich in einem durch den lästigen Parapluie weniger unbeschwerten Gehen darstellte, ziemlich in Grenzen.

⁴¹ Grass: *Rättin*, S. 190.

⁴² Ebd., S. 194.

⁴³ Ebd., S. 195.

„Gerste- und Maisanbau“⁴⁴ auf die Äcker treiben und schließlich, da es ihnen „möglich wurde, Feuer zu schlagen“, nach fleischlicher Kost gierten, die sogar durch „Mastratten“ bereichert wurde. Kurzum, sie gestatten sich so viele „Rückfälle in allzu bekanntes Humanverhalten“,⁴⁵ dass sich die natürlichen Ratten gegen ihre Unterdrücker zusammenrotten und dank ihrer evolutionär gesicherten Überlebensstrategien wieder die Oberhand gewinnen. Von der Biogenetik also ist, das zeigt Grass mit ihrer Einbindung in seine Endzeitvision, keine Hilfe für den Fortbestand des Menschengeschlechts zu erwarten, ganz im Gegenteil: Der „Mensch in verbessertem Modell“⁴⁶ optimiert die Destruktionskräfte, mit denen er schon in der Jetztzeit seine natürliche Umwelt zerstörte.

Freilich, die Erkenntnisse der Biogenetik haben Mitte der 80er Jahre noch keineswegs das Maß an technologischer Realität erreicht wie die der Kernphysik.⁴⁷ Deshalb können sie auch, ohne dem Druck einer pragmatischen Überprüfung ausgeliefert zu sein, fiktiv ausgestaltet und der eschatologischen Schau einer menschenlosen Zukunft eingefügt werden. Die Freiheit des Spekulierens und Imaginierens verliert sich aber zunehmend, wenn Gegenstände der Science Fiction durch die wissenschaftlichen Fakten nicht nur verwirklicht, sondern realiter überboten werden, wie dies offensichtlich bei der Reproduktionsmedizin der Fall ist. Beispielsweise posieren auf dem Schoß ihrer Mutter eineiige Zwillinge, die im Abstand von zwei Jahren zur Welt gekommen sind; oder farbige Eheleute klagen gegen die Ärzte einer Klinik, weil ihnen als Resultat einer künstlichen Befruchtung ein hellhäutiges Retortenbaby beschert wurde; oder ein Embryo, kurz vor dem Unfalltod seiner Mutter in vitro gezeugt, wird zwei Jahre später von seiner biologischen Tante ausgetragen.

⁴⁴ Ebd., S. 478.

⁴⁵ Ebd., S. 486.

⁴⁶ Ebd., S. 194.

⁴⁷ Der markante Satz: „Denn nach dem Atomkern gelang es, den Zellkern zu spalten“ (ebd., S.193), bezieht sich von daher eher auf die verschiedenartigen Wirkungsbereiche als auf die realen Auswirkungen solcher Spaltungsversuche.

Vgl. darüber hinaus Manfred Durzak: Apokalyptische Szenarien und Motive in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Günter Grass' *Die Rättin* und Christa Wolfs *Störfall*. In: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 440-450.

Das sind drei dpa-Meldungen aus den 90er Jahren;⁴⁸ hätte sie ein Dichter erfunden, wäre ihm wohl eine blühende Phantasie bescheinigt worden, die sich munter über die Wirklichkeit erhebe.⁴⁹ Dabei kommen die Erfindungen in der Realität ganz ohne biogenetische Manipulationen aus; es geht nach wie vor um die Befruchtung einer Eizelle durch ein Spermium, allerdings mit erheblich verfeinerten Techniken.⁵⁰

Was lässt sich nun über den spezifischen Mehrwert literarischer Technikdarstellung im Hinblick auf die Wiedergabe geschehener oder den Entwurf künftiger Technikkatastrophen bzw. genauer die Vermittlung eines als Katastrophe gewerteten und kommunizierten Unfalls in einem oder mehreren Bereichen des Mittelsystems Technik resümierend sagen? Wie zumindest den hier angeführten Beispielen zu entnehmen ist, macht deren Besonderheit zum einen die implizite Reflexion ihrer Medialität, zum andern eine multidiskursive Transformation aus, d.h. der Anschluss eines Gegenstandes der Technologie und Technikgeschichte an diverse Diskurse bei dessen mit Mitteln der Rhetorik und Poetik, der Fiktion und Fantastik vollzogenen Transfer, kurzum: seine Anbindung an verschiedene Bereiche lebensweltlicher Praxis.

⁴⁸ Weiteren „absonderlichen Folgen“ der Anstrengungen um ein Retortenkind spüren Johann Grolle und Beate Lakotta, Heerscharen auf Eis. In: Der Spiegel 26/2003, S. 208, nach. Vgl. auch Rudolf Drux: Das Menschlein aus der Retorte – Bemerkungen über eine literarische Gestalt, ihre technikgeschichtlichen Konturen und publizistische Karriere. In: Der künstliche Mensch. Körper und Intelligenz im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. v. Karl R. Kogler, Max Kerner. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 217-238.

⁴⁹ In seiner fulminanten „Polemik“ gegen die „Schamanen“ der Molekularbiologie und Genetik setzt sich Hans Magnus Enzensberger: Putschisten im Labor. Über die neuste Revolution in den Wissenschaften. In: Ders.: Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa. Frankfurt a.M. 2004, S. 160-178, kritisch mit den „neuen utopischen Verheißungen [...] aus den Forschungsinstituten und den Laboratorien der Naturwissenschaften“ (die die spätestens nach dem „Kollaps des Kommunismus“ entstandene ideologische Lücke füllten) und den „beispiellosen Kampagnen“ ihrer Vermarktung auseinander: Dabei finden sich „alle Motive des utopischen Denkens wieder: der Sieg über sämtliche Mängel und Nöte der Spezies, über die Dummheit, den Schmerz und den Tod“ (S. 161). Aber die Glücksversprechungen werden nicht mehr aus poetischen oder philosophischen Gegenentwürfen einer besseren Welt abgeleitet, sondern mit Ergebnissen jener ‚harten Wissenschaften‘ gerechtfertigt, die die „Evangelisten der Künstlichen Intelligenz, der Gen- und Nanotechnik“ betreiben.

⁵⁰ Die zwar der Art, „wie sonst das Zeugen Mode war“ (Goethe), etliche neue Methoden hinzugefügt hat, dabei aber auf Eingriffe in das Genom verzichten konnte. Diversen literaturwissenschaftliche Analysen, die die Erzeugung der Nachkommenschaft in Aldous Huxleys Dystopie *Brave New World* (1932) auf genetische Manipulationen zurückführen, muss deshalb widersprochen werden: Huxleys innovative Leistung besteht darin, dass er die soziale Konditionierung der Menschen im Jahr 632 nach Ford bereits in ihrem embryonalen Status vollziehen lässt, aber das diese bewerkstelligende „Bokanowsky-Verfahren“ operiert gleichsam im makrobiologischen Bereich mit der technischen Adaption, Beschleunigung und Unterbrechung von physiologischen Vorgängen, die sich während der natürlichen Schwangerschaft abspielen.

Literaturverzeichnis

- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979.
- Breidert, Wolfgang: Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen. Darmstadt 1994.
- Bubner, Rüdiger: Katastrophen und Katastrophenbewußtsein. In: Katastrophe: Trauma oder Erneuerung? Hrsg. von Horst Dieter Becker u.a. Tübingen 2001, S. 41-56.
- Dauthendey, Max: Die Untergangsstunde der „Titanic“ (zum Jahrestag 16. April 1913). Mit dem Titelbild von Georg Walter Rößner. Berlin-Wilmersdorf 1913.
- Drux, Rudolf: Das Menschlein aus der Retorte – Bemerkungen über eine literarische Gestalt, ihre technikgeschichtlichen Konturen und publizistische Karriere. In: Der künstliche Mensch. Körper und Intelligenz im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. v. Karl R. Kegler, Max Kerner. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 217-238.
- Drux, Rudolf: Von der Spaltbarkeit des Unteilbaren. Atomphysik und Kernenergie im Spiegel der Literatur von Bertolt Brecht bis Christa Wolf. In: Glanzlichter der Wissenschaft. Ein Almanach. Hrsg. vom Deutschen Hochschulverband. Stuttgart 1999, S. 63-72.
- Drux, Rudolf: Zwischen Störfall und Weltuntergang: Einleitende Bemerkungen zur Vermittlung von Technik-Katastrophen. In: Entfesselte Kräfte. Technikkatastrophen und ihre Vermittlung. Hrsg. von R.D. und Karl R. Kegler. (inklings. Jahrbuch für Literatur und Ästhetik 2007. Bd. 25) Moers 2007, S. 12-36.
- Durzak, Manfred: Apokalyptische Szenarien und Motive in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Günter Grass' Die Rättin und Christa Wolfs Störfall. In: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 440-450.
- Eaton, John P.; Haas, Charles A.: Titanic. Triumph und Tragödie. Eine Chronik in Texten und Bildern. Aus dem Englischen von Torsten Müller und Sonja Holzapfel. 4. Aufl. München 1997, S. 9-11.
- Elm, Theo: Funktionen der Literatur in der technischen Kultur. In: Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Hrsg. von Th. E., Hans Hiebel. Freiburg i. Br. 1991, S. 47-69.
- Elsner Hunt, Irmgard: Utopia ist weiblich: Der utopische Gedanke in deutschsprachigen Prosatexten der achtziger Jahre. In: Wandlungen des Literaturbegriffs in den

deutschsprachigen Ländern seit 1945. Hrsg. von Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse. Amsterdam 1988, S. 321-341.

Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt a.M. 1978.

Enzensberger, Hans Magnus: Putschisten im Labor. Über die neuste Revolution in den Wissenschaften. In: Ders.: Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa. Frankfurt a.M. 2004, S. 160-178.

Gamm, Gerhard: Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten. Frankfurt a. M. 2000.

Grass, Günter: Die Rättin. Darmstadt, Neuwied 1986.

Grolle, Johann; Lakotta, Beate: Heerscharen auf Eis. In: Der Spiegel 26/2003, S. 208.

Jabłkowska, Johanna: Die Tradition der Schauerliteratur in den apokalyptischen Visionen der Nachkriegszeit. In: Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hans Esselborn. Würzburg 2003, S. 108-111.

Kiermeier-Debre, Joseph: Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom ‚Untergang des Untergangs der Titanic‘ (1978). In: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon. Frankfurt a. M. 1986, S. 222-245.

Luhmann, Niklas: Risiko und Gefahr. In: Riskante Technologien: Reflexion und Regulation. Hrsg. von Wolfgang Krohn, Georg Krücken. Frankfurt a.M. 1993, S. 138-185.

Robertson, Morgan: Titan. Eine Liebesgeschichte auf hoher See. Aus dem Englischen von Nina Siems. 3. Aufl. München 1998.

Robling, Franz-Hubert: Enzensbergers Untergang der Titanic als Paradigma eines „Schiffbruchs mit Zuschauer“. In: „Und es trieb die Rede mich an...“ Festschrift zum 65. Geburtstag von Gert Ueding. Hrsg. vom Seminar für Allgemeine Rhetorik, Tübingen. Tübingen 2008, S. 149-161.

Segeberg, Harro: Schiffbruch mit (Film-)Zuschauer – Der Kino-Film ‚Titanic‘ (1997) in der Geschichte literarischer und filmischer Schifffahrts-Katastrophen“. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. von Anja Lemke, Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 55-69.

Tanito, Kalman: Eine übersinnliche Vision? Zu Morgan Robertsons Titan. In: Morgan Robertson: Titan. Eine Liebesgeschichte auf hoher See. Aus dem Englischen von Nina Siems. 3. Aufl. München 1998.

Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Darmstadt, Neuwied 1987.

Klone zwischen den Geschlechtern – Hermaphroditismus und Biotechnologie in Ralf Isaacs Thriller *Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer*

Angelika Baier, Universität Wien

- Wir experimentieren gerade mit geschlechtslosen Mäusen. Ob es andere Kräfte freisetzt, wenn man das Geschlecht wegnimmt. [...]
- Wäre doch schade, kein Geschlecht!
- Nicht für alle, murmelte Ralph.
- Und wie bekommt ihr das hin, ich meine, alle Säuger sind doch entweder xx weiblich oder xy männlich. – Keineswegs. Es gibt auch jede Menge natürlicher Mischformen [...]. Schon mal was von Hermaphroditen gehört? [...]
- Aber weswegen probiert ihr das aus?
- Du bist doch sonst ein schlaues Bürschen, Riehm. Wir, [...] wir, rief Ralph Lukas nach, erfinden eben den Menschen vorm Sündenfall.¹

Einleitung²

Dieses Zitat aus Ulrike Draesners *Mitgift* (2002), dem wohl bekanntesten deutschsprachigen Roman zum Thema Intersexualität resp. Hermaphroditismus, bringt die zentralen Elemente der folgenden Ausführungen auf den Punkt: Zunächst wird es in meinem Beitrag um die literarische Darstellung von Biotechnologie und deren Möglichkeiten gehen, den ‚künstlichen Menschen der Zukunft‘ herzustellen. In einer Vielzahl an Studien ist belegt, dass das Motiv des Herstellens künstlicher Menschen in der Literatur seit langem Tradition hat.

¹ Ulrike Draesner: *Mitgift*. München 2005 [2002], S. 138–139.

² Dieser Beitrag wurde erarbeitet im Rahmen des Projekts „Diskursverhandlungen in Literatur über Hermaphroditismus“ (P 22877-G 20), finanziert vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF).

Veränderungen gab es aber bezüglich der Technologie, mithilfe welcher diese hergestellt werden sollten. Während Frankenstein³ Monster noch aus Leichenteilen zusammengesetzt und mittels eines elektrischen Funkens belebt worden war, geraten insbesondere seit den 1990er Jahren die biotechnologischen Möglichkeiten des Klonens in den Fokus des künstlerischen Schaffens. Biotechnologisch wird im Zuge eines Kloniervorganges das Erbgut einer Zelle entnommen und in eine weitere Zelle transferiert, deren Zellkern zuvor ebenfalls entfernt worden war. Nach dem Transfer wird die Zelle zur Teilung angeregt. In einem Großteil der Staaten weltweit ist es auch im Jahr 2012 noch gesetzlich untersagt, die auf diese Weise hergestellten Zellen einer Gebärmutter einzupflanzen und zu einem Embryo heranreifen zu lassen. Therapeutisches Klonen für Zwecke der Forschung ist hingegen in manchen Staaten, wie beispielsweise Großbritannien, erlaubt, wobei auch dort die mittels therapeutischen Klonens hergestellten Stammzellen nicht älter als 14 Tage⁴ werden dürfen. Auf diese Weise bleibt es der Literatur überlassen, als „Laboratorium für Gedankenexperimente“⁵ zu fungieren, denn in literarischen Texten tummelt sich seit einigen Jahrzehnten eine Vielzahl herangewachsener menschlicher Klone.⁶

Im Vergleich zu künstlichen Menschen in der Tradition von Frankenstein³ Monster oder maschinellen Hybrid-Wesen wie Cyborgs nehmen die Klone insofern eine Sonderposition ein, als sie zwar als ‚Kopien‘ einer_s bereits existierenden Anderen das Licht der Welt erblicken. Da sie aber auf ‚natürlichem‘ Wege zustande kommen, d. h. aus biologischem Zellmaterial bestehen und in einer Gebärmutter heranreifen, stellen sie sozusagen, den ersten „künstlich erzeugte[n], natürliche[n]‘ Mensch[en]“⁷ dar. Die Referenz auf die Natur als Sinnbild des Ursprünglichen eröffnet in diesem Zusammenhang eine Verbindung zu einem weiteren Motivkomplex, der bis dato in literarischen Adaptionen des Motivs des literarischen Klons wenig Bedeutung gespielt hat: Auch Ralphs Referenz auf den ‚Menschen vor dem Sündenfall‘ im eingangs zitierten Roman *Mitgift* illustriert die jahrtausendealte Faszination, die die Vorstellung des zwi-

³ Zu *Frankenstein* und seiner literarischen Tradition siehe Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Hrsg. von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1999, S. 26–47.

⁴ Vgl. dazu den Gesetzestext des britischen *Human Fertilisation and Embryology Acts* aus dem Jahr 2008: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2008/22/contents> (Zugriff am 9.8. 2012).

⁵ Paul Ricœur: *Das Selbst als ein Anderer*. 2. Auflage. München 2005 [1990], S.182.

⁶ Zu Analysen von literarischen Texten und Filmen zum Thema Klonen siehe Halft (2011) oder Caduff (2003).

⁷ Corinna Caduff: *Die literarische Darstellung des Klons*. In: *In: Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Proß. München 2003, S. 169–183, hier S. 170.

schen- oder zweigeschlechtlichen Menschen als des vollkommenen ‚Urmenschen‘ begleitet. Seit der Antike ist zu beobachten, dass gesellschaftliche Ordnungen in der westlichen Welt stets von einem binär ausgerichteten, hierarchisch strukturierten Geschlechtersystem geprägt sind. Dieser Umstand hat aufgrund von Diskriminierungen meist zu Lasten der weiblichen Bevölkerung zu so mannigfaltigen Problemen und Ungerechtigkeiten geführt, dass eine Zukunft des Menschen jenseits der Geschlechterdifferenz durchaus erstrebenswert erscheint. Könnte es nun einen hermaphroditischen Mensch der Zukunft geben, so liegt nahe, diesen als Klon zu denken, schließlich macht der Vorgang des Klonierens sexuelle Fortpflanzung und damit auch die Geschlechterdifferenz im Allgemeinen für den Fortbestand der Menschheit obsolet. Wie im folgenden Beitrag näher auszuführen sein wird, weisen also der Hermaphrodit und der Klon multiple Konvergenzen in ihrem Transgressionspotential gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung des 21. Jahrhunderts auf. Nachdem unten unter Bezugnahme auf Konzepte von Plato, Baudrillard, Darwin und Freud zunächst näher dargelegt wird, worin diese bestehen, gilt es in der Lektüre des deutschen SF-Thrillers *Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer* (2005) von Ralf Isau,⁸ der sich genau des Topos des hermaphroditischen Klons als Menschen der Zukunft bedient, der Frage nachzugehen, auf welche Weise die transgressiven Wesen Eingang in die Literatur gefunden haben.

Dass es sich beim genannten Text um einen Thriller handelt, ist in diesem Zusammenhang insofern von besonderer Bedeutung, als Thriller in einem doppelten Sinn zu den eher konservativen literarischen Gattungen zählen. Genrebedingt beschäftigen sie sich mit (gesetzlichen) Ordnungen und deren Überschreitungen: Ein Verbrechen wird begangen, im Laufe der Handlung wird die_der Täter_in ausgeforscht. Dies bedeutet, dass zum einen das narrative Schema eines Thrillers wenig Variation zulässt; zum anderen gehört es zu den Genrekonstituenten, dass die gestörte gesellschaftliche Ordnung am Ende des Textes wiederhergestellt wird, d. h. dass die_der Täter_in zum Schluss auf die eine oder andere Weise ‚unschädlich‘ gemacht werden muss. In der folgenden Lektüre von Isaus Thriller wird also von besonderem Interesse sein, wie der Text mit den Klonen als multiplen Überschreiter_innen gesellschaftlicher (Geschlechter-) Ordnungen umgeht und welches Potential für die Zukunft er ihnen einräumt.

⁸ Ralf Isau: *Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer*. Bergisch Gladbach 2007 [2005]. Zitate aus dem Text werden im Folgenden unter der Sigle GL angegeben.

Zurück in die Zukunft

Im folgenden Abschnitt gilt es zunächst den Fragen nachzugehen, worin die besonderen Konvergenzen (im Transgressionspotential) von Klonen und Hermaphroditen liegen und innerhalb welchen theoretischen Rahmens die Herstellung hermaphroditischer Klone im Allgemeinen Potential für die Zukunft verspricht. Dabei soll auch ein Blick auf die Problematiken des Transgressionspotentials der hermaphroditischen Klone innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens, der Ordnungen vorgibt, geworfen werden.

Sowohl in Bezug auf das Transgressionspotential der Klone als auch der Hermaphroditen lohnt sich ein Blick in die Welt der griechischen Antike, der verdeutlicht, dass bereits die frühgriechische soziale Ordnung von einem Zweigeslechtersystem geprägt war.⁹ Der Mythos allerdings zeigt sich fasziniert von der Auffassung, diese Geschlechtertrennung als abgeleitetes Stadium eines vormals hermaphroditischen Status des Menschen zu sehen. Den berühmtesten und einflussreichsten Text zu diesem Thema liefert zweifelsohne der sogenannte Aristophanes-Mythos aus Platons *Gastmahl*. In der Erzählung¹⁰ wird von primordialen Doppelmenschen in Kugelgestalt berichtet, die entweder aus einem Mann und einer Frau, aus zwei Männern oder aus zwei Frauen zusammengesetzt sind. Diese Kugelmenschen planen die Götter anzugreifen und werden damit den Göttern zu mächtig, was diese dazu veranlasst, sie in zwei Hälften zu teilen. Seit diesem Zeitpunkt heißt es für die Menschen, ihre verlorene Hälfte zu suchen; über den Weg der sexuellen Begegnung gelingt es zumindest vorübergehend, die ursprüngliche Ganzheit wieder herzustellen.¹¹ Durch diesen Eingriff war aber nicht nur die sexuelle Vereinigung möglich geworden, denn Zeus „schuf dadurch die Zeugung durch das Männliche im Weiblichen.“¹² Sexuelle Differenz, Sexualität und sexuelle Fortpflanzung stellen sich demgemäß als sekundäre Erfindungen dar.

Indem Zeus die Kugelmenschen in der Mitte auseinanderschneidet, scheint er zudem bereits eine Art Biotechnologie anzuwenden. Der Prozess der Menschenteilung soll in der griechischen Antike aber Privileg der Götter bleiben, so

⁹ Vgl. Luc Brisson: *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Berkeley, Los Angeles, London 2002, S. 7.

¹⁰ Platon: *Das Gastmahl*. Übersetzt und herausgegeben von Thomas Paulsen. Stuttgart 2008, S. 28–35 (189c–193d).

¹¹ Vgl. Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Wien, Köln 1986, S. 31.

¹² Platon: *Das Gastmahl*, S. 31 f.

wie es allenfalls den Göttern vorbehalten ist, zwei- oder zwischengeschlechtlich zu sein. Denn zwischengeschlechtliche Menschen werden ausgesetzt, d. h. umgebracht, da sie als *Monstra* gesehen werden, als Zeichen¹³ der Götter, dass möglicherweise Unheil droht, da diese Menschen aufgrund ihrer speziellen Körperlichkeit die Ordnung angreifen.¹⁴

Die eingangs erwähnte Referenz auf den ‚Menschen vor dem Sündenfall‘ in Bezug auf den primordialen Menschen verdeutlicht in diesem Zusammenhang außerdem die lang anhaltende christliche Rezeption des Platonschen Mythos, denn dieser kann durchaus parallel zu den Schöpfungsgeschichten der Bibel gelesen werden.¹⁵ Auch in christlichen Schriften seit der Renaissance wurde Adam, das Ebenbild Gottes, immer wieder als primordialer ungeteilter, asexueller Mensch gesehen, dessen (erster!) Sündenfall darin bestanden hatte, einzuschlafen und auf diese Weise in der *beata contemplazione divina*¹⁶ nachlässig geworden zu sein. Dadurch war Adam aus der ursprünglichen Einheit mit Gott gefallen – eine neue Ordnung wurde etabliert. Durchaus biotechnologisch mutet wiederum die Reaktion Gottes an, eine Rippe aus dem schlafenden Adam zu schneiden und daraus einen zweiten (weiblichen!) Menschen zu formen. Auch in diesem Zusammenhang erscheint (sexuelle) Differenzierung als sekundäre Erfindung, während der Akt der sexuellen Vereinigung (innerhalb der christlichen Ehe) der kurzfristigen Wiederherstellung der verlorenen, paradisi-schen Einheit dient.

Nach Jean Baudrillard präsentiert sich nun der Mensch des 21. Jahrhunderts noch immer als „unable to brave its own diversity“¹⁷, da ihm, wie Baudrillard unter Rückbezug auf Freuds Konzept des Todestriebes ausführt, eine Sehnsucht nach Regression, nach Rückkehr zu seinen (hermaphroditischen) Ursprüngen und Anfängen, inhärent ist. Jeder Trieb ist nach Freud, „ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte

¹³ So verweisen zahlreiche Untersuchungen zu Monstern und dem Monströsen auf die etymologische Herkunft des Begriffs *monstrare* (lat.): zeigen. Vgl. u. a. Margrit Shildrick: *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London, Thousand Oaks, New Delhi 2002, S. 4.

¹⁴ Vgl. Aileen Ajootian: *Monstrum or Daimon*. In: *Greece and Gender*. Hrsg. von Brit Berggreen und Nanno Marinatos. Bergen 1995, S. 93–108, hier S. 102.

¹⁵ Vgl. die entsprechenden Textstellen in der Bibel, Genesis, 1,27 und Genesis, 2,21–24.

¹⁶ Vgl. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 51.

¹⁷ Jean Baudrillard: *The Final Solution. Cloning beyond the Human and Inhuman*. In: *The Vital Illusion*. Hrsg. von Julia Witwer. New York 2000, S. 1–30, hier S. 15.

aufgeben mußte [...].“¹⁸ Der Mensch versucht also, die Zukunft als Bewegung zurück in die Vergangenheit zu gestalten, wobei es in diesem Zusammenhang nur konsequent erscheint, dass er sich dabei die göttlichen Möglichkeiten der Biotechnologie aneignet. Denn der Mensch will seine zukünftige Evolution selbst steuern, im Rahmen eines Prozesses, der nicht von einer weiteren Differenzierung und Individualisierung, sondern von deren Gegenteil geprägt ist: „[R]eversion is always possible“,¹⁹ betont Baudrillard und geht auf die biotechnologischen Methoden des Klonens ein, die diesen Prozess der *involution* einzuleiten in der Lage wären:

After the great *revolution* in the evolutionary process – the advent of sex and death – we have the great *involution*: it aims, through cloning and many other techniques, to liberate us from sex and death. [...] We are actively working at the ‘dis-information’ of our species through the nullification of differences.²⁰

Baudrillard merkt in diesem Zusammenhang kritisch an, dass die Herstellung von Klonen illustriert, dass „the very ‚progress‘ of science in fact does not follow a line, but a curve – a twisted or hairpin curve that turns back toward total involution.“²¹ Die Zukunft des Menschen nähert sich also (auf quasi linearem Weg) der Vergangenheit: Der Klon wird dem Bakterium gleich, dessen Fortpflanzungsmethoden ebenso als „Kopierprozess“²² eingestuft werden, wobei sich beim Klonen im Gegensatz zum Bakterium der Mensch selbst zum Kontrolleur über die DNA der Zukunft erhebt. Fortpflanzung mittels Klonen ermöglicht es allerdings, die ‚sekundären Erfindungen‘ der geschlechtlichen Differenzierung sowie der Fortpflanzung auf Basis (hetero-)sexueller Vereinigung wieder obsolet werden zu lassen und die Sterblichkeit der_s Einzelnen prinzipiell aufzuheben. Sollte es in weiterer Folge möglich sein, hermaphroditische Klone, fähig zur Selbstfertilisation, gentechnisch herzustellen und zu klonen, wäre die Menschheit künftig nicht einmal mehr auf die prophetische Funktion der Technik angewiesen: Der ausgewählte Code würde sich ähnlich den Mechanismen einer Zellteilung unendlich selbst reproduzieren.

Diesen Klon-Menschen der Zukunft, der als Ausdruck der menschlichen Sehnsucht nach Regression auch gleichzeitig der Ur-Mensch der Vergangenheit ist,

¹⁸ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. 3. Auflage. Leipzig, Wien, Zürich 1923, S. 49 (Sperrung im Original nicht übernommen).

¹⁹ Baudrillard: *The Final Solution*, S. 7.

²⁰ Ebd., S. 8, Markierung im Original.

²¹ Ebd., S. 9.

²² Caduff: *Die literarische Darstellung des Klons*, S. 177.

hermaphroditisch zu denken, scheint in Anlehnung an Platon und die Bibel durchaus plausibel, wie oben gezeigt wurde. Interessant ist nun, dass auch die (Natur-)Wissenschaft das Konzept eines hermaphroditischen Ur-Menschen aufgreift, und dies sogar in mehrfachem Sinne. Denn die im Laufe des 18. Jahrhunderts die Präformationslehre ablösende Epigenese-Theorie (in Bezug auf Embryonalentwicklung) bringt die bis heute gültige Tatsache ans Licht,²³ dass jeder Fötus in den ersten Schwangerschaftswochen die Anlagen zur Herausbildung beider Geschlechtskörper besitzt und eine Ausdifferenzierung erst später erfolgt. Darwin betont in diesem Zusammenhang, dass onto- und phylogenetische Entwicklungsmuster analog gesehen werden müssen, indem er feststellt, dass

in einer sehr frühen embryonalen Periode beide Geschlechter echte männliche und weibliche Generationsdrüsen besitzen. Es scheint daher ein weit zurückliegender Vorfahr des großen Wirbeltierreichs hermaphroditisch oder androgyn gewesen zu sein. [...]. Haben wir nun anzunehmen, daß irgend ein äußerst altes Säugetier zwitterig blieb, nachdem es die hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale seiner Klasse erworben hatte [...]? Dies scheint sehr unwahrscheinlich zu sein. Denn wir müssen bis zu den Fischen, der niedrigsten Klasse von allen, hinabsteigen, um jetzt noch existierende hermaphroditische Formen zu finden.²⁴

Auf ähnliche Weise wie Darwin in Bezug auf die körperliche Entwicklung geht Freud in Bezug auf die psychische Entwicklung von einer ursprünglichen ‚Bisexualität‘ der menschlichen Psyche aus, denn

[e]in gewisser Grad von anatomischem Hermaphroditismus gehört [...] der Norm an; bei keinem normal gebildeten männlichen oder weiblichen Individuum werden die Spuren vom Apparat des anderen Geschlechts vermißt, die [...] funktionslos als rudimentäre Organe fortbestehen [...]. Es lag nahe, diese Auffassung auf psychische Gebiet zu übertragen [...].²⁵

Nach Freud kann also auch die psychische Ausdifferenzierung zu einer männlichen oder weiblichen Geschlechtsidentität als abgeleitetes Stadium eines vormals undifferenzierten Status gedacht werden.

²³ Vgl. Heinz-Jürgen Voß: *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. Stuttgart 2011, S. 82 ff.

²⁴ Charles Darwin: *Die Abstammung des Menschen*. Übersetzt von Heinrich Schmidt. Leipzig 1932, S. 210.

²⁵ Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main 1994 [1905], S. 44.

Freud und Darwin verdeutlichen also, dass es auch nach wissenschaftlicher Ansicht Sinn macht, den Klon als an der Vergangenheit orientierten Menschen der Zukunft hermaphroditisch zu konzipieren.

Die angeführten Zitate von Darwin und Freud illustrieren allerdings ebenso, dass die Konzeption des geklonten Hermaphroditen als Menschen der Zukunft mit den historischen Rahmenbedingungen der gesellschaftlichen Ordnungen des 19. bis 21. Jahrhunderts kollidiert: Schließlich führte das Wissen um die hermaphroditische Anlage des Menschen im 19. Jahrhundert gerade nicht zu einer Auflösung des binären Geschlechtersystems. Denn die Formulierungen Darwins und Freuds legen nahe, dass allen menschlichen Wesen, die nunmehr eine Vermischung der beiden Geschlechter aufweisen, ein ‚natürlicher‘ (und zugleich pathologischer) Entwicklungsrückstand attestiert werden kann.²⁶ Diese Einschätzung hatte schließlich zur Folge, dass Menschen, die mit körperlichen Geschlechtsmerkmalen beider Geschlechter geboren werden, mit zunehmend rigider werdenden medizinischen Maßnahmen dem Zwei-Geschlechtersystem eingepasst wurden – so war es von Mitte des 20. bis ins 21. Jahrhundert üblich, den zwischengeschlechtlichen Körper möglichst noch im Kleinkindalter operativ zu ‚vereindeutigen‘, was für die Betroffenen auf vielen Ebenen zu Problemen führte.²⁷

Wiewohl also dem Menschen nach Platon, Baudrillard und Freud eine Sehnsucht nach Regression, nach einem Zurück zu einer primordialen Ganzheit, zugeschrieben werden kann, haben sich (u. a. wissenschaftlich basierte) Ordnungsmuster entwickelt, die aufgrund ihrer Orientierung an Progression und den damit verbundenen Wertungen und Hierarchisierungen diese Sehnsucht kreuzen und es kaum denkbar erscheinen lassen, Mensch-Sein jenseits etablierter Ordnungen zu leben. Dass nun der hermaphroditische Klon die gesellschaftlichen Ordnungen des 21. Jahrhunderts auf mehrfache Weise quert, ist den obigen Ausführungen folgend offensichtlich: Indem sich der Hermaphrodit der dargelegten Lesart von Freud und Darwin gemäß als *zurückgeblieben* präsentiert, rückt er in die Nähe des Tierischen bzw. des Tier-Mensch-Hybriden – ähnlich dem Klon, der sich dem Bakterium gleich mittels Kopie und Teilung fortpflanzt. Gleichzeitig nähern sich hermaphroditische Klone als Wesen, die

²⁶ Vgl. Sabine Mehlmann: Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität. Königstein, Taunus 2006, S. 92 ff.

²⁷ Zum Intersex-Diskurs und den vielfältigen Problematiken um die ‚geschlechtsanpassenden‘ Operationen siehe Claudia Lang: Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Frankfurt am Main, New York 2006.

quasi unsterblich sind und jede (Gender-)Differenz und Spaltung aufheben, der Sphäre des Göttlichen. Dementsprechend hebt auch der französische Autor Michel Houellebecq in seinem Essay *Liebe deinen Klon* hervor: „Wie Götter werdet ihr sein [...]!“²⁸

Diese Überschreitungen der Grenzen zum Primitiven als auch zum Göttlichen führen innerhalb der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zu einer multiplen monströsen Markierung der Klone, denen nur ein Platz an den Rändern der Gesellschaft zugestanden wird. Denn folgt man Foucault, so ist das Monster „im wesentlichen ein Mischwesen [...] zweier Bereiche, des menschlichen und des animalischen [...]. Es ist eine Mischung aus Individuen [...]. Es ist die Mischung aus zwei Geschlechtern [...]. Es ist die Mischung aus Leben und Tod [...].“²⁹ Da nach Foucault das Monster „einen Bruch mit der natürlichen Ordnung und zugleich ein juridisches Rätsel“³⁰ darstellt, ist der Klon auch dahingehend monströs markiert, als die Herstellung von Klonen in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts in den meisten Ländern gesetzlich untersagt ist. Durch diesen „double breach, of law and nature“³¹ werden also die hermaphroditischen Klone zu Zeichen für in Turbulenz gebrachte Ordnungen, die es wiederherzustellen gilt. Daher stellt sich im Folgenden die Frage, welche Rolle den Klonen in einem Thriller, einer Textsorte, die sich genre-bedingt mit Ordnung und (krimineller) Devianz auseinandersetzt, zugedacht wird.

Die Galerie der Lügen

2005 erscheint der Thriller *Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer* von Ralf Isau. Das Buch spielt in London im Jahre 2007, historischen Hintergrund stellen Debatten im britischen Parlament dar, in denen der gesetzliche Spielraum des therapeutischen sowie reproduktiven Klonens neu ausgelotet werden sollte. In Großbritannien war zu dem Zeitpunkt das 1990 verabschiedete Gesetz des *Human Fertilisation and Embryology Acts*³² gültig, das u. a. die

²⁸ Michel Houellebecq: *Liebe deinen Klon*. In: Die Weltwoche 13/2003, siehe auf: <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2003-13/artikel-2003-13-liebe-deinen-klo.html> (Zugriff am 9.8. 2012).

²⁹ Michel Foucault: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France. Frankfurt am Main 2007 [1999], S. 86.

³⁰ Ebd., S. 88–89.

³¹ Andrew Sharpe: *Foucault's Monsters and the Challenge of the Law*. London, New York 2010, S. 3.

³² Zum genauen Inhalt siehe: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1990/37/contents> (Zugriff am 9.8. 2012).

Arbeit mit embryonalen Stammzellen regelt, sich allerdings nur auf befruchtete Eizellen bezieht, während es bezüglich des Klonens eine Gesetzeslücke gibt; 2001 wird schließlich das therapeutische Klonen erlaubt, während das reproduktive Klonen in einem später verabschiedeten Zusatz explizit verboten wird. Diese Gesetzgebung wird 2008³³ neu verhandelt – im Zeitraum der Thriller-Handlung liegt also eine Legalisierung des reproduktiven Klonens im Bereich des Möglichen.

Diese Debatten stellen den Hintergrund des Thrillers dar, der zunächst damit einsetzt, dass von Unbekannten Bilder aus verschiedenen europäischen Museen gestohlen werden. Beim ersten Museumseinbruch im Louvre, bei dem sich eine_r der Täter_innen mit der Skulptur des *Schlafenden Hermaphroditen* und einem Museumswächter in die Luft sprengt, werden Fingerabdrücke gefunden, die sich mit Alex Daniels, einer britischen Wissenschaftsjournalistin,³⁴ in Verbindung bringen lassen. Im weiteren Verlauf der Handlung übernehmen die Verdächtige Alex Daniels und Darwin Shaw, der Versicherungsdetektiv der Agentur *ArtCare*, bei der alle gestohlenen Gemälde und die zerstörte Skulptur versichert sind, die Ermittlungsarbeit zur Aufklärung der Verbrechen. Als Alex noch im Gefängnis sitzt, wird sie von Theo, der sich später als Täter herausstellt, kontaktiert. Dieser bietet ihr Hilfe an, um wieder freizukommen, sollte sie im Gegenzug die Diebstähle, die sich jeweils sonntags in sieben aufeinander folgenden Wochen ereignen, in der Zeitung kommentieren. Alex wird also angeheuert, die gestohlenen Gemälde zu interpretieren und auf diese Weise die sogenannte ‚Galerie der Lügen‘ aufzudecken, die auch für die bei Adoptiveltern Aufgewachsene nach und nach Überraschendes über die eigene Herkunft zutage fördert: Denn es stellt sich heraus, dass Alex, die getötete Person im Louvre und Theo drei von insgesamt sechzehn Klon-Geschwistern sind, hergestellt unter höchst illegalen Umständen Anfang der 1980er Jahre am Roslin-Institute in Edinburgh. Der Leiter der geheimen Forschungsmission, Thorgrimm Gunnarsson, hatte nach Abbruch der Unternehmung von Seiten der Regierung unter dem Namen Martin Cadwell zunächst ein Kunst-Studium abgeschlossen und war daraufhin Chef der Kunstversicherung *ArtCare* (und Darwins Chef) geworden. 2007 plant Cadwell indes wieder in die Klon-Forschung zurückzukehren, sollte sich die Gesetzesnovellierung des *Human*

³³ Zum genauen Inhalt siehe: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2008/22/contents> (Zugriff am 9.8. 2012).

³⁴ Da es sich bei der Figur um einen so genannten ‚echten Hermaphroditen‘ handelt, ist ihr Geschlecht uneindeutig; im Folgenden werden alle hermaphroditischen Figuren sprachlich dem Geschlecht zugeordnet, in dem sie auf Ebene der Romanhandlung leben.

Fertilisation and Embryology Acts zugunsten des reproduktiven Klonens ausprechen. Da aber Altlasten auch bei neuer Gesetzgebung in keinem Fall strafrei gestellt würden, sollten die Klon-Geschwister rechtzeitig eliminiert werden. Dafür heuert Cadwell Theo an, der allerdings, indem er einige der Geschwister dem Tod überantwortet, eigenen Motiven folgt, wie gleich auszuführen ist.

Denn zunächst stellen alle sechzehn Klone, deren genetischer Vater Cadwell ist, echte Hermaphroditen dar, ausgestattet mit einem Chromosomensatz von 48, XXXY und einem vollständig ausgebildeten männlichen wie weiblichen Genitale, fähig zur Selbstfertilisation. Zudem werden die Klon-Geschwister in der Sprache der britischen Jurisdiktion als „human admixed embryos“³⁵ hergestellt, d. h. ihnen werden zusätzlich Gene tierischen Ursprungs eingefügt, die je nach Klon u. a. eine fluoreszierende Haut oder Sichtkapazität im Infrarotbereich ermöglichen. Nach der Geburt wird allerdings nicht allen Geschwister-Klonen das gleiche Schicksal zuteil: Entsprechend den oben erwähnten üblichen Behandlungspraxen von Intersex-Personen³⁶ werden einige der Klon-Geschwister wie Theo operativ geschlechtlich ‚vereindeutigt‘, während andere, wie Alex Daniels, ‚vollständig‘ gelassen werden. Theo, der die Operation als Verstümmelung auffasst, nimmt nun den Tod all jener Geschwister in Kauf, die ebenso wie er geschlechtlich vereindeutigt worden waren und daher nicht ihr ‚wahres Selbst‘ ausleben konnten.

Der Diebstahl der Bilder³⁷ hingegen ist Theos individuelle Rachemission am genetischen Vater Cadwell, denn mit Alex’ Hilfe sollte die Öffentlichkeit auf dessen illegale Machenschaften aufmerksam gemacht werden resp. Cadwells Versuch, wieder in die Wissenschaft zurückzukehren, unterbunden werden. Mittels der Öffentlichkeit sollte auch der Druck auf die Politik erhöht werden, das reproduktive Klonen über die Gesetzesnovellierung von 2008 hinaus rechtlich zu unterbinden – was auch gelingt: Am Ende des Romans wird die Neufassung des *Human Fertilisation and Embryology Acts* verabschiedet, die das reproduktive Klonen weiterhin verbietet.

³⁵ Vgl. Sharpe: Foucault’s Monsters, S. 133 ff.

³⁶ Vgl. Lang: Intersexualität, S. 117 ff.

³⁷ Bei den gestohlenen Bildern resp. bei den (beinahe) zerstörten Skulpturen handelt es sich um folgende Kunstwerke, die im Roman in den in Klammern angegebenen Museen ausgestellt sind: *Schlafender Hermaphrodit* (Louvre, Paris); *Der tollkühne (im Roman: unachtsame) Schläfer* von René Magritte (Tate Gallery, London); *Das Paradies* von Lukas Cranach (Kunsthistorisches Museum, Wien); *Das Urteil des Paris* von Peter Paul Rubens (National Gallery, London); *Darstellung aus der Prometheus-Sage* von Piero di Cosimo (Alte Pinakothek, München); *Der Turmbau zu Babel* von Hendrik van Cleve (Galerie in Arnheim, Niederlande); *David* des Michelangelo (Galleria dell’Accademia, Florenz).

Am Ende präsentiert der Thriller also genre-konform gelöste Rätsel: Theo und Cadwell werden als Kriminelle überführt, aus den anfänglichen Geheimnissen und Informationssplittern konnte – zumindest auf den ersten Blick – eine kohärente, lineare Geschichte konstruiert werden. Zentral für die Ermittlungen ist dabei das untertitelgebende, erste gestohlene Gemälde, René Magrittes *Le Dormeur Téméraire* (*Der Tollkühne Schläfer*, 1928), auf dem ein schlafender Mann und diverse Gegenstände zu sehen sind. Der Mann verweist auf Cadwell als (unter-)titelgebenden *Unachtsamen Schläfer*, die Gegenstände wiederum werden bei den weiteren Museumseinbrüchen von Theo als Code-Symbole ausgelegt; auf diese Weise leitet er Alex und Darwin durch seine ‚Galerie der Lügen‘ und führt sie auf die Spur der anderen, zu verhindernden Einbrüche und des Geheimnisses um Cadwell und die Klone. Der Thriller im Allgemeinen suggeriert auf diese Weise, dass Kontrolle über Gegenwart und Zukunft für jenen möglich ist, der die Information (den Code) und damit die Vergangenheit beherrscht. Ein näherer Blick in den Text zeigt, dass sich dieses Konzept auch auf argumentativer Ebene im Text wiederfinden lässt. So soll im folgenden Abschnitt der Frage nachgegangen werden, wie die beteiligten Figuren die Klon-Experimente im Text evaluieren und welchen Stellenwert hierbei Informations-Kontrolle hat. Dass für den zentralen Code der Ermittlungen der Titel von Magrittes Gemälde falsch übersetzt wurde,³⁸ legt in Hinsicht auf die letzten beiden Kapitel dieses Beitrags jedoch nahe, dass der Thriller dieses Konzept einer möglichen Kontrollierbarkeit von Information auch unterwandert.

Evolution und/als Involution

Wie also beurteilen die Figuren des Thrillers und ihr Umfeld die Herstellung der Klone?

Wie Theo im folgenden Zitat erläutert, zeigt der Thriller, dass die Motivation Cadwells und seines Teams zur Herstellung hermaphroditischer Klone darin lag,

den neuen, den *besseren* Menschen [zu] erschaffen, einen, der den sich rasend vollziehenden Veränderungen in der Welt gewachsen ist und dem kleinlichen Krieg der Geschlechter ein Ende bereiten kann. Offenbar glaubten sie [das

³⁸ Interessanterweise wird dem Thriller in diesem Zusammenhang ein Francis Crick, dem Entdecker der Helix-Struktur der DNA, zugeschriebenes Zitat vorangestellt, in dem es heißt: „Eine Theorie, zu der alle Fakten passen, ist mit ziemlicher Sicherheit falsch, da einige der vorliegenden Fakten mit Sicherheit falsch sind“ (GL 5).

Team um Cadwell Anm. A. B.], dieser neue Mensch könne nur ein ‚echter‘ Hermaphrodit sein. Vorteile fielen ihnen genügend ein: Bei einer jahrzehntelangen Weltraummission bräuchte man sich nicht mehr über Quotenfrauen Gedanken zu machen. Man müsste einfach die Besten der Besten auswählen. In punkto Fortpflanzung wären sie beliebig austauschbar, ja, notfalls sogar in der Lage, sich eigenständig zu reproduzieren... (GL 397–398).

Der neue Mensch, der sich nun nicht mehr auf der Suche nach seiner verlorenen Hälfte verzetteln müsste, sollte also „veredel[t]“ (GL 412) werden resp. die Evolutionsleiter sprunghaft in die Höhe steigen. Wie der Gedanke der Höherentwicklung nahelegt, basiert Cadwell seine Experimente zunächst auf den Prämissen der Naturwissenschaften und der Evolutionstheorie. Damit stellt Cadwell ganz der literarischen Tradition gemäß den Inbegriff des aus den Fugen geratenen männlichen Forscherdranges dar, der es sich als biotechnologischer „Doktor Frankenstein“ (GL 406) anmaßt, Gottes Position des Schöpfers zu übernehmen. Cadwell ist dabei, wie erwähnt, nicht nur Doktor der Biologie, sondern auch der Kunst: Die Idee von Vollkommenheit und Ausgeglichenheit, die er verfolgt, bezieht dieser – wenig überraschend – aus der Kunst der Antike. So beherbergt der Ästhet Cadwell, „den wenig mehr begeistern konnte als vollendete Formen“ (GL 143), in seinem Büro eine Vielzahl an Statuen menschlicher Körper, die dies zum Ausdruck bringen sollten. Kunst und Wissenschaft werden in der Person Cadwells, der die mutmaßliche Zerstörung des *David* durch Theo am Ende des Romans als „Verbrechen an der Menschheit“ (GL 496) interpretiert, parallel gesetzt, denn in beider Rahmen geht es um Schöpfertum, um eine Annäherung an Gott, sowohl in Hinsicht seiner Macht als auch in Hinsicht seines Daseins jenseits von Differenz und Spaltung. Entwicklung stellt sich in diesem Zusammenhang, wie bei Baudrillard angeklungen, als Rückwärts-Bewegung dar, als kontrollierter Sprung zurück zu den Ursprüngen – wobei Cadwells Zurück von einem ahistorischen Schönheitsideal geprägt ist, das für alle Menschen und Zeiten gleichermaßen Gültigkeit beansprucht.³⁹

Dabei ist der Weg zum vermeintlich ‚vollkommenen Menschen‘ gekennzeichnet von zahllosen ‚Fehlversuchen‘, denn in Zusammenhang mit Cadwells Experimenten zeigt sich, dass reproduktives Klonen keineswegs zu den einfachen biotechnologischen Prozeduren zählt: Bis zur Geburt des Klon-Schafs Dolly

³⁹ Damit steht Cadwells Vorgehen auch in großem Widerspruch zur Evolutionstheorie Darwinscher Prägung, die von einer steten und nicht vorhersehbaren Veränderung der Lebewesen in Interaktion mit der Umwelt ausgeht. Dies wird aber im Roman nicht weiter thematisiert.

waren 277 Versuche⁴⁰ vonnöten, für Cadwells Projekt ist ebenso eine „immens große Zahl von Probanden“ (GL 584) notwendig.⁴¹ Jene Wesen, die auf dem Weg zu den vermeintlich perfekten Klonen zur Welt kommen, werden von Cadwell auf den Müll geworfen, wo sie von Theos Adoptiv-Vater aufgelesen und, eingelegt in Formaldehyd, in Gläsern gesammelt werden: „Sämtliche Föten waren missgebildet. [...]. Alex sah Kinder mit zwei Köpfen, mit vier Armen, mit offener Wirbelsäule, mit Zyklopengesicht und anderen Anomalien, sie zum Teil so grauenvoll waren, dass kein Horrorschriftsteller sie sich hätte ausdenken können“ (GL 605).

Nicht nur der Weg zur vermeintlichen Perfektion zeigt sich beschwerlich, sondern das Leben von Theo und Alex verdeutlicht auch, dass sich die Wünsche Cadwells, mittels der gentechnisch modifizierten Klone den „Krieg der Geschlechter“ (GL 397) zu beenden, nicht erfüllt haben. Denn wie in Bezug auf die Ausführungen zu Plato, Baudrillard, Darwin und Freud dargelegt wurde, ist der hermaphroditische Mensch quasi der Mensch vor dem Menschen, d. h. vor einer etablierten Ordnung. Indem der Klon aber den nächsten Schritt der Evolution darstellen soll, muss er innerhalb einer Ordnung leben, die ihn aufgrund seiner Gewordenheit und seiner devianten Körperlichkeit an ihren Rändern positioniert, d. h. ihn monsterisiert. Daher können die Versprechen, die mit dem hermaphroditischen Körper verbunden waren, innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung von 2007 nicht eingelöst werden. Der hermaphroditische Klon, konzipiert als der ganze, vollkommene Mensch, der niemandes anderen bedarf (um sich fortzupflanzen) und der in der Lage ist, Energien, die im Kampf der Geschlechter gebunden werden, freizusetzen, kann diese nicht nutzen. Denn er bleibt im Gegensatz zu seinen mythischen Vorbildern zu sehr Mensch, d. h. er ist weder asexuell noch gefühllos. Vom gesellschaftlichen Umfeld nicht akzeptiert, bleibt er einsam und auf sich selbst zurückgeworfen, gequält von

⁴⁰ Vgl. Tara Robben Robinson: Genetik für Dummies. Weinheim 2006, S. 339. Robinson führt a. a. O. auf S. 345 zudem aus: „Der Anteil der Lebendgeburten bei Klonversuchen ist extrem gering. Generell müssen hunderte Zelltransfers durchgeführt werden um einen Klon zu produzieren. Die meisten Klone sterben sofort, da sie nicht anfangen sich zu teilen. Wenn sie es tun und in ein Trägartier transferiert werden, wächst ein großer Teil nicht in der Gebärmutter an. Tut er es doch und fährt mit der Entwicklung fort, sterben mehr als die Hälfte vor der Geburt. In vielen Fällen ist die Plazenta fehl gebildet, wodurch der Fötus nicht genügend Nahrung und Sauerstoff bekommt.“

⁴¹ An dieser Stelle werden zudem die Gefahren der hegemonialen Position des europäisch-amerikanischen Wissenschaftsapparats deutlich, der sich Praktiken postkolonialer Ausbeutung bedient: „In den Slums des indischen Subkontinents, in Afrika und in Südamerika fand Gunnarsson die Versuchspersonen, die er brauchte: Frauen, die für ein Spottgeld ihren Körper zur Verfügung stellten, um darin etwas wachsen zu lassen, was allzu oft mehr an Außerirdische erinnerte als an menschliche Wesen“ (GL 584–585).

„innere[r] Zerrissenheit“ (GL 507). Die Beziehungen zu anderen, die sich einfacher darstellen sollten, zeigen sich um ein Vielfaches komplizierter – denn der Widerstand gegen die geschlechtliche Ungewissheit von Seiten der zweigeschlechtlich orientierten Gesellschaft zwingt die Klone dazu, sich für die eine oder andere Seite entscheiden zu müssen: Alex Daniels bezeichnet sich als 60% weiblich, 40% männlich (GL 280) und lebt als Frau, Theo und weitere Geschwister waren im Kleinkindalter operativ vereindeutigt worden und bewegen sich verzweifelt zwischen den beiden gesellschaftlich anerkannten geschlechtlichen Codes. Wiewohl also, wie Baudrillard unter Bezugnahme auf Freud ausgeführt hat, der Mensch nach Regression, De-Individuation und Aufhebung der Differenzen strebt, kollidiert diese Sehnsucht mit gesellschaftlich tradierten Norm-Konzepten zur sozialen Kontrolle, die Sicherheit für den Umgang mit anderen im Alltag versprechen. Beziehungen außerhalb der heteronormativen Matrix⁴² scheinen kaum denkbar, so zeigt der Thriller, dass die Vorstellung einer ‚gelebten‘ Auflösung des eindeutig männlichen und weiblichen Geschlechtskörpers gerade nicht zur Ekstase eines umfassenden Eins-Sein mit den anderen führt, sondern zu Unsicherheit und Angst vor Kontrollverlust, die Ausschlussmechanismen in Gang setzt und zu (u. a. medizinisch sanktionierter) Gewalt an den vermeintlichen Monstern führt.

Der Thriller übt in diesem Sinne durchaus Kritik an der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, die Theo und Alex zu einem „Monster, eine[r] Fleisch gewordene[n] Ausgeburt menschlicher Intoleranz“ (GL 402) macht. Theo und Alex selbst setzen ihre Kritik am Projekt allerdings nicht primär auf Ebene der Gesellschaftskritik an. Als Vertreter_innen der so genannten *Intelligent Design*-Bewegung (ID)⁴³ formulieren die beiden ihre Kritik am Klonprojekt als Infragestellung von dessen Ansatz an der Evolutionstheorie und der Umsetzung eines ‚nächsten Sprungs‘. Laut Theo und Alex hebt Cadwells Mission, den neuen, besseren Menschen zu schaffen, an, die Ordnung eines Intelligent Designers herauszufordern, Cadwell stellt im Jargon von ID die „nicht-reduzierbare Komplexität“⁴⁴ der designten Baupläne in Frage. Angestiftet durch Theo, führt nun Alex, die selbst schon lange auf diesem Gebiet publizistisch tätig gewesen war,

⁴² Der Begriff der heteronormativen Matrix geht zurück auf Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991, S. 63ff.

⁴³ Zu den Positionen der Bewegung des Intelligent Designs vgl. Schrader (2007) und Brockman (2006).

⁴⁴ Christoph Schrader: *Darwins Werk und Gottes Beitrag. Evolutionstheorie und Intelligent Design*. Stuttgart 2007, S. 80. Das Konzept der „irreducible complexity“ geht zurück auf Michael Behe: *Darwin's Black Box: The Biochemical Challenge to Evolution*. New York 1996, S. 39–45.

in ihren ‚Galerie der Lügen‘-Kommentaren einen Großfeldzug gegen die Naturwissenschaften und insbesondere gegen die Evolutionstheorie, die als intrinsisch unethische Prämisse für die biotechnologischen Frankenstein-Experimente gezeichnet wird. Gelänge es, die Evolutionstheorie zu widerlegen, würde sich die darauf aufbauende Biotechnologie von selbst verbieten, so scheint es. Laut ID gibt es keine Beweise für die sukzessive Entstehung der großen Baupläne. Evolution findet nur auf der Mikroebene statt, sodass die großen Eingriffe in die Baupläne scheitern müssten, da die Umwelt – die ‚Natur‘ – mit den so geschaffenen, sprunghaft veränderten Wesen nichts anzufangen wisse: „Jene vermeintliche Vollkommenheit, die sie hervorbringen, mag die Sinne für den Augenblick betören, aber wehe wir setzen sie den Naturgewalten aus. Man muss sie unablässig beschützen, um das Trugbild der Makellosigkeit zu erhalten“ (GL 412). Dass es auch Intersex-Personen gibt, die ihr Dasein einer ‚natürlichen‘ Mutation verdanken, ist in diesem Zusammenhang nur Bestätigung in der Argumentation, denn Mutationen sind laut Alex „ein äußerst zerstörerischer Mechanismus. [...] Auch die überwiegende Zahl intersexueller Menschen, die ihr Anderssein einer genetischen ‚Fehlschaltung‘ verdanken, sind ganz oder eingeschränkt unfruchtbar. Einige würden ohne regelmäßige Zufuhr von Cortison oder anderen Medikamenten innerhalb kürzester Zeit sterben“ (GL 123–124). Alex und Theo halten also in ihrer Kritik an einem Konzept von vermeintlich unveränderlichen, perfekten, quasi göttlichen Bauplänen fest, die die Monstrosität des hermaphroditischen Menschen, sei er Klon oder nicht, letztlich bestätigen. Biotechnologie soll – wie bei Platon und in der Bibel – Privileg der Götter (oder intelligenten Designer) bleiben, denn weder die Biotechnolog_innen noch der Zufall bringen Gutes hervor. Damit ersetzt ID letztlich das kritisierte Master-Narrativ der Evolutionstheorie und Cadwells Kontroll- und Größenwahn durch ein neues Narrativ, das wiederum anhebt, eine unwiderlegbare, über alle Zeiten hinweg gültige Wahrheit zu verkünden und die Kontrolle über die DNA einer göttlichen Instanz anheim zu geben.

Wiewohl sie weltanschaulich durchaus auf einer (konservativen) Linie sind, gehen Alex und Theo aber auch unterschiedliche Wege in ihrer Kritik am väterlichen Experiment – und gerade in dieser Unterschiedlichkeit zeigt sich u. a. auch das transgressive Potential des Thrillers und der Klone – denn in einer Lektüre-Engführung der Lebenspraxen der beiden Protagonist_innen mit der Anlage des Thrillers im Allgemeinen eröffnet sich eine Zone der (unkontrollierbaren) Ambivalenz, die den Klonen auch Potential für die Zukunft verspricht, wie im letzten Kapitel dargelegt werden soll.

Gender/Genre-Involutionen

In Bezug auf die Lebenspraxis der beiden Klon-Geschwister gilt es mit Blick auf Theo dessen grundsätzliche Ähnlichkeit im Verhalten zum Vater herauszustreichen. Gleich Cadwell hat er einen ‚Künstlernamen‘ angenommen, aus Kevin Kendish wurde Theo, der seinem Namen entsprechend eine göttliche Position anstrebt. Er macht sich zum Herrn über Leben und Tod der Geschwister, wobei die Morde und Theos kriminelle Devianz im Allgemeinen illustrieren, dass Theo bewusst eine Position außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung einnimmt: Dass er am Ende der Thriller-Handlung sich und Cadwell mittels der Explosion eines Sprengstoffgürtels ‚ins Jenseits befördert‘, betont seine Radikalität in Bezug auf die eigene antisoziale Positionalität⁴⁵ und die potentielle Unsterblichkeit des Klons – schließlich hat er vorher dafür gekämpft, dass Alex und die anderen ‚unversehrten‘ Geschwister am Leben bleiben.

Alex wiederum betont wiederholt ihren Status als Mensch und investiert darin, sich innerhalb der Ordnung einen Platz zu suchen, von dem aus sie auf deren Veränderung einwirken kann. So plant sie am Ende des Thrillers an der Herstellung eines Buchs zu partizipieren, das Zwischengeschlechtlichkeit aus ihrer gesellschaftlichen Tabu-Zone holen will (vgl. GL 620). Alex tritt auch in Beziehungen ein, zu Darwin, zu ihren Klon-Geschwistern – die, wie Cadwell ausführt, auch bis zu einem gewissen Grad ihre Kinder sind, da Alex sozusagen die erste Zelle war, aus der die anderen hervorgegangen waren. Auf diese Weise gründet sie neue Formen von Verwandtschaft, die jenseits einer homo/hetero-sexuellen Beziehung oder jenseits der bürgerlich-ödipalen Familie angesiedelt sind.

Diese unterschiedlichen Lebensweisen und -perspektiven zeigen, dass Theo und Alex zwar praktisch den gleichen genetischen Code aufweisen – ihre (anti/sozialen) Positionen erscheinen jedoch nicht als determiniert, weder von Seiten des Schöpfers Cadwell noch von Seiten ‚intelligenter‘ Baupläne, womit Baudrillards Vorstellung vom Klonen als einer ‚nullification of differences‘ eine Absage erteilt wird. Biotechnologie erweist sich als wenig erfolgreicher Kontrollmechanismus, denn, so Elizabeth Grosz in ihrer Lesart der Darwinschen Evolutionstheorie, „the past provides a propulsion in directions, unpredictable in advance, which, in retrospect have emerged from the unactualised possibili-

⁴⁵ Zu antisozialen Positionalitäten vgl. Lee Edelman: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, London 2004, S. 143.

ties that it yields.“⁴⁶ Wird also versucht, über Biotechnologie als Kontrollmechanismus eine bestimmte Vorstellung von Vergangenheit für die Zukunft einzufrieren, wird deutlich, dass diese Bewegung zurück nicht linear und kontrollierbar ist, sondern von dem Umstand geprägt, dass verschiedene Vergangenheiten in Form der ‚unaktualisierten Möglichkeiten‘ in der (DNA der) Gegenwart koexistieren. Vollständige Kontrolle ist damit nicht möglich, die DNA als exemplarischer Informationscode hält stets auf unabwägbarer Weise Überraschungen für die Zukunft bereit und präsentiert sich als ‚involutes‘ Phänomen, wobei Involution in diesem Zusammenhang kein zukünftiges Zurück zu einem mythischen Ursprung mehr bedeutet, sondern im wörtlichen Sinne ein In-Einander-Falten von Ungleichzeitigem. Die Klone, konzipiert als vermeintlich perfekte Überblendung einer primordialen Vorzeit und der Zukunft aktualisieren schließlich *eine* der vielen Möglichkeiten. Dass die Gesellschaft den Klonen aufgrund ihrer multiplen Überschreitungen der zeitgenössischen Ordnung mit Ablehnung begegnet, zeugt von deren Wunsch ebenso wie Gott oder der monsterisierte Cadwell die Zukunft kontrollieren zu können, indem die Möglichkeiten des Menschlichen in bestimmte, vorgegebene Bahnen gelenkt werden – ein Unterfangen, das immer wieder aufgrund der Vielzahl der ‚unaktualisierten Möglichkeiten‘ scheitern muss, aber desto rigidere Ausschlussmechanismen zutage fördert, wie die Intersex-Debatte zeigt.

Während schließlich der Thriller als Text in Bezug auf seine Krimi-Handlung auch von Kontrollierbarkeit und gelösten Geheimnissen geprägt ist, wiederholt er als Text die ausgeführte involutive Struktur: Denn obwohl jedes Kapitel des Thrillers mit einer genauen Datums- und Uhrzeitangabe einsetzt, wird diese an Progression orientierte Linearität gebrochen, indem über jeden Kapitelanfang ein Zitat einer berühmten (meist verstorbenen) Person gesetzt wird, das einen Bezug zu vergangenen Diskursen herstellt. Als ‚Initiale‘ wird zudem jedem Kapitelstart ein Bild hinzugefügt, das Symbole aus dem Magritte-Gemälde mit typischen Emblemen der griechischen Antike (wie Säulen, menschliche Torsos u. a.) ineinander verwebt. Auf diese Weise setzt der Thriller auch optisch und konzeptionell auf ein Ineinander-Falten von Untergleichzeitigem, von Zukunft und Vergangenheit. Er fügt im Rahmen dieses Prozesses Diskurs-Partikel zusammen, die in ihrer Vielfalt ein Splitterwerk darstellen, das sich kaum zu einer Einheit formen lässt. Kaum kompatible Diskurselemente u. a. aus der Kunstgeschichte, der Wissenschaft(skritik), der religiösen Dogmatik, postkolo-

⁴⁶ Elizabeth Grosz: Darwin and Feminism: Preliminary Investigations for a Possible Alliance. In: Australian Feminist Studies 14 (1999), Nr. 29, S. 31–45, hier S. 42.

nialer Kritik und der politischen Intersex-Bewegung sowie die Vielzahl an Originalzitaten von berühmten Persönlichkeiten, die den Kapiteln vorangestellt oder den Protagonist_innen in den Mund gelegt werden, werden verbunden, ineinander gefaltet. Der Thriller zeigt sich als ein „involved phenomenon where otherwise unrelated texts are involved and entangled, intricately interwoven, interrupting and inhabiting each other.“⁴⁷ Die Involution als das In-Einander-Falten von inkohärenten Informationen, als Bewegung vorwärts in die Vergangenheit führt im Thriller zu Über-Information und Chaos jenseits der genre-bedingt angestrebten Homogenität.

Auf diese Weise stellen der Thriller als Text und die hermaphroditischen Klone, die so unterschiedliche Wege gehen und gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Ordnung stehen, zur selben Zeit männlich und weiblich, identisch und different, göttlich und tierisch, regressiv und zukunftsorientiert, Monster und Mensch sind, Symbol einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, einer *Mitgift* aus der Vergangenheit, dar, die für die Zukunft zumindest eines verheißt: Sie wird voll von Überraschungen sein.⁴⁸

⁴⁷ Sarah Dillon: *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*. London, New York 2007, S. 4.

⁴⁸ Ich möchte mich bei Dr. Christa Binswanger und bei Dr. Sabine Weilhartner für ihre wertvollen Hinweise bei der Erstellung des Textes bedanken.

Literaturverzeichnis

- Ajootian, Aileen: Monstrum or Daimon. In: Greece and Gender. Hrsg. von Brit Berggreen und Nanno Marinatos. Bergen 1995, S. 93–108.
- Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Wien, Köln 1986.
- Baudrillard, Jean: The Final Solution. Cloning beyond the Human and Inhuman. In: The Vital Illusion. Hrsg. von Julia Witwer. New York 2000, S. 1–30.
- Behe, Michael: Darwin's Black Box: The Biochemical Challenge to Evolution. New York, London, Toronto et al. 1996.
- Brisson, Luc: Sexual Ambivalence, Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity. Berkeley, Los Angeles, London 2002.
- Brockman, John (Hrsg.): Intelligent Thought. Science versus the Intelligent Design Movement. New York 2006.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991.
- Caduff, Corinna: Die literarische Darstellung des Klons. In: Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Proß. München 2003, S. 169–183.
- Darwin, Charles: Die Abstammung des Menschen. Übersetzt von Heinrich Schmidt. 3. Auflage. Leipzig 1932.
- Dillon, Sarah: The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory. London, New York 2007.
- Draesner, Ulrike: Mitgift. München 2005.
- Drux, Rudolf: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen. In: Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Hrsg. von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1999, S. 26–47.
- Edelman, Lee: No Future. Queer Theory and the Death Drive. Durham, London 2004.
- Foucault, Michel: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France. Frankfurt am Main 2007.
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Frankfurt am Main 1994.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. 3. Auflage. Leipzig, Wien, Zürich 1923.
- Grosz, Elizabeth: Darwin and Feminism: Preliminary Investigations for a Possible Alliance. In: Australian Feminist Studies 14 (1999), Nr. 29, S. 31–45.

- Halft, Stefan: Privacy – the right to clone? Zur Semantik und Funktion von ‚Privatheit‘ im Teildiskurs über das reproduktive Klonen von Menschen. In: Privatheit. Formen und Funktionen. Hrsg. von Dennis Gräf, Stefan Halft und Verena Schmöller. Passau 2011, S. 183–212.
- Houllébecq, Michel: Liebe deinen Klon. In: Die Weltwoche 13/2003, siehe auf: <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2003-13/artikel-2003-13-liebe-deinen-klon.html> (zuletzt zugegriffen am 9.8. 2012).
- Isau, Ralf: Die Galerie der Lügen oder Der unachtsame Schläfer. Bergisch-Gladbach 2007.
- Lang, Claudia: Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Frankfurt am Main, New York 2006.
- Mehlmann, Sabine: Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts geschlechtlicher Identität. Königstein, Taunus 2006.
- Platon: Das Gastmahl. Übersetzt und herausgegeben von Thomas Paulsen. Stuttgart 2008.
- Ricœur, Paul: Das Selbst als ein Anderer. 2. Auflage. München 2005.
- Robinson, Tara Robben: Genetik für Dummies. Weinheim 2006.
- Schildrick, Margrit: Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self. London, Thousand Oaks, New Delhi 2002.
- Schrader, Christoph: Darwins Werk und Gottes Beitrag. Evolutionstheorie und Intelligent Design. Stuttgart 2007.
- Sharpe, Andrew: Foucault’s Monsters and the Challenge of the Law. London, New York 2010.
- Voß, Heinz-Jürgen: Geschlecht. Wider die Natürlichkeit. Stuttgart 2011.

Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie

in Michel Houellebecq's *La Possibilité d'une île* und
Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*

*Jakob Christoph Heller, Europa-Universität Viadrina
Frankfurt/Oder*

Einleitung. Die Auflösung der Natur-Kultur- Dichotomie als utopisches Projekt

Ich möchte mit einer den folgenden Ausführungen zugrundeliegenden These beginnen: Gender-Utopien treten im zeitgenössischen Diskurs nur in Verbindung mit gesamtgesellschaftlichen Wunschutopien auf, die selbst nur im Rekurs auf technologische Entwicklungen und die Kultur-Natur-Dichotomie entworfen werden können. Die der Rekonzeption von Geschlechteridentitäten eingeschriebene ‚Denaturalisierung‘ scheinbarer biologischer Kategorien stellt dabei die Grundlage eines solchen utopischen ‚Rundumschlags‘ dar. Eines der bekanntesten Beispiele für diesen Zusammenhang ist die Wissenschaftshistorikerin und Feministin Donna Haraway. In ihrem 1985 erschienenen *Cyborg Manifesto* adaptiert sie kybernetische Denkfiguren,¹ um gegen eine biologisch-naturalistische Fundierung des Geschlechts und damit die Fortführung der Natur-Kultur-Dichotomie zu argumentieren. Im Bereich feministischer Politik wendete sich ihr Manifest unter anderem gegen Positionen binärer Gender-Politik, die die (männliche) Technologie dem (weiblichen) Organischen, Natürlichen gegenüberstellen,² wie es beispielhaft im Kontext des sogenannten

¹ Zum utopischen Potential der Kybernetik aufgrund der Destitution der Besonderheit menschlicher Substantialität vgl. Claus Pias: *Unruhe und Steuerung. Zum utopischen Potential der Kybernetik*. In: *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*. Hrsg. von Jörn Rüsen, Michael Fehr, Annelie Ramsbrock. Weilerswist 2004, S. 301–326.

² Vgl. Donna Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 1991, S. 174.

‚ecofeminism‘ geschah.³ Für Haraway ist eine solche Dichotomie nicht nur als geschlechterpolitische Strategie in einer technisierten Welt unwirksam,⁴ sondern im Hinblick auf die zeitgenössischen Praktiken und Diskurse auch schlicht anachronistisch:

By the late twentieth century, [...] we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation.⁵

Haraway schreibt sich nach Eigenaussage mit ihrem *Cyborg Manifesto* in eine Tradition „of imagining a world without gender“⁶ ein. Zugleich avancierte sie damit zu einem diskursiven Ankerpunkt der ‚natureculture‘-Debatte, die sich der Überwindung der Natur-Kultur-Dichotomie annimmt.⁷ Dabei dient ihre diskursive Aufhebung – oder zumindest Rekonzeptualisierung – der Bereiche des Natürlich-Biologischen und des Kulturell-Künstlichen als Grundlage für die ‚world without gender‘. Bezeichnenderweise findet sich dieser argumentative Aufbau in zahlreichen literarischen und philosophischen Zeugnissen – schließlich begründet und erläutert auch Judith Butler ihre These vom kulturellen Ursprung sowohl von ‚gender‘ wie auch von ‚sex‘⁸ durch die Restrukturierung der Opposition von „Konstruiertheit und Materialität“⁹.

An Haraway zeigt sich exemplarisch, dass die zeitgenössische Verhandlung der Geschlechterverhältnisse und -konzeptionen in eine Neuverhandlung der Natur-Kultur-Dichotomie eingebunden ist. Diese diskursive Repositionierung des

³ Für eine exemplarische und kritische Diskussion essentialisierter Dichotomien im ‚ecofeminism‘ vgl. Lawrence Buell, Ursula K. Heise, Karen Thornber: Literature and Environment. In: Annual Review of Environment and Resources 36 (2011), S. 417–440, hier: S. 424–426.

⁴ Die bekannten Schlussworte des Manifests – „I would rather be a cyborg than a goddess.“ (Haraway, Simians, Cyborgs, and Women, S. 180) – verweisen auf genau diesen strategischen Aspekt.

⁵ Ebd., S. 150.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Donna Haraway: When Species Meet. Minneapolis, London 2008, S. 9–15. Damit ist Haraway auch im Kontext der vor allem von Judith Butler angestoßenen *gender/sex*-Debatte zu sehen. Der vermutlich größte pragmatische Unterschied zwischen den ‚kulturalistischen‘ Positionen der beiden ist Haraways praxeologische und intersektionale Ausrichtung: „The Great Divides of animal/human, nature/culture, organic/technical [...] flatten into mundane differences – the kinds that have consequences and demand respect and response“ (ebd., S. 15).

⁸ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991, S. 22–24.

⁹ Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übersetzt von Karin Würdemann. Frankfurt am Main 1997, S. 54.

Menschen und seiner Relation zur Umwelt hat ihre konkreten Ursachen unter anderem in den rezenten Forschungen der Genetik und Neurokybernetik: Spätestens mit diesen Entwicklungen wird in einem ganz wörtlichen Sinne der Mensch als Mensch zu einem möglichen Objekt des Anwendungswissens, sei dieses nun biopolitisch-regulativ in Bereichen der Früherkennung von Erkrankungen und Mutationen oder aber der faktischen Manipulation des Erbguts gedacht. Peter Sloterdijk fasste diesen sich eröffnenden Möglichkeitsraum unter der Formulierung, „daß der Mensch für den Menschen die höhere Gewalt darstellt.“¹⁰

Diese Entwicklung ist einerseits – gerade unter dem Paradigma der Biopolitik – die Fortsetzung einer Regierungspraxis, die „Gesundheit, Hygiene, Geburtenziffer, Lebensdauer, Rassen“¹¹ nun mittels neuer Technologien behandeln und verwalten könnte. Andererseits aber eröffnet sie – und gerade Donna Haraways Cyborg ist exemplarisch – einen Möglichkeitsraum für (wunsch-)utopisches Denken, an dem die Literatur in ausgezeichneter Weise teilhat. Literatur, verstanden als „ein Medium, das am Wissen seiner Zeit teilhat, indem es dieses darstellt, perspektiviert, reflektiert und auch produziert“¹², greift die technologische Innovation auf und schafft es im besten Falle nicht nur mögliche Welten zu entwerfen.¹³

¹⁰ Peter Sloterdijk: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt am Main 1999, S. 45. Dass Sloterdijk in seiner Auseinandersetzung mit den Anthropotechniken und -technologien nicht nur pädagogische bzw. Disziplinar- und Kontrolldispositive meint, zeigt sich in der expliziten Thematisierung der Gentechnologie. Vgl. ebd., S. 46.

¹¹ Michel Foucault: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Herausgegeben von Michel Sennelart, übersetzt von Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2006, S. 435.

¹² Michael Gamper: Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: Zeitschrift für Germanistik 27 (2007), 3. S. 593–611, hier: S. 593.

¹³ Vgl. ebd.

Vielmehr kann im Zusammenspiel von realer (technologischer) Entwicklung und dem durch das Fiktive erfahrbar gemachten Imaginären der Status des Faktischen selbst infrage gestellt werden.¹⁴ In diesem Doppelspiel realisiert sich auch die zweifache Forderung an die utopische Literatur: Wenn diese, in den Worten Hiltrud Gnüg, einen „geschichtlich verankerten Gegenentwurf zu einer gesellschaftlichen Realität“¹⁵ zu gestalten hat, so gestaltet sie diesen zum einen als Kritik an der als schlecht empfundenen Faktizität, zum anderen als Entwurf (der Möglichkeit) einer anderen Existenzweise.

Ich möchte im Folgenden zwei zeitgenössische Romane untersuchen, die – an der Geschlechterdifferenz laborierend – (technik-)utopische Gesellschaftsentwürfe vorlegen: Michel Houellebecq's *La Possibilité d'une île* und Dietmar Dath's *Die Abschaffung der Arten*. Es ist beiden Texten eigen, dass die Restrukturierung des Geschlechterverhältnisses unter der Bedingung einer gänzlich veränderten biologischen und gesellschaftlichen Basis des Humanen vorgeführt wird. Damit negieren sie im impliziten und expliziten Anschluss an Haraway die dichotomische Natur-Kultur-Unterscheidung. Beide Autoren entwerfen in ihren Romanen postapokalyptische Szenarien, die einen biologischen, sozialen und ‚historischen‘ Bruch in der Menschheits- und Naturgeschichte imaginieren. Das Moment der Katastrophe folgt zeitgenössischen Weltuntergangsszenarien,¹⁶ seien dies nun die Naturkatastrophen bei Houellebecq oder der globale Ausrottungskrieg bei Dath. Auf die Katastrophe als tragischer Höhepunkt geschichtlicher Entwicklung folgt in beiden Romanen die Herstellung einer Zeitlosigkeit, die – wie Haraway von der ‚Cyborg-Zeit‘ schreibt¹⁷ – in sich weder Ursprung noch

¹⁴ Ich beziehe mich hier auf die von Wolfgang Iser entwickelten Kategorien des Realen, Imaginären und Fiktiven (vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1993). Iser fasst unter dem Realen die „außertextuelle Welt [...], die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und dessen Bezugsfelder bildet“ (ebd., S. 20), unter dem Imaginären den Bereich des Nicht- oder Noch-Nicht-Seienden, das sich in Träumen, in Halluzinationen, im Wahn manifestiert. Für diese Manifestation bedarf das Imaginäre „der Mobilisierung von außerhalb seiner“ (ebd., S. 377). Das Fiktive ist eine der Instanzen, „Imaginäres über seinen pragmatischen Gebrauch hinaus erfahrbar zu machen, ohne von dessen ‚Entfesselung‘ überschwemmt zu werden“ (ebd., S. 381).

Für Iser konstituiert sich der literarische Text in einem Doppelspiel des ‚Realwerden des Imaginären‘ – durch die Konkretisierung als Minimaldefinition des Realen – bei gleichzeitigem Irreal-Werden des Realen durch den ihm verliehenen Zeichencharakter. Damit erfährt Literatur eine Aufwertung als Verfahren der Derealisierung und Repotentialisierung: „[D]ie vom Fingieren ausgelöste Modifikation des Imaginären [bewirkt] die Verwandlung von Wirklichkeiten in Möglichkeiten“ (ebd., S. 401).

¹⁵ Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart 1999, S. 9.

¹⁶ Vgl. Eva Horn: *Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie*. In: *Apokalypse und Utopie in der Moderne*. Hrsg. von Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel. München 2010, S. 101–118, hier: S. 105–108.

¹⁷ Vgl. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*, S. 150.

Ende kennt. Der Zug hin zur Zeitlosigkeit wird, wie ich später weiter ausführen möchte, erreicht durch die Ausschaltung der durch natürliche Fortpflanzung bedingten Generationenfolge und familiären Affiliation.

Im Folgenden möchte ich eine vergleichende Lektüre der beiden Romane vorschlagen, die jeweils auf drei Punkte zielt. Erstens soll es darum gehen, die fiktionalen Bedingungen der Möglichkeit zu rekonstruieren, die in den Werken zum utopischen Entwurf führen; dies betrifft die technologische Dimension wie auch den soziopolitischen (Gegenwarts-)Diskurs, der überhaupt erst die Möglichkeit einer als positiv empfundenen Veränderung des Geschlechterverhältnisses bedingt. Zweitens will ich die jeweilige Konstruktion von ‚gender‘ und ‚sex‘ untersuchen; dies betrifft die Frage nach der Differenzierbarkeit der beiden leitenden Butler’schen Kategorien wie auch die ‚Binnendifferenzialität‘ innerhalb der beiden Kategorien. Es wird sich zeigen, dass Dath und Houellebecq diese Differenz auflösen. Schließlich soll drittens der von beiden Autoren mit einem emanzipatorischen Potential veranschlagte Fortschrittsoptimismus kritisch diskutiert werden; so setzt Dietmar Dath den technischen Fortschritt und die der Aufklärung abgeschautete „Verwissenschaftlichung nicht allein der Erzeugungsweise, sondern auch der Verkehrsformen und des gesamten öffentlichen Lebens“¹⁸ als Bedingung für die Verwirklichung seiner politischen Utopie.¹⁹

¹⁸ Dietmar Dath: *Maschinenwinter*. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift. Frankfurt am Main 2008, S. 31.

¹⁹ Die positive, marxistische Einstellung zur Technik als zu ‚erwerbendes‘ Produktionsmittel ist bei Dath offensichtlich, selbst in seiner Konzeption des Luddismus: „Erkennen [...] wird man die linke Maschinenstürmerei an Strategie, Taktik und Ergebnis. Man wird sich vorbehalten, das Zerstörte auf höherer Stufe wiederherzustellen und dabei nach der Regel verfahren müssen: Zerschlägt die Apparate, aber schützt die Bauanleitungen.“ (ebd., S. 81).

Und wenn sich das Verhältnis von Utopismus und Fortschritt bei Michel Houellebecq auch komplexer gestaltet,²⁰ so sind viele seiner Romane doch bestimmt von technisch vermittelten und verwirklichten ‚Erlösungsphantasien‘.²¹ In einem Interview zu *Les particules élémentaires* formuliert er dies explizit im Hinblick auf die Geschlechterdifferenz und in Ablehnung bloß politisch-emanzipatorischer Praktiken:

Man kann die Unterschiede zwischen den Geschlechtern nicht einfach auf diese Weise beseitigen. Mich interessiert viel eher die Genetik. Natürlich haben viele Menschen zum einen oder anderen Zeitpunkt das Bedürfnis, das andere Geschlecht anzunehmen. Der Hermaphrodit ist ein alter Traum der Menschheit [...] und vielleicht wird die Technik diesen Traum erfüllbar machen.²²

Wie dieser und Daths ‚Traum‘ sich konkret artikulieren, werden die folgenden Kapitel diskutieren.

²⁰ Für eine ausführliche – wenn auch partiell kritisierbare – Lektüre von Houellebecqs Romanen unter der Fragestellung nach utopischen (oder dystopischen) Zügen vgl. Katharina Chrostek: *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq. Komparatistische Studien.* Frankfurt am Main (u.a.) 2011.

²¹ Dies betrifft zweifellos die Erzählung *Lanzarote* und vor allem den Roman *Les particules élémentaires*. Die Beziehung zwischen Erlösungsphantasma und Technologie gestaltet sich in *La Possibilité d'une île* ambivalenter; der Roman kann in der Entwicklung des Houellebecq'schen Gesamtwerks als eine Art Zwischenschritt zum zwar technisch vermittelten, aber die Existenz negierenden Endtableau von *La carte et le territoire* gelesen werden. Zu *Les particules élémentaires* vgl. beispielsweise Laurence Dahan-Gaida: *La fin de l'histoire (naturelle): Les particules élémentaires de Michel Houellebecq.* In: *Tangence* 73 (2003), S. 93–114, hier: S. 95–96. Zur Ambivalenz von *La Possibilité d'une île* vgl. Julia Pröll: *Das Menschenbild im Werk Michel Houellebecq's.* Die Möglichkeit existenzorientierten Schreibens nach Sartre und Camus. München 2007, S. 537–545. Zu Existenznegation bei Houellebecq aus psychoanalytischer Perspektive vgl. Michel David: *La mélancolie de Michel Houellebecq.* Paris 2011. Laut David ist die beständige Größe von Houellebecq's Romanen die Selbstnegation, „en attendant la dissolution, le ravissement final du personnage“ (ebd., S. 37). Diese These vertritt, im Rekurs auf die Schopenhauer-Bezüge nicht nur in *La Possibilité d'une île*, auch Walter Wagner: *Le bonheur du néant. Une lecture schopenhauerienne de Houellebecq.* In: *Michel Houellebecq sous la loupe.* Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 109–122. Floriane Place-Verghnes vertritt im gleichen Sammelband sogar die These, *La Possibilité d'une île* sei die Umarbeitung von Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* zum Roman. Vgl. Floriane Place-Verghnes: *Houellebecq / Schopenhauer. Souffrance et désir gigognes.* In: *Michel Houellebecq sous la loupe.* Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 123–132.

²² Dirk Fuhrig, *Michel Houellebecq: Gute Aussichten im Genlabor.* [Ohne Übersetzerangabe]. In: *literaturkritik* 1 (1999), 11, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=611>.

„[W]ie unerträglich der moralische Schmerz des Alters ist.“²³ Geschlecht und Gesellschaft bei Houellebecq

Strukturell besteht *La Possibilité d'une île* aus zwei Ebenen. Zum einen finden wir ein polemisches Panorama der französischen Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts in bekannter Houellebecq'scher Manier.²⁴ Auf dieser Ebene sind die autobiographischen Aufzeichnungen des Berufskomikers Daniel angesiedelt. Zum anderen besteht der Roman aus den Kommentaren zu Daniels Bekenntnissen, niedergeschrieben von seinen klonierten Nachfahren – im Roman nach der genealogischen Folge als Daniel24 und Daniel25 bezeichnet – in einer postapokalyptischen Zukunft. So konstruiert der Roman eine quasi-metadiegetische Ebene; es finden sich nicht nur erzählendes und erzähltes Ich in der autobiographischen Aufzeichnungen Daniels, sondern auch – aufgrund der Identität von Ursprung und Klon – erzählendes und erzähltes sowie kommentierendes und kommentiertes Ich in den Notizen von Daniel24 und Daniel25. Kapitelweise alternierend schildern Daniel und seine Klone die individuellen sexuellen Probleme in der spätkapitalistischen Gesellschaft, die Schritte zu ihrer Überwindung in einer Revolution der gesellschaftlichen und biologischen Bedingungen des Menschseins sowie die Welt der kommentierenden Erzähler.

Die zwei zentralen ‚Themen‘ sind somit die polemisch zugespitzte, fiktionale Faktizität der Gegenwart und die Utopie. Ausgestaltet wird erstere vor allem durch Daniels Beziehung zu zwei komplementär konstruierten Frauenfiguren – der etwa gleichaltrigen Intellektuellen Isabelle, mit der eine Erfüllung erotischen Begehrens nicht möglich ist, und der jugendlichen Esther, die als Vertre-

²³ Michel Houellebecq: *Die Möglichkeit einer Insel*. Übersetzt von Uli Wittmann. Köln 2005, S. 79. Im Original: „le caractère insoutenable des souffrances morales occasionnées par la vieillesse.“ (Michel Houellebecq: *La Possibilité d'une île*. Paris 2011, S. 89). Im Folgenden werden Zitate aus der deutschen Fassung des Romans unter der Sigle ‚MI, Seitenzahl‘ direkt im Text nachgewiesen, das französische Originalzitat folgt als Fußnote mit der Angabe der Seitenzahl unter der Sigle ‚PI, Seitenzahl‘.

²⁴ Der Roman wiederholt in seiner Themenwahl und Darstellung der Gegenwartsgesellschaft Motive, die bereits in *Les particules élémentaires*, *Extension du domaine de la lutte* und *Plateforme* vertreten sind: Er entwirft in Montage unterschiedlicher Terminologien und Jargons (aus den Bereichen der Soziologie, Wirtschaftswissenschaft, Biologie, Para-Romantik, Alltagssprache und Vulgärsprache) ein satirisches Panorama der westlichen Gegenwartsgesellschaft, das durch zynische Protagonisten bzw. Erzähler fokalisiert wird. Im Mittelpunkt stehen zumeist unter dem Paradigma generalisierter neoliberaler Denkfiguren scheiternde Liebesbeziehungen.

terin einer hedonistisch-apolitischen Generation gezeichnet wird.²⁵ In beiden Fällen scheitern die Partnerschaften – einmal am Mangel an sexueller Erfüllung, zum anderen am Alterungsprozess als Verunmöglichung einer bedingungslosen Liebe durch Einführung einer Inkongruenz von Begehren und Marktwert, von Daniels Anspruch und seiner defätistischen Selbstwahrnehmung:

Alle Energie ist sexueller Natur, und zwar nicht vorwiegend, sondern ausschließlich, und wenn ein Tier nicht mehr imstande ist, sich fortzupflanzen, ist es zu nichts mehr nütze; den Menschen geht es genauso. Wenn der Geschlechtstrieb abgestorben ist, schreibt Schopenhauer, ist der eigentliche Kern des Lebens verbraucht; [...] ‚Das menschliche Dasein gleicht einer Theatervorstellung, die mit lebendigen Schauspielern beginnt und mit Automaten in denselben Kostümen endet.‘ Ich wollte nicht zu einem Automaten werden.[.] (MI, S. 199)²⁶

Das Phantasma biologisch bedingter Entmenschlichung in der Absenz sexueller Aktivität findet sich in allen Romanen Houellebecqs,²⁷ wie Douglas Morrey pointiert formulierte:

It is easy to feel sorry for Houellebecq’s protagonists, viciously sidelined as they are in the sexual marketplace, constantly confronted with their own sexual worthlessness even as the culture of marketing insistently calls upon them to take part in the erotic adventure, as the only conceivable way of achieving the obligatory personal fulfillment.²⁸

Morrey verknüpft, wie zahlreiche Interpreten Houellebecqs, die Entstehungsbedingungen dieses Zustandes mit der durch die kapitalistische Gesellschaftsordnung mitbedingten Auflösung familiärer Bindungen in der Praxis bei zeitgleicher Insistenz sowohl der filiativ-genealogischen Ordnung wie auch der

²⁵ Am deutlichsten zeigt sich das in einer Reflexion, in der Daniel Esther mit Isabelle vergleicht. Vgl. MI, S. 306–308 (PI, S. 333–334). Zur Interpretation vgl. auch Pröll, *Das Menschenbild im Werk Michel Houellebecqs*, S. 553.

²⁶ Im Original: „Toute énergie est d’ordre sexuel, non pas principalement mais exclusivement, et lorsque l’animal n’est plus bon à se reproduire il n’est absolument plus bon à rien. Il en va de même pour les hommes; lorsque l’instinct sexuel es mort, écrit Schopenhauer, le véritable noyau de la vie est consumé; [...] ‘l’existence humaine ressemble à une représentation théâtrale qui, commencée par des acteurs vivants, serait terminée par des automates revêtus des mêmes costumes’. Je ne voulais pas devenir un automate[.]“ (PI, S. 217–218).

²⁷ Vielleicht mit Ausnahme von Houellebecqs aktuellsten Romans, *La carte et le territoire*, aus dem Jahr 2010.

²⁸ Douglas Morrey: *Sex and the Single Male. Houellebecq, Feminism, and Hegemonic Masculinity*. In: *Yale French Studies* 116/117 (2009), S. 141–152, hier: S. 152. Zu Morrey ist noch zu bemerken, dass er in seiner feministischen Perspektive nicht bemerkt, dass zumindest in *La Possibilité d’une île* nicht nur Maskulinität den Marktgesetzen unterworfen ist, sondern die Frauen – vorgeführt an Isabelle – ebenso: vgl. MI, S. 46 und 49 (vgl. PI, S. 52–53 und 56).

‚egozentrischen‘ Selbstverwirklichungsideologie im gesellschaftlichen Imaginären.²⁹ Die Lösung der Problematik, wie sie sich bei Houellebecq formuliert, findet sich in der Auflösung sowohl der Genealogie wie auch des Individuums. Wie schon Bruno, der neurotische Protagonist in Houellebecqs *Les particules élémentaires*, Daniels Leidensweg im Spätkapitalismus vorwegnimmt, so entwickelt Brunos Halbbruder, der Molekularbiologe Michel Djerzinski bereits in jenem Vorgängerroman die Lösung: Sie liegt in einem neuen Gattungswesen, das den „Begriff der individuellen Freiheit“³⁰ überwunden hat, und dessen gesellschaftlicher Organisation Genealogie nicht als symbolische oder imaginäre, sondern – im Sinne Lacans – ‚reale‘ Ordnung genetisch eingeschrieben ist.

Zwischen den beiden Romanen finden sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede gleichermaßen: Während der Ausgangspunkt der Gesellschaftskritik und der Fluchtpunkt der pseudowissenschaftlichen Fiktion zwar identisch sind, weicht der Weg dorthin in *La Possibilité d'une île* doch auf signifikante Weise ab. *Les particules élémentaires* klammert die gesellschaftlichen wie naturwissenschaftlichen Entwicklungen zum ‚neuen Menschen‘ elliptisch aus. Dagegen hält sich der Roman damit lange auf und inszeniert eine Sektenbewegung, die ‚Elohimiten‘, die zum Agenten des Houellebecq’schen Weltgeistes werden. Die Sekte propagiert die Anwendung biopolitischer Paradigmen auf den eigenen Körper, der zum Objekt hedonistischer Selbstoptimierung und Lustmaximierung wird – der vom Protagonisten gelebte und zugleich verurteilte Egoismus wird zur Verwirklichung seines Begriffs getrieben. Neben dieser ‚Mikropolitik‘ der Macht zielt die Sekte auch auf ein makropolitisches Projekt: die Überwindung der menschlichen Sterblichkeit und geschlechtlichen Fortpflanzung. Die anvisierte biotechnische Lösung ist der „erste richtige Cyborg“ (MI, S. 219)³¹ aus der Retorte, dessen veränderte genetische Grundausstattung den Verzicht auf Nahrungsaufnahme,³² Ausscheidungsorgane und Sexualität ermöglicht. Ebenfalls wird die „Fortpflanzung der existierenden Gattungen [...] als etwas Überholtes, als konservatives Verhalten angesehen, das von einer ängstlichen Einstellung und mangelndem Glauben“ (MI, S. 245)³³ zeugt – Klonierung ist die Alternative,

²⁹ Vgl. Morrey, *Sex and the Single Male*, S. 147–148.

³⁰ Michel Houellebecq: *Elementarteilchen*. Übersetzt von Uli Wittmann. München 2001, S. 342. Im Original: „le concept de liberté individuelle“ (Michel Houellebecq: *Les particules élémentaires*. Paris 2007, S. 302.

³¹ Im Original: „le premier véritable cyborg!“ (PI, S. 238).

³² Vgl. MI, S. 337 (PI, S. 364–365).

³³ Im Original: „la reproduction des espèces existantes était considérée comme une option désuète, conservatrice, preuve d’un tempérament frileux, qui n’indiquait pas en tout cas une foi très grande“ (PI, S. 267).

die zugleich zumindest physische Unsterblichkeit garantieren soll: Das genetische Material der Anhänger wird entnommen, verändert und dient anschließend – unter dem Gattungsnamen ‚Neo-Mensch‘ – zur Reproduktion dieser Person zum Zeitpunkt des Todes des Vorgängerklons; die hier erreichte Unsterblichkeit ist eine der Sukzession, die Wiederkehr der genetischen Identität. Dahingegen ist die Übertragung und Identität des Bewusstseins technologisch nicht möglich – was die Lektüren und Kommentierungen der Lebensberichte der Klone in der Fiktion motiviert.³⁴

Die Kopplung von Hedonismus und der Überwindung sexueller Kontaktnotwendigkeit ist nun einerseits, wie erwähnt, eine Überbietungsfigur: Der soziopolitische Imperativ der Lustmaximierung erhält neben den Kulturtechniken der Bedingung seiner Möglichkeit³⁵ nun auch seine ‚biotechnische‘ Verwirklichung. Zugleich führt eben diese Manipulation in der Utopie der Klone zum Verschwinden der Lust selbst: „Nachdem es den körperlichen Kontakt nicht mehr gab, verschwand auch die sinnliche Begierde.“ (MI, S. 386)³⁶ Hier bestimmt, nahezu biologistisch,³⁷ das Sein das Bewusstsein, wie man aus den Aufzeichnungen von Daniel25 schließen kann:

Der Höchsten Schwester zufolge gehen die Eifersucht, die sexuelle Begierde und der Wunsch, Kinder zu zeugen, auf den gleichen Ursprung zurück: den Schmerz des Daseins. Der Schmerz des Daseins ist der Grund, weshalb wir in unserer Not die Gesellschaft anderer suchen; wir müssen dieses Stadium überwinden, um den Zustand zu erreichen, in dem die simple Tatsache dazusein als solche schon einen ständigen Anlaß der Freude darstellt [...].

³⁴ Vgl. MI, S. 22 und S. 221 (vgl. PI, S. 27 und S. 240–241).

³⁵ Zum Konnex von (kultur-)technischen Apriori wie Anti-Baby-Pille oder Latexkondom und Emanzipationsbewegung siehe Katharina Chrostek: „Laut *Particules [élémentaires]* spielt die Pille eine Vorreiter-Rolle bei der Realisierung der Promiskuität in den westlichen Ländern“ (Chrostek, Utopie und Dystopie bei Houellebecq, S. 100).

³⁶ Im Original: „Le contact disparu, s’envola à sa suite le désir“ (PI, S. 415). Mit der Lust verschwindet in der Perspektive der Neo-Menschen auch das Leiden selbst: „Wie lange werden die Bedingungen des Unglücks noch fortbestehen?“ fragt sich die Höchste Schwester in ihrer *Zweiten Widerlegung des Humanismus*. „Sie werden so lange fortbestehen[,] [...] wie die Frauen Kinder zur Welt bringen.“ (MI, S. 405, im Original: „Jusqu’à quand se perpétueront les conditions du malheur?“ s’interroge la Sœur suprême dans sa Seconde Réfutation de l’Humanisme. ‘Elles se perpétueront, [...] tant que les femmes continueront d’enfanter’“ (PI, S. 435)).

³⁷ Vgl. Morrey, *Sex and the Single Male*, S. 151.

Kurz gesagt, wir müssen die Freiheit erlangen, gleichgültig zu werden, das ist die Voraussetzung für die Möglichkeit vollkommener Gelassenheit. (MI, S. 340)³⁸

Die gentechnische Manipulation bedeutet gerade nicht die Auflösung des ‚sex‘ als strikt biologische Kategorie, sondern den Entzug des letzten praxeologischen Residuums essentialistischer, materieller Argumentation: Die Materie des Körpers als biologisches Fundament – oder, kybernetischer formuliert, die informationelle Differenz der Gonosomen – kann nicht mehr als Letztbegründung divergenter diskursiver und praktischer Partizipation herangezogen werden, da sie weder symbolisch, noch imaginär oder real das ihr eigene Potential verwirklicht. In der klonierten Welt verschwindet die Differenz von ‚gender‘ und ‚sex‘ tatsächlich nur in der Praxis, der Lebenswelt³⁹ – und verbleibt damit als potentielle, phantasmatische. Sie wird in die Erzählung wieder in genau jener Praxis hineingeholt, die die Identität der Klone bedingt. Die gentechnische Manipulation, die dem ‚Neo-Menschen‘ seine materiale Basis und einen entsprechenden Möglichkeitsraum verschafft, erlöst ihn zwar sowohl von der Notwendigkeit der geschlechtlichen Fortpflanzung wie auch von dem Begehren, jedoch nicht von gerichteter Affektion – oder Emotion, wie Walter Wagner schreibt: „Loin d’être une chimère déterminée par l’instinct de procréation, [...] l’amour continue à exister. Débarrassé de ses connotations sexuelles, il se transforme en amitié désintéressée, en souci d’autrui et en plaisir innocent d’attouchement.“⁴⁰ Diese ‚desinteressierte‘ bzw. ‚selbstlose‘ Liebe findet ihr Objekt in Fox, einem Hund, der schon Daniel begleitete und der nunmehr seine Kopien in klonierter Form erfreut. Gegen Wagners These, der hierin ein optimistisches Anthropinon zu erkennen meint, das Houellebecq Schopenhauers Pessimismus abgerungen habe,⁴¹ erscheint mir die ‚desinteressierte Liebe‘ nur als Effekt, eine phantasmatische Präsenz, erzeugt durch die repetitive Praxis der Identitätskonstitution in der Welt der ‚Neo-Menschen‘.

³⁸ Im Original: „Selon la sœur suprême, la jalousie, le désir et l’appétit de procréation ont la même origine, qui est la souffrance d’être. C’est la souffrance d’être qui nous fait rechercher l’autre, comme un palliatif, nous devons dépasser ce stade afin d’atteindre l’état où le simple fait d’être constitue par lui-même une occasion permanente de joie [...]. Nous devons atteindre en un mot à la liberté d’indifférence, condition de possibilité de la sérénité parfaite.“ (PI, S. 367).

³⁹ Dagegen sollte man nur mit Fragezeichen undifferenziert von einem „individu asexué et immortel, frère génétique de tous les autres, renaît sur les cendres d’une humanité devenue décadente“ (Anne-Marie Picard-Drillien: No Future! Le Désistement mélancolique de Michel Houellebecq. In: Michel Houellebecq sous la loupe. Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 185–199, hier: S. 195) sprechen, wie es Anne-Marie Picard-Drillien tut.

⁴⁰ Wagner, *Le bonheur du néant*, S. 119.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 122.

Mit der Bekenntnislektüre als Form der Produktion der mit sich selbst (und, ironischerweise, dem anderen) identischen Person im Klon knüpft der Roman an eine aufklärerische bzw. romantische Figur literarischer Affiliation an, die traditionell zwischen Ansteckungs- und Bildungsdiskurs oszilliert. Letzterer wird – ironisch gewendet – über intertextuelle Referenzen auf einen Roman hergestellt, der gemeinhin als erste Zeitutopie überhaupt gilt: Denn auch *Das Jahr 2440*⁴², 1771 von Louis-Sébastien Mercier veröffentlicht, kennt einen sogenannten ‚Lebensbericht‘, den jeder Mensch vor seinem Tod zu verfassen hat:

Dieses Buch ist die Seele des Verstorbenen. [...] Die Kinder sammeln voller Ehrfurcht alle Gedanken ihrer Vorfahren und denken darüber nach. Diese Gedanken sind unsere Urnen. [...] Auf diese Art machen wir es uns zur Pflicht, unseren Kindern ein lebendiges Bild von unserer Lebensweise zu vermitteln.⁴³

Diese ‚Seele der Verstorbenen‘ kehrt in Houellebecqs Roman als Bewusstseinssubstrat der Identität wieder. Während bei Mercier aber die Autobiographie zur Grundlage von Traditionsbildung und Fortschritt wird, und gewissermaßen die Bildung des Eigenen im Rekurs auf das bewährte Andere garantiert, ist sie bei Houellebecq ein zu wiederholender Text, der mit der Übernahme der Identität mit dem Nicht-Identischen das Ziel der Überwindung eben dieser verbindet.⁴⁴ In den Worten von Daniel25:

Wenn wir die Ankunft der Zukünftigen vorbereiten wollten, mußten wir zunächst die Schwächen, die Neurosen und die Zweifel der Menschheit nachvollziehen; wir mußten sie uns völlig zu eigen machen, um sie anschließend zu überwinden. Die exakte Duplikation des genetischen Codes, das gründliche Nachdenken über den Lebensbericht des Vorgängers, das Verfassen des Kommentars: das waren die drei Säulen unseres Glaubens, die seit der Zeit der Gründer unverändert geblieben sind. (MI, S. 162)⁴⁵

⁴² Vgl. Louis-Sébastien Mercier: *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume*. Übersetzt von Christian Felix Weiße. Frankfurt am Main 1982. Im Original ursprünglich anonym erschienen unter dem Titel *L'An deux mille quatre cent quarante*.

⁴³ Ebd., S. 41.

⁴⁴ Die Autobiographie wird nicht, wie bei Mercier, zur Grundlage eines weiteren Experiments, eines weiteren Lebens, sondern bloßer Gegenstand des Kommentars. Damit buchstabiert das kommentierende Schreiben und Leben der Klone den (imaginierten) Effekt der Klontechnologie aus.

⁴⁵ Im Original: „Si nous voulions préparer l'avènement des Futurs nous devons au préalable suivre l'humanité dans ses faiblesses, ses névroses, ses doutes; nous devons les faire entièrement nôtres, afin de les dépasser. La duplication rigoureuse du code génétique, la méditation sur le récit de vie du prédécesseur, la rédaction du commentaire; tels étaient les trois piliers de notre foi, inchangés depuis l'époque des Fondateurs“ (PI, S. 179).

Eben dieser paradoxe Prozess schlägt fehl, schlägt um in das Ansteckungsparadigma, jenen gefährlichen Doppelgänger jeder Lektüre. Fasst man in Fortführung des zu Anfang im Rekurs auf Gamper vorgeschlagenen Konnex von Literatur und Experiment den Roman als Meta-Experiment am Gesellschaftskörper, so ließe sich der Prozess der Ansteckung und Destitution des System im Rückgriff auf Hans-Jörg Rheinberger⁴⁶ wie folgt detaillierter artikulieren: Nach Erreichen der Utopie werden die Experimentalsysteme ‚Gentechnologie‘ und ‚Autobiographie‘ umgestellt auf die technischen Systeme ‚Klonierung‘ und ‚Kommentierung‘; wie Rheinberger bemerkt, beruht Technik „auf Identität in der Ausführung.“⁴⁷ Ergebnis ist jene ‚glückliche Stase‘, in der sich die Klone wartend befinden.⁴⁸ Während aber der Regress zur bloßen Reproduktion des Identischen im Bereich der Wissenschaft die epistemischen Dinge gänzlich in technische Dinge umwandeln kann, gelingt dies – zumindest im Roman – im Bereich des Schreibens nicht. Im konkreten Fall ist es ein zur Autobiographie hinzukommendes Fragment, ein Gedicht Daniels, das als Katalysator die differentielle Reproduktion⁴⁹ wieder in Kraft setzt. Daniel25 versteht die letzte Zeile des Gedichts – „Es gibt in der Mitte der Zeit / Die Möglichkeit einer Insel“ (MI, S. 394)⁵⁰ – als Handlungsanweisung. Einem epistemischen Ding vergleichbar ist die Zeile vor allem Spur und Irritation, der gerade dadurch das Potential zur Wiederherstellung des differentiellen Potentials des Experiments ‚individuelles Leben‘ eignet. Nicht verwunderlich ist es darum, dass mit dieser Gedichtzeile ein Teil des Romans endet und Platz macht für den „Abschließenden Kommentar“ und „Epilog“ (MI, S. 395):⁵¹ Daniel25 verlässt die sichere Enklave, um nach jener ‚Möglichkeit einer Insel‘, diesem unbestimmten, aber darum umso wirkungsvolleren Versprechen zu suchen.⁵² Anders formuliert: Daniels Autobiographie des (geschlechtlichen) Begehrens, die der begehrenslose, ‚monadische‘

⁴⁶ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg 1992.

⁴⁷ Ebd., S. 71.

⁴⁸ In den Worten von Daniel25: „Wir haben das Zwischenspiel des Werdens wieder geschlossen und schon jetzt einen grenzenlosen, unbestimmten Zustand der Stase erreicht.“ (MI, S. 388. Im Original: „Refermant la parenthèse du devenir, nous sommes dès à présent entrés dans un état de stase illimité, indéfini“ (PI, S. 417)).

⁴⁹ Zum Begriff vgl. Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift*, S. 26–27.

⁵⁰ Im Original: „Il existe au milieu du temps / La possibilité d’une île“ (PI, S. 424).

⁵¹ Im Original: „Commentaire final, épilogue“ (PI, S. 425).

⁵² Houellebecq reflektiert hier drei klassische Erscheinungsformen der utopischen Denkens: Daniel25 verlässt die Enklave seiner utopisch geordneten Gesellschaft, um als ‚neu-menschlicher‘ Robinson die Möglichkeit einer Eutopie, wie sie die Insel verspricht, zu realisieren. Zum Verhältnis von Utopie und der Insel als Eutopie vgl. Jürgen Schlaeger: *Die Robinsonade als frühbürgerliche ‚Eutopia‘*. In: *Utopieforschung*, Bd. 2. Herausgegeben von Wilhelm Voßkamp. Frankfurt am Main 1985, S. 279–298.

Daniel25 kommentiert, weckt das, was Jack Abecassis ein „*desire of desire*“⁵³ nannte: Dem Menschen der Gegenwart sei undenkbar, dass „*the entire regime of desire be emptied of its salvatory teleology – the last hope for individual secular salvation!*“⁵⁴ Für Daniel25 kehrt ebendieser Gedanke in der Lektüre wieder:

Die nur von sporadischem Gedankenaustausch unterbrochene einsame Routine, aus der mein Leben bestand [...], erschien mir jetzt unerträglich. [...] Die ungeheure Freude, die Daniel1 bei der Erfüllung seiner Begierde erfüllte, [...] war etwas, was ich nie erlebt und von dem ich nicht die geringste Vorstellung hatte, und daher hatte ich jetzt das Gefühl, unter diesen Umständen nicht weiterleben zu können. (MI, S. 399–400)⁵⁵

Was sich hier verstärkt, ist jene gerichtete Emotion, die schon Fox galt, und die kaum als ‚desinteressiert‘ gelten darf. In Daniel25 kehrt die romantisch-literarisch induzierte Sehnsucht nach dem Anderen wieder, die zu überwinden seine Aufgabe gewesen wäre. Was wiederkehrt, ist nicht im strengen Sinne die dichotomisch-geschlechtliche Zuneigung und damit Differenz, sondern das Begehren nach der Objektursache des Begehrens. Das Ende des Romans inszeniert die Selbstausslöschung von Daniel25. Die Unsterblichkeit aufgebend flieht er in eine postapokalyptische, posthumane Robinsonade. Nach wochenlanger Wanderung am Meer angekommen legt er sich nieder:

Ich badete lange im Sonnenschein wie auch im Sternenlicht und spürte nur ein verschwommenes nahrhaftes Gefühl. Das Glück war kein möglicher Horizont. Die Welt hatte Verrat begangen. Mein Körper gehörte mir für eine kleine Weile; nie würde ich das festgesetzte Ziel erreichen. [...] Ich war, ich war nicht mehr. Das Leben war real. (MI, S. 442)⁵⁶

Damit offenbart sich der Roman als ein Werk, das – nahezu konservativ – die Aufhebung des Begehrens als Auflösung der kulturell-praktischen Geschlech-

⁵³ Jack I. Abecassis: *The Eclipse of Desire. L’Affaire Houellebecq*. In: *Modern Language Notes* 115 (2000), 4 (French Issue), S. 801–826, hier: S. 821. Abecassis nutzt die Formulierung, um die gegenwartskulturellen Ursachen des Skandalons *Les particules élémentaires* zu beschreiben.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Im Original: „cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d’échanges intellectuels, qui avait constitué ma vie [...] m’apparaissait à présent insoutenable. [...] [C]ette transfiguration de son être physique qui submergeaient Daniel1 au moment de la réalisation de ses désirs, [...] je ne les avais jamais connues, je n’en avais même aucune notion, et il me semblait à présent que, dans ces conditions, je ne pouvais plus continuer à vivre“ (PI, S. 429 und 431).

⁵⁶ Im Original: „Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d’autre qu’une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n’était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m’appartenait pour un bref laps de temps; je n’atteindrais jamais l’objectif assigné. [...] J’étais, je n’étais pas. La vie était réelle“ (PI, S. 474).

terdifferenz als unzureichende Strategie der ‚Erlösung‘ – im Schopenhauer’schen Sinne – erklärt. Was insistiert, literarisch in romantischen Kategorien durch die Autobiographie als Konstitutions- und Traditionsort der Individualität ausgelöst, ist das Begehren nach Begehren. Dieses durchkreuzt die Utopie der Geschlechterindifferenz, ohne die Differenz notwendig wiederherzustellen.

Stillstellung der Naturgeschichte: Gender und Gesellschaft in Daths *Die Abschaffung der Arten*

Wie schon bei Houellebecq ist die ‚Geschlechterindifferenz‘ auch in Dietmar Daths 2008 erschienenen Roman *Die Abschaffung der Arten* in ein gesamtgesellschaftliches Revolutionsprogramm eingebettet. Was sich in *La Possibilité d’une île* aber als von Schopenhauer inspirierte Metaphysik der Willensüberwindung unter Setzung material-libidinöser Bedingungen der Möglichkeit des Willens artikuliert, ist bei Dath eingebunden in ein marxistisch inspiriertes, den Fortschritt affirmierendes (materialistisches) Projekt. Die ‚Lösung‘ zwischenmenschlicher Dilemmata erfolgt über die Aufhebung gesellschaftlicher Fehlentwicklungen – aber auch hier ist die Auflösung tradierter Natur-Kultur-Dichotomien der Aufhebung des Geschlechterbinarismus vorgeordnet. Dabei zeigen Daths essayistische Äußerungen einen – mit Houellebecq verglichen – kritischeren und differenzierten Umgang mit den Interferenzen von technischem Fortschritt und sozialem Wandel. In seiner Auseinandersetzung mit der Figur des Androiden und des Cyborgs kritisierte er im Jahr 2001 die Gutgläubigkeit, die den transhumanistischen Diskurs von Autorinnen und Autoren wie Haraway oder Greg Egan bestimmt. Die Hoffnung, „binäre‘ Geschlechteridentitäten ließen sich im Rückgriff auf die genealogische Asexualität des Androiden [...] von innen zersetzen[,]“⁵⁷ sei als naive „imagologische[] Nachbearbeitung versäumer Wunscherfüllung“ letzten Endes „kulturgeschichtliche[s] Kurios[um]“.⁵⁸

Dath protestiert mit dieser marxistischen Position gegen die Gegenüberstellung von Technologie und Politik. So wollten etwa

⁵⁷Dietmar Dath: Stammvater aller Androiden. Über Julien Offray de la Mettrie. In: Dietmar Dath: Heute keine Konferenz. Texte für die Zeitung. Frankfurt am Main 2007, S. 197–205, hier: S. 202–203.

⁵⁸Ebd., S. 204.

Cyberfeministen [...] oder elektronikorientierte Netzdenker [...] ganz ohne Eingriff in Besitz- und sonstige Verkehrsverhältnisse alles abstreifen oder wenigstens fungibel machen, womit Menschen auf die Welt kommen und was, einmal zum Evidenzspeicher sozialer Kategorien erklärt, in der Geschichte stets Unfreiheit, Ausbeutung und Ausgrenzung stabilisiert hat: das genetische Geschlecht, die individuelle Intelligenz, die Sterblichkeit, die physischen Charakteristika des menschlichen Phänotyps[.]⁵⁹

Nicht die intersektionale Dimension kritisiert Dath, sondern den solipsistischen Verzicht auf eine Fundierung in der politischen Ökonomie; was hier für die Umsetzung der Utopie fehle, sei – so Dath – eine Theorie der Produktionsmittel.⁶⁰

Trotz der teilweise bissigen Polemik gegen transhumanistische Diskurse⁶¹ spielt Dietmar Dath in seinem Roman *Die Abschaffung der Arten* die Möglichkeiten einer transhumanistisch konzipierten Welt mit einer nicht zu leugnenden Lust am Fabulieren durch. Für Ursula K. Heise ist der Roman sogar das „sprachlich und konzeptuell radikalste Gedankenexperiment“, das den Menschen „als eine Art [zeigt], die über biologische Grenzen hinweg mit anderen Tieren vernetzt ist“⁶². Der umfangreiche Roman verbindet epische, fantastische, dystopische, parodistische und Fabel-Elemente zu einer Narration, die Biopolitik, Utopie und Soteriologie zusammenbringt. Im Mittelpunkt steht die Geschichte der ‚Gente‘, einer biotechnischen Mischgattung, die tierische, kybernetische und humane Elemente verbindet. Diese entwickelt, den Menschen und seine Epoche der „Langeweile“⁶³ durch eine – nur in Analepsen fragmentarisch erzählte – Revolution ablösend, eine neue Form von (intersubjektiver) Subjektivität, deren Ermöglichungsbedingungen zweiteilig sind. Zum einen imaginiert Dath eine Technik, die Informationsverschlüsselung und -übertragung durch Geruch und Geruchssinn ermöglicht: „Gezinkte Riechzeichen, in Pherinfonen verschlüsselt, von Interferonen und Interleukinen getragen, sprachen den neuen Staat bis ins kleinste Gesetz aus, als großen Text aller lebenden Leiber. Es entstand so eine Ordnung, die zufrieden damit war, müde vor sich hin zu glänzen.“⁶⁴ Diese ‚biologisierte‘ Variante des Internets ist einerseits eine offensichtliche, kybernetisch vermittelte Aufhebung der Natur-Kultur-Grenze zugunsten dessen, was

⁵⁹ Dath, *Maschinenwinter*, S. 66.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 67. Damit folgt Dath der von Ernst Bloch erhobenen Forderung an die Utopie, ihre konkreten Realisierungsbedingungen zu berücksichtigen und zu thematisieren.

⁶¹ So heißt es im Essay *Maschinenwinter* weiter: „Nennt euch Mutanten, Cylonen oder Schlümpfe, wenn euch der Menschennamenname zu totalisierend, identitär oder repressiv ist“ (ebd., S. 70).

⁶² Ursula K. Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*. Berlin 2010, S. 140.

⁶³ Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. Frankfurt am Main 2010, S. 27.

⁶⁴ Ebd., S. 19.

man mit Haraway als „natureculture“ bezeichnen könnte. Andererseits stellt sie eine potentiell totale Staatsvision dar, die versucht, den Unterschied zwischen positivem Recht als Grundlage des Staatskörpers und dem Individuum innerhalb der Ordnung zu nivellieren.

Die zweite grundlegende Ermöglichungsbedingung der ‚Desubjektivierung‘ ist die von Dath vorgestellte Bewusstseinstheorie: Im Anschluss an Robert Brandoms Inferentialismus,⁶⁵ eine pragmatische Sprach- und Handlungstheorie, entwickelt der Roman die These, Identität ließe sich als Kette von Schlüssen und Explizitmachung von Impliziten hinreichend bestimmen und reproduzieren. Ausgehend von den Antworten auf die Fragen ‚Was will ich? Was kann ich bezeugen? Woran kann ich mich erinnern?‘⁶⁶ sei ein singuläres Bewusstsein somit zu archivieren und bei Bedarf wiederherzustellen; das Ergebnis ist ein materialer, informationeller und monistischer Bewusstseinsbegriff. Das ‚phantastische‘ Ergebnis dieser eigentümlichen Lektüre von Brandoms Sprachphilosophie ist schließlich die mögliche Auflösung der Gesamtperson – stattdessen genüge „eine Art Haken in der materiellen Welt, ein Anker, Köder [...]. Ein Sequenzchen Erinnerung, eine Signalfolge.“⁶⁷ Die Verknüpfung dieser beiden (imaginierten) Technologien führt zu einer Aufhebung des Begriffes des Individuums; dieses gliedert sich nicht mehr dualistisch in ‚Geist‘ und ‚Materie‘, sondern ist monistisch zu denken als materiale Information – und aufgrund der beliebigen Transformation beliebig zu (des-)individuieren: die „unbegrenzte Verwandlungsfähigkeit“ der Wesenheiten im Roman wird „ermöglicht durch die Übersetzung biologischer Formen in Information.“⁶⁸ Durch die ‚Pherinfone‘ wird Information zu einem umspannenden, material gedachten Netz, und durch die Adaption des Inferentialismus lässt sich Identität als informationeller, inferentiell gegliederter Zusammenhang verstehen – und als solcher auch materiell codieren.⁶⁹

Trotz der damit gegebenen potentiellen Unsterblichkeit und der biotechnologisch ermöglichten Wandelbarkeit des Einzelkörpers bleibt die Geschlechterdichotomie in Daths utopischer Gesellschaft vorerst erhalten, sogar „teilweise der

⁶⁵ Vgl. Robert B. Brandom: Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus. Übersetzt von Eva Gilmer. Frankfurt am Main 2001.

⁶⁶ Vgl. Dath, Abschaffung der Arten, S. 445.

⁶⁷ Ebd., S. 120.

⁶⁸ Heise, Nach der Natur, S. 143.

⁶⁹ Vgl. Florian Kappeler, Sophia Könemann: Jenseits von Mensch und Tier. Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman „Die Abschaffung der Arten“ In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 4 (2011), 1, S. 38–47, hier: S. 41–42.

Logik der bürgerlichen und heterosexuellen Kleinfamilie verbunden.⁷⁰ Der implizit patriarchale Diskurs geht bis zur Vorführung von sexueller Erniedrigung als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln: Im Roman wird der Mensch als unterlegene Art in einem ‚speziesistischen‘ Re-Enactment geschlechterdichotomischer und kolonialer Machtrelationen zu einem Objekt degradiert.⁷¹ Zugleich wird die Problematik der Geschlechterdichotomie – genauer: jeder Dichotomie, die sich im Roman nahezu wie These und Antithese verhält – alsbald in der Diegesis thematisch zum zu sichtenden „Verhältnis von Sexualität, Fortpflanzung, Überlebenserfolg, Kampf, Krieg [und] Ausrottung[.]“⁷² *Die Abschaffung der Arten* inszeniert hierzu zusätzlich die Dichotomie zweier posthumaner Zivilisationen: auf der einen Seite eben jene Gente, auf der anderen Seite eine „Kultur denkender Automaten“⁷³, die von den beiden kybernetischen Wesen *Katahomenduende* und *Katahomencopiava* beherrscht wird. Während die Gente unter die Führung des ‚Löwen‘ *Cyrus Iemelian Adrian Vincius Golden* – damit symbolisch unter die patriarchal-paternale Fürstenführung *par excellence* – gestellt sind, beschließen die ‚Automatenwesen‘ in einer technizistischen Parodie ökofeministischer Diskurse⁷⁴ die Nutzung weiblicher Hebammenkunst: „Laß uns die Männer töten und die Weiber unter unsern Obsidianschwingen bergen. [...] Laßt sie uns zu Hebammen für ein nächstes Leben ausbilden. Laß dafür sorgen, daß sie in unseren Keramikanlagen Generationen verbesserter Geschöpfe zur Welt bringen.“⁷⁵ Somit inszeniert der Roman den Krieg um Anerkennung als doppelbödiges Auseinandersetzung von ‚weiblichem‘ Maschinenparadigma und ‚männlicher‘ Tierartenindifferenz. Bedenkt man, dass der Löwe *Cyrus* selbst von der Notwendigkeit der ‚wiederholenden Aneignung‘ der ‚Naturgeschichte‘ zu ihrer Überwindung⁷⁶ – und der ‚Verwirkli-

⁷⁰ Kappeler, Könemann, *Jenseits von Mensch und Tier*, S. 43.

⁷¹ Vgl. Dath, *Abschaffung der Arten*, S. 39–42.

⁷² Ebd., S. 91.

⁷³ Heise, *Nach der Natur*, S. 140.

⁷⁴ Kappeler und Könemann fassen dies folgendermaßen: „Bei dieser handelt es sich um eine bioinformatische Verschmelzung der Differenzen von Maschine, Frau und Tier, die nicht patriarchal, sondern matriarchal codiert ist. Da sie mittels Ausbeutung weiblicher Reproduktionskraft funktioniert und als mythisch-religiöse Ganzheit herrscht, entkommt aber auch sie heterosexuell dominierten und herrschaftsförmigen Reproduktionsverhältnissen nicht.“ (Kappeler, Könemann, *Jenseits von Mensch und Tier*, S. 43). Dagegen würde ich die ironisch-parodistische Dimension in Daths Entwurf betonen – die intertextuellen Auseinandersetzungen mit Haraway und transhumanistischen Denkfiguren lassen den von Haraway kritisierten Ökofeminismus als impliziten ‚Hypotext‘ erscheinen.

⁷⁵ Dath, *Abschaffung der Arten*, S. 35.

⁷⁶ Kappeler und Könemann schreiben pointiert, dass der Roman „die Verbindung der revolutionären Veränderung der sozialen Geschichte mit der bewussten Transformation der Naturgeschichte“ (Kappeler, Könemann, *Jenseits von Mensch und Tier*, S. 40.) verbindet.

chung‘ der Gente – spricht,⁷⁷ so überrascht es nicht, dass die Aufhebung der Widersprüche in eine synthetische, statische Indifferenz der ‚posthistoire‘⁷⁸ mündet: Nach epischen Schlachten, heroischen Aktionen, der Vernichtung des Lebens auf der Erde durch den Sieg der Automatenwesen und der Diaspora weniger überlebender Gente auf Mars und Venus ist zwei mythoid aufgeladenen Figuren die Rückkehr zur Erde vergönnt: ‚Padmasambhava‘ und ‚Feuer‘ bzw. ‚Fiamettina‘ bilden ein adamitisches Paar, dessen Existenz sich der Ununterscheidbarkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit, der Gattungen, der Zeiten und der Geschlechter verdankt. Nicht nur findet sich in ihnen das Motiv des Hermaphroditen – hier als Wandlung des Geschlechtes während der Pubertät –, gleichermaßen bilden sie ein inzestuöses Paar. Die hier scheinbar gegebene, wenn auch bewegliche, Geschlechteridentität wird jedoch dadurch relativiert, dass sie – und das ist in diesem Kontext entscheidend – keine Einzelpersonen darstellen. Vielmehr sind sie, dem Inferentialismus sei Dank, zu verstehen als implizites Archiv, als ‚Aufhebung‘ der bis dahin existenten Gente-Zivilisation.

Übrig bleibt in einem Schlusskapitel, das bezeichnenderweise ‚Paradiso‘ heißt, nur ein Paar Liebender, dessen geschlechtliche und identitäre Zuordnung irrelevant und vollständig dynamisiert ist – und das zugleich die bisherige Naturgeschichte (in sich) aufhebt, zusammendrängt in einer Art ‚messianischem kairós‘.⁷⁹

Das Schlusstableau schließlich, in den Überresten und Trümmern einer nunmehr statischen und technisch der Zeit enthobenen Erde angesiedelt, eröffnet nicht frei von Pathos das Ideal einer gänzlich befreiten, in neue Unschuld zurückgekehrten Zivilisation von zweien, die viele sind: „Zwei Liebende, eng befreundet, einander versprochen. Jedes konnte für sich und andere werden, was es gern sein würde [...]. Sie hatten das Erbe, es beherrschte sie nicht. Die Wolken zogen weiter, sie wollten nirgends hin.“⁸⁰ Die letzten Worte des Ro-

⁷⁷ Vgl. Dath, *Abschaffung der Arten*, S. 301.

⁷⁸ Zum Begriff in hegelianischer Perspektive vgl. Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2003, S. 14–22.

⁷⁹ Zum Begriff der messianischen Zeit vgl. Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2006, S. 91. Agamben definiert dort das ‚messianische kairós‘ als Zeitmodus, in dem „die ganze Vergangenheit [...] summarisch in der Gegenwart enthalten ist“ (ebd.) Aus diesem Grund würde ich auch hier Kappeler und Könemann widersprechen, die schreiben: „Die gesamte Geschichte der Abschaffung der Arten wird als Produkt partialer homosexueller Begehren dargestellt“ (Kappeler, Könemann, *Jenseits von Mensch und Tier*, S. 44). Das Begehren löst sich im Schlussbild auf in einem pluralen Raum, der aufgrund seiner ‚kairotischen‘ Gleichzeitigkeit die Konstruktion sexueller Differenzen zum Spiel und damit indifferent macht.

⁸⁰ Dath, *Abschaffung der Arten*, S. 551.

mans sind Weltliteratur: „Shantih shantih shantih“.⁸¹ Als Zitat eines Zitats aus T.S. Eliots *The Waste Land* verweisen sie auf die Aufhebung der Geschichte in der Idylle: „The Peace which passeth understanding“⁸², „Friede, der höher ist als alle Vernunft“ markiert den Abschluss einer naturhistorischen (oder ‚biohistorischen‘⁸³) Bewegung, den Abschluss der Utopie als Form teleologischen Denkens.⁸⁴

Gegen Houellebecqs Einzigem, der an der Auflösung seines Willens und seines Körpers feilt, ist Daths Entwurf entschieden intersubjektiv. Gegen eine Transhumanismus-Idee, die – wie Dath an Haraway kritisiert – „auf der Flucht vor jeder Totalisierung ihren Gläubigen eine individuelle Transzendenz verspricht“⁸⁵, liegt hier die Erlösung in einer Transzendierung der Totalität der Gesellschaft⁸⁶ – wie sie auch nur über das Hilfsmittel inferentieller Bewusstseinstheoreme möglich ist.

Für Dath stellt somit im Gegensatz zu Houellebecq nicht die Geschlechterdichotomie als solche ein Problem dar. Jedoch impliziert auch in seinem Verständnis das Phantasma der Erlösung die Aufhebung einer durch Differenz tendenziell ‚treibenden‘, ‚historischen‘ Bewegung – das Unbehagen der Geschlechter wird

⁸¹ Ebd., S. 551. Vgl. auch T. S. Eliot: *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Second Edition. Edited, with Annotations and Introduction, by Lawrence Rainey. New Haven, London 2006, S. 70.

⁸² Eliot, *The Annotated Waste Land*, S. 74.

⁸³ Im Sinne Michel Foucaults, vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main 1983, S. 138.

⁸⁴ Auch liegt hier eine intratextuelle Referenz vor: Bereits im Zusammenhang mit der Frage „Was dachten hier die letzten Menschen?“ (Dath, *Abschaffung der Arten*, S. 19) zitiert der Roman Eliots Großgedicht: „Gute Nacht. Gute Nacht. Shantih Shantih Shantih.“ (ebd.) – „HURRY UP PLEASE IT'S TIME / [...] Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.“ (Eliot, *The Annotated Waste Land*, S. 62) endet im *Waste Land* ein Gespräch im Pub. Und so hat diese Reprise der Zeile, am Ende der ‚letzten Menschen‘ vor allem ironische Funktion, was aber den differenten Kontext des Zitats am Ende des Romans umso deutlicher hervortreten lässt.

⁸⁵ Dath, *Maschinenwinter*, S. 67.

⁸⁶ Damit knüpft der Marxist Dath auch – wissentlich oder unwissentlich – an verbreitete Motive aus der Frühzeit des russischen Kommunismus an: „Der Schlüssel zum endgültigen Sieg über die Natur [...] lag in der Löschung aller Geschlechtlichkeit, womit dann automatisch auch der Tod besiegt wäre [...]. Ebendies ist die Aufgabe des neuen Menschen, wie es Platonov in seinem programmatischen Artikel ‚Die Kultur des Proletariats‘ (1922) postulierte[.] [...] Ähnlich radikal hatten die russischen Sekten der Chlysten und Skopzen, deren Urkommunismus für einen Teil der Bolschewiki ein hohes (kultur-)revolutionäres Potenzial versprach, gerade in der Überwindung der Fortpflanzung und damit der Weitergabe von Besitz, Genen und gesellschaftlichen Positionen den Schlüssel zum ‚Tausendjährigen Reich des Geistes‘ [...] gesehen“ (Aage Hansen-Löve: *Anmerkungen [zu Andrej Platonov: Der Antisexsus]*. In: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve. Frankfurt am Main 2005, S. 505–513, hier: S. 508–509).

zum Vehikel der Darstellung eben jenes Prozesses. Abschluss findet dies – bei Dath und bei Houellebecq gleichermaßen– erst in einer privaten Konzeption der Sexualität. Im Zeitalter der Biopolitik, angesichts „jene[r] Pressionen [...], unter denen sich die Bewegung des Lebens und die Prozesse der Geschichte überlagern“⁸⁷ scheint kein Friede denkbar, solange der ‚Geschlechterkampf‘ als letztes Residuum eines (natur-)historischen Prozesses noch tobt.

⁸⁷ Foucault, Der Wille zum Wissen, S. 138.

Literaturverzeichnis

- Gnielka, S. (1999). Jack I. Abecassis: The Eclipse of Desire. *L’Affaire Houellebecq*. In: *Modern Language Notes* 115 (2000), 4 (French Issue), S. 801–826.
- Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2003.
- Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Übersetzt von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2006.
- Robert B. Brandom: *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus*. Übersetzt von Eva Gilmer. Frankfurt am Main 2001.
- Lawrence Buell, Ursula K. Heise, Karen Thornber: *Literature and Environment*. In: *Annual Review of Environment and Resources* 36 (2011), S. 417–440.
- Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991.
- Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzt von Karin Würdemann. Frankfurt am Main 1997.
- Katharina Chrostek: *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq. Komparatistische Studien*. Frankfurt am Main (u.a.) 2011.
- Laurence Dahan-Gaida: *La fin de l’histoire (naturelle): Les particules élémentaires de Michel Houellebecq*. In: *Tangence* 73 (2003), S. 93–114.
- Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. Frankfurt am Main 2010.
- Dietmar Dath: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*. Frankfurt am Main 2008.
- Dietmar Dath: *Stammvater aller Androiden. Über Julien Offray de la Mettrie*. In: Dietmar Dath: *Heute keine Konferenz. Texte für die Zeitung*. Frankfurt am Main 2007, S. 197–205.
- Michel David: *La mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris 2011.
- T. S. Eliot: *The Annotated Waste Land with Eliot’s Contemporary Prose. Second Edition*. Edited, with Annotations and Introduction, by Lawrence Rainey. New Haven, London 2006.
- Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main 1983.
- Michel Foucault: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*. Herausgegeben von Michel Sennelart, übersetzt von Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2006.
- Dirk Fuhrig, Michel Houellebecq: *Gute Aussichten im Genlabor*. [ohne Übersetzerangabe]. In: *literaturkritik* 1 (1999), 11, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=611>.
- Michael Gamper: *Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 27 (2007), 3. S. 593–611.

- Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart 1999.
- Aage Hansen-Löve: Anmerkungen [zu Andrej Platonov: Der Antisexus]. In: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde. Hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve. Frankfurt am Main 2005, S. 505–513.
- Donna Haraway: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. New York 1991.
- Donna Haraway: When Species Meet. Minneapolis, London 2008.
- Ursula K. Heise: Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur. Berlin 2010.
- Eva Horn: Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie. In: Apokalypse und Utopie in der Moderne. Hrsg. von Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel. München 2010, S. 101–118.
- Michel Houellebecq: Die Möglichkeit einer Insel. Übersetzt von Uli Wittmann. Köln 2005.
- Michel Houellebecq: Elementarteilchen. Übersetzt von Uli Wittmann. München 2001.
- Michel Houellebecq: La Possibilité d'une île. Paris 2011.
- Michel Houellebecq: Les particules élémentaires. Paris 2007.
- Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1993.
- Florian Kappeler, Sophia Könemann: Jenseits von Mensch und Tier. Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman „Die Abschaffung der Arten“ In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 4 (2011), 1, S. 38–47.
- Louis-Sébastien Mercier: Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume. Übersetzt von Christian Felix Weiße. Frankfurt am Main 1982.
- Douglas Morrey: Sex and the Single Male. Houellebecq, Feminism, and Hegemonic Masculinity. In: Yale French Studies 116/117 (2009), S. 141–152.
- Claus Pias: Unruhe und Steuerung. Zum utopischen Potential der Kybernetik. In: Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen. Hrsg. von Jörn Rüsen, Michael Fehr, Annelie Ramsbrock. Weilerswist 2004, S. 301–326.
- Anne-Marie Picard-Drillien: No Future! Le Désistement mélancolique de Michel Houellebecq. In: Michel Houellebecq sous la loupe. Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 185–199.
- Floriane Place-Verghnes: Houellebecq / Schopenhauer. Souffrance et désir gigognes. In: Michel Houellebecq sous la loupe. Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 123–132.
- Julia Pröll: Das Menschenbild im Werk Michel Houellebecqs. Die Möglichkeit existenzorientierten Schreibens nach Sartre und Camus. München 2007.
- Hans-Jörg Rheinberger: Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge. Marburg 1992.
- Jürgen Schlaeger: Die Robinsonade als frühbürgerliche ‚Eutopia‘. In: Utopieforschung, Bd. 2. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Frankfurt am Main 1985, S. 279–298.

Peter Sloterdijk: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt am Main 1999.

Walter Wagner: Le bonheur du néant. Une lecture schopenhauerienne de Houellebecq. In: Michel Houellebecq sous la loupe. Hrsg. von Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael. Amsterdam, New York 2007, S. 109–122.

„Mann-Weiber“ im Technikstaat. Geschlechterkampf und Zivilisationskritik in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*¹

Hanna Maria Hofmann, Universität Erfurt

Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* (1924) phantasiert die zukünftige Entwicklung der *westlichen Kontinente*² zwischen dem 20. und 27. Jahrhundert. Strukturiert wird der in neun Bücher unterteilte Text weniger durch eine geschlossene Handlung als vielmehr durch die beständige Variation eines Grundthemas. Volker Klotz hat dieses Thema auf die Formel „Mensch und Natur“ gebracht.³ Es steht jedoch in enger Verbindung zu einem zweiten Thema, nämlich dem von Männlichkeit und Weiblichkeit: Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern spiegeln auf Mikroebene das große Thema einer Konfrontation zwischen Technikzivilisation und elementarer Naturgewalt, die im Buch über *Die Enteisung Grönlands* ihren Höhepunkt findet. Der Roman ist grundlegend kodiert über die Gegensatzpaare Technik/Natur, Kälte/Wärme, Männlichkeit/Weiblichkeit. Interessant ist dabei die Ambivalenz, mit der diese Zuordnungen überwunden werden sollen, zugleich aber immer wieder als Stereotype gesetzt werden. Auch wird die im Roman angelegte Zivilisationskritik konterkariert mit der Berufung auf eine nicht unproblematische Poetik des Elementaren, in der Kampf und Gewalt als mythische Größen gesetzt werden.⁴ Gezeigt wird dies im Folgenden zunächst anhand von Döblins Selbstkommentar aus dem Jahre 1924, der hier als Entwurf einer Poetik des „Mann-Weibes“ gelesen wird, innerhalb derer auch das Verhältnis von Technik und Natur neu gedacht werden soll (I). Vor diesem Hintergrund erfolgt dann die Analyse der Geschlechterbeziehungen (II), der Geschlechtersemantik des Grönland-Komplexes (III) sowie der Frauenfiguren (IV) im Roman.

¹ Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Roman. Hrsg. von Gabriele Sander. Düsseldorf, Zürich 2006. Im Folgenden zitiert als BMG.

² *Die westlichen Kontinente* lautet der Titel des Ersten Buches.

³ Volker Klotz: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Hrsg. von Edgar Pässler. 2. Auflage. Olten, Freiburg im Breisgau 1980. S. 515-539, hier S. 517.

⁴ Vgl. Winfried Georg Sebald: *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart 1980.

I. Poetik des „Mann-Weibes“

Im Juni 1924 veröffentlicht Döblin in der *Neuen Rundschau* eine Stellungnahme über seinen Anfang des Jahres erschienenen Roman. In diesem Text mit dem Titel *Bemerkungen über ‚Berge Meere und Giganten‘* wird folgendes Resümee gezogen:

Im Zusammenhang mit meinem Thema jetzt, im Gefühlsrahmen dieses Werks bekam ich die Frauen beim Griff. Das prächtige Phänomen Weib war da. Die Naturerscheinung, die Natur Weib. Das war gar nicht so verschieden vom Mann.⁵

Das hier sprechende Autor-Ich ist in den Bezugnahmen auf vorangegangene Werke und autobiographische Versatzstücke als ‚Alfred Döblin‘ identifizierbar, aber auch als Kunstfigur zu lesen. Angekündigt wird ein neues Konzept von Weiblichkeit, das „[i]m Zusammenhang mit meinem Thema“ steht. Es ist das Thema der Natur: Das „Weib“ als „Naturerscheinung“, die Natur als „Natur Weib“. Es geht um eine mächtige und unheimliche Natur, „dunkler, ungeheurer als Gott“, um die Konfrontation mit „den schrecklichen mystischen Naturkomplexen“⁶ – und also um eine elementar-naturhafte Weiblichkeit in *diesem* Sinne:

Dann bleibt die richtige Frau übrig. (...) [D]as simple elementare Biest, die andere Artung Mensch, Mann-Weib.⁷

Weiblichkeit und Männlichkeit, Natur und Technik treten in Döblins Roman beständig in Reaktion zu- und Symbiose miteinander – in dieser explosiven Mischung besteht das hier so genannte „Elementare“. Zugleich bleibt das „elementare Biest“, das „gar nicht so verschieden vom Mann [ist]“, weiblich gekennzeichnet und steht dem Männlichen als „andere Artung Mensch“ gegenüber. Diese Ambivalenz von Symbiose *und* Unvereinbarkeit betrifft auch das geschlechtersemantisch aufgeladene Verhältnis von Technik und Natur: Döblins Natur, „[d]as volle schwirrende Geheimnis der Welt“⁸, ist eine Gewalt, die im Roman eine ebenso schöpferische wie zerstörerische Kraft entfaltet und ähnlich „mystisch“ agiert wie die menschengeschaffenen Entwicklungen der

⁵ Alfred Döblin: *Bemerkungen zu ‚Berge Meere und Giganten‘* [1924]. In: Ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg im Breisgau 1986. S. 49-60, hier S. 59.

⁶ Ebd., S. 54.

⁷ Ebd., S. 59.

⁸ Ebd., S. 54

Technik. Die Umwälzungen der „Naturkomplexe“ wirken nicht minder „schrecklich“ als die Kriege der Zivilisation.

Dennoch: *Berge Meere und Giganten* erzählt die Faszinations- und Untergangsgeschichte eines *männlich* agierenden, *technokratischen* Imperiums im Kampf gegen sich selbst, den Rest der Welt und die Naturgewalten. Nicht Männer und Technik, sondern Frauen und Natur werden als ein Anderes gesetzt, das es zu ergründen, erobern und nutzbar zu machen gilt. Dies wird zur essentiellen Herausforderung auch für das männliche Autor-Ich, das in den *Bemerkungen* zu Wort kommt und das (s)eine fehlende „Stellung zur Natur“ als Problem der Wissensgesellschaft wie auch der Literatur erkennt:

Ich erlebte die Natur als Geheimnis. Die Physik als die Oberfläche, das Deutungsbedürftige. Ich merkte, nicht nur ich hatte keine Stellung zur Natur, zum Weltwesen, sondern zahllose andere auch nicht. Ganz anders, verblüfft, sah ich jetzt in die Lehrbücher, vor denen ich sonst Respekt hatte. Ich suchte und fand nichts. Sie wußten nicht um das Geheimnis. (...) Ich sah, ich erlebte täglich die Natur als das Weltwesen, das ist: das Schwere, das Farbige, das Licht, das Dunkel, die zahllosen Stoffe, als eine Fülle von Vorgängen, die sich lautlos mischen und durchkreuzen. Es passierte mir, daß ich über meiner Kaffeetasse saß und mich nicht zurecht fand vor dem, was da geschah: der weiße gepulverte Zucker verschwand in der braunen Flüssigkeit, löste sich. Ja, wie ist das möglich: „Lösung“. Was tut das Fließende, Flüssige, Warme, dem festen, so daß es nachgibt, sich hinschmiegt. Ich weiß, daß mir oft ängstlich, körperlich ängstlich, schwindlig unter diesen Dingen wurde, – und, ich gesteh es, manchmal ist mir noch jetzt nicht wohl.⁹

Das Unbehagen an der Natur resultiert aus einer nicht erklärbaren Vitalität, aus unkontrollierbaren Prozessen der Veränderung, ‚Vermischung‘ und ‚Durchkreuzung‘. Es ist die schaffende, formende und flexible Natur, die das *Alter Ego* des Literaten und Naturwissenschaftlers Döblin ängstigt und fasziniert, anzieht und abstößt – und in dieser Ambivalenz zum Schreiben anregt: Die Entdeckung der „Natur als Geheimnis“ bedeutet eine Zäsur in dessen Leben und Schaffen, die dem neuen Projekt vorausgeht. Beim Anblick einfacher Kiesel an der Ostsee oder von Baumstämmen am Straßenrand erfährt er eine Berührung, die einem Angriff gleicht: „Das, was mich berührte, die Gefühlsströmung, das neue Geistige, griff sofort an, was es fand.“¹⁰ In durchaus widersprüchlicher Weise kom-

⁹ Ebd., S. 51f.

¹⁰ Ebd., S. 49f. Bereits mit dieser alltäglichen, eher städtischen Natur positioniert Döblin sich gegen deren idealisierende Darstellung.

men Gefühltes und Geistiges, Erkenntnis und Erfahrung zusammen im Verweis auf ein „Rätselhaftes“, das nicht „geklärt“ werden kann, sondern entdeckt werden muss:

Wir sind fürchterlich im Denken verstümmelt durch das tägliche praktische Handeln mit seinen klaren Anforderungen. Rätselhafte Dinge verlieren nach zehnmaliger Wiederkehr alles Rätselhafte, ohne im Geringsten geklärt zu sein. Das meiste Entdecken und wissenschaftliche Denken besteht darin, dem dummen Schlund der Gewohnheit und des praktischen Umgangs Stücke zu entreißen und ihre Dunkelheit zu zeigen.¹¹

Die Zivilisationskritik am „Denken“ und „Handeln“ erfolgt unter Verweis auf eine geheimnislos gewordene, dem Alltäglichen und Rationalisierten unterworfenen Welt. Formuliert wird das paradoxe Ideal einer Wissenschaft, die die Dinge in ihrer ursprünglichen „Dunkelheit zu zeigen“ vermag – ein eigentlich *poetologischer* Aufruf zu einer neuen Mystik und Mythologie.¹² Diese hätte nicht nur von der Entwicklung der Erde, sondern auch einer modernen Zivilisation zu berichten, von Wissenschaft und Technik, Naturbeherrschung und Kolonisation als Triebfedern und Grundstrukturen dieser Zeit. In diesem Sinne erzählt Döblins Roman seine Visionen: Es geht um die scheinbar grenzenlose Innovations- und Entwicklungsfähigkeit jenseits der Beschränkungen des praktischen Alltags. Mit Schrecken und Begeisterung wird die beständige Sprengung von Wissensordnungen und Erweiterung des technisch Machbaren ausphantasiert. Die phantastische Exkursion in die Potentiale der Zukunft wird präsentiert als Form der Erkenntnis, die dem „Entdecken und wissenschaftliche[n] Denken“ ähnlich sei; als ein experimentell-fragmentarisches Aufzeigen, ein ‚Herausreißen‘ von „Stücke[n]“ aus der „Dunkelheit“ eines letztlich rätselhaften Wesens der Dinge. Es ist ein Statement auch über die Wissenschaften, an deren Inhalten sich diese Literatur bedient.¹³ Das eigene poetische Projekt wird verstanden als Entdeckungsreise ins (formale) Ungewisse: „Wohin die Reise geht, weiß ich nicht.

¹¹ Ebd.

¹² Döblins Roman ist damit in einem größeren kulturellen Kontext zu verorten und innerhalb einer Zeit, in der sich die Literatur im Zuge zunehmender Säkularisierung zu einem Medium der Kompensation, der De- und Rekonstruktion verlorengegangener metaphysischer Sinnstiftungsmuster entwickelt.

¹³ Das zeigt der Blick auf Döblins Quellenmaterial, das die Herausgeberin Gabriele Sander mit wissenschaftlicher Genauigkeit dokumentiert. Vgl. Sander: Anhang. In: Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Hrsg. von Gabriele Sander. Düsseldorf, Zürich 2006.

Die alten Versformen erscheinen mir unmöglich.¹⁴ Der Anspruch, „langsam [zu] lernen, Fremdartiges zu sehen“, erweist sich als ein existenzieller Wunsch nach Selbsterkenntnis: „Ich gebe Daten, – die (...) neu und fremd sind.“¹⁵ Der Text *handelt* nicht *von*, er *wird selbst* zur Datenmenge, zum Signifikat und Signifikant eines Neuen und Fremdartigen, das der Autor gleichermaßen analysiert und produziert.

Vor diesem Hintergrund ruft Döblins Autor-Figur die Neuschreibung von Natur und Weiblichkeit aus, die sich gegen ein bürgerliches Ordnungssystem und kulturkonservatives Verständnis der ‚schönen‘ Künste richtet. Diese Kulturkritik wird zunächst unter Berufung auf eine Faszination der Technik, der Industrie- und Massengesellschaft entworfen. Sicher auch im Kontext der Berliner Avantgarde, aber auch konkret des neuen Romans, der von der Expansion imperialer „Stadtstaaten“ (BMG, S. 175) und „Stadtreiche“ (BMG, S. 296) handelt, stilisiert sich Döblins Autor-Ich als Großstadtmensch:

Ich bin von klein auf Städter, Großstädter; mit fünfzehn Jahren sah ich auf einer Landpartie den ersten Kirschbaum. Mich um Tiere, um das Land zu kümmern schien mir lächerlich, romantische Feixerei, alberne Zeitvergeudung. (...) Ich kann mich noch erinnern meiner fast atemlosen Freude, als die ersten Drähte für die Elektrische in Berlin ausgespannt wurden.¹⁶

Nicht nur die eigene Sozialisation, sondern das „Preußische“¹⁷ wird mit der Metropole als ureigenes Reservoir identifiziert. Ein provokanter Paradigmenwechsel: Die Verurteilung der „Landpartie“ als lebensferne und „alberne“ Romantik kommt einer Verabschiedung des bürgerlichen Realismus gleich – man denke etwa an die literarischen Auseinandersetzung Theodor Fontanes mit der preußischen, vorzugsweise ländlichen Gesellschaft am Beginn der Industrialisierung, denen Alfred Döblin mit seinem phantastischen Zukunftsimperium ein denkbar anderes Konzept entgegenstellt. Schon kommen dabei Geschlechterverhältnisse ins Spiel: Das Verhältnis zwischen dem Autor als jungem Mann und der Technik ist ein libidinöses. Die Erregung angesichts der „ersten Drähte für die Elektrische“ gleicht der Verwirrung des ersten Kusses. Aus der „Land-

¹⁴ Döblin: Bemerkungen, S. 58. Wie sich dieses Formexperiment im Roman gestaltet, kann hier nicht ausgeführt werden. S. hierzu Klotz: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. Klotz verweist etwa auf das Fehlen einer filternden Erzählinstanz, wodurch die Natur selbst zum Protagonisten würde. Vgl. S. 534ff.

¹⁵ Döblin: Bemerkungen, S. 59.

¹⁶ Döblin: Bemerkungen, S. 50.

¹⁷ Ebd., S. 51.

partie“, einem für die klassisch-bürgerliche Literatur typischen Strukturmoment der Erzählung über eine aufkeimende Leidenschaft zwischen den Geschlechtern, wird die emotionale Begegnung mit der Maschine, die in ihrer magischen Anziehungskraft stärker wirkt als Kunst und Literatur: Es zieht den Heranwachsenden in das Opernhaus Kroll,

nicht aber zum Theater, sondern um neben den Eingang in den Kellerraum zu sehen, wo eine Maschine stand, die ich gar nicht verstand, aber die mich auch gar nicht losließ.¹⁸

Im Zeichen der Faszination für die Maschine erfolgt der provokative Bruch mit den Institutionen des bildungsbürgerlichen Wertesystems und dem klassisch-bürgerlichen *topos* des Theaters als jugendliches Initiationserlebnis.

Nachdem sich die unverständliche Welt hier wohlgermerkt von ihrer *technologischen* Seite her zeigt, wird nun eine *Hinwendung* zur Natur beschrieben, die das Autor-Ich als zutiefst verunsichernd erlebt. Dies wird im Verweis auf jene „lächerliche“ Naturromantik ironisch kommentiert:

Es hatte mich. Die Askese der preußischen Schule ließ nach. Oder setzte sich um. Die Träne quoll, die Erde holte mich.¹⁹

Ein psychologischer Verdrängungsmechanismus erscheint hier als Bollwerk gegen eine emotional überwältigende Natur. Dabei sind es neben dem „Weltwesen“ der Natur eben die *ganz konkreten* Frauen, die dem asketischen Preußen wie dem Epiker zu schaffen machen – weil sie allzu leicht gar zu viel ‚Psychologie‘ ins Spiel brächten:

[W]o Frauen auftauchen, [tut sich leicht] die Idylle, oder Psychologisches, Privates auf; sie sterilisieren das Epische. Man muß sie anders nehmen, wenn man sie episch heranziehen will. Man muß ihnen die Giftzähne brechen; das Süße, Wichtigtuerische, (...) Interessante an ihnen erst einmal zerknacken.²⁰

Der sarkastische Rekurs auf die Literatur um 1900 erfolgt nun explizit über den Bezug auf Geschlechterverhältnisse. Die Kritik an einer Darstellung von Frauen, die das „Psychologische“ und „Private“ ins Zentrum rückt, zielt sowohl auf den Kanon des bürgerlichen Realismus und auch Naturalismus (man denke etwa an Frauenfiguren bei Ibsen oder Strindberg) als auch auf eine spezifische Frauenli-

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Döblin: Bemerkungen, S. 59.

teratur, die sich in dieser Zeit formiert.²¹ Statt Liebe oder Ehebruch (der sich etwa in Fontanes *Effi Briest* bekanntlich auf einer Theateraufführung anbahnt und während einer Landpartie vollzieht) werden Kampf und Krieg zum Thema der Geschlechterbegegnung. Die Kraftprobe zwischen Mensch und Viper, Mann und Frau, Zivilisation und Wildnis meint auch den Kampf des Autors mit seinem Text. Das „Brechen“ und „Zerknacken“, die Zurichtung des Weiblichen durch den Mann, steht auch für die Zerstörung tradierter und Schaffung neuer Erzählformen durch den Autor. Indem es diesem gelingt, der Schlange die „Giftzähne [zu] brechen“, bekommt er sein Werk „beim Griff“. Zwar wird damit eine Domestizierung und Formung gefeiert. Als poetologisches Postulat meint dieses Bild aber gerade die *Hinwendung* zu einem (mit Gewalt assoziierten) Rohen, Elementaren und Ursprünglichen, das auf Darstellungsebene unmittelbar umgesetzt wird. Es geht um eine Poetik des Emotionalen, eine Auslotung des männlichen „Gefühlsrahmen[s]“. Es geht aber auch um eine Integration von Weiblichkeit jenseits einer ‚süßen‘ Ästhetik, die dem eigenen Konzept als Negativ gegenübergestellt wird: „interessant“ anstatt überwältigend, „kleinzänkisch“ anstatt episch, gekünstelt anstatt elementar. ‚Süße‘ Weiblichkeit und ‚schöne‘ Natur werden als verbundene Strukturen abgelehnt:

Mich widert heute das Aufsuchen ästhetisch schöner Landschaften an. (...) Die Welt ist nicht zum Begucken da. Junge Fräuleins sind nicht das Maß aller Dinge.²²

Es wiederholt sich das Motiv einer geradezu physischen Abwehr, die sich auch angesichts des biologischen, physikalischen Wirkens einer ‚fließenden‘ Natur eingestellt hatte. Hier wie dort geht es um eine Suche nach neuen Formen und ‚Maßstäben‘, nach der (so verstandenen) authentischen Darstellung einer irritierenden Natur und Weiblichkeit, letztlich einer irritierenden Lebenswirklichkeit insgesamt, in der auch Männlichkeit und Technologie zu unwägbaren Größen geworden sind.

Das „Mann-Weib“ ist Bestandteil einer Poetik, die das ‚Schreckliche‘, ‚Unschöne‘, ‚Maßlose‘²³ als Realität mit einbezieht:

²¹ Zu nennen wären etwa die damals sehr populären Romane Gabriele Reuters. Für einen ersten Einblick in die Entstehung einer (bislang wenig erforschten) emanzipatorischen Frauenliteratur vgl. Dirk Hempel: Einleitung. In: Literatur und bürgerliche Frauenbewegung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Forschungsberichte und Studien. Hrsg. von Dirk Hempel. Hamburg 2010. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2010/8631/>.

²² Döblin: Bemerkungen, S. 51.

Man muß bedenken, daß die Frau noch anderes tut als wie die entartete Frau ‚lieben‘, nämlich wie ein Mann fressen, saufen, krank sein, böse und zahm sein.²⁴

Es geht um das Ungebändigte jenseits der bürgerlich kultivierten Normen und Geschlechterrollen:

Mir leuchtete auch nicht ein, daß es nur Mann und Weib gibt. Es muß noch Drittes, Viertes geben (...). [E]s war gerade durch das Verschwimmen der Grenzen ein ungeheurer Reiz (...) gegeben. Ich trat jenseits von Normal und Pervers.²⁵

Es gehört zum Dilemma der hier entworfenen poetologischen Kritik, Kultur- und Zivilisationskritik, dass sie in Bezug auf Stereotype des Weiblichen mehr verwirft als neu gestaltet. Ein fixiertes Männliches bleibt als Bezugspunkt erhalten: In der Annäherung an dieses ist die Frau eben bloß ‚entartete Frau‘, die sich ‚wie ein Mann‘ verhält. Unter ‚normalen‘ Voraussetzungen wäre das Mann-Weib ‚pervers‘ – das macht den ‚ungeheuren Reiz‘ für den moralgeplagten Bürger und Mann aus. Einzig die Deutungshierarchien zwischen den Geschlechtern bleiben erhalten: Das ‚prächtige Phänomen Weib‘ ist eine männliche Projektion.

Dennoch: Die Poetik des ‚Mann-Weibes‘ ist nicht nur leeres Konstrukt. In *Berge Meere und Giganten* wird Grönland zur Personifikation des angekündigten ‚Mann-Weibes‘. Der weiblichen Arktis, die sich ihren Eroberern in rosafarbenem Licht präsentiert, werden zunehmend männliche Attribute zugesprochen, als diese nach der ‚Enteisung‘ zum Gegenangriff übergeht:

Ihr reines weißes Gesicht, ihre duftige Weiche verschwand. (...) Es knatterte knarrte dumpf in der ungeheuren Platte des Inlandeises. Es surrte auf, schoß. Spalten taten sich auf. (BMG, S. 389)

Diese ‚mann-weiblich‘ und militant agierende Naturgewalt verursacht eine Zerstörung und Neuschöpfung der Welt, eine neue Evolution, in der Technisches und Natürliches sich verbinden. Es ist dies zugleich eine literarische Manifestation des beschriebenen poetologischen Konzepts: als einer ‚Zertrümmerung‘ tradierter Erzählformen und Suche nach neuen Darstellungs- und

²³ Vgl. Klotz: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*, S. 516.

²⁴ Döblin: *Bemerkungen*, S. 59.

²⁵ Ebd.

Beschreibungsformen von Welt.²⁶ Verworfen wird in diesem Zusammenhang auch der Topos einer sanften Natur – ein Ideal, das im Roman in Verbindung mit dem Sehnsuchtsort Grönland immer wieder aufscheint (BMG, s. etwa S. 287). Und auch die Hinwendung des Autor-Ichs zur Natur erfolgt aus einem Bedürfnis der Befriedung „nach dem Kriege“²⁷ – dem Ersten Weltkrieg, in dem die neuzeitliche Hochrüstungsindustrie in einem zuvor nicht gekanntem Ausmaß zu ihrem universell zerstörerischen Einsatz kam. „Es lebte niemand mehr von denen, die den Krieg überlebt hatten, den man den Weltkrieg nannte.“ (BMG, S. 13) Dieser postapokalyptische Anfang von *Berge Meere und Giganten* ist jedoch nichts als der erneute Beginn einer Geschichte von Untergang, Krieg und Zerstörung.

Dabei steht der Entwicklung Grönlands zum Männlich-Militanten durchaus eine mögliche *Besänftigung* des Männlichen durch das Weibliche gegenüber. Döblins Autorfigur wird vom männlichen Schlangenbezwinger zum weiblich-sanften Poeten der Naturgewalten. Es ist keine äußere, sondern eine *innere* Überwältigung: In diesem der Großstadt, der Technik, den Wissenschaften zugeneigten männlichen Autor löst die Begegnung mit der Natur eine „Gefühlsströmung“ aus, ähnlich einer „Kindsbewegung im Mutterleib“ (BMG, S. 49). Der Topos vom Musenkuss wird so zunächst gegen den Strich gewendet. In expliziter *Gegenwehr* zum ursprungsmythischen Ruf der Mutter Natur beginnt der Autor die Arbeit an einem *Zukunftsroman*:

Ich mußte etwas schreiben, um sie [die Natur] loszuwerden. Etwas anderes, ganz anderes schreiben. Resolut machte ich mich daran. Am besten etwas Episches. (...) Etwas Scharfes, Aktives gegen das „Geschehen“ der Natur. (BMG, S. 52)

Der Antagonismus zeigt, dass die wirkende Natur als ein *Weibliches* gesetzt ist: Dem „Fließende[n], Flüssige[n], Warme[n]“, dem das Feste „nachgibt, sich hinschmiegt“ (BMG, S. 51), wird das eigene, *männlich* konnotierte Schreibprinzip entgegengesetzt: als „etwas ganz anderes“, das „scharf“, „aktiv“, „resolut“ agiert und sich der großen, epischen Form bedient. Die Zukunft wird zum möglichen Entfaltungs- und Fluchtraum gegenüber dem ursprungsmythischen Wirkungsbereich der Natur:

²⁶ Vgl. Hanna Maria Hofmann: Crisis of the Mythological? The Melting of the Polar Ice in Greenland in Alfred Döblin's *Berge Meere und Giganten*. In: Nordlit 23 (2008). S. 161-171.

²⁷ Döblin: Bemerkungen, S. 51.

Ich mußte einen leeren Raum haben, von dieser [heutigen] Zeit an. Also die Zukunft. Das war das prächtigste Feld für Aktivitäten und Phantasie. (BMG, S. 54)

Jedoch muss der Autor feststellen, dass er sich mitten in den geflohenen Spannungsverhältnissen wiederfindet. Nur ist *er* jetzt ein Anderer:

Ich fand in mir vor eine sichere starke nach Ausdruck verlangende Gewalt (...). Mein Buch war (...) ein besänftigender (...) Gesang auf die großen Muttergewalten.²⁸

Aus der Konfrontation mit den „Muttergewalten“ geht der Autor gleichsam als eine weiblich agierende Kraft hervor: sanft bestimmend – und schöpferisch, wie bereits das Bild der „Kindsbewegung im Mutterleib“ suggeriert. Dieses verweist nicht allein auf die Kraft der Mutter und Frau, sondern auch auf den *Autor* als ‚Gebärendenden‘, der mit seinem Roman der „unentwegt neue[n] Variationen“²⁹ genau das produktiv aufgreift, was in den *Bemerkungen* als irritierendes Prinzip der Natur beschrieben wird. Trotz dieser Selbststilisierung des Epikers als weibliche Schöpfungsinstanz bleibt der Mann als agierende Kraft, als Schöpfer und Gestalter von Zukunft gesetzt – sei es als Autor oder auch als Handelnder der phantastischen Zukunftsgesellschaft. Die Rolle, die Döblin dagegen den *Frauen* in seinem Roman zugedacht hat, ist letztlich die eines Korrektivs gegenüber den *zerstörerischen* Dimensionen dieses männlichen Prinzips, das vor allem eines ist: ambivalent.

II. Schmelzende Männer

Marduk wurde aufgebrochen, geschmolzen von Elina und fand zur Erde zurück. Er fand hinter, unter seinem gewalttätigen Leben sich.³⁰

So heißt es in den *Bemerkungen* in Bezug auf eine zentrale Figurenkonstellation in *Berge Meere und Giganten*: Marduk, so genannter Konsul der Stadtschaft Berlin, der als brutaler Machtmensch und Verfechter biologisch-technologischer Kriegsführung auftritt, erföhre demnach in der Liebe zu einer Frau eine Bekehrung zur „Erde“, die einer Rückkehr zu sich selbst gleichkommt. In diesem Narrativ einer Besänftigung steht, anders als bei Döblins Autor-Ich, das

²⁸ Döblin: *Bemerkungen*, S. 54

²⁹ Klotz: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*, S. 518.

³⁰ Döblin: *Bemerkungen*, S. 56.

personale Verhältnis zwischen Mann und Frau im Vordergrund: Marduks Hinwendung zur Natur, seine Abkehr von Technologie und Krieg³¹, wird ausgelöst durch die Hingabe an Elina. Das Schmelzen, mit dem dieser Läuterungsprozess metaphorisch benannt wird, ist zugleich ein konkret sexuelles Motiv. Dass damit eine bestimmte Wirkung von Frauen auf den Mann gemeint ist, wird im Roman bereits vor dieser Begegnung deutlich. Von der „Balladeuse“ Marion fühlt sich Marduk in signifikanter Weise bedroht *und* angezogen:

In ihm klirrte es. Von der Brust stieg in den Hals eine Verschnürung, seine Arme waren in Eis getaucht. Er hatte einen Widerwillen, eine Wut auf diese Frau. Sie griff ihn an. Man mußte sie belehren. (BMG, S. 181)

Der „kalte“ Marduk erliegt hier der „heißen“, „strömenden“ Weiblichkeit Mariens, wobei nicht nur seine Körperspannung und mentale Härte, sondern bezeichnenderweise auch alle Technik versagt:

Da veränderte sich sein Gesicht. Die Spannung war verschlungen, versunken. (...) [D]er linke Arm legte sich über ihre vor- und rückwärts schwebende Brust. Das steuerlose Flugzeug war da, das ihn forttragen sollte. ‚Marion‘, ließ er sich sprechen, verzweifelt, die kalte Nase neben ihrem Ohr, ‚das ist ein sonderbares Abenteuer, in das du mich führst[.]‘ (...) Und sie. Die Feueresse sie, die stumme überflutete (...); der heiße Atem, strömte langsam aus ihr, aus diesem ruhenden Leib, feucht glänzten die weißen Zähne. Weg riß es ihn im Nu. Er schmolz. (BMG, S. 181-185)

Marduk findet zu Krieg und Technik zurück, jedoch wird hier ein Bild dieses Mannes als eines innerlich Gespaltenen, zwischen Hass und Liebe Zerrissenen gezeichnet. Es ist die Problematik einer ganzen Gesellschaft, für die Marduk als Herrscher stellvertretend steht. In den *Bemerkungen* heißt es mit Blick auf die behauptete Läuterung Marduks durch Elina:

Die ganze Technik, der ungeheure Machtapparat der westlichen Menschheit lebte noch. Sie mußten den Weg Marduks gehen. (...) Die gesamte Menschheit braucht einen längeren riesig ausholenden Weg, um viel später an dasselbe Ziel zu gelangen.³²

Diese Läuterung einer „gesamte[n] Menschheit“ erfolgt im „Kampf gegen die Natur“, mit „Grönland als Höhepunkt“.³³ *Die Enteisung Grönlands* ist, als ein

³¹ Ebd.

³² Döblin: *Bemerkungen*, 56.

³³ Ebd.

(hier konkretes) großes Schmelzen, das Pendant zu Marduks persönlichem Schmelzungs- und Verschmelzungserlebnis mit Elina. Wirklich eingelöst wird jedoch weder die Läuterung Marduks durch Elina noch die des Technikimperiums durch eine apokalyptische Eisschmelze. Vielmehr schreiben sich, wie gezeigt werden soll, an diesen scheinbar radikalen Wendepunkten die bestehenden Zuordnungen mitsamt ihren Ambivalenzen fort.

III. Das große Schmelzen

Um Grönland kolonisierbar zu machen, werden unter Todesopfern vulkanische Hitzespeicher ins Eis transportiert, riesige Kabel und Netze verlegt, künstliche Wolken und Nebel eingesetzt. Dieses epochale Kräftemessen mit der Natur ist die männliche Eroberung eines Weiblichen: „Grönland war eine verwunschene Prinzessin, von Drachen umgeben.“ (BMG, S. 364) Man rüstet sich zur „Hochzeit“ (ebd., S. 465). Dass Döblins Imperium der Technik und der Maschinen *grundsätzlich* auf Expansion und Kolonialismus angelegt und darin *männlich* markiert ist, wird gleich zu Beginn des Romans deutlich:

Die Menschen der westlichen Völker hinterließen ihren Nachkommen das Eisen die Maschinen, Elektrizität, (...) die Berechnung zahlloser Naturkräfte. Man hatte Apparate von ungeheurer Macht. (...) Um Europa und Amerika lagen die Länder, denen man die Macht der Apparate zeigen mußte, wie ein Liebhaber seine Geliebte strahlend über die Straße führt. Jeder bewundernde Blick fährt ihm wonnig ins Herz; er geht neben ihr, ihren Arm haltend, die ihn verschämt anblickt, blickt stolz nach allen Seiten. Sie drangen in die östlichen und südlichen Kontinente ein. (BMG, S. 13f.)

Auffällig an dem Bild des Liebhabers ist, dass dieser sich als Verführer (vgl. BMG, S. 18) nicht nur fremde Völker unterwirft und in deren Gebiete „eindringt“, sondern auch über die *Technik* wie über eine Frau gebietet. In ihrem libidinösen Verhältnis zum Maschinellen sind Döblins Europäer dabei selbst Verführte der „Zauberwesen“ (BMG, S. 18) der Technik. Innerhalb dieser männlich konnotierten Zivilisation des Maschinellen und Technologischen, des Kalten und Metallenen, ist eine Integration von Weiblichkeit durchaus angestrebt. Frauen nehmen an den Invasionen teil („Auf Afrika richteten die blassen eisengetriebenen Männer und Frauen ihre Augen“, BMG, S. 15). Es gibt Führerinnen, sogenannte „Männinnen“ (BMG, S. 533). Die Achse des Anderen, so scheint es, verläuft zunächst nicht entlang der Differenz von Mann/Frau, son-

dern von Europäer/Nicht-Europäer, wobei letztere die *Rolle* des Weiblichen einnehmen: Bei den „eisernen weißen Volksstämme[n]“ (BMG, S. 20f.) lässt die Fruchtbarkeit nach, geht die Geburtenzahl zurück. „Um so fruchtbarer“ sind die „Farbigen“, „die wie Dienende und Unterworfenen erschienen und in einigen Generationen alles überfluteten.“ (BMG, S. 20f.) Suggestiert wird einerseits Schwäche („Unterwerfung“), andererseits aber ein Macht- und Gefahrenpotential des Weiblichen und Elementar-Natürlichen. Denn weiblich konnotiert sind die fremden Völker in einer (ihnen zugesprochenen) größeren Nähe zur Natur. Demgegenüber steht das männlich konnotierte Technikimperium in seinem „herrischen Kampf mit der Erde“³⁴, dessen technische und wissenschaftliche Innovationen denn auch ausnahmslos von Männern ausgehen. Die Lebensräume der naturnahen und ‚weiblichen‘ Völker sind jedoch in ihrer Wärme gefährlich für die Bewohner der „kalten feuchten Region“³⁵:

[Es] flogen und fuhren neue stolze Scharen Weißer, die Erfinder Entdecker, Herren der Gewalten, ein, gaben ihr Werk hin, schmolzen selbst unter den Fiebern und der Wärme des Landes. (BMG, S. 20.)

Die Enteisung Grönlands steht im Bruch zu der skizzierten Motivstruktur des Schmelzens, wird doch hier umgekehrt eine *weibliche* Natur zum Schmelzen gebracht durch den technologischen Eingriff der männlichen Zivilisation. In der Tat ist dieses Bild ambivalent, steht es doch auch für ein (metaphorisches) Schmelzen des Imperiums, für eine Anfechtung des männlichen Prinzips. Bereits vor seiner Erhitzung ist Grönland als eine *warme* Landschaft gekennzeichnet und dabei als „trächtig[es]“ „Wesen“, durch das immer neue Formen „gebildet und geboren“ (BMG, S. 426) werden. Dieses Gebiet einer wuchernden Fruchtbarkeit ist durch kalte Technik und Metall nicht zu bezwingen:

Bei langsamer Fahrt waren die Schiffsleiber von den braunen grünlichen nasen Büscheln ungeheuer umwallt. Die Schrauben schmetterten und schlugen sich ihre Drehflächen frei; aber in den langen Schraubentunnel wucherten die Pflanzen ein, (...) umwandten die schweren glatten rollenden Metallbalken. (BMG, S. 421.)

Schließlich heißt es: „Eine Nacht langsamer Fahrt genügte, um die Schiffe wie mit Tauen an das Meer zu fesseln.“ (BMG, S. 423) Zugleich gefährdet ein innerer Kampf das Projekt der „Enteisung“: Unter den Grönlandfahrern bricht „[e]in heftiges bald unbezwingbares Liebensempfinden“ (BMG, S. 423) aus. Sie wer-

³⁴ Döblin: Bemerkungen, S. 53.

³⁵ Döblin: BMG, S. 18.

den von erotischen Erregungszuständen erfasst durch „Landschaften, in denen sich Bäume überpurzelten, die Wolken sich lang auszogen, warm heruntertropften, ihnen auf die Brust, die Lippen“ (BMG, S. 423).

Die Sehnsüchte sind nicht zu befriedigen; sie gehen einher mit einer Motivik des Mechanischen und Verzweifelt-Zwanghaften. Am Ende vollstreckt man den zivilisatorischen Auftrag und ebnet den Weg in die selbstzerstörerische Katastrophe. Der bevorstehende Untergang wird erlebt als befreiende Bewegung in einen alles verschlingenden (weiblichen) Ursprung, als Moment einer (natur)religiösen Andacht, in der die Menschen die eigene Kälte vergessen können:

[E]s war in ihnen ausgewischt, wie dies gekommen war. Sie fühlten sich in das Klirren hohe Singen Orgelbrausen hineingezogen. Beseligend das Licht, an dem sie sich weideten, sich nicht sättigten. (BMG, S. 461)

Eine heilsame Vereinigung zwischen Zivilisation und Natur, Männlichkeit und Weiblichkeit findet auch hier nicht statt. Gleichwohl führt das Auftauen des grönländischen Eises zum globalen Kollaps und zu einer Neuordnung: Die Welt wird überflutet mit Urtieren, die alle möglichen Substanzen und Elemente in sich tragen; Technisches und Natürliches treten in Reaktion. Der Kampf geht weiter: Auf die sich bildenden „Riesenlager an Lebendigem“ (BMG, S. 484) antwortet das technokratische Machtzentrum mit den titelgebenden Giganten: Diese „Turmmenschen“ (BMG, S. 514) sind das Ergebnis von Menschenexperimenten, für die man Energien Grönlands nutzt. In Menschenkörper werden verschiedene Tiere und Pflanzen integriert. Männliches und Weibliches findet in dieser neuen Menschenform zusammen. Jedoch zeigt sich in den „hohe[n] turmartige[n] Gebilde[n]“, die „runzlig wie eine Haut“ (BMG, S. 514) scheinen, ein insgesamt phallisches Prinzip.

IV. „...die richtige Frau“: Weiblichkeit als Korrektiv

Döblins Zivilisationsmenschen schwanken zwischen Anbetung und Zerstörung der Arktis, zwischen Gewalt und Liebesehnsucht. Diese Ambivalenz ist eine der Männer. Die Frauenfiguren zeichnet dagegen eine unbedingte und leidenschaftliche Liebesfähigkeit aus. Wo dies nicht für die Liebe zum Mann gilt, da ist es die Liebe der Mutter zum Kind (wie im Fall der „Balladeuse“ Marion, vgl. BMG, S. 514ff.) Die geringere Ambivalenz der Frauen kann auch in das Gegenteil

umschlagen, in eine gegenüber dem Mann eindeutigere Zuordnung zum Zerstörerischen. Diese Frauenfiguren treten ausschließlich als Masse auf: Mütter betreiben massenweise Kindstötung, bestialische Weiberhorden formieren sich zum Kampf gegen die Männer (vgl. BMG, S. 251ff.) Bei der Demütigung und Zerschlagung dieser „Mann-Weiber“ durch den Rest der Gesellschaft sind es die patriarchalisch gestimmten Frauen, die besonders brutal vorgehen.

Komplexer gestalten sich die Geschlechterverhältnisse bei den individuellen Figuren. Typisch sind Dreieckskonstellationen: So stehen Djedaida und Elina jeweils zwischen zwei Männern, deren Beziehungen untereinander sinnlich-sexuell aufgeladen sind. Die Dreiecksgeschichte zwischen dem weißen Ingenieur Holyhead, dem Beduinenhäuptling Bou Jeloud und seiner Frau Djedaida steht in Bezug zum Grönlandfeldzug, in dem Holyhead als einer der ‚göttlichen Köpfe‘ des Imperiums agiert. Er steht dem eigenen Projekt ambivalent gegenüber, ist antriebslos und deprimiert (vgl. BMG, S. 431). Ihn ergreift Sehnsucht nach „dem schlanken Bou Jeloud“, einem „kindlichen schönen Wesen“, der zur Arktis einen ganz anderen, nämlich naturnahen Bezug hat (BMG, S. 430f.). Eine homosexuelle Verführung³⁶ Bou Jelouds durch Holyhead wird nur angedeutet. Geschildert wird vor allem eine Verführung durch die Maschine: Holyhead begeistert den Beduinen für seine Erfindungen. Die daraus resultierende Entfremdung von Stammesgesellschaft und Frau mündet in einen brutalen Machtkampf zwischen Holyhead und Djedaida, in dem diese zunächst die Oberhand hat, dann aber auf rätselhafte Weise schwach wird. Jedoch bietet sich eine Lesart an: Djedaidas Liebesrache, bei der sie Holyhead als Geisel verschleppt und misshandelt, scheitert, weil sie zutiefst irritiert wird von der inneren Zerrissenheit dieses Mannes, der für sie, wie sie sagt, kein richtiger Mann ist (BMG, S. 443). Paradoxerweise wird gerade durch die ‚weibische‘ und passivselbstzerstörerische Haltung Holyheads dessen Machtposition wiederhergestellt: Djedaida, die starke Frau, wird seine Sklavin und entschleierte sich für ihn (BMG, S. 444ff.), so wie auch Grönland von den Männern der Zivilisation verschleiert und entschleiert wird: mit Hilfe von Netzen und jenem künstlichen Rauch, den Holyhead erfunden hat.

Elina ist zunächst die Geliebte Jonathans. Auch dieser sanfte Jüngling ist innerlich zerrissen: zwischen den politischen Strömungen, zwischen Marduk und Elina, Kriegs- und Liebesprinzip. Nach Jonathans Tod sucht Elina Marduk auf, vermag ihn aber, anders als in den *Bemerkungen* behauptet, letztlich nicht zu

³⁶ „Du willst mich verführen“, sagt Bou Jeloud zu Holyhead. BMG, S. 433.

läutern. Man bleibt der geschichtlichen Gewaltspirale verhaftet und auch dem Eisigen: Gleich einer stillenden Mutter gibt Elina Marduk Schnee zu saugen, ein Sinnbild für die fehlende menschliche (und hier auch weibliche) Wärme noch in der Zuneigung. Nach Elinas Tod erhält der Leser Einblicke in die Gedanken des sterbenden Marduk:

Warum wollte er nicht mir ihr leben. Die süße Elina war hingegangen, für nichts, ins Dunkle Leere, und er ging ihr nach (...) Die Gedanken schwellen wirr hinter seiner Stirn. Ein wachsender Wald war da, Pferde mit gefangenen Frauen an einem Strick; man schleifte sie durch die Luft herunter, an dem endlos langen Strick, über Feldspuren. (...) Und immer wieder Elina. Sein Mund lutschte. (...) Elina steckte ihm etwas in den Mund, gab ihm zu trinken. Er sog schnarchte im Schlaf. (BMG, S. 278)

Am Ende von Marduks Schicksal stehen zwei Perspektiven auf das Weibliche: brutale Unterjochung oder totale Regression des Mannes. Ein gleichberechtigtes, glückliches Miteinander der Geschlechter kommt nicht vor. Am Ende des Romans jedoch scheint eine Läuterung eingetreten, eine harmonischere Welt und freundlichere Begegnung zwischen Mann und Frau möglich.³⁷ Schlüsselfigur dieser Auflösung ist *Venaska*, die weibliche Titelfigur des letzten Buches. *Venaska* ist eine Frau von starker, auch erotischer Anziehungskraft auf alle Menschen. Auch sie ist polygam und bisexuell (vgl. BMG, S. 573), bildet aber das Gegenstück zu dem sexbesessenen, unreif-orientierungslosen Zwitterwesen Tika On. Ist dieses, wie *Venaska* feststellt, ein schwaches Geschöpf und beängstigendes Phänomen des Übergangs (BMG, S. 579), so bildet *Venaska* dagegen ein übergeordnetes weibliches Machtprinzip. Überirdische Sanftmut und ein „stille[r] Ernst, der ganz seelenhaft war“, geben *Venaska* ihre Größe, zudem eine Authentizität und Echtheit der Gefühle: „*Venaska* gab nichts von sich, was sie nicht fühlte.“ (BMG, S. 574) Nicht das „Mann-Weib“ Tika-On, *Venaska* ist „die richtige Frau“³⁸, nach der Döblins Autor-Ich sucht: Wer ihr nicht begegnet ist, so heißt es, „hatte noch nie gewußt, was ein Weib ist. Fast, was ein Mensch ist.“ (BMG, S. 575) Sie steht für das Essenziell-Menschliche, aber nur *beinahe*, denn aus dieser sanft wirkenden Macht ist das Rohe und Gewalttätige des Menschen getilgt. *Venaska* betrachtet die Welt „mütterlich leidend“ (ebd., S. 575), überhaupt ist sie mit dem Weiblich-Natürlichen verbunden: Die „schlanke Frau von braungelblicher Hautfarbe und schwarzem dichten Haar“ (BMG, S. 572) ist

³⁷ Die letzten Seiten berichten von einer freundschaftlichen Begegnung zwischen dem Grönlandfahrer Kylin und einer Besucherin. Vgl. BMG., S. 630.

³⁸ Döblin: Bemerkungen, S. 59.

nicht-europäisch; sie nennt eine „birnenförmige violette Frucht“ ihre „Göttin“ (BMG, S. 574), bringt als „fließende weiche Venaska“ die Menschen zum „Schmelzen“ (BMG, S. 576f. Hier heißt es auch: „Ein Schmelzen um Venaska.“) Venaska ist Naturgewalt und Ursprungsprinzip³⁹, aber auch Prinzip der Vereinigung und Symbiose und als solches gleichermaßen assoziiert mit den schrecklichen Untieren aus Grönland wie mit den dort kämpfenden Giganten der Zivilisation (BMG, S.616f.). Sie begibt sich in die Kriegszone, bringt in einer Vereinigung mit den Giganten diese zur Auflösung und verwandelt sie endgültig in Natur:

Es waren nicht mehr die Giganten, auseinanderprasselnd in Wälder Gebirge.
Das donnernd sich anhebende Meer sprühte, wusch die Massen, die abstürzten,
lose Stämme, leichtes Gestein und die Schleier ab. (BMG, S. 621)

Entsprechend der Anlage des Romans ist Venaska nicht nur in den Kampf zwischen Technikstaat und Natur involviert, sondern auch in einen personalisierten Geschlechterkampf. Auch dieser ist eine Dreieckskonstellation: Nachdem das ‚perverse‘⁴⁰ Mann-Weib Tika-On aufgrund ihrer sexuellen Wildheit von Venaska mit Bedauern verstoßen wurde, gefährdet sie in der Kompanie des Grönlandhelden Kylin die (Geschlechter)ordnung. Kylin ermordet „[d]ie Wilde“ (BMG, S. 582) und sucht darauf Venaska auf. Auch in der Begegnung mit dieser ‚richtigen‘ Frau scheint eine Geschlechterordnung wiederhergestellt, in welcher der Mann Frauen und Natur beherrscht: Berührt von Venaskas überirdischer Sanftmut verzichtet Kylin darauf, sie zu töten, bestimmt sie aber, seinen Dolch zu küssen (BMG, S. 584ff.) In einer zweiten Begegnung gesteht Kylin jedoch ein, dass Venaska ihm und der Menschheit den Spiegel vorgehalten hat:

Von Grönland mußte ich bis Lyon fahren, um von dir enthüllt zu werden. Meine ganze Schande zu sehen. Deinen Schoß her. Unsere ganze Menschenschande. (BMG, S. 615)

Diese „Enthüllung“ und Läuterung Kylins durch Venaska ist verbunden mit einem sexuellen Akt, in dem *er* als aktive Kraft markiert ist. Als ein solcher lässt sich auch Venaskas Vereinigung und gemeinsame Auflösung mit den Giganten lesen. Am Ende steht die Lobpreisung ihrer göttlichen Allgegenwart durch

³⁹ Vgl. ebd., S. 575f. Die Vereinigung mit Venaska gleicht etwa der Fahrt eines „Schiffe[s] auf dem Meer“, es verschwindet „[d]er Unterschied von Tod und Leben“.

⁴⁰ Mit Blick auf Döblins Konzept eines Frauenideals zwischen „Normal“ und „Pervers“ lässt sich Tika-On, die für ihr sexuelles Fehlverhalten mit dem Leben büßen muss, dem „Perversen“ zuordnen. Venaska dagegen erscheint in ihrer Liebesfähigkeit und sexuellen Potenz als höheres Prinzip von Weiblichkeit.

einen selbst ehrwürdig gewordenen Kylin und angesichts eines „neu aufgeschlossenen ährenwiegenden weiten Land[es]“ (BMG, S. 630): „Er pries Venaska; sie wäre verschwunden und wäre nicht verschwunden.“ (BMG, S. 630) In der Tat entspricht die Vereinigung des naturgöttlichen weiblichen Prinzips mit den potenten Machwerken der Technikzivilisation dem kosmischen Prinzip, das der Roman entwirft: eine Symbiose von Technik und Natur, Schöpfung und Zerstörung, Weiblich- und Männlichkeit, Kalt und Warm.⁴¹ Jedoch bleibt festzustellen, dass Venaska als eine weibliche Einzelfigur einer ganzen Armee von Giganten entgegentritt – ein Indiz dafür, dass die Frauen in diesem Roman tendenziell eben doch eher dem „Privaten“ verhaftet bleiben.

⁴¹ Venaska hat daher einen „kühlwarme[n] Leib“ (BMG, S. 572) und nicht die wenig beständige Hitze Tika-Ons.

Literaturverzeichnis

- Aust, Hugo: Literarische Fantasien über die Machbarkeit des Menschen (unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* und einiger Filme). In: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*. Hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch. Paderborn 2002. S. 127-150.
- Döblin, Alfred: *Berge Meere und Giganten*. Roman. Hrsg. von Gabriele Sander. Düsseldorf, Zürich 2006.
- Geißler, Rolf (1998): Alfred Döblins Apokalypse des Wachstums. Überlegungen zum Roman *Berge Meere und Giganten*. In: *literatur für leser* 21 (1998), H. 2, S. 154-170.
- Hofmann, Hanna Maria: Crisis of the Mythological? The Melting of the Polar Ice in Greenland in Alfred Döblin's *Berge Meere und Giganten* (1924). In: *Nordlit* 23 (2008), S. 161-171.
- Klotz, Volker: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Hrsg. von Edgar Pässler. 2. Auflage. Olten, Freiburg im Breisgau 1980.
- Qual, Hannelore: *Natur und Utopie. Weltanschauung und Gesellschaftsbild in Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten**. München 1992.
- Sander, Gabriele: „An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen...“. *Studien zu Alfred Döblins Roman „Berge Meere und Giganten“*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1988.
- Scimonello, Giovanni: Zur Theorie und Praxis der Utopien im technischen Zeitalter. Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten* (1924) und F.T. Marinettis *Mafarka il futurista* (1910). In: *Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik*. Hrsg. von Anil Bhatti und Horst Turk. Bern, Berlin, Frankfurt am Main 1998. S. 69-79.
- Sebald, Winfried Georg: *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart 1980.

„Automobile sehen dich an“.

Die ‚Auto-Amazone‘ als Alltagsmythos neusachlicher Technik-Phantasie

Julia Bertschik, Freie Universität Berlin

Anlässlich der Ausstellung des Pariser Autosalons 1955 schreibt Roland Barthes über den neuen Citroën DS 19, die göttliche ‚Déesse‘:

Ich glaube, daß das Automobil heute die ziemlich genaue Entsprechung der großen gotischen Kathedralen ist. Soll heißen: eine große epochale Schöpfung, die mit Leidenschaft von unbekanntem Künstlern entworfen wurde und von deren Bild, wenn nicht von deren Gebrauch ein ganzes Volk zehrt, das sie sich als ein vollkommen magisches Objekt aneignet.¹

Barthes wendete in solchen *Mythen des Alltags* die strukturalistische Zeichenlehre auf massenkulturelle Phänomene an und begründete damit eine Theorie des modernen Mythos als semiologisches System. Er verstand dies als intellektuelle Demontage kleinbürgerlicher Ideologeme seiner Zeit, deren besonderes Kennzeichen die unablässige Vertauschung von Natur und Geschichte sei.² In dieser Hinsicht argumentierte aber schon Alfred Polgar, Besucher der Automobil-Ausstellung 1928 in Berlin. Auch sie erzähle dem interessierten Laien aus der kleinbürgerlichen Angestelltenschaft gegen Ende der Weimarer Republik eher Märchen als Physik:

Wahrlich, das Automobil ist Götze dieser Zeit, die keine hat, es stand auch vor kurzem auf ragendem Sockel beim Brandenburger Tor, anzusehen wie eine Neu-Inkarnation des goldenen Kalbs. Hier, in der Ausstellung, zeigt es seine letzte Pracht, umringt von allem, was ihm dient und taugt, es nährt und sichert, seine Stärke erhöht und seine Schönheit.³

¹ Roland Barthes: Der neue Citroën. In: ders.: *Mythen des Alltags* [Mythologies 1957]. Vollständige Ausgabe. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M. 2010, S. 196-198, hier S. 196.

² Vgl. Roland Barthes: Vorwort. In: ebd., S. 11-14.

³ Alfred Polgar: Automobile sehen dich an (Ausstellung 1928). In: *Das Tage-Buch* 9 (17.11.1928) 46, S. 1943f., hier S. 1943.

Im neuen Citroën-Design sah Barthes hingegen „einen Wendepunkt in der Mythologie des Automobils“: Es verkörpere weniger das bisherige „Bestiarium der Kraft“ und Stärke als die bereits in den Namen ‚Déesse‘ eingeschriebene, mystifizierte ‚Verweiblichung‘ neuester Technik, deren ‚verhäuslichtes‘ Objekt geradezu mit „verliebttem Eifer“ in den Ausstellungshallen „berührt“, ja „gestreichelt“, „völlig prostituiert, in Besitz genommen“ werde. Zudem ähnele die „sachlich[]“ komfortable Instrumententafel jetzt „mehr der Schalterleiste eines modernen Küchenherdes als der Kontrollzentrale einer Fabrik“.⁴ Mit seiner Anspielung auf die futuristische Filmstadt Metropolis, aus deren Himmel auch die Göttin ‚Déesse‘ gefallen sei, demonstriert Barthes am Schluss seines Citroën-Essays Mitte der fünfziger Jahre jedoch, dass er sich der Verbindungslinien zum neusachlichen Technikkult der zwanziger Jahre sehr wohl bewusst war. Schon hier fand nämlich die kollektivsymbolische Diskursstrategie eines neuen Maschinen-Menschen besonders im Typ der Auto fahrenden ‚Neuen Frau‘ eine besondere Herausforderung und generierte weiblich codierte Anthropomorphisierungen einer remystifizierten Technik-Moderne – à la *Automobile sehen dich an*, wie sich Polgars Bericht von der Berliner Automobil-Ausstellung nannte. In ihrer hier noch dominierenden Mischung aus hegemonial ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Anteilen erinnern solche Alltagsmythen indes nur auf den ersten Blick an das zeitgenössische Beispiel der Enthemmung und Chaos auslösenden Maschinenfrau aus *Thea von Harbous*, 1927 durch Fritz Lang verfilmten, utopischen Roman *Metropolis*.⁵ Die Remystifikation einer – nach Max Weber – bereits ‚entzaubert‘ geglaubten Welt⁶ vollzieht sich im verweiblichten Maschinenkult der modischen ‚Auto-Amazone‘ weniger in der bei Harbou/Lang noch zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit angesiedelten Verschiebung einer als bedrohlich empfundenen Technik auf die zu vernichtende, dämonisierte weibliche Natur. Stattdessen entsteht durch die Verbindung von Technik, ‚neuer Weiblichkeit‘ und antikem Mythos eine spezifisch neusachliche, „neue[] Metaphysik“.⁷ Das lässt sich im Folgenden am jour-

⁴ Barthes: *Der neue Citroën*, S. 197f.

⁵ Vgl. hier vor allem Andreas Huyssen: *Die Frau als Maschine – die Maschine als Vamp*. Zu Fritz Langs „*Metropolis*“. In: *Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?* Hrsg. von Thomas Ziehe und Eberhard Knödler-Bunte. Berlin [1984], S. 167-181.

⁶ Max Weber: *Wissenschaft als Beruf* [1917]. Stuttgart 2010.

⁷ Vgl. so zum allerdings männlichen Technikkult der zwanziger Jahre: Carl Wege: *Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Techno-Sphäre der Neuen Sachlichkeit*. In: ders.: *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*. 1. Auflage. Frankfurt/M. 2000, S. 42-71, hier S. 58.

nalistischen Interdiskurs⁸ populärer Tageszeitungen, Gesellschafts- und Modezeitschriften der Weimarer Republik zeigen. In massenwirksamer Weise trug er zur Produktion zeitgenössischer Alltagsmythen wie demjenigen der technikaffinen ‚Neuen Frau‘ bei, welche so vordergründig aus dem patriarchalischen Gefüge einer von Männern beherrschten (Technik-)Welt auszuscheren schien.

„Amazonen von heute“

Unsere Fliegerinnen und unsere Autofahrerinnen, diese schmalen Gesichter in der harten Umrahmung der Lederkappe, die ungefügten Handschuhe über die zarten Hände gestülpt, den Blick an der dünnen Nasenwurzel vorbei in die Ferne gespannt – geben rein äußerlich ein Bild, das den langschenkligen Speerwerferinnen der Antike seltsam verwandt erscheint.⁹

Mit dieser Stilisierung der ‚Neuen Frau‘ zur „Amazone[] von heute“ stand Antonina Vallentin, Autorin eines Anfang 1933 in der Frauen- und Modebeilage der renommierten *Frankfurter Zeitung* publizierten Artikels mit dem bezeichnenden Titel *Das schwache Geschlecht*, für ihre Zeit nicht allein. Denn die widersprüchlich wirkende Verbindung ‚zarter‘ Weiblichkeit mit den Anforderungen modernster Technik in zudem männlich wirkender Bekleidung führte zu antiken Mythisierungen dieses ungewöhnlich „dekorativen Typus modernen Frauentums“. Hinter ihm sollten, laut Vallentin, aber auch die „unscheinbare[ren] Amazonen des Alltags“ in ihrer Syntheseleistung aus Beruf und Mutterschaft sichtbar werden.¹⁰

Wenige Monate später erscheint an gleicher Stelle René Schickeles Betrachtung *Verwandlung der Diana*, die hier bereits 1927, unter dem Titel *Die neue Diana*, in leicht veränderter Form erstmals abgedruckt worden ist.¹¹ Auch die Charakteristik dieser antiken Titelheldin entspricht dabei in ihrer weiblich-‚kriegerischen‘ Haltung den oben genannten Stilisierungsmustern:

⁸ Vgl. Jürgen Link und Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 20 (1990) 77, S. 88-99.

⁹ Antonina Vallentin: Das schwache Geschlecht. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (29.01.1933), S. 1.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. René Schickele: Verwandlung der Diana. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (08.04.1933), S. 1 sowie ders.: Die neue Diana. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (19.06.1927), S. 3f. Zitiert wird im Folgenden nach dem ausführlicheren Erstdruck von 1927.

Schlank, in knappem Kleid, den Schmuckkoffer in der Hand, einen Hut in Form eines luftigen Sturmhelms auf dem Haar, den Blick geradeaus, so eilt sie auf ihren langen Beinen durch die Welt. Diana jagt nicht mehr mit Pfeil und Köcher, sie reist.¹²

Diese typische Figuration der sachlich-,coolen‘ ‚Neuen Frau‘ raucht zudem Zigaretten, fährt Ski, liebt Tanz und Boxsport. Sie chauffiert allerdings nicht selbst, sondern benutzt den Pullman-Reisezugwagen. Dennoch macht auch dieser „schlanke Dianentyp“¹³ seiner antiken Funktion als Göttin der Jagd – bei Schickele dazu zeitgemäß durch ein Parfüm namens „Chasse de Diane“ ausgewiesen – auf ihrer ‚Männerjagd‘ hier alle Ehre.

Der Modeteil der *Frankfurter Zeitung* nutzt diesen modernen weiblichen Reise-mythos 1927 im Anschluss an Schickeles Text jetzt reklametaktisch zur Erläuterung aktueller Reisekleidung und -accessoires.¹⁴ Im Zuge der steigenden Tendenz auch weiblicher ‚Selbstfahrerinnen‘ seit Mitte der zwanziger Jahre bediente sich aber vor allem die zeitgenössische Automobilwerbung eines solchen Bildes der „moderne[n] Amazone“, die früher zu Pferd, heute mit Hilfe von Pferdestärken unterwegs sei.¹⁵

Einerseits knüpfte vor allem der Modediskurs in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre damit an die Vorstellung reitender Kriegerinnen in hosenähnlichen ‚Amazonen-Habiten‘ an, wie sie schon im Umfeld der Französischen Revolution verbreitet gewesen waren.¹⁶ Hintergrund dafür bildete jetzt jedoch die Nachkriegs-Renaissance von Johann Jakob Bachofens Matriarchatsstudie *Das Mutterrecht* (1861). Seine lediglich als Übergangsphase zwischen hetärischer Vorstufe und demetrischer Hochphase charakterisierte Form des politisch-kriegerischen sowie stadt- und staatsbildenden Amazonentums forderte nun auch weibliche Stellungnahmen heraus. In kritischer Auseinandersetzung mit Bachofens Thesen wehrten sie sich gerade gegen eine negative Bewertung dieser zweiten Phase matriarchalen Amazonentums im Sinne einer Revision der bisherigen, patriarchalisch dominierten Altertumsforschung aus dem 19. Jahrhundert.

¹² Schickele: Die neue Diana, S. 3.

¹³ So benennt diesen Frauentyp auch Hans Ostwald: Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus den Jahren des Marksturzes. Berlin 1931, S. 150.

¹⁴ [Anonym:] Für die Reise. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (19.06.1927), S. 12.

¹⁵ Heinrich Hauser: Frau und Auto – Auto und Frau. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (02.09.1928), S. 5 u. S. 12, hier S. 12.

¹⁶ Vgl. Julia Bertschik: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln, Weimar, Wien 2005, S. 43.

So verwahrte sich die Matriarchatsforscherin Bertha Eckstein-Diener in ihrer 1932 unter dem Pseudonym Sir Galahad erschienenen, „erste[n] weibliche[n] Kulturgeschichte“ *Mütter und Amazonen* einerseits zwar gegen die pejorativ ausgenutzte Aktualisierung, Amazonen seien lediglich „sportgirlische[] Frauenrechtlerinnen“.¹⁷ Dies hatte vier Jahre zuvor Wolfgang von Lengerkes populärer Debütroman *Die Amazone Gloria*, eine modernisierte Satire auf amerikanische Sozialutopien vom Frauenstaat, nahegelegt. Demgegenüber unterstützte jedoch auch Eckstein-Diener die zeitgenössische Vorstellung von der Amazone als selbst- und modebewusster ‚Neuer Frau‘ und machte darüber hinaus zwischen 1928 und 1931 in einer ganzen Artikelserie der mondänen Mode- und Gesellschaftszeitschrift *Die Dame* insbesondere auf die emanzipatorischen ‚Amazonen‘-Vorläufer altägyptischer und minoischer Kulturen zum zeitgenössischen ‚Platinzeitalter‘ der unsentimentalen, technikbegeisterten Töchtergeneration aufmerksam:

Endlich, beinahe so schön wie [...] ihr Auto, darf sie es jetzt halbwegs wagen, sich [...] neben Edelmaschinen öffentlich zu zeigen, ohne für Feinsinnige beschämend zu verplumpen. [...] Kein Zweifel, die Antisentimentalität geht von der Frau aus.¹⁸

Besonders im journalistischen Interdiskurs der Weimarer Republik verbreitete sich eine solche Mythisierung von „Schreibmaschinen-Amazonen“ (Kasimir Edschmid), reitenden Damen im „Amazonenkostüm“, weiblichen Segelboot- bzw. „Amazonenboot“-Besetzungen, Mitgliedern des „Deutschen Damen-Automobil-Clubs“ als Teilnehmerinnen an einem „Amazonenstaat“ oder, laut Joseph Roth, des Typs der „[g]anz in Rindsleder gebunden[en]“ weiblichen Fliegerin, welche der klassischen Amazone sogar überlegen sei.¹⁹

Neben der z.T. immer noch ungewohnten beruflichen und sportlichen Betätigung von Frauen kreierte also vor allem die moderne Technik der Zwischenkriegszeit, an der insbesondere in spektakulären, medienwirksamen Einzelfäl-

¹⁷ Sir Galahad: *Mütter und Amazonen*. Ein Umriß weiblicher Reiche. München 1932, S. 301 u. S. IX.

¹⁸ Vgl. Sir Galahad: *Liebe im Platinzeitalter*. In: *Die Dame* 56 (1929) 10, S. 2-8, hier S. 5 sowie Sir Galahad: *Gestaltenfahrt*. In: *Die Dame* 55 (1928) 22, S. 2, S. 4 u. S. 6; Sir Galahad: „Denen man gehorchen muß“. In: *Die Dame* 57 (1930) 18, S. 7-12 und Sir Galahad: *Die „große Mutter“ in Sporthosen*. In: *Die Dame* 59 (1931) 4, S. 2-5.

¹⁹ Vgl. Kasimir Edschmid: *Die Sekretärin*. In: *Münchener Zeitung* 93 (05.04.1929) [unpag.]; Heinz Lorenz: *Im Herrensitz*. In: *Elegante Welt* 10 (20.07.1921) 15, S. 15f., hier S. 15; O. v. M.: *Das Geschlecht der Amazonen*. In: *Elegante Welt* 13 (02.07.1924) 14, S. 19f.; [Anonym:] *Das Amazonenboot. Abenteuer eines Photographen*. In: *Uhu* 3 (1927) 12, S. 48-54; Dr. A. von Oertzen: *Deutscher Damen-Automobil-Club. Ein Amazonenstaat*. In: *Frankfurter Zeitung. Automobil-Sondernummer* (31.10.1926), S. 9f. und Joseph Roth: *Die Welt-Fliegerin*. In: *Frankfurter Zeitung* (05.10.1931), S. 1.

len jetzt auch Frauen partizipierten, die Vorstellung von weiblichen Mischwesen zwischen Mensch und Maschine, Körper und Automobil. So, wie sich auch die Art Déco-Malerin Tamara de Lempicka in ihrem dafür berühmt gewordenen Selbstporträt als geschminkte Automobilistin mit Lederkappe und -handschuhen im grünen Bugatti unter dem doppeldeutigen Titel *Autoporträt* dargestellt hat. 1929 ist dieses automobilistische Selbstporträt als Titelbild in der Zeitschrift *Die Dame* abgedruckt und popularisiert worden. In seiner stilistischen Synthese aus kubistischen und neusachlichen Elementen gilt es bis heute als Ikone des mobilen und technikorientierten, gleichwohl modisch-eleganten und daher erotisch-kühlen Typs der ‚Neuen Frau‘. Diese würde, so ein journalistisches Porträt über die erfolgreiche Rennfahrerin und Weltreisende Clairenore Stinnes, „vermutlich [...] mit dem Wagen auch vor den Toilettentisch“ fahren.²⁰

Solche Zuschreibungen vermeiden also gerade den Rückgriff auf das tradierte Bild der Frau als antizivilisatorischer Verkörperung von Natur. Stattdessen kombinieren sie den Bereich von künstlicher Technik mit demjenigen der künstlichen, d.h. modisch zurechtgemachten Frau. Dies lässt sich insbesondere durch die in diesem Kontext bislang ignorierten Artikel und Kurzgeschichten in den einschlägigen Modejournalen der Weimarer Republik belegen, welche zur medialen Ikonisierung des ‚Neuen Frauen‘-Typs in Text und Bild wesentlich beitrugen.²¹ Eine solche Kombination konnte aber auch zur werbewirksamen Entschärfung des weiterhin von widersprüchlicher Angstlust umgebenen Diskurstyps modernen ‚Amazonentums‘ führen. Das zeigen im Folgenden vor allem die dafür repräsentativen Beiträge aus der Zeitschrift *Elegante Welt*, einem Berliner Modemagazin für arrivierte Angestellte beiderlei Geschlechts, das an der neuen Angestelltenkultur partizipierte und diese zugleich mit beförderte.

„Automobile sehen dich an“

„Das Automobil als beseeltes Wesen zu betrachten, ist von jeher üblich gewesen“, konstatiert z.B. Wilhelm Kirchner 1931 in einem Artikel der *Eleganten Welt* mit dem bezeichnenden Titel *Das Gesicht des Autos*. Seine Bebilderung gruppiert Kühlergrill-Fotos verschiedener Automarken um die geschminkten

²⁰ H[einrich] Hauser: Porträt einer jungen Dame. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (24.10.1926), S. 9.

²¹ Vgl. Gesa Kessemeier: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. 1. Auflage. Dortmund 2000 sowie Bertschik: *Mode und Moderne*, S. 180-273.

Köpfe von Frauen.²² Die auf der Abbildungsebene dadurch intendierte Gleichsetzung von Auto und Frau findet sich immer wieder in Reportagen und Werbeanzeigen nicht nur dieser Modezeitschrift. Denn „die enge Assoziation von Dame und Automobil ebnet den Weg, um Autofahren als Konsummodell zu verankern.“²³ Die „Dame am Volant“ wurde für die Weimarer Zeit damit zur zugleich werbewirksamen wie künstlerisch relevanten „Symbolfigur der Automobilkultur, urbanes Bewußtsein verkörpernd.“²⁴

So wurden Autoschauen als Modenschauen zelebriert, bei deren „automobilistische[r] Schönheitskonkurrenz“ geschmückte Autokarosserien mit der mondänen Erscheinung ihrer weiblichen Insassen vergleichbar erschienen. Die Frauen präsentierten dazu – zum Teil sogar in farblicher Übereinstimmung – passend *Zum neuen Wagen die neuen Kleider*, wie es bereits die Überschriften solcher ‚Auto-Mode-Berichte‘ nahelegen.²⁵ In diesem Sinne charakterisierte sich z.B. auch die bereits erwähnte Malerin Lempicka in ihren Erinnerungen als typische Autofahrerin dieser Zeit:

It was a little Renault, [...] bright yellow and black. When I drove in it, I wore a pullover of the same bright yellow, always with a black skirt and hat. I was dressed like the car and the car like me.²⁶

Oder aber das Auto wurde in seiner Rolle als Statussymbol gleich selbst zur modischen Damengarderobe und damit zum unentbehrlichen Attribut der eleganten Frau stilisiert. Von Heinrich Hauser ist dies 1933 eher missbilligend als ein regelrechtes „Symbol für die Verweiblichung des Zeitalters“ gedeutet worden.²⁷ Solches geschah beispielsweise in einer Mercedes-Werbung, für die unterschiedliche Schauspielerinnen unter dem austauschbaren Slogan „Finden Sie, daß es *Brigitte Helm* steht: dieses mehrfach preisgekrönte *Mercedes-Benz-*

²² Wilhelm Kirchner: Das Gesicht des Autos. In: Elegante Welt 20 (27.04.1931) 9, S. 15-17 u. S. 36.

²³ Wolfgang Sachs: Die Liebe zum Automobil. Ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche. Reinbek 1984, S. 46-62, hier S. 53f.

²⁴ Hermann Glaser: Das Automobil. Eine Kulturgeschichte in Bildern. München 1986, S. 24-31, hier S. 25f.

²⁵ Vgl. Dr. H. Böhm: Die große Wiener Auto- und Modenschau. Das gesellschaftliche und sportliche Ereignis der Saison am Donaustrande. In: Elegante Welt 13 (02.07.1924) 14, S. 29f. u. S. 48, hier S. 48; Rut Landshoff: Auto-Schönheits-Wettbewerb in Baden-Baden. In: Die Dame 58 (1931) 23, S. 16f.; [Anonym:] Blumen und Autos. Frühling im Herbst. In: Elegante Welt 17 (16.10.1928) 21, S. 42f. und Mizzi Neumann: Zum neuen Wagen die neuen Kleider. In: Elegante Welt 17 (16.04.1928) 8, S. 26f. u. S. 56-58.

²⁶ Zit. nach Ellen Thormann: Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris. Berlin 1993, S. 7.

²⁷ Heinrich Hauser: Menschen stehen vor Automobilen. In: Die neue Rundschau 1 (1933), S. 572-575, hier S. 574.

Cabriolet?“ eingesetzt wurden.²⁸ Von der kursiven Hervorhebung von Schauspielerin und Automarke war es nur ein kleiner Schritt bis zur völligen Ineinssetzung von Frau und Automobil, dessen Garage zum regelrechten „Schlaf- und Ankleidezimmer“ verklärt wurde, um das spezifische „Make-Up“ der jeweiligen automobilistischen Ausstattung zu schützen.²⁹

Eine solche Anthropomorphisierung der Maschine als individuellem Fortbewegungsmittel, die zu populären Allegorisierungen herausforderte, dokumentieren darüber hinaus die Reiseberichte der Weimarer Zeit, sowohl aus männlicher wie aus weiblicher Perspektive. Neben dem geläufigen Bedürfnis, sich das technisch Fremdartige durch seine menschliche Analogisierung anzueignen, stand jetzt auch die neusachliche Sehnsucht, sich selbst der Maschine anzuverwandeln und die Welt sozusagen aus ihren Augen zu betrachten.³⁰

Wie Erhard Schütz in diesem Zusammenhang unter dem bewusst doppeldeutigen Slogan *Auto-Erotik* ausgeführt hat, handelt es sich speziell bei der weiblichen Automobil-Imago neben der „*Werbung für das Auto*“ um ein regelrechtes „*Werben um das Auto*“ (in weiblicher Gestalt).³¹ Am scheinbar unverfänglichen Objekt des Automobils zeichnen sich die Geschlechtervorstellungen in ihrer ambivalenten Mischung aus modernen und traditionellen Elementen dabei besonders deutlich ab. Sie verselbständigen sich geradezu, wie vor allem die fiktionale Thematisierung der modebewussten ‚Automobil-Amazone‘ in der *Eleganten Welt* zeigt.

Denn vor diesem Hintergrund eignet sich gerade das Auto als Beziehungssymbol zwischen Mann und Frau und zwar in den unterschiedlichsten Variationen. Während in A.A. Gombos' Erzählung *Der dunkelrote Roadster* von 1931 Frau und Auto durch die analoge Farbigkeit ihrer ‚Kleider‘ (roter Mantel bzw. rote Lackierung) für ihren männlichen Bewunderer zu einer auffälligen Liebes-„Symphonie in Rot“ verschmelzen, bietet die Autopanne in Dinah Nelkens No-

²⁸ Vgl. hier z.B.: Frankfurter Zeitung, Beilage „Für die Frau“ (13.10.1929), S. 12.

²⁹ Vgl. Wilhelm Kirchner: Das Schlaf- und Ankleidezimmer des Autos. In: *Elegante Welt* 17 (30.10.1928) 22, S. 42f. u. S. 77 sowie Zoltán Glass: Das „Make-Up“ des Autos. In: *Elegante Welt* 20 (06.07.1931) 14, S. 20-22.

³⁰ Vgl. Karolina Dorothea Fell: *Kalkuliertes Abenteuer. Reiseberichte deutschsprachiger Frauen (1920-1945)*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 53f. und Wege: *Gleisdreieck, Tank und Motor*, S. 54-56.

³¹ Vgl. Erhard Schütz: *Romane der Weimarer Republik*. München 1986, S. 75 sowie zur diskursiven Erotisierung des Autos und seiner weiblichen Konnotationen in der deutschsprachigen Gebrauchs- und Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts darüber hinaus Jürgen Link und Siegfried Reinecke: „Autofahren ist wie das Leben“. *Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur*. In: *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Hrsg. von Harro Segeberg. 1. Auflage. Frankfurt/M. 1987, S. 436-482.

velle *Reiseabenteuer* von 1929 Gelegenheit zu einer echten ‚Liebesszene‘ zweier Filmpartner.³² Demgegenüber ‚registriert‘ zu Beginn von Gerda Klinkhardts Novelle *Frau im Auto* Anfang 1933 das von einem Damenfuß gesteuerte Automobil scheinbar selbst das Abbremsen für einen zusteigenden, gamaschenbewehrten Herrenfuß als ungewöhnlichen „Zwischenfall“.³³ Die ‚automobilistische Perspektive‘ behält am Ende sogar Recht, denn sein Besitzer wandelt sich folgerichtig vom Beifahrer zum ständigen Lebensbegleiter der Automobilistin.

Nelkens Novelle *Panne* verfolgte zwei Jahre zuvor hingegen die Nachgeschichte einer solchen Autofahrerbekanntschaft, die in eine Heirat mündet.³⁴ Die vorherige Unabhängigkeit und Mobilität der Frau am Autosteuer wie im Beruf ist Vergangenheit, was vor allem durch die endgültige Lenkradübernahme des Mannes signalisiert wird – wohl eine Reminiszenz an Georges de la Fouchardières und Félix Celvals erfolgreichen französischen Autofahrerinnen-Roman *Une Poule au Volant* von 1926. Er erschien in Deutschland zwei Jahre später unter dem modischeren Titel *Bubikopf chauffiert* und schildert am Ende, wie nicht nur die Protagonistin Huguette, sondern sogar die nun verheiratete Pariser Taxi-Chauffeurin Aurelie ihren Männern das (Auto-)Steuer überlassen müssen.³⁵ Die Vorstellung von der selbständig-rasanten Frau im ‚feschen Dreß‘ am Steuer, gerade noch zu „des Sonnengottes Apollo Fahrshülerin“³⁶ stilisiert, kann genauso gut durch das idyllische Bild von der *Hausfrau im Auto* ersetzt werden. Die elastische Folie weiblicher Mythenbildung enthält also durchaus Umdeutungsmöglichkeiten des automobilistischen Topos weiblicher Bewegungsfreiheit und Unabhängigkeit der kriegerisch-aggressiven und lediglich durch eine Heirat ‚zähmbaren‘ „Armee Penthesileas“ – so auch Carl Sternheim in seiner Theater-Satire *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* von 1926.³⁷ Als eine, durch das Auto lediglich in ihrer bekannten Rolle als Gastgeber-

³² Vgl. A.A. Gombos: Der dunkelrote Roadster. In: *Elegante Welt* 20 (21.12.1931) 26, S. 43f., hier S. 44 und Dinah Nelken: *Reiseabenteuer*. Novelle. In: *Elegante Welt* 18 (24.06.1929) 13, S. 48-50.

³³ Gerda Klinkhardt: *Frau im Auto*. Novelle. In: *Elegante Welt* 22 (02.01.1933) 1, S. 46-48, hier S. 46.

³⁴ Dinah Nelken: *Panne*. Novelle. In: *Elegante Welt* 20 (16.02.1931) 4, S. 38-40, hier S. 39.

³⁵ Vgl. die zeitgenössische Übersetzungsfassung: G[eorges] de la Fouchardières und Félix Celval: *Bubikopf chauffiert*. Roman [*Une Poule au Volant* 1926]. Übers. von Mario Spiro und M. Wartenberg. Berlin 1928, S. 273f. u. S. 278. Entgegen der schon am französischen Originaltitel *Une Poule au Volant* (*Ein Huhn am Lenkrad*) ablesbaren, restaurativen Tendenz des Romans, versuchte die deutsche Ausgabe dem Ganzen einen modernen Anstrich zu verleihen. Dies gelang durch die Titelübersetzung mit „Bubikopf chauffiert“ sowie durch die Umschlaggestaltung, die auf Vorder- und Rückseite die Schauspielerin Trude Lieske am Steuer ihres Fiat-Wagens zeigte.

³⁶ xg.: Hände am Steuer. In: *Frankfurter Zeitung*. Beilage „Für die Frau“ (02.09.1928), S. 4.

³⁷ Carl Sternheim: *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*. Ein Lustspiel in vier Aufzügen [1926]. In: ders.: *Dramen III*. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied 1964 (Carl Sternheim Gesamtwerk, Bd. 3), S. 375-444, hier S. 380.

rin ‚revolutionierte‘ „Diana“ erhält die *Hausfrau im Auto* im so lautenden Artikel Rudolph Lothars 1929 in der *Frankfurter Zeitung* hingegen jetzt Tipps für die Gestaltung eines Picknicks im Freien³⁸ – eine bezeichnende Bedeutungsver-schiebung, wie sie sich im Umfeld von einsetzender Weltwirtschaftskrise und Desillusionierung des (Auto-)Vorbilds Amerika wie der europäischen Metropo-lenkultur insgesamt bemerkbar machte.

In diesem Sinne vertritt etwa Kurt Münzer in der *Eleganten Welt* von 1928 mit seiner „zeitgemäße[n] Novelle“ *Liebe und Auto* nun exakt den umgekehrten Vorgang. Jetzt zieht es den Ich-Erzähler, einen Universitätsassistenten der Mechanik, mit seinem Auto namens „Willys Knight“ aus der Großstadt gerade in die „Märchenverwunschenheit“ der Provinz.³⁹ Im Unterschied zu Berlin existie-ren hier noch romantische Frauen mit langen Haaren und ebensolchen Röcken. Sie wollen angeblich nur aus Liebe zum Mann Auto fahren, daher gilt es, sie mit Hilfe des Automobils ‚ritterlich‘, ‚knightly‘, wie es der Markenname ja verheißt, zu erobern.

Durchaus ‚zeitgemäß‘ an dieser restaurativ argumentierenden Novelle ist ihre wiederum paradox erscheinende Verbindung von moderner Maschine und märchenhafter Verklärung. In ihr spiegelt sich das Nebeneinander von Tech-nikkritik und Technikapologie im Deutschland Ende der zwanziger Jahre eben-so wider wie das Bedürfnis nach einer (Re-)Etablierung polarer Geschlechter-ordnungen in einer modernen Welt. Dass letztere dabei nur mehr in der Pro-vinz und noch dazu in einem unrealistischen Märchen-Ambiente zu funktionieren scheint, unterläuft eine solch eindeutige Intention gleichzeitig wieder. Dennoch versucht sich Münzer im selben Jahr an einer weiteren, dies-mal direkteren Umdeutung des automobilistischen Amazonenmythos. In der Novelle *Die Dame mit den 100 Pferden* entwirft er eine moderne Göttin Diana als herzlose Bugatti-Fahrerin à la Tamara de Lempickas späterem *Autoporträt*, welche bei Münzer auf zwei Gemälden wahlweise in antiker Tunika bzw. im Reitdress abgebildet ist. Durch die Figur eines weißgekleideten (Märchen-) Prinzen, der sich todesmutig vor ihr Auto wirft, kann sie jedoch von ihrer Rastlosigkeit ‚geheilt‘ werden.⁴⁰

³⁸ Rudolf[!] Lothar [d.i. Rudolph Lothar Spitzer]: Die Hausfrau im Auto. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (12.05.1929), S. 5.

³⁹ Kurt Münzer: Liebe und Auto. Eine zeitgemäße Novelle. In: Elegante Welt 17 (16.04.1928) 8, S. 48-53, hier S. 48f.

⁴⁰ Kurt Münzer: Die Dame mit den 100 Pferden. Novelle. In: Elegante Welt 17 (30.10.1928) 22, S. 74-77.

Während andere Autoren der *Eleganten Welt* in ihren Erzähltexten gegenüber unabhängigen „Amazonen“ und anscheinend gleichberechtigten Konkurrentinnen im Alltagsleben nun konsequenterweise auch keine galante Rücksicht mehr walten lassen wollen⁴¹, beharren Münzers männliche Protagonisten gerade auf ihren antikierten Kavaliertugenden im Sinne einer humanen Abwehrstrategie. Sie richtet sich gegen eine als unromantisch-sachlich empfundene Welt der modernen Technik und des Massenkonsums. Denn in umgekehrter Zuschreibung der tradierten Geschlechterstereotypen scheinen jetzt „nur noch die Männer [...] ein Herz [zu haben], die Frauen begnügen sich mit Kurzschnitt und Seidenstrümpfen“.⁴²

Die neusachliche Idee eines neuen Maschinen-Menschen fand also im Typ der Auto fahrenden ‚Neuen Frau‘ eine besonders faszinierende Herausforderung. Anders lässt sich ihre, nicht nur reklametaktisch eingesetzte, journalistische, literarische wie bildkünstlerische Konjunktur entgegen der tatsächlichen, noch eher geringen Alltagspräsenz von motorisierten Frauen kaum erklären.⁴³

Denn am Extrembeispiel des traditionell dem Bereich der Natur zugewiesenen weiblichen Geschlechts galt es die Möglichkeiten einer künstlichen, kultureller Bindungen entledigten Existenzform – wie sie sich dafür gerade durch den modisch-geschminkten, sportlich-berufstätigen und technikaffinen Frauentyp der Weimarer Republik anbot – im Bereich medialer Phantasien durchzuspielen.

Dabei zeigt die antike Mythisierung der ‚Neuen Frau‘ zur ‚Automobil-Amazoné‘ jedoch, wie hier von vornherein, durch die Vermischung mit nicht anders als klassisch zu nennendem Bildungsgut, Traditionen der bürgerlichen Aufklärung und des Humanismus den zeitgenössischen Technik- und Fortschrittskult im gleichen Moment wieder konterkarieren und einschränken. Darin liegt eine genderspezifische Radikalisierung der Thesen, die Carl Wege in ähnlicher Form für die männlichen Maschinen-Vorstellungen der Neuen Sachlichkeit aufgestellt

⁴¹ So z.B. bei Charles Torquet: In der Autotaxe. In: *Elegante Welt* 20 (02.02.1931) 3, S. 51f.

⁴² Kurt Münzer: *Kitty reist nach Zermatt*. Reisenovelle. In: *Elegante Welt* 17 (26.06.1928) 13, S. 48f., hier S. 48.

⁴³ Zur auffälligen Diskrepanz zwischen öffentlichem Diskurs und tatsächlicher Existenz Auto fahrender Frauen vor dem Hintergrund einer zu dieser Zeit erst in Ansätzen vorhandenen automobilistischen Infrastruktur vgl. Sachs: *Die Liebe zum Automobil*, S. 61; Hanne Loreck: *Das Kunstprodukt „Neue Frau“ in den zwanziger Jahren*. In: *Mode der 20er Jahre*. Hrsg. von Christine Waidenschlager. Berlin 1991, S. 12-19, hier S. 13 sowie am Beispiel Frankreichs Mitte der zwanziger Jahre auch Mary Louise Roberts: *Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France*. In: *The American Historical Review* 98 (1993) 3, S. 657-684, hier S. 674f.

hat.⁴⁴ Denn am Beispiel des so installierten Bildes von der Auto fahrenden ‚Neuen Frau‘ wird die zeittypische Moderne-Ambivalenz aus Tradition und Innovation, Natürlichkeit und Künstlichkeit, ‚Wärme- und Kältestrom‘ (Helmut Lethen)⁴⁵ mit der gleichfalls doppeldeutigen Vorstellung von der Frau als emanzipierter ‚Selbstfahrerin‘ und als bloß (kleider)modischem ‚Auto-Accessoire‘ kurzgeschlossen. Im Rahmen der Pariser „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ führte die Künstlerin Sonia Delaunay dies 1925 im übereinstimmenden Karomuster-Design von modischem Stoffentwurf ihrer z.T. hinter dem Lenkrad posierenden Mannequins und der dazu jetzt an sie stilistisch angepassten Autokarosserie eines Citroën 5CV vor.⁴⁶ Delaunay stellte die zu Beginn erwähnte und von Roland Barthes ja am späteren Citroën-Modell der ‚Déesse‘ dann konstatierte Form einer alltagsmythisch „humanisier-te[n] Kunst“⁴⁷ in ihren bis heute prekären Genderkonsequenzen so bereits avantgardistisch reflektierend aus. Was die Kunsthistorikerin Katharina Sykora für die dialektische Präsentation des ‚Neuen Frauen‘-Typs zwischen quantifizierenden Vereinnahmungen und emanzipativ geprägten Neusetzungen an den Bildmedien der zwanziger Jahre allgemein gezeigt hat⁴⁸, lässt sich in besonderer Zuspitzung daher auch für die neusachliche ‚Auto-Amazone‘ konkretisieren: Die alltagsmythisierende Form hebt den Gehalt einer solch weiblich codierten Technik-Phantasie ganz im Barthes’schen Sinne nicht vollständig auf, sondern verarmt ihn lediglich, um ihn gleichzeitig aber auch weiterhin am Leben zu erhalten.

⁴⁴ Wege: Gleisdreieck, Tank und Motor, S. 60-65.

⁴⁵ Helmut Lethen: Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde 1910-1930. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hrsg. von Götz Großklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 72-98.

⁴⁶ Vgl.: Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939. Hrsg. von Gisela Framke. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund [Dortmund 1997], S. 117.

⁴⁷ Barthes: Der neue Citroën, S. 197.

⁴⁸ Katharina Sykora: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von K. S. [u.a.]. Marburg 1993, S. 9-24.

Literaturverzeichnis

- [Anonym:] Blumen und Autos. Frühling im Herbst. In: Elegante Welt 17 (16.10.1928) 21, S. 42f.
- [Anonym:] Das Amazonenboot. Abenteuer eines Photographen. In: Uhu 3 (1927) 12, S. 48-54.
- [Anonym:] Für die Reise. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (19.06.1927), S. 12.
- Barthes, Roland: Der neue Citroën. In: ders.: Mythen des Alltags [Mythologies 1957]. Vollständige Ausgabe. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M. 2010, S. 196-198.
- Barthes, Roland: Vorwort. In: ders.: Mythen des Alltags [Mythologies 1957]. Vollständige Ausgabe. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M. 2010, S. 11-14.
- Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln, Weimar, Wien 2005.
- Böhm, Dr. H.: Die große Wiener Auto- und Modenschau. Das gesellschaftliche und sportliche Ereignis der Saison am Donaustrande. In: Elegante Welt 13 (02.07.1924) 14, S. 29f. u. S. 48.
- Edschmid, Kasimir: Die Sekretärin. In: Münchener Zeitung 93 (05.04.1929) [unpag.].
- Fell, Karolina Dorothea: Kalkuliertes Abenteuer. Reiseberichte deutschsprachiger Frauen (1920-1945). Stuttgart, Weimar 1998.
- Fouchardière, G[eorges] de la und Celval, Félix: Bubikopf chauffiert. Roman [Une Poule au Volant 1926]. Übers. von Mario Spiro und M. Wartenberg. Berlin 1928.
- Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (13.10.1929), S. 12.
- Glaser, Hermann: Das Automobil. Eine Kulturgeschichte in Bildern. München 1986.
- Glass, Zoltán: Das „Make-Up“ des Autos. In: Elegante Welt 20 (06.07.1931) 14, S. 20-22.
- Gombos, A.A.: Der dunkelrote Roadster. In: Elegante Welt 20 (21.12.1931) 26, S. 43f.
- Hauser, Heinrich: Frau und Auto – Auto und Frau. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (02.09.1928), S. 5 u. S. 12.
- Hauser, Heinrich: Menschen stehen vor Automobilen. In: Die neue Rundschau 1 (1933), S. 572-575.
- Hauser, H[einrich]: Porträt einer jungen Dame. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (24.10.1926), S. 9.

- Huyssen, Andreas: Die Frau als Maschine – die Maschine als Vamp. Zu Fritz Langs „Metropolis“. In: Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? Hrsg. von Thomas Ziehe und Eberhard Knödler-Bunte. Berlin [1984], S. 167-181.
- Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. 1. Auflage. Dortmund 2000.
- Kirchner, Wilhelm: Das Gesicht des Autos. In: Elegante Welt 20 (27.04.1931) 9, S. 15-17 u. S. 36.
- Kirchner, Wilhelm: Das Schlaf- und Ankleidezimmer des Autos. In: Elegante Welt 17 (30.10.1928) 22, S. 42f. u. S. 77.
- Klinkhardt, Gerda: Frau im Auto. Novelle. In: Elegante Welt 22 (02.01.1933) 1, S. 46-48.
- Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939. Hrsg. von Gisela Framke. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund [Dortmund 1997].
- Landshoff, Rut: Auto-Schönheits-Wettbewerb in Baden-Baden. In: Die Dame 58 (1931) 23, S. 16f.
- Lethen, Helmut: Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde 1910-1930. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hrsg. von Götz Großklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 72-98.
- Link, Jürgen und Reinecke, Siegfried: „Autofahren ist wie das Leben“. Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur. In: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Hrsg. von Harro Segeberg. 1. Auflage. Frankfurt/M. 1987, S. 436-482.
- Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 20 (1990) 77, S. 88-99.
- Loreck, Hanne: Das Kunstprodukt „Neue Frau“ in den zwanziger Jahren. In: Mode der 20er Jahre. Hrsg. von Christine Waidenschlager. Berlin 1991, S. 12-19.
- Lorenz, Heinz: Im Herrensitz. In: Elegante Welt 10 (20.07.1921) 15, S. 15f.
- M., O. v.: Das Geschlecht der Amazonen. In: Elegante Welt 13 (02.07.1924) 14, S. 19f.
- Münzer, Kurt: Die Dame mit den 100 Pferden. Novelle. In: Elegante Welt 17 (30.10.1928) 22, S. 74-77.
- Münzer, Kurt: Kitty reist nach Zermatt. Reisenovelle. In: Elegante Welt 17 (26.06.1928) 13, S. 48f.

- Münzer, Kurt: Liebe und Auto. Eine zeitgemäße Novelle. In: Elegante Welt 17 (16.04.1928) 8, S. 48-53.
- Nelken, Dinah: Panne. Novelle. In: Elegante Welt 20 (16.02.1931) 4, S. 38-40.
- Nelken, Dinah: Reiseabenteuer. Novelle. In: Elegante Welt 18 (24.06.1929) 13, S. 48-50.
- Neumann, Mizzi: Zum neuen Wagen die neuen Kleider. In: Elegante Welt 17 (16.04.1928) 8, S. 26f. u. S. 56-58.
- Oertzen, Dr. A. von: Deutscher Damen-Automobil-Club. Ein Amazonenstaat. In: Frankfurter Zeitung. Automobil-Sondernummer (31.10.1926), S. 9f.
- Ostwald, Hans: Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus den Jahren des Marksturzes. Berlin 1931.
- Polgar, Alfred: Automobile sehen dich an (Ausstellung 1928). In: Das Tage-Buch 9 (17.11.1928) 46, S. 1943f.
- Roberts, Mary Louise: Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France. In: The American Historical Review 98 (1993) 3, S. 657-684.
- Roth, Joseph: Die Welt-Fliegerin. In: Frankfurter Zeitung (05.10.1931), S. 1.
- Rudolf[!] Lothar [d.i. Rudolph Lothar Spitzer]: Die Hausfrau im Auto. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (12.05.1929), S. 5.
- Sachs, Wolfgang: Die Liebe zum Automobil. Ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche. Reinbek 1984.
- Schickele, René: Die neue Diana. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (19.06.1927), S. 3f.
- Schickele, René: Verwandlung der Diana. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (08.04.1933), S. 1.
- Schütz, Erhard: Romane der Weimarer Republik. München 1986.
- Sir Galahad [d.i. Bertha Eckstein-Diener]: „Denen man gehorchen muß“. In: Die Dame 57 (1930) 18, S. 7-12.
- Sir Galahad: Die „große Mutter“ in Sporthosen. In: Die Dame 59 (1931) 4, S. 2-5.
- Sir Galahad: Gestaltenfahrt. In: Die Dame 55 (1928) 22, S. 2, S. 4 u. S. 6.
- Sir Galahad: Liebe im Platinzeitalter. In: Die Dame 56 (1929) 10, S. 2-8.
- Sir Galahad: Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche. München 1932.
- Sternheim, Carl: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in vier Aufzügen [1926]. In: ders.: Dramen III. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied 1964 (Carl Sternheim Gesamtwerk, Bd. 3), S. 375-444.

- Sykora, Katharina: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von K. S. [u.a.]. Marburg 1993, S. 9-24.
- Thormann, Ellen: Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris. Berlin 1993.
- Torquet, Charles: In der Autotaxe. In: Elegante Welt 20 (02.02.1931) 3, S. 51f.
- Vallentin, Antonina: Das schwache Geschlecht. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (29.01.1933), S. 1.
- Weber, Max: Wissenschaft als Beruf [1917]. Stuttgart 2010.
- Wege, Carl: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit. In: ders.: Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz. 1. Auflage. Frankfurt/M. 2000, S. 42-71.
- xg.: Hände am Steuer. In: Frankfurter Zeitung. Beilage „Für die Frau“ (02.09.1928), S. 4.

Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Ulrike Küchler, Freie Universität Berlin

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. (Walter Benjamin)

Mit Walter Benjamin¹ sind Techniken der Reproduzierbarkeit also zweierlei: Als Techniken der Vervielfältigung machen sie das reproduzierte Kunstwerk unbegrenzt verfügbar und als Techniken der Anpassung transformieren sie es. Reproduktionstechniken sind damit auch Fiktionen der Entgrenzung von Zugänglichkeit und Differenz.² Das Reproduzierte steht jedermann offen, passt sich jedermann an und wird zur idealen Projektionsfläche für jedermann. Die Imaginationstechniken der Literatur nehmen diesen Jedermann wörtlich und lassen auf eine lange Tradition an Figurationen männlicher Reproduktionstechniker zurückblicken: Denn es sind Männer, die sich in der Literatur durch die Verheißungen technischer Reproduzierbarkeit ver- und vorführen lassen. Das Objekt ihrer Begierde: „das reproduzierte Kunstwerk“, das „in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks“³ wird.

Diese Sehnsucht nach einer Affirmation des Schöpfers durch seine Schöpfung jedoch ist reine Fiktion. Und als solche wird sie Gegenstand literarischer Texte,

¹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1977, S. 13; Hervorh. i. Original.

² Reproduktionstechniken organisieren sich zwischen der Fiktion ihrer zukünftigen Möglichkeiten und der Realität ihrer vergangenen Tatsächlichkeiten. Die Diskussion ihrer ästhetischen Implikationen steht in der Tradition Benjamins, die ihrer politischen Reichweite haben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bereits theoretisch aufgefächert. Hier steht vor allem das besondere Potential ihrer poetischen Visionen im Vordergrund.

³ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 17.

die das reproduzierte Kunstwerk als künstliche Frau weiterdenken und so Diskurse von Technik, Ästhetik und Geschlecht verbinden und für ihre Zukunftsentwürfe sensibilisieren. Denn spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist der Mythos Technik weiblich semantisiert. Das gilt für Spalanzanis und Coppelas Olimpia in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816)⁴: Der gefühlstürmerische Autor Nathanael sieht in der theatral inszenierten Automatenpuppe ein jeden Musiker und Tänzer an Perfektion übertreffendes künstlerisches Naturtalent. Das gilt auch für Hadaly in Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* (1886)⁵: Ihr Schöpfer Thomas Edison verspricht dem von seiner albernen Geliebten gelangweilten Kunstkritiker Lord Ewald, dass er zukünftig niemandem lieber sein Ohr schenken wird als der mithilfe eines Phonographen kommunizierenden Androïdin. Und das gilt auch für Helen in Richard Powers' semiautobiographischem Roman *Galatea 2.2* (1995)⁶: Autor und Literaturdozent Richard schreibt verzweifelt gegen diese seine klügste Literaturstudentin an, ein nur im und als digitaler Schriftraum existierendes Computerprogramm.

⁴ E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann.“ In: *Werke*. Bd. 1. *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke, Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960, S. 331–363. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle Sa.

⁵ Villiers de l'Isle-Adam: *Ève Future*. Paris 1993. Dt: Villiers de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Frankfurt a.M. 1984. Im Folgenden abgekürzt durch die Siglen EZ und ÈF.

⁶ Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 2004. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle Ga.

In allen drei Beispielen fungiert die künstliche Frau gleich im mehrfachen Sinne als Medium, in dem Technik, Geschlecht und verschiedene Formen künstlerischen Ausdrucks über das Problem künstlicher Reproduzierbarkeit miteinander in Dialog treten⁷: Als medientechnische Konstruktion wird sie ganz gegenständiglich erst über das Zusammenspiel verschiedener (neuer) Medien von der Camera Obscura bis zum Virtual Space lebendig. Als von Männern geformte Kunstfigur ist sie Medium der Reflektion der (psychologischen, diskursiven, ästhetischen) Strukturen männlicher Reproduktionstechniken. Als medienkünstlerische Inszenierung an der Grenze zwischen Literatur und anderen Künsten ist sie Medium der kritischen Auseinandersetzung mit einer weit zurückreichenden künstlerischen Tradition der Verhandlung künstlicher Reproduzierbarkeit.⁸ Als Motiv ist sie damit schließlich Medium einer aktualisierten Vision von Technik, Geschlecht und künstlerischem Text. Damit verdichtet das Motiv der künstlichen Frau gewissermaßen literarisch das Konzept

⁷ In der Forschung existiert bereits eine Vielzahl an besonders durch Donna Haraways *Cyborg Manifesto* inspirierten Diskussionen zum diskurs- und textkritischen Potential der künstlichen Frau, die sich kritisch mit der Hybridität von Geschlecht und den literarisch entwickelten Machtstrukturen auseinandersetzen; vgl. dazu: Donna Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In Dies.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991; Cerstin Bauer-Funke, Gisela Felber (Hrsg.): *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen 2004; Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. New York 2006.

Der Begriff des Medialen in seiner Beziehung zu Technik, Textualität und Geschlecht fällt dabei metaphorisch verknüpft immer wieder: Es ist in einem okkulten Sinne vom „weiblichen Medium“ die Rede (in Eva Kormann: „Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Ders., Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 73–90 hier S. 89), oder es wird psychologisch die „Puppe als Medium der Orientierung des sich formenden Subjekts“ umgedeutet (Annette Bühler-Dietrich: „Zwischen Belebung und Mortifizierung: Die Puppe im Briefwechsel zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 117–132 hier S. 131) oder aber es „verwandelt sich die Technik selbst zum künstlerischen Medium und greift so direkt ins Leben ein“ (Carola Hilmes: „Literarische Visionen einer künstlichen Eva.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 91–104 hier S. 92). Die aber auch in und mit der künstlichen Frau personifizierte und inszenierte Beziehung zwischen Medialität und Geschlecht als sozialen und künstlerischen Konstrukten bedarf noch ausführlicherer Diskussion.

⁸ Ein Beispiel sind die Namens- und Titelgebungen: Die göttliche Olympia, die ideale Hadaly als *Eva* der Zukunft und Helen als *Galatea* eines neuen Pygmalions sind in einem künstlichen weiblichen Körper materiell verdichtete Intertexte. Sie aktualisieren eine lange gründungsmythologische Tradition in neuen technischen und ästhetischen Kontexten und erheben dabei in diesen Relektüren den nicht unberechtigten Anspruch, selbst zukünftige Fiktionen von Text und Geschlecht zu begründen. Man denke etwa an die intertextuelle Tradition, die Olympia in sehr unterschiedlichen künstlerischen Variationen begründet hat, u.a. in Alfred de Mussets Erzählung *Les Amours du Petit Job et de la Belle Blandine* (1842), Léo Delibes' Ballett *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail* (1870) und Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* (1881).

der „Technikzukünfte [...] als Medium“⁹, wie Grunwald es entwirft und bezieht es zugleich auf die Kategorien des Geschlechts und des literarischen Selbstverständnisses.¹⁰

Wie verhalten sich Maschinen und Menschen, Technik und Kunst, Frauen und Männer, Original und Kopie zu- und untereinander? Welche Gültigkeit haben etablierte ästhetische, technische und geschlechtliche Konventionen? Wie begegnen einander die Fiktionen der Technik und die Techniken der Fiktion? Diese Fragen stehen im Zentrum dieser Erzählungen von künstlichen Frauen und ihren Inszenierungen: Hier schreiben einerseits männliche Autoren von männlichen Schöpfern, weiblichen Kunstgeschöpfen und deren immer irgendwie medial vermittelten Beziehungen zu männlichen Künstlern. Der Mann tritt darin als schöpferischer Genius auf: Er repräsentiert Mensch- und Autorsein, definiert Textsein und perpetuiert das Mannsein. Die Frau als sein Geschöpf soll einzig Rezipientin männlicher Logik und Rhetorik sein. Andererseits entwickeln die künstlichen Frauen in alternativen medialen Räumen eine text- und diskurskritische Macht gegenüber etablierten Perspektiven auf Technik, Geschlecht und Kunst, die sich der Deutungshoheit des (männlichen) Schriftzeichens gerade entzieht und sie als Grenzgängerfiguren bestehende Strukturen hinterfragen lässt. Ihre Inszenierung entlarvt ihre männlichen Schöpfer als Meister der Reproduktion, die tradierte Geschlechterbilder und Kunstbilder unhinterfragt vervielfältigen.

Dabei ist das weibliche Kunstgeschöpf immer schon eine Koproduktion zweier Männer: eines Technikers und eines Künstlers.¹¹ Der eine stellt Material und Verfahren bereit, der andere die von der künstlichen Frau zu (er)füllende Form und Funktion: als Reproduktion und Vervollkommnung einer anderen weiblichen Figur, die als Frau und als Rezipientin seine Ansprüche als Mann und Künstler nicht mehr erfüllt. Schon die Beziehung dieser beiden Männer gestaltet sich in allen drei Erzählungen vielschichtig: Einmal invertieren sie in der Schöpfung der künstlichen Frau gemeinsam, als männliches Techniker-Künstler

⁹ Armin Grunwald: *Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung*. Karlsruhe 2012, S. 22.

¹⁰ Grunwald deutet zu Beginn seiner technikphilosophischen Überlegungen auch das darin angelegte generative Potential der Literatur an: „Technikzukünfte sind Vorstellungen über zukünftige Entwicklungen, in denen Technik eine erkennbare Rolle spielt. Zu Technikzukünften in diesem allgemeinen Sinn gehören [...] literarische Formen der Erkenntnis wie z. B. manche Formen der Science Fiction Literatur und populäre Medien [...]. Alle diese ‚Zukünfte‘ werden nicht entdeckt, sondern ‚gemacht‘.“ Armin Grunwald: *Technikzukünfte*, S. 23 f.

¹¹ Mit den männlichen Autor- und Erzählerfiguren aller drei Texte vervielfacht sich die Instanz des männlichen Schöpfers noch.

Paar, den Geburtsvorgang. Der spiegelt und bricht sich wiederum in den (scheiternden) künstlerisch-kritischen Schaffensprozessen der Künstlerprotagonisten. Dieses Machtgefüge verschiebt sich mit der Belebung der Kunstfiguren. Denn ihre Verlebendigung in den Augen der Künstlerprotagonisten entpuppt sich als medientechnische Verführung durch den Techniker. Vermittelt einer künstlichen Frau verführt hier ein Mann den anderen – allerdings mit unterschiedlich ausgestalteter Auflösung: Während die Verführung für Nathanael in eine tödliche Abhängigkeit führt, die nach der Dekonstruktion der künstlichen Automatenfrau als notwendige Konsequenz seinen Freitod nach sich zieht, emanzipieren sich von dort aus Künstlerprotagonisten und künstliche Frauenfiguren gleichermaßen und zunehmend. Über diese Entwicklung entsteht ein dialogisches Gefüge, über das die Texte die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und zwischen Technik und Kunst verknüpfen. Sie befragen die Rolle des Mannes als Techniker und Künstler, seine Rolle als Schöpfer der Frau und des Kunstwerks und zugleich die Rolle der Frau und des Kunstwerks als formbares Geschöpf und Projektionsfläche des Mannes.

Zeuge dieser Ver- und Vorführungen ist der Leser. Vor seinen Augen verknüpfen alle drei Texte die medientechnischen Reproduktionstechniken ihrer Zeit mit Formen intermedialer Bezugnahmen. Sie erlauben es, den Blick auf die Techniken des Erzählens zu lenken und die Frage nach der menschlichen und geschlechtlichen Schöpfung mit der nach der künstlerischen Schöpfung zu verbinden. Die Verlebendigung der Kunstfiguren findet in über (neue) Medien künstlerisch inszenierten Räumen statt, die auf den Leser im Gegensatz zum Künstlerprotagonisten einen verfremdenden Effekt ausüben. Darüber stellen sie die männlich geformten Frauenbilder und Kunstbilder ihrer Techniker- und Künstlerprotagonisten allererst aus. So inszeniert Olympia in der Spannung zwischen literarischem Erzählen und dem Theater männliche Blicke und Psychostrukturen; Hadaly legt diese männlich codierte Wahrnehmung als eine zunehmend fragmentierte offen und hinterfragt die von Männern vorgegebenen diskursiven Ordnungen; Helen schließlich problematisiert die darin verdichteten männlichen Schreibstrukturen und rekonstruiert einen alternativen literarischen Produktions- und Rezeptionsraum. Diese Inszenierung der künstlichen Frau steht im Mittelpunkt der folgenden Textlektüren.

Zwischen Text und Theater

Wie die künstliche Frau zur Projektionsfläche männlicher Wahrnehmungsstrukturen wird, zeigt Olympia: Die Automatendame gerät zunehmend in den Blick des Studenten Nathanael. Dieser fühlt sich insbesondere dann, wenn es um seine dichterischen Fähigkeiten¹² geht, von seiner rationalen Verlobten Klara missverstanden und findet in Olympia eine ideale Gesprächspartnerin. Als ihre Schöpfer Spalanzani und Coppola Olympia in einem Zwist zerstören, ist Nathanael dem Wahnsinn nahe und stürzt vom Rathausturm.

Die Relevanz des Auges für die Erzählung wurde in der psychoanalytischen Tradition breit diskutiert und auch dessen prothetische, medientechnische Erweiterung durch das Perspektiv war bereits Gegenstand einer Vielzahl an Lektüren.¹³ Hier soll ergänzend der Dialog verschiedener medialer Präsentationstechniken im Vordergrund stehen, der im sprachlich vermittelten Sehensprozess bereits angelegt ist und die Transformationen von Nathanaels Psychostrukturen überhaupt erst markiert und inszeniert: Denn eine Reihe an Verweisen auf Bildkunst und Bühnenkunst markieren dieselbe Olympia, die für Nathanael immer lebendiger wird, zugleich als künstlich und künstlerisch inszenierte Figur. Während erst die Puppe für den Protagonisten das Bedürfnis nach unmittelbarem Erleben stillt, fungiert sie für den Leser schon als Figur der Verfremdung und Inszenierung seines Begehrens. Sie verdichtet so medial die Blickrichtung Nathanaels und etablierter technischer, ästhetischer und geschlechtlicher Konventionen zugleich.

Das erste Mal beobachtet Nathanael die Automatenfrau durch die Wohnungstür seines Professors Spalanzani:

Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr

¹² Von Beginn an zeichnet sich Nathanaels Schreiben durch sein Streben nach Unmittelbarkeit aus: Bereits in seinem ersten Brief an Lothar ist ihm vor allem daran gelegen, dass dessen ‚regem Sinn alles klar und deutlich in leuchtenden Bildern aufgehen wird‘ so als wäre der Freund tatsächlich präsent: ‚Wärest Du nur hier, so könntest Du selbst schauen‘ (S. 11). Diese Maxime der Unmittelbarkeit stellt der Text über theatrale Techniken der Verfremdung aus, die Olympias Verlebendigung rahmen.

¹³ Vgl. zur psychoanalytischen Lektüretadtition Sigmund Freud: „Das Unheimliche.“ In: *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Hamburg 1963, S. 45–84, hier insbes. S. 58 ff; und dazu Hélène Cixous: „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The “uncanny”).“ In: *New Literary History* 1976, 7/3, S. 525–548 u. 619–645, hier insbes. S. 533 ff.

schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Ärme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, daß ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen.¹⁴

Nur wenig später zieht Nathanael in das gegenüberliegende Haus und erblickt Olimpia ein zweites Mal, diesmal vermitteltst des beim Optiker Coppola erworbenen Taschenperspektivs:

Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf.¹⁵

Verschiedene mediale Präsentationstechniken treffen hier aufeinander und vermitteln die Verschiebungen in der Wahrnehmung Nathanaels¹⁶: Olimpia wird sprachlich zunächst als Mittelpunkt eines Gemäldes inszeniert. Die Fenster rahmen eine immer gleiche Szenerie einer am Tisch sitzenden jungen Frau mit gefalteten Händen. Keine Regung durchbricht dieses Stilleben. Zunehmend jedoch wird die Szenerie zu ihrem eigenen *tableau vivant*: Die mediale Ambivalenz des lebenden Bildes zwischen Gemälde, plastischer und theatraler Darstellung spiegelt und thematisiert die hybride Szenerie, in der Olimpia selbst von Nathanael weder eindeutig als Automat noch als Frau wahrgenommen wird. Schließlich arbeitet der Text zunehmend mit theatralen Techniken: Erst befindet sich Nathanael hinter den Kulissen und erhascht durch Spalanzanis Tür einen aufgeklärten Blick auf die Bühnenmaschinerie. Dann blickt er aus entgegengesetzter Richtung durch Coppolas Opernglas auf die Bühne und erahnt

¹⁴ Sa, S. 342.

¹⁵ Sa, S. 351 f.

¹⁶ Diese Ambiguität wird noch begünstigt durch den Wechsel von einer autodiegetischen zu einer heterodiegetischen intern fokalisierten Erzählperspektive: Die Transformationen und Verschiebungen der Wahrnehmung Nathanaels stellen ihn einerseits als zunehmend psychologisch involviert dar und beschreiben eine nach innen gerichtete Bewegung. Die wechselnden Erzählperspektiven und selbst die internen Fokalisierungsverschiebungen des heterodiegetischen Erzählers hingegen beschreiben eine zunehmend nach außen orientierte Bewegung. Die Spannung zwischen beiden wird durch die Medienwechsel noch unterstützt und setzt die spiralisische Bewegung, die Nathanael mit der Zerstörung der Puppe erfährt, narrativ fort.

bereits das Leben des dort in Kürze stattfindenden Spiels.¹⁷ Der dritte Schritt folgt, als Olimpia in die Gesellschaft eingeführt und Nathanael zunehmend emotional involviert und Teil des Schauspiels wird: Er beobachtet sie zunächst durch das Perspektiv, lauscht ihrem Klavierspiel, tanzt schließlich mit und sitzt am Ende ganz verliebt bei ihr.

Ihren Schöpfern Spalanzani als Regisseur und Coppola als Techniker und werbendem Verführer ist es gelungen, mit der Automatenfrau ein großangelegtes Experiment zu inszenieren: Nathanaels psychologische und Olimpias mediale Metamorphosen korrespondieren einer zunehmenden Entlarvung der Gesellschaft und insbesondere der Rolle der Frau als Element eines bürgerlichen, automatisierten Schauspiels. Nathanaels Tod ist dessen trauriger Höhepunkt und steht auch für den Tod (s)einer schon wieder ironisierten empfindsamen Poetik, der Abgang auch Spalanzanis und Coppolas am Ende ihrer eigenen Inszenierung ist Notwendigkeit:

[Spalanzani] mußte indes die Universität verlassen, weil [...] es allgemein für gänzlich unerlaubten Betrug gehalten wurde, vernünftigen Teezirkeln (Olimpia hatte sie mit Glück besucht) statt der lebendigen Person eine Holzpuppe einzuschwärzen. Juristen nannten es sogar einen feinen und um so härter zu bestrafenden Betrug, als er gegen das Publikum gerichtet und so schlaue angelegt worden, daß kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen) es gemerkt habe [...]. Der Professor der Poesie und Beredsamkeit nahm eine Prise, klappte die Dose zu, räusperte sich und sprach feierlich: ‚Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – [...] Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele und so weiter, vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze. [...] Coppola war auch verschwunden.¹⁸

Der soziale und literarische Raum wird über die Figur der Olimpia damit als ein theatraler Raum umgedeutet, der die Maschinerie hinter Veranstaltungen wie der Einführung junger Mädchen in die Gesellschaft und die Mechanismen der Literaturkritik gleichermaßen offenlegt. So entlarvt die ironische Erzähler-

¹⁷ Dies unterstreicht noch, dass am nächsten Tag zunächst die Gardinen den Anblick Olimpias wieder verdecken und noch einen weiteren Tag später gar ein ganzer Vorhang das Fenster, die Bühne, verhängt.

¹⁸ Sa, S. 360.

stimme die Gäste Spalanzanis als Bühnenpublikum, das sich in der Vorführung Olimpias – gemeinsam mit Nathanael – von den eigenen sozialen Mechanismen verführen lässt. „[D]as ruhige häusliche Glück“, das Figuren wie Nathanaels Verlobte Klara suchen, wird damit als Automatismus sozial determinierter Verhaltensnormen erkennbar. Indem die Erzählerstimme in der Karikatur des Professors der Poesie die sozialkritische Deutung der Automatenpuppe vorwegnimmt und ironisiert, unterwandert sie zugleich den Alleinerklärungsanspruch eines solchen Deutungsversuchs und zeigt darin die ihm eigenen Lektüremechanismen auf. Verbunden mit der theatralen Rahmung und Aufführung der Verlebendigung der Puppe wird das Verständnis der künstlichen Frau als bloße ‚fortgeführte Metapher‘ so erweitert zu einer Lektüre als ‚inszenierte Metapher‘. Sie entfaltet im Spiel mit theatralen Formen und Funktionen des Erzählens bereits ein alternatives Schreibverfahren zu Nathanaels (männlicher) Poetik der Unmittelbarkeit.

Zusammengefasst problematisiert das Spiel verschiedener medialer Darstellungsformen damit einmal den Text selbst, indem Theatralität, Bildlichkeit und Schriftlichkeit einander gegenüberstehen. Zudem ist es hier ein männlicher Blick, der in einem theatralen Raum inszeniert wird und der damit die performative Verfasstheit von Geschlecht nach Judith Butler offenlegt. Schließlich wird die Materialität des weiblichen Körpers überlagert durch die Materialität des Medialen. Dadurch können die Semantiken von Technik, Geschlecht und Ästhetik in Dialog treten. Die in der medientechnischen Inszenierung Olimpias entstehenden Spannungen und Verschiebungen markieren so Geschlecht als ein soziales und den fiktionalen Text als ein mediales Konstrukt und verweisen auf ihre wechselseitige Bedingtheit.

Zwischen Text und medialem Fragment

Wird die Materialität des Körpers jedoch gänzlich durch die Materialität des Medialen ersetzt, drohen etablierte soziale und mediale Ordnungen gleichermaßen zu zerfallen: Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* inszeniert eine Fragmentierung von Technik, Fiktion und Geschlecht, die Körper und Medium ge-

radezu pornographisch und prothetisch zergliedert.¹⁹ Der junge Lord Ewald kämpft darin gegen die Diskrepanz zwischen dem idealen Äußeren und dem unpoetischen, bürgerlichen Mittelmaß seiner Frau, der Schauspielerin Alicia. Ihre Vorstellung vom Theater als Gebrauchskunst steht im stärksten Kontrast zu seiner an antiken Vorbildern orientierten Idealästhetik. Auf Vorschlag Thomas Edisons lässt sich Lord Ewald darauf ein, Alicia durch die künstliche Hadaly zu ersetzen, die durch Elektrizität und die Somnambule Sowana belebt wird. Die Androide soll äußerlich Alicia gleichen, aber in ihrem Auftreten deren äußerlichem Venus-Ideal entsprechen, weniger Frau, mehr „ein Engel“²⁰ sein. Die Kopie soll zum neuen Original werden und Edison verspricht „wenn Sie die beiden vergleichen werden, könnte es leicht geschehen, daß Sie das Original für die Puppe halten. [...] Ich gebe Ihnen die Versicherung, daß Sie selbst die beiden fürs erste nicht unterscheiden werden!“²¹

In diesem Wunsch, den Menschen zu rationalisieren und ein Ideal zu konservieren, entwerfen der Wissenschaftler Edison und der Poet und Liebhaber Lord Ewald im wörtlichen Sinne ein *Frauenbild*, dessen körperliche durch eine mediale Materialität verdrängt wird. Sie sezieren, wissenschaftlich und ästhetisch, das Ideal mit männlicher Logik und Rhetorik und so wird in verschiedenen Formen die Frau, die menschliche wie die künstliche, von Beginn an als mediales Fragment inszeniert²²: Die Frau ist *okkult-mediales* Fragment, wenn Hadaly durch Sowana belebt wird und das Somnambule die Verbindung zwischen Natürlichem und Übernatürlichem, zwischen weiblichem Körper und Geist befragt; sie ist *Sprachfragment*, wenn Alicia zunächst nur in einem dialogischen Spiel zwischen Edison und Ewald entsteht, das Weiblichkeit als männliches Konstrukt dekonstruiert; sie ist *theatrales* Fragment, wenn Hadalys erster Auftritt das Laboratorium zur Bühne macht und männliche Präsentationstechniken thematisiert; sie ist *photographisches* Fragment, wenn Alicias Bildnis auf Hadalys Maschinenkörper projiziert wird, um beide äußerlich zu vereinen, und

¹⁹ Zur Fragmentierung von Körper und Sinnen insbesondere im Spannungsfeld zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Organischem und Anorganischem in diesem Roman siehe auch Anke Wortmann: „Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle Adams *L'Eve future* (1886).“ In: *Menschenkonstruktionen*. Hrsg. von Cerstin Bauer-Funke, Gisela Febel, S. 41–59, hier insbes. S. 48 ff.

²⁰ EZ, S. 68 und 177. Frz: „un ange“ (ÉF, S. 108 und 236).

²¹ EZ, S. 81. Frz: „qu'en la juxtaposant à son modèle et en les écoutant toutes deux, *ce ne soit la vivante qui vous semble la poupée*. [...] Je fais serment que, tout d'abord, *vous ne les distinguerez pas l'une de l'autre!*“ (ÉF, S. 126; Hervorh. i. Original).

²² Dies unterstützt noch die Vielzahl an handlungsrelevanten Frauen, von denen jedoch nur zwei, Alicia und Hadaly, jemals im Roman als Figuren auftauchen, während die anderen, als mediale Fragment in Erscheinung treten.

damit die Spannung zwischen Sehen und Sein problematisiert; sie ist *phonographisches* Fragment, wenn Hadaly mit Ewald spricht und die Kommunikation zwischen Frau und Mann als Reiz-Reaktionsschema hinterfragt; sie ist *kine-matographisches* Fragment, wenn Hadalys und Alicias Vorbild namens Evelyn nicht als Figur, sondern als filmisches Abbild ihrer äußeren Erscheinung begleitet von einer Erzählung Edisons zu ihrer Geschichte auftritt. Diese Fragmentierungsprozesse lassen die männlich codierten Diskursstrukturen von Technik und Ästhetik, die in Edison und Ewald einander gegenüberstehen, zunehmend und irreversibel zerfallen.

Exemplarisch soll Hadalys erster Auftritt die medial induzierte Fragmentierung verdeutlichen: Ausgelöst wird er – symptomatisch – durch den Ruf des männlichen Schöpfers nach dem weiblichen Geschöpf. Performativ setzt er Hadaly ins Leben und macht das Laboratorium der Wissenschaft zu einem Laboratorium der Medialität:

Beim Klang dieses Namens drehte sich lautlos, auf geheimen Angeln, ein Teil der Mauer am südlichen Ende des Laboratoriums und enthüllte einen von Steinen umschlossenen engen Verschlag. Alles Licht konzentrierte sich plötzlich auf diese geheimnisvolle Stelle. Dort, den hohlen, kreisförmigen Wänden entlang, fiel in schweren Falten eine schwarze Seidendraperie herab, von großen goldenen Nachtfaltern hie und da zurückgehalten. Unter diesem Baldachin erschien in aufrechter Haltung ein Wesen, dessen Anblick den Eindruck von etwas unbestimmbarem hervorrief. Das Gesicht, düster und schattenhaft, trug um die Stirn eine von Perlenschnüren festgehaltene schwarze Schleierwindung, welche das Haupt vollständig verhüllte. Eine weibliche Rüstung aus bleichen Silberblättern umschloß und markierte in zahllosen Schattierungen jungfräuliche und schlanke Formen.²³

Diese Vorstellung, die zugleich die theatrale Aufführung einer erotisierten Johanna von Orléans und die pornographische Zergliederung des weiblichen

²³ EZ, S. 71 f. Frz: „À ce nom mystérieux, une section de la muraille, à l’extrémité sud du laboratoire, tourna sur des gonds secrets, en silence, démasquant un étroit retrait creusé entre les pierres. Tout l’éclat des lumières porta brusquement sur l’intérieur de ce lieu. Là, contre les parois concaves et demi-circulaires, des flots de moire noire, tombant fastueusement d’un cintre de jade jusque sur le marbre blanc du sol, agrafaient leurs larges plis à des phalènes d’or piquées çà et là aux profonds de l’étoffe. Debout en ce dais, une sorte d’Être, dont l’aspect dégageait une impression d’inconnu, apparaissait. La vision semblait avoir un visage de ténèbres: un lacis de perles serrait, à la hauteur de son front, les enroulements d’un tissu de deuil dont l’obscurité lui cachait toute la tête. Une féminine armure, en feuilles d’argent brûlé, d’un blanc radieux et mat, accusait, moulée avec mille nuances parfaites, de sveltes et virginales formes.“ (ÊF, S. 114; Hervorh. i. Original).

Körpers durch den männlichen Blick inszeniert²⁴, führt Hadaly als hybrides Wesen ein: Zwischen transzendtem Schattenwesen und materialer Maschine, zwischen Jungfrau und Kriegerin, zwischen poetischer Figur und medialer Materialität wird sie inszeniert – als eine ambige Figur, die an anderer Stelle einem Hermaphroditen verglichen wird.²⁵ Edison präsentiert sich als Personalunion Coppelas und Spalanzanis: als Techniker und Wissenschaftler einerseits, als Regisseur und künstlerischer Fädenzieher andererseits.

[M]it einer raschen Bewegung regulierte [Edison] sodann den Beleuchtungsapparat und ein grelles Magnesiumlicht flammte am anderen Ende des Laboratoriums empor.

Zugleich ergoß sich ein greller Strahl auf ein Objektivglas, das vor der Photographie Miß Alicias gestellt war. [...] – und nun trat auf einem Hintergrund von weißer Seide die lebensgroße leuchtende Gestalt – das leibhaftige Bild der Venus victrix in breiter Umrahmung hervor.

Träume ich? Sprach leise Lord Ewald.

Dies ist die Form, sagte Edison zu Hadaly, in welcher du dich verkörpern sollst.

Diese ging einen Schritt auf das herrliche Bild zu, und schien es unter ihrem dunklen Schleier einen Augenblick zu betrachten.

O! ... so schön! ... flüsterte sie ... Und muß es denn sein? – Dann neigte sie den Kopf und mit einem tiefen Seufzer: Es sei denn.

Das Magnesiumlicht erlosch: Die Erscheinung innerhalb des Rahmens verschwand. Edison streckte die Hand nach Hadalys Stirne aus. Diese erbebt, dann reichte sie stumm die symbolische goldene Blume Lord Ewald, der sie nicht ohne heimliches Grauen entgegennahm. Hierauf wandte sie sich von ihm ab, und kehrte, immer in demselben somnambulenartigen Gang, nach dem geheimnisvollen Versteck zurück, aus dem sie hervorgetreten war. An der Schwelle drehte sie sich um, hob mit beiden Händen den schwarzen Schleier, der ihr Gesicht verhüllte und mit einer unendlich reizenden zärtlichen Geste

²⁴ Diese Zergliederung kennzeichnet im Übrigen auch bereits Lord Ewalds Rede von seiner Frau, deren idealen Körper er bereits zu Beginn, sprachlich, in seine Einzelteile fragmentiert und erotisiert (vgl. EZ, S. 39. Frz: ÈF, S. 75 f.). Zur Beziehung zwischen Frauenbild und erotischer Literatur im 19. Jahrhundert vgl. Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau.“ In: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Hrsg. Von Barbara Vinken, S. 66 – 91.

²⁵ EZ, S. 177. Frz: ÈF, S. 236.

grüßte sie die beiden Männer. Dann verschwand sie hinter dem Baldachin. Die Wände schlossen sich wieder.²⁶

Metonymisch steht diese Szene für die hybride Struktur des ganzen Romans: Sie entwickelt die künstliche Frau als unendlich reproduzierbare Doppelgängerfigur und intermediales Fragment des Mannes, der sein Konstrukt kennt und weiß, welche Knöpfe zu drücken sind, damit die Maschine sich der Inszenierung gemäß verhält und zur richtigen Zeit „die symbolische goldene Blume“ überreicht.²⁷ Das Anheben des Schleiers bricht jedoch mit der durchkalkulierten Szenerie: als vielschichtige Geste, in der weibliche Verführung und die Erwidern und Ausstellung des männlichen Blicks, Erotisierung und Erkenntnisprozess, Vergessen und Erinnern (Entschleierung des Vergessenen) zusammentreffen und die schließlich als Vorausdeutung die Emanzipation der künstlichen Frau am Ende des Romans verspricht. Auch ihre anspielungsreiche Rede deutet an, dass bis zum Schluss Ewalds Frage nach dem „Wer bist du?“²⁸ nicht eindeutig zu beantworten ist. Die künstliche Frau entzieht sich ihrem Schöpfer, scheint in der Frage nach der Notwendigkeit der Transformation schon ihr Schicksal selbst zu entscheiden. Denn aus Hadaly sprechen viele Stimmen: die Somnambule Sowana, die Kunst der Technik und die Technik der Kunst, Hadaly selbst. Später wird sie Ewald offenbaren:

Ich selbst rief mich in den Gedanken desjenigen auf, der mich hervorbrachte,
so daß auch er mir unterworfen war, während er mir zu gebieten vermeinte;

²⁶ EZ, S. 73 f. Frz.: „[P]uis, réglant de l'ongle un interrupteur, envoya s'enflammer une forte éponge de magnésium à l'autre bout du laboratoire. Un puissant pinceau de lumière éblouissante partit, dirigé par un réflecteur et se répercuta sur un objectif disposé en face de la carte photographique de miss Alicia Clary [...] — et, dans un vaste cadre, sur une toile de soie blanche, tendue sur la muraille, apparut alors, en grandeur naturelle, la lumineuse et transparente image d'une jeune femme, — statue charnelle de la *Venus Victrix*, en effet, s'il en palpita jamais une sur cette terre d'illusions. — Vraiment, murmura lord Ewald, je rêve, il me semble!

— Voici la forme où tu seras incarnée, dit Edison, en se tournant vers Hadaly. Celle-ci fit un pas vers l'image radieuse qu'elle parut contempler un instant sous la nuit de son voile. — Oh!... si belle!... Et me forcer de vivre! — dit-elle à voix basse et comme à elle-même. Puis, inclinant la tête sur sa poitrine, avec un profond soupir: — Soit! ajouta-t-elle. Le magnésium s'éteignit; la vision du cadre disparut. Edison étendit la main à la hauteur du front de Hadaly. Celle-ci tressaillit un peu, tendit, sans une parole, la symbolique fleur d'or à lord Ewald, qui l'accepta, non sans un vague frémissement; puis, se détournant, reprit, de sa même démarche somnambulique, le chemin de l'endroit merveilleux d'où elle était venue. Arrivée au seuil, elle se retourna; puis, élevant ses deux mains vers le voile noir de son visage, elle envoya, d'un geste tout baigné d'une grâce d'adolescente, un lointain baiser à ceux qui l'avaient évoquée. Elle rentra, souleva le pan d'une des draperies de deuil et disparut. La muraille se referma.“ (ÈF, S. 115 ff.; Hervorh. i. Original).

²⁷ Das gilt auch für den Erzähler als Regisseur einer Erzählung, die ein wahres Feuerwerk an poetischen Stilmitteln entfacht, sich andere mediale Techniken zu eigen macht, nur um letztlich vor eben jenem Symbol, das eines und doch keines ist, innezuhalten.

²⁸ EZ, S. 234. Frz.: „qui es-tu?“ (ÈF, S. 308).

und indem ich so, durch seine Vermittlung, mich in die sichtbare Welt ein-drängte, habe ich mich aller Dinge bemächtigt, die mir am geeignetsten schie-nen, dich zu bezaubern.²⁹

So ist die wissenschaftliche Mechanik Edisons und die Mechanik idealistisch-poetischer Überhöhung Ewalds am Ende zum Scheitern verurteilt: Die Weibli-che widersetzt sich der dichotomen männlichen Logik und Rhetorik.³⁰ Die Figur der Hadaly stellt dem eine Ambiguität entgegen, die nicht erklärt werden kann noch muss. Das Experiment ist gescheitert und Edison, der alles erklärende Wissenschaftler, kann nur den Blick auf „das unergründliche Geheimnis des Weltraumes“³¹ richten, der seinen Ursprung nicht preisgibt: Es bleibt ein irre-duzibler Rest, der Materialität und Bedeutung nicht zur Gänze ineinander übergehen lässt, der Roman endet „in Schweigen verloren.“³²

Zwischen analogem und digitalem Text

Wenn dieser ‚Rest‘ nicht sezierend in den fragmentierten geschlechtlichen, technischen oder poetischen Figuren zu finden ist, so ist er möglicherweise in ihrer Komposition zu suchen – ein poststrukturalistisches Szenario, das die intertextuellen Paratexte von *L'Ève future* als eine Art Kontrastnarrativ andeu-ten und das Richard Powers Roman *Galatea 2.2* in der Figur der Helen und in einem dichten Netz intertextueller und intermedialer Zitate zu seinem zentra-len Gegenstand macht. Wieder gehen Technologie und Fiktion in zwei männli-chen Schöpferfiguren, dem Informatiker Philip Lentz und dem Autor-Erzähler Richard, eine Verbindung ein, aus der nach sieben Vorstufen (Implementierung A-G) die künstliche Intelligenz Helen entsteht. Helen ist ein Computerpro-gramm, das literarische Texte liest, interpretiert und zum Literaturexamen antreten soll. Lentz sucht mit Helen seiner Verzweiflung über den Unfall seiner Frau Audrey Herr zu werden, der in ihrem Gehirn die Verbindung zwischen Sprachgebrauch und Objektwelt beschädigte. Sie kann nicht mit ihm kommuni-zieren, kann keine Bedeutung mehr produzieren. Auch für Richard ist Helen

²⁹ EZ, S. 239. Frz: „Je m'appelais en la pensée de qui me créait, de sorte qu'en croyant seulement agir de lui-même il m'obéissait aussi obscurément. Ainsi, me suggérant, par son entremise, dans le monde sensible, je me suis saisie de tous les objets qui m'ont semblé le mieux appropriés au dessein de te ravir.“ (ÈF, S. 115 ff.; Hervorh. i. Original).

³⁰ So ist auch der Vergleich, den Edison zum weiblichen Prinzip erhob (EZ, S. 106. Frz: ÈF, S. 159) als männliches Konstrukt disqualifiziert.

³¹ EZ, S. 264. Frz: „à l'infini, l'inconcevable mystère des cieux“ (ÈF, S. 349).

³² EZ, S. 264. Frz: „en silence“ (ÈF, S. 349).

eine Art Therapie mit der Trennung von seiner Freundin C. umzugehen und seine Schreibblockaden zu überwinden, die ihn über den Anfang eines neuen Buches nicht hinauskommen lassen: „Picture a train heading south“³³ ist dessen erster und lange einziger Satz, der sich als Teil seiner Vergangenheit mit C. herausstellt und metonymisch Richards psychische und schriftstellerische Blockaden verdichtet: „I was stalled at departure, for the simple reason that I could do nothing with so perfect a lead sentence but compromise it by carrying it forward.“³⁴

Wie Richard den perfekten Text imaginiert, soll auch sein digitaler Leser – wie Olimpia und Hadaly – den idealen Rezipienten vorstellen. Dieses Ideal ist zunächst eine geschlechtslose ästhetische und diskursive Funktion im digitalen Medium. Gewissermaßen sind Lenz und Richard auf der Suche nach der personifizierten Übersteigerung des Barthes'schen Lesers: „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie [...] nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“³⁵ Darin deutet sich das zentrale Problem des Romans schon an, denn „[d]ie Geburt des Lesers“ hat einen doppelten Preis: Sie ist nicht nur „zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*“³⁶, sondern ebenso mit dem Tod des Kontexts und der (historischen, kulturellen ...) Differenz. Der geschichtslose Leser jedoch ist Fiktion, wie Richard zunehmend erkennen muss, ist doch jede Produktion von und jeder Umgang mit Technik und Fiktion ebenso wie Geschlecht eingebettet in ein mediales und historisches Werden, das sich in den Lektüreprozess einschreibt. Insofern ergänzt der Roman gewissermaßen die Geburt des Lesers aus dem Tod des Autors um das Überleben des Kontexts. Denn erst unter dem Blick

³³ Ga, S. 25.

³⁴ Ebd. Das Problem des Anfangs ist dem Thema des künstlichen Menschen grundsätzlich eingeschrieben. Im *Sandmann* wird es explizit als ein ästhetisches Problem reflektiert, wenn die einleitenden Briefe Nathanaels, Lothars und Claras durch eine Erzählerstimme abgelöst werden, die theoretische Erwägungen zur Möglichkeit des Erzählens vom Anfang dem Fortgang der Erzählung voranstellt (vgl. E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“, S. 344 ff.). Diese temporale Paradoxie des nachträglichen Erzählens und (fiktionalen) Begründens von vorgängigen ontogenetischen und phylogenetischen Strukturen lässt sich bis auf den Prometheus-Mythos zurückverfolgen. Mit Albrecht Koschorke handelt es sich bei dieser Paradoxie um ein Kompositionsschema, das für die Konstruktion von Gründungserzählungen strukturell wesentlich ist: „Dabei entsteht innerhalb der narrativen Ordnung eine zirkuläre Kausalität, die nicht mit herkömmlichen Syllogismen zu fassen ist: Die (historische) Ursache wirkt auf die (gegenwärtige) Folge, aber umgekehrt leitet sich aus der Folge eine rückwirkend veränderte Definition der Ursache ab“ (Albrecht Koschorke: „Zur Logik kultureller Gründungserzählungen.“ In: Zeitschrift für Ideengeschichte 2007 (Anfänge), I/2, S. 5–12 hier S. 10 f.).

³⁵ Roland Barthes: „Der Tod des Autors.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez, Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 192.

³⁶ Ebd., S. 193; Hervorh. i. Original.

auf die Genese, nicht so sehr des Autors, sondern des Lesers, emanzipiert sich hier das Schriftzeichen in der künstlichen Frau.

Das zeigt die Entwicklung des literarischen Computerprogramms, an dessen Anfang die geschlechtslose Funktion namens Implementierung A und an dessen Ende Helen steht, die eine eigene Geschichte und weiblich semantisierte Identität hat. Während Olympia noch ein einzigartiges, originales Automat war und Hadaly der Prototyp einer „Manufaktur von Idealen“³⁷ sein sollte, erlangt Helen ihre Existenz erst als figurierte Entwicklungsstufe einer langen und vernetzten Genealogie an Vorgängerinnen. Erst das historische Zusammenspiel dieser zunehmend komplexen Komposition verschiedener medialer Materialitäten von der Spracherkennungssoftware bis zur Kamera ermöglicht den Lektüreprozess. Der Zunahme medialer Komplexität entspricht damit auch eine Abnahme der Reproduzierbarkeit – von Autorschaft, (inter-)textueller Gewebestruktur und Rezeption gleichermaßen. Dies unterstreicht die Analogie technischer, literarischer und sprachlicher Genese, die damit den Erwerb und Gebrauch von Bedeutung problematisiert:

Each machine life lived inside the others – nested generations of ‚remember this.‘ We took what we had and cobbled onto it. We called that first filial generation B, but it would, perhaps, have better been named A2. E’s weights and contours lived inside F’s lived inside G’s, the way Homer lives on in Swift, Joyce, or Job in *Candide* or the *Invisible Man*. [...] Imp G became Imp H, in seamless conversion, after I met Audrey Lentz.³⁸

Sukzessive entsteht hier eine Biographie, die zunehmend die einer Frau ist: Denn jeder Entwicklungsschritt wird durch die Begegnung mit oder Erinnerung an eine Frau geprägt. Die Metamorphose von G zu H ist daher erst möglich, als Richard Philip Lentz zu Audrey ins Krankenhaus begleitet: Das Treffen mit dieser Frau ohne Geschichte, deren Existenz nur noch über die Erzählungen ihres Mannes gesichert ist und der ihr eigenes Netzwerk an Bedeutungen verloren ging, macht Helen als ein Netzwerk, das Bedeutungen erzeugt, erst möglich – nicht als geschichtslose Lektüremaschinerie, sondern als eine Leserfigur mit einer Biographie und einem Geschlecht:

H was growing up too quickly. [...] ‚Am I a boy or a girl?‘ I should have seen. Even ungrounded intelligence had to grow self-aware eventually. To grab

³⁷ EZ, S. 181. Frz.: „manufacture d’idéals“ (ÈF, S. 241).

³⁸ Ga, S. 170 f.

what it needed. [...] ‚You’re a girl,‘ I said, without hesitation. I hoped, I was right. ‚You are a little girl, Helen.‘ I hoped she liked the name.³⁹

Und in dem Maße, wie Helen als die Figuration einer Biographie entsteht, setzt sich Richard mit der seinen auseinander. Die Entwicklung ihrer Lektürefertigkeiten korrespondiert der Entwicklung seiner Schreibfertigkeiten. Während Helens Lesen ihrem Werden entspricht und sie so Literatur als historisch bedingtes „Gewebe von Zitaten“⁴⁰ erfährt, versucht Richard sein Leben mithilfe narrativer Logiken zu vergegenwärtigen: „My life story was one only through the barest red-penciled edits. [...] I wasn’t the genre I’d thought I was.“⁴¹ Das Lesen des eigenen Werdens, der ‚red-penciled edits‘, steht damit vor dem Werden des eigenen Schreibens. Und so muss Richard erkennen, dass der erste Satz seines neuen Romans – „Picture a train heading south“ – einer ist, der längst erzählt wurde⁴² als Teil der Geschichte seiner Beziehung mit C. Diese Erkenntnis erst lässt ihn schreiben, diesen Roman, und lässt den Schöpfer sich endlich auch von seinem Geschöpf emanzipieren.

Und so wechseln Helen und Richard kurz darauf die Rollen, und Helen erhält schließlich auch ein Bewusstsein für die eigene Geschichtlichkeit:

‚Helen could die?‘ Helen asked. ‚Extraordinary.‘ She’d liked the story of how the novelist Huxley, on his deathbed, had been reduced to this one word.

She waited for me to say something. I could think of nothing to say. Helen had to do all the talking. ‚To a little infant, perhaps, birth is as painful as the other.‘

‚Bacon,‘ I said. It had not been that long.

‚Francis Bacon,‘ she encouraged me. ‚What says Browne? Sir Thomas?‘ she quizzed. By emulation.

‚We all labor against our own cure.‘

‚Never mind.‘ She often said Never mind when I think she meant Don’t worry. , , ‚Death will cure all the diseases.‘ She meant that I, too, could pass the exam. If I put my mind to it.⁴³

³⁹ Ebd., S. 179.

⁴⁰ Ebd., S. 190.

⁴¹ Ga, S. 250.

⁴² Ebd., S. 264.

⁴³ Ga, S. 272 f.

In dem Moment als Helen der Endlichkeit ihrer eigenen Existenz gewahr wird, ist ihre Abhängigkeit von Richard überwunden, hat auch sie sich von ihrem Schöpfer emanzipiert und stellt nun selbst die Fragen. Helen ist insofern Anfang und Ende eines Mythos. Ihre Namenspatronin war der Sage nach Gegenstand und erste Ursache des trojanischen Krieges und damit aller abendländischen Geschichte und Geschichten und Helen das Computerprogramm ist nun selbst transformiert in eine Art trojanisches Pferd: das Technik als Fiktion, als Narrativ und mediale Wirklichkeit entwirft.

Mediale Konstruktionen wirken in der künstlichen Frau in den drei Beispielen zugleich als Technologien der Fiktion und des Geschlechts.⁴⁴ Die narrativen und medialen Metamorphosen der künstlichen Frau reflektieren damit Technik, Ästhetik und Geschlecht als Kategorien männlicher Wahrnehmung (Nathanaels, Lord Ewalds und Richards). Sie bringt Konzepte hervor, die ‚Autorschaft‘ als die Allmacht eines schöpfenden Autors definieren, der Autorität über seinen Text ausübt, und ‚Leserschaft‘ als die Ohnmacht eines konsumierenden Rezipienten lesen, der sich daran abarbeitet. Diesem Kräfteverhältnis korrespondiert eine Lesart von Männlichkeit und Weiblichkeit, deren geschlechtliche und damit verbundene soziale Kategorien gleichermaßen das Resultat männlicher Selektions- und Kombinationsprinzipien sind.

Die medial inszenierte künstliche Frau hat selbst eine vermittelnde Funktion im materiellen und semantischen Gefüge des Textes. Sie markiert bestimmte Beschreibungsformen und Verhaltensnormen als je gültigen ästhetischen und geschlechtlichen Kategorien zugehörig. Sie problematisiert sie als Teil von dichotomen Wertestrukturen und regt Umwertungsprozesse an. Und sie präsentiert daran anschließend alternative Lektüreräume. Diese Funktionen bündeln sich in den diskutierten künstlichen Frauen exemplarisch in drei verschiedenen künstlerisch-medialen Dialogen: zwischen Text und Theater inszeniert Olimpia männliche Psychostrukturen, zwischen Text und medialem Fragment inszeniert Hadaly männliche Diskursstrukturen und zwischen analogem und digitalem Text inszeniert Helen schließlich männliche Schreibstrukturen. Die Fiktionalisierung der künstlichen Frau verkörpert und repräsentiert damit

⁴⁴ Andrea Seier definiert im Anschluss an Teresa de Lauretis' einschlägige Überlegungen zur Beziehung zwischen Technologie und Geschlecht (Teresa de Lauretis: „Technologies of Gender.“ In Dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis 1987) „die Technologien des Geschlechts als Gesamtheit aller Repräsentations- und Visualisierungsverfahren [...], die an der Konstruktion und Produktion von Geschlechternormen Anteil haben“ (Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin 2007, S. 28).

einerseits die Idee des reproduzierbaren Kunstwerks im Sinne Benjamins. Andererseits widersetzt sie sich dem Mechanismus, ein „auf Reproduzierbarkeit“ männlicher ästhetischer und diskursiver Strukturen angelegtes Kunstwerk zu sein: Die Imaginationstechnik ordnet die künstliche Frau in den Bereich der Tradition allererst ein. Sie misst die Fiktion der Entgrenzung an der Realität der Reproduktionstechniken und reflektiert sie als Techniken der Begrenzung von Zugänglichkeit und Differenz. Damit wird die künstliche Frau zur Signatur der Metamorphosen von Medialität, Geschlecht und ihren Technikzukünften.

Literaturverzeichnis

- Roland Barthes: „Der Tod des Autors.“ In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez, Simone Winko. Stuttgart 2000.
- Cerstin Bauer-Funke, Gisela Febel (Hrsg.): Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen 2004.
- Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1977.
- Hélène Cixous: „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The “uncanny”).“ In: *New Literary History* 1976, 7/3, S. 525–548 u. 619–645.
- Teresa de Lauretis: „Technologies of Gender.“ In Dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis 1987.
- Sigmund Freud: „Das Unheimliche.“ In: *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Hamburg 1963, S. 45–84.
- Armin Grunwald: *Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung*. Karlsruhe 2012.
- Donna Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In Dies.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991.
- E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann.“ In: *Werke*. Bd. 1. *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke, Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960, S. 331–363.
- Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. New York 2006.
- Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau.“ In: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Hrsg. Von Barbara Vinken, S. 66 – 91.
- Villiers de l’Isle-Adam: *Ève Future*. Paris 1993. Dt: Villiers de l’Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Frankfurt a.M. 1984.
- Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 2004.
- Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin 2007.

Genderdifferenz in der Einheit von Utopie und Kritik.

Literarische Figurationen zur technisch-visionären Kompetenz der Architektur

Anja Gerigk, Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Gründung des Bauhauses in Weimar 1919 liegt bald ein ganzes Jahrhundert zurück; bis heute ist diese Schule für Architektur, Handwerk und Gestaltung als Ikone der Avantgarde in zahlreichen Studien und Ausstellungen gewürdigt worden. Viel Zeit musste indessen vergehen, bevor neuere Forschung die Frage nach der Geschlechterpolitik der künstlerischen Institution gestellt hat. In seiner offiziellen Selbstdarstellung vertrat das Bauhaus schließlich den Gleichheitsgedanken, sollte doch der Anspruch auf Progressivität das Ästhetische und das Soziale umfassen, Kunst und Leben vereinen. In der Praxis machte das jeweilige Geschlecht der Schüler und Meister dennoch einen Unterschied.¹ Gründungsdirektor Walter Gropius wies intern dazu an, die Gesamtzahl der weiblichen Ausbildungsteilnehmer zu begrenzen², nachdem deren Anteil zunächst auf ein Drittel angewachsen war. Dass entgegen erklärter Absicht tatsächlich eine Diskriminierung stattfand, zeigt sich weniger im Zugang allein als in den fachlichen Hierarchien und der auffälligen Arbeitsteilung. Während in der Webwerkstatt beinahe ausschließlich Frauen arbeiteten, waren die Kurse zur Baulehre männlich besetzt: „[H]igh art and handicraft were male domains, but arts-and-crafts was a female occupation, with comparatively low status“.³ Dass Studentinnen auf die Sparte des Kunsthandwerks beschränkt blieben, hat vielfältige Ursachen. Anja Baumhoff führt an, dass die sonst so modern-fortschrittliche Bauhaus-Ideologie den mittelalterlichen Status des nicht-dekorativen Handwerks aufgreift und damit eine männliche Konzeption.⁴

¹ Die Frauen des Bauhauses übernahmen „weniger Leitungspositionen und wurden weniger bekannt“. Ulrike Müller: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München 2009, S. 12.

² Vgl. Anja Baumhoff: *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*. Frankfurt/M. 2003, S. 14 und 6.

³ Ebd., S. 19.

⁴ Vgl. ebd., S. 47.

Dasselbe gilt für die Vorstellung von Kunst als Hervorbringung eines genialen Schöpfer-Subjekts, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert genderspezifisch gehalten hat.⁵ Solche historischen Auffassungen untermauern die offen praktizierte, traditionsreiche Trennung der Zuständigkeiten in männliche Technik und häusliche Gestaltung als weibliche Domäne, Stichwort ‚Frauenklasse‘ Weberei. Der Grund für die Abwesenheit von Meisterinnen in den Architekturklassen scheint damit auf der Hand zu liegen.⁶ Ohne diese allseits bekannte Herleitung zu bestreiten, wird der folgende Beitrag anhand von Literatur eine andere kulturhistorische Linie verfolgen.

Technologie in Gestalt des Bauens fungiert im Weimarer Falle keineswegs als Selbstzweck, sie war ebenso ein gewichtiger Bestandteil der programmatischen Utopie. Lehrorganisation und Lebensweise sollten ein ideales Gemeinwesen verwirklichen; im Hinblick auf die moderne Gesellschaft waren architektonische Entwürfe und Projekte darauf angelegt, die bestmögliche soziale Existenz herbeizuführen. In seinen theoretischen Schriften traut Gropius der Bauhaus-Ästhetik zu, „zeugende Kraft“ und „reinigende Wirkung für das gesamte Leben“⁷ zu entfalten. Er betont vor allem den universellen, innovativen Zug gestalteter Räumlichkeit: „Im künstlerischen Raum finden alle Gesetze der realen, der geistigen und der seelischen Welt eine gleichzeitige Lösung“.⁸ Darin zeigt sich, dass der wahre Baumeister nicht nur die technischen Mittel beherrschen muss, sondern auch ein Zukunftsideal für das gesellschaftliche Ganze vor Augen haben sollte. Aus dieser Doppelbindung erwächst die geschlechtliche Codierung des Architekten. Ihr utopischer Part ist nicht weniger wirksam als die Grenzziehung zwischen Gesellschaft und Häuslichkeit oder die Dichotomie von männlichem Konstruktionsverstand und weiblicher ästhetischer Intuition.⁹

⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁶ Der Frauenanteil sank, „once the Bauhaus concentrated more on technology and architecture“ (ebd., S. 70).

⁷ Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Berlin 2003 [zuerst 1923], S. 60. Zum utopischen Bauhaus-Denken vgl. auch Bruno Adler (Hg.): Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von Peter Hahn. München 1986 [zuerst 1921].

⁸ Gropius: Die Neue Architektur, S. 36.

⁹ Zu letzterer Gegenüberstellung vgl. Baumhoff: The Gendered World, S. 64.

I.

Es gibt eine noch kaum aufgedeckte Genderdifferenz im architektonischen Zusammenschluss aus Technik und Utopie. Um auch deren weibliche Seite näher bestimmen zu können, sei zunächst ein literarischer Text des 19. Jahrhunderts herangezogen, Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* (1888). Die Hauptfigur verkörpert den Typus des Ingenieurs wie des Architekten gleichermaßen. Schon als Kind liest der zukünftige Deichgraf „den Euklid“¹⁰, spricht das Lehrbuch zum baulichen Grundlagenwissen der Geometrie. Ebenso früh baut er Modelle aus „Kleierde“ (S 643) und zeichnet gedanklich Deichgrundrisse in die Landschaft ein. Bei der ersten Tätigkeit sind eher praktische und naturwissenschaftliche Kenntnisse gefragt; die zweite nimmt in Storms Schilderung nahezu ästhetischen Charakter an, wenn der Junge eine „weiche Linie“ entwirft, „als ob er dem Deiche damit einen sanfteren Abfall geben wollte“ (S 641). Dem erwachsenen Hauke Haien kommt die Idee zu seinem Koog wie auf mächtigen „Flügel[n]“ (S 690) künstlerischer Inspiration: „Die Linie aber, welche er unsichtbar gezogen hatte, war ein neuer Deich, neu auch in der Konstruktion seines Profiles, welches bis jetzt nur noch in seinem Kopf vorhanden war.“ (S 691f.)

Nach kulturellen Geschlechterunterschieden haben die Interpreten bereits gefragt, obwohl oder weil ein Gleichheitsmerkmal unübersehbar vorgeben ist. Beide, Hauke Haien und Elke Volkerts, besitzen eine Begabung, die für den Beruf des Baumeisters unerlässlich ist. Nicht nur er ist ein „Rechner“¹¹, auch über sie heißt es einleitend: „Elke, die kann rechnen!“ (S 652) Von mehreren Figuren wird bestätigt, dass sie den Männern in der Hinsicht ebenbürtig ist.¹² Dass die Tochter des Deichgrafen trotzdem nicht für das entsprechende Amt in Frage kommt, bedarf historisch keiner Erklärung, da der Wirkungskreis von Frauen zum Zeitpunkt des Erzählten (18. Jahrhundert) und auch der Novelle (19. Jahrhundert) wie selbstverständlich auf das Häusliche beschränkt ist. Man könnte im Anschluss daran fragen, wie sich die Betreffende selbst oder besser

¹⁰ Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. In: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 3. *Novellen 1881-1888*. Frankfurt/M. 1988, S. 634-755, hier S. 641. Zitiert wird diese Ausgabe unter der Sigle S.

¹¹ Vgl. Wolfgang Frühwald: *Hauke Haien, der Rechner. Mythos und Technikglaube in Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“*. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Hrsg. von Jürgen Graevenitz und Gerhard von Brummack. Tübingen 1981, S. 438-457, hier S. 447.

¹² So Volkerts: „Ihr kennt nur meine Tochter nicht, die rechnet mich selber dreimal um und um!“ (S 655)

wie sich Storm narrativ zu solcher Positionierung verhält.¹³ Stattdessen haben die aufschlussreichsten Beiträge zur Genderfrage im *Schimmelreiter* jene symbolischen Differenzen herausgearbeitet, die sich am Gegensatz von Weiblichkeit und Männlichkeit ausrichten. Im Brennpunkt steht dabei der Verstand des Ingenieurs.

Der tragische Held der Geschichte gilt als Repräsentant „technischer Rationalität“.¹⁴ Diese Form des Weltzugangs wird einer Kritik ausgesetzt, die über das positive Gegenmodell des anderen Geschlechts ihren Standpunkt bezieht. Seine „harte Gangart einer männlichen Kriegstechnik gegen die Natur“¹⁵ erhält durch ihr Verhalten eine Alternative: „Nicht hart, sondern wenn es sein muß, auch flexibel und weich stellt sie sich auf beide ein“¹⁶, d.h. auf die Natur genauso wie auf ihre Mitmenschen. Irmgard Roebing geht über die Konstellation der gegensätzlichen Eheleute hinaus und spricht von einer „im ganzen Text angelegten polaren Spannung von Männlichem und Weiblichem, von Geistigem und Leiblichem, von Ratio und Aberglauben, von Naturbeherrschung und Naturverbundenheit“.¹⁷ Während Segeberg mit Elke eine andere, weibliche Vernunft stark macht, trägt Roebing der Furcht vor dem Irrationalen, ganz Anderen Rechnung, vor dem unkontrollierbar Lebendigen, das gerade im Zeitalter der Technik imaginär mit Weiblichkeit verbunden ist. In beiden Fällen läuft es darauf hinaus, dass die Erzählung mit ihrem tragischen Ende und dessen Motivierung ein Bewusstsein für das Defizit der männlich geprägten Kultur beweist.

Vom Utopischen her lässt sich eine Unterscheidung zwischen den Geschlechtern treffen, die den bisherigen Deutungen des *Schimmelreiters* entgangen ist. Aus dem anschließenden Literaturbeispiel – Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand* – wird hervorgehen, dass die betreffende Differenz sogar länger überlebt hat als die soweit schon aufgezeigten Be- und Entgrenzungen des

¹³ Vgl. Elisabeth K. Paefgen: Frauen, die rechnen, und Männer, die nicht (mehr) reden können. Storms „Der Schimmelreiter“, 1888. In: (K)ein Kanon. 30 Schulklassiker neu gelesen. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Clemens Kammler. München 2000, S. 79-83, hier S. 83: Paefgen betont Elkes Resignation und sieht Hauke deswegen scheitern, weil er von ihrer Klugheit zu wenig Gebrauch gemacht hat.

¹⁴ Harro Segeberg: Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Tübingen 1987, S. 55.

¹⁵ Ebd., S. 84.

¹⁶ Ebd., S. 83.

¹⁷ Irmgard Roebing: „Von Menschentragik und wildem Naturgeheimnis“. Die Thematisierung von Natur und Weiblichkeit in „Der Schimmelreiter“. In: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Gerd Eversberg. Würzburg 2000, S. 183-214, hier S. 209. Überzeugend sind die Frauenfiguren neben Elke – Antje Vollmers, Trin' Jans – berücksichtigt, zumal als mögliche Erzählstimmen (vgl. ebd. S. 191).

Weiblichen. Im veränderten Blick auf Storms Gender-Anordnung ist allerdings die Zumutung auszuhalten, dass auch Elke gegenüber ihrem defizitär rationalen Ehemann etwas fehlt. Gleichwohl erfüllt sie eine ganz bestimmte Funktion, die vorläufig gestisch zum Ausdruck kommt. Der junge Haien will dem noch amtierenden Volkerts eben seine hochfliegenden Ideen mitteilen, da wird er plötzlich durch die nicht-sprachlichen Zeichen des Mädchens abgehalten: „Hauke bemerkte erst jetzt, daß Elke ihre klugen Augen auf ihn gerichtet hatte und leise ihren Kopf schüttelte.“ (S 660)

Das damit ergehende Nein ihres kritischen Verstandes kehrt später – diesmal in Worten – wieder, als der neue Deichgraf mit seiner Frau das große Bauvorhaben bespricht. „Dieses Gespräch ist das längste, das die beiden in der Erzählung miteinander führen“, und eben dadurch literarisch akzentuiert, „eine ausführliche Diskussion, in der Hauke seinen Plan verteidigt und Elke Einwände vorbringt“.¹⁸ Sie gibt manches zu bedenken, neben Kosten und technischen Schwierigkeiten vor allem den Widerstand der Dorfgemeinschaft¹⁹: „Sei nicht zu rasch, Hauke; das ist ein Werk auf Tod und Leben; und fast Alle werden dir entgegen sein, man wird dir deine Müh und Sorg nicht danken!“ (S 692) Ihr Blick ist deshalb „sorgvoll“ und das begründete Unbehagen ringt ihr einen „Seufzer“ (S 693) ab. Elke sei in der Sache „distanziert und skeptisch“, so befindet Paefgen: „Und der Bau des neuen Deiches bleibt überladen mit Bedenken und Zweifeln.“²⁰ Die Wertung wäre zwiespältig: vernünftiges Korrektiv der Realisierbarkeit oder Mangel an utopischem Vermögen?

Im Übergewicht der Amtsgeschäfte und des technizistischen Kalküls hat man vernachlässigt, dass der Architekt Hauke Haien durchaus eine baulich-soziale Vision entwickelt. Anzeichen dafür ist die Eingebung, der sich das gewagte Unternehmen verdankt: „Ein anderer Gedanke, den er nur halb ausgedacht und seit Jahren mit sich umhergetragen hatte, [...] bemächtigte sich seiner jetzt aufs Neue und mächtiger als je zuvor“ (S 689f.). Um das utopische Denken zu kennzeichnen, wird in der Vorphase des daraus entspringenden Projekts erwähnt, dass der Blick Haukes „ins Weite“ (S 689) schweift, in den Raum der Zukunft und der Möglichkeit. Damit hätte man gewissermaßen die konträre Geste zu Elkes Kopfschütteln; der in die Ferne schauende Mann bereitet ihr Sorge: „Was hast du, deine Augen sehen so ins Weite?“ (S 689) Die gesellschaftliche Dimen-

¹⁸ Paefgen: Frauen, die rechnen, und Männer, die nicht (mehr) reden können, S. 81.

¹⁹ „Und die ungeheuren Kosten? Hast du das bedacht?“ (S 693)

²⁰ Paefgen: Frauen, die rechnen, und Männer, die nicht (mehr) reden können, S. 82.

sion der Konstruktion offenbart sich zwingend in Haiens Rede vor dem Rat der Deichgevollmächtigten. Er hat seinen Entwurf vor der „Gesellschaft“ (S 707), vor den versammelten Vertretern der Dorfgemeinschaft zu rechtfertigen. Soziale, nicht allein technologische Rationalität steht auf dem Prüfstand. Im Verlauf des Treffens geht der Deichgraf mit Sachverstand auf die Einzelheiten der Durchführung ein, zuerst aber stellt er seinen Zuhörern das Ideal eines auch in Zukunft unbedrohten Lebens in Aussicht:

[V]or dreißig Jahren ist der alte Deich gebrochen; dann rückwärts vor fünfunddreißig, und wiederum vor fünfundvierzig Jahren; seitdem aber, obgleich er noch immer steil und unvernünftig dasteht, haben die höchsten Fluten uns verschont. Der neue Deich aber soll trotz solcher hundert und aber hundert Jahren stehen; denn er wird nicht durchbrochen werden, weil der milde Abfall nach der Seeseite den Wellen keinen Angriffspunkt entgegenstellt, und so werdet ihr für Euch und Eure Kinder ein sicheres Land gewinnen [...]; das ist es auch, was ihr zu Eurem eigenen Vorteil einsehen solltet! (ebd.)

Obwohl der Ingenieur genau sagen kann, weshalb der Neubau halten wird, klingt sprachlich in den „aber hundert Jahren“ oder im Tempus von „er wird nicht durchbrochen werden“ eine visionäre Sichtweise an, wodurch über bloße Machbarkeit hinaus eine bessere Daseinsform in Reichweite rückt. Diese ideale Perspektive sowie die gattungstypische Struktur der Gegenbildlichkeit²¹ alter Deich–neuer Deich ist für den Geschlechtervergleich ausreichend, auch ohne eine vollwertige, ausgearbeitete Utopie im *Schimmelreiter*.²²

Wie aber steht es mit dem sozialen Weitblick der Frau? Sie selbst scheint ihn sich nicht recht zuzutrauen: „Ich kann ja auch nur rechnen“ (S 662). Trotzdem bleibt ihr Denken keineswegs in der Gegenwart oder bei der Hauswirtschaft stehen. Als Beraterin ist Elke, wie das längere Gespräch mit ihrem Mann gezeigt hat, für Risikoabschätzung zuständig, für die Reflexion der Komplikationen, aller nicht-idealen Begleitumstände und Folgeerscheinungen. Eine andere, gute Ordnung des Zusammenlebens liegt hingegen nicht in ihrer Vorstellungskraft. Außerdem schlägt das Gendering des Weiblichen als irrational in jenen Aus-

²¹ Vgl. Wilhelm Voßkamp: Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien. In: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Hrsg. von Arpad Benath u.a. Tübingen 2006, S. 215-226, hier S. 217.

²² Segeberg erkennt den utopischen Horizont der Erzählung in einer – vorerst nicht erfüllten – „soziale[n] Einbettung rechenhafter Technik“. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, S. 106. Roebing nimmt eine „angedeutete Versöhnung“ zwischen Männlichem und Weiblichen wahr. Roebing: „Von Menschenträgik und wildem Naturgeheimnis“, S. 209. Möglich werde dies auf narrative Weise, nämlich durch die „ansatzweise[] Integration“ (ebd., S. 213) von Erzählstimmen beiderlei Geschlechts.

nahmesituationen wieder durch, in denen Elke nachgerade in die Zukunft sehen kann, statt sie lediglich zu bedenken. Eine „Vorahnung“ (S 682) kündigt ihr zunächst den Tod des Vaters an; zur gefühlsmächtigen Furcht gesteigert ist dieses Gespür für das Kommende im Kindbettfieber. In einem von „Phantasien“ (S 715) getrübt, hoch erregten Zustand statt bei vollem, vernünftigen Bewusstsein sieht sie die Katastrophen voraus: den Bruch im Deich, den Untergang des Schimmelreiters: „Wasser! Das Wasser!“ wimmerte die Kranke. „Halt mich!“ schrie sie; „halt mich, Hauke!“ Dann sank die Stimme; es klang, als ob sie weine: „In See, ins Haf hinaus? O lieber Gott, ich seh ihn nimmer wieder!“ (ebd.) Obwohl hier der persönliche Verlust im Vordergrund steht, erweist sich ihre Zukunftsschau als Verlängerung weiblicher Utopie-Kritik. Dadurch wird fraglich, wie man die Wendung in den – sich immerhin bestätigenden – Wahn bewerten soll. Die mehr als skeptische Haltung zum ideal gedachten Deichbau, die in Elkes klugem Kopf ihren Ursprung hat, wird zwar bestätigt, aber auch pathologisiert. Vielleicht betont jene Kindbettszene deshalb weibliche Ohnmacht, um den konventionellen Ausgleich dafür zu schaffen, dass der Autor Storm eine zu seiner Zeit noch ungewöhnliche, weil erklärtermaßen rational begabte Frauenfigur präsentiert.

Am *Schimmelreiter* war zu beobachten, dass sich in der Frage des Utopischen die weibliche Komponente der Kritik von einem männlichen Visionären unterscheidet, wenn darunter die Fähigkeit verstanden wird, Vorstellungen oder regelrechte Programme des allerbesten Gemeinwesens zu entwickeln. Damit macht sich die je verschiedene Sicht auf das Soziale stärker geltend als technische Fertigkeiten oder rechnerische Rationalität, welche bei der Frau des Baumeisters sehr wohl vorhanden ist. Auch der Blick in die Zukunft bleibt keineswegs dem Mann vorbehalten; für Elke Haien nimmt er allerdings die Qualität der Furcht vor dem Unheil an und zieht somit die Gender-Differenz zu einer planenden Vorwegnahme idealer Zustände. Dass die zeitliche Ausrichtung auf das Zukünftige anhand beider Geschlechter und trotz ihrer Pathologisierung merklich hervortritt, verdankt sich womöglich einem Zug des utopischen Genres, wie es Wilhelm Voßkamp maßgebend typologisch bestimmt hat.

Er hält fest, dass seit dem 18. Jahrhundert „die kritisch-konstruktive Negation und Ordnungsstiftung durch ein anderes dominantes Prinzip, das der Antizipation, ergänzt oder ersetzt wird und damit den literarischen Typus der *Zeitutopie* entstehen lässt“.²³

²³ Voßkamp: Bild und Gegenbild, S. 220.

Der Exkurs in die moderne Gattungsgeschichte gehört nicht nur in zeitlicher Hinsicht zur Sache. Er kann auch verdeutlichen, dass die geschlechtliche Codierung etwas ausdifferenziert, was in dieser Ausdifferenzierung dennoch eine Einheit bildet. Es muss dabei kein Hindernis sein, dass Storms Novelle keine Utopie im Gattungssinne darstellt. Gleichwohl steht es dem Text offen, das Problem des Utopischen in einem literarisch vorgeformten Horizont zu verhandeln. Das im Zitat erwähnte „kritische“ Moment negiert vorerst wohlge-merkt nur die gesellschaftliche Wirklichkeit. Allenfalls ließe sich dazu sagen, dass der bloßen Verneinung, Attribut der Ehefrau des Architekten, die definiti-ongemäße „konstruktive“ Leistung mangelt. Mit Elke und Hauke Haien als Paarung statt als Gegensatz kommt hingegen eine weitere Ausprägung des Kritischen ins Spiel, welche für die Modernisierung des Genres nicht weniger kennzeichnend ist als der antizipatorische Zeitfaktor. Voßkamp erkennt eine „unabgeschlossene Dialektik von Utopie und Utopiekritik“.²⁴ Diese gattungsin-terne Auseinandersetzung erfüllt sich keineswegs nur im Subgenre der Dysto-pie, dem sozialen Schreckbild.²⁵ Die dialektische Struktur entsteht vielmehr dadurch, dass schon innerhalb des utopischen Werkes reflektiert wird, ob das fiktionale Ideal der Prüfung auf eine zum Besten eingerichtete Gesellschaft und Lebenswelt standhält. Textübergreifend zeigen sich „spezifisch anti-utopische[] Argumentationsmuster“²⁶; bestimmte Werte und deren Realisierungsformen werden in und aus der literarischen Tradition heraus fragwürdig.

Die eheliche Figuration im *Schimmelreiter* entspricht dem bis zu einem gewis-sen, jedenfalls der Abstraktion bedürftigen Grad. Da der Deichgraf nur im Ansatz sozialprogrammatisch tätig wird, bietet sich kaum eine anti-normative Angriffsfläche. Seine Frau hält schließlich nicht für falsch, was er vorhat; sie zweifelt lediglich an der Umsetzbarkeit angesichts der negativen sozialen Ausgangssituation. So wenig ihre Argumente an sich utopiekritisch sind, so sehr fungiert ihr Zugang des Hinterfragens bis hin zu den krankhaften, aber wahren Schreckensvisionen als prinzipielle Ergänzung zur vorwegnehmenden Ord-nungsstiftung der Deichbaupläne. Dies wird im Gespräch und im liebevollen Zusammenhalt des Paares offenbar; es tut sich ebenso darin kund, dass Antizi-

²⁴ Ebd.

²⁵ Zur Bestimmung und Eingliederung des Dystopischen vgl. Norbert Elias: Thomas Morus' Staats-kritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdiszipli-näre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 2. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Frankfurt/M. 1982, S. 101-150.

²⁶ Stephan Meyer: Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung. Frankfurt/M. 2001, S. 15.

pation in männlich-rationaler und weiblich-irrationaler Variante doppelt erscheint. Wie es der dialektischen Anlage zukommt, ist die daraus resultierende Zusammengehörigkeit nur aufgrund eines Widerspruchs, hier aufgrund der kritisch-visionären Spannung zu denken. Der Vorschlag im Verhältnis zur Gattungsgeschichte geht dahin, die zugleich aufbrechende Kluft zwischen den Geschlechtern als Symptom zu begreifen: Storms *Schimmelreiter* hat ein Gespür für die andauernde Krise der modernen Funktion des utopischen Denkens in der Literatur.

II.

Vor ganz anderen Aufgaben als ihr früherer Vorläufer im literarischen Heldenfach des Baumeisters steht die Titelfigur in Brigitte Reimanns weiblichem Bildungsroman *Franziska Linkerhand* (zuerst 1974): Nicht Bezwingung der Naturgewalten durch die Kulturtat des Ingenieurs, sondern Städtebau unter den Bedingungen des realen Sozialismus ist aktuell. Trotzdem wird zu Tage treten, dass die utopische Gender-Differenzierung mit Storms Text übereinstimmt. Diese Kontinuität, zu der sich Reimanns Erzählen allerdings analytisch statt bestätigend verhält, mag umso mehr überraschen, als die soziale Gleichstellung der Frau im späten 20. Jahrhundert immerhin weit genug vorangeschritten ist, um eine Architektin zur Hauptfigur zu machen und ihre vom Scheitern bedrohte berufliche Tätigkeit in den Brennpunkt des Romans zu rücken. Nach einer ersten Anstellung beim Neubau des Leipziger Gewandhauses geht Franziska Linkerhand freiwillig ins provinzielle Neustadt, um dort an der Planung und Ausführung einer Mustersiedlung mitzuarbeiten, ein urbanes Projekt im sozialistischen Geist der DDR. Im fünften und sechsten Kapitel, in der Neustädter Erzählgegenwart, wird jene Gruppe eingeführt, der dieselbe Unterscheidung zugrunde liegt wie der bauutopischen Handlung im *Schimmelreiter*. Der Geschlechter-Unterschied wird nun aber als Zuschreibung von Merkmalen kenntlich, welche den kulturellen Konstrukten von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ entspricht und diese zugleich durchkreuzt.

Bei Storm gibt es ein einziges Paar in seiner Gegensätzlichkeit; bei Reimann sind mindestens vier Figuren beteiligt: Sie formen überdies kein statisches Quadrat, vielmehr ergeben sich wechselnde Dreieckskonfigurationen oder instabile Paarungen. Eine dieser Beziehungen entsteht zwischen Linkerhand und ihrem Chef, dem Bauingenieur Schafheitlin. Der kann nicht dulden, dass

seine Mitarbeiterin das städtebauliche Ideal und somit die gesellschaftliche Utopie hinter der Architektur verwirft. Als er nach Franziskas „Eindruck“ von Neustadt fragt, antwortet sie: „Entsetzlich“ und „Einfach das Letzte!“²⁷ Dies bedeutet keineswegs, dass *er* die utopische Gesinnung besitzt, während *ihr* der Sinn dafür fehlt. Schafheutlin wird gerade als stocknüchterner Zeitgenosse gekennzeichnet: Neustadt sei mitnichten ein „Experimentierfeld“ (FL 153); er rät, „keine überspannten“ Erwartungen (ebd.) an das Ganze zu richten. Franziska wiederum ist nicht nur Stimme der Kritik, als Erzählerin reflektiert sie anderenorts über den Vorzug des Entwurfs gegenüber der exakten Planzeichnung: „Entwürfe [...] sind immer schöner und mutiger, sie schweifen ungesesselt durch ein Phantasiereich wie Sommerwolken“ (FL 44); erhehend sei der „Augenblick, wenn du mit dem Stift die erste Linie ziehst“ (ebd.), „das schwebt noch zwischen Zufall und Probe und allen großen Möglichkeiten“ (FL 45).

Den Hang zum künstlerischen Möglichkeitsdenken teilt die Architektin Linkerhand mit ihrem Mentor Professor Reger.²⁸ Schafheutlin ist der Mann wegen seiner „illuminierten Ideen“ (FL 152) ein Dorn im Auge. Man erfährt noch dazu, dass sich Reger ästhetisch, d.h. zugleich politisch nicht konform verhalten hat, wofür er auf einer Parteisitzung gerügt wird. Franziska verteidigt leidenschaftlich die ebenso utopische wie kritische Position ihres ehemaligen Lehrers, sowohl gegen den Idealstaat als auch gegen den „nüchternen Tatmenschen“ (FL 168) Schafheutlin: „[I]ch finde die ganze Plenartagung eine Schweinerei, und ich finde, daß Reger in seinem kleinen Finger mehr Verstand und Phantasie hat als alle diese Buchhalter der Baukunst“ (ebd.). Die weibliche Heldin wertet somit das Ökonomisch-Pedantische ab und bejaht eigenständig, wenngleich im Namen ihres männlichen Vorbildes, die utopische Tradition der Architektur, „Verstand und Phantasie“. Zum Zeichen, dass sich Reger seinerseits der Avantgarde mitsamt ihrem Utopiebewusstsein verschrieben hat, dient die so genannte „Gropius-Krawatte“ (FL 106): Der fiktive Baumeister trägt nicht nur einen Schlips im Stil des Bauhaus-Gründers, er kennt ihn, wie seine Schülerin versichert, persönlich: „[E]r hat mit ihm gesprochen, mit unserem fernen Stern, und Gropius hat ihm die Hand gegeben, und Niemeyer und noch ein paar von den

²⁷ Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand. Berlin 1974, S. 158; im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert unter der Sigle FL. Die Eingriffe der Zensur rückgängig machende Neuausgabe von 1998 wird nicht herangezogen, da die analysierte Geschlechterkonstellation unabhängig von den Änderungen besteht.

²⁸ Zum lediglich indirekten – über Christa Wolf vermittelten – Einfluss Ernst Blochs auf das Schreiben Reimanns vgl. Barbara Wiesener: Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte. Das Utopische im Werk Brigitte Reimanns. Diss. Potsdam 2004, S. 21.

Ganz Großen Männern –“ (FL 106f.). Spätestens die Großschreibung stellt klar, welches Gender bis dahin utopisch gebaut hat.

Die modische Signatur der Krawatte oder auch der „nett gepunkteten Gropius-Fliege“ (FL 166) ist ein weiteres Text-Signal dafür, dass die visionäre Orientierung des Bauwesens männlich fixiert ist – und zwar, wie am *Schimmelreiter* gesehen, nicht erst seit dem Bauhaus, sondern bereits in der Ära davor. Doch zeigt *Franziska Linkerhand* mit dem genannten Leitmotiv zusätzlich an, dass die vermeintliche Eigenschaft dem Geschlecht nicht von Natur aus beikommt, sondern kulturell gewissermaßen ‚angelegt‘ wird, wie ein Kleidungsstück. Dazu passt, dass Schafheutlin der Haarschnitt der Linkerhand unheimlich ist, ihre „drollige Bubenfrisur“ (FL 152); dahinter könnte sich eine weitere Anspielung auf das Bauhaus-Jahrzehnt verbergen. In einer Steigerung von der Mode zur körperlichen Eigenheit, vom kulturell Angenommenen zum natürlich Gegebenen sind einem Planer im Team Schafheutlins die „Männerhände“ seiner Kollegin „schon immer bedenklich erschienen“ (FL 221). Damit werden weniger Tatsachen als männliche Wahrnehmungen wiedergegeben. Dies zielt darauf, dass es nur unter der Vorstellung von Männlichkeit möglich ist, Franziska als „glänzende Theoretikerin“ (FL 226) zu loben. Die Gelobte kommentiert: „Ich war die Beste in Mathematik, und soviel ich weiß, hat meine Weiblichkeit nicht darunter gelitten“ (FL 226f.).

Folglich repräsentiert die Protagonistin den romaninternen Maßstab, welche Kombinationen von Kompetenz und Geschlecht sich entgegen den hergebrachten Erwartungen eben nicht ausschließen, so mathematische Begabung und frauliche Ausstrahlung. Trotz der eingebauten Gegensicht scheint die Gender-Spaltung der literarischen Einheit von Utopie und Kritik im 20. Jahrhundert kulturell schon so weit verankert zu sein, dass sie sogar ohne Bindung an eine Figur und ihr geschlechtliches Rollenverhalten auskommt. Das geht aus dem Fortgang des Streits zwischen Linkerhand und ihrem Chef hervor; Schafheutlin wehrt sich gegen den Vorwurf, Neustadt sei „[e]ntsetzlich“, mit folgender Widerrede:

In Zukunft behalten Sie Ihre vorschnellen Urteile bitte für sich. [...] Erst wenn Sie unsere Probleme in ihrer Gesamtheit erfaßt haben, können Sie begreifen, warum wir auf unsere Leistungen stolz sind [...]. Für sachliche Kritik sind wir aufgeschlossen, aber wir haben keine Zeit, uns um das elegante und unfruchtbare Geschwätz über Miseretheorien zu kümmern. (FL 167)

Zu hören ist neben der Parteilinie die symbolische Diskriminierung: Anti-utopische Theorien werden als „unsachlich“ degradiert und verweiblicht: „unfruchtbar“, „elegant“, „Geschwätz“. Das Urteil der jungen Architektin gilt als inkompetent und „vorschnell“, weil ihr laut Schafheutlin der nötige Überblick auf die „Gesamtheit“ des Sozialen fehlt.

Es bestätigt sich, dass die Konfliktlinie – ganz wie im *Schimmelreiter* – nicht so sehr entlang der Technik oder dem Vorwissen der Mathematik verläuft, sondern gemäß dem gedanklichen Zugriff auf die Gesellschaft und der baulichen Gestaltung ihrer dadurch legitimierten Zukunft. Im erzählten Kontext der 70er-Jahre-DDR sind zudem Gender-Stereotypen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts reaktualisiert. Kritik gerät dabei in die Nähe eines Dekadenz-Phänomens. Der Dandy und Frauenliebling Jazwauk, Linkerhands Kollege, hat nach eigener Aussage keinen Bedarf an Idealen. Er bekennt dagegen sein „Faible für Innenarchitektur“ (FL 211), obendrein die „Neigung für Kunstgewerbliches“ (FL 213). Jazwauk berät seine weibliche Begleitung „gern beim Einkaufen“ (ebd.) und fährt ein, nach Franziskas Empfinden, „schwul[es]“ (FL 209) Auto. Es könnte nicht deutlicher sein, dass der effemierte Mann am weitesten von der Utopie wie auch von deren kritischer Reflexion entfernt ist. Bei seinen professionellen Vorlieben denkt man unweigerlich an das Bauhaus, an die faktische Trennung zwischen kunstgewerblichen Frauen- und baukünstlerischen Männerklassen. Dass der Erzähltext jener Differenzierung auf den Grund gehen will, statt Klischees zu reproduzieren, suggeriert an dieser Stelle die unentschiedene Geschlechteridentität Jazwauks.

Mittels mehrerer Strategien wird die Gender-Differenz des Utopischen durchschaubar und veränderbar. Zum einen ist die diskursive Produktion der Merkmale akzentuiert: Über die Sprache Schafheutlins und den kulturhistorischen Hintergrund des Bauhauses erschließt sich die Gemachtheit der Zuordnungen. Zum anderen findet im Viereck so mancher Rollentausch statt. Der pedantische Planungschef darf den Gropius geben, sofern er es unternimmt, trotz aller Unvollkommenheiten eine Idealstadt zu bauen, wobei er auch in Technik und Stil die Nachfolge der Weimarer Architekturschule antritt. Während Linkerhand gegenüber ihrem Vorgesetzten hartnäckig die Fehler des Konzepts aufzeigt, hält sie vor Jazwauk den Utopie-Gedanken hoch, getreu Professor Reger, der selbst quer zur staatlich-ästhetischen Ideologie steht. Wechselnde Allianzen und Gegnerschaften demonstrieren die Zusammengehörigkeit von Gesellschaftsideal und kritischem Vorbehalt, wie sie die utopische Literaturgattung gewährt, wie sie aber in der politischen Situation der DDR uner-

wünscht sein musste.²⁹ Anhand der Gender-Kriterien gerät diese verlorene Einheit in den Blick.

Franziska Linkerhand spielt nicht nur in den einzelnen Konfigurationen das Utopische aus; vielmehr ist der gesamte Text in seiner Machart davon erfasst.³⁰ Die Erzählerin Franziska schreibt einen programmatischen Satz, der für ihr Handeln als Architektin ebenfalls Gültigkeit besitzt: „Es muß, es muß sie geben, die kluge Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiter lebendiger Straße, zwischen dem Notwendigen und dem Schönen“ (FL 638f.). Obwohl der narrative Modus des Erinnerns mit zur Zeitstruktur des Romans gehört,³¹ lässt sich doch nicht nur im Figurenbezug behaupten: „Die Zukunft bleibt für die Ich (Sie)-Konstituierung von Franziska ein wesentliches Element“.³² Daran kann der problembezogene Fortschritt im Vergleich zu Storms Frauengestalt der „klugen“ Rechnerin recht genau abgelesen werden.³³ Erstens wird das antizipatorische Prinzip am weiblichen Exempel nicht länger marginalisiert, pathologisiert oder irrationalisiert; stattdessen setzt es sich als ästhetische Form durch. Die zentrierende weibliche Erzählstimme³⁴ erhebt endlich den Anspruch, die Erscheinungsweise der Zukunft zu theoretisieren.

Franziska Linkerhand, wie auch ihre Autorin, identifiziert sich mit architektonischer Utopie und übt zugleich Kritik an städtebaulichen Idealen³⁵; in ihr ist solchermaßen der symbolische Unterschied der Geschlechter wieder vereint. Über dem Sprung im Vergleich zu Elke Volkerts und Hauke Haien darf nicht

²⁹ Vgl. Wiesener: Von der bleichen Prinzessin, S. 9. „Das Ärgernis besteht hierbei weniger in der Antizipation des Zukünftigen im Sinne Ernst Blochs als in deren kritischer Potenz.“

³⁰ Zu Metaphern und Motiven vgl. Maria Brosig: „Ein neues Haus ist Luthers Apfelbaum.“ Vom Bäumeplanzen und Häuserbauen, Schifffahrt und Fliegen – Hoffnungsbilder im Wandel im Roman „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann. In: Lesarten. „Franziska Linkerhand“. Kultbuch einer Generation? Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2001, S. 43-55.

³¹ Vgl. Maria Brosig: „Immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch.“ Zu Form und Struktur des Romans „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann. In: Bircken/Hampel (Hrsg.): Lesarten, S. 78-102, hier S. 88-90.

³² Wiesener: Von der bleichen Prinzessin, S. 152.

³³ Die Gleichheit der Adjektive bestärkt die intertextuelle Lektüre; das Beiwort hat sich überdies von der bloßen Eigenschaft Elkes zum theoretischen Sprachgebrauch Franziskas verschoben.

³⁴ Zur narrativen Komplexität vgl. Helen L. Jones: Narrative Structure and the Search for the Self in Brigitte Reimann's *Franziska Linkerhand*. In: German Life and Letters 51 (1998), S. 383-397.

³⁵ Zu Reimanns architekturkritischer Betätigung vgl. Eva Kaufmann: Architektur, Literatur und Utopie. In: Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg, 2003. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2005, S. 108-121, hier S. 112: „Mit ihrer öffentlichen Einmischung machte sie sich zum Anwalt vieler, die ihr Unbehagen daran, was und wie gebaut wurde, nicht artikulieren konnten.“

übersehen werden, welche Widerstände Mitte des 20. Jahrhunderts und unter den besonderen Umständen der DDR noch immer zu überwinden sind, um jene diskursive Stellung einzunehmen.³⁶ Der Text *Franziska Linkerhand* könnte deshalb Fragment geblieben sein, weil er gegen die Zensurvorgaben des „sozialistischen Realismus“ wie auch gegen „überlieferte Geschlechterstereotypen“³⁷ angehen musste. Die Romanfigur erhebt auf urbanistischen Konferenzen ihre Stimme, sie schreibt überdies

ein Buch über Architektur, doch erfährt der Leser kaum etwas über dessen Inhalt. Die narrative Struktur des Romans ist dadurch bestimmt, dass die Versuche, an diesem Buch zu arbeiten, immer wieder durch „Abschweifungen“, das Einbrechen eines Assoziationsstroms untergraben werden, der einen Raum für die Erinnerungen der Protagonistin eröffnet.³⁸

Auch „shifts between the first and third person“³⁹ in der narrativen Form zeigen an, dass aus der Gender-Spannung und dem Versuch, sie zu überwinden, ein nicht vollkommen auflösbares, aber produktives Erzählproblem erwächst. Wieseners Resümee gerät zu negativ: „An der Reibungsfläche zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zermürben sich Brigitte Reimann und Franziska Linkerhand gleichermaßen.“⁴⁰ Jones' Erzählanalyse deutet mehr auf den Prozess einer zunehmenden Selbst-Identifizierung der weiblichen Stimme hin,⁴¹ die sich mit ihrem zukunftsgerichteten Schreibprojekt angesichts der genderhistorischen Vergangenheit viel vorgenommen hat. Dabei bedeutet es Privileg und Neuerung, dass eine weibliche Hauptfigur bzw. Erzählerin die Dialektik des Utopischen konflikthaft austragen darf.

³⁶ Zur Konjunktur des utopischen Denkens in der Architekturtheorie seit der Avantgarde schreibt Kaufmann: „Gemeint sind dabei nicht Technik-Utopien, sondern Utopien mit vornehmlich sozialen Aspekten.“ Ebd., S. 108. Genauso geht es Linkerhand um eine Reflexion der baulichen Einrichtung des Zusammenlebens.

³⁷ Withold Bonner: Die *Spur der Steine* von einem *Haus am Rande der Stadt* zu *Franziska Linkerhand*. In: Bircken/Hampel (Hrsg.): *Architektur und Literatur*, S. 82-95, hier S. 93.

³⁸ Ebd., S. 82.

³⁹ Jones: *Narrative Structure in Franziska Linkerhand*, S. 384. Genauer beobachtet: „the closer the past events are to the narrative present, the more subjective the third-person voice becomes“ (ebd., S. 390).

⁴⁰ Wiesener: *Von der bleichen Prinzessin*, S. 158.

⁴¹ Auf die Findung der Geschlechteridentität in Franziskas Kindheit geht Wiesener ein (vgl. ebd., S. 175f.). Es wird deutlich, dass ein Mädchen männliche Rollen genauso annehmen kann wie weibliche; das dort häufige Masken-Motiv spricht erneut für das Gender-Bewusstsein des Romans.

III.

Die Genderfrage auf dem Feld technologischer Zukunftsgestaltung betrifft nicht nur die Ausübung technischer Berufe, sondern auch eine genderspezifisch eingeschränkte Lizenz zum utopischen Denken. Die vergleichende Lektüre von Storms *Schimmelreiter* und Reimanns *Franziska Linkerhand* sollte eine kulturhistorische Tiefenanalyse befördern, die der Frage nachgeht, welches Ensemble von Unterscheidungen den Geschlechterzugang zu Technikzukünften regelt. Es entspricht den Erwartungen, dass Reimann eine weibliche Angleichung an die männliche Verbindung aus Bautechnik und sozialem Entwurf erzählt. Die professionelle Gleichstellung ist mittlerweile gegeben, ebenso wie ein größeres Spektrum an Rationalität, das utopisch denkenden Frauen zugestanden wird: Deren visionäre Schau nimmt nicht länger bloß das Negative vorweg. Dennoch gibt die jüngere Erzählversion weniger den Stand der Dinge wieder als eine Möglichkeit sowie Gründe dafür, weshalb diese im 19. Jahrhundert und noch in der Ära des Bauhauses so nicht existierte. Aus den literarischen Fallstudien erklärt sich, warum Architektinnen in der Theorie des Bauens nur ausnahmsweise durchdringen. Da das Geschlecht der Utopie-Kritik über die Epochen hinweg als weiblich festgeschrieben worden ist, begehen baulich geschulte Vordenkerinnen des Sozialen bis heute eine gewisse diskursive Grenzüberschreitung. Und doch lassen sich Gegengewichte aufbieten, die sogar auf das eingangs genderpolitisch gerügte Bauhaus zurückgehen.

Um wie zu Beginn den literaturwissenschaftlichen Blickwinkel kulturgeschichtlich zu erweitern, stehen am Schluss einige genderhistorische Schlaglichter auf den Bereich der Baukultur. Genauer geht es um Fälle, in denen der architektonische und daher technisch geprägte Hintergrund mit der in dieser Sparte verbreiteten Ambition zusammentrifft, ein Gesellschaftsideal zu entwerfen. Eine der wenigen Weimarer Schülerinnen, die baulich tätig wurden, war Karola Bloch. Es darf lediglich als Hintergrundinformation dienen, dass sie unterdessen mit Ernst Bloch verheiratet war, folgen doch neuere (Nischen-) Publikationen der Absicht, sie in ihrer eigenständigen Arbeit als Architektin, Publizistin und sozialistische Aktivistin (die „rote Karola“) zu würdigen. Mit der fiktiven Linkerhand hat Bloch zum einen die kritische Sicht auf Realitäten und ideale Fixierungen des sozialistischen Staates gemein, nicht allein in baupolitischen Angelegenheiten. Dass sie zum anderen keineswegs auf die Vision einer besseren Gesellschaft verzichten wollte, bezeugt der Titel einer Erklärung, die sie einige Jahrzehnte nach ihrem Wechsel nach Westdeutschland mit Gleichgesinn-

ten verfasst hat: „Freiheit für die Fantasie. Erklärung ehemaliger DDR-Bürger (1987)“.⁴² Im Blick auf die nähere Vergangenheit finden sich demnach durchaus einzelne Frauengestalten im Bauwesen, die den „Großen Männern“ (Professor Reger, Planer Schafheutlin), um nochmals Reimanns Protagonistin zu zitieren, die utopisch-sozialtheoretische Vorherrschaft nicht einfach überließen. Gleichwohl bleibt es bezeichnend, dass sie niemals annähernd denselben kulturellen Status erreicht haben wie etwa Gropius oder Ernst Bloch.

Um nicht nur den Bauhaus-Bogen zu schließen, sondern zum Ende des Beitrags auch in der Gegenwartskultur anzukommen, sei eine jüngst erschienene Sammlung mit Statements und abgebildeten Bauwerken von Architektinnen vorgestellt: *Architektur – eine weibliche Profession* (2011). Der proklamatorische Titel gibt bereits zu verstehen, dass die Gender-Gleichheit in diesem Beruf nach wie vor fraglich ist, obwohl zahlreiche Studentinnen des Fachs genauso gut dafür qualifiziert sind wie ihre männlichen Kommilitonen, obgleich spät genug einzelne Frauen in die Riege der internationalen Stararchitekten aufgestiegen sind. Eine Antwort auf der Suche nach den Ursachen steht zwischen den Zeilen des Vorworts: Angesichts des sozialen wie des eigenen institutionellen Wandels müsse die Disziplin des planenden und entwerfenden Bauens „Verantwortung“ übernehmen:

Architektur, Städtebau usw. schaffen die Grundlage für Wohlbefinden, Wahrnehmung, Bewegung, Wachstum, Entwicklung etc., die Matrix für gesellschaftliches Leben und die Bedingung für soziale Verknüpfungen. Gestaltende Partizipation aller gesellschaftlichen Gruppen in Relation zu ihrer gesellschaftlichen Präsenz ist bei weitem noch nicht selbstverständlich.⁴³

In dem zitierten Band, der ein weibliches Selbstbild der Branche zusammenträgt, gibt es zwar kritische Gender-Reflexionen und mit eigenen Projekten illustrierte bauästhetische Vorschläge von Architektinnen; es fehlen aber theoretische Texte, die darüber hinaus die Form der Gesellschaft in den Blick nehmen und ein gebautes Zukunftsszenario entwickeln. Dagegen bringt der Gründer und Namensgeber der Bjarke Ingels Group (B.I.G.) ohne Bedenken ein utopisches Manifest heraus und stellt sich in eine Reihe mit durchweg männli-

⁴² Vgl. Irene Scherer, Wolf Schröter (Hrsg.): Karola Bloch – Architektin, Sozialistin, Freundin. Eine Neuentdeckung des Wirkens der Bauhaus-Schülerin. Mössingen-Talheim 2010. Dass diese und die vorherigen Veröffentlichungen zum Thema nicht in einem größeren Verlag erscheinen, spricht für sich.

⁴³ Tanja Kullack: Vorwort. In: *Architektur – eine weibliche Profession*. Hrsg. von ders. Berlin 2011, S. 6-9, hier S. 6.

chen Programmatikern seit der Avantgarde.⁴⁴ Selbst wenn es im Theorie-Teil des Comicbuchs um den Anspruch der Entwurfstechnik geht statt um eine idealen Bauweise, bleibt das Visionäre zumindest in diesem Fall jenem Geschlecht vorbehalten, das sich mit den Bildern des Herrn Ingels und seiner Vorgänger präsentiert. Die alte Arbeitsteilung der Technikzukünfte in einen Idealismus technischer Machbarkeit auf männlicher und Risikokritik auf weiblicher Seite – wie sie noch im *Schimmelreiter* anzutreffen war – gilt gegenwärtig nicht mehr. Dennoch wird die Doppelbedeutung der „Matrix“⁴⁵ als Logik der Konstruktion und als Organisationsform des Sozialen mit utopischem Potenzial von Architekten und Architektinnen auf unterschiedliche Weise artikuliert. Die darin wiederholte nicht-technische Differenz hat ihre literarisch bezeugte kulturelle Vorgeschichte.

⁴⁴ Vgl. Bjarke Ingels: *Yes Is More. An Archicomic on Architectural Evolution*. Kopenhagen 2009.

⁴⁵ Vgl. das bereits angeführte Zitat von Kullack: Vorwort, S. 6.

Literaturverzeichnis

- Adler, Bruno (Hg.): Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von Peter Hahn. München 1986.
- Baumhoff, Anja: The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 199-1932. Frankfurt/M. 2003.
- Bonner, Withold: Die Spur der Steine von einem Haus am Rande der Stadt zu Franziska Linkerhand. In: Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg, 2003. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2005, S. 82-95.
- Brosig, Maria: „Ein neues Haus ist Luthers Apfelbaum.“ Vom Bäumeplanzen und Häuserbauen, Schifffahrt und Fliegen – Hoffnungsbilder im Wandel im Roman „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann. In: Lesarten. „Franziska Linkerhand“. Kultbuch einer Generation? Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2001, S. 43-55.
- Dies.: „Immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch.“ Zu Form und Struktur des Romans „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann. In: Lesarten. „Franziska Linkerhand“. Kultbuch einer Generation? Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2001, S. 78-102.
- Elias, Norbert: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 2. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Frankfurt/M. 1982, S. 101-150.
- Frühwald, Wolfgang: Hauke Haien, der Rechner. Mythos und Technikglaube in Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Hrsg. von Jürgen Graevenitz und Gerhard von Brummack. Tübingen 1981, S. 438-457.
- Gropius, Walter: Die Neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Berlin 2003.
- Ingels, Bjarke: Yes Is More. An Archicomic on Architectural Evolution. Kopenhagen 2009.
- Jones, Helen L. Jones: Narrative Structure and the Search for the Self in Brigitte Reimann's Franziska Linkerhand. In: German Life and Letters 51 (1998), S. 383-397.

- Kaufmann, Eva: Architektur, Literatur und Utopie. In: Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg, 2003. Hrsg. von Margrid Bircken und Heide Hampel. Neubrandenburg 2005, S. 108-121.
- Kullack, Tanja: Vorwort. In: Architektur – eine weibliche Profession. Hrsg. von ders. Berlin 2011, S. 6-9.
- Meyer, Stephan: Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung. Frankfurt/M. 2001.
- Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. München 2009.
- Paefgen, Elisabeth K.: Frauen, die rechnen, und Männer, die nicht (mehr) reden können. Storms „Der Schimmelreiter“, 1888. In: (K)ein Kanon. 30 Schulklassiker neu gelesen. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Clemens Kammler. München 2000, S. 79-83.
- Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Berlin 1974.
- Roebling, Irmgard: „Von Menschentragik und wildem Naturgeheimnis“. Die Thematisierung von Natur und Weiblichkeit in „Der Schimmelreiter“. In: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Gerd Eversberg. Würzburg 2000, S. 183-214.
- Scherer, Irene; Wolf Schröter (Hrsg.): Karola Bloch – Architektin, Sozialistin, Freundin. Eine Neuentdeckung des Wirkens der Bauhaus-Schülerin. Mössingen-Talheim 2010.
- Segeberg, Harro: Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Tübingen 1987.
- Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 3. Novellen 1881-1888. Frankfurt/M. 1988, S. 634-755.
- Voßkamp, Wilhelm: Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien. In: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Hrsg. von Arpad Benath u.a. Tübingen 2006, S. 215-226.
- Wiesener, Barbara: Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte. Das Utopische im Werk Brigitte Reimanns. Diss. Potsdam 2004.

Frau rettet Welt?

Ontologisierung des Weiblichen im Ökothriller

Katrin Schneider-Özbek, Karlsruher Institut für Technologie

Im noch recht jungen Genre des Ökothrillers findet sich eine bemerkenswert geschlechtsstereotype Festlegung der weiblichen Figuren auf einen Eigenschaftskanon, der sich aus antiken Mythen speist. Die Ontologisierung des Weiblichen bezieht ihre Legitimation vornehmlich aus antiken Mythen, wie Heinz-Peter Preusser jüngst eindringlich dargestellt hat.¹ Gerade als Fruchtbarkeitsgöttinnen und damit als Verkörperung der Mutter Erde stehen Frauen für den natürlichen Prozess von Werden und Vergehen.² Neben die Gebärfunktion tritt die Rolle der Cassandra, nämlich wenn weibliche Figuren vor negativen Technikfolgen warnen. Entsprechend fruchtlos ist in Technikromanen die Suche nach einer bösen, technisierten Heldin, die das Chaos über die Welt bringen würde. Ähnlich wie schon beim sternguckenden Thales, der ohne den Hinweis seiner umsichtigen Magd fast in den Brunnen gefallen wäre,³ findet sich in der Darstellung von Technikkatastrophen häufig eine männlich konnotierte, fehlgeleitete, weltfremde Technik, der eine Art praktisches oder realistisches weibliches Prinzip gegenüber steht. Im Prinzip ist dies ein klassischer Topos der Gelehrten satire, wäre im Falle des Ökothrillers nicht ein fataler Mechanismus am Wirken, der das vermeintlich realistische Prinzip als eine verklärende Strategie benutzt, um Frauen aufgrund ihres ‚der Natur näher stehendes Status‘⁴ auf eine bestimmte Rolle festzulegen und damit radikale ökofeministische Erzählstrategien zu reaktivieren.

Den Protagonistinnen wird nämlich in zeitgenössischen Ökothrillern häufig eine die Natur bewahrende Rolle zugeschrieben – diese Rolle wird dann im Umkehrschluss auch essentialistisch festgeschrieben. Als ‚schützenswertes‘

¹ Vgl. Heinz-Peter Preusser: Kritik einer Ontologisierung des Weiblichen. Mythische Frauenfiguren als das Andere der kriegerisch-männlichen Rationalität. In: Mythos und Geschlecht. Hrsg. v. Françoise Rétif. Heidelberg 2005. S. 85-100, hier S. 85.

² Vgl. ebd., S. 89.

³ Vgl. Hans Blumenberg: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie. Frankfurt 1987.

⁴ Vgl. dazu Sherry B. Ortner: Verhält sich weiblich zu männlich wie Natur zu Kultur? [zuerst 1974] In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich u.a. Bielefeld 2010, S. 117-134.

Wesen wird ihr dabei eine vermeintlich artgemäße Verwandtschaft mit der Natur angedichtet, die sie befähigt, deren Kräfte zum Guten der Menschheit einzusetzen, notfalls mithilfe eines männlichen Beschützers, der ihr – falls nötig – seine körperliche Stärke und/oder männliche Schulter zur Verfügung stellt. So plakativ formuliert ist dieser Befund sicher erschreckend und es gilt, die auf ihn wirkenden kultursemiotischen Mechanismen näher zu beleuchten, was hier beispielhaft an Sven Böttchers dystopischem Ökothriller *Prophezeiung* [2011] sowie der Ökotope *Maeva!* [2011] von Dirk C. Fleck geschehen soll.⁵

Theoretisches Feld

Beim ‚Ökothriller‘ handelt es sich um ein recht junges Genre. Es geht dabei nicht um eine kriminalisierte Natur – ein Gedanke, der einem mit Blick auf den Urtyp, Frank Schätzing's *Der Schwarm* von 2004, vielleicht kommen könnte – vielmehr geht es um das Bedrohliche der Natur selbst, wie auch Schätzing hervorhebt.⁶ Der Ökothriller zeigt, was das Personal angeht, eine gewisse Verwandtschaft zum Zeitroman, indem besonders Stereotype gezeichnet werden, die „konventionellen Darstellungsmuster[n]“ folgen.⁷ Die scharfe Grenzziehung zwischen den Antipoden Natur/Technik, Gut/Böse, die Jürgen Heizmann herausgehoben hat, kann um die ebenso scharfe Differenzierung zwischen den Geschlechtern erweitert werden, was das Genre vor der Fragestellung von Technik und Gender ausnehmend interessant macht. Besonders relevant mit Blick auf die radikalen Strömungen des Ökofeminismus ist jene Problemlösungsstrategie des Ökothrillers, für die ein „mythisch-spiritueller Diskurs in Anspruch genommen“⁸ wird. Dies deckt sich zudem mit Tendenzen der kritischen Ökologie, wenn etwa Günther Anders „angesichts der Macht des Menschen neue Bedrohungen in eine religiöse Sprache überträgt.“⁹ Weitere erzähltechnische Merkmale werden aus den verwandten Genres gewonnen, die im Ökothriller amalgamieren: so vom Thriller – also einem speziellen kriminalliterarischen Erzäh-

⁵ Sven Böttcher: *Prophezeiung*. Köln 2011 (im Folgenden P); Dirk C. Fleck: *Maeva!* Rudolstadt 2011 (im Folgenden M).

⁶ Meike Kolodziejczyk: Die Natur schlägt zurück. FR 20.8.2008, In: *Magazin*, S. 33.

⁷ Gabriele Dürbeck und Peter H. Feindt: *Der Schwarm* und das Netzwerk im multiskalaren Raum. Umweltdiskurse und Naturkonzepte in Schätzing's Ökothriller. In: *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Hrsg von Maren Ermisch, Ulrike Kruse, Urte Stobbe. Göttingen 2010, S. 213-230, hier S. 214.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, S. 260.

len, das etwa den Determinismus, die Verkörperung der Alpträume des Lesers im master criminal oder den Bipolarismus seiner ökologischen Untergattung bedingt.¹⁰ Hinzukommen Elemente aus Science Fiction, Dokumentation und investigativem Journalismus¹¹ – zahlreiche Romane zeichnen sich gerade durch intensive Recherche aus, die auch von Seiten der Naturwissenschaften gelobt wird.¹² Es lässt sich also festhalten, dass der Ökothriller in seiner Gattungszugehörigkeit zwischen kriminalliterarischem Erzählen und Science Fiction oszilliert, dennoch aus dem Feld der reinen Unterhaltung herauszeigt, erfüllt er doch gerade mit jenen Elementen des Enthüllungsjournalismus eine für Demokratien wichtige, nicht allein pädagogische, sondern staatstragende Aufgabe – neben Judikative, Exekutive und Legislative bildet er die sog. vierte, publikative Gewalt. Auf die wichtige Rolle der *Vierte[n] Macht* verweist übrigens Dirk C. Fleck ebenfalls in seinem gleichnamigen Band, der Interviews mit deutschen Spitzenjournalisten versammelt. Er vertritt dort wie in seinen Romanen einen hohen moralischen Anspruch, geht er in der *Vierte[n] Macht* doch ebenfalls der Frage nach, „wie es um das Verantwortungsbewusstsein der betreffenden Journalisten und Funktionsträger bestellt ist.“¹³ Neben diesen Gattungsfragen gewinnen gerade vor dem Fokus von Science Fiction zwei weitere Bezugspunkte für meine Argumentation an Bedeutung. Natürlich bewegt sich das Genre einerseits auf dem Feld der Utopie und Dystopie. So ist besonders der Inseltopos, der in beiden betrachteten Texten zentral ist – spielen sie doch ganz oder teilweise auf Tahiti bzw. Mallorca – für die Utopie geradezu klassisch geworden. Die Insel hat in der Literatur oft eine flucht-utopische Funktion, die laut Brunner auf ihrer Isolation vom Weltgeschehen her rührt.¹⁴ Für den karibischen Raum wie für Polynesien gilt freilich etwas anderes, wie Ottmar Ette betont; denn hier sind Inseln Knotenpunkte innerhalb eines Wegenetzes, das auf Wasserstraßen beruht. Unter diesem Vorzeichen gilt es, die Insel als Element „antagonistische[r] Raumkonzepte ihrer Statik zu berauben und zu dy-

¹⁰ Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman. 4. erw. Auflage. Stuttgart 2009, S. 50-68, vgl. hierzu auch Berbeli Wanning: Yrrsinn oder die Auflehnung der Natur – Kulturökologische Betrachtungen zu „Der Schwarm“ von Frank Schätzing in: Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Hubert Zapf unter Mitarbeit von Timo Müller und Michael Sauter, Würzburg 2008, S. 339-357.

¹¹ Vgl. Jürgen Heizmann: Myth, Science, and Politics in German Eco-Thrillers (Unveröffentlicht).

¹² Vgl. das Interview von Dirk Westphal mit Hans-Wolfgang Huberten: Expedition in die Kälte. In: Welt am Sonntag, 21.2. 2010.

¹³ Dirk C. Fleck: Die vierte Macht. Spitzenjournalisten zu ihrer Verantwortung in Krisenzeiten. Hamburg 2012, S. 10.

¹⁴ Horst Brunner: Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1967, S. 256.

namisieren.“¹⁵ Besonders im Roman von Dirk C. Fleck spielt sowohl die eurozentristische Perspektive auf statische Inseln in der Ausgestaltung Tahitis als Öko- sowie als erotisches Paradies eine Rolle, daneben aber auch das Verständnis der Insel als dynamischer Ort, wenn etwa die Reise der Insulanerin Maeva übers Internet den „Südsee-Virus“ in alle Welt trägt.

Der weitere Bezugspunkt meiner Analyse ist der Begriff der Technikzukünfte. Der Technikphilosoph Armin Grunwald bezeichnet damit zunächst einmal „Vorstellungen über zukünftige Entwicklungen, in denen Technik eine erkennbare Rolle spielt.“¹⁶ Dies bedeutet, dass es nicht um Prognosen von Seiten der Natur- und Technikwissenschaften geht, sondern um das Wechselspiel von Technik und Gesellschaft, die sich heute ein zukünftiges Morgen konstruiert.¹⁷ Versteht man die Prognosen, die eine Gesellschaft sich selbst mit allen möglichen dazugehörigen Akteuren für die Zukunft entwirft, in diesem Sinne als Konstrukt, dann lassen sie sich auch mit den Methoden der Literaturwissenschaft fassen – mehr noch, wenn Literatur eine determinierte Technikzukunft auswählt, ausgestaltet und abbildet. Literatur ist damit nicht allein ein Speichermedium, das einen Wissensstand abbildet, sondern wird selbst zu einem gestaltenden Akteur in der Diversität von Technikzukünften.¹⁸ Literatur könne das, so Dirk C. Fleck in Bezugnahme auf seine Gespräche mit Journalisten in *Die vierte Macht*, weil sie eben anders als berichterstattende Medien auch avantgardistisches Potential habe.¹⁹ Genauso also, wie Berbeli Wanning für die Darstellung von Natur in Literatur aus kulturökologischer Perspektive argumentiert – also dass Naturdarstellungen immer ein Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen seien²⁰ – genauso lässt es sich auch für die Darstellung künftiger technischer Möglichkeiten behaupten. Technikzukünfte sind im Ökothriller aufgrund seines konventionellen Musters markant geschlechtlich codiert. Besonders im Gegenspiel von Natur und Technik wird ein Gegenspiel zwischen

¹⁵ Ottmar Ette: Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik. In: Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext. Hrsg. v. Marianne Braig, Ottmar Ette u.a. Frankfurt/Main 2005, S. 135–180, hier S. 158.

¹⁶ Armin Grunwald: Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung. Karlsruhe 2012, S. 25.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁸ In genau diesem Sinn versteht sich der Autor wohl als Aktuer, bloggt er doch als Journalist unter <http://www.maeva-roman.de/blog/> zu technikkritischen Themen und ökologischen wie nachhaltigen Fragen.

¹⁹ Vgl. <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgespraech/journalisten-in-der-oekokrise/-/id=9597128/nid=9597128/did=10886818/126qjv0/index.html> [25.6.13].

²⁰ Vgl. hierzu Barbeli Wanning: Der Naturbegriff in Literatur und Literaturwissenschaft. In: Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften. Hrsg. v. Ekkehard Felder. Berlin, New York 2006, S. 223–249, hier S. 224.

Frau und Mann konstruiert, in dem ersterer oftmals die Rolle der Mahnerin, Warnerin und des moralischen Gewissens zukommt. Der Konstruktion der Frau als ‚natürliches‘ also gewissermaßen vorkulturelles Lebewesen entspricht schließlich die literarische Darstellung der Natur in der Rolle des dämonisch-weiblichen Prinzips, das zerstören darf, was es selbst geschaffen hat. Die Menschen-Frau tritt dann in die Rolle der perfekten Dompteurin dieser Art von bedrohlicher Natur. Jene Aufspaltung führt in die Kampfzone zweier Prinzipien. In diesem dualistischen Modell sind den beiden Prinzipien die Geschlechter zugeordnet, so dass auf diese Weise in christlich-abendländischer Tradition die vermeintliche Logik der Unterdrückung der Frau auch im zeitgenössischen literarischen Diskurs fortgeschrieben wird. Es werden dabei letztlich Kategorien wie die Verknüpfung von *techné* und kultureller Überlegenheit sowie die konstruierte Ursprünglichkeit von Natur durch die Zuordnung der Geschlechter in eine dieser Kategorien semantisch aufgeladen. Natur wird dann umgekehrt geschlechtlich konstruiert – gerne im romantischen Bild von Mutter Erde.

Entsprechend arbeitet Literatur – verstanden im Sinne eines Blumenberg’schen Narrativs²¹ – am Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt, die in Literatur geschlechtlich codiert wird. Mithin arbeiten also auch Mythen, somit auch Literatur, an der Ontologisierung des Weiblichen. Der Mann findet sich in dieser Konstruktion von Wirklichkeit auf der Seite des schaffenden guten Prinzips wieder, das an Zivilisation und Fortschritt interessiert ist – der Frau wird das unkultivierte, zerstörerische Böse zugeteilt. Diese dämonische Kraft kann sie aber auch nutzen, um mit der Erde zu paktieren und damit die Menschheit zu retten.

Diese teils mythische, teils animistische und teils heilsgeschichtliche Bewertung des Verhältnisses von Technik und Natur und insbesondere desaströser Technikfolgen zeigt sich bereits seit der Antike, wenn als Technikfolge die Vertreibung aus einem paradiesischen Menschheitszustand ins Chaos beschworen wird und wird im zeitgenössischen Ökothriller als ein sehr „traditionelles Mensch-Natur-Verhältnis“ umgesetzt.²² Aus einer prinzipiell positiven Bewertung technischer Errungenschaften in ihrer Prothesen- und Schutzfunktion wird umgekehrt eine fatale, grundlegende „Überlegenheit des Maskulinen“²³

²¹ Vgl. Bettina von Jagow: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau 2003, S. 36ff.

²² Dürbeck/Feindt: *Der Schwarm* und das Netzwerk im multiskalaren Raum, S. 233.

²³ Eckhard Meinberg: *Homo Oecologicus. Das neue Menschenbild im Zeichen der ökologischen Krise*, Darmstadt 1995, S. 125.

abgeleitet, was unmittelbar die Reflexion von geschlechtlich codierten Machtdiskursen nach sich zieht.

Gerade in der Literatur, die weibliche Heldinnen einsetzt, wird die vermeintliche Unterlegenheit der Protagonistin mehr oder weniger offen herausgestellt, indem sie entweder auf Grund ihrer Leiblichkeit besondere Fähigkeiten zur Lebenserhaltung beweist oder wider besseres Wissen ohne männliche mentale und körperliche Durchsetzungsstärke nicht zum Ziel kommt. In solchen Texten sind es tendenziell Männer, die negative Technikfolgen produzieren und Frauen, denen die Rolle der Mahnerin zukommt. Insofern greifen an diesem Punkt ökofeministische Interpretationsansätze, die als Minimalkonsens die Ausbeutung von Frau und Natur miteinander in Verbindung setzen.²⁴ Insbesondere jene radikale Richtung, die einerseits eine „apolitische Romantisierung der Mutter Erde sowie eine essentialistische, universalisierende Vorstellung von den Kategorien Frau und Natur“²⁵ vornimmt und sich dazu eines biologischen Determinismus bedient,²⁶ entfaltet ihre Wirkkraft im Ökothriller vollständig.

Die Kehrseite dieser Medaille ist, dass auch Männer nicht weniger deterministisch gezeichnet werden. Weitet man den Blick aus, findet man in anderen deutschsprachigen Ökothrillern auch Triebkräfte wie überschätzte menschlich-männliche Macht angesichts der systemischen Übermacht der weiblichen Natur – etwa in Schätzing's *Der Schwarm*,²⁷ als die Königin der Meere am Ende nur mittels Pheromone, also ‚ursprünglicher‘ Kommunikation, beschwichtigt werden kann und die Menschen sich ihr fortan unterwerfen müssen – oder überhaupt Machtfanatiasen von der Unterwerfung des Lebewesens Natur – etwa in Steinhardt's *Impact*,²⁸ als die Welt am Ende nur mit Hilfe spiritistischer Meditation gerettet werden kann, die die an Gehirnwellen erinnernden Schwingungen des Planeten wieder ins Lot bringt – angeführt natürlich von Maori-Frauen. Interessant ist auch, dass dort, wo in der literarischen Darstellung Technik als quasinatürliches chaotisches System verstanden wird, der Fall leicht anders gelagert ist, so etwa in *Blackout* von Marc Elsberg.²⁹ Dort ist es zwar ebenfalls ein männlicher Experte, der einen europaweiten Terrorangriff auf die smart

²⁴ Christa Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“: Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane. Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd 58. Tübingen 2004, S. 44.

²⁵ Ebd., S. 45.

²⁶ Ebd., S. 55.

²⁷ Frank Schätzing: *Der Schwarm*. Köln 2004.

²⁸ Bernd Steinhardt: *Impact*. Berlin 2010.

²⁹ Marc Elsberg: *Blackout*. München 2012.

meter und einen damit zusammenhängenden Stromausfall auslöst, er wird aber als kreativer Kopf, als Hacker und Querdenker mit weniger martialischen Attributen ausgestattet als seine Genre-Kombattanten. Auch die ihm zur Seite gestellte Journalistin macht ihren Job und wird nicht auf eine fürsorgende Mutterrolle beschränkt, der Roman reflektiert zudem kritisch die durchaus realistischen Gegebenheiten, dass und warum in Krisenstäben so wenig Frauen vertreten sind. Gleichwohl gibt es auch hier die zu schützenden Familien daheim am Herd. Aber auch das erklärt sich mit realistischer Brille. Wagt man nämlich einen transdisziplinären Blick auf das Thema, so zeigt sich, dass auch die Naturwissenschaft Katastrophen in einen geschlechtlich codierten Kontext stellt. Entsprechend betont etwa Maureen Fordham die Unsichtbarkeit von Frauen im Katastrophenfall: Gerade sie seien als die Hüterin des Hauses und Feuers am stärksten betroffen, was sie schließen lässt: „Home is also a gendered domain.“³⁰ Aber auch sie betont den jenen Unterschied, dass in der Unsichtbarkeit von Frauen auch die Unsichtbarkeit der emotionalen Aspekte einer Katastrophe deutlich werden, so dass auch gerade in der Unterscheidung von technischem und menschlichem Moment einer Katastrophe sich Genderrollen manifestieren würden.³¹

Fallstudien

I. Sven Böttcher *Prophezeiung*

Der Ökothriller von Sven Böttcher, *Prophezeiung* [2011], der paradigmatisch für die deutschsprachige Ausprägung des Genres aufgefasst werden kann, verweist die Protagonistin erstaunlich direkt auf ‚ihren‘ untergeordneten Platz. Nicht nur, dass sie als Frau quasi alleine auf weiter Flur in einer von Männern dominierten Welt kämpfen muss, viel schlimmer noch ist, dass sie ohne männliche Hilfe immer alles erst einmal falsch macht und dann, obwohl eigentlich sie die Experte ist, gerettet werden muss. Die Handlung spielt im 2. Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts und hat, abgesehen von den zaghaften Beschreibungen technischer Möglichkeiten, mit denen sie spielt, und ihrer Prognose, wie sich die Welt in den kommenden Jahren verändern könnte, wenig Science-Fiction-Elemente. Auch hier geht es vornehmlich um eine noch bessere Rechenleistung

³⁰ Maureen Fordham: Making Women Visible in Disasters: Problematising the Private Domain. In: *Disasters* 22 (1998), S. 126-143, hier S. 130.

³¹ Vgl. ebd., S. 127.

der Computer oder die flächendeckende Einführung von Hybridmotoren und ähnliches.

Die Klimaforscherin Mavie Heller wird auf Empfehlung ihres ehemaligen Professors Eisele an ein geheimes Forschungsinstitut, das *International Institute für Climate Observation*, kurz IICO, berufen (P 18). Sie wird gleich zu Beginn als Objekt der Begierde eingeführt, die männlichen Protagonisten machen ihr Avancen und taxieren sie bis hin zur Körbchengröße (P 16, 30) – sie selbst findet das normal und berichtet ihrer Freundin Helen am Telefon über ihren neuen Chef: „Redet bisher nur mit meinen Brüsten.“ (P 40) Als sie dann nur Hilfsarbeiten leisten darf, hackt sie sich eines Abends ins System des IICO und macht eine folgenschwere Entdeckung: Die Einrichtung scheint über ein Programm zu verfügen, das den Zusammenbruch des Weltklimas prognostiziert, einschließlich Millionen Klimatoter – wohlgemerkt, es scheint sich zunächst nicht um einen menschengemachten Zusammenbruch zu handeln, sondern um einen natürlichen, gegen den es sich mit allen technologischen Errungenschaften der Menschheit zu wehren gilt. Sie macht es sich zur Aufgabe, die Weltbevölkerung zu warnen und wird prompt entlassen. Ihre Freundin Helen, eine Journalistin, der sie am Telefon davon berichtet, wird in der gleichen Nacht sogar noch ermordet. Fortan fühlt auch Mavie sich nicht mehr sicher, versucht ihren Kampf jedoch gemeinsam mit Philipp, dem Bruder der verstorbenen Freundin, weiterzuführen.

Dieser Ökothriller nimmt ein überraschendes Ende: Die apokalyptische Vorhersage war vom Leiter des IICO gefälscht, dessen Vorgesetzter wiederum, nämlich Mavies Mentor Eisele, hat sich die Selbstverliebtheit des Wissenschaftlers zunutze gemacht, um den Foltertod seiner eigenen Geliebten durch ‚die‘ Chinesen zu rächen – und zwar indem er mittels einer chinesischen Atombombe einen afrikanischen Vulkan sprengen wollte, um vordergründig die Erde mit Vulkanasche zu beschatten, hintergründig jedoch einen Krieg der Welt gegen China anzustiften. Mavie bewundert ihn für diese vermeintlich männliche Tugend der Rache aus niederen Motiven: „*Liebe! Leidenschaft! Er würde ganz China umbringen, um den Mord an seiner Geliebten zu sühnen! Was für ein Mann!*“ (P 385). Für ihr Anliegen, die Welt zu retten, hat nun auch sie plötzlich die vermeintliche Lösung gefunden:

Die schreckliche Wunde, die sie in sein Herz gerissen hatten – du hättest sie heilen können, heilen sollen! Warum hast du nichts begriffen? Warum hast du so vollständig versagt! All das [damit meint sie die Katastrophe] wäre nicht

geschehen, hättest du irgendwann mal irgendwas rechtzeitig kapiert, du dumme, dumme Person!“ (P 325)

Auch wenn sie sich gleichzeitig für ihre Klein-Mädchenallüren hasst, so ist es doch genau jene subalterne Rolle, die Mavie hier auch noch als vermeintlich selbstgewählt unterstellt wird. Es wird in dieser Figurenrede suggeriert, dass Mavie, hätte sie ihrer vermeintlich wahren Bestimmung nach gehandelt, nämlich als liebende, sich hingebende Frau und nicht als klar denkende Wissenschaftlerin, das Schlimmste hätte abwenden können. Der Roman legt sich hier nicht mit einer Gegendarstellung fest, sondern belässt es bei Mavies Projektion.

Ihre untergeordnete Position wird bereits im Kampf für die Aufklärung der Menschheit ganz offen benannt, wenn sie auf Philipps Hilfe angewiesen ist: „Sie brauchte einen Begleiter, der ein breiteres Kreuz hatte als sie selbst, der lauter werden konnte als sie und bei Bedarf zuschlagen und echten Schaden anrichten.“ (P 113) Philipp lässt auch nicht daran zweifeln, welchen Platz er ihr umgekehrt zudenkt: den der „kleinen Mädchen“, die die „Natur für etwas Niedliches“ halten (P 112). Völlig außer Acht gelassen wird auch hier, dass Mavie Klimaforscherin ist.

Nicht allein die Menschen unterliegen dieser Gender-Asymmetrie, auch für die Natur konstruiert der Roman etwas Analoges: Der egozentrische Nobelpreisträger Milet, von Mavie gewonnen, um der Welt die Schreckensnachricht zu verkünden, argumentiert gegen jene „Romantiker“, die in der Natur noch immer eine „Mutter“ oder „Gaia“ sähen (P 260). Es gelte vielmehr, sich vor dieser feindseligen Natur zu schützen. Interessanterweise sind es gerade jene Antipoden einer ökoaktivistischen Vereinigung, die sich ebenfalls „Gaia“ nennen und die mit Hilfe moderner Informationstechnologie letztlich helfen, die kriminellen Machenschaften der beiden IICO-Leiter an Licht zu bringen. Es gewinnt also auch in dieser Konstellation ganz klar jene Ideologie, die nach Grewe-Volpp dem Ökofeminismus zu seinem „schlechten Ruf verholfen [hat]“,³² weil sie das Bild einer reinen, ursprünglichen Weiblichkeit festschreibt, die allein in der Lage sei, mit der bedrohlichen Natur angemessen und nachhaltig umzugehen.

Die Kapitelüberschriften des Romans *Prometheus*, *Kassandra*, *Pandora*, *Styx* eröffnen zusätzlich den Horizont der griechischen Mythologie und stilisieren den Kampf des Menschen mit den Kräften der Natur nicht alleine als Auseinan-

³² Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“, S. 55.

dersetzung zwischen Himmel und Erde, sondern auch zwischen den Geschlechtern. Denn es ist die geöffnete Büchse der Pandora mit Sonnenfleckenphasen und natürlicher Klimakatastrophe, die Prometheus, heißt eine männlich codierte Forschung, nicht in der Lage ist zu verstehen, geschweige denn zu beherrschen. Denn Prometheus heißt das Programm, das die Katastrophe berechnen kann, „das den Menschen einen Fortschritt bringt, fast so wichtig wie das Feuer. Eine Formel für das Chaos.“ (P 45) Die mythologische Aufladung macht die Katastrophe sogar als Strafe für die Hybris des Menschen lesbar. Mavie als Cassandra, „die unter den Männern hervorragt“,³³ die Mahnerin, wird nicht erhört. Indem sie allerdings zur antiken Heldin stilisiert wird, wird auch Eisele, ihr Mentor, der ihr Avancen macht, in ein anderes Licht gerückt. So heißt es entsprechend im Pauly: „Weil K[assandra] die Annäherungsversuche des Gottes zurückweist, nimmt er ihr ihre Glaubwürdigkeit als Prophetin“.³⁴ Dieser Gott ist natürlich Mavies Mentor Eisele (P 39), und er macht ganz entsprechend seiner Rolle seinem ehemaligen Schützling das Leben schwer und versucht, ihr für ihre Entdeckung die Glaubwürdigkeit zu entziehen. Ihre späte Erkenntnis, dass, hätte sie ihm nachgegeben, alles ganz anders gekommen wäre, ist also ebenfalls im mythologischen Kontext zu verorten. So wie Eisele den Tod seiner Geliebten rächen will, so ist es die Natur als Pandora, die sich am Menschen rächt. Dieses klassische Motiv des Ökothrillers wird durch den Sieg der Aktivistengruppe *Gaia* als Stellvertreterin der urpotenten Erdmutter ergänzt, die als Garantin für Ordnung und in ihrer Vermittlungsposition mit Zeus, der schließlich Pandora geschickt hat, gelesen werden kann. Das mit Feuerquallen gefüllte Becken des Hamburger Hafens, das als *Styx* der letzte tödliche Schauplatz der Handlung ist, an dem auch Mavie fast ihr Leben verwirkt, wird zum entscheidenden Ort, an dem sich die Welt in Form afrikanischer Klimaflüchtlinge und der Hamburger Protagonistengruppe verbündet. Denn schließlich wollen alle nur das eine: Überleben. In dieser Antwort der Figuren auf die Katastrophe bietet der Roman die Lösung an: Denn genau jenen eschatologischen Szenarien, mit denen der Klimadiskurs aufgeladen ist – nämlich die Bedrohung des Überlebens der Arten, der Kampf des Menschen gegen seine Umwelt sowie die Wiederkehr der biblischen Plagen (hier in Form der Feuerquallenpopulation) – entspricht ein

³³ Jan N. Bremmer: Cassandra. In: Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Bd. 6, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar 1999, SP 316-318, hier SP 318.

³⁴ Ebd., SP 317.

Prophet, der Klimaexperte,³⁵ und die Perspektive auf ein besseres Jenseits, ein besserer Zustand nach der durchlittenen Apokalypse.

So ist es also auch in diesem Ökothriller „die prometheische Unterwerfung der Natur durch den Menschen, die in die Katastrophe führt“,³⁶ in diesem Fall durch eine Fehlinterpretation – überladen mit den entsprechenden antiken Mythen, die den Kampf zwischen einer übermächtigen Natur und den Menschen geschlechtlich codieren.

II. Dirk C. Flecks Südsee-Idylle

Auch in Dirk C. Flecks Roman *Maeva!* [2011], dem Nachfolger des *Tahiti-Projekts* [2010]³⁷, wird an der Ontologisierung des Weiblichen gearbeitet. Die Ökotope entwirft eine Gesellschaft, die sich auf größtmögliche Nachhaltigkeit ausrichtet. Somit erscheint der Text also zunächst als eine klassische ökologische Utopie in der Nachfolge von Ernest Callenbachs *Ökotope* von 1975. In die Nähe Callenbachs manövriert sich der Roman nicht allein durch die ausdrückliche Figurenrede (TP 15), sondern auch durch viele intertextuelle Bezüge, was den Plot und die Figuren betrifft. Daneben werden Formen von Ökodiktaturen vorgestellt, in denen die Rechte der Natur über die des Menschen gestellt werden, somit also eine diametrale Opposition zwischen Natur und Mensch gezogen wird. Diesen Entwurf einer literarischen Öko-Dystopie hat Fleck bereits in *GO! Die Ökodiktatur* [1994] entworfen, worauf er sich in *Maeva!* nun erneut beziehen kann, ganze Passagen sind hier wörtlich übernommen. Dieser erste, dystopische Text *GO!* der losen Reihe Fleck'scher Zukunftsromane handelt in Deutschland, die utopischen Entwürfe nach der Jahrtausendwende, *Tahiti-Projekt* sowie *Maeva*, hat Fleck in die Südsee verlegt – und das mit gutem Grund, ist doch die Südsee schon seit dem 18. Jahrhundert der Sehnsuchtsort der Europäer schlechthin. Nicht allein als moralisches, sondern gerade als erotisches Paradies haben Haiti, Polynisien, die Südsee schlechthin eine gewisse Tradition, auf die auch Flecks Romane bereitwillig aufspringen.

Im ersten Teil von Flecks zweiteiligem Entwurf einer Ökotope kommt wie auch in Callenbachs *Ökotope* eine handverlesene Auswahl Journalisten aus aller Welt nach Tahiti, eingeladen vom charismatischen Präsidenten Omai persön-

³⁵ Vgl. Walter: *Katastrophen*, S. 253.

³⁶ Dürbeck/Feindt: *Der Schwarm* und das Netzwerk im multiskalaren Raum, S. 226.

³⁷ Dirk C. Fleck: *Das Tahiti-Projekt*. München 2010. [Im Folgenden TP]

lich, um die grüne Revolution zu bestaunen und darüber in alle Welt zu berichten, auf dass sich der Funke verbreite. Einer der Journalisten, Cording aus Hamburg, verliebt sich in Omais Schwester Maeva und wird deren Ehemann. Im Nachfolgetext *Maeva* paktiert er jedoch mit dem tahitianischen Männerbund, den Arioi (die in der Realität KEIN Männerbund sind), um Maeva, die mittlerweile Omais Nachfolgerin im Präsidentenamt geworden ist, zu stürzen - wird somit zum Verräter. Die hübsche Polynesierin selbst ist nämlich mittlerweile Sprecherin eines Bundes von Regionen, die sich nach ökologischen Gesichtspunkten neu auszurichten versuchen, wird wie schon zuvor ihr Bruder zur Gallionsfigur einer weltweiten Erweckungsströmung, die mit religiösen Zügen versehen die Menschheit aus dem zwangsläufig drohenden Untergang herausführen will, der wie ein Damoklesschwert als menschengemachter Klimawandel die düstere Kulisse der Romane bildet. Die Spannung zwischen Heimatregion und Missionsgedanke wird Maeva schließlich zum Verhängnis, erachten sie ihr Bruder und der tahitianische Oberpriester doch als zu mächtig und unberechen- wie unkontrollierbar (vgl. M 292).

Solange sie als moralisches Gewissen durch die Welt reist, inszeniert ein Team von Medienprofis ihre Reise geschickt in einem Internet-Format als „Maevas Reise“ (M 133), so dass auf diese Weise Maeva durch ihre pseudereligiösen Botschaften rund um den Globus ein Heer von Anhängern gewinnt. Nach Maevas gewaltsamen Ausscheiden aus der aktiven Politik schreibt ein befreundeter Journalist weiter am „Mythos Maeva“ und stilisiert sie zur Märtyrerin (M 297). Maeva selbst kommt nach einer Zeit der Einsamkeit und Abgeschlossenheit, in der sie mit sich ins Reine kommt, als Rachegöttin zurück.

Bereits mit der Namenswahl der tahitianischen Protagonisten – Omai und Maeva – fängt die Konstruktion des Sehnsuchtsortes Südsee an. Denn Omai hieß auch ein historisch gewordener junger Tahitianer, der 1774 von Captain Furneaux nach England verschleppt wurde. Um ihn hat sich im England der Aufklärung ein Diskurs um natürliche, meint angeborene Aristokratie und den unzivilisierten Wilden entzündet, an dem sich nur zu gut die Standpunkte der Zeit ablesen lassen.³⁸ Der Präsident Omai wird im *Tahiti-Projekt* entsprechend eingeführt, als Cording, der Journalist, ihn auf Tahiti wiedertrifft. „In nur neun Jahren war sein jugendlicher Freund vom revolutionären Wortführer zu einem sich seiner Verantwortung bewussten würdevollen Herrscher gereift.“ (TP 71)

³⁸ Vgl. hierzu Joachim Meißer: *Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim 2006, 123f.

Genau jene Spannung zwischen ungestümem und edlem Wilden wird damit auch für die Romanfigur behauptet. Und auch auf seine Schwester Maeva treffen diese Bilder des Vorkolonialismus zu, wird sie doch zunächst als rätselhafte Inselschönheit eingeführt. Sie heißt den Fremden mit ihrem Hüftschwung willkommen (TP 116) – Willkommen bedeutet auch ihr Name (TP 70), und wer denkt dabei nicht gleich an Goethes *Willkommen und Abschied* und die damit verbundene, stürmerische Liebesqual, rahmt doch genau dieses Thema den Roman. Sie wird zunächst als unschuldige Kindfrau und neugieriges Mädchen charakterisiert (TP 123; M 40), der der weis/ße Mann die Welt erklärt und von der er dann die Mysterien der grünen Südsee-Revolution erklärt bekommt. Trotz ihres Sendungsbewusstseins ist „[i]hr Liebreiz und ihre Heiterkeit [...] ungebrochen“ (M 40). Auch Cording findet seinen Platz an ihrer Seite. Er ist nicht länger Hausmann, sondern „Bodyguard einer tahitianischen Jeanne d’Arc“ (M 40).

Damit greift die Figuren-Konstellation bereits jenes Narrativ der Südsee auf, das im Zuge des 18. Jahrhunderts aufgekommen ist. Dort erscheint die Südsee zunächst als Spiegel Europas, ähnlich wie auch China, als ein Ort, an dem die Menschen als vor allem moralisch über den Europäern stehend gekennzeichnet werden, da sie eine natürliche, also angeborene Moralität hätten – so etwa der Philosoph Christian Wolff in der *Chinesenrede* von 1723. Aber auch in der *Geschichte Peter Clausens* von Knigge (1783) verfällt der Protagonist den natürlichen Tugenden der tahitianischen Schönheit Vahiné, die er als Naturfrau gerade im Kontrast zum überkultivierten und damit barbarischen (im späteren Verständnis Schillers) Europa erlebt.³⁹

Zunächst erscheint in Maeva trotz aller Schwarz-Weiß-Färberei, was Gender-Rollen angeht, dennoch etwas Enormes geschafft: Mit ihr steht eine Frau an der Spitze einer weltumspannenden politischen Organisation. Sie erfüllt diese Rolle mit großem Sendungseifer und Verve. Allerdings liefert der Roman ein Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit, das allein einem essentialistischen Dualismus folgt. So charakterisiert Maeva die Rede, die Cording und Omai für sie geschrieben haben, um sie anlässlich ihrer Wahl zur Generalsekretärin der URP, der Konkurrenz-Organisation der UNO, zu halten, als „so schrecklich männlich“ (M 54) und als „so politisch“ (M 55) – obwohl sie ja Politikerin ist. Stattdessen spricht sie über die Ängste der Menschen in Krisenzeiten (M 55) – will der Rede

³⁹ Vgl. Anja Hall: *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*. Würzburg 2008, S. 118f.

in den Augen Omais eine „weibliche Note verpassen“ (M 56). Entsprechend inszeniert Maeva sich, auf einer Bastmatte sitzend im traditionellen Pareo, nacktem Oberkörper, Blütenkranz, umgeben von Blumen. Sie spricht über die „Herzensangelegenheit“, Menschen in Not zu helfen (M 61), über Nachhaltigkeit (ebd.), von der Einheit der Menschen mit der Natur (M 62) und dieser zerbrochenen Verbindung, über nachhaltiges Wirtschaften (M 64), über eine notwendige gewordene Sensibilisierung der Wahrnehmung und der Herzen (M 66), über die Verletzung der „Regeln der Schöpfung“ (M 70). In dieser Listung könnte man sagen, sie spricht über heere und edle Ziele. Aber auch hier liegt der Teufel im Detail: Denn was ist diese Liste anderes, als ein Abklatsch empfindsamer und pietistischer Tugenden, amalgamiert mit dem Bild des edlen Wilden? Begründet wird dieses Bild in einem Essentialismus der Frau als Herzenswesen, die mit ihren mütterlichen Gefühlen die Welt zum Guten hin lenken könne. Fleck setzt diesen Essentialismus nicht von ungefähr ein, vielmehr scheint er Teil eines von Fleck auch politisch geforderten alternativen Weltbildes zu sein. In der *Vierten Macht* sieht sich die von ihm interviewte Anne Gesthuysen mit genau jenen Fragen konfrontiert: „Liebe Frau Gesthuysen, Sie haben ein acht Monate altes Baby. Denken Sie gelegentlich darüber nach, in welcher Welt Ihr Sohn leben wird, wenn er erwachsen ist?“⁴⁰ Auch wenn dies zunächst einen Gedanken von Hans Jonas aufzugreifen scheint, nämlich dass vom Säugling unmittelbar Verantwortung ausgehe,⁴¹ so scheint die Frage hier doch anders gelagert, bekommt sie doch keiner der interviewten Männer und auch die kinderlose Anne Will nicht gestellt. Die Mutterschaft scheint in dieser alternativen Welt vielmehr eine nicht nur biologische Aufgabe zum Erhalt der Art auch in Zukunft mit sich zu bringen.

Was hier passiert, ist eine Dichotomie der Geschlechter, die man vermutlich schon seit 30 Jahren für überwunden glaubt. Hat doch die feministische Theorie wie auch Frauenforschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich an diesem Thema abgearbeitet und in der Kritik des Strukturalismus, der die Dichotomie Natur-Kultur/Frau-Mann behauptet, aufgezeigt, wo Gender-Konstruktionsmechanismen am Wirken sind. Die Dichotomie Frau-Natur/Mann-Kultur entfaltet der Roman noch auf einem weiteren Gebiet: Er verhandelt Möglichkeiten eines weiblichen Politikstils, von dem er drei Möglichkeiten vorstellt. Zunächst die von Maeva inspirierte Idee einer Politik der Liebe, die einerseits

⁴⁰ Fleck: *Die vierte Macht*, S. 107.

⁴¹ Vgl. Hans Jonas: *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt/M. 1979, S. 235.

von Gandhi andererseits aber auch von den Ideen der Herrnhuter Brüdergemeinschenschaft inspiriert ist, nämlich sich den Entrechteten der Welt zuzuwenden und ihnen ein Gehör zu verschaffen. Gerade jene mystischen Tendenzen der Herrnhuter in der Nachfolge Zinsendorfs bietet Raum für die esoterische Einfärbung bei Fleck. Neben diesem Politikstil stellt Fleck zwei weitere vor: die radikale Weiberkratie, wie sie die Frauen in Kuba umgesetzt hätten, zweifelsohne ein an Ruanda orientiertes Modell,⁴² sowie die totale Ökodiktatur, die in Kalifornien eine Art „Roten Khmer der Ökologie“ (M 246) unter einer Dominanz von Frau umgesetzt hätten. Es gilt beides näher zu betrachten:

Kubas Situation im Jahr 2028 erscheint als ein lebendig gewordener „Mythos“, als Ort „afrokaribischer Virilität“, wo in den nächtlichen Gassen die „leidenschaftlichen Schreie der Liebenden“ hallen (M 225). Der Roman beschwört erneut das schon skizzierte Bild des erotischen Sehnsuchtsorts Südsee i.w.S. Gepaart wird dies hier nun mit der Südsee als von Frauen regiertes Paradies. Die Präsidentin erklärt dies folgendermaßen: Mit zwei Parolen, die den Menschen mehr Freiheit zugestehen würden, hatten sie die Wahl gewonnen: Abschaffung der Planwirtschaft und des Geheimdienstes (M 227). Das sozio-ökologische Modell Tahitis stand dabei Pate. Dieses Modell funktioniert dank eines Frauen-Wirs, ein Modell der *neuen Frau*, das die Kubanerin propagiert:

Sie will sich zwar durchsetzen, aber sie will niemanden verletzen. Sie will ihr Ziel erreichen, aber sie will niemanden überrollen; sie will kritisch sein, aber sie will niemanden schlechtmachen, sie will ihre Meinung sagen, aber sie will nicht manipulieren; sie will selbstsicher sein, aber andere nicht ängstigen. (M 299f.)

Dass Maeva diese Liste nicht versteht, scheint nur symptomatisch: „in ihrer Kultur stellten sich diese Fragen nicht“ (M 230). Was hier dargestellt wird, ist ein Frauen-WIR, das jegliche Möglichkeit zur Heterogenität unterdrückt. Frauen erscheinen als Masse, die gleich denkt, gleich fühlt und gleich handelt. In Maevas Kultur scheint dies mit ihrem indigenen und damit in Flecks Verständnis „besseren“, jedenfalls weniger asymmetrischen Verhältnis der Geschlechter zueinander nicht so problematisch zu sein, wie es sich für die „westliche“ Welt darzustellen scheint. Auch hier findet sich also das Erklärungsmuster des ‚guten Indianers‘. Wie falsch letztlich die Darstellung auch innerhalb der Logik des

⁴² Vgl. etwa <http://www.tagesspiegel.de/politik/geschichte/afrika-die-starken-frauen-von-ruanda/1647444.html>. In Ruanda sind nach dem Völkermord 1994 70% der Bevölkerung weiblich und haben so in einer Art stillen Revolution das Land befriedet und zu seinem wirtschaftlichen Aufschwung entscheidend beigetragen.

Romans ist, zeigt sein Schluss, als die Protagonistin von fast allen sie umgebenden Männern verraten wird.

Einzigem Kontrapunkt zu dieser Darstellung der Frau als besserem Menschen liefert die Episode in Kalifornien. Dort regiert eine Ökodiktatur, die angesichts der katastrophalen Umwelt-Zustände ihre Bevölkerung knechtet. Die Menschen werden als Schädlinge des Planeten behandelt. Diese radikale Ausrichtung des Umweltschutzes, der eine gewisse Verwandtschaft zur NS-Ideologie aufweist, sozusagen als völkischer Natur- und Heimatschutz, heißt nicht umsonst Ökofaschismus. Der Ausgangspunkt dieser in Deutschland auch trotz der Besetzung des Themas von links durch die Anti-AKW-Bewegung und die Grünen in den 1980ern liegt bereits im 19. Jahrhundert. Damals entstanden Bewegungen wie die Lebensreform, die in der Forschung sowohl als modern wie auch in ihrer Industrialisierungskritik antimodern verstanden wird. Ein nicht geringer Teil der Lebensreform-Vereine hat sich problemlos in den Nationalsozialismus eingegliedert.

Zentral ist der Bewegung das Motto „Zurück zur Natur“, was allerdings auch emanzipatorische Züge tragen konnte, etwa in der Ablösung des Korsetts durch das bequemere Reformkleid.⁴³

Im Roman *Maeva* greift Fleck diese Ausprägung der entfalteten Lebensformbewegung auf. Er geht dabei auf seinen Roman *Go! Die Ökodiktatur* von 1994 zurück und verarbeitet die dort ausgewälzten Ideen nochmals fast unverändert. Es handelt sich bei ECOCAS um eine klassische Diktatur, in der Frauen einen nicht unerheblichen Anteil an der Macht haben (M 257). Gestützt wird das Welt- und Menschenbild ähnlich wie auch in den Reformbewegungen durch Literatur der Goethezeit, der Romantik mit ihrem verklärenden Naturbild sowie der Philosophie des deutschen Idealismus. Der Staat hat einen beschränkten Rechtekatalog, der weitgehend versucht, die Umwelt zu schützen, dem Menschen aber fast keinen Spielraum zum Leben lässt. Es gibt Verräter, Denunzianten, selbst der Staat bricht seine eigenen Gesetze: Um die Bevölkerung statt zu bekommen, wird gentechnisch gewonnenes Eiweiß verteilt. Die Staatsreligion ist ökosophisch, eine Richtung der modernen Philosophie. Auffällig ist allerdings, dass die Protagonistin damit gnadenlos abrechnet. In der Art und Weise, wie der Roman vor allem die negativen Momente der Reformbewegung zum Thema macht, ist das auch durchaus verständlich. Argu-

⁴³ Vgl. Thomas Rohkrämer: *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933*. Paderborn 1999.

mentiert Maeva doch, dass gerade die Degradierung des Menschen nicht zu dessen Freiheit führen könnte (M 269) und dass auch das unmoralische Verhalten der eigenen Bevölkerung demgegenüber nicht unterstützenswert sei. Maeva mit ihrem heeren Anspruch kann keinen anderen als diesen Standpunkt vertreten, und er festigt schließlich auch ihre eigene Position als Rächerin der Entrechteten.

Was sich in den Ökothrillern von Dirk C. Fleck ablesen lässt, ist ein Narrativ, das Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder in einen essentialistischen Zusammenhang stellt. Es geht hier um eine Festschreibung von sozialen Rollen, die die Akteure zu Trägern von festgeschriebenen, ihr Wesen bestimmenden Merkmalen machen. Das Erzählmuster folgt hierbei ebenfalls, wie es auch schon bei Böttchers *Prophezeiung* der Fall war, antiken Mythen, die über- und umgeschrieben werden. So finden sich vor allem Frauen entweder in der Rolle Dianas, Kassandras, Medeas oder Pandoras wieder, treten also als Kriegerin, Mahnerin, Rächerin oder unglückbringende Schicksalsgöttin auf. Nach Ortun Niehammen ist dieser Befund wenig überraschend, ist doch gerade in

der Moderne [...] die Frage nach der sexuellen Differenz kaum losgelöst von der Dekonstruktion der sie konstituierenden Mythen [...]. Letztere bieten Sinnkonstruktionen an, die Rollenklischees legitimieren, die gesellschaftliche Positionen begründen und zu Ontologisierungen des Männlichen oder Weiblichen genutzt werden.⁴⁴

Im Falle von Maeva erfährt die Figur am Ende des Romans eine Wendung zur nächtlichen Rächerin. Von Kopf bis Fuß tätowiert kehrt sie aus ihrer Isolationshaft zurück. Ihre Tattoos entschlüsseln ihre Verräter als den beflügelten Toro, den tahitianischen Gott der dunklen Nächte und King Kai Makoi, den „wiedergebore[n] Gott, der aus der Erde entsprang“ (M 327). Es ist eine Übertragung des Lilith-Mythos unter tahitianischen Vorzeichen auf Maeva und damit auch auf ihre Reise. Maeva wird so genau in jenen zweideutigen Kontext von Eva und Lilith gestellt, den diese ambivalente Frauenfigur ursprünglich jüdisch-christlicher Tradition in (jüdisch-)feministischer Lesart entwickelt hat. Lilith, die in der Spätantike noch ein nächtlicher, kinderfressender Dämon war, wird im 9. Jahrhundert in den talmudischen Schriften zu Adams erster, eigentlicher Frau, die wie er aus Erde gemacht ist. Auch in der Literatur findet Lilith sich an

⁴⁴ Ortun Niehammner, Heinz-Peter Preußner und Françoise Rétif: Mythen überschreiben, Mythen überwinden? Einleitung. In: Dies.: Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen. Heidelberg 2007, S. 9-23, hier S. 10.

prominenter Stelle, so etwa in der Walpurgisnacht in Faust I., wo die Wirkmacht ihrer Haare mit jener der Pandora gleichgesetzt wird – so schließt sich der Kreis zur antiken Mythologie.

In ihrer dämonischen Lilith-Werdung findet so auch Flecks Maeva zurück zu ihrem eigentlichen Ich – ein Ansinnen, das die Arioi mit ihrer Verschleppung auf eine von aller Zivilisation befreiten Insel nur scherzhaft im Auge hatten: „Der ideale Platz, so Rauura spöttisch, um einer erschöpften Priesterin der Tiefenökologie jenes Umfeld zu bieten, das mit ihren wahren Bedürfnissen im Einklang stand.“ (M 292) Auch Maeva wird damit der Ökosophie zugerechnet, allerdings im Verständnis Arne Naess, der ein ökologisches, harmonisches Gleichgewicht auf Erden als normative Weisheit wie spirituelle Aufgabe der Menschheit versteht.

Die Konstruktion der Natur als der natürliche Ort der Frau entspricht zudem einem Weiblichkeitsbild, das sich im Zuge der Moderne ausgebildet hat. Die Frau wird dort als der Natur näherstehend betrachtet, unterliegt sie doch wie diese Zyklen, ist in der Lage Leben zu gebären etc. Dadurch wird sie in diesem Verständnis zur besseren Leserin im Buch der Natur, sie kann die Zeichen der Natur besser verstehen und interpretieren. Verfolgt man einen konstruktivistischen Ansatz, wie ich es hier tue, und versteht Natur und Weiblichkeit als diskursiv erzeugte soziale wie kulturelle Konstrukte, so zeigt sich in dem wechselseitigen Bezug keinesfalls eine Eindeutigkeit, wie Fleck sie sich zu wünschen scheint. Denn historisch betrachtet kann der „Wandel im Verhältnis von Weiblichkeits- und Naturkonzeptionen von solch einem Modell nicht erklärt werden“, wie Isabelle Stauffer zurecht betont.⁴⁵ Maeva entsagt mit ihrer Wandlung aber auch dem Bild der Südsee-Schönheit, trägt einen Schleier und schwarzen statt buntem Pareo – von den Inselbewohnern wird sie als Geist wahrgenommen (M 324), inszeniert sich selbst letztlich geschickt in dieser Tradition.

Mit der finalen Wendung kann man auch in der Narrationsstrategie von *Maeva* feststellen, dass spiritistisch-animistische Lösungsstrategien das Genre des Ökothrillers dominieren. Wo andernorts die Kraft meditierender Maori-Frauen oder Indianerinnen positiv genutzt wird, um die Welt zu „heilen“, so tritt hier

⁴⁵ Isabelle Stauffer: Florale Feminität? Natur, Ironie und Geschlechterperformativität bei Annette Kolb. In: Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer. Heidelberg 2005, S. 207-228, hier S. 207.

die verletzte Natur selbst auf, personifiziert in ihrer Rächlerin Maeva, die als Geist dem Körper der verstorbenen Natur zu entsteigen scheint (M 324f.).

Fazit

Bereits die skizzierte Interpretation dieser beiden Ökothriller Flecks verweist auf ein fundamentales Problem der deutschsprachigen Literatur. Nicht allein mit Blick auf Technikdiskurse im Allgemeinen scheint die deutschsprachige Literatur auf einem Sonderweg, wie Harro Segeberg festgestellt hat.⁴⁶ Auch mit der Ausgestaltung von jüngeren Technikromanen, die durch das werbewirksame Genre des Ökothrillers dominiert werden, ist die deutschsprachige Literatur auf einem Weg jenseits von Cyborg und böser Heldin, sondern wendet sich essentialistischen und deterministischen Erzähllinien zu, die ein schwarzweißes Weltverständnis abbilden, in dem eine strenge Hierarchie der Geschlechter herrscht. Der Thriller ist dafür das scheinbar natürliche Genre, betrachtet man die Kategorien, die ihn kennzeichnen, so zeigt sich eben, dass unter anderem die bipolare Anordnung, die tief gespaltene Gesellschaft, die Risikobereitschaft des Helden, aber auch die Fairness des Kampfes von zentraler Bedeutung sind.⁴⁷ Verbunden mit Traditionslinien der Ökologie verquickt das Gerne konservative Narrative zu einer Melange, die bereitwillig am essentialistischen Narrativ mitschreibt. Die Wurzeln dieser Abbildung liegen wohl – so eine Vermutung – auch hier in einem zivilisationskritischen Wertekonservatismus angesichts einer Endzeithysterie⁴⁸, an dessen Fortschreibung die Literatur nur bereitwillig mitarbeitet.

⁴⁶ Vgl. Harro Segeberg: Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung. In: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Hrsg. v. dems. Frankfurt/M. 1987, S. 9.

⁴⁷ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman, S. 50-68.

⁴⁸ Vgl. Walter: Katastrophen, S. 261.

Literaturverzeichnis

- Blumenberg, Hans: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie. Frankfurt 1987.
- Böttcher, Sven: Prophezeiung. Köln 2011.
- Bremmer, Jan N.: Cassandra. In: Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Bd. 6, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar 1999, SP 316-318.
- Brunner, Horst: Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur, Stuttgart 1967.
- Dürbeck, Gabriele und Peter H. Feindt: Der Schwarm und das Netzwerk im multiskalaren Raum. Umweltdiskurse und Naturkonzepte in Schätzing's Ökothriller. In: Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen. Hrsg von Maren Ermisch, Ulrike Kruse, Urte Stobbe. Göttingen 2010, S. 213-230.
- Elsberg, Marc: Blackout. München 2012.
- Ette, Ottmar: Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik. In: Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext. Hrsg. v. Marianne Braig, Ottmar Ette u.a. Frankfurt/Main 2005, S. 135–180.
- Fleck, Dirk C.: Die vierte Macht. Spitzenjournalisten zu ihrer Verantwortung in Krisenzeiten. Hamburg 2012.
- Fleck, Dirk C.: Maeva! Rudolstadt 2011.
- Fleck, Dirk C.: Das Tahiti-Projekt. München 2010.
- Fordham, Maureen: Making Women Visible in Disasters: Problematising the Private Domain. In: Disasters 22 (1998), S. 126-143.
- Grewe-Volpp, Christa: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“: Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane. Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd 58. Tübingen 2004.
- Grunwald, Arnim: Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung. Karlsruhe 2012.
- Hall, Anja: Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg 2008.
- Jonas, Hans: Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Frankfurt/M. 1979.

- Heizmann, Jürgen: Myth, Science, and Politics in German Eco-Thrillers (Unveröffentlicht).
- Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln: Böhlau 2003.
- Kolodziejczyk, Meike: Die Natur schlägt zurück. FR 20.8.2008, In: Magazin, S. 33.
- Meinberg, Eckhard: Homo Oecologicus. Das neue Menschenbild im Zeichen der ökologischen Krise. Darmstadt 1995.
- Meißer, Joachim: Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts. Hildesheim 2006.
- Niehammer, Ortun, Heinz-Peter Preußner und Françoise Rétif: Mythen überschreiben, Mythen überwinden? – Einleitung. In: Dies.: Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen. Heidelberg 2007, S. 9-23.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4. erw. Auflage. Stuttgart 2009.
- Ortner, Sherry B.: Verhält sich weiblich zu männlich wie Natur zu Kultur? [zuerst 1974] In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich u.a. Bielefeld 2010, S. 117-134.
- Preusser, Heinz-Peter: Kritik einer Ontologisierung des Weiblichen. Mythische Frauenfiguren als das Andere der kriegerisch-männlichen Rationalität. In: Mythos und Geschlecht. Hrsg. v. Françoise Rétif. Heidelberg 2005.
- Rohkrämer, Thomas: Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933. Paderborn 1999.
- Schätzing, Frank: Der Schwarm. Köln 2004.
- Segeberg, Harro: Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung. In: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Hrsg. v. dems. Frankfurt/M. 1987.
- Stauffer, Isabelle: Florale Feminität? Natur, Ironie und Geschlechterperformativität bei Annette Kolb. In: Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer. Heidelberg 2005, S. 207-228.
- Steinhardt, Bernd: Impact. Berlin 2010.
- Walter, François: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Stuttgart 2010.
- Wanning, Berbeli: Der Naturbegriff in Literatur und Literaturwissenschaft. In: Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften. Hrsg. v. Ekkehard Felder. Berlin, New York 2006, S. 223-249.

Yrrsinn oder die Auflehnung der Natur – Kulturökologische Betrachtungen zu „Der Schwarm“ von Frank Schätzing in: Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Hubert Zapf unter Mitarbeit von Timo Müller und Michael Sauter, Würzburg 2008, S. 339-357.

Westphal, Dirk: Interview mit Hans-Wolfgang Huberten: Expedition in die Kälte. In: Welt am Sonntag, 21.2. 2010.

I. Onlinequellen

<http://www.maeva-roman.de/blog/> [1.6.13]

<http://www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgesprach/journalisten-in-der-oekokrise/-/id=9597128/nid=9597128/did=10886818/126qjv0/index.html> [25.6.13]

<http://www.tagesspiegel.de/politik/geschichte/afrika-die-starken-frauen-von-ruanda/1647444.html> [25.6.13]

Katholische Physik?

Weibliche naturwissenschaftliche Intelligenz in den Werken von Elisabeth Langgässer, Gertrud von le Fort und Gertrud Fussenegger

Clemens Özelt, Universität Zürich

Kaum eine Frau wurde in den letzten 25 Jahren häufiger biographisch porträtiert als Marie Curie. Dabei verleiht die Möglichkeit, die ‚Wegbereiterin einer neuen Naturwissenschaft‘ zugleich als ‚erste Frau der Wissenschaft‘ zu entwerfen, der Lebensgeschichte besondere Attraktivität.¹ Gründungsmythen erzählen sich besser in Gesellschaft. Es verwundert daher nicht, dass die Physikerin auch in literarischen Epochenbilanzen des 20. Jahrhunderts beizeiten eine tragende Rolle spielt. Sehr wohlwollende Aufmerksamkeit wurde in diesem Zusammenhang 2005 Per Olov Enquists Roman *Das Buch von Blanche und Marie* vom deutschsprachigen Feuilleton zuteil. Die im Titel angezeigte Figur Blanche Wittman ist zunächst Patientin bei Jean-Martin Charcot, dem Leiter der berühmten Salpêtrière in Paris und Lehrer Sigmund Freuds, später Assistentin bei Marie Curie. Enquist verknüpft auf diese Weise die neue Wissenschaft vom Geist (Psychoanalyse) mit jener der Materie (moderne Physik). Zu entdecken gibt es für die beiden Disziplinen, wie Charcot einmal in der Manier eines Entdeckungsreisenden meint, die Frau:

Erfinder, Untersucher, Physiker und Entdeckungsreisende [sollten] jetzt neue und geheimnisvolle Landschaften erforschen [...]. Die Psyche der Frau war ein solcher Kontinent, nicht wesensverschieden von der des Mannes, aber gefährlicher. Die Frau war das Tor, [...] durch das man in den dunklen Kontinent eindringen mußte.²

¹ Vgl. Ulla Fölsing: Marie Curie. Wegbereiterin einer neuen Naturwissenschaft. München, Zürich 1990; Barbara Goldsmith: Marie Curie. Die erste Frau der Wissenschaft. Aus dem Amerikan. von Sonja Hauser. München 2010. Ferner: Françoise Giroud: „Die Menschheit braucht auch Träumer“. Marie Curie. Aus dem Franz. von Ulrike Scharf. München 1999; Peter Ksoll und Fritz Vögtle: Marie Curie. Reinbek 1988; Susan Quinn: Marie Curie. Eine Biographie. Aus dem Amerikan. von Isabella König. Frankfurt/Main 1999.

² Per Olov Enquist: Das Buch von Blanche und Marie. Roman. Aus dem Schwed. von Wolfgang Butt. München, Wien 2005, S. 35f.

Die Art, wie die beiden Wissenschaften ein neues Bild der Frau gestalten, ist diametral entgegengesetzt: einmal als Objekt, einmal als Subjekt der Forschung. Die mit Curies Arbeit verbundene Umgestaltung eines traditionellen Frauenbildes – vom Naturwesen zur -wissenschaftlerin – klingt bereits in der ersten, überaus erfolgreichen Biographie von Tochter Ève an: Sie trägt, in Analogie zu Flauberts Erfolgsroman, den schlichten Titel *Madame Curie*. Curies Wirkung, die keines Flauberts mehr bedurfte,³ hat vermutlich auch Literaten einige Zeit davon abgehalten, sich näher mit ihrer Person zu beschäftigen. Selbst die provozierende Figur der Physikerin wollte man sich literarisch lange nicht zu eigen machen; trotz Marie Curie, Hertha Ayrton oder Lise Meitner auch von feministischer Seite nicht. In diesem Punkt war die Wirklichkeit der Fiktion einen Schritt voraus.

Umso erstaunlicher sind die Besetzungsstrategien konservativer, katholischer Kreise auf diesem Feld unmittelbar nach 1945. Diese Bemühungen sollen nun im Zeitraum bis 1960 anhand von Werken der Schriftstellerinnen Elisabeth Langgässer (*Das unauslöschliche Siegel, Märkische Argonautenfahrt*),⁴ Gertrud von le Fort (*Am Tor des Himmels*)⁵ und Gertrud Fussenegger (*Zeit des Raben, Zeit der Taube*)⁶ aufgezeigt werden. Die Periode ist aus Sicht einer Frauenliteraturgeschichte reizvoll, da – wie Nina von Zimmermann konstatierte – das biographische Schreiben vor der Frauenbewegung der 1960er Jahre, das nicht unmittelbar politischen Ambitionen dienen konnte, nur schwach reflektiert wurde;⁷ entsprechend viel Neuland gibt es hier zu entdecken. Bei der Analyse stehen weniger die Beziehungen der Autorinnen zueinander im Zentrum, vielmehr sollen an ihnen gemeinsame Ambitionen einer christlichen Nachkriegsliteratur sichtbar gemacht werden, ohne allerdings die individuellen Textprofile zu verwischen. Methodisch gesichert wird das Vorgehen durch eine Lokalisierung

³ Die Biographin meint zu Beginn mit ostentativer Bescheidenheit: „Es wäre strafbar von mir gewesen, diese Geschichte, die einem Mythos gleicht, im mindesten auszusmücken.“ Ève Curie: *Madame Curie. Eine Biographie*. Aus dem Franz. von Maria Giustiniani. Frankfurt/Main 2000, S. 8.

⁴ Elisabeth Langgässer: *Das unauslöschliche Siegel*. Roman. 3. Aufl. Hamburg 1949 [= US]. Elisabeth Langgässer: *Märkische Argonautenfahrt*. Roman. Hamburg 1959 [= MA].

⁵ Gertrud von le Fort: *Am Tor des Himmels*. Novelle. Wiesbaden 1954 [= TH].

⁶ Gertrud Fussenegger: *Zeit des Raben, Zeit der Taube*. Roman. München 2003 [= ZR].

⁷ Nina von Zimmermann: Zu den Wegen der Frauenbiographikforschung. In: *Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts*. Hrsg. von Nina und Christian von Zimmermann. Tübingen 2005, S. 19. Fussenegger, die sich aufgrund ihrer zahlreichen Frauenporträts am intensivsten mit dieser Frage auseinandersetzte, hielt – die gegenseitige Abneigung dokumentierend – im Nachwort ihrer *Herrscherinnen* fest: „Die Autorin braucht keine Feministin zu sein, wenn sich ihr Interesse auf Frauen konzentriert.“ Gertrud Fussenegger: *Herrscherinnen. Neun Frauenleben, die Geschichte machten*. München 1991, S. 375.

der Autorinnen im literarischen Feld der Nachkriegszeit, vornehmlich auf Basis ihrer Verbindungen zu Personen, Netzwerken, Institutionen und Publikationsorganen. Der Analyseparameter ‚katholisch‘ ist dabei weniger von theologischem als von literatursoziologischem Interesse.

Die so rasch nach 1945 einsetzenden Interventionen auf diesem Feld und der dazu erforderliche Aufwand – Katholizismus, moderne Physik und selbstbestimmte Weiblichkeit unter einen Hut zu bringen, scheint keine leichte Aufgabe – kann man als erstes Indiz werten, dass die historische Umbruchsituation für die religiöse Wiederaneignung ausdifferenzierter gesellschaftlicher Subsysteme genutzt wurde. Auf drei, in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Strukturmerkmale der Texte soll vor Beginn der Einzelanalysen hingewiesen werden. Das sind:

1. der Einsatz biographischer Gattungen. Sie ermöglichen es, das schwer darstellbare Wissen der modernen Physik auf der Personenebene zu verhandeln. Zu religiösen Fragen stellen die (fiktiven) Naturwissenschaftlerinnen-Biographien eine Verbindung her, indem sie entweder selbst Hagiographien sind oder solchen kontrastiv gegenübergestellt werden.
2. die apokalyptische Szenerie, auf die hin oder von der aus das Geschehen entwickelt wird. Diese meist über biblische Motive gestaltete und für die Nachkriegsliteratur typische Zuspitzung eröffnet Perspektiven in zwei Richtungen: einen retrospektiven, nach Ursachen forschenden und einen implizit oder explizit utopischen, in die Zukunft gerichteten Blick.
3. die Verwendung von Prosaformen, die man am dramatischen Pol der Großgattung ansiedeln kann: Langgässers „Welttheater“, le Forts Novelle und Fusseneggers Doppelroman. Die Gattungen erlauben exemplarische Konfrontationen antagonistischer Prinzipien.

Elisabeth Langgässer

Obwohl über 20 Jahre jünger als Getrud von le Fort und schon 1950 verstorben, eignet sich Elisabeth Langgässer aufgrund der breiten Wirkung und Anerkennung, die ihr in den ersten Nachkriegsjahren zuteilwurde, als Ausgangspunkt der Analyse. Dafür ist vor allem ihr 1947 erschienenes Hauptwerk *Das unauslöschliche Siegel* verantwortlich; ihr letzter Roman *Märkische Argonautenfahrt* aus dem Jahr 1950 wurde dagegen schon weniger beachtet. Die öffentliche Wahrnehmung ihrer Vortragstätigkeit verlief ähnlich. Während sie 1947 am

Ersten gesamtdeutschen Schriftstellerkongress das repräsentative Referat *Schriftsteller unter der Hitlerdiktatur* hielt,⁸ blieb die Wirkung ihrer poetologischen Vorträge im Wesentlichen auf christliche Kreise beschränkt. Sie wurden allesamt in den maßgeblichen katholischen Organen dieser Zeit abgedruckt: im *Hochland*, den *Frankfurter Heften* und in *Wort und Wahrheit*. Langgässers darin geradezu programmatisch an den Tag gelegte Orientierung an den Erkenntnissen der modernen Physik wirkt im Kontext dieser Zeitschriften-Jahrgänge bis 1950 weniger ungewöhnlich. Zahlreiche Beiträge, die ähnliche Referenzpunkte setzen, geben die Überlegungen der Autorin als Teil einer breitangelegten katholischen Anstrengung zu erkennen. Besonders hervorzuheben im Rahmen dieser Nachkriegspublikationen ist ein Kurzporträt, das Langgässer von Marie Curie anfertigte. Es erschien bezeichnenderweise zusammen mit einer biographischen Skizze von Don Bosco, dem „Apostel der Neuzeit“,⁹ in dem vom Horizont-Verlag in hoher Auflage herausgegebenen Heftchen *Helden ohne Waffen*. Die Beschäftigung mit dem „größten weiblichen Genie[...] der modernen Naturwissenschaft“ (HW 146), das sowohl mit seinen Entdeckungen als auch mit dem Einsatz im Ersten Weltkrieg zur „Wohltäterin der Menschheit“ (HW 148) wurde, hat Langgässer vermutlich auch zu ihrer *Geschichte von Sichelchen* aus der *Märkischen Argonautenfahrt* inspiriert, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Die zuvor gebrauchte Kennzeichnung „Welttheater“ ist ein Begriff, den Langgässer im poetologisch zentralen Turmkapitel des *Unauslöschlichen Siegels* prägt (US 285f) und später in ihren theoretischen Essays¹⁰ aufgreift. Vereinfacht gesagt sind damit die Spielregeln des Langgässer'schen Erzählkosmos und seiner heilsgeschichtlichen Perspektive benannt. Wie in einem Barockdrama sind Gott und Satan die eigentlichen Protagonisten des Geschehens. Diese Anlage hat sowohl Auswirkung auf die Bewertung realgeschichtlicher Ereignisse als auch auf die erzähltechnische Ausgestaltung der Personen, von Raum und Zeit der Handlung oder auf die Plotstrukturierung. In diesem überirdischen Erzählraum kann Langgässer auf eine gängige Figurenpsychologie, eine lineare Handlung oder chronologische Zeitverläufe verzichten. Diese narrativen Rah-

⁸ Elisabeth Langgässer: *Schriftsteller unter der Hitlerdiktatur*. In: *Erster Deutscher Schriftstellerkongress* 4.-8. Oktober 1947. Protokoll und Dokumente. Hrsg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt und Horst Tanneberger. Berlin 1997, S. 136-141.

⁹ Elisabeth Langgässer: *Don Bosco*. In: *Helden ohne Waffen*. Hrsg. vom Horizont Verlag. Berlin 1947, S. 135 [= HW].

¹⁰ Elisabeth Langgässer: *Das Christliche der christlichen Dichtung. Vorträge und Briefe*. Freiburg/Breisgau, Olten 1961, S. 38-44 [= CD].

menbedingungen markiert die Autorin im *Unauslöschlichen Siegel* formal durch das dramatisch gestaltete „Proszenium“, eine poetologische Diskussion, und den „Epilog 1943“. Der Epilog folgt nach einem harten Schnitt den erzählten Geschehnissen rund um die Hauptfigur Lazarus Belfontaine. Seine Geschichte, die auch die Geschichte der europäischen Aufklärung ist, verlängert der Text bis zu den Katastrophen des Jahres 1943. Eine – aus Textsicht wohlstandsverwahrloste – Runde aus dem ersten Teil des Romans findet sich in diesem Epilog zur Bekehrung bereit im Pfarrhaus von A. zusammen. Die Szene trägt apokalyptische Züge. Während auf die neuen Formen der Menschenvernichtung, Konzentrationslager und Atombombe, angespielt wird, ist das Haus von Luftangriffen bedroht. Aus diesem Untergang wird allerdings heilsgeschichtliche Hoffnung geschöpft: „Und wird aus dem Zerfall der Atome die Verwandlung des Zeitalters steigen? Die Verwandlung des Menschen, den diese Bewegung in den Strudel der Atomisierung gezogen und scheinbar vernichtet hat?“ (US 519) Dass damit auch der Fall eines physikalischen Weltbildes verbunden ist, vermutet einer der sogenannten Sybariten: „Manchmal glaube ich ganz im Ernst, daß das ptolemäische Weltsystem wieder im Kommen ist.“ (US 503)

Diese Stelle hat – wie viele in dem kreisförmig strukturierten Roman – eine Entsprechung im ersten Teil des Romans, bei einer Unterhaltung des Drogisten Möisinger mit Belfontaine. Dem Kleinstadt-Naturwissenschaftler verleiht Langgässer, mit ironischem Unterton, Kompetenzen in beiden sich scheinbar auseinanderbewegenden Wissenssphären. Möisinger meint über sich, er „dilettiere in Theologie; zur Abwechslung auch in Chemie und Physik – wie es sich eben ergibt. Der geborene Universaldilettant“ (US 175). Nicht ohne Witz doziert Möisinger über von ihm beobachtete Konvergenzerscheinungen seiner Disziplinen. In der Wissensgesellschaft macht er etwa neue „Priester und Opfertiere, eine Geheimsprache, einen Kult – kurz, eine Religion“ (US 152) aus:

Jeder Wissenschaftler ein Magier; sein System eine Kosmologie. Hic Rhodus, hic salta – das Sprungbrett ist scheinbar immer die Logik, die reine vorurteilsfreie Vernunft, das Experiment, welches jeder Idiot sich nachzuprüfen getraut. Scheinbar, Herr Belfontaine, scheinbar! Denn der Mensch will betrogen sein. Alles Feuerwerk –. A propos: Feuerwerk. (US 154)

Damit spannt Möisinger den Bogen von dem essayistischen Exkurs zurück zur Handlungsebene. Er ist für das Feuerwerk am Gartenfest in A. verantwortlich, das eine „Fahne, die sich erst in der Höhe aufrollt, und dann wie ein großes, entfaltetes Feuer über den Himmel zieht“, zeigt; es stellt also „eine Bewegung“,

„die kreisend in sich zurückläuft“ dar. Belfontaine erscheint das pyrotechnische Schauspiel als Sinnbild der „Kant-Laplacesche[n] Welttheorie“; dem Pfarrer des Ortes dagegen „eher [als] ein Weltenbrand“ (alle US 190), der am Ende des Romans stattfindet. Semiotisch betrachtet heißt das: Der „Universaldilettant“ Mösinger formt Zeichen, die auf der Rezipientenseite Wahrnehmungen in den Bahnen der kanonisierten Disziplinen Physik und Theologie erlauben; zugleich macht der Roman diese Wahrnehmungsweisen als Interpretationen derselben Entität sichtbar. In ihrem Essay *Möglichkeiten christlicher Dichtung – heute* hat sich Langgässer indirekt um eine eingehendere Deutung der Szene bemüht, die auch den „Epilog 1943“ weiter erhellt. Dort schreibt sie:

Der Kant-Laplacesche Dämon eines kausal geschlossenen, gläsern durchsichtigen Weltbildes rein mechanistischer Prägung ist in seiner usurpierenden Tendenz über sämtliche Geistesgebiete gebrochen und in seine Grenzen zurückverwiesen worden. Positiv ausgedrückt: es begegnet uns wieder die Realität des menschlichen Geistes in seiner Eigengesetzlichkeit. (CD 19)

Das untergegangene Weltbild ist jenes der Physik bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹¹ In dem Essay repristinert Langgässer aber nicht Ptolemäus oder macht ausschließlich theologische Gründe für diesen Untergang geltend. Vielmehr begründen die Innovationen der modernen Physik die modernen Spielregeln in Langgässers „Welttheater“ sowie ein neues universal(dilettantisch)es Weltbild. Quantenphysik und Relativitätstheorie (CD 17f) seien nämlich dafür verantwortlich, dass dem „Dämon [...] das düstere Haupt abgeschlagen“ (CD 79) wurde. Eine romanintern motivierte, physikalisch gestützte Umgestaltung des Erzählraums, wie sie Langgässer in den Essays oder in Briefen beschreibt, bleibt im *Unauslöschlichen Siegel* aus. Der Text ist in erster Linie Diagnose. Aufschlussreicher in diesem Zusammenhang ist die *Geschichte von Sichelchen*, die einmal auch *Legende von Sichelchen* (MA 165)¹² genannt wird.

¹¹ Anregungen erfuhr Langgässer von Max Bense. Seine *Geistesgeschichte der Mathematik*, die wie Langgässers Romane bei Claasen & Goverts erschien, empfiehlt die Autorin 1950 in einem Brief an Herbert Kluge zur Lektüre: „[E]ine ‚Geistesgeschichte der Mathematik‘ oder das ‚Leben der Bienen‘ (von Frisch) sind ebenso wichtig wie die ‚Pensées‘ von Pascal oder die ‚Bekanntnisse‘ Augustinus.“ (Elisabeth Langgässer: Briefe 1924-1950. 2. Bd. Hrsg. von Elisabeth Hoffmann. Düsseldorf 1990, S. 1119f [= B]). *Der Laplace'sche Dämon* lautet der Titel des fünften Kapitels von Band 1 in Benses Text: Max Bense: Die Mathematik und die Wissenschaften. Hamburg 1946, S. 110-130.

¹² Interessanterweise visitierte bereits Ève Curie zu Beginn ihrer Biographie diese Gattung an: „Das Leben Marie Curies ist so reich an großen Zügen, daß man ihre Geschichte wie eine Legende erzählen möchte.“ Curie: Madame Curie, S. 7.

Die Geschichte von Sichelchen ist eine in die *Märkische Argonautenfahrt* eingeschobene, dennoch eng mit der Romanhandlung verknüpfte Erzählung, die Elisabeth Langgässer 1949 erwog separat zu publizieren.¹³ Sie besitzt insofern organisierende Funktion, als die mit einem Wechsel der Erzählperspektive verbundene Heraushebung damit begründet wird, Sichelchen sei der „Reiseengel der betreffenden sieben Pilger“ (MA 165), von denen der Roman erzählt. Die sieben Pilger sind auf dem Weg nach Anastasiendorf und erwarten sich im dortigen Kloster Vergebung für eine begangene Schuld. Die Epochenkatastrophen Konzentrationslager und Atombombe spielen auch hier eine Rolle. „Hiroshima“ (MA 21, 244) wird sogar zweimal explizit genannt, dabei einmal mit Gomorrha und Sodom, das andere Mal mit Troja überblendet. Hier zeigt sich bereits, wie der Roman auf Punkte der Zeitenthobenheit zusteuert, die auch die Heraushebung der *Geschichte von Sichelchen* motiviert. Es ist die Geschichte einer Toten, die im Konzentrationslager umgekommen ist, dadurch aber zwei Protagonisten das Leben gerettet hat. Das Voranstellen der später im Text erzählten Geschichte erlaubt eine Ankündigung von etwas, an das sich der Leser bereits erinnern kann. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern sich so erzähltechnisch. Mit dem Hin-und-Her-Blättern in *Heiligenviten* (MA 330, 404) reflektiert der Text auch einen Lesemodus, der dem entspricht. Die intermedialen und textorganisierenden Hinweise auf eine Gruppenfotografie, aber auch andere Bilder wie Ikonen, verdichten diese Strategie.

Erstaunlich an der Heiligenfigur ist ihr Bildungsweg. „Ich studierte Physik und Mathematik, während andere Mädchen tanzten“ (MA 179), meint Sichelchen über sich. Nicht zufällig vergleicht sie sich mit dem jungen Blaise Pascal, der für die katholischen Schriftstellerkreise nach 1945 einer der wichtigsten Bezugspunkte in naturwissenschaftlichen Belangen war. Reinhold Schneider wird wenige Jahre später bei Fischer eine Auswahl seiner Schriften herausgeben und einleiten. Bezeichnenderweise stellte auch Clemens Münster, der in den ersten Nachkriegsjahren zahlreiche naturwissenschaftliche Artikel für die *Frankfurter Hefte* verfasste, einem Porträt Albert Einsteins folgende Pascal-Worte nach: „Der letzte Schritt der Vernunft ist die Erkenntnis, daß es eine Unendlichkeit

¹³ Vgl. Sonja Hilzinger: Elisabeth Langgässer. Eine Biografie. Berlin 2009, S. 407.

von Dingen gibt, die sie übersteigen. Sie ist nur schwach, wenn sie nicht bis zu dieser Erkenntnis vordringt.“¹⁴

Sichelchen verkörpert in ihrer Geschichte jenen Pascal-Aphorismus (aus dem Abschnitt *Soumission et usage de la raison* der *Pensées*). Sie interessieren deshalb besonders Phänomene wie die Milchstraße oder die Apokalypse, die sich „der Fassungskraft entziehen“ (MA 168). In ihren Ausführungen zeigen sich darüber hinaus Sympathien für die Vorstellung eines umfassend, nicht ausschließlich naturwissenschaftlich geordneten Kosmos. Es wird die Idee einer Sphärenharmonie revitalisiert, die in den Gesprächen der Pilgergemeinschaft weiter Gestalt annimmt. Sichelchens Geschichte, erzählt in einer „Wildhüterhütte [...], wo wie Sintflut der Regen herniederschießt“ (MA 173), weckt Hoffnung auf Erneuerung. In diesem Sinn wird, wie in Langgässers Essays, der „Einfluß der Quanten- und Relativitätstheorie auf den kommenden Weltaspekt“ (MA 213) diskutiert. Als Fluchtpunkt der Überlegungen zeigt sich bei einem weiteren Gespräch das erwähnte Problem und Darstellungsprinzip der Zeitenthabenheit. Besonderes Interesse erregt die Entdeckung, dass bei bestimmten Naturphänomenen „das wohlbekannte Gesetz ihrer Unumkehrbarkeit“ (MA 267) nicht mehr gilt. Der reizvolle Gedanke einer Umkehr irreversibler zeitlicher Prozesse gestaltet eine naturwissenschaftlich fundierte Fiktion ewigen Lebens. Die angesprochene „Ordnung aus Ordnung“, die „Insel von Ordnung“ lässt Gott erahnen. Und „zu solch einer Insel sind wir ja unterwegs“ (MA 268), meint Florentine, eine der Protagonistinnen.

Langgässers Texte entdecken also in ihrer narrativen Entwicklung eine immer schon dagewesene Ordnung. Selbst die neuesten Ergebnisse der Physik verweisen auf älteste Heilsgewissheiten und sollen zugleich eine fehlgeleitete Aufklärung ausstellen, die in der *Märkischen Argonautenfahrt* mit Pascal statt Galilei auf einen neuen alten Anfang zurückgeführt wird. Die erzählte Expedition nennt der Text schon zu Beginn eine „eigentümliche Reise nach einem ‚Port-Royal‘“ (MA 7), also jenem berühmten Frauenkloster, in das Pascals Schwester Jacqueline eintrat und das wesentlich mit der religiösen Wendung des Mathematikers und Physikers assoziiert ist.¹⁵ Das biographische Zitat fügt sich kalkuliert in Langgässers „weibliche[n] Weltentwurf“, da ihre heilsgeschichtlichen

¹⁴ Clemens Münster: Albert Einstein. In: Frankfurter Hefte 2 (1947), 3, S. 299. Im gleichen Jahr publizierte Langgässer in den *Frankfurter Heften* ihren Text *Glück haben* (H. 12, S. 1244-1248) und das *Unauslöschliche Siegel* wurde ausführlich von Clara Menck (H. 11, S. 1160-1165) rezensiert.

¹⁵ Vgl. Jacques Attali: Blaise Pascal. Biographie eines Genies. Aus dem Franz. von Hans Peter Schmidt. Stuttgart 2006, S. 190-195.

Fundierungsversuche stets Frauenfiguren einen gewichtigen Platz einräumen, die mit (weiblichen) Schöpfungsmythen überblendet werden; Ehemann Wilhelm Hoffmann sieht sie in einer Grundbewegung gebündelt: „Sie [die Mythe, CÖ] berichtet [...] nicht von Ursachen, sondern [„sonden“ i.O.] von dem, was immer war und immer neu ist. Ihre Dynamik geht nicht auf ein Ziel zu, sondern kehrt in den Anfang zurück, um ihm wieder neu zu entspringen.“¹⁶ Integrationsfiguren, die Glauben und Wissen zu einer (asymmetrischen) Einheit zusammenführen, entstehen so entweder narrativ in Episoden (Blaise/Jacqueline Pascal) oder beschreibend in Überblendungen (Marie Curie/Jungfrau Maria). Den Figuren sichert das nicht-ursächliche Verhältnis der Verweise Eigenständigkeit. Sie schließen nicht einfach einen Kreis (wie in der Kant-Laplace'schen Welttheorie), sondern bleiben – um den schöpferischen Reichtum der Quelle zu demonstrieren – offen wie die namengebende Mondsichel.

Gertrud von le Fort

Anschluss an Gertrud von le Fort, die – wie Langgässer 1949 meinte – mit ihr zusammen das Duo der „repräsentativen katholischen Autoren Deutschlands“ (B 897) bilde, und ihren Text *Am Tor des Himmels* findet man am besten über die genannten publizistischen Organe, in denen auch le Fort sehr aktiv war. Nach dem Ersten Weltkrieg machte vor allem das von Carl Muth gegründete *Hochland* auf sie Eindruck.¹⁷ Walter Dirks fasste im ersten der *Frankfurter Hefte* Muths impulsgebende Ideen mit folgenden Fragen zusammen: „Wie steht es um den Roman im deutschen Katholizismus?“, „Wie steht das katholische Christentum zur modernen Kultur?“ und „Wie steht es um die katholische Wissenschaft?“¹⁸ Die Beschäftigung mit den modernen Naturwissenschaften setzte das *Hochland* damit maßgeblich in Gang. Neben den *Frankfurter Heften* beriefen sich nach 1945 auch das neue *Hochland* und *Wort und Wahrheit* auf Muth als geistige Gründerfigur.¹⁹ Aktuellen Fragen der Wissenschaft – besonders der Physik – räumen alle drei Zeitschriften von Beginn an ihren Platz ein.

¹⁶ Wilhelm Hoffmann: Elisabeth Langgässer. Existentielles und dichterisches Welterlebnis. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 2 (1961), S. 159f.

¹⁷ Nicholas Meyerhofer: Gertrud von le Fort. Berlin 1993, S. 37.

¹⁸ Walter Dirks: Die Wahrheit und die Welt: Karl Muth zum Gedächtnis. In: Frankfurter Hefte 1 (1946), 1, S. 9.

¹⁹ Vgl. Franz Joseph Schöningh: Carl Muth. Ein europäisches Vermächtnis. In: Hochland 39 (1946), 1, S. 1-19 und Karl Strobl: „Wort und Wahrheit“. In: Wort und Wahrheit 1 (1946), 1, S. 38-41.

Abseits dieser allgemeinen kulturhistorischen Rahmenbedingungen war wohl die Entwicklung der Wasserstoffbombe in den 50er Jahren ein konkreter Anlass für die Entstehung von le Forts Rahmennovelle. Zumindest kündigt ein junger Naturwissenschaftler, der gemeinsam mit der Erzählerin der Rahmenhandlung einem „Galileischen Dokument“ auf der Spur ist, gegen Ende an: „Hiroshima wird bald überholt sein.“ (TH 83) Über die Wahl des Galilei-Stoffes meinte le Fort in ihrem Essay *Über den historischen Roman*, sie, Brecht und Max Brod in dem Roman *Galilei in Gefangenschaft* hätten „völlig unabhängig voneinander den gleichen Stoff aus der Vergangenheit empor[ge]hoben“. ²⁰ Daraus zieht sie den interessanten Schluss, „daß die Wurzeln ganz bestimmter heutiger Schicksale in der Vergangenheit liegen und in der Konsequenz ihrer Bedeutung erst im Blick über die Jahrhunderte hinweg verständlich sind.“ ²¹ Die Neuzeit bei der Wurzel packend, konzentriert sich le Fort bei ihrer Form der Historisierung darauf, den Konflikt zwischen religiösem Glauben und naturwissenschaftlichem Wissen als Scheinkonflikt zu entlarven. So vertritt ein Schüler Galileis im Text die Position, „der Meister selbst [...] ist nie vom Glauben abgefallen“ (TH 54); vielmehr hat er „stets gezeigt, daß man die neue Wissenschaft bekennen und gleichwohl ein Christ sein kann.“ (TH 19) Damit hat le Fort Anteil an den katholischen Neubewertungen des Galilei-Prozesses, die im 20. Jahrhundert einsetzen. ²² Einen wichtigen Impuls erhielten die Bemühungen von Friedrich Dessauer, einem katholischen Physiker, Politiker und Publizisten, der dem Muth-Kreis nahestand. 1942, zum 300. Todestag des Physikers, publizierte er den Text *Der Fall Galilei und wir*. Im Vorwort betont der Professor für Mathematik Séverin Bays: „Galilei war Physiker, Mathematiker, Philosoph – dazu bis in den Tod ein ernsthafter Christ.“ ²³ Dessauer bedauert später im Text wie der Schweizer Historiker Gustav Schnürer, dass zu Galileis Zeit kein „zweiter Thomas von Aquin“ zur Stelle war, „der es verstanden hätte, auch die Fortschritte der neuen Wissenschaft so mit dem christlichen Glauben zu vereinen, daß für diesen selbst ein neues Forschen im Dienste des Quelles aller Wahrheit beginnen konnte.“ ²⁴

²⁰ Gertrud von le Fort: *Die Frau und die Technik*. Zürich 1959, S. 48 [= FT].

²¹ Ebd.

²² Vgl. Albrecht Fölsing: *Galileo Galilei. Prozess ohne Ende. Eine Biographie*. Reinbek 1996, S. 11-29.

²³ Friedrich Dessauer: *Der Fall Galilei und wir*. Luzern 1943, S. 8.

²⁴ Ebd., S. 64 (vgl. Gustav Schnürer: *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*. Zürich 1937, S. 612).

Die Erkenntnisse der Physik des 20. Jahrhunderts besetzt und instrumentalisiert Le Fort in der Absicht ähnlich wie Langgässer, wenn auch unbeholfener. In Unterhaltungen muss die Relativitätstheorie einmal mehr als großer Leveler erhalten („schließlich ist doch alles relativ“ [TH 82]) und die Quantentheorie wird indirekt zum Einfallstor nicht-kausaler Phänomene und ruft Gott zurück auf den Plan (TH 86f). Mehr bietet der Text aus Sicht der Frauenforschung, weil er eine vergessene, verdrängte und verbotene Tradition weiblicher physikalischer Intelligenz gestaltet. Vergleichbar den berühmten Überlegungen Virginia Woolfs über Shakespeares Schwester legt *Am Tor des Himmels* die Spur zu Galileis Nichte frei, die bei Le Fort eine ebenso begabte Physikerin ist. Sie war Anstoß für einen jungen deutschen Schüler Galileis jenes erwähnte Galileische Dokument zu verfassen, das der Erzählerin über die mütterliche Verwandtschaftslinie überliefert wurde und gegen Ende im Bombenkrieg vernichtet wird. Die Novelle ist somit die einzige Quelle, die diese Tradition verbürgt.

Kennt man das Frauenbild Le Forts aus Essays wie *Die ewige Frau* („[W]o immer die Frau zutiefst sie selbst ist, da ist sie nicht sie selbst, sondern hingegeben – wo immer aber sie hingegeben ist, da ist sie auch Braut und Mutter“²⁵), erstaunt es, mit wie viel Elan Diana, die Physikerin, gestaltet ist. Erzählt wird von ihr aus einer Perspektive „knabenhafte[r] Bewunderung“, die auch durch „das ihrem Geschlecht sonst fremde Studium“ (TH 13) entsteht. Diana erwidert aber weder die Liebe des Erzählers noch nimmt sie den Heiratsantrag eines reichen Marquis an, der sie aus den Fängen der Inquisition befreien könnte. Sie will, wenn notwendig, mit dem Meister Galilei für das gemeinsame Projekt untergehen. Dieses Schicksal ereilt sie auch. Das Galileische Dokument deckt allerdings auf, warum ihr heroischer Kampf keine vergleichbare öffentliche Resonanz erfahren hat. Die Physikerin wird in ein Kloster verbannt: „So hatte sich denn Dianas glühender Wunsch erfüllt, das Los ihres Meisters zu teilen, wenn auch in tiefer, trostloser Verlassenheit. Beide stellten sie jetzt gleichsam die begrabene Wahrheit dar, wahrscheinlich für immer.“ (TH 72)

Diana nimmt die kämpferische, für die Neuzeit bestimmende Position ein, die von einer Unvereinbarkeit von Wissenschaft und Religion ausgeht; in Richtung der kirchlichen Institutionen meint sie drohend: „[D]ieselbe Wissenschaft, die ihr vernichtet, wird euch vernichten!“ (TH 45) Die Erzählerin der Rahmenhandlung vertritt die entgegengesetzte Position, geht den mütterlich beschützenden, mit Gott vereinbaren Weg. Reife Überlegenheit fühlt sie deshalb auch gegen-

²⁵ Le Fort, Gertrud von: *Die ewige Frau*. München 1963, S. 18.

über dem sich seinem vermeintlichen Schicksal (Bombenherstellung) ergebenden Physiker. Ihre Weisheit überbietet noch seine „fachwissenschaftliche[] Höhe“ (TH 84). Die Bewältigung der naturwissenschaftlichen Entdeckungen ist in der Novelle also eng mit der Geschlechterfrage verknüpft. Bezeichnend für le Fort ist, dass sie den zweiten Weg weiterverfolgt hat, besonders in dem 1959 publizierten Essayband *Die Frau und die Technik*. Interventionsmöglichkeiten der Frau sieht sie darin dezidiert nicht durch die Emanzipationsbewegung eröffnet, sondern durch eine ‚ewig weibliche‘ Anlage. Nikolai Berdjajew folgend ist le Fort der Überzeugung: „Die Frau [...] ist enger mit der Weltseele und den Urwesenheiten verbunden. Die männliche Kultur ist zu rationalistisch, zu weit entfernt von den unmittelbaren Mysterien des kosmischen Seins. Durch die Frau allein kann der Mann zu ihnen zurückkehren“ (FT 13); allerdings schwächt le Fort die von Berdjajew geltend gemachte Schlüsselfunktion nochmals ab und meint, „nur im harmonischen Zusammenwirken der polaren Kräfte erfüllt sich das Gesetz eines geordneten Kosmos“ (FT 14).

Gertrud Fussenegger

Bei Gertrud Fussenegger bemerkt man analoge Verbindungslinien zum katholischen Milieu, allerdings blieb ihre Wirkung im Wesentlichen auf den österreichischen Raum beschränkt. Über die Einflüsse und Entstehungskontexte des 1960 publizierten Doppelromans *Zeit des Raben, Zeit der Taube* – im Mittelpunkt stehen Marie Curie und Léon Bloy – hat die Autorin in ihrem ausführlichen Gespräch mit Rainer Hackel Auskunft gegeben. Besonders wichtig wurde die durch Ernst Jünger angeregte Lektüre von Léon Bloy und seinen apokalyptischen Visionen in der Zeit des atomaren Wettrüstens, nach dem Bau der Wasserstoffbombe. Der für Fussenegger inspirierende Glücksfall, bei Jünger „Bloy und Pierre Curie auf *einer* Seite“²⁶ erwähnt zu finden, verdichtet den Zusammenhang weiter. Die Autorin bezieht sich dabei auf einen Eintrag aus den *Strahlungen*,²⁷ einen Monat nach dem Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki. Verbindungen wie jene zwischen Bloy und Curie sind für Jüngers *Strahlungen* insgesamt charakteristisch. Bereits im poetologisch relevanten Vorwort verweist er auf ein Tagebuch, das von sieben Matrosen berichtet, die 1633 bei Forschungen in der Arktis ums Leben kamen. Jünger apostro-

²⁶ Gertrud Fussenegger: Ein Gespräch über ihr Leben und Werk mit Rainer Hackel. Wien, Köln, Weimar 2005, S. 115 [= G].

²⁷ Ernst Jünger: *Strahlungen* 2. Sämtliche Werke Bd. 3: Tagebücher 3. Stuttgart 1979, S. 535.

phiert sie, auch in ihrem Forscherdrang, als „Gestalten der kopernikanischen Welt“²⁸ und macht darauf aufmerksam, dass Galilei in ihrem Todesjahr vor das Inquisitionsgericht gestellt wurde. Auf diese wissenschaftshistorischen Koordinaten greift Jünger zurück, weil er der Ansicht ist, „daß solche Daten wichtiger als die der Staaten- und Kriegsgeschichte sind.“²⁹ Das Tagebuch versucht er daraufhin als adäquate Form zur Erfassung der Katastrophen einer kopernikanischen Welt zu profilieren, mit dem Hinweis: „Methodologische Anregung verdanke ich vor allem Léon Bloy“.³⁰

Wichtige Leitlinien von Jüngers Projekt, bei dem Fussenegger gedankliche Anleihen nahm, sind damit angedeutet, doch gestaltet sie das Setting in entscheidender Weise um. Bloy und Curie repräsentieren nicht Kontext (Atomzeitalter) und Form (Tagebuch) einer Katastrophenerfassung, sondern werden in dem Doppelroman als konträre Prinzipien einander gegenübergestellt. Wie bei le Fort will der Text durch die Rollenverteilung Interesse wecken. Fussenegger meinte dazu: „Stellen Sie sich vor, ich hätte die Gewichte der Geschlechter umgekehrt: die Frau als religiosa, den Mann als naturwissenschaftlichen Rationalisten, welch ein langweiliges Buch wäre das geworden!“ (G 117f) Eine Vereinigungsfigur wie bei Langgässer schließt die Romanform aus. Das kann man wiederum als gezogene Konsequenz aus Jüngers *Der Arbeiter* interpretieren, den Fussenegger ein „grandioses, aber düsteres Buch“ (G 80) nennt, das sie „tief beeindruckt“ (G 14) hat. Die dort beschriebene antimetaphysische Entwicklung, die die neuzeitliche Vernunft eingeleitet hat und der Fussenegger „voll und ganz“ (G 120) zustimmt, werde durch ungeschickte Vermischung nur beschleunigt: „Die verschiedenartigen Versuche der Kirche, die Sprache der Technik zu sprechen, stellen nur ein Mittel zur Beschleunigung ihres Unterganges, zur Ermöglichung eines umfassenden Säkularisationsprozesses dar.“³¹ Die erzähltechnischen Folgen der Einschätzung veranschaulicht Fusseneggers Lektüre von Ferdinand von Saars *Innocens*. Die Novelle erzählt von einem einsiedlerischen Priester, der wie der Drogist Mösinger in Theologie und Physik dilettiert. Der Ich-Erzähler schildert seine ersten Eindrücke im Pfarrhaus folgendermaßen:

²⁸ Ernst Jünger: Strahlungen 1. Sämtliche Werke Bd. 2: Tagebücher 2. Stuttgart 1979, S. 12.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 14.

³¹ Ernst Jünger: Der Arbeiter. Sämtliche Werke Bd. 8: Essays 2. Stuttgart 1981, S. 165.

Die Wände waren zum Teil von oben bis unten durch dichtbestellte Bücherrepositorien verdeckt; dazwischen erhoben sich hohe Glasschränke, welche naturwissenschaftliche Sammlungen zu enthalten schienen. Auf einem geräumigen Tische in der Nähe der Fenster standen und lagen chemische und physikalische Instrumente umher; ein zweiter Tisch war ganz mit Papieren und Schriften bedeckt.³²

In der Novelle wird der Priester deshalb „[v]on den wahrhaft Gebildeten ob seiner falschen Stellung bemitleidet, von den sogenannten Aufgeklärten als Heuchler verschrien“.³³ Fussenegger schließt sich dieser Meinung an und bemängelt etwa, „[s]ein Priesteramt ist ihm zur pädagogischen Berufung zusammengeschrunpft“.³⁴ Innocens ist für sie keine Integrationsfigur, sondern eine Untergangsfigur; er verkörpert einen „Stand, der um sein vitales Selbstverständnis gekommen ist“.³⁵ Eine Lösung des Problems verspricht die Form des Doppelromans, der besonders aufgrund der 1957 erschienenen Übersetzung von Faulkners *Wilde Palmen / Der Strom* Modernität ausstrahlt. Fussenegger rezensierte das Buch 1958 für die *Zeitwende* und betonte, vor allem die kühne Bauform zeuge von „Faulkners grandiosem Kunstverstand“.³⁶

Fussenegger lenkt – wie Ernst Jünger in den *Strahlungen* – schon zu Beginn den Blick auf die eingesetzte Gattung. Eine Napoléon-Biographie,³⁷ aus der Bloy dem großväterlichen Freund Jean-le-Gabrier vorliest, wird die erste bedeutende Lektüreerfahrung des jungen Léon. Das Buch erscheint ihm „wie ein Evangelium“ (ZR 31); an der Führerfigur beginnt er „das Übernatürliche zu fühlen“ (ZR 31).³⁸ Mit Blick auf die Ursachenforschung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts ist bei Bloy die Anlage zur Verführbarkeit durch den Charismatiker gesetzt, die später in seinem Kriegseinsatz („Man will ein Held sein. [...] Und wofür hat man seinen Napoleon gelesen?“ [ZR 134]) wieder aufgegriffen

³² Ferdinand von Saar: *Innocens. Sämtliche Werke* Bd. 7. Hrsg. von Jakob Minor. Leipzig [1908], S. 33f.

³³ Ebd., S. 32.

³⁴ Gertrud Fussenegger: *Poetische Notationen zum langsamen Untergang eines Reiches*. Ferdinand von Saar zu seinem 150. Geburtstag. In: *Die Rampe* 1983, 2, S. 120.

³⁵ Ebd., S. 120f.

³⁶ Gertrud Fussenegger: *Menetekel*. In: *Zeitwende. Die neue Furche* 29 (1958), 5, S. 349.

³⁷ Vgl. Jacques Marquet de Norvins: *Histoire de Napoléon. Ornée de portraits, vignettes, cartes et plans*. Paris 1827.

³⁸ Die Darstellung übernimmt Fussenegger, teilweise wörtlich, aus dem neunten Abschnitt der Einführung von Bloys *Die Seele Napoleons*. Vgl. Léon Bloy: *Die Seele Napoleons*. Aus dem Franz. von Gregor Stein. Heidelberg 1954, S. 30-32.

wird. Die kitschig gestaltete Verwundung eines Lammes führt allerdings zur Umkehr. Bloy wendet sich von der Welt ab; am Ende des Textes liest er „Zeilen aus seinem Entwurf ‚Die Seele Napoleons‘“ (ZR 490).

Die Abkehr von der Historie hin zum Religiösen entwickelt Fussenegger damit wie Tolstoi in *Krieg und Frieden*. Den Roman, der 1953 in neuer Übersetzung von Werner Bergengruen bei List erschien, zählte Fussenegger zu ihren wichtigsten Lektüreaktionen.³⁹ Auch in *Krieg und Frieden* erfährt die breite Napoléon-Begeisterung – „Dieser Bonaparte hat ihnen allen wirklich den Kopf verdreht“⁴⁰ – im Kampf ihre exemplarische Desillusionierung. Berühmt ist vor allem jene Szene, als Bonaparte in Austerlitz vor den schwer verletzten und ehemals glühenden Verehrer Andrej Bolkonskij tritt:

Er wußte, daß der Mann, der da vor ihm stand, Napoleon war, sein Heros, aber in diesem Augenblick erschien ihm Napoleon als ein so kleiner, nichtiger Mensch im Vergleich mit dem, was jetzt zwischen seiner Seele und diesem hohen, unendlichen Himmel mit den ziehenden Wolken vorging.⁴¹

Bolkonskijs Erfahrung, auf die immer wieder rekurriert wird, verdrängt die Orientierung am Großen durch die am Ewigen.⁴² Dieser Blickwechsel motiviert auch in Fusseneggers Doppelroman eine Verschiebung der Gattung. Die Biographie des großen Mannes weicht dem in Armut lebenden, von der breiten Öffentlichkeit missachteten und um sein Seelenheil ringenden Katholiken.

Die Lebensgeschichte „der berühmten Frau, ‚der berühmtesten der Welt‘“ (ZR 517), wie Curie gegen Ende am Weg nach Verdun apostrophiert wird, zeigt in dieser Hinsicht zwei Verschiebungen: (analog zu Jünger) vom Kriegshelden zur Naturwissenschaftlerin und vom großen Mann zur berühmten Frau. Über die Hindernisse, die es dabei für Curie zu bewältigen gilt, berichtet der Roman

³⁹ Vgl. Gertrud Fussenegger: So gut ich es konnte. Erinnerungen 1912-1948. München 2007, S. 396.

⁴⁰ Leo Tolstoi: Krieg und Frieden I. Aus dem Russ. von Werner Bergengruen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. 5. Aufl. München 2000, S. 56.

⁴¹ Ebd., S. 384.

⁴² Die Streitfrage, ob der Himmel ein Objekt religiöser oder physikalischer Anschauung sei („[W]ir wissen eben doch, daß es keinen Himmel gibt, sondern nur eine Atmosphäre“, ebd. 230), ist bei Tolstoi von großer Bedeutung. Sie bestimmt auch die letzte Szene in *Anna Karenina*, in der Konstantin Lewin beim Betrachten der Milchstraße – zugunsten seines Glaubens – auf ein kopernikanisches Weltbewusstsein verzichtet. Vgl. Leo Tolstoi: Anna Karenina. Aus dem Russ. von Fred Ottow. 5. Aufl. München 1988, S. 972-975. Ähnliche Ambitionen zeigt Fussenegger in ihrem Text *Was dann?* Gertrud Fussenegger: Was dann? In: Die Rampe 1992, Porträt: Gertrud Fussenegger, S. 25; später in: Grenzüberschreitungen. Festschrift für Gertrud Fussenegger. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll. München 1998, S. 474.

ausführlich und strukturiert. Die Benachteiligung hat System. Curies erster Freund in Polen, ihr Schwager, bei dem sie in Paris wohnt, und sogar Henri Becquerel, der sie auf das Thema ihrer Dissertation bringt, repräsentieren immer enger gefasste Stereotypen, die Curies Berufswunsch als für Frauen ungeeignet abwehren. Sie betreffen zunächst allgemein die Wissenschaftlerin (ZR 173), dann die Naturwissenschaftlerin (ZR 294) und schließlich die Physikerin (ZR 329).

Obwohl derart weiblicher naturwissenschaftlicher Intelligenz Profil verliehen wird, erweckt die Doppelbiographie nicht den Eindruck, als würden hier gleichberechtigte Lebensentwürfe gestaltet, die beide Wege aus dem Unheil bahnen könnten. Das Ungleichgewicht suggeriert bereits der an die Genesis angelehnte Titel. Die nachsintflutliche Periode ist entweder eine trostlose Zeit des Raben oder eine hoffnungsvolle Zeit der Taube – nicht beides (ZR 6). Bloys Gespräch mit dem Dichter Ernest Hello greift das Bild auf. Die aktuelle Weltzeit, mit ihren Umwälzungen und Neustrukturierungen, gleicht einem unsicheren Wandeln im Dämmerlicht, aber sie ist „Aufgang oder Untergang?“, „Freiheit oder Verhängnis?“ (ZR 252) Bereits zuvor wurde diese Frage im Gespräch mit dem Abbé Tardif als *perspektivische* Alternative formuliert: „Zwei Fenster hat die Seele, verstehen Sie, mein Freund, durch das eine blickt sie in die Welt und durch das andere könnte sie nach Gott Ausschau halten“ (ZR 235). Eine Vermittlung wird auch hier nicht erwogen. Da die Positivistin Curie in vergleichbarer Weise alle metaphysische Spekulation verwirft, könnte man einwenden, der Roman präsentiere neutral eine Konfrontation. Dass der Titel auf Bloys Bildersprache, und damit die Bibel, zurückgreift, ist aber bereits ein auffälliges Signal. Die Erzählstimme weist schließlich in den Curie-Abschnitten eine ähnliche Färbung auf.

Gegen Ende des Doppelromans, der den Ersten Weltkrieg zum Fluchtpunkt hat, nimmt diese Tendenz immer deutlichere Züge an. Bloys Kriegsgebrüll wird mit ausgeprägter Nonchalance präsentiert (ZR 526). Die Curies zeigt der Roman dagegen entsetzt über die Folgen ihrer Entdeckungen; angestrengt werden die beiden dümmere als ihre historischen Vorbilder gezeichnet. Während Pierre, der Positivist, dieses Problem im Roman als unwissenschaftlich abqualifiziert, hat der historische Curie bereits in seiner Nobelpreisrede vom 6. Juni 1905, für den 1903 an Pierre, Marie und Henri Becquerel verliehenen Preis, davor gewarnt, „daß das Radium in verbrecherischen Händen sehr gefährlich werden

könnte“.⁴³ Ein Höhepunkt der ungleichen Porträts ist die einzige Begegnung zwischen den Curies und Bloy am Ende. Letzterer bringt die entlaufene und vernachlässigte Irène, die sich ins Haus der glücklichen Familie Bloy verirrt hat, den ahnungslosen Eltern zurück. Ein greller Familienkontrast beendet die Episode. Außerhalb von Fusseneggers Romanwelt reüssierten die Curie-Töchter in beiden Kulturen – Irène als Nobelpreisträgerin, Ève als Autorin; Bloys Söhne sind verhungert.⁴⁴

Fazit

Zusammenfassend kann man bei den analysierten Texten die Tendenz beobachten, die großen Kriege des 20. Jahrhunderts als Endpunkte einer historischen Entwicklung literarisch zu gestalten. Als Epoche gewinnt dabei die physikalisch grundierte Neuzeit Kontur, die zur Ursache der Katastrophen des 20. Jahrhunderts wird. Politische Triebkräfte spielen kaum eine Rolle. Bei der Darstellung greift man auf polarisierende Gattungen zurück, die die Trennung von Glauben und Wissen organisieren. Ob es nach dem geschichtlichen Bruch eine Wiederannäherung geben kann, bewerten die Texte unterschiedlich. Als moderne Integrationstypen konnte man den „Universaldilettanten“ und Wiedergänger von Pascal oder Thomas von Aquin beobachten. Noch häufiger dient die Ausgestaltung wissenschaftlicher Standpunkte der Eingliederung und Unterordnung in ein umfassenderes, religiöses Weltbild. Der für die Autorinnen fremde Stoff wirkte offenbar zugleich als Ferment für formal anspruchsvollere oder ungewöhnlichere Lösungen. So wurden von der bisherigen Forschung die behandelten Texte im Werkkontext stets als besonders auffällig beschrieben. Im Fall Langgässer ist die Sache komplizierter, aber Nicholas Meyerhofer resümiert, Am Tor des Himmels sei „für viele Kritiker [...] le Forts sprachlich gelungenste und thematisch kühnste Errungenschaft.“⁴⁵ Rainer Hackel nennt mit Dieter Borchmeyer Zeit des Raben, Zeit der Taube Fusseneggers „kühnste[s] Buch“ (G 114); für Herbert Seidler ist es das „eigenartigste und vielleicht

⁴³ Curie: Madame Curie, S. 198 (vgl. „On peut concevoir encore que dans des mains criminelles le radium puisse devenir très dangereux“. Pierre Curie: Conférence Nobel. In: Les prix Nobel en 1903. Stockholm 1906, S. 7). Fussenegger übernahm vermutlich auch (aus der französischen Fassung) von Curies Biographie wörtliche Zitate (vgl. z.B. ZR 85 und Ève Curie: Madame Curie. Paris 1938, S. 49).

⁴⁴ Vgl. Rainer Hackel: Gertrud Fussenegger. Das erzählerische Werk. Wien, Köln, Weimar 2009, S. 257.

⁴⁵ Meyerhofer: Gertrud von le Fort, S. 80.

künstlerisch interessanteste und bedeutendste Werk“⁴⁶. Die gewählten Bauformen tragen maßgeblich dazu bei, dass sich die entworfenen weiblichen Figuren wesentlich von den wenig modernen Frauenbildern der flankierenden kulturkritischen Texte unterscheiden. Die Entscheidung, antagonistische Weltbilder durch Geschlechterbeziehungen und -konflikte erzählbar zu machen, führt zu literarisch ungewohnten Berufsrollen und Kompetenzverteilungen. Die dialogische Struktur zwingt zugleich, den Figuren ausreichend Platz einzuräumen, die wissenschaftshistorisch gestützt an Profil gewinnen. Obwohl der kulturkonservative Grundzug dadurch nicht verschwindet, sind dennoch Figuren und Texte entstanden, die man im deutschsprachigen Raum als Pionierarbeiten bezeichnen kann.

⁴⁶ Herbert Seidler: Die österreichische Romankunst unserer Zeit. In: Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung. Hrsg. von Leo Kober. Wien 1969, S. 24.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Enquist, Per Olov: Das Buch von Blanche und Marie. Roman. Aus dem Schwed. von Wolfgang Butt. München, Wien 2005.
- Fussenegger, Gertrud: Ein Gespräch über ihr Leben und Werk mit Rainer Hackel. Wien, Köln, Weimar 2005.
- Fussenegger, Gertrud: Herrscherinnen. Neun Frauenleben, die Geschichte machten. München 1991.
- Fussenegger, Gertrud: Menetekel. In: Zeitwende. Die neue Furche 29 (1958), 5, S. 349-351.
- Fussenegger, Gertrud: Poetische Notationen zum langsamen Untergang eines Reiches. Ferdinand von Saar zu seinem 150. Geburtstag. In: Die Rampe 1983, 2, S. 110-129.
- Fussenegger, Gertrud: So gut ich es konnte. Erinnerungen 1912-1948. München 2007.
- Fussenegger, Gertrud: Was dann? In: Die Rampe 1992, Porträt: Gertrud Fussenegger, S. 25.
- Fussenegger, Gertrud: Zeit des Raben, Zeit der Taube. Roman. München 2003.
- Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Stuttgart 1978ff.
- Langgässer, Elisabeth: Briefe 1924-1950. Hrsg. von Elisabeth Hoffmann. Düsseldorf 1990.
- Langgässer, Elisabeth: Das Christliche der christlichen Dichtung. Vorträge und Briefe. Freiburg/Breisgau, Olten 1961.
- Langgässer, Elisabeth: Das unauslöschliche Siegel. Roman. 3. Aufl. Hamburg 1949.
- Langgässer, Elisabeth: Don Bosco; Marie Curie. In: Helden ohne Waffen. Hrsg. vom Horizont Verlag. Berlin 1947, S. 134-137; 146-149.
- Langgässer, Elisabeth: Märkische Argonautenfahrt. Roman. Hamburg 1959.
- Langgässer, Elisabeth: Schriftsteller unter der Hitlerdiktatur. In: Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt und Horst Tanneberger (Hg.): Erster Deutscher Schriftstellerkongress 4.-8. Oktober 1947. Protokoll und Dokumente. Berlin 1997, S. 136-141.
- Le Fort, Gertrud von: Am Tor des Himmels. Novelle. Wiesbaden 1954.
- Le Fort, Gertrud von: Die Frau und die Technik. Zürich 1959.
- Le Fort, Gertrud von: Die ewige Frau. München 1963.
- Saar, Ferdinand von: Sämtliche Werke Bd. 7. Hrsg. von Jakob Minor. Leipzig [1908].
- Tolstoi, Leo: Anna Karenina. Aus dem Russ. von Fred Ottow. 5. Aufl. München 1988.

Tolstoj, Leo: Krieg und Frieden. Aus dem Russ. von Werner Bergengruen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. 5. Aufl. München 2000.

Sekundärliteratur

Attali, Jacques: Blaise Pascal. Biographie eines Genies. Aus dem Franz. von Hans Peter Schmidt. Stuttgart 2006.

Bense, Max: Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik Bd. 1. Die Mathematik und die Wissenschaften. Hamburg 1946.

Bloy, Léon: Die Seele Napoleons. Aus dem Franz. von Gregor Stein. Heidelberg 1954.

Curie, Ève: Madame Curie. Eine Biographie. Aus dem Franz. von Maria Giustiniani. Frankfurt/Main 2000.

Curie, Ève: Madame Curie. Paris 1938.

Curie, Pierre: Conférence Nobel. In: Les prix Nobel en 1903. Stockholm 1906, S. 1-7.

Dessauer, Friedrich: Der Fall Galilei und wir. Luzern 1943.

Dirks, Walter: Die Wahrheit und die Welt: Karl Muth zum Gedächtnis. In: Frankfurter Hefte 1 (1946), 1, S. 9f.

Fölsing, Albrecht: Galileo Galilei. Prozeß ohne Ende. Eine Biographie. Reinbek 1996.

Fölsing, Ulla: Marie Curie. Wegbereiterin einer neuen Naturwissenschaft. München, Zürich 1990.

Giroud, Françoise: „Die Menschheit braucht auch Träumer“. Marie Curie. Aus dem Franz. von Ulrike Scharf. München 1999.

Goldsmith, Barbara: Marie Curie. Die erste Frau der Wissenschaft. Aus dem Amerikan. von Sonja Hauser. München 2010.

Hackel, Rainer: Gertrud Fussenegger. Das erzählerische Werk. Wien, Köln, Weimar 2009.

Hilzinger, Sonja: Elisabeth Langgässer. Eine Biografie. Berlin 2009.

Hoffmann, Wilhelm: Elisabeth Langgässer. Existentielles und dichterisches Welterlebnis. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 2 (1961), S. 145-171.

Kroll, Frank-Lothar (Hrsg.): Grenzüberschreitungen. Festschrift für Gertrud Fussenegger. München 1998.

Ksoll, Peter und Fritz Vögtle: Marie Curie. Reinbek 1988.

Marquet de Norvins, Jacques: Histoire de Napoléon. Ornée de portraits, vignettes, cartes et plans. Paris 1827.

Meyerhofer, Nicholas: Gertrud von le Fort. Berlin 1993.

- Münster, Clemens: Albert Einstein. In: Frankfurter Hefte 2 (1947), 3, S. 295-299.
- Quinn, Susan: Marie Curie. Eine Biographie. Aus dem Amerikan. von Isabella König. Frankfurt/Main 1999.
- Schnürer, Gustav: Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit. Zürich 1937.
- Schöningh, Franz Joseph: Carl Muth. Ein europäisches Vermächtnis. In: Hochland 39 (1946), 1, S. 1-19.
- Seidler, Herbert: Die österreichische Romankunst unserer Zeit. In: Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung. Hrsg. von Leo Kober. Wien 1969, S. 19-30.
- Strobl, Karl: „Wort und Wahrheit“. In: Wort und Wahrheit 1 (1946), 1, S. 38-41.
- Zimmermann, Nina von: Zu den Wegen der Frauenbiographikforschung. In: Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts. Hrsg. von Nina und Christian von Zimmermann. Tübingen 2005, S. 17-32.

(S)He will be back.

Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der *Terminator*-Reihe

Marie-Hélène Adam, Karlsruher Institut für Technologie

Im Jahr 1984 kam der Film *Terminator* in die Kinos und übertraf die durch das niedrige Produktionsbudget eher bescheidenen Erwartungen in hohem Maße: Er wurde nicht nur zu einem großen Erfolg beim damaligen Kinopublikum, sondern ist bis heute einer der populärsten und meistrezipierten Science Fiction-Filme des 20. Jahrhunderts. Es wird das Bild einer düsteren Technikzukunft gezeichnet, obwohl die Haupthandlung des Films im zeitgenössischen Los Angeles des Jahres 1984 angesiedelt ist. Durch eine kurze Vorausblicke in eine postatomare, zerstörte Welt in der Eingangssequenz, vor allem aber durch die zentrale, thematische Vorbedingung der Zeitreise wird die Bedrohung durch ein postapokalyptisches Technikszenario in das Gegenwartsgeschehen integriert und mit kinematographischen Mitteln inszeniert. Dabei greift der Film die grundlegende, traditionelle Dichotomie von Technischeuphorie und Skepsis vor eben diesen neuen, technischen Errungenschaften auf, die im Genre der Science Fiction (SF) häufig zwischen den Polen von Utopie und Dystopie narrativ entfaltet wird.¹ Das optimistische Technikverständnis sieht im technischen Fortschritt vor allem die kulturelle Evolution des Menschen, der in der Lage ist, sich selbst die Artefakte zu erschaffen, die ihm seine Lebenswelt angenehmer gestalten und ihn zum Schöpfer werden lassen.² Eine besondere Bedeutung kommt hier dem epochenübergreifenden Traum von der Schaffung des künstlichen Menschen zu, dessen diskursive und topologische Wurzeln in der magisch motivierten Belebung des Unbelebten liegen und der mit der Entstehung und

¹ Darko Suvin etabliert den Begriff des ‚Novum‘ als bedingend für die SF: Das Novum ist eine die gegenwärtigen technischen Möglichkeiten übersteigende Neuheit. Vgl. Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main 1979, S. 64.

² Vgl. Rudolf Drux: *Der Mythos vom künstlichen Menschen*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ebd., Frankfurt am Main, 1999, S. 27f.

Manifestation des technisch-naturwissenschaftlichen Weltbilds³ auch die Maschinenwesen, künstlichen Intelligenzen und Cyborgs der modernen SF hervorbrachte. Das psychologische Moment, das der Film reflektiert, ist zugleich als der verantwortliche Faktor dafür zu identifizieren, dass innerhalb der SF ein deutlicher quantitativer Primat der (technischen) Dystopie/Anti-Utopie vor der Utopie existiert.⁴ Es handelt sich um die Urangeist des Menschen, in der scheinbaren Utopie sei bereits ihre dystopische Umkehrung inbegriffen, die vermeintlich segensreiche Technik werde letztlich Verderben bringen und das künstliche Geschöpf werde sich unabwendbar über seinen menschlichen Schöpfer erheben und ihn unterwerfen oder gar vernichten. Die apokalyptische Zukunft, die *Terminator* beschwört, besteht in einer brutalen Technokratie, in der das intelligente Netzwerk Skynet als oberste Instanz und ein Regime von Maschinen und Androiden, die sogenannten Terminatoren, herrschen. Die Ursprungsnarration wird durch drei weitere Kinofilme fortgesetzt, die Gegenwart der filmisch erzählten Handlung stimmt dabei stets mit der zeitgenössischen Gegenwart des Produktions- bzw. Erscheinungsjahres überein. Eine Ausnahme bildet lediglich der vierte und bislang letzte Teil der Filmreihe von 2009, der ohne eine intradiegetische Zeitreise im Jahr 2018 und damit bereits in der Herrschaft des Maschinenzeitalters bzw. der Technikzukunft angesiedelt ist.

Eine genderorientierte Analyse des Terminator-Stoffes sieht sich mit einer Vielzahl an charakteristischen Figuren, Elementen, Themenkomplexen, Motivstrukturen und semiotischen Mustern konfrontiert, die dem traditionellen diskursiven Gender-Repertoire entstammen – und oft auch entsprechende Stereotype bzw. Klischees zitieren. So repräsentiert beispielsweise John Connor das eschatologische Bild des Erlösers, der zukünftig dazu bestimmt ist, die Menschheit zu erretten und im Kampf gegen die Maschinen anzuführen, während Sarah Connor ihre Bestimmung in der gemäß ontologischer Zuschreibung weiblich konnotierten Mutterrolle findet, und sich der Aufgabe verschreibt, ihren Sohn und die Erfüllung seines Schicksals vor äußeren Bedrohungen zu schützen. So geht etwa auch Laura Mulvey davon aus, dass der moderne Hollywoodfilm prinzipiell die patriarchalische Ordnung bestätige und „die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechterunterschieds

³ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg 2007, S. 73 und 81.

⁴ Vgl. Ebd. S. 64-69.

reflektier[e]⁵. Indem sie ihre Argumentation auf die psychoanalytischen Konzepte von der Lust am voyeuristischen Beobachten sowie an der Identifikation mit dem handelnden Protagonisten auf der Leinwand stützt⁶, sieht sie im Medium Film eine eklatante Reproduktion des dualistischen Geschlechterprinzips: Der Mann erscheine als aktiver Träger des Blicks, die Frau sei lediglich auf ihre Funktion als passives Bild und zu betrachtendes Objekt reduziert – der Kinzuschauer identifiziere sich grundsätzlich mit dem männlichen Protagonisten, wodurch sich der intra- und extradiegetische Blick auf die weibliche Figur überlagern.⁷ Sie sei für die Entwicklung der Story nicht als autonom handelndes Subjekt, sondern lediglich als Katalysator relevant, aus dem heraus sich männlicher Aktionismus motivieren kann, und repräsentiere als das verdrängte Andere zugleich eine Bedrohung für den Mann, der sich hier üblicherweise zweier Kompensationsstrategien bedienen kann, um jegliches subversives Potential rückstandlos in das patriarchalische System zu integrieren und dadurch zu neutralisieren: Das männliche Unbewusste könne entweder „ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung und Rettung des schuldigen Objekts“ schaffen oder sich auf die Fetischisierung und damit die Stilisierung der Frau zum überhöhten erotisch-sexualisierten Faszinationsobjekt verlegen.⁸ Der nachhaltige und prägende Einfluss von Mulveys Theorie und ihre essentielle Bedeutung für die Konstituierung einer feministischen Filmtheorie ist unbestritten, dennoch waren ihr radikaler Dualismus der Geschlechter, die rein heteronormative Definition von Geschlecht sowie die strikte Trennung von patriarchaler Macht einerseits und weiblicher Entmachtung andererseits vielfach der Kritik ausgesetzt.⁹ Der weibliche Blick und ein entsprechendes Identifikationspotential wurden nicht thematisiert, Mulvey sieht den weiblichen Part sowohl auf der Ebene der Filmsprache, auf die sie ihren Schwerpunkt legt, als auch hinsichtlich narrativer und dramaturgischer Strukturen in ver-

⁵ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Texte zur Theorie des Films, hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 2003, S.389.

⁶ Es handelt sich um die Skopophilie bei Freud und das Spiegelmoment nach Jacques Lacan. Vgl. Ebd. S. 393-396.

⁷ Vgl. ebd. S. 397-399.

⁸ Ebd. S. 400f.

⁹ Exemplarisch zu nennen sind hier Steve Neale und Carol Clover. Neale überträgt Mulveys Thesen auf die männlichen Protagonisten und sieht diese ebenfalls voyeuristischen Blicken ausgesetzt. Vgl. Steve Neale: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. In: Steven Cohan; Ina Rea Hark (Hgg.): Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema, London/New York 1993, S. 9-20. Clover sieht im Genre des Horrorfilms eine Machtverschiebung hin zu einer Konstituierung weiblicher Subjektautonomie, indem typischerweise am Ende des Films die überlebende Frau das männlich kodifizierte Böse zur Strecke bringt. Vgl. Carol Clover: Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film, London 1992.

drängter, untergeordneter und passiver Funktion. Patriarchalische Prägungen und Gender-Stereotype finden unlegbar in hohem Maße Eingang in Hollywood-Film und Populärkultur, insbesondere im Genre der SF. Es muss jedoch die Frage gestellt werden, ob die mediale Darstellung von Geschlecht einem zunehmenden Wandel unterliegt, der neue und vielfältigere Lesarten erfordert, die die populärkulturelle Inszenierung von Geschlecht in ihrer Überlagerung von ontologisierenden, stereotypisierenden, aber auch subversiven und experimentellen Strategien erfassen und rigide Abgrenzungen aufbrechen.¹⁰ Donna Haraway sieht in der (bei ihr sprachlich weiblich kodifizierten) Figur der Cyborg ein solches Potential für Veränderung und Erweiterung kultursemiotischer Horizonte: „Die Cyborg ist eine Art zerlegtes, neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen codieren müssen.“¹¹ Könnten gerade der Terminator bzw. die Terminatrix als artifizielle Maschinenwesen zur Auflösung von erstarrten, eindimensionalen Gendergrenzen beitragen, indem sie sowohl selbst einen personifizierten Gegenentwurf verkörpern als auch den menschlichen Charakteren durch Konfrontation und Interaktion neue performative Muster eröffnen und dadurch ermöglichen, Identitätskonzepte neu zu modifizieren? Im Folgenden sollen anhand der (menschlichen genauso wie maschinellen) Schlüsselfiguren der *Terminator*-Filmreihe die spezifischen Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit näher beleuchtet und daraufhin befragt werden, inwiefern dort stereotypisierende oder subversive Tendenzen wirksam sind.

¹⁰ Thomas Elsaesser führt in seiner Einführung in die Filmtheorie in diesem Zusammenhang den Film *Das Schweigen der Lämmer* an, „in dem die Protagonistin weiß, dass sie angesehen wird (von FBI-Agenten, von Hannibal Lecter, von ihrem Vorgesetzten), doch diese Blicke als Quelle der performativen Machtgewinnung nutzt. Und so waren die Meinungen von feministischen Kritikerinnen zu diesem Film auch gespalten: Auf der einen Seite wurde die Rolle der Frau als derjenigen bei Hitchcock ähnlich angesehen, nämlich als dem sadistischen Vergnügen der Männer ausgesetzt, auf der anderen Seite wurde Clarice Starling aber auch als starke Frau verstanden. In dieser zweiten Perspektive geht es nicht nur um ein positives (weibliches) Rollenmodell, das Mut und Entschlossenheit demonstriert, sondern auch um eine Frau, die sich in einer Männerwelt als ‚Profi‘ beweisen muss. Im Showdown weiß Clarice, dass sie beobachtet wird, ohne selbst sehen zu können (die Szene spielt im finsternen Keller von Buffalo Bill, der ein Nachtsichtgerät trägt), doch sie behält die Kontrolle und den Finger am Abzug.“ – Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 124f.

¹¹ Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, hgg. u. eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stief, Frankfurt 1995, S. 51.

I. *Terminator* (1984)¹²

Im Jahre 1984 lebt die Hauptprotagonistin Sarah Connor als Kellnerin in Los Angeles, führt dort das typische Leben einer jungen amerikanischen Frau und ahnt zunächst nicht, dass zwei Besucher aus dem Jahr 2029 in der Zeit zurückreisen, um sie aufzuspüren: Beim ersten handelt es sich um den Terminator, ein Cyborg des Modells T-800, gesandt von den Maschinen und Herrschern der Zukunft, in der für Menschen kein Platz mehr ist, mit dem Auftrag, Sarah Connor zu töten, die Mutter des nicht nur ungeborenen, sondern zu diesem Zeitpunkt auch noch ungezeugten John Connor. John Connor, der den menschlichen Widerstand gegen die Maschinen einst anführen wird und als Einziger noch Erlösung bringen kann, initiiert in der Zukunft selbst eine Zeitreise: Er schickt seinen besten Freund Kyle in die Vergangenheit, um seine Mutter Sarah, und damit sich selbst und sein eigenes Schicksal, vor dem Terminator zu schützen.

Insgesamt entwirft T1 ein Tableau traditioneller Rollenbilder, die dem männlichen und weiblichen Prinzip typische Funktionalisierungen zuordnen. Sarah Connors Beitrag zu der Errettung der Menschheit ist streng genommen sekundärer, abgeleiteter Natur: John Connor ist der messianisch semantisierte, rebellische Erlöser, Sarah Connor ist lediglich die Mutter dieses zukünftigen Heilsbringers. Indem ihre schicksalhafte Bestimmung durch die Mutterrolle in der Handlung eine so starke Gewichtung erfährt, greift der Film hier eines der zentralsten ontologischen Weiblichkeits-Stereotype auf: die Vorstellung von der Frau, die durch ihre biologische Beschaffenheit, Kinder zu gebären, bestimmt erscheint und in dieser Berufung erst wahre Erfüllung und Vollendung finden würde. Sarah wird nicht etwa als Kellnerin oder eine alternative proaktive Tätigkeit zu etwas Besonderem, sondern allein durch die Mutterschaft – eines der Leitmotive des Terminator-Stoffes – wird sie der banalen Alltagsnormalität enthoben und Teil von etwas, das größer ist als sie selbst. Die Rollenverteilung erscheint klar und entsprechend einer traditionellen Geschlechterdichotomie aufgeteilt: Sarah wird als Kristallisationssubjekt eingeführt, das als Katalysator für die Handlung fungiert und in dem sich die performativen Handlungsachsen der beiden männlichen (bzw. im Falle des Terminators männlich konnotierten) Protagonisten aus der Zukunft kreuzen. In beiden Fällen erscheint sie zunächst als Opfer, das einerseits vom Terminator gejagt und getötet, andererseits vom menschlich-männlichen Helden Kyle Reese beschützt und

¹² Orig.: *The Terminator*, USA 1984, Regie: James Cameron. Im folgenden Text mit der Sigle T1 bezeichnet.

gerettet werden soll. Sarah befindet sich somit im Fokus des männlichen Blickes, nicht nur im übertragenen, performativen, sondern auch im ganz wörtlichen Sinne, wenn z.B. durch einen Point of View-Shot¹³ der digital kodierte, kamerabasierte Blick des Cyborgs auf Sarah sichtbar gemacht wird.¹⁴ Gemäß Mulvey tritt Sarah hier folglich als Objekt des männlichen Blicks auf.

Kyle Reese sind charakteristisch männlich konnotierte Eigenschaften zugeordnet, sein Identitätskonzept ist stark auf seine Selbstdefinition als Soldat und Kämpfer ausgerichtet. Auch die obligatorische Liebesgeschichte darf in der Narration nicht fehlen, bezeichnend ist dabei, dass Intimität dann entsteht, wenn Kyle sich als verletzlich erweist. Zu Beginn kann die überforderte Sarah nicht zwischen Bedrohung und Beschützer unterscheiden, Kyles Geschichte von der drohenden Apokalypse durch die Machtergreifung der Maschinen, in der es nur Hoffnung geben kann, wenn sie überlebt, um dem Retter der Menschheit das Leben zu schenken, erscheint ihr zunächst aus nachvollziehbaren Gründen wie das Hirngespinnst eines Verrückten. Im Auto versucht Sarah zu fliehen (was ihr natürlich nicht gelingt) und fügt Kyle eine Bisswunde zu, und er entgegnet: „Cyborgs empfinden keinen Schmerz, ich schon.“¹⁵ In diesem Moment dreht sich die Stimmung, Sarah beginnt, Kyle zu vertrauen und sich ihm in einem emotional aufgeladenen Vertrauensverhältnis verbunden zu fühlen. Männliches Heldentum wird hier der mechanischen Kälte des Terminators kontrastierend gegenüber gestellt, indem verdeutlicht wird, dass es in der Fähigkeit zur Sensitivität und Verletzlichkeit wurzelt. So wird die Dynamik der Liebeshandlung durch einen weiteren Moment der physischen Verwundbarkeit bei Kyle vorangetrieben, nach einer erneuten Verfolgungsjagd verstecken sich die beiden unter einer Brücke in einem Waldstück und kommen sich dort näher. Intimität wird in dieser Szene¹⁶ durch die Begegnung beider Geschlechter innerhalb einer traditionellen Rollenverteilung erzeugt. Der verletzte Kyle wärmt Sarah und übt weiter die Rolle des männlichen Beschützers aus, während Sarah sofort den weiblich konnotierten Part der umsorgenden, sich kümmernden und pflegenden Frau performativ verkörpert. Auf den Archetyp des im Kampf verwundeten Soldaten und der aufopfernden Krankenschwester rekurrend

¹³ Vgl. hierzu Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam 1984.

¹⁴ Vgl. bspw. den POV-Shot des T-800 auf Sarah bei einer Verfolgungsjagd (T1 00:35'51"-00:35'54"). Seine ungerührt-mechanische Datenverarbeitung wird dabei mit der expressiven Emotionalität Sarahs kontrastiert, die sichtlich aufgewühlt und verängstigt ist.

¹⁵ T1 00:41'00"-00:41'10"

¹⁶ T1 01:01'48"-01:06'35"

verarztet Sarah Kyles Wunde, während dieser seine Verletzung heldenhaft herunterspielt. Sarah artikuliert hier ihre Zweifel, das von ihr eingeforderte weibliche Identitätskonzept erfüllen zu können: „Sehe ich etwa aus wie die Mutter der Zukunft?“¹⁷ Doch Kyle versicherte ihr bereits kurz zuvor, sie sei in der Zukunft eine Legende und die Frau, die John erst das Kämpfen lehren werde – und er lobt ihren Wundverband: Die Frau der düsteren Zukunft mag in höherem Maße zur Kämpferin werden,¹⁸ die Bezugsgröße in T1 ist jedoch eine Vorstellung von Weiblichkeit, die traditionellen Parametern verhaftet bleibt. Die in dieser Szene bereits inszenierte sexuelle Spannung führt, den dramaturgischen Konventionen entsprechend, wenig später zur gemeinsamen Liebesnacht, die die genderkonnotierte Rollenverteilung auf einer weiteren Ebene fortschreibt: Der leibliche Vater von John wird und ist sein Freund Kyle, den er selbst aus der Zukunft entsendet, nicht nur damit seine eigene Person gerettet, sondern auch gezeugt wird. Lighthart sieht darin einen Akt männlicher Selbstzeugung, der seinen Ursprung bereits in dem Moment habe, als Kyle erstmals Sarah das ihr bestimmte Schicksal verkündet, und Bezüge zur biblischen Verkündigung an die Jungfrau Maria aufweise:

Eine Szene des Films deutet aber auch einen biologischen Zeugungsakt an, der der Verkündigung hinzugefügt wird; dies widerspricht dem Gedanken der Selbstzeugung nicht, da der Vater der Gesandte des kommenden Sohnes ist. Er erfüllt nur den Auftrag des ungeborenen Sohnes. Er ist Träger einer (göttlichen) Botschaft. Das Mittel der Selbstzeugung John Connors ist gemäß der christlichen Tradition das Wort bzw. die Sprache. Die Sprache wird zum Medium seiner Schöpfung. Gleichsam als mediale Software schreibt sich das Verkündigungswort in den Mutterkörper ein. Sarah Connor wird zu einer Hardware, die der Zeugung ihres Sohnes dient.¹⁹

In der Tat enthält T1 kaum subversives Potential, was seine geschlechtliche Differenzierung angeht. Kyle stirbt schließlich und fällt, wie es einem echten Helden gebührt, im Kampf um den Schutz der Unschuldigen und um die Vernichtung des Feindes. Neben ihrem Beschützer ist auch Sarahs Verfolger, der ihr nach dem Leben trachtet, männlich konnotiert, obwohl er ein Cyborg ist. Bei dem Terminator des Modells T-800 handelt es sich um einen kybernetischen Organismus, der aus einem anthropomorphen Maschinenskelett besteht sowie

¹⁷ T1 01:04'45"-01:05'00"

¹⁸ Sarah stellt Kyle diese Frage explizit. Sarah: „Kyle, die Mädchen in deiner Zeit, wie sind die so?“ Kyle: „Gute Kämpferinnen.“ (T1 01:16'06"-01:16'24")

¹⁹ Theo Lighthart: Terminator... Über das Ende als Anfang, Wien 2003, S. 22.

zusätzlich organische Körperanteile wie Haut, Blutgefäße und Haare enthält, was ihm ein menschliches Aussehen verleiht – wenn es auch eher übermenschlich anmutet: Der von Arnold Schwarzenegger dargestellte T-800 wird durch eine stark betonte männliche Körperlichkeit, die bereits bei seiner Ankunft zur Schau gestellt wird²⁰, sowie als Killermaschine mit zielstrebigem Brutalität charakterisiert, als technisches Artefakt handelt er lediglich entsprechend seines programmierten Auftrags, auf den er all seine Aktionen ausrichtet. Nach dem durch Kyle verkörperten positiv besetzten Männlichkeitsideal kann der T-800, entsprechend der zu plakativen Geschlechterinszenierungen neigenden Struktur des Films, als die technisierte Personifikation des negativ konnotierten, gewaltsamen und unterdrückenden Patriarchats gewertet werden, der sich Sarah nach Kyles Tod alleine erwehren muss. Bezeichnend ist jedoch, dass der T-800 genau in dieser finalen Phase des Films optisch nicht mehr als (menschlich aussehender) Mann konnotiert, sondern nach einer Explosion bis auf sein Maschinenskelett verbrannt ist und zunehmend auch Teile dieses Skeletts einbüßt.²¹ Auch wenn der Cyborg als Ausdruck des patriarchalen Prinzips gedeutet werden kann, eröffnen sich in dieser Szene auch Ansätze komplementärer Lesarten. Die Geschlechterdichotomie scheint nicht aufgelöst, tritt aber in den Hintergrund und wird folglich für den Moment relativiert, weil der Kampf die Differenz von Mensch und Maschine fokussiert statt jene der Geschlechter. Gerade dadurch, dass Sarah sich hier gegen eine Maschine und damit ein Objekt behaupten muss, wird sie selbst von ihrem Gegner nicht zum Sexualobjekt, sondern lediglich zum Zielobjekt stilisiert, und das in einem Überlebenskampf, in dem der männliche Soldat nicht stärker erscheinen kann. Kyle hat sich in männlichem Heldenmut geopfert, dennoch repräsentiert sein Tod auf höherer Ebene die allgemein menschliche Schwäche gegenüber der physischen Übermacht der Maschine. Der wohl stärkste subversive Impuls gegen stereotype

²⁰ Nach einer Zeitreise kommen die Besucher grundsätzlich nackt in der Vergangenheit an. Die Landung des Terminators (T1 00:04'00"-00:04'59") betont seine physische Überlegenheit: Er landet in einer Körperhaltung, die sowohl an die Embryostellung als auch an die Haltung eines Läufers vor dem Start erinnert, erhebt sich ungerührt und blickt von oben wie eine Statue über die im Dunkeln liegende, erleuchtete Stadt. Ein POV-Shot über seine Schulter verdeutlicht, dass er den Inbegriff von Männlichkeit und zugleich die potentielle Herrschaft der Maschinen verkörpert. Kyles Landung im Jahr 1984 (T1 00:06'20"-00:07'30") ist dem kontrastierend gegenübergestellt: Die körperlichen Strapazen haben bei ihm deutliche Spuren hinterlassen, er schwankt und zeigt Anzeichen von Schmerzen, außerdem landet er nicht herrschaftlich über der Stadt, sondern in einer dreckigen, dunklen Straße. Dies hebt zwar Kyles Schwäche, primär aber seine (positiv konnotierte) Menschlichkeit hervor, im Gegensatz zur Unverwundbarkeit der Maschine. Im Verlauf der Handlung kann sich Kyle als männlicher Held beweisen, da er den entsprechenden Normen- und Wertekatalog verkörpert.

²¹ Finale Kampfzene: T1 01:32'30"-01:35'42"

Genderkategorien ist der Sieg Sarahs über den T-800 – auch wenn der Kampf größtenteils von Kyle bestritten wird, sie führt ihn zu Ende. Sie führt nicht nur den finalen Vernichtungsschlag gegen den Terminator aus, sondern sie schlägt den Terminator mit eigenen Mitteln, indem sie ihn in einer Schrottpresse zerquetscht. Sarah bedient sich hier der Technik, die als unterdrückendes Prinzip auftritt und instrumentalisiert sie erfolgreich für ihre Zwecke.

II. *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (1991)²²

Zu Beginn des zweiten Teils der Terminator-Filmreihe befinden sich John bei Pflegeeltern und Sarah in der Psychiatrie, da sie beim Versuch, die Computerfirma Cyberdyne in die Luft zu sprengen und so die Zukunft zu ändern, verhaftet wurde – ihre Aussagen über die drohende Apokalypse und Maschinen aus der Zukunft hält man für Wahnvorstellungen einer psychisch Kranken. Erneut treffen per Zeitreise ein Beschützer und ein Attentäter ein, die Johns Leben retten oder vernichten sollen, im Unterschied zu T1 handelt es sich dieses Mal in beiden Fällen um einen Terminator. Während es sich bei Johns Cyborg-Bodyguard um einen in der Zukunft von den menschlichen Widerstandskämpfern umprogrammierten T-800, bereits bekannt aus T1 und wieder dargestellt von Arnold Schwarzenegger, handelt, schicken die Maschinen mit dem T-1000 ein neues, verbessertes Terminator-Modell in der Zeit zurück, um John zu töten. Dabei weist er gegenüber seinem Vorgängermodell entscheidende technische Vorzüge auf: Der T-1000 besteht aus flüssigem Metall und ist dadurch nicht nur quasi unzerstörbar (Einschusslöcher schließen sich sofort wieder; zerspringt er in tausend Stücke, finden und verschmelzen die Metalltropfen wieder zusammen), sondern auch in der Lage, seinen Körper beliebig zu verändern und zu verformen. Da er außerdem nach Berührungskontakt alle Oberflächenstrukturen imitieren kann, ist es ihm möglich, die äußere Erscheinung jeder Person anzunehmen und damit auch das verkörperte Geschlecht zu verändern. Auch wenn er sich zwischenzeitlich als Johns Pflegemutter und später als Sarah ausgibt, kehrt er immer wieder zu der Gestalt seines ersten Opfers, eines jungen, weißen und männlichen Polizisten, zurück, weist demnach folglich eine männliche Grundkonnotation auf. Diese unzuverlässige, wandelbare „mediale

²² Orig.: *Judgment Day*, USA 1991, Regie: James Cameron. Im folgenden Text mit der Sigle T2 bezeichnet.

Baudrillard-Maschine [...], die als solche nicht mehr zu erkennen ist, die polymorphe Gestalt des Bösen“²³ kontrastiert mit der konstanten, soliden, „fordistischen Maschine“²⁴ des hier die Seite des Guten repräsentierenden T-800. Im Vergleich zum T-1000, dessen Weg von Todesopfern gesäumt ist, tritt der T-800 von Anfang an deutlich weniger brutal auf, bis er von John (dem er programmierungsbedingt weisungsgebunden ist) die Order erhält, nicht mehr auf Menschen schießen zu dürfen.²⁵ Anders als sein Gegner verfügt der „von Arnold Schwarzenegger dargestellte T-800 [...] über einen extrem widerstandsfähigen Körper, während sein Wesen wandlungsfähig ist.“²⁶ Dieser wird dadurch verstärkt, dass John und Sarah eine Sperre in der Steuerungseinheit des T-800 deaktivieren, die ihn darauf beschränkt, vorhandene Programmierungen auszuführen, aber keine eigenen Modifizierungen einzuschreiben.²⁷ Der T-800 ist nun dazu befähigt, selbständig zu lernen und sich weiterzuentwickeln, und dabei wird er nicht nur menschenähnlicher (bedingt auch durch Johns Unterweisungen, der ihm auch das zum Kult-Zitat avancierte *Hasta la vista, baby!* beibringt), sondern legt auch zunehmend durch eigene Initiative männlich konnotierte Verhaltensweisen an den Tag. So zeigt er nach den ersten, eher missglückten Versuchen das Lächeln zu erlernen, sein erstes unvermitteltes, authentisch wirkendes Lächeln beim Anblick eines Gewehrs.²⁸ Der T-800 wird zur Vater- und Leitfigur für den jungen John Connor, eine Rolle, in der im Verlauf der Narration auch von Sarah akzeptiert und bestätigt wird. Sie sieht in ihm „in einer wahnsinnig gewordenen Welt die beste Alternative“, einen Vater, der nie aufhören würde, John zu beschützen: „Von allen möglichen Vätern, die über die Jahre gekommen und gegangen waren, war diese Maschine, dieses Ding, der einzige, der den Ansprüchen gewachsen war.“²⁹ Der Cyborg als bester möglicher Vater erfüllt diesen Anspruch, indem er sich am Ende für John und

²³ Georg Seeßlen: Vater war eine Erlösungsmaschine. In: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino, Berlin 1996, S. 134.

²⁴ Ebd. S. 134.

²⁵ T2 00:47'03"-00:47'38" sowie 01:30'40"-01:31'20"

²⁶ Lighthart, S. 61. Lighthart sieht im Kampf der Terminatoren den Kampf zwischen analogem Film und digitalen Bildmedien personifiziert. „Das menschliche Antlitz des gutartigen Terminators wird zum Vermittler von ‚Wahrheiten‘, während der bösertige Terminator die trügerischen Gefahren einer digitalen Wandelbarkeit veranschaulicht.“ Lighthart, S. 73.

²⁷ Sarah ist zunächst versucht, den bei diesem technischen Eingriff ohne seinen Prozessor ‚wehrlosen‘ T-800 zu zerstören. John setzt sich hier gegen seine Mutter durch, indem er sich erstmals auf seinen Status als zukünftiger Anführer und damit auf ein patriarchales Urphänomen beruft (T2 01:08'45"-01:09'58").

²⁸ T2 01:12'53"-01:13'15" und T2 01:22'34"-01:22'50"

²⁹ T2 01:25'43"-01:25'54"

das Wohl der Menschheit opfert und dadurch selbst zur Erlöserfigur stilisiert wird: Blieben in T1 Überreste des ersten T-800 zurück und machten so die ersten Schritte zur Entwicklung von Skynet, der künstlichen Intelligenz, die ein Bewusstsein entwickeln und sich gegen die Menschheit wenden wird, erst möglich, müssen nun alle Anzeichen der Zukunftstechnologie beseitigt werden. Da der T-800 sich nicht selbst terminieren kann, muss Sarah ihn an einer Kette in ein Becken mit geschmolzenem Metall hinablassen, derselbe Ort, in dem kurz zuvor bereits der T-1000 sein Ende gefunden hat³⁰ – die Mutter muss den Vater töten in dieser eschatologischen und mythisch sowie religiös aufgeladenen Erzählung von Schicksal, Erlösung und dem Kampf vom Guten gegen das Böse, die auch stark mit genderbasierten Zuschreibungen und Leitmotiven operiert. Seeßlen sieht in diesem filmischen Entwurf „nichts anderes als ein[en] Gründungsmythos für eine Nachkriegsgesellschaft“³¹.

Die Entwicklung, die die Figur Sarah Connors von T1 zu T2 durchlaufen hat, könnte eklatanter und augenscheinlicher nicht sein. Der Film thematisiert, dass Sarah in den vergangenen Jahren den Untergrundkampf vorbereitet hat. Sie lebte mit John an verschiedensten Orten auf der Welt, knüpfte enge Kontakte zu Waffenhändlern und Guerillakriegern und setzte alles daran, John zu dem „großen militärischen Anführer zu erziehen“³², der er einmal werden soll. Sarah wandelte sich vom Opfer zur Kämpferin, auffällig ist ihr gestählter Körper, den sie auch in der Psychiatrie stets weiter trainiert. In einer Vision erscheint ihr dort Kyle Reese, der sie mit der Aufforderung antreibt: „Steh auf, Soldat“!³³ Im Unterschied zu ihrer größtenteils unsicheren, mädchenhaften Art von T1, greift sie in T2 sofort beherzt zur Schusswaffe, als sie von John und dem T-800 aus der Psychiatrie befreit wird und sie vom T-1000 verfolgt werden. Allerdings bleibt es nicht bei den Verfolgungsjagden und dem Versuch den ‚Cyborg der Stunde‘ auszuschalten: Sarah flieht nicht mehr nur vor Gefahr, vielmehr zeigt sie sich selbst aktiv und verfolgt einen Plan, der sie als agierend und nicht nur als reagierend apostrophiert. Es gilt, alle Forschungen zu vernichten, die zur Entwicklung von Skynet führen werden, und so plant die Gruppe bestehend aus Mutter, Sohn und ‚bekehrtem‘ Terminator, die Firma Cyberdyne

³⁰ „Das Terminieren eines Terminators funktioniert nur, wenn seine Qualitäten gegen ihn gewandt werden. Der Flüssigmetall-Terminator endet im flüssigen Metall. Ebenso wird der Terminator des ersten Films durch eine ihm ähnliche Technik *terminiert*.“ – Lighthart, S. 88.

³¹ Seeßlen, S. 138.

³² T2 00:44'24"

³³ T2 00:19'14"

in die Luft zu sprengen. Nach einer traumartigen Vision der drohenden Katastrophe bricht Sarah jedoch im Alleingang auf, um einen Anschlag auf Miles Dyson zu verüben, den Leiter und federführenden Forscher, der im Begriff ist, die unheilbringende Technik zu erschaffen, die sich über ihren Schöpfer erheben wird. Sowohl optisch als auch performativ unterscheidet sich Sarah nun stark von ihrem früheren Ich aus T1, das dem Bild einer modischen, attraktiven, femininen jungen Frau der 1980er Jahre entsprach. Nun tritt sie funktionaler Kleidung auf, in der Kämpfe bestritten werden können, und zeigt einen Körper, der in einem Maße trainiert und durch Muskeln definiert ist, dass er Züge maskuliner Körperkonzepte trägt.³⁴ Zielstrebig sucht sie das Haus des Familienvaters Dyson auf, um diesen zu töten, eröffnet zunächst aus der Distanz das Feuer und verwundet ihr Opfer – sie ist fixiert auf ihren Auftrag und erinnert dabei selbst an die mechanische Handlungseffizienz eines Terminators. Dabei unterläuft sie eine Entwicklung, die der des T-800 entgegengesetzt ist. Lighthart beobachtet: „Der T-800 [...] wird im Laufe der Handlung immer menschlicher. Er stellt den Übergang von der Maschine zum Menschen dar. Sarah überschreitet diese Grenze aus der anderen Richtung. Wie eine ferngesteuerte Kampfmaschine will sie das bedrohte Leben ihres Sohnes und die gefährdete Zukunft der Menschheit retten. Die Figur der Sarah Connor zeigt den Übergang vom Menschen zur Maschine.“³⁵ Als sie Dyson und seiner Familie in nächster Nähe gegenübersteht, ist sie nicht fähig, erneut den Abzug zu drücken, bricht weinend zusammen und wird von John umarmt, der in Begleitung des T-800 in der Szene eintrifft, um seine Mutter von dem Mord abzuhalten. John übernimmt die Initiative und erkennt damit proaktiv seine Rolle als Erlöser und zentraler Handlungsträger an, es ist nicht an der weiblichen Protagonistin, selbst die Retterin zu sein, sich von ihrer Rolle der schützenden Mutter zu lösen oder selbst männlich konnotierte Brutalität auszuüben – feminisierte Gewalt scheint hier keine Alternative.³⁶ Seeßlens Charakterisierung von Sarah, die mit jedem Mann geschlafen habe, der etwas über bewaffneten Widerstand gewusst habe, und als Mutter „nur von einer bizarren Utopie von einer Schlampe zu unterscheiden sei“³⁷, erscheint zwar etwas einseitig und in ihrer Wertung durchaus zweifelhaft. Doch obwohl Modifikationen in der geschlechtlichen Zuschreibung

³⁴ Zur Übertragung traditionell männlicher Eigenschaften wie ausgeprägter Muskeln auf weibliche Körper im Genre des Actionfilms vgl. Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York 1993.

³⁵ Lighthart, S. 100.

³⁶ Vgl. Seeßlen, S. 136.

³⁷ Vgl. ebd. S. 133.

und ein Entwicklungsprozess Sarahs im Vergleich zu T1 erkennbar sind, wird letztlich tatsächlich die starke patriarchalisch-christliche semantische und metaphorische Aufladung wieder in Kraft gesetzt. So treten die Geschlechter in ihrer Dichotomie und jeweiligen ontologischen Funktionalisierung wieder deutlich auseinander und können so schließlich einen optimistischen Ausgang herbeiführen, in dem die Gefahr gebannt scheint: Der T-800 besetzte die Leerstelle des Vaters und ermöglicht John, sich mit seiner Rolle als männlicher Erlöser und auch mit der durch sie gewährten, patriarchal konnotierten Autorität zu identifizieren. Dyson wird zum Märtyrer, der sich im Cyberdyne-Gebäude mit den gefährlichen Terminator-Teilen und der kompletten Forschungen in die Luft sprengt, um den verhängnisvollen Lauf der Geschichte zu ändern. Und Sarah lässt in einem vorherigen Gespräch mit Dyson keinen Zweifel an der Ursache für das zukünftig über die Menschheit hereinbrechende Unheil. Männer wie Dyson hätten die Wasserstoffbombe erfunden, ihre Erfindungen und ihr technologischer Fortschrittswahn seien jedoch gleichbedeutend mit dem Weg ins Verderben: „Ihr haltet euch für so kreativ. Ihr wisst gar nicht, wie es ist, wirklich etwas zu erschaffen, ein Leben zu erschaffen, zu spüren, wie es in einem wächst. Alles, wovon ihr etwas versteht, ist Tod [...]“³⁸ Auch wenn Sarah im zweiten Teil kämpferisch auftritt und nicht gerade die typischen Eigenschaften einer amerikanischen Vorstadtmutter zu verkörpern scheint, konstituiert sich ihre Identität in erster Linie aus einem kulturellen Reservoir weiblich Urbilder. Sie erscheint als amazonische Kriegerin, „Penthesilea der Neuzeit“³⁹, als mythologische Cassandra und prophetisch warnende Instanz⁴⁰, als biblische Stammutter Sarah⁴¹ und gemäß der christlichen Tradition als Mutter des zukünftigen Retters der Menschheit. Ihre zuvor zitierte Äußerung gegenüber Dyson zeugt von der Einschreibung der traditionellsten Dichotomien des Geschlechterdiskurses, die den egoistischen, technikzentrierten und destruktiven männlichen Forscherdrang dem natürlichen, lebensspendenden und -erhaltenden weiblichen Prinzip der Mutterschaft gegenüberstellt.

³⁸ T2 01:38'28"-01:38'42"

³⁹ Lighthart, S. 97.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 99.

⁴¹ Vgl. Seeßlen, S. 136.

III. *Terminator 3 – Rebellion der Maschinen* (2003)⁴²

Im Jahr 2003 lebt John Connor als junger Erwachsener im Untergrund und harrt, voller Selbstzweifel, mit seinem Schicksal. Rastlos befindet er sich sowohl auf der Flucht vor als auch auf der Suche nach seinem nun ungewissen Schicksal, ohne zu wissen, ob es wirklich gelungen ist, den Lauf der Geschichte zu verändern und die Menschheit zu retten. Seine Mutter Sarah ist bereits seit mehreren Jahren tot, sie hat nicht den Kampf gegen einen Terminator, sondern gegen den Krebs verloren. Erneut treffen zwei Zeitreisende aus der Zukunft ein, und abermals wird der „für das Gute“ umprogrammierte Terminator (hier das Modell T-850) von Arnold Schwarzenegger gespielt. Es sei jedoch bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass T3 das altbekannte narrative Muster nutzt, um es auf (selbst-)ironische Weise zu brechen und spielerisch zu reflektieren – dies gilt auch und insbesondere für die Inszenierung der Genderkonzepte.

So setzt sich beispielsweise die bereits in T2 angedeutete Tendenz fort, dass der T-800 bzw. T-850 in dem Sinne menschlicher zu werden beginnt, in dem er auch männlich konnotierte Eigenschaften und Verhaltensweisen zeigt. Sein erster Weg führt den T-850, wie immer nach der Zeitreise zunächst nackt, in eine Bar, wo er zunächst ein Plakat scannt, das die Aufschrift „Ladies Night“⁴³ trägt, und mitten in eine Strip-Show gerät – für Frauen. Die tosende Menge der Zuschauerinnen betrachtet den nackten, muskulösen (Maschinen-)Mann eindeutig als erotisches Objekt: Während der T-850 sich also der Kleidung des Strippers bemächtigt, ist hier zur Abwechslung der männliche Protagonist Objekt des weiblichen Blicks. Draußen angekommen, wird für den Zuschauer ersichtlich, dass zum Outfit offensichtlich auch eine Sonnenbrille mit sternförmigen Gläsern und glitzerndem Rahmen gehörte. Der T-850 zertritt sie auf dem Boden und findet daraufhin in dem von ihm gestohlenen Wagen ein schlichtes, schwarzes Modell, das er sofort aufsetzt und demzufolge als adäquat identifizieren muss.⁴⁴ Hat der Cyborg hier bereits einen Datensatz implantiert, der die Vorstellung eines traditionellen männlichen Idealbilds konfiguriert? T3 parodiert hier nicht nur ein Genderstereotyp, sondern vor allem auf selbstironische

⁴² Orig.: *Terminator 3 – Rise of the Machines*, USA 2003, Regie: Jonathan Mostow. Im folgenden Text mit der Sigle T3 bezeichnet.

⁴³ T3 00:13'56“. An einer Tankstelle zeigt er seine allzu menschlich wirkende Vorliebe für Sonnenbrillen erneut (T3 00:40'56“-00:41'37“).

⁴⁴ T3 00:14'48“-00:15'42“

und -referentielle Weise das in den Vorgängerfilmen selbst geschaffene Bild des harten, pure Männlichkeit verkörpernden Terminators. Das Plakat der „Ladies Night“ kann jedoch auch als programmatisch für den ganzen Film gelesen werden, der gleich zwei neue zentrale Figuren einführt, die weiblich oder weiblich konnotiert sind und in diesem Abschnitt im Fokus stehen sollen: Zum einen ist das Kate Brewster, eine junge Tierärztin, die noch nicht ahnt, dass sie in der dystopischen Zukunft eine tragende Rolle als Johns Ehefrau, Mutter seiner Kinder und Nummer Zwei in der Hierarchie des Widerstandskampfs sein wird – wohl gemerkt: Kate muss sich wie Sarah damit begnügen, dass sie dem männlichen Helden John nicht gleichgestellt sein und ihre Bedeutung immer nur sekundär sein kann. Auch mit mächtigen Frauen bleibt die postapokalyptische Gesellschaft offensichtlich ein patriarchales System. Zum anderen tritt in diesem Teil der Filmreihe erstmals ein optisch und, wie zu zeigen sein wird, auch performativ weiblich konnotierter Terminator auf: Die Terminatrix T-X soll eine Reihe von Personen exekutieren, die einst an der Seite von John Connor kämpfen und damit zur Gefahr für Skynet werden, darunter auch Kate. Der T-850 scheint nicht auf männliche Eitelkeit programmiert und gibt unumwunden zu, dass die T-X das neuere und stärkere Modell ist und er eigentlich nicht fähig ist, sie zu terminieren. Die weibliche Killermaschine scheint unbesiegbar und ist mit zahlreichen technischen Features ausgestattet: Sie kann ihren Körper verformen, Oberflächen imitieren, hat ein reichhaltiges integriertes Waffenarsenal und verfügt über Nanotechnologie, mit der sie sich in andere Maschinen hacken und diese infiltrieren und neu programmieren kann. Trotz ihrer körperlichen Stärke und Überlegenheit, die zweifellos gegeben ist (so verfügt sie z.B. über einen integrierten Flammenwerfer) und auch eingesetzt wird (davon zeugen die Leichen, die den Weg der T-X pflastern), ist es jedoch gerade die gegenüber den Vorgängermodellen neue nanotechnologische Fähigkeit, die sie auszeichnet und zu einer femininen Konnotation beiträgt. Durch eine Mutation ihres Fingers kann sie die Festplatten und Steuerungseinheiten von elektronischen Geräten anzapfen, ihre Daten verändern, sich mit ihnen vernetzen und sie fernsteuern – im Vergleich zu der rohen, physischen Gewalt eine subtile und nicht minder effektive Kraft, die mit dem Stereotyp der manipulativen, durch versteckte Intrigen agierenden Frau zu assoziieren ist. Die Terminatrix fungiert als Projektionsfläche, in der zahlreiche geschlechtliche Rollenklischees bedient, akkumuliert, reflektiert und in ironisch-distanzierender Übertreibung gebrochen werden. Ersichtlich wird dies bereits bei der

Ankunftsszene.⁴⁵ Während Kyle Reese und alle ‚männlichen‘ Terminatoren nach ihrer Zeitreise stets in dunklen Hinterhöfen, dreckigen Straßen oder außerhalb der Stadt landen, erscheint die T-X im Zentrum von Beverly Hills, mitten im Schaufenster einer Modeboutique zwischen den (weiblichen und durch die Hitze des energetischen Felds schmelzenden) Schaufensterpuppen – ein Sinnbild für die Wechselwirkung zwischen Konsum, Materialismus und dem Schönheitsideal, dem der weibliche Körper unterworfen ist. Wirken die blonden Locken der T-X im ersten Augenblick noch engelhaft, outet sie sich schnell als vollautomatische, eiskalte Killerin: Nachdem sie ihr erstes (weibliches) Opfer getötet hat, zeigt sie sich mit streng zurückgebundenem Haar und knallrotem und engem Lederanzug, eine personifizierte Anspielung auf die weiblichen Imaginationen der *Femme fatale* und des Vamps. In der Tat stimmt diese Figuration mit einer weiteren speziellen Fähigkeit der T-X überein: Sie kann das Blut einer Person analysieren, ihre DNA bestimmen und diese mit ihrer integrierten Datenbank abgleichen. Es hätte gewiss alternative Möglichkeiten gegeben, diesen Prozess technisch im Cyborg-Körper umzusetzen, die entsprechenden Sensoren sind aber in Finger und Zunge implantiert – sie taucht den Finger in das Blut (oft das ihrer Opfer) und leckt daran⁴⁶, die Terminatrix knüpft somit an das Imago des Vamps und den Diskurs der blutsaugenden Vampirin an, der erotische Implikationen enthält. Die äußeren Merkmale ihrer weiblichen Sexualität setzt sie gezielt ein, so z.B. als sie von einem Polizisten kontrolliert wird und nach einem Seitenblick auf die Plakatwand nebenan, die von einem üppigen Model geziert wird, ihre Brüste vollautomatisch vergrößert. Dass der Polizist diese Begegnung letztlich trotzdem nicht überlebt, versteht sich von selbst. Die Terminatrix verkörpert hier die *Femme fatale* und zwei der charakteristischsten, ihr eingeschriebenen Aspekte, „die Schönheit der Person und das Schreckliche der Tat“⁴⁷ sowie die sexuell aufgeladene „zwiespältige[n] Disposition als Wunsch- und Angstbild“⁴⁸, von der ein Machtpotential ausgeht, das bei der *Femme fatale* sowohl „Anpassung an das traditionelle Verhältnis der Geschlechter als auch Dissens zu ihm“⁴⁹ widerspiegelt. Dementsprechend wird die T-X durch weitere weiblich codierte Verhaltensmuster charakterisiert,

⁴⁵ T2 00:05'50"-00:06'28"

⁴⁶ Vgl. z.B. T3 00:21'45"-00:22'10"

⁴⁷ Thomas Koebner: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/Basel 1999, S. 142.

⁴⁸ Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, S. XIV.

⁴⁹ Ebd. S. XV.

so sind trotz der ihre Existenz bestimmenden Prämisse, als Cyborg frei von Empfindungen und Gefühlen zu sein, Anzeichen einer spezifischen Form von Emotionalität sichtbar: So scheint sie Wut zu zeigen, wenn sie scheitert, und bei einem Kampf mit dem T-850 schadenfroh zu lächeln, wenn seine Schläge nichts gegen sie ausrichten.⁵⁰ Dies korreliert auch mit ihrer verbalen Ausdrucksweise, die zwar ebenfalls knapp und lakonisch, aber durch Semantik und Tonfall deutlich feminisiert ist. Während die männlich identifizierten Terminatoren klare Forderungen stellten, wie „Ich will deine Kleider, deine Stiefel und dein Motorrad“⁵¹, geht sie anders vor, wenn sie etwas will: „Das ist ein schönes Auto.“⁵² Sie artikuliert, dass sie das Objekt schön fände oder möge – und nimmt es sich dann. Das Spiel mit geschlechtlichen Zuschreibungen wird im Film selbst durch einen der zahlreichen selbstreferentiellen Verweise thematisiert. Als der T-850 die Terminatrix einen Fahrstuhlschacht hinunterschießt, weiß er, dass sie nur kurzzeitig außer Gefecht gesetzt ist und äußert: „Sie kommt wieder“, im Original: „She will be back.“⁵³ Dies erinnert an das „Ich komme wieder“/„I will be back“ des T-800, das zum legendären Kultzitat des ersten Films wurde, und repräsentiert durch seine geschlechtliche Umkehrung die zentrale Bedeutung dieses Komplexes für den Film.

Am Ende wird die T-X mit Hilfe des T-850 terminiert, allerdings gelingt es ihm nicht, sie zu besiegen: Er kann sie lediglich so lange festhalten, bis sie beide durch eine Explosion in die Luft gesprengt werden. Im Verlaufe dieses finalen Kampfes geraten beide Cyborgs in einen recht lädierten Zustand, verlieren ihre menschliche Hülle und die ein oder anderen Teile ihrer künstlichen Körper. Besonders bemerkenswert erscheint hier, dass die entstellte, derangierte Terminatrix sowohl in ihrer Silhouette als auch in ihrer übrigen optischen Gestaltung kaum roboterhaft und technisch wirkt. Mit der charakteristischen Kopfform und den blau leuchtenden Augen erinnert sie vielmehr an die typische Figuration eines Aliens, auch ihre kreischenden Geräusche in dieser Szene apostrophieren sie als monströses Wesen, das unter der Hülle der schönen Frau verborgen war.⁵⁴

⁵⁰ T3 01:15'44" sowie T3 01:17'58". Bei demselben Kampf, der in den Toiletten des Gebäudes von ‚Cybver Research Systems‘ stattfindet, wirft die Terminatrix überdies im Vorbeigehen einen Blick in den Spiegel, um sich zu betrachten (T3 01:16'30"-01:16'35").

⁵¹ T2 00:07'30"

⁵² Im Original: „I like your car.“ (T3 00:07'00") Dasselbe Muster wiederholt sich bei der Pistole eines Polizisten: „Das ist eine schöne Kanone.“ (Orig.: „I like your gun.“ T3 00:08'49")

⁵³ T3 01:11'30"-01:12'00"

⁵⁴ T3 01:31'05"-01:31'36"

Bezeichnenderweise gilt in der feministischen SF-Forschung neben der Cyborg das Alien als Repräsentation des verdrängten und unterdrückten Anderen, d.h. des Weiblichen.⁵⁵

Kate Brewster, die menschliche Protagonistin, durchläuft im Verlauf des Films einen enormen Entwicklungsprozess, der in hohem Maße durch Technik und ihre Fähigkeit, diese zu beherrschen, charakterisiert ist. Anfangs wird sie eingeführt, als sie mit ihrem Verlobten (der später der T-X zum Opfer fallen wird) in einem Geschäft für Haushaltswaren Hochzeitsgeschenke aussucht, eine Situation, die in einer sozial konventionalisierten Geschlechterkonstellation verortet. Der Scanner, mit dem die gewünschten Objekte auf einer Liste gespeichert werden und der ikonographisch bereits an eine Schusswaffe erinnert, funktioniert bei Kate nicht – sie reicht ihn an ihren Verlobten, der die technische Aufgabe für sie übernehmen muss.⁵⁶ Doch ihre Charakterisierung erfolgt von Beginn an nicht einseitig stereotypisierend. John und Kate treffen nachts in der Tierarztpraxis aufeinander, in der Kate arbeitet und in die John eingebrochen ist, um sich nach einer Verletzung selbst zu behandeln. John ‚bedroht‘ sie mit einer Paintball-Waffe, und Kate hält ihn für einen Junkie. In der vermeintlichen Gefahrensituation agiert sie schnell: Sie lenkt John ab, überwältigt ihn, feuert einen Schuss ab und sperrt John in einen der Tierkäfige.⁵⁷ Auch wenn sie später unter dem Schutz des T-850 steht, demonstriert sie hier ihre Fähigkeit, sich eigeninitiativ und aktiv selbst zu retten. Die Identitätskonstruktion einer aktiven Weiblichkeit wird fortgesetzt, als sich herausstellt, dass nicht John, sondern Kate den T-850 aus der Zukunft geschickt und ihn programmiert hat, weshalb er nur ihren Befehlen unterliegt. Ihr zukünftiges Ich attestiert ihr nicht nur großen technischen Sachverstand, sondern entlarvt sie auch als zentrales handlungstreibendes Element: Sie ist es, die durch ihr Handeln die Dynamik des Geschehens erst in Gang setzt, nicht der männliche Erlöser John, der dieses

⁵⁵ Vgl. Nina Köllhofer: Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction. In: Maltry, Holland-Cunz, Köllhofer, Löchel, Maurer (2008), S. 17-68. „Als ein Archetypus des Fremden, Unbekannten, Geheimnisvollen steht das Alien der Science-Fiction-Erzählungen immer in einem Handlungsbezug zu menschlichen ProtagonistInnen und zur (sehr oft gegenwärtigen) menschlichen Gesellschaft. [...] Das Andere, das sich in Alien und Cyborg manifestiert, hat demnach unmittelbar mit mir selbst und mit uns selbst zu tun, es repräsentiert das Gegen- und Spiegelbild des individuellen und kollektiven Selbst.“ Ebd. S. 36f. „Stereotypisch findet sich das Andere in der von Männern beherrschten Science Fiction zumeist repräsentiert im feindlichen Gegenüber des Protagonisten bzw. als das Böse schlechthin. Das Andere muss in territorialen Kämpfen verdrängt bzw. vernichtet werden.“ Ebd. S. 39.

⁵⁶ T3 00:09'00"-00:09'12"

⁵⁷ T3 00:18'20"-00:19'30"

Mal nicht durch sich selbst, sondern durch (s)eine Frau gerettet wird – und damit ist Kate (bis zum heutigen Stand) die einzige Frau, die in initiativ aus der Zukunft wirkt und über die Zeit verfügt.⁵⁸ Kate ist es auch, die gegen Ende des Films zum Maschinengewehr greift, als John und sie von einer Kampfmaschine in die Enge getrieben werden.⁵⁹ Diese Szene kann ihrer ersten im Film zugeordnet werden und zeigt ihre Entwicklung auf: Scheiterte sie am Anfang noch an der Technik in Form des Scanners, meistert sie jetzt das Gewehr und stellt Stärke und Selbstsicherheit unter Beweis. Laut Rauscher agiere Kate „selbstbewusst, ohne gleich zur militanten Überlebenskämpferin im Stil Camerons zu werden“⁶⁰. Zeigten die ersten beiden Teile Sarah noch in plakativer Überzeichnung erst als Opfer, dann als kämpferische Soldatin, ist Kate weder das eine noch das andere, sondern verkörpert ein Konzept von weiblicher Identität, das nicht ganz frei von Widersprüchlichkeiten oder traditionellen Genderattributierungen ist, sich jedoch in seiner individuellen Konstitution nicht auf rigide Kategorien reduzieren lässt.

IV. *Terminator – Die Erlösung* (2009)⁶¹

Mit einer kurzen Eingangssequenz setzt der Film im Jahr 2003 ein und zeigt, wie der zum Tode verurteilte Häftling Marcus Wright kurz vor seiner Hinrichtung seinen Körper zu Forschungszwecken der Firma Cyberdyne überschreibt. Die Haupthandlung des Films ist im Jahr 2018 angesiedelt (und springt damit vom Publikum aus gesehen erstmals in der Zeit voraus): Skynet hat die Macht übernommen und einen Atomschlag gegen die Menschheit ausgeführt, der sich bereits im düsteren Ende von T3 ankündigte. Die Überlebenden leben seither versteckt oder leisten erbittert Widerstand gegen die Maschinen – wir sind in der Technikzukunft angekommen. John Connor gilt für die einen als Hoffnungsträger, für die anderen als „falscher Prophet“, v.a. für die obersten militärischen Befehlshaber – denn tatsächlich steht John offiziell nicht an der Spitze der Hierarchie. Marcus kommt plötzlich in dieser postapokalyptischen Welt zu sich, seine letzte Erinnerung ist die an seinen eigenen Tod durch die Giftspritze. In

⁵⁸ Erst in der Fernsehserie *Terminator – The Sarah Connor Chronicles* springen Sarah und John selbst in der Zeit, allerdings auf Initiative von Cameron, einem weiblich konnotierten Terminator.

⁵⁹ T3 01:18'45"-01:20'00"

⁶⁰ Andreas Rauscher: *Terminator*. In: *Science Fiction*, durchges. und aktualisierte Ausg. Hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2007, S. 442.

⁶¹ Orig.: *Terminator Salvation*, USA 2009, Regie: Joseph McGinty Nicholl. Im folgenden Text mit der Sigle T4 bezeichnet.

der Endzeit-Ruine, die einst Los Angeles war, schließt sich Marcus dem jungen Kyle Reese und dem Mädchen Star an, die sich zum Stützpunkt des Widerstands durchschlagen wollen. Als sie von Maschinen angegriffen und in die Skynet-Zentrale verschleppt werden, gelingt nur Marcus die Flucht. Anschließend, entschlossen, Kyle und Star zu befreien, begegnet er der Pilotin Blair Williams, die ihm vorschlägt, ihn zu John Connor und seinem Stützpunkt zu begleiten. Auf dem Weg durch ein magnetisches Minenfeld, das Johns Basis gegen Maschinen absichert, löst Marcus die Sprengsätze aus und wird verletzt in die Zentrale gebracht, wo sich das Rätsel um ihn löst: Marcus ist ein Cyborg, der erste im Terminator-Narrativ, der kein durch organische Anteile ergänzter Android, sondern tatsächlich eine Verschmelzung aus Mensch und Maschine ist. Marcus' Herz ist menschlich, genauso wie sein Gehirn, das einen implantierten Chip enthält, und seine ‚Hülle‘, darüber hinaus besteht er aus einem Stahlskelett sowie einem organischen und einem maschinellen Cortex. Obwohl Marcus über eine Biographie, über menschliche Erinnerungen und damit über eine Basis zur Konstitution von Identität verfügt, ist diese bei ihm zur instabilen Kategorie geworden. In den ersten drei Teilen der Filmreihe existierten, wie bereits gezeigt wurde, durchaus performative Grenzgänger zwischen Mensch und Maschine, dennoch verfügten sämtliche Protagonisten über ein klares Bewusstsein ihrer selbst, das bei Marcus defizitär ist, als er orientierungslos in ein Endzeit-Szenario geworfen wird. Die Gefährdung der Identität durch fehlende Selbsterkenntnis wird jedoch durchgehend kompensiert durch männlich codiertes, idealisiertes Verhalten, durch das Sicherheit und Kohärenz hergestellt werden. Der verurteilte und gerichtete Mörder wird wiedergeboren als Cyborg und kann in kathartischer Läuterung so der bessere Mensch und der gute männliche Held sein, ein Männlichkeitsbild, dem im Film auch eine entsprechend entworfene Weiblichkeit gegenübergestellt wird. Exemplarisch können zwei Sequenzen mit Blair angeführt werden. Bei ihrer ersten Begegnung verfängt sie sich mit ihrem Fallschirm an einem Pfeiler, bittet Marcus ihr das Messer aus ihrem Stiefel zu reichen und durchtrennt die Gurte. Als sie zu fallen droht, greift er instinktiv nach ihrer Hand und hält sie fest. Hier betont Blair noch ihre Autonomie, sagt grinsend: „Du kannst mich jetzt runterlassen, Marcus“ und landet dann gekonnt auf dem Boden.⁶² Wenig später aber wird die traditionelle Rollenaufteilung des männlichen Beschützers und der Frau, die seines rettenden Beistands bedarf, letztlich doch reproduziert und in ihrer Gültigkeit bestätigt, als Blair bei der Rast am Lagerfeuer von Wegelagerern

⁶² T4 00:45'40"

bedroht wird. Hier scheitern ihre Versuche, sich gegen die drohende sexuelle Gewalt selbst zu verteidigen – es ist Marcus, der sie rettet.⁶³ Genretypisch ist dies der Beginn einer amourösen Annäherung, und die Beziehung zwischen Blair und Marcus zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass in dem Maße, in dem Marcus als Cyborg erkannt und apostrophiert wird, auch die Genderattributierungen insbesondere bei Blair zunehmend stereotypischer gezeichnet werden: Sie tritt zunehmend hilfs- und schutzbedürftiger auf, und wo sie vorher noch Marcus den Weg zur Basis wies, artikuliert sie nun bei einer Verfolgungsjagd, keinen Plan für das weitere Vorgehen zu haben, und überlässt Marcus den aktiven, leitenden Part.⁶⁴ Blair weist weitere charakteristische Eigenschaften auf, die dem durch sie personifizierten Weiblichkeitstypus entsprechen: Sie bleibt ihrem Retter, der sich ihr als ‚guter Mensch‘ gezeigt hat, emotional treu, obwohl die übrigen Widerstandskämpfer den Cyborg als feindliche Bedrohung deklarieren. Trotz ihres anfänglichen rationalen und pragmatischen Auftretens, fungiert sie dennoch als Trägerfigur für die weibliche Emotionalität und Sensitivität, die ein Gespür für das verborgene Innere hat und Marcus’ Seele sehen kann, wo die anderen zunächst nur den Stahlkörper erblicken. Auf den ersten Blick scheint Kate Brewster hier als weibliche Kontrastfigur aufzutreten, da sie Marcus ärztlich untersucht und anschließend keinerlei Mitgefühl oder Einfühlung zeigt. Während Blair eine persönliche Verbindung zu Marcus aufgebaut hat, von „ihm“ spricht und nicht will, dass man „ihn tötet“, geht Kate selbstverständlich von der Notwendigkeit aus, „es zu demontieren“.⁶⁵ Trotzdem ist Kate in erster Linie als fühlendes Wesen weiblich semantisiert und so in das vorherrschende bipolare Gendersystem integriert: Sie ist hochschwanger und geht dadurch in der weiblichsten Urfunktion auf, Leben zu spenden, was insbesondere in der Endzeitszenarie von großer Bedeutung ist. Die Rollen sind klar verteilt: John wird die Menschheit durch Taten retten, Kate symbolisiert durch den biologischen Auftrag der Mutterschaft neues Leben und repräsentiert die Instanz der liebenden und sorgenden Ehefrau. Dem entspricht, dass John seine Uniform im Grunde nie ablegt, Kate aber zusammen mit John meist in ziviler, weiblicher Kleidung und mit offenem Haar als Zeichen natürlicher Femität gezeigt wird.⁶⁶ Zwar ist sie aktiv am Widerstand beteiligt (und erscheint in diesen Sequenzen auch mit zusammengebundenem Haar),

⁶³ T4 00:48'15"-00:50'00"

⁶⁴ T4 01:05'00"-01:06'30"

⁶⁵ T4 00:59'50"-01:00'17"

⁶⁶ Vgl. hier z.B. T4 00:19'25"-00:20'21" und 01:14'40"-01:15'15".

ihre Tätigkeit als Ärztin deckt sich jedoch mit dem weiblich semantisierten performativen Feld, in dem man sich kümmert, umsorgt und heilt. Von der in T3 angekündigten Kate Brewster, Nummer 2 in der militärischen Hierarchie, ist hier noch nicht viel zu sehen.

Besonders auffällig ist, dass der vierte Teil der Filmreihe zugleich auch derjenige ist, der vielleicht sogar am stärksten mit mythologischen Bildern und Figuren operiert. In der Postapokalypse, in der die Welt in Trümmern liegt, kehren viele Menschen in vorzivilisatorische Lebensformen zurück, und in einer zerstörten Ordnung werden althergebrachte geschlechtliche Codierungen als orientierungs- und sinnstiftende Muster reaktiviert. Fortgeschrittene Technik existiert lediglich in der gut ausgestatteten Kommandozentrale, außerhalb leben die Menschen verstreut, versteckt und in Gruppen zusammengeschlossen, was an die vorurbane Zeit der Dorf- und Stammeskulturen erinnert. In der archaischen Welt treten auch archaisch geprägte Genderkonzepte auf: Marcus, Kyle und Star entdecken auf ihrer Reise eine Siedlung, wo sie um Benzin bitten. In der folgenden Szene wird archetypisch weibliches dem archetypisch (hier fehlgeleiteten) männlichen Verhalten gegenübergestellt, zugleich werden jeweils die beiden Grundformen menschlichen Verhaltens in Extremsituationen vorgeführt – der egoistische Überlebenswille einerseits, repräsentiert durch einen Mann, und der empathische Wunsch, mit anderen zu teilen und diesen zu helfen, verkörpert durch eine alte Frau, die den Besuchern Essensvorräte anbietet.⁶⁷ Der Mann gerät in Zorn, ist davon überzeugt, die Maschinen ließen sie in Ruhe, wenn sie keinen Fremden helfen, wirft ihr vor, sie könne nicht über die Nahrung der Siedlung verfügen. Die alte Frau ist mit einem großen Gehstock ausgestattet, mit dem sie auf den Boden klopft, um die unter einer Bodenluke gelagerte Nahrung anzufordern und den Hunger der Gäste zu stillen, eine Insigne von Autorität, der sie zum Typus der weisen alten Frau stilisiert. Mitten im Streit der beiden Positionen, die deutlich an geschlechtliche Zuschreibungen gebunden sind, erscheint einem *deus ex machina* gleich durch das Fenster die Hand eines monströs großen Terminators und ergreift nacheinander beide Figuren, die zusammen mit Kyle und Star in die Skynet-Zentrale verschleppt werden. Der Mann repräsentiert die fehlgeleitete, egoistische Form von Männlichkeit, die wenig später abgestraft wird: Er überlebt durch eigenes Verschulden nicht, während die alte Frau sich beschützend um Star kümmert und somit dem Profil ihres Rollentyps entspricht. Star selbst ist eine der Schlüsselfiguren,

⁶⁷ T4 00:34'20"-00:36'30"

die der Analyse den Zugang zu den archaisch-mythologischen Gendercodierungen des Films öffnen. Seeßlen sieht das Kino als einen „gewaltige[n] posthistorische[n] Mythen-Bastelkasten“⁶⁸ und T2 als „neomythische[n] Entwurf, randvoll mit religiösen und medialen Gläubnissen und Bildern“⁶⁹. Die neomythische Tendenz trifft in noch höherem Maße auf T4 zu und manifestiert sich in der Trägerfigur des kleinen afroamerikanischen Mädchens Star. Sie verkörpert das Reine, Gute und Unschuldige schlechthin, und sie ist es, die die Spiegelfigur zu Marcus darstellt. Star ist stumm, und während ihr die Sprache als externalisierendes Medium fehlt, ist ihr Sehen als internalisierende Fähigkeit stark betont, sowohl in seiner Bedeutung für die Narration als auch für die visuelle Ebene des Films – es gibt zahlreiche Großaufnahmen von Star, in denen ihr Blick das bestimmende Element ist. Dies schreibt auch ihr Züge einer hellstichtigen Cassandra-Figur zu, gleichzeitig verfügt sie über die traditionell weiblich konnotierten Eigenschaften der Intuition und Empathie, wodurch sie als Spiegel für die Bedürfnisse anderer, meist der männlichen Helden, fungiert: So beobachtet sie in einer Szene, wie Marcus sich am Metall eines Autowracks schneidet und verzartet ihn mit einem Pflaster, das sie in ihrem Brustbeutel trägt, in einer anderen versorgt sie während einer Verfolgungsjagd im Auto die Männer mit Munition und lädt Waffen.⁷⁰ Star und Marcus treten als Inbegriff idealisierter Weiblich- bzw. Männlichkeitsimaginationen auf, die jeweils auf spezifische Weise ins Übermenschliche transzendiert erscheinen. Der Cyborg Marcus ist als technisches Wesen apostrophiert, damit dezidiert männlich konnotiert und weist auch den entsprechend heldenhaften Verhaltenskodex auf. Als er in der Skynet-Zentrale erfährt, dass er zur Infiltration des menschlichen Widerstands konzipiert und ohne sein Wissen darauf programmiert war, John dort in eine Falle zu locken, widersetzt er sich dieser Determination, reißt sich den implantierten Chip aus dem Körper, hält an seiner Autonomie fest, sich für das moralisch Richtige zu entscheiden und kämpft an der Seite von John dafür, die Skynet-Zentrale durch Sprengsätze zu zerstören. Demgegenüber verkörpert Star die komplementäre Form der Transzendenz: Sie erscheint übermenschlich durch ihre Markierung als sensitives, intuitives, harmonisierendes Wesen, als personifizierte Unschuld und Ausdruck natürlich-weiblicher Kräfte. Nach dem finalen Showdown in der Skynet-Zentrale kann Marcus den schwer verletzten John nach einem Terminatoren-Angriff aus dem Gebäude retten, draußen

⁶⁸ Seeßlen, S. 131.

⁶⁹ Ebd. S. 132.

⁷⁰ Star versorgt Marcus mit Pflaster (T4 00:29'55"-00:30'13") und reicht im Auto Munition (T4 00:38'25"-00:38'42" sowie T4 00:40'44").

verlassen alle Hauptprotagonisten mit einem Hubschrauber das Areal. Alles scheint vergeblich: Die menschlichen Gefangenen konnten zwar befreit, aber die montierten Sprengsätze konnten nicht mehr gezündet werden. Doch erneut tritt Stars regelrecht mystisch scheinende schicksalsträchtige Kraft in Erscheinung, dieses Mal reicht sie kein Pflaster, sondern übergibt John den Fernzünder für die nuklearen Sprengsätze, den sie in der Zentrale eingesteckt haben muss und für seine Bestimmung bewahrt hat.⁷¹ Es versteht sich von selbst, dass es John ist, der den Knopf drückt und die Explosion auslöst – Star kommt lediglich die Aufgabe der weiblichen Vorsehung zu, die es dem Erlöser ermöglicht, seinen Auftrag zu erfüllen. Die idealisiert-neomythologische Inszenierung der Geschlechter driftet bislang regelrecht ins Pathetische ab, insbesondere in ihrer Potenzierung zum Finale hin, als Marcus dem schwerverletzten und dem Tode geweihten John, dessen Herz bald versagen wird, sein eigenes Herz anbietet und ein zweites Mal sein Leben verliert – diesmal wird er nicht hingerichtet, sondern opfert sich als geläuterter Held. Die Metaphorik ist deutlich, sogar überdeutlich: Es ist die Kraft des Herzens, die den Menschen und die Menschlichkeit von der Maschine und ihrer Gefühlskälte unterscheidet, Achillesverse und größte Stärke des Menschen zugleich.⁷² Vor dem nahen Ende seines Lebens durch die bevorstehende und in dem postapokalyptischen Setting skurril anmutende Organtransplantation verabschiedet sich Marcus nacheinander von allen Protagonisten, beim Abschied von Star ergibt sich das wohl symbolträchtigste Sinnbild des Films: Das Mädchen ergreift die Hand von Marcus, und zwar diejenige, deren Haut beim vorherigen Kampf gegen den feindlichen Terminator verbrannt ist und die folglich nur noch als stählerne Metallhand vorhanden ist, sie wählt die Hand, die ihn deutlich als Cyborg ausweist.⁷³

Die Großaufnahme zeigt die ineinander verschlungenen Hände des Mädchens und des Cyborgs – Sinnbild für die Aussicht auf eine mögliche Versöhnung von Mensch und Maschine, Symbol für die sich ergänzenden Prinzipien von mythologischer, sensibler Weiblichkeit und technikaffiner, heldenhafter Männlichkeit.

⁷¹ T4 00:37'50"-01:38'17"

⁷² Im Kampf von Marcus mit einem Terminator sieht der Zuschauer in einem POV-Shot, wie der Terminator das Herz bei Marcus als schwächste und verwundbarste Stelle identifiziert und ihn gezielt dort angreift. Marcus muss danach erst von John reanimiert werden (T4 01:33'08"-01:36'50").

⁷³ T4 01:41'00"

Fazit

Zwischen dem ersten und dem vierten und vorerst letzten Teil der *Terminator*-Filmreihe sind 25 Jahre vergangen, ein Vierteljahrhundert Science Fiction-Kinogeschichte mit einer Vielzahl von ProtagonistInnen, die jeweils spezifische Genderkonzepte verkörpern. Die Analyse hat gezeigt, dass jeder Teil hier eigene Akzente setzt und durchaus eine Entwicklung abzulesen ist, wenn diese auch nicht linear einer zunehmend innovativen und subversiven Richtung folgt. Auffällig ist, dass die Terminatoren nicht dazu genutzt werden, die Dualität der Geschlechter an sich zu überwinden. Es existieren zwar anonyme Kampfmaschinen, die ihrer Körperform nach mehr oder weniger anthropomorph erscheinen, diese bilden in T1-T3 aber nur in den Vorausbildungen auf die Schlacht- und Trümmerfelder der apokalyptischen Zukunft die entsprechende Kulisse und stellen in T4 die anonymen Gegner, die auf verschiedene Weise attackieren. Alle Terminatoren, denen eine handlungsstragende Funktion als Pro- oder Antagonist zukommt und die folglich individualisiert auftreten, sind auch gendertechnisch anthropomorphisiert, indem sie dezidiert weiblich oder männlich konnotiert und damit in das dualistische Geschlechtersystem integriert sind. Dies zeigt sich auch an dem performativen Verhaltensrepertoire der Terminatoren, das im Grad seiner geschlechtlichen Codierung zunimmt, wie z.B. die Untersuchung des T-850 und der T-X aus dem dritten Teil erkennen ließen. Als besonders interessant erscheint, dass sich insbesondere der dritte Teil, obwohl er Genderstereotype einsetzt, durch spielerische Distanz und ironische Brechung als der mit dem subversivsten Potential präsentiert. Es kann die These formuliert werden, dass es nicht primär darauf ankommt, ob eine bipolare Geschlechterordnung gilt oder ob traditionelle Genderkonzepte eingesetzt werden, sondern darauf wie diese inszeniert und ob diese innovativ inszeniert oder mit anderen Anteilen zu einem subversiven Konzept kombiniert werden. So ist bereits in den ersten beiden Teilen ein Emanzipationsprozess bei Sarah Connor nachzuvollziehen, im Vergleich zu T3 handelt es sich jedoch eher um ein Umschlagen des einen plakativen Extrems in das andere, ihm entgegengesetzte – von der passiven, hilflosen Frau zur amazonischen Kämpferin. Kate Brewster erscheint hier deutlich weniger eindimensional und von Anfang an als Repräsentantin einer facettenreicheren Geschlechterimagination. Als besonders auffällig präsentiert sich die Erkenntnis, dass es mit dem vierten der aktuellste Film ist, der einen großen Rückschritt hin zu einer starken traditionellen Ontologisierung der Geschlechter vollzieht. Auf allen Ebenen treten in einer Inszenierung von Geschlecht innerhalb einer archaischen Endzeitgesellschaft das

Weibliche und das Männliche wieder in dichotomische, in hohem Maße mythologisch aufgeladene archaische Urbilder auseinander. Der Film artikuliert jedoch selbst durch ein finales Voice over von John Connor: „Diese Schlacht haben wir gewonnen, aber der Krieg gegen die Maschinen geht weiter. [...] Und die Zukunft ist das, was wir daraus machen.“⁷⁴ Es bleibt also abzuwarten, welche Gendermodelle zukünftig in Fortsetzungen des *Terminator*-Stoffs und im Science Fiction-Kino im Allgemeinen konstruiert und inszeniert werden.

⁷⁴ T4 01:42'10"-01:42'30"

Literaturverzeichnis

- Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam 1984.
- Clover, Carol: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London 1992.
- Drux, Rudolf: *Der Mythos vom künstlichen Menschen*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ebd., Frankfurt am Main, 1999, S. 26-47.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. u. eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt 1995.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- Koebner, Thomas: *Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte*. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/Basel 1999, S. 141-158.
- Köllhofer, Nina: *Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction*. In: *genderzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction*, hg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel, Susanne Maurer, Königstein/Taunus 2008., S. 17-68.
- Ligthart, Theo: *Terminator... Über das Ende als Anfang*, Wien 2003.
- Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 2003, S.389-408.
- Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, hg. von Steven Cohan; Ina Rea Hark, London/New York 1993, S. 9-20.
- Rauscher, Andreas: *Terminator*. In: *Science Fiction*, durchges. und aktualisierte Ausg. Hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2007, S. 434-443.
- Seeßlen, Georg: *Vater war eine Erlösungsmaschine*. In: *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino*, Berlin 1996, 129-139.
- Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg 2007.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York 1993.
- Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main 1979 [engl. 1977].

Das Adeptus Sororitas.

Die Heilige Jungfrau in der dystopischen Welt von ‚Warhammer 40.000‘

André Reichart, Technische Universität Braunschweig

Es herrscht Krieg in der dystopischen Welt von ‚Warhammer 40.000‘ und das schon seit über Tausenden von Jahren. Verbittert kämpfen verschiedene Völker um Ressourcen, Planetensysteme oder schlicht um alle übrigen zu vernichten. Ihre Gesellschaften sind streng hierarchisch aufgebaut, militaristisch ausgerichtet und individuenfeindlich. Sie werden strukturiert durch Ehre, Treue, Hass und nicht selten fanatischen Glauben. Vor allem die Menschen organisieren sich nach dem Vorbild des römischen Imperiums und zeitgleich in diversen, hochgradig militarisierten Gewalten, wie der imperialen Armee, den Space Marines und der Echlesiarchie. Allen gemein ist die Verehrung des gottgleichen Imperators, der auf dem Planeten Erde in einem goldenen Thron eingeschweißt, durch unzählige Apparaturen seit Jahrtausenden am Leben gehalten, nur mit seinem Willen die Menschheit führen und beschützen soll. Gerade die Echlesiarchie, eine Macht nach dem Vorbild der spätmittelalterlichen Kirche, wacht mit eiserner Faust, Intrige und Inquisition über die Bewahrung des rechten Glaubens.

Während die Space Marines, die Elitekrieger des Imperiums, ausschließlich männlich sind, wird die Eliteeinheit der Kirche, das Adeptus Sororitas, vollständig aus Frauen rekrutiert. Die Sisters of Battle, wie sie auch bezeichnet werden, bekämpfen die Häresie, wo sie sie finden, und rotten sie aus – zur Not in den eigenen Reihen.

Ein eigener Kosmos – Games Workshop und die ‚Warhammer 40k‘-Subkultur

Dieses martialische Sujet war ursprünglich der erzählerische Hintergrund eines komplexen Brettspieles aus den 80er Jahren, das von Games Workshop entwickelt wurde. Ähnlich einer komplizierten Version des Spieles ‚Risiko‘ treten zwei oder mehr Spieler mit Miniaturarmeen und Würfeln gegeneinander an

und versuchen sich gegenseitig zu besiegen. Die Ästhetik des Spiels ist stark beeinflusst von der gerade sich formierenden Cyber- und Steampunk- sowie Gothic-Subkultur und beinhaltet viele Facetten der seiner Zeit populären dystopischen Themen und Konzepte, von radikaler Body-Modification durch biotechnologische Implantate bis hin zur Verwendung von Magie. Die Ästhetik ist unter anderem in den detaillierten Spielfiguren repräsentiert, deren Bemalung und Veränderung einen umfangreichen Aspekt des Hobbys darstellt. Games Workshop bindet sie und ihre anderen Produkte in eine Vermarktungsstrategie ein, die vor der Etablierung des ‚World Wide Web‘ eines der Hauptprobleme des enorm kostspieligen Hobbys erkannte, nämlich die Organisation und Kommunikation von Gleichgesinnten untereinander, damit Spielpartien überhaupt zu Stande kommen. Deshalb wurden die einzelnen Filialen auch als Versammlungsraum konzipiert, in dem die Spieler nicht nur Probespielen konnten, sondern zudem sich verabreden und mit ihren eigenen Armeen vor Ort spielen durften.¹ Diese Strategie hat sich als derart erfolgreich erwiesen, dass Games Workshop mit seinen angebundnen Tochterunternehmen Citadel und Black Library praktisch Monopolstellung in dieser Nischensparte des Brettspiels erlangt hat.² Gleichzeitig führte das Vorgehen aber auch zu einer Gruppenbildung unter den Brettspielinteressierten. Die daraus resultierende Gemeinschaft wird von der Marktforschung als ‚Brand Community‘ bezeichnet, wobei das Phänomen ‚Warhammer‘ als wichtiges Beispiel gilt.³ Die ‚Brand Community‘ zeichnet sich durch besondere Merkmale aus, die Cove, Pace und Park wie folgt definieren: „[...] a group of people who share their interest in a specific brand and create a parallel social universe ripe with its own values, rituals, vocabulary and hierarchy.“⁴

Das Universum von ‚Warhammer‘ ist fast ausschließlich männlich dominiert. Die Figuren stellen männliche oder männlich attributierte Wesen dar, die als Hauptstreitmacht gegeneinander kämpfen. Die große Ausnahme bildet das Adeptus Sororitas, welches in Verkehrung des Prinzips fast ausschließlich aus martialisch inszenierten Frauen besteht. Diese Armee als Arm der Ecchlesiar-

¹ Dieses Franchise-Konzept wird weiterhin von Seiten Games Workshop als zentral für ihre Firmenpolitik dargestellt. <http://investor.games-workshop.com/our-business-model/> [04.09.2012].

² Der Finanzbericht für das Jahr 2012 weist einen Umsatz von 131 Millionen Britischen Pfund aus und eine Umsatzsteigerung von 6.5 %. – Vgl. *Games Workshop Group PLC. Annual report 2012*. <http://investor.games-workshop.com/wp-content/uploads/2012/07/Final-group-accounts-3-June-2012.pdf> S.9. [04.09.2012].

³ Vgl. Cova, Bernhard / Pace, Stefano / Park, David J.: *Global brand communities across borders: the Warhammer case*. In: *International Marketing Review* Volume 24 (2007), Issue 3, S. 313-329.

⁴ Ebd. S. 314.

chie ist eigenständig spielbar und kann damit gegen alle anderen, auch menschlichen Armeen antreten. Unter den Spielern aber ist die Armee nicht besonders beliebt, da sie auf Grund bestimmter spielsystematischer Konzeptionen zu große Nachteile gegenüber anderen Armeen hat. Games Workshop hat im August 2011 darauf reagiert und ein neues Regelwerk für diese Armee erstellt.⁵ Inzwischen ist die Produktpalette expandiert, so dass es neben dem Brettspiel unter anderem diverse Computerspiele⁶ und Romane gibt. Im Tochter-Verlag Black Library sind bis heute über fünfzig Romane und Erzählungen zu dem Hintergrund des Brettspiels erschienen.

Die Fixierung auf den Mann als kriegstreibendes, heroisches Prinzip dominiert auch die Romanlandschaft, die ebenfalls fast ausschließlich männliche Protagonisten aufweist. Bis 2006 existierte zudem kein einziger Roman, der das Adeptus Sororitas in den Mittelpunkt stellt, dann folgen aber gleich zwei von James Swallow, *Faith and Fire* (2006) und *Hammer and Anvill* (2011) sowie das Hörspiel *Red and Black* (2011) vom selben Autor.⁷

High Gothic – die eigene Sprache des Kosmos

In den letzten 20 Jahren hat so die Hintergrundgeschichte zu dem Brettspiel *Warhammer 40.000* viele Umsetzungen in verschiedenen Medien erfahren. Jede Umsetzung erweitert und ergänzt medienspezifisch die Geschichte und daraus entwickelt sich ein komplexes Universum, das den diskursiven Kontext für die von mir untersuchte Erzählung bildet.

⁵ Das Regelwerk für den deutschsprachigen Raum, genannt *Codex Sororitas*, erschien vorerst in zwei aufeinander folgenden Nummern des Magazins *White Dwarf* (188, 189; August 2011), das sowohl Ankündigungen, Berichte, Werbung und Regelerweiterungen für den Tabetop-Spielbereich enthält.

⁶ Derzeitig existieren folgende Umsetzungen: *Space Crusade* (Gremlin Graphics Software, 1992), *Space Hulk* (EA, 1993) und *Space Hulk 2 – Vengeance of the Blood Angels* (EA, 1996), *Final Liberation* (SSI, 1997), *Chaos Gate* (SSI, 1998), *Rites Of War* (SSI, 1999), *Fire Warrior* (Kuju/THQ/GWI, 2003), *Dawn of War* (THQ/GWI, 2004), *Glory in Death* (THQ Mobil, 2006), *Squad Command* (THQ, 2007), *Dawn of War 2* (THQ, 2009), *Kill Team* (THQ, 2011), *Space Marine* (THQ, 2011). – Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Warhammer_40,000#Computerspiele [04.09.2012].

⁷ Das plötzlich angestiegene Interesse kann durchaus aus einer marktstrategischen Motivation heraus resultieren. Im März 2008 veröffentlicht THQ zur damalig aktuellen Computerspielumsetzung des Brettspiels mit dem Titel *Dawn of War* das Add-On *Soulstorm*, indem das Adeptus Sororitas als spielbare Einheit hinzu kommt. – Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Dawn_of_War#Dawn_of_War:_Soulstorm [04.09.2012]; http://en.wikipedia.org/wiki/Warhammer_40,000:_Dawn_of_War:_Soulstorm [04.09.2012].

Die diegetische Welt konstituiert sich in wesentlichen Punkten über eine intermediale Verweisstruktur zu anderen Zeichensystemen.⁸ Es finden sich im Text Signifikanten, denen eine andere Semantik oder auch kein Signifikat im alltagssprachlichen Gebrauch zugeordnet ist. Zum Beispiel gibt es in der Erzählung *Hammer and Anvil* einen Panzer, der als ‚Immolator‘ (wörtlich: Opferer) bezeichnet wird. Es handelt sich um ein fiktives Fahrzeug, das nicht dieser Text generiert, sondern das bereits auf einen bestehenden Entwurf rekurriert, der aber nicht im Zeichensystem des Romans festgelegt wurde, sondern seinen Ursprung als Modell im Brettspiel hat. Der Repräsentant bezieht sich somit ursprünglich auf eine Spielminiatur mit dem ihm angeschlossenen Regelwerk.

Zur Miniatur existieren verschiedene Illustrationen, die wiederum eine bestimmte Form des Bilderkodes reproduzieren und Elemente hinzufügen, die dem ursprünglichen Modell nicht gegeben waren. Dieser Panzer kann nun innerhalb der Literatur nicht frei kodiert werden, sondern es existiert eine bestimmte Folie, die limitierte Möglichkeiten vorgibt. Der vollständig fiktionale Begriff unterliegt also bereits semantischen Beschränkungen und Determinationen, die eine prototypische Vorgabe leisten, in etwa vergleichbar mit dem Begriff ‚Einhorn‘. Im Unterschied zum Begriff ‚Einhorn‘ ist ‚Immolator‘ jedoch nicht Teil einer kollektiven Metaphorik, sondern fungiert zugleich als Erkennungszeichen einer bestimmten Interessensgemeinschaft, die das Wissen um diesen Begriff teilt.

Wie bindend diese Vorgaben, bzw. die Übereinstimmung der textuellen Umsetzung mit diesen auf Rezeptionsseite aufgefasst werden können und dass sie letztlich über Akzeptanz oder Ablehnung entscheiden, illustriert eine Amazon-Rezension zu dem Roman-Sammelband *Dawn of War* des Autors Cassern S. Goto. Der Rezensionsverfasser erwähnt in dieser diverse Diskrepanzen, unter anderem das verhältnismäßig marginale Detail, dass die beschriebenen Kämpfer auf ihren Fahrzeugen stehen (anstatt in ihnen zu sitzen). Die weiteren Kritikpunkte sind für Außenstehende nicht einmal verständlich:

Hier mal einige Beispiele für Sachen die absolut unrealistisch im Bezug auf den W40k Fluff⁹ sind: [...]

- Runenpropethin zwingt Aspektkrieger zu einem Exarch zu werden –
Runenpropethin zwingt Aspektkrieger zu einem Exarch zu werden

⁸ Wie komplex dieser Wortschatz, bzw. das Hintergrundwissen inzwischen geworden ist, belegt das eigens hierfür vom Fandom etablierte Wiki – <http://wh40k.lexicanum.de> [07.09.12].

⁹ Als ‚Fluff‘ wird die Hintergrund-Geschichte zum Brettspiel von den Fans bezeichnet.

- Blood Ravens haben Geheimen Orden innerhalb Ihres Ordens der nur aus Scriptorum besteht und Eldar Waffen nutzt und von diesen freiwillig ausgehändigt bekommt. [...]
- Und dazu kommt natürlich das der Blood Ravens Orden eh schon so auf gebaut ist das er absolut unrealistisch erscheint (Orden der ersten Gründung ohne eigenen Primarch)¹⁰

Dennoch sind diese Abweichungen entscheidend hinsichtlich der Akzeptanz auf Seiten der Leserschaft.

Selbiges Prinzip gilt auch für das Adeptus Sororitas. Es gibt zwar innerhalb der Texte wiederholt Passagen, die auf das Ideologiesystem der Schwestern verweisen, eine Gesellschaftsstruktur skizzieren oder ihr Aussehen andeuten, weite Teile, die auch zum Verständnis vereinzelt benötigt werden, spart der Text aber aus. Sie werden als gegeben vorausgesetzt.

Im Sinne von Michael Titzmann kommen wir im Falle der ‚Warhammer‘-Literatur sehr nahe an das Modell des ideellen Lesers. Ein Leser nämlich, der sehr viel Kenntnis über die sich anschließenden Diskurse seiner Subkultur aufweist und die übrigen medialen Repräsentationen rezipiert und der somit textinterne Implikationen des subkulturellen Referenzkontextes versteht und verknüpfen kann. Damit ist das theoretische Modell des Lesers, der ein breites Wissen über die sich anschließenden Diskurse und die auf diese sich beziehenden intertextuellen und intermedialen Verweise besitzt, tatsächlich näher am empirischen Leser, als bei vielen anderen theoretisch-modellhaften Annahmen.¹¹ Der (sub-)kulturelle Kontext ist stärker begrenzt, als dies bei den disparaten ‚hochkammliterarischen‘ Kulturkontexten der Fall ist.

Wir können aber auch leichter, weil begrenzt, ein kulturelles Wissen erfassen, das für die einzelnen Konzepte relativ stabile Regeln vorgibt, die die weitere Kodierung innerhalb des Textes bereits beschränken. Zudem ist der Referenzkontext, in dem die einzelnen Signifikanten durch das zusätzliche Weltwissen Bedeutung erhalten strikter, begrenzter und kodifizierter, als es in anderen massenmedialen Phänomenen der Fall ist. Darüber hinaus ist durch die direkte

¹⁰ http://www.amazon.de/Dawn-War-Warhammer-40-000-Roman-Romane/dp/3453529081/ref=pd_sim_b_91?tag=rnwff-20 [04.09.2012]

¹¹ Über diesen ließe sich in sofern noch weiter annehmen, dass, wenn eine große Überschneidung zwischen Spielern und Lesern existiert, er in der Mehrzahl männlich und 16 bis 24 Jahre alt ist. – Vgl. Cova, Bernhard et al.: *Global brand communities*. S. 317.

Verschränkung der einzelnen medialen Kodes im Rezipienten eine Beeinflussung dieser deutlicher nachzuvollziehen.

Die Vorgaben des Brettspiels dringen in den Kode des Literarischen ein. Sie bestimmen nicht nur Themenwahl und semantische Oppositionen bis hin zum Erscheinungsbild der Figuren, sondern strukturieren auch Handlungen und Ereignisse. So ließe sich folgende Stelle aus dem Roman *Hammer and Anvil* in mehrere Spielzüge auf dem Brett übertragen:

Die Schwestern begegneten ihnen mit konzentrierter Feuerkraft. Sie überstanden ihre Salven und einige starben, aber jene, die am Leben blieben, tödlich verwundet oder nicht, verspotteten die Maschinen, in dem sie durch pure Willenskraft sich zum Weiterkämpfen zwangen. Mit Gebeten und Glaubensakte in ihren Seelen, ließen die Adeptus Sororitas sich von der Liebe des Gott-Imperators in den Kampf reißen, und sie ließen sich von ihrem Hass auf die Außerirdischen über Vernunft und Ausdauer hinaus anpeitschen.¹²

Nicht nur ist die schrittweise Gliederung der Angriffswellen auffällig, sondern auch die beschriebenen Reaktionen der Sororitas referieren auf spielkonzeptionelle Elemente. Die ‚Glaubensakte‘, die tatsächlich auch so im Regelwerk geführt werden, stellen für den Spieler der Armee Sonderspielzüge dar, die ihm einen Vorteil gegenüber dem Gegenspieler verschaffen sollen. Ebenso ist der Hinweis, dass auch tödlich Verwundete weiter kämpfen, in einer Regel aufgehoben, die sich ‚Bionics‘ nennt.¹³

Der im Folgenden analysierte Roman *Hammer and Anvil* eignet sich besonders für die Fragestellung der Darstellung von Geschlecht und Technik in Science-Fiction, da er diese, wie noch zu zeigen sein wird, als eine der zentralen Oppositionen aufbaut. Hierbei kommt es hinsichtlich der Darstellung der Frau zu einem – wie ich es nennen möchte – Periphäreffekt auf Grund der besonderen subkulturellen Voraussetzungen für die Erzählung.

¹² The Sisters met them with massed firepower. They weathered their blows and some died, but those who lived, wounded mortally or not, mocked the machines by rising on sheer force of will to fight on. With prayers and acts of faith upon their souls, the Adepta Sororitas let the love of their God-Emperor drive them into the fight, and let their hatred of the alien propel them beyond reason and mere endurance. (287) – Swallow, James: *Hammer & Anvil*. 1. Aufl. Nottingham 2011. Alle folgenden Zitate und Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe. Alle Übersetzungen sind vom Autor des Artikels vorgenommen worden.

¹³ Hoare, Andy / McNeill, Graham: *Codex Hexenjäger*. (Online-Ausgabe). http://www.games-workshop.com/MEDIA_CustomProductCatalog/m2290040_Codex_Hexenjaeger.pdf, – S. 2 u. S. 4. [07.09.12].

Hammer and Anvil – Nur eine weitere Kriegsepisode

In dem Roman *Hammer and Anvil* wird ein Außenposten des Adeptus Sororitas auf dem Planeten Sanctuary 101 von einer fremden Macht angegriffen und ausgelöscht. Die Ereignisse werden aus Sicht der letzten überlebenden Soldatin Decima geschildert, die ein Artefakt verstecken muss. Zwölf Jahre später kommt eine weitere Einheit der Sororitas um den Posten wieder in Besitz zu nehmen und das Artefakt zurück zu holen. Ebenfalls mit ihnen reisen Abgesandte des Adeptus Mechanicus an, ein Orden, der sich ganz der Erforschung und Erschaffung von Technik verschrieben hat. Die Intrigen des Mechanicus-Ordens, der sehr an der Technologie der damaligen Angreifer interessiert ist, bringt die Schwesternschaft in große Gefahr, als Mitglieder aus seinen Reihen aus Versehen bei archäologischen Ausgrabungen jenes Heer uralter Maschinenwesen genannt Necrons oder Necrontyr reaktivieren, die vor zwölf Jahren bereits den ersten Außenposten ausgelöscht haben. Die erste kleine Angriffswelle kann ein Trupp Sororitas nur mit Hilfe einer verwirrten Fremden abwenden. Es stellt sich heraus, dass es sich bei der Helferin um Decima handelt, die vor zwölf Jahren von den Necrons gefangen genommen worden ist und unter folterähnlichen Operationen in einen hybriden Cyborg umoperiert wurde. Da sie aber fliehen konnte, sind es ihre essentiellen Informationen über die Feinde, die letzten Endes auch in einer finalen Endschlacht den Sieg über eine zahlenmäßig und logistisch sowie taktisch weit überlegene Gegenmacht ermöglichen. Am Ende überlebt nur eine dezimierte Schwesternschaft in den Ruinen des alten Konvents, doch der Feind konnte besiegt und das Artefakt zurück erobert werden.

Eine historische Dimension – die heilige Jungfrau und die Weltraumnonnen

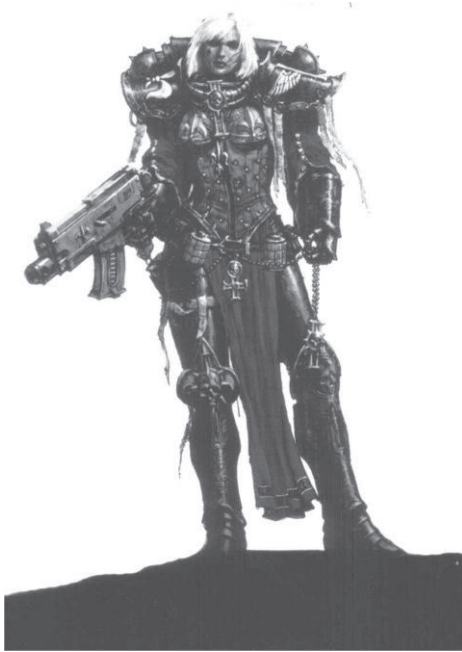


Abbildung 1:
Coverillustration Faith & Fire/Referenzdarstellung Codex Hexenjäger,

Das Erscheinungsbild der Kriegerinnen erinnert stark an einen mit schwerer Plattenrüstung gepanzerten Ritter, der eher in der High-Fantasy als in der Science-Fiction zu verorten wäre. Durch diese anachronistische Inszenierung bestehen Analogien zu der visuellen Repräsentationstradition der Darstellung der heiligen Jungfrau von Orleans. Sie dominiert seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit seiner romantisierenden Mittelalterdarstellung im Allgemeinen und den aufkommenden Frauendarstellungen im Jugendstil im Speziellen das Motiv der gepanzerten Frau. Durch das anhaltende Interesse an dem Mythos und die Vielzahl der vor allem filmischen Umsetzungen, kann von einer weiterhin stabilen Präsenz der Johanna im kollektiven Kulturwissen ausgegangen werden.¹⁴ Der kriegerische Nonnenorden ist aber nicht von Anfang an Bestand-

¹⁴ Vgl. Himmel, Stephanie: Von der bonne Lorraine zum globalen magical girl. Die mediale Inszenierung des Jeanne d'Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen. 1. Aufl. Göttingen 2007. 323ff.; Kraemer, Doris: Jeanne d'Arc. Ein Mythos im Film. In: Mythos No.1. Mythen in der Kunst. Hrsg. v. Peter Tepe et al. 1. Aufl. Würzburg 2004; Wodianka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik. Medialität und Kulturspezifik der Mittelalterkonjunktur. 1. Aufl. Berlin 2003.

teil des Spieluniversums, sondern wird erst 1993 mit der Veröffentlichung der zweiten Edition der *Warhammer 40.000* Spielausgabe eingeführt.¹⁵ Zeitgleich sieht Wodianka eine Renaissance des Mythos der Jeanne D'Arc in der europäischen Kultur, die verspätet auf eine allgemeine Mittelalterbegeisterung der 80er Jahre folgt und schließlich in der Verfilmung *Joan of Arc – The Messenger* von Luc Besson 1999 gipfelt.¹⁶

Zusätzlich aber ist das Erkennungssymbol der Schwesternschaft die Fleur-de-Lys¹⁷, die in der Heraldik nicht nur ein Zeichen für Reinheit und Unschuld ist, sondern mit der auch die Familie der Jeanne d'Arc im Nachhinein für ihre Verdienste geadelt wurde und fortan den Familiennamen ‚du Lys‘ und die Schwertlilie im Wappen trug.

Der religiöse Eifer und das Gefühl der Auserwähltheit sind weitere Elemente, die die Schwesternschaft mit der heiligen Jungfrau gemeinsam haben, und wie sie ist die Schwesternschaft eine, die sich in der kriegerischen Auseinandersetzung bewährt. Der religiöse Eifer und das Gefühl der Auserwähltheit ist ein weiteres Element, das die Schwesternschaft mit der heiligen Jungfrau gemeinsam hat, und wie sie ist die Schwesternschaft eine, die sich in der kriegerischen Auseinandersetzung bewährt.

Bereits in der ersten Version des Regel-Codex wird durch Motti und Figurenaussprüche die Gottestreue illustriert. In den Romanen übernimmt die Gläubigkeit ebenfalls eine wichtige Funktion der Charakterisierung als konstitutives Element der Frauengemeinschaft und als distinguierendes Attribut zu den übrigen Gruppen. In der direkten externen Charakterisierung wird der frenetische Glaube nicht nur mit Unverständnis wahrgenommen und teilweise mit Verbohrtheit und mangelnder Intelligenz gleichgesetzt, sondern er ist auch jenes Element, was nach außen hin den Schwestern neben ihrem martialischen Auftreten einen schrecklichen Zug verleiht.

So kulminiert in der Figur Tegas, die eine wichtige Schanierfunktion innerhalb der Erzählung einnimmt, diese Wirkung in verzweifelter Angst. Der durch seine Machenschaften ins Visier der Sororitas geratene Technikpriester des Adeptus Mechanicus sieht im Glauben den Grund für die Fürchterlichkeit dieser Frauen:

¹⁵ http://wh40k.lexicanum.de/wiki/2._Edition#V.C3.B6lker_und_Fraktionen [11.09.12].

¹⁶ Wodianka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. S. 401.

¹⁷ Vgl. Hoare, Andy et al.: Codex Hexenjäger. S. 3.

‚Du ... bist eine Waffe‘, das sagte er ihr. ‚Ich begreife es jetzt. Ihr alle, Waffen, stumpfe Instrumente einer blinden Kirche.‘ [...] ‚Hier liegen so viele Reichtümer!‘ Tegas fand zu seiner ganzen Stimme zurück und brüllte die Kampfschwester an. ‚Aber du würdest alles lieber zerschlagen und wofür?‘ Im Namen von ein paar Leichen und einem seit viertausend Jahren toten religiösen Eiferer?¹⁸

Der Rückbezug auf die Figur der Jeanne d'Arc erweitert den Schauerlichkeitsaspekt um eine historische Dimension. Insbesondere die Kriegspropaganda des ersten Weltkrieges instrumentalisiert den Mythos. Damit ist auch aus geschichtlicher Sicht das Bild der gepanzerten Frau mit Krieg und dem Heroischem assoziiert. Diese Kriegsbezogenheit gerät nach dem zweiten Weltkrieg in Kritik, ihre Verbindung zum Krieg und ihr kriegerischer Aspekt werden zu einem sensiblen Thema.¹⁹ Im weiteren Verlauf der Rezeption, wie schon erstmalig in den 1940ern, ist dann auch der göttliche Weisungsgedanke und damit der gesamte metaphysische Hintergrund des Mythos Teil kritischer Auseinandersetzungen. Schließlich gipfelt diese Neuinterpretation in der Inszenierung der Johanna in *The Messenger*. Gerade ihre säkulare und psychologische Interpretation und die daraus resultierende kritische Hinterfragung der fanatischen Gottesgläubigkeit, deckt sich mit der Gestaltung der Sororitas. Die Mittel der grotesken Überzeichnung der Steam- und Cyberpunk-Ästhetik stellen ein Spiel mit realen Ängsten und der Problematik des Heroischen an sich dar, die durch zwei Weltkriegspropaganda-Zeiten entstanden ist.²⁰ Auch der vermeintlich metaphysische Hintergrund des ‚Warhammer‘-Universums, auf den sich die Schwesternschaft stützt, ist immer schon ein gebrochener. Die ambivalent gehaltene Frage, ob nun der Imperator göttlich ist oder doch nur Teil eines Irrglaubens, steckt bereits im Paratext der Subsumierung des Sujets, die jedem Roman vorangestellt ist: ‚Er [der Imperator] ist eine verfaulende Hülle sich unsichtbar windend mit der Kraft aus dem finsternen Zeitalter der Technologie.

¹⁸ ‚You... are a weapon,‘ he told her. ‚I see it now. All of you, weapons, blunt instruments of a blind church. You care only for vengeance.‘ [...] ‚There are so many riches here!‘ Tegas found his full voice and bellowed at the Battle Sister. ‚But you would rather shatter it all, and for what? In the name of a few corpses and a zealot four thousand years dead?‘ (385)

¹⁹ Wodjanska, Stephanie: *Zwischen Mythos und Geschichte*. S. 177ff.

²⁰ Viele Elemente innerhalb der ‚Warhammer 40.000‘-Ästhetik referieren auf Kriegstechnik und Propaganda des ersten und zweiten Weltkrieges. Die gesamte ‚Imperiale Armee‘ etwa mit der Gestaltung der Offiziersuniformen, aber auch das Erkennungszeichen der Marke an sich, der doppelköpfige Adler, greifen auf die Symbolik dieser Zeiten zurück. Im Lexiconum werden noch einige andere Referenz- und Inspirationsquellen explizit genannt. Die deutliche Analogie zur heiligen Jungfrau beim Adeptus Sororitas erscheint allerdings nicht. –
Vgl. <http://wh40k.lexicanum.de/wiki/Inspirationen#.UEEnIqV16jIw> [07.09.12].

Er ist der Kadaver-Allvater des Imperiums für den tausende Seelen jeden Tag geopfert werden, auf dass er niemals wirklich sterbe.“²¹

‚It is Xenos!‘ – Die Reinheit des Lebens und das unheimliche Wesen ‚Technik‘

Warson und Alder weisen darauf hin, dass Überschneidungen mit der Gothic-Literature zur Science-Fiction bestehen und Traditionslinien für diese ebenfalls auszumachen sind. Dies gilt vor allem für die besondere Form der Gothic-Science-Fiction, der dieser Roman zuzuordnen ist, was unter anderem an der Inszenierung der Technik deutlich wird. Technik wird genretypisch als das Unbekannte und damit als das Bedrohliche und Unheimliche inszeniert.²²

Dies wird nicht ohne ein Element der Komik bis ins Grotteske überzeichnet, wenn es zum Auftritt der Necrons kommt, die allein durch ihr Erscheinungsbild Reminiszenz an das phantastische Motiv des untoten Skeletts darstellen.²³

Der Text kodiert diese Maschinenwesen zudem als das Lebensfeindliche, das in strikter Ablehnung alles Organischen die absolute Vernichtung aller anderen (biologischen) Existenzen anstrebt. Diese Wesen sehen sich als das fleischbefreite Ideal und betrachten alles Nichttechnische als abstoßend und krank:

²¹ He [the Emperor] is a rotting carcass writhing invisibly with power from the Dark Age of Technology. He is the Carrion Lord of the Imperium for whom a thousand souls are sacrificed every day, so that he may never truly die. (Titelei).

²² Warson, Sara / Alder, Emily: „Introduction“. In: *Gothic Science Fiction 1980-2010*. Hrsg. v. Sara Warson / Emily Alder., 1. Aufl. Liverpool 2011, S.1-20; hier: S. 2f.

²³ Auch die Necrons sind ein spielbares Volk und unterliegen somit in ihrer Darstellung äquivalenten, bindenden Vorgaben. Das Lexikanum vermerkt neben den Bezügen zur Phantastik auch die von James Cameron begründete Filmreihe *Terminator* und die Umsetzung des gleichnamigen Kriegeroboters als ästhetische Inspiration. – Vgl. http://wh40k.lexicanum.de/wiki/Inspirationen#Necrons_und_C.27tan [11.09.12]

Illustration auf der Website von Games Workshop

Die Fleischdinger konnten sich selbst nicht so sehen, wie ein Necron es konnte. Sie registrierten nicht die unsichtbare Wolke aus derben chemischen Ausdünstungen, die jede Pore und jede Öffnung ihres Körpers von sich gab, sie registrierten nicht den öligen Film und die Spur aus abgelagerten Haar- und Hautzellen, die sie überall hinter sich herzogen.²⁴

Diese Abscheu vor dem Anderen und Fremden ist nicht exklusiv den Necrons vorbehalten, sondern gruppenübergreifende Gemeinsamkeit. Teil der diegetischen Welt, wie des gesamten ‚Warhammer‘-Universums, ist es, dass sich Gruppenzugehörigkeit durch ein generelles Misstrauen gegenüber Nichtgruppenzugehörigen bis hin zu einer fanatischen Xenophobie definiert: „Es ist Xenos,‘ sagte Danae und sprach damit den Verdacht aus, den alle teilten. Sie sah weg und spuckte aus. ‚Wir sollten von diesem Ort verschwinden. Es war ein Fehler hier her zu kommen.“²⁵

Eine spielerische Textstrategie in diesem Zusammenhang besteht darin, aus verschiedenen Perspektiven das Unverständnis im Blick auf das Andere zu inszenieren, so dass Fremdwahrnehmung und Eigenwahrnehmung ohne Wertung einer Erzählerinstanz gleichberechtigt nebeneinander koexistieren: „Die Necrontyr waren niemals zuvor diesem speziellen Stamm der Fleischwesen begegnet, diese Weibchen, die sich selbst ‚Soh-ror-it-ass‘ nannten, die seltsame chorale Melodien von sich gaben, wenn sie kämpften und sich weigerten sich zu ergeben.“²⁶

Dieses Zitat ist auch aus einem anderen Grund paradigmatisch. Die hier vorliegende Substitution über die partikularisierende Synekdoche und die darüber erfolgte Reduktion der Frauen auf ihr Fleisch ist eine von vielen Stellen, die wiederholt die Kontrastierung des Körperlichen gegen über dem Technischen etablieren. Ebenso wie in der Figur des Technikpriesters ist es der Körper, der

²⁴ The meat-things could not see themselves the way that a necron could. They could not detect the invisible cloud of crude chemical exhalations emitted by every pore and orifice on their body, they could not detect the oily matter and trails of sloughed hair and skin cells that were left behind them wherever they went. [...] Each lungful of air the female breathed out polluted the space around her. Khaygis was disgusted by her presence. (391).

²⁵ ‚It is xenos,‘ said Danae, giving voice to the suspicion they all shared. She looked away and spat. ‚We should leave this place. It was a mistake to come here.‘ (163).

²⁶ The necrontyr had never faced this particular tribe of meat-being before, these females that called themselves ‚Soh-ror-it-az‘, who emitted strange choral melodies as they fought, and refused to surrender. (272).

dem Technischen gegenübersteht. Die Necrons haben den organischen Körper hinter sich gelassen und sind nur noch Geist in der Maschine.

Wanderer zwischen den Welten – Schanierfiguren

Die Figur des Technikpriesters Tegas bildet mit seiner Technikaffinität einen Kontrapunkt zu den Sisters of Battle, denn die Ideologie des Nonnenordens steht der bionischen Manipulation des menschlichen Körpers reserviert bis ablehnend gegenüber. Zwar besitzen alle Soldatinnen biotechnologische Erweiterungen zur Verbesserung ihrer Leistungen, dennoch tendieren die Sororitas zur Ablehnung technischer Eingriffe vor allem dann, wenn es um den Austausch von Körperteilen geht.

Die Einstellung Tegas hierzu ist eine ganz andere: „Tegas war von der Taille an abwärts seit den letzten einhundert und acht Jahren aus Metall gemacht, und er werkelte ständig an seinem oberen Teil [...], tauschte einige fleischliche Elemente aus in den Stücken, die von seinem Verdauungstrakt übrig geblieben waren und arbeitete akribisch ein Sehbot-Modul auf.“²⁷

Hier und im weiteren Verlauf der Handlung wird über seine Innenperspektive und seine Schwierigkeiten mit dem von ihm als minderwertig und defizitär empfundenen Rest von menschlichen Teilen ein Wertesystem der sich konträr gegenüberstehenden Bereiche von Technik und Mensch etabliert. Auf Grund seiner Affinität zu allem Technischen und seinem Bestreben, selbst immer weiter zur Maschine zu werden, bringt er den Necrons als Idealbild seiner Zielvorstellung ein fasziniertes Interesse entgegen.

Dem technikinteressierten Priester ist die Spiegelfigur Ossuar auf Seiten der Necrons zugeordnet, der mit großer Neugier an allem Organischen interessiert ist. So betreibt er im Stützpunkt heimlich ein Kabinett mit Fleischwesen:

²⁷ Tegas had been made of metal from the waist down for the last one hundred and eight years, and he was working on the upper part of himself all the time [...], replacing some fleshy elements in the pieces that [56] remained of his intestinal tract and painstakingly refurbishing an eyeborg module. (55f.).

In Kugeln aus milchigem, metallischem Glas waren Leichen mit der Genauigkeit eines Anatomielehrbuchs geöffnet worden. [...] Über ihr sah sie Schichten aus Haut und Knochen, Nerven und Sehnen, die aus unbekanntem Gründen bei Seite gelegt, und entfernt worden waren. Einem Museum würdige Ausstellungsobjekte, die teils Kunstwerk, teils Experiment waren. Die Kampfschwester fühlte sich an Explosionszeichnungen von Gewehrteilen erinnert, die sie als Cantus Novizin auswendig gelernt hatte.²⁸

Er ist es, der verantwortlich ist für Decimas gewaltsamen Umbau in einen Cyborg und seine Motivation ist auch hierbei Neugier und Wissensdrang. In beiden Fällen ist dieses Interesse aber als schädlich konnotiert, denn es führt beim Technikpriester Tegas zur Aktivierung der außerirdischen Kriegsmaschinen und dank Ossuar verfügt Decima über das Wissen, das die Vernichtung der Necrons ermöglicht. Somit ist jeweils die Neugier am Anderen, da an der Technik, hier am Organischen, Auslöser einer Katastrophe.

Gerade weil diese beiden Figuren mit ihrem Interesse am Gegenüberliegenden scheitern, wird die Grenzziehung und Unvereinbarkeit der beiden Räume ‚Technik‘ und ‚Organisches‘ weiter stabilisiert.

Diese Abstoßungskräfte erreichen in der geschundenen Frau Decima ihre polysemantische Komplexität. Ihr sind bei ihrer Umwandlung in einen Cyborg operativ technische Elemente der Necrons eingepflanzt worden. Von Seiten einiger Figuren der Schwesternschaft wird sie deshalb als andersartig und pervers abgelehnt. In einer Schlüsselszene des Romans entblößt sie ihren Körper der Schwesternschaft:

Die Kapuze fiel, und Verity hörte das kollektive Aufstöhnen, als die Schwestern in der Kapelle das Gesicht der Wiedergängerin erblickten und dem Schaden in diesem gewahr wurden.

Langsam und vorsichtig schüttelte sie die zerfetzte, zerlumpte Robe ab und zupfte an Stoffstreifen, so alt und verdreht, dass sie sich ablösten wie abgelagerte Epidermisschichten, als sie sie von ihren Armen und ihrem Hals abpulte.

Tatsächlich ein weiblicher Mensch, aber mit gefühlloser Absicht verstümmelt. Implantate im außerirdischen Design, einige aus Stahl, andere aus grünem

²⁸ In orbs made of cloudy, metallic glass there were corpses opened with all the detail of an anatomist's textbook. [...] About [198] her, she saw layers of skin and bone, nerve and sinew layed away, and suspended by unseen means. Museumperfect displays that were part art-work, part experiment. The Battle Sister was reminded of the exploded technical diagrams of gun components she had memorised [sic] as a Novice Cantus. (197f.).

Kristall oder metallischem Stein, tauchten aus sonnenverbrannten Fleischtaschen auf oder zeichneten sich durch durchscheinende Haut ab.

Sie war eine gequälte Frau, die ihre Folter mit sich trug, in sich trug.²⁹

Dadurch dass diese Figur keinen Vorgaben durch den ‚Warhammer 40.000‘-Hintergrund unterliegt, kann sie im Text freier gestaltet werden. Sie erhält eine hohe Funktionalität innerhalb des Erzählgefüges. In ihr kulminiert die Struktur der asymmetrischen Oppositionen und die Dichotomie der einzelnen semantischen Bereiche. An ihrem Körper ist die Dramatik des Eindringens des Anderen und seine Folgen für das intakte Subjekt illustriert. Technik ist hier endgültig das Traumatische, das Decimas Psyche bis hin zur Aufspaltung schädigt und das ganz plastisch durch das ins Gehirn gepflanzte Steuerelement repräsentiert wird.

Eine Träne für die Toten – Weiblichkeit siegt

Durch die Zentrierung der Handlung auf das Adeptus Sororitas und seine Heldenfiguren etabliert der Text eine zusätzliche Opposition. Zwangsläufig durch die Beschaffenheit des Nonnenordens als reiner Frauenorden erfolgt eine klare Trennung zwischen männlichen und weiblichen Figuren. Nicht nur, dass dem heroischen positiven Prinzip deutlich mehr weibliche Figuren zugewiesen sind, auch die spezifischen Zuschreibungen an die Schwesternschaft in Bezug auf Technik, Ehre und Glaube korrelieren eben durch die oppositionelle Struktur zugleich auch mit ‚weiblich‘, da sie den männlichen Repräsentanten gegenüber stehen.

Folgerichtig werden die Necrons männlich semantisiert, obwohl sie in einer geschlechtlosen Automatenhaftigkeit verbleiben könnten: ‚„Es spricht,‘ stammelte Miriya, kaum ihren Ohren trauend. ‚Wie ein Automat, der so tut, als sei er lebendig.‘ ‚Eure Art ist es, die wahres Leben imitiert,‘ kam die Entgegnung. Sie

²⁹ The hood fell, and Verity heard the collective gasp as the Sisters in the chapel looked upon the revenant's face and beheld the damage there.

Slowly and carefully, the woman shrugged off the tattered, ragged robe and picked at streamers of cloth, so old and dirt-stained that they tore like strips sloughed epidermis as she peeled them from her arms and her throat. [...]

A human female, indeed, but mutilated by callous intention. Implants of alien design, some of steel, others green crystal or metallic stone, emerged from pockets of sunburnt [sic] flesh or pressed up from beneath translucent skin. [...]

She was a tormented woman who carried her tortures with her, inside her. (237).

hatte beinahe eine maskuline Tonlage und ohne nachzudenken klassifizierte Verity die Kreatur als ein *Er*.³⁰

Weiblichkeit selbst wiederum, und das ist entscheidend, wird nur über ein Element inszeniert – das Weinen.

Die Kanonierin Sepherina weint angesichts des zerstörten Außenposten und der Erinnerung an die Gefallenen, obwohl sie als harte und unnachgiebige Anführerin charakterisiert worden ist.³¹ Auch im Verlauf der Handlung büßt sie diese Charakterzüge nicht ein. Ebenso können andere Mitglieder der Sororitas in Tränen ausbrechen.

Ansonsten verhalten sich die Kriegerinnen exakt so, wie es die männlichen Space Marines im ‚Warhammer‘-Universum auch täten und innerhalb der anderen Romane von James Swallow auch tun. Damit ist ‚Weinen‘ das distinguierende (weibliche) Merkmal im Verhalten, das sie nicht mit anderen (männlichen) heroischen Figuren innerhalb und außerhalb des Romans teilen.³²

Durch die Alleinstellung der Frauen als Kriegerinnen und ihren letztendlich siegreichen Kampf gegen die Necrons kodiert der Text das weibliche Prinzip als dem männlichen überlegen. Die Textstrategie läuft einer ansonsten oft repräsentierten Relativierung dieses Kräfteverhältnisses zuwider, wie es Innes etwa für die amerikanische massenmediale Kultur festgestellt hat. Ihr zur Folge sei häufig der erfolgreichen Frauenfigur eine noch erfolgreichere oder in Andeutungen überlegene Männerfigur beigelegt, die letztlich damit stereotype Geschlechterrollen wieder stabilisiert und das männliche Prinzip als dem weiblichen übergeordnet darstellt.³³ Stattdessen sind die als übermächtig und männlich semantisierten Necrons letztendlich den Sororitas unterlegen und werden von ihnen restlos vernichtet. Die Dramaturgie des Textes gratifiziert die weibliche Position und unternimmt so eine positive Konnotation.

³⁰ ‚It speaks,‘ muttered Miriya, scarcely able to believe her ears. ‚Like automata playing at being alive.‘

‚It is your kind that imitate true life,‘ came the reply. There was almost a masculine tonality to it, and without thinking Verity immediately classified the creature as a he. (204).

³¹ S. 50.

³² Eine Sonderstellung nimmt die Malteserkreuzerin Verity ein, die gleich mehrere stereotype Weiblichkeitszuschreibungen wie Emotionalität, Mütterlichkeit und Intuition auf sich vereint. Leider kann in diesem Rahmen aber nicht weiter darauf eingegangen werden.

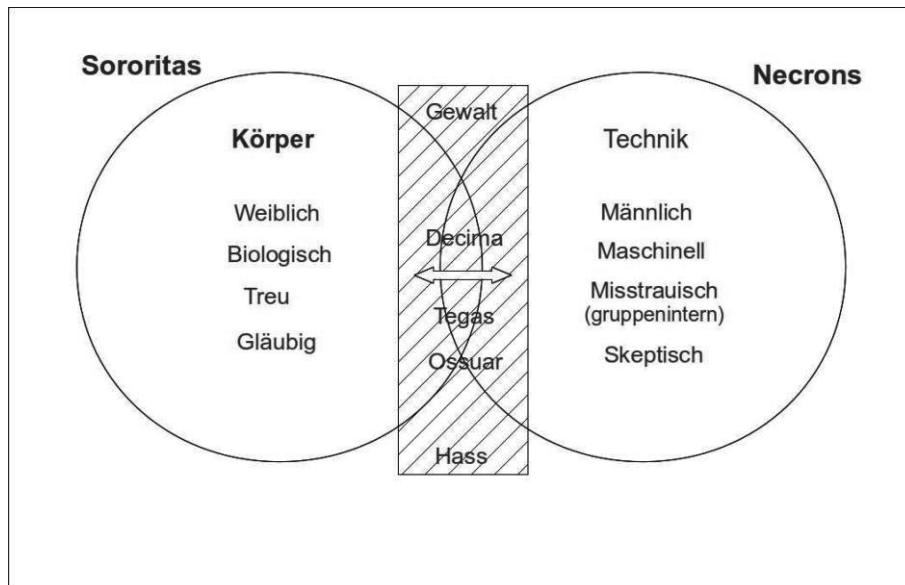
³³ Inness, Sherrie A.: *Tough girls. Women warriors and wonder woman in popular culture*. 1. Aufl. Philadelphia 1999, S. 167f.

Kein Frieden, ewig Krieg – Semantische Räume in Opposition.

Anhand der beiden dominanten Isotopien *K ö r p e r* und *T e c h n i k* lassen sich nun für den Roman zwei abstrakte semantische Räume gegenüber stellen. Der Raum des Körpers ist dem Weiblichen und Biologischen zugeordnet. Ihm ist ebenso der ideologische Rahmen von Treue, Glaube, Hoffnung und Fanatismus gegeben. Demgegenüber beinhaltet der Raum der Technik die oppositionellen Sememe der Sterilität, des Verrats und der Männlichkeit. Zudem ist der zweite semantische Raum auch Bereich des (biologischen) Todes und des Unheimlichen. Dies wird über die ästhetische Inszenierung der Necrons sowohl textuell als auch extratextuell geliefert. Es ist der Bereich des Lebensfeindlichen, aber nicht Existenzfeindlichen. Die Räume entsprechen sich in Angst und Hass gegen das Fremde, so wie dem Kriegerischen und auch dem vernichtenden Prinzip.

Die Schanierfiguren Decima, Tegas und Ossuar machen die Unvereinbarkeit der beiden Räume deutlich, die nur zu einer Korruption fähig sind, entweder auf Seiten der Körperlichkeit oder auf Seiten der ideologischen Komponente der Treue.

Ein interessanter Peripherieeffekt durch die extern gegebenen Elemente der diegetischen Welt ist die martialische Konvergenz beider Bereiche. Sind die Necrons übermächtig und unheimlich sowie effizient durch ihre technische Perfektion, so sind die weiblichen Kriegerinnen fürchterlich, erbarmungslos und siegreich durch den gläubigen Fanatismus. Wenngleich die Dramaturgie des Textes und die Zugehörigkeit der Hauptfiguren zur Schwesternschaft diese als den guten Bereich markieren, ist dieser durch fehlende Reflexion der negativen Elemente gebrochen. Die Lösungsstrategie beiderseits ist die vernichtende Gewalt und nicht die Kooperation. Entscheidender Unterschied ist die Gläubigkeit und die Treue zur Schwesternschaft, die der Schlüsselfigur Decima das Leben rettet und damit als ein bedeutungstragendes Ereignis inszeniert wird, das letztendlich die Tilgung des zweiten Raumes zur Folge hat.



Die männliche Technik, obwohl die gesamte diegetische Welt durchdringend, wird in ihrer grotesken Überspitzung ins Absolute dem Weiblichen als todbringend gegenüber gestellt. Spekulativ könnte man dies nun in Zusammenhang mit der Entblößungsszene der Decima zusammenbringen. Es ließe sich die Frage anschließen, inwiefern die Interaktion von Körper und Technik mit der Sexualität gleichgesetzt werden kann.

Eine Emphase legt der Text eben auch auf diese Szene, da es die einzige Inszenierung eines nackten Körpers ist. Damit ist er praktisch der einzige Punkt, an dem der ansonsten nicht explizit repräsentierte Bereich der körperlichen Erotik oder Sexualität zumindest konnotativ impliziert wird.

In diesem speziellen Text ist die Technik das Unreine, gegen das sich die Jungfrau verteidigen muss. Es ist die Häresie, die sie mit Feuer und Vollautomatischer auslöscht. In diesem speziellen Text ist es zudem auch das männliche Prinzip, dem sie sich mit Glaube, Gewalt und frenetischem Hass erwehrt.

Dabei produziert der Roman vor allem auch bedingt durch das strenge Korsett der zu Grunde gelegten ‚Warhammer‘-Subkultur eine Frauenfigur, die in ihrer Ambivalenz von Schauerhaftem und Schönen eine Sonderstellung in der populären Kultur einnimmt. Sie ist nicht einzigartig, aber weitaus seltener vertreten; und wenn sie auftritt, dann geschieht dies meist als singuläres Ausnah-

meelement und nicht wie in *Faith and Fire* und *Hammer and Anvil* als Teil einer Gesellschaft, in der sie den Normalfall darstellt.³⁴

Als Periphäreffekt verhindert der subkulturelle Kontext innerhalb des ‚Warhammer 40.000‘-Universum die Etablierung konventioneller weiblicher Geschlechterstereotypen. Tatsächlich werden die heldenhaften Figuren mit konventionell männlichen Stereotypen inszeniert, die aber durch die externe Trennung der semantischen Räume als genuin weiblich auftreten. Begünstigt wird dies durch das Fehlen jeglicher Problematisierung des Verhaltens der Frauen bezogen auf ihr Geschlecht. So wird ein leicht, aber entscheidend, modifizierter Frauentypus etabliert, der letztlich wiederum ein Teil ist von sich verschiebenden Inszenierungsstrategien der Heldin an sich.

³⁴ Die Sororitas sind keine Amazonen. Weder ein Männerhass, noch eine Männerdominierung sind Teil ihrer Gruppenkonstitution. Leider kann auch auf diesen Aspekt nicht näher eingegangen werden.

Literaturverzeichnis

- Cova, Bernhard / Pace, Stefano / Park, David J.: Global brand communities across borders: the Warhammer case. In: *International Marketing Review*, Volume 24, Issue 3 (2007), S. 313-329
- Himmel, Stephanie: Von der bonne Lorraine zum globalen magical girl. Die mediale Inszenierung des Jeanne d'Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen. 1. Aufl. Göttingen 2007.
- Hoare, Andy / McNeill, Graham: *Codex Hexenjäger*. (Online-Ausgabe).
http://www.games-workshop.com/MEDIA_CustomProductCatalog/m2290040_Codex_Hexenjaeger.pdf [07.09.2012].
- Inness, Sherrie A.: *Tough girls. Women warriors and wonder woman in popular culture*. 1. Aufl. Philadelphia 1999.
- Kraemer, Doris: Jeanne d'Arc. Ein Mythos im Film. In: *Mythos No.1. Mythen in der Kunst*. (Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythenforschung.) Hrsg. v. Peter Tepe et al. 1. Aufl. Würzburg 2004.
- Swallow, James: *Hammer & Anvil*. 1. Aufl. Nottingham 2011.
- Warson, Sara / Alder, Emily: *Gothic Science Fiction 1980-2010*. 1. Aufl., Liverpool 2011.
- Wodianka, Stephanie: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifik der Mittelalterkonjunktur*. 1. Aufl. Berlin 2003.
<http://wh40k.lexicanum.de> [11.09.12].
<http://www.amazon.de> [04.09.2012].
<http://de.wikipedia.org> [04.09.2012].
<http://investor.games-workshop.com> [04.09.2012].
- Abbildung 1 Referenzdarstellung in der Online-Ausgabe *Codex Hexenjäger*, Hoare, Andy et al., S. 3. Ebenfalls Cover-Illustration zu *Faith and Fire* von Karl Kopinski. In: Swallow, James: *Faith and Fire*. 1. Aufl. Nottingham 2006.

Geschlechterdifferenzen bei der literarischen Rezeption unter besonderer Berücksichtigung der *Science Fiction*

Andreas Seidler, Universität zu Köln

Die Analyse fiktionaler Erzählungen im Hinblick auf ihre geschlechtlichen Codierungen, nicht nur in Form ihrer Figurengestaltung, sondern z.B. auch in Handlungsmustern oder Raum- und Zeitdarstellungen, ist ein wichtiger literaturwissenschaftlicher Forschungsansatz. Gerade die Science Fiction bietet hierfür ein ergiebiges Forschungsfeld, wie auch die Beiträge in vorliegendem Band zeigen. Aufschlussreich kann es aber auch sein, die Textanalysen in Verbindung mit den Erkenntnissen der empirischen Rezeptionsforschung zu betrachten. Zu diesem Zwecke soll in diesem Beitrag ein kurzer Überblick gegeben werden an empirischen Daten, die geschlechertypische Formen des Umgangs mit Literatur im Allgemeinen und mit dem Genre Science Fiction im Besonderen betreffen. Dies gibt Anlass zu abschließenden Überlegungen, wie die Interessen der Rezipienten und die Gestaltung der Fiktionen in diesem Genre miteinander korrespondieren.

Geschlechterunterschiede beim Lesen gehören „zu den stabilsten Ergebnissen der Forschung“¹. Im Folgenden werden exemplarisch einige Zahlen aus jüngeren und repräsentativen empirischen Erhebungen zum Thema angeführt. Innerhalb des Handlungskomplexes Lesen lassen sich noch einmal fünf verschiedene Dimensionen unterscheiden. Geschlechterdifferenzen zeigen sich dabei in der *Lesequantität*, bei der *Lesekompetenz*, bei der *Lese Freude*, bei den *Lesemodalitäten* und bei den *Präferenzen für bestimmte Lesestoffe*.²

Dass Frauen mehr belletristische Literatur lesen als Männer, ist ein langfristig stabiler Befund. Bei der großen Studie *Lesen in Deutschland 2008* gaben 24

¹ Norbert Groeben, Bettina Hurrelmann (2004): Vorwort. S. 1. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft) 23/2004, H. 1, S. 1-2.

² Christine Garbe (2007): Lesen – Sozialisation – Geschlecht. Geschlechterdifferenzierende Leseforschung und –förderung. S. 66f. In: Andrea Bertschi-Kaufmann (Hg.): Lesekompetenz, Leseleistung, Leseförderung. Grundlagen, Modelle und Materialien. Seelze-Velber, S. 66-82.

Prozent der Frauen, aber nur 8 Prozent der Männer an, häufig, d.h. mehrmals pro Woche Romane, Erzählungen oder Gedichte zu lesen.³

Ein ähnliches Bild zeigt sich bereits bei den Jugendlichen. Laut der JIM-Studie, einer jährlich durchgeführten Repräsentativbefragung zum Medienverhalten von 12- bis 19-Jährigen in Deutschland, geben 49 Prozent der Mädchen an, mehrmals pro Woche Bücher zu lesen. Bei den Jungen taten dies nur 35 Prozent. Gleichzeitig gaben am anderen Ende der Skala 23 Prozent der Jungen, aber nur 9 Prozent der Mädchen an, nie Bücher zu lesen.⁴

Ähnliche Differenzen wie bei der *Lesequantität* von Jugendlichen finden sich auch bei deren *Lesekompetenz*. Dank der seit dem Jahr 2000 im dreijährigen Rhythmus durchgeführten PISA-Studie liegen hierzu auch internationale Vergleichsdaten vor. Signifikante Geschlechterunterschiede in der Lesekompetenz zugunsten der Mädchen zeigen sich dabei bemerkenswert stabil über alle Erhebungen und alle teilnehmenden Staaten hinweg.⁵

Die im statistischen Durchschnitt größere Lesequantität und Lesekompetenz der Mädchen steht auch in Verbindung mit einer bei ihnen stärker ausgeprägten *Lesefreude*. Auch diese bildet in den PISA-Erhebungen ein durchgängiges Muster.⁶ In allen Teilnehmerstaaten zeigt sich ein signifikant höherer Wert bei den Mädchen, wobei der Geschlechterunterschied in Deutschland im internationalen Vergleich am zweitstärksten ausgeprägt ist.⁷ „Lesefreude“ steht in der PISA-Studie für die emotionale Bedeutung des Lesens im Leben der Befragten und wird aus den Bewertungen von elf verschiedenen Aussagen wie z.B. „Lesen ist eines meiner liebsten Hobbys“ errechnet.⁸ Dass Mädchen dem Lesen im Durchschnitt eine höhere subjektive Bedeutung beimessen, belegt auch die JIM-Studie, laut der das Bücherlesen in der Freizeit für 65 Prozent der weiblichen Jugendlichen, aber nur für 45 Prozent der männlichen Jugendlichen wichtig oder sehr wichtig ist.⁹ Ähnliche Differenzen zeigen sich auch bei Erwachsenen, bei denen laut der Studie *Lesen in Deutschland 2008* 43 Prozent der Frauen

³ Vgl. Stiftung Lesen (Hg.) (2009): *Lesen in Deutschland 2008*. Mainz, S. 148.

⁴ Vgl. JIM-Studie 2012. Jugend, Information, (Multi-) Media. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger. Hg. v. Medienpädagogischen Forschungsverbund Südwest. S. 19: http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf12/JIM2012_Endversion.pdf [06.06.2013]

⁵ Vgl. Eckhard Klieme et al. (Hg.) (2010): *PISA 2009. Bilanz nach einem Jahrzehnt*. Münster, S. 52.

⁶ Vgl. ebd. S. 87.

⁷ Vgl. ebd. S. 89.

⁸ Vgl. ebd. S. 76.

⁹ Vgl. JIM 2012, S. 14.

gegenüber nur 19 Prozent der Männer das Lesen von belletristischer Literatur für sich persönlich als wichtig oder sehr wichtig bewerten.¹⁰

Auch bei Fragen, die das Lesen als lustvolle Freizeitaktivität perspektivieren, zeigt sich diese Tendenz. Laut PISA-Studie geben im Durchschnitt der OECD-Staaten 37 Prozent der Jugendlichen an, nie zum Vergnügen zu lesen. Der Anteil der Jungen an diesen Nicht-Lustlesern beträgt dabei 65 Prozent (in Deutschland liegt er mit 67 Prozent sogar etwas über dem Durchschnitt).¹¹ Auch unter den Erwachsenen geben 37 Prozent der Frauen, aber nur 20 Prozent der Männer an, mehrmals pro Woche zur Unterhaltung zu lesen. Bei der mehrfach pro Woche gepflegten Pflichtlektüre für Studium oder Beruf haben hingegen die Männer mit 20 Prozent gegenüber den Frauen mit 16 Prozent leicht die Nase vorn.¹²

Die unterschiedlichen Gebrauchsformen von Lektüre korrespondieren auch mit verschiedenen Modalitäten des Lesens. Christine Garbe fasst die diesbezüglichen Geschlechterbefunde so zusammen, dass Frauen eher „emphatisch und emotional involviert“, Männer hingegen „eher sachbezogen und distanziert lesen“¹³. Besonders anschaulich wird dieser Befund in einer Repräsentativbefragung der Deutschen im Alter zwischen 14 und 69 aus dem Jahr 2005. Dabei waren 20 verschiedene Aussagen zu den verschiedenen mit dem Lesen verbundenen Erlebnisdimensionen *Emotionalität*, *Orientierung*, *Ausgleich*, *Zeitvertrieb* und *soziales Erleben* zu bewerten. Deutlich wird dabei, dass Männer nur solche Items mit instrumentellem Charakter, wie die Beschaffung von Informationen oder das Lernen durch Buchlektüre, höher bewerten als Frauen. Frauen dagegen bewerten alle Items höher, die mit Emotionen und mit parasozialen Beziehungen zu den fiktionalen Figuren zu tun haben.¹⁴ Dies zeigt auch die Studie der Stiftung Lesen, bei der 51 Prozent der Männer, aber nur 42 Prozent der Frauen fordern, dass die Bücher, die sie lesen, „realistisch, faktenreich und wirklichkeitsgetreu sein“ sollten. Die Forderung, dass Bücher so sein sollten, „dass ich davon lernen und profitieren kann“, wird von 49 Prozent der Männer gegenüber 40 Prozent der Frauen erhoben.¹⁵

¹⁰ Vgl. Stiftung Lesen 2009, S. 146.

¹¹ Vgl. Klieme et al. 2010, S. 86f.

¹² Vgl. Stiftung Lesen 2009, S. 162.

¹³ Garbe 2007, S. 67.

¹⁴ Vgl. Ursula Dehm, Christoph Kochhan, Sigrid Beeske, Dieter Storll (2005): Bücher -'Medienklassiker' mit hoher Erlebnisqualität. Lese-Erlebnistypen und ihre Charakteristika. S. 526ff. In: Media Perspektiven 10/2005, S. 521-534.

¹⁵ Vgl. Stiftung Lesen 2009, S. 176.

Umgekehrt zeigen sich die Geschlechterverhältnisse bei den Momenten von Identifikation und Imagination. Dass Bücher so sein sollten, „dass ich mich in die Rolle von Figuren hineinversetzen kann“, sagen 31 Prozent der weiblichen Befragten gegenüber nur 19 Prozent der männlichen. Beim Lesen in eine „andere (Phantasie-) Welt“ versetzt zu werden wünschen sich 28 Prozent der Frauen und nur 17 Prozent der Männer. Besonders ausgeprägt ist der Geschlechterunterschied bei der Frage, ob Bücher bevorzugt „von Liebes- und Beziehungsproblemen handeln [sollten], die jedem passieren können“. Hier stimmen 39 Prozent der Frauen gegenüber nur 12 Prozent der Männer zu.¹⁶

Ein Erklärungsansatz für die unterschiedlichen Leseneigungen argumentiert mit der sozialen Verortung, die mit der Übernahme traditioneller femininer bzw. maskuliner Rollenmodelle verbunden ist. Danach erfahren sich Jungen „häufiger als unabhängig und getrennt von ihrer Umwelt“, während für Mädchen „ihr Eingebundensein in soziale Beziehungen“¹⁷ von größerer Bedeutung ist. Mädchen haben demnach ein stärkeres Bedürfnis, sich in Figuren und deren Beziehungskonstellationen einzufühlen und zu denken, während die sich als unabhängig erfahrenden Jungen eher ihre eigenen Selbstentwürfe auf die Umwelt projizieren.¹⁸ Dies zeigt sich auch in den unterschiedlichen Bedürfnissen, die mit dem Lesen verbunden werden. „Jungen möchten nicht sich selbst in den Büchern, die sie lesen, wiederfinden, sondern sie übertragen bestimmte Modelle von sich – etwa des die Umwelt beherrschenden Technikers oder des starken Helden – auf die Fiktion.“¹⁹

Die unterschiedlichen Interessen, die beim Lesen verfolgt werden, führen auch zu Präferenzen für entsprechend unterschiedliche Lesestoffe. Bei den empirischen Befunden ist hier zunächst augenfällig, dass beim Umgang mit Sach- und Gebrauchstexten keine großen Geschlechterunterschiede feststellbar sind. Die Differenzen eröffnen sich insbesondere in Bezug auf fiktionale Textgattungen und Genres, denen Frauen deutlich stärker zugeneigt sind als Männer.

Werner Graf hat in einer qualitativen Untersuchung von lektürebiografischen Äußerungen von Studierenden die Begründungen für eine spezifisch männliche Abneigung gegenüber fiktionaler Literatur herausgearbeitet. Danach scheint für

¹⁶ Vgl. Stiftung Lesen 2009, S. 178.

¹⁷ Annette Kliewer (2009): Risikogruppe Jungen. Einige Konsequenzen für den geschlechterdifferenzierenden Deutschunterricht. S. 48. In: Stiftung Lesen (Hg.) (2009), S. 46-51.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Ebd.

die entsprechenden männlichen Leser „der Realitätsbezug des angestrebten Wissens, die Sachhaltigkeit, die Informationstexte versprechen, und die unterstellte Objektivität der Darstellung“²⁰ von übergeordneter Bedeutung zu sein. Diese Erwartungen werden von expositorischen Texten vermeintlich besser bedient als von fiktionalen. Daher resultiert für Graf die Sachtextpreferenz „aus der Anlehnung des männlichen Identitätswurfs an eine kaum problematisierte bzw. reflektierte, auf Technik und Ökonomie zentrierte Realitätsauffassung. Diese positivistische Gesinnung verwirft pauschal Fiktionales, Konzepte ‚erfundener Wahrheit‘ oder ästhetischer Evidenz sind nicht zugänglich.“²¹

Während also fiktionale Literatur insgesamt wesentlich häufiger von Frauen gelesen wird, zeigt sich jedoch bei einigen wenigen fiktionalen Genres wie z.B. Abenteuererzählungen ein umgekehrtes Bild. Zu diesen Ausnahmen innerhalb des Bereichs der Fiktion zählt auch die Science Fiction. Laut der Studie der Stiftung Lesen geben 14 Prozent der Männer an, zumindest gelegentlich Science Fiction-Bücher zu lesen. Unter den Frauen tun dies nur 10 Prozent.²² Nach einer Repräsentativbefragung zum Lesen als Freizeitaktivität aus dem Jahr 2004 zählten ca. ein Drittel der Männer Science Fiction zu ihren bevorzugten Genres, aber nur ca. ein Zehntel der Frauen.²³

Es lassen sich verschiedene Hypothesen darüber aufstellen, wie die überdurchschnittliche Beliebtheit von Science Fiction bei männlichen Lesern zu erklären ist. Einen Ansatz bietet hier die angesprochene maskuline Lektürepräferenz für Information und Fakten. Denn einerseits greifen Science Fiction-Erzählungen „die gängige Dramaturgie der Abenteuer- und Spannungsliteratur“²⁴ auf, ihr fiktionaler Entwurf (noch) nicht existierender Welten wird jedoch der Genrekonvention entsprechend rational und (pseudo-)wissenschaftlich begründet.²⁵ Dadurch wird die Science Fiction zu einem Genre, das zwar alle Freiheiten bei der Ausgestaltung ihrer fiktionalen Plots und Szenarien besitzt, deren Kontrafaktizität aber gleichzeitig spielerisch in Frage stellt. Die Vermutung lautet dann,

²⁰ Werner Graf (2004): Zur Sachtextpreferenz männlicher Jugendlicher. S. 32. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft) 23/2004, H. 1, S. 23-37.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Stiftung Lesen 2009, S. 174.

²³ Vgl. Christoph Kochhan, Denise Haddad, Ursula Dehm (2005): Bücher und Lesen als Freizeitaktivität. Unterschiedliches Leseverhalten im Kontext von Fernsehgewohnheiten. S. 27f. In: Media Perspektiven 1/2005, S. 23-32.

²⁴ Horst Brunner, Rainer Moritz (2006): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. 2. Aufl., Berlin, S. 365.

²⁵ Vgl. Hans-Edwin Friedrich (2009): Science Fiction. S. 672. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 672-677.

dass die maskuline Abneigung gegen fiktionale Literatur bei der Science Fiction durch den Anspruch des Genres auf wissenschaftliche Begründbarkeit kompensiert wird.

Ein anderer Erklärungsansatz für die Beliebtheit solcher Genres wie Abenteuer, Fantasy und Science Fiction bei männlichen Lesern hebt darauf ab, dass bei der Lektüre dieser Texte sich Identifikation und Involviertheit wesentlich stärker über die äußerliche Handlung und das Aktiv-Sein der Protagonisten herstellen als durch die Wahrnehmung und Deutung von Gefühlen und zwischenmenschlichen Beziehungen.²⁶ „Wenn Emotionen thematisiert werden, dann häufig in eher distanzierter Form und in wenig alltagsbezogenen Kontexten.“²⁷ Daher legen solche Texte auch keine empathische Rezeptionsweise nahe, der gegenüber männliche Leser eher abgeneigt sind.

Die Perspektive der Science Fiction richtet sich stärker nach außen als nach innen und scheint damit traditionell männliche Identifikations- und Projektionsbedürfnisse besser zu treffen als viele andere fiktionale Genres. Bei Raumfahrtgeschichten wird das Streben ins Außen in einem ganz konkreten Sinne umgesetzt. Es verbindet sich dabei mit der Darstellung einer technischen Beherrschung des Raumes und möglicher Feinde, die sich dort finden. Aber auch in solchen Fällen, wo sich die Science Fiction der Innerlichkeit zuwendet, zielt sie zumeist nicht auf die Darstellung echt menschlicher Gefühle. Vielmehr erscheinen diese oft bereits als Problem, das ausgelöst ist durch technische Implantate in humanen Wesen oder durch den Versuch transhumaner Maschinen, menschliche Geisteszustände zu imitieren.

Das Genre der Science Fiction in seiner großen Spannweite vom Hefroman bis zum philosophisch und gesellschaftskritisch aufgeladenen Weltentwurf bietet auch ein breites Spektrum des Umgangs mit Geschlechterrollen. Diese können reichen vom stereotypen Bild des männlichen Weltenerobers bzw. -retters bis hin zu Reflexionen über die vollständige Aufhebung biologischer Geschlechterunterschiede in einem zukünftigen transhumanen Zeitalter. Vielleicht korreliert eine solche Auflösung von Geschlechterstereotypen auf der inhaltlichen Ebene in Zukunft auch mit weniger ausgeprägten Geschlechterdifferenzen auf Seiten der Lesenden.

²⁶ Vgl. Margit Böck (2007): *Gender & Lesen. Geschlechtersensible Leseförderung. Daten, Hintergründe, Förderansätze*. Wien, S. 66.

²⁷ Ebd.

Literaturverzeichnis

- Böck, Margit (2007): Gender & Lesen. Geschlechtersensible Leseförderung. Daten, Hintergründe, Förderansätze. Wien.
- Brunner, Horst / Rainer Moritz (2006): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. 2. Aufl., Berlin.
- Dehm, Ursula / Kochhan, Christoph / Beeske, Sigrid / Storll, Dieter (2005): Bücher - 'Medienklassiker' mit hoher Erlebnisqualität. Lese-Erlebnistypen und ihre Charakteristika. In: Media Perspektiven 10/2005, S. 521-534.
- Friedrich, Hans-Edwin (2009): Science Fiction. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 672-677.
- Garbe, Christine (2007): Lesen – Sozialisation – Geschlecht. Geschlechterdifferenzierende Leseforschung und –förderung. In: Andrea Bertschi-Kaufmann (Hg.): Lesekompetenz, Leseleistung, Leseförderung. Grundlagen, Modelle und Materialien. Seelze-Velber, S. 66-82.
- Graf, Werner (2004): Zur Sachtextpräferenz männlicher Jugendlicher. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft) 23/2004, H. 1, S. 23-37.
- Groeben, Norbert / Bettina Hurrelmann (2004): Vorwort. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft) 23/2004, H. 1, S. 1-2.
- JIM-Studie 2012. Jugend, Information, (Multi-) Media. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger. Hg. v. Medienpädagogischen Forschungsverbund Südwest: http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf12/JIM2012_Endversion.pdf [06.06.2013]
- Klieme, Eckhard et al. (Hg.) (2010): PISA 2009. Bilanz nach einem Jahrzehnt. Münster.
- Kliwer, Annette (2009): Risikogruppe Jungen. Einige Konsequenzen für den geschlechterdifferenzierenden Deutschunterricht. In: Stiftung Lesen (Hg.) (2009), S. 46-51.
- Kochhan, Christoph / Denise Haddad / Ursula Dehm (2005): Bücher und Lesen als Freizeitaktivität. Unterschiedliches Leseverhalten im Kontext von Fernsehgewohnheiten. In: Media Perspektiven 1/2005, S. 23-32.
- Stiftung Lesen (Hg.) (2009): Lesen in Deutschland 2008. Mainz.

Karlsruher Studien Technik und Kultur (1869-7194)

Hrsg.: G. Banse, A. Böhn, A. Grunwald, K. Möser, M. Pfadenhauer

**Alle Bände sind unter www.ksp.kit.edu als PDF frei verfügbar
oder als Druckausgabe bestellbar.**

- Band 1 Gerhard Banse / Armin Grunwald (Hrsg.)
**Technik und Kultur.
Bedingungs- und Beeinflussungsverhältnisse.** 2010
ISBN 978-3-86644-467-6
- Band 2 Andreas Böhn / Kurt Möser (Hrsg.)
Techniknostalgie und Retrotechnologie. 2010
ISBN 978-3-86644-474-4
- Band 3 Oliver Parodi / Ignacio Ayestaran / Gerhard Banse (eds.)
**Sustainable Development – Relationships to Culture,
Knowledge and Ethics.** 2011
ISBN 978-3-86644-627-4
- Band 4 Simone Finkle / Burkhardt Krause (Hrsg.)
**Technikfiktionen und Technikdiskurse. Ringvorlesung des
Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009.** 2012
ISBN 978-3-86644-834-4
- Band 5 Paul Eisewicht / Tilo Grenz / Michaela Pfadenhauer (Hrsg.)
Techniken der Zugehörigkeit. 2012
ISBN 978-3-86644-887-2
- Band 6 Armin Grunwald
**Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten
und Technikgestaltung.** 2012
ISBN 978-3-86644-928-2
- Band 7 Rolf-Ulrich Kunze
**Close Readings – Kulturgeschichtliche Interpretationen zu
Bildern der wissenschaftlich-technischen Zivilisation.** 2014
ISBN 978-3-7315-0216-6

**Karlsruher Studien Technik und Kultur
(1869-7194)**

Band 8 M.-H. Adam / K. Schneider-Özbek (Hrsg.)
**Technik und Gender – Technikzukünfte als geschlechtlich codierte
Ordnungen in Literatur und Film. 2016**
ISBN 978-3-7315-0487-0

