

**Technikutopien und Genderkonzepte.
Populärkulturelle Repräsentationen von Geschlecht
in Science-Fiction-Filmen und -Fernsehserien als Prozess
ambivalenter Bedeutungskonstruktion.**

Zur Erlangung des akademischen Grades einer
DOKTORIN DER PHILOSOPHIE (Dr. phil.)

von der KIT-Fakultät für Geistes-und Sozialwissenschaften des
Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

angenommene

DISSERTATION

von

Marie-Hélène Adam

KIT-Dekan: Prof. Dr. Michael Schefczyk

1. Gutachter: Prof. Dr. Andreas Böhn (KIT)

2. Gutachterin: Prof. Dr. Tanja Thomas (Universität Tübingen)

Tag der mündlichen Prüfung: 28.09.2020

Danksagung

Die Dissertation *Technikutopien und Genderkonzepte* ist das Ergebnis einer langen Reise, die ohne die Unterstützung vieler Menschen nicht möglich gewesen wäre. Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Andreas Böhn, der mich bereits zu Beginn meines Germanistik-Studiums am Karlsruher Institut für Technologie für die Medienwissenschaft begeistert hat. Ich bin froh, dass ich nun bereits viele Jahre von seinem fachlichen Rat profitieren darf und dass er dieses Projekt als Doktorvater begleitet hat. Prof. Dr. Tanja Thomas sagte mir ohne zu zögern die Zweitbetreuung meiner Arbeit zu: Dieses Interesse an meiner Forschung, ihre wertvollen Hinweise und den Austausch, der daraus entstanden ist, schätze ich sehr.

Mein Dank gilt auch der Studienstiftung des deutschen Volkes, die mein Projekt mit einem Promotionsstipendium gefördert hat, sowie der Heidelberg Karlsruhe Strategic Partnership – HEiKA, die durch ihre Förderung im Rahmen einer HEiKAexplore-Brücke unser Forschungsprojekt „Wissen in Technikutopien und -dystopien. Strategien medialer Repräsentation und Diskursivierung von Wissen in fiktionalen Narrationen und online Kontexten“ möglich gemacht hat. Auch bei dem Heidelberger Projektteam Prof. Dr. Sonja Kleinke und Katrin Strobel möchte ich mich für die großartige Zusammenarbeit bedanken, die mich auch für meine Forschungen sehr motiviert hat.

Gar nicht genug danken kann ich den aktuellen und ehemaligen Kolleg*innen und Ko-Doktorand*innen, mit denen ich zusammenarbeiten und in Colloquien diskutieren darf (und durfte). Der fachliche und menschliche Austausch mit Szilvia Gellai, Monika Hanauska, Jörg Hartmann, Claudia Pinkas-Thompson, Annegret Scheibe, Katrin Schneider-Özbek und Dominik Schrey ist eine wertvolle Bereicherung und hat nicht nur mein Forschungsprojekt, sondern auch mich selbst wachsen lassen.

Julia Beyerunge, Lena Ernst, Katja Frank, Szilvia Gellai, Monika Hanauska, Jörg Hartmann, Stephanie Heck, Julia Knifka, Felix Lindner, Anne-Kathrin Oberle, Claudia Pinkas-Thompson, Annegret Scheibe und Raoul Schrievers haben Teile meiner Arbeit gelesen und mich mit Feedback und kritischen Fragen inspiriert. Sie haben Anteil an jedem Schritt des Projekts genommen (und selbst über die Jahre nie das Interesse daran verloren). Ich bin dankbar für ihr Verständnis, wenn ich mich wieder einmal in eine Schreibphase zurückgezogen habe, und noch dankbarer, dass sie mich genau in den richtigen Momenten auch immer vom Schreibtisch weggeholt haben. Diese wunderbaren Menschen in meinem Leben und an meiner Seite zu haben, ist das größte Geschenk von allen.

Mein besonderer Dank gilt: Katja Frank für Jahrzehnte geteilter Bücherliebe und dafür, dass sie kurz vor der Zielgeraden spontan noch ein weiteres Kapitel gelesen hat (und trotzdem noch

mit mir befreundet ist). Monika Hanauska und Stephanie Heck für alle unsagbar schönen Gra-
zian-Momente sowie auch Annika Hanauska, Karin Hanauska und Jonas Hock für das *Cinéma
à la maison* und dafür, dass wir in einer schwierigen Zeit gemeinsam etwas Wunderbares
teilen können. Anne-Kathrin Oberle für die Care-Pakete, die mich durch Schreibblockaden ge-
bracht haben, und für die Gewissheit, in dieser Welt eine verwandte Seele zu haben. Raoul
Schrievers, dafür, dass er 2005 dasselbe Blockseminar besucht hat, für Freitags-Telefonate –
und für einfach alles.

Ohne meine Eltern Andreas und Iris Adam wäre ich heute nicht da, wo ich jetzt bin. Sie haben
für meine Gleichberechtigung gekämpft und mich stark gemacht, heute für mich selbst und
andere zu kämpfen. Sie haben aus unserem Zuhause einen Ort gemacht, in dem bedingungs-
los geliebt, viel gelesen, gelacht und diskutiert wurde. Dafür bin ich ihnen unendlich dankbar.
Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Zusammenfassung

Women's March, der Hashtag *#MeToo*, die offizielle Anerkennung des dritten Geschlechts in Deutschland oder eine zunehmende mediale Präsenz von Diskussionen über Gleichberechtigung und Rollenbilder – derzeit werden auf allen Ebenen des sozialen Diskurses Debatten um Deutungshoheit und Bedeutung von Geschlecht geführt. ‚Sex‘ und ‚gender‘ sind elementare Kategorien, die individuelle sowie kollektive, soziale und politische Wirklichkeit bestimmen. Geschlecht ist insbesondere auch ein kulturelles Konstrukt, das mit Macht- und Normstrukturen korreliert. Der medial-künstlerische und populärkulturelle Diskurs ist dabei ein zentraler Faktor: Filme und Fernsehserien repräsentieren kulturelle Vorstellungen von Geschlecht und tragen zugleich selbst zu seiner kulturellen Konstruktion bei. Im Anschluss an die Cultural Studies blickten die Gender Media Studies seit den 1990er Jahren zunächst optimistisch auf die Populärkultur und ihre dynamische Bedeutungsoffenheit. Umso ernüchternder erschienen zunehmende Befunde, dass populärkulturelle Inszenierungen von Geschlecht allzu häufig stereotype Zuschreibungen und die heteronormative Matrix sexueller Differenz reproduzieren (McRobbie 2010). In den 2010er Jahren gelangt die genderorientierte Populärkulturforschung zu einer pragmatischen Position, die von einer widersprüchlichen Wechselwirkung traditioneller und subversiver Tendenzen ausgeht (Villa et al. 2012). In Anbetracht der Tatsache, wie selbstverständlich dieser Widerspruch zwischen Reproduktion von hegemonialen Geschlechterbildern einerseits und ihrer Subversion andererseits bei Populärkultur oft implizit oder explizit vorausgesetzt wird, ist es umso überraschender, dass es bislang an Studien fehlt, die diese Widersprüchlichkeit ins Zentrum einer systematischen Untersuchung stellen. Genauso wäre danach zu fragen, wie Stereotypie und Subversion eigentlich in Relation zueinander gesetzt werden bzw. ob sie in ihren populärkulturellen Erscheinungsformen überhaupt grundsätzlich als Gegensätze gedacht werden sollten. Mit der vorliegenden Arbeit und meiner These der strukturellen Ambivalenz möchte ich an diesem Forschungsdesiderat ansetzen und einen Beitrag dazu leisten, die Diskussion über Gender und Populärkultur weiterzuentwickeln, und das Augenmerk auf die produktive Kraft des Ambivalenten richten. Dabei liegen meiner Studie eine Synthese von Theorien der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie (u.a. Mulvey und Doane) und Ansätze der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus (v.a. Foucault und Butler) sowie der Cultural Studies wie auch der Gender Media Studies zugrunde.

Meinen zentralen Untersuchungsgegenstand bilden aktuelle populärkulturelle Technikutopien und -dystopien in Filmen und Fernsehserien. Die Technikutopie verbindet das transzendierende Moment des Utopischen mit dem extrapolativen Charakter der Science Fiction. Damit

erweisen sie sich als besonders fruchtbar, um die Inszenierung und potentielle Neuaushandlung von Geschlecht in der Populärkultur auszuloten. Unter Technikutopien/-dystopien werden dabei nicht im engeren Sinne eines klassischen Utopiebegriffs gesamtgesellschaftliche Reißbrettentwürfe verstanden. Meine Definition beläuft sich außerdem auch nicht ausschließlich auf das Verständnis von Utopie als rein diskursive Kategorie. Vielmehr gehe ich davon aus, dass populärkulturelle Utopien bzw. Dystopien im Allgemeinen Wunsch- und Angstbilder generieren, die sich aus kollektiven Hoffnungen und Befürchtungen speisen (diese aber auch beeinflussen), und dass sie dabei soziokulturelle Normen, Phänomene und Diskurse reflektieren. Utopische bzw. dystopische Wunsch- und Angstbilder fungieren als Vermittler unterschiedlicher Ebenen, werden sie doch auf der Handlungsebene konkretisiert und durch film-sprachliche Mittel auf verschiedenen kinematographischen Ebenen inszeniert, verweisen darüber hinaus aber auch gemäß Jamesons Ansatz durch ihr reflexives Potential auf die diskursive Dimension (Jameson 1979). Wichtig ist folglich eine Verbindung aus einer Manifestation des Utopischen in der Fiktion und seiner Entfaltung auf der Ebene des Diskursiven. Populärkulturelle Technikutopien und -dystopien verorte ich in der Science Fiction. Sie imaginieren Konsequenzen technologischer Entwicklung für das Subjekt hinsichtlich seiner Konstitution von Identität, Konzeptionen von Körper, Geist und Welt sowie seinem Grad an persönlicher Autonomie. Auch wenn es nicht um an klassische Formen angelehnte soziale Utopien oder Dystopien handelt, weisen Narrative, die diese Themen verhandeln, stets auch intersubjektive Komponenten auf. Diese generieren sich in der Imagination eines spezifischen Szenarios, das soziale Normen, Geschlechterverhältnisse, soziokulturelle Konstrukte, etc. reflektiert. Ausgehend vom technischen Novum wird das utopische oder dystopische Potential auf verschiedene Weise entfaltet, inszeniert und in Bedeutungskonstruktionen (auch und im Besonderen im Hinblick auf Genderkonzepte) eingebunden.

Unter dieser Perspektive werden in meiner Arbeit einerseits Geschlecht bzw. der Gender-Diskurs an den Schnittstellen von Utopie/Dystopie, (audiovisueller) Science Fiction bzw. ihrer Traditionslinien sowie Populärkultur beleuchtet. So skizziert die Arbeit auch zentrale Debatten und Theorien rund um Essentialismus und Konstruktivismus, sexuelle Differenz, Ökofeminismus und feministischen Posthumanismus, um ihre Argumentation zu verorten und diskursiv zu kontextualisieren. Darüber hinaus wird auch ein historischer Überblick über den Science-Fiction-Film gegeben, der nicht nur Entwicklungstendenzen sowie Motivkonjunkturen offenlegt, sondern dies auch auf einen genderorientierten Fokus zuspitzt und meine analytischen Ansätze in eine diachrone Perspektive stellt. Bei dem Komplex ‚Genderkonzepte in Technikutopien‘ handelt es sich folglich um ein mehrdimensionales Phänomen mit vielschichtigen Sinn- und Bedeutungszusammenhängen – alle Ebenen der Thematik sowie dementsprechend alle Teile der Arbeit sind miteinander vernetzt. Die Reflexivität und Ambivalenz von Populärkultur wird

in Beziehung gesetzt mit der Transzendenz von Utopie und Science Fiction, die beide wiederum auch von ambivalenten Spannungsverhältnissen geprägt sind, die bereits auf der Ebene ihrer theoretischen Diskurse einen Resonanzraum für die De- und Rekonstruktion von Geschlechternormen eröffnen. Das Herzstück dieser Arbeit bilden die Fallstudien, illustrieren sie doch in detaillierter, werkorientierter Analyse unter Berücksichtigung verschiedener kinematographischer Ebenen die Prozesse widersprüchlicher, symbolischer Bedeutungsproduktion bezüglich der Inszenierung von Geschlecht.

Kernfragen, von denen die vorliegende Arbeit ausgeht, sind: Wie wird Geschlecht in populärkulturellen, audiovisuellen Technikutopien/-dystopien bzw. im Science-Fiction-Film repräsentiert? Welche Genderkonzepte werden konstituiert und welche Bedeutungen und Sinnzusammenhänge produziert? Und wie muss eine Inszenierung von Geschlecht im Zusammenspiel der narrativen und filmästhetischen Ebenen gestaltet sein, damit sie in ihrer Konstruktion eher als affirmativ oder subversiv, als klischeehafte oder komplexe Repräsentation eingestuft wird? Mein Ansatz besteht in einem Modell struktureller Ambivalenz, das sich als wiederkehrendes Element durch die Untersuchung zieht. Das Konzept der strukturellen Ambivalenz basiert auf der Annahme, dass die aktuelle Populärkultur, die durchaus von Massengeschmack und herrschenden Ideologien beeinflusst ist, zugleich jedoch weit davon entfernt ist, eine eindimensionale Bedeutung zu präsentieren. Vielmehr konstituiert sie ein komplexes Feld von Bedeutungen und potentiellen Lesarten, das gerade durch Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten eine semantische Pluralität und Leerstellen eröffnet, in denen auf verschiedenen Ebenen jeweils andere Akzente gesetzt werden können und sogar sowohl Mechanismen der normkonformen Stereotypisierung als auch Strategien der Subversion simultan wirken können.

Für den hier fokussierten Zusammenhang von Gender- und Technikdarstellung in extrapolierten Szenarien bedeutet das, dass die analysierten Werke auf der Skala von Affirmation und Subversion nicht nur eine einzige fixierbare, sondern in unterschiedlich starker Ausprägung multiple und oft sogar widersprüchliche Positionen gleichzeitig einnehmen. So geht es beispielsweise gar nicht so sehr darum, ob ein Werk Genderstereotypen einsetzt, sondern wie diese inszeniert, kombiniert und (re-)kontextualisiert sind, d.h. welche Repräsentationsstrategien und Motivkomplexe ein Film oder eine Serie etabliert. So kann eine Erzählung auf mehreren Ebenen wirken und beispielsweise normkonforme, dichotome Geschlechterrepräsentationen mit Elementen konfrontieren, die diese Ordnung irritieren. Andererseits kann vordergründige Rebellion gegen Geschlechterstereotypen auch lediglich eine Fassade für konservative Muster sein, die die traditionelle, dichotome Geschlechterdifferenz legitimiert.

In der Arbeit werden folgende zwei Hauptthesen formuliert:

1. Fiktionale Technikutopien/-dystopien reproduzieren traditionelle Genderkonzepte weder ungebrochen noch lösen sie sie völlig subversiv auf, sondern sie verorten sich durch spezifische ästhetische und motivische Codierungen zwischen diesen beiden Extremen.
2. Populärkulturelle Erzählungen von Technikutopien und -dystopien sind in ihrer Inszenierung von Geschlecht von Flexibilität, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit geprägt. Stereotype werden nicht überwunden, aber in diversen Ausprägungen reflektiert und durch Rekombination von Zuschreibungen z.T. neu definiert. Die Repräsentation von Geschlecht erfolgt unter Bezugnahme auf das technische Novum in einem Prozess der Reproduktion von Stereotypen und ihrer (partiellen) Dekonstruktion.

Das Analysekapitel ist thematisch-topologisch strukturiert, um ein repräsentatives Spektrum abzubilden:

- I. Soziale Utopien und Dystopien in der Science Fiction
- II. Besuche aus dem All: Extraterrestrische Technikutopien
- III. Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen
- IV. Roboter, Cyborgs und KI: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch
- V. Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie
- VI. Virtualität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0

Mein Ansatz der strukturellen Ambivalenz von Populärkultur basiert auf der Prämisse, dass sozio-kulturellen Vorstellungen von Geschlecht bestimmte Geschlechternormen zugrunde liegen, die grundsätzlich durch sexuelle Differenz sowie die heteronormative Matrix strukturiert sind und tendenziell über binäre Zuschreibungen von Attributen und Eigenschaften funktionieren. Ihnen liegen zentrale Dichotomien zugrunde wie die männliche Konnotation des Selbst, des Logos, der Kultur und der Technik einerseits und die weibliche Konnotation des Anderen, des Körpers, der Natur oder der Intuition andererseits. Dabei ist davon auszugehen, dass die Geschlechternormen der Moderne prinzipiell weiterbestehen und auch – z.B. in Form rudimentärer bürgerlicher Geschlechterrollen – heute noch wirksam sind. Relevant ist aber, dass sie nicht unverändert weiterbestehen: Meine folgenden Thesen basieren auf der Auffassung, dass Normen sich in einem historischen, sozio-kulturellen Aushandlungsprozess befinden. So ist unsere postmoderne Kultur dadurch charakterisiert, dass wir uns fortwährend an den Geschlechternormen, die uns die Moderne hinterließ, abarbeiten, sie dabei erweitern, verschieben, durchkreuzen. Schauplätze dieser komplexen Aushandlungen sind gesellschaftliche, politische, künstlerische und mediale Diskurse – darunter insbesondere auch die Populärkultur. Dem Science-Fiction-Genre kommt im Prozess dieser Normreflexion und -verschiebung auf-

grund seiner transzendierenden und extrapolierenden Eigenschaften eine besondere Bedeutung zu. Die tatsächliche, aber auch die künstlerisch vermittelte Verschiebung von Normen verläuft dabei nicht linear, sondern komplex und widersprüchlich, im stetigen Wechselspiel aus De- und Rekonstruktion, das die strukturelle Ambivalenz charakterisiert. Mit meiner Arbeit möchte ich zeigen, dass die Figuration der Ambivalenz als zentrales Strukturmerkmal sowohl als prekäre Disposition als auch als Chance populärkultureller, postmoderner Inszenierung von Geschlecht zu verstehen ist.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-------|--|-----|
| 1 | Einleitung..... | 1 |
| 1.1 | Die Komplexität des Stereotypen und das Potential der Ambivalenz | 5 |
| 1.2 | Vorgehen und Struktur der Arbeit | 14 |
| 2 | Grundlagen des Gender-Diskurses und Theorien der sexuellen Differenz | 21 |
| 2.1 | Geschlecht und Psychoanalyse..... | 23 |
| 2.1.1 | Freud und der Ödipuskomplex..... | 23 |
| 2.1.2 | Lacan und die symbolische Ordnung..... | 25 |
| 2.2 | Dekonstruktion und Poststrukturalismus..... | 26 |
| 2.2.1 | Derrida und die Destabilisierung der binären Logik..... | 26 |
| 2.2.2 | Foucault und die Macht der Norm | 29 |
| 2.2.3 | Poststrukturalistische Theorien der sexuellen Differenz | 36 |
| 2.2.4 | Butler – Performativität, Parodie und <i>Gender Trouble</i> | 43 |
| 2.3 | Screening Gender – Feministische und genderorientierte Filmtheorie..... | 50 |
| 2.3.1 | Johnston und das subversive Potential der Mythen | 50 |
| 2.3.2 | Mulvey und das Kino des männlichen Blicks..... | 53 |
| 2.3.3 | Neale und der männliche Körper als Spektakel | 57 |
| 2.3.4 | Doane – Der weibliche Blick und das Konzept der Maskerade..... | 59 |
| 2.3.5 | Exkurs zur femme fatale | 63 |
| 2.3.6 | Konzepte der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie: Der kulturelle Blick, die monströse Weiblichkeit, der ‚neue‘ Mann und das <i>final girl</i> | 69 |
| 2.3.7 | Feminismus, Gender und Populärkultur | 76 |
| 2.4 | Das diskursive Verhältnis von Gender, Technik und Natur am Beispiel des Ökofeminismus ⁸⁶ | |
| 2.5 | Cyberfeminismus und feministischer Posthumanismus: Entwürfe von Alterität und Subjektivität jenseits von Dichotomie und Differenz..... | 102 |
| 2.5.1 | Cyborg- und Cyberfeminismus | 104 |
| 2.5.2 | Konzepte des feministisch-kritischen Posthumanismus | 112 |
| 3 | Intentional-philosophische Utopiebegriffe und der Bezug des Utopischen zur Populärkultur .. | 121 |
| 3.1 | Utopie bei Gustav Landauer und Karl Mannheim | 122 |
| 3.2 | Utopie als <i>Das Prinzip Hoffnung</i> bei Ernst Bloch..... | 125 |
| 3.3 | Utopie als Negation der Wirklichkeit bei Theodor W. Adorno | 127 |
| 3.4 | Utopie und ihre anthropologische Funktion in der Kunst..... | 128 |
| 3.5 | Exkurs zur Populärkultur | 133 |
| 3.6 | Das reflexive Potential von Utopie und Populärkultur mit Bezug auf Jamesons Theorie zu Utopie und Massenkultur sowie De Lauretis‘ Konzept des <i>space off</i> | 142 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 3.7 | Heterotopie und der Raum des Anderen bei Foucault mit Bezug zur feministischen Raumtheorie nach Rose | 151 |
| 4 | Utopie und Dystopie: Traditionslinien, literarische Gattungsentwicklung und Forschungsdiskurs | 162 |
| 4.1 | Die klassische Utopie..... | 163 |
| 4.1.1 | Thomas Morus' <i>Utopia</i> und die klassische Utopie im theoretischen Diskurs..... | 163 |
| 4.1.2 | Von der Raum- zur Zeitutopie | 169 |
| 4.1.3 | Fortschritt und Technik in der Utopie des 18. und 19. Jahrhunderts | 172 |
| 4.2 | Die feministische Utopie zwischen Natur und Technik – Realitäten und Visionen von Gleichberechtigung und Differenz | 176 |
| 4.2.1 | Shelley und Gilman..... | 178 |
| 4.2.2 | Natur und Geschlecht in der Ökonomie..... | 192 |
| 4.2.3 | Die Ambivalenz der feministischen Utopie und ihrer Bewertung..... | 199 |
| 4.2.4 | Utopie und Geschlecht in der Forschung | 211 |
| 4.3 | Dystopie und Anti-Utopie..... | 223 |
| 4.3.1 | Kanonische Dystopien des 20. Jahrhunderts: Samjatin, Orwell und Huxley..... | 233 |
| 4.3.2 | Weibliche Dystopien des 20. Jahrhunderts: Boye, Haushofer und Le Guin..... | 242 |
| 4.4 | Utopie, Dystopie und Film bzw. Fernsehserie..... | 250 |
| 5 | Science Fiction und Technikutopie/-dystopie: Kontextualisierung, Grundbegriffe, filmische Traditionslinien und Forschungsdiskurs | 259 |
| 5.1 | Grundlagen | 259 |
| 5.1.1 | Utopie, Dystopie und Science Fiction..... | 259 |
| 5.1.2 | Novum, kognitive Verfremdung und (pseudo-)wissenschaftlicher Modus | 271 |
| 5.1.3 | Formen der Sinnstiftung, Transzendenz und Grenzüberschreitung: Mythos, <i>Sense of Wonder</i> und <i>Conceptual Breakthrough</i> | 280 |
| 5.2 | Der Science-Fiction-Film im 20. Jahrhundert mit dem Fokus auf die Repräsentation von Geschlecht | 290 |
| 5.2.1 | <i>Metropolis</i> (1927): Die gute Heilige und die künstliche Verführerin | 292 |
| 5.2.2 | Das ‚golden age‘ der 1950er Jahre | 293 |
| 5.2.3 | <i>Kampf der Welten</i> (1953): Weibliche Hysterie als verlässliche Konstante..... | 295 |
| 5.2.4 | Die 1960er bis 1970er Jahre..... | 297 |
| 5.2.5 | Das ‚second golden age‘ der späten 1970er und 1980er Jahre | 300 |
| 5.2.6 | Die <i>Alien</i> -Reihe (1979/1986/1992/1997): Ellen Ripley als ambivalente Symbolfigur . | 303 |
| 5.2.7 | Die 1990er Jahre..... | 312 |
| 5.2.8 | <i>Contact</i> (1997): Weiblichkeit zwischen Wissenschaft und Spiritualität..... | 317 |
| 5.2.9 | Übergang in das neue Millennium: Gesellschaftskritik, Digitalisierung und Cyberpunk | 322 |
| 5.2.10 | <i>Blade Runner</i> (1982), <i>Videodrome</i> (1983) und <i>eXistenZ</i> (1999): Künstliche und transformierte Körper | 328 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 5.2.11 | <i>Strange Days</i> (1995): Transgressive Identifikationen..... | 331 |
| 5.2.12 | Die <i>Matrix</i> -Trilogie (1999/2003): Messianischer Erlöser und Cyberpunk- <i>femme-fatale</i> 334 | |
| 5.2.13 | <i>Avatar</i> (2009): Retro-Kolonialismus und der neue weiße Held | 343 |
| 5.2.14 | Der Science-Fiction-Film im 21. Jahrhundert: Selbstreflexivität, Remakes und Adaptionen | 350 |
| 5.2.15 | <i>Die Frauen von Stepford</i> (1975 und 2004): Von der Vernichtung des weiblichen Blicks zum parodistischen Spiel mit Geschlechterrollen | 350 |
| 5.2.16 | <i>Westworld</i> (1973 und seit 2016): Selbstreferentialität und Geschlechterperformativität 353 | |
| 5.2.17 | Prequels, Sequels und der zeitgenössische Diskurs | 358 |
| 5.3 | Theorien des Science-Fiction-Films | 362 |
| 5.4 | Feministische Science Fiction und Gender in Science Fiction: Konstitution und Entwicklung eines Forschungsdiskurses | 370 |
| 5.5 | Repräsentationen von Geschlecht in der Science Fiction: Zentrale Topoi, Motive, narrative Muster und Fragestellungen | 387 |
| 5.5.1 | Das Alien als Imagination des Anderen | 397 |
| 5.5.2 | Das Selbst im Spiegel des künstlichen Anderen: Cyborgs, Roboter und Klone | 400 |
| 5.5.3 | Gender Trouble im Cyberspace | 407 |
| 5.6 | Technikutopien und -dystopien als filmische Science Fiction | 412 |
| 6 | Fallstudien | 418 |
| 6.1 | Soziale Technikutopien und Dystopien | 418 |
| 6.1.1 | Intermediale Fallstudie der feministischen Dystopie am Beispiel von Atwoods <i>Der Report der Magd</i> (1985 und 2017-)..... | 418 |
| 6.1.2 | <i>The Circle</i> (USA 2017, Regie: James Ponsoldt) | 455 |
| 6.2 | Besuche aus dem All: Alien-Technologien..... | 482 |
| 6.2.1 | <i>Arrival</i> (USA 2016, Regie: Denis Villeneuve)..... | 482 |
| 6.2.2 | <i>Torchwood</i> (GB 2006-2011, 4 Staffeln) | 503 |
| 6.3 | Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen | 520 |
| 6.3.1 | <i>Interstellar</i> (USA/UK 2014, Regie: Christopher Nolan)..... | 520 |
| 6.3.2 | <i>Ascension</i> (K/USA 2014, 1 Staffel) | 539 |
| 6.4 | Roboter, Cyborgs und Künstliche Intelligenz: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch 563 | |
| 6.4.1 | <i>Ex Machina</i> (GB 2015, Regie: Alexander Garland) | 563 |
| 6.4.2 | <i>Real Humans – Echte Menschen</i> (Schweden 2012-2014, 2 Staffeln) | 611 |
| 6.5 | Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie..... | 631 |
| 6.5.1 | Klonen im Film: Der hierarchische Unterschied von Original und Kopie | 631 |
| 6.5.2 | <i>Orphan Black</i> (Kanada, USA 2013-2017, 5 Staffeln)..... | 636 |
| 6.6 | Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0..... | 674 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 6.6.1 | Das Erbe des Cyberpunk: Digitalität im neueren Film..... | 674 |
| 6.6.2 | <i>Dollhouse</i> (USA 2008-2010, 2 Staffeln) | 679 |
| 7 | Fazit und Ausblick..... | 710 |
| 8 | Literaturverzeichnis..... | 723 |
| 8.1 | Primärquellen..... | 723 |
| 8.1.1 | Fallstudien Filme und Fernsehserien..... | 723 |
| 8.1.2 | Berücksichtigte Filme und Fernsehserien | 724 |
| 8.1.3 | Zitierte Primärliteratur | 726 |
| 8.1.4 | Berücksichtigte Primärliteratur | 726 |
| 8.2 | Sekundärliteratur | 728 |

1 Einleitung¹

„Das Argument, die Kategorie des ‚biologischen Geschlechts‘ sei das Werkzeug oder die Wirkung des ‚Sexismus‘ oder dessen anrufendes Moment, ‚Rasse‘ sei das Werkzeug und die Wirkung des ‚Rassismus‘ oder dessen anrufendes Moment, das ‚soziale Geschlecht‘ existiere nur im Dienste des Heterosexismus, zieht in diesem Sinne *nicht* nach sich, daß wir von derartigen Begriffen niemals Gebrauch machen dürfen, so als könnten diese Begriffe immer nur die unterdrückerten Machtregime, von denen sie hervorgerufen werden, aufs neue festigen. Weil jedoch genau diese Begriffe in derartigen Regimen hervorgebracht und eingeeignet wurden, sollten sie in Richtungen wiederholt werden, die ihre ursprünglichen Ziele umkehren und verschieben.“

(Judith Butler: Körper von Gewicht.)

„Wie können wir uns diese Ambivalenz erklären? Es handelt sich nicht zuerst um Aneignung und dann erst um Subversion. Manchmal ist es beides zugleich, manchmal bleibt es bei einem unauflösbaren Spannungsverhältnis, und zuweilen erfolgt eine fatal nicht-subversive Aneignung.“

(Judith Butler: Körper von Gewicht.)

„Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen codieren müssen.“

(Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs.)

Als ich mein Forschungsprojekt zu ambivalenten Genderkonzepten in populärkulturellen Technikutopien begonnen habe, war noch nicht abzusehen, welche Entwicklungen und Schlagzeilen meine tägliche Arbeit begleiten würden: Am 21. Januar 2017 protestierten über drei Millionen Demonstrant*innen bei dem *Women’s March* in Washington für Gleichberechtigung und Frauenrechte. Im Oktober 2017 trat in Deutschland die gesetzliche Grundlage der ‚Ehe für alle‘ in Kraft, die auch gleichgeschlechtlichen Paaren eine Eheschließung ermöglicht. Seit Dezember 2018 gibt es in der Bundesrepublik das dritte Geschlecht, das die Sichtbarkeit von intersexuellen Menschen erhöht. So titelt Fabian Goldmann im Januar 2019 in der *Zeit*: „Mann und Frau waren nie die einzigen.“² Und seit 2017 verbreitete sich der Hashtag *#MeToo* und appellierte an Betroffene, ihre Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt, sexuellen Übergriffen, Alltagssexismus oder Machtmissbrauch in sozialen Netzwerken öffentlich zu machen. Die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, seien sie erfreulich oder erschreckend, zeigen:

¹ Vorangestellte Zitate: Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 175f. Hervorhebung im Original. Ebd., S. 182. Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation, hg. von Karin Bruns und Ramón Reichert, Bielefeld: transcript 2007, S. 256.

² Fabian Goldmann: Mann und Frau waren nie die Einzigen. In: Zeit Online, <https://www.zeit.de/kultur/2018-12/drittes-geschlecht-rechtliche-erkennung-mann-frau-vielfalt-akzeptanz>, veröffentlicht am 01.01.2019, letzter Zugriff am 05.01.2020, 19:49.

Derzeit ist eine Debatte um Deutungshoheit, um Aushandlung und Bedeutung von Geschlecht entbrannt, die auf allen Ebenen des sozialen Diskurses geführt wird. ‚Sex‘ und ‚gender‘ sind elementare Kategorien, die individuelle Existenz sowie kollektive soziale und politische Wirklichkeit bestimmen. Geschlecht ist insbesondere auch ein kulturelles Konstrukt, das mit Macht- und Normstrukturen korreliert.

Dabei ist auffällig, dass die Diskursivierung von Gender und die zugrundeliegenden Vorstellungen von Geschlecht in ihren Ausdifferenzierungen vielfältig und häufig divergent sind. Die Demarkationslinien der Debatten verlaufen nicht nur zwischen eindeutig konträren diskursiven Polen, z.B. dem Feminismus und dem ‚Anti-Genderismus‘³, sondern auch innerhalb des feministischen Diskurses selbst. Die Journalistin Antje Schrupp sieht diese Reibung zwischen verschiedenen Positionen als Chance und konstatiert: „Nicht der Antifeminismus ist die größte Gefahr für die Freiheit der Frauen, sondern der Konformismus.“⁴ Ob der Antifeminismus im unmittelbaren Vergleich tatsächlich immer weniger gefährlich ist, mag bezweifelt und kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Ich stimme Schrupp jedoch zu, wenn sie für den feministischen Diskurs fordert: „Lasst uns uneinig bleiben!“⁵ So argumentiert Schrupp:

„Wir bewegen uns im Rahmen einer kulturellen Matrix, in der die Freiheit von Frauen strukturell nicht vorgesehen ist. In dieser Situation nach kohärenten feministischen Positionen zu suchen, ist sinnlos. [...] Es gibt keine richtigen feministischen Positionen in einer falschen symbolischen Ordnung, ließe sich Adorno paraphrasieren. Und deshalb kann die Frauenbewegung auch nicht, wie andere soziale Bewegungen, in Parteien und Vereinen organisiert werden. Deshalb ist jedes feministische Manifest in kürzester Zeit schon wieder überholt. Zum Glück. Denn das Schlimmste, was dem Feminismus passieren kann, ist, dass er Orthodoxien ausbildet, anstatt seine Paradoxien anzuerkennen.“⁶

Schrupp verweist in ihrem Kommentar auf die Historikerin Joan Wallach Scott, die den feministischen Diskurs und seine *agency* vor allem durch Paradoxien bestimmt sieht: „[F]eminist agency has a history; it is neither a fixed set of behaviors nor an essential attribute of women; rather it is an effect of ambiguities, inconsistencies, contradictions within particular epistemologies.“⁷ Diese Überzeugung bildet nicht nur den Kern ihrer Argumentation, sondern sogar den Titel ihrer Studie *Only Paradoxes to Offer*. Und Wolfgang Streitböcker widmet sich just in den Tagen, in denen ich diese Einleitung verfasse, in einem Beitrag für *Deutschlandfunk Kultur* der

³ Vgl. Sabine Hark und Paula-Irene Villa (Hgg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*, Bielefeld: transcript 2015.

⁴ Antje Schrupp: *Lasst uns uneinig bleiben!* In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/kultur/2017-11/feminismus-sexismus-antifeminismus-debatte-10nach8>, veröffentlicht am 27.11.2017, letzter Zugriff am 05.01.2020, 21:16.

⁵ Antje Schrupp: *Lasst uns uneinig bleiben!* 2017.

⁶ Antje Schrupp: *Lasst uns uneinig bleiben!* 2017.

⁷ Joan Wallach Scott: *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge/London: Harvard University Press 1996, S. 16.

Ambiguitätstoleranz, der „Fähigkeit, Mehrdeutiges zu ertragen“⁸, und identifiziert diese als Kernkompetenz unserer Zeit. Streitböcher konstatiert zu Beginn seines Beitrags:

„Was denn nun? Frau mit Bart? Oder Mann mit Kleid? Thomas Neuwirth alias Conchita Wurst gewann den Eurovision Song Contest 2014 für Österreich. Und er verstörte viele vor ihren Fernsehgeräten: unerträglich, diese Mehrdeutigkeit. Sie wollten entweder Mann oder Frau. Andere fühlten sich zwar befremdet, fanden das Spiel mit dem Mehrdeutigen dann aber doch ganz interessant. Die Jury jedenfalls war überzeugt – und zeigte damit ‚Ambiguitätstoleranz‘.“⁹

Dass Streitböcher den Künstler Thomas Neuwirth und sein Alter Ego Conchita Wurst und damit ein Beispiel für transgressive Repräsentation von Geschlecht wählt, um seine Betrachtungen einzuleiten, erscheint umso passender, als es insbesondere soziale Konstruktionen und Kategorien von Geschlecht sind, die derzeit verstärkt in Bewegung geraten und diskutiert werden.

Der medial-künstlerische und populärkulturelle Diskurs ist dabei ein zentraler Faktor: Filme und Fernsehserien, auf denen mein Fokus liegt, aber auch Werbung oder Inhalte sozialer Medien repräsentieren kulturelle Vorstellungen von Geschlecht und tragen zugleich selbst zu seiner kulturellen Konstruktion bei. Insbesondere die Cultural Studies veränderten seit den 1960er Jahren den Blick auf Populärkultur, die zuvor bestenfalls als profane Massenunterhaltung deklariert und dementsprechend vernachlässigt oder im schlimmsten Fall ausschließlich als Träger monolithischer Ideologie abgewertet wurde. Mit den Cultural Studies rückte Populärkultur nun zunehmend als Schauplatz vielfältiger und prozessualer Aushandlung von Macht und Bedeutung in den Blick, der in seiner Sinnproduktion nicht vereinheitlichend, sondern im Gegenteil durch Polysemie und Pluralität gekennzeichnet ist. Die Gender Media Studies schließen an die theoretischen Prämissen der Cultural Studies an und untersuchen seit den 1990er Jahren die Korrelationen von Populärkultur und Geschlecht. Optimistische Hoffnungen, die in eine dynamische, bedeutungsoffene Populärkultur und ihr Veränderungspotential gesetzt wurden, wurden allerdings nicht selten enttäuscht – repräsentieren Produkte der Mainstream-Kultur doch bis heute allzu häufig stereotype Zuschreibungen und reproduzieren

⁸ Wolfgang Streitböcher: Ambiguitätstoleranz. Lernen, mit Mehrdeutigkeit zu leben. In: Deutschlandfunk Kultur, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ambiguitaetstoleranz-lernen-mit-mehrdeutigkeit-zu-leben.976.de.html?dram:article_id=466828, veröffentlicht am 30.12.2019, letzter Zugriff am 11.01.2020, 11:35. Den Begriff der Ambiguitätstoleranz prägte die Psychologin Else Frenkel-Brunswik 1949 und definiert sie als Fähigkeit eines Individuums, die positiven und negativen Eigenschaften innerhalb desselben Objekts erkennen und akzeptieren zu können. Eine aktuelle Studie über die sozialen Auswirkungen von Ambiguitätstoleranz wurde von Vives und FeldmanHall durchgeführt, sie veröffentlichten ihre Ergebnisse 2018. (Vgl. Else Frenkel-Brunswik: Tolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable. In: Journal of Personality, Nr. 18, 1949, S. 108–143 sowie Marc-Lluís Vives und Oriol FeldmanHall: Tolerance to ambiguous uncertainty predicts prosocial behaviour. In: Nature Communications, Nr. 9, <https://www.nature.com/articles/s41467-018-04631-9#citeas>, veröffentlicht am 12.06.2018, letzter Zugriff am 11.01.2020, 11:50.)

⁹ Wolfgang Streitböcher: Ambiguitätstoleranz. Lernen, mit Mehrdeutigkeit zu leben 2019.

weiter die Matrix einer immer noch weitgehend intakten heteronormativen Geschlechterdichotomie.¹⁰ Die genderorientierte Populärkulturforschung gelangt in den 2010er Jahren zunehmend zu einer pragmatischen Position, die „widersprüchliche Entwicklungen zwischen der Subversion hegemonialer Geschlechterbilder und der Reproduktion von Geschlechterstereotypen“¹¹ anerkennt.

In Anbetracht der Tatsache, wie selbstverständlich dieser Widerspruch zwischen Reproduktion von hegemonialen Geschlechterbildern einerseits und ihrer Subversion andererseits bei der Auseinandersetzung mit populärkulturellen Erzeugnissen oft implizit oder explizit vorausgesetzt wird, ist es umso überraschender, dass es bislang an Studien fehlt, die diese Widersprüchlichkeit ins Zentrum einer systematischen Untersuchung stellen. Genauso wäre danach zu fragen, wie Stereotypie und Subversion eigentlich in Relation zueinander gesetzt werden bzw. ob sie in ihren populärkulturellen Erscheinungsformen überhaupt grundsätzlich und ausschließlich als Gegensätze gedacht werden sollten. Mit der vorliegenden Arbeit und meiner These der strukturellen Ambivalenz möchte ich an diesem Forschungsdesiderat ansetzen und einen Beitrag dazu leisten, die Diskussion über Gender und Populärkultur weiterzuentwickeln und – vor dem Hintergrund der bereits thematisierten Ambiguitätstoleranz als zeitgenössisches kulturelles Phänomen – das Augenmerk auf die produktive Kraft des Ambigen und Ambivalenten richten. Dabei liegen meiner Studie eine Synthese von Theorien der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie sowie Ansätze der Dekonstruktion und der Cultural Studies wie auch der Gender Media Studies zugrunde. Meinen zentralen Untersuchungsgegenstand bilden populärkulturelle Technikutopien und -dystopien in Filmen und Fernsehserien. Die Technikutopie verbindet das transzendierende Moment des Utopischen mit dem extrapolativen Charakter der Science Fiction. Damit erweisen sie sich als besonders fruchtbar, um die Inszenierung und potentielle Neuaushandlung von Geschlecht in der Populärkultur auszuloten und meine These in ausgewählten Fallstudien zu illustrieren. Das Konzept der Technikutopie und -dystopie wird ausführlicher in Kapitel 5.6 dargestellt. Bevor auf die Struktur und das Vorgehen der vorliegenden Arbeit eingegangen wird, soll zunächst meine These der strukturellen Ambivalenz populärkultureller Geschlechterrepräsentation erläutert werden.

¹⁰ Vgl. Angela McRobbie: Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Herausgegeben von Sabine Hark und Paula-Irene Villa, übersetzt von Carola Pohlen, Katharina Voß und Michael Wachholz, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. Eine ausführlichere Darstellung des Gender-Populärkultur-Diskurses erfolgt in Kapitel 2.3.7.

¹¹ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara S. Pfeiffer, Nadine Sanitter und Ralf Steckert: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung. In: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht, hgg. von ebd., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 9.

1.1 Die Komplexität des Stereotypen und das Potential der Ambivalenz

Kernfragen, von denen die vorliegende Arbeit ausgeht, sind: Wie wird Geschlecht in populärkulturellen, audiovisuellen Technikutopien/-dystopien bzw. im Science-Fiction-Film repräsentiert? Welche Genderkonzepte werden konstituiert und welche Bedeutungen und Sinnzusammenhänge produziert? Und wie muss eine Inszenierung von Geschlecht im Zusammenspiel der narrativen und filmästhetischen Ebenen gestaltet sein, damit sie in ihrer Konstruktion eher als affirmativ oder subversiv, als klischeehafte oder komplexe Repräsentation eingestuft wird? Mein Ansatz besteht in der These der strukturellen Ambivalenz, die sich als wiederkehrendes Element durch die folgenden Untersuchungen ziehen wird. Unter dieser Perspektive sollen einerseits Geschlecht bzw. der Gender-Diskurs an den Schnittstellen von Utopie/Dystopie, (audiovisueller) Science Fiction bzw. ihrer Traditionslinien sowie Populärkultur beleuchtet werden, andererseits werden exemplarische Fallstudien durchgeführt.

Widersprüchlichkeiten, Spannungsverhältnisse und konfligierende Bedeutungen werden im Gender-und-Science-Fiction-Diskurs durchaus häufig thematisiert. Wie noch zu zeigen ist, hat zwar die dezidiert feministische Science Fiction an Bedeutung verloren, im Gegenzug hat aber die Gender-Thematik dafür proportional an Relevanz und Präsenz in der gesamten Science Fiction (wie auch in den medialen und gesellschaftlichen Diskursen) gewonnen. Wer das Bild einer zukünftigen Gesellschafts- oder Lebensform erschaffe, so Attebery, müsse das Geschlecht als relevante Kategorie berücksichtigen oder ggf. begründende Erklärungen anbieten, warum Parameter der herrschenden Geschlechterordnung einfach unverändert in die Fiktion übernommen werden.¹² Exemplarisch nennt er die konservative *hard science fiction* der 1990er Jahre: „The more conservative examples of hard SF in the 1990s are likely to offer such explanations while paradoxically depicting women as pilots, assassins, politicians, and so on. Evidently a single tough woman (shown in leather on the cover illustration) can be accommodated without threatening existing sexual arrangements.“¹³ Wolmark adressiert in ihrer Studie (hier am Beispiel der literarischen feministischen Science Fiction der Autorinnen McIntyre und Cherryh) die Kollision konventioneller Erzählstrukturen in der Science Fiction mit den feministischen Intentionen, die hinter einem Werk stehen mögen:¹⁴ Auch wenn Autor*innen „create strong female characters capable of challenging the assumption that heroism is a defining characteristic of masculinity, the generic conventions within which female heroes are depicted tend to retain their patriarchal reflection.“¹⁵ Attebery und Wolmark thematisieren hier

¹² Vgl. Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction*, New York/London: Routledge 2002, S. 6.

¹³ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 6.

¹⁴ Vgl. Jenny Wolmark: *Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Iowa City: University of Iowa Press 1994, S. 54.

¹⁵ Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 54.

als exemplarische Stimmen des wissenschaftlichen Diskurses einen zentralen Aspekt der Geschlechterforschung, der nicht nur für die Literaturwissenschaft, sondern genauso auch für die genderorientierte Medienanalyse Gültigkeit besitzt: Die Produktion von Sinn und Bedeutung im Allgemeinen und die Repräsentation sowie Konstruktion von Geschlecht erfolgen relational, prozessual und konstituieren sich auf den verschiedenen Ebenen einer Narration – und dort wiederum häufig nicht einheitlich, sondern jeweils auf unterschiedliche Art und Weise. Vereinfacht gesagt: Filmisch repräsentierte Genderkonzepte funktionieren nicht nach einem Baukastenprinzip und sie sind weitaus mehr als lediglich die Summe ihrer Teile. Einzelne Motive bringen durch ihre diskursive Vorgeschichte, ihre rekurrierende Verwendung und damit ihre intertextuelle Präsenz tendenzielle und z.T. konventionalisierte Konnotationen mit – dies wird beispielsweise an den Motiven der künstlichen Frau oder des Aliens sichtbar, die in späteren Kapiteln noch in ihren Traditionslinien skizziert werden. Dennoch handelt es sich nicht um statische, ontologisch fixierte Zuschreibungen, einzelne Motive sind vielmehr Teil komplexer werkimmanenter und intertextueller bzw. intermedialer Sinnzusammenhänge sowie eingebunden in Prozesse der Bedeutungsaushandlung. Symbolische Codierungen lassen sich folglich nur durch Kontextualisierung einzelner Handlungselemente, stilistischer Aspekte oder Motive erfassen.¹⁶ Dies kann beispielsweise die Bedeutungsverschiebung eines Elements oder einer Figur innerhalb eines Werks beinhalten – es sei hier beispielsweise bereits auf Sennewalds Analyse verschiedener Weltraum-Serien verwiesen, auf die in den Kapiteln 5.4 und 5.5 noch ausführlicher Bezug genommen wird. Sennewalds Befund ist, dass starke, unabhängige Heldinnen, die sogenannten *Action Girls*, zu Beginn der Handlung bzw. eines Handlungsstrangs durchaus als subversives Moment gesetzt, aber im Verlauf der Handlung zunehmend zu einem konventionelleren Bild von Weiblichkeit umgeformt und in die traditionelle Geschlechterordnung re-integriert werden.¹⁷ Geht es in einer genderorientierten Analyse um die Frage, inwiefern filmische Inszenierungsstrategien affirmative oder subversive Genderkonzepte generieren, so werden insbesondere stereotype Zuschreibungen besonders häufig in negativen Kontexten genannt, ohne sie einer tiefer gehenden Untersuchung zu unterziehen. Die Darstellung stereotypischer und traditioneller Zuschreibungen korrelieren durchaus häufig mit übergeordneten dichotomen und heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht. Dies scheint unausweichlich, und entsprechende Zusammenhänge werden beispielsweise auch in dem Überblick über die Entwicklung des Science-Fiction-Films, der in Kapitel 5.2 erfolgt, aufgezeigt. Indikatoren traditioneller Weiblichkeit bzw. Männlichkeit oder stereotypische ge-

¹⁶ Wobei der Kontext ebenfalls eine im Einzelfall zu bestimmende Kategorie ist, die weiter (z.B. unter Berücksichtigung weiterer, werkübergreifender Strukturen) oder enger gefasst werden kann (bei einem werkimmanenten Fokus z.B. das Einzelwerk).

¹⁷ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*, Bielefeld: transcript 2007.

schlechtliche Codierungen auf diese Korrelation zu reduzieren, führt allerdings zu einer immensen Vereinfachung komplexer Bedeutungsprozesse in der Populärkultur und ist kritisch zu hinterfragen. Auch wenn die Prävalenz stereotyper und traditioneller Geschlechterrepräsentation im Science-Fiction-Kino – sowie im Mainstream-Kino generell – gewiss unbestreitbar ist, so müssen popkulturelle Stereotype auch auf ihre Ambivalenz hin untersucht werden, die subversives Potential eröffnen kann, was in den Fallstudien an einem ausgewählten Korpus des zeitgenössischen Science-Fiction-Films und -Fernsehens ab 2006 exemplarisch illustriert wird.

Einen erweiterten Blick auf Paradoxien in der Geschlechterrepräsentation in der Science Fiction eröffnet vor dem Hintergrund dieser Thematik die Frage, wie eine fiktionale, populärkulturelle Repräsentation von Geschlecht konkret konzipiert und inszeniert sein müsste, um feministischen Ansprüchen zu genügen und Akzente der Subversion und Diversität setzen zu können. Oder anders gefragt: Schließt ein Auflösen rigider Geschlechterdichotomien grundsätzlich traditionelle geschlechtliche Codierungen und Zuschreibungen, sowohl auf inhaltlicher als auch auf formalästhetischer Ebene, aus? Ist eine Kritik an einer ungebrochenen Reproduktion von Heteronormativität und normativen Strukturen der symbolischen Ordnung gleichbedeutend mit einer generellen Ablehnung jeglicher Stereotypisierung und aller konventioneller Darstellungslogiken, die mit sexueller Differenz assoziiert sind?

Als besondere Inspiration für die Konzeption meiner Arbeit hat sich ein Aufsatz von Fink erwiesen, in dem sie die Protagonistin Cerise in Scotts queer-feministischem Cyberpunk-Roman *Trouble and Her Friends* untersucht. Sie analysiert Cerise als ‚Femme‘ und fasst unter dieser Bezeichnung „jene, die sich selbst lustvoll weiblich inszenieren, wobei sie in der Repräsentation ihres Geschlechts mit Zeichen traditioneller, (hetero-)normativer Weiblichkeit arbeiten, um diese aus der Norm heraus oder innerhalb der Norm umzuarbeiten, um Weiblichkeit zu verschieben, zu nutzen, zu resignifizieren und schließlich um sich selbst machtvoll als queere Weiblichkeit zu setzen.“¹⁸ Insbesondere im Anschluss an Butlers Theorien der Geschlechterparodie¹⁹ werden transgressive Überschreitungen der heteronormativen Geschlechterordnung erforscht. Doch gerade dort, wo reduktionistische Verengungen einer diskursiven Ausgangsordnung überwunden werden sollen, droht man laut Fink, sie unter veränderten Vorzeichen zu reproduzieren. Nach eigener Aussage sieht es Fink als ihr

„Anliegen [...], den Trend innerhalb queer-feministischer Theorien zu unterbrechen, Überschreitungen kohärenter (hetero-)normativer Geschlechter ausschließlich als Gegensatz-

¹⁸ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia: Femme in Melissa Scotts queer-feministischer Science Fiction. In: gendertzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction, hgg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 170.

¹⁹ Vgl. zu Butlers Theorie Kapitel 2.2.4.

lichkeit von Sex, Gender und der Repräsentation oder Performanz von Gender zu beschreiben. So wertvoll und notwendig die Analysen von *Drag*, *Cross-Dressing*, Transgender und weiblicher Männlichkeit waren und sind, sie alle begreifen die Transgression (hetero-)normativer Geschlechter als *sichtlich widersprüchliche* Geschlechterrepräsentation. Der nahezu ausschließliche Fokus auf diese geschlechtlichen Existenzweisen legt das Missverständnis nahe, dass nur jene Geschlechter eine Überschreitung darstellten, die heteronormative Erwartungen *durchkreuzen* oder *durchqueren*. [...] Weiblichkeit wurde und wird nicht nur in einer heterosexistischen und patriarchalen Kultur entwertet und verworfen, auch im Rahmen feministischer (und) queerer Theoriebildung setzt sich diese Entwertung fort, wenn die ‚Subversion‘ oder Transgression heteronormativer und Hervorbringung alternativer Geschlechter nahezu ausschließlich im Gegensatz zu Weiblichkeit gesucht wird.“²⁰

Die von ihr analysierte Figur Cerise trägt einen Namen, der übersetzt ‚kirschrot‘ bedeutet, darüber hinaus kleidet sich Cerise im Roman in der Farbe Fuchsia. Damit ist die Protagonistin einerseits eine personifizierte Anspielung auf die Assoziation von Weiblichkeit und der Farbe Rot, auf die traditionelle Figur der *femme fatale* und ihre Mischung aus Begehren, Verführung und Bedrohung, andererseits breche sie zugleich die erweckten Anklänge, denn Kirschrot erinnere zwar an die Farbe einer *femme fatale*, treffe es aber nicht ganz, und Fuchsia sei „[n]icht allein üppig rot, sondern auch queeres pink“.²¹ Laut Butler ermöglicht die Travestie, die Performativität und „die Imitationsstruktur des Geschlechts zu offenbaren“²² und dadurch zu dekonstruieren. Es stellt sich allerdings die Frage, ob einer Geschlechterperformanz, die Merkmale traditioneller Geschlechtervorstellungen zitiert, schon alleine aufgrund ihrer übereinstimmenden Schnittmenge mit der heteronormativen Matrix jegliches subversives und dekonstruierendes Potential von vorneherein abgesprochen werden kann. Fink stellt die Frage ganz explizit: „Doch warum sollte es nur für die Travestie, Cross-Dressing oder Butch-Identitäten zutreffen, dass sie die imitative Struktur des Geschlechts offenbaren? Ist es hierzu notwendig, das Gegenteil der Norm zu repräsentieren? Wohl kaum, denn das würde implizieren, dass es eine ursprüngliche Kohärenz zwischen Sex, Gender und der Repräsentation von Geschlecht gäbe [...]. Darüber hinaus bedeutet „einfach das Gegenteil der Norm zu repräsentieren“ noch immer „im Verhältnis zur Norm definiert zu sein“.²³ Im Gegensatz zu Praktiken des Drag, die „stereotypische Weiblichkeit hingebungsvoll zuspitz[en], überzeichne[n] und parodier[en]“²⁴, sei „das ernste Spiel der *Femme* mit Weiblichkeitsnormen ein weniger offensichtliches und oft auch ein ironischeres, das sich als ein „nicht ganz so aussehen wie“ oder „nicht erscheinen wie“ und „erscheinen wie“ zugleich vollzieht.“²⁵ Cerise als *Femme* sei folglich „nicht

²⁰ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 170. Hervorhebungen im Original.

²¹ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 169.

²² Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 176.

²³ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 176. Zu *Butch* und *Femme* vgl. ebd., S. 172-175.

²⁴ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 176.

²⁵ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 176. Im Anschluss an Butler wendet Fink ihre Argumentation der Travestie, die Konstruiertheit und Schwächen der heteronormativen Norm offenbart, auch auf die *Femme* Cerise an. Bei ihr finde „die Reartikulation heteronormativer Weiblichkeit genau durch das Zunutze Machen der Schwäche der Norm statt, indem die Norm augenscheinlich erfüllt wird, aber eben nicht wirklich.“ (Ebd., S. 179.)

Opfer einer geforderten und (hetero-)normativen Weiblichkeit, eine *Femme* repräsentiert voller Lust und Macht ihre *Femmeninity*²⁶, sie sei die „Regisseurin“ der Zeichen²⁷ und bewirke eine „Refiguration heteronormativer Weiblichkeit [...], indem sie Weiblichkeits-Codes zu ihrem Empowerment einsetzt, während sie diesen Codes gleichzeitig entgegen arbeitet [sic!]“²⁸. Darauf basierend resümiert Fink: „Die Überschreitung des heteronormativen Geschlechts erfolgt nicht durch ein Durchkreuzen oder Durchqueren der Norm, sondern durch ein *Arbeiten mit und entgegen der Norm*. Denn um ein alternatives, queeres Geschlecht zu repräsentieren, muss Weiblichkeit nicht verworfen werden, es ist ebenso möglich, sich bewusst für eine Weiblichkeit zu entscheiden und diese einzusetzen.“²⁹

Queere Weiblichkeit bildet nicht den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchungen, Finks Überlegungen und Erkenntnisse erweisen sich aber als wertvolle Vorarbeit für die Entwicklung meiner eigenen Thesen. Auch meine Überlegungen basieren auf der Prämisse, dass traditionelle geschlechtliche Codes nicht vorschnell verworfen werden sollten. Denn, wie auch Fink konstatiert, will man sich so weit wie möglich von traditionellen Geschlechternormen entfernen, so müsste man sie ins Gegenteil verkehren – und würde gerade dann paradoxerweise wieder auf sie zurückgeworfen, da das Gegenteil der Norm sich immer erst durch seinen Bezug zur Norm definieren, sich an ihr ausrichten und somit erst recht an sie gebunden bleiben würde. Dieses Paradox ist nicht nur dort relevant, wo es durch eine stetige Normfixierung eine Überwindung heteronormativer Dichotomien verhindert, sondern auch insofern, als es – stärker in der wissenschaftlich-feministischen Geschlechterforschung als im öffentlichen Diskurs – häufig zu einer reflexartigen Ablehnung stereotypischer Momente führt. In den letzten Jahren sind einige Veränderungen in der populärkulturellen Repräsentation von Geschlecht zu verzeichnen, diese Verschiebungen finden allerdings nicht symmetrisch statt: Attribute, die durch hegemoniale Maskulinität konnotiert sind, bleiben immer noch mit männlichen Protagonisten als den ‚aktiven, autonomen Helden‘ assoziiert, während die Debatte um filmisch vermittelte Geschlechtergerechtigkeit häufig über die weiblichen Figuren ausgetragen wird, denen nach Befund der feministischen Filmtheorie entsprechend der symbolischen Ordnung eher der passive Part des betrachteten Objekts zugewiesen wurde (und oftmals zumindest anteilig auch immer noch zugewiesen wird). Weibliche Protagonistinnen, die mit derartigen heteronormativen Geschlechterrollen brechen, wie z.B. die bereits angeführten toughen *Action Girls*, sind folglich eine durchaus positive Entwicklung. Problematisch ist es allerdings, wenn die Aufwertung transgressiv angenommener Attribute gleichzeitig zu einer generalisierten Abwertung traditioneller Geschlechtercodes führt, insbesondere auch deshalb, weil dies in letzter Konsequenz

²⁶ Dagmar Fink: *Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia* 2008, S. 180.

²⁷ Dagmar Fink: *Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia* 2008, S. 181.

²⁸ Dagmar Fink: *Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia* 2008, S. 181.

²⁹ Dagmar Fink: *Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia* 2008, S. 184.

aufgrund der soeben beschriebenen Dynamik vor allem eine einseitige Abwertung weiblich konnotierter Eigenschaften bedeutet. Noch einmal vereinfacht formuliert: Die Lösung der Geschlechterdichotomie kann es nicht sein, weiblich codierte Eigenschaften bzw. Praktiken wie Emotionalität, Fürsorge, Intuition oder Empathie zu degradieren. Eine stetig perpetuierende Konstruktion des Weiblichen als emotional, fürsorglich, intuitiv oder empathisch ist aber zugleich trotzdem eine problematische Stereotypisierung, da sie zur naturalisierenden Festbeschreibung heteronormativer Dichotomien beiträgt. Wer nun überzeugt ist, dass ich mich in meiner Arbeit in ein Dilemma manövriert habe, liegt im Grunde ganz richtig, denn das Dilemma ist ein grundsätzliches, strukturelles: Sowohl die Affirmation als auch die Subversion heteronormativer Geschlechterdichotomie kann jeweils alleine kein tragfähiger Ausweg sein.

So gewinnbringend sich Finks Aufsatz außerdem als Vorarbeit für meine Forschungen erwiesen hat, so gibt es doch einen Aspekt ihrer Argumentation, der kritisch zu hinterfragen ist: Fink geht davon aus, dass es im Sinne einer differenzierten Repräsentation von Geschlecht nicht zielführend sein kann, ‚das Gegenteil der Norm‘ zu bedienen, und dass wir beim ‚Durchkreuzen‘ von Normen als Nebeneffekt nicht eine einseitige Abwertung spezifischer und häufig weiblich konnotierter Attribute fördern sollten. Dem stimme ich grundsätzlich zu, wie die vorangegangenen Überlegungen zeigen. Wenn Fink argumentiert, die „Überschreitung des heteronormativen Geschlechts erfolgt nicht durch ein Durchkreuzen oder Durchqueren der Norm, sondern durch ein *Arbeiten mit und entgegen der Norm*“³⁰, scheint Fink allerdings davon auszugehen, dass ein Durchkreuzen von Normen mit dem Gegenteil von Norm gleichzusetzen sei, ein ‚Überschreiten‘ hingegen nicht. Die Differenzierung zwischen ‚Überschreiten‘ und ‚Durchkreuzen‘, die Fink herstellt, erscheint folglich nicht ganz haltbar. Zudem ist die Frage zu stellen, ob es – auch hypothetisch – ein Außerhalb der Norm überhaupt geben kann. Einen möglichen Ansatz liefert hier Vinken in ihrem Aufsatz *Frau als Mann als Frau. Mode als cross-dressing*.³¹ Aus historischer Perspektive betrachtet Vinken Mode als Phänomen, das von den Kategorien Klasse und Geschlecht beeinflusst ist, als „eine in der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Weiblichen und dem Adeligen assoziierten, die Sphäre des Weiblichen mit der Sphäre des Adeligen zusammenschließende, merkwürdig ausgegrenzte, antibürgerliche Enklave und dennoch nicht abtrennbar vom Aufstieg des Bürgertums.“³² Das Bürgertum verabschiedete sich vom höfischen Ideal des Mannes, der sich modisch schmückt: „Der bürgerliche Mann [...] ‚ist‘ – und braucht deswegen weder zu repräsentieren noch zu scheinen.“³³ Dies führe „zur Vereinheitlichung der männlichen Kleidung [...]. Denn im Gegensatz zum höfischen Männer-

³⁰ Dagmar Fink: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia 2008, S. 184.

³¹ Vgl. Barbara Vinken: Frau als Mann als Frau. Mode als *cross-dressing*. In: Freiburger FrauenStudien, Nr. 1, 1999, S. 75-90.

³² Barbara Vinken: Frau als Mann als Frau 1999, S. 76.

³³ Barbara Vinken: Frau als Mann als Frau 1999, S. 77.

körper ist der bürgerliche Männerkörper nicht sexuell markiert. Jede männliche Prachtentfaltung ist tabuisiert.³⁴ Die Funktion der modischen, dekorativen Funktion verlagert sich im 19. Jahrhundert auf die bürgerliche Frau: „Männlich heißt das unmarkierte Geschlecht, weiblich dagegen heißt die markierte Geschlechtlichkeit. ‚Sein‘ ewig unauffällig dunkler Anzug gibt den idealen matten Grund, auf dem ‚sie‘ [...] erst richtig zur Wirkung kommt.“³⁵ Gerade durch die unmarkierte Geschlechtlichkeit wird die ‚Eigentlichkeit‘ des männlichen Subjekts betont, während die Frau in ihrer künstlichen Erscheinung in ihrer Geschlechtlichkeit akzentuiert, aber zugleich als uneigentlich markiert wird.³⁶ Diese Trennung der Geschlechter in der Mode ist als Radikalisierung der Geschlechteropposition und ihre Manifestation in kulturellen Codes zu verstehen, die mit entsprechenden Normen, Vorstellungen und Geschlechterrollen korrelieren. Mode mache in ihrer sozio-historischen Entwicklung nach Vinken aber vor allem auch sichtbar, dass diese Strukturen nicht statisch sind: Mode

„kann [...] Geschlechtlichkeit nicht anders als paradox markieren. Auf der einen Seite errichtet sie die Trennung der Geschlechter ‚weiblich‘/‚männlich‘ – also markierte Geschlechtlichkeit versus unmarkierte Geschlechtlichkeit, ‚uneigentlich‘ versus ‚eigentlich‘ – auf, indem sie sie zur Anschauung bringt; gleichzeitig durchkreuzt sie diese sie konstituierende Opposition. Sie ist gewissermaßen selbst-dekonstruktiv; sie zersetzt, was sie konstituiert.“³⁷

Als „Travestie einer Travestie“³⁸ könne Mode folglich „die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechts als Verkleidung aus[stellen]“³⁹ und Raum für vielfältigere Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit schaffen. So entwickeln sich Figuren wie der Dandy, der sich „als Protest gegen die Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs“⁴⁰ modischer Codes des Weiblichen und der Aristokratie bediente. Diese Codes waren im feudalen Zeitalter durchaus konventionell, entwickeln aber in sich neu formierenden Kontexten transgressives Potential. So erscheint die Aneignung der Dandy-Mode in der *haute couture* durch Frauen als weitere Facette eines subversiven Wechselspiels aus Maskerade und Travestie – und zeigt die ‚Frau als Mann als Frau‘.⁴¹ Was Vinken für Mode beobachtet, kann auch darüber hinaus für die Beschäftigung mit Geschlechternormen fruchtbar gemacht werden, insbesondere weil Vinken von einer Vielzahl an Durchkreuzungen ausgeht, die die Achse der binären Geschlechterordnung sichtbar macht, zugleich aber auch dekonstruiert und verschiebt.

In meiner vorliegenden Arbeit formuliere ich den Ansatz struktureller Ambivalenz und Reflexivität als Modell zur Analyse populärkultureller, filmischer Geschlechterrepräsentation. Dem

³⁴ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 77.

³⁵ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 78.

³⁶ Vgl. Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 79.

³⁷ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 80.

³⁸ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 82.

³⁹ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 82.

⁴⁰ Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 83.

⁴¹ Vgl. Barbara Vinken: *Frau als Mann als Frau* 1999, S. 82ff.

liegt die Prämisse zugrunde, dass sozio-kulturellen Vorstellungen von Geschlecht bestimmte Geschlechternormen zugrunde liegen, die grundsätzlich durch sexuelle Differenz sowie die heteronormative Matrix strukturiert sind⁴² und tendenziell über binäre Zuschreibungen von Attributen und Eigenschaften funktionieren. Ihnen liegen zentrale Dichotomien zugrunde wie die männliche Konnotation des Selbst, des Logos, der Kultur und der Technik einerseits und die weibliche Konnotation des Anderen, des Körpers, der Natur oder der Intuition andererseits.⁴³ Dabei ist davon auszugehen, dass die Geschlechternormen der Moderne prinzipiell weiterbestehen und auch – z.B. in Form rudimentärer bürgerlicher Geschlechterrollen – heute noch wirksam sind. Relevant ist aber, dass sie nicht unverändert weiterbestehen: Meine folgenden Thesen basieren auf der Auffassung, dass Normen sich in einem historischen, sozio-kulturellen Aushandlungsprozess befinden. So ist unsere postmoderne Kultur dadurch charakterisiert, dass wir uns fortwährend an den Geschlechternormen, die uns die Moderne hinterließ, abarbeiten, sie dabei erweitern, verschieben, durchkreuzen. Schauplätze dieser komplexen Aushandlungen sind vor allem gesellschaftliche, politische, künstlerische und mediale Diskurse – darunter insbesondere auch die Populärkultur. Dem Science-Fiction-Genre kommt im Prozess dieser Normreflexion und -verschiebung aufgrund seiner transzendierenden und extrapolierenden Eigenschaften eine besondere Bedeutung zu. Die tatsächliche, aber auch die künstlerisch vermittelte Verschiebung von Normen verläuft dabei nicht linear, sondern komplex und widersprüchlich, im stetigen Wechselspiel aus De- und Rekonstruktion, das die strukturelle Ambivalenz charakterisiert.

Die Figuration der Ambivalenz als zentrales Strukturmerkmal ist sowohl als prekäre Disposition als auch als Chance populärkultureller Inszenierung von Geschlecht zu verstehen. Das Modell bezieht dabei alle Ebenen filmischer Bedeutungsproduktion ein und berücksichtigt Figurenkonstruktion und Plot, filmästhetische und strukturelle Aspekte, symbolische Codierungen sowie intertextuelle und diskursive Bezüge. Wie bereits erläutert gehe ich außerdem davon aus, dass dieses in der Populärkultur angelegte Potential in fiktionalen, populärkulturellen Technikutopien/-dystopien bzw. der Science Fiction und ihren Genderkonzepten besonders wirksam ist, da ihr transzendierender bzw. extrapolierender Charakter mit einer diskursiven Ambiguität und Reflexivität korreliert, die in meinen Untersuchungen sowohl für den gendertheoretischen, den utopischen bzw. dystopischen, den populärkulturellen sowie den Diskurs der Science Fiction nachgezeichnet wurden.

⁴² Zu den zugrundeliegenden theoretischen Konzepten, die sich mit der Konstitution von Zweigeschlechtlichkeit und/oder Geschlechternormen befassen, z.B. Freud, Lacan, Derrida, Foucault, Butler, etc. vgl. Kap. 2.

⁴³ Eine ausführliche Darstellung des Gender-Natur-Technik-Diskurses erfolgt in Kapitel 2.4.

Als Ausgangspunkt formuliere ich die These, dass populärkulturelle Technikutopien/-dystopien traditionelle Genderkonzepte weder ungebrochen reproduzieren noch subversiv völlig auflösen, sondern sich durch spezifische ästhetische und motivische Codierungen auf unterschiedliche Weise zwischen diesen beiden Extremen verorten. Auf übergeordneter Ebene lassen sich Filme und Fernsehserien (genauso wie andere populärkulturelle Erzeugnisse mit jeweils eigenen spezifischen Codes) nach ihren Genderkonzepten durchaus auf einer Skala eher als insgesamt affirmativ oder als subversiv verorten. Es ist außerdem korrekt, dass insbesondere, was den widerständigen Charakter von populärkulturellen Repräsentationen betrifft, Hoffnungen oft enttäuscht wurden, da die Mainstream-Kultur überwiegend nicht von subversiven, rebellischen Darstellungen bevölkert ist, die große Veränderungen bewirken, sondern in hohem Maße hegemoniale Normen reproduziert. Dabei ist es aber von elementarer Bedeutung, filmische Werke als mehrdimensionale Komplexe zu betrachten, deren Prozesse der Konstruktion und Repräsentation von Geschlecht sich auf mehreren Ebenen vollziehen. Gerade im gendertheoretischen und feministischen Diskurs wird immer noch oft das Potential der Populärkultur vernachlässigt, gerade ohne völlig mit traditionellen Geschlechternormen zu brechen, diese spielerisch und ironisch zu reflektieren, zu hinterfragen, zu erweitern und aus dem Repertoire der Genderstereotype mit neuen Kombinationen und Refigurationen zu experimentieren. Die Pole auf der Skala populärkultureller Genderkonzepte bilden idealtypische Extreme: Wie bereits begründet, wäre eine Geschlechterrepräsentation, die völlig frei von traditionellen Sex-Gender-Zuschreibungen ist (sofern dies überhaupt möglich wäre), im Grunde nicht weit vom hegemonialen Normsystem entfernt, da es sich immer noch an den Ursprungsnormen ausrichtet, von ihnen ableitet und sie somit als Definitionsgrundlage anerkennt. Umgekehrt leisten auch Werke, die ‚unterm Strich‘ als stereotyp einzustufen und dafür durchaus auch kritisch zu betrachten sind, sicherlich dennoch eine zumindest minimale Reflexion, auch wenn diese am äußeren, konservativeren Rand der Skala recht eindeutig in die Normkonformität kippt. Zwischen diesen beiden idealtypischen Polen lassen sich an unterschiedlichen Positionen und mit variierenden Abstufungen die in konkreten Werken manifestierten Geschlechterkonzepte und -inszenierungen verorten, was zur zweiten und zentralen These meiner Arbeit führt:

Populärkulturelle Erzählungen von Technikutopien und -dystopien sind demnach in ihrer Inszenierung von Geschlecht von Flexibilität, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit geprägt – diese Tendenzen sind bereits in den zugrundeliegenden theoretischen Diskursen und unterschiedlichen Traditionslinien angelegt, wie in den ersten Kapiteln der Arbeit demonstriert wird. Stereotype werden nicht vollkommen überwunden, aber in diversen Ausprägungen reflektiert und beispielsweise durch Rekombination von Zuschreibungen z.T. neu definiert. Die Repräsentation von Geschlecht erfolgt dabei unter Bezugnahme auf das technische Novum in einem Prozess der Reproduktion von Stereotypen bzw. traditionellen Mustern und ihrer (partiellen) Dekonstruktion. Es wird dabei nicht von einer starren Binarität von ‚Affirmation vs. Subversion‘

oder ‚weiblich vs. männlich‘ ausgegangen, auf der sich die Untersuchungsgegenstände linear und statisch fixieren lassen. Vielmehr öffnet sich auf der Skala eine dritte Dimension und damit ein Raum potentieller Bedeutungen, in dem sich alle Elemente eines filmischen Werks im Allgemeinen und der untersuchten Technikutopien/-dystopien im Besonderen – wie Figuren, Plot und narrative Strukturen, Topoi und Leitmotive, Inszenierungsstrategien, filmästhetische Mittel, *mise en scène* und kinematographische Codes, symbolische Codierungen, Genretraditionen sowie diskursive und intertextuelle Bezüge – sowohl für sich selbst als auch in Relation zueinander dynamisch und häufig widersprüchlich positionieren und somit fluide, flexible, polysematische und ambivalente Prozesse der Reflexion, Repräsentation und Bedeutung generieren.

1.2 Vorgehen und Struktur der Arbeit

Den Auftakt der Arbeit bildet mit Kapitel 2 ein Überblick über Grundlagen des Gender-Diskurses und Theorien sexueller Differenz. Dabei werden – und dies gilt auch für die folgenden theoretisch ausgerichteten Kapitel der Arbeit – nicht alle existierenden Facetten des Diskurses abgedeckt, dies kann weder im Rahmen meines Projektes geleistet werden, noch erschiene dies zielführend. Vielmehr wird der Fokus auf jene Positionen des Diskurses und der feministischen Theorie gelegt, die für den vorliegenden Untersuchungsschwerpunkt besonders relevant sind. Dazu gehören neben grundlegenden Theorien der Psychoanalyse insbesondere die Ansätze von Foucault und Butler sowie ausgewählte Arbeiten aus der feministischen bzw. der Gender-Film-Theorie. Hier haben sich vor allem die Theorien von Mulvey und Doane als fruchtbar erwiesen. Innerhalb des thematischen Komplexes zum Film wird außerdem ein Überblick über die Korrelationen von Gender und Populärkultur vor dem Hintergrund des theoretischen Erbes der Cultural Studies gegeben. Abgeschlossen wird diese Einheit mit einer Skizzierung des Gender-Technik-Natur-Diskurses sowie der Darstellung zentraler Positionen des kritisch-feministischen Posthumanismus, darunter auch Haraways Cyborg-Theorie. Dies erscheint für die vorliegende Fragestellung besonders relevant, da der Aspekt von Technik und Technologie nicht nur motivisch eng mit der Science Fiction (und natürlich auch mit der Technikutopie und -dystopie) verbunden ist, sondern auch stark mit der kulturellen Konstruktion von Geschlecht und hierarchischer sexueller Differenz korreliert. So sind sowohl die theoretische als auch die fiktionale Diskursivierung von Technik in hohem Maße von geschlechtlichen Codierungen, z.B. von der männlich konnotierten Technik und der weiblich assoziierten Natur, geprägt. Das Zusammenführen der Felder Technik und Gender erweist sich deshalb als besonders fruchtbar, wenn es darum geht, dem Wechselspiel ambivalenter Bedeutungsprozesse nachzuspüren.

Kapitel 3 widmet sich dem philosophisch-intentionalen Utopiebegriff. Nach einem kurzen Einblick in den frühen Diskurs wird mithilfe der Positionen von Bloch und insbesondere Adorno

der Bezug der Utopie zur Populärkultur und ihr reflexives Potential herausgearbeitet. Um dieses reflexive Potential der Utopie zu spezifizieren und durch den Diskurs zu kontextualisieren, erfolgen Bezüge zum methodischen Utopieverständnis von Levitas, dem feministisch-pragmatischen Utopiekonzept von McKenna, aber vor allem auch auf Jamesons Thesen zum Verhältnis von Utopie und Massenkultur sowie auf de Lauretis' *space-off*, als den Ort, in dem die diskursiv produzierte Geschlechterdichotomie überschritten werden kann. Abgeschlossen wird die dritte Einheit mit Ausführungen zu Foucaults Konzept der Heterotopie und der feministischen Raumtheorie von Rose.

Nachdem zunächst für die vorliegende Fragestellung relevante Positionen des philosophischen Utopiediskurses beleuchtet wurden, wird in Kapitel 4 die Gattungsentwicklung von Utopie und Dystopie in den Blick genommen, wobei auch auf ausgewählte Beispiele eingegangen wird (beispielsweise von Shelley, Gilman, Callenbach, Orwell, Huxley und Le Guin). Es werden Traditionslinien nachgezeichnet, wobei stets das Verhältnis von Utopie und Geschlecht fokussiert wird. Da sich im Thema der vorliegenden Arbeit mehrere komplexe Diskurse kreuzen, verfügt diese Studie nicht nur über einen Forschungsüberblick. Stattdessen erfolgt in den unterschiedlichen Einheiten jeweils themenbezogen eine kürzere Darstellung des Forschungsstandes – so auch zum Bereich Utopie und Gender. In diesem Kontext wird unter Bezugnahme auf die konträren Positionen von Saage und Holland-Cunz außerdem auch die ambivalente Bewertung der feministischen Utopie in der Forschung beleuchtet. Die Traditionslinien des utopischen Diskurses sind literarisch geprägt. Da den Gegenstand dieser Arbeit populärkulturelle Technikutopien in Film und Fernsehserie bilden, ist es unerlässlich, in dieser thematischen Einheit auch intermediale Ausformungen von Utopie und Dystopie und ganz besonders ihr Verhältnis zum Film zu beleuchten.

Kapitel 5 enthält relevante Ausführungen zur Science Fiction, die sich in sechs Teile gliedern. Zunächst wird eine Basis gelegt, indem einerseits eine Abgrenzung von Utopie und Science Fiction vorgenommen wird. Andererseits werden theoretische Grundbegriffe eingeführt und geklärt. Im zweiten Teil werden Traditionslinien des Science-Fiction-Films nachgezeichnet. Innerhalb dieses kursorischen Überblicks über die historische Entwicklung wird auch kurz auf exemplarische Beispiele eingegangen, die zentrale Phasen, Strömungen oder Themen des Science-Fiction-Kinos repräsentieren. Diese Ausführungen sollen das Phänomen des Science-Fiction-Films in einer diachronen Perspektive erfassen, vor allem dienen sie aber auch dazu, meine These der strukturellen Ambivalenz auch rückblickend historisch zu kontextualisieren und damit die späteren ausführlichen Schwerpunkt-Fallstudien vorzubereiten. Im Anschluss folgen zwei theoretisch ausgerichtete Teile, die zunächst den Forschungsstand zum Science-Fiction-Film zusammenfassen und sich danach mit Konstitution und Entwicklung des Diskurses zu feministischer Science Fiction bzw. Gender und Science Fiction beschäftigen.

Nachdem damit der theoretische Rahmen des Gender-Science-Fiction-Diskurses abgesteckt wurde, werden im nachfolgenden fünften Teil mit dem Alien, künstlichen Menschen und Motiven des Cyberpunk konkret drei zentrale Topoi in den Blick genommen, die das motivische Repertoire der Science-Fiction prägen und stark geschlechtlich codiert sind. Diese sind überdies für die späteren Beispielanalysen von Bedeutung. Im sechsten und letzten Teil werden bisherige Erkenntnisse zusammengeführt und auf dieser Basis das Arbeitskonzept der filmischen Technikutopie entwickelt, das als filmische Science Fiction die Extrapolation durch ein technologisches Novum mit dem transzendenten Moment des Utopischen und dem reflexiven Potential der Populärkultur verbindet. Dieser Abschnitt bildet auch die Brücke zu den anschließenden Fallstudien.

Die vorliegende Studie ist an der Schnittstelle von Gender, Populärkultur, Science Fiction und Utopie/Dystopie situiert. Die ersten fünf Kapitel, die soeben komprimiert vorgestellt wurden, geben, zugespitzt auf das verfolgte Erkenntnisinteresse, Einblick in die sich kreuzenden zugrundeliegenden Diskurse. Sie dienen allerdings nicht nur der Schaffung eines theoretischen Fundaments, sondern sollen in erster Linie sichtbar machen, dass Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Brüche sich bereits in die theoretischen Diskurse und Genretraditionen einschreiben und damit die Prämisse für jene strukturelle Ambivalenz konstituieren, die ich als These formuliere und als maßgebliches Charakteristikum für Populärkultur im Allgemeinen sowie fiktionale, filmische bzw. televisuelle Technikutopien im Besonderen definiere.

Meine These der strukturellen Ambivalenz soll in Kapitel 6 in der konkreten Analyse illustriert werden. Dafür werden zehn Fallstudien durchgeführt, bei denen nun auch (im Unterschied zu den auf einen größeren Überblick angelegten Betrachtungen über die Entwicklung des Science-Fiction-Films) detaillierter auf das Zusammenspiel von Inhalt und Form sowie der kinematographischen Codes, konkrete filmästhetische Strategien und einzelne Motive eingegangen wird, um die Prozesse ambivalenter Bedeutungsproduktion vertiefend zu beleuchten. Ausgewählt wurden für das Korpus zehn zeitgenössische Science-Fiction-Filme und -Fernsehserien, die in sechs thematische Kapitel gruppiert wurden: (1) Soziale Technikutopien und -dystopien, (2) Besuche aus dem All: Alien-Technologien, (3) Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen, (4) Roboter, Cyborg und Künstliche Intelligenz: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch, (5) Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie und (6) Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0. Folgende Werke bilden das Korpus der Fallstudien:

1. Soziale Technikutopien und -dystopien

- a) **Fallstudie 1:** *Der Report der Magd* (Orig.: *The Handmaid's Tale*, Roman von Margaret Atwood, 1985, und Fernsehserie, USA 2017-)
- b) **Fallstudie 2:** *The Circle* (Film, USA 2017, Regie: James Ponsoldt)

2. Besuche aus dem All: Alien-Technologien
 - a) **Fallstudie 3:** *Arrival* (Film, USA 2016, Regie: Denis Villeneuve)
 - b) **Fallstudie 4:** *Torchwood* (Fernsehserie, GB 2006-2011)

3. Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen
 - a) **Fallstudie 5:** *Interstellar* (Film, USA/GB 2014, Regie: Christopher Nolan)
 - b) **Fallstudie 6:** *Ascension* (Fernsehserie, Kanada/USA 2014)

4. Roboter, Cyborg und Künstliche Intelligenz: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch
 - a) **Fallstudie 7:** *Ex Machina* (Film, GB 2015, Alex Garland)
 - b) **Fallstudie 8:** *Real Humans* (Fernsehserie, Schweden, 2012-2014)

5. Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie
 - a) Klonen im Film: Der hierarchische Unterschied von Original und Kopie
 - b) **Fallstudie 9:** *Orphan Black* (Fernsehserie, Kanada 2013-2017)

6. Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0.
 - a) Das Erbe des Cyberpunk: Digitalität im neueren Film
 - b) **Fallstudie 10:** *Dollhouse* (Fernsehserie, USA 2008-2010)

In vier der sechs thematischen Schwerpunkte werden jeweils ein Film und eine Fernsehserie untersucht. Die beiden letzten Blöcke, ‚Genetic Engineering‘ und ‚Digitalität und programmierte Gehirne‘, beschränken sich auf die Analyse einer Fernsehserie und werden dafür zusätzlich jeweils um ein kurzes vorangestelltes Einführungskapitel ergänzt, das die aktuelle Präsenz der Thematik im fiktionalen Film skizziert. Die Entscheidung, den Fokus hier auf die beiden Fernsehserien zu legen, wurde getroffen, weil diese die Thematik jeweils auf besonders komplexe und facettenreiche Weise repräsentieren und inszenieren.

Außerdem nimmt auch der erste Themenblock eine Sonderposition ein: So wurde in der Rubrik ‚Soziale Technikutopien und -dystopien‘ am Beispiel von *Der Report der Magd* eine intermediale Analyse durchgeführt. Auch einige der anderen untersuchten Werke basieren auf einer literarischen Vorlage. Die Fragen, die sich aus einer Film- bzw. Serienadaption ergeben, können im Rahmen dieser Studie nicht in allen Fällen ausführlich thematisiert werden, weshalb sie exemplarisch bei der Analyse *Der Report der Magd* verhandelt werden, in der sowohl der Roman und die Fernsehserien-Adaption als auch Aspekte medienpezifischer Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien Berücksichtigung finden sowie Akzent- und Bedeutungsverschiebungen herausgearbeitet werden. *Der Report der Magd* wurde dafür ausgewählt, da es sich bei der Romanvorlage um einen der kanonischen feministisch-dystopischen Romane handelt.

Somit stellt diese intermediale Studie zugleich ein verbindendes Element zwischen den Ausführungen zum literarischen Utopie-/Dystopie-Diskurs und den filmischen Analysen dar. Darüber hinaus ist das Verhältnis von literarischer Vorlage und Serienadaption vor dem Hintergrund zeitgenössischer soziopolitischer Entwicklungen besonders interessant und bietet deshalb einen fruchtbaren Untersuchungsgegenstand.

Den Fallstudien ist mehrheitlich eine kurze Zusammenfassung des Inhalts vorangestellt, bevor vertiefend in die Analyse eingestiegen wird. Bei den Untersuchungen spielen die Ebene der Inszenierung und die *mise en scène* als relevanter Faktor im Prozess der Bedeutungskonstruktion eine große Rolle. Einzelbeobachtungen werden jeweils mit dem Timecode belegt.⁴⁴ Erfolgt die Analyse einer ganzen Szene⁴⁵, wird im Sinne einer besseren Lesbarkeit und einer kompakteren Aufbereitung zusammenhängender Informationen lediglich eine Fußnote gesetzt, in der zunächst Start- und Endzeit der Szene angeben und anschließend jene Teilsequenzen und Einstellungen protokolliert werden, die für die Untersuchung relevant sind. Da in jeder Fallstudie nur ein Werk in den Blick genommen wird, wird in der Fußnote auf die Nennung des Film- bzw. Serientitels verzichtet, bei Serien werden jeweils Staffel und Folge angegeben. Die Gestaltung der Fallstudien wurde außerdem darauf ausgelegt, den jeweiligen Untersuchungsgegenstand vor dem Hintergrund der übergeordneten These bestmöglich zu erfassen und eine differenzierte, problembewusste Analyse zu entwickeln. Bei den ausgewählten Serien variiert das Vorgehen vor dieser Prämisse schon allein aus dem Grund, dass die Serien sowohl in ihrer typologischen Zuordnung als auch in ihrem Ausstrahlungs- bzw. Veröffentlichungsstand unterschiedlich sind. So handelt es sich beispielsweise bei den Serien *Orphan Black*, *Der Report der Magd* und *Ascension* um *serials*, d.h. Serien, deren Handlung sich kontinuierlich weiterentwickelt. Im Gegensatz dazu entsprechen die ersten Staffeln der Serie *Torchwood*, die für die Untersuchung ausgewählt wurden, stärker dem Typus der *series*, der

⁴⁴ Die Timecodes werden bei Filmen in der Form Stunde:Minute'Sekunde' angegeben. Da alle untersuchten Serienfolgen in ihrer Dauer unter 60 Minuten liegen, wird hier auf die Stundenangabe verzichtet.

⁴⁵ Eine ganze Szene wird dabei nach der Definition von Mikos verstanden als „eine Einheit von Ort und Zeit, in der sich eine kontinuierliche Handlung vollzieht.“ (Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. und aktualisierte Auflage, Konstanz/München 2015, S. 82.) Dabei kann es sich allerdings auch um Szenen handeln, die durch eine Parallelmontage mit einer oder mehreren anderen Szenen verflochten werden. Für eine bessere Übersichtlichkeit wird hier lediglich eine Anfangs- und eine Endzeit angegeben, in der Regel wird dabei in der Analyse auf die Parallelmontage hingewiesen, da diese häufig auch zur Bedeutungskonstitution beiträgt. Unter anderem bei Parallelmontagen greife ich außerdem auf den Begriff der ‚Sequenz‘ zurück. Mikos weist darauf hin, dass dieser Terminus in der Praxis unterschiedlich verwendet wird. So zitiert er einerseits Armers filmpraktische Definition, nach der es sich bei einer Sequenz um die „kleineren Bausteine“ einer Szene bzw. um „Szenen innerhalb von Szenen“ handelt. (Alan A. Armer: Lehrbuch der Film- und Fernsehregie. 3. Auflage, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2000, S. 142. Zitiert nach Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse 2015, S. 83.) Mikos selbst versteht unter Sequenz „eine Gruppe von Szenen [...], die eine Handlungseinheit bilden.“ (Ebd.) Die Begriffe ‚Sequenz‘ und ‚Teilsequenz‘ verwende ich, um zu verdeutlichen, dass die entsprechenden Teile des Films bzw. der Serie entweder über eine Szene hinausgehen oder lediglich den Teil einer Szene umfassen.

eher von Folgen mit jeweils abgeschlossener Handlung bestimmt ist.⁴⁶ Und die Serie *Dollhouse* positioniert sich als Mischform zwischen den beiden Ausprägungen, die ohnehin eher als Idealtypen zu verstehen sind. Insofern wurden bedeutungserzeugende Mechanismen der Serie *Torchwood* vor allem an zwei ausgewählten Einzelepisoden illustriert, während bei den untersuchten *serials* stärker folgen- und staffelübergreifende Strukturen berücksichtigt wurden⁴⁷, wobei die detaillierte Analyse einzelner Szenen in allen Fallstudien als zentraler Bestandteil des methodischen Vorgehens fungiert. Gerade wenn eine Serie staffelübergreifend betrachtet wird, muss eine Auswahl getroffen werden: Der Fokus muss auf bestimmte Aspekte und Szenen gelegt werden, während andere unberücksichtigt bleiben müssen. Dies ist auch die Ursache dafür, dass trotz der größeren aufzuarbeitenden Materialmenge jene Kapitel, die den Filmstudien gewidmet sind, den Fallstudien der Serien in ihrem Umfang nahekomen oder sie im Fall der Fallstudie zu *Ex Machina* sogar übertreffen. Während es nicht nur möglich, sondern auch erforderlich ist, ganze Handlungsstränge und Teile von Serien auszublenden, stellen Filme in sich geschlossene Bedeutungskomplexe dar, deren Bestandteile enger aufeinander bezogen sind. Bei der Durchführung der Fallstudien wurde versucht, dieser filmischen bzw. televisuellen Bedeutungsproduktion in der Analyse jeweils gerecht zu werden.

Der Untersuchungszeitraum umfasst etwa ein Jahrzehnt: Das Korpus enthält überwiegend Werke aus dem Zeitraum von 2012 bis 2017, lediglich die Serien *Torchwood* und *Dollhouse* liegen mit dem Start ihrer ersten Staffeln im Jahr 2006 bzw. 2008 knapp vor den 2010er Jahren. Die Erstellung eines Korpus impliziert immer eine Beschränkung. Wichtiger als der Anspruch auf Vollständigkeit – der ohnehin nicht erreicht werden kann, müssten hier doch in letzter Konsequenz alle Werke untersucht werden, die den neueren Science-Fiction-Filmen und -Serien zugerechnet werden können – erscheint hier jedoch der einer Repräsentativität und analytischen Qualität. Im Sinne der Repräsentativität meiner Untersuchungen wurde zunächst die oben beschriebene Aufteilung in sechs thematische Bereiche vorgenommen. Auch wenn diese nicht sämtliche Motive der Science Fiction inkorporieren mögen oder sicher weitergehende Binnendifferenzierungen vorgenommen werden können, so decken sie doch ein

⁴⁶ Dieser Fokus verschiebt sich allerdings im Verlaufe der Serie: So erzählt die dritte Staffel von *Torchwood* eine zusammenhängende Geschichte und wird dadurch eher zum *serial*. Zur Unterscheidung von *serial* und *series* vgl. Tanja Weber und Christian Junklewitz: Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse. In: MEDIENwissenschaft, Nr. 1, 2008, S. 13–31, insbesondere S. 19ff.

⁴⁷ Wie erläutert stellen *series* und *serial* idealtypische Ausprägungen dar. Genauso wie die untersuchten Serien selbst sich unterschiedlich zwischen diesen Polen positionieren, so wird auch das Verfahren meiner Analyse individuell darauf ausgerichtet, den Analysegegenstand im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung bestmöglich zu durchdringen. So wie die Serie *Dollhouse* selbst eine Mischform aus *series* und *serial* ist, so verbindet auch das der Serie gewidmete Kapitel Analysen ausgewählter Einzelepisoden mit weiter gefassten Betrachtungen. Berücksichtigt werden muss außerdem der ebenfalls bereits erwähnte Stand der Veröffentlichung und Ausstrahlung. Während beim Verfassen der Fallstudien der Serie *Orphan Black* bereits alle fünf Staffeln der Serie vorlagen, war bei der Untersuchung der Serie *Der Report der Magd* erst die Ausstrahlung der ersten Staffel abgeschlossen, dementsprechend bezieht sich diese Analyse auf das vorhandene Material.

breites thematisches Spektrum ab. Meine These der strukturellen Ambivalenz ist darüber hinaus nicht so angelegt, dass allein die Auswahl oder Ausgrenzung bestimmter Einzelwerke sie entweder bestätigen oder widerlegen könnte. Der Prüfstein meiner These ist, nach ihrer diskursiven Herleitung, vielmehr die konkrete Analyse, an der sie sich messen lassen muss. So wäre eine Vielzahl zusätzlicher Werke im Untersuchungskorpus der analytischen Qualität sogar abträglich. Stattdessen wird der Fokus darauf gelegt, in den Fallstudien die Mechanismen struktureller Ambivalenz in der Bedeutungsproduktion zu illustrieren sowie sichtbar zu machen, welche verschiedenen Akzente hierbei gesetzt werden können, und wie unterschiedlich sich die Werke hier jeweils positionieren. Ziel ist folglich, die ausgewählten technikutopischen Filme und Fernsehserien im Prozess von Dekonstruktion und Rekonstruktion von Geschlecht unter der Perspektive der strukturellen Ambivalenz zu analysieren, dabei ihre spezifischen Bedeutungsangebote und symbolischen Codierungen offenzulegen – und dabei die produktive Kraft des Widersprüchlichen und der Ambiguität sichtbar zu machen.

2 Grundlagen des Gender-Diskurses und Theorien der sexuellen Differenz

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte sich die wissenschaftliche Verwendung des Begriffs ‚gender‘ im englischen Sprachraum¹, um die sozial und kulturell konstruierten Dimensionen von Geschlecht, z.B. in Form von Geschlechterrollen, Stereotypen, Normen, Hierarchien und geschlechtlich codierten Zuschreibungen, zu beschreiben und von ‚sex‘ als dem biologisch-anatomischen Geschlecht zu differenzieren. Zur Etablierung des Begriffs ‚gender‘ trug maßgeblich auch Rubin bei, die 1975 in einem Artikel das Konzept des Sex-Gender-Systems in den feministischen Theoriediskurs einführte. Bei dem Sex-Gender-System handele es sich um ein „set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied.“² Ihr Ansatz ist grundsätzlich marxistisch, sie argumentiert aber, dass grundlegende Theorien des Marxismus es bisher versäumt, die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau adäquat zu thematisieren. Frauen seien im Kapitalismus eine Ressource, sie tragen zur Vergrößerung des Kapitals bei, der Zugang zu ihm sei ihnen aber verwehrt. Die sozial konstruierten

¹ Money verwendete den Begriff ‚gender‘ zur Unterscheidung eines sozialen Geschlechts vom biologischen erstmals 1955 und prägte durch seine Forschung auch die Begriffe ‚gender role‘ und ‚gender identity‘. Money wird oft als mitbegründende Instanz des Geschlechterkonstruktivismus genannt, dabei muss aber ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die Forschung und das praktische Wirken des Sexualwissenschaftlers in hohem Maße ethisch bedenklich sind. Auf der Grundlage seiner These von einer Unabhängigkeit der Geschlechtsidentität vom biologischen Geschlecht und der Überzeugung, dass Kinder in ihrer ersten Entwicklungsphase beliebig auf eine männliche oder eine weibliche Geschlechtsidentität geprägt werden können, nahm er bei intersexuellen Neugeborenen chirurgische Eingriffe vor, um sie eindeutig einem biologischen Geschlecht zuzuordnen und sie entsprechend sozialisieren zu können (paradoxiertweise oft nach stereotypischen und geschlechteressentialistischen Vorstellungen). Money prägte zwar die Begriffe ‚gender‘ und ‚gender identity‘, seine Thesen sind aber keineswegs deckungsgleich mit konstruktivistischen Ansätzen des Feminismus und der Gender Studies – so zementiert Money durch seinen massiven Eingriff in die Selbstbestimmung eines Kindes gerade eben jene Matrix der Zweigeschlechtlichkeit und damit den heteronormativen Zwang, der von den zeitgenössischen Gender Studies mehrheitlich kritisiert wird. Butler nimmt hierzu in ihrem Artikel *Doing Justice to Someone* Stellung (im englischen Original erstmals 2001 veröffentlicht), dort kritisiert sie den „Stellenwert der scharfen Maschinen und der Technologie des Messers in den Debatten um Intersexualität und Transsexualität“ und die „Verstümmelungen“, die „paradoxiertweise im Namen des ‚normalen Aussehens‘ für vernünftig erklärt“ und mit denen chirurgische Eingriffe gerechtfertigt werden. Bruce/David Reimer sei weder inter- noch transsexuell, seine Geschichte könne weder als Beleg für eine Theorie des Geschlechterkonstruktivismus noch des Geschlechteressentialismus angeführt werden und beschreibt doch eine fatale Vermischung von Elementen beider Positionen: „Die Formbarkeit der Geschlechterkonstruktion, die er [Money, Anm. d. Verf.] vertritt, verlangt letzten Endes nach gewaltsamer Durchsetzung. [...] Formbarkeit wird sozusagen gewaltsam aufgezwungen. Und Natürlichkeit wird künstlich herbeigeführt.“ (Judith Butler: Jemandem gerecht werden. Geschlechtsangleichung und Allegorien der Transsexualität. In: Dies.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann und Martin Stempfhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 97-122, hier 107, 106 und 110. Zu Money's Thesen und dem Fall Reimer vgl. Ruth Ayaß: Kommunikation und Geschlecht. Eine Einführung, Stuttgart: W. Kohlhammer 2008, S. 166-170.)

² Gayle Rubin: The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex. In: The Second Wave. A Reader in Feminist Theory, hg. von Linda Nicholson, New York/London: Routledge 1997, S. 28. [Erstveröffentlichung: Ebd.: The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex. In: Toward an Anthropology of Women, hg. von Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press 1975, S. 157-210.]

Geschlechterrollen und die Norm der Heterosexualität perpetuieren laut Rubin ein Machtgefälle, das Frauen benachteiligt.³ Aus kulturhistorischer Sicht befasst sich Laqueur mit sex als Interpretationsgrundlage für kulturelle Vorstellungen von Geschlechtlichkeit, die nicht konstant, sondern variabel sind. Er vertritt die Auffassung, dass sich das Konzept des Zwei-Geschlechter-Modells erst seit dem 18. Jahrhundert zur kultur-prägenden Matrix entwickelte, auf deren Basis biologisches Geschlecht definiert und bewertet wird. Dies erscheint umso relevanter, als die biologische Dimension des Geschlechts wiederholt dazu instrumentalisiert wird, soziale Zuschreibungen und Geschlechterrollen zu naturalisieren. Vor der Etablierung dieses Paradigmas, das auf zwei entgegengesetzten anatomischen Geschlechtern basiert, sei die westliche Kultur laut Laqueur von einem Ein-Geschlechter-Modell dominiert gewesen, in dem weibliche und männliche Körper nicht als Gegensätze angelegt gewesen, sondern als unterschiedliche Ausprägungen derselben biologischen Grundlagen gedacht worden seien, „where the boundaries between men and women are of degree and not of kind“⁴ – in dieser analogen Betrachtungsweise entspreche z.B. die weibliche Klitoris dem männlichen Penis. Laqueur konstatiert über das Ein-Geschlecht-Modell:

„In this world, the body with its one elastic sex was far freer to express theatrical gender and the anxieties thereby produced than it would be when it came to be regarded as the foundation of gender. The body is written about and drawn as if it represented the realm of gender and desire; its apparent instability, indeed impossibility, of an all-male world with only male homoerotic desire. An open body in which sexual differences were matters of degree rather than kind confronted a world of real men and women and of the clear juridical, social, and cultural distinctions between them.“⁵

Dies ist keineswegs als Ansatz der Gleichheit oder gar Gleichberechtigung der Geschlechter zu erklären, vielmehr galten Frauen in diesem *one-sex model* eher als „inverted, hence less perfect men“⁶, was folglich ebenso eine Abwertung des Weiblichen implizierte. Ungeachtet dessen, ob Laqueurs These von einem Wechsel vom Ein- zum Zwei-Geschlechter-Modell im Detail zuzustimmen ist, wird so deutlich, dass selbst im Paradigma eines Ein-Geschlecht-Modells Hierarchien geschaffen werden, dass also die westliche Kulturgeschichte als Geschichte

³ Einen Ausweg biete ihrer Argumentation nach nur eine Neustrukturierung des Sex-Gender-Systems zu einer androgynen Gesellschaft ohne dichotome Geschlechterrollen. (Vgl. Gayle Rubin: *The Traffic in Women* 1997, S. 52.)

⁴ Thomas Laqueur: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London: Harvard University Press 1990, S. 25. Laqueurs Theorie wurde im wissenschaftlichen Diskurs auch mit Kritik begegnet, die sich sowohl darauf bezog, dass antike Konzeptionen von biologischem Geschlecht nicht auf ein *one sex model* reduziert werden könnten, als auch darauf, dass das biologische Geschlechterkonzept auch in der Moderne nicht eindimensional und auf das Zwei-Geschlechtermodell beschränkt ist, sondern durchaus auch alternative Ansätze existieren. (Vgl. hierzu u.a. Katherine Park und Robert A. Nye: *Destiny is Anatomy*, Review of Laqueurs *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. In: *The New Republic*, 18, 1991, S. 53-57 sowie Heinz-Jürgen Voß: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*, Bielefeld: transcript 2010; zugleich phil. Diss., Universität Bremen 2009.)

⁵ Thomas Laqueur: *Making Sex* 1990, S. 125.

⁶ Thomas Laqueur: *Making Sex* 1990, S. 26.

diverser Praktiken zu lesen ist, sexuelle Differenz zu (re-)produzieren und mit Bedeutung aufzuladen. Die feministische Theoriebildung setzt sich dabei kritisch mit dem Stellenwert der Kategorie Geschlecht in der patriarchalischen Kultur auseinander, verschiedene Strömungen und Ansätze positionieren sich innerhalb des feministischen Diskurses dabei durchaus divergent und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Bewertung der sexuellen Differenz. Das Spektrum reicht dabei, wie noch am Beispiel des ökofeministischen Diskurses und dem Komplex von Gender, Technik und Natur zu zeigen sein wird, von egalitäts- bis hin zu differenztheoretischen Konzepten und von essentialistischen bis hin zu konstruktivistischen Ansätzen. Elementare Bezugsgrößen bilden dabei die Psychoanalyse sowie poststrukturalistische und dekonstruktivistische Theorien, die im vorliegenden Kapitel in ihrem Bezug zum Gender-Diskurs skizziert werden sollen. Der Schwerpunkt wird dabei auf die Hauptthesen Foucaults und Butlers gelegt, deren Werk die *Gender Studies* nachhaltig geprägt und sich auch für meine Arbeit als sehr fruchtbar erwiesen hat. Anschließend werden kompakt die für meine Argumentation zentralen Texte aus der feministischen bzw. der Gender-Film-Theorie vorgestellt. Nach diesem schlaglichtartigen Überblick, der sich auf elementare Grundlagen beschränkt, werden mit jeweils einem Kapitel über die Diskursivierung des Verhältnisses von Gender, Technik und Natur und über den kritisch-feministischen Posthumanismus weitere für die vorliegende Arbeit relevante Diskurse in ihren Zusammenhängen herausgearbeitet.

2.1 Geschlecht und Psychoanalyse

2.1.1 Freud und der Ödipuskomplex

Das Verhältnis des Feminismus bzw. der *Gender Studies* und der Psychoanalyse ist als ambivalent zu bezeichnen, so liefert sie einerseits ein konzeptuelles und begriffliches Instrumentarium, um die Herausbildung geschlechtlicher Subjektidentitäten zu beschreiben, mit dem der feministische Diskurs selbst operiert, andererseits legitimiert und verankert sie genau jene Matrix sexueller Differenz, die von der feministischen Theoriebildung kritisch hinterfragt wird und unsere kulturellen Vorstellungen von Geschlecht nachhaltig prägt.⁷ Freud beschreibt die Ich-Konstitution zwar nicht primär als biologisch determinierten, sondern als psychosozialen Prozess, in dem „sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt“⁸. Allerdings wird die entwicklungspsychologische Konstitution des Subjekts durch den anatomischen Geschlechterunterschied und damit doch durch die sexuelle Differenz bestimmt. Maßgeblich sind

⁷ Vgl. u.a. Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Unter Mitarbeit von Sergeij Seitz und Matthias Schmidt, Wien: Facultas 2016, S. 26.

⁸ Sigmund Freud: *Die Weiblichkeit* (1932). In: *Gesammelte Werke*, Band 15. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Fischer 1973, S. 124.

dafür die Anwesenheit bzw. Abwesenheit des Phallus sowie der daraus resultierende Penisneid bzw. komplementär dazu die Kastrationsangst. Jedes Kind ist zunächst von der Sehnsucht nach der Einheit mit der Mutter geprägt. Das Mädchen erkennt das Fehlen des Penis aber daraufhin umgehend als Mangel und sucht diesen zu kompensieren, was zu einer Ablehnung der kastrierten Mutter und zum Ödipuskomplex führt: Denn stattdessen wende es sich laut Freud dem Vater zu, in dem unbewussten Wunsch, seinen Phallus zu besitzen und ein Kind zu empfangen, da das Kind symbolisch mit dem Phallus gleichgesetzt werde. Die Abwesenheit des Phallus bei anderen zu erkennen, korreliert für den Jungen mit der Kastrationsdrohung: Das Wahrnehmen der anatomischen Geschlechterdifferenz und ihrer Tragweite erfolgt im Falle des Jungen zeitversetzt. Während beim Mädchen die eigene empfundene Kastration erst das Begehren des Vaters und damit den Ödipuskomplex auslöst, motiviert die Kastrationsdrohung beim Jungen die Überwindung des ödipalen Konflikts. Aus Angst vor dem Verlust seines Phallus als Strafe für das inzestuöse Begehren der Mutter beginnt der Junge, den Vater nicht mehr als Rivalen abzulehnen, sondern sich mit ihm zu identifizieren. Er akzeptiert die Tabuisierung der Mutter und projiziert sein Begehren nach außen, was ihm durch Imitation und Bestätigung des Vaters selbst Sicherheit und Autorität im Annehmen seiner gesellschaftlich akzeptierten Geschlechterrolle verleiht. Freud verwendet auch für die Entwicklung der weiblichen Psyche den Begriff des Ödipuskomplexes und lehnt z.B. das von Jung gedachte Konzept des Elektrakomplexes ab, da die Entwicklung beider Geschlechter nicht analog verlaufe.⁹ Der männliche Ödipuskomplex kann durch die Kastrationsdrohung aufgelöst werden, während der weibliche, durch die eigene ‚Kastration‘ ausgelöste ödipale Konflikt nicht vollständig überwunden werden kann.¹⁰ Im Gegensatz zum Jungen könne das Mädchen nach Freud deshalb nur ein schwaches Über-Ich als psychosoziale und moralische Instanz ausbilden¹¹ und bleibe in seiner Fähigkeit zur Sublimation nachhaltig defizitär – der einzige weibliche Beitrag zu den menschlichen Kulturtechniken sei das Weben und Flechten.¹² Freud setzte außerdem zwar mit seiner Forschung zur Hysterie neue Akzente, bestätigte allerdings erneut die Konstruktion der Hysterie als vorwiegend frauenspezifisches Problem.¹³ Freud definiert

⁹ Die Bezeichnung ‚Elektra-Komplex‘ wird beispielsweise von Jung verwendet. Vgl. C. G. Jung: Versuch einer Darstellung der Analytischen Psychologie. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4. Freud und die Psychoanalyse, Zürich/Stuttgart: Rascher 1969, S. 107-255, hier S. 176ff. und Sigmund Freud: Über die weibliche Sexualität. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. V. Sexualleben, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 273–292, hier: 278 f.

¹⁰ Vgl. Sigmund Freud: Die Weiblichkeit 1973, S. 138f.

¹¹ Vgl. Sigmund Freud: Die Weiblichkeit 1973, S. 138f. und 144.

¹² Laut Freud sei dies entwicklungspsychologisch auf die Abwesenheit des Phallus und den daraus resultierenden Penisneid zurückzuführen: Demnach streben Frauen danach, diesen Mangel mit dem Schamhaar bzw. durch gewebtes und geflochtenes Gewebe zu bedecken, weshalb sie auf natürliche Weise dem Weben verbunden seien. Darüber hinaus seien sie nicht zur Sublimation tiefenstruktureller Affekte fähig, daher seien sie ansonsten vom Bereich der Technik und Technologie als maskulinem Feld ausgeschlossen. (Vgl. Sigmund Freud: Die Weiblichkeit 1973, S. 142.)

¹³ Aufgrund ihrer spezifischen psychischen Konflikte, die es ihnen erschwere, sexuelle Befriedigung zu erlangen, weisen Frauen nach Freud eine ausgeprägte Disposition zur Hysterie auf. Vgl. Sigmund Freud und Josef Breuer:

Weiblichkeit als Rätsel, das auch für die Psychoanalyse nicht lösbar, sondern nur im Zusammenhang psychosozialer Prozesse teilweise beschreibbar ist.¹⁴ Dies schreibt nicht nur die Mystifizierung des Weiblichen fort, sondern schließt Frauen als Subjekt vom Diskurs aus, in dem sie lediglich als Objekt des männlichen Subjekts repräsentiert sind.

2.1.2 Lacan und die symbolische Ordnung

Lacan entwickelt Freuds Konzepte der Psychoanalyse weiter, indem er z.B. den Ödipuskomplex von der Bindung an reale, familiäre Konstellationen löst und ihn in der Sphäre des Symbolischen positioniert. Während das Kind zunächst im Imaginären eine Einheit mit dem Körper der Mutter bildet und das eigene Selbst noch nicht erlebt, befindet es sich noch im vorsprachlichen, präödipalen Stadium, das durch „unmittelbare Triebbefriedigung und Wunscherfüllung“ geprägt ist.¹⁵ Das Spiegelstadium markiert den Beginn der Subjektkonstitution, in deren Prozess der Eintritt in die patriarchalische symbolische Ordnung vollzogen wird, was vor allem mit Spaltung, Trennung und Abgrenzung verbunden ist.¹⁶ Die anfängliche Identifikation mit dem Ideal-Ich innerhalb des Spiegelstadiums beruht auf der imaginierten idealen Ganzheit mit der Mutter, deren Verlust mit dem Erwerb der Sprache korreliert und zur Spaltung des Subjekts führt, die sowohl irreversibel als auch Voraussetzung für die Konstitution des Subjekts in der symbolischen Ordnung ist. Der Wunsch nach inzestuöser Vereinigung mit der Mutter wird durch ‚den großen Anderen‘ unterbunden, der selbst ein symbolisches Konstrukt ist und in der Realität durch verschiedene Instanzen und Institutionen repräsentiert werden kann, die im Namen des Vaters sprechen. Das Subjekt projiziert seine Sehnsucht nach der imaginären Ganzheit nun nach außen und definiert sich folglich sowohl durch Abgrenzung von dem als auch durch das Begehren des Anderen¹⁷, wobei Begehren grundsätzlich die Erfahrung einer Trennung des Subjekts vom Anderen voraussetzt. Die symbolische Ordnung, die durch sexuelle Differenz strukturiert ist, wird durch das patriarchalische Gesetz bzw. den Phallus als sinnstiftenden Signifikanten und Zeichen von Wissen und Macht bestimmt.¹⁸ Die Unterwerfung unter

Studien über Hysterie, Frankfurt am Main: Fischer 1970. Zur Hysterie als kulturelles Phänomen vgl. Elisabeth Bronfen: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin: Volk und Welt 1998.

¹⁴ Vgl. Sigmund Freud: Die Weiblichkeit 1973, S. 123f.

¹⁵ Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 126.

¹⁶ Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: Schriften I, 3., korrigierte Auflage, ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Übersetzt von Rodolphe Gasché et al., Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 61-70. [Orig.: Ecrits, Paris: Editions du Seuil 1966.]

¹⁷ Das Begehren des Subjekts ist stets auf das Andere gerichtet, dabei handelt es sich bei Lacan um „ein Begehren nach dem Begehren des Anderen, d.h. ein Begehren, das Objekt zu sein, das ein anderer begehrt, ein Begehren nach der Anerkennung durch den Anderen.“ (Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 128.)

¹⁸ Vgl. Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. In: Ders.: Schriften II, 3., korrigierte Auflage, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 119-132. [Orig.: Ecrits, Paris: Editions du Seuil 1966.]

das patriarchalische Gesetz bedeutet die Aufnahme in die symbolische Ordnung als Komplex aus Diskursen, sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Normen.

Feministische Theoretiker*innen stehen Lacan ambivalent gegenüber: Lacans Theorie ist stark poststrukturalistisch beeinflusst, seinen Fokus auf die sexuelle Differenz und die Subjektkonstitution verschiebt er im Unterschied zu Freud ins Symbolische, weshalb seine geschlechtlich konnotierten Kategorien nicht essentialistisch, sondern als symbolische Positionen zu verstehen sind, die prinzipiell verfügbar sind und unterschiedlich besetzt werden können.¹⁹ Seine Theorien wurden vielfach Gegenstand des feministischen Diskurses, dessen Auseinandersetzungen mit Lacan sowohl Kritik und Abgrenzung als auch Revision, Adaption, Neukonzeption und Weiterentwicklung umfassen. Obwohl Lacans Betrachtungen über Geschlecht als Parameter der Subjektwerdung symbolisch zu verstehen sind, basiert seine Theorie weiterhin auf der sexuellen Differenz als strukturierendem Prinzip. Kritisiert wird v.a. der Phallogozentrismus der symbolischen Ordnung, innerhalb derer Subjektivität ausschließlich männlich konzipiert ist, während er das Weibliche außerhalb der symbolischen Ordnung situiert und so letztlich auch im Sinne des ‚realen Geschlechts‘ erneut abwertet.²⁰ Dementsprechend differenziert Lacan zwischen der phallischen *jouissance* und der weiblichen *jouissance*. Die phallische *jouissance*, d.h. die männlich konnotierte Lust, die im Symbolischen und dem Linguistischen situiert ist, bleibt stets auf den Phallus als Signifikanten gerichtet und damit auf sich selbst bezogen. Die weibliche *jouissance* bzw. die *jouissance* des Anderen ist hingegen im Vorsymbolischen verortet und auf die körperliche Erfahrung bezogen und wird von Lacan als entgrenztes Genießen definiert. Sie kann Spuren des verdrängten Vorsymbolischen in Form gefühlter Empfindungen oder unterbewusster Bilder und Träume im Realen manifestieren, die sich sonst eigentlich der sprachlichen Artikulation und damit der symbolischen Ordnung entziehen.²¹

2.2 Dekonstruktion und Poststrukturalismus

2.2.1 Derrida und die Destabilisierung der binären Logik

Seit den 1980er Jahren ist der feministische und geschlechtertheoretische Diskurs stark von dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Einflüssen geprägt, als elementare Bezugs-

¹⁹ Es muss dabei allerdings auch berücksichtigt werden, dass die lebensweltlichen Verhältnisse (und damit auch Geschlechterrollen und -verhältnisse) von der symbolischen Ordnung hervorgebracht werden.

²⁰ Vgl. Matthias Bechem: Vom „anderen“ zum „Anderen“. Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus, Frankfurt am Main: Peter Lang 1988.

²¹ Vgl. Jacques Lacan: Vom Genuß, S. 7-18 sowie ebd.: Gott und das Genießen der Frau, S. 71-84, beides in: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XX (1972/73). Encore, 2. korrigierte Auflage., hgg. von Norbert Haas et al., Weinheim/Berlin 1991. [Orig.: Le Séminaire. Livre XX. Encore, Paris: Editions du Seuil 1975.] Vgl. auch Edith Seifert: Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.

größen können hier insbesondere Derrida und Foucault genannt werden. Derrida weist – ähnlich wie Lacan – auf den Logozentrismus (bzw. Phallogozentrismus) des westlichen Denkens hin, das auf der Hervorbringung von Dualismen wie Subjekt vs. Objekt, Logos vs. Körper, Kultur vs. Natur oder Mann vs. Frau basiert. Diese Binarität ist wiederum nicht nur durch feste Zuschreibungen, sondern auch durch hierarchisierende Abgrenzung charakterisiert, indem jeweils ein Element als normatives, ursprüngliches Zentrum gesetzt wird, während das zweite als abgeleitet und untergeordnet definiert, somit marginalisiert wird und primär als Kontrastfläche zur Abgrenzung fungiert. Derrida unterzieht diese Logik hierarchischer Opposition einer Kritik, in der er insbesondere die von Saussure als selbstverständlich angenommene stabile Beziehung von Signifikat und Signifikant zurückweist, die als strukturelles Prinzip stets auf ein festes Zentrum ausgerichtet sei und von der Prämisse eines transzendentalen Signifikats als absolute, außersprachliche Präsenz sowie eines transparenten Signifikanten ausgehe, der diese absolute Präsenz des Signifikats unmittelbar repräsentiert und zugänglich macht.²² Durch diese Vorstellung eines zentrierten, stabilen Systems werde das Spiel der Elemente in seiner Unberechenbarkeit begrenzt und unterdrückt.²³ Derrida setzt dieser Vorstellung das Konzept von Sprache als dezentrierte Struktur entgegen²⁴ und führt in diesem Kontext den Begriff der *différance* ein:²⁵ „Die *différance* ist das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der *Verräumlichung*, mittels derer sich Elemente aufeinander beziehen.“²⁶ Statt die lineare Verbindung eines Signifikanten zu seinem Signifikat, dessen absolute

²² Vgl. Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz, 2. Auflage. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 422-442. [Orig.: La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: Ders.: L'écriture et la différence, Paris: Seuil 1967, S. 409-428.]

²³ Vgl. Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen 1985, S. 422ff.

²⁴ Derrida weist in seiner Kritik am metaphysisch und strukturalistisch begründeten Diskurs jedoch zugleich darauf hin, dass das Ziel nicht in einer vollkommenen Auflösung dieses Systems bestehen kann, da auch der kritisch-subversive Diskurs sich der bereitgestellten Begriffe bedienen muss – so sei es „sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will“, vielmehr gehe es darum, sie kritisch zu dekonstruieren, indem „nur hier und da die Grenzen ihrer Brauchbarkeit“ angezeigt werden. (Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen 1985, S. 425 und 430. Hervorhebung im Original.)

²⁵ Vgl. Jacques Derrida: Die *différance*. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Erste vollständige deutsche Ausgabe, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 29-52. [Orig.: La différence. In: Marges de la philosophie, Paris: Minuit 1972, S. 1-30.]

²⁶ Jacques Derrida: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebinde, Guy Scarpetta, hg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger, Wien: Passagen 1986, S. 67f. Hervorhebung im Original. [Orig.: Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebinde, Guy Scarpetta, Paris: Minuit 1972.] Den Neologismus ‚*différance*‘ hat Derrida in Anlehnung an das phonetisch ununterscheidbare ‚*différence*‘ geschaffen. Dies spielt einerseits auf die ebenso unhör- und unsichtbaren differentiellen Prozesse an, die durch das Setzen scheinbar unverrückbarer Sinn- und Zeichenstrukturen verschleiert werden. Andererseits akzentuiert er damit ein Bedeutungsdefizit des Substantivs ‚*différance*‘ gegenüber dem Verb ‚*différer*‘. Das Verb eröffnet mit seiner doppelten Bedeutung des ‚sich Unterscheidens‘ sowie des ‚Verschiebens‘ sowohl eine räumliche als auch eine temporale Dimension des aktiven Verschiebens bzw. Verzögerns. Dieses Moment aktiver Unterscheidung geht mit dem Substantiv ‚*différence*‘ verloren und soll durch die künstliche Partizipialkonstruktion der ‚*différance*‘, die „zwischen dem Aktiv und dem Passiv

Präsenz er unverstellt vergegenwärtigt, bilden sich sowohl Signifikanten als auch Signifikate in einem entgrenzten Spiel der Differenzen stetig neu. Sowohl Signifikate als auch Sinn und Bedeutung erweisen sich folglich nicht als außersprachliche metaphysische Entitäten, sondern ebenfalls als relationale diskursive Effekte, Zeichen verweisen folglich in unabgeschlossenen Verweisungsketten auf andere Zeichen:

„Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes ‚Element‘ [...] aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. [...] Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren.“²⁷

Auch wenn Derrida sich in seinem früheren Werk nicht dezidiert mit der Kategorie Geschlecht beschäftigt, liefern seine theoretischen Vorarbeiten ein zentrales Fundament einer feministischen und genderorientierten Dekonstruktion, da sie oppositionelle Dichotomien wie die sexuelle Differenz als diskursiv produzierte Setzungen offenbaren, deren Begrenzungen wenn auch nicht vollkommen aufgelöst, so doch destabilisiert, dekonstruiert und verschoben werden können.²⁸ In seinem späterem Werk, insbesondere seit den 1970er Jahren, widmet sich Derrida auch explizit der sexuellen Differenz, nicht nur in Form weiterer kritischer Relektüren²⁹, sondern auch durch die Einführung geschlechtsbezogener Termini wie der Dissemination sowie des Hymens.³⁰

oszilliert“ wiederhergestellt werden. (Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 138.) Die Verräumlichung der *différance* ist folglich „die zugleich aktive und passive Herstellung der Intervalle, ohne die die ‚vollen‘ Ausdrücke nicht bezeichnen, nicht funktionieren würden (das *a* der *différance* weist auf jene Unentschiedenheit in bezug auf die Aktivität oder Passivität und auf das, was sich noch nicht von diesem Gegensatz her bestimmen und in diesen Gegensatz einordnen läßt).“ (Jacques Derrida: Positionen 1986., S. 68.)

²⁷ Jacques Derrida: Positionen 1986, S. 66f. Bei Derrida verkörpert das Signifikat nicht mehr eine absolute Präsenz, sondern erhält nun auch zeichenhaften Verweisungscharakter, was es selbst in die Position eines Signifikanten bringt (wobei es sich allerdings nicht um eine vollkommene Austauschbarkeit von Signifikant und Signifikat handelt): „Es gibt also keine Phänomenalität, welche das Zeichen oder den Repräsentanten reduziert, um schließlich das bezeichnete Ding im Glanz seiner Präsenz erstrahlen zu lassen. Das sogenannte ‚Ding selbst‘ ist immer schon ein *representamen*, das der Einfältigkeit der intuitiven Evidenz entzogen ist. Das *representamen* kann nur funktionieren, indem es einen *Interpretanten* hervorbringt, welcher seinerseits zum Zeichen wird und so ad infinitum. Die Identität des Signifikats mit sich selbst verbirgt und verschiebt sich unaufhörlich.“ (Jacques Derrida: Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 86. Hervorhebungen im Original.) [Orig.: De la grammatologie, Paris: Minuit 1967.]

²⁸ Vgl. hierzu Nancy Holland (Hg.): Feminist Interpretations of Jacques Derrida, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press 1997.

²⁹ Vgl. u.a. Jacques Derrida: Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand, 2. durchges. Aufl., herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 2005. [Orig.: Geschlecht I. Différance sexuelle, différence ontologique. La main de Heidegger (Geschlecht II). In: Ders.: Psyché. Invention de l'autre, Paris: Galilée 1987.]

³⁰ Der Terminus der Dissemination beschreibt nach Derrida analog zum Konzept der *différance* über die Grenzen einer diskursiv regulierten Polysemie hinaus die entgrenzte und unendliche Ausbreitung und Verbreitung von Sinn in der Literatur, die nicht mehr auf eine einheitliche Interpretationsgrundlage reduziert werden kann. In seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Mallarmés verwendet Derrida außerdem das mit der weiblichen Körperlichkeit assoziierte Hymen, um das mimetische Verhältnis von Kunst und Wahrheit, aber auch die Geschlechterdifferenz als unentscheidbares ‚Zwischen‘ zu definieren, das nicht auf eindeutige Positionen festgeschrieben

2.2.2 Foucault und die Macht der Norm

Die Bedeutung Foucaults für den Genderdiskurs liegt vor allem im Erkenntnisgewinn seiner Untersuchung der Korrelationen von Macht, Wissen, Diskurs, Norm(alisierung) und Subjektivität. Bereits in seiner Antrittsvorlesung *Die Ordnung des Diskurses* im Jahr 1970 behandelt er den Diskurs weit über eine primär linguistisch ausgerichtete Perspektive hinaus als komplexes System aus diversen Strategien und Mechanismen, die bedingen, „daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“³¹ In der Weiterentwicklung seiner Thesen begreift Foucault auch Macht zunehmend als komplexes Gefüge, das nicht über die Repression einzelner mächtiger Akteur*innen entsteht, die ‚von oben‘ auf Individuen einwirken und sie unterdrücken, sondern sich als System aus verschiedenen Kräften, institutionellen und diskursiven Praktiken konstituiert, in dem Macht sich fortwährend (re-)produziert und auch ihre Subjekte erst als solche hervorgebracht werden. Foucaults Ansatz, der Macht relational, dynamisch und genealogisch definiert, erwies sich als äußerst fruchtbar für den feministischen Diskurs, wo er z.B. von Butler und de Lauretis aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Er erwies sich insbesondere

„als ein entscheidender Schlüssel für die Analyse patriarchaler und heterosexueller Machtregime [...]. Während die klassische Strukturanalyse dazu tendiert, die bestehende Ordnung als gegeben vorauszusetzen, unterstreicht die kritische Genealogie Foucaults nicht nur die Gewordenheit der Subjekte, sondern auch die Historizität und Kontingenz jener institutionellen und diskursiven Mechanismen und Machtstrukturen, durch die Subjekte allererst geformt und hervorgebracht werden. Kann gezeigt werden, dass diese Strukturen

werden kann. Das Hymen steht etymologisch in Beziehung zum Netz, zum Gewebe und zur Textualität und oszilliert zwischen gegensätzlich angelegten Konzepten wie dem Innen und Außen (im biologischen Sinne bereits zwischen dem Innen und Außen des weiblichen Körpers). (Vgl. Jacques Derrida: *Dissemination*. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 1995, S. 236f. [Orig.: *La dissémination*, Paris: Seuil 1972.]) Im feministischen Diskurs wird der Begriff des Hymens z.T. äußerst kritisch gesehen, da er stark biologisch konnotiert ist, „Gefahr läuft, ‚die Frau‘ als Metapher der Unentscheidbarkeit zu vereinnahmen“ und beide Termini der *Dissemination* und des Hymens in ihrer Bezogenheit erneut geschlechtsassoziierte Muster reproduzieren, deren metaphysische Grundlage Derrida eigentlich zu dekonstruieren sucht. (Nanna Heidenreich: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: transcript 2015, S. 279 und vgl. 279f. Vgl. u.a. auch Urs Schällibaum: *Geschlechterdifferenz und Ambivalenz. Ein Vergleich zwischen Luce Irigaray und Jacques Derrida*, Wien: Passagen 1991; Bettine Menke: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition – das Denken der Geschlechterdifferenz*. Derrida. In: *Verwirrung der Geschlechter. Dekonstruktion und Feminismus*, hg. von Erika Haas, München: Profil 1995, S. 35-71 sowie Anna Babka: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*, Wien: Passagen 2002.)

³¹ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, 14. erweiterte Auflage Frankfurt am Main: Fischer 2017, S. 10f. [Orig.: *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard 1972.] Die Regulation des Diskurses erfolge dabei durch Ausschließungen (z.B. des Wahnsinnigen oder Verbotenen), durch interne Kontrollmechanismen sowie durch Selektion und „Verknappung [...] der sprechenden Subjekte“, indem den Individuen Regeln auferlegt werden und der Zugang zu den Diskursen reglementiert wird. (Ebd., S. 26.)

und Mechanismen nicht a priori gegeben, sondern historisch gewachsen sind, so können sie auch in Frage gestellt und als veränderbar ausgewiesen werden.“³²

Verschiedene Instanzen und Kontrollmechanismen bilden sich heraus, um diverse Aspekte der Subjektivierung zu regulieren und Normabweichungen zu sanktionieren.³³ In seinem Werk *Wahnsinn und Gesellschaft*, erschienen im französischen Original 1961, argumentiert Foucault beispielsweise, dass Wahnsinn und Vernunft nicht als solche existieren, sondern im Zeitalter der Aufklärung erst durch „die Zäsur, welche die Distanz zwischen Vernunft und Nicht-Vernunft herstellt“³⁴ diskursiv konstituiert werden. „Die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des achtzehnten Jahrhunderts trifft die Feststellung eines abgebrochenen Dialogs“³⁵, da sie eine diskursive Marginalisierung dessen praktiziert, was als ‚wahnsinnig‘ oder nicht-vernünftig produziert und gefasst wurde – dies impliziert zugleich eine identitätsstiftende Normalisierung der ‚Vernunft‘, eine Denormalisierung des ‚Wahnsinns‘ als Grenzüberschreitung³⁶ und eine Institutionalisierung der Psychiatrie. deren Ursache und Effekt der verstummte Dialog ist.³⁷ Neben der Psychiatrie spielt in diesem Kontext auch das Gefängnis eine zentrale Rolle, so untersucht Foucault in dem im Original erstmals 1975 publizierten *Überwachen und Strafen* die *Geburt des Gefängnisses* als Etablierung institutionalisierter Sanktionierung und moderner Bestrafungsstrukturen. Dabei betont er, dass dieses „Strafsystem der Norm“ [...] weder in seinen Grundlagen noch in seinen Wirkungsweisen auf das traditionelle Strafsystem des Gesetzes zu reduzieren“³⁸, sondern im Rahmen der komplexe Dynamik von Macht- und Normalisierungstechnologien zu verorten ist³⁹, die sich in „dieser Mikro-Ökonomie

³² Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 119.

³³ Auf die räumliche Dimension als Orte des Abweichenden oder des Anderen bei Foucault wird im Zusammenhang mit seinem Konzept der Heterotopie in Kapitel 3.7. eingegangen.

³⁴ Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 7. [Orig.: *Histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon 1961.]

³⁵ Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* 1969, S. 8.

³⁶ So konstatiert Foucault über die identitätsstiftende Bedeutung von Grenzziehung und Ausgrenzung: „Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben – dieser obskuren Gesten, die, sobald sie ausgeführt, notwendigerweise schon vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagt diese geschaffene Leere, dieser freie Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel [sic!] über sie aus wie über ihre Werte, denn ihre Werte erhält und wahrt sie in der Kontinuität der Geschichte; aber in dem Gebiet, von dem wir reden wollen, trifft sie ihre entscheidende Wahl. Sie vollzieht darin die Abgrenzung, die ihr den Ausdruck ihrer Positivität verleiht.“ (Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* 1969, S. 9.) Im Laufe seiner chronologischen Entwicklung vollziehen sich in Foucaults Werk Akzentverschiebungen, worauf in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden kann. So ändert er z.T. seine Perspektive und reformuliert bzw. revidiert frühere Ansätze – gegenüber dem hier beschriebenen Akt der Grenzziehung tritt beispielsweise der Archäologie-Begriff stärker in den Vordergrund. Vgl. hierzu Rudolf Brandmeyer: *Wahnsinn*. In: Michel Foucault. *Eine Einführung in sein Denken*, hg. von Marcus S. Kleiner, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2001, S. 40-59, hier S. 40f.

³⁷ Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* 1969, S. 8.

³⁸ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 236. [Orig.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Edition Gallimard 1975.]

³⁹ So habe die Disziplinarstrafe nach Foucault „die Aufgabe, Abweichungen zu reduzieren. Sie ist darum wesentlich *korrigierend*. [...] In der Disziplin ist die Bestrafung nur ein Element innerhalb eines Systems von Vergütung

einer pausenlosen Justiz⁴⁰ und ihren normierenden Praktiken der Hierarchisierung, Bewertung, Sanktionierung, Belohnung und Differenzierung artikuliert.⁴¹ Es wird erneut deutlich, dass Foucault Macht nicht als explizite, äußere Repression definiert, wenn er in seinen Ausführungen die „Internalisierung gewaltsamer Disziplinierungs- und Normierungstechniken“⁴² thematisiert, die auf „[d]ie Existenz zahlreicher Techniken und Institutionen, die der Messung, Kontrolle und Besserung der Anormalen dienen“⁴³, zurückzuführen sei und die er als ‚Panoptismus‘ bezeichnet. Dabei nimmt er Bezug auf Benthams im 18. Jahrhundert entworfenes Panopticon, ein architektonisches Modell für den Bau von Strafanstalten oder Fabriken, in dem durch einen zentralen Wachturm die Kontrolle vieler umliegend positionierten Insass*innen oder Arbeiter*innen gleichzeitig möglich ist⁴⁴ und das über die Hierarchisierung von Blicken funktioniert, die den*die Wächter*in als sehende Instanz, den Blick der Insass*innen hingegen als eingeschränkt und machtlos markiert. Bezogen auf eine nach Bentham’schen Prinzipien konstruierte Strafanstalt konstatiert Foucault: „Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar. Die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen, ohne Unterlaß zu sehen und zugleich zu erkennen.“⁴⁵ Dies führt zu einem Zustand, der nicht nur Maßnahmen expliziter Bestrafung oder Gewaltausübung, sondern auch die Überwachung, d.h. innerhalb der Modell-Anordnung die tatsächliche Besetzung des Wachturms, überflüssig macht, da Machtstrukturen und Kontrolle zunehmend internalisiert werden. Die Hauptwirkung des Panopticons sei folglich

„die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt. Die Wirkung der Überwachung ‚ist permanent, auch wenn ihre Durchführung sporadisch ist‘; [...] der architektonische Apparat ist eine Maschine, die ein Machtverhältnis schaffen und aufrecht erhalten

und Sanktion, von Dressur und Besserung.“ (Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 232. Hervorhebung im Original.)

⁴⁰ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 234.

⁴¹ Die Praxis der Hierarchisierung und Differenzierung spiele nach Foucault eine zentrale Rolle: „Im System der Disziplinarmacht zielt die Kunst der Bestrafung nicht auf Sühne und auch nicht eigentlich auf die Unterdrückung eines Vergehens ab. [...] Die Fähigkeiten, das Niveau, die ‚Natur‘ der Individuen werden quantifiziert und in Werten hierarchisiert. Hand in Hand mit dieser ‚wertenden‘ Messung geht der Zwang zur Einhaltung einer Konformität. Als Unterschied zu allen übrigen Unterschieden wird schließlich die äußere Grenze gegenüber dem Anormalen gezogen [...]. Das lückenlose Strafsystem, das alle Punkte und alle Augenblicke der Disziplinaranstalten erfaßt und kontrolliert, wirkt vergleichend, differenzierend, hierarchisierend, homogenisierend, ausschließend. Es wirkt *normend, normierend, normalisierend*.“ (Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 236. Hervorhebungen im Original.)

⁴² Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 120.

⁴³ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 256.

⁴⁴ Vgl. Jeremy Bentham: The Rationale of Punishment, London: Robert Heward 1830 sowie ebd.: Panopticon; Or, The Inspection House. Containing The Idea of a New Principle of Construction applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection [...]. In: Ders.: Works, Bd. IV, hg. von John Bowring, Edinburgh/London: William Tait 1843, S. 37-172. Für eine ausführlichere Erläuterung des Zusammenhangs von Benthams Modell und Foucaults Theorie vgl. Burkhardt Wolf: Art. ‚Panoptismus‘. In: Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, hgg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Unter Mitarbeit von Elke Reinhardt-Becker, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 279-284.

⁴⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 257.

kann, welches vom Machtausübenden unabhängig ist; die Häftlinge sind Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen.“⁴⁶

Macht werde auf diese Weise „automatisiert und entindividualisiert“⁴⁷ und es habe „wenig Bedeutung, wer die Macht ausübt“⁴⁸, da sie nicht primär an Personen gebunden, sondern als gesellschaftliches Dispositiv komplexer Strukturmechanismen zu verstehen ist, in dem die Produktion spezifischer Machtverhältnisse sowie ihrer Subjekte und Objekte zugleich als Prozess und Effekt ihrer eigenen Konstitution fungieren. So vollzieht sich eine enorme Effizienzsteigerung der Machttechnologien, da „die Macht ohne Unterbrechung bis in die elementarsten und feinsten Bestandteile der Gesellschaft eindringen kann“⁴⁹. Die Subjekte etablieren Praktiken stetiger Selbstbeobachtung und -regulation: „Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“⁵⁰ Der Panoptismus etabliert sich nach Foucault durch eine Transformation der Gesellschaft im 19. Jahrhundert, die Überwachung über die verorteten Institutionen und zeitlichen Ausnahmezustände hinaus zum Normalzustand sowie zur generellen sozio-kulturellen Disposition ausweitet und zum gesamtgesellschaftlichen, alles durchdringenden Strukturprinzip erhebt. Es gehe darum, „wie man die Disziplinen [im Sinne disziplinierender Strategien, Anm. d. Verf.] [...] im gesamten Gesellschaftskörper wirken lassen kann“⁵¹ und „aus diesen Disziplinen ein die Gesamtgesellschaft lückenlos überwachendes und durchdringendes Netzwerk zu machen“⁵². Dabei ermögliche „die Disziplinarfunktion der Macht“⁵³ effizient und allumfassend „eine infinitesimale Verteilung der Machtbeziehungen“⁵⁴, in der „das Individuum [...] dank einer Taktik der Kräfte und der Körper sorgfältig fabriziert“⁵⁵ wird, und fungiert als „Subjektivierungs/Unterwerfungsinstrument“⁵⁶.

Es liegt nahe, dass Foucaults Theorie von Macht, Wissen und Subjektivierung aus feministischer und genderorientierter Perspektive gewinnbringend für die Analyse von Dispositiven der

⁴⁶ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 258.

⁴⁷ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 258.

⁴⁸ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 258.

⁴⁹ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 267.

⁵⁰ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 260.

⁵¹ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 268. Foucault definiert Disziplinen als „Techniken [...], die das Ordnen menschlicher Vielfältigkeit sicherstellen sollen.“ (Ebd., S. 279f.) Damit treten die Disziplinen „über die Schwelle der ‚Technologie‘.“ (Ebd., S. 287.)

⁵² Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 268. Foucault konstatiert, dass „[das] Panopticon [...] die Formel für diese Verallgemeinerung“ liefere: „Es programmiert auf der Ebene eines einfachen und leicht zu übertragenden Mechanismus das elementare Funktionieren einer von Disziplinarmechanismen vollständig durchsetzten Gesellschaft.“ (Ebd.)

⁵³ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 277.

⁵⁴ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 277.

⁵⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 279.

⁵⁶ Michel Foucault: Überwachen und Strafen 1994, S. 287.

Normalisierung, Regulation und diskursiver Produktion von Geschlecht bzw. sexueller Differenz genutzt werden kann. Äußerst relevant ist in diesem Kontext auch sein Werk *Sexualität und Wahrheit*, im französischen Original erstveröffentlicht im Jahr 1976. Ausgangspunkt ist hier erneut seine Zurückweisung eines rein repressiven zugunsten eines produktiven Machtverständnisses. Foucault argumentiert insbesondere gegen die verbreitete ‚Repressionshypothese‘, nach der das viktorianisch-bürgerliche Zeitalter im 18. und 19. Jahrhundert die Unterdrückung, Verdrängung und Verschweigen der Sexualität begründet habe.⁵⁷ Vielmehr geht er von einer produktiven Korrelation von Macht, Sexualität und Wissen aus. So sei die Sexualität nicht nur Teil „einer allgemeinen Ökonomie der Diskurse“⁵⁸, sondern die diskursive Machtökonomie habe sich gerade über die Sexualität hohem Maße verbreitet und durch die „Diskursivierung“ des Sexes⁵⁹ auch den Sex selbst als sozio-diskursives Epizentrum der westlichen Gesellschaft vermehrt und ausdifferenziert. Foucault leugnet dabei nicht das Wirken von Verdrängung, Ausschließungsmechanismen oder Tabuisierung, doch seien diese gerade nicht mit einer Unterdrückung des Sexes selbst zu verwechseln, sondern vielmehr Indiz und Effekt seiner gesteigerten Diskursivierung.⁶⁰ Über diverse Kanäle, Diskurse und Technologien gelinge es der Macht, „bis in die winzigsten und individuellsten Verhaltensweisen vorzudringen, [...] die seltenen und unscheinbaren Formen der Lust zu erreichen“⁶¹ und die alltägliche Lust zu durchdringen und zu kontrollieren. Diese Wirkungsweisen können sowohl „als Verweigerung, Absperrung und Disqualifizierung auftreten [...], aber auch als Anreizung und Intensivierung“⁶², die Sexualität sei folglich eingebunden in „die ‚polymorphen Techniken der Macht‘“⁶³. Foucault argumentiert, die westliche Kultur habe „einen Apparat zur Produktion von Diskursen über den Sex installiert, zur Produktion von immer mehr Diskursen, denen es gelang zu funktionierenden und wirksamen Momenten seiner Ökonomie zu werden.“⁶⁴ Die stetige Animation, über den eigenen Sex zu sprechen, wirkt auf das Begehren selbst zurück⁶⁵, und der diskursive Apparat produziert die Sexualität als Gegenstand der „Analyse, Buchführung, Klassifizierung

⁵⁷ Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 11ff. [Orig.: *Histoire de la sexualité*, I: *La volonté de savoir*, Paris Editions Gallimard 1976.]

⁵⁸ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 18.

⁵⁹ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 19.

⁶⁰ So komme es primär nicht darauf an, ob über den Sex leugnend oder mit Verboten gesprochen oder ob er anerkannt und bestätigt werde, „vielmehr interessiert uns, daß man davon spricht, wer davon spricht, interessieren uns die Orte und Gesichtspunkte, von denen aus man spricht, die Institutionen, die zum Sprechen anreizen und das Gesagte speichern und verbreiten [...]“ (Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 19. Hervorhebung im Original.)

⁶¹ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 19.

⁶² Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 19.

⁶³ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 19.

⁶⁴ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 29.

⁶⁵ Foucault sieht das Begehren durch die Diskursivierung des Sexes und seiner Verschränkung mit Macht und Wissen Prozessen der „Verschiebung, Verstärkung, Rückwirkung und Modifizierung“ unterzogen. (Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 29.)

und Spezifizierung, in Form quantitativer oder kausaler Untersuchungen.“⁶⁶ Statt einer Unterdrückung des Sexes wird er durch diskursive Strategien operationalisiert, verwaltet und somit in vielfältigen Variationen erst hergestellt, darüber hinaus fungiert der Sexualitäts-Diskurs auch als Vektor und vermittelnde Schnittstelle in den verzweigten Relationen von Wissen, Machttechnologien und diskursiven Instanzen wie Politik, Ökonomie, Medizin, Biologie oder Rechtsprechung. So differenziert Foucault einerseits die bereits erläuterte Disziplinarmacht, die den menschlichen Körper kontrolliert, und andererseits die Bio-Politik bzw. Bio-Macht, die auf der Ebene der Bevölkerung ihre „Fortpflanzung, die Geburten- und die Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer [...] [und] die Langlebigkeit mit all ihren Variationsbedingungen“⁶⁷ reguliert. Dies seien die „beiden Pole, um die herum sich die Macht zum Leben organisiert hat [...], deren höchste Funktion nicht mehr das Töten, sondern die vollständige Durchsetzung des Lebens ist“⁶⁸ und deren relationale Beziehungen an den Achsen des Sexualitäts-Diskurses entlang strukturiert sind. Die Mechanismen der Diskursivierung in Form von medizinischer Beobachtung, ökonomischer Klassifizierung oder juristischer Regulierung verdichten sich räumlich an Orten wie Psychiatrien, Gefängnissen, Schulen oder Gerichten. Die Vermehrung und Potenzierung des Sexualitäts-Diskurses erfolgt dabei auch durch die Strategie der „Einpflanzung von ‚Perversionen‘“⁶⁹: Zwar bleibt die traditionelle Ehe das normative und hegemoniale Modell legitimer, institutionalisierter Sexualität, mit dem 18. Jahrhundert beginnt aber nach Foucault eine Verschiebung des Fokus von der monogamen, heteronormativen Ehe auf die „peripheren Sexualitäten“⁷⁰, die nun wahrgenommen, differenziert und akribisch befragt werden. Dies führe zu „einer *Einkörperung der Perversionen* und einer neuen *Spezifizierung der Individuen*.“⁷¹ Zum einen impliziert dies, im Diskurs Praktiken überhaupt als normkonform und normabweichend zu identifizieren bzw. sie entsprechend differenzieren. Darüber hinaus bedeutet dies aber vor allem, mit dem Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert periphere Sexualitäten nicht von der Handlung, d.h. vom Akt der Grenzübertretung her, sondern auf ihr Subjekt hin zu denken. So konstatiert Foucault: „Man darf nicht vergessen, daß die psychologische, psychiatrische und medizinische Kategorie der Homosexualität sich an dem Tag konstituiert hat, wo man sie [...] weniger nach einem Typ von sexuellen Beziehungen als nach einer bestimmten Qualität sexuellen Empfindens, einer bestimmten Weise der innerlichen Verkehrung des Männlichen und des Weiblichen charakterisiert hat.“⁷² Die Sanktionierung der Normabweichung mag sich auch über das 19. Jahrhundert hinaus noch fortschreiben,

⁶⁶ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 29.

⁶⁷ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 135.

⁶⁸ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 135.

⁶⁹ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 41.

⁷⁰ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 43.

⁷¹ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 47. Hervorhebungen im Original.

⁷² Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 47.

aber die Perspektive verändert sich: Galt die Person, die das Gebot heteronormativer Sexualität übertrat, zuvor als ‚gestrauchelt‘, wird sie nun zur ‚Spezies‘, zum homosexuellen Subjekt, zum Individuum, dessen Körper eine spezifische Sexualität eingeschrieben wird, die als nicht hegemonial klassifiziert wird.⁷³ Der weit verzweigte diskursive Macht-Apparat erfasst und produziert Subjekte in ihrem Bezug zur Sexualität, und in diesem Bezug begreifen sich Subjekte auch selbst als solche. Damit erfasst Foucault Sexualität als elementares Feld der Subjektivierung, der Selbsterkenntnis und der Technologien des Selbst. Individuen konstituieren sich in Relation zu Sexualität und Begehren, sie entwerfen sich selbst als Sexualsubjekte und werden als solche produziert:

„Wir haben uns unter das Zeichen des Sexes gestellt, [...] unter das einer Logik des Sexes. Man sollte sich nicht täuschen: unterhalb der großen Serie binärer Oppositionen (Körper – Seele, Fleisch – Geist, Instinkt – Vernunft, Triebe – Bewußtsein), die den Sex auf eine rein vernunftlose Mechanik zu beziehen scheinen, hat das Abendland nicht nur und nicht in erster Linie den Sex einem Rationalitätsfeld zugeschlagen [...], sondern uns nahezu vollständig – uns, unseren Körper, unsere Seele, unsere Individualität, unsere Geschichte – unter das Zeichen einer Logik der Begierde und des Begehrens geraten lassen. Künftig dient sie uns als Universalschlüssel, wenn es darum geht zu wissen, wer wir sind.“⁷⁴

Foucault befasst sich hier nicht dezidiert mit *gender* als der sozialen Konstruktion von Geschlecht bzw. Geschlechterrollen, dennoch handelt es sich insbesondere beim ersten Band der Schriftenreihe *Sexualität und Wahrheit* um einen der „Gründungstexte der der Gender- und Queer-Theorie, insofern er den vergeschlechtlichten Körper historisiert und als soziokulturelles Produkt eines Sexualitätsdispositivs lesbar macht, das Wissen und Macht, Diskurse, Institutionen und soziale Praktiken miteinander verknüpft.“⁷⁵ Als Vermittler dieser komplexen Prozesse von Macht, Wissen und Subjektivität fungieren nach Foucault sogenannte Techniken oder Technologien, die er zunächst in vier Grundtypen differenziert:

„1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die uns gestatten, mit Zeichen, Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sie so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“⁷⁶

In seinem späteren Werk rückte Foucault insbesondere die Technologien der Macht und Technologien des Selbst in den Fokus. Für die vorliegenden Untersuchungen ist sein Technologie-

⁷³ Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 47.

⁷⁴ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen* 1977, S. 79f.

⁷⁵ Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 122.

⁷⁶ Michel Foucault: *Technologien des Selbst*. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Martin Saar. Übersetzt von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 289. [Texte im Orig. erschienen in der vierbändigen Ausgabe *Dits et Écrits*, Paris: Éditions Gallimard 1994.]

Begriff auch aufgrund seiner semantisch-terminologischen Doppeldeutigkeit interessant, da verschiedenste Mechanismen (wie auch die Macht als solche) als Technologien aufgefasst werden können. Für die untersuchten Technikutopien/-dystopien stellt sich also die Frage, inwieweit die dargestellten technischen Nova auch metaphorisch als Technologien des Geschlechts fungieren bzw. inwiefern sie in der Narration mit symbolischen Geschlechtertechnologien korrelieren.⁷⁷ Im dynamischen Zusammenspiel aus Technologien der Macht und Selbsttechniken konstituiert sich der Subjektivierungsprozess, der zugleich auch als Normierungs- und Normalisierungsprozess zu verstehen ist, in dem das Subjekt als solches hervorgebracht wird und sich auch selbst im Konsens mit herrschenden Normen entwirft.⁷⁸

2.2.3 Poststrukturalistische Theorien der sexuellen Differenz

Die Ansätze von Derrida und Lacan wurden insbesondere von Kristeva, Cixous und Irigaray aufgegriffen, die jeweils poststrukturalistische Theorien sexueller Differenz formulierten. Dabei rückt insbesondere die Frage der Möglichkeit eines weiblichen Schreibens und Sprechens innerhalb eines männlich geprägten Bedeutungs- und Zeichensystems in den Fokus, die mit den Konzepten und „Begriffen der *écriture féminine* (Cixous), des *parler femme* (Irigaray) oder des *Semiotischen* (Kristeva) [...] ausgelotet“⁷⁹ wird. Kristeva entwickelt ihre Theorie in Anlehnung an die von Lacan gesetzte Prämisse einer analogen Struktur des Linguistischen und des Unterbewussten und geht ebenfalls von einer symbolischen Ordnung aus, die unter dem Gesetz des Vaters steht. Wo Lacan allerdings von der Trennung von Imaginärem und Symbolischen ausgeht und damit eine in sich geschlossene phallogozentristische Bedeutungsökonomie bestätigt, setzt Kristeva durch die Einführung ihres Konzepts des Semiotischen, das sie mit der Mutter und dem Weiblichen verbindet, neue Akzente. Auch Kristeva positioniert die erlebte Einheit des Kindes mit der Mutter in der präödpalen und präsymbolischen Phase und betrachtet das Spiegelstadium als Beginn des Prozesses der Subjektkonstitution und des Eintritts in die symbolische Ordnung. Dabei geht das Semiotische bei Kristeva allerdings über einen rein präödpalen Status hinaus, d.h. es existiert nicht nur vor, sondern auch gleichzeitig mit der symbolischen Ordnung und wirkt in ihr fort. Mit dem Terminus des Semiotischen verdeutlicht Kristeva, dass das Weibliche zwar verdrängt wird, aber trotzdem an der Sprache und der Bedeutungsproduktion beteiligt ist, worin sie sich in ihrem Konzept von Lacan unterscheidet. Zwar müsse das Semiotische nach Kristeva letztlich an das Symbolische gebunden bleiben

⁷⁷ Besonders deutlich tritt dieser Aspekt z.B. in der intermedialen Analyse von *Der Report der Magd* oder bei der Fallstudie zu *The Circle* zutage. Vgl. Kapitel 6.1. zu sozialen Technikutopien und -dystopien.

⁷⁸ Die Schnittstellen von Machttechnologien, d.h. „den Technologien der Beherrschung anderer“, und den „Technologien des Selbst“ bezeichnet Foucault als „Gouvernementalität“. (Michel Foucault: *Technologien des Selbst* 2007, S. 289.)

⁷⁹ Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 31.

und könne die symbolische Ordnung nicht aufheben⁸⁰, es existiere und wirke aber (z.B. in Form der poetischen Sprache) als subversive, destabilisierende und erneuernde Kraft und trage so zur Konstitution von Sinn bei.

Der Ausschluss des Weiblichen aus der symbolischen Ordnung und damit seine Gebundenheit an ein Signifikations- und Bedeutungssystem, in dem es selbst nicht repräsentiert bzw. repräsentierbar ist, bildet auch einen zentralen Ausgangspunkt der Auseinandersetzung bei Cixous und Irigaray. In der Tradition Derridas reflektiert Cixous kritisch die Voraussetzungen einer logozentristischen bzw. phallogozentristischen Ordnung, die durch Binarität strukturiert ist. Die sexuelle Differenz mit ihrer Aufwertung des Männlichen und der Marginalisierung des Weiblichen identifiziert sie dabei als zentrale sinnstiftende Opposition, die sich in mannigfaltigen Dichotomien und Hierarchisierungen reproduziert. Vor diesem Hintergrund erforscht sie die Bedingungen und Möglichkeiten der *écriture féminine*, eines weiblichen Schreibens und Sprechens: Während die Frau durch einen männlichen Diskurs definiert und damit ihrer selbst und ihres Körpers entfremdet ist, kann sie sich in der *écriture féminine* das Weibliche in seiner entgrenzten Vielheit erschreiben und aus der phallogozentristischen Ordnung bzw. ihrer Begrenzung ausbrechen.⁸¹ Dabei geht es gerade nicht um die Konstitution eines weiblichen Selbst oder Prozesse der Identitätsstiftung, da die Festschreibung weiblicher Identität im patriarchalen Diskurs und Dichotomien wie das Selbst vs. das Andere aufgelöst werden sollen. Der männlichen (Bedeutungs-)Ökonomie der ‚Erhaltung‘, der Abgrenzung, Selbstaufwertung und Hierarchisierung stellt Cixous eine weibliche libidinöse Ökonomie der ‚Verausgabung‘, der Selbstlosigkeit, Offenheit, der Freigiebigkeit und des Mütterlichen gegenüber.⁸² Während das Semiotische bei Kristeva noch im Symbolischen lokalisiert bleiben muss, da es sich letztlich nur durch das Symbolische artikulieren kann, stellt Cixous‘ Konzeption der *écriture féminine* und der weiblichen Ökonomie der Verausgabung ein Aufbrechen und Überschreiten des patriarchalen Diskurses in Aussicht, weshalb ihr Werk wiederholt in Bezug zum feministischen Utopismus gestellt wurde.⁸³

⁸⁰ Eine ausschließliche Identifikation mit dem präödpalen, semiotischen Mütterlich-Weiblichen führe laut Kristeva aus psychoanalytischer Perspektive in den Wahnsinn. So resümiert sie: „Eine Frau hat nichts zu lachen, wenn die symbolische Ordnung zusammenbricht.“ (Julia Kristeva: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China, Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1982, S. 257. [Orig.: Des Chinoises, Paris: Edition Des Femmes 1974.]

⁸¹ Vgl. Hélène Cixous: Schreiben, Feminität, Veränderung. In: alternative, Nr. 108/109, 1976, S. 134-147. [Dt. Übersetzung im Auszug aus dem Orig.: Ebd. und Catherine Clément: La jeune née, Paris: Union Générale d’Éditions 1975.] Vgl. auch dies.: Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Herausgegeben von Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, Wien: Passagen 2013. [Orig.: Le rire de la méduse. In: L’Arc, Nr. 61, 1975, S. 39-54.]

⁸² Vgl. Hélène Cixous: Weiblichkeit in der Schrift. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Duffner, Berlin: Merve 1980.

⁸³ Cixous fordert dementsprechend: „Die Frau muß sich schreiben, denn das Erfinden eines neuen aufständischen Schreibens läßt sie im Augenblick ihrer Befreiung die notwendigen Brüche und Veränderungen ihrer Geschichte vollziehen.“ (Hélène Cixous: Schreiben, Feminität, Veränderung 1976, S. 147.)

Bei Irigarays *parler femme* handelt es sich ebenfalls um ein Schreiben und Sprechen jenseits der Grenzen des phallogozentrischen Diskurses, der auf Ausschließung und Verdrängung des Anderen basiert und in dem es „für das ‚Weibliche‘ keinen möglichen Ort gibt, es sei denn den traditionellen des Verdrängten, des Zensurierten aus der Fassung“⁸⁴. Im Gegensatz zu Cixous, die von einer grundsätzlichen Bisexualität des Subjekts ausgeht⁸⁵ und ihre *écriture féminine* nicht an den sexuellen Geschlechtskörper bindet, sondern für alle Geschlechter verfügbar macht, ist Irigarays *parler femme* eine spezifisch weibliche Schreib- und Sprechweise, die in unmittelbarer Verbindung zum biologischen Körper der Frau steht, sich der logischen, reduzierenden und ein- bzw. ausgrenzenden Struktur des patriarchalischen Diskurses entzieht und ihn stattdessen durch alogische Heterogenität, Wiederholungen, Verdoppelungen und diffuse Mehr- bzw. Uneindeutigkeit subvertiert.⁸⁶ In ihrem Werk unternimmt Irigaray eine dekonstruierende Relektüre kanonischer Texte westlicher Theorie und kritisiert dabei insbesondere Freuds Ausführungen zur sexuellen Differenz, die Irigaray als ‚Geschlechtsindifferenz‘ bezeichnet, da er Frauen nicht nur aus dem Diskurs ausschließt, sondern sie lediglich in Ableitung der positiv markierten männlichen Sexualität über den Mangel bzw. als Leerstelle und Negativum definiert, was im patriarchalen System zu Machtgefällen, Misogynie und Marginalisierung des Weiblichen führt.⁸⁷ *Parler femme* als textuelle Strategie muss Irigaray zufolge das lineare, homogenisierende Diktat des phallogozentrischen Diskurses durch eine vielfältige, pluralistische und kreative Struktur ablösen: „Die Gleichzeitigkeit wäre ihr ‚Eigentliches‘ [...]. Ein Eigentliches, das niemals in der möglichen Selbst-Identität irgendeiner Form innehält. [...] Ihr ‚Stil‘ widersteht jeder festgefügt Form, Figur, Idee, Begrifflichkeit und lässt sie explodieren.“⁸⁸ Eine mögliche Strategie des Weiblichen, um Zugang zu sich selbst zu finden, ist nach Irigaray die mimetische und zugleich subvertierende Partizipation am patriarchalischen Diskurs durch spielerische Wiederholung. Diese

„Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. [...] Es

⁸⁴ Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Aus dem Französischen von Eva Meyer und Heidi Paris, Berlin: Merve Verlag 1979, S. 70. [Orig.: *Ces exes qui n'en est pas un*, Paris: Les Editions de Minuit 1977.] Die „Teleologie des Diskurses“ in der symbolischen Ordnung, in der das Weibliche nicht repräsentierbar ist, versucht Irigaray durch die Logik ihres eigenen Textes zu unterwandern. Dabei strebt sie keine bloße Umkehrung innerhalb des Systems an, sondern denkt die Subvertierung von dem nicht repräsentierten ‚Außen‘ her: „Das Entscheidende dabei ist, die Montage der Repräsentation gemäß ausschließlich ‚männlichen‘ Parametern aus der Fassung zu bringen. Das heißt, gemäß einer zwangsläufig phallogozentrischen Ordnung, die es nicht umzukehren – das würde letztlich auf das Gleiche hinauslaufen –, sondern, ausgehend von einem teilweise ihrem Gesetz entzogenen ‚Außen‘, zu stören und zu untergraben gilt.“ (Ebd.)

⁸⁵ Cixous versteht darunter „die Möglichkeit, innerhalb der eigenen Identität beide Geschlechter zu integrieren“, d.h. „einen kreativen Ort [...], der Multiplizität, Vielfalt und Offenheit verspricht“. (Anna Babka und Gerald Poselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 154.)

⁸⁶ Vgl. Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* 1979, S. 211-224.

⁸⁷ Irigaray konstatiert, gegenüber dem männlichen Geschlecht werde in der Freud'schen Argumentation das „Weibliche“ beschrieben als Fehlen, als Verkümmern, als Kehrseite des einzigen Geschlechts, das den Wert monopolisiert: des männlichen Geschlechts.“ (Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* 1979, S. 71.)

⁸⁸ Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* 1979, S. 81.

bedeutet außerdem, die Tatsache zu ‚enthüllen‘, daß, wenn die Frauen so gut mimen, dann deshalb, weil sie nicht einfach in dieser Funktion aufgehen. *Sie bleiben ebenso sehr anderswo.*⁸⁹

Die phallogozentristisch-symbolische Ordnung ist durch die männliche sexuelle Identität dominiert und entwirft dieses Prinzip als universal, die weibliche Sexualität wird folglich aus der symbolischen Ordnung und damit auch aus dem Diskurs ausgeklammert und das Weibliche auf seinen Status des Anderen reduziert. Aus diesem asymmetrischen Macht- und Repräsentationsverhältnis leitet Irigaray die Notwendigkeit eines Gegenentwurfs zur symbolischen Ordnung ab und stellt der männlich codierten eine dezidiert weibliche Bedeutungsökonomie gegenüber, die nicht auf das verabsolutierte Begehren des männlichen Subjekts, sondern auf die weibliche Lust und die mannigfaltige Heterogenität des Weiblichen ausgerichtet ist. Die Frau, die „weder eine noch zwei“⁹⁰ ist, „widersteht jeder adäquaten Definition. Sie hat darüber hinaus keinen ‚Eigen‘-Namen. Und ihr Geschlecht, das nicht *ein* Geschlecht ist, wird als *kein* Geschlecht gezählt“⁹¹. Den Phallus als Signifikanten von Wissen und Macht in der symbolischen Ordnung, der für Vereinheitlichung, Linearität und Unterdrückung steht, kontrastiert Irigaray durch die Schamlippen, die sowohl bereits anatomisch wie auch in ihrer Funktion als symbolisch-diskursiver Signifikant auf die Vielfalt, Heterogenität und Entgrenzung des Weiblichen verweisen. Anders als der Mann, der ein Medium, ein Anderes, benötigt, um sich zu berühren, und seine Sexualität deshalb nur vermittelt erleben kann, berührt die Frau „sich durch sich selbst und an sich selbst, ohne die Notwendigkeit einer Vermittlung und vor jeder möglichen Trennung in Aktivität und Passivität. Die Frau ‚berührt sich‘ immerzu, [...] da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst schon immer zwei, die einander berühren, die jedoch nicht in eins (einen) und eins (eine) trennbar sind.“⁹² Irigarays Symbol der Schamlippen ist metaphorischer Ausdruck zweier zentraler Aspekte des Weiblichen: Zunächst ist die Frau, obwohl oder gerade weil sie im phallogozentristischen Diskurs nicht repräsentiert bzw. repräsentierbar ist, in ihrer Sexualität „immer schon mindestens doppelt, [...] darüber hinaus vielfältig“⁹³. Außerdem ist das Weibliche nach Irigaray mit einem „(selbstaffektiven) Sich-Berühren“⁹⁴ assoziiert, dieses werde sowohl durch die sich berührenden Schamlippen repräsentiert und begründet, manifestiere sich aber auch im weiblichen Sprechen selbst, da sich Frauen häufig selbst berühren, während sie sich sprachlich äußern.⁹⁵

⁸⁹ Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 78. Hervorhebungen im Original.

⁹⁰ Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 25.

⁹¹ Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 25f. Hervorhebungen im Original.

⁹² Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 23.

⁹³ Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 27.

⁹⁴ Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 158.

⁹⁵ Vgl. Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist 1979, S. 28. Vgl. auch Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 158.

Alle genannten Ansätze wurden im feministisch-theoretischen Diskurs breit rezipiert, aber auch immer wieder kritisiert, im Zentrum standen hier v.a. Vorwürfe des Essentialismus. So betont Kristeva zwar, dass sie von Geschlecht lediglich als symbolische Positionen und nicht im Sinne anatomisch verkörperter Geschlechter spricht. Butler kritisiert aber, dass Kristeva dennoch „einen Körper der Mutter vor dem Diskurs ansetzt“⁹⁶ und „[n]iemals [...] ernsthaft die strukturalistische Prämisse in Frage [stellt], daß das prohibitive Gesetz des Vaters für die Kultur als solche grundlegend ist.“⁹⁷ Obwohl Cixous ihre *écriture féminine* ebenfalls nicht in Abhängigkeit von biologischem Geschlecht definiert, ist laut Babka ihre „Tendenz zur Glorifizierung und Hypostasierung des Weiblichen [...] umstritten“⁹⁸, und insbesondere Irigarays Akzentuierung der sexuellen Differenz unter der Reproduktion dichotomer Bedeutungsökonomien, die entweder unter dem Zeichen des Phallus oder der Schamlippen stehen und damit auf heterosexuelle Binarität rekurrieren, steht in der Kritik, „Männlichkeit und Weiblichkeit aufs Neue zu essentialisieren.“⁹⁹ An die Theorien von Kristeva und Irigaray (sowie an die grundlegenden Arbeiten von Lacan) knüpft beispielsweise auch Ettinger an, die mit ihren Konzepten des *Matrixial Gaze* und des *Matrixial Borderspace* eine nicht-phallogozentrische Subjekt-Theorie liefert.¹⁰⁰ Während nach Lacan das Subjekt durch Verlust, Verbote und Trennung in die symbolisch-phallogozentrische Ordnung eintritt und sich konstituiert, konzipiert Ettinger die Matrix als alternative, gleichzeitige Ordnung, die stattdessen durch Transsubjektivität geprägt ist. Als Grenzbereich und Meta-Raum definiert, kennt sie keine Trennung, an die Stelle von Spaltung und Abgrenzung vom Anderen treten relationale Verbindungen und die Begegnung

⁹⁶ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 140. [Orig.: *Gender Trouble*, New York: Routledge 1990.]

⁹⁷ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 131.

⁹⁸ Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 154.

⁹⁹ Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 158. Zu Forschung, Rezeption und kritischer Auseinandersetzung mit Kristeva, Cixous und Irigaray vgl. Ingrid Galster: *Französischer Feminismus. Zum Verhältnis von Egalität und Differenz*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hgg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, unter Mitarbeit von Barbara Budrich, Ilse Lenz, Sigrid Metz-Göckel, Ursula Müller und Sabine Schäfer, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 42-48 und u.a. Naomi Schor: *Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen*. In: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, hg. von Barbara Vinken, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 219-246 sowie Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen: Zeichen und Spuren 1989.

¹⁰⁰ Vgl. Bracha Ettinger: *The Matrixial Gaze*, Leeds: Feminist Arts and Histories Press 1995 sowie ebd. (als Bracha Lichtenberg Ettinger): *The Matrixial Borderspace*. Foreword by Judith Butler. Introduction by Griselda Pollock. Edited and with an Afterword by Brian Massumi, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006. Vgl. zu Ettingers Theorie und ihren Konzepten: Griselda Pollock: *Thinking the Feminine. Aesthetic Practice as Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metamorphosis*. In: *Theory, Culture & Society*, Vol. 21, Nr. 1, 2004, S. 5-65. Mit Kristeva und Irigaray verbindet Ettinger, dass sie den weiblichen Körper als Ort des Außer-Symbolischen begreift - auch wenn Ettingers Theorie eher durch Verbindung von Sphären und eine angestrebte Überwindung der binären Logik sexueller Differenz charakterisiert ist, während Kristeva klar die semiotische von der symbolischen Sphäre unterscheidet. Anders als Irigarays alternative Bedeutungsökonomie, die davon ausgeht, dass das Weibliche in der phallogozentristischen Ordnung überhaupt nicht repräsentierbar ist, und dem Phallus deshalb die einander berührenden Lippen gegenüberstellt, versteht Ettinger ihr *Matrixial Concept* außerdem als ergänzende Struktur, die traditionelle psychoanalytische Paradigmen nicht vollkommen ablehnt, gleichzeitig aber neue Räume der Begegnung und Verknüpfung eröffnet. (Vgl. Griselda Pollock: *Thinking the Feminine* 2004, S. 10.)

mit dem Anderen.¹⁰¹ Während sich das Lacan'sche Subjekt erst durch Abspaltung und Verlust generiert, hat bei Ettinger bereits die Begegnung und Verbindung von Mutter und Kind (subjekt-)konstituierende Kraft.¹⁰² Durch die Voraussetzung eines *partial subject* überwindet Ettinger narzisstische Triebfedern der Subjektkonstitution, vielmehr beschreibt sie das Subjekt als fragmentarisch, es konstituiere sich erst in der Relation zu (und nicht in Abgrenzung von) anderen – bzw. dem Anderen.¹⁰³ Ettinger bezieht sich wie die zuvor vorgestellten Ansätze von Kristeva, Cixous und Irigaray rhetorisch auf Konzepte, die aufgrund ihrer geschlechteressentialistischen Vereinnahmung nicht unproblematisch sind (so z.B. ihr symbolischer Uterus oder ihr wiederholtes Rekurrieren auf die ‚*archaic m/Other*‘).¹⁰⁴ Einen anderen Ansatz der diskursiven Auseinandersetzung mit der sexuellen Differenz repräsentiert Wittig, die eine binäre Unterteilung der Geschlechter grundsätzlich ablehnt. Die Zweigeschlechtlichkeit sei nicht natürlich gegeben, sie betrachtet Geschlecht als politische Kategorie, „auf der die heterosexuelle Gesellschaft gründet“¹⁰⁵, ihre Unterdrückung praktiziert und durch diese diskursiven Praktiken Geschlecht wiederum erst hervorbringt.¹⁰⁶ Als Ziel proklamiert sie, die heterosexuellen Geschlechterkategorien zu zerstören, einen Ausweg aus der Zweigeschlechtlichkeit sieht Wittig allerdings bereits in der weiblichen Homosexualität. Sie formuliert die – nicht unumstrittene – These, dass nur die lesbische Frau sich der heterosexuellen Bedeutungsökonomie und ihren Festschreibungen entziehe, da sie sich der Konstitution durch die Beziehung zu einem Mann verweigere und weder Frau noch Mann sei.¹⁰⁷

¹⁰¹ Ähnlich wie Irigaray stellt sie dem Phallus und seiner Fetischisierung von Macht und Kontrolle einen Gegenentwurf gegenüber. Dabei handelt es sich um den *matrixial borderspace*, dessen symbolisches Zeichen der Uterus ist, dem eine Bedeutungsökonomie des (miteinander) Teilens, des Mitgefühls, der Anteilnahme und der Faszination für das Andere zugeordnet ist. Ettinger versteht Phallus und Uterus allerdings nicht als einander ausschließende, sondern komplementäre Signifikanten.

¹⁰² Die pränatale Begegnung von Mutter und Kind fungiert symbolisch und faktisch als Basis für ein Raumkonzept, das auf Gemeinsamkeit statt Ausschluss basiert. (Vgl. Bracha Ettinger: *Metamorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace*. In: *Rethinking Borders*, hg. von John Welchman, Basingstoke: Macmillan Press 1996, S. 125f.)

¹⁰³ Vgl. Griselda Pollock: *Thinking the Feminine* 2004, S. 8. Das transgressive Bild der archaischen, pränatalen Mutterschaft schafft ein Netz aus Verbindungen zwischen vermeintlich getrennten Gegensätzen und kreiert eine hybride Sphäre, in der beispielsweise Innen und Außen, *I und non-I* sowie partielle Subjekte und partielle Objekte in Kontakt treten, was Ettinger als „co-poietic metamorphosis“ bezeichnet. Die phallogozentrische Ordnung aufzubrechen und durch sie den Blick auf die Sphäre der Matrix zu öffnen, bildet für Ettinger die Grundlage für das Konzept eines *nonphallic gaze*, der nicht durch phallisches Begehren und sexuelle Differenz motiviert ist. (Bracha L. Ettinger: *The Matrixial Borderspace* 2006, S. 140 und vgl. S. 138f.)

¹⁰⁴ Vgl. Bracha L. Ettinger: *The Matrixial Borderspace* 2006, S. 140.

¹⁰⁵ Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion* 2016, S. 160.

¹⁰⁶ Wittig betont: „Das Geschlecht wird als ‚unmittelbar Gegebenes‘, als ‚sinnlich Gegebenes‘, als ‚physikalische Merkmale‘ aufgefaßt, die zu einer natürlichen Ordnung gehören. Aber was wir für eine physische, unmittelbare Wahrnehmung halten, ist nur eine kulturell erzeugte, raffinierte und mythische Konstruktion, eine ‚imaginäre Formation‘, die die physikalischen Merkmale (die an sich ebenso neutral sind wie andere, aber durch ein Gesellschaftssystem markiert werden) durch das Netz der Beziehungen reinterpretiert, in dem sie wahrgenommen werden.“ (Monique Wittig: *One Is Not Born a Woman* (1981). In: Dies.: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press 1992, S. 9-21, Auszug zitiert in der deutschen Übersetzung nach: Judith Butler: *Das Unbegehren der Geschlechter* 1991, S. 170.)

¹⁰⁷ Vgl. Monique Wittig: *One Is Not Born a Woman* 1992, S. 20.

In den späten 1980er und 1990er Jahren machten sich im Zuge der dritten Welle der Frauenbewegung im feministischen Diskurs deutliche Akzentverschiebungen bemerkbar. *Gender* als Bezeichnung des sozialen Geschlechts wurde zunehmend zur zentralen Kategorie, die *Gender* und *Queer Studies* etablierten sich als Disziplinen einer Geschlechterforschung, die immer noch eng mit der feministischen Theoriebildung verflochten war, aber ihren Fokus erweiterte und verstärkt auf das Verhältnis von biologischem (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) richtete.¹⁰⁸ Exemplarisch können hier de Lauretis und Butler angeführt werden, die beide in ihren Theorien stark an Foucault anschließen und zum Diskurs der *Gender* und *Queer Studies* beitragen (auf Butler wird im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen). De Lauretis greift in ihrem Text *Die Technologie des Geschlechts* Foucaults Technologie-Begriff auf. Während Foucault die Gender-Thematik nicht explizit berücksichtigt, formuliert de Lauretis eine Theorie der Technologie des Geschlechts. Basierend auf einem konstruktivistischen Gender-Konzept¹⁰⁹ formuliert sie eine relationale, prozessorientierte Definition des Sex-Gender-Systems. Dieses sei

„sowohl ein soziokulturelles Konstrukt wie ein semiotischer Apparat, ein Repräsentationssystem, das den Individuen innerhalb einer Gesellschaft Bedeutung (Identität, Wert, Stellung innerhalb eines Verwandtschaftsverhältnisses, Status in der sozialen Hierarchie etc.) zuweist. Wenn Geschlechterrepräsentationen soziale Positionen sind, die Bedeutungsunterschiede transportieren, dann liegt in der Darstellung oder Selbstdarstellung als männlich oder weiblich die Aneignung des gesamten Komplexes dieser Bedeutungswirkungen.“¹¹⁰

Daraus leitet sie die These ab: „*Die Konstruktion des Geschlechts ist Produkt und Prozeß von Repräsentation und Selbstrepräsentation.*“¹¹¹ Ihre Annahme einer Wechselwirkung von soziokulturellen Praktiken und individuellen Selbsttechniken ist im Kontext der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse, da die Geschlechtertechnologien u.a. auch mediale Repräsentationen bzw. Konstruktionen von Geschlecht einschließen. De Lauretis konstatiert außerdem eine Widersprüchlichkeit in der dekonstruierenden Strategie feministischer Theorie: „Paradoxerweise wird die Konstruktion des Geschlechts unter anderem von seiner Dekonstruktion in Gang gesetzt, das heißt von jedem feministischen oder sonstigen Diskurs, der die Konstruktion des Geschlechts eigentlich als ideologische und verfehlte Repräsentation verwerfen würde.“¹¹²

¹⁰⁸ Zur Kategorie *gender* und im Kontext des feministischen Diskurses mit dem Schwerpunkt auf Technik/Natur vgl. Kap. 2.4.

¹⁰⁹ De Lauretis formuliert die These, „daß *gender* nicht mit *sex* beziehungsweise dem biologischen Geschlecht identisch ist, daß es kein Naturzustand ist, sondern die Repräsentation eines jeden Individuums in Begriffen eines bestimmten sozialen Verhältnisses, das vorgängig vor den individuellen Beziehungen existiert und auf der *begrifflichen* und starren (strukturellen) Opposition zweier biologischer Geschlechter basiert.“ Bei dieser „begriffliche[n] Struktur“ handele es sich um das „*sex-gender-System*“. (Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts*. In: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, hg. von Elvira Scheich, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 62. Hervorhebungen im Original.)

¹¹⁰ Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts* 1996, S. 63.

¹¹¹ Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts* 1996, S. 68. Hervorhebungen im Original.

¹¹² Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts* 1996, S. 60.

Dass die Dekonstruktion des Geschlechts unvermeidbar seine Neuerschaffung bewirke, bezeichnet De Lauretis als „*De-Rekonstruktion*“¹¹³. Damit zählen De Lauretis' Ausführungen zu den zentralen Vorarbeiten für meine These der strukturellen Ambivalenz der populärkulturellen Geschlechterkonstruktion bzw. -repräsentation und ihrer assoziierten Bedeutungsproduktion in Technikutopien, die sich in einem Prozess von De- und Rekonstruktion auf verschiedenen Ebenen vollzieht.

2.2.4 Butler – Performativität, Parodie und *Gender Trouble*

Butler markiert mit ihrem im Original 1990 erschienenen Werk *Gender Trouble* „eine entscheidende Wende in der feministischen Theoriebildung“¹¹⁴. Die deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991 und damit nur ein Jahr später – im Gegensatz zu zahlreichen anderen Publikationen, die im deutschsprachigen Raum erst zeitverzögert breiter rezipiert und später bzw. gar nicht oder nur in Auszügen übersetzt wurden.¹¹⁵ Die große und unmittelbare Aufmerksamkeit, die Butlers Werk erregte, ist sowohl Ausdruck der zunehmenden Relevanz der Auseinandersetzung mit Gender im feministischen Diskurs als auch bereits Indiz für die Bedeutung von Butlers Werk, bei dem es sich bis heute um ein kanonisches Werk dekonstruktivistischer und poststrukturalistischer feministischer Theorie, der *Gender Studies* und der *Queer Theory* handelt. Butler ist insbesondere in der Tradition Foucaults, dessen Definition von diskursiver und konstruktivistischer bzw. produktiver Macht sie übernimmt, und Derridas zu verorten und setzt sich kritisch mit zentralen feministischen Theorien – u.a. de Beauvoir, Kristeva, Irigaray und Wittig – auseinander. Dass Butler der dritten Feminismus-Welle zuzuordnen ist, wird an eben dieser feminismus-kritischen und selbst-reflexiven Perspektive deutlich.¹¹⁶ Butler hinterfragt unmittelbar zu Beginn ihres Werks *Das Unbehagen der Geschlechter* die universal gedachte Kategorie ‚der Frau(en)‘ und damit eine elementare Prämisse des feministischen Diskurses. Nach Butler existiere keine Grundlage, auf der eine homogene Kategorie ‚Frau(en)‘ konstituiert werden könne, das Subjekt, das der Feminismus repräsentieren und dessen Interessen er politisch vertreten wolle, ist selbst erst diskursiv hervorgebracht worden:¹¹⁷ „Die feministische Kritik muß [...] begreifen, wie die Kategorie ‚Frau(en)‘, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll.

¹¹³ Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 87. Hervorhebung im Original.

¹¹⁴ Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 182f.

¹¹⁵ Vgl. Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion 2016, S. 183.

¹¹⁶ So müsse nach Butler „[d]ie feministische Kritik [...] einerseits die totalisierenden Ansprüche einer maskulinen Bedeutungs-Ökonomie untersuchen, aber andererseits gegenüber den totalisierenden Gesten des Feminismus selbstkritisch bleiben. [...] Universalistische Ansprüche gründen auf einem gemeinsamen oder weit verbreiteten Standpunkt, der als artikuliertes Bewußtsein oder als verbreitete Strukturen der Unterdrückung, als Mutter-schaft, Sexualität und/oder *écriture féminine*[...] definiert wird.“ (Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 33f. Hervorhebung im Original.)

¹¹⁷ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 15f.

Allerdings verweist das Problem der Frauen als Subjekt des Feminismus auf die Möglichkeit, daß es gar kein Subjekt gibt, das ‚vor‘ dem Gesetz steht und nur auf die Repräsentation in oder durch das Gesetz wartet.“¹¹⁸ Butler verwirft sowohl die Vorstellung eines universalen Patriarchats als auch die Idee des universalen feministischen Subjekts als stabile, einheitliche Grundlage des Feminismus, stattdessen müssten Unterdrückungsverhältnisse in ihren spezifischen kulturellen Ausprägungen betrachtet werden. Darüber hinaus lasse sich die „Geschlechtsidentität‘ nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen, in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird“¹¹⁹. Auf dieser Grundlage kritisiert Butler auch die im zeitgenössischen Diskurs verbreitete Bestimmung des Sex-Gender-Verhältnisses, das *sex* als biologisches im Sinne eines vordiskursiven, natürlich gegebenen Geschlechts definiert, das als stabile Grundlage der kulturell konstruierten Geschlechtsidentität (*gender*) fungiert:

„Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden [...]. Vielmehr muß dieser Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (*sexes*) selbst gestiftet werden. Demnach gehört die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht zur Kultur wie das Geschlecht (*sex*) zur Natur. Die Geschlechtsidentität umfasst auch jene diskursiven/kulturellen Mittel, durch die eine ‚geschlechtliche Natur‘ oder ein ‚natürliches Geschlecht‘ als ‚vordiskursiv‘, d.h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird.“¹²⁰

Die provokante These Butlers, dass auch das biologische Geschlecht als kulturell und diskursiv konstruiert zu begreifen sei, wurde kontrovers diskutiert und zum Teil vehement kritisiert.¹²¹ Butler nimmt in ihrem im englischen Original 1993 erschienenen Werk *Körper von Gewicht* auch zu diesen Vorwürfen Stellen und präzisiert, dass ihre „Erörterung des Biologischen und Materiellen als fundierende Kategorien nicht dasselbe ist, wie sie als deskriptive Bereiche oder Gegenstände der Untersuchung nutzlos zu machen.“¹²² Butler betont, dass sie keineswegs die Materialität des Körperlichen oder die Legitimität von Körpererfahrungen leugne, sondern dass

¹¹⁸ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 17.

¹¹⁹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 18. In letzter Konsequenz bedeute dies, dass „die Kategorie ‚Frau(en)‘ ihre Stabilität und Kohärenz nur im Rahmen der heterosexuellen Matrix“ gewinnen. (Ebd., S. 20.)

¹²⁰ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 24. Hervorhebungen im Original.

¹²¹ Antifeministische und feminismus-kritische Positionen beziehen sich häufig auf Butler und insbesondere auf diese These der Konstruktion des biologischen Geschlechts. Dabei findet häufig weniger eine differenzierte Kritik, sondern eher eine polemische Vereinfachung von Butlers These statt, die oft auch übergeordnete diskursive Zusammenhänge (z.B. die geistesgeschichtliche Kontextualisierung durch Poststrukturalismus und Dekonstruktion) unberücksichtigt lässt. In einer antifeministischen Außenwahrnehmung wird Butler außerdem oft mit dem Feminismus an sich gleichgesetzt, was nicht nur der generellen Heterogenität des Feminismus und seiner verschiedenen Strömungen nicht gerecht wird, sondern auch nicht berücksichtigt, dass Butler mit dem *Unbehagen der Geschlechter* auch innerhalb des feministischen Diskurses auf massive Kritik stieß. So kritisierte Duden in ihrem Text *Die Frau ohne Unterleib* die Vernachlässigung und Missachtung spezifischer weiblicher Körpererfahrung bei Butler. (Vgl. Barbara Duden: *Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument.* In: *Feministische Studien*, Vol. 11, Nr. 2, 1993, S. 24-33.)

¹²² Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 9f. [Orig.: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York/London: Routledge 1993.]

„Körper nur unter den produktiven Zwängen bestimmter hochgradig geschlechtlich differenzierter regulierender Schemata auftreten, Bestand haben und leben“¹²³ und dass „derartige Zwänge nicht bloß den Bereich intelligibler Körper erzeugen, sondern auch einen Bereich der undenkbaren, verworfenen, nicht-lebbaren Körper herstellen“¹²⁴, d.h. Körper, die nicht in Übereinstimmung mit heteronormativen Normen hergestellt werden und deshalb „nicht in derselben Weise Gewicht haben“¹²⁵. Die Geschlechterdichotomie wird nach Butler durch den hegemonialen Diskurs produziert, der – in der Tradition von Derrida argumentierend – auf binären Strukturen basiert, die prozessuale Konstitution der Subjekte prägt und sich in die (Geschlechts-)Identität und die Körper einschreibt, indem diese geschlechtlich markiert werden.¹²⁶ Als ‚intelligible‘, d.h. durch den hegemonialen Diskursapparat legitimierte Geschlechtsidentitäten gelten „solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten“¹²⁷. Diese anerkannten, intelligiblen Geschlechtsidentitäten werden an der Achse der ‚heterosexuellen Matrix‘ generiert und reguliert, die „eine heterosexuelle Fixierung des Begehrens erfordert“¹²⁸ und mit der „Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen ‚weiblich‘ und ‚männlich‘“¹²⁹ korreliert. Unter der heterosexuellen Matrix versteht Butler das „System der Zwangsheterosexualität“¹³⁰ bzw. ihre Institutionalisierung, die durch Legitimations-, Marginalisierungs- und Sanktionierungspraktiken eine kausale Beziehung zwischen *sex*, *gender* und Begehren herstellt. Darüber hinaus naturalisiert sie intelligible Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit in Übereinstimmung mit dem binären, heteronormativen Grundprinzip¹³¹, zieht aber zugleich auch „die Grenze möglicher Geschlechtsidentitäten“¹³². Da Geschlecht folglich nicht prädiskursiv und natürlich gegeben ist, wird es in einer binären Bedeutungsökonomie fortwährend durch aktualisierende Inszenierung produziert und reguliert. Butler prägt in diesem Kontext ihr Konzept

¹²³ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 16. Im *Unbehagen der Geschlechter* bezieht sich Butler auf de Beauvoirs Aussage, dass der Körper eine Situation sei, und betont, dass kein Rückgriff oder Bezug auf den Körper möglich sei, der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. (Vgl. Dies.: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 26.)

¹²⁴ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 16.

¹²⁵ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 16.

¹²⁶ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 27.

¹²⁷ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 38. Hervorhebungen im Original.

¹²⁸ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 38.

¹²⁹ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 39.

¹³⁰ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 39.

¹³¹ Butler resümiert: „Die metaphysische Einheit dieser Drei [*sex*, *gender* und Begehren, Anm. d. Verf.] soll in einem differenzierenden Begehren nach dem entgegengesetzten Geschlecht wahrheitsgetreu erkennbar werden [...], d.h. also in Form der gegensätzlich strukturierten Heterosexualität. [...] Die Instituierung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität erfordert und reguliert die Geschlechtsidentität als binäre Beziehung, in der sich der männliche Term vom weiblichen unterscheidet. [...] Die strategische Verschiebung dieser binären Beziehung und die Metaphysik der Substanz, auf der sie beruht, setzen voraus, daß die Kategorien ‚weiblich‘/‚männlich‘ bzw. ‚Frau‘/‚Mann‘ beide in gleicher Weise innerhalb des binären Rahmens produziert werden.“ (Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 46.)

¹³² Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 45.

der Performativität von Geschlecht, das als eine ihrer zentralen Thesen gilt. Subjekte konstituieren ihre Geschlechtsidentität demnach im Sinne des *doing gender* durch performative Akte, wobei diese Akte nicht als freie Willensäußerung des Subjekts zu verstehen sind, sondern den Begrenzungen der hegemonialen Geschlechter-Kohärenz unterliegen. Somit setzen die performativen Akte kein autonomes Subjekt voraus, das frei und unabhängig über seine Geschlechtsidentität entscheidet, sondern das sich mit seiner Geschlechtsidentität im Rahmen der heterosexuellen Matrix selbst erst performativ konstituiert.¹³³ Butler lässt keinen Zweifel daran, dass sie die Performativität mit Zwang zur Konformität bzw. der Sanktionierung von Abweichungen assoziiert: „Als Überlebensstrategie in einer Zwangsgesellschaft ist die Geschlechtsidentität eine Performanz, die eindeutig mit Strafmaßnahmen verbunden ist.“¹³⁴ In Foucault'scher Tradition sieht Butler Subjekt und Körper zwar nicht als bloße Trägermedien, die vollkommen passiv nach der heterosexuellen Matrix generiert und geprägt werden – da das Subjekt aber nicht vor oder außerhalb des regulierenden Diskurses existiert, erfolgt die subjektivierende Konstituierung der Geschlechtsidentität folglich stets eingebunden in ein Feld aus (hetero-)normativen Diskurs- und Machtrelationen sowie kulturellen Codes. Gerade die ‚Annahme‘ der Geschlechtsidentität sei „von einem regulierenden Apparat der Heterosexualität *erzwungen* [...], der sich durch die zwangsweise Erzeugung von ‚Geschlecht‘ ständig selbst wiederholt“¹³⁵ und sei deshalb „von Anfang an unfrei“¹³⁶. Gerade „wenn *Handlungsvermögen* vorhanden ist, dann ist dieses paradoxerweise in den Möglichkeiten zu finden, die in der und durch diese unfreie Aneignung des regulierenden Gesetzes eröffnet werden, durch die Materialisierung dieses Gesetzes, die zwangsweise Aneignung und Identifizierung mit jenen normativen Forderungen.“¹³⁷ Der normative Geschlechterapparat reproduziert und festigt seinen Autoritätsanspruch durch die sich fortschreibende, wiederholende Aneignung durch Subjekte, die seine Normen performativ zitieren.¹³⁸ Performativität sei folglich „kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die ritualisierte Wiederholung einer oder mehrerer Normen“¹³⁹ in Form einer „verborgenen Zitatförmigkeit“¹⁴⁰, die ihre eigene Realisierung verschleiert, um sich als natürliche Ordnung auszugeben.

¹³³ Im *Unbehagen der Geschlechter* konstatiert Butler entsprechend: „In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat vorausginge.“ (Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 49.)

¹³⁴ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 205.

¹³⁵ Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 36. Hervorhebung im Original.

¹³⁶ Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 36.

¹³⁷ Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 36. Hervorhebung im Original.

¹³⁸ So „setzt sich die Norm des Geschlechts in dem Maße durch, in dem sie als eine solche Norm ‚zitiert‘ wird, aber sie bezieht ihre Macht auch aus den Zitierungen, die sie erzwingt.“ (Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 37.)

¹³⁹ Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 36.

¹⁴⁰ Judith Butler: *Körper von Gewicht* 1997, S. 37.

Gerade diese Praxis der wiederholenden Aus- bzw. Aufführung verweist nach Butler aber auch auf einen Raum des Subversiven in der Performativität, der sowohl durch sprachliche Akte als auch durch Praktiken der Parodie, der Travestie und des Drag eröffnet wird. Die sprachliche Anrufung und Benennung des Subjekts erfolge laut Butler zunächst durch „die Besetzung des Namens [...], wodurch man, ganz ohne eine Wahl, im Diskurs situiert wird.“¹⁴¹ Dies habe aber „nicht nur einen verletzenden Effekt, sondern auch einen befähigenden.“¹⁴² Das Subjekt sei zwar eingebunden in Diskurs- und Machtrelationen, die es hervorbringen, sei aber nicht vollständig darauf reduzierbar, gehe nicht völlig in diesen diskursiven Verflechtungen auf, woraus es seine Handlungsfähigkeit beziehen könne:¹⁴³ Diese Handlungsmacht bestehe darin, „von der Anrufung Besitz [zu] ergreifen, von der man bereits in Besitz genommen ist, um die Möglichkeiten der Resignifikation gegen die Ziele der Verletzung zu richten“¹⁴⁴. Butler warnt davor, Begriffe und Konzepte, die der Reproduktion des hegemonialen Gesetzes dienen, zu meiden, da die einzigen Ressourcen, den diskursiven Apparat der Macht zu destabilisieren, jene sind, die ihn zugleich hervorbringen:

„Das Argument, die Kategorie des ‚biologischen Geschlechts‘ sei das Werkzeug oder die Wirkung des ‚Sexismus‘ oder dessen anrufendes Moment, ‚Rasse‘ sei das Werkzeug und die Wirkung des ‚Rassismus‘ oder dessen anrufendes Moment, das ‚soziale Geschlecht‘ existiere nur im Dienste des Heterosexismus, zieht in diesem Sinne *nicht* nach sich, daß wir von derartigen Begriffen niemals Gebrauch machen dürfen, so als könnten diese Begriffe immer nur die unterdrückerischen Machtregime, von denen sie hervorgetrieben werden, aufs neue festigen. Weil jedoch genau diese Begriffe in derartigen Regimen hervorgebracht und eingeengt wurden, sollten sie in Richtungen wiederholt werden, die ihre ursprünglichen Ziele umkehren und verschieben.“¹⁴⁵

Butler plädiert hier für eine Strategie der kritischen Aneignung und der subversiven Wiederholung, die sie auch bei den körperlich-performativen Praktiken der Travestie und des Drag identifiziert: „Diese kulturellen Praktiken der Travestie, des Kleidertauschs und der sexuellen Stilisierung der *butch/femmes*-Identitäten parodieren sehr häufig die Vorstellungen von einer ursprünglichen oder primären geschlechtlich bestimmten Identität.“¹⁴⁶ Gerade durch die Imitation normkonformer und stereotypischer Aspekte intelligibler Geschlechterkategorien können

¹⁴¹ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 174.

¹⁴² Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 174.

¹⁴³ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 175. Butler bezeichnet die Prozesse von Macht und normativer Identifikation als „instabile Angelegenheiten“, so handele es sich bei einer normativen Identifikation mit intelligiblen Geschlechtsidentitäten stets lediglich um eine Annäherung. Die Identifizierungsprozesse „werden immer von Ambivalenz geplagt, weil jede Identifizierung ihren Preis hat: den Verlust irgendwelcher anderer Identifizierungen, die zwangsweise Annäherung an eine Norm, die man niemals wählt, eine Norm, die uns wählt, die wir aber in dem Umfang in Besitz nehmen, umkehren, resignifizieren, in dem es der Norm nicht gelingt, uns voll und ganz zu determinieren.“ (Ebd., S. 180.)

¹⁴⁴ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 175.

¹⁴⁵ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 175f. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁶ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter 1991, S. 201. Für eine ausführlichere Erläuterung lesbischer Geschlechterkonzepte aus queer- und gendertheoretischer sowie soziologischer Perspektive vgl. Uta Schirmer: Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeit, Bielefeld: transcript 2010. Zur diskursiven Figur der Drag bei Butler vgl. Kirstin Mertlitsch: Sisters – Cyborgs – Drags. Das

Travestie und Parodie die hegemoniale und naturalisierte Kohärenz zwischen *sex*, *gender* und heteronormativem Begehren als diskursiv erzeugtes Konstrukt entlarven und sichtbar machen:

„Wenn die Travestie ein einheitliches Bild der ‚Frau‘ erzeugt (wie ihr die Kritik entgegengehalten hat), offenbart sie mindestens ebenso umgekehrt die Unterschiedenheit dieser Aspekte der geschlechtlich bestimmten Erfahrung (*gendered experience*), die durch die regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz fälschlich als eine natürliche Einheit hingestellt wird. *Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.* [...] Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie des Begriffs des Originals als solchem. [...] Obgleich die Bedeutungen der Geschlechtsidentität (*gender meanings*), die diese parodistischen Stile aufgreifen, eindeutig zur hegemonialen frauenverachtenden Kultur gehören, werden sie durch ihre parodistische Re-Kontextualisierung entnaturalisiert und in Bewegung gebracht. Als Imitationen, die die Bedeutung des Originals verschieben, imitieren sie den Mythos der Ursprünglichkeit selbst.“¹⁴⁷

Diese These, dass eine parodierende Imitation hegemonialer Geschlechtercodes über das widerständige Potential verfügt, eben jene zitierten Codes zu subvertieren und damit die Grenzen der heterosexuellen Matrix zu offenbaren und zu verschieben, formuliert Butler bereits in *Das Unbehagen der Geschlechter*, sie fügt allerdings auch hinzu: „Die Parodie an sich ist nicht subversiv.“¹⁴⁸ Ihr Konzept der subversiven Parodie erfährt dadurch eine gewisse problematische Unschärfe, dass Butler konstatiert, dass lediglich „bestimmte Formen parodistischer Wiederholung wirklich störend bzw. wahrhaftig verstörend wirken“¹⁴⁹, während andere „dagegen gezähmt sind und erneut als Instrument der kulturellen Hegemonie in Umlauf gebracht werden.“¹⁵⁰ In *Körper von Gewicht* unterzieht Butler die Praktiken der Travestie, des Drag und des *cross dressing* erneut einer ausführlicheren Analyse und fokussiert dabei insbesondere auch ihre ausgeprägte Ambivalenz. Sie schließt zunächst an ihre frühere Definition an und resümiert, Drag sei „in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von

Denken in Begriffspersonen der Gender Studies, Bielefeld: transcript 2016. Insbesondere die lesbischen Identitäten der *butch*, die sich traditionell maskulin konnotierte Attribute aneignet, und der *femme*, die hingegen feminine Eigenschaften verkörpert, wurden sowohl dafür kritisiert, heteronormative Normen letztlich zu stabilisieren, da sie im Grunde eine Refiguration heterosexueller, dualistischer Zuschreibungen und das komplementär angelegte Begehren eines maskulinen und eines femininen Parts darstellen, wurden aber auch zu „heroischen Figur[en]“ des Widerstands gegen die heterosexuelle Ordnung erklärt. (Vgl. Uta Schirmer: *Geschlecht anders gestalten* 2010, S. 98ff. Zitat: S. 102.) Butler betont hingegen, sie sehe die lesbischen Identitäten von *butch* und *femme* nicht „als unkritische Aneignung einer stereotypen Geschlechterrolle [...], die aus dem Repertoire der Heterosexualität stammt.“ Vielmehr sei hier „die Beziehung zwischen ‚Imitation‘ und ‚Original‘ [...] weitaus vielschichtiger [...],“ denn sie gebe „einen Hinweis darauf, wie das Verhältnis zwischen primärer Identifizierung - die ursprünglichen Bedeutungen, die der Geschlechtsidentität zugesprochen werden – und späterer Geschlecht-Erfahrung (*gender experience*) neu gefaßt werden kann. Die Performanz der Travestie spielt mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers (*performer*) und der dargestellten Geschlechtsidentität.“ (Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 202.)

¹⁴⁷ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 202f. Hervorhebungen im Original.

¹⁴⁸ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 204.

¹⁴⁹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 204.

¹⁵⁰ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 204.

der das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet.“¹⁵¹ Es gebe aber auch Inszenierungen scheinbar widerständiger Codes, „Formen des *drag*, die die heterosexuelle Kultur für sich selbst produziert“¹⁵², die letztlich hegemoniale Machtstrukturen stabilisieren und ihrer subvertierenden Kraft beraubt werden, indem sie bewusst erzeugt und relativiert werden.¹⁵³ Butler verweist außerdem auf kritische bis ablehnende Diskussionen von Drag, z.B. auf die radikal-feministische Positionen, die Drag als frauenfeindlich bewerten, da hier „Frauen ein Gegenstand des Hasses und der Aneignung“¹⁵⁴ seien. Komplementär dazu sei in der homosexuellenfeindlichen Wahrnehmung „[e]ine Lesbe [...] eine Frau, die mit Männern schlechte Erfahrungen gemacht haben muß oder die bloß noch nicht den Richtigen gefunden hat.“¹⁵⁵ Beide Argumentationsweisen sind problematisch, weil sie weiterhin die heterosexuelle Matrix als unverrückbare Grundlage voraussetzen: „In dem radikal feministischen Argument gegen *drag* wird die Ersetzung von Frauen als Ziel und Effekt des *drag* von männlich zu weiblich ausgemacht; in der homosexuellenfeindlichen Ablehnung des lesbischen Begehrens wird die Enttäuschung mit Männern und die Ersetzung von Männern als Ursache und letzte Wahrheit des lesbischen Begehrens aufgefaßt.“¹⁵⁶ Bei all ihrer Problematik verweise diese diskursive Position laut Butler aber auch auf die Widersprüchlichkeit subversiver Praktiken, die selbst zwischen Widerstand und Affirmation, zwischen Transgression und Reproduktion bestehender Machtverhältnisse oszillieren. In der vorliegenden Untersuchung stehen filmisch-populärkultu-

¹⁵¹ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 178.

¹⁵² Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 179. Hervorhebungen im Original. Nachweise der von Butler thematisierten Filme in zitierter Reihenfolge: *Victor/Victoria* (USA/UK 1982, Regie: Blake Edwards), *Tootsie* (USA 1982, Regie: Sydney Pollack) und *Manche mögen's heiß* (Orig.: *Some Like It Hot*, USA 1959, Regie: Billy Wilder).

¹⁵³ Butler nennt hier „Julie Andrews in *Victor, Victoria* oder Dustin Hoffman in *Tootsie* oder Jack Lemmon in *Manche mögen's heiß*, wo die Angst vor einer möglichen homosexuellen Konsequenz in der Erzählstruktur des Films sowohl erzeugt als auch abgebogen wird.“ (Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 179. Nachweise der von Butler thematisierten Filme in zitierter Reihenfolge: *Victor/Victoria* (USA/UK 1982, Regie: Blake Edwards), *Tootsie* (USA 1982, Regie: Sydney Pollack) und *Manche mögen's heiß* (Orig.: *Some Like It Hot*, USA 1959, Regie: Billy Wilder). Die genannten Filme und Werke, die demselben Muster folgen, verhandeln nach Butler zwar die Thematik von Homosexualität, sie seien jedoch nicht subversiv, sondern sogar „funktional [...], weil sie eine ritualistische Entlastung für eine heterosexuelle Ökonomie zur Verfügung stellen, die ihre Grenzen andauernd gegen die Invasion von *queerness* überwachen muß [...]“ (Ebd., S. 179. Hervorhebung im Original.)

¹⁵⁴ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 179.

¹⁵⁵ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 180.

¹⁵⁶ „In dem radikal feministischen Argument gegen *drag* wird die Ersetzung von Frauen als Ziel und Effekt des *drag* von männlich zu weiblich ausgemacht; in der homosexuellenfeindlichen Ablehnung des lesbischen Begehrens wird die Enttäuschung mit Männern und die Ersetzung von Männern als Ursache und letzte Wahrheit des lesbischen Begehrens aufgefaßt.“ (Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 180.) Folgt man dieser Logik werde nach Butler deutlich, inwiefern andere Geschlechts- und Sexualidentitäten als verworfene, verdrängte Identitäten markiert und zugleich in die heterosexuelle Matrix reintegriert werden, um mögliche Destabilisierungen zu kompensieren: „Demzufolge ist *drag* nichts anderes als das Ergebnis einer durch Enttäuschung oder Zurückweisung verbitterten Liebe, die Einverleibung der Anderen, die man ursprünglich beehrte, nun aber haßt. Und Lesbianismus ist nichts anderes als die Folge einer Liebe, die durch Enttäuschung oder Zurückweisung verbittert ist, und eines Zurückschreckens vor jener Liebe, einer Abwehr dagegen oder, im Falle der *butch*, die Aneignung der männlichen Position, die ursprünglich geliebt wurde.“ (Ebd., S. 181. Hervorhebungen im Original.)

relle Geschlechterrepräsentationen in der Science Fiction und ihre charakteristische Ambivalenz im Fokus, und auch Butler demonstriert ihre Überlegungen zur Widersprüchlichkeit des Drag an einer filmischen Inszenierung von Geschlecht. In dem Dokumentarfilm *Paris is Burning* (USA 1990, Regie: Jennie Livingston), der die Schwulen-, Lesben, Transgender-, Latino*a- und afroamerikanische Community porträtiert, sei „der Prachtentfaltung des *drag* [...] sowohl ein Sinn von Niederlage als auch ein Sinn von Aufstand abzugewinnen“¹⁵⁷, und die gezeigten (sub-)kulturellen Praktiken erschienen als ein

„*drag*, der letztlich für uns ins Bild gesetzt ist, für uns gefilmt ist, ein *drag* [...], der sich rassistische, frauenfeindliche und homosexuellenfeindliche Normen der Unterdrückung sowohl aneignet als auch unterminiert. Wie können wir uns diese Ambivalenz erklären? Es handelt sich nicht zuerst um Aneignung und dann erst um Subversion. Manchmal ist es beides zugleich, manchmal bleibt es bei einem unauflösbaren Spannungsverhältnis, und zuweilen erfolgt eine fatal nicht-subversive Aneignung.“¹⁵⁸

Butlers Werk zählt zu den kanonischen Texten des feministischen Diskurses. Insbesondere ihr Beitrag zum Komplex Gender und Dekonstruktion und ihre vorgestellten Thesen zu Resignifikation, Rekontextualisierung und zur Widersprüchlichkeit diskursiver und kultureller Praktiken bilden eine zentrale Vorarbeit für die hier vertretene These der strukturellen Ambivalenz.

2.3 Screening Gender – Feministische und genderorientierte Filmtheorie

Filmische Bilder, televisuelle Erzählungen und facettenreiche Ausgestaltungen des kinematographischen Codes sind nicht unschuldig, sie sind kein neutrales Spiegelbild der Realität und sind dennoch geprägt von Spuren sozialer Wirklichkeit und Mentalität, die sich auf die Leinwand einschreiben. Zugleich sind sie nicht nur Träger, sondern auch Instanzen der Bedeutungsproduktion, die ihrerseits auf kulturelle Vorstellungen zurückwirken. De Lauretis definiert das Kino, wie bereits gezeigt wurde, als ‚Technologie des Geschlechts‘ und die Konstruktion des Geschlechts als ‚Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation‘¹⁵⁹, womit mediale Inszenierungen und Repräsentationen von Geschlecht eine wichtige Rolle in einem Prozess der Bedeutungsproduktion einnehmen, der sich selbst wiederum oszillierend zwischen De- und Rekonstruktion vollzieht.¹⁶⁰

2.3.1 Johnston und das subversive Potential der Mythen

Mit der zweiten Welle der Frauenbewegung in den späten 1960er Jahren rückte auch der Film in den Fokus an der Schnittstelle von film- und geschlechtertheoretischen Fragestellungen, wo sich seit den 1970er Jahren die feministische Filmtheorie formierte.¹⁶¹ Dabei sind anfänglich

¹⁵⁷ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 182.

¹⁵⁸ Judith Butler: Körper von Gewicht 1997, S. 182. Hervorhebungen im Original.

¹⁵⁹ Vgl. Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 68.

¹⁶⁰ Vgl. Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 87.

¹⁶¹ An dieser Stelle kann nicht die vollständige Entwicklung der feministischen Filmtheorie mit ihren unterschiedlichen Strömungen beleuchtet werden. Meine Ausführungen müssen sich auf eine Darstellung beschränken, die

vor allem zwei Hauptströmungen zu unterscheiden: „the American quasi-sociological images of women approach and the British psychoanalytic and semiotic direction“¹⁶². Der ‚quasi-soziologische‘ und stark von amerikanischen Theoretiker*innen geprägte Diskurs untersuchte insbesondere, inwiefern filmische Frauenbilder die soziale Realität von Frauen adäquat repräsentierten bzw. kritisierten verzerrte Darstellungen, die eher patriarchalischen Vorstellungen als der Wirklichkeit entsprangen.¹⁶³ Dieser Ansatz ist insofern problematisch, als er nicht nur die vielschichtigen und dynamischen Bezüge zwischen sozialer Realität und filmischer Fiktion auf ein stark vereinfachtes Abbildungsverhältnis reduziert, sondern auch den semiotischen Charakter des Filmischen selbst als komplexes Konstrukt vernachlässigt, das auf verschiedenen Ebenen symbolische Bedeutungen produziert. Johnston wendet sich in ihrem 1972 publizierten Essay *Women’s Cinema as Counter-Cinema* gegen eine feministischen Kritik, die das Hollywood-Mainstream-Kino pauschal als Produzenten manipulativer Traumbilder und Instanz der Unterdrückung verurteilt: „Much writing on the stereotyping of women in the cinema takes as its starting point a monolithic view of the media as repressive and manipulative: in this way, Hollywood has been viewed as a dream factory producing an oppressive cultural product.“¹⁶⁴ Sie sieht diesen Vorwurf in der Tradition einer reaktionären, elitären Filmkritik, die in reflexartiger Abwehr gegenüber jeglicher Massen- und Populärkultur verharret. Die Agenda einer feministischen Filmkritik, so Johnston, und das auf Vergnügen ausgerichtete Hollywood-Kino seien nicht als zwei einander per se ausschließende Faktoren zu betrachten, ein feministisches *Counter-Cinema* könne im Gegenteil davon profitieren, wenn es die konventionellen Mittel des Unterhaltungsfilms selbst nutzt. Johnstons Argumente schließen an die marxistische Filmtheorie von Comolli und Narboni an, die in einem Aufsatz für das französische Magazin *Cahiers du Cinema* eine Taxonomie des Verhältnisses von Film und Ideologie aufstellen. Unter den Kategorien findet sich zwar auch der von Ideologie durchdrungene Film, der im Einklang mit dem herrschenden ideologischen Apparat steht und seine Normen stabilisiert. Allerdings benennen Comolli und Narboni auch verschiedene Optionen, wie Filme, die scheinbar konform mit gängigen Konventionen und Weltanschauungen sind, dennoch auf verschiedene Weise

exemplarisch auf kanonische Texte verweist und vor allem auf jene Positionen und Theorien eingeht, die für die in meiner Dissertation untersuchte Fragestellung relevant sind und/oder mit denen in späteren Kapiteln analytisch gearbeitet wird. Für einen detaillierten Überblick vgl. Karen Hollinger: *What is Feminist Film Theory?* In: Dies.: *Feminist Film Studies*, London/New York: Routledge 2012, S. 7-34.

¹⁶² Karen Hollinger: *What is Feminist Film Theory?* 2012, S. 8.

¹⁶³ Zu dieser Strömung zählen u.a. Marjorie Rosen: *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York: Coward, McCann & Geoghegan 1973 und Molly Haskell: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth: Penguin 1974. Es gibt allerdings Abstufungen, so geht Haskell beispielsweise differenzierter vor als Rosen. (Vgl. Karen Hollinger: *What is Feminist Film Theory?* 2012, S. 8.)

¹⁶⁴ Claire Johnston: *Women’s Cinema as Counter-Cinema*. In: *Feminist Film Theory. A Reader*, hg. von Sue Thornham, New York: New York University Press 1999, S. 31f. [Orig.: *Women’s Cinema as Counter-Cinema*. In: Dies.: *Notes on Women’s Cinema*, London: Society for Education in Film and Television 1973, S. 24-31.]

inhaltliche oder formal-ästhetische Brüche erzeugen und so Ideologie unterwandern können.¹⁶⁵ Entsprechend schreibt Johnston dem Mainstream-Film das Potential zu, unter der Oberfläche des Entertainments auch Geschlechter-Normen zu destabilisieren, einen Schwerpunkt legt sie bei dieser Argumentation auf die subversive Kraft von Brüchen und Widersprüchen.¹⁶⁶ Eine filmische Inszenierung vermöge es demnach, Ideologie hinter der Fassade scheinbarer Kohärenz zu denaturalisieren und sie sichtbar zu machen, indem ein dynamisches Spannungsverhältnis erzeugt wird.¹⁶⁷ Auch Johnston identifiziert im Hollywood-Film die Tendenz sexistischer Stereotypisierung, von denen insbesondere die Repräsentation des Weiblichen geprägt ist. Diesen Konventionen filmischer Repräsentation liegen kulturelle Mythen zugrunde, die sich über eine spezifische Ikonographie in Filme einschreiben:

„Iconography as a specific kind of sign or cluster of signs based on certain conventions within the Hollywood genres has been partly responsible for the stereotyping of women within the commercial cinema in general, but the fact that there is a far greater differentiation of men’s roles than of women’s roles in the history of the cinema relates to sexist ideology itself, and the basic opposition which places man inside history, and woman as ahistoric and eternal.“¹⁶⁸

Gerade der Hang des Hollywood-Kinos zu traditionellen Stereotypen eröffnet nach Johnston aber zugleich die Möglichkeit, die eigenen Stereotypisierungen zu subvertieren, konventionelle und ideologisch besetzte Ikonographie zu denaturalisieren und kulturelle Mythen zu destabilisieren:

„Myth uses icons, but the icon is its weakest point. Furthermore, it is possible to use icons, (i.e. conventional configurations) in the face of and against the mythology usually associated with them. [...] [S]uch a view of the way cinema operates challenges the notion that the commercial cinema is more manipulative than the art cinema. It could be argued that precisely because of the iconography of Hollywood, the system offers some resistance to the unconscious workings of myth.“¹⁶⁹

Für meine Untersuchung sind insbesondere diese Überlegungen Johnston zum subversiven Potential von Stereotypen von großem Interesse für die Entwicklung der These struktureller Ambivalenz, die in den folgenden Kapiteln theoretisch bzw. theoriegeschichtlich entwickelt und in der konkreten filmischen Analyse überprüft und demonstriert wird.

¹⁶⁵ Vgl. Jean-Louis Comolli und Jean Narboni: Cinema/Ideology/Criticism. In: Screen, Vol. 12, Nr. 1, 1971, S. 131-144. [Orig.: Cinéma, idéologie, critique. In: Cahiers du cinema, Nr. 216, Oktober 1969, S. 11-15.]

¹⁶⁶ Butler fasst Johnstons Argumentation pointiert zusammen: „[S]he argues that studio films may function counter-hegemonically if they contain enough ideological contradictions.“ (Alison Butler: Women’s Cinema. The Contested Screen, London/New York: Wallflower 2002, S. 9.)

¹⁶⁷ Vgl. Claire Johnston: Dorothy Arzner. Critical Strategies. In: Feminism and Film Theory, hg. von Constance Penley, New York: Routledge 1988, S. 38. [Orig.: Dies.: Dorothy Arzner. Critical Strategies. In: The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema, London: British Film Institute 1975, S. 1-8.]

¹⁶⁸ Claire Johnston: Women’s Cinema as Counter-Cinema 1999, S. 32.

¹⁶⁹ Claire Johnston: Women’s Cinema as Counter-Cinema 1999, S. 32f.

2.3.2 Mulvey und das Kino des männlichen Blicks

Ein weiterer theoretischer Ansatz, dem für die vorliegende Arbeit essenzielle Bedeutung zukommt, ist Mulveys *Visuelle Lust und narratives Kino*, das im englischen Original 1975 in der Zeitschrift *Screen* erstmals publiziert wurde und – weitaus bekannter als Johnstons bereits zuvor erschienener Band – als begründendes und kanonisches Werk feministischer Filmtheorie gilt. Mulveys fundiert ihre Ausführungen auf der Prämisse, dass der Hollywood-Film und seine große Faszination unmittelbar mit der patriarchalischen Ordnung und der sexuellen Differenz korrelieren. So betont sie, „daß der Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechterunterschieds reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert.“¹⁷⁰ „[D]as Bild der kastrierten Frau“¹⁷¹ sei ein grundlegender Parameter dieses Systems, durch ihren Penismangel symbolisiere die Frau die Kastrationsdrohung und fungiere folglich „in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere“¹⁷². Sie haben keinen Platz in der symbolischen Ordnung und einer vom Geschlechterdualismus geprägten Welt, „in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwingen, der die Stelle des Sinträgers zugewiesen ist, nicht des Sinnproduzenten.“¹⁷³ Auch das Hollywood-Kino funktioniert nach Mulvey auf analoge Weise und übe seinen Reiz auf das Publikum aus, indem es unterbewusste Sexualtriebe und die Ich-Libido befriedige, ihre Argumentationsweise ist folglich psychoanalytisch.

Sie bezieht sich dabei insbesondere auf zwei zentrale Konzepte der Psychoanalyse: Die Freud'sche Skopophilie, d.h. die heimliche Lust am Schauen, werde im Kino durch das voyeuristische Beobachten des Anderen befriedigt. Durch das spezifische Kino-Dispositiv mit seinen räumlichen Bedingungen und Erzählkonventionen entsteht das lustvolle Gefühl, in voyeuristischer Distanz „Einblick in eine private Welt zu nehmen.“¹⁷⁴ Außerdem ermögliche das Kino-Dispositiv auch eine stetige Reinszenierung des Spiegelmoments nach Lacan. Dies bezieht sich auf das identifikatorische Moment des Schauens, die Leinwand wird zur Spiegelfläche für die narzisstische Identifikation mit den handelnden Protagonisten¹⁷⁵, das Kino fördere „die Faszination von Ähnlichkeit und Wiedererkennen“¹⁷⁶ und habe sich der „Projektion von Ich-

¹⁷⁰ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Texte zur Theorie des Films, hg. Von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389. [Orig.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Vol. 16, Nr. 3, 1975, S. 6-18.]

¹⁷¹ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 389.

¹⁷² Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 390.

¹⁷³ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 390.

¹⁷⁴ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 394.

¹⁷⁵ Da es hier um die Darstellung der Argumentation Mulveys geht, wurde hier bewusst die maskuline Form verwendet, da Mulvey, wie im Folgenden noch erläutert wird, davon ausgeht, dass die Identifikation stets mit dem männlichen Handlungsträger erfolgt.

¹⁷⁶ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 394.

Idealen¹⁷⁷ verschrieben. Das Kino erzeugt und befriedigt folglich erotisches und narzisstisches Begehren in einer Ordnung des Betrachtens, die hierarchisch durch sexuelle Differenz strukturiert und bei der der aktive Blick grundsätzlich männlich ist: „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.“¹⁷⁸ Der Mann sei aktiver Träger des Blicks, handelndes Subjekt und Identifikationsfigur für den Blick des Publikums, während die Frau als passives Objekt und das zu betrachtende Andere markiert sei – sie konnotiere „Angesehen-Werden-Wollen“¹⁷⁹ und sei „als Sexualobjekt [...] das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung“¹⁸⁰. Sie trage darüber hinaus nicht aktiv zur Entwicklung der Handlung bei, sondern sei für die Story nur als stimulierendes Moment relevant, über das sich der Mann als handelnder, autonomer Protagonist definieren könne. Die visuelle Präsenz des Weiblichen laufe der Entwicklung der Handlung sogar zuwider, da sie „den Handlungsfluß im Moment erotischer Kontemplation gefrieren läßt.“¹⁸¹

In der weiblichen Präsenz auf der Leinwand kreuzen sich mehrere Blickachsen, da sich der Blick der Protagonisten, der Kamera und des Publikums überlagern – als Identifikationsgrundlage fungiert hier stets der aktive Blick des männlichen Protagonisten als „kontrollierende Hauptfigur“¹⁸² und Träger der „Macht des erotischen Blicks“¹⁸³, mit dem sich die Perspektive des Publikums synchronisiert, was in einem lustvollen „Omnipotenz-Gefühl“ resultiert. In diesem Wirkungsverhältnis wird der Blick der Kamera zugunsten einer scheinbar geschlossenen Illusion verschleiert, „um eine Welt zu schaffen, in der der Stellvertreter des Zuschauers überzeugend handeln kann“¹⁸⁴. Die Frau werde folglich gleich auf dreifache Weise als passives Bild männlich codierter Blicke markiert.¹⁸⁵ Zugleich repräsentiere sie durch ihre sexuelle Andersartigkeit die Abwesenheit des Phallus und die „materielle Evidenz des Kastrationskomplexes“¹⁸⁶, was sie zur personifizierten Kastrationsdrohung werden lässt. Dem männlichen Unbewussten bleiben zwei Strategien, um die Bedrohung und das erzeugte Unbehagen zu kompensieren: Es könne einerseits „das Trauma erneut durchleben [...], wobei ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung und Rettung des schuldigen Objekts geschaffen wird“¹⁸⁷,

¹⁷⁷ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 395.

¹⁷⁸ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 397.

¹⁷⁹ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 397.

¹⁸⁰ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 397.

¹⁸¹ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 397. Dies wird konkret durch konventionalisierte filmästhetische Mittel umgesetzt, z.B. das fragmentierte Inszenieren des weiblichen Körpers in Groß- und Nahaufnahmen, das mit einem Pausieren der Handlung korreliert. (Vgl. ebd., S. 398.)

¹⁸² Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 398.

¹⁸³ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 399.

¹⁸⁴ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 407.

¹⁸⁵ Vgl. Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 398.

¹⁸⁶ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 400.

¹⁸⁷ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 400.

was häufig mit entsprechenden Plotmustern innerhalb der Story korreliert. Die zweite Kompensationsstrategie besteht in einer Fetischisierung und damit einer stilisierten Überhöhung, wodurch das Weibliche vom bedrohlichen zum idealisierten Objekt erotischer Faszination umbesetzt wird, so dass sie nun eher „ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt“¹⁸⁸. Während Johnston auch dem konventionellen Mainstream-Film subversives Potential zugesteht und für ein feministisches *Counter-Cinema* plädiert, ist Mulveys Anliegen weitaus kompromissloser und besteht in einer radikalen Deskonstruktion und Zerstörung der Hollywood-Konventionen und des daraus resultierenden Vergnügens:¹⁸⁹ „Man sagt, daß durch Analysieren Vergnügen oder Schönheit zerstört werde. Genau dies habe ich mir vorgenommen [...], [...] um der totalen Negation des Behagens und der Fülle des narrativen, fiktionalen Films den Weg zu bahnen.“¹⁹⁰

Mulveys Theorie, das Hollywood-Kino unter Bezugnahme auf psychoanalytische Konzepte als geschlechtlich codiertes Regime von Blicken zu begreifen, das durch sexuelle Differenz strukturiert ist und mit den gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen korreliert, war bahnbrechend – seit inzwischen über vier Jahrzehnten nehmen film- und genderwissenschaftliche Arbeiten Bezug auf ihre Argumentation. Gleichzeitig waren und sind ihre Thesen in verschiedener Hinsicht umstritten und lösten Debatten aus, die ihrerseits zu einer Weiterentwicklung feministischer Filmtheorie beitrugen. Im Kreuzfeuer ihrer Kritiker*innen stand insbesondere ihr pessimistischer Radikalismus, mit dem sie nicht nur das Hollywood-Kino und das Vergnügen an populärkulturellem Film pauschalisiert und kategorisch abwertet, ohne Spielräume der Differenzierung zuzulassen, sondern auch eben jenen Dualismus reproduziert, den sie eigentlich dekonstruieren und offensiv überwinden möchte. Mulvey schreibt dem Mann die Machtposition des aktiv Handelnden und Betrachtenden zu, während die Frau sowohl auf struktureller, filmsprachlicher Ebene als auch innerhalb der Story in ihrer Rolle des passiven, schweigsamen und verdrängten Anderen und des betrachteten Bilds verharrt. Der von Mulvey angenommene Blick ist stets männlich und am heteronormativen Begehren ausgerichtet, andere Formen des Begehrens, der weibliche Blick, weibliches Identifikationspotential oder auch die Perspektive auf den Mann als Objekt des Blicks werden nicht thematisiert.¹⁹¹ Mulvey plädiert zwar für ein künstlerisches Kino, das die lustvolle und vergnügliche Illusion zerstört, ge-

¹⁸⁸ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 401.

¹⁸⁹ Sie zielt nach eigener Aussage auf einen „Schlag gegen die monolithische Akkumulation traditioneller Filmkonventionen“ mit der Absicht, „den Blick der Kamera zu befreien“. (Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 408.)

¹⁹⁰ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino 2003, S. 392.

¹⁹¹ So wendet beispielsweise Rodowick ein, Mulvey lege ihrem binären, geschlechtlich strukturierten Modell des Blicks eine zu einseitige Interpretation von Freuds Theorie zugrunde, darüber hinaus definiere Mulvey den Blick ausschließlich als aktiv und vernachlässige dadurch auch passive, masochistische Dimensionen des maskulinen Schauens. (Vgl. David N. Rodowick: *The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, London: Routledge 1991.)

steht dem Hollywood-Kino selbst aber keinerlei Spielraum zur Subversion zu. Der Erkenntniswert von Mulveys Thesen bleibt unbestritten, ihre Theorie wird auch in dieser Arbeit angewandt, um geschlechtliche Codierung von Blicken und ihre Bedeutung zu analysieren, über die sich – auch heute noch – hegemoniale Geschlechterhierarchien in Filme einschreiben. Dabei gilt es jedoch, Mulveys Arbeit nicht in Form einer ‚Checkliste‘ anzuwenden, um lediglich zu katalogisieren, wo oder wie oft Männer Frauen betrachten, sondern die Untersuchung von Blicken in einer differenzierten Analyse zu kontextualisieren und eben jene Spielräume der subversiven Ambivalenz offenzulegen.

Mulvey selbst lieferte 1981 mit *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘* eine Ergänzung ihrer Thesen und widmet sich nun selbst dem weiblichen Zuschauerblick. Unter Bezugnahme auf Freud und seine These des unterdrückten Männlichen bzw. des verdrängten Phallischen in der weiblichen Psyche argumentiert Mulvey: „In this sense Hollywood genre films structured around masculine pleasure, offering an identification with the *active* point of view, allow a woman spectator to rediscover that lost aspect of her sexual identity [...]“¹⁹² Dies führe bei der weiblichen Zuschauerin folglich zu einer transsexuellen Identifizierung mit dem *male gaze*, basierend auf „an age-old cultural tradition adapting her to this convention, which eases a transition out of her own sex into another.“¹⁹³ Frauen seien folglich durch kulturelle Prägungen der sexuellen Differenz prädisponiert für eine Travestie des Blicks und eine transsexuelle Identifikation: „[F]or women (from childhood onwards) trans-sex identification is a *habit* that very easily becomes *second Nature*. However, this Nature does not sit easily and shifts restlessly in its borrowed transvestite clothes.“¹⁹⁴ Gespiegelt wird der Komplex der verdrängten phallischen Anteile in der Frau auf der Leinwand durch Protagonistinnen, deren weibliche Geschlechtsidentität auf verschiedene Weise destabilisiert wird, „films in which a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive femininity and the devil of regressive masculinity.“¹⁹⁵ Die transsexuelle und transgressive Identifikation mit den kulturellen Geschlechternormen bleibe nach Mulvey aber ein Störfaktor in der symbolisch-patriarchalischen Ordnung, die Travestie des Weiblichen und sein Ausleben des unterdrückten Phallisch-Maskulinen sei folglich meist temporär und müsse letztlich aufgegeben werden oder tragisch scheitern.¹⁹⁶ In ihrem neueren Aufsatz sieht Mulvey zwar weiter die traditionelle, symbolische Ordnung im Hollywood-Kino bestätigt, sie betrachtet aber die Frau über ihre reine Funktion als

¹⁹² Laura Mulvey: *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘*. In: *Framework*, Vol. 15/16/17, 1981, S. 13. Hervorhebung im Original.

¹⁹³ Laura Mulvey: *Afterthoughts* 1981, S. 13.

¹⁹⁴ Laura Mulvey: *Afterthoughts* 1981, S. 13. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁵ Laura Mulvey: *Afterthoughts* 1981, S. 12.

¹⁹⁶ Vgl. Laura Mulvey: *Afterthoughts* 1981, S. 15.

erotisches Objekt des männlichen Blicks hinaus auch als weibliche Protagonistin – ein Aspekt, der in *Visuelle Lust und narratives Kino* keine Erwähnung findet.

2.3.3 Neale und der männliche Körper als Spektakel

Eine weitere Leerstelle in Mulveys Theorie thematisiert Neale in seinem 1983 publizierten Aufsatz *Masculinity as Spectacle*, in dem er der Frage nachgeht, ob und inwiefern der Mann im Film als Schauobjekt markiert werden kann. Dabei sieht Neale seine Ausführungen nicht im Widerspruch zu Mulvey, sondern versteht sie als Weiterentwicklung ihrer Thesen.¹⁹⁷ So geht auch Neale unter Bezugnahme auf Mulvey von einer Korrelation von Narzissmus und Männlichkeit im Film aus: Einerseits strebe der Narzissmus nach Macht und Kontrolle, andererseits seien diese Eigenschaften und Privilegien kulturell männlich konnotiert, folglich motiviere der konventionelle Film die narzisstische Identifikation mit dem männlichen Protagonisten, der diese Attribute repräsentiert und damit als projiziertes Ideal-Ich fungiert bzw. narzisstische Machtphantasien befriedigt.¹⁹⁸ Diese Dynamik fördere wiederum die stetige Reproduktion von Genretraditionen und Erzählkonventionen, in denen diese stereotypischen Repräsentationen prävalent sind. Da das Ideal-Ich aber unerreichbar bleibt, verweist seine Repräsentation zugleich auch stets auf die symbolische Kastration, die mit dem Spracherwerb und dem Eintritt in die symbolische Ordnung verbunden ist. Dieses Spannungsverhältnis bildet nicht nur den Grundkonflikt der Subjektkonstitution, sondern auch das Spannungsverhältnis, das der Identifikation des*der Zuschauer*in zugrunde liegt. Diesen Konflikt beschreibt Rodowick als Zusammenspiel aus einem „sense of omnipotence“ und einer „economy of masochism“, die in der Repräsentation des männlichen Protagonisten zusammentreffen.¹⁹⁹ Laut Rodowick vernachlässige Mulvey, dass der männliche Protagonist eine Projektionsfläche sowohl für eine narzisstische als auch eine masochistische Identifikation darstelle, zugleich fungiere er nicht nur als stellvertretendes Subjekt, sondern auch als Objekt des Zuschauerblicks. In logischer Folge könne der männliche Protagonist somit prinzipiell auch zum erotischen Schauobjekt werden, wodurch in einer patriarchalischen Kultur, in der der Blick männlich codiert und das Begehren heteronormativ strukturiert ist, stets eine prekäre Destabilisierung dieser Ordnung drohe. Diese unterbewusste Verunsicherung korreliere nach Neale mit der Prävalenz sadomasochistischer Motive in männlich konnotierten Filmgenres, was auch Willemsen in Bezug auf den Western nachweist: „The viewer’s experience is predicated on the pleasure of seeing the male ,exist‘ (that is walk, move, ride, fight) in or through cityscapes, landscapes or, more abstractly,

¹⁹⁷ Vgl. Steve Neale: *Masculinity as Spectacle*. In: Sue Thornham/Richard Niall (Hg.): *Film and Gender. Negotiating Gender*, Bd. 3, hgg. von Sue Thornham und Niall Richardson, London et al.: Routledge 2014, S. 16. [Orig.: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream in Cinema*. In: *Screen*, Vol. 24, Nr. 6, 1983, S. 2-16.]

¹⁹⁸ Vgl. Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 18-20.

¹⁹⁹ David N. Rodowick: *The Difficulty of Difference*. In: *Wide Angle*, Vol. 5, Nr. 1, 1982, S. 8. Zitiert nach Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 20.

history. And on the unquiet pleasure of seeing the male mutilated [...] and restored through violent brutality.”²⁰⁰ Der Blick auf das Weibliche fungiert als ständige Erinnerung an die Bedrohung des Kastrationskomplexes, aber zugleich auch als ritualisierte Bewältigung dieses Traumas durch konventionalisierte Kontrollmechanismen. Neale demonstriert nun komplementär zu Mulvey, dass der Blick auf das Männliche ebenso angstbesetzt ist, da über die narzisstische Identifikation hinaus der männliche Körper zum Spektakel stilisiert wird, dessen Betrachtung zwischen voyeuristischem und erotisch-fetischistischem Blick oszilliert. Dies rührt an das kulturelle Tabu des unterdrückten homosexuellen Blicks des Männlichen auf das Männliche: „[I]n a heterosexual and patriarchal society, the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed.“²⁰¹ Eine Kompensationsstrategie ist die konventionalisierte Tradition, die Körper männlicher Protagonisten in gewaltsamen Auseinandersetzungen und brutalen Exzessen zu verletzen, auf die Probe zu stellen, zu verstümmeln und zu dekonstruieren – „means by which the male body may be disqualified [...] as an object of erotic contemplation and desire.“²⁰² In männlich konnotierten Filmgenres wie dem Western, dem Kriegs-, Gangster- und Actionfilm potenziert sich die Intensität des voyeuristischen Blicks insbesondere in Momenten des Kampfes oder der Schlacht, denn hier gelte: „[M]ale struggle becomes pure spectacle.“²⁰³ Neale resümiert: „As it is, male homosexuality is constantly present as an undercurrent, as a potentially troubling aspect of many films and genres, but one that is dealt with obliquely, symptomatically, and that has to be repressed.“²⁰⁴ Werden prekäre Momente des fetischistischen Blicks aktiviert, werden sie typischerweise zugleich durch filmische Konventionen entschärft, sodass der männlich codierte Blick auf den maskulinen Helden nicht völlig in die erotische Kontemplation kippt – so erfolgt der Blick auf den männlichen Körper im Film z.B. üblicherweise nicht unmotiviert, die Handlung pausiert hier nicht, während der maskuline Körper unmittelbar als erotisches Objekt inszeniert wird.²⁰⁵ Vielmehr wird der Blick auf den männlichen Protagonisten typischerweise stets durch die Handlung motiviert, die Diegese bleibt als Vermittler zwischen dem Zuschauerblick und dem männlichen Körper stets als Sicherheit und Distanz stiftende Instanz präsent, um die erotische Faszination zu minimieren und die fetischistische Dimension zu kontrollieren.²⁰⁶

²⁰⁰ Paul Willemsen: Anthony Mann. Looking at the Male. In: *Framework*, Vol. 15/16/17, 1981, S. 16. Zitiert nach Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 20.

²⁰¹ Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 20.

²⁰² Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 20.

²⁰³ Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 23.

²⁰⁴ Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 25.

²⁰⁵ Kommt es zu einem Stagnieren der Handlung, ist der Fetischismus nach Neale unter Berufung auf Willemsen nicht auf den männlichen Körper als erotisches Objekt fokussiert, sondern er geht in dem visuellen Spektakel der Gesamtszenarie auf. (Vgl. Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 23.)

²⁰⁶ Vgl. Steve Neale: *Masculinity as Spectacle* 2014, S. 24.

2.3.4 Doane – Der weibliche Blick und das Konzept der Maskerade

Zehn Jahre nach Mulveys *Afterthoughts* publizierte Doane 1991 ihr Werk *Femme Fatales*, mit dem sie nicht nur einen bedeutenden Beitrag zum Diskurs über Feminismus, Filmtheorie und Psychoanalyse leistet, sondern in dem sie auch eine Theorie des weiblichen Zuschauerblicks formuliert. Doane geht dabei ebenfalls von der Prämisse aus, dass der Frau in der symbolischen Ordnung die Rolle des Rätsels bzw. des Anderen und analog dazu im System der kinematischen Repräsentation die Rolle des zu betrachtenden Bildes zukommt. Ähnlich wie Mulvey beschreibt sie die „congruence between certain theories of the image and theories of femininity [...] to dissect an *episteme* which assigns to the woman a special place in the cinematic representation while denying her access to that system. [...] Spectatorial desire, in contemporary film theory, is generally delineated as either voyeurism or fetishism, as precisely a pleasure in seeing what is prohibited in relation to the female body. The image orchestrates a gaze, a limit, and its pleasurable transgression.“²⁰⁷ Die Frau repräsentiere „not only the image of desire but [...] the desirous image“²⁰⁸. Daraus leitet Doane die Frage ab, wie ihre eigene Lust im Prozess des Schauens offenzulegen und zu beschreiben sei, wie sich die Frau als Zuschauerin im System der Repräsentation entdecken und lokalisieren lasse. Dabei schließt Doane zunächst eine reine Umkehrung der Blickverhältnisse als vermeintlich einfachste Lösung des Dilemmas aus, da diese Verkehrung eine unveränderte Reproduktion derselben zugrundeliegenden Logik bedeuten würde, die auf einer untrennbaren Korrelation sexueller Differenz mit einer Subjekt-Objekt-Dichotomie basiert.²⁰⁹ Diese Logik artikuliere sich nicht nur durch die von Mulvey beschriebene Binarität von (männlicher) Aktivität und (weiblicher) Passivität, sondern insbesondere auch durch den Gegensatz von Distanz und Nähe in Relation zum Bild, wobei der Verlust, die Distanz zum Objekt des Begehrens, sowohl die voyeuristische als auch die fetischisierende Lust am Betrachten und die Kontrolle des Bildes bedingt.²¹⁰ In einer durch sexuelle Differenz bestimmten Ordnung bestehe „a certain overpresence of the image“²¹¹ – da die Frau selbst das Bild sei, fehle es ihr zugleich an Distanz zum Ikonischen, zum Körper bzw. zu sich selbst: „This body so close, so excessive, prevents the woman from assuming a position similar to the man’s in relation to signifying systems. For she is haunted by the loss of a loss, the lack of that lack so essential for the realization of the ideals of semiotic systems.“²¹² Die mit dem Weiblichen assoziierte Nähe drückt sich nicht nur räumlich durch die

²⁰⁷ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales*. *Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London: Routledge 1991, S. 19f. Hervorhebung im Original.

²⁰⁸ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 20.

²⁰⁹ Vgl. Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 20f.

²¹⁰ Vgl. Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 21.

²¹¹ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 22.

²¹² Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 23.

Kongruenz mit dem Bild und dem Körperlichen aus, sondern erstreckt sich durch die unterschiedliche Konstitution des Kastrationskomplexes der Frau und des Mannes auch auf die temporale Achse: Wie bereits erläutert, erfasst das Mädchen laut Freud die Abwesenheit des Phallus bei sich selbst sofort, während das Sehen und das Erkennen des Mangels der anderen und die daraus resultierende Kastrationsdrohung beim Jungen erst zeitlich versetzt erfolgen. Für eine Theorie des weiblichen Blicks leitet Doane daraus drei zentrale mögliche Strategien der Zuschauerin ab, von denen die naheliegendste in der masochistischen Überidentifikation mit dem Bild besteht, da sie im Grunde keiner Veränderung der Strukturen des hegemonialen Repräsentationssystems bedarf.²¹³ Doane konstatiert, ähnlich wie Mulvey in ihren *Afterthoughts*, dass die Zuschauerin in der Theorie häufig „as a site of oscillation between a feminine position and a masculine position“²¹⁴ gedacht werde. So könne die Zuschauerin sich neben ihrer masochistischen Identifikation mit der weiblichen Protagonistin auch mit dem männlichen Protagonisten identifizieren und in einem Akt der Travestie in transsexueller Identifikation die Position des maskulinen Blicks einnehmen.²¹⁵ Dies korrespondiere mit Ansätzen der psychoanalytischen Theorie, wie sie beispielsweise von Freud und Cixous formuliert wurden, die beide der Frau eine ausgeprägte Disposition zur Bisexualität zusprechen.²¹⁶ Weder masochistische Überidentifikation noch Travestie bieten allerdings eine Alternative zur Gleichsetzung von Frau und Bild bzw. dem Gefangensein des Weiblichen in einer Position räumlicher und zeitlicher Nähe innerhalb der symbolischen Ordnung. Als Alternative formuliert Doane das Konzept der Maskerade, wobei sie sich auf die Vorarbeiten der Psychologin und Psychoanalytikerin Riviere bezieht, die die Maskerade als eine Überakzentuierung von Weiblichkeit in der Selbstinszenierung von Frauen sieht, die besonders dann auftritt, wenn Frauen sich Eigenschaften, Verhaltensweisen oder Privilegien aneignen, die in der binär-symbolischen Ordnung männlich konnotiert und ihnen damit eigentlich verwehrt sind. Um den Bruch mit der Objektposition und die Partizipation am männlich definierten Subjektstatus des Diskurses zu verschleiern, inszenieren sie kulturell legitimierte Weiblichkeits-Codes in übersteigerter Form: „Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...]. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness

²¹³ Dass emotional intensive und rührselige Genres und Formate (wie die Soap Opera, die Telenovela oder romantische Filme) gemeinhin stark mit dem Weiblichen assoziiert werden, korreliere nach Doane mit eben dieser Überidentifikation. (Vgl. Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 24.)

²¹⁴ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 24.

²¹⁵ Doane diagnostiziert hier einen „narcissism entailed in becoming one’s own object of desire, in assuming the image in the most radical way.“ (Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 27f.)

²¹⁶ Findet die symbolische Travestie des Blicks auch auf der Leinwand ihren Ausdruck in einer konkreten Travestie bzw. einem *cross dressing*, wird der unterschiedliche Effekt bei weiblichen und männlichen Protagonist*innen deutlich, der mit der Geschlechterdichotomie korreliert: „Male transvestism is an occasion for laughter; female tranvestism only another occasion for desire. Thus, while the male is locked into sexual identity, the female can at least pretend that she is other – in fact, sexual mobility would seem to be a distinguishing feature of femininity in its cultural construction.“ (Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 25.)

and the ‚masquerade‘. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they’re the same thing.”²¹⁷ Gerade, dass nicht klar zu definieren ist, wo ‚echte‘ Weiblichkeit endet und Maskerade beginnt, birgt für Doane subversives Potential, da die Frau auf diese Weise eine Distanz zur Weiblichkeit, zu sich selbst als Objekt und Ort des Begehrens und damit auch zu ihrem Status als Bild erzeugen kann:

„The masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask that can be worn or removed. The masquerade’s resistance to patriarchal positioning would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness, as presence-to-itself, as, precisely, imagistic. The transvestite adopts the sexuality of the other – the woman becomes a man in order to attain the necessary distance from the image. Masquerade, on the other hand, involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance. To masquerade is to manufacture a lack in the form of a certain distance between oneself and one’s image.”²¹⁸

Dass Doane Weiblichkeit als Maske definiert, die getragen oder abgelegt werden kann, bezieht sich nicht auf eine ‚natürliche‘ Weiblichkeit, die durch das Ablegen einer Maske befreit werden könnte. Vielmehr liegt darin, Weiblichkeit selbst als Maskerade, d.h. als Konstrukt zu verstehen, jenes Potential, das die kulturelle Fixierung der Frau auf Nähe und Überidentifikation mit dem Bild aufzubrechen und ihr eine Subjektposition zu eröffnen vermag. Doane führt aus, dass durch das Konzept der Maskerade die Ökonomie der symbolischen Ordnung, die durch sexuelle Differenz strukturiert ist, unterwandert werden kann:

„In a theory which stipulates a claustrophobic closeness of the woman in relation to her own body, the concept of masquerade suggest a ‚glitch‘ in the system. [...] Masquerade seems to provide that contradiction insofar as it attributes to the woman the distance, the alienation, and divisiveness of self (which is constitutive of subjectivity in psychoanalysis) rather than the closeness and excessive presence which are the logical outcome of the psychoanalytical drama of sexualized linguistic difference.”²¹⁹

Doanes filmtheoretische Konzeption entwickelt die Maskerade-Theorie Rivieres weiter, unterscheidet sich aber in einem entscheidenden Punkt: Für Riviere ist Maskerade „a norm of femininity – not a way out“, für Doane hingegen „a ‚destabilization‘ of the image“ und „a ‚defamiliarization of female iconography“.²²⁰ Bezogen auf die weibliche Zuschauerin bedeutet dies für Doane, Weiblichkeit als Position diverser Machtrelationen zu erkennen, die es zu reflektieren und zu dekonstruieren gilt. Von zentraler Bedeutung ist hier die Formulierung eben jener Theorie der weiblichen Zuschauerin, die ebenfalls von dem Potential des Maskerade-Konzepts profitiert, indem es der weiblichen Zuschauerperspektive einen neuen Zugang zum Bild und

²¹⁷ Joan Riviere: Womanliness as Masquerade. In: Psychoanalysis and Female Sexuality, hg. von Hendrik M. Ruitenbeek, New Haven: College and University Press 1966, S. 213. Zitiert nach Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 25.

²¹⁸ Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 25f.

²¹⁹ Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 37.

²²⁰ Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 33.

zu der Ökonomie des Repräsentationssystems eröffnet – liegt doch die Effektivität des Maskerade-Begriffs in „its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible, and readable by the woman.“²²¹

Doanes Theorie erweist sich für diese Arbeit aber auch deshalb als so fruchtbar, weil sie genutzt werden kann, um Geschlechterinszenierung auf der Leinwand bzw. dem Fernsehbildschirm zu untersuchen und ihre symbolischen Codierungen offenzulegen. So wird sich z.B. in der Fallstudie des Films *Ex Machina* (GB 2015, Regie: Alexander Garland) das Konzept der Maskerade als wertvoller Zugang zur Bedeutungskonstruktion des Films erweisen.²²² Doane selbst geht wiederholt auf filmische Inszenierungsstrategien ein, die mit konventionalisierter Bedeutung aufgeladen sind und den Komplex sexueller Differenz reflektieren. So benennt Doane die ‚Frau mit Brille‘ beispielsweise als eines der „most intense visual clichés of the cinema“²²³. Die Frau mit Brille ist ein Motiv, das mit mehreren Bedeutungen besetzt ist: Sie ist mit unterdrückter Sexualität, Wissen, Sichtbarkeit und dem aktiven Sehen, Intellektualität und Begehren konnotiert und vereint das Widersprüchliche, da sie einerseits als intellektuell und nicht begehrenswert markiert ist, andererseits aber ihre Verwandlung in ein Objekt des Begehrens durch das Abnehmen der Brille szenisch ritualisiert ist: „[T]he moment she removes her glasses (a moment which, it seems, must almost always be *shown* and which is itself linked with a certain sensual quality), she is transformed into spectacle, the very picture of desire.“²²⁴ Das – hier filmisch inszenierte – Klischee naturalisiert einerseits herrschende Sinnstrukturen, andererseits wohnt ihm zugleich ein destabilisierendes, die Ordnung bedrohendes Moment inne – „in this case, the woman’s appropriation of the gaze. Glasses worn by a woman in the cinema do not generally signify a deficiency in seeing but an active looking, or even simply the fact of seeing as opposed to being seen. The intellectual woman sees and analyses, and in usurping the gaze she poses a threat to an entire system of representation. It is as if the woman had forcefully moved to the other side of the specular.“²²⁵ Die Frau mit Brille ist eine wörtlich genommene und zugleich hochgradig symbolische Visualisierung des weiblichen Blicks. Ihr *female gaze* subvertiert das Blick- und Machtregime der sexuellen Differenz, weshalb sie häufig entweder als bedrohliche, für den Helden unheilverkündende Figur markiert ist oder sich den Blick lediglich temporär aneignet, um im Laufe der Handlung durch das Ablegen der Brille zum erotischen Objekt transformiert und – typischerweise durch eine Liebesbeziehung mit dem männlichen Protagonisten – in die symbolische Ordnung integriert zu werden.

²²¹ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 32.

²²² Vgl. Kapitel 6.4.1.

²²³ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 26.

²²⁴ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 27. Hervorhebung im Original.

²²⁵ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 27.

2.3.5 Exkurs zur femme fatale

Eine zentrale Schlüsselfigur in der filmischen Geschlechterrepräsentation ist insbesondere die *femme fatale*, der ebenfalls ambivalente Doppelcodierungen aus Furcht vs. Begehren, Aktivität vs. Passivität, Subjekt vs. Objekt sowie einer stabilisierenden vs. einer subversiven Wirkung zugeschrieben werden. Die *femme fatale* ist seit ihrer Entstehung im späten 19. Jahrhundert eines der am häufigsten verarbeiteten Motive in Literatur, Kunst, Film, Hoch- und Populärkultur²²⁶, dabei markiert sie den Eintritt in die Moderne und repräsentiert zugleich ihre zeitgenössischen Dispositionen und Diskurse.²²⁷ Meier verweist darauf, dass das Motiv der *femme fatale* immer dann besonders gehäuft auftritt, „wenn vermeintlich stabile *gender*-Definitionen ins Wanken geraten“²²⁸ - besonders präsent war die *femme fatale* beispielsweise im *film noir* der 1940er Jahre.²²⁹ Die *femme fatale* fungiere „als Ausdruck der Angst vor patriarchalem Machtverlust [...], ausgelöst durch die sogenannte *new woman* am Ende des 19. Jahrhunderts und durch deren postmoderne Wiederkunft in Gestalt des sexuell und beruflich emanzipierten weiblichen Yuppie-Single am Ende des Millenniums.“²³⁰ Tasker arbeitet einen Katalog mit vier Merkmalen heraus, die für die Figuration der *femme fatale* sowohl im *film noir* als auch in ihren zeitgenössischeren Varianten charakteristisch sind:

„First, her seductive sexuality. Second, the power and strength (over men) that this sexuality generates for the *femme fatale*. Third, the deceptions, disguises and confusion that surrounds her, producing her as an ambiguous figure for both the audience and the hero. Fourth, as a consequence the sense of a woman as ‚enigma‘, typically located within an investigative narrative structure which seeks to find ‚truth‘ amidst the deception. This particular combination of elements, both inviting and dangerous, makes her threatening to the heterosexual male hero.“²³¹

Dabei bilde sie häufig den bedrohlich-begehrenswerten Pol in der Konstellation einer Gegensätzlichkeit aus ‚guter‘ und ‚böser‘ Weiblichkeit: „Generally constructed in opposition to a ‚good‘ woman, whose nurturing qualities are evident in her behaviour towards the hero, she is

²²⁶ Place betont: „The tendency of popular culture to create narratives in which male fears are concretised in sexually aggressive women who must be destroyed is not specific to the 40s to mid-50s in the United States, but is seen today to a degree that might help to account for the sudden popularity of these films on college campuses, on television, and in film retrospectives.“ Die Persistenz dieser kulturellen Tradition erklärt auch die wiederkehrende Popularität bestimmter Genres wie des *film noir* sowie die anhaltende Popularität der *femme fatale*. (Janey Place: Women in Film Noir. In: Women in Film Noir. New Edition, hg. von E. Ann Kaplan, London: British Film Institute 1998, S. 63.)

²²⁷ Vgl. Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 1f.

²²⁸ Franz Meier: „I go with the flow.“ Sex, Tod und Autorschaft in *Basic Instinct*. In: Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt, hgg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 107.

²²⁹ Grossmann resümiert entsprechend: „Fantasies of women are sociohistorically based and thus affected by the position of women in any given historical moment.“ (Julie Grossmann: Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 3. Vgl. zur *femme fatale* im *film noir* Janey Place: Women in Film Noir 1998, S. 47-68.)

²³⁰ Franz Meier: „I go with the flow.“ 2003, S. 107.

²³¹ Yvonne Tasker: Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema, London/New York: Routledge 1998, S. 120.

the site of energy and power.“²³² Bezeichnend ist für die *femme fatale* folglich eine Verwobenheit von Wissen, Macht und Sexualität, als beunruhigend wird sie empfunden, da sie unberechenbar, unkontrollierbar und unergründlich erscheint. Dies korrespondiert mit der Etablierung typischer Plotstrukturen, die symbolisch ein Bewältigen der Gefahr und eine (Wieder-)Aneignung der Kontrolle durch den Helden inszenieren, was häufig durch ein Dechiffrieren des Geheimnisvollen bzw. eine Bestrafung der bedrohlichen Frau erfolgt: „In thus transforming the threat of the woman into a secret, something which must be aggressively revealed, unmasked, discovered, the figure is fully compatible with the epistemological drive of the narrative [...]. Sexuality becomes the site of questions about what can and cannot be known.“²³³ Die Bedrohung der *femme fatale* resultiere laut Tasker aus der aktiven, als aggressiv, gefährlich und ‚böse‘ empfundenen weiblichen Sexualität: „Drawing on a tradition of representation in which women are mysteriously seductive but evil, in which ‚woman‘ is not only defined by her sexuality but also by the power that this generates. She is a transgressive figure who misleads the hero and who is punished for her pains.“²³⁴ Das Interesse der feministischen Forschung an der *femme fatale* begründet Tasker in ihrem „potentially transgressive refusal of patriarchal values“²³⁵. Die Bisexualität der *femme fatale* ist dabei ein typisches Merkmal, das vor allem seit dem Revival des *film noir* der 1980er Jahre im den Diskurs ihrer Darstellung in Hollywood-Filmen prävalent ist.²³⁶ Das bisexuelle weibliche Verhalten ist allerdings nicht als solches transgressiv, sondern als männliche Phantasie und sexuelles Faszinosum durchaus Teil eines heteronormativ-erotischen Narrativs.²³⁷

Auch Doane warnt ausdrücklich davor, die *femme fatale* in einem unreflektierten Kurzschluss zu einer feministischen Ikone zu stilisieren, da sie zwar durch Macht konnotiert sei, aber nicht primär über diese verfüge: „Her power is of a peculiar sort insofar as it is usually not subject to her conscious will, hence appearing to blur the opposition between passivity and activity. She is an ambivalent figure because she is not the subject of power but its *carrier* (the connotations of disease are appropriate here).“²³⁸

²³² Yvonne Tasker: *Working Girls* 1998, S. 120f.

²³³ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 1.

²³⁴ Yvonne Tasker: *Working Girls* 1998, S. 120.

²³⁵ Yvonne Tasker: *Working Girls* 1998, S. 120.

²³⁶ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 96.

²³⁷ Die *femme fatale* werde so zur sexualisierten, heteronormativen Fantasie, die immer noch auf den männlichen Blick ausgerichtet bleibt: „She becomes the perfect fantasy figure in a culture where the conventionally attractive woman who behaves bisexually but is still predominantly more interested in men has a great deal of currency.“ (Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 96).

²³⁸ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 2. Hervorhebung im Original.

Ähnlich argumentiert auch Rich in Bezug auf neuere Erscheinungsformen der *femme fatale*, denen es, vom Publikum oft unbemerkt, an Subjektivität und echter *agency* fehle, da sie lediglich als Projektionsfläche einer Idee von weiblicher Macht fungieren.²³⁹ Besonders interessant für die vorliegende Fragestellung ist die Tatsache, dass Doane die Konstitution der *femme fatale* als kulturelles Motiv in unmittelbarem Zusammenhang mit der techno-sozialen Entwicklung stellt. Dabei beruft sie sich auf Buci-Glucksmann, die mit der Industrialisierung und Technisierung des späten 19. Jahrhunderts eine Entfremdung des Körperlichen beobachtet. Insbesondere der Mann verliere den Zugang zum natürlichen Körper, was zu einer Überrepräsentation des Körpers durch das Weibliche führe: „The ‚working body‘ is ‚confiscated by the alienation of the machines‘ and submitted to industrialization and urbanization.‘ At the same time, in a compensatory gesture, the woman is made to inhere even more closely to the body. The feminine body is insistently allegorized and mythified as excess in art, literature, philosophy. It becomes the ‚veritable formal correlative‘ of an increasingly instrumentalized reason in a technological society.”²⁴⁰ Im Zeitalter der Technisierung und Rationalisierung wird das Weibliche einerseits als Inbegriff natürlicher Körperlichkeit mystifiziert, andererseits folgt der weibliche Körper zugleich selbst der Logik der (Re-)Produktion, indem er Leben schafft. Die *femme fatale* fungiert als faszinierendes Gegen- und Angstbild, indem es die Ängste des traumatisierten und entfremdeten maskulinen Subjekts artikuliert: „Consequently, it is appropriate that the femme fatale is represented as the antithesis of the maternal – sterile or barren, she produces nothing in a society which fetishizes production. It is not surprising that the cinema, born under the mark of such a modernity as a technology of representation, should offer a hospitable home for the femme fatale.”²⁴¹ Die Macht der *femme fatale* artikuliere die Angst vor dem Verlust des Selbst, von Stabilität und Kontrolle.²⁴²

Der Protagonist kann die bedrohte männliche Subjektivität rekonstituieren und Kontrolle zurückgewinnen, indem er die als ‚böse‘ markierte *femme fatale* bestraft, unterwirft oder in eine konventionelle ‚gute‘ Weiblichkeit transformiert, „[h]er textual eradication involves a desperate reassertion of control on the part of the male subject. Hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity. She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism. Nevertheless, the representation – like any representation – is not totally under the control of its producers and, once disseminated, comes to take on a life of its

²³⁹ Vgl. B. Ruby Rich: Dumb Lugs and Femmes Fatales. In: Sight and Sound, Vol. 5, Nr. 11, 1995, S. 9. Vgl. auch Katherine Farrimond: The Contemporary Femme Fatale 2018, S. 11.

²⁴⁰ Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 2. Zitierte Passagen im Zitat: Christine Buci-Glucksmann: La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin, Paris: Éditions Galilée 1984, S. 203f. Übersetzt aus dem Französischen ins Englische von Doane.

²⁴¹ Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 2. Doane verweist hier auch auf Virginia M. Allen: The Femme Fatale. Erotic Icon, Troy, New York: Whitston 1983, S. 4.

²⁴² Vgl. Mary Ann Doane: Femmes Fatales 1991, S. 2.

own.”²⁴³ Diese Ambivalenz zwischen Erfüllung dichotomer Zuschreibungen und dem transgressiven Potential, mit Begrenzungen der symbolischen Ordnung zu brechen, ist charakteristisch für die *femme fatale* und ist für die feministische Forschung von besonderem Interesse. So konstatiert auch Bronfen: „The *femme fatale* has resiliently preserved her position within our image repertoire precisely because she forces the spectator to decide whether she acts as an empowered modern subject or is simply to be understood as an expression of an unconscious death drive, indeed, whether we are to conceive of her as an independent figure or merely as a figure of projection for masculine anxiety.”²⁴⁴

In der neueren Forschung der 2000er und 2010er Jahre wird die *femme fatale* z.T. auch deshalb kritisch gesehen, weil sich die Figur über die als bedrohlich empfundene Verbindung weiblicher Macht und Sexualität hinaus als wenig kohärent präsentiert und zudem eng mit misogynen Ängsten verbunden ist.²⁴⁵ Farrimond setzt in ihrer 2018 erschienenen Studie *The Contemporary Femme Fatale* neue Akzente. Zwar erkennt sie die Bedeutung des *film noir* für die Konstitution und Rezeption der *femme-fatale*-Tradition an, diese traditionellen Zuschreibungen werden aber in der gegenwärtigen Populärkultur stetig fragmentiert, verschoben und weiterentwickelt.²⁴⁶ In der zeitgenössischen Populärkultur haben sich spezifische Erscheinungsformen der *femme fatale* ausgebildet, denen eine Reduktion auf den *film noir* und traditionelle misogynen Muster nicht gerecht werde. Das Motiv der postmodernen *femme fatale* sei vielmehr in Sinnzusammenhängen mit postfeministischen Diskursformationen zu betrachten.²⁴⁷

Die Grenze zwischen Feminismus und Postfeminismus ist innerhalb zeitgenössischer kultureller Parameter durchlässig, uneindeutig und oft von Widersprüchlichkeiten geprägt. Auch Farrimond weist darauf hin, dass sich in ihrem Konzept einer populärkulturellen postfeministischen *femme fatale* auch Spuren feministischer Diskurse einschreiben und sie somit exemplarisch repräsentiere, wie feministisches Denken gegenwärtig die Mainstream-Kultur durchdringt – und dadurch zwischen Widerstand und Kommerzialisierung, zwischen politischer Mobilisierung und apolitischem Entertainment oszilliert.²⁴⁸ Das offensive Ausleben weiblicher Sexualität und seine Verbindung mit Aneignung von Macht schließe durchaus an feministische

²⁴³ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 2f.

²⁴⁴ Elisabeth Bronfen: *Femme fatale. Negotiations of Tragic Desire*. In: *New Literary History*, Vol. 35, Nr. 1, 2004, S. 114.

²⁴⁵ Vgl. Julie Grossmann: *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir* 2009, S. 1. Verweis auch in Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 2.

²⁴⁶ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 3.

²⁴⁷ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 8.

²⁴⁸ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 9.

Diskurse der zweiten und dritten Welle an, die postfeministische *femme fatale* bediene im populärkulturellen Film zugleich auch unbekümmert heteronormative und hegemoniale Stereotype von *sex*, *gender* und *race*:

„This image of the empowered modern woman, reclaiming the trappings of feminine heterosexuality that had previously been spurned by second wave feminists, is heavily informed by discourses of choice and individual liberty. In postfeminist rhetoric, women are able and entitled to use their bodies however they like, but typically in normative sexual displays and performances, to gain power and success. [...] Given postfeminist popular culture's emphasis on the empowering possibilities of femininity within certain norms of whiteness, youth and thinness, it is unsurprising that the *femme fatale* almost exclusively conforms to these norms.“²⁴⁹

Als postmoderne Figuration ist Farrimonds postfeministische *femme fatale* Trägerin von Widersprüchen: „Patriarchal norms are shored up and undermined simultaneously, female mystery is both exposed and concealed, and opposing and multiple meanings exist concurrently. [...] This rhetoric of heterogeneous resignification suggests a way in which the contemporary *femme fatale* might productively be viewed. She may well signify male anxiety, backlash and misogyny, but she equally offers female agency, a complex account of women's challenges within patriarchal culture and sexuality that is pleasurable because it is unapologetically excessive.“²⁵⁰ Die postfeministische populärkulturelle *femme fatale* verbindet Subversion und Affirmation, reflektiert die diskursive Aushandlung von Geschlechternormen, Sexualität, Autonomie und Macht und ist somit einer der möglichen, vielversprechenden Ansatzpunkte der hier vertretenen These struktureller Ambivalenz. Farrimonds Studie ist dabei noch aus einem weiteren Grund von Interesse für meine Arbeit: Farrimond geht davon aus, dass die *femme fatale* nicht an den traditionellen *film noir* oder an abgeleitete Formen des *neo noir* gebunden ist, sondern als kulturelles Phänomen in diversen Genres und populärkulturellen Konstellationen auftritt. Dabei existiere keine ‚universale *femme fatale*‘, sondern diese werde innerhalb der spezifischen Kontexte in unterschiedlichen Variationen und mit entsprechenden Attributen konstituiert und transportiert jeweils verschiedene Bedeutungen.²⁵¹ Neben einer Untersuchung der Neuakzentuierung der *film-noir*-Tradition durch nostalgische Praktiken des *retro noir*, der postfeministischen Implikationen von Narrativen rund um weibliche Teenager bzw. *girlhood* sowie der Repräsentation von Bisexualität widmet sich Farrimond auch speziell den Inszenierungen der *femme fatale* im Horror- und Science-Fiction-Genre. In diesen Genres steht die *femme fatale* typischerweise in Verbindung mit hybriden, monströsen Körpern, die zugleich

²⁴⁹ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 9.

²⁵⁰ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 11. Farrimond stützt ihre Argumentation auf Genz' Definition des Postfeminismus als „a complex resignification that harbours within itself the threat of backlash as well as the potential for innovation“. (Stéphanie Genz: *Postfemininities in popular culture*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 24. Zitiert in Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 11.)

²⁵¹ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 7.

Furcht und Begehren stimulieren: „The femme fatale is invoked when the female body is combined with technological elements, or an alien is masquerading as a beautiful woman [...]. The femme fatale in speculative fictions, then, most frequently appears as a kind of cyborg, a mixture of human and non-human, and that present this mixture as threatening and sexualised.”²⁵² Farrimond hält Repräsentationen der *femme fatale* in der Science Fiction für komplex und aufschlussreich, da sie Zusammenhänge von Geschlecht, Körper, Sexualität, Subjektivität, Macht und Wissen in Korrelation mit extrapolierter Technologie in besonders ausgeprägter Weise verhandeln.²⁵³ Während Cohen die Monstrosität hybrider Figuren als „an embodiment of difference, a breaker of category, and a resistant Other“²⁵⁴ definiert, weist Farrimond darauf hin, dass das hybride Andere nicht generell als Figur des Widerstands fungieren kann. Dies gilt insbesondere für Filme, die an traditionelle Horror-Narrative anschließen, in denen der Held sich gegen Monster, von Dämonen besessene Wesen und gefährliche Kreaturen bewähren muss, die häufig mit Attributen und Manifestationen der *femme fatale* korrelieren und vom Protagonisten untersucht, erforscht und neutralisiert werden müssen.²⁵⁵

„These strategies tend to lead to films in which essentialist representations of women and power are affirmed, and patriarchal authority over the powerful female body is consolidated. In these films, the monstrous femme fatale is subjected to intense scrutiny, as the symptoms of her hybridity are forced to the surface of the body so that they can be read and diagnosed. These films use the figure of the femme fatale to interrogate female power and subjectivity, and ultimately present narratives which focus on the refusal of feminine agency.”²⁵⁶

Zugleich müsse aber auch das Potential des Science-Fiction-Kinos berücksichtigt werden, sich hegemonialen Narrativen zu widersetzen und mit normativen Zuschreibungen zu brechen – diese subversiven Tendenzen manifestieren sich auch und insbesondere in Bezügen zum Motivkomplex der *femme fatale*. Während sie in Gestalt eines personifizierten Andersartigen einerseits dem professionell erforschenden und kontrollierenden Blick des Protagonisten, der z.B. als Wissenschaftler oder Forscher auftritt, ausgesetzt ist, sind auch gegenläufige, subversive Strukturen zu verzeichnen.²⁵⁷ Besonderes transgressives Potential schreibt Farrimond dabei künstlichen Körpern zu, die keinen natürlichen Ursprung haben und sich damit einer Lesbarkeit durch den *male gaze* und konventionellen Verständniskategorien verweigern: „The fantastical refusal of origin myths allows for representations of the monstrous female body that do not neutralise its power. The disruption of the epistemological imperative surrounding the femme fatale is an optimistic approach to the figure, so that powerful female monsters are not simply

²⁵² Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 131.

²⁵³ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 1 und 164.

²⁵⁴ Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. x. Zitiert nach Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 131.

²⁵⁵ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 131.

²⁵⁶ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 131.

²⁵⁷ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 162.

diagnosed and deactivated.”²⁵⁸ Diese Ausführungen und Farrimonds Ansätze werden in meiner Arbeit dementsprechend insbesondere in den Kapiteln über Aliens, Cyborgs und Roboter von Bedeutung sein, in denen es Verkörperungen künstlicher Frauen zu untersuchen gilt, die Züge der *femme fatale* tragen.²⁵⁹

2.3.6 Konzepte der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie: Der kulturelle Blick, die monströse Weiblichkeit, der ‚neue‘ Mann und das *final girl*

Mulvey erlangte mit *Visuelle Lust und narratives Kino* erlangte, wie zuvor erläutert, kanonischen Status, da sie unter Anwendung psychoanalytischer Konzepte feministische mit filmtheoretischen Fragestellungen verband und den *male gaze* im Hollywood-Kino adressierte. Neben bereits genannten Theorien entwickelten u.a. Kaplan, Silverman, Creed und Clover den Diskurs psychoanalytisch-feministischer Filmtheorie weiter. Kaplan folgt in *Woman and Film* der Argumentation Mulveys sowie ihrer Theorie des *male gaze* und sieht in der Psychoanalyse ebenfalls den Schlüssel, um die Marginalisierung des Weiblichen im patriarchalischen Repräsentationssystem Hollywoods sichtbar zu machen.²⁶⁰

Auch Silverman geht davon aus, dass die symbolische Ordnung durch die Projektion des Mangels, der Kastration, auf die Frau und das Streben nach der Stabilisierung der männlichen Subjektposition bestimmt ist, setzt allerdings neue Akzente, indem sie die verabsolutierende Annahme eines männlichen Blicks ablehnt. Dabei formuliert sie (in Anlehnung an Lacan) das Konzept des *cultural screen* und differenziert beim Blick zwischen *gaze* und *look*. Der *cultural screen* beschreibt das kulturelle Dispositiv des Sehens, eine kollektive Leinwand, konstituiert durch Normen des Betrachtens und der Inszenierung und zugleich ein Reservoir an Bildern und Vorstellungen. Der *cultural screen* strukturiert die kulturell konstituierte Instanz des *gaze* und fungiert als eine Art ideologisch-normierender Filter, durch den das betrachtende Subjekt sieht, durch den es aber auch selbst betrachtet wird bzw. sich selbst als betrachtet imaginiert. So sei es nach Silverman essentiell, „that we insist upon the ideological status of the screen by describing it as that culturally generated image or repertoire of images through which subjects are not only constituted, but differentiated in relation to class, race, sexuality, age, and nationality.“²⁶¹ Silvermans *gaze* ist kein *male gaze*, sondern ein *cultural gaze*, der durch das Dispositiv des *cultural screen* konstituiert wird. Damit basiert Silvermans Auffassung von Sinnkonstitution nicht auf einer binären Unterscheidung zwischen dem aktiven männlichen Blick

²⁵⁸ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 162.

²⁵⁹ Vgl. Kapitel 6.2.2., 6.4.1. und 6.4.2.

²⁶⁰ Vgl. E. Ann Kaplan: *Women and Film. Both Sides of the Camera*, London/New York: Methuen 1983, vgl. auch ebd.: *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York/London: Routledge 1997.

²⁶¹ Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*, New York/London: Routledge 1992, S. 150. Silverman ergänzt: „The possibility of ‚playing‘ with these images then assumes a critical importance, opening up as it does an arena for political contestation.“ (Ebd.)

bzw. dem Mann als Sinnproduzenten einerseits und der Frau als Bild bzw. Sinnträgerin andererseits, sondern auf einer Bedeutungszuschreibung durch das kulturelle Repräsentationssystem selbst, innerhalb dessen jede*r die Rolle des*r Betrachter*in und des Betrachteten einnimmt, durch den Filter des *cultural screen* wahrnimmt und selbst kontextualisiert wird. Auch im Reservoir des *cultural screen* existieren geschlechtliche Zuschreibungen (und andere Codierungen) der symbolischen Ordnung, der männliche Blick ist allerdings nach Silverman nicht als per se mächtiger markiert. Was in der feministischen Forschung unter dem *male gaze* verstanden wird, sei vielmehr der *male look*, dieser „transfers its own lack to the female subject, and attempts to pass itself off as the gaze.“²⁶² Darüber hinaus ermöglicht die Differenzierung zwischen dem *cultural gaze* und dem subjektiven *look*, der den kulturellen Codes von *gaze* und *screen* zwar untergeordnet ist, sich aber unterschiedlich sowie auch abweichend zum *cultural gaze* positionieren kann, auch subversives Potential.²⁶³ Während in der feministischen Filmtheorie zunächst die hegemoniale Männlichkeit und der Mann als Träger des mächtigen *male gaze* im Fokus stand, beleuchtet Silverman in ihrer 1992 publizierten Studie *Male Subjectivity at the Margins* nicht-phallische Formen von Männlichkeit, deren Erforschung sie zu einem zentralen Anliegen feministischer Theorie erklärt. Dabei handelt es sich um marginale, deviante Männlichkeiten, „which not only acknowledge but embrace castration, alterity, and specularity.“²⁶⁴ Damit nehmen sie nicht die Position phallischer Maskulinität ein, sondern nehmen stattdessen Zuschreibungen an, die in der symbolischen Ordnung weiblich codiert sind.²⁶⁵

Creed gehört ebenfalls zum Kanon der psychoanalytischen feministischen Filmtheoretikerinnen. In ihrem bekanntesten Werk *The Monstrous-Feminine* aus dem Jahr 1993 legt sie offen, dass die Geschlechterrepräsentation des Horror-Genres durch patriarchalische Strukturen und die Konstruktion der monströsen Weiblichkeit geprägt ist. Dabei prägt Creed den Terminus ‚the monstrous feminine‘.²⁶⁶ Die Monstrosität des Weiblichen wurzelt in seiner Sexualität und seiner impliziten Kastrationsdrohung. Im Horror-Film tritt es in Variationen archetypischer Figuren und Motive auf – Creed nennt hier „amoral primeval mother“, „vampire“, „witch“, „woman as monstrous womb“, „woman as bleeding wound“, „woman as possessed body“, „the castrating mother“, „woman as beautiful but deadly killer“, „aged psychopath“, „the monstrous girl-boy“, „woman as non-human animal“, „woman as life-in-death“, „woman as the deadly

²⁶² Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins* 1992, S. 144.

²⁶³ Vgl. Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins* 1992, S. 144ff. sowie S. 157-181.

²⁶⁴ Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins* 1992, S. 3.

²⁶⁵ Silverman ergänzt: „Saying ‚no‘ to power necessarily implies achieving some kind of reconciliation with these structuring terms, and hence with femininity. It means, in other words, the collapse of that system of fortification whereby sexual difference is secured, a system dependent upon projection, disavowal and fetishism.“ (Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins* 1992, S. 3.)

²⁶⁶ Vgl. Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York: Routledge 1993, S. 3.

femme castratrice“ und das Motiv der „*vagina dentata*“.²⁶⁷ Diese Figurationen fungieren als Spielarten des weiblich konnotierten monströsen Anderen, das durchaus als aktive handelnde Bedrohung auftritt und demzufolge über eine gewisse Macht verfügt. Ähnlich wie bereits an der *femme fatale* demonstriert, kann nach Creed auch das weiblich Monströse nicht uneingeschränkt als feministische Hoffnungsträgerin fungieren: „The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity. However, this presence does challenge the view that the male spectator is almost always situated in an active, sadistic position and the female spectator in a passive, masochistic one.“²⁶⁸ Während die *femme fatale* nach Doane gerade dadurch bedrohlich wirkt, dass ihre offensive Sexualität nicht mit dem Ziel, Mutter zu werden, verbunden ist, generiert sich der Schrecken des monströsen Weiblichen laut Creed hingegen häufig gerade durch die reproduktive Kraft ihrer Sexualität.

Auch Clover untersucht 1992 in *Men, Women, and Chainsaws* die geschlechtliche Codierung des modernen Horror-Films. Darin analysiert sie verschiedene Ausformungen des Horrorfilms, am bekanntesten sind ihre Ausführungen zur Figur des *final girl*, auf die nachfolgend noch eingegangen wird. Außerdem befasst sich mit dem okkulten Film, der üblicherweise von einer paranormalen Bedrohung, von Vereinnahmung und Besessenheit erzählt, er verhandelt „the distinction between White Science and Black Magic in racial, class, and gender terms“²⁶⁹. Clover identifiziert hier eine geschlechtlich codierte narrative Doppelstruktur, „attention alternating between the story of female possession on one hand and the story of male crisis on the other“²⁷⁰. Die besessenen Körper sind typischerweise weiblich. So konstatiert Clover, dass Frauen zwar nicht die einzigen, seit dem christlichen Narrativ um Eva und den Sündenfall aber die bevorzugten Portale seien, die das Böse anziehen und ihm den Zutritt in die diesseitige Welt eröffnen. Der Diskurs des Übernatürlichen sei generell ein Diskurs des Weiblichen, „so women in general are figured more as more open to the supernatural“²⁷¹. Der psychologische

²⁶⁷ Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine* 1993, S. 1f. Hervorhebungen im Original. Bei der *vagina dentata* handelt es sich um die metaphorische Verdichtung männlicher Kastrationsangst im Form einer weiblichen Vagina, die mit Zähnen versehen ist und/oder den Mann beim Geschlechtsakt kastriert. Neben monströsen Mündern mit gefährlichen Zähnen existieren weitere Motivkomplexe, die im Horror-Film prävalent sind und mit der *vagina dentata* assoziiert sind – z.B. bedrohliche Ein- und Übergänge, die es zu überwinden gilt, oder Gänge, Tunnel und Korridore, in denen Gefahren auf den Helden lauern. (Vgl. ebd., S. 2 und 107f.)

²⁶⁸ Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine* 1993, S. 7.

²⁶⁹ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film. With a New Preface by the Author*, Princeton: Princeton University Press 2015, S. 67. [Orig.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.]

²⁷⁰ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 70.

²⁷¹ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 74 und vgl. S. 73. Diese ‚Offenheit‘ wird in zahlreichen Filmen des Subgenres durch eine Korrelation mit dem weiblichen Körper bzw. seiner Natur auch konkret metaphorisch inszeniert, z.B. indem Frauen durch eine Schwangerschaft zur Trägerin des Bösen und Monströsen werden. (Vgl. ebd., S. 76f.)

Fokus dieser Filme liegt aber ebenso sehr – oder gar primär – auf dem männlichen Protagonisten, häufig „boyfriend, husband, doctor, or priest“²⁷², der, in seinem rationalen Weltbild herausgefordert, die Existenz des Übernatürlichen zunächst akzeptieren und sich dann mit ihm auseinandersetzen muss. Während der von dunklen Mächten in Besitz genommene weibliche Körper das äußere Spektakel dieser Filme bildet, liegt der innere Fokus der Films auf der maskulinen Psyche und ihrer Krise, die oftmals auch mit einem homoerotischen Subtext verbunden ist.²⁷³ Auf der Handlungsebene muss der männliche Protagonist die übernatürliche Sphäre anerkennen, um die Bedrohung schließlich zu bannen, womit schließlich ein neues Gleichgewicht erreicht wird – „[i]t is a new enlightened state of calm, which White Science, humbled in its failure, works not arrogantly *against* but respectfully *with* Black Magic. It is an ABC story, the C being a kind of religioscientific syncretism.“²⁷⁴ Die geschlechtliche Codierung dieses Konflikts zu erkennen, ist für Clover essentiell, um die symbolische Bedeutung dieser und ähnlicher Filme zu erfassen: „[T]he conflict between White Science and Black Magic is a deeply gendered one, constitutive of a conflict between male and female and also constitutive, *within* the male story, of a conflict between ‚masculine‘ and ‚feminine‘.“²⁷⁵ Während die weibliche Storyline typischerweise zyklisch verläuft (d.h. sie wird von ihrer dämonischen Besessenheit befreit und wird zu der Frau, die sie zuvor gewesen ist), verläuft die Entwicklung des männlichen Protagonisten linear und progressiv, er erreicht eine höhere Entwicklungsstufe: Seine traditionelle Maskulinität, in der negative Zuschreibungen akzentuiert waren, wird dekonstruiert und er wird als ‚neuer Mann‘, Träger eines zeitgenössischen Ideals von Männlichkeit rekonstruiert.²⁷⁶ Clover resümiert: „The man he becomes is a man who not only accepts the feminine against which he railed at the outset but even, up to a point, shares it. [...] The business of the occult film at every level is to confront the reigning masculine with the problematic feminine and to arrive at some compromise or syncretic position.“²⁷⁷ Der okkulte Horrorfilm thematisiert folglich eine symbolische Zäsur, „the split between bad, old masculinity on the one hand and new, good masculinity on the other.“²⁷⁸ Hier sind differenzierte Betrachtungen nötig, die kulturelle und genrehistorische Zusammenhänge berücksichtigen. So verweisen die Imaginationen ‚neuer‘ Männlichkeit keineswegs auf einen Bruch mit hegemonialer Männ-

²⁷² Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 85.

²⁷³ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 90.

²⁷⁴ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 98.

²⁷⁵ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 98.

²⁷⁶ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 98.

²⁷⁷ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 99.

²⁷⁸ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 99.

lichkeit, sondern lediglich auf ihre Reflexion und Refiguration in bestimmten (populär-)kulturellen Konstellationen und Formen.²⁷⁹ Die Relation der ‚neuen‘ Maskulinität zur Weiblichkeit sei folglich komplex.²⁸⁰

Neben dem okkulten Film handelt es sich bei dem *Slasher*-Film um eines der populärsten Formate des Horror-Kinos, an dem Clover die konventionelle Formel erklärt, die den meisten einschlägigen Horror-Narrativen zugrundeliegt: „the immensely generative story of a psycho-killer who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived.“²⁸¹ Es ist typischerweise eine weibliche Protagonistin, die als letzte Überlebende schließlich die mordlüsterne Bedrohung stoppt und den Killer zur Strecke bringt.²⁸² Clover nennt sie *final girl*. Das *final girl* macht ihre Arbeit berühmt und wurde nicht nur in der Forschung breit rezipiert, sondern fand auch selbst Eingang in die Populärkultur, wie Clover im Vorwort der 2015 erschienenen *Classics Edition* ihrer Studie selbst kommentiert.²⁸³ Im zeitgenössischen Diskurs zirkuliere das *final girl* „in these mostly cleaner and more upscale venues as a ‚female avenger‘, ‚triumphant feminist hero,‘ [sic!] and the like.“²⁸⁴ Auch wenn Clover in ihrem Vorwort, in dem sie auch retrospektiv auf ihre eigene

²⁷⁹ Die Auseinandersetzung mit diesem Topos kann in unterschiedlichen Genres variieren, so mystifiziere der Action-Film beispielsweise traditionelle Maskulinität. (Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 99f.)

²⁸⁰ Zunächst codieren okkulte Horrorfilme nach Clover „emotional openness“ als weiblich, „and figure those who indulge it, male and female, as physically opened, penetrated“. Dies korrespondiere mit einer entsprechend mit Bedeutung aufgeladenen Bildsprache, in der sowohl Körperöffnungen als auch symbolisch codierte Öffnungen wie Türen, Pforten, Flure oder Innenräume eine große Rolle spielen. Darüber hinaus fungiert die Story der weiblichen Besessenheit als komplementäres Vehikel für die Entwicklung des männlichen Protagonisten: Damit er weiblich codierte Eigenschaften annehmen und so zum ‚neuen‘ Mann werden kann, muss auch die weibliche Protagonistin im Feld der symbolischen Ordnung neu positioniert werden, was sich in Form eines Verfallens ins Exzessive manifestiert – entweder durch das groteske Annehmen maskuliner Züge im Zustand ihrer Besessenheit (z.B. in Form des typischen Sprechens mit tiefer Stimme) oder durch die Hyperfemininität des Spirituellen. (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 101 und vgl. S. 202ff.)

²⁸¹ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 21. Vor allem das Ausleben von sozial nicht legitimer Sexualität prädisponiert Figuren, insbesondere weibliche, zum Opfer des Killers zu werden – „[p]ostcoital death, above all when the circumstances are illicit, is a staple of the genre.“ (Ebd., S. 33.)

²⁸² Auch im *rape-revenge*-Film, den Clover ebenfalls als Subgenre des Horrorfilms untersucht, nimmt die weibliche Protagonistin eine aktivere und offensivere Rolle ein: Nachdem sie zunächst Opfer von sexueller Gewalt wurde, erzählt die eigentliche Handlung des Films typischerweise von dem nicht selten äußerst blutigen Rachezug gegen ihre(n) Vergewaltiger. Ähnlich wie das *final girl* des *Slasher*-Films weist auch der *rape-revenge*-Film auf mehreren Ebenen problematisches Potential auf: Der Rachezug, in dem die Frau selbst Gewalt ausübt, offeriere in dem Diskurs um sexuelle, sexualisierte und misogyne Gewalt weniger weibliche *agency* und Emanzipation, sondern eher eine Art Entlastung, „some ethical relief in the idea that if women would just toughen up and take karate or buy a gun, the issue of male-on-female violence would evaporate. It is a way of shifting responsibility from the perpetrator to the victim [...]“. Der distanzierte Blick auf das Verbrechen drohe außerdem, die Vergewaltigung lediglich zu einem unter zahlreichen martialischen Gewaltakten innerhalb des Films werden und sie in einer popkulturellen Action-Ästhetik aufgehen zu lassen. (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 143. Vgl. auch ebd., S. 151ff. Zum Motiv der *rape revenge* im Film vgl. Jacinda Read: *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester/New York: Manchester University Press 2000.)

²⁸³ U.a. sind hier der Riley Sagers Roman *Final Girls* (2017) sowie die Filme *Final Girl* (USA/C 2015, Regie: Tyler Shields) und *The Final Girls* (USA 2015, Regie: Todd Strauss-Schulson) zu nennen.

²⁸⁴ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. x.

Forschung zurückblickt, den subversiv-feministischen Anschein der Figur nicht gänzlich von der Hand weist,²⁸⁵ stellt sie klar, dass das *final girl* weniger als „female hero“ denn als „victim-hero“²⁸⁶ zu verstehen sei, käme doch ihrer Funktion als gejagtes, gehetztes, fliehendes, fallendes, unter Schmerzen wieder aufstehendes und erneut fliehendes Opfer, das fast ihr komplettes Umfeld auf brutale Art sterben sieht, der größte Anteil im Film zu, während sie erst im allerletzten Moment, mitunter begünstigt durch einen glücklichen Zufall, zur triumphierenden Überlebenden werde, die dem Killer ein Ende bereitet. Von zentraler Bedeutung sei aber, dass Filme dieses traditionell hochgradig maskulin konnotierten Genres, das demzufolge besonders stark mit dem *male gaze* assoziiert ist, typischerweise durch Plot und Filmsprache die Identifikation mit dem Opfer nahelegen:²⁸⁷

„[T]he male spectator was more willing than we might expect to feel himself on the receiving end of brutal and humiliating acts, one after another, including sexual penetration. The wildly phallic imagery of slasher films (chainsaws, knives, power drills, and the like) is a kind of figleaf over their real work: aligning their viewers with a female character and giving them dose after dose of so-called feminine masochism of the most extreme sort. [...] No wonder the Final Girl is boyish. That quality makes her congenial double for the adolescent male.“²⁸⁸

Der *Slasher*-Film könne Clover zufolge nicht unabhängig von der männlichen Konnotation seines Genres betrachtet werden, sein Diskurs sei zutiefst phallogozentristisch, und aus diesem Grund werde auch das *final girl* (genauso wie der Killer) über seine Beziehung zum Phallus bzw. seine An- und Abwesenheit definiert. Das *final girl* symbolisiert zunächst augenscheinlich die Abwesenheit des Phallus, während der Killer zu Beginn des Films durch sein Morden aggressiv phallich konnotiert ist. Zugleich existiert aber ein Subtext, der die geschlechtlichen Codierungen dieser beiden Charaktere nicht nur zunehmend unterwandert, sondern von Anfang an destabilisiert und konterkariert: Obwohl der Killer typischerweise phalliche Waffen trägt und seine Opfer damit penetriert, sei er zugleich häufig symbolisch feminisiert.²⁸⁹ Dem steht komplementär eine Maskulinisierung des *final girl* gegenüber: In der Fiktion wird dies durch ihre „apartness from other girls“²⁹⁰ akzentuiert, auf der Ebene der kinematographischen Inszenierung durch ihre zunehmende Aneignung des aktiven Blicks, mit dem sie sich gegen die Bedrohung behauptet und schließlich über männlich konnotierte Codes verfügt.²⁹¹ Das

²⁸⁵ „As a sketch, at least, the Final Girl does look something like a female hero – an effect, it has been argued, of the powerful discourses on gender during that era, above all the women’s movement. But a sketch is only a sketch.“ (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. x.)

²⁸⁶ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. x.)

²⁸⁷ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. xi.

²⁸⁸ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. xii.

²⁸⁹ „[H]e ranges from the virginal or sexually inert to the transvestite or transsexual, and is spiritually divided [...] or even equipped with vulva and vagina.“ (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 47.)

²⁹⁰ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 48.

²⁹¹ Clover resümiert: „At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled by clearly by her exercise of the ‚active investigating gaze‘ normally reserved for males and punished in females when they assume it themselves; tentatively at first and then aggressively, the Final Girl looks *for* the killer [...] and then *at* him, there-

weibliche *final girl* impliziert nach Clover durch die Überlagerung der Opfer- und Heldenrolle nicht per se einen feministischen Bruch mit dem männlichen Diskurs des Genres, sondern schreibt ihn vielmehr fort: Das *final girl* ist deshalb weiblich, um bestimmte männliche Erfahrungen zu codieren, die sonst innerhalb der Gesetze der symbolischen Ordnung nicht darstellbar wären – die masochistische Identifikation mit dem gejagten und gequälten Opfer.²⁹² Der männliche Zuschauer bzw. der *male gaze* kann sich nicht mit der weiblichen Protagonistin als Frau identifizieren, deshalb seien die *final girls* häufig nicht nur sexuell enthaltsam, sondern auch durch verschiedene Zuschreibungen maskulin-jungenhaft attribuiert, um eine Anschlussfähigkeit des männlichen Blicks zu bieten.²⁹³ Der *Slasher*-Film konstituiert ein phallogozentrisches Narrativ, in dem sowohl der Killer als auch das *final girl* transgressive Positionen der symbolischen Ordnung besetzen und sich gegenläufig entwickeln: „It is the male killer’s tragedy that his incipient femininity is not reversed but completed (castration) and the Final Girl’s victory that her incipient masculinity is not thwarted but realized (phallicization).“²⁹⁴ Die geschlechtliche Codierung des *final girl* unterliegt folglich einer ambivalenten Doppelstruktur: „The Final Girl is [...] feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality.“²⁹⁵ Das *final girl* fungiert demzufolge als phallisch rekonstruierter Platzhalter, um bei der Überlagerung von Identifikation und Begehren dem identifizierenden *male gaze* ohne Gefahr eine homoerotische Selbstzuschreibung zu ermöglichen.²⁹⁶

Clovers Studie ist für die vorliegende Arbeit nicht nur deshalb von Interesse, weil sie selbst explizit Bezüge von der Figur des *final girl* zur Science Fiction herstellt und zahlreiche für das Horror-Genre identifizierten Motive auch in der Science Fiction von großer Bedeutung sind, wie z.B. ihre Ausführungen zur geschlechtlichen Codierung von Rationalität und Irrationalität

with bringing him, often for the the first time, into our vision as well. When, in the final scene, she stops screaming, faces the killer, and reaches for the knife [...], she addresses the monster on his own terms.” (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 48.)

²⁹² Die kinematographischen Konventionen spiegeln nach Clover die symbolisch-kulturelle Ordnung: Die Zurschaustellung von Aggression und Wut werde demzufolge als männlich wahrgenommen, während das breite Spektrum an Emotionalität als weiblich codiert gilt, insbesondere Emotionen und Verhaltensweisen, die masochistische Erfahrungen konstituieren und das Bild eines Opfers im Horrorfilm codieren (wie Weinen, das Flehen um Gnade, das Schreien um Hilfe oder die Ohnmacht). Da dieses Repertoire innerhalb des kulturellen Kontexts weiblich assoziiert sind, werde der Qual eines weiblichen Opfers im Horrorfilm eine größere *screen-time* zugestanden, während männliche Opfer üblicherweise schnell oder sogar abseits der Kamera getötet werden. (Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 51.)

²⁹³ Clover definiert die Zuschreibungen und Eigenschaften des *final girl* folgendermaßen: „The Final Girl is boyish, in word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the way of her friends. Her smartness gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself.” (Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 40.)

²⁹⁴ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 50.

²⁹⁵ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 51.

²⁹⁶ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 53.

im okkulten Horror-Film. Relevant ist Clovers Arbeit vor allem auch deshalb, weil sie – insbesondere am Beispiel des *final girl* – aufzeigt, wie komplex die Bewertung filmischer Repräsentation von Geschlecht ist. Bei dem Killer handele es sich um einen „feminine male“, beim *final girl* um eine „masculine female“²⁹⁷, wobei insbesondere das *final girl* als Hauptidentifikationsfigur sowohl weiblich als auch männlich codierte Zuschreibungen transportiert - oder wie Clover es lapidar formuliert: „The same body does for both, and that body is female.“²⁹⁸ Sie muss sowohl weibliche konnotierte Leidensfähigkeit beweisen, aber sie überlebt am Ende, und da sie typischerweise nicht gerettet wird, werde sie nach Clover nicht zur ‚Heldin‘, sondern nach den Konventionen westlicher Mythen und Narrative zum ‚Helden‘, der sich durch eigene Geistesgegenwart, Klugheit, Stärke und Überlebenswillen behaupten kann.²⁹⁹ So handele es sich beim *final girl* unbestreitbar um eine starke weibliche Präsenz, die zur heroischen Figur wird, bei der allerdings weniger die Repräsentation von Weiblichkeit, feministische Ansprüche oder das spielerische Auflösen von Geschlechterkategorien, sondern vielmehr ihre phallische Stellvertreterfunktion im Vordergrund stehen:³⁰⁰

Figuratively seen, the Final Girl is a male surrogate in things oedipal, a homo-erotic stand-in, the audience incorporate; to the extent she means ‚girl‘ at all, it is only for purposes of signifying male lack, and even that meaning is nullified in the final scenes. [...] The Final Girl is (apparently) female not despite the maleness of the audience, but precisely because of it. The discourse is wholly masculine, and females figure in it only insofar as they ‚read‘ some aspect of male experience.“³⁰¹

Das *final girl* veranschaulicht exemplarisch das Zusammenspiel verschiedener Bedeutungsebenen, die in filmischen Narrativen wirken und dabei oftmals widersprüchliche Lesarten offerieren. Wie das *final girl* in der finalen Sequenz als triumphierende, heldenhafte Überlebende stilisiert, im früheren Stadium des Films als verängstigtes und gehetztes Opfer gezeigt und auf übergeordneter Ebene mit dem Phallus assoziiert und als ‚*male female*‘ einer maskulinen Subjektökonomie rekonstituiert wird, verweist exemplarisch auch auf die Komplexität der Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht in der Populärkultur, deren Elemente durch diverse Kontextualisierungen, Relationen und Bezüge verschiedener Ebenen Sinnzusammenhänge entfalten.

2.3.7 Feminismus, Gender und Populärkultur

Die 1990er Jahre setzten neue Impulse im Diskurs der feministischen Filmforschung, wofür vor allem zwei Faktoren ausschlaggebend waren: Einerseits stand die psychoanalytisch ausgerichtete feministische Filmtheorie weiter in der Kritik, einseitige pessimistische Perspektiven

²⁹⁷ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 63.

²⁹⁸ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 59.

²⁹⁹ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 59 und 61.

³⁰⁰ Vgl. Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 53 und 63.

³⁰¹ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws* 2015, S. 53.

auf das Hollywood-Kino zu fördern.³⁰² Darüber hinaus hatte, ausgehend von den USA, seit den 1980er Jahren die Kategorie ‚Gender‘ zunehmend an Bedeutung gewonnen und neue Perspektiven im feministischen Diskurs eröffnet, die sich nun über frauenbezogene Fragestellungen hinaus mit allen Facetten der Konstruktion und Repräsentation von Geschlecht beschäftigten.³⁰³ Andererseits boten die Cultural Studies, die sich seit den 1960er Jahren ausgehend vom *Centre for Contemporary Cultural Studies* in Birmingham entwickelten, neue Perspektiven auf Populärkultur, die auch für die feministische und genderorientierte Forschung anschlussfähig waren. Medien und Populärkultur wurden hier nicht mehr als monolithische Vermittler von Ideologie oder festgefügtten Botschaften, sondern als Feld sowie Instanz der Bedeutungsproduktion verstanden, in dem Macht und Sinn in einem kontinuierlichen und wandelbaren Prozess stetig neu ausgehandelt werden.³⁰⁴ Insbesondere die Überzeugungen der Cultural Studies von einer aktiven Beteiligung des*r Zuschauer*in am Prozess der Bedeutungsproduktion sowie die Annahme einer grundsätzlichen Polysemie populärkultureller Erzeugnisse beeinflussten die feministische Filmforschung und begründeten die Richtung der Gender Media Studies. Diese verbanden Ansätze der Cultural Studies mit einem spezifischen Fokus auf Gender, Klasse, *race*, sexuelle Orientierung und andere soziale Differenzkategorien sowie ihre Korrelation mit Medien, Macht und Bedeutung.³⁰⁵ Neben der rezeptionsorientierten Forschung, die sich v.a. mit der Rolle von Zuschauer*innen beschäftigt, existieren als zweite Hauptströmung die text- bzw. werkorientierten Gender Media Studies, deren Hauptfokus darin besteht, Populärkultur als polysemantisches Konstrukt zu analysieren und ihre Bedeutungsangebote offenzulegen.³⁰⁶ Vor dem Hintergrund der Annahme dynamischer Zusammenhänge zwischen Mainstream-Kultur und sozialen Geschlechtervorstellungen sowie der Aufwertung der Populärkultur durch die Cultural Studies werden populärkulturelle Produktionen auch für feministische und genderorientierte Fragestellungen auf neue Weise interessant, da Populärkultur nicht mehr nur als Träger altbekannter Geschlechterdichotomien oder eines *male gaze*, sondern als Schauplatz komplexer semiotischer und semantischer Prozesse verstanden wird, die Geschlechternormen, Rollenbilder und ihre kulturelle Bedeutung fortwährend neu verhandeln und damit auch Veränderungspotential schaffen.

³⁰² Vgl. Karen Hollinger: *What is Feminist Film Theory?* 2012, S. 17.

³⁰³ Das Verhältnis von feministischem und genderorientiertem Diskurs wird in Kap. 5.4. am Beispiel der feministischen bzw. genderorientierten Science Fiction ausführlicher dargestellt, weshalb an dieser Stelle nicht weiter auf diesen Aspekt eingegangen wird.

³⁰⁴ Auf theoretische Ansätze der Cultural Studies wird in Kap. 3.5. und 3.6. näher eingegangen, wo sie mit dem theoretischen Utopiediskurs in Beziehung gesetzt werden.

³⁰⁵ Als früher und bedeutender Beitrag kann hier genannt werden: Christine Gledhill: *Pleasurable Negotiations*. In: *Female Spectators. Looking at Film and Television*, hg. von E. Deidre Pribram, New York/London: Verso 1988, S. 64-89.

³⁰⁶ Vgl. Karen Hollinger: *What is Feminist Film Theory?* 2012, S. 18.

Nicht selten wurden die Hoffnungen auf eine widerständige, rebellische Populärkultur, die es vermag, Normen zu durchbrechen, allerdings enttäuscht. Wiederholt wurde den Cultural Studies und ihrer Annahme einer pluralistischen und bedeutungsoffenen Mainstream-Kultur von feministischen Kritiker*innen naiver Optimismus attestiert. Zugleich breitete sich die Debatte über Geschlechterrepräsentation in der Populärkultur über den wissenschaftlichen in den medialen und sozialen Diskurs aus und wurde in zahlreichen engagiert geführten Diskussionen ausgetragen. Ein populäres Beispiel ist der sogenannte Bechdel-Test: Er basiert auf einem bereits 1985 erschienenen Comic-Strip der Künstlerin Alison Bechdel,³⁰⁷ wurde aber insbesondere in den 2000er und 2010er Jahren verstärkt aufgegriffen und medial popularisiert. Basierend auf der Story der Cartoon-Vorlage leiteten Bechdel und ihre Freundin Liz Wallace drei Leitfragen ab, um die Repräsentation von Frauen in Filmen zu beurteilen:³⁰⁸

- 1) Gibt es mindestens zwei weibliche Protagonistinnen? Und haben diese Protagonistinnen, so eine spätere Erweiterung des Tests, einen Namen?
- 2) Reden diese beiden Figuren im Laufe des Films direkt miteinander?
- 3) Reden sie dabei über etwas Anderes als über einen Mann?

Der Bechdel-Test ist kein wissenschaftliches Verfahren, wurde aber vor allem deshalb so populär, weil er ein einfaches Tool ist, um ein Ungleichgewicht in der filmischen Geschlechterrepräsentation bzw. normative Verfahren der Stereotypisierung sichtbar zu machen. Kritisch diskutiert wurden aber nicht nur all jene Filme des Blockbuster- und Unterhaltungs-Kinos, die den Test nicht bestanden, weil sie Frauen als oftmals namenlose Randfiguren oder *love interest* der männlichen Hauptfigur marginalisieren. Auch Stimmen wurden laut, die davor warnten,

³⁰⁷ Alison Bechdel: The Rule, <https://dykestowatchoutfor.com/the-rule>, letzter Zugriff: 22.06.2019, 20:55.

³⁰⁸ Rekurrierende Höhepunkte der medialen Berichterstattung sind die jährlichen *Oscar*-Verleihungen. In zahlreichen Artikeln wird berichtet und reflektiert, ob die nominierten Filme des Jahres den Bechdel-Test bestehen, vgl. z.B. Harry Fletcher: The Oscars 2018: How many best picture nominees pass the Bechdel test? In: Evening Standard, <https://www.standard.co.uk/go/london/film/the-oscars-2018-how-many-best-picture-nominees-pass-the-bechdel-test-a3780196.html>, veröffentlicht am 02.03.2018, letzter Zugriff am 22.06.2019, 22:00 sowie Sophie McEvoy: The Oscars 2019 Set A New Record For Women, But Gender Equality Is Still A Long Way Off, A New Report Shows. In: Bustle, <https://www.bustle.com/p/the-oscars-2019-set-a-new-record-for-women-but-gender-equality-is-still-a-long-way-off-a-new-report-shows-16051715>, veröffentlicht am 25.02.2019, letzter Zugriff am 22.06.2019, 22:03. In der userbetriebenen Datenbank ‚Bechdeltest.com‘ können Nutzer*innen Filme einstellen, angeben, ob sie den Bechdel-Test bestehen, und über eine Kommentarfunktion darüber diskutieren. Für das Jahr 2019 sind bis zum Zeitpunkt, an dem dieses Kapitel am Ende der vorliegenden Arbeit entsteht, 38 Filme gelistet, von denen 25 mit dem grünen Icon versehen sind, das anzeigt, dass sie den Bechdel-Test bestanden haben. Zum Vergleich: Laut Datenbank haben 2018 von 166 Filmen 57 den Bechdel-Test nicht bestanden, im Jahr 2017 gelten von 200 Filmen 64 als durchgefallen, im Jahr 2010 erfüllen nach Angaben der Nutzer*innen 85 von 200 Filmen die Kriterien nicht. Der Film *Fifty Shades of Grey – Gefährliche Liebe* (Orig.: *Fifty Shades Darker*, USA 2017, Regie: James Foley), der zweite Teil der *Fifty-Shades*-Trilogie, die aufgrund ihrer problematischen Geschlechterrollen stark umstritten ist, hat den Bechdel-Test bestanden. Der Film *Love, Simon* (USA 2018, Regie: Greg Berlanti) hingegen, der vom Coming Out und der ersten Liebe eines homosexuellen Jungen erzählt, versagt im Bechdel-Test, obwohl er Geschlecht und sexuelle Orientierung jenseits der Heteronormativität repräsentiert. Diese beiden Beispiele zeigen exemplarisch, dass der Test nicht als genereller Gradmesser für eine vielfältige und nuancierte Repräsentation von Geschlecht genutzt werden kann. (Bechdel Test Movie List, <https://bechdel-test.com/>, letzter Zugriff am 29.06.2019, 11:48.)

das Bestehen des Bechdel-Tests als Äquivalent eines ‚feministischen Gütesiegels‘ zu betrachten.³⁰⁹ In der Tat erfasst der Test in erster Linie quantitative Verhältnisse und stereotypische Plotmuster, sagt aber nichts über die qualitative Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht in dem jeweiligen Film aus – die Initiatorinnen behaupten tatsächlich auch nicht, dass ihr Test dies leisten kann. Dass der Bechdel-Test trotzdem oftmals als Gradmesser eines feministischem Anspruchs verwendet wird, ist wohl eher seiner medialen und diskursiven Popularisierung geschuldet.³¹⁰ So sei es laut Zeisler nicht nur möglich, dass Filme den Test bestehen, deren Genderkonzepte höchst problematisch sind, die mediale Aufmerksamkeit um den Bechdel-Test fördere auch die Bereitschaft auf Seiten der Filmindustrie, dieses System gezielt zu überlisten, „scripting in just enough named female characters and not-about-men conversations to clear the benchmark while doing nothing to alter the overall sexism.“³¹¹ Filme, die formal die Kriterien des Bechdel-Tests erfüllen, können dennoch sexistische Botschaften und Subtexte vermitteln oder Frauenfiguren aufweisen, die für die eigentliche Entwicklung der Story nicht relevant sind oder zutiefst klischeehaft oder gar misogyn gezeichnet sind.

McRobbie, die in früheren Arbeiten selbst das subversive Potential von populär- und alltagskulturellen Phänomenen auslotete, vertritt in ihrer in deutscher Übersetzung 2010 publizierten Studie *Top Girls* eine wesentlich pessimistischere Haltung und geht von einer Untergrabung und Zersetzung des Feminismus aus, an der die Populärkultur in erheblichem Maße beteiligt ist.³¹² Dabei werden Narrative und Tropen reproduziert, die zwar „Freiheit und Wahl der eigenen Lebensgestaltung“³¹³ von Frauen propagieren, sich aber zugleich von feministischen Positionen distanzieren, die nicht mit hegemonialen Machtstrukturen vereinbar sind, womit eine Ära des Postfeminismus markiert werde. McRobbies zentrales Argument in Bezug auf zeitgenössische Populärkultur ist, „dass der Feminismus, damit ihm Rechnung getragen werden

³⁰⁹ Zur Kritik am Bechdel-Test vgl. Julia Gens: *Harry Potter* und das Vermächtnis der Mako Mori. Vergleichende Untersuchung der Frauencharaktere in den Büchern und Filmen der *Harry Potter*-Reihe. In: Vom Binge Watching zum Binge Thinking. Untersuchungen im Wechselspiel zwischen Wissenschaften und Popkultur, hgg. von Martin Böhnert und Paul Reszke, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 227ff.

³¹⁰ Zeisler kommentiert in Bezug auf den Bechdel-Test und seine Funktionalisierung im öffentlichen und medialen Diskurs: „Where Bechdel and Wallace expressed it as simply a way to point out the rote, unthinkingly normative plotlines of mainstream film, these days passing it has somehow become synonymous with ‚being feminist.‘ [Sic!] It was never meant to be a measure of feminism, but rather a cultural barometer.“ (Andi Zeisler: *We Were Feminists Once. From Riot Grrrl to CoverGirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*, New York: Public Affairs 2016, S. 56.)

³¹¹ Andi Zeisler: *We Were Feminists Once* 2016, S. 57. Auch Zeisler betont aber die Existenzberechtigung und den Erkenntnisgewinn des Bechdel-Tests, sofern man seine Bedingungen reflektiere und klar definiere, was er leisten könne und was nicht: „It offers a language for pointing out the pattern sameness of Hollywood product; it gives a framework and a context to story editors and producers who have been regularly ignored when they point out to their bosses what’s missing from the scripts and plotlines. The Bechdel Test has grown to be something of a standard for people who write about films, if not yet for those who make them.“ (Ebd., S. 57f.)

³¹² Vgl. Angela McRobbie: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Herausgegeben von Sabine Hark und Paula-Irene Villa, übersetzt von Carola Pohlen, Katharina Voß und Michael Wachholz, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 31.

³¹³ Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 32.

kann, als etwas Vergangenes betrachtet werden muss.“³¹⁴ Bei der „Distanzierung, die diese Verschiebung in die Vergangenheit erzeugt,“ handele es sich „um ein Phänomen, das quer durch die Populärkultur zu beobachten ist“³¹⁵ und in dem die Re-Etablierung traditioneller Geschlechternormen im postfeministischen Gewand eine beruhigende und vergewissernde Wirkung ausüben.³¹⁶ McRobbie zufolge werden insbesondere jungen Frauen in öffentlichen Diskursen eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Präsenz angeboten, ihr Erfolg werde zumeist positiv bewertet, dabei wirke „eine Koalition politischer und kultureller Kräfte“³¹⁷ jedoch zugleich darauf hin, „ein bestimmtes Set feministischer Werte und Ideale in eine weitreichende Umformung von Weiblichkeitskonzepten zu integrieren, so dass diese sich in neue bzw. gerade entstehende (neoliberalisierte) soziale und ökonomische Ordnungen einpassen lassen. [...] Die Zuschreibung von Freiheit und Erfolg als Reihe von Anrufungsprozessen an junge Frauen nimmt entlang der Grenzen von Klasse, Ethnizität und Sexualität unterschiedliche Formen an und bringt eine Abfolge miteinander interagierender rassifizierter und klassenspezifischer Konfigurationen junger Weiblichkeit hervor.“³¹⁸ Populärkultur legitimiere nach McRobbie folglich hegemoniale Genderkonzepte und die heteronormative Matrix.

Villa, Jäckel et. al. repräsentieren in ihrem Band *Banale Kämpfe?* aus dem Jahr 2012 eine Zwischenposition, die repräsentativ für die 2010er Jahre steht: Die Herausgeber*innen stimmen nicht ein in die optimistische Euphorie der frühen feministischen Anwendungen der Cultural Studies, stimmen aber auch dem desillusionierten Skeptizismus, hier exemplarisch durch McRobbie repräsentiert, nicht vorbehaltlos zu. Sie teilen nach eigener Aussage prinzipiell einen „pointierten pessimistischen Blick auf Geschlecht in der Populärkultur“³¹⁹ und die „Bedenken, Strategien der Subversion zu überschätzen“³²⁰. Dennoch seien „so manche subversive oder kritische Strategien durchaus erfolgreich im Sinne der Kritik und der – auch feministischen – Erweiterung von Spielräumen für alle Geschlechter.“³²¹ So könnten sich Widerstandspraxen stets nur in einem begrenzten Rahmen artikulieren, darüber hinaus werden sie „in jeweils etablierte Deutungsmuster eingepasst“³²². Dennoch gebe es „fragwürdigen Sexualisierungen zum Trotz, nicht mehr nur *eine* hegemoniale Vorstellung davon, wie „Frau“ oder „Mann“ zu sein

³¹⁴ Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 33.

³¹⁵ Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 33.

³¹⁶ McRobbie bezieht sich hier auf Butler, vgl. Judith Butler: *Restaging the Universal. Hegemony and the Limits of Formalism*. In: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, hgg. von Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek, London: Verso 2000, S. 14 und Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 33.

³¹⁷ Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 90.

³¹⁸ Angela McRobbie: *Top Girls* 2010, S. 90-92.

³¹⁹ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara S. Pfeiffer, Nadine Sanitter und Ralf Steckert: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung*. In: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*, hgg. von ebd., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 15.

³²⁰ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel et. al.: *Banale Kämpfe?* 2012, S. 15.

³²¹ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel et. al.: *Banale Kämpfe?* 2012, S. 15.

³²² Paula-Irene Villa, Julia Jäckel et. al.: *Banale Kämpfe?* 2012, S. 14.

haben, sondern in der Populärkultur (re-)produzieren sich verschiedene, zum Teil widersprüchliche Repräsentationen von Männlichkeiten und Weiblichkeiten.“³²³ Ausgehend von diesem Ansatz seien „die Widersprüche, Paradoxien und Heterogenitäten, [...] die Kämpfe um interdependente Geschlechterverhältnisse, die im Feld der Populärkultur ausgetragen werden“ zu beleuchten und vor dem Hintergrund der Frage, „[w]ie widersprüchliche Entwicklungen zwischen der Subversion hegemonialer Geschlechterbilder und der Reproduktion von Geschlechterstereotypen adäquat beschrieben werden“ und „[w]elche Wirkungen und Machteffekte [...] mit medialen Repräsentationen von Geschlechterverhältnissen verbunden [sind]“ zu diskutieren.³²⁴

Zahlreiche Untersuchungen belegen und diskutieren die Bedeutung von Populärkultur für die gesellschaftlichen Vorstellungen von Gender und Sexualität und widmen sich disziplinübergreifend verschiedenen Aspekten dieses Themenkomplexes, z.B. der Konstruktion alternativer Rollenbilder, kulturellen Vorstellungen von Geschlecht im Spiegel medialer Repräsentationen oder dem Verhältnis von Popkultur und Feminismus.³²⁵ Dabei verbinden sich nicht nur interdisziplinäre Perspektiven, sondern auch Methoden – so basiert die vorliegende Arbeit ebenfalls auf einer Synthese von Theorien der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie und des feministischen Theoriediskurses sowie Ansätzen der Dekonstruktion und der Cultural Studies wie auch der Gender Media Studies. Im wissenschaftlichen Forschungsdiskurs liegt ein besonderes Interesse auf medialer Inszenierung von Weiblichkeit, untersucht werden u.a. populärkulturelle Inszenierungen von „tough girls“³²⁶, „action chicks“³²⁷, der klugen Frau als Vertreterin des „geek chic“³²⁸ oder „bad girls and transgressive women“³²⁹. Erforscht werden aber auch verstärkt Repräsentationen von Maskulinität zwischen hegemonialem Diskurs und

³²³ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel et. al.: *Banale Kämpfe?* 2012, S. 14. Hervorhebung im Original.

³²⁴ Paula-Irene Villa, Julia Jäckel et. al.: *Banale Kämpfe?* 2012, S. 9.

³²⁵ Vgl. hierzu z.B. Karin Lenzhofer: *Chicks rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*, Bielefeld: transcript 2006; Stacy Gillis und Joanne Hollows (Hgg.): *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, New York/Oxon: Routledge 2009; Doris Guth und Heide Hammer (Hgg.): *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2009; Maren Volkmann: *Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*, Bochum: Posth Verlag 2011; Johannes Breuer: *Genre und Gender. Zur Komplexität der Verknüpfung zweier Kategorien im Musicaldiskurs*, Bielefeld: transcript 2016 sowie Julia Leyda: *American Mobilities. Geographies of Class, Race, and Gender in US Culture*, Bielefeld: transcript 2016.

³²⁶ Vgl. Sherrie A. Inness: *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1999.

³²⁷ Vgl. Sherrie A. Inness (Hg.): *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2004.

³²⁸ Sherrie A. Inness (Hg.): *Geek Chic. Smart Women in Popular Culture*, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.

³²⁹ Vgl. Julie A. Chappell und Mallory Young (Hgg.): *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017.

Rekonzeptionalisierung, in Publikationen, die sich mit „ambivalente[n] Männlichkeit(en)“³³⁰ sowie den „difficult men“³³¹ und „broken men“³³² der zeitgenössischen Populärkultur beschäftigen. Dabei werden auch immer wieder die angesprochenen Widersprüchlichkeiten zwischen normativer Ideologie und subversiver Polysemie thematisiert. So treten in populärkulturellen Narrativen durchaus Momente zutage, die für sich betrachtet subversiv sind, durch ihre spezifische Funktionalisierung in der Plotstruktur und in Relation zum kulturellen Kontext aber ideologie- und normstabilisierend wirken.

Green differenziert drei verschiedene Arten von sozial-ideologischer Harmonie, die durch das populäre Hollywood-Kino normkonform (re-)produziert werden: „(1) The family, that is, the integrity and necessity of conventional (heterosexual, monogamous) domestic life; (2) The Community, or threats to ‚law and order‘ by its domestic enemies; by aberrant social injustices that are eventually overcome so that the general interest in maintaining law and order can be restored; or by conflicts of race, class, or ethnicity that turn out to be only apparent; (3) The Nation: war or civil strife [...], and alien enemies.“³³³ Konventionalisierte Erzählmuster tendieren üblicherweise zu einer Rekonstitution dieser soziokulturellen Harmonien: „Within this framework, familiar social cleavages that threaten social integrity, such as cleavages of gender, class, and race, constitute the thematic material out of which a narrative will produce the anxiety of initial disharmony and the satisfaction of ultimate reconciliation.“³³⁴ Subvertierende und widerständige Elemente, die die normative und hegemoniale Ordnung stören und irritieren, sind folglich sogar eine notwendige Prämisse, um eine – temporäre – Situation des Konflikts oder der Devianz zu erzeugen, die typischerweise im Laufe der Handlung überwunden wird, um den Zustand ideologischer Harmonie zu erreichen. Subversive Handlungsmomente werden in der Populärkultur folglich häufig in normative Strukturen reintegriert, dadurch in ihrer Widerständigkeit relativiert und tragen auf diese Weise zur Reproduktion und Stabilisierung von Ideologie bei. Dabei kann diese Erzeugung von ideologischer Konformität sowohl implizit als auch explizit erfolgen³³⁵ und ist besonders häufig durch *gender*, *race* und *class* codiert, da unterdrückte Konflikte und das Bestätigen von Normen narrativ häufig „in the form of solvable dilemmas of sexual intimacy“³³⁶ inszeniert werden: „The successful businessman and his reward of profit is displaced by the heroic white, male, individual actor whose reward is a beautiful

³³⁰ Vgl. Uta Venske und Gregor Schuhen (Hgg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*, Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich 2012.

³³¹ Vgl. Brett Martin: *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York: Penguin 2013.

³³² Vgl. Kathrin Mädler: *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film*, Marburg: Schüren 2008, zugleich phil. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München 2005.

³³³ Philip Green: *Cracks in the Pedestal. Ideology and Gender in Hollywood*, Amherst: The University of Massachusetts Press 1998, S. 28.

³³⁴ Philip Green: *Cracks in the Pedestal* 1998, S. 28.

³³⁵ Vgl. Philip Green: *Cracks in the Pedestal* 1998, S. 29.

³³⁶ Philip Green: *Cracks in the Pedestal* 1998, S. 28.

woman. Today, the integration of the rebellious hero has been superseded by the theme of the transformation of independent woman into dependent members of a heterosexual dyad [...].³³⁷ Auch wenn Greens Studie zum gegenwärtigen Zeitpunkt mehr als zwanzig Jahre zurückliegt, sind vergleichbare Tropen, Motive, und Plotstrukturen, die einerseits Devianz darstellen, andererseits aber gerade damit letztlich ritualisierte Normbestätigung erzeugen, in der Populärkultur immer noch breit vertreten.

Thomas fokussiert beispielsweise in diesem Kontext mediale Inszenierung von Lebensführung im Lifestyle- und Reality-TV und konstatiert, dass „diese Sendungen zu unentwegter Selbstthematization, -problematization und -transformation auffordern“³³⁸ und diese „Aufforderungen zur Arbeit an der ‚Persönlichkeit‘ und zur Aufführung individueller Einzigartigkeit [...] zudem – scheinbar paradox – häufig verbunden [sind] mit einer Aufforderung zur Normalisierung und Reproduktion vergeschlechtlichter, heteronormativer und rassialisierter Stereotype“³³⁹. Inness weist darauf hin, dass die zahlreichen und immer häufiger in Erscheinung tretenden ‚tough girls‘ in der Populärkultur vor dem Hintergrund einer kulturellen Zuschreibung auftreten, die Männlichkeit mit Stärke und Weiblichkeit mit Schwäche verbindet. Diese Dichotomien können die ‚tough girls‘ zwar nicht gänzlich aushebeln, oft werde ihre Stärke sogar durch ihre Femininität kompromittiert.³⁴⁰ Trotzdem seien diese Verschiebungen in Darstellungs- und Motivkonjunkturen ein Indikator, vor allem aber auch ein Impulsgeber für einen – zumindest partiellen – Wandel der Geschlechtervorstellungen.³⁴¹ Wo einige Stereotype hinterfragt werden und immer öfter gebrochen werden, wird an anderen jedoch festgehalten, wie Inness am Beispiel popkultureller Darstellungen des Typus der ‚*smart woman*‘ diagnostiziert: „[P]opular media provide a fertile environment for challenging the stereotype that the most intelligent people are men. At the same time, however, the media also affirm that a brilliant woman should be slender and beautiful, showing that women can break some gender stereotypes, but not all.“³⁴² Und Young stellt im Vorwort des von ihr herausgegebenen Sammelbandes über multimediale Repräsentationen transgressiver Frauenfiguren und *bad girls* folgende Frage: „Is the bad girl’s appearance no longer a matter of actual resistance but rather an entertaining performance of

³³⁷ Philip Green: *Cracks in the Pedestal* 1998, S. 28.

³³⁸ Tanja Thomas: *Leben nach Wahl? Zur medialen Inszenierung von Lebensführung und Anerkennung*. In: *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*, hg. von Ulla Wischermann und dies., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 227.

³³⁹ Tanja Thomas: *Leben nach Wahl?* 2008, S. 227.

³⁴⁰ Vgl. Sherrie A. Inness: *Tough Girls* 1999, S. 5.

³⁴¹ Vgl. Sherrie A. Inness: *Tough Girls* 1999, S. 8.

³⁴² Sherrie A. Inness: *Introduction. Who Remembers Sabrina? Intelligence, Gender, and the Media*. In: *Geek Chic. Smart Women in Popular Culture*, hg. von dies., New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007, S. 2.

transgression?“³⁴³ Eine eindeutige Antwort kann es, wie die bisherigen Ausführungen zeigten, auch hier nicht geben:

„In fact, today's bad girl clearly occupies a conflicted space. We can find evidence across the pop-culture landscape of supposed resistance to gender norms that actually exploits and commercializes the bad-girl image. We can locate bad girls being tamed – or destroyed – by heroic male protagonists at the center of an antifeminist backlash. At the same time, we can discover a renewed feminist drive to address the continued existence of gender inequity. And we can catch glimpses of figures who simultaneously support and subvert the often contradictory stereotypes of both women and men.“³⁴⁴

Zu ähnlichen Befunden gelangt auch Schubart in ihrer Studie *Super Bitches and Action Babes*, erschienen im Jahr 2007. Sie befasst sich darin mit der weiblichen Heldenfigur im populärkulturellen Kino und bezeichnet diese nicht in der weiblichen Form als „heroine“, sondern als „female hero“, da es sich um eine Frau handele, die in maskulin konnotierte Welten und Genres eintritt und Rollen adaptiert, die typischerweise männlich sind³⁴⁵ – wie „[k]icking ass and shooting guns“.³⁴⁶ Schubart differenziert dabei zwischen fünf rekurrierenden Archetypen der *female hero*: „the dominatrix, the rape-avenger, the mother, the daughter, and the Amazon“³⁴⁷. Bei ihrer Analyse der weiblichen Heldenfigur identifiziert Schubart ihre Widersprüchlichkeit als zentrales Charakteristikum, das nicht nur Effekt, sondern auch relevantes Element für ihre Konstitution ist:

„Today's active, aggressive, and independent female hero is clearly a child of feminism. But to read her as an answer to or even as the end of feminism would be a mistake. The female hero is an ambiguous creature and whenever she appears, ambivalent reactions follow. On the one hand, a woman performing actions which society has so long associated with men has the instant taste of a revolt against traditional gender roles. On the other hand, a closer look at the actress playing the female hero reveals a figure deliberately composed as ambiguous.“³⁴⁸

³⁴³ Mallory Young: Introduction. *Bad Girls in Popular Culture*. In: *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*, hgg. Von Julie A. Chappell und Mallory Young, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, S. 3.

³⁴⁴ Mallory Young: Introduction. *Bad Girls in Popular Culture* 2017, S. 3.

³⁴⁵ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson/London: McFarland & Company 2007, S. 1. Der Einzug von Frauen in männlich konnotierte Helden-Rollen und Genres beginne in den 1970er Jahren und werde von der Schauspielerin Pam Grier und ihren Filmen *Coffy* – *Die Raubkatze* (Orig.: *Coffy*, USA 1973, Regie: Jack Hill) und *Foxy Brown* (USA 1974, Regie: Jack Hill) markiert. In den 1980er Jahren breitet sich der neue Rollentypus in das Mainstream- und Blockbuster-Kino aus. (Vgl. ebd., S. 5f.)

³⁴⁶ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 5.

³⁴⁷ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 23. Den Begriff des Archetypischen versteht sie dabei nicht im Sinne der Jung'schen Definition, sondern als „a figure which becomes paradigmatic and gains iconic status through repetitive retellings in contemporary culture.“ Die Genese der Archetypen erfolgt unterschiedlich und kann beispielsweise eine feminisierte Version von typischerweise männlich assoziierten Rollen oder eine Adaption antiker Mythologie (wie im Fall der Amazone) sein. Darüber hinaus, seien Archetypen wiedererkennbar, aber auch veränderbar, d.h. sie korrelieren mit sozialem Wandel und so z.B. auch mit Veränderungen der Geschlechterrollen. (Ebd., S. 23. Vgl. auch ebd., S. 23f.)

³⁴⁸ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 6.

Während Postfeminist*innen diese popkulturellen Figurationen weiblich-kämpferischen Heldentums für ihre Aneignung männlich konnotierter Verhaltenscodes und ihren Bruch mit dichotomen Rollenzuschreibungen feiern, sehen kritischere Feminist*innen und Forscher*innen die sexuelle Differenz der symbolischen Ordnung mit ihren Implikationen erst recht bestätigt. Nicht selten sei die *female hero* eine der wenigen weiblichen Protagonistinnen (wenn nicht gar die einzige), typischerweise sei sie überdurchschnittlich klug, attraktiv, tough, begabt – sie sei so außergewöhnlich, dass sie eine regelrechte ‚Anomalie‘ sei, „a fantasy about a woman *outside her natural place*. As she breaks society’s gender expectations she also confirms them.“³⁴⁹ Dieser Konflikt sei nach Schubart nicht nur unauflösbar, sondern gerade kennzeichnend für die weibliche Heldenfigur, die sie in der Position des „in-between“³⁵⁰ situiert, zwischen männlichen und weiblichen Geschlechterrollen, zwischen kritischem Feminismus und postfeministischer Begeisterung, zwischen Backlash und Subversion. In ihrer chronologisch ausgerichteten Studie analysiert Schubart die *female hero* aus dieser Prämisse abgeleitet als „a contested site, a paradoxical and ambivalent creature open to feminist as well as postfeminist interpretations, a figure of oppression as well as liberation. Her aggressiveness is the result of feminism, yet [...] delivered by a body more artificial and ‚constructed‘ than ever before.“³⁵¹ Eine Frau in männlich konnotierten Welten und Kontexten könne vieles bedeuten, sie auf eine Lesart zu reduzieren, würde dem Potential dieser komplexen Figur nicht gerecht.³⁵² Dieselbe polysemische Wandelbarkeit schreibt Schubart auch männlichen Protagonisten zu, da auch Männlichkeiten in unserer zeitgenössischen Kultur der Aushandlung unterliegen – „[t]oday, masculinity is acknowledged as heterogeneous and its representations raise multiple connotations.“³⁵³ Schubart identifiziert in ihrer Untersuchung des filmischen Diskurses weiblicher Heldenfiguren insbesondere ihre Widersprüchlichkeit als bedeutungserzeugendes Potential. Auch wenn ich mich ihrem Ansatz, den Schubart selbst als „pragmatic and postfeminist“ beschreibt, nicht vollkommen anschließen kann, zählt ihre Studie aus diesem Grund dennoch zu einer der wichtigen Vorarbeiten für meine Arbeit und meine These der strukturellen Ambivalenz von populärkulturellen Geschlechterrepräsentationen in Technikutopien und -dystopien.

Die komplexe Vielschichtigkeit, Vielfältigkeit und Prozessualität der Populärkultur macht sie für eine Genderanalyse folglich besonders fruchtbar: Die Bedeutungsproduktion eines filmischen

³⁴⁹ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 6. Hervorhebungen im Original.

³⁵⁰ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 7. Dabei beruft sie sich u.a. auf Halberstam, die ebenfalls feststellt, dass die irritierende, subversive Wirkung eines Körpers in dem Maße zunehme, in dem er sich nicht mehr eindeutig männlichen oder weiblichen Ein- oder Zuschreibungen zuordnen lasse. (Vgl. Judith Halberstam: *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press 2002. Vgl. auch Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 7.)

³⁵¹ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 7.

³⁵² Vgl. Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 13.

³⁵³ Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes* 2007, S. 13.

oder televisuellen Narrativs konstituiert sich auf mehreren Ebenen und kann so durch Sinnbezüge und (Re-)Kontextualisierung zugleich simultane verschiedene Impulse setzen. So können beispielsweise hegemoniale Geschlechterkonzeptionen mit Motiven konfrontiert werden, die diese Ordnung destabilisieren. Auch der umgekehrte Fall ist denkbar (und aus zahlreichen Filmbeispielen hinlänglich bekannt). Bei einer auf den ersten Blick subversiv scheinenden oder gewollt als widerständig inszenierten Geschlechterrepräsentation kann es sich auch lediglich um eine vordergründige Inszenierung handeln, die als Ausgangspunkt fungiert, um letztlich hegemoniale Gendermodelle zu rekonstituieren und sexuelle Differenz als zentrale sinnstiftende Dichotomie zu legitimieren. Die Kritik, Populärkultur sei häufig ein Trägermedium für hegemoniale Ideologie, Kommerzialisierung und Normativität, ist gewiss nicht gänzlich von der Hand zu weisen, und die Erwartung, die postmodernen Welten der Popkultur auf den Kinoleinwänden und Fernsehbildschirmen seien in der Lage völlig neue symbolische Geschlechterordnungen zu erschaffen, frei von Klischees, Stereotypen und Dichotomien, muss wohl zwangsläufig enttäuscht werden. Umgekehrt ist aber auch denkbar, dass stereotypische Momente und Zuschreibungen durch spezifische (Re-)Kontextualisierung und Inszenierung subversive und ideologiekritische Effekte generieren. Gerade die charakteristische Widersprüchlichkeit der Populärkultur ist es, ihre strukturelle Ambivalenz, die Potential schafft, Genderkonzepte durch die unterschiedlichen Variationen von normierenden und subvertierenden Momenten in einem Prozess von De- und Rekonstruktion zu reflektieren, zu hinterfragen und Brüche zu erzeugen.

2.4 Das diskursive Verhältnis von Gender, Technik und Natur am Beispiel des Ökofeminismus

Das Verhältnis von Gender, Technik und Natur und ihre Diskursivierungen sind für die vorliegende Arbeit relevant, da sich daraus diverse Fragestellungen ableiten, die Aufschluss über Subtexte und die spezifische Bedeutungsproduktion von Texten geben, z.B. die geschlechtlichen Konnotationen von Räumen, Plotmustern oder Motivkomplexen des Narrativs. Eine typische Konstellation wäre hier die Koppelung von Natur und Weiblichkeit, die traditionell dem als männlich geltenden Technikprinzip kontrastierend gegenübergestellt wird.³⁵⁴

³⁵⁴ Vgl. dazu sowie zum Zusammenhang mit Ökologie und Feminismus: Barbara Holland-Cunz: Soziales Subjekt Natur. Natur- und Geschlechterverhältnis in emanzipatorischen politischen Theorien, Frankfurt a.M./New York: Campus 1994.

Hier ist eine Verbindung ist zum Ökofeminismus³⁵⁵ zu sehen, der sich Mitte der 1970er Jahre im Kontext von Frauen- und Umweltbewegung formierte³⁵⁶ und auf der Prämisse basiert, dass feministische und ökologische Themen gemeinsam verhandelt werden müssen, da die patriarchalische Kultur sowohl die Unterdrückung der Frau als auch die Ausbeutung der Natur bedinge. Der „Ökofeminismus ist, sowohl als theoretischer Diskurs als auch als soziale Bewegung, bis heute eine vorwiegend US-amerikanische, britische und australische Bewegung“³⁵⁷, die als literaturwissenschaftliche Methode bei der Untersuchung fiktionaler Repräsentation von Natur-Kultur-Konstellationen Geschlecht als relevante Analysekategorie propagiert.³⁵⁸ Der Ökofeminismus basiert zwar auf der Prämisse der Annahme einer engen Koppelung von Frau und Natur, zeichnet sich aber insgesamt durch verschiedene Richtungen und eine starke Heterogenität aus, von der ausgehend auch Vance ihn 1993 charakterisiert: „Ask a half dozen self-proclaimed ecofeminists what ecofeminism is, and you’ll get half a dozen answers, each rooted in a particular intersection of race, class, geography, and conceptual orientation.“³⁵⁹ Vance nennt als weitere wichtige Parameter für den Ökofeminismus u.a. auch *race* und *class* und indiziert damit, dass die komplexen Überlagerungen von Unterdrückungsverhältnissen eine wichtige Rolle spielen. Dies bestätigt auch Gaard: „[E]cofeminism’s basic premise is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature. Ecofeminism calls for an end of all oppressions, arguing that no attempt to liberate women (or any other oppressed group) will be successful without an equal attempt to liberate

³⁵⁵ Der Begriff ‚Ökofeminismus‘ wurde 1974 von der französischen Autorin und Feministin Françoise d’Eaubonne geprägt. (Vgl. ebd.: *Le Feminisme ou la Mort*, Paris: Pierre Horay 1974.) Der Ökofeminismus präsentiert sich nicht als einheitliches, theoretischem Konzept dar, sondern als vielfältige Bewegung, die auf unterschiedliche Weise an gesellschaftlichen Diskursen partizipierte. Wichtig für die Entwicklung des Ökofeminismus und seiner theoretischen Ansätze war aber vor allem die Rezeption der Arbeiten der Wissenschaftshistorikerinnen Carolyn Merchant und Evelyn Fox Keller, die das Verhältnis von Wissenschaft und Geschlecht kritisch reflektierten. (Vgl. Axel Goodbody: *Wasserfrauen in ökofeministischer Perspektive* bei Ingeborg Bachmann und Karen Duve – Mahnende Stimmen über unsere Beziehung zur Natur. In: *Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination*, hg. von ders. und Berbeli Wanning, Göttingen: V&R unipress 2008, S. 242. Vgl. auch: Evelyn Fox Keller: *Reflections on Gender and Science*, New Haven: Yale University Press 1985 sowie Carolyn Merchant: *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper and Row 1980.)

³⁵⁶ Zur historischen und theoretischen Entwicklung des Ökofeminismus vgl. Noel Sturgeon: *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*, New York/London: Routledge 1997.

³⁵⁷ Axel Goodbody: *Wasserfrauen in ökofeministischer Perspektive* bei Ingeborg Bachmann und Karen Duve 2008, S. 241. Zu ökofeministischen Lesarten von Werken deutschsprachiger Autorinnen vgl. ebd.

³⁵⁸ Zur Entwicklung des Ökofeminismus vgl. Christiane Grewe-Volpp: *Ökofeminismus und Material Turn*. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 44-56.

³⁵⁹ Linda Vance: *Ecofeminism and the Politics of Reality*. In: *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, hg. von Greta Gaard, Philadelphia: Temple University Press 1993, S. 125f. Zitiert nach: Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan’s Power*. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, hg. von Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 210.

nature.”³⁶⁰ Das zentrale, verbindende Element des Ökofeminismus ist für Gaard folglich, die Korrelationen gesellschaftlicher Unterwerfungen und Ausgrenzungen untereinander anzuerkennen und in ihrem Zusammenhang zur Ausbeutung natürlicher Ressourcen zu begreifen. Plumwood spricht dementsprechend von „interlocking structures of domination“³⁶¹. Gaard definiert einen politischen Ökofeminismus, dessen Aufgabe es ist, die Ideologie offenzulegen und in Frage zu stellen, die soziale Unterdrückungsverhältnisse und Unterwerfung der Natur gleichermaßen legitimiert. Die „dem Ökofeminismus vorgeworfene apolitische Romantisierung der Mutter Erde“³⁶², die dem esoterischen Verständnis der New-Age-Bewegung nahesteht, „sowie eine essentialistische, universalisierende Vorstellung von den Kategorien Frau und Natur“³⁶³ gehörten laut Grewe-Volpp zwar zum Bestand ökofeministischer Positionen, seien aber eher untergeordnete, radikale Strömungen, die allerdings von außen oft als repräsentativ für das gesamte Feld des Ökofeminismus wahrgenommen wurden.³⁶⁴ Um die verschiedenen Strömungen des Ökofeminismus zu klassifizieren, bezieht sich Grewe-Volpp auf Plumwood, die von den unterschiedlichen Ursprüngen ausgehend, die der Assoziation von Frau und Natur zugrunde liegen, drei ökofeministische Hauptrichtungen identifiziert: „Die erste sieht ihr zufolge die Problematik der Assoziation Frau – Natur als Teil einer Reihe von Dualismen, die ihren Ursprung in der klassischen Philosophie haben; die zweite lokalisiert die Problematik im Aufkommen der mechanischen Wissenschaften während der Aufklärung; die dritte erklärt sie psychologisch durch sexuell differenzierte Persönlichkeitsentwicklungen.“³⁶⁵ Als bedeutendste

³⁶⁰ Greta Gaard: *Living Interconnections with Animals and Nature*. In: *Ecofeminism. Women, Animals and Nature*, hg. von ders., Philadelphia: Temple University Press 1993, S. 1. Vgl. auch Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“. *Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004, S. 44.

³⁶¹ Val Plumwood: *Ecofeminism. An Overview and Discussion of Positions and Arguments*. In: *Australasian Journal of Philosophy*, Supplement to Vol. 64, 1986, S. 123.

³⁶² Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 45.

³⁶³ Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 45.

³⁶⁴ Dies führte nicht nur dazu, dass der mehrheitsfähigere, theoretisch differenzierte und ideologiekritische Ökofeminismus und die wissenschaftlichen Beiträge seiner Vertreter*innen lange ignoriert oder diskreditiert wurde, sondern hatte auch zur Folge, dass Wissenschaftler*innen, die sich aus feministischer Perspektive mit ökologischen Fragestellungen befassten, den Terminus wegen einer „fear of contamination-by-association“ bewusst mieden. (Greta Gaard: *Ecofeminism Revisited. Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism*. In: *Feminist Formations*, Vol. 23, Nr. 2, 2011, S. 27; vgl. auch: Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan’s Power*. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, hg. von Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 208.)

³⁶⁵ Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 47. Vgl. Val Plumwood: *Ecofeminism. An Overview and Discussion of Positions and Arguments*. In: *Australian Journal of Philosophy*, Supplement to Vol. 64, 1986, S. 121. Grewe-Volpp ergänzt die drei von Plumwood identifizierten Hauptgruppen noch um zwei weitere: Eine sieht die Frau-Natur-Assoziation in der judäo-christlichen Tradition begründet, die andere in der Entwicklung der Agrikultur. Diverse Ökofeminist*innen sind mehreren Gruppen gleichzeitig zuzuordnen, da sich theoretische Ansätze z.T. ergänzen oder überlagern. (Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 50-52.)

Vertreterin der ersten Strömung kann Ruether³⁶⁶ angeführt werden, die von dem in der klassischen Philosophie etablierten transzendenten Dualismus ausgeht, der die Abwertung des Körperlichen und die Überlegenheit des alles Physische transzendierenden Geistes begründet: Gesellschaftliche Machtverhältnisse reflektierten diesen Dualismus, da einerseits Hierarchien naturalisiert würden und andererseits die aufgrund ihres Geschlechts oder ihrer Klassenzugehörigkeit Unterdrückten mit dem ontologisch minderwertigen Körperlichen bzw. Natürlichen identifiziert würden.³⁶⁷

Merchant gilt als zentrale Figur der zweiten Strömung und gehört der Gruppe der Ökofeminist*innen an, die eine geschlechtlich codierte Natur-Kultur-Dichotomie wissenschaftsgeschichtlich begründen: Sie beschreibt „den Übergang von einem organischen zu einem mechanistischen Weltbild“³⁶⁸, in der das Individuum nicht mehr integraler Bestandteil einer vernetzten, allumfassenden organischen Welt ist, sondern als Träger des maschinellen Zeitalters der Natur diametral gegenübersteht.³⁶⁹ Der Dualismus von rationaler Subjektivität und organischer Sphäre begründet laut Merchant die Wahrnehmung von Natur als entfremdete, leblose Materie, die vom Selbst durch Wissenschaft und Technik unterworfen, überformt und beherrscht wird.

Die dritte Strömung fokussiert die sexuelle Differenz, die die Frau und den weiblichen Körper als das Andere markiert. Im Mittelpunkt stehen „die weibliche Biologie oder aber [...] die unterschiedlichen Erfahrungen, die aus der weiblichen Biologie resultieren“³⁷⁰. Zu den grundlegenden Werken, auf die sich diese ökofeministische Linie stützt, gehören Studien der feministischen Psychoanalyse, wie die von Chodorow und Dinnerstein. Die Wahrnehmung und Erfahrung des biologischen Körpers führt zu einer „spezifische[n] geschlechtliche[n] Kodierung des Selbst“³⁷¹, die für Geschlechterverhältnisse und -identitäten einer patriarchalischen Ge-

³⁶⁶ Vgl. Rosemary Radford Ruether: *New Woman/New Earth. Sexist Ideologies and Human Liberation*, New York: Seabury Press 1975.

³⁶⁷ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 47-49. Die klassische Philosophie, die christliche Lehre, der Humanismus der Renaissance und die modernen Wissenschaftsdiskurse und ihre Rolle in der Konstruktion sozialer Geschlechterrollen und ihrer Zuschreibungen sind valide Argumente. Geht es jedoch nur um die Entstehung der Frau-Natur-Assoziation im Zusammenhang mit Unterwerfungspraktiken, erscheint Ruethers Ansatz als Erklärung ungeeignet, da Frauen bereits zeitlich vor der klassischen Philosophie unterdrückt und auch in Kulturen ohne den transzendentalen Dualismus marginalisiert wurden. (Vgl. ebd., S. 48f.)

³⁶⁸ Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 49.

³⁶⁹ Vgl. Carolyn Merchant: *The Death of Nature* 1980, S. 214. Zitiert nach: Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 49. Merchant liefert in ihrer Monographie relevante Erkenntnisse zu Natur-Kultur-Dichotomien im Wissenschaftszeitalter, wie Ruether geben ihre Ausführungen aber keinen Aufschluss über den Ursprung der Assoziation von Frau und Natur, da ihre Wurzeln bis weit vor das mechanistische Weltbild zurückreichen. (Vgl. ebd., S. 49.)

³⁷⁰ Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 49.

³⁷¹ Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 50.

sellschaft verantwortlich ist. Diesem Ansatz ist beispielsweise Gray zuzuordnen, die Menstruation, Schwangerschaft und Geburt als spezifischen Ausdruck der gegenseitigen Durchdringung des Natürlichen und des Weiblichen sieht:

„Menstruation also provides woman with an inescapable sense of connection to the natural world, a sense which is further heightened by the experiences (if she becomes a mother) of pregnancy and childbirth. This inevitable involvement of the woman with the processes of nature that flow through her body is both conscious and unconscious. [...] I see nothing like this in the life of a man. Rather, the male bodily experience is of a *lack* of such connectedness – which is exactly what the male consciousness expresses.“³⁷²

Gray repräsentiert damit auch jene Tendenzen des Ökofeminismus (und des Feminismus generell), die in der Kritik stehen, problematische Biologismen zu konstruieren, die essentialistische und reduktionistische Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit hervorbringen. Partizipation an verschiedenen Identitäts- und Erfahrungshorizonten unabhängig vom biologischen Geschlecht wird verwehrt, eine scheinbare Aufwertung von Weiblichkeit zementiert letztlich eine rigide Heteronormativität, und Diversität innerhalb der zweigeschlechtlichen Kategorien von Frau und Mann wird ignoriert. Problematisch ist, dass es Vertreter*innen dieser Sichtweise nicht allein darum geht, die kulturelle Bedingtheit der Frau-Natur-Assoziation zu erklären, sondern sie zu naturalisieren und zu generalisieren. Ihre Argumente spezifischer Körpererfahrungen reichen überdies nicht aus, um die Geschlechterhierarchien patriarchaler Gesellschaften in ihrer Vielschichtigkeit zu erklären.³⁷³

Ökofeministische Strömungen lassen sich nicht nur danach voneinander abgrenzen, wo sie den Ursprung der Koppelung des Weiblichen und des Natürlichen verorten, sondern auch nach den Konsequenzen, die sie aus ihr ziehen. Grewe-Volpp liefert in ihrer Monographie einen Überblick der theoretischen Positionen und unterscheidet ökofeministische Gruppen in zwei zentrale Kategorien: Die erste Gruppierung geht von einer tatsächlich natürlich gegebenen Assoziation von Frau und Natur aus und zelebriert sie sogar, aus der natürlichen Weiblichkeit und einem biologischen Essentialismus leiten sie darüber hinaus oft eine moralische Überlegenheit des Weiblichen sowie genuin weibliche Eigenschaften und Werte wie Fürsorge und emotionale Kompetenz ab.³⁷⁴ Die zweite Gruppierung umfasst die Teile der Bewegung, die eine natürliche wesenhafte Verbindung von Frau und Natur skeptisch betrachten oder sie

³⁷² Elizabeth Dodson Gray: *Green Paradise Lost*. Wellesly: Roundtable Press 1981, S. 110f. Zitiert nach: Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 49f.

³⁷³ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 50.

³⁷⁴ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 55. Dazu zählen Feminist*innen wie Mary Daly und Susan Griffin. (Vgl. ebd.)

als restriktiv ablehnen.³⁷⁵ Sie begreifen die Identifikation von Weiblichkeit und Natur als kulturell konstruiert und sind z.T. beeinflusst von Feminist*innen, die eine Zuschreibung der Frau zur Natur und damit ihre Definition als das Andere radikal kritisieren.³⁷⁶

Die beiden Gruppierungen markieren auch die zentrale Debatte zwischen den essentialistischen Positionen der *cultural ecofeminists* einerseits und der *social/socialist ecofeminists* sowie poststrukturalistischer Feminist*innen andererseits. Die Entwicklung dieser Debatte über die letzten Jahrzehnte sowie ihre Konsequenzen für den theoretischen Diskurs sind von großer Bedeutung, um sich aus heutiger Perspektive mit den komplexen Zusammenhängen der Dichotomien Frau/Mann und Natur/Kultur wissenschaftlich auseinanderzusetzen.

Cultural ecofeminists stehen nicht nur dem biologischen Determinismus nahe, sondern gehen auch davon aus, dass das patriarchalische System Ursache aller Unterdrückung des Weiblichen und Natürlichen ist. Sie plädieren für „eine frauenzentrierte Kultur, die dem destruktiven Patriarchat positive, d.h. nährende und schützende Ideale entgegenzusetzen vermag“³⁷⁷. Differenzen innerhalb der Kategorie ‚Frauen‘ werden oft vernachlässigt. Auch der spirituelle Ökofeminismus ist dem *cultural ecofeminism* zuzuordnen: Dazu gehören praktizierter Naturmystizismus, eine spirituelle Göttinnen-, Erd- oder Urmutter-Verehrung und neuheidnische Wicca- oder Hexenrituale, als Vertreterin kann z.B. Starhawk genannt werden, die sich selbst als Hexe bezeichnet.³⁷⁸ Insbesondere seit den 1990er Jahren ist der spirituelle Ökofeminismus allerdings nur ein Randphänomen der ökofeministischen Bewegung und klar von seinem wissenschaftlichen Diskurs abzugrenzen. Im Unterschied zu den *cultural ecofeminists* sehen die *social/socialist ecofeminists* die Hauptursachen für Macht und Ausbeutung in der sozialen

³⁷⁵ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 52. Die Frau-Natur-Assoziation wird von den *cultural ecofeminists* und den *spiritual ecofeminists* bejaht, kritisch gesehen oder als kulturell konstruiert gewertet wird sie von den *social* bzw. *socialist ecofeminists* sowie den *liberal feminists*. Die *radical rationalist feminists* und Denker*innen der *liberal feminists*, die sich auf Simone de Beauvoir beziehen, weisen jegliche Gültigkeit der Assoziation zurück, da Emanzipation lediglich durch Befreiung des Weiblichen von diesen restriktiven Zuschreibungen erfolgen könne und die Assoziation mit der Natur traditionelle und reaktionäre Weiblichkeitsbilder perpetuiere. Sie gehören nicht unmittelbar zum Ökofeminismus, beeinflussen aber bestimmte ökofeministische Positionen durch Rezeption des feministischen Diskurses. (Vgl. ebd., S. 52.)

³⁷⁶ Nach Ortner werden Frauen bspw. mit der Natur assoziiert, da diese als minderwertig definiert wird. Es erfolgt ein wechselseitiger Prozess der Abwertung des Natürlichen und der Aufwertung der Kultur, die symbolische Bedeutung der Frau in diesem Dualismus kann als „middle position“, „mediating element“ oder „ambiguous status“ interpretiert werden. (Sherry B. Ortner: Is Female to Male as Nature is to Culture? In: *Woman, Culture, and Society*, hg. von Michelle Zimbalist Rosaldo und Louise Lamphere, Stanford: Stanford University Press 1974, S. 86f.) Ortner fordert die Partizipation der Frauen an der kulturellen Sphäre und dem geistigen Prinzip des Logos, um eine Geschlechtergerechtigkeit zu erreichen. (Vgl. ebd., S. 87.) Ortners Ansatz sowie vergleichbare Argumentationsmuster sind zwar als wichtiger Einfluss auf ökofeministische Strömungen (insbesondere auf sozialistische und materialistische Richtungen) zu werten. Sie sind aber selbst nicht explizit dem Ökofeminismus zuzurechnen, da sie eine hierarchische Dichotomie von Kultur und Natur reproduzieren und eine Nähe des Weiblichen und des Natürlichen per se negieren. (Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 53.)

³⁷⁷ Christiane Grewe-Volpp: *Ökofeminismus und Material Turn* 2015, S. 45.

³⁷⁸ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: *Ökofeminismus und Material Turn* 2015, S. 45.

Wirklichkeit des Kapitalismus und der sozialen Rolle der Frau in der Gesellschaft³⁷⁹, in der Sexismus nur im Zusammenhang mit Unterdrückung basierend auf *race* und *class* betrachtet und überwunden werden kann. Der biologische Determinismus und die Prämisse einer natürlichen Geschlechtsidentität ‚der Frau‘ wurde zunehmend vor allem unter dem Einfluss des Poststrukturalismus kritisiert. Zimmerman ist überzeugt: „[A] significant shift *did* occur among several ecofeminists from biological essentialism to cultural constructivism.“³⁸⁰ Poststrukturalistische Feminist*innen betonen die diskursive Konstruktion von Geschlecht und weisen vehement zurück, dass es etwas wie eine objektiv begreifbare und natürliche Weiblichkeit überhaupt geben könne. Unter Butler wird neben *gender* auch *sex*, das biologische Geschlecht, und damit die Natur selbst, als diskursiv konstruiert ausgewiesen.³⁸¹ Die Debatten des Ökofeminismus zwischen den Polen Essentialismus und Konstruktivismus illustrieren auf besonders pointierte Weise, dass mit der dritten Welle der Frauenbewegung in den 1990er Jahren und ihrer Kritik an wesenhaften Kategorisierungen wie ‚die Frau‘ bzw. ‚die Frauen‘, die eindeutig zu beschreiben wie auch zu repräsentieren sind, die Instanzen der Natur und des natürlichen weiblichen Körpers im feministischen Diskurs als solche prekär wurden. Alaimo schreibt von einer ‚Flucht vor der Natur‘, die sich während der vergangenen Jahrzehnte im Feminismus vollzogen habe und die insbesondere für den Ökofeminismus problematisch sei:

„Indeed, from an environmentalist-feminist standpoint, one of the most unfortunate legacies of poststructuralist and postmodern feminism has been the accelerated ‚flight from nature‘ fueled by rigid commitments to social constructionism and the determination to rout out all vestiges of essentialism. Nature, charged as an accessory to essentialism, has served as feminism’s abject – [...] the predominant trend in the last few decades of feminist theory has been to diminish the significance of materiality. Predominant paradigms do not deny the material existence of the body, of course, but they do tend to focus exclusively on how various bodies have been discursively produced, which casts the body as passive, plastic matter.“³⁸²

Die Krise des Natürlichen, hervorgerufen durch die poststrukturalistische Skepsis allem gegenüber, dem ein Status des Vordiskursiven zugesprochen werden könnte, führte innerhalb des Ökofeminismus zu Auseinandersetzungen und Dissonanz, aber auch zu Konzepten, wie dieser Polarisierung beizukommen sei. Diese Ansätze sind über den ökofeministischen Diskurs hinaus für feministische und genderorientierte Untersuchungen generell von Interesse, insbesondere wenn Fragestellungen bearbeitet werden, die sich mit Technik-Repräsentationen und damit automatisch auch mit Natur-Technik-Verhältnissen befassen. Aus der Debatte heraus entstanden verschiedene theoretische Ansätze, die die Argumente weiterentwickelten. In diesem Zuge entwickelte sich bei einigen Theoretiker*innen, darunter u.a. Carlassare, eine

³⁷⁹ Vgl. Susan Buckingham: Ecofeminism in the twenty-first century. In: *The Geographical Journal*, 170, Vol. 2, 2004, S. 146-154.

³⁸⁰ Michael E. Zimmerman: *Contesting Earth’s Future. Radical Ecology and Postmodernity*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1994, S. 239. Hervorhebung im Original.

³⁸¹ Vgl. Kapitel 2.2.4

³⁸² Stacy Alaimo: *Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature*. In: *Material Feminisms*, hgg. von Stacy Alaimo und Susan Hekman, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2008, S. 237.

Skepsis gegenüber einer vorschnellen Universalkritik am essentialistischen (Öko-)Feminismus: Eine reflexhafte generalisierende Abwertung aller (öko-)feministischer Theorien, die Essentialismus propagieren oder essentialistische Anklänge aufweisen, und ihre Unterdrückung im Diskurs würde die Vielfalt feministischer Konzepte beschränken. Gerade die Ausgrenzung aller essentialistischen Ansätze würde außerdem selbst radikalen Essentialismus auf höherer Ebene reproduzieren, indem auf theoretischen Dualismen basierende Ausschlussverfahren praktiziert würden.³⁸³ Carlassare folgt in ihrer Argumentation Fuss, die dafür plädiert, den Fokus auf die Textualität des Essentialismus sowie seine politische Funktion in der Debatte zu richten und den Begriff neu zu denken.³⁸⁴ Ähnlich wie Fuss argumentiert Carlassare, dass „the uses of essentialism by ecofeminists can be explored for their political intentions and their points of effectiveness and ineffectiveness in liberatory politics, instead of dismissed unconditionally as ‚regressive‘“³⁸⁵. In meinen vorliegenden Untersuchungen vertrete ich den Standpunkt, dass nicht nur *gender*, sondern auch jede Form kultureller, sozialer oder medialer Wahrnehmung, Thematisierung und Repräsentation des Körpers – und damit folglich auch die kulturellen Konzepte von sex und der Natur selbst – diskursiv konstruiert und damit codierbar sind. Überdies muss darauf verwiesen werden, dass ein Feminismus, der sich vorwiegend auf Essentialismus beruft, nicht nur eine restriktive Dichotomie der Geschlechter reproduziert, sondern selbst interne Unterdrückungsmechanismen produziert: Feminismus in seiner Form des sogenannten ‚weißen, heterosexuellen Cis-Feminismus‘ wird dafür kritisiert, Frauen nur selektiv in Übereinstimmung mit propagierten hegemonialen Attributen zu repräsentierten und alternative weibliche Identitäten zu marginalisieren.³⁸⁶ Essentialistische Denk- und Argumentationsmuster spielen hier insbesondere eine Rolle, wenn es um den Umgang mit

³⁸³ Vgl. Elizabeth Carlassare: *Essentialism in Ecofeminist Debate*. In: *Ecology. Key Concepts in Critical Theory*, hg. von Carolyn Merchant, Atlantic Highlands: Humanities Press 1994, S. 220-234. Carlassares Argument, der Essentialismus-Vorwurf sei vor allem vorgebracht worden „in the interest of privileging the position of social/ist ecofeminists“ (ebd., S. 228) und auch auf Feminist*innen angewandt worden, die sich selbst nicht als essentialistisch verstehen, ist allerdings mit gewisser Vorsicht zu betrachten: Er kann leicht zu einem Zirkelschluss führen, da man im Grunde jeder Kritik vorbringenden wissenschaftlichen Instanz unterstellen könnte, sie tue dies, um die eigene Position aufzuwerten. Letztlich sind folglich nicht die Kritik per se, sondern die Schlüssigkeit ihrer Argumente ausschlaggebend.

³⁸⁴ „[E]ssentialism is neither good nor bad, progressive nor reactionary, beneficial nor dangerous. The question we should be asking is not ‚is this text essentialist (and therefore bad)?‘ but rather, ‚if this text is essentialist, what motivates its deployment?‘ How does the sign ‚essence‘ circulate in various contemporary critical debates? Where, how, and why is it invoked? What are its political and textual effects? These, to me, pose the more interesting and the more difficult questions.“ (Diana Fuss: *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York/London: Routledge 1989, S. XI. Hervorhebungen im Original.)

³⁸⁵ Elizabeth Carlassare: *Essentialism in Ecofeminist Debate* 1994, S. 231.

³⁸⁶ Betty Friedan, Verfasserin von *Der Weiblichkeitswahn* (1966, Orig.: *The Female Mystique*, 1963) und Gründerin der *National Organization for Women* (NOW), setzte sich für Frauenrechte ein und klagte die Reduzierung der Frau in der Gesellschaft auf ihre Rolle als Ehefrau, Hausfrau und Mutter an. Gleichzeitig steht Friedan bis heute in der Kritik großer Teile der feministischen Bewegung, da sie einen homophoben Feminismus repräsentiert: Sie bezeichnete lesbische Frauen in NOW als ‚lavender menace‘, die die Reputation der Organisation gefährdeten. (Vgl. hierzu: Stephanie Gilmore: *Bridging the Waves: Sex and Sexuality in a Second Wave Organization*. In: *Different Wavelengths. Studies of the Contemporary Women’s Movement*, hg. von Jo Reger, New York/London: Routledge 2005, S. 97-116 sowie Annelise Orleck: *Rethinking American Women’s Activism*, New York/London:

Transsexualität und die Diskriminierung von Trans-Frauen im feministischen Diskurs geht.³⁸⁷ Ich bin deshalb davon überzeugt, dass es im Sinne eines geschlechtergerechten Feminismus und differenziert argumentierender Gender Studies sein muss, sich von theoretischen Konzepten abzugrenzen, die Biologismen und Essentialismus nutzen, um Differenzierungen zu relativieren und bestimmte Bereiche eines Spektrums der Geschlechter und der Geschlechtsidentitäten auszublenden. Ein Plädoyer, essentialistische Tendenzen danach zu bewerten, welche politischen Absichten sie verfolgen und ob sie dem Fortschritt der emanzipatorischen Bewegung dienen, darf also keinesfalls zu einer diskursiven Praxis führen, in der ‚der Zweck die Mittel heiligt‘ und die auf Umwegen letztlich einem restriktiven Essentialismus zu einem Einzug in den wissenschaftlichen Diskurs verhilft. Trotzdem gilt es, den Körper nicht gänzlich aus dem Diskurs zu verdrängen:³⁸⁸ Die Bedeutung von Körpererfahrung sollte nicht ignoriert werden, und eine konstruktivistische Geschlechterforschung muss kritisch reflektieren, dass die Annahme, dass jeder kulturelle Zugriff auf Natur und Körper diskursiv konstruiert ist, nicht zu einer generalisierten Abwertung ihrer Repräsentation oder jeder Assoziation mit dem Natürlichen verleiten darf. So gilt es bei einer medienanalytischen Untersuchung, differenziert zu betrachten und die Elemente eines Narrativs kontextualisierend auf ihre affirmativen oder subversiven Codierungen zu befragen. Der hier vorgestellte Ansatz, zu untersuchen, wie in einem populärkulturellen Narrativ Bedeutungen konstruiert werden, und darüber hinaus auch dabei offengelegte Widersprüche selbst als bedeutungstragende Faktoren zu identifizieren, kann sich hier als gangbarer Weg erweisen, möglichst differenzierte Erkenntnisse zu gewinnen.

Routledge 2015, S. 166-198.) Kritisiert wurde die Frauenbewegung auch aufgrund eines ‚*White Feminism*‘: Das Subjekt des feministischen Diskurses wurde von außen, aber auch durch diskursive Praktiken des Feminismus selbst vorwiegend als ein weißes konzipiert. Diskutiert wurden die Themen der diskursiven Marginalisierung einerseits und der Repräsentation afroamerikanischer Frauen sowie der Intersektionalität verschiedener Diskriminierungsmomente andererseits insbesondere im ‚*Black Feminism*‘. (Vgl. zum ‚*Black Feminism*‘: Gloria I. Joseph (Hg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*, Berlin: Orlanda 1993 sowie Winifred Breines: *The Trouble Between Us. An Uneasy History of White and Black Women in the Feminist Movement*, Oxford/New York: Oxford University Press 2006. Vgl. zu feministischen Exklusionspraktiken, Inklusionstheorien und zur Intersektionalität: Naomi Zack: *Inclusive Feminism. A Third Wave Theory of Women’s Commonality*, Lanham/Boulder/New York u.a.: Rowman & Littlefield Publishers 2005; Barbara Thiessen: *Feminismus. Differenzen und Kontroversen*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3., erweiterte und durchgesehene Auflage, hgg. von Ruth Becker und Beate Kortendieck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 45-51 sowie Ilse Lenz: *Intersektionalität. Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit*. In: Becker/Kortendieck 2010, S. 158-165.)

³⁸⁷ Vgl. hierzu die Diskussion um die Äußerungen von Chimamanda Ngozi Adichie über Trans-Frauen in Abgrenzung zu Frauen, auf die im Folgenden exemplarisch näher eingegangen wird.

³⁸⁸ Vgl. zum ökofeministischen Körperdiskurs Terry Field: *Is the Body Essential for Ecofeminism?* In: *Organization and Environment*, Vol. 13, Nr. 1, 2000, S. 39-60. Field plädiert im Ökofeminismus für eine Wiederentdeckung und Aufwertung des Körpers und argumentiert, dass feministische Theorien des Körpers und der Körpererfahrung sowie die Fokussierung auf den Körper als Instanz von Verortung und Manifestation von Beherrschung des Natürlichen Wege eröffnen könnten, die Probleme des Essentialismus im Ökofeminismus zu überwinden. Vgl. auch Carolyn Sachs: *Rural Women and the Environment*. In: *Rural Gender Relations. Issues and Case Studies*, hgg. von Bettina B. Bock und Sally Shortall, Oxfordshire/Cambridge: CABI Publishing 2006, S. 289.

In der Forschung wird der von Fuss und Carlassare vertretene Ansatz auch zur argumentativen Unterstützung der These genutzt, dass die Grenze zwischen Essentialismus und Konstruktivismus nicht immer trennscharf zu ziehen ist. Nhanenge thematisiert diesen Aspekt unter Bezugnahme auf Carlassare:

„The difference between constructivism and essentialism is not as clear and exclusive as suggested. One can in fact read constructivism within the essentialism of cultural ecofeminism, and as well observe essentialism within the constructionist position of social ecofeminism. Cultural ecofeminists are asserting women’s essentialist gender characteristics but at the same time acknowledging the construction of women’s essence within a particular social context. [...] Thus, essentialism rests on constructionism. Social ecofeminists focus on economic, social, and political institutions, and analyze how these are dominating women, Others, and nature along the lines of gender, race, and class. [...] Women are socially constructed, but also biological sex influences their gender, and that essentializes gender. In this way, essentialism enters into their constructionist position. Although they recognize difference between women to a higher degree than cultural ecofeminists, social ecofeminist politics retain the category ‚women‘ as basic. In fact, one cannot assert the category ‚women‘ without also essentializing women.“³⁸⁹

Das Potential dieser Überlegungen liegt gewiss in der Anregung, interdiskursive Strukturen und Relationen zu erkennen, die zwischen feministischen Positionen existieren, und diese Positionen (selbst-)kritisch in diesem Licht zu reflektieren. Dies birgt aber auch die Gefahr der Relativierung von zentralen Begrifflichkeiten und ihres unpräzisen Gebrauchs im wissenschaftlichen und politischen Kontext. Als Beispiel kann eine aktuelle Debatte fungieren, die sich nicht im ökofeministischen, aber im feministischen Diskurs parallel zum Verfassen dieses Kapitels abspielte: Auslöser waren Äußerungen der nigerianischen, feministischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie über Trans-Frauen. In einem Interview auf Channel 4 News vom 10.03.2017 sprach sich Adichie für eine Unterscheidung von Trans-Frauen und Cis-Frauen aus, da Trans-Frauen mit ‚den Privilegien‘ eines Mannes gelebt hätten, bevor sie ihr Geschlecht ‚gewechselt‘ hätten.³⁹⁰ Als Reaktion auf das Interview äußerten sich zahlreiche kritische Stimmen, aber auch Verteidiger*innen ihres Standpunkts. Adichie selbst veröffentlichte ein Statement auf ihrer Facebook-Seite, in dem sie ihre Aussage verteidigte:

„Of course trans women are part of feminism. I do not believe that the experience of a trans woman is the same as that of a person born female. I do not believe that, say, a person who has lived in the world as a man for 30 years experiences gender in the same way as a person female since birth. Gender matters because of socialization. And our socialization

³⁸⁹ Jytte Nhanenge: *Ecofeminism. Towards Integrating the Concerns of Women, Poor People, and Nature into Development*, Maryland: University Press of America 2011, S. 153.

³⁹⁰ Die transkribierte Original-Aussage lautet: „So when people talk about, you know, ‚Are trans women women?‘, my feeling is, trans women are trans women. I think the whole problem of gender in the world is about our experience. It’s not about how we wear our hair, or whether we have a vagina or a penis, it’s about the way the world treats us. And I think if you’ve lived in the world as a man with the privileges the world accords to men, and then sort of changed, switched gender, it’s difficult for me to accept that then we can equate your experience with the experience of a woman who has lived from the beginning in the world as a woman, and who has not been accorded those privileges that men are. [...] I’m saying this with a certainty that transgender should be allowed to be. But I don’t think it’s a good thing to conflate everything into one. I don’t think it’s a good thing to talk about women’s issues being exactly the same as the issues of trans women, because I don’t think that’s true.“ [Chimamanda Ngozi Adichie interview, <https://www.youtube.com/watch?v=KP1C7VXUfZQ>, veröffentlicht am 11.03.2017, letzter Zugriff: 13.03.2017, 16:38.]

shapes how we occupy our space in the world. To say this is not to exclude trans women from Feminism or to suggest that trans issues are not feminist issues or to diminish the violence they experience - a violence that is pure misogyny. But simply to say that acknowledging differences and being supportive are not mutually exclusive. And that there is space in feminism for different experiences.“³⁹¹

Auch wenn Adichie sich hier explizit von einer biologistischen Definition des Frau-Seins abgrenzt, argumentiert sie dennoch essentialistisch in dem Sinne, dass Cis-Frauen aufgrund einer spezifischen Sozialisierung (die darauf basiert, dass sie von der Gesellschaft als Frauen identifiziert werden, was indirekt sehr wohl auf das biologische Geschlecht rekurriert) und ihrer zugeschriebenen Geschlechterrolle auf eine Weise an der Weiblichkeit partizipieren, die Trans-Frauen per se nicht möglich ist. Bezeichnend ist auch, dass sie den Begriff ‚Cis-Frau‘ in diesem Zusammenhang nicht verwendet, Trans-Frauen folglich de facto wenn auch nicht aus dem Feminismus, so aber doch aus dem Bereich des originär Weiblichen ausschließt, das den *women* vorbehalten bleibt. Charakteristisch für ihre Argumentation scheint ebenfalls, dass die Kategorien ‚sex‘ und ‚gender‘ in ihrer Verwendung nicht mehr klar voneinander abgegrenzt zu sein scheinen: So legt sie nach eigener Aussage den Fokus auf *gender*, unterstellt jedoch gleichzeitig, Trans-Frauen hätten zunächst als Mann gelebt, weil sie aufgrund ihrer Biologie als solcher deklariert, sozialisiert und behandelt worden seien. Dabei vereinfacht sie die komplexen Zusammenhänge, die das soziale Geschlecht ausmachen, und insbesondere die Rolle der individuellen Subjektkonstitution auf enorme und brisante Weise. So unterschlägt ihre Verwendung der Formulierung des ‚*switching gender*‘ im ursprünglichen Interview, dass *gender* neben gesellschaftlichen Zuschreibungen auch durch individuelle Selbstrepräsentation bzw. -identifikation beeinflusst wird:³⁹² Betroffene haben sich also meist nie mit dem ihnen zugewiesenen Geschlecht (und damit im Falle von Trans-Frauen auch nicht mit den männlichen Privilegien) identifiziert und empfinden den sozialen und den in verschiedenen Graden möglichen körperlichen Transformationsprozess in der Regel nicht als Wechsel des Geschlechts, sondern als Anpassung.³⁹³

³⁹¹ Eine Zusammenfassung der Debatte sowie das Statement Adichies zum Interview sind nachzulesen unter: Noah Michelson: Author Chimamanda Ngozi Adichie Under Fire For Comments About Trans Women. In: Huffington Post, http://www.huffingtonpost.com/entry/chimamanda-ngozi-adichie-transgender-women-feminism_us_58c40324e4b0d1078ca7180b, veröffentlicht am 11.05.2017, letzter Zugriff: 13.03.2017, 17:04. Unterschiedliche Groß- und Kleinschreibung von ‚*Feminism*‘ bzw. ‚*feminism*‘ findet sich im Original-Statement.

³⁹² Von Zusammenhängen und Korrelationen zwischen sozialer Repräsentation und subjektiver Konstruktion einerseits sowie subjektiver (Selbst-)Repräsentation und sozialer Konstruktion andererseits geht beispielsweise de Lauretis aus. Vgl. Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 63-70 und Kapitel 2.2.3.

³⁹³ Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Bezeichnung der operativen Eingriffe, für die sich transsexuelle Menschen entscheiden können: „Zum Teil noch gebräuchlich ist der Begriff ‚Geschlechtsumwandlung‘, welcher allerdings veraltet ist, da es sich vielmehr um eine ‚Geschlechtsangleichung‘ oder ‚Geschlechtsanpassung‘ handelt, bei welcher der Körper dem gefühlten Geschlecht angeglichen beziehungsweise angepasst, und nicht ‚umgewandelt‘ wird.“ [Geschlechtsangleichung („Geschlechtsumwandlung“). In: Trans-Infos, <http://www.trans-infos.de/transsexualitaet-transidentitaet/geschlechtsangleichung-geschlechtsumwandlung/>, letzter Zugriff: 15.03.2017, 15:35.] Im englischen Sprachgebrauch wird dieser Bedeutungsunterschied im Terminus ‚*Gender Confirmation Surgery*‘ gegenüber den Begriffen ‚*Sex Reassignment Surgery*‘ und ‚*Gender Reassignment Surgery*‘ reflektiert.

Der Fall Adichie zeigt nicht nur anschaulich, dass die Debatte zwischen Essentialismus und Konstruktivismus den Feminismus und Gender-Diskurs immer noch prägt und häufig als Meta-Ebene vieler Diskussionen präsent ist. Er illustriert (nach der Darstellung der Position von Carlassare und Nhanenge) auch, wie sich Essentialismus und Konstruktivismus in Argumentationen konkret oszillierend überlagern und welche Effekte daraus hervorgehen können. Ob Adichies Exklusion von Trans-Frauen beabsichtigt war, lässt sich nur vermuten (ihre Kenntnis des einschlägigen Begriffsinventars spricht zumindest für ein Verständnis der Tragweite), nachweisbar ist, dass eine unklare Verwendung von *sex* und *gender*, von biologischer, sozialer und subjektiver Dimension des Geschlechts, zu einer prekären Komplexitätsreduktion und letztlich zu einer rhetorischen Ausschlusshandlung geführt hat.

Der Ökofeminismus und theoretische Felder, die mit ihm verwoben sind, wie postkoloniale Theorie, Körpertheorien, etc., bilden folglich die Essentialismus-Debatte ab, die den Feminismus- und Gender-Diskurs bis heute explizit oder subtextuell prägt. Ökofeministische und verwandte Diskurse bilden aber zugleich auch den Schauplatz zentraler Theorien und Konzepte, die aus dem Spannungsverhältnis der polarisierenden Positionen hervorgegangen sind und auf verschiedene Weise mit ihm umgehen.³⁹⁴ Spivak plädiert für eine dekonstruktivistische Kritik des Essentialismus, die sich seines reduktionistischen Gefahrenpotentials bewusst ist, ihn aber gleichzeitig als diskursive Strategie begreift, die genutzt werden kann, um über die Thematik der Essenz zu reflektieren.³⁹⁵ Den Körper sieht Spivak in einer radikal-ökologischen Perspektive als „a repetition of nature“, „a signifier of immediacy for the staging of the self“, „[a] text“³⁹⁶: „It is through the *significance* of my body and others' bodies that cultures become gendered, economicopolitic, selved, substantive.“³⁹⁷ Die Definition des Körpers als Teil und Manifestation der Natur, Instanz der Selbstinszenierung und codierter Text ist beispielhaft für Akzentverschiebungen innerhalb des (öko-)feministischen Diskurses der 1990er Jahre. Neuere Entwicklungen sind z.B. im Bereich des Posthumanismus zu beobachten³⁹⁸, und wie bereits erläutert, dominieren in den letzten Jahrzehnten vor allem poststrukturalistische und postmoderne Theorien, die einen prä-diskursiven Zustand mit der Begründung ablehnen, dass alles, auch die Natur selbst, durch Bedeutung codiert sowie kulturell und sozial konstruiert ist.

³⁹⁴ Vgl. auch Lawrence Buell, Ursula K. Heise und Karen Thornber: Literature and Environment. In: Annual Review of Environment and Resources, Nr. 36, 2011, S. 424ff.

³⁹⁵ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: In a Word. Interview with Ellen Rooney. In: Dies.: Outside in the Teaching Machine, New York/London: Routledge 1993, S. 11. Spivak weist darüber hinaus darauf hin, dass „essentialism is confused sometimes with the empirical. [...] All we really want to claim is that there is no feminine essence; there's no essential class subject; the general subject of essence is not a good basis for investigation. This is rather different from being antiempirical.“ (Ebd., S. 16.) Vgl. hierzu auch: Dies.: Feminism and Deconstruction, Again: Negotiations. In: Dies.: Outside in the Teaching Machine, New York/London: Routledge 1993, S. 121-140.

³⁹⁶ Gayatri Chakravorty Spivak: In a Word 1993, S. 20.

³⁹⁷ Gayatri Chakravorty Spivak: In a Word 1993, S. 20. Hervorhebung im Original.

³⁹⁸ Vgl. hierzu: Serpil Oppermann: From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Natures. In: Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology, hg. von Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 273-294. Vgl. auch Kapitel 2.5.

Butlers Begriff der Performativität von Geschlecht zählt zu den bedeutendsten Konzepten, da er das gesamte Feld der Gender Studies nachhaltig prägte und – obwohl er keinen expliziten Beitrag zur Ökologie-Thematik darstellt – auch dem Ökofeminismus neue Perspektiven eröffnete³⁹⁹: Butler denaturalisiert die Kategorie des sozialen (und biologischen) Geschlechts und betont, Geschlecht werde performativ erzeugt. Eine Rolle spielen dabei sowohl gesellschaftliche Geschlechterideologien und Normzwänge, aber auch der Spielraum, diese Normen durch bewusste Inszenierung zu dekonstruieren und zu konterkarieren.⁴⁰⁰

Bedeutende Impulse für den (öko-)feministischen Diskurs setzt Mitte der 1990er Jahre auch der *material turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften, der als Reaktion auf den *linguistic turn* und seine (ausschließliche) Fokussierung auf die Macht sprachlicher Diskurse zu verstehen ist und der Materialität in ihrer Funktion für Wissens- und Bedeutungsproduktion wieder einen größeren Einfluss zuerkennt.⁴⁰¹ Beispielhaft ist in diesem Kontext die von Bruno Latour und Michel Callon maßgeblich entwickelte Akteur-Netzwerk-Theorie zu nennen, deren Kerngedanke darin besteht, dass soziale Prozesse sich nicht nur durch menschliche Akteure bzw. ihre Interaktionen untereinander, sondern erst durch Beteiligung nicht menschlicher Entitäten (z.B. technische und materielle Artefakte) konfigurieren. Der Begriff des Netzwerks wird überdies sowohl materiell als auch semiotisch verstanden und verbindet damit beide Perspektiven.⁴⁰² Bezogen auf den (Öko-)Feminismus verheißt der *material turn* laut Grewe-Volpp weder eine absolute Abkehr von konstruktivistischen Ansätzen noch einen Rückfall in radikal-essentialistische Biologismen oder einen marxistischen Materialismus, sondern führt in Form eines *new materialism* zu der Einsicht, „that humans are inextricably a part of the material world which acts upon as they act upon it.“⁴⁰³ Der *material turn* biete also insbesondere für den Ökofeminismus – und damit auch grundsätzlich für Untersuchungen, die sich der Gender-Technik-Natur-Thematik widmen – ein geeignetes Paradigma: „[I]t argues against the separation of nature and culture, of human bodies and the natural environment, of sex and gender, of matter and discourse, and because it thus renders ideas of hierarchical dualism, ecofeminist’s major target of critique, obsolete.“⁴⁰⁴

Für eine Theoriebildung, die in den 1990er Jahren zur Auflösung dieser hierarchischen Dualismen beiträgt und alternative Konzepte formuliert, sind exemplarisch Haraway und Hayles zu

³⁹⁹ Vgl. Niamh Moore: *The Changing Nature of Eco/Feminism. Telling Stories from Clayoquot Sound*, Vancouver/Toronto: UBC Press 2015, S. 71.

⁴⁰⁰ Zur Theorie Butlers vgl. Kapitel 2.2.4.

⁴⁰¹ Zu Reflexionen des *material turn* und aktuellen Forschungsbeiträgen unter dieser Perspektive vgl. Julia Reuter und Oliver Berli (Hgg.): *Dinge befremden. Essays zu materieller Kultur*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016.

⁴⁰² Vgl. zur Akteur-Netzwerk-Theorie und ihrem Verhältnis zum Technikdiskurs und zu poststrukturalistischen Konzepten: Matthias Wieser: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.

⁴⁰³ Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan’s Power* 2016, S. 214.

⁴⁰⁴ Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan’s Power* 2016, S. 214.

nennen. Hayles geht von einer Interaktivität von Mensch und Natur aus, mit ihrem Konzept des *constrained constructivism* siedelt sie sich zwischen einer konstruktivistischen und einer objektivistischen Naturauffassung an.⁴⁰⁵ Unter Bezugnahme auf neurobiologische Grundlagenforschungen vertritt sie die These, dass der Mensch sich auf der Basis seiner biologischen Konstitution, aber auch vor dem Hintergrund seiner historischen und sozialen Prägung spezifische Wahrnehmungen von Welt bzw. Natur konstruiert⁴⁰⁶, und dass die Welt nicht ausschließlich als Entität, aber auch nicht nur als subjektive Wahrnehmung der*s Betrachter*in zu begreifen ist.⁴⁰⁷

Auch Haraway kritisiert ihrem 1985 erstmals publizierten berühmten *Manifest für Cyborgs*, dass unsere Kultur auf dichotomen Abgrenzungen von absolut gesetzten Konzepten basiert, wie Natur vs. Technik, das Weibliche vs. das Männliche sowie das Menschliche vs. das Nicht-Menschliche. Die Figuration der Cyborg erweist sich hier als hybride Grenzgängerin, die durch ihre Hybridität Dualismen überwindet und so auch die Festschreibung einer Assoziation der Frau mit der Natur sowie ihre Ausgrenzung von der Technik aufbricht – schließlich ist die Cyborg sowohl technisch als auch organisch.⁴⁰⁸ Haraway beschließt ihr Cyborg-Manifesto mit der Aussage: „Wenn auch beide in einem rituellen Tanz verbunden sind, wäre ich lieber eine Cyborg als eine Göttin.“⁴⁰⁹ Die Erwähnung des rituellen Tanzes, im englischen Original ‚*spiral dance*‘, bezieht sich auf das spirituelle Ritual, das erstmals anlässlich der Veröffentlichung des gleichnamigen Werks *The Spiral Dance. A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* (1979, dt.: *Der Hexenkult als Ur-Religion der Großen Göttin*, 1983) zelebriert wurde. Mit diesem Fazit grenzt sich Haraway folglich in spielerischem Ton von essentialistischen Positionen des spirituellen *cultural ecofeminism* und seiner dualistischen Trennung von Frau/Natur vs. Mann/Technik ab.

⁴⁰⁵ Vgl. N. Katherine Hayles: Searching for Common Ground. In: Reinventing Nature? Responses to Postmodern Deconstruction, hgg. von Michael E. Soulé und Gary Lease, Washington D.C.: Island 1995, S. 53. Vgl. auch Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 34.

⁴⁰⁶ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 34.

⁴⁰⁷ „What counts as reality for us resides neither in the world by itself nor in the observer by herself but in the interaction between the beholder and the world.“ (N. Katherine Hayles: Simulated Nature and Natural Simulations. Rethinking the Relation between the Beholder and the World. In: Uncommon Ground. Toward Reinventing Nature, hg. von William Cronin, New York/London: W.W. Norton & Company 1995, S. 425. Zitiert nach: Christiane Grewe-Volpp: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“ 2004, S. 35.)

⁴⁰⁸ Haraways Cyborg-Manifesto wird im Kontext von Gender und Science Fiction ausführlicher in Kapitel 2.5.1.1. betrachtet.

⁴⁰⁹ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation, hgg. von Karin Bruns und Ramón Reichert, Bielefeld: transcript 2007, S. 276. [Orig.: Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: Socialist Review, Nr. 80, 1985, S. 65–108.]

Gegen die Dichotomie von Natur und Kultur – und damit auch gegen ihre korrelierende Codierung durch die heteronormative Geschlechtermatrix – sowie gegen eine essentialistische Naturauffassung schreibt Haraway auch mit ihrem Essay *Monströse Versprechen* (1995, engl. Orig.: *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, 1992) an:

„Mithin ist Natur kein physikalischer Ort, [...] auch keine Wesenheit, die gerettet oder der Gewalt angetan würde. Die Natur ist nicht verborgen und muß mithin nicht entschleiert werden. Die Natur ist kein Text, der mit Hilfe mathematischer oder biomedizinischer Kodes lesbar ist. Sie ist nicht das ‚Andere‘, das Ursprung, Ergänzung und Dienstleistung verspricht. Die Natur ist weder Mutter noch Amme noch Sklavin und insofern weder Matrix noch Ressource noch Werkzeug für die Reproduktion des Menschen/Mannes. Jedoch ist Natur ein *topos*, ein Ort [...], dem wir uns (als Thema oder Topik) zuwenden, um unseren Diskurs zu ordnen, unser Gedächtnis zu sortieren. [...] In diesem Sinne ist die Natur der Ort, wo die öffentliche Kultur neu zu errichten ist. Die Natur ist auch ein *trópos*, eine Trope. Sie ist Figur, Konstruktion, Artefakt, Verschiebung. Die Natur kann nicht vor ihrer Konstruktion existieren. Die Trope vollziehend, wenden wir uns der Natur zu, als wäre es die Erde, der Ur-Stoff.“⁴¹⁰

Die Natur ist für Haraway weder Text noch Ur-Stoff, und gerade deshalb sowohl organisch als auch semiotisch. Sie existiert nicht vor oder außerhalb ihrer diskursiven Konstruktion, ist aber auch kein passives (materielles oder semiotisches) Trägermaterial, das kulturell codiert wird, sondern am Prozess der Bedeutungsproduktion beteiligt.⁴¹¹

„Die AkteurInnen, das sind nicht nur ‚wir‘. Wenn die Welt für uns als ‚Natur‘ existiert, dann bezeichnet dies eine Art von Beziehung, eine Leistung, an der viele AkteurInnen beteiligt sind. Nicht alle von ihnen sind menschlicher, nicht alle organischer, nicht alle technologischer Provenienz. In ihren wissenschaftlichen Verkörperungen wie auch in anderen Formen ist die Natur etwas – jedoch nicht ausschließlich von Menschen – Gemachtes: sie ist eine gemeinsame Konstruktion von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen. Die Sichtweise unterscheidet sich beträchtlich von der postmodernen Beobachtung, die ganze Welt sei denaturiert und werde in Bildern reproduziert oder in Kopien verdoppelt. Diese besondere Art eines gewaltsamen und reduktiven Artefaktizismus [...] kann in der Theorie und in anderen Praxisformen angefochten werden, ohne daß man auf einen wiedererwachenden transzendentalen Naturalismus zurückgreifen müßte.“⁴¹²

Indem Haraway Technik als Ausformung des Natürlichen begreift und betont, dass die Natur selbst an den Technowissenschaften partizipiere, hebt sie die ontologische Trennung von Natur und Technik auf. Sie überführt das Paradigma des Dualismus in die vernetzte Struktur eines Pluralismus, in der vielfältige, heterogene interaktive Prozesse wirksam sind und die deshalb nicht auf eine holistische „spiegelförmige Gleichheit des Selben“⁴¹³ reduziert werden könne. Haraways hier propagierter Anti-Dualismus impliziert auch relevante Erkenntnisse für den Diskurs über die Konstruktion von Geschlecht. Wenn die Dichotomie zwischen Natur und (Techno-)Kultur und zwischen Subjekt und Objekt grundsätzlich in Frage gestellt wird, verliert

⁴¹⁰ Donna Haraway: *Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere*. In: Dies.: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Aus dem Amerikanischen von Michael Haupt. Mit einem Vorwort von Frigga Haug und einem Vorwort zur deutschen Ausgabe von Donna Haraway, Hamburg/Berlin: Argument-Verlag 1995, S. 13f. Hervorhebungen im Original.

⁴¹¹ Vgl. Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan's Power* 2016, S. 214.

⁴¹² Donna Haraway: *Monströse Versprechen* 1995, S. 15f.

⁴¹³ Donna Haraway: *Monströse Versprechen* 1995, S. 16.

auch die heteronormative geschlechtliche Codierung von der Natur als weiblich und der Technik als männlich ihre Berechtigung – genauso wie die binäre und hierarchische Geschlechterkonzeption als ihre schweigend vorausgesetzte Universal-Prämisse. Stattdessen eröffnen sich bei Haraway materiell-semiotische Räume, die für vielfältige Akteur*innen, die in ihrer Diversität interaktiv Lebenswirklichkeit gestalten, Diskurse prägen und folglich auch Ideologien dekonstruieren können.

Haraway nachfolgende Vertreter*innen des *new materialism* verfolgen diesen Ansatz und erproben im Kontext des (öko-)feministischen Diskurses weiter Konzepte der Interaktivität und Vernetzung, die Alternativen zu hierarchischen Dualismen darstellen, und unterziehen dabei z.B. verschiedene Interpretationen der Kategorien ‚sex‘ und ‚gender‘ einer kritischen Reflexion. Grewe-Volpp nennt hier u.a. Alaimo und ihr Konzept der *trans-corporeality*, die die Genese des Körpers an der Schnittstelle von Materialität und einem komplexen Konglomerat aus historischen Faktoren, politischen Kräften, kulturellen Praktiken und ökologischen Bedingungen positioniert.⁴¹⁴ Alaimo attestiert dem Ökofeminismus außerdem die Entwicklung, die Unterscheidung von *sex* und *gender* nicht mehr mit einem absoluten Natur-Kultur-Dualismus zu identifizieren, weshalb der natürliche Körper für Ökofeminist*innen auch nicht mehr länger als Basis eines biologischen Essentialismus, „the ground of essentialism“⁴¹⁵, fungiere. Grewe-Volpp resümiert über die Rolle des Körpers im Ökofeminismus des 21. Jahrhunderts: „The female body is not a passive object awaiting cultural inscriptions, but an active agent participating in cultural constructions. Female embodiment then is not destiny, rather, it is part of natural *and* cultural processes.“⁴¹⁶

Welche Impulse können schließlich aus der kursorischen Darstellung der Frau-Natur-Assoziation und dem Exkurs über den Ökofeminismus abgeleitet werden? Die exemplarische Untersuchung fiktionaler Technikutopien unter einer gender-orientierten Perspektive erfordert eine problembewusste Untersuchung der geschlechtlichen Codierung von Technik bzw. Rationalität und Natur bzw. Sensitivität. Es stellt sich die Frage, ob mehrheitlich Dualismen reproduziert werden oder ob alternative, mehrdimensionale Repräsentationen geschaffen werden. Auch wenn die vorliegende Dissertation nicht dezidiert im ökofeministischen Diskurs verortet ist, schließt sie doch an relevante Debatten an, indem popkulturelle Visionen von Technik und Geschlecht dekonstruiert werden und untersucht wird, wie Stereotype im Spannungsfeld von Affirmation und Subversion eingesetzt werden. Soeben beleuchtete Diskussionen um die

⁴¹⁴ Vgl. Stacy Alaimo: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 261. Vgl. auch Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan's Power* 2016, S. 218.

⁴¹⁵ Stacy Alaimo: *Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature* 2008, S. 241. Zitiert nach Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan's Power* 2016, S. 217.

⁴¹⁶ Christiane Grewe-Volpp: *Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan's Power* 2016, S. 217. Hervorhebung im Original.

Problematik eines feministischen Essentialismus, die Rolle von Körperlichkeit (hier: in der Inszenierung) sowie materiell-semiotische Konzepte wie die Cyborg-Theorie Haraways können dabei erkenntnisbringend genutzt werden.

2.5 Cyberfeminismus und feministischer Posthumanismus: Entwürfe von Alterität und Subjektivität jenseits von Dichotomie und Differenz

Der Diskurs um die Korrelation von Gender, Natur und Technik wird auch intensiv im Bereich des Trans- und Posthumanismus geführt, wo insbesondere die feministisch-posthumanistische Kritik nach Gegenentwürfen für Konzepte anthropozentrischer, dichotomie-basierter Subjektivität sucht. Loh definiert in ihrer fundierten und mit dem Ersterscheinungsjahr 2018 sehr aktuellen Einführung pointiert Parallelen und Unterschiede beider Ansätze: Sowohl Post- als auch Transhumanismus sind jeweils sehr interdisziplinär und heterogen ausgerichtet und vereinen vor allem philosophische sowie natur- und technikwissenschaftliche Disziplinen, beide denken außerdem über das gegenwärtige Stadium des Menschen hinaus. Dabei definieren sie den Menschen als Prämisse ihrer Überlegungen grundsätzlich humanistisch.⁴¹⁷ Obwohl beide Richtungen Visionen des Posthumanen entwerfen, unterscheiden sie sich dabei in ihrer grundsätzlichen Ausrichtung: Der Transhumanismus strebe nach einer technologischen Transformation des Menschen zu „einem posthumanen Wesen“⁴¹⁸ durch Verbesserung und Optimierung. Sein Ziel ist es folglich nicht, den Menschen an sich zu überwinden, die Evolution werde vielmehr im Sinne einer „engineered evolution“⁴¹⁹ als unabgeschlossener Prozess begriffen, der vom Menschen selbst fortgeschrieben werden könne, um neue Stadien menschlicher Existenz zu erreichen.⁴²⁰ Die „Technik spielt im transhumanistischen Denken die Rolle des Mediums und Mittels zum Zweck der Optimierung des Menschen zu einem Menschen x.0.“⁴²¹ Im Unterschied dazu geht es dem Posthumanismus nicht mehr darum, den Menschen auf eine neue evolutionäre Stufe zu erheben, seine Visionen lösen sich vielmehr von der Kategorie des Menschlichen, „er hinterfragt die tradierten, zumeist humanistischen Dichotomien wie etwa Frau/Mann, Natur/Kultur oder Subjekt/Objekt [...]. Der PH [Posthumanismus, Anm. d. Verf.] möchte ‚den‘ Menschen überwinden, indem er mit konventionellen Kategorien und dem mit ihnen einhergehenden Denken bricht. So gelangt der PH an einen philosophischen Standort hinter oder jenseits (‚post‘) eines spezifischen und für die Gegenwart essenziellen

⁴¹⁷ Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung, Hamburg: Junius 2018, S. 10f.

⁴¹⁸ Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 11. Vgl. auch Karsten Weber und Thomas Zoglauer: Verbesserte Menschen. Ethische und technikwissenschaftliche Überlegungen, Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2015.

⁴¹⁹ Joel Garreau: Radical Evolution. The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Meant to Be Human, New York/London/Toronto/Sydney/Auckland: Doubleday 2005, S. 231. Vgl. auch Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 11.

⁴²⁰ Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 11.

⁴²¹ Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 11.

Verständnisses des Menschen.⁴²² Dabei ist zwischen dem ‚kritischen Posthumanismus‘, der sich v.a. über eine Kritik des humanistischen Menschenbildes, den Entwurf alternativer Konzepte von Mensch, Welt und Kosmos sowie den kritischen Diskurs definiert, und einer weiteren Richtung zu differenzieren, die häufig unter dem Begriff des technologischen Posthumanismus gefasst wird.⁴²³ Das Interesse des technologischen Posthumanismus gilt nicht einer kulturellen oder diskursiven Humanismuskritik, sondern „der Erschaffung einer artifiziellen Alterität, die die menschliche Spezies ablösen und damit ‚den‘ Menschen überwinden soll.“⁴²⁴ Technik sei hier nicht nur Mittel, sondern auch Ziel, und neue technoevolutionäre Stadien des Menschlichen seien zwar durchaus beabsichtigt, anders als im Transhumanismus seien sie im posthumanistischen Denken aber eher eine Übergangsphase auf dem Weg zur „Kreation einer maschinellen ‚Superspezies‘“⁴²⁵ bzw. einer „artifizielle[n] Alterität, eine[r] künstlichen Superintelligenz“⁴²⁶. Bekannte technologische Posthumanist*innen sind u.a. Kurzweil, Minsky und Moravec, die sich u.a. mit Robotik und Künstlicher Intelligenz beschäftigen.⁴²⁷ Insbesondere die technologisch-posthumanistischen sowie die transhumanistischen Diskurse sind stark von Männern geprägt, zu den wenigen weiblichen Vertreterinnen des Transhumanismus zählen Vita-More und Rothblatt. Vita-More setzt sich mit transhumanistischen Ideen sowohl theoretisch als auch künstlerisch auseinander und widmet sich u.a. in einem Kunstprojekt der Frage, wie Menschen künftig durch Technologien des *Human Enhancement* ihren Körper gestalten und durch neue Features transformieren können. Vita-Mores Visionen reichen von Upgrades zusätzlicher Sexualorgane über technologisierte Haut, die ihre Farbe stimmungsbabhängig verändern kann, bis hin zu *virtual-reality*-fähigen Augen-Implantaten.⁴²⁸ Die Transhumanistin und Transgender-Aktivistin Rothblatt sieht u.a. in der Virtualität Potential zur Erweiterung der freien Entfaltungsmöglichkeiten des Menschen, insbesondere auch, was die

⁴²² Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 11f.

⁴²³ Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 12 sowie Lohs Verweis auf Stefan Herbrechter: Posthumanismus. Eine kritische Einführung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009, S. 7, 10 und 19.

⁴²⁴ Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 12.

⁴²⁵ Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 13.

⁴²⁶ Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 13.

⁴²⁷ Vgl. Marvin Minsky: *The Society of Mind*, New York: Simon & Schuster 1986, Hans Moravec: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge/London: Harvard University Press 1988 sowie Ray Kurzweil: *The Singularity is Near When Humans Transcend Biology*, London: Duckworth 2005.

⁴²⁸ Vgl. Brian Alexander: *Don't Die, Stay Pretty*. In: *Wired Online*, <https://www.wired.com/2000/01/forever/>, veröffentlicht am 01.01.2000, letzter Zugriff am 18.03.2019, 16:20. Vgl. Natasha Vita-More: *Transhuman Manifesto* (1983), <http://transhumanist.biz/transhumanmanifesto.htm>, letzter Zugriff am 18.03.2019, 19:55; ebd.: *Transhumanist Arts Statement* (2002), <http://transhumanist.biz/transhumanistartsmanifesto.htm>, letzter Zugriff am 18.03.2019, 19:56; ebd.: *Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism*. In: *The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, hgg. von Max More und dies., Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 18-27 sowie ebd.: *Life Expansion Media*. In: *The Transhumanist Reader* 2013, S. 73-82. Vgl. auch Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 62f.

Überwindung und Neudefinition von starren *sex-gender*-Zuschreibungen betrifft.⁴²⁹ Ausgeglichenener scheint das Geschlechterverhältnis im kritischen Posthumanismus, dessen Diskurs auch stark von weiblichen Denkerinnen geprägt ist, die „nicht viel mehr als eine fundamentale Infragestellung des westlichen Denkens“⁴³⁰, seiner Kategorien und des humanistischen Menschenbilds an sich anstreben. Technik wird v.a. im Hinblick auf ihr befreiendes und Grenzen überwindendes Potential betrachtet, im Fokus stehen häufig auch „zahlreiche nicht-menschliche Alteritäten“⁴³¹, die typischerweise als diskursive Figuration zu lesen sind.

2.5.1 Cyborg- und Cyberfeminismus

2.5.1.1 Haraway und die hybride Cyborg

Eines der breitenwirksamsten Beispiele des kritisch-posthumanistischen Diskurses und zugleich einer der meist rezipierten Texte in der theoretischen Auseinandersetzung mit Feminismus und den Technikwissenschaften ist gewiss Haraways 1985 erstveröffentlichtes *Manifest für Cyborgs*, das in poststrukturalistischer und postmoderner Zurückweisung starrer Kategorisierungen für die Auflösung von Dichotomien plädiert und auch die essentialistische Konzeption von Frauen und ‚natürlicher‘ Weiblichkeit des Feminismus der zweiten Welle ablehnt.⁴³² Haraway kritisiert diese Ursprungserzählung einer natürlichen Ganzheit und essentialistischer Geschlechtlichkeit, die „Frauen entweder als besser oder als schlechter betrachtet“⁴³³ und davon ausgeht, „dass sich Frauen durch eine geringere Ichstärke (*selfhood*) und eine instabile Individuierung auszeichnen, dass sie eher dem Oralen, der Mutter verbunden sind und weniger an der Autonomie von Männern teilhaben“⁴³⁴. Demgegenüber positioniert sie das Konzept

⁴²⁹ Rothblatt sieht in der Virtualität und Zukunftstechniken des digitalen *mind uploading* eine Chance auf Befreiung von Form und Bipolarität: „Freedom of gender is, therefore, the gateway to a *freedom of form* and to an explosion of human potential. [...] A good sign of the humanness, or autonomy, of an avatar is that they choose their own sex and display their own gender. [...] Avatar sexuality is the key bridge from transgender to transhuman. It makes cerulean clear that sexual identity is limitless in variety and detachable from reproduction. And by making that point, it simultaneously demonstrates that human identity is limitless in variety and detachable from reproduction.“ (Martine Rothblatt: *Mind is Deeper than Matter. Transgenerism, Transhumanism, and the Freedom of Form*. In: *The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, hgg. von Max More und Natasha Vita-More, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 318f. Vgl. auch Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung* 2018, S. 63f.)

⁴³⁰ Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung* 2018, S. 130.

⁴³¹ Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung* 2018, S. 131.

⁴³² Vgl. Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs* 2007, S. 246. Für einen Überblick über weitere Ansätze des feministisch-kritischen Posthumanismus vgl. Cecilia Åsberg und Rosi Braidotti (Hgg.): *A Feminist Companion to the Posthumanities*, Cham: Springer 2018.

⁴³³ Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs* 2007, S. 271.

⁴³⁴ Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs* 2007, S. 271. Hervorhebung im Original.

des Cyborgfeminismus, das nicht auf Vereinheitlichung, sondern auf Heterogenität und Fragmentierung basiert: „Cyborgfeministinnen müssen geltend machen, dass ‚wir‘ keine naturale Matrix der Einheit mehr wollen und dass keine Konstruktion ein Ganzes umfasst.“⁴³⁵

Haraway wendet sich gegen eine kulturelle Ordnung, die auf dichotomen, holistischen Entwürfen basiert und Sinn stiftet, indem sie Natur und Technik, das Weibliche und das Männliche sowie das Menschliche und das Nicht-Menschliche voneinander abgrenzt – dies impliziert eine Kritik sowohl gegenüber patriarchalischen als auch an essentialistisch-feministischen Positionen. Haraway konstatiert: „In der Tradition ‚westlicher‘ Wissenschaft und Politik, der Tradition des rassistischen und patriarchalen Kapitalismus, des Fortschritts und der Aneignung der Natur als Mittel für die Hervorbringung von Kultur, in der Tradition der Reproduktion des Selbst durch die Reflexion im Anderen, hat sich die Beziehung von Organismus und Maschine immer als Grenzkrieg dargestellt.“⁴³⁶ Anstelle der Dichotomie als Grundfigur setzt sie das Konzept des Netzwerks als strukturierende Instanz unserer Kultur, „weil es in der Lage ist, die Verschmelzung verschiedener Räume und Identitäten sowie die Durchlässigkeit der Grenzen des individuellen Körpers wie der Körperpolitik auszudrücken [...] – das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs.“⁴³⁷ Zugleich titelgebende Instanz und zentrale Metapher ihres Textes ist die Cyborg, die durch ihre Hybridität kulturell definierte Grenzen überwindet. Cyborgs sind für Haraway „Geschöpfe einer Post-Gender-Welt“⁴³⁸, nichts verbinde sie mehr mit den „Versuchungen, organische Ganzheit durch die endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes zu erreichen.“⁴³⁹ Die Cyborg bricht mit der Idee naturalistischer Ganzheitlichkeit:

„Die Cyborg überspringt die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn. [...] Die Cyborg ist eine überzeugte Anhänger/-in von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld. [...] Natur und Kultur werden neu definiert. Die eine stellt nicht mehr die Ressource für die Aneignung und Einverleibung durch die andere dar. Die Verhältnisse, auf denen die Integration von Teilen in ein Ganzes beruht, einschließlich solcher der Polarität und hierarchischen Herrschaft, sind im Cyborguniversum in Frage gestellt. Im Unterschied zu Frankensteins Monster erhofft sich die Cyborg von ihrem Vater keine Rettung durch die Wiederherstellung eines paradisiatischen Zustands, d.h. durch die Produktion eines heterosexuellen Partners, durch ihre Vervollkommnung in einem abgeschlossenen Ganzen [...].“⁴⁴⁰

Stattdessen verfügt die Cyborg über eine fragmentierte postmoderne Identität, die in verschiedene verschaltete Informationszusammenhänge eintreten und mit diversen Bedeutungen co-

⁴³⁵ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 249.

⁴³⁶ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240. Ihren Text deklariert sie als „Plädoyer dafür, die Verwischung dieser Grenzen zu *genießen* und *Verantwortung* bei ihrer Konstruktion zu übernehmen.“ (Ebd. Hervorhebungen im Original.)

⁴³⁷ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 264.

⁴³⁸ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240.

⁴³⁹ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240.

⁴⁴⁰ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240f.

dirt werden kann: „Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen codieren müssen.“⁴⁴¹ Die Vorstellung eines absoluten und patriarchalisch-technischen Narrativs, das die weiblich konnotierte Natur fortwährend mit Bedeutung überschreibt, hervorbringt und als das Andere markiert, wird aber von Haraway genauso aufgebrochen wie die Idee einer essentialistischen Frau-Natur-Assoziation, da der diskursive Körper der Cyborg zugleich natürlich-organisch und technisch-artifiziell konstituiert ist. Wo die Grenzen von Abgrenzung, Differenz und Trennung in der Auflösung begriffen sind, sieht Haraway im Modus der spielerischen Ironie Raum für neue Alternativen jenseits althergebrachter Herrschaftsstrukturen: Der „Zusammenbruch der klaren Unterscheidung von Organismus und Maschine und ähnlicher Unterscheidungen [...], die das westliche Selbst strukturiert haben [...]“ bricht die Matrizes der Herrschaft auf und eröffnet neue mögliche Geometrien.⁴⁴² Dabei wirkt die Cyborg auf der Ebene des Diskursiven und stört die reduktionistischen Prozesse binärer Sinnstiftung, indem sie diesen Code für eine vielfältige und pluralistische Diversität von Bedeutungsoptionen überschreibbar macht. So bedeute Cyborg-Politik nach Haraway,

„zugleich für eine Sprache und gegen die perfekte Kommunikation zu kämpfen, gegen das zentrale Dogma des Phallogozentrismus, den einen Code, der jede Bedeutung perfekt überträgt. Daher besteht die Cyborg-Politik auf dem Rauschen und auf der Verschmutzung und bejubelt die illegitime Verschmelzung von Tier und Maschine. Solche Verbindungen machen den Mann und die Frau problematisch, sie untergraben die Struktur des Begehrens, die imaginierte Macht, die Sprache und Gender hervorgebracht hat und unterlaufen damit die Strukturen und die Reproduktionsweisen westlicher Identität, Natur und Kultur, Spiegel und Auge, Knecht und Herr, Körper und Geist.“⁴⁴³

Haraway definiert die Cyborgs dabei durchaus als ambivalent und berücksichtigt auch „ihre umstrittene Herkunft“⁴⁴⁴: „Das große Problem mit Cyborgs besteht allerdings darin, dass sie Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus sind [...]. Aber illegitime Abkömmlinge sind ihrer Herkunft gegenüber häufig nicht allzu loyal. Ihre Väter sind letzten Endes unwesentlich.“⁴⁴⁵ In ihrer widersprüchlichen Pluralität sei Ironie für sie selbstverständlich⁴⁴⁶ genauso wie „eine ausgeprägte Erfahrung der Begrenzung, ihrer Konstruktion und Dekonstruktion“⁴⁴⁷, was als Basis eines neuen Repertoires an Mythen fungiert, „das darauf wartet, eine politische Sprache zu werden, die eine andere Sichtweise auf Wissenschaft und Technologie begründet und die Informatik der Herrschaft zum Kampf herausfordert.“⁴⁴⁸ Die Prägnanz

⁴⁴¹ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 256.

⁴⁴² Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 267.

⁴⁴³ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 270.

⁴⁴⁴ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction. In: gendertzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction, hg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 49.

⁴⁴⁵ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 241.

⁴⁴⁶ Vgl. Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 274.

⁴⁴⁷ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 275.

⁴⁴⁸ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 275.

der Cyborg-Metapher hat dazu geführt, dass die meisten Lektüren von Haraways Manifest die Cyborg als Figur fokussierten und andere Ebenen des Textes vernachlässigt wurden. So blieben „in den feministischen Theoriedebatten, die sich auf das Cyborg-Manifest beriefen, tendenziell die Rahmenbedingungen der Vergeschlechtlichung von Subjekten [...] ‚ausgeblendet‘“⁴⁴⁹, wie Harrasser konstatiert, die als Alternative eine „narratologische Lektürevariante“⁴⁵⁰ von Haraways Text eröffnet. Diese sei besonders fruchtbar „für die kulturwissenschaftliche Analyse, weil sie Geschlecht stets als relationale Kategorie auffasst.“⁴⁵¹ Dabei konstituiert Harrasser als Gegenentwurf zu den allzu wörtlichen Lektüren des Manifests eine ‚Cyborg-Narratologie‘, die „im Spannungsfeld von Essentialismus und Konstruktivismus eine hilfreiche Vermittlerposition“⁴⁵² einnehmen sollte: „Eine Cyborg-Narration/Narratologie – die mit den Begriffen: Vielzüngigkeit, Hybridisierung, Recodierung von ‚Großen Erzählungen‘ und Vielheit im Manifest angedacht wird – würde eine Möglichkeit bieten, Gender als nicht-essentialistische Kategorie zu fassen, diese aber an – nicht als prädiskursiv aufgefasste – Alltags- und Körpererfahrungen von Frauen rückzubinden.“⁴⁵³ Unter Berufung auf Barthes‘ These einer „emanzipatorische[n] Kraft der Erzählung“⁴⁵⁴ resümiert Harrasser:

„Die Erzählung beinhaltet zwar alle Codes eines Diskurses und seine Taxonomien, ist aber gleichzeitig ‚Welterfindung‘, indem sie eine unendliche Vielzahl an Neukombinationen erzählerischer Elemente zulässt und die Ordnungsfunktion des Diskurses damit übersteigt. Ein narratologisch inspirierter Feminismus hätte die Aufgabe, einerseits die Naturalisierung von kulturellen Codes, wie sie der bürgerliche Roman oder die apokalyptisch-ödipale Science Fiction betreiben, zu kritisieren und gleichzeitig Erzählungen zu erfinden, die eine Neuordnung denkbar machen.“⁴⁵⁵

Dieses auf Haraways Manifest basierende Modell einer Cyborg-Narratologie bricht folglich tradierte Diskursstrukturen mit zwei zentralen Effekten: Zunächst werden diese diskursiven Mechanismen als solche sichtbar und der Prozess, dass sie zu natürlich-essentialistischen Taxonomien avancieren, wird unterwandert. Darüber hinaus werden die – in diesem Fall geschlechtlichen – Codierungen statt als ontologisch-statische vielmehr als relationale Kategorien ausgewiesen sowie durch die Rekombination von ‚erzählerischen Elementen‘ alternative Konstellationen etabliert. Harrasser verweist hier erneut auf Barthes, der konstatiert: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das

⁴⁴⁹ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? Feminismus, Erzähltheorie und Science Fiction. In: Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur, hg. von Jacek Rzeszutnik, Passau: EDFC 2002, S. 15.

⁴⁵⁰ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 15.

⁴⁵¹ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 22. Einzelaspekte gewinnen folglich „erst in ihrer Relation zum narrativen Ganzen Bedeutung“. Bei den fokussierten Relationen von Texten handele es sich beispielsweise um: „Die zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, den Grad an Mittelbarkeit im Erzählten (Modus), das Verhältnis des Erzählers zum Erzählten und zum/r LeserIn.“ (Ebd.)

⁴⁵² Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 15.

⁴⁵³ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 22.

⁴⁵⁴ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 23. Vgl. Roland Barthes: Der Mythos heute. In: Ders.: Mythen des Alltags. Übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 85-151. [Orig.: Mythologies, Paris: Éditions du Seuil 1957.]

⁴⁵⁵ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 23.

heißt, einen *künstlichen Mythos* zu schaffen.“⁴⁵⁶ Dass dieses Konzept der feministischen Cyborg-Narratologie, die mit narratologischen Konventionen spielt und ‚neue große Erzählungen‘ bzw. Mythen kreiert, sich insbesondere bei der Science Fiction als äußerst gewinnbringend erweisen könne, werde nach Harrasser dann deutlich, wenn „der Cyberpunk-Autor [...] Bruce Sterling [...] die emanzipative Kraft des Genres beurteilt und die Science Fiction als ‚Hofnarr unserer technologischen Kultur‘ bezeichnet“⁴⁵⁷ und wenn in den 1970er Jahren nach langen Spekulationen um die wahre Identität von James Tiptree, Jr. schließlich enthüllt wird, dass es sich bei dem vermeintlich männlichen Schriftsteller in Wahrheit um die weibliche Science-Fiction-Autorin Alice B. Sheldon handelt, die somit die Vielschichtigkeit textueller Konstruktionen von Geschlechterdifferenz sichtbar werden ließ.⁴⁵⁸ Die Rezeption des Cyborg-Manifests mit Fokus auf sein Potential zur Konstitution einer feministischen Narratologie verdeutlicht, dass Haraway sich nicht nur konträr zu patriarchalischen Machtdiskursen verorten lässt, die das Andere bzw. das Weibliche aus seiner symbolischen Ordnung ausschließen, sondern sich auch als kritischer Gegenpart gegenüber der „tendenziell essentialistische[n] [...] *écriture féminine*“⁴⁵⁹ von Cixous und Kristeva positioniert. Demgegenüber propagiere Haraway, „[w]eder der *Eine* noch die *Andere* zu sein, sondern mittels Hybriden die gesellschaftliche Entwicklung zu dynamisieren“⁴⁶⁰.

Kehren wir nun zu Haraway zurück, so ist festzuhalten, dass sie die Cyborg folglich in erster Linie als diskursive Figur und Metapher für neue Bedeutungen denkt, diese wiederum sind jenseits patriarchaler Ursprünge zu finden, die in westlicher Tradition Differenz und Dichotomien naturalisieren und fortschreiben. Damit geht Haraway weit über die Science Fiction hinaus und verortet ihre Argumentation in den Diskursstrukturen der feministischen und poststrukturalistischen Theorie, mit der Cyborg adaptiert sie jedoch nicht nur ein zentrales Icon der Science Fiction, sondern nimmt auch selbst wiederholt auf das Genre und Autor*innen wie Joanna Russ, Samuel Delaney, James Tiptree, Jr., Octavia Butler, Monique Wittig und Vonda McIntyre Bezug, die der feministischen Science Fiction zugeordnet werden. Diese identifiziert

⁴⁵⁶ Roland Barthes: *Der Mythos heute* 1964, S. 121.

⁴⁵⁷ Karin Harrasser: *Kein Platz für Cyborgs in Utopia?* 2002, S. 23.

⁴⁵⁸ Harrasser konstatiert über die Konstruktion von Geschlechtern generell: „Der erzählenden Stimme ein Geschlecht zuzuweisen, nimmt also auf Machtverhältnisse, Hierarchien und eine Geschlechterdifferenz Bezug, nicht aber auf ein reales, biologisches Geschlecht des/der Schreibenden.“ (Karin Harrasser: *Kein Platz für Cyborgs in Utopia?* 2002, S. 22.) Der Fall Tiptree sei deshalb hochinteressant, da er auf diese diskursiven Konstruktionsmechanismen und seine Widersprüchlichkeiten verweise, so habe man Tiptree, Jr. „aufgrund ihres kraftvollen, distanziert-witzigen Schreibstils bis zur Decouvrierung ihrer wirklichen Identität einen besonders ‚männlichen Stil‘“ nachgesagt, und „[a]ufgrund ihrer ausgezeichneten Analysen von Machtverhältnissen hielt man ihn/sie im Übrigen für eine/n Angehörigen des Pentagon.“ (Ebd.) Zur Bedeutung Tiptree, Jr.’s für den feministischen Science-Fiction-Diskurs vgl. Kapitel 5.4.

⁴⁵⁹ Karin Harrasser: *Kein Platz für Cyborgs in Utopia?* 2002, S. 20.

⁴⁶⁰ Karin Harrasser: *Kein Platz für Cyborgs in Utopia?* 2002, S. 21.

sie als „unsere Geschichtenerzähler/-innen“⁴⁶¹, d.h. als die Schöpfer*innen dieser neuen Mythen, die durch das Potential der „monströsen Selbstkonstruktion der feministischen Science Fiction“⁴⁶² Grenzen überwinden und Kategorien wie Körper, Geist und Identität neu ausloten.⁴⁶³ Haraways Essay hat die Gender-Science-Fiction-Theorie nachhaltig geprägt, insbesondere was die Erforschung geschlechtlicher Implikationen von KI und Cyborgs sowie der Schnittstellen von Feminismus und Post-/Transhumanismus, das Forschungsfeld des Cyberfeminismus und den Diskurs der postmodernen feministischen Science-Fiction-Forschung betrifft.⁴⁶⁴ Dabei wurde Haraways Manifest auch kritischen Lektüren unterzogen – so stimmt Lykke ihr beispielsweise zu, dass die Cyborg eine gewinnbringende Metapher für den feministischen Diskurs darstellt, warnt allerdings, dass Haraway, die doch Barrieren einreißen will, im Begriff ist, neue Dichotomien zu errichten, da Haraway ihren Essay mit dem Bekenntnis beschließt: „Wenn auch beide in einem rituellen Tanz verbunden sind, wäre ich lieber eine Cyborg als eine Göttin.“⁴⁶⁵ Laut Lykke existiert nicht nur die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen, auch der Bereich des Nicht-Menschlichen selbst unterliege einer folgenschweren Binarität: *Cyborg* und *goddess* seien „boundary figures“⁴⁶⁶: „They [...] serve as metaphors for another border: that between ‚the artefactual‘ and ‚the natural‘ [...]. Like the border *between* human and non-human, this border *within* the non-human affects feminists in their confrontations with science.“⁴⁶⁷ Obwohl beide Figuren Grenzgängerinnen seien, repräsentiere Haraways Cyborg den konstruktivistischen Feminismus bzw. den Bereich des Semiotischen, während die Göttin mit dem Mythischen und damit den Positionen des Ökofeminismus und des *cultural feminism* assoziiert ist – damit markieren die beiden Metaphern einander diametral entgegengesetzter Pole und folglich eine Dichotomie innerhalb des feministischen Diskurses.⁴⁶⁸ Lykke plädiert dafür, anders als Haraway keines der beiden Konzepte zurückzuweisen, sondern durch ihre Symbiose Trennung und Grenzen zu transzendieren: „Why not instead talk much more of their monstrous sisterhood? Why not explore the potentials of cybergoddesses?“⁴⁶⁹

⁴⁶¹ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 266.

⁴⁶² Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 268.

⁴⁶³ Vgl. Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 273f.

⁴⁶⁴ Zur Rezeption von Haraway vgl. Karin Harrasser: Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration. In: Kultur. Theorien der Gegenwart, 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, hgg. von Stephan Möbius und Dirk Quadflied, Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 580-594, insbesondere S. 592f.

⁴⁶⁵ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 276.

⁴⁶⁶ Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science*. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*, hgg. von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 75. [Erstveröffentlichung: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science*. In: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, hgg. von dies. und Rosi Braidotti, London: Zed Books 1996, S. 13-29.]

⁴⁶⁷ Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs* 2000, S. 75.

⁴⁶⁸ Vgl. Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs* 2000, S. 85.

⁴⁶⁹ Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs* 2000, S. 85.

2.5.1.2 Plant und die feministischen Netzwerktechnologien

Neben Haraway sind außerdem die Texte von Plant prägend für die Entwicklung cyberfeministischer Theorie. In ihrem 1995 erschienenen Werk *Zeros + Ones* fungiert der binäre Code für Plant als Metapher für die sexuelle Differenz einer patriarchalen Bedeutungsökonomie, in der Männer als ‚Eins‘, d.h. als ‚anwesend‘ und präsenten Subjekt markiert sind, während Frauen mit der ‚Null‘ als dem Anderen bzw. dem ‚0-ther‘ assoziiert sind. Als nicht repräsentierte Leerstelle verfügen sie über keine eigene Präsenz, sondern fungieren als Figurationsgrundlage für die markierte männliche Identität.⁴⁷⁰ Während Technik und Technologie im patriarchalen System üblicherweise als maskulin assoziierte Herrschaftstechnologien gedacht werden, geht Plant von einer anderen Prämisse aus – einer langen Geschichte von „intimate and influential connections between women and modernity’s machines“⁴⁷¹, geprägt durch Shelley als Vorreiterin der Science Fiction und fortgeschrieben durch weibliche „telephonists, operators, and calculators“⁴⁷² oder Pionierinnen des Programmierens wie Ada Lovelace, deren Rolle in der technologischen Entwicklung bedeutend, aber in die Unsichtbarkeit verdrängt und marginalisiert ist. Mit dem Übergang vom Zentralrechner in das Zeitalter der modernen Cyber- und Biotechnologien erfolge laut Plant allerdings ein Paradigmenwechsel, der das dezentrale Netzwerk als „anarchic, self-organizing, system“⁴⁷³ zur strukturierenden Figuration erhebt: „The emergence of parallel distributed processing systems removes both the central unit and the serial nature of its operations, functioning instead in terms of interconnected units which operate simultaneously and without reference to some governing force.“⁴⁷⁴ Laut Plant repräsentiert die virtuelle Matrix eine paradigmatische Ordnung mit feministischem Potential, da sie Räume jenseits des Patriarchats eröffnet, die nicht für die fortgesetzte Herrschaft des männlichen Subjekts, sondern für die Entfaltung des Weiblichen prädestiniert sind. Plant bricht somit die stereotypische Assoziation von Technik und Maskulinität auf, ihr Ansatz ist allerdings zugleich ein Beleg dafür, dass auch cyberfeministische Theorien, die sich mit den modernsten technologischen Infrastrukturen ihrer Zeit beschäftigen, hochgradig essentialistisch argumentieren können und deshalb kritisch hinterfragt werden müssen. Technik und Technologie sind in Plants Modell weiblich codiert, sie legt ihrer Theorie eine intime Verbindung zwischen

⁴⁷⁰ Vgl. Sadie Plant: *zeros + ones. Digital Women + the New Technoculture*, New York/London/Toronto/Sydney/Auckland: Doubleday 1997, u.a. S. 51-57.

⁴⁷¹ Sadie Plant: *On the Matrix. Cyberfeminist Simulations*. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*, hgg. Von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 269. [Orig.: *On the Matrix. Cyberfeminist Simulations*. In: *Cultures of Internet. Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies*, hg. von Rob Shields, London: Sage 1996, S. 170-183.]

⁴⁷² Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 269.

⁴⁷³ Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 268.

⁴⁷⁴ Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 268. Plant parallelisiert diese technologische Entwicklung mit dem modernen Feminismus: „Modern feminism is marked by the emergence of networks and contacts which need no centralized organization and evade its structures of command and control.“ (Ebd.)

Frauen und Technik, insbesondere den modernen Netzwerktechnologien, zugrunde, da beide ihrem ‚Wesen‘ nach auf Dezentralität, die Auflösung linearer hierarchischer Strukturen und Fluidität gepolt sind. Ihr virtueller Charakter macht sie unsicht- und undarstellbar in herkömmlichen Repräsentations- und Bedeutungssystemen.⁴⁷⁵ Zugleich charakterisiert sowohl das Weibliche als auch virtuelle Netzwerktechnologien gerade ihr Potential, sich immer wieder neu, anders und vielfältig zu konstituieren: „The ones and zeros of machine code are not patriarchal binaries or counterparts to each other: zero is not the other, but the very possibility of all the ones. Zero is the matrix of calculation, the possibility of multiplication [...]. It neither counts nor represents, but with digitization it proliferates, replicates, and undermines the privilege of one. Zero is not its absence, but a zone of multiplicity which cannot be perceived by the one who sees.“⁴⁷⁶ Plant verortet sich damit, wie sie auch selbst explizit thematisiert, in der Tradition von Irigaray und ihrer Forderung nach einer weiblichen Bedeutungsökonomie außerhalb des Phallogozentrismus.⁴⁷⁷

Da Plant die dichotome Trennung zwischen dem natürlichen Femininen und dem technischen Maskulinen ausgerechnet durch eine Naturalisierung einer angenommenen Frau-Technik-Assoziation zu überwinden sucht, scheint sie in ihrem Cyberfeminismus mit neuen Zuschreibungen alte Essentialismen zu reetablieren.⁴⁷⁸ In der weiteren diskursiven Entwicklung des Cyberfeminismus rückt beispielsweise in Anschluss an Butler auch die Frage ins Zentrum, wie Cybertechnologien mit der sozialen Konstruktion von Geschlecht und seiner Performativität korrelieren bzw. diese in ihrer Konstruiertheit sichtbar machen.⁴⁷⁹ Nicht alle Theoretiker*innen des Cyberfeminismus bzw. der *Cyberculture* stimmen hier allerdings mit Plants tendenziell vereinfachend-essentialistischer und stark positiv gefärbter Sichtweise überein. So gibt es in

⁴⁷⁵ Vgl. Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 270.

⁴⁷⁶ Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 272.

⁴⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.2.3.

⁴⁷⁸ Vgl. Mary Flanagan und Austin Booth: Introduction. In: *Reload. Rethinking Women + Cyberculture*, hgg. von dies., Cambridge/London: The MIT Press 2002, S. 12. Problematisch wird dies insbesondere dort, wo sie sich in ihrer Definition des Netzwerks als ‚natürlich‘ weibliche Figuration auf Freuds Ausführungen zum Weben als einzige genuin weibliche Kulturtechnik bezieht (Vgl. auch Kapitel 2.1.1.) Plant greift seine Überlegungen auf und stellt eine Assoziation zwischen dem Weiblichen, dem Weben und der verzweigten und vernetzten Struktur der Cybertechnologien her: „[T]here is no point of origin, but instead a process of simulation by which weaving replicates or weaves itself. It is not a thing, but a process. In its future, female programmers and multi-media artists were to discover connections between knitting, patchwork, and software engineering and find weaving secreted in the pixelled windows which open to cyberspace.“ (Sadie Plant: *On the Matrix* 2000, S. 271.) Plant versucht, „Freuds oft zitierte Ausführungen zum Weben als eine der wenigen Kulturtechniken, die Frauen zuschreiben seien, ‚feministisch‘ zu wenden“: Während Freud über das Weben und den motivierenden Trieb eine Trennung von Frau und Technik begründet, „stellt Plant gerade zwischen dem – auch von ihr den ‚Frauen‘ zugeschriebenen – Weben und der Technologie eine ‚genuine‘, quasi über die ‚Natur‘ vermittelte Verbindung her und verschärft damit noch den bereits in Freuds Interpretation angelegten Essentialismus.“ (Susanne Lummerding: *Agency @? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2005, S. 81. Fußnote 169.)

⁴⁷⁹ Vgl. hierzu u.a. Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, New York/London/Toronto/Sydney: Simon & Schuster 1995. (Vgl. Mary Flanagan und Austin Booth: Introduction 2002, S. 14.)

dem Diskurs auch kritische Stimmen, die neben dem emanzipatorischen Potential der modernen Technologien auch ihre ambivalenten Effekte reflektieren und betonen, dass „new technologies reproduce problematic issues within culture, including the familiar power dynamics of sexism and of racial and gender inequity.“⁴⁸⁰ Dazu gehört u.a. Braidotti, deren Kernthesen im folgenden Kapitel im Kontext des feministisch-kritischen Posthumanismus erläutert werden.⁴⁸¹

2.5.2 Konzepte des feministisch-kritischen Posthumanismus

2.5.2.1 Barad, nature-culture und agential realism

Zahlreiche feministische Entwürfe des Posthumanismus greifen auf metaphorische Figurationen zurück, unter denen Haraways Cyborg sicher die bekannteste sein dürfte. Daneben kann außerdem exemplarisch Barad genannt werden. Barad schließt insofern an Haraways Argumentation an, als dass sie zwar bestimmte Positionen des postrukturalistischen, dekonstruktivistischen Feminismus aufgreift, sie aber zugleich kritisch reflektiert.⁴⁸² So ist auch Barad dem feministischen *new materialism* zuzuordnen, der am konstruktivistischen Feminismus, wie er in der Tradition Foucaults z.B. von Butler vertreten wird, die Verabsolutierung des Diskursiven und die Verdrängung des Materiellen und Körperlichen kritisiert. Barad wendet sich wie Haraway gegen den Anthropozentrismus und die dualistischen Kategorien der humanistischen Tradition, die ihr Menschen- und Weltbild sowie ihre diskursiven und soziokulturellen Strukturen prägen; neben dem Humanismus sieht sie aber auch bestimmte Formen des dezidierten Antihumanismus kritisch, da dieser weiterhin einer binären Logik verhaftet bleibt und die traditionelle Subjektkonzeption des Humanismus fortschreibe – er perpetuiere „the mistaken belief that human bodies and subjectivities are the effects of human-based discursive practices. Like their humanist counterparts these accounts reinscribe the nature-culture, human-nonhuman, animate-inanimate binaries and other Enlightenment values and stakes that antihumanism

⁴⁸⁰ Mary Flanagan und Austin Booth: Introduction 2002, S. 12.

⁴⁸¹ Booth und Flanagan nennen in diesem Zusammenhang u.a. auch Nakamura, Wilding und Sandoval. (Vgl. Mary Flanagan und Austin Booth: Introduction 2002, S. 12.) So konstatiert Wilding beispielsweise: „New media exist within a social framework that is already established in its practices and embedded in economic, political and cultural environments which are still deeply sexist, and racist.“ Und Braidotti betont: „Hyper-reality does not wipe out class relations: it just intensifies them.“ (Faith Wilding: Where is Feminism in Cyberfeminism?, 1998, https://www.obn.org/reading_room/writings/html/where.html, letzter Zugriff am 03.04.2019, 20:01 sowie Rosi Braidotti: Cyberfeminism with a Difference, 1996, https://disabilitystudies.nl/sites/disabilitystudies.nl/files/beeld/onderwijs/cyberfeminism_with_a_difference.pdf, letzter Zugriff am 03.04.2019, 20:07. Beide zitiert in Mary Flanagan und Austin Booth: Introduction 2002, S. 12 und 13. Zum Diskurs rund um den Cyberfeminismus vgl. u.a. Susanna Paasonen: Figures of Fantasy. Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet, Turku: Turun Yliopisto 2002; Maren Hartmann: Technologies and Utopias. The Cyberflaneur and the Experience of 'being Online', München: Reinhard Fischer 2004 sowie Sarah Kember: Cyberfeminism and Artificial Life, London/New York: Routledge 2003.)

⁴⁸² Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 130f.

seeks to destabilize.”⁴⁸³ Barads Konzept zur Überwindung humanistischer Dichotomien – und damit auch der ihnen auf verschiedenen Ebenen eingeschriebenen geschlechtlichen Codierung – ist der *agential realism*, in dem die Physikerin auf naturwissenschaftliche, insbesondere quantenphysikalische, Paradigmen zurückgreift, um alternative und erweiterte Konzepte von Subjektivität und Performanz zu konstituieren, die nicht durch Ausschlussverfahren und Abgrenzung auf der Basis von Differenzkriterien bestimmt sind. Theoretische Bezugsgröße für Barad bildet Bohr, der in „Abgrenzung zum Repräsentationalismus für eine realistische Quantentheorie“⁴⁸⁴ plädiert, und v.a. sein Ansatz zur Betrachtung von Laborphänomenen. Nach Bohr konstituieren diese sich als Resultat einer spezifischen Anordnung von Apparaten, wobei der Begriff des Apparats bei Barad in seiner Doppeldeutigkeit einerseits die technologischen Instrumente des Labors und andererseits im Sinne des foucaultschen Dispositivs auch „die Gesamtheit an Bedingungen, die ein Phänomen entstehen lassen“⁴⁸⁵, meint und auf „die Verbundenheit und Gleichzeitigkeit von Materialisierung und Bedeutungszuschreibung“⁴⁸⁶ verweist. Dabei tritt ihre ambivalente Haltung zum poststrukturalistischen und konstruktivistischen Feminismus besonders deutlich zutage: Während zwischen Barad und Butler ein Konsens bestehe, „dass sich Diskurse performativ materialisieren“⁴⁸⁷, kritisiert Barad insbesondere Butlers Vernachlässigung des Materiellen als aktive Instanz dieser Prozesse. Materie ist für Barad „not [...] a blank slate, surface, or site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or economic theories. Matter is not immutable or passive. Nor is it a fixed support, location, referent, or source of sustainability for discourse.“⁴⁸⁸ Vielmehr sei das Materielle selbst aktive Instanz der Prozesse von Performanz, Materialisierung und Bedeutungszuschreibung, die folglich von Interaktivität, Heterogenität und Verflechtung diverser Akteur*innen bestimmt sind:

⁴⁸³ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press 2007, S. 171. Vgl. auch Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung* 2018, S. 141. In dieser Hinsicht schließen Barad und andere kritische Posthumanist*innen an Hayles an, die in ihrem Werk *How We Became Posthuman* „am Beispiel Alan Turings und Hans Moravecs das fragwürdige Selbstverständnis des liberalen Humanismus aufzeigt, den biologischen Körper zu überwinden und das menschliche Wesen als reduziert auf reine Information zu definieren.“ (Ebd., S. 135. Vgl. N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press 1999.) Damit formuliert Hayles nicht nur eine Kritik am Humanismus, seiner Fokussierung auf das durch den Geist bestimmte Subjekt sowie seine Abwertung des Körpers, sondern formuliert nach Loh auch erstmals die entscheidende Abgrenzung des kritischen Posthumanismus vom technologischen Posthumanismus. (Vgl. ebd.)

⁴⁸⁴ Hannah Fitsch: *... dem Gehirn beim Denken zusehen? Sicht- und Sagbarkeiten in der funktionellen Magnetresonanztomographie*, Bielefeld: transcript 2014, S. 49. Zugleich phil. Diss., Universität Berlin, 2012. Fitsch liefert eine sehr prägnante und konzise Zusammenfassung von Barads Theorie mit dem Schwerpunkt des Labors, vgl. ebd., S. 49-58.

⁴⁸⁵ Hannah Fitsch: *... dem Gehirn beim Denken zusehen?* 2014, S. 49

⁴⁸⁶ Hannah Fitsch: *... dem Gehirn beim Denken zusehen?* 2014, S. 49

⁴⁸⁷ Christina Löw und Katharina Volk: *Materialität – Materialismus – Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive*. In: *Material turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, hgg. von Imke Leicht, Nadja Meisterhans und dies., Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budricj 2017, S. 82.

⁴⁸⁸ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway* 2007, S. 151.

„Discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other; rather, *the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity*. The relationship between the material and the discursive is one of mutual entailment. [...] Neither is articulated or articulable in the absence of the other; matter and meaning are mutually articulated.“⁴⁸⁹

In ihrem Konzept des *agential realism* betrachtet Barad in posthumaner Perspektive über den Menschen hinaus auch das Nicht-Menschliche als Akteur*innen im Prozess der Hervorbringung von Realität und Bedeutung:

„From a humanist perspective, the question of nonhuman agency may seem a bit queer, since agency is generally associated with issues of subjectivity and intentionality. However, if agency is understood as an enactment and not something someone has, then it seems not only appropriate but important to consider agency as distributed over nonhuman as well as human forms. This is perhaps most evident in considering fields such as science, where the subject matter is often ‚nonhuman.‘ [sic!]“⁴⁹⁰

Insbesondere dieser erweiterte *agency*-Begriff Barads ist aufgrund seiner Unschärfe allerdings nicht unumstritten.⁴⁹¹

2.5.2.2 Braidotti, das nomadische Subjekt und die Zoé

Braidotti ist in ihrer Abkehr von humanistischen Prinzipien in ihren Prämissen weniger radikal. In ihrer Schrift *Nomadic Subjects* entwirft sie 1994 das gleichnamige Konzept nomadischer feministischer Subjektivität.⁴⁹² Dabei bleibt die Kategorie der Subjektivität aber prinzipiell erhalten, darüber hinaus kritisiert Braidotti feministische Positionen, die den Begriff des Essentialismus ausschließlich negativ besetzen:

„Often reduced to mere biological determinism, the term *essentialism* is more important as a negative critical pole than as anything else: what is being conveyed in the name of anti-essentialism is, indeed, the key question. Resisting the reduction of essentialism to determinism or to a fixed historical essence, I will challenge the negative view that the feminist defense of ‚sexual difference‘ is necessarily apolitical or even potentially reactionary.“⁴⁹³

⁴⁸⁹ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway* 2007, S. 152. Hervorhebungen im Original.

⁴⁹⁰ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway* 2007, S. 214.

⁴⁹¹ Barads Theorie wurde u.a. als essentialistisch, philosophisch unscharf und zur Erklärung sozialer Realitäten ungeeignet kritisiert. Vgl. hierzu Hannah Fitsch: ... dem Gehirn beim Denken zusehen? 2014, S. 50f. und 55f. Fitsch verweist hier u.a. auf die Beobachtungen von Rouse sowie auf den Arbeitskreis ‚Alternative Naturwissenschaften, Naturwissenschaftliche Alternativen‘, die ihren diffusen *agency*-Begriff kritisierten. Nach Fitsch sei fraglich, wie produktiv das posthumane Konzept Barads, das alle menschlichen und nicht-menschlichen Instanzen als Akteur*innen im Prozess der Produktion von Realität und Bedeutung definiert, außerhalb des Labors sei, da die Bedeutungsproduktion somit zugleich zu einer Leerstelle zu werden drohe – die Perspektive auf gesellschaftliche Realität werde zwar weiter, aber auch ungenauer. Barad bleibe auch die Antwort schuldig, wie Handlungsfähigkeit nun genau definiert werden solle, „wenn allen und allem Handlungsfähigkeit zugeschrieben wird.“ (Ebd., S. 55. Vgl. auch Joseph Rouse: *Barad's Feminist Naturalism*. In: *Hypatia*, Vol. 19, Nr. 1, 2004, S. 142–161 sowie AK-ANNA.ORG - Literaturliste Naturwissenschaftskritik, <http://www.ak-anna.org/literat.htm>, letzter Zugriff am 24.03.2019, 11:22.)

⁴⁹² Neben Haraway und ihrer Cyborg knüpft Braidotti mit ihrem Konzept v.a. an das theoretische Werk von Deleuze an. (Vgl. Antony Easthope: *Privileging Difference*, Basingstoke/New York: Palgrave 2002, S. 77.)

⁴⁹³ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Second Edition, New York: Columbia University Press 2011, S. 122. Hervorhebung im Original.

Braidotti bezieht sich auf den hier bereits erläuterten Ansatz von Spivak und plädiert ebenfalls für einen pragmatischen Essentialismus als notwendige Strategie für einen handlungsfähigen politischen Feminismus.⁴⁹⁴ Dennoch ist Braidotti daran gelegen, Identität nicht statisch und abgrenzend bzw. ausschließend, sondern dynamisch und relational zu definieren, was sie mit den übrigen hier vorgestellten Denker*innen des kritischen bzw. feministischen Posthumanismus verbindet. Ihre Figuration des nomadischen Subjekts basiert auf dem postmodernen Paradigma globaler Mobilität und Migration, „a spatialized reading of history that traces the routes of new mobile forms of subjectivity amidst the politics of global mobility.“⁴⁹⁵ Dieses räumliche Paradigma generiere auch neue Konzepte von Identität: „It produces an alternative relational geography, which assumes as a starting position the diasporic identity of a multilocal subject and attempts to articulate it across the many variables that compose it.“⁴⁹⁶ Braidotti hält es für unabdingbar, im feministischen Diskurs Subjektivität zu überdenken und das Subjekt neu zu definieren als: „a gendered unity inextricably connected to the other. For the feminism, in the beginning, there is alterity, the nonone [sic!], a multiplicity. The founding agent is the common corpus of female subjects who posit themselves theoretically and politically as a collective subject.“⁴⁹⁷ Das nomadische Subjekt figuriert dementsprechend mit seinem heterogenen, relationen Identitätskonzept „an image of the subject in terms of a nonunitary and multilayered vision, as a dynamic and changing entity“⁴⁹⁸, und auf der Basis feministischer Theorie und antirassistischer Politik artikuliere es das Bedürfnis, „to destabilize and activate the center“⁴⁹⁹, und „[it] provokes and sustains a critique of dominant visions of the subject, identity, and knowledge, from within one of the many ‚centers‘ that structure the contemporary globalized world.“⁵⁰⁰ Zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Nomadic Subjects* attestiert

⁴⁹⁴ Vgl. Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 122. Hervorhebung im Original. Braidottis Argumente für einen pragmatisch-feministischen Essentialismus basieren auf der Notwendigkeit, dass „feminist theoreticians should reconnect the feminine to the bodily sexed reality of the female, refusing the separation of the empirical from the symbolic or of the material from the discursive or of sex from gender. [...] [I]n thinking about sexual difference one is led, by the very structure of the problem, to the metaphysical question of essence. Ontology being the branch of metaphysics that deals with the structure of that which essentially is, or that which is implied in the very definition of an entity, I want to argue for the ontological basis of sexual difference while rejecting changes of essentialism.“ (Ebd., S. 122f.)

⁴⁹⁵ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 53.

⁴⁹⁶ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 53.

⁴⁹⁷ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 134.

⁴⁹⁸ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 5.

⁴⁹⁹ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 5. Braidotti ergänzt: „Mainstream subject positions have to be challenged in relations to and interaction with the other.“ (Ebd.)

⁵⁰⁰ Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects* 2011, S. 6f. Die Konzeption des nomadischen Subjekts als utopische Figuration blieb nicht ohne Kritik: „Dieser romantisierende Zug, Identität zu konzeptionalisieren, ist gerade aufgrund seiner Situierung innerhalb eines gesellschaftspolitisch problematischen Feldes, nämlich dem der Migration und der Globalisierung, nicht unumstritten.“ (Anna Babka und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Quertheorie*. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt, Wien: Facultas 2016, S. 199.)

Braidotti 1994 in ihrer Publikation *Posthumanismus* auch selbst noch deutlicher jene posthumanistische bzw. „postanthropozentrische Wende“⁵⁰¹, die sie als bestimmend für unser technologisches Zeitalter sieht. Sie stellt das Konzept ‚Zoé‘ vor, das in der Tradition von Haraways Cyborg und Barads *agential realism* diskursiv die Auflösung des humanistischen Anthropozentrismus figurieren soll:

„Das Leben‘ ist nicht der ausschließliche Besitz oder das unveräußerliche Recht einer bestimmten Art – des Menschen – vor allen anderen Arten oder eines Seins, das zu etwas Vorgegebenem sakralisiert wird, sondern ein interaktiver, offener Prozess. Diese vitalistische Auffassung des Lebendigen verschiebt die Grenze zwischen dem traditionell dem Anthropos vorbehalten Teil des – organischen wie auch diskursiven – Lebens, dem Bios, und dem breiteren Feld des animalischen und nichtmenschlichen Lebens, der Zoé. Die Zoé als dynamische, selbstorganisierende Struktur des Lebens selbst [...] steht für fruchtbare Vitalität. Sie ist die durchgängige Kraft, die zuvor abgesonderte Arten, Kategorien und Bereiche durchzieht und miteinander verbindet.“⁵⁰²

Dabei sind nicht nur Globalisierung und Relationalität wichtige Parameter von Braidottis Theorie, sondern auch das kulturprägende Paradigma der Natur- und Technikwissenschaften.⁵⁰³ Dieses basiere „auf der Konvergenz unterschiedlicher und vormals unterschiedener Bereiche der Technologie – vor allem der vier Reiter der posthumanen Apokalypse: Nano-, Bio-, Informationstechnologie und Kognitionswissenschaft“⁵⁰⁴. Der wissenschaftliche und technische Fortschritt habe uns einerseits gezeigt, „dass die Materie selbstorganisiert (autopoietisch) ist, [...] dass sie in ihrer Struktur relational ist und dadurch verbunden mit einer Vielzahl von Umwelten“⁵⁰⁵ und dass „intelligente Vitalität oder Selbstorganisationsfähigkeit als eine Kraft [zu definieren ist], die nicht auf innere Regelkreise des individuellen menschlichen Selbst beschränkt, sondern in aller lebendigen Materie vorhanden ist.“⁵⁰⁶ Wissenschaft und Technologie bringen aber zugleich in kapitalistischer Logik auch Praktiken hervor, Formen des Lebendigen als Ressource profitorientierter Prozesse zu instrumentalisieren:

„Besonders wichtig und zentral für die Diskussion über das Posthumane ist die biogenetische Struktur des heutigen Kapitalismus. Dazu gehört [sic!] das Humangenomprojekt, die Stammzellenforschung und die biotechnologische Behandlung von Tieren, Saatgut, Zellen und Pflanzen. Der moderne Kapitalismus profitiert von der wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Kontrolle und Vermarktung alles Lebendigen. Das bringt eine paradoxe und opportunistische Form von Post-Anthropozentrismus auf Seiten der Marktkräfte hervor, die Handel mit dem Leben selbst treiben.“⁵⁰⁷

⁵⁰¹ Rosi Braidotti: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Aus dem Englischen von Thomas Laugstien, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014, S. 48. Vgl. auch Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung* 2018, S. 144.

⁵⁰² Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 66.

⁵⁰³ Vgl. Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 65.

⁵⁰⁴ Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 65.

⁵⁰⁵ Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 65.

⁵⁰⁶ Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 65.

⁵⁰⁷ Rosi Braidotti: *Posthumanismus* 2014, S. 65.

In diesem Zusammenhang nennt Braidotti u.a. das Klonen oder die gentechnische Veränderung von Tieren, die als Lieferanten menschlicher Ersatzorgane, Versuchs- oder Wegwerfobjekte instrumentalisiert werden.⁵⁰⁸ Braidottis Alternative zur techno-kapitalistischen Logik anthropozentrischer Dominanzkultur, die auf praktischer Gewinnmaximierung und diskursiver Abgrenzung und Abwertung von Alterität basiert, ist das egalitäre Konzept der bereits vorgestellten Zoé:

„Ein zoézentrierter Egalitarismus ist für mich der Kern der postanthropozentrischen Wende – eine materialistische, säkulare, geerdete und unsentimentale Antwort auf die opportunistische artenübergreifende Vermarktung des Lebens, die der Logik des modernen Kapitalismus entspricht. [...] Eine posthumane Subjekttheorie entsteht also als ein empirisches Projekt, das mit dem, was biotechnologisch vermittelte Körper heute tun können, zu experimentieren versucht. Diese nichtkommerziellen Versuche mit moderner Subjektivität verwirklichen die virtuellen Möglichkeiten eines erweiterten, relationalen und technologisch vermittelten Selbst, das in einem Kontinuum von Kultur und Natur funktioniert.“⁵⁰⁹

Mit ihrem ‚zoézentrierten Egalitarismus‘ beschreibt Braidotti die miteinander vernetzten, heterogenen Diskursivierungen und Verkörperungen, die in ihrer Verbundenheit klassische Dichotomien auflösen sollen. Die Unbestimmtheit der Zoé ist zum einen bewusste Strategie, um das weite Spektrum alles Lebendigen zu erfassen und die Transzendierung des menschzentrierten Subjektbegriffs zu ermöglichen, andererseits ist sie jedoch ihr größter Kritikpunkt, da das Konzept so in erster Linie durch seine strukturelle Unschärfe bestimmt ist.⁵¹⁰ Gerade in diesem Streben nach der Überwindung von binären Strukturen verortet Braidotti sich selbst im feministischen Diskurs – sie selbst betont explizit den engen Zusammenhang (allerdings nicht im Sinne einer Kongruenz) zwischen den Grundgedanken des Feminismus und des Posthumanismus:

„Das Humane ist eine normative Konvention. Als solche ist es nicht durch und durch negativ, nur hochgradig normierend und damit instrumentalisierbar zum Zwecke der Ausgrenzung und Diskriminierung. Die menschliche Norm steht für Normalität, Normativität und das Normgerechte. Sie macht eine bestimmte Form des Menschseins zu einem allgemeinen Maßstab, der als das Menschliche einen höheren Wert erhält. Das Männliche wird zum Ideal der Männlichkeit und zum Menschlichen als allgemeiner Erscheinungsform von Humanität. Diese Norm wird kategorial und qualitativ unterschieden von den sexualisierten, rassisierten oder naturalisierten Anderen und auch in einem Gegensatz zum technischen Produkt gedacht. Das Menschliche ist ein historisches Konstrukt, das zur gesellschaftlichen Konvention in Bezug auf die ‚menschliche Natur‘ wird.“⁵¹¹

⁵⁰⁸ Vgl. Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 75.

⁵⁰⁹ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 66.

⁵¹⁰ Diese Kritik artikuliert beispielsweise Loh: „Auf der Grundlage der Zoé ist es Braidotti zufolge möglich, auch ein nicht-menschliches Gegenüber als Subjekt anzuerkennen. Allerdings lässt sie an dieser Stelle nicht nur offen, welche nicht-menschlichen Subjekte durch die postanthropozentrische Wende als Subjekte konstituiert werden – müssen wir in Zukunft z.B. auch Bakterien einen Subjektstatus zuschreiben? Was sind die Kriterien für eine eindeutige Differenzierung zwischen Subjekten und Nicht-Subjekten?“ (Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 145.)

⁵¹¹ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 31f.

Inspiziert von Foucaults Theorie, die Macht als komplexes, prozessuales Gefüge aus Kräfteverhältnissen, Praktiken und Institutionalisierungen definiert, sieht Braidotti einerseits die normierende, hegemoniale Seite sozio-politischer Macht, betrachtet sie andererseits aber auch aufgrund ebendieser Verfasstheit als „Ausgangspunkt neuer Widerstandsformen“⁵¹² sowie „eine[r] pragmatische[n] Mikropolitik“⁵¹³ des Widerstands. Umgekehrt impliziert Braidottis Humanismuskritik keine völlige Ablehnung des Humanismus, was sonst erneute Dichotomien erzeugen würde.⁵¹⁴ Als erste Leistung eines postmodernen feministischen Antihumanismus nennt Braidotti die Dekonstruktion von „Einheitsidentitäten“⁵¹⁵. Sie plädiert dafür, das „humanistische Einheitssubjekt [...] durch ein sehr viel komplexeres, relationales Subjekt zu ersetzen, bestimmt durch die Grundeigenschaften von Verleiblichung, Sexualität, Affektivität, Empathie und Begehren“⁵¹⁶, sowie für einen feministischen Anti- und Posthumanismus, der stattdessen die „Diversität und die Unterschiede [...] und [...] die inneren Brüche jeder einzelnen Kategorie“⁵¹⁷ akzentuiert: „In dieser Hinsicht lehnt der Antihumanismus das dialektische Denkschema ab, dem zufolge Differenz oder Alterität konstitutiv seien für die Abgrenzung des sexualisierten Anderen (der Frau), des rassistierten Anderen (des Eingeborenen) und des naturalisierten Anderen (der Tiere, der Umwelt oder der Erde).“⁵¹⁸ Insofern zeigt sich, dass die Konzepte von Haraway, Barad und Braidotti in ihrer Positionierung zu verschiedenen Ansätzen des feministischen Diskurses komplex und ambivalent sind. So hält Braidotti wie Butler und der sozialkonstruktivistische Feminismus Dichotomien ebenfalls für sozial konstruiert, akzentuiert aber sehr viel stärker den Aspekt der Verleiblichung und plädiert für einen strategischen Essentialismus im Sinne einer handlungsfähigen feministischen Bewegung mit politischer Agenda.

⁵¹² Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 32.

⁵¹³ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 32.

⁵¹⁴ So betont Braidotti explizit die Widersprüchlichkeit des Humanismus – er stehe für „Solidarität, Gemeinschaftsbindung, Gleichheit und soziale Gerechtigkeit. [...] Er enthält auch ein wagemutiges Element, ein neugieriges Entdeckungsverlangen und eine durch ihren Pragmatismus äußerst wertvolle Unternehmungslust. Diese Prinzipien stecken so tief in unseren Denkgewohnheiten, dass wir sie nicht einfach loswerden können. Warum sollten wir auch? Der Antihumanismus kritisiert die durch das humanistische Menschenbild aufgestellten Grundannahmen bezüglich des menschlichen Subjekts. Das bedeutet aber nicht ihre völlige Ablehnung. Es ist mir weder intellektuell noch moralisch möglich, die positiven Elemente des Humanismus von seinen problematischen Kehrseiten zu trennen [...].“ (Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 35.)

⁵¹⁵ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 33.

⁵¹⁶ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 32.

⁵¹⁷ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 33.

⁵¹⁸ Rosi Braidotti: Posthumanismus 2014, S. 33. Dies korreliert mit einer traditionellen Funktionalisierung des Anderen als Selbstvergewisserung des überlegenen Subjekts: „Konstitutiv waren diese Anderen durch ihre Spiegelfunktion, mit der sie das Selbe in seiner übergeordneten Stellung bestätigten [...]. Durch diese politische Ökonomie der Differenz wurden ganze Kategorien von Menschen als wertlose und damit überflüssige Andere abgetan – ‚anders sein als‘ bedeutete ‚weniger sein als‘. Die herrschende Subjektnorm rangierte ganz oben auf einer hierarchischen Skala, die den Nullpunkt der Differenz zum obersten Ideal macht.“ (Ebd.)

2.5.2.3 Badmington und der *Alien Chic*

Badmington geht seiner Suche nach Konzepten zur Sichtbarmachung der Dichotomie zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen über das tierische, technische, weltlich-organische Andere hinaus und definiert das Alien als Figuration von posthumanistischer Alterität. In seinem 2004 publizierten Werk *Alien Chic* geht er von der Frage aus, ob nach einer Phase des *Alien Hatred*, sichtbar z.B. in den traditionellen Science-Fiction-Narrativen der 1950er Jahre, die Aliens typischerweise als bedrohliche Invasoren, Aggressoren und Monstrositäten darstellen, eine Ära der *Alien Love* angebrochen ist. Anstelle der *Alien Love* setzt er jedoch die titelgebende Wortschöpfung *Alien Chic*⁵¹⁹, um zu verdeutlichen, dass in der Figuration des Aliens humanistische Oppositionen zwischen dem Selbst und dem Anderen nicht aufgehoben werden: „Even though recent years have seen a dramatic shift in the way that aliens are inscribed in western culture, the rise of ‚alien love‘ does not mark a disappearance of humanism. On the contrary, it seems to me that the distinction between ‚Us‘ and ‚Them‘ is preserved, strengthened, underlined by the widespread welcoming of aliens. This means that the traditional subject of humanism finds hope and confirmation in Alien Chic [...]“⁵²⁰ Trotzdem sind Akzentverschiebungen innerhalb des Diskurses über das westliche Subjekt zu verzeichnen, das insbesondere durch technische und wissenschaftliche Entwicklungen Ende des 20. Jahrhunderts in seiner Identität herausgefordert wurde. Die Erschütterung des westlichen Subjekts in seinem Selbstverständnis wurde durch Theorien des kritischen Posthumanismus wie u.a. die von Haraway oder Hayles zugleich proklamiert und reflektiert. Die Abgrenzungen des Menschlichen zum Technologischen, Tierischen oder Hybriden begannen, sich – zumindest diskursiv – als brüchig zu erweisen. *Alien Chic* ist nach Badmington als kulturelles Phänomen der „response to a [...] wide-ranging crisis in humanist discourse“⁵²¹ zu sehen. Der populärkulturelle Diskurs wandte sich verstärkt dem Alien zu, da es in einer Identitätskrise des humanistischen Subjekts wieder als verlässliche Bezugsgröße des Anderen fungieren konnte. Die Auseinandersetzung mit dem Alien war allerdings nicht mehr wie noch in den 1950er Jahren

⁵¹⁹ Badmington bezieht sich in seiner Wortschöpfung *Alien Chic* auf den Begriff *Radical Chic*, den Wolfe in einem erstmals 1970 publizierten Essay prägte. Mit *Radical Chic* bezeichnet Wolfe die Praxis der New Yorker *Upper Class*, auf spektakuläre Weise, durch Parties, Soiréen und Spenden, wohltätige Zwecke und politische Aktivist*innen zu unterstützen, als Beispiel nennt er das Engagement von Leonard und Felicia Bernstein für die *Black Panther*. Ungeachtet des wahrscheinlich tatsächlich aufrichtigen Wunsches, ein politisches Anliegen zu unterstützen oder eine bestimmte gesellschaftliche Gruppierungen zu fördern, identifiziert Wolfe hinter dieser Zurschaustellung von Zuwendung und Unterstützung „merely the essential double-track mentality of Radical Chic“, „a way [...] of legitimizing their wealth“ und, mit den Worten von Badmington, eine Praktik der Selbstbestätigung der Privilegierten, sich – bewusst oder unbewusst – der traditionellen Unterscheidung zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘ zu vergewissern. (Tom Wolfe: *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York: Picador 2009, S. 74 und S. 31. Vgl. Neil Badmington: *Alien Chic. Posthumanism and the Other Within*, London/New York: Routledge 2004, S. 5.)

⁵²⁰ Neil Badmington: *Alien Chic* 2004, S. 86.

⁵²¹ Neil Badmington: *Alien Chic* 2004, S. 87.

reduziert auf Formen der Bewältigung von Bedrohung und Angst, sondern fand unter veränderten und auch zunehmend positiven Vorzeichen statt:

„Alien Chic [...] offers a subtle reinforcement of the older way of the world, in which ‚Us‘ and ‚Them‘, human and alien, self and other, are absolutely distinct. And while that distinction does not rely upon the hatred of the 1950s, the love of the present of all things alien nonetheless goes hand in hand with anthropocentric assumptions. But why love? Why reinscribe the border between the human and the extraterrestrial by declaring a *fondness* for the latter? Why not simply turn back the clock to the hatred of the past? [...] Love, quite simply affords more opportunities than hatred for excessive public display. [...] Alien Chic, then is a defence mechanism, a trend with which ‚we‘ reassure ‚ourselves‘ about who ‚we‘ are at a moment of immense uncertainty. When ‚our‘ difference from machines and animals is no longer obvious, ‚we‘ turn to the alien for its instant difference [...]. ‚We‘ love ‚Them‘, and loving ‚Them‘ as a ‚Them‘ confirms ‚Us‘ as ‚ourselves‘.”⁵²²

Das Alien ist nach Badmington folglich weniger eine Metapher für die vollkommene Auflösung zentraler westlicher Dichotomien, sein Potential liegt vielmehr in der Reflexion diskursiver Akzentverschiebungen innerhalb des humanistischen Selbstverständnisses und der stetig neu ausgehandelten, sich konstituierenden Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen im Posthumanen.

⁵²² Neil Badmington: Alien Chic 2004, S. 89f.

3 Intentional-philosophische Utopiebegriffe und der Bezug des Utopischen zur Populärkultur

Die Utopie ist Ausdruck einer Sehnsucht nach dem idealen Zustand und einer Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen – so elementar diese Triebkräfte für die Bestimmung des Begriffes sind, so sehr übersteigt sein Horizont doch zugleich diese Eindeutigkeit und bildet zahlreiche Schnittstellen mit verschiedenen Disziplinen, Definitionen, Gattungstraditionen und Bedeutungszusammenhängen. Als zentrales Werk der utopischen Gattung und Grundstein zur Begriffsgeschichte gilt Thomas Morus' *Utopia* aus dem Jahr 1516, das eine idealisierte Form menschlichen Zusammenlebens auf der fiktiven Insel Utopia beschreibt.¹ Die Utopie, aus dem Altgriechischen im wörtlichen Sinne ein ‚Nicht-Ort‘, entwirft folglich Welten, Lebensformen oder Gesellschaftsmodelle, die von der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit abweichen und nicht den dort geltenden Normen unterworfen sind. Die Vorstellung eines idealen menschlichen Zusammenlebens und einer vollkommenen Harmonie ist in der Mentalitätsgeschichte des Menschen seit jeher einer der grundlegenden Topoi des Denkens und der entscheidendsten Handlungsfaktoren, beispielsweise diskutiert bereits Platon in *Politeia*² den idealen Staat und schon frühe Kulturen und Religionen imaginieren identitätsstiftende Gründungs- und Schöpfungsmythen, die in das kollektive Gedächtnis eingehen und durch Rituale sowie Überlieferungen aktualisiert werden. Die griechische Mythologie kennt das erste, goldene Menschengeschlecht, dem die Götter des Olympos gewogen waren und dem damit ein sorgenfreies Leben beschieden war, die Römer erinnerten jährlich in den Saturnalien an das verlorene goldene Zeitalter, indem die Standesunterschiede zwischen Sklaven und ihren Herren für sechs Tage außer Kraft gesetzt waren³, und das christliche Weltbild beruht sowohl auf der Dichotomie von Himmel und Hölle als auch auf der Vorstellung des Paradieses, aus dem der Mensch durch den Sündenfall vertrieben wurde.⁴ In der Forschung existieren gegenläufige Positionen zu der Frage, ob antike Schriften und Entwürfe bereits der utopischen Gattung zuzurechnen sind.⁵ Richard Saage sieht sie als Vorstufe des utopischen Diskurses an und formuliert „die These [...], daß die einschlägigen mythologischen Konstrukte der Antike zwar nicht identisch mit [den]

¹ Vgl. Thomas Morus: *Utopia*. Übersetzt von Gerhard Ritter. Nachwort von Eberhard Jäckel, ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2003. Zur Utopie als literarische Gattung vgl. Kapitel 4.

² Vgl. Otto Apelt: Platon. Der Staat. In: Platon. Sämtliche Dialoge, Bd. 5, hg. u. mit Einl., Literaturübers., Anm. u. Reg. vers. von Otto Apelt, Leipzig: Meiner 1988.

³ Vgl. Gregory Claeys: *Ideale Welten. Die Geschichte der Utopie*. Aus dem Englischen von Raymond Hinrichs und Andreas Model, Darmstadt: WGB 2011, S. 17f.

⁴ Vgl. Gregory Claeys: *Ideale Welten* 2011, S. 28ff.

⁵ Diesen Standpunkt vertreten u.a. Manuel/Manuel und Herzog, die Denktraditionen der griechischen Antike als begründend für die Gattung der Utopie ansehen. Vgl. Frank E. Manuel und Fritzie P. Manuel: *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge: Harvard University Press 1979 sowie Reinhart Herzog: *Überlegungen zur griechischen Utopie. Gattungsgeschichte vor dem Prototyp der Gattung?* In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 1-20.

Gattungen utopischer Entwürfe sind. Wohl aber wird unterstellt, daß sie als deren Wegbereiter gelten können und so eine konstitutive Rolle in der Genesis der neuzeitlichen Utopie spielen.“⁶ Zwar enthält z.B. Platons *Politeia* bereits Elemente der Gegenwartskritik⁷ und sein idealer Staat ist in vielen Bereichen als alternatives Gesellschaftsmodell politisch, sozial und ökonomisch konkretisiert.⁸ Antike Vorläufer der Utopie gehen aber insgesamt von einem mythischen Ursprung der Menschheit aus und sehen das Weltgeschehen als zeitlosen Zustand, der dem Wohlwollen der Götter unterworfen ist, während der in der klassischen Utopie „imaginierte ideale Zustand einer besseren Gesellschaft in ihrem Funktionieren ohne die Interventionen der Götter auskam [und sie] von der Hoffnung getragen [wurde], daß die Welt in ihrer Faktizität – in welchem Umfang auch immer – im Sinne eines ‚guten Lebens‘ veränderbar ist“⁹. Der Bezug der Utopie zu einer linearen Zeitlichkeit sowie die Vorstellung von Welt, Gesellschaft und Zukunft als etwas, das durch menschliches Handeln veränderbar ist, ist relevant für die vorliegende Untersuchung und das ihr zugrundeliegende Verständnis von Technikutopien im Bezug zur Science Fiction, wie noch zu zeigen sein wird.¹⁰ Zunächst soll im Folgenden auf den theoretischen, intentionalen Utopiediskurs eingegangen und seine Schnittstellen mit der Populärkultur dargestellt werden.

3.1 Utopie bei Gustav Landauer und Karl Mannheim

Prägend für den deutschen Utopiediskurs sind zunächst Gustav Landauer und Karl Mannheim sowie später vor allem Ernst Bloch, der in einem Werk *Geist der Utopie* Aspekte des Utopiebegriffs von Gustav Landauer adaptiert. Landauer definiert in seiner Schrift *Die Revolution* aus dem Jahr 1907 die Utopie in Abgrenzung zur Topie.¹¹ Laut Landauer handelt es sich bei der Topie um „das *gesamte* Mitleben der Menschen. Also nicht bloß [der] Staat, die Ständeordnung, die Religionsinstitutionen, das Wirtschaftsleben, die geistigen Strömungen und Gebilde, die Kunst, die Bildung und Ausbildung, sondern [...] ein Gemenge aus all diesen Erscheinungsformen des Mitlebens zusammengenommen, das sich in einem bestimmten Zeitraum

⁶Richard Saage: Die moderne Utopie und ihr Verhältnis zur Antike, Leipzig: Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 2000, S. 9.

⁷Vgl. Reinhold Bichler: Zur historischen Beurteilung der griechischen Staatsutopie. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaften, Bd. 11, 1984, S. 181.

⁸Vgl. Richard Saage: Utopia als Leviathan. Platons *Politeia* in ihrem Verhältnis zu den frühneuzeitlichen Utopien. In: Ders.: Vertragsdenken und Utopie. Studien zur politischen Theorie und zur Sozialphilosophie der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 9-45.

⁹Richard Saage: Die moderne Utopie und ihr Verhältnis zur Antike 2000, S. 5.

¹⁰Zur Arbeitsdefinition des Konzepts der Technikutopie und -dystopie vgl. Kapitel 5.6.

¹¹Vgl. Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. Le Guins Werke von 1962 bis 2002, Münster: LIT Verlag 2008, S. 14. Zugleich Ders.: Utopie in der Science Fiction von Ursula K. Le Guin, phil. Diss., München 2006. Seyferth differenziert zwischen intentionalen Utopien, die sich auf die reale Gesellschaft beziehen und die Absicht bzw. den Willen zu ihrer Veränderung repräsentieren, und literarischen Utopien als fiktionale Szenarien, die Alternativgesellschaften beschreiben und Wunschvorstellungen imaginieren. Er geht darüber hinaus von Wechselwirkungen zwischen beiden Phänomenen aus. Vgl. Ebd., S. 19.

relativ im Zustand einer gewissen autoritativen Stabilität befindet“¹². Dies bezeichnet die absolute geistige Grundlage einer Gesellschaft, die sich in den Gegebenheiten sozialer, politischer und ökonomischer Verhältnisse und kollektiver Beziehungen manifestiert. Demgegenüber konstituiert sich nach Landauer die Utopie als „ein Gemenge individueller Bestrebungen und Willenstendenzen, die immer heterogen und einzeln vorhanden sind, aber in einem Moment der Krise sich durch die Form eines begeisterten Rausches zu einer Gesamtheit und zu einer Mitlebensform vereinigen und organisieren: zu der Tendenz nämlich, eine tadellos funktionierende Topie zu gestalten, die keinerlei Schädlichkeit und Ungerechtigkeiten mehr in sich schließt“¹³. Das Verhältnis von Topie und Utopie sieht Landauer als dialektisch an, genauso wie das Wesen der Utopie an sich: Die Utopie kann zwar im Akt der Revolution die Topie in einen neuen Zustand überführen, kann sich dabei aber nicht als Utopie verwirklichen, sondern wird zu einer neuen Topie¹⁴, darüber hinaus weist sie auf diese Weise auch doppeltes kritisches Potential auf, das sich sowohl auf die Topie als auch auf frühere Utopien bezieht – „besteht doch die Topie zumindest zum Teil aus den ihr vorangegangenen Utopien“.¹⁵ Sowohl Mannheim als auch Bloch beziehen sich (teilweise äußerst kritisch, aber auch adaptierend) auf Landauer.¹⁶ Karl Mannheim, der in seinem erstmals 1929 erschienen Werk das Verhältnis von *Ideologie und Utopie* untersucht, verfolgt einen für sein Gesamtwerk typischen wissenssoziologischen Ansatz und versucht die Utopie, die er als Transzendierung von Seinszuständen charakterisiert, in ihrem historischen Wandel zu erfassen und in ihrer geistesgeschichtlichen Kontextgebundenheit zu reflektieren, bzw. sie als beeinflussenden Faktor für entsprechende Entwicklungen zu beschreiben.¹⁷ Das utopische Bewusstsein charakterisiert er als Wirklichkeitstranszendent, als geistiges Potential, „das sich mit dem es umgebenden

¹² Gustav Landauer: *Die Revolution*, Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1907, S. 12. (= *Die Gesellschaft XIII*, hg. von Martin Buber). Hervorhebung im Original, zitiert nach Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction* 2008, S. 14.

¹³ Gustav Landauer: *Die Revolution*, S. 12. Hervorhebung im Original, zitiert nach Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction*, S. 14.

¹⁴Vgl. Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction* 2008, S. 14. Diese neue Topie konstituiert sich sowohl aus Aspekten des auslösenden und vorausgehenden Veränderungswillens als auch aus Elementen der vorigen Topie. Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction* 2008, S. 15.

¹⁶ Zu einer ausführlicheren Erläuterung der Zusammenhänge, Kontinuitäten und Differenzen der Konzepte von Landauer, Mannheim und Bloch vgl. Bernhard Braun: *Die Utopie des Geistes. Zur Funktion der Utopie in der politischen Theorie Gustav Landauers*, Idstein: Schulz-Kirchner 1991. Mannheim kritisiert insbesondere Landauers Topie-Begriff als zu undifferenziert und wirft ihm hier „Simplifizierung“ vor. (Karl Mannheim: *Utopie und Ideologie*, Frankfurt am Main: Schulte-Bulmke 1965, S. 170ff.)

¹⁷ Die verschiedenen Formen des utopischen Bewusstseins systematisiert Mannheim vom ursprünglich spirituellereligios motivierten Chiliasmus, der sich in der Moderne politisiert und auf das gestaltende, erlösende Subjekt bezieht sowie den Schlüssel zum Erreichen utopischer Erfüllung im Jetzt verortet, über das liberal-humanitäre Denken, in dem sich die Erfüllung in die Zukunft verschiebt und Gegenwart kritisiert wird, bis hin zur konservativen Wiederentdeckung der Vergangenheit als bedeutungskonstituierendes, idealisiertes Zeitalter und schließlich zum sozialistisch-kommunistischen Bewusstsein. (Vgl. Reinhard Laube: *Karl Mannheim und die Krise des Historismus. Historismus als wissenssoziologischer Perspektivismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 489ff. sowie 492-496.)

‚Sein‘ nicht in Deckung befindet“ und das, „in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt“¹⁸. Während sich zur Zeit der französischen Revolution der Begriff ‚Utopist‘ für einen ‚Phantasten‘ etablierte und (ebenfalls ausgehend vom französischen Sprachraum) seit dem 19. Jahrhundert das Wort ‚Utopie‘ im alltäglichen Sprachgebrauch eine versponnene, unmöglich zu verwirklichende Idee bezeichnete¹⁹, liegt das Wesen der Utopie für Mannheim sogar in ihrer Verwirklichung, in ihrem Übergang vom Denken zum Handeln in seiner gesellschaftlichen Relevanz, worin sie sich von der Ideologie unterscheidet²⁰. Er differenziert dabei zwischen der absoluten, d.h. der unrealisierbaren, und der relativen Utopie: „Wir wollen im folgenden, sooft wir schlechtweg von Utopie reden, stets die bloß relative, d.h. nur die von einer bestimmten bereits da seienden Stufe her als unverwirklichbar erscheinende Utopie meinen.“²¹ Utopien erscheinen folglich nur relativ zu der sie generierenden Gegenwart als nicht realisierbar und können erst retrospektiv identifiziert werden²², außerdem sind sie durch ihren gesellschaftlichen Kontext geprägt und unterliegen damit selbst dem sozialhistorischen Wandel, zu dem sie durch ihre Verwirklichung beitragen. In Mannheims Konzept, das davon ausgeht, dass „die Utopien von heute zu den Wirklichkeiten von morgen werden“²³, spielt folglich der Aspekt der zeitlichen Perspektivierung der Utopie eine wichtige Rolle. Er „organisiert [...] die Frage nach der zukunftsgerichteten Gestaltung von ‚Zeit‘, welche die ‚Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘ transzendiert“²⁴. Utopisches Zukunftsdenken basiert auf einem Bewusstsein von zeitlicher Entwicklung, von kausalen Wirkungszusammenhängen, die das Heute als prozessualen Zustand zwischen einem Gestern und einem Morgen sehen. In kritischer Auseinandersetzung mit der Gegenwart entstehen Vorstellungen

¹⁸ Karl Mannheim: Utopie und Ideologie 1965, S. 169.

¹⁹ Hans-Edwin Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 129.

²⁰ Ideologie definiert Mannheim ebenfalls als seinstranszendent: „Jede historische Seinsstufe war stets umwoben von Vorstellungen, die dieses Sein transzendierten, sie wirkten aber nicht als Utopien, vielmehr als zu dieser Seinsstufe gehörende Ideologien, solange sie in das zu ihr gehörende Weltbild ‚organisch‘ (d.h. ohne umwälzende Wirksamkeit) eingebaut waren.“ (Karl Mannheim: Utopie und Ideologie 1965, S. 169.) Ideologien fehlt es folglich im Gegensatz zu Utopien an wirklichkeitstransformierender Wirkung, überdies unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Verwirklichung, denn „Ideen, von denen es sich nachträglich herausstellte, daß sie über einer gewesenen oder aufstrebenden Lebensordnung nur als verdeckende Vorstellungen schwebten, waren Ideologien: was von ihnen in der nächsten gewordenen Lebensordnung adäquat verwirklicht wurde, war relative Utopie“. (Ebd., S. 178.) Im Gegensatz zum utopischen integriert sich das ideologische Bewusstsein durch eine Nicht-Verwirklichung sowie eine fehlende Konsequenz von Transzendenz zu Veränderung letztlich in die bestehende Ordnung und trägt zu ihrer Affirmation und Reproduktion bei. (Vgl. Jiyoung Shin: Der ‚bewusste Utopismus‘ im Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 25.)

²¹ Karl Mannheim: Utopie und Ideologie 1965, S. 173. Absolute Utopien, die tatsächlich nicht verwirklichbar sind, erfüllen aber die zentrale Funktion der Kritik am herrschenden Seinszustand.

²² Gerade dieser Aspekt des Konzepts, dass Utopien erst abhängig von ihrer Verwirklichung und rückwirkend als solche erkannt werden können, hat u.a. zu Kritik an Mannheims Ansatz geführt. Vgl. z.B. Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction 2008, S. 17f.

²³ Karl Mannheim: Utopie und Ideologie 1965, S. 175f.

²⁴ Reinhard Laube: Karl Mannheim und die Krise des Historismus 2004, S. 485.

einer Zukunft, die gestaltbar erscheint durch menschliches Bewusstsein und das transformative Potential des daraus resultierenden Handelns, das in der vorliegenden Untersuchung und den analysierten fiktionalen Szenarien durch die noch explizit zu definierenden Technikutopien repräsentiert wird.

3.2 Utopie als *Das Prinzip Hoffnung* bei Ernst Bloch

Ernst Bloch veröffentlichte 1918 die erste Version von *Geist der Utopie* (die zweite Fassung folgte fünf Jahre danach), sein zentrales Werk *Das Prinzip Hoffnung*, das die Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff in der deutschsprachigen Forschung nachhaltig beeinflusste, wurde 1959 veröffentlicht. Blochs ontologische und anthropologisch fundierte Definition des Utopischen geht ebenfalls weit über die Dimensionen eines literarischen Gattungsbegriffs hinaus und bezieht sich auf das Sehnen und Hoffen, das sich in der ganzen Bandbreite individueller, sozialer und kultureller Praktiken sowie in allen Bereichen des alltäglichen Lebens manifestiert und als treibende Kraft des menschlichen Denkens, des menschlichen Seins überhaupt, fungiert. Die Einleitung des monumentalen Werks bilden die Bemerkungen zu den „kleinen Tagträumen“²⁵, denen jeder Mensch nachhängt und in denen sich auch Wunschvorstellungen figurieren, die „vom Wirklichen nicht wegsahen, sondern konträr in seinen Fortgang, in seinen Horizont hineinsahen, Menschen am Mut und an der Hoffnung erhalten“²⁶. Der Tagtraum illustriert exemplarisch, wie sich utopisches Denken im subjektiven Bewusstsein als etwas ‚Noch-Nicht-Bewußtes‘²⁷ darbietet, das vom Wirklichen aus-, aber über seinen Horizont hinausgeht. Auch wenn Bloch auf eine Form des Unterbewusstseins rekurriert, unterscheidet er sich hier vom Unterbewussten nach Freud'scher Definition, dem ‚Nicht-Mehr-Bewussten‘²⁸, in dem sich ehemals Bewusstes und Verdrängtes befinden²⁹, das „kein neu heraufdämmern-des Bewußtsein von inhaltlich Neuem [ist], sondern ein altes mit alten Inhalten, das lediglich unter die Schwelle gesunken ist“³⁰. Bloch spricht deshalb von einer spezifischen Kategorie des ‚Vorbewußten‘ „über der Schwelle des Aufdämmerns“³¹, das im Gegensatz zu Freuds ‚Nicht-Mehr-Bewußtem‘ „das Vorbewußte des Kommenden, der psychische Geburtsort des Neuen“³², ist und das sich „vor allem deshalb vorbewußt [hält], weil eben in ihm selber ein

²⁵ Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen, Kapitel 1-32, 9. Aufl., Werkausgabe Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 21-45.

²⁶ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 85.

²⁷ Zum Noch-Nicht-Bewußten vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, Teil 15, 2013, S. 129-203.

²⁸ Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 130.

²⁹ Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 55ff.

³⁰ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 130.

³¹ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 130.

³² Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 132.

noch nicht ganz manifest gewordener, ein aus der Zukunft erst heraufdämmernder Bewusstseinsinhalt vorliegt³³. Aus dem noch nicht bewussten Inhalt wird ein bewusster, „bewußt-gewußt als *utopische* Funktion. Deren Inhalte repräsentieren sich zunächst in Vorstellungen, und zwar wesentlich in denen der Phantasie³⁴. Das Hauptaugenmerk legt Bloch bei der philosophischen Konzeption seines Utopieverständnisses auf die „Betonung der Zukunft, der Latenzen und Tendenzen der Geschichte, die einen Anteil Zukunft enthalten und in Form konkreter Möglichkeiten antizipieren“³⁵. Diese ‚konkrete Utopie‘ (die er von dem folgenlosen „wishful thinking“³⁶ abgrenzt) entspricht dabei dem Möglichen³⁷ als Kategorie und Vorstufe von Wirklichkeit im Sinne noch nicht freigesetzter Potentiale, die noch nicht sind, aber durch den Akt des utopischen Hoffens zugleich erfasst und generiert werden können³⁸. Das „Noch-Nicht-Bewußte insgesamt ist die psychische Repräsentierung des Noch-Nicht-Gewordenen in einer Zeit und ihrer Welt, an der Front der Welt“³⁹. Auch Bloch charakterisiert die Utopie ihrem Wesen nach folglich als wirklichkeitstranszendent, als Vermögen und bewusstseinsprägendes Movens des Menschen, der grundlegend von einem Streben nach „Selbsterweiterung“⁴⁰ bestimmt wird und per se danach strebt, sowohl sich selbst als auch eine als defizitär oder dysfunktional empfundene soziopolitische Wirklichkeit zu verändern und zu verbessern, indem er zukunftsantizipierende Möglichkeiten⁴¹ realisiert und freisetzt. So sieht Bloch Wirklichkeit als dynamischen Prozess aus „Gegenwart, Vergangenheit und möglicher Zukunft“⁴² und den Menschen selbst als

³³ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 132.

³⁴ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 163. Hervorhebungen im Original.

³⁵ Szilvia Mazzini: Objektive Phantasie. In: *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, hg. von Beat Dietschy/Doris Zeilinger/Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 428.

³⁶ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 164.

³⁷ Bloch differenziert hier zwischen vier Ebenen des Möglichen, um Vorbedingungen und Relationen im Zusammenspiel zwischen Subjekt, Vorstellung und objektiv gegebener Wirklichkeit hinsichtlich des Status‘ und der Realisierbarkeit von Möglichkeiten zu spezifizieren. Er unterscheidet das *formal Mögliche*, das *sachlich-objektiv Mögliche*, das *sachhaft-objektgemäß Mögliche* und schließlich das *objektiv-real Mögliche*. Zu den Kategorien und zu Blochs Konzept des Möglichen vgl. Klaus L. Berghahn: Möglichkeit als Kategorie der Philosophie, Politik und Dichtung in Blochs *Das Prinzip Hoffnung*. In: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, hg. von Wilhelm Vosskamp/Günter Blamberger/Martin Roussel, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 121-136.

³⁸ Vgl. hierzu Werner Jung: Möglichkeit. In: *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, hg. von Beat Dietschy, Doris Zeilinger und Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 302-309.

³⁹ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 143. Im Original durch Kursivierung hervorgehoben.

⁴⁰ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 84.

⁴¹ Blochs Utopieverständnis als Antizipation eines noch nicht wirklich gewordenen Möglichen sowie sein theoretisches Gesamtwerk ist im Zusammenhang mit dem Marxismus und zeitgenössischen politischen Ausformungen zu sehen. Das komplexe Verhältnis Blochs zur marxistischen Theorie, zur zeitgenössischen Politik und Kultur kann hier nicht eingehend fokussiert werden, vgl. hierzu: Wolfgang Fritz Haug: Marxismus. In: *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, hg. von Beat Dietschy, Doris Zeilinger und Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 247-264; Mathias Mayer: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 156ff. sowie Rüdiger Graf: Die Mentalisierung des Nirgendwo und die Transformation der Gesellschaft. Der theoretische Utopiediskurs in Deutschland 1900-1933. In: *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, hg. von Wolfgang Hardtwig, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2003, S. 145-174.

⁴² Jiyoung Shin: Der ‚bewusste Utopismus‘ im Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil 2008, S. 28.

„die reale Möglichkeit alles dessen, was in seiner Geschichte aus ihm geworden ist und vor allem mit ungesperrtem Fortschritt noch werden kann.“⁴³

3.3 Utopie als Negation der Wirklichkeit bei Theodor W. Adorno

Dem positiv konnotierten Utopiebegriff Blochs wird in der Forschung oft in Abgrenzung das kritisch-resignative Utopieverständnis Theodor W. Adornos gegenübergestellt. Joanna Jablkowska skizziert die Unterschiede beider Konzepte unter Berufung auf Neusüss' und Stockingers Ausführungen zur utopischen Intention. Laut Neusüss tritt das utopische Denken phänotypisch unterschiedlich auf, das verbindende Element „manifestiert sich inhaltlich in den verschiedensten Vorstellungen von der besseren Zukunft, [...] aber ihr Gemeinsames liegt nicht in irgendwelchen Ähnlichkeiten der Zukunftsbilder [...], sondern in der kritischen Negation der bestehenden Gegenwart im Namen einer glücklicheren Zukunft“⁴⁴. Jablkowska weist jedoch auf die zunehmende Problematisierung eines als positiv konnotierten und als realisierbar angesehenen Zukunftsbegriffs in der Literatur hin, da „[d]ie Kategorie ‚Zukunft‘ nämlich [oft] versagt [...] angesichts der Violdimensionalität eines ästhetischen Werkes“⁴⁵. Dieser Aspekt findet in der von ihr im unmittelbaren Anschluss zitierten These Ludwig Stockingers seine Berücksichtigung. Demnach werde „das Gemeinsame utopischer Texte nicht mehr in den positiven Vorstellungen zukünftiger Wirklichkeit gesehen, sondern in der wie auch immer sich äußernden radikalen Negation bestehender Wirklichkeit im Namen von nichtverwirklichten Normen“⁴⁶. Jablkowska destilliert basierend auf diesen Prämissen zwei grundlegende Elemente der utopischen Intention heraus, einerseits die „Negation des Negativen“, andererseits das Erfolgen dieser „Negation im Namen einer besseren Zukunft oder im Namen von nichtverwirklichten Normen“⁴⁷. Adorno und Bloch repräsentieren jeweils eine spezifische und voneinander abweichende Gewichtung dieser beiden Aspekte bzw. eine unterschiedliche Haltung ihnen gegenüber: Während Bloch das utopische Hoffen und Wünschen über seine implizite Gegenwartskritik hinaus als antizipative und im positiven Sinne produktive Kraft definiert, fokussiert Adorno in erster Linie die kritische Negation der soziokulturellen Verhältnisse⁴⁸. Dabei hat die Kunst als Medium der Utopie sowohl für Bloch als auch für Adorno eine besondere Funktion.

⁴³ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Kapitel 1-32, 2013, S. 271.

⁴⁴ Arnhelm Neusüss: *Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens*. In: *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, hg. von ders., Berlin: H. Luchterhand, S. 32. Vgl. auch Joanna Jablkowska: *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1993, S. 19.

⁴⁵ Joanna Jablkowska: *Literatur ohne Hoffnung* 1993, S. 19.

⁴⁶ Ludwig Stockinger: *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981, S. 40f. Zitiert nach Jablkowska: *Literatur ohne Hoffnung* 1993, S. 19.

⁴⁷ Joanna Jablkowska: *Literatur ohne Hoffnung* 1993, S. 19.

⁴⁸ Vgl. Joanna Jablkowska: *Literatur ohne Hoffnung* 1993, S. 20.

3.4 Utopie und ihre anthropologische Funktion in der Kunst

Bloch sieht in der Kunst den poetischen Ort, in dem sich sein Prinzip der Hoffnung artikulieren kann und die gegenwärtige Wirklichkeit so dem gegenübergestellt werden kann, was aus ihr zu werden vermag. Gert Ueding resümiert bezüglich der Funktion von Ästhetik nach Bloch: „[D]as, was bedeutet wird, wird aus dem Dunkel des Noch-Nicht-Gewordenen zum Vorschein gebracht und Noch-Nicht-Sein wird sichtbar, wird erfahrbar. Dieser Vorgang aber ist der des künstlerischen Schaffensprozesses, in dem die menschliche Erfahrung durch Bedeutungen angereichert wird, die ihr sonst verschlossen blieben, weil sie ihr noch nicht zugänglich sind.“⁴⁹ Bei einer Anwendung von Blochs Utopiebegriff auf den Bereich der Ästhetik und der Kunst rückt folglich der „Zusammenhang zwischen einer bestimmten Qualität von Kunstwerken – denn nicht alle dürften diese Qualität haben – und ihrer geschichtlichen Funktion“⁵⁰ in den Fokus. An diese Funktion bleibt der künstlerische Ausdruck von Utopie gebunden, Kunst darf nach Blochs Terminologie deshalb keinen Idealzustand in modellhafter Ganzheit abbilden und sich nicht auf die Schaffung in sich geschlossener Illusionen verlegen, die das gefährliche Potential bergen, die Rezipient*innen zu kontemplativer, folgenloser Versenkung zu animieren und eine alleinige, allgemein gültige und vorgegebene Wahrheit zu suggerieren. Es geht nicht um den Schein reiner, ästhetischer Illusion, sondern um den ‚Vor-Schein‘⁵¹, der auf die Realität zugleich zurück und voraus verweist und auf teleologische Verwirklichung und Verbesserung der erfahrbaren Gegenwart zielt. So bleibe eine Ausgestaltung zwar auch „als Vor-Schein Schein, aber sie bleibt nicht Illusion; vielmehr alles im Kunstbild Erscheinende ist zu einer Entschiedenheit hin geschärft oder verdichtet, die die Erlebniswirklichkeit zwar nur selten zeigt, die aber durchaus in den Sujets angelegt ist.“⁵² Bloch betont so den Experimentalcharakter ästhetischer Strategien, in dem sich Transzendenz und antizipierender Impuls verbinden:

„Kunst ist ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten, mitsamt den durchgeführten Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise

⁴⁹ Gert Ueding: Ernst Blochs Philosophie der Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Erster Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 298. In seinen *Studien über Ernst Bloch* bemerkt Ueding über diese Funktion des Ästhetischen in der Theorie Blochs: „So wird das Ästhetische bereits auf dieser Stufe einer banalen Realisierung transparent auf Bedeutungen, die zwar außerhalb seiner liegen, aber anders als auf diese besondere ästhetisch immanente Weise dem Bewußtsein unzugänglich bleiben. Genau darin unterscheidet sich Blochs Ästhetik von jeder traditionellen auch marxistisch etikettierten Kunst- und Kultursoziologie, der das ästhetische Werk zum Dokument gerät, das gegen die Form seiner Mitteilung gleichgültig ist. Kunst kann in dieser Weise benutzt werden und zu historischer wie sozialwissenschaftlicher Erkenntnis verhelfen – Bloch selber hat sie in dieser Weise funktionalisiert.“ (Ebd.: Utopie in dürftiger Zeit. Studien über Ernst Bloch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 162.)

⁵⁰ Ludwig Stockinger: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Erster Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 133.

⁵¹ Zu Blochs Terminologie des ‚Vor-Scheins‘ vgl. Peter J. Brenner: Kunst als Vor-Schein. Blochs Ästhetik und ihre ontologischen Voraussetzungen. In: Literarische Utopie-Entwürfe, hg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 39-52.

⁵² Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Kapitel 1-32, 2013, S. 247f.

des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vor-Scheins. [...] Ob allerdings der Ruf nach Vollendung – man kann ihn das gottlose Gebet der Poesie nennen – auch nur einigermaßen praktisch wird und nicht bloß im ästhetischen Vor-Schein bleibt, darüber wird nicht in der Poesie entschieden, sondern in der Gesellschaft.“⁵³

In der spezifischen Definition des Verhältnisses von Wirklichkeit, Utopie und Kunst weicht Adorno eklatant von dem zuvor vorgestellten Konzept Blochs ab, dabei handelt es sich um einen Unterschied, der in der Forschung nicht immer klar identifiziert wurde.⁵⁴ Wie bereits konstatiert, fokussiert Adorno den negierenden Charakter der Utopie. Er sieht in Blochs positivem Utopieverständnis einen Idealismus, der blind für die wahren gesellschaftlichen Verhältnisse ist⁵⁵, in denen das Hoffen auf eine bessere Zukunft vergeblich ist und die Utopie nicht mehr als positives Gegenbild konkretisiert werden kann: „Hoffnung auch nur zu denken, frevelt an ihr und arbeitet ihr entgegen.“⁵⁶ Den theoretischen Hintergrund für Adornos Denken bildet seine Zugehörigkeit zur Frankfurter Schule und die durch ihre Mitglieder vertretene kritische Haltung gegenüber den sozialen und kulturellen Strukturen, die nicht nur das nationalsozialistische Schreckensregime ermöglichten, sondern auch durch institutionalisierte, industrialisierte und rationalisierte Formen von Macht und Ideologie die Konstitution autonomer und mündiger Subjekte verhindern. Dementsprechend ist Adorno überzeugt, dass Utopien keinen idealen Zustand mehr antizipieren können – es existiert keine Gesellschaft mehr, in der diese Vorstellung einer besseren Welt tatsächlich Wirklichkeit werden könnte, die Weichen sind bereits gestellt⁵⁷. Die Gegenwart biete keinen Raum mehr für das Konzept einer konkreten Utopie, so argumentiert Adorno in einem Gespräch mit Bloch, gerade weil ihre Verwirklichung faktisch greifbar wäre:

„Meine These dazu würde lauten, daß im Innersten alle Menschen, ob sie es sich zugestehen oder nicht, wissen: Es wäre möglich, es könnte anders sein. Sie könnten nicht nur ohne Hunger und wahrscheinlich ohne Angst leben, sondern auch als Freie leben. Gleichzeitig hat ihnen gegenüber, und zwar auf der ganzen Erde, die gesellschaftliche Apparatur sich so verhärtet, daß das, was als greifbare Möglichkeit, als die offenbare Möglichkeit der Erfüllung ihnen vor Augen steht, ihnen sich als radikal unmöglich präsentiert.“⁵⁸

Die Diskrepanz „zwischen der denkbar möglichen Erfüllung und der ebenso offensichtlichen praktischen Nichterfüllung utopischer Hoffnungen [...] [führt dazu], daß die Menschen sich mit

⁵³ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Kapitel 1-32, 2013, S. 249. Hervorhebung im Original.

⁵⁴ Vgl. Ludwig Stockinger: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft 1985, S. 134.

⁵⁵ Vgl. Theodor W. Adorno: Blochs Spuren. In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Band 2, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno et. al., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 234-250. Brenner kritisiert in seinen Ausführungen ebenfalls, dass Blochs optimistisches Utopieverständnis auf fehlender Reflexion der tatsächlichen historischen und gesellschaftlichen Zustände basiere. Vgl. Peter J. Brenner: Kunst als Vor-Schein 1982, S. 48f.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Jargon der Einheitlichkeit. Gesammelte Schriften, Band 6, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 394.

⁵⁷ Vgl. Theodor W. Adorno: Resignation. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, 1. Auflage, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 794-799.

⁵⁸ Rainer Traub und Harald Wiesner (Hgg.): Gespräche mit Ernst Bloch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 58.

der Unmöglichkeit identifizieren und diese sogar zu ihrer eigenen Sache machen, wenn sie Utopien als Hirngespinnste abtun“⁵⁹, was in Zusammenhang mit Adornos grundsätzlicher Kritik an den sozio-kulturellen, ökonomischen und politischen Verhältnissen steht. In ihrer Schrift *Dialektik der Aufklärung* stellen Adorno und Horkheimer den Aufklärungsbegriff von Immanuel Kant, nach dem der Mensch sich durch das Leitprinzip der Vernunft aus seiner Unmündigkeit befreit und dadurch einen gesamtgesellschaftlichen Idealzustand erreicht, in dem er autonome Subjektivität und harmonische Intersubjektivität erreichen kann, in den Kontext der positiven Utopie, die durch das konkrete Zeitgeschehen konsequent negiert wird⁶⁰. Wie bereits erläutert, ist gerade die positive oder gar durch Realisierung sich erfüllende Utopie für Horkheimer und Adorno nicht denkbar, da die Kulturgeschichte der menschlichen Zivilisation zwar eine Geschichte der Aufklärung und der Vernunft, aber keineswegs eine Geschichte von sozialer Solidarität und Harmonie erzählt: „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.“⁶¹ Von besonderem Interesse für die vorliegende Fragestellung ist der Aspekt, dass Horkheimer und Adorno der (sowohl technischen als auch symbolischen) Beherrschung der Natur durch den Menschen und dem daraus resultierenden System autoritärer bzw. patriarchalischer Machtausübung dezidiert eine fundamentale Rolle in der sozialhistorischen Entwicklung zuschreiben, die die aus der Kant'schen Geschichtsphilosophie abgeleiteten Erwartungen an das aufgeklärte Zeitalter nicht erfüllt. So diagnostizieren Horkheimer und Adorno: „Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge [...] ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten. Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfähigkeit gegen die Herren der Welt.“⁶² Laut Inge Münz-Koenen wird hier eine Metakritik an den gesellschaftlichen Diskursen selbst formuliert: „Soziale Herrschaft wird gleichermaßen an technische Naturbeherrschung wie an die symbolische Gewalt der Sprache angeschlossen. Damit ist es die Macht der Diskurse selbst, die der Kritik unterliegt, Utopie also nur jenseits der (herrschenden, etablierten) Diskurse denkbar.“⁶³ Horkheimer und Adorno fokussieren nicht Ausformungen der utopischen Gattung, sondern die epistemologischen Bedingungen utopischen Denkens auf Ebene der Diskurse und der kulturellen Mentalität, während diese Disser-

⁵⁹ Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno, Habermas, Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 92.

⁶⁰ Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo 1997, S. 94.

⁶¹ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Band 3, 1. Auflage, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 19.

⁶² Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung 1981, S. 20.

⁶³ Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo 1997, S. 95.

tation theoretische, aus Utopie-, Science-Fiction- und Geschlechterdiskurs abgeleitete Fragestellungen auf konkrete fiktional-filmische Szenarien rückbezieht und diese einer konkreten Analyse unterzieht. Bezeichnend erscheint aber, dass Horkheimer und Adorno einen virulenten Wirkungszusammenhang von (sowohl diskursiver als auch physischer) Naturbeherrschung bzw. technischen Praktiken einerseits und der Konstruktion von Macht, Ideologie sowie einem auf kultureller Autorität basierendem Normsystem andererseits konstatieren, der die Utopie als solche grundsätzlich problematisch und prekär werden lässt. Die *Dialektik der Aufklärung* enthält explizite Passagen, in der Horkheimer und Adorno die Bildung hierarchischer Strukturen in Korrelation zu einer Geschlechterdichotomie sehen, die dem beherrschten Weiblichen den Objektstatus zuweist und das Männliche in den Status des hegemonialen Subjekts erhebt:

„Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal längst entschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirtschaft. Ihr war die vom Mann erzwungene Arbeitsteilung wenig günstig. Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlos Natur zu beherrschen, den Kosmos in ein unendliches Jagdgebiet zu verwandeln, war der Wunschtraum der Jahrtausende. [...] Wo Beherrschung der Natur das wahre Ziel ist, bleibt biologische Unterlegenheit das Stigma schlechthin, die von der Natur geprägte Schwäche zur Gewalt herausforderndes Mal.“⁶⁴

Der genannte normative Apparat, der Geschlechterdifferenzen naturalisiert und dem technikaffinen, rationalen und Kultur schaffenden männlichen Prinzip die verkörperte und der Sphäre des Organischen und der Natur zugehörige Weiblichkeit entgegensetzt, stellt auch für die Dissertation einen ganz zentralen Ansatzpunkt dar, der für die grundlegende Argumentation und das methodische Vorgehen bei der Werkanalyse relevant ist: Es wird davon ausgegangen, dass die ausgewählten Werke die Konstruktion und Repräsentation von Gesellschaft und Geschlecht in Form diverser Mensch-Technik-Figurationen und unter Bezugnahme auf das utopische oder dystopische Repertoire illustrieren. Es soll aufgedeckt werden, wie sie dabei durch spezifische ästhetische Codierungen ambivalente Bedeutungen generieren.

Wie bereits erläutert, wäre ein allzu idealistisch gefärbtes Verständnis von Utopie im Sinne eines positiven Gesellschaftsentwurfs als Visualisierung und Impulsgeber für die Veränderungen, die zu seiner Realisierung notwendig sind, für Adorno gleichbedeutend mit einer Verleugnung der zeitgenössischen Wirklichkeit. Dennoch verharrt Adorno nicht in einem Zustand der totalen Resignation und strikter Ablehnung des utopischen Prinzips an sich. Vielmehr verbindet ihn der hohe Stellenwert, den er Utopie generell und ihrer Funktion als Ermöglichungsraum des transzendierenden Denkens zuerkennt, mit Bloch, da beide ein „Bilderverbot“⁶⁵ der Utopie voraussetzen und darin übereinstimmen, dass sich utopische Vorstellungen nicht vollständig in der Kunst konkretisieren dürfen und eine positive Ganzheitlichkeit gar nicht mehr konstituiert

⁶⁴ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* 1981, S. 285f.

⁶⁵ Inge Münz-Koenen: *Konstruktion des Nirgendwo* 1997, S. 92.

werden kann.⁶⁶ Das Wesen der Utopie geht demnach in der Erzeugung von Illusionen verloren und zeigt sich nur im Diskursiven, vielmehr als „Metadiskurs“, der im Modus der Kunst das eigentlich Undarstellbare thematisiert und verhandelbar macht⁶⁷, ohne die intrinsische Widersprüchlichkeit aufzulösen.

Adornos Position im Utopiediskurs ist folglich nicht ausschließlich auf Resignation und Verweigerung zu reduzieren, sie ist vielmehr unter anderen Vorzeichen zu sehen und mit den Formen antiutopischen oder dystopischen Denkens assoziiert. Thurner spricht hier sowohl von einer „neue[n] inhaltliche[n] Füllung“ als auch von einer „diskursive[n] Verschiebung“⁶⁸ als Reaktion auf die Realität gesellschaftlicher und kultureller Verhältnisse.⁶⁹ Die Kunst spielt bei Adorno insofern eine zentrale Rolle, als dass sie der einzige ‚andere‘ Ort ist, der nicht eins mit den gesellschaftlichen Verhältnissen ist und an dem sich Utopie als Essenz des ‚Nicht-Ortes‘ nicht nur manifestieren kann, sondern sogar muss: „Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muss und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.“⁷⁰ Adorno schreibt der Kunst auf diese Weise die zentrale Aufgabe der kritischen Reflexion historischer Wirklichkeit und ein spezifisches utopisches Potential zu, das sich im Sonderstatus der Kunst begründet, die von den etablierten Wirklichkeitsdiskursen abweicht und als ihr ‚Anderes‘ existiert. Die Autonomie der Kunst in der Theorie Adornos ist in der Forschung umstritten, so widerspricht Münz-Koenen der „verbreitete[n] Vorstellung, bei Adorno sei die autonome Kunst der utopische Gegenentwurf zu einer zweckrational verwalteten, in ihrem eigenen Verblendungszusammenhang erblindeten Welt“⁷¹, sowie Aussagen über seinen Kunst- und Utopiebegriff, „die

⁶⁶ „Adorno meint damit nicht allein das gesellschaftliche Ganze, sondern ebenso ganzheitliche Vorstellungen von Glück oder Freiheit – keine einzige Kategorie, auch nicht die der Hoffnung, könne Schlüssel zur Utopie sein, weil jede von ihnen, historisch gesehen, auch ihren Gegensatz bei sich trägt. Glück, Freiheit, Hoffnung der einen haben bisher stets Unglück, Unfreiheit und Hoffnungslosigkeit anderer produziert.“ (Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo 1997, S. 93.) Die Verfasserin nennt im unmittelbaren Anschluss als prägendes Beispiel neuerer deutscher Geschichte den Sozialismus, der eng mit Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit und Befreiung von autoritärer Herrschaft verknüpft war, faktisch aber neue Formen von Unfreiheit und Unterdrückung generierte.

⁶⁷ Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo 1997, S. 93.

⁶⁸ Christina Thurner: Der andere Ort des Erzählens: Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945, Köln: Böhlau Verlag 2003, S. 24.

⁶⁹ Thurner bezieht sich hier auf Rademacher: „Indem Adorno den aporetischen Kern utopischen Denkens weder verleugnet noch glättet, gelingt es ihm [...], die subversive und systemtranszendierende Sprengkraft utopischen Denkens zu retten, ohne sich hingegen den [...] Vorwürfen des Terrors oder Eskapismus auszusetzen.“ (Claudia Rademacher: Vexierbild der Hoffnung. Zur Aporie utopischen Denkens bei Adorno. In: Utopie und Moderne, hg. von Rolf Eickelpasch und Armin Nassehi, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 113. Zitiert nach Thurner: Der andere Ort des Erzählens 2003, S. 24.)

⁷⁰ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 7, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 55f. Vgl. auch Christina Thurner: Der andere Ort des Erzählens 2003, S. 25.

⁷¹ Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo 1997, S. 113.

unterstellen, dass Adorno mit der Kunst einen autonomen Teilbereich aus dem Gesellschafts-ganzen herauslöst, in den Rang einer entgegengesetzten Gesellschaft erhebt und diese der Heteronomie der warenproduzierenden Gesellschaft entgegenstellt.“⁷² Denn diese Sichtweise vernachlässigt die Tatsache, dass Kunst zwar über die gesellschaftliche Wirklichkeit hinausgeht, jedoch nicht unabhängig von ihr und ihren Diskursen existiert, dass ihre Autonomie folglich stets eine sozial rückgebundene bleibt und das Ästhetische gerade deshalb den Verweisierungszusammenhang von soziokulturellen Verhältnissen, Kunst und Utopie und eine Überschreitung des Wirklichen überhaupt erst möglich macht. Er sieht Kunst also nicht als ewigen isolierten und dichotomen Gegenpol der Realität, sondern in einer „Doppelreflexion auf ihr Fürsichsein und auf ihre Relationen zur Gesellschaft. Ihr Doppelcharakter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst.“⁷³ Diese Definition von Autonomie zeugt von der Auffassung, dass Kunst fähig ist, zugleich das System zu negieren, das sie generiert, weil sie nicht restlos von hegemonialen Zwängen absorbiert werden kann. Der nicht integrierbare Rest künstlerischer Ästhetik eröffnet folglich im Modus der Utopie einen Horizont des (Un-)Möglichen, in dem die historische und gesellschaftliche Wirklichkeit sich einer vollständigen Unterwerfung unter das Diktat von Normen und Ideologie verweigert.⁷⁴

3.5 Exkurs zur Populärkultur

Weil sich Hoffnung auf eine bessere Welt für Adorno nicht plastisch in einem positiven Bild konkretisieren kann und darf, sondern der Ausdruck von Utopie in der Negation bestehender Verhältnisse liegt, gilt Adorno in der Forschung als „Theoretiker der Dystopie“⁷⁵, dessen „Denkfigur [...] der literarischen Antiutopie vom Orwell-Typ verwandt“⁷⁶ ist. Die Ausführungen des vorliegenden Kapitels haben gezeigt, dass Adornos Utopieverständnis dabei einer komplexen

⁷² Inge Münz-Koenen: *Konstruktion des Nirgendwo* 1997, S. 113.

⁷³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 337. Vgl. auch Thurner: *Der andere Ort des Erzählens* 2003, S. 27 sowie zum Kunstbegriff Adornos und zur kritischen Auseinandersetzung mit den Thesen Münz-Koenens ebd. S. 25ff. Eine ähnliche Ambivalenz gilt für die Utopie selbst und ihr Verhältnis zur Realität. So kämen Utopien nach Braungart „nur über die Realität hinaus, indem sie ihr verhaftet bleiben“. (Wolfgang Braungart: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart: Metzler 1989, S. 10.)

⁷⁴ Garbrecht fokussiert in diesem Kontext das Verhältnis von Utopie und Geschichte. Die Utopie bewahre „einen Spielraum des Historischen, der sich nicht unter die Imperative heteronomer Strukturen subsumieren lässt“, ihre Funktion sei die „Schaffung eines erweiterten – und sei es zunächst virtuellen – Spielraums jener Freiheit, die das Geschichtliche als solches wesentlich mitkonstituiert“. (Oliver Garbrecht: *Rationalitätskritik der Moderne. Adorno und Heidegger*, München: Herbert Utz Verlag 2002, S. 140. Zugleich phil. Diss., München 1997.) Garbrecht grenzt die Utopie von der Science Fiction ab, indem er beide als grundsätzlich verschieden definiert, da die Science Fiction die Verhältnisse lediglich extrapoliere, jedoch nicht fundamental in Frage stelle. (Vgl. Ebd., S. 140.) Utopie und Science Fiction weisen durchaus strukturelle Unterschiede auf. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt jedoch auf einer Schnittmenge von Utopie und Science Fiction sowie ihrem Potential, zeitgenössische Vorstellungen zu variieren und zu hinterfragen, wie in diesem sowie dem folgenden Kapitel noch zu zeigen sein wird.

⁷⁵ Inge Münz-Koenen: *Konstruktion des Nirgendwo* 1997, S. 92.

⁷⁶ Inge Münz-Koenen: *Konstruktion des Nirgendwo* 1997, S. 92.

Ambivalenz unterliegt, die dem Theoretiker selbst bewusst war. So äußerte Adorno in einem Gespräch mit Bloch über die Utopie:

„Und so wenig wir die Utopie ‚auspinseln‘ dürfen, so wenig wir wissen, wie das Richtige wäre, so genau wissen wir allerdings, was das Falsche ist. Das ist eigentlich die einzige Gestalt, in der es uns überhaupt gegeben ist [...]. Dann aber – und das ist wahrscheinlich noch viel beängstigender – tendiert dieses Verbot einer konkreten Aussage über die Utopie dazu, das utopische Bewußtsein selber zu diffamieren und das zu verschlucken, worauf es eigentlich ankäme, nämlich diesen Willen, *daß* es anders ist. [...] Wenn das nicht gesagt wird, wenn das Bild nicht auch, fast möchte ich sagen: handgreiflich erscheint, dann weiß man im Grunde gar nicht, wozu das Ganze eigentlich da ist, wozu die ganze Apparatur in Bewegung gebracht wird. Verzeihe, wenn ich mich in die unerwartete Rolle eines Anwalts des Positiven begeben, aber ich glaube ohne dieses Moment käme man dann in einer Phänomenologie des utopischen Bewußtseins nicht aus.“⁷⁷

Warum also wird Adornos Theorie als eine grundlegende Prämisse für die hier angestellten Untersuchungen angeführt, wenn sich die Dissertation mit Filmen und Serien befasst, die technische Zukunftsszenarien ganz konkret ausmalen und damit Adornos (wenn auch bereits durch innere Ambivalenz geprägtes) Bilderverbot scheinbar entgegenstehen? Die Beantwortung dieser Frage erfordert zunächst einen kurzen Exkurs zur Debatte über Populärkultur und ihren Status als Kunst.

Walter Benjamins im französischen Exil verfasster und 1936 erstmals in französischer Fassung erschienener Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* gilt als Pionierarbeit der Medientheorie, da er sich nicht nur mit Einzelmedien auseinandersetzt, sondern vor diesem Hintergrund auch die systematischen Fragen nach dem gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit Kunst und dem Zusammenhang von Kunst und Politik behandelt. Im Zentrum steht dabei die Frage, inwiefern die modernen und auf Reproduzierbarkeit angelegten Massenmedien Fotografie und Film Veränderungen für Funktion und kontextuelle Einbettung des Kunstwerks sowie für die menschliche Wahrnehmung generell hervorrufen. Benjamin diagnostiziert durch die technische Vervielfältigung einen Verfall der Aura, der in einer Herauslösung des Kunstwerks aus dem Traditionszusammenhang und in der Relativierung der zeitlich und räumlich gebundenen Einzigartigkeit des Originals besteht, an dessen Stelle nun potentiell unzählige Kopien treten, derer der Rezipient habhaft werden kann und die so in neuartige Kommunikationszusammenhänge eintreten.⁷⁸ War das Kunstwerk ursprünglich mit der Sphäre des Religiösen verbunden und symbolisierte beispielsweise in Form von Ikonen, Heiligenbildern oder kultischen Objekten eine Verbindung zum Göttlichen und

⁷⁷ Ernst Bloch: Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. (Ein Rundfunkgespräch mit Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, Gesprächsleiter: Horst Krüger, 1964). In: Ernst Bloch: Tendenz – Latenz – Utopie. Ergänzungsband zur Gesamtausgabe. Ernst Bloch Werkausgabe, Band 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 362ff.

⁷⁸ Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (1936, 3. Fassung 1939). In: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Bd. I/2: Abhandlungen, hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 475 und 477.

Jenseitigen, wurde das Kunstwerk mit seiner technischen Reproduzierbarkeit säkularisiert: „[D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer stärkerem Maße die Reproduktion eines auf Reproduktion angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielzahl von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn.“⁷⁹ An die Stelle des Kultwerts trat nicht nur der Ausstellungswert im Sinne der *l'art pour l'art*, sondern auch eine Verschiebung der Fundierung der Kunst vom religiösen Ritual zur Politik. Das Kunstwerk öffnet sich für eine potentielle politische Wirksamkeit und birgt hier die große Gefahr der politischen Instrumentalisierung, deren Zeuge Benjamin durch die nationalsozialistische Propaganda seiner Zeit und seine eigene tragische Biographie gewesen ist: „Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht“, und in einer Fußnote ergänzt Benjamin, dies ergäbe „eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der Star und Diktator als Sieger hervorgehen“.⁸⁰ Die Besonderheit des Films liegt für Benjamin in seiner charakteristischen Eigenschaft, ein in hohem Maße vom technischen Produktions- und Reproduktionsapparat bestimmtes Medium zu sein, das dem Rezipienten aber suggeriere, unverfälschte Wirklichkeit zu vermitteln. Der Film entsteht erst nachträglich durch die Technik der Montage, ein dezidiertes Original existiert nicht (dasselbe gilt für die Fotografie). Gleichzeitig sieht Benjamin jedoch in der Schockwirkung des Films⁸¹ die Möglichkeit für das Publikum, sich den neuen Herausforderungen einer sich stetig beschleunigenden Gesellschaft an die menschliche Wahrnehmung anzupassen, die auf Zerstreuung angelegte Rezeption der modernen Medien ermöglicht (im Gegensatz zu den kontemplative Versenkung fordernden traditionellen Künsten) einen leichteren Zugang und damit eine Form der Demokratisierung von Kunst, die auch eine aktive, gesellschaftliche Beteiligung fördern kann. So wendet sich Benjamin entschieden gegen eine für den Faschismus typische Ästhetisierung des Politischen und plädiert für eine Politisierung der Kunst.⁸²

Benjamin und Adorno teilten ihr Interesse für gesellschafts-, kunst- und erkenntnistheoretische Fragestellungen. Sie waren nicht nur in fachlichem, sondern auch freundschaftlichem Austausch verbunden und pflegten bis zu Benjamins Selbstmord im Jahre 1940 einen regen Briefwechsel⁸³, in dem sie angesichts der aktuellen politischen Lage auch über Massenkunst und

⁷⁹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1991, S. 481f.

⁸⁰ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1991, S. 492.

⁸¹ Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1991, S. 503.

⁸² Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1991, S. 506f.

⁸³ Vgl. Theodor W. Adorno und Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940, hg. von Henri Lonitz, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

-kultur und die Frage diskutierten, ob diese „emanzipative Potentiale bieten oder ob sie totalitäre Tendenzen begünstigen“⁸⁴. Während Benjamin vorwiegend Einzelmedien in ihren medialen und gesellschaftlichen Zusammenhängen unter dem Kunstbegriff betrachtet, nimmt Adorno eine wertende Differenzierung vor und unterscheidet zwischen der hohen, ernsten Kunst einerseits und der leichten, unterhaltenden Kunst andererseits.⁸⁵ Er lehnte den Begriff der ‚Massenkultur‘ zunehmend ab und präferierte den Terminus ‚Kulturindustrie‘, da die Kultur nicht von den Massen selbst ausgehe, sondern eine rationalisierte und standardisierte ideologische Vereinnahmung sowie die systematische „willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben“⁸⁶ darstelle. Die Haltung Benjamins der im Schwinden begriffenen Aura gegenüber wird in der Forschung teilweise eklatant unterschiedlich ausgelegt⁸⁷, unstrittig ist aber, dass „[s]ein Verhältnis zur Aura [...] also nicht auf ein melancholisches Nachsinnen hinaus[läuft]. Vielmehr sieht er in der Eliminierung des Kultwerts auch eine Chance“ und insbesondere bei dem Massenmedium Film auch „das innovative Potenzial der neuen Künste“⁸⁸. Adornos Urteil über die Mainstream-Kunst fällt radikaler und verheerender aus: Er stellt die „kapitalistische Vereinnahmung der Massenkunst“ in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, identifiziert „die Warenförmigkeit der ‚leichten Kunst‘ als ihr bestimmendes Moment“⁸⁹ und argumentiert dabei im Sinne des Marxismus, der von einem gesellschaftlichen Ungleichgewicht und einem Machtgefälle ausgeht.⁹⁰ Die von der Kulturindustrie produzierten „Verhaltensmuster [seien] schamlos konformistisch“⁹¹, ihre Manipulation findet nach Adorno offen, aber nicht weniger effektiv statt, so „wollen [die Menschen] bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie

⁸⁴ Vgl. hierzu Sven Kramer: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur. In: Massenkulturen, Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich, hg. von Rodrigo Duarte, Oliver Fahle und Gerhard Schweppenhäuser, Münster: LIT Verlag 2003, S. 22.

⁸⁵ Sven Kramer: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur 2003, S. 22.

⁸⁶ Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften, Band 10,1, hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 337.

⁸⁷ Studierenden der Medientheorie bietet sich beispielsweise eine völlig entgegengesetzte Auslegung von Benjamins Intention, wenn sie Werner Faulstich und Alexander Roesler/Bernd Stiegler konsultieren. Während Faulstich Benjamin „ein großes Unverständnis gegenüber dem neuen Medium Film“, eine „obermittelschichtige[n] Abgrenzungsästhetik“ sowie „Trauer über das Ende einer kunstbewußten Elite“ attestiert, ist nach Roesler/Stiegler „Benjamins historische Skizze nicht als Verfallsgeschichte zu lesen, da Benjamin explizit die ‚Befreiung des Objekts von der Aura‘ und die ‚heilsame Entfremdung zwischen Mensch und Umwelt‘ konstatiert“. Eine differenziertere Betrachtung zeigt sich bei Angela Spahr, die zugesteht: „Benjamin ist an einigen Textstellen anzumerken, daß er das Verschwinden der auratischen Kunst auch mit Wehmut betrachtet. Aber er hofft auf eine gleichsam kathartische Wirkung der Dekonstruktion.“ (Werner Faulstich: Medientheorien. Einführung und Überblick, Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 1991, S. 124. Alexander Roesler und Bernd Stiegler: Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn: Fink 2005, S. 34. Angela Spahr: Der Verfall der Aura. In: Medientheorien. Eine Einführung, hgg. von ders. und Daniela Klock, München: Fink 1997, S. 25.)

⁸⁸ Sven Kramer: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur 2003, S. 25. Ausführlichere Auseinandersetzung zu Benjamins Betrachtungen über den Film vgl. ebd., S. 25ff.

⁸⁹ Sven Kramer: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur 2003, S. 31.

⁹⁰ Zum Zusammenhang von Adornos (Massen-)Kunsttheorie und dem Marxismus vgl. Sven Kramer: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur, S. 31ff.

⁹¹ Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie 1977, S. 342.

wissen, warum es fabriziert wird“⁹². Den Einwand zugunsten der Kulturindustrie, sie „gebe den Menschen in einer angeblich chaotischen Welt etwas wie Maßstäbe zur Orientierung“⁹³, weist Adorno entschieden zurück. Diese „anspruchsvollste Verteidigung von Kulturindustrie feiert ihren Geist, den man getrost Ideologie nennen darf, als Ordnungsfaktor“⁹⁴, wo es sich doch in Wahrheit lediglich um Scheinorientierungen handele, die unkritisches Einverständnis mit den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen produzierten:

„Die Ordnungskategorien, die sie einhämmert, sind allemal solche des Status Quo. Sie werden unbefragt, unanalysiert, undialektisch unterstellt, auch wenn sie keinem derjenigen mehr substantiell sind, die sie sich gefallen lassen. Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie [...] lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewußtsein [...].“⁹⁵

Benjamin sieht in der Massenkultur zwar die Gefahr der Instrumentalisierung für politische Zwecke, erkennt aber auch das innovative Potential der neuen Medien und Künste an und gesteht ihnen zu, ein angemessenes Ausdrucksmittel der Wahrnehmung und Mentalität der modernen Gesellschaft zu sein, das bei richtiger Anwendung sogar dazu beitragen könne, Ideologie und Ungleichheiten aufzulösen. Demgegenüber schreibt Adorno der Kulturindustrie den „Gesamteffekt [...] einer Anti-Aufklärung“ zu, denn „Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, [wird] zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen.“⁹⁶ Die wahrhaftige hohe, widerständige und autonome Kunst entspreche als Werk den Maßgaben ästhetischer Formgesetze, während „das Brot, mit dem die Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie“⁹⁷ bleibe.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahm die wissenschaftliche Beschäftigung mit Massen- bzw. Populärkultur stetig zu und ihre Bewertung veränderte sich gegenüber Adornos pessimistischer Haltung massiv, inzwischen ist sie längst als ernstzunehmender Untersuchungsgegenstand und Bedeutungsproduzent anerkannt und zunehmend auch in ihrem künstlerisch-ästhetischen Anspruch akzeptiert. Einen zentralen Beitrag leisteten dazu die Cultural Studies, die sich als interdisziplinäre Denk- und Forschungsrichtung in den 1960er Jahren ausgehend vom *Centre for Contemporary Cultural Studies* unter der Leitung von Stuart Hall etablierten. Die Cultural Studies definieren „Kultur als prozesshaftes Geschehen, das sowohl eine Symbol- als auch Handlungsdimension umfasst“⁹⁸, im Mittelpunkt stehen folglich sowohl

⁹² Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie* 1977, S. 342.

⁹³ Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie* 1977, S. 342.

⁹⁴ Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie* 1977, S. 342.

⁹⁵ Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie* 1977, S. 343.

⁹⁶ Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie* 1977, S. 345.

⁹⁷ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* 1981, S. 171.

⁹⁸ Tanja Thomas und Friedrich Krotz: *Medienkultur und Soziales Handeln. Begriffsarbeiten zur Theorieentwicklung*. In: *Medienkultur und soziales Handeln*, hg. von Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 27.

soziale Handlungs- und Alltagspraktiken als auch zeichenbasierte, semiotische und mediale Kristallisationen von Kultur. Durch das Augenmerk auf den Prozesscharakter und die Kontextualisierung einander bedingender kultureller, sozialer und medialer Praktiken wird „Mediatisierung als fortschreitender Metaprozess einer kulturellen und sozialen Entwicklung im Kontext medialen Wandels“ verstanden, der auf einem „Wandel sozialen und kommunikativen Handelns und einem damit zusammenhängenden Wandel von Sinnkonstruktion und Deutungsmustern“ basiert.⁹⁹ Kulturelle und gesellschaftliche Strukturen sind dabei stets in unmittelbarer Korrelation zu politischer, ideologischer, sozialer und ökonomischer Macht zu sehen, was dazu führt, dass Kultur ein von Differenzen bestimmtes Feld ist, in dem Hierarchien und Bedeutung umkämpft und stetig neu ausgehandelt werden.¹⁰⁰ Medien fungieren dabei nicht nur auf unterschiedlichste Weisen als Vermittler von kulturellen Vorstellungen, Ideologien und Bedeutungen, sondern sind selbst auch entscheidend am Prozess der Bedeutungsproduktion beteiligt und gleichzeitig ein Diskurs kultureller Selbstverständigung. So benennt Grossberg die Populärkultur als „wichtigste Quelle für eine Ikonographie des Lebens der Menschen“¹⁰¹. Von zentraler Bedeutung für die hier verfolgte Argumentationslinie ist dabei das von Stuart Hall entwickelte Verständnis der Cultural Studies, wie Bedeutung in der medialen Kommunikation genau funktioniert.

In den 1970er Jahren entwickelte Hall das Modell von *encoding* und *decoding* von Medieninhalten.¹⁰² Er grenzt sich damit von der Auffassung ab, dass Medien intendierte und in sich geschlossene Botschaften übermitteln, deren Bedeutung festgelegt ist und die bei der Rezeption nur entsprechend dieser Vorgabe ohne jeglichen Deutungsspielraum verstanden werden können. Dieses Verständnis macht Massenmedien zum idealen Apparat für die Verbreitung ideologischer Botschaften, die der Empfänger nur passiv aufnehmen kann. Hall wendet sich

⁹⁹ Tanja Thomas und Friedrich Krotz: Medienkultur und Soziales Handeln, Wiesbaden 2008, S. 28. Thomas und Krotz betonen die Bedeutung medialer Inszenierungen, die soziale Strukturen reflektieren und auf diese zurückwirken: „Medien sind von daher als soziale und kulturell gerichtete Institutionen, als Inszenierungsmaschinen und Erlebnisräume immer technisch entwickelte Angebote, die von den Menschen mit der Konsequenz einer zunehmenden Ausdifferenzierung ihrer Medienumgebungen genutzt und eben institutionalisiert werden, was dann umgekehrt auf Habitus, auf Kreativität und Deutung von Handlungen und Inhalten zurückwirkt.“ (Ebd., S. 28.)

¹⁰⁰ Richard Johnson unterscheidet in einem Einführungstext drei Prämissen für das Verhältnis von Kultur, Sozietät und Macht: „Die erste besagt, dass kulturelle Prozesse eng mit gesellschaftlichen Verhältnissen zusammenhängen. Dazu zählen vor allem Klassenverhältnisse und -formationen, geschlechtsspezifisch und ethnisch bestimmte Strukturen sowie bestimmte Altersgruppen, die in Formen der Abhängigkeit und Unterdrückung leben. Die zweite besagt, dass Kultur Machtstrukturen einschließt und im Hinblick auf die Fähigkeiten von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen, ihre Bedürfnisse zu definieren und zu verwirklichen, zur Produktion asymmetrischer Verhältnisse beiträgt. Aus diesen beiden Prämissen ergibt sich die dritte, die besagt, dass Kultur kein autonomes, aber auch kein von außen determiniertes Feld, sondern ein Bereich gesellschaftlicher Kämpfe und Differenzen ist.“ (Richard Johnson: Was sind eigentlich Cultural Studies? In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hgg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 141f.)

¹⁰¹ Lawrence Grossberg: Zur Verortung der Populärkultur. In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hgg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 216.

¹⁰² Vgl. Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren. In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hgg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 92-112.

von diesem „kommunikatorzentrierte[n], kontextlose[n] und informationstechnisch definierte[n] Kommunikationsverständnis“¹⁰³ ab und geht in seinem alternativen Modell von grundsätzlich veränderten semiotischen und konzeptionellen Voraussetzungen aus, die marxistische mit semiotischer Theorie verbinden.¹⁰⁴ So verfügen Zeichen neben ihrer unmittelbar begrifflichen denotativen Ebene auch über ein erweitertes, konnotatives Bedeutungsspektrum, das sich aus dem vielschichtigen semantischen Reservoir des kulturellen Kontextes speist und das vom Empfänger auf spezifische und unterschiedliche Art aktiviert wird:

„Die sogenannte denotative *Ebene* des televisuellen Zeichens wird von bestimmten, äußerst komplexen (jedoch eingeschränkten oder ‚geschlossenen‘) Kodes fixiert. Seine konnotative *Ebene* hingegen, obwohl auch begrenzt, ist offeneren, aktiveren *Umwandlungsprozessen* unterworfen, die seine polysemen Werte ausschöpfen. Jedes dieser bereits so konstituierten Zeichen lässt sich potentiell in mehr als eine konnotative Konfiguration transformieren.“¹⁰⁵

In der medialen Kommunikation werden Botschaften durchaus mit der Intention codiert, eine bestimmte Bedeutung zu übermitteln. Hall geht aber von der strukturellen Mehrdeutigkeit von Zeichen und der mehrdimensionalen Kontextualität von Kommunikation aus, die es dem*der Rezipient*in erlaubt, die Botschaft in einer anderen Weise zu interpretieren und so eine abweichende Bedeutung zu etablieren. Beim Prozess des Decodierens unterscheidet er drei Lesarten¹⁰⁶: Bei der dominanten Lesart wird das Bedeutungspotenzial des Medientextes nicht ausgeschöpft, die Kommunikation erfolgt im Grunde eindimensional, indem das Decodieren der ideologischen Vorgabe der Codierung folgt. Die oppositionelle Lesart bricht hingegen mit der dominanten Bedeutung, indem der*die Rezipient*in eigene, abweichende Interpretationen generiert, die sich der intendierten Botschaft durch subversive Alternativen widersetzen. Während diese beiden Formen als Idealtypen zu verstehen sind, handelt es sich bei dem dritten Typus, der ausgehandelten Lesart, um jene Strategie, die dem Medien- und Kulturverständnis der Cultural Studies und auch dem hier gewählten Zugang zu Populärkultur am nächsten kommt. Sie wird dadurch generiert, dass bei kommunikativen Prozessen Bedeutungen stets neu ausgehandelt werden, und trägt der kulturellen Komplexität und Pluralität Rechnung, indem sie durch ihre innere Ambivalenz bestimmt ist, da sie sich bei jedem rezeptiven Akt zwischen Affirmation der dominanten Lesart und ihrer Opposition aufs Neue konstituiert. Nach Hall ist es die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen, die beeinflusst, welche Position Rezipient*innen im Umgang mit Medienkommunikation einnehmen. Dies führte zur Kritik an Halls Modell, da die Reduktion auf *class* andere Differenzkriterien wie *race*

¹⁰³ Friedrich Krotz: Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität. In: Schlüsselwerke der Cultural Studies, hg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 214.

¹⁰⁴ Vgl. Friedrich Krotz: Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität 2009, S. 214ff.

¹⁰⁵ Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren 1999, S. 103. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁶ Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren 1999, S. 107ff.

und *gender* vernachlässige.¹⁰⁷ Auslöser weiterer Kritik bot die Reduktion auf nur drei Lesarten, wobei diese lediglich schematische Idealtypen darstellen. Bei der ausgehandelten Lesart deutet die Terminologie bereits an, dass mannigfaltige Arten dieser Aushandlung möglich sind. Aber auch die oppositionelle Lesart repräsentiert bereits eine Vielzahl potentieller Varianten, sich gegen die dominante Bedeutungshegemonie zu positionieren, „es ist nämlich keineswegs gesagt, dass es nur *eine* oppositionelle Leseweise gibt: Beispielsweise kann man einen Film in einer klassen- oder einer genderspezifischen oppositionellen Leseweise ablehnen.“¹⁰⁸ Auch das Konzept des ‚Moments‘, mit dem Hall sich an Hegel und die Verwendung des Begriffs durch Marx anlehnt, trägt zum theoretischen Fundament bei, auf dem sich zeitgenössische Perspektiven auf Populärkultur gründen. Mit dem Moment

„ist ein Teil des Ganzen bezeichnet, der zwar einerseits für sich besteht, in seiner Art, Form, Funktion und Bedeutung aber andererseits auf das jeweilige Ganze verweist, in Bezug auf den er erklärt bzw. verstanden werden muss. So nennt Hall die industrielle Produktion von Kommunikaten im Kapitalismus ein Moment in einem übergreifenden Kreisprozess und betont – gegen die Annahme vom abgetrennten Informationstransport – dass die Herstellung eines Kommunikats im Kapitalismus bereits auf die Distribution und auf seine Rezeption hin angelegt ist, und dass daraus dann wieder Wirklichkeit und gesellschaftliche Praxis entstehen, die auf die weitere Produktion von Kommunikaten zurückwirken. Das Besondere dieses Kreislaufs im Bereich der Medien im Vergleich zum Kreislauf materieller Waren ist nach Hall, dass es nicht um Gegenstände oder deren Konsum, sondern um Zeichen, deren Bedeutungen und diskursive Prozesse geht – und deshalb sind zum Verständnis dieser Prozesse über eine Berücksichtigung von Macht hinaus auch semiotische Überlegungen und die Regeln der Sprache wichtig, was die Analyse der Zirkulation von Kommunikaten und Bedeutungen zu einer vergleichsweise komplexen Angelegenheit macht.“¹⁰⁹

Hall geht zwar noch davon aus, dass die Rezipienten beim Interpretieren medialer Botschaften vor allem von ihrer Klassenzugehörigkeit beeinflusst sind, sein *Encoding/Decoding*-Modell bietet aber die Basis für eine Weiterentwicklung der Perspektive auf Decodierung von Populärkultur, z.B. in Form eines „Modell[s] von Medienrezeption als kommunikatives bzw. soziales Handeln, bei dem die Rezipierenden nicht nur Regeln ausführen, die an ihre soziale Position anknüpfen, sondern auch als kreative Akteurinnen und Akteure verstanden werden“¹¹⁰. Bezogen auf das Fernsehen setzt hier z.B. John Fiske Akzente in der Tradition der Cultural Studies. Den Fernsehzuschauer sieht Fiske zwar auch in gesellschaftliche Strukturen integriert und durch sie geprägt, betont aber, „daß die Ideologie- und Hegemonie-Theorien der Populärkultur bislang die Macht der Beschränkung überbewertet und die des Zuschauers unterbewertet haben“¹¹¹. Fiske geht davon aus, dass sowohl das Fernsehen als auch der*die Zuschauer*in

¹⁰⁷ Studierende der Gender Media Studies werden beispielsweise in dem Einführungswerk von Lünenborg und Maier darauf hingewiesen. Vgl. Margreth Lünenborg und Tanja Maier: *Gender Media Studies. Eine Einführung*, Konstanz/München 2013, S. 37.

¹⁰⁸ Friedrich Krotz: *Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität 2009*, S. 216.

¹⁰⁹ Friedrich Krotz: *Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität 2009*, S. 217.

¹¹⁰ Friedrich Krotz: *Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität 2009*, S. 217.

¹¹¹ John Fiske: *Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum*. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hgg. von Claus Pias et al., 2. Aufl., Stuttgart 2002, S. 235f.

nicht als einheitliche Kategorien existieren, sondern dass es „nur die Prozesse des Fernsehens [gebe] – die Verschiedenartigkeit der kulturellen Aktivitäten, die vor dem Bildschirm stattfinden“¹¹². Unter Anwendung seiner diskursiven Kompetenzen trägt der Zuschauer in einer textuellen Erfahrung, die Fiske mit der sozialen Erfahrung und der Subjektkonstitution parallelisiert, aktiv zur Sinnproduktion bei – in einem Fernsehprozess, der Bedeutung und Vergnügen hervorbringt¹¹³: „Textualität wird durch Sinnbildung und das Genießen realisiert und das zentrale Moment dieses Prozesses ist die unhintergehbare Intertextualität unserer Kultur [...]“¹¹⁴. Das Fernsehen selbst sieht Fiske als polysemantisch, da es in seiner Textualität von Segmentierung und syntagmatischen Lücken¹¹⁵, verschiedenen Formen der Intertextualität¹¹⁶, Serialität und semiotischer Demokratie¹¹⁷ sowie Heteroglossie¹¹⁸ geprägt ist.

Fiske definiert das Fernsehen zunächst als „visuelle und akustische Signifikanten, die potentielle Provokateure von Bedeutung und Vergnügen sind. Dieses Potential ist die Textualität, die jeweils unterschiedlich in den vielfältigen Momenten des Fernsehens mobilisiert wird.“¹¹⁹ In der vorliegenden Dissertation geht es weniger um die Mobilisierung spezifischer Lesarten durch bestimmte Zuschauergruppen. Es wird kein rezeptionsorientierter Ansatz verfolgt, der beispielsweise aus dem Mediennutzungsverhalten oder Studien zur Auseinandersetzung mit Medieninhalten ableitet, welche Bedeutungen Frauen gegenüber Männern oder jüngere gegenüber älteren Rezipierenden tatsächlich aktivieren, wie sie verschiedene Lesarten konkret gewichten oder welche Position sie beim Verstehensprozess einnehmen. Die Ansätze der Cultural Studies sind allerdings nicht nur in der Rezeptionsforschung, sondern auch in der werkorientierten Medienanalyse relevant. Im Fokus stehen hier die textuellen Bedeutungspotentiale, die in den untersuchten populärkulturellen Filmen und Fernsehserien angelegt sind sowie vor allem auch die semiotischen und ästhetischen Strategien, mit denen ein komplexes Feld verfügbarer Bedeutungen erzeugt wird. Damit sind die Ansätze auch für die vorliegende Arbeit fruchtbar, die danach fragt, wie und welche ambivalenten Bedeutungen in einem narrativen Spektrum von Geschlechterinszenierung und Technikutopie/-dystopie konstituiert werden und wie sich die untersuchten Werke hier zwischen den Polen von Reproduktion und Dekonstruktion traditioneller Geschlechterideologien verorten lassen.

¹¹² John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 235.

¹¹³ Vgl. John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 235ff.

¹¹⁴ John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 235.

¹¹⁵ Vgl. John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 242f.

¹¹⁶ Vgl. John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 243ff.

¹¹⁷ Vgl. John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 246ff.

¹¹⁸ Vgl. John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 249f.

¹¹⁹ John Fiske: Augenblicke des Fernsehens 2002, S. 235.

Wie bereits in der Einleitung ausführlicher erläutert, wird sich erweisen, dass die untersuchten fiktionalen Technikutopien nicht ausschließlich etablierte Geschlechterstereotypen reproduzieren, sie aber genauso wenig vollständig unterwandern, sondern dass sie mit unterschiedlichen Akzenten zwischen Affirmation und Subversion positioniert sind. Dieser erste Befund erweist sich angesichts der gerade erfolgten, kurzen Abhandlung als wenig überraschend, da Populärkultur untrennbar mit komplexen gesellschaftlichen Diskursen verbunden ist, auf diese reagiert und sie gleichzeitig selbst beeinflusst. Zentral für die vorliegende Arbeit ist deshalb die auf diesen Beobachtungen aufbauende Hauptthese, die ebenfalls im vorausgegangenen Eingangskapitel detailliert vorgestellt wurde und die deshalb an dieser Stelle nur in ihren Grundzügen erneut rekapituliert werden soll: Ich bin überzeugt, dass die massenmedialen Inhalten bereits in den frühen Theorien der Cultural Studies attestierte Polysemie dazu führt, dass Populärkultur durch semantische Widersprüchlichkeit, Ambivalenz und Simultaneität charakterisiert ist. Für den hier fokussierten Zusammenhang von Gender- und Technikdarstellung in extrapolierten Szenarien bedeutet das, dass die analysierten Werke auf der zuvor eröffneten Skala von Affirmation und Subversion nicht nur eine fixierbare, sondern in unterschiedlich starker Ausprägung multiple und oft sogar widersprüchliche Positionen gleichzeitig einnehmen. So geht es beispielsweise gar nicht primär darum, ob ein Werk Genderstereotypen einsetzt, sondern wie diese inszeniert, kombiniert und kontextualisiert sind, d.h. welche Repräsentationsstrukturen und -strategien ein Film oder eine Serie etabliert. Dabei konstatiere ich den Befund, dass es sich hier nicht nur um eine zufällige, optionale Begleiterscheinung, sondern um ein Potential handelt, das als grundsätzliches, funktionales Wesensmerkmal von Populärkultur im Allgemeinen identifiziert werden kann, und dass die Untersuchung dieser Mechanismen insbesondere für das Verhältnis von Genderkonzepten und Technikutopien/-dystopien wertvolle Erkenntnisse liefert. Ausschlaggebend hierfür ist das reflexive, transzendierende und extrapolierende Potential von Populärkultur, Utopie und Science Fiction und in der Konsequenz insbesondere von popkulturellen Technikutopien/-dystopien, von dem diese Arbeit ausgeht und das im Folgenden begründet wird.

3.6 Das reflexive Potential von Utopie und Populärkultur mit Bezug auf Jamesons Theorie zu Utopie und Massenkultur sowie De Lauretis' Konzept des *space off*

Das Bilderverbot, dem die Utopie nach Bloch und Adorno unterliegt, korrespondiert mit einem generellen Misstrauen gegenüber der Utopie der konkreten Vision im zeitgenössischen Diskurs: Das Streben nach politischer Veränderung mit dem Ziel einer idealen Gesellschaft wird unweigerlich mit einer Dynamik assoziiert, die letztlich in den Totalitarismus führen müsse, oder wird als unzureichende Reaktion auf die Komplexität der Wirklichkeit empfunden.¹²⁰ Den

¹²⁰ Levitas nennt in diesem Zusammenhang u.a. Friedrich von Hayek, Karl Popper, Hannah Arendt, Jacob Talmon, Isaiah Berlin, Ralf Dahrendorf, Judith Shklar und Leszek Kolakowski. (Vgl. Ruth Levitas: *Utopia as Method*. The

Hintergrund des durch anti-utopische Positionen bestimmten Klimas bilden die kollektive Erfahrung des Nationalsozialismus und des Holocausts, des Kalten Krieges, enttäuschte Hoffnungen in eine klassengerechtere Gesellschaft sowie ein übergreifender Kulturpessimismus.¹²¹ Levitas plädiert demgegenüber für eine offenere Definition von Utopie, die weniger deskriptiv als vielmehr analytisch ist: „This analytic rather than descriptive definition reveals the utopian aspects of forms of cultural expression rather than creating a binary separation between utopia/non-utopia. It allows that utopia may be fragmentary, fleeting, elusive. It mirrors an existential quest which is figured in literature, music, drama and art [...]“¹²² Levitas identifiziert drei Ebenen des Utopischen, den *archeological mode*, den *ontological mode* und den *architectural mode*.¹²³ Der *archaeological mode* spüre unterbewusste, verdrängte oder verlorene Fragmente aus verschiedenen Diskursen und Kontexten auf und refiguriere sie in der Aushandlung um eine bessere Gesellschaft.¹²⁴ Im Mittelpunkt des *ontological mode* stünden „subjects and agents of utopia, the selves interpellated within it, that utopia encourages or allows“¹²⁵. Der *architectural mode* sei dem literarischen Ausdruck der Utopie zuzuordnen, der die Imagination einer besseren Gesellschaft impliziert („the institutional design and delineation of the good society“¹²⁶). Dabei sei die Utopie jedoch nicht als statischer und tendenziös ideologisch-totalitär aufgeladener Reißbrentwurf zu verstehen. Stattdessen definiert Levitas die Utopie „as a method rather than a goal“¹²⁷ und betont ihren reflexiven Charakter: „Utopian thinking in this sense is not about devising and imposing a blueprint. Rather, it entails holistic thinking about the connections between economic, social, existential and ecological processes in an integrated way. We can then develop alternative possible scenarios for the future and open these up to public debate and democratic decision – insisting always on the provisionality, reflexivity and contingency of what we are able to imagine [...]“¹²⁸ Statt des von Bloch und Adorno propagierten Bilderverbots schließt Levitas auch die ästhetisch vermittelten Utopien in ihr Definitionsspektrum ein und gesteht ihnen einen zentralen Anteil am reflexiven Potential des Utopischen zu.¹²⁹

Das von Adorno verabscheute statische Bild einer Idealgesellschaft wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Gattungsentwicklung der literarischen Utopie zunehmend

Imaginary Reconstitution of Society, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 7.) Zu Dystopie und Anti-Utopie vgl. Kapitel 4.3.

¹²¹ Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. 7 und 15.

¹²² Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. 4.

¹²³ Vgl. Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. xvii-xviii.

¹²⁴ „The point of such archaeology is to lay the underpinning model of the good society open to scrutiny and to public critique.“ (Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. xvii.)

¹²⁵ Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. xvii.

¹²⁶ Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. xvii.

¹²⁷ Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. 18.

¹²⁸ Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. 18f.

¹²⁹ Vgl. Ruth Levitas: Utopia as Method 2013, S. 19.

radikal in Frage gestellt. Die neue Form der offenen, selbstreflexiven Utopie, die sich der Grenzen und Ambivalenzen der eigenen Gattung bewusst ist, wird vor allem durch die feministischen Utopien markiert, die vor dem Hintergrund der zweiten Welle der Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre und in diskursiver Auseinandersetzung mit ihr entstanden.¹³⁰ McKenna verbindet die feministische Perspektive auf die Utopie und eine Kritik an den statischen Idealentwürfen mit der Philosophie des Pragmatismus. Sowohl Feminismus als auch Pragmatismus setzten voraus, dass eine Veränderung der Wirklichkeit zum Positiven möglich ist, und sowohl Pragmatismus als auch Utopie beinhalten eine Auseinandersetzung mit der Zukunft „as a guide to understanding the past and forming the present“¹³¹. McKenna verortet ihr Utopieverständnis im Kontext des feministischen Diskurses und unterstreicht damit die Notwendigkeit der kritischen Reflexion von Geschlecht für die Vision einer besseren, gerechteren Gesellschaft.¹³² Auch ihr theoretischer Ansatz ist zudem ein Beispiel für ein Utopieverständnis, das der fest umrissenen Zielvorstellung, dem „dangerous dreaming of perfection“¹³³, ein prozessuales Utopiekonzept gegenüberstellt, „the process model of utopia as a pragmatist and feminist model“¹³⁴.

Um eine Verbindung und eine Nähe zur Populärkultur sichtbar zu machen, kehren wir nun noch einmal zu Adornos Vorstellung von der Utopie zurück. Thurner fasst die Komplexität von Adornos Vorstellung des Utopischen in einer pointierten Darstellung zusammen, die nicht nur der komplexen Ambiguität seiner Theorie gerecht wird, sondern auch bereits indiziert, inwiefern Adornos Utopieverständnis eine zentrale Prämisse für die vorliegenden Überlegungen bildet:

„Utopie ist nicht mehr als konkretes Ganzes oder als dessen fest umrissenes Programm zu denken, sondern als in der Gänze nicht Darstellbares, nur noch Partikulares, als utopische Elemente oder Augenblicke. Der Konstruktion der Utopie geht nun eine Dekonstruktion oder eine Demontage voraus; indem das Gegebene in seine Elemente zerlegt wird, um es dann auf andere Weise wieder zusammenzufügen, leuchtet das Utopische als das ‚Andere‘, als ‚Reversbild von Sehnsucht‘¹³⁵ wortlos hervor. Der Vorgang des modellhaften Entwerfens wird abgelöst von jenem des Komponierens, des Konfigurierens.“¹³⁶

¹³⁰ Vgl. zur feministischen Utopie Kapitel 4.2.

¹³¹ Erin McKenna: *The Task of Utopia. A Pragmatist and Feminist Perspective*, Lanham/Boulder/New York/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers 2001, S. 5

¹³² Zu Grunde gelegt wird „the belief that the subordination of women is wrong, that the absence of women’s perspectives distorts and limits traditional social and political theory, and that addressing male bias in both theory and practice will result in a society more inclusive of diversity.“ (Erin McKenna: *The Task of Utopia* 2001, S. 4.)

¹³³ Erin McKenna: *The Task of Utopia* 2001, S. 5.

¹³⁴ Erin McKenna: *The Task of Utopia* 2001, S. 4.

¹³⁵ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 161.

¹³⁶ Christina Thurner: *Der andere Ort des Erzählens* 2003, S. 24. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 384.

Adorno konstatiert, Objekt der Kunst sei „das von ihr hervorgebrachte Gebilde, das die Elemente der empirischen Realität ebenso in sich enthält wie versetzt, auflöst, nach seinem eigenen Gesetz rekonstruiert.“¹³⁷ Adorno, der scharfe Kritiker der Mainstreamkultur, setzt mit seinen unvereinbar scheinenden Zuschreibungen und Forderungen an die Utopie einen Anspruch voraus, der aus der heutigen Perspektive gerade durch die von ihm als mit dem ideologischen und kapitalistischen Apparat verschworen erachtete zeitgenössische Populärkultur plötzlich einlösbar erscheint. Adorno, der Dissonanz als „Signum aller Moderne“¹³⁸ definiert, kritisiert vehement geschlossene Darstellungen, die ein intaktes Ganzes suggerieren oder in Aussicht stellen¹³⁹, er fordert die kritische Negation und kann doch nicht gänzlich von Spuren des Positiven lassen, er plädiert für den offenen Horizont von Diskursivität und Kunst als Projektionsfläche für eine kritische Reflexion der Gegenwart. Dieses komplexe Anforderungsgefüge an die Utopie, die herrschende Normen und ideologische Vorstellungen, auch und im Besonderen Geschlechterkonzepte, reflektiert, bildet das Fundament der vorliegenden Untersuchungen. Im Gegensatz zu Adorno gehe ich allerdings davon aus, dass die gegenwärtige Massen- oder Populärkultur nicht nur prädestiniert ist, diese Reflexion zu leisten, sondern dass eine Untersuchung von spezifisch technikutopischen bzw. -dystopischen Beispielwerken wertvolle Erkenntnisse über Geschlechterrepräsentationen liefert. Dazu ist ein abschließender Blick auf Jamesons Ausführungen zu Utopie und Massenkultur sinnvoll. Nach Jameson artikuliert die Massen- bzw. Populärkultur¹⁴⁰ soziale Konflikte und bietet eine Projektionsfläche für kollektive Ängste und Hoffnungen, gleichzeitig ist sie geprägt von einem dialektischen Wirkungsprinzip von Ideologie¹⁴¹ und Utopie¹⁴², wobei das ideologische Moment der Massenkultur

¹³⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 384.

¹³⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 29.

¹³⁹ Adorno konstatiert in Bezug auf die Kunst: „Das in ihr Erscheinende ist nicht länger Ideal und Harmonie; ihr Lösendes hat einzig noch im Widerspruchsvollen und Dissonanten eine Stätte.“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* 1970, S. 130.)

¹⁴⁰ Grundlage für Jamesons Betrachtungen über Massenkultur bildet seine Kritik an der scharfen Trennung zwischen hoher, autonomer Kunst und ‚niedriger‘, von Konsuminteressen geleiteter Massenkultur, die von Adorno und Horkheimer bzw. der Frankfurter Schule gezogen wird. Jameson verwirft die Konzepte der Frankfurter Schule nicht vollständig, kritisiert aber den als wesenhaft konstruierten Dualismus zwischen autonomer hoher und populärer niedriger Kunst, der den Gesetzmäßigkeiten der Historizität und dem stetigen kulturellen Wandel künstlerischer Formen nicht standhalten könne. Stattdessen werde dieses binäre Bewertungssystem zunehmend ersetzt durch „a genuinely historical and dialectical approach to these phenomena. Such an approach demands that we read high and mass culture as objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms of the fission of aesthetic production under late capitalism.“ (Frederic Jameson: *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Social Text*, Nr. 1, Winter 1979, S. 133.)

¹⁴¹ In seiner Auseinandersetzung mit dem marxistischen Ideologieverständnis definiert Jameson Ideologie nicht als konkrete Verfälschung von Inhalten, sondern als steuerndes diskursives Prinzip, das subversive Impulse relativiert und normative Grenzen und Verhältnisse bereits auf epistemologischer und theoretischer Ebene affirmiert und reproduziert. Unter Ideologie seien folglich Strategien diskursiver Begrenzungen zu verstehen als „structural limitation and ideological closure“. (Frederic Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press 1981, S. 52.)

¹⁴² Jamesons weiter Utopiebegriff steht in der Tradition Blochs, nach der sich das Utopische in verschiedenen kulturellen Phänomenen, Produkten und Praktiken manifestieren kann.

dazu tendiert, die soziale Ordnung in ihren existierenden Normen zu legitimieren, das utopische Moment hingegen, sie zu transzendieren. Zwar seien in Massenkultur und -medien Mechanismen der Manipulation wirksam, diese befänden sich aber in einem komplexen Wirkungsgefüge mit fundamental-existenziellen kollektiven Ängsten, Phantasien und Sehnsüchten, die das zu kanalisierende und relativierende Rohmaterial von manipulativen, verdrängenden oder unterdrückenden Praktiken sind¹⁴³:

„To rewrite the concept of a management of desire in social terms now allows us to think repression and wish-fulfillment together within the unity of a single mechanism, which gives and takes alike in a kind of psychic compromise or horse-trading, which strategically arouses fantasy content within careful symbolic containment structures which defuse it, gratifying intolerable, unrealizable, properly imperishable desires only to the degree to which they can again be laid to rest. This model seems to me to permit a far more adequate account of the mechanisms of manipulation, diversion, degradation, which are undeniably at work in mass culture and in the media. In particular it allows us to grasp mass culture not as empty distraction or ‚mere‘ false consciousness, but rather as a transformational work on social and political anxieties and fantasies which must then have some effective presence in the mass cultural text in order subsequently to be ‚managed‘ or repressed.“¹⁴⁴

Der negativen Sichtweise der Massenkultur als manipulierender Ideologieapparat, der sozial konstruierte und historisch konkretisierte Bedingungen naturalisiert und stabilisiert, muss laut Jameson in dialektischer Perspektive auch ihre positiv konnotierte Funktion eines „Utopian or transcendent potential“¹⁴⁵ gegenübergestellt werden, das innerhalb jedes massenkulturellen Produkts unabhängig seines Qualitätsanspruchs stets simultan wirksam ist, indem es soziale und ideologische Ordnungsstrukturen transzendiert und dadurch in Frage stellt:

„[T]he works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about to be so manipulated. [...] Our proposition about the drawing power of the works of mass culture has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression; we will now suggest that anxiety and hope are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even if their function lies in the legitimation of the existing order – or some worse one – cannot do their job without deflecting in the latter's service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of the collectivity, to which they can therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice. We therefore need a method capable of doing justice to both the ideological and the Utopian or transcendent functions of mass culture simultaneously.“¹⁴⁶

¹⁴³ Als Prämisse für Jamesons Verständnis von Massenkultur fungieren Freuds Konzept von Kunst als symbolische Befriedigung unterdrückten Begehrens und Hollands darauf basierendes Modell, das Kunst bestimmt sieht durch „incompatible features of aesthetic gratification - on the one hand, its wish-fulfilling function, but on the other the necessity that its symbolic structure protect the psyche against the frightening and potentially damaging eruption of powerful archaic desires and wish-material –“ und die „conception of the vocation of the work of art to manage this raw material of the drives and the archaic wish or fantasy material“. (Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture 1979, S. 141. Vgl. auch Norman Holland: The Dynamics of Literary Response, New York: Oxford University Press 1968.)

¹⁴⁴ Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture 1979, S. 141.

¹⁴⁵ Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture 1979, S. 144.

¹⁴⁶ Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture 1979, S. 144. Jameson untersucht zur exemplarischen Anwendung seiner These die beiden Filme *Jaws* (USA 1975, Regie: Steven Spielberg, dt.: *Der weiße Hai*) und *The Godfather* (USA 1972, Regie: Francis Ford Coppola, dt.: *Der Pate*).

Auch Jameson schreibt der Massenkultur folglich ein reflexives Potential zu, das mit einer transzendenten Reflexivität des Utopischen korrespondiert und auf dialektischen Ambivalenzen basiert.¹⁴⁷ Damit steht er eigentlich im Widerspruch zu Adorno, dessen Verständnis von Kulturindustrie er um ein positives, sogar ideologiekritisches Potential erweitert – und stützt doch vielmehr die hier angestellte Argumentation, dass Adornos Konzept des Utopischen sich gerade in der Massen- bzw. Populärkultur erfüllen kann.

Die hier untersuchten Werke entwerfen zwar allesamt spezifische Szenarien und Weltvorstellungen und setzen diese in Form von Filmen und Fernsehserien sogar im unmittelbarsten Wortsinne ins Bild, malen also mögliche Varianten unserer Welt aus und widersprechen somit dem von Bloch und Adorno geforderten Bilderverbot. Gerade die Populärkultur, die durchaus nach Profitinteressen komponiert, auf den Massengeschmack ausgerichtet und von herrschenden Ideologien geprägt wird, ist jedoch weit davon entfernt, eine geschlossene Ganzheit und eindimensionale Bedeutung zu präsentieren. Vielmehr konstituiert sie ein komplexes Feld von Bedeutungen und potentiellen Lesarten, das gerade durch Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten Leerstellen eröffnet, in denen auf verschiedenen Ebenen jeweils andere Akzente gesetzt werden können und sogar sowohl Mechanismen der ideologiekonformen Stereotypisierung als auch Strategien der Subversion simultan wirken können. Der durch die Cultural Studies geförderte Trend, Populärkultur als ernstzunehmenden wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand zu begreifen und in ihrer spezifischen Komplexität ernst zu nehmen, setzte sich fort und veränderte den Forschungsdiskurs nachhaltig. So erschienen in den letzten Jahrzehnten immer mehr Beiträge, die sich mit diversen popkulturellen Phänomenen und ihrer Rolle für die Produktion kultureller Bedeutungen befassen, seit der Jahrtausendwende spielen neben etablierten Gegenständen wie Film oder Zeitschriftenkultur vor allem auch die sozialen und digitalen Medien und die Fernsehserien eine immer größere Rolle.¹⁴⁸ Unbestritten wird von einem kulturprägenden Zusammenhang medialer Repräsentationen und gesellschaftlicher Mentalitäten ausgegangen.¹⁴⁹ Koch schreibt im Rahmen seiner Überlegun-

¹⁴⁷ Jameson sieht sowohl das hohe, autonome Kunstwerk als auch die Massenkultur als durch dieses dialektische Wirkungsprinzip bestimmt an.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu z.B. Andreas Hepp und Rainer Winter (Hgg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997; Ulla Wischermann und Tanja Thomas (Hgg.): Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008; Jörg Ahrens, Michael Cuntz, Lars Koch, Marcus Krause und Philipp Schulte (Hgg.): The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien, Wiesbaden: Springer VS 2014; Dean J. DeFino: The HBO Effect, New York/London u.a.: Bloomsbury Academic 2014; Marcus S. Kleiner/Michael Rappe (Hgg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Berlin: LIT Verlag 2012 sowie Wiebke Ohlendorf, André Reichart und Gunnar Schmidtchen (Hgg.): Wissenschaft meets Pop. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Populärkultur, Bielefeld: transcript 2015.

¹⁴⁹ Bereits Siegfried Kracauer trifft in *Von Caligari zu Hitler* die Beobachtung, dass Filme Aufschluss über die unterbewusste, psychische Disposition geben, da sie sowohl kollektiv produziert werden als auch an die kollektive breite Masse gerichtet sind und deshalb unweigerlich kulturelle Mentalitäten spiegeln. (Vgl. Siegfried Kracauer:

gen zu der Fernsehserie *The Wire* von der „Einsicht, dass fiktionale Erzählungen gesellschaftlich wirksame Vorstellungsinhalte produzieren [...]. Populärkultur formuliert kulturelle Skripte, die präpolitische Vorstellungsmuster organisieren und emotional gesättigte Rollenmuster kommunizieren“¹⁵⁰. Ahrens spricht der Populärkultur, ebenfalls bei einer Untersuchung von *The Wire* im selben Band, die Rolle von „Imaginationsräumen“ zu, „[d]iese übersetzen soziale Komplexität und Abstraktion in Visualisierungen und Narrationen der Vergesellschaftung“¹⁵¹. Von großer Bedeutung sind außerdem die dynamischen Wechselwirkungen zwischen populärkultureller Repräsentation bzw. Konstruktion von Geschlecht und soziokulturellen Geschlechtervorstellungen, die bereits in Kapitel 2.3.7 ausführlicher beleuchtet wurden.

Der polysemantische und facettenreiche Charakter von Populärkultur macht ihre Erzeugnisse für eine Genderanalyse folglich besonders attraktiv, da eine Erzählung auf mehreren Ebenen wirken und beispielsweise normkonforme Geschlechterideologie mit Elementen konfrontieren kann, die diese scheinbar aufgerufene Ordnung irritieren. Andererseits kann vordergründige Rebellion gegen Geschlechterstereotypen auch lediglich eine Fassade für traditionelle Muster sein, die Geschlechterdichotomien und sexuelle Differenz sowie entsprechende symbolische Zuschreibungen perpetuieren. Auch wenn die postmodernen Mythen der Populärkultur uns ganze Welten neu erzählen und differenziert ausmalen, produzieren sie meist keineswegs eindimensionale und eindeutige Illusionen, sondern sind in ihrer Sinnkonstruktion komplex und widersprüchlich. Dabei erfolgen Zuschreibungen von Bedeutungen keineswegs willkürlich und bilden keinen äußeren Akt des ‚Hineininterpretierens‘, sondern der semantische Horizont, der in der Rezeption aktiviert und durch Analyse offengelegt wird, wird durch den Medientext selbst motiviert: „Ein mehrdeutiger Text [hat] [...] mehrere, strukturell-systematisch verschiedene Bedeutungen [...]“. Der gleichen Textoberfläche sind also verschiedene Interpretationen zuordnenbar, die alle Aspekte der semantischen Organisation des Textes betreffen können. [...].“¹⁵²

Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: Ders.: Schriften, Bd. 2, hg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.)

¹⁵⁰ Lars Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel. Wie *The Wire* die Gesellschaft vorstellt. In: *The Wire*. Analysen zur Kulturdiagnostik, hgg. von Jörn Ahrens, Michael Cuntz, Lars Koch, Marcus Krause und Philipp Schulte, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 24. Koch verweist an dieser Stelle auch auf Luhmann: Mediale Repräsentationen von sozialen Systemen generieren ein Bild ihrer selbst sowie „Selbstbeschreibungen der Gesellschaft“ (ebd. S. 24), die „imaginäre Konstruktionen der Einheit des Systems“ produzieren und zu der Praxis führen, „in der Gesellschaft zwar nicht mit der Gesellschaft, aber über die Gesellschaft zu kommunizieren“. (Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 867. Vgl. Lars Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel 2014, S. 24.)

¹⁵¹ Jörg Ahrens: Authentifizierung der Fiktion. *The Wire* und die Möglichkeit einer Erfahrung von Gesellschaft. In: *The Wire*. Analysen zur Kulturdiagnostik, hgg. von Jörn Ahrens, Michael Cuntz, Lars Koch, Marcus Krause und Philipp Schulte, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 126. Vgl. auch: Ebd.: Kultur und die Bereitstellung von Imaginationsräumen. In: Ders.: Wie aus Wildnis Gesellschaft wird. Kulturelle Selbstverständigung und populäre Kultur am Beispiel von John Fords Film *The Man Who Shot Liberty Valence*, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 267-296.

¹⁵² Hans J. Wulff: Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S. 44.

Jedem „Element des Textes [können] verschiedene Schichten von Bedeutung zugeordnet“¹⁵³ sein. Lemm und Benji beschreiben auf sozialer Ebene das problematische Verhältnis von „conscious and unconscious stereotyping“¹⁵⁴, d.h. dass es möglich ist, sich bewusst von Geschlechterstereotypen abgrenzen zu wollen und diese dennoch unbewusst zu reproduzieren. Dieser Ansatz ist insofern auf Texte und mediale Narrative übertragbar, als sich stereotypisierende Tendenzen auf unterschiedlichen Ebenen konstituieren können – was aber gleichermaßen für subversive Momente gilt, die diskursive Grenzen von Geschlecht überschreiten oder verschieben.

Teresa de Lauretis bezeichnet in ihrem Text *Die Technologie des Geschlechts* die Orte, an denen die unserem Diskurs inhärente sexuelle Differenz überschritten werden kann, als *space-off*. Die Überschreitung der durch die binäre Geschlechterordnung definierten Grenzen,

„[d]ie Bewegung mit und gegen die ideologische Repräsentation des Geschlechts [...] ist eine Bewegung vorwärts und rückwärts zwischen der Repräsentation des Geschlechts (in seinem männlich ausgerichteten Begriffsrahmen) und dem, was diese Repräsentation auslässt, oder pointierter: was sie unrepräsentierbar macht. Es ist eine Bewegung zwischen dem (repräsentierten) diskursiven Raum der Positionen, die der hegemoniale Diskurs zugänglich macht, und dem *space-off*, dem Anderswo dieser Diskurse: Diese anderen Räume sind sowohl diskursiv wie sozial. [...] Diese beiden Arten von Raum stehen weder im Gegensatz zueinander, noch gehören sie zu derselben Bedeutungskette, sondern sie existieren nebeneinander zeitgleich und stehen im Widerspruch zueinander. Die Bewegung zwischen ihnen ist daher keine dialektische, integrative oder kombinatorische oder eine der *différance*, sondern ist die Spannung von Widersprüchlichkeit, Vielheit und Heteronomie.“¹⁵⁵

Auch wenn de Lauretis bemerkt, dass es sich, obwohl „in Meta-Erzählungen, filmischen und anderen, beide Arten von Raum versöhnt und zusammengeschlossen werden, [...] um getrennte heteronome Räume handelt“ und „[b]eide Räume gleichzeitig zu besetzen bedeutet [...], in einem Widerspruch zu leben“¹⁵⁶, vertrete ich die Ansicht, dass Populärkultur einerseits nicht nur eine oberflächliche Versöhnung über tiefe Gräben der Differenzkategorien hinweg leistet, die den Gesetzen der Ideologie und des konsumierenden Massengeschmacks folgt, dass sie andererseits auch nicht lediglich auf das Abwesende jenseits des Diskurses als Unrepräsentierbares verweist. Ich möchte zeigen, dass Populärkultur vielmehr innerhalb ihrer Repräsentation und mit den Mitteln des Diskurses zwischen Klischees und Subversion Widersprüche inszeniert und dadurch Brüche erzeugt, die, obwohl sie den Diskursrahmen nicht verlassen, doch reflektierend über ihn hinausweisen. Es ist folglich unerlässlich, populärkulturelle Erzeugnisse wie jede Form diskursiver Äußerung kritisch zu hinterfragen und gleichzeitig den

¹⁵³ Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen* 1999, S. 44.

¹⁵⁴ Kristi Lemm und Mahzarin R. Banaji: *Unconscious attitudes and beliefs about women and men*. In: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht. Perceiving and Performing Gender*, hg. von Ursula Pasero und Friederike Braun, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 225.

¹⁵⁵ Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts*. In: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, hg. von Elvira Scheich, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 89.

¹⁵⁶ Teresa de Lauretis: *Die Technologie des Geschlechts* 1996, S. 89.

Blick für ihre Potentiale, Neues zu schaffen und Grenzen althergebrachter Kategorien und Marginalisierungen zu überwinden, zu schärfen. So diagnostiziert de Lauretis, die essenzielle Problematik des Feminismus sei, dass alle Theorien, auch jegliche Form feministischer Theoriebildung,

„auf männlichen Erzählungen über das Geschlecht [...] aufbauen und an den heterosexuellen Vertrag gebunden sind; Erzählungen, die ständig darauf hinauslaufen, sich in den feministischen Theorien zu reproduzieren. *Sie tendieren dazu* und sie werden es weiterhin, solange man sich nicht dauernd deswegen wehrt, ihren Sog nicht für verdächtig hält. Dies ist der Grund, weshalb die Kritik jedes Diskurses, der sich mit dem Geschlecht befaßt, einschließlich derjenigen, die als feministisch produziert oder angeboten werden, weiterhin einen lebenswichtigen Teil des Feminismus darstellt, ebenso wie die fortwährende Anstrengung, neue Diskursräume zu schaffen, die kulturellen Erzählungen neu zu schreiben und die Begrifflichkeiten einer neuen Perspektive zu definieren – eines Blicks von ‚anderswo‘. Wenn diese Sichtweise nirgends auffindbar ist, [...] dann nicht, weil es uns – Feministinnen, Frauen – nicht schon gelungen wäre, sie zu schaffen. Vielmehr heißt das, daß das, was wir erschaffen haben, nicht als Repräsentation erkennbar ist. Denn dieses ‚Anderswo‘ ist nicht eine mythische ferne Vergangenheit oder eine utopische Zukunftsgeschichte: Es ist das Anderswo des Diskurses hier und jetzt, es sind die blinden Flecken oder Freiräume seiner Repräsentationen.“¹⁵⁷

Hier möchte ich korrigierend ergänzen: Selbstverständlich finden sich die „Randzonen des hegemonialen Diskurses“ überall, „soziale Räume, die in die Zwischenräume der Institutionen und in die Spalten und Risse der Macht-Wissens-Apparate eingelassen sind“.¹⁵⁸ Man muss nicht von der Zukunft erzählen, damit „die Voraussetzungen einer anderen Konstruktion des Geschlechts erstellt werden“¹⁵⁹ können. Aber es stellt sich die Frage, ob die ‚utopischen (bzw. dystopischen) Zukunftsgeschichten‘ nicht besonders prädestiniert dafür sind, nicht nur die Grenzen des uns alltäglich Bekannten zu überschreiten, sondern auch tradierte Genderkonzepte und -grenzen zu überwinden, und wie gegenüber dem hegemonialen Diskurs affirmative und subversive Tendenzen hier funktionieren und spezifisch inszeniert sein können. Die vorliegenden Untersuchungen erfolgen außerdem unter der Prämisse, dass dieses transzendierende Potential des Utopischen sowie auch das extrapolierende Moment der Science Fiction sich in einem Resonanzverhältnis mit der Reflexivität der Populärkultur befinden. Popkulturelle Narrative wie Film oder Fernsehserie erscheinen besonders prädestiniert dafür, aus technikutopischen bzw. -dystopischen Narrativen vielfältige Bedeutungskomplexe und Deutungsmuster zu entfalten. Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen folglich die spezifischen Bedeutungen und Codierungen von Geschlecht, die technikutopische und -dystopische Narrative generieren.

Die Fallstudien in Kapitel 6 werden die These illustrieren, dass populärkulturelle Erzählungen von Technikutopien und –dystopien Geschlechterstereotype nicht gänzlich auflösen, aber auf jeweils spezifische Weise, in unterschiedlichem Ausmaß und mit verschiedenen Setzungen

¹⁵⁷ Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 87. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁸ Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 88.

¹⁵⁹ Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts 1996, S. 88.

reflektieren, was zu Rekombinationen mit innovativen Akzenten führen kann. Die Repräsentation von Geschlecht erfolgt unter Bezugnahme auf das technische Novum in einem Prozess der Reproduktion von Stereotypen und ihrer (partiellen) Dekonstruktion.

3.7 Heterotopie und der Raum des Anderen bei Foucault mit Bezug zur feministischen Raumtheorie nach Rose

Im vorangegangenen Teil der Untersuchung wurde begründet, warum die ästhetische Form des Populärkulturellen das Wesen der Utopie nicht verrät, sondern ihm durch seine charakteristischen Eigenschaften Raum zur Entfaltung bietet, und inwiefern populärkulturelle Technikutopien/-dystopien sich folglich als besonders fruchtbar für die Analyse von Geschlechterrepräsentationen und -konstruktionen erweisen. Die Komplexität der angesprochenen Diskurse und ihrer Relationen sowie die Definition der Utopie als Raum zumindest fiktional möglicher Alternativen erfordern es, zum Abschluss dieses Kapitels das terminologische Repertoire noch um den Begriff der Heterotopie zu erweitern, ihn in Abgrenzung zur Utopie zu bestimmen und zu prüfen, ob auch er in dem hier eröffneten Untersuchungshorizont ein geeignetes Instrument darstellt.

Den Begriff der Heterotopie prägte Michel Foucault und bezeichnet in seinem Ende 1966 ausgestrahlten Radiovortrag *Die Heterotopien* damit „Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen.“¹⁶⁰ Im Gegensatz zu „Utopien, [...] die tatsächlich keinen Ort haben“¹⁶¹, sind Heterotopien nach Foucault die „vollkommen anderen Räume“¹⁶² im Sinne von „Gegenräumen, [...] lokalisierten Utopien“¹⁶³, als Beispiele gelten Gärten, Friedhöfe, Theater, Kino, Psychiatrien, Bordelle, Gefängnisse, Museen und Bibliotheken.¹⁶⁴ Die Erschaffung von heterotopischen Räumen sei eine Konstante aller Gesellschaften, dabei unterliegt ihre spezifische Ausformung einer historischen Wandelbarkeit.¹⁶⁵ So sieht Foucault die bis ins 19. Jahrhundert üblichen ‚Krisenheterotopien‘¹⁶⁶ zunehmend abgelöst durch ‚Abweichungsheterotopien‘: „Das heißt, die Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben, sind eher für Menschen gedacht, die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten.“¹⁶⁷ Während Foucault die Krisenheterotopien als „biologische Heterotopien“ definiert und darunter physische Krisen-, Ausnahme- und Übergangssituationen, z.B.

¹⁶⁰ Michel Foucault: Die Heterotopien. In: Die Heterotopien. *Les hétérotopies*. Der utopische Körper. *Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff und mit einem Nachwort von Daniel Defert, Berlin: Suhrkamp Verlag 2005, S. 10.

¹⁶¹ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 11.

¹⁶² Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 11.

¹⁶³ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 11, 14 und 16.

¹⁶⁵ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 13.

¹⁶⁶ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 12.

¹⁶⁷ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 12.

„spezielle Häuser für Jugendliche in der Pubertät, für Frauen während der Regelblutung oder auch für Frauen während der Niederkunft“ fasst, nennt er bei den Abweichungsheterotopien Sanatorien, psychiatrische Anstalten und Gefängnisse.¹⁶⁸ Es fällt auf, dass v.a. die zuletzt genannten Orte stark geschlechtlich markiert sind, da sie im Fall der Krisenheterotopien mit der Entwicklung oder dem Ausdruck biologischer und sozialer Geschlechtsidentität zu tun haben und im Falle der Abweichungsheterotopien Orte der Ausschließung, Marginalisierung und Sanktionierung darstellen, die bei einer Verletzung geltender Normen der jeweiligen Zeit, d.h. auch der Geschlechternormen, besetzt werden (müssen).

Im Unterschied zu Utopien, die ideale Nicht-Orte sind und dadurch die Erfahrung von Alterität ermöglichen, sind Heterotopien ‚andere Orte‘, indem sie „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind“¹⁶⁹. Foucault führt als charakteristisches Kriterium an, „dass Heterotopien stets ein System der Öffnung und Schließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert“¹⁷⁰ und das oftmals durch paradoxe Verhältnisse von Offenheit, Geschlossenheit und Ritualen des Betretens geprägt ist: „Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt.“¹⁷¹ Diese Ambivalenz des Heterotopiebegriffs, sein Oszillieren zwischen dem Illusionären und dem Realen, spiegelt sich auch im Wesen der Heterotopien wider, das Foucault als ein zweifaches beschreibt: „Sie stellen andere Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“¹⁷² Obwohl Heterotopien demnach real lokalisierbar sind, lässt sich ihnen ein ‚Mehr-als-Reales‘ nicht absprechen, da sie mehr sind, als ihre Verortung und die Summe der ihnen integrierten räumlichen Relationen. Indem sie eine Entfaltungsfläche für Illusionen bieten, Alltagsräume hinterfragen und diese dadurch zugleich transzendieren, bilden sie eine Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Utopie, ohne mit einem der beiden völlig deckungsgleich zu sein. Lassen sich aber nun Mediendiskurse und mediale Repräsentationen im Allgemeinen und utopische Fiktionen im Besonderen als Heterotopien lesen und unter Rückgriff auf diesen Terminus deuten?

Volker Roloff thematisiert in seinen Überlegungen zur topologischen Betrachtung des Werks von Marcel Proust auch die Heterotopien, die für ihn „historisch, geographisch und gesellschaftlich fixierbare Orte und gleichwohl imaginäre, mythische, intermediale Spielräume des

¹⁶⁸ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 12.

¹⁶⁹ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 14.

¹⁷⁰ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 18.

¹⁷¹ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 18.

¹⁷² Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 19f.

Begehrens“¹⁷³ sind. Roloffs Definition erscheint problematisch, da seine Definition im Hinblick auf Foucaults Vorlage nicht präzise differenziert und unterschiedliche Qualitäten von diskursivem und realem Raum keine Berücksichtigung finden.¹⁷⁴ Diese Differenzierung muss aber vor einer spezifischen Anwendung des Begriffs getroffen werden, da Foucault selbst nicht konsistent beschreibt und unterschiedlich kontextualisiert. Kurz vor dem Radiovortrag *Die Heterotopien* im Spätjahr 1966, der als Vorlage für den 1967 veröffentlichten und viel rezipierten Text *Andere Räume* diente, führte Foucault den Begriff der Heterotopie bereits im Vorwort seines im französischen Original ebenfalls 1966 erschienenen Werks *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* ein. Er zitiert die fiktive, chinesische Enzyklopädie des Autors Jorge Luis Borges, die eine disparate Aufzählung von Tieren liefert.¹⁷⁵ Anders als in seiner späteren Definition deutet er die Heterotopie hier nicht als räumliche Verortung, sondern als diskursive Kategorie: „a discursive/linguistic site in contrast to, in the first instance, an examination of actual extra-discursive locations.“¹⁷⁶ Borsò hat entscheidend dazu beigetragen, Foucaults frühes Konzept der Heterotopie für den literaturtheoretischen Diskurs nutzbar zu machen. Laut Borsò produziere die Heterogenität von Borges' chinesischer Enzyklopädie „nicht etwa die Begegnung mit dem Anderen, dem Udenkbaren, einer anderen Kultur, sondern sie provoziert die Verunsicherung der Sprache und ihrer epistemologischen Grundsätze.“¹⁷⁷ Während die Utopien Trost versprechen „in einem wunderbaren und glatten Raum“¹⁷⁸, seien Heterotopien „beunruhigende Kraft der Literatur: [...] Die Heterotopien greifen heimlich die Prämissen des Sprachsystems an und verhindern, dass syntaktische und syntagmatische Bezüge der Sprache – ob im Sinne des Monologs oder des Polylogs – als metaphysisches Apriori eines grundlegenden Syntagmas fungieren, nämlich des Syntagmas, das

¹⁷³ Volker Roloff: Intermediale Spielräume, Heterotopien und Figuren des Begehrens in der *Recherche*. In: Marcel Proust. Orte und Räume. Elfte Publikation der Marcel-Proust-Gesellschaft, hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann, Frankfurt am Main: Insel 2003, S. 109.

¹⁷⁴ Gehe es doch Foucault „gerade darum, sowohl im Bereich der ‚historisch, geographisch und gesellschaftlich fixierbaren Orte‘, als auch im Bereich der Diskurse eine alternative Ordnung zu markieren, die sich im ersten Fall als *Anderer Raum*, und im zweiten eben als interdiskursive Schnittstelle beschreiben lässt.“ (Urs Urban: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 101.)

¹⁷⁵ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015, S. 17f. [Orig.: *Les mots et les choses*, Paris: Editions Gallimard 1966.]

¹⁷⁶ Benjamin Genocchio: *Heterotopia and its Limits*. In: *Transition. Discourse on Architecture*, Nr. 41, 1993, S. 37. Genocchio kommt die Bedeutung zu, als erster Autor den Begriff der Heterotopie nicht nur im Kontext einer späteren Anwendung auf einen bestimmten Untersuchungsgegenstand erläutert, sondern seine unterschiedliche Definition und seine Bedeutung in Foucaults Werk auch im Hinblick auf inhärente Widersprüche systematisch untersucht zu haben. (Vgl. Urs Urban: *Der Raum des Anderen und Andere Räume* 2007, S. 99.)

¹⁷⁷ Vittoria Borsò: *Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?* In: Vittoria Borsò. *Das Andere denken, schreiben, sehen. Schriften zur romanistischen Kulturwissenschaft*, hgg. von Heike Brohm, Vera Elisabeth Gerling, Björn Goldammer und Beatrice Schuchardt, Bielefeld: transcript 2008, S. 67. Vgl. auch Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* 2015, S. 18ff.

¹⁷⁸ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* 2015, S. 20.

Dinge und Sprache verbindet und zusammenhält.“¹⁷⁹ Nach diesem Verständnis stellen Heterotopien die semiotische und syntaktische Ordnung der Sprache selbst in Frage und erschüttern den Diskurs in seinen Grundfesten.

Obwohl in der Forschung vor allem Foucaults spätere Definition von Heterotopien als real lokalisierten Orten mit dem Begriff assoziiert ist, sieht Genocchio in der ausschließlich räumlichen Auffassung das eigentliche Wesen der Heterotopie im Grunde unterlaufen.¹⁸⁰ Seine Argumentation weist auf die Widersprüchlichkeit hin, dass Heterotopien einerseits Räume des radikal Anderen, des Unvereinbaren, sein sollen, die sich von der Ordnung der übrigen Gesellschafts- und Kulturräume klar abgrenzen, dass dieser zentrale Ausdruck von Alterität aber andererseits dadurch relativiert wird, dass sie geographisch verortet, benannt, besetzt und damit in die topologische Ordnung integriert werden, und dass in einer von Heterogenität geprägten Kultur jeder Ort in Relation zu einem weiteren als Repräsentation des Anderen gewertet werden kann.¹⁸¹ Hetherington konstatiert, Genocchio verwerfe das Konzept der Heterotopie nicht ganz, verschiebe den Fokus aber von einer realen Raumontologie auf die Definition von Heterotopie als Idee von Raum, die sich etablierten Konzepten widersetzt: „as an idea about space rather than an actual place; an idea, or perhaps a practice, that challenges the functional ordering of space while refusing to become part of that order, even in difference.“¹⁸² Hetherington bemerkt, „Genocchio is in effect suggesting, although he does not say so explicitly, that what is wrong with the current use of heterotopias as a geographical concept is that it uses the language of resemblance rather than similitude; an incommensurate and continually challenging relationship which cannot be fixed but whose attributes create interesting or novel resonances with that which surrounds them“¹⁸³. Die spannungsreiche Beziehung zwischen der *resemblance*, der Ähnlichkeit der Dinge, und der *similitude*, der Gleichartigkeit auf der Ebene des Ideellen, des Denkens und der Zeichen¹⁸⁴, kommt in Bezug auf die Heterotopie nach Hetherington im Schiff zum Ausdruck, auf das sich Foucault bezieht:

¹⁷⁹ Vittoria Borsò: Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse? 2008, S. 67.

¹⁸⁰ Vgl. Benjamin Genocchio: Heterotopia and its Limits 1993, S. 39.

¹⁸¹ Vgl. Benjamin Genocchio: Heterotopia and its Limits 1993, S. 39. Vgl. auch Kevin Hetherington: The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering, London/New York: Routledge 1997, S. 47.

¹⁸² Kevin Hetherington: The Badlands of Modernity 1997, S. 47. Hetherington weist auf Parallelen von Genochios Auffassung zu den Raumtheorien von u.a. Lefebvre und Rose hin. Auf Rose' feministische Raumtheorie wird an späterer Stelle in diesem Kapitel noch kurz eingegangen. (Vgl. ebd., S. 47. Vgl. auch Henri Lefebvre: The Production of Space, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell 1991 sowie Gillian Rose: Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge, Cambridge/Malden: Polity Press 2007 (first published: 1993).)

¹⁸³ Kevin Hetherington: The Badlands of Modernity 1997, S. 48.

¹⁸⁴ Die Ähnlichkeit (*resemblance*) basiert auf einem stabilen referenziellen Verhältnis und funktioniert in Kategorien (wie z.B. das Abbild, das auf sein auf höherer Ebene angesiedeltes Modell verweist), während die Strukturen der Gleichartigkeit (*similitude*) nicht mehr klassifizierbar sind, feste Hierarchien und lineare Strukturen auflösen und somit auch subversives, verunsicherndes Potential haben können. (Vgl. Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, übers. von Walter Seitter, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Hanser 1997 [Orig.: Ceci n'est pas une pipe, Montpellier: Fata Morgana 1973] sowie ebd.: Die Ordnung

„Und bedenkt man, dass Schiffe, die großen Schiffe des 19. Jahrhunderts, ein Stück schwimmender Raum sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, [...] dann wird deutlich, warum das Schiff für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Fantasie. Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume.“¹⁸⁵

Im Beispiel des Schiffes verbinden sich räumliche und metaphorische Qualität der Heterotopie. Das Schiff ist räumlich präsent, gleichzeitig aber nicht auf diese Lokalisierung reduziert, sondern repräsentiert Grenzüberschreitung, Alterität und Differenz.¹⁸⁶ Nach dem der Blick für die Ambiguität der Ausführungen Foucaults auf diese Weise geschärft wurde, formuliert Hetherington seine These und betont dabei einen Aspekt, den er bei Genocchio zwar impliziert, aber nicht konkret ausgeführt sieht:

„The important point to remember when considering heterotopia is not the spaces themselves but what they perform in relation to other sites. My argument is that they perform a new way of ordering through the heterogeneous ways that they represent. [...] Heterotopic relationships unsettle because they have the effect of making things appear out of place. The juxtaposition of the unusual creates a challenge to all settled representations; it challenges order and its sense of fixity and certainty.“¹⁸⁷

Dieser widerständige, störende und herausfordernde Effekt von Heterotopien kann auf die Ebene der Diskurse, der zeichenbasierten Bedeutungsproduktion und -reproduktion, aber auch auf soziale Ordnungssysteme bezogen werden, die in ihren Normen und Vorstellungen selbst diskursiv geprägt sind. Diese spezifische Eigenschaft von Heterotopien, die über ihre reine geographische Lokalisierbarkeit hinausgeht, stellt auch Chlada in Abgrenzung zu Utopien heraus. Utopien zeigten im Imaginären idealisierte Gesellschaften oder alternative Gegenmodelle, die soziale Ordnungs- und Normsysteme aufwiesen, die von dem Prinzip der Vernunft geprägt seien.¹⁸⁸ Heterotopien hingegen stehen mit einem „zauberhaft anderen

der Dinge 2015. Zu Ähnlichkeit und Gleichartigkeit bei Foucault vgl. Ute Frietsch: Die Abwesenheit des Weiblichen. Epistemologie und Geschlecht von Michel Foucault zu Evelyn Fox Keller, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2002, S. 66ff. sowie Joseph J. Tanke: Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity, London/New York: Continuum 2009, S. 101ff.)

¹⁸⁵ Michel Foucault: Die Heterotopien 2005, S. 21f. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁶ Vgl. Kevin Hetherington: The Badlands of Modernity 1997, S. 49. Hetherington bezieht sich auch auf das Narrenschiff, über das Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* schreibt und das den marginalisierten Wahnsinn und sein Verunsicherungspotenzial gegenüber der sozialen Ordnung der frühen Neuzeit repräsentiert. (Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969. [Orig.: Histoire de la folie, Paris: Librairie Plon 1961.])

¹⁸⁷ Kevin Hetherington: The Badlands of Modernity 1997, S. 49f.

¹⁸⁸ Vgl. Marvin Chlada: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault, Aschaffenburg: Alibri 2005, S. 17 bis 27. Für Chlada ist der Heterotopie-Begriff politisch konnotiert; er stützt sich dabei auf ein eingangs zitiertes Gespräch Foucaults mit Yoshimoto Takaaki, einem japanischen Literaturwissenschaftler; Foucault beschreibt hier die Vision einer „Politik, die bereits den Versuch einer Normierung des Denkens im Ansatz zerschlägt, dafür aber die Stimmen unzähliger Subjekte hörbar zu machen sucht“. (Vgl. ebd., S. 9.)

Denken¹⁸⁹ im Einklang und widersetzten sich damit vernunftbasierten Denkmustern und Ordnungsmodellen.¹⁹⁰ Nur durch „die strategische Codierung der Widerstandspunkte“ berge eine Heterotopie aber das Potential einer tatsächlichen revolutionären Änderung und Dekonstruktion der herrschenden Ordnung.¹⁹¹

Schon Foucault selbst hat beide Begriffe nicht nur voneinander abgegrenzt, sondern auch Schnittstellen und Übergänge identifiziert. In seinem Text *Andere Räume* führt er den Spiegel als „eine Art Misch- oder Mittlererfahrung“¹⁹² zwischen Utopie und Heterotopie an:

„Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut [...]. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“¹⁹³

Die oszillierende Beschreibung von utopischen und heterotopischen Momenten, die sich im Topos des Spiegels verbinden, zeigt, dass Heterotopien als Räume gedacht werden können, die das ‚Andere‘ erfahrbar machen und das normale ‚Eigene‘ (hier im unmittelbaren Wortsinn) reflektieren, aber auch in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit voneinander zeigen. Das Subjekt erlebt sich zugleich als vertraut und als fremd, ein Verhältnis, das sich durch den aktiven und im selben Augenblick auf das Subjekt selbst zurückgeworfenen Blick konstituiert. Warning greift das Spiegel-Beispiel auf, in dem das Selbst sich in einer „inversen Perspektive [...] als

¹⁸⁹ Marvin Chlada: *Heterotopie und Erfahrung* 2005, S. 27.

¹⁹⁰ Dies geschehe „[e]ntweder so, dass dem Heterogenen oder Abweichenden Raum für autonome Entfaltung gegeben wird [...]. Oder aber so, dass genau im Gegenteil alles Abweichende und Heterogene an einem Ort versammelt wird, um es von dort wieder ins Herrschende einzugliedern (wie im Gefängnis oder der Psychiatrie).“ (Tobias Klaas: „Heterotopie“. In: Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hgg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 265.)

¹⁹¹ Marvin Chlada: *Heterotopie und Erfahrung* 2005, S. 31.

¹⁹² Michel Foucault: *Andere Räume*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, hgg. von Karlheinz Barck et. al., Leipzig: Reclam 1991, S. 39.

¹⁹³ Michel Foucault: *Andere Räume* 1991, S. 39. Borsò wendet das Beispiel des Spiegels auf die Literatur an und verortet ihre Medialität zwischen Transparenz und Opazität, was sie jeweils einer utopischen und heterotopischen Funktion der Literatur zuordnet: „Als Utopie fungiert der Spiegel dann, wenn das Medium transparent ist, das Subjekt sich also darin sieht, das Medium erkennt und sich im Anderen (im Spiegelbild) als Selbst wiedererkennt [...]. Eine Heterotopie ist der Spiegel dann, wenn das Medium für die Projektion des Selbstbilds durch das Auge nicht mehr transparent ist, sondern wenn es sich widersetzt, opak wird, so dass der Blick aus dem Spiegel wie der eines Fremden zurückschaut. Das Medium tritt hervor und verbindet zwei Ordnungen, die virtuelle und die reale, im selben Raum. Der Raum wird heterogen, der zurückschauende Blick behauptet sich als wahr und macht den realen Raum diesseits des Spiegels unwirklich. Es bildet sich eine Schwelle zwischen unterschiedlichen Ordnungen, deren kategoriale Trennung nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.“ (Vittoria Borsò: *Schriftkörper und Bildmaterialität – Narrative Inszenierungen und Visualität in Gustave Flauberts *Salammô**. In: *Kleine Erzählungen und ihre Medien*, hgg. von Herbert Hrachovec, Wolfgang Mueller-Funk und Birgit Wagner, Wien: Turia & Kant 2004, S. 29; zitiert nach: Urs Urban: *Der Raum des Anderen und Andere Räume* 2007, S. 101f.)

Spiegelbild, das heißt als Fiktion“ konstituiere und das somit die „Gestaltwerdung des Imaginären“ belege.¹⁹⁴ Die Heterotopie ist nach Warning deshalb auf den Bereich fiktionaler Repräsentationen übertragbar, er selbst liefert in seinem Werk eine Theorie literarischer Heterotopien als „Räume einer ästhetischen Erfahrung, die sich gelöst hat von mimetischer Repräsentation“.¹⁹⁵ Warning benennt den Widerstand gegen Normativität als zentrales Wesensmerkmal der Heterotopie, die sich in dem Spannungsfeld von Normalität und Alterität situiert und damit eine herausfordernde Irritation geschlossener, homotopischer Ordnungen darstellt: Sie versammelt in sich das Ausgeschlossene, Marginalisierte und Normabweichende, stellt aber darüber hinaus auch das Machtsystem in Frage, von dem diese Ausschlussmechanismen ausgehen.¹⁹⁶

Die Vorstellung von Räumen des Widerstands gegen hegemoniale Macht, die von Ausschließungen des Anderen geprägt sind, lassen Heterotopien auch im Hinblick auf genderorientierte Fragestellungen höchst interessant erscheinen. Es lassen sich Parallelen zu Konzepten der feministischen Raumtheorie aufzeigen, exemplarisch seien hier Gillian Roses *paradoxical spaces* angeführt.¹⁹⁷ In ihrem Werk *Feminism and Geography* geht sie davon aus, dass die Geographie als akademische Disziplin und der strukturierende Zugriff auf Raum kulturell männlich konnotiert und von der Verdrängung des Weiblichen geprägt ist, das in einer patriarchalischen Ordnung als das Andere markiert wird: „The founding fathers of geography wanted to render the world amenable to the operation of masculinist reason [...]“¹⁹⁸ Die Dichotomie zwischen *same* und *other* verweist auf die Differenzkategorien des Geschlechts, die heterosexuelle Matrix, auf die Privilegien bestimmter ethnischer Gruppen und sozialer Klassen, die die patriarchalische Ordnung stützen und sich auch in der Raumordnung widerspiegeln. Im feministischen Diskurs gilt beispielsweise „the division between public space and private space“¹⁹⁹ als negativer, unterdrückerischer Effekt hegemonialer Macht, die sich vor allem auch über den männlichen Blick und die Koppelung des Weiblichen mit dem Körperlichen manifestiert²⁰⁰:

¹⁹⁴ Rainer Warning: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München: Wilhelm Fink 2009, S. 14.

¹⁹⁵ Rainer Warning: Heterotopie als Räume ästhetischer Erfahrung 2009, S. 21.

¹⁹⁶ Vgl. Rainer Warning: Heterotopie als Räume ästhetischer Erfahrung 2009, S. 14. Heterotopien als subversive Räume zu denken, setzte sich seit den 1970er Jahren ausgehend von Architektur- und Philosophie-Diskursen zunehmend durch, Voraussetzung dafür ist laut Klass die „Bindung des Begriffs der Heterotopie an die Interpretationsfolie der Macht“, die laut Klass allerdings erst später ins Zentrum von Foucaults Werk rückten. (Tobias Klass: "Heterotopie" 2014, S. 265.) Trotzdem bietet das Konzept der Heterotopie nicht zuletzt aufgrund seiner Komplexität das Potential, als ideologie- und machtsubversiv angewendet zu werden.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu auch Susan Hardy Aiken, Ann Brigham, Sallie A. Marston und Penny Waterstone (Hgg.): Making Worlds. Gender, Metaphor, Materiality, Tucson: The University of Arizona Press 1996.

¹⁹⁸ Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 7. Vgl. auch: Ebd., S. 137.

¹⁹⁹ Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 17.

²⁰⁰ Gillian Rose bezieht sich hier vor allem auf Teresa de Lauretis' Aussage, „the stakes, for women, are rooted in the body, which is not to say that the body escapes representation, but quite the opposite“. (Teresa de Lauretis: *Feminist studies/critical studies. Issues, terms, and contexts*. In: *Feminist studies/critical studies*, hg. von ders., London: Macmillan 1986, S. 12. Vgl auch: Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 29.)

„The threatening masculine look materially inscribes its power onto women’s bodies by constituting feminine subjects through an intense self-awareness about being seen and about taking up space. [...] Unlike men who believe they can transcend the specificities of their body and see themselves and their intentions as the originating co-ordinate for organizing everyday space, women see their bodies as objects placed in space among other objects.”²⁰¹ Die kulturelle wie die räumliche Ordnung wird durch männliche Subjektivität strukturiert, die nicht unbedingt durch konkrete physikalische Barrieren, sondern durch das System selbst funktioniert: „Although women now are rarely physically debarred from entering the archives of knowledge, a sense of difficulty still arises in part from a feeling that we are caught within the effects of something strong and powerful which restricts us by claiming to know who women are. We are physically restricted, but there is also a sensation that the limits of what we are and can be have already been mapped by somebody else.”²⁰² Rose spricht sich nun für eine feministische Theorie aus, die das traditionelle, zweidimensionale Raumverständnis zugunsten einer flexibleren, fluideren und subversiven Vorstellung von Raum transzendiert. Sie entwickelt das Konzept der ‚*plurilocality*‘:

„[S]paces structured over many dimensions are necessary [...]. As well as this multiplicity dimensions, the subject of feminism also depends on a paradoxical geography. Any position is imagined not only as being located in multiple social spaces, but also as at both poles of each dimension. It is this tension which can articulate a sense of an elsewhere beyond the territories of the master subject.”²⁰³

Rose zielt in ihrem Konzept allerdings nicht darauf ab, dass nur die Randbezirke durch die subversive Alterität besetzt werden können und damit im Kontrast zu den Räumen des (Macht-)Zentrums als erster Ordnung stehen. Vielmehr sieht sie den subversiven Akt gerade dadurch gegeben, dass Dualismen wie die Dichotomie von *same vs. other* oder *centre vs. margin* durch eine paradoxe Simultanität überwunden werden²⁰⁴: „This geography describes that subjectivity as that of both prisoner and exile; it allows the subject of feminism to occupy both the centre and the margin, the inside and the outside. It is a geography structured by the dynamic tension between such poles, and it is also a multidimensional geography structured by the simultaneous contradictory diversity of social relations.”²⁰⁵ Die gleichzeitige Vereinbarung des eigentlich Unvereinbaren und die Codierung des Widerstands gegen die herrschende Ordnung verbinden die *paradoxical spaces* von Rose mit zentralen Aspekten von Foucaults Heterotopien.

²⁰¹ Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 146.

²⁰² Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 147.

²⁰³ Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 151.

²⁰⁴ Dennoch ist auch die Theorie von Rose selbst nicht völlig frei von binären Denkmustern: „The one issue that remains unresolved, however, is that Rose still relies on another binary way of thinking: between order and disorder, represented in terms of women’s resistance (as disorder) to patriarchal power (as order) through their positioning and constituting of paradoxical space.” (Kevin Hetherington: *The Badlands of Modernity* 1997, S. 27.)

²⁰⁵ Gillian Rose: *Feminism and Geography* 2007, S. 155.

Auch Soja sowie Tafazoli und Gray bewerten die Heterotopie und ihre Funktion im Zusammenhang mit Macht und gehen somit davon aus, dass Foucaults Konzept bereits von seinen später ausgeführten Theorien politischer und sozialer Macht geprägt ist. Die Mehrheit der Forscher*innen, die sich mit Foucaults Heterotopie-Begriff auseinandergesetzt und zum Diskurs beigetragen haben, sind der Auffassung, dass Heterotopien sich von der etablierten Norm absetzen, Raum für das ‚Andere‘ bieten und auf diese Weise zwischen der Identität des Eigenen und der Alterität, die das Fremde repräsentiert, vermitteln.²⁰⁶ Da sich Alterität aber erst im Bezug zur Normativität als anders definiert, stellen Heterotopien (anders als Utopien, wie bereits zuvor unter Bezug auf Chlada bemerkt) keine alternative Ordnung dar, sondern sind immer noch ein Teil der regulären Gesellschaft. Durch ihre charakteristische Eigenschaft, durch Normabweichung und ihre Ausschließung gleichzeitig Norm mit zu konstituieren, tragen sie zum Erhalt der Gesamtgesellschaft und oftmals sogar zur Konsolidierung von Macht bei, da viele Heterotopien wie Gefängnisse oder Psychiatrien disziplinierende Funktion haben oder andere wie das Kino oder das Bordell Sehnsüchte und das Bedürfnis nach Vergnügen befriedigen und Unzufriedenheit oder aktive Resistenz gegen die Ordnung dadurch neutralisieren.²⁰⁷ Auch Dirks greift diesen Aspekt auf: „Die Art und Weise, wie und welche Heterotopien entstehen, um die Ordnung im Restraum zu erhalten, wirft ein Licht auf die hegemoniale Ordnung. Dabei sind Heterotopien immer Instrumente der Macht.“²⁰⁸ Er betont nicht nur die Relationen und Wirkungsverhältnisse der Räume zueinander, sondern auch, dass diese Gebundenheit von Heterotopien an hegemoniale Machtverhältnisse nicht ausschließt, dass sie Raum für die Entfaltung produktiver und kreativer Potentiale sein können.²⁰⁹ Auch Chlada konstatiert, „qualitative Abweichung vom realen Restraum ist an sich wertfrei, kann aber einer politischen, kulturellen oder religiösen Fluchtlinie oder Ideologie untergeordnet und damit dem Kampf gegen die herrschende Ordnung nutzbar gemacht werden“²¹⁰.

Diese Ambivalenz, von der Macht geprägt zu sein, der sie sich gleichzeitig widersetzt, schreibt der Heterotopie ein zentrales Wesensmerkmal zu, das den Charakteristika der Populärkultur verwandt scheint, die in den vorangegangenen Ausführungen bereits illustriert wurden: eine widersprüchliche Verbindung von affirmativen und subversiven Tendenzen. Nach Foucaults

²⁰⁶ Vgl. Hamid Tafazoli und Richard T. Gray: Aussenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2012, S. 23f. Insofern erlaube das Konzept der Heterotopie „die Aufhebung von Dichotomiemustern“. (Ebd., S. 24.) Auch Tafazoli/Gray nehmen eine literaturwissenschaftliche Perspektive ein, setzen sich aber mit beiden Aspekten des Heterotopie-Konzepts, dem diskursiven und dem räumlichen, auseinander.

²⁰⁷ Marvin Chlada: Heterotopie und Erfahrung 2005, S. 106ff.

²⁰⁸ Sebastian Dirks: Heterotopien Sozialer Arbeit. In: Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault, hgg. von Henning Füller und Boris Michel, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2012, S. 184.

²⁰⁹ Sebastian Dirks: Heterotopien Sozialer Arbeit 2012, S. 214. Vgl. dazu auch Birgit Schäfer-Biermann, Aische Westermann, Marlen Vahle und Valérie Pott: Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument. Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 81f.

²¹⁰ Marvin Chlada: Heterotopie und Erfahrung 2005, S. 92.

späterer Auffassung haben Heterotopien und Utopien „die besondere Eigenschaft [...], sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“, bei den Heterotopien allein handele es sich um „realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“.²¹¹ Die Heterotopie bietet folglich einen Raum, um Alterität und ihr Verhältnis zum Eigenen erfahrbar zu machen und Normativität zu reflektieren. Es sei daran erinnert, dass auch Populärkultur eine Projektionsfläche schafft, um kulturelle Vorstellungen und Machtrelationen zu verhandeln und zu reflektieren, zu reproduzieren und/oder zu dekonstruieren. Neuere Forschungsbeiträge wenden den Heterotopie-Begriff durchaus auf verschiedene Weise und mit unterschiedlichen Perspektiven unmittelbar auf mediale Diskurse und Repräsentationen an. Kleiner entwirft beispielsweise ein Heterotopie-Konzept, in dem es um die „Gestaltung von Möglichkeitswelten [geht], die sich als Alternativen zu den aktuellen Wirklichkeiten der Medien [...] verstehen“²¹². Der Band von Elia-Borer et. al. „verstet sich [...] strukturell wie inhaltlich als eine heterotopische Intervention“, die „Kernaspekte eines Nachdenkens über Interdisziplinarität als heterotopologische Herausforderung für die Geisteswissenschaften [ansieht]“²¹³. Die dort versammelten Beiträge „erzeugen und besetzen solche ‚anderen Orte‘ des Denkens und Forschens jenseits klassischer Fächer-Territorien“²¹⁴.

Das Konzept der Heterotopie erscheint auch für die vorliegenden Untersuchungen relevant, da es sich zwar einerseits, wie zuvor begründet, von der Utopie abgrenzt, andererseits aber Schnittstellen mit dem Utopischen aufweist und Räume der Heterogenität und Alterität generiert. Die untersuchten Werke können einen Beitrag zum heterotopischen Diskurs leisten, im

²¹¹ Michel Foucault: *Andere Räume* 1991, S. 39.

²¹² Marcus S. Kleiner: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2006, S. 342. Seine Verwendung des Begriffs weicht nach eigener Aussage „deutlich vom foucaultschen Gebrauch [...] ab und wird, aus der Perspektive einer gesellschaftskritischen Medientheorie als *Theoriefiktion*, auf das von Foucault in diesem Kontext nicht bearbeitete Thema der Medien bezogen. [...] Insofern geht es in diesem Kapitel weniger um eine Geschichte der Räume als eine Geschichte der Macht-/Wissen-Beziehungen [...], sondern um Fragen der Gestaltbarkeit von (individuellen und sozialen) Medienwirklichkeiten, die ohne revolutionäre bzw. umfassende Sozialutopien auskommen.“ (Ebd. S. 342.)

²¹³ Nadja Elia-Bohrer, Constanze Schellow, Nina Schimmel und Bettina Wodianka (Hgg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: transcript 2013, S. 20.

²¹⁴ Nadja Elia-Bohrer, Constanze Schellow, Nina Schimmel und Bettina Wodianka (Hgg.): *Heterotopien* 2013, S. 20. So untersucht z.B. Wünsch die Schnittstellen und transformativen Übergänge zwischen dem Televisuellen und dem Kinematografischen, Thurner analysiert die Ambiguität des weißen und des schwarzen Schwans im Ballett Schwanensee am Beispiel der Kino-Adaptionen *Billy Elliot – I will dance* (GB 2000) und *Black Swan* (USA 2010), Zurschmittens fokussiert Heterotopien im Computerspiel sowie ihre Rezeption in der Literatur und Meteling schließlich befasst sich mit dem literarischen Topos des Spukhauses als Heterotopie und seiner Relation zu Macht. Vgl. Michaela Wünsch: *Serialität als Intermedialität*, S. 435-454; Christina Thurner: *Weißer Schwan und schwarzer Schwan. Intermediale Reflexionen zu einem Ballettmythos*, S. 455-468; Christof Zurschmittens: *Spiegel im Spiegel. Heterotopischer Raum im Computerspiel und seine Reflexion in der Literatur*, S. 609-622; Arno Meteling: *Der Schrecken anderer Räume. Zum literarischen Ausnahmezustand des Spukhauses*, S. 623-636. Alle Aufsätze enthalten in: Nadja Elia-Bohrer/Constanze Schellow/Nina Schimmel/Bettina Wodianka (Hgg.): *Heterotopien* 2013.

Spiegel des Medialen verbinden sich ähnlich wie im Beispiel Foucaults Konstruktion und Repräsentation im Bezug auf die Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Welt und Geschlecht. Dabei soll hier nicht die diskursive Sprachordnung im Vordergrund stehen, in der das syntaktische, referenzielle Gefüge erschüttert wird, sondern ob die untersuchten Technikutopien und -dystopien in ihrer Fiktion heterotopische Räume und Orte des Widerstands generieren, die sich der (Geschlechter-)Normativität widersetzen, und inwiefern sie selbst als Heterotopien interpretierbar sind, die hegemoniale Machtstrukturen reflektieren. Dies wird am Beispiel von *Der Report der Magd* in der Fallstudie untersucht.

4 Utopie und Dystopie: Traditionslinien, literarische Gattungsentwicklung und Forschungsdiskurs

Die Utopie ist jenen Begriffen und Phänomenen aus Literatur, Ästhetik und Kultur zuzuordnen, die als Untersuchungsgegenstand auf eine komplexe diskursive Gemengelage verweisen und deren Untersuchung sich auf einem weiten theoretischen Feld zu verorten hat. Denn nicht nur der Begriff selbst changiert je nach dem Kontext seiner Anwendung, auch der Forschungsdiskurs der letzten Jahrzehnte weist eine schier überwältigende Fülle von Beiträgen auf. Als wegweisend für den Diskurs kann die von Voßkamp editierte dreibändige *Utopieforschung* genannt werden¹, erst 2016 veröffentlichte er außerdem mit *Emblematik der Zukunft* eine Poetik der literarischen Utopie². Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive zog Saage eine Bilanz der Utopieforschung³, als Beiträge der letzten Jahre erscheinen Sitter-Liver⁴ sowie Heyer⁵ erwähnenswert. Diverse Beiträge gehen außerdem von einer wiederbelebten Hochkonjunktur oder gar einer „Renaissance der Utopie“⁶ im 21. Jahrhundert aus. Auch wenn noch nicht alle Bereiche des diskursiven Feldes mit gleicher Intensität erforscht sind und immer noch Forschungsdesiderata existieren, die nicht systematisch erschlossen sind⁷, weist der Utopiediskurs zahlreiche unterschiedliche Schwerpunkte, disziplinäre Perspektiven und Ansätze auf.

¹ Vgl. Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Erster Band, Zweiter Band und Dritter Band, 3 Bände, jeweils Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

² Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft*. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016.

³ Vgl. Richard Saage: *Utopieforschung*. Eine Bilanz, Darmstadt 1997, S. 2 sowie ebd.: *Utopische Profile*. Bände I, II, III und IV, Münster: LIT Verlag 2001, 2002 und 2003. Vgl. auch: Krishan Kumar: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford/New York: Blackwell 1987.

⁴ Die zweibändige Aufsatzsammlung basiert auf einem weiten Utopiebegriff und versammelt Beiträge, die sich auf vielfältige Weise mit der Utopie und dem utopischen Denken in unterschiedlichen sozialen, kulturellen und ästhetischen Kontexten auseinandersetzen. Vgl. Beat Sitter-Liver (Hg.): *Utopie heute I und II*. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007.

⁵ Heyer, der bei Saage promovierte und ebenfalls im sozial- und politikwissenschaftlichen Diskurs beheimatet ist, liefert in drei Bänden einen differenzierten Überblick zu dem aktuellen Stand der deutschen Utopieforschung. Vgl. Andreas Heyer: *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Band 1: Die Forschungssituation in den einzelnen akademischen Disziplinen, Hamburg: Dr. Kovač 2008; ebd.: *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Band 2: Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion, Hamburg: Dr. Kovač 2008 sowie ebd.: *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*. Band 3: Theoretische und methodische Ansätze der gegenwärtigen Forschung, 1996 – 2009, Hamburg: Dr. Kovač 2010.

⁶ Rudolf Maresch und Florian Rötzer (Hgg.): *Renaissance der Utopie*. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

⁷ Während sich die literarische Utopie sich eines ungebrochenen Interesses der Forschung erfreue, so Spiegel in einer 2010 erschienen Rezension, „fristet die filmische Utopie ein Nischendasein“. (Simon Spiegel: Wissenschaftliche Rezension zu: Müller, André. *Film und Utopie*. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen, Berlin: LIT Verlag 2010. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung (ZFF)*, hg. von Daniel Illger, Jacek Rzeszutnik und Lars Schmeink, Vol. 1, 2011, S. 124.) Hier leistete Spiegel selbst mit seiner Untersuchung der Utopie im nichtfiktionalen Film einen relevanten Beitrag zur Aufarbeitung dieser Forschungslücke. (Vgl. Simon Spiegel: *Bilder einer besseren Welt*. Die Utopie im nichtfiktionalen Film, Marburg: Schüren 2019.)

Es ist deshalb erforderlich, zunächst zwischen einem intentionalen Utopiebegriff (wie er bereits im vorangegangenen Kapitel am Beispiel von Landauer, Mannheim, Bloch und Adorno illustriert wurde) und einem klassischen Utopiebegriff zu differenzieren. Holland-Cunz benennt die Pole dieser Debatte mit den Termini der „Ernst-Bloch-Weise“ einerseits und der „Thomas-Morus-Weise“⁸ andererseits. Elias sieht Utopien als „Beispiele für eine Art von Forschungsobjekten, die schlechterdings in vieler Hinsicht die Grenzen einer einzelnen akademischen Disziplin transzendieren“⁹ und formuliert folgende Arbeitshypothese für eine literaturwissenschaftliche sowie interdisziplinäre Utopieforschung:

„[E]ine Utopie ist ein Phantasiebild einer Gesellschaft, das Lösungsvorschläge für ganz bestimmte ungelöste Probleme der jeweiligen Ursprungsgesellschaft enthält, und zwar Lösungsvorschläge, die entweder anzeigen, welche Änderungen der bestehenden Gesellschaft die Verfasser oder Träger einer solchen Utopie herbeiwünschen oder welche Änderungen sie fürchten und vielleicht manchmal beide zugleich. Man könnte noch einen Schritt weitergehen. Ich vermute, daß sich alle Utopien als Furcht- oder Wunschgebilde auf akute Konflikte der Ursprungsgesellschaft beziehen. Sie orientieren darüber, welche Konfliktbewältigungen die Utopieträger als erwünscht oder unerwünscht vor sich sehen.“¹⁰

Nach den weit gefassten Traditionen des utopischen Denkens richtet sich in diesem Kapitel der Blick auf die Utopie als Gattung bzw. auf ästhetische, künstlerische und mediale Manifestationen des Utopischen, was Elias als ‚Furcht- oder Wunschgebilde‘ beschreibt, sowie auf ihre Reflexion im theoretischen Diskurs. Als Prototyp der literarischen Utopie wird in der Forschung Morus‘ *Utopia* angesehen.

4.1 Die klassische Utopie

4.1.1 Thomas Morus‘ *Utopia* und die klassische Utopie im theoretischen Diskurs

Morus‘ *Utopia* wurde erstmals 1516 veröffentlicht und weist eine Gliederung in zwei Bücher auf. Das erste Buch konstituiert die Rahmenhandlung, in der der Verfasser Thomas Morus selbst auftritt: Er wird zu Schlichtungsgesprächen und politischen Verhandlungen nach Flandern entsandt und trifft dort unter anderem auf den gebildeten Seefahrer Raphael Hythlodeus.

⁸ Barbara Holland-Cunz: Bloch versus Morus – eine Diskurs-Konstruktion der Utopieforschung. In: EWE: Erwägen – Wissen – Ethik 2005. Fünfte Diskussionseinheit, EWE 16, 2005, Vol. 3, S. 305.

⁹ Norbert Elias: Thomas Morus‘ Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 103. Unabhängig davon, ob Utopien immer, wie in der engsten Definition des klassischen Utopiebegriffs gefordert, gesamtgesellschaftliche Entwürfe zeichnen, betont Elias außerdem ihren soziogenetischen Charakter. Es handele sich, „um Phantasiegebilde von Gesellschaften und in vielen Fällen, wenn auch nicht in allen, überdies um staatlich oder staatsartig organisierte Gesellschaften [...]. [...] Mögen Utopien auch von ganz bestimmten einzelnen Mensch erfunden werden und in diesem Sinne höchst individuelle Phantasiebilder sein, so handelt es sich dabei zugleich auch immer um soziogenetische Phantasiebilder: die Urheber sprechen aus einer sozialen Lage, auch einer erlebten sozialen Lage heraus; sie sprechen in eine Lage, auch eine Erlebnislage hinein [...]“ (Norbert Elias: Thomas Morus‘ Staatskritik 1985, S. 101.) Dies lässt sich auch auf den Erkenntnisgewinn hinsichtlich der gesellschaftlichen Dispositionen, die die Basis für die Konstruktion von Geschlechterideologien sowie ihre Repräsentationen bilden, übertragen.

¹⁰ Norbert Elias: Thomas Morus‘ Staatskritik 1985, S. 103.

Nach kritischen Gesprächen über die zeitgenössische politische Situation in Europa enthält das zweite Buch die Schilderungen Hythlodemus' über das soziale und politische Leben auf dem Inselstaat Utopia, den er während eines Aufenthalts dort kennen gelernt habe. Die fiktive Insel Utopia ist eine Republik, die nach planwirtschaftlichen Grundsätzen funktioniert und durch gewählte Vorsteher diverser Hierarchiestufen auch demokratische Züge aufweist.¹¹ Ackerland ist gleichmäßig zur Bewirtschaftung verteilt, Privateigentum existiert nicht, und die Utopier werden zu strebsamer Arbeit für die Gemeinschaft angehalten, ohne sie wie Sklaven auszubeuten.¹² Ein hoher Stellenwert von Bildung und Wissenschaft garantiert außerdem einen hohen technischen Standard in Utopia.¹³ Als oberste Ziele fungieren nicht Machterweiterung und finanzielle Gewinnmaximierung, sondern die Erhaltung eines maßvollen Gleichgewichts, das durch gewissenhafte Strukturierung aller Bereiche bis in den Alltag des Einzelnen hinein gewährleistet wird.¹⁴ Der Staat, der als ideales Bild eines Gemeinwesens charakterisiert wird,¹⁵ basiert in seiner Ordnungsstruktur und Funktionsweise auf dem Prinzip der Vernunft und konsolidiert damit ein zentrales Merkmal, das für die Utopie, insbesondere in ihrer klassischen Ausprägung des Staatsromans fortan prägend sein sollte:

„Die Utopie, aus dem Möglichkeitssinn des Subjekts geboren, gründet nicht in einem archaischen, vorlogischen Urtraum von dem *einen* Glück, sondern sie ist jeweils geschichtlich verankerter Gegenentwurf zu einer gesellschaftlichen Realität, in der falsche Gesetze dem Glück der Menschen entgegenstehen. [...] Die Ferne [der Insel Utopia, Anm. der Verf.] ist gleichsam das fiktionale Signal, daß Utopia *noch* nicht von dieser Welt ist; doch indem ihre politische und soziale Verfassung als Optimum vorgestellt, das Optimum zugleich als das Vernunftgemäße gedacht wird, ist sie zugleich mächtiger Appell, der Vernunft zu ihrem Recht in der Geschichte zu verhelfen.“¹⁶

Die Kehrseite des Ideals einer sozio-politischen Struktur, die auf einer Verabsolutierung der Vernunft basiert, besteht in den Reglementierungen, die notwendig sind, um diese Ordnung aufrechtzuerhalten. Mit der Jahrhunderte später zunehmenden Konjunktur der Dystopie, auf die ich später in diesem Kapitel noch detaillierter eingehen werde, zeigt sich, dass der Übergang von den bestmöglichen zu den schlimmstmöglichen Welten nicht immer trennscharf ist

¹¹ Vgl. Thomas Morus: Utopia. Übersetzt von Gerhard Ritter. Nachwort von Eberhard Jäckel, ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2003, S. 65f.

¹² Vgl. Thomas Morus: Utopia 2003, S. 67.

¹³ Vgl. Thomas Morus: Utopia 2003, S. 102-105.

¹⁴ Vgl. Thomas Morus: Utopia 2003, S. 100.

¹⁵ Zu betonen ist allerdings, dass der Status dieser Idealisierung hinterfragt werden muss: „Der Geltungsanspruch von Morus' Gedankenexperiment der Vernunft am Beginn der Moderne wird durch den bewussten Einsatz von Ironie gebrochen. Für den Humanisten Morus ist die Ironie die notwendige ‚Schwester‘ der Utopie; Utopie und Ironie gehören zusammen. Hätte daher die traditionelle politische Utopie das ironische Moment Utopia [sic!] bewahrt, wäre die totalitäre Tendenz der Utopie eingehegt geblieben.“ (Martin Müller: Private Romantik, öffentlicher Pragmatismus? Richard Rortys transformative Neubeschreibung des Liberalismus, Bielefeld: transcript 2014, S. 337; zugleich phil. Diss., UniBW, München 2013. Vgl. hierzu auch: Guido Isekenmeier: Das beste Gemeinwesen? Utopie und Ironie in Morus' Utopia. In: Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, hgg. von Ulrich Arnswald und Hans-Peter Schütt, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2010, S. 37-54.)

¹⁶ Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman, Stuttgart: Reclam 1999, S. 9. Hervorhebung im Original.

und dass ihre negative Verkehrung bereits intrinsisch in der positiven Utopie angelegt sein kann. Auch auf der Insel Utopia schwingt bei all der beschriebenen Glückseligkeit ihrer Bewohner ein bitterer Beigeschmack mit, insbesondere aus der Sicht heutiger Leser*innen des 21. Jahrhunderts, die an die freie Entfaltung des Individuums gegenüber der Homogenisierung der Gesellschaft und an die Gleichberechtigung der Geschlechter glauben. So ist Utopia, obwohl Frauen Zugang zu Bildung haben und einen Beruf erlernen, stark patriarchalisch organisiert¹⁷, und bei einem Verstoß gegen Recht und Ordnung drohen öffentliche Bestrafungen, Sklaverei oder sogar der Tod.¹⁸

Auch Saage benennt als „das spezifische Profil utopischen Denkens [...] seinen *methodischen Konstruktivismus*, seine *kritische Distanzierung* von der gegebenen Herkunftswelt und sein *gesellschaftliches Modelldenken*“¹⁹. Gerade der gesamtgesellschaftliche Anspruch und kollektive Modellcharakter sind Argumente, die von Utopieskeptikern aufgegriffen werden. Einer ihrer prominentesten Vertreter ist Popper, der bereits Mitte des 20. Jahrhunderts und unter dem Einfluss des nationalsozialistischen Regimes das totalitäre Potential kritisiert, das der Utopie als holistischem Gesamtentwurf innewohnt, in dem ein als ideal ausgewiesener Zustand institutionell legitimiert wird und letztlich nur durch politischen Radikalismus realisiert werden kann, der sich zwangsläufig über Rechte und Bedürfnisse einzelner hinwegsetzt, „denn es gibt keine institutionellen Mittel, um einen Menschen glücklich zu machen“²⁰. Während diese „Methode des Planens im grossen Stil, die utopische Sozialtechnik, die utopische Technik des Umbaus der Gesellschaftsordnung oder die Technik der Ganzheitsplanung“²¹ zu totalitärer Unterdrückung führen, plädiert Popper demgegenüber für „die von Fall zu Fall angewendete Sozialtechnik, die Sozialtechnik der Einzelprobleme, die Technik des schrittweisen Umbaus der Gesellschaftsordnung oder die Ad-hoc-Technik“²², er hält folglich „die permanente Orientierung an dringenden Einzelproblemen dem Gesamtentwurf für überlegen“²³. Andere Theoretiker*innen, die sich in die Tradition der Utopiekritik einreihen – wobei variiert, ob sich die Skepsis ausschließlich gegen eine politische Umsetzung utopischer Ziele richtet (wie bei Popper), ge-

¹⁷ Vgl. Thomas Morus: Utopia 2003, S. 73f., 107-111 und 139.

¹⁸ Vgl. Thomas Morus: Utopia 2003, S. 105-115.

¹⁹ Richard Saage: Innenansichten Utopias. Wirkungen, Entwürfe und Chancen des utopischen Denkens, Berlin: Duncker und Humblot 1999, S. 8. Hervorhebungen im Original.

²⁰ Karl Raimund Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Band 1, übers. v. Paul K. Feyerabend, Bern: Francke 1957, S. 215. Zitiert nach: Corinna Mieth: Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch? In: Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, hg. von Beat Sitter-Liver, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007, S. 87.

²¹ Karl Raimund Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde 1957, S. 213. Zitiert nach Corinna Mieth: Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch? 2007, S. 87.

²² Karl Raimund Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde 1957, S. 213f. Zitiert nach Corinna Mieth: Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch? 2007, S. 87

²³ Corinna Mieth: Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch? 2007, S. 87.

gen die Legitimation eines utopischen Denkens an sich oder auch bereits gegen die ästhetische Imagination utopischer Zustände (vgl. Bloch und Adornos Bilderverbot) – kritisieren den wirklichkeitsfernen Illusionismus der Utopie sowie die Unvereinbarkeit ihrer Ziele (Berlin)²⁴ oder die Tatsache, dass sie unweigerlich mit der Idee einer „unrealistische[n], weil konfliktlose[n] und statische[n] Gesellschaft, in der sich kein Wandel vollzieht“²⁵, korreliere (Dahrendorf).

Dieser Position steht beispielsweise Krysmanski diametral gegenüber, der den Realisierungsanspruch der literarischen Utopie als konkretes Modell für zukünftige Gesellschaften spätestens mit dem Übergang der literarischen Utopie in das 20. Jahrhundert außer Kraft gesetzt sieht und gerade das Fehlen dieser Maxime als konstitutiv für die Gattung in ihrem modernen Entwicklungsstadium ansieht. Indem die „Verwirklichungsabsicht immer mehr aus dem Bereich der konkreten Utopien verschwindet und [...] sich mit dem utopischen Roman ein feineres Instrument der Wirklichkeitserweiterung entwickelt“²⁶, eröffnet die literarische Utopie für ihn vielmehr experimentellen Raum für Denkmodelle, die die Realität transzendieren und nicht als Vorlage an sie rückgebunden sind.²⁷ Kritisch sieht er die als Fiktion „getarnten Pläne“, die „ihr Leitbild in die Tat umsetzen“²⁸ wollen: Sie „bevölkern das Niemandsland zwischen Utopie und Plan; ihnen fehlt sowohl die Beweglichkeit des utopischen Möglichkeitsmodells als auch die Härte des realistischen Möglichkeitsentwurfs“²⁹. In einem späteren Abschnitt formuliert Krysmanski die These: „Die soziale Bedeutsamkeit der utopischen Methode besteht also darin,

²⁴ Vgl. Isaiah Berlin: Der Verfall des utopischen Denkens. In: Ders.: Das Krumme Holz der Humanität: Kapitel der Ideengeschichte, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 37-71 sowie ebd.: Freiheit. Vier Versuche, Frankfurt a. M.: Fischer 1995. Zu Isaiah Berlin vgl. Corinna Mieth: Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch? 2007, S. 89f.

²⁵ Torben Schröder: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres, Münster: LIT Verlag 1998, S. 78. Vgl. Ralf Dahrendorf: Pfade aus Utopie. Arbeiten zur Theorie und Methode der Soziologie, München: Piper 1967, S. 242-262. Schröder weist auf den wichtigen Aspekt hin, dass Dahrendorf hier allerdings aus der Perspektive einer intentionalen, politischen Utopieauffassung heraus argumentiert und ihm deshalb entgeht, dass es in Form fiktionaler Utopien durchaus „Utopien gibt, in denen Wandel dargestellt wird, und die daher kein statisches Modell sind“. (Torben Schröder: Science Fiction als Social Fiction 1998, S. 78.)

²⁶ Hans-Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden: Springer Fachmedien 1963, S. 77f.

²⁷ Einen ähnlichen instrumentalen Utopiebegriff vertritt Raymond Ruyer, auf den sich Krysmanski selbst bezieht, als er bemerkt, dass die Utopie Raum für intuitives, experimentelles Denken schaffe, indem in ihren Modellen Teile der Wirklichkeit verarbeitet und dadurch neue Erkenntnisse gewonnen werden, und folgendes Zitat von Ruyer ergänzt: „Il est impossible d'énumérer les notions que la sociologie doit à l'utopie.“ (Raymond Ruyer: L'utopie et les utopies, Paris: Presses universitaires de France 1950, 115; zitiert nach Hans-Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode 1963, S. 7.) Zur Differenzierung des intentionalen und instrumentalen Utopiebegriffs vgl. Ludwig Stockinger: Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981, S. 27-48. Stockinger konstatiert: „Intentionale Utopiebegriffe erfassen eine Bewußtseinshaltung gegenüber der Wirklichkeit, die sich als Appell ausdrückt, Werturteile und Normen zu verändern und in die Wirklichkeit verändernd einzugreifen. Instrumentale Utopiebegriffe dagegen sind weniger an der Wirkungsabsicht der Texte interessiert, vielmehr erfassen sie die formalen Schritte der Bewußtseinsoperationen, die es ermöglichen, in der Phantasie Wirklichkeitsvorstellungen zu entwickeln, die von der Erfahrungswelt abweichen.“ (Ebd., S. 27f. Zitiert nach: Jiyoung Shin: Der ‚bewusste Utopismus‘ im Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 23.)

²⁸ Hans-Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode 1963, S. 75.

²⁹ Hans-Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode 1963, S. 79.

daß sie den Einzelnen frei macht, die ‚unmögliche‘, d.h. die echte Möglichkeit zu denken, durch die die Wirklichkeit sich verändert.“³⁰ Krysmanski hat sich um die differenzierte Betrachtung der literarischen Utopie verdient gemacht, deren komplexes Verhältnis mit intentionalen und politischen Utopiebegriffen lange nicht ausreichend berücksichtigt worden war, dennoch vernachlässigt er hier einen Punkt, indem er apodiktisch formuliert: „Einmal verschlossen in der literarischen Konkretisierung, verbleibt die neu kombinierte Vorstellungswelt im utopischen Modell; sein Inhalt kann nie gemeinsame Vorstellungswelt werden, denn dann wären seine Bedingungen ja total verwirklicht.“³¹ Krysmanski zieht als einzige Alternative zur ‚totalen Verwirklichung‘ eine in ihrem Effekt vollständig ahistorische Utopieauffassung ohne jegliche gesellschaftliche Relevanz und Rückwirkung in Betracht. Einspruch an dieser Stelle erscheint für die vorliegende Argumentation wichtig, und auch Schröder hat in seiner Studie zur *Science Fiction als Social Fiction* Krysmanskis Position kritisiert:

„Krysmanski hat zweifellos Recht mit der Aussage, daß Utopien keine ‚Baupläne‘ für eine bessere Gesellschaft sein können, sondern vielmehr als Denkmodell dienen. Er irrt allerdings, wenn er behauptet, daß die Utopie die Möglichkeit biete, sich völlig von der Nullwelt zu lösen und das komplett ‚Unmögliche‘ zu denken. [...] Eine Utopie, die sich völlig von der Nullwelt gelöst hätte, wäre keine Utopie im eigentlichen Sinne mehr, da jeglicher Bezug zur Nullwelt verloren ginge, der gerade das Potential der Utopie [...] ausmacht.“³²

So bieten Utopien eine Projektionsfläche für gedankliche Experimente, die in narrative und dramaturgische Formen gegossen alternative Modelle von Wirklichkeit durchspielen, ohne zwar (und in dieser Hinsicht ist Krysmanski zuzustimmen) Blaupause für konkret zu implementierende neue Gesellschaftsformen – oder gemäß des hier relevanten Schwerpunkts für *role models*, Geschlechterverhältnisse oder Genderkonzepte – zu sein, aber ihr Potential liegt doch gerade im Status des zuvor zitierten ‚Niemandlands‘, in ihrem Spannungsverhältnis zwischen Reflexion des Vorhandenen und Konstruktion des Neuen, in der Vermittlung zwischen kulturellen Vorstellungen und fiktionalen Vorstellungswelten, deren Wirkungsvektoren in beide Richtungen weisen.³³

Eine anders ausgerichtete Argumentation gegen eine Utopiekritik, wie sie von Popper vorgebracht wurde, führt Saage an: Er sieht beispielsweise „die im 18. Jahrhundert nachweisbare

³⁰ Hans-Jürgen Krysmanski: *Die utopische Methode* 1963, S. 136.

³¹ Hans-Jürgen Krysmanski: *Die utopische Methode* 1963, S. 7.

³² Torben Schröder: *Science Fiction als Social Fiction* 1998, S. 81.

³³ So muss Ruyers Utopieverständnis erneut kritisch hinterfragt werden, wenn er äußert: „Die utopische Methode gehört ihrer Natur gemäß zum Bereich der Theorie und der Spekulation. Aber anders als die Theorie im herkömmlichen Sinne sucht sie nicht die Kenntnis dessen was ist, vielmehr ist sie eine Übung oder ein Spiel mit den möglichen Erwartungen der Realität. Der Intellekt äußert sich in der utopischen Denkweise als ‚Fähigkeit zur Denkübung am Konkreten‘ (pouvoir d'exercice concret). Er hat seine Freude am gedanklichen Erproben von Möglichkeiten, die er über die Wirklichkeit hinausgehen sieht.“ (Raymond Ruyer: *Die utopische Methode*. In: *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, hg. von Arnhelm Neusüss, Neuwied/Berlin: H. Luchterhand 1968, S. 339.) Zwar liegt das essentielle Potential der Utopie in der Transzendierung der Gesellschaft, die den Hintergrund ihrer Entstehung bildet, gerade in diesem Prozess gewährt sie jedoch in hohem Maße Aufschluss über Vorstellungen, Strukturen und Mentalitäten der Realität, sucht also durchaus ‚Kenntnis dessen, was ist‘.

Konvergenz von ‚Vertragsdenken und Utopie‘ [...] als eine individualistische Korrektur der Utopie“³⁴ und konstatiert, dass „sein Verhältnis zu dem konkurrierenden Genre der Science-fiction [zeigt], daß sich das utopische Denken als literarische Gattung keineswegs notwendig zur Wahrung einer starren Identität wie eine in sich ruhende Monade abkapseln muß. Vielmehr wird seine Fähigkeit dokumentiert, von außen kommende Impulse produktiv zu verarbeiten und durch diese Offenheit seine Erneuerungs- und Entwicklungsfähigkeit zu beweisen.“³⁵

In der frühen Entwicklungsstufe der literarischen Utopie sind nach Morus vor allem Tommaso Campanellas *Der Sonnenstaat* (Orig.: *La città del Sole*, 1602), Johann Valentin Andreaes *Christianopolis* (Orig.: *Reipublicae Christianopolitanae descriptio*, 1619) sowie Francis Bacons *Neu-Atlantis* (Orig.: *Nova Atlantis* oder *New Atlantis*, 1627) zu nennen, die alle die klassische Form der Staatsutopie repräsentieren und die auf Morus‘ Vorbild zurückgehenden Gattungskriterien aufweisen: Sie enthalten die fiktionale Konzeption eines idealen Staats, die auf kritischer Abstrahierung und Stilisierung der zeitgenössischen politischen und sozialen Verhältnisse basiert und ein innovatives alternatives Modell imaginiert. Die genannten Werke stehen außerdem exemplarisch dafür, dass meist entlegene, fiktive Inseln die Kulisse für die Utopien der frühen Neuzeit bildeten. Eine Rahmenhandlung, in der Seefahrer (wie bei Morus und Campanella) oder Schiffbrüchige (wie bei Andreae) von ihrem Aufenthalt in dem neuartigen, idealisierten Staat berichten und die Funktionsweise seines Gemeinwesens beschreiben, erscheint typisch und in Anbetracht der historischen Hintergründe der Entstehungszeit nachvollziehbar: Die Idee von Welterfahrung ist in der Renaissance geprägt von neuen geographischen Entdeckungen und der Begegnung mit fremden Kulturräumen, beispielsweise fallen die Landung Christoph Kolumbus‘ in Amerika 1492 und die Erschließung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama auf einer Seereise 1497-1499, was zu weitreichenden politischen, kulturellen und wirtschaftlichen (und für indigene Völker oft zu fatalen) Konsequenzen führte, in die Zeit unmittelbar vor der Veröffentlichung von *Utopia* – die Entdeckung von bisher unbekanntem

³⁴ Richard Saage: *Innenansichten Utopias* 1999, S. 9, vgl. hierzu auch S. 113-127. Auch die in der utopischen Gattung mit vollzogene „Wende von der Leitwissenschaft der Geometrie zur Biologie ebenso [...] wie die Historisierung der menschlichen Natur mit der von ihr bewirkten Entinstitutionalisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen und ihrer Einbindung in den teleologischen Geschichtsprozeß“ seien ein Nachweis dafür, „daß der utopische Holismus keineswegs auf eine unveränderliche anthropologische Grundausstattung reduzierbar ist“. (Ebd., S. 9.)

³⁵ Richard Saage: *Innenansichten Utopias* 1999, S. 9. Saage gesteht die Gefahren ein, „die dem utopischen Denken aus holistischen und dogmatischen Irrwegen, verbunden mit einer rigiden Abschottungstendenz, erwachsen können“, betont „aber auch die Chancen eines selbstreflexiven utopischen Denkens, das sich seiner eigenen Gefährdung voll bewußt geworden ist. Dessen Zukunftsfähigkeit besteht darin, daß es fiktive Alternativen zu einer angeblich naturwüchsigen Evolution der modernen Zivilisation ausloten und dadurch zugleich Kräfte mobilisieren kann, der fatalistischen Ideologie eines nicht steuerbaren Selbstlaufs der gesellschaftlichen Prozesse entgegenzuwirken.“ (Ebd., S. 9f.)

Orten, die Schauplatz völlig neuer Formen menschlichen Zusammenlebens sind, erschien vorstellbar und legitimierte dadurch die Insel- und Raumutopie als angemessene literarische Form, neue Ideen zu authentifizieren und einem breiten Publikum zu vermitteln.

4.1.2 Von der Raum- zur Zeitutopie

Mit ihrer fortschreitenden Erschließung und Kartographierung bot die Weltkarte keine weißen Flecken mehr, die als Imaginationsraum einer idealisierten Gesellschaft fungieren konnten. Als Reaktion darauf ist eine entscheidende Akzentverschiebung im Modus des utopischen Erzählens zu verzeichnen: Die Utopie wird von der noch unbekanntem Insel in die noch nicht erreichte Zukunft verlagert. Der Übergang vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild hatte der Utopie außerdem neue Schauplätze eröffnet: Utopische Entwürfe überschreiten die Grenzen des Irdischen und werden in die unendlichen Weiten des Kosmos projiziert³⁶, bis heute nutzen utopische Narrative ferne Planeten, Weltallexpeditionen oder Raumstationen.³⁷ Auch bei dem Erschließen neuer, extraterrestrischer Räume handelt es sich jedoch im Grunde ebenfalls um Zeitutopien, da ihre Handlung in die Zukunft verschoben werden musste, in der die erforderliche Technologie für solche Expeditionen und Entdeckungen im Weltraum vorstellbar war.³⁸

Die Ablösung der Raumutopie durch die Zeitutopie, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht, gilt als bedeutendste Entwicklung in der Gattungsgeschichte.³⁹ In der Forschung wird vielfach Louis-Sébastien Merciers *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume* (frz. Orig.: *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1770/1771) als die Utopie zitiert, die diesen durch Vorläufer antizipierten literarischen Übergang zur Verzeitlichung am deutlichsten markiere. Der Erzähler schläft im Paris des Jahres 1770 ein und erwacht dort, stark gealtert, im Jahre 2440.⁴⁰ Er findet den

³⁶ Hier zeichnet sich bereits die Affinität von Utopie und Science Fiction, insbesondere im Bereich der Technik- und Fortschrittsutopien, ab. Auf dieses Verhältnis wird im Folgenden und v.a. in Kap.itel 5.1.1. eingegangen.

³⁷ Utopie- und Science-Fiction-Forscher*innen argumentieren beispielsweise, dass das *Star Trek*-Narrativ, das aus mehreren Filmen und Fernsehserien besteht, „utopische Momente integriert wie den angstfreien und kreativen Umgang mit dem Fremden, die Orientierung an aufklärerischen Werten wie Toleranz, persönliche Integrität etc.“ (Richard Saage: *Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch*, Berlin: LIT Verlag 2010, S. 8.) Vgl. hierzu auch Sebastian Stoppe: *Unterwegs zu neuen Welten. Star Trek als politische Utopie*, Darmstadt: Böhner-Verlag 2014.

³⁸ Vgl. André Müller: *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*, Berlin: LIT Verlag 2010, S. 42. Zugleich phil. Diss, Universität Siegen 2009.

³⁹ Es sei angemerkt, dass es hierbei um idealtypische Entwicklungsstadien handelt, in denen sich auch zahlreiche „Misch- und Zwischenformen“ nachweisen lassen. (Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft 2016*, S. 135.) Die hier skizzierte Gattungsgeschichte der Utopie erfolgt überdies nicht unter dem Anspruch der Vollständigkeit, sondern setzt Prioritäten unter der Perspektive der hier vorliegenden Problem- und Fragestellung. Daher können die Ausführungen dieses Kapitels der Komplexität der utopischen Gattung in all ihren Facettierungen und Ausformungen sowie ihren produktions-, rezeptions- und sozialgeschichtlichen Zusammenhängen nicht in vollem Umfang gerecht werden.

⁴⁰ Die Vorläufer und Wegbereiter der Zeitutopie sind wesentlich früher angesiedelt, Braungart findet Ansätze bereits in den klassischen Utopien der frühen Neuzeit. Zwar handele es sich beispielsweise bei den Entwürfen

Absolutismus und dessen soziale Missstände abgelöst durch eine neue, typischerweise auf dem Vernunftprinzip basierende Staatsform, die von sozialer Gerechtigkeit geprägt ist, in der geordnete Verhältnisse herrschen und die Menschen tugendhaftes Verhalten an den Tag legen. Mercier reiht sich allerdings in das patriarchalische Erbe früherer Utopien ein, da das weibliche Geschlecht in seinem imaginierten Paris des 3. Jahrtausends kaum eine Verbesserung seiner Stellung erlebt. Zwar gestand Mercier der Frau eine eingeschränkte intellektuelle Bildung zu, diese diene jedoch nicht gemäß des Grundsatzes der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit einer Gleichberechtigung der Geschlechter, sondern lediglich dem Zweck, aus Frauen treu ergebene Ehefrauen und Mütter zu machen, die für diesen Fürsorge- und Erziehungsauftrag im häuslichen Umfeld bestens vorbereitet sind.⁴¹ Die ersten Zeitutopien brechen also noch nicht radikal mit konservativen Vorstellungen, weisen aber entscheidende Indikatoren für die Veränderung der Gattung als solche auf.

Voßkamp betont in seiner jüngst veröffentlichten Studie zur Poetik und Geschichte literarischer Utopien: „Kein Wandel in der Geschichte der neuzeitlichen Utopie ist einschneidender und folgenreicher für die Moderne als der Übergang von der Raumutopie zur (säkularen) Zeitutopie [...]“.⁴² Als besonders bedeutsam in Bezug auf die Wandlung der Utopie im 18. Jahrhundert nennt er fünf Hauptaspekte: „Die Veränderung der Fiktionsstruktur (die Dominanz der Erzählung gegenüber der Beschreibung)“, die „Subjektivierung und Privatisierung der Utopiemodelle“, den „Wandel von der Perfektion zur Perfektionierung (die Veränderung der Vorstellung vom Glück)“, „Fortschritt und Bildung (die Rolle des aufklärerischen Geschichtsbegriffs“ und die „Selbstreferentialität der Utopie im Sinne einer Ästhetisierung und immanenten Poetik der utopischen Erzählung“.⁴³ Die Veränderung der Fiktionsstruktur ist als Reaktion auf Prozesse zu sehen, die sowohl die rezeptive Erwartungshaltung gegenüber zeitgenössischer Literatur

von Andreae und Campanella um „noch topologisch geschlossene, simultane, enzyklopädische Ordnungssysteme, die ihre Elemente durch vorgängige Prinzipien zu integrieren suchen. [...] In beiden Fällen aber erschließt die Allegorie Freiräume für Idealentwürfe frühmoderner Naturwissenschaft und Technik, die in Ansätzen bereits empirisch und fortschrittsoffen ausgerichtet sind.“ (Wolfgang Braungart: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart: Metzler 1989, S. 11f.) Die tatsächliche Verzeitlichung der Utopie setzt er nicht erst bei Merciers *Das Jahr 2044* an, sondern bereits ca. dreißig Jahre früher bei Schnabels vierbändigem Werk *Felsenburg* (1731-1743), da „hier bereits wichtige, bislang kaum beachtete Korrekturen an der säkularen felsenburgischen Rationalität“ vorgenommen werden. (Ebd., S. 14f.)

⁴¹ Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 124-126. Die Abschaffung der Mitgift im Zukunftsstaat Merciers sollte zwar jedem Mädchen eine Eheschließung ermöglichen, bringt nun aber auch Frauen aus adeligen und wohlhabenden Schichten in eine finanzielle Abhängigkeit von dem Ehemann, „so hat Mercier in seiner Vision mit den Standesprivilegien auch die eingeschränkte Unabhängigkeit der Frau mitabgeschafft“. (Ebd. S. 124.) Edward Bellamys *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887* (Orig.: *Looking Backward 2000–1887*), das über ein Jahrhundert später im englischen Original im Jahr 1888 erschien, weist eine ähnliche Grundkonstellation (der Protagonist wird 1887 in Hypnose versetzt und erwacht 113 Jahre später wieder) sowie Parallelen in der Struktur des utopischen Staats auf, zeigt aber Veränderungen in den Geschlechterrollen des späten 19. Jahrhunderts, die widerspiegelt werden. Zu Ausführungen zur feministischen Utopie vgl. Kapitel 4.2.

⁴² Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 135.

⁴³ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 135.

als auch die Bedingungen und Strategien der Literaturproduktion beeinflussten. Das Experimentieren mit literarischen Strategien und veränderte poetologische Ansprüche durch die Zeitutopie hatten bereits Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer breiten und vielfältigen Ausdifferenzierung der literarischen Utopie geführt.⁴⁴ Handelte es sich bei den frühneuzeitlichen Utopien typischerweise noch um die bloße Beschreibung des utopischen Staatsmodells, die in eine epische oder dialogische Rahmenstruktur eingebettet waren, erfolgte nun „eine Aufwertung des epischen Anteils“⁴⁵. Die Zeitutopie erfordert neben dem Kriterium der Konsistenz, d.h. der Plausibilisierung und inneren Logik der Schilderung des utopischen Modells, vor allem neue Strategien zur Schaffung von Kohärenz, die den Übergang von „der geschilderten Erfahrungswelt“ zu „dem projizierten Idealzustand“⁴⁶ schlüssig erklären. Anders als bei der Raumutopie „kann die Differenz zwischen dem idealen utopischen Zustand und der Erfahrungswelt nicht mehr durch bloße Gegenbildlichkeit beschrieben werden“⁴⁷, die Schilderung des utopischen Entwurfs als statischer Zustand reicht nicht mehr aus. Die Verlagerung der Utopie auf der Achse der Zeit in die Zukunft impliziert eine Weiterentwicklung und erfolgte Transformation des status quo, die es erzählerisch zu plausibilisieren gilt, sowie ein Bewusstsein für Zeit und Wandel, das von einem zyklischen Geschichtsdenken längst abgerückt ist und sich auch von der eschatologischen Vorstellung des Christentums darin unterscheidet, dass Zukunft nicht mehr ausschließlich von messianischer Erlösung abhängig und durch das zu erwartende Jüngste Gericht vorbestimmt⁴⁸, sondern vielmehr als veränderbarer und gestaltbarer Prozess definiert ist.

Der ideale Zustand wird nicht mehr als einfach existent vorausgesetzt, antizipierte Verbesserung muss geschaffen werden, was mit zwei bereits genannten Aspekten korreliert: Zunächst treten beschreibende zugunsten erzählerischer Modi zurück, gleichzeitig erfolgt, auch vor dem Hintergrund der Aufwertung des souveränen, autonomen Subjekts in der Aufklärung, eine Subjektivierung der Utopie und ihrer narrativen Vermittlung. Die literarische Utopie wird zur erzählten Geschichte der Menschen, die sie tragen, erleben, erschaffen und erfahren, folglich wird „das utopische Potential über eine Geschichte der Selbstbehauptung und Selbstorganisation entfaltet“⁴⁹. Diese Individualisierung und Fokussierung auf das Subjekt – wenngleich es

⁴⁴ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 136.

⁴⁵ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 137.

⁴⁶ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 137. Vgl. auch Reinhart Koselleck: *Die Verzeitlichung der Utopie*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Dritter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 4.

⁴⁷ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 137.

⁴⁸ Vgl. Thomas Schölderle: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012, S. 105.

⁴⁹ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 139.

sich dabei noch nicht um das „psychisch komplexe[...] Individuum“⁵⁰ der Moderne handelt – ist auch nicht länger vereinbar mit den stark reglementierten Staatsutopien der frühen Neuzeit und den Tugendrepubliken des früheren 18. Jahrhunderts⁵¹, in denen das Glück des Einzelnen ganz automatisch im Wohl des Kollektivs und der Harmonie mit dem großen Ganzen aufging. Die Utopie repräsentiert immer noch die Hoffnung auf das ideale Glück durch seine Imagination, aber die Definition dessen, worin dieses ideale Glück überhaupt bestehen kann, wandelt sich von der „Symmetrie von Subjekt und Gesellschaft“ hin zur „Spannung und Polarität von Einzelem und Allgemeinem [...] [,] und der Glücksanspruch des Einzelnen rückt in den Mittelpunkt.“⁵² Das dauerhafte, „statische Ordnungsglück disziplinierter Subjekte“⁵³ wird ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr als sicher und erstrebenswert, sondern als beengend und sogar langweilig empfunden, umgekehrt wurden Veränderung und Umbrüche nicht mehr vorwiegend mit existenzieller Verunsicherung und Bedrohung assoziiert, sondern zunehmend als Chance für Verbesserung gesehen.⁵⁴ An die Stelle des vollkommenen Zustands tritt der unabgeschlossene Prozess eines Strebens nach stetiger Vervollkommnung.⁵⁵ Es etablierte sich die Vorstellung, dass „der Mensch sich aus eigener Kraft von den Wechselfällen des Glücks emanzipieren und die Bedingungen für sein Glück selbst gestalten kann“⁵⁶ und „der Wechsel oder Wandel als steuerbarer Fortschritt oder Vervollkommnungsprozess auf ein positives Ziel hin angesehen werden kann“.⁵⁷

4.1.3 Fortschritt und Technik in der Utopie des 18. und 19. Jahrhunderts

Dieser Aspekt des Utopie-Wandels unter dem Einfluss eines veränderten Geschichts- und Subjektbewusstseins ist für die vorliegende Studie besonders zentral, da der Mensch den Verlauf seiner Geschichte nun selbst bestimmen, seine Zukunft aktiv verändern und Fortschritt erwirken kann. Das progressive Fortschrittsdenken korreliert in den utopischen Entwürfen nun verstärkt mit einer zunehmenden Bedeutung von Wissenschaft, Bildung und Technik. Der be-

⁵⁰ Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 128. Erst mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert entdeckte man die Innerlichkeit des Subjekts und den Konflikt zwischen Individuum und sozialem Kollektiv. Diese neue Auffassung von Subjektivität manifestierte sich im späten 18. Jahrhundert vor allem im Bildungs- und Entwicklungsroman. (Vgl. Ebd., S. 130f.)

⁵¹ Vgl. Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft 2016, S. 141.

⁵² Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft 2016, S. 141.

⁵³ Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft 2016, S. 141.

⁵⁴ Vgl. Michael Winter: Lebensläufe aus der Retorte. Glück und Utopie. (*Carrières comme produits de laboratoire. Bonheur et utopie*). In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Nr. 12, 1983, S. 61.

⁵⁵ Vgl. Peter Hohendahl: Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien, hg. von Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger, Stuttgart: Metzler 1969, S. 79-114.

⁵⁶ Michael Winter: Lebensläufe aus der Retorte 1983, S. 62f. Zitiert nach Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft 2016, S. 99f.

⁵⁷ Michael Winter: Lebensläufe aus der Retorte. Glück und Utopie 1983, S. 62f. Zitiert auch bei Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft 2016, S. 141.

reits angeführte Roman *Das Jahr 2440* von Mercier gilt als Schlüsselwerk für den Paradigmenwechsel in der Utopie und weist an der Schwelle dieses Wandels einerseits noch Züge der Raumutopie, andererseits bereits Merkmale der modernen Zeitutopie auf.⁵⁸ Dazu zählt nach Voßkamp nicht nur, dass Mercier trotz eines nicht näher erläuterten, plötzlichen „Utopiesprungs“⁵⁹ in die Zukunft „den Prozesscharakter des Geschichtsverlaufs punktuell kongenial bestimmt“⁶⁰, sondern dass Mercier „den Zusammenhang von technischem Fortschritt und Individuum thematisiert“⁶¹. Zwar beziehen sich die Erfindungen und technischen Extrapolationen, die im ‚Kabinett des Königs‘, einer Art Forschungs- und Wissenschaftsarchiv, versammelt sind, vor allem auf die Agrarwirtschaft, die immer noch den zentralen Wirtschaftssektor bildet, während Mercier die Dampfmaschine nicht erwähnt oder weiterentwickelt.⁶² Der Erzähler beschreibt jedoch auch Maschinen, die dem Menschen verschiedenste Arbeiten abnehmen, und bemerkt über diese und ihre Entwicklung:

„Man flüsterte mir jedoch ins Ohr, daß einige außergewöhnliche und wundersame Geheimnisse ausschließlich den Händen einer kleinen Zahl weiser Männer anvertraut seien, und daß dies Dinge wären, die an sich gut seien, die man aber irgendwann auch mißbrauchen könne. Der menschliche Geist hatte ihrer Meinung nach, das Ziel noch nicht erreicht, zu dem er hinstreben sollte, um gefahrlos von den seltensten oder energiereichsten Erfindungen Gebrauch zu machen.“⁶³

Bemerkenswert ist, dass sich in Merciers Roman nicht nur frühzeitig die enge Verbindung von Zukunfts- und Technikutopie abzeichnet, sondern auch bereits ein potentieller Missbrauch der technischen Erfindungen thematisiert wird. Damit ist angedeutet, „dass das Progressionschema auch umkehrbar ist im Sinne eines dramatischen Rückschritts“⁶⁴, was bereits auf spätere technikkritische Diskurse verweist, die maßgeblichen Einfluss auf den Aufschwung der Dystopie haben werden. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt sich die industrielle Revolution abzuzeichnen, technische Innovationen und ein Aufschwung der Wissenschaften sind der Schrittmacher, der die Lebenswelt in sozialer und ökonomischer Hinsicht rasant transformiert und ihren Rhythmus im Takt neuer Maschinen und Erfindungen beschleunigt – aber auch das

⁵⁸ Der Erzähler aus Merciers *Das Jahr 2044* gelangt unvermittelt in die Zukunftsprojektion, und der Prozess ihrer Genese wird vorausgesetzt, aber nicht erklärt. Zur Frage, ob Merciers Werk deshalb überhaupt als Zeitutopie zu verstehen ist, vgl. Jürgen Fohrmann: Utopie und Untergang. L.-S. Merciers *L'An 2044* (1770). In: Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart, hgg. von Klaus L. Berghahn und Hans Ulrich Seeber, Königstein/Taunus: Athenäum Verlag 1983, S. 105-124. Für Koselleck „unterstellt Mercier die Sukzession der Generationen“ sowie einen zeitlichen Horizont aus „Planung und Optimierung“, weshalb er sich deutlich von den frühen Raumutopien absetzt. (Reinhart Koselleck: Die Verzeitlichung der Utopie 1985, S. 4 und 5.)

⁵⁹ Jürgen Fohrmann: Utopie und Untergang 1983, S. 113f. Vgl. auch Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 143.

⁶⁰ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 143.

⁶¹ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 144.

⁶² Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 121f.

⁶³ Louis-Sébastien Mercier: *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume*. Aus dem Französischen übertragen von Christian Felix Weiße, hg. mit Erläuterungen und einem Nachwort von Herbert Jaumann, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989, S. 146. Zitiert nach Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 144.

⁶⁴ Wilhelm Voßkamp: *Emblematik der Zukunft* 2016, S. 144.

utopische Bewusstsein und die Ausrichtung der literarischen Utopie vor allem im 19. Jahrhundert verändert. Zunächst dominiert der Einfluss eines Fortschrittsoptimismus: Technische Erfindungen und ihre literarischen Extrapolationen stellen das instrumentelle Inventar, um in der Fiktion die Utopie in ihrer Genese oder ihrer Funktionalität zu ermöglichen und die Verbesserung gegenüber der Ausgangswelt plastisch darzustellen. Diesen Zusammenhang zwischen Fortschrittsutopien und technischen Motivkomplexen betont auch Affeldt-Schmidt:

„Die Fortschrittsutopie impliziert für die utopische Gesellschaft dynamische Komponenten (Aufrechterhaltung des Zeitverlaufs und Vervollkommnung im Fortschrittsprozeß), die dem dynamischen Geschichtsbild Rechnung tragen, auf dem die Fortschrittsutopie basiert. Hierzu wählen die Autoren inhaltliche Motivbereiche aus, die geeignet sind, komparativ unterscheidbare Zustände eines positiv ausgerichteten, in der Zeit sich vollziehenden Entwicklungsprozesses zu illustrieren: die physische und geistige Natur des Menschen; wirtschaftliche, kulturelle und wissenschaftliche Errungenschaften der zivilisierten Welt; sukzessive Ausbreitung der utopischen Grundsätze von der Keimzelle des utopischen Gründungsortes aus über die ganze Welt.“⁶⁵

Wissenschaftliche Entdeckungen und technische Innovationen machten Fortschritt von einem abstrakten, imaginären Vorstellungskonzept zu einem konkreten Phänomen, das für alle Menschen tatsächlich in den verschiedensten Bereichen ihres Lebens erfahrbar geworden war und zu zunehmendem Fortschrittsoptimismus und Technikbegeisterung führte.⁶⁶ Die Zeit um 1900 war nicht nur von der Symbolik einer Jahrhundertwende geprägt, sondern auch von einem Wandel der Technik, was mit entsprechenden Veränderungen in kulturellen Vorstellungen, Wahrnehmung und Lebenspraxis resultierte. Dampfkraft und -maschine gaben den Rhythmus des 19. Jahrhunderts vor und ihre konkreten technischen Artefakte und Infrastrukturen schlugen beispielsweise in Form von Eisenbahn und -schienen „Schneisen auf dem Weg in die jeweilige Zukunft“ und bewirkten „Veränderungen im Landschafts- und Bewußtseinsbild“.⁶⁷ Die Jahrhundertwende bildete den Übergang zum elektrischen Zeitalter, an die Elektrizität knüpften sich Erwartungen an technische Verheißungen und „bei vielen Wissenschaftsautoren um 1900 die Prophezeiung [...], im 20. Jahrhundert werde es eine analoge Entwicklung in Form

⁶⁵ Birgit Affeldt-Schmidt: Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 1991, S. 98. Zugleich phil. Diss, Kiel 1989.

⁶⁶ Vgl. Birgit Affeldt-Schmidt: Fortschrittsutopien 1991, S. 42. Bereits in der Renaissance wurden durch ein anthropozentrisches Weltbild und einen systematischen Umgang mit Problemstellungen die Weichen für wissenschaftliche Standards gestellt sowie der Grundstein für Erfindungen gelegt, die im 19. Jahrhundert verändert oder verbessert wurden, z.B. Beobachtungs- und Messinstrumente wie das Mikroskop oder das Quecksilberthermometer. (Vgl. Ebd. S. 42.) Die Leistungen des technischen Aufschwungs im späten 19. Jahrhundert sieht Affeldt-Schmidt vor allem in der Ausdifferenzierung in „vielen verschiedenen Anwendungsbereichen“, der Reformierung „ganze[r] Produktionszweige mit dem Ziel ihrer Mechanisierung und Automatisierung“, der Schaffung „funktionaler Zusammenhänge“ und „moderne[r] Infrastrukturen“, in die bereits vorhandene sowie die zahlreichen neuen Entwicklungen (wie Telegrafie, Fotografie und Telefon) oder Entdeckungen (wie die Elektrizität) integriert und somit zugänglich und effizient nutzbar gemacht werden konnten. (Ebd. S. 43.)

⁶⁷ Michael Salewski: Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende. In: Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, hgg. von Michael Salewski und Ilona Stölken-Fitschen, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1994, S. 82.

eines immer dichteren Telegraphen- und Stromnetzes geben.“⁶⁸ Wissenschaftlicher und technischer Fortschritt, technische Ressourcen und ihre Beherrschung bzw. der Zugang zu ihnen und der Grad ihrer Verbreitung beeinflussten soziale, (inter)kulturelle, ökonomische und politische Verhältnisse sowie Hierarchien, was sich auch in fiktionalen Reflexionen widerspiegelte.⁶⁹ Diese Weichenstellungen in Kultur- und Technikgeschichte bilden die Prämisse für die Einführung von Utopie und der neu aufkommenden Science Fiction im späten 19. und frühen bzw. fortschreitenden 20. Jahrhundert.⁷⁰

Die fortschreitende Industrialisierung führte neben einem gesteigerten Lebensstandard allerdings auch zu einer Verschärfung der sozialen Frage durch ein Macht- und Wohlstandsgefälle zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse. Die soziopolitische Dynamik des 19. Jahrhunderts hatte bereits in den 1820er Jahren die qualitative Wertung des Utopiebegriffs verschoben und ihn mit der negativen Konnotation versehen, bloße unrealistische Träumerei zu sein, die dem Anspruch an die Realisierbarkeit und konkrete Wirksamkeit politischer und sozialer Reformen nicht gerecht zu werden vermochte.⁷¹ Vor dem Hintergrund des Klassenkonflikts spitzte sich der pejorative und abwertende Gebrauch des Begriffs seit den 1840er Jahren weiter zu und richtete sich zunächst vor allem gegen sozialistische und kommunistische Theorien und Gesellschaftsentwürfe⁷², auch in kommunistischen und sozialistischen Kreisen selbst war der Utopiebegriff allerdings negativ belegt und „bezeichnete [...] fast einhellig im polemischen Sinne eine unrealistische Perspektive politischen Handelns“⁷³.

Populäre literarische Utopien, die um die Jahrhundertwende unter dem Einfluss der industriellen Revolution, ihrer Technisierungs- und Rationalisierungsprozesse und der daraus resultierenden Veränderungen der soziokulturellen Systeme entstanden, sind Edward Bellamys *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887* (Orig.: *Looking Backward 2000–1887*, 1888), William Morris' *Kunde von Nirgendwo* (Orig.: *News from Nowhere*, 1890) und H. G. Wells' *Die Zeitmaschine* (Orig.: *The Time Machine*, 1895) und *Wenn der Schläfer erwacht* (Orig.: *When the*

⁶⁸ Michael Salewski: *Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende* 1994, S. 82. Salewski nennt als kulturprägende Anwendungen der Elektrizität die elektrische Beleuchtung und das transatlantische Kabelnetz. (Vgl. ebd., S. 83.) Auch McLuhan verweist auf die zentrale Funktion der Elektrizität als Leitmedium des Informationszeitalters. Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/Wien: Econ 1968. [Orig.: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill 1964.]

⁶⁹ So brachte die „Denkfigur: eine bestimmte Technik wird nicht – oder zu früh erfunden –“ z.B. den sogenannten Alternativwelt-Roman hervor. (Michael Salewski: *Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende* 1994, S. 84.)

⁷⁰ Auf das Verhältnis dieser beiden Gattungen Utopie und Science Fiction wird in Kapitel 5.1.1. eingegangen.

⁷¹ Vgl. Lucian Hölscher: *Der Begriff der Utopie als historische Kategorie*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Erster Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 405.

⁷² Vgl. Lucian Hölscher: *Der Begriff der Utopie als historische Kategorie* 1985, S. 406.

⁷³ Lucian Hölscher: *Der Begriff der Utopie als historische Kategorie* 1985, S. 407.

Sleeper Awakes, 1899).⁷⁴ Die aufgeführten Werke bezeugen die historische Variabilität der Gattung in Abhängigkeit zu zeitgenössischen politischen und sozialen Kontexten, so ist in Morris Vision eines utopischen Neu-Englands beispielsweise eine deutliche Kritik am Kapitalismus und seiner entfremdeten, arbeitsteiligen Massenproduktion spürbar.⁷⁵ Die beiden genannten Romane von Wells stehen rein formal ebenfalls in der Tradition der Zeitutopie. Die beiden Protagonisten werden aber (im einen Szenario durch eine selbst konstruierte Zeitmaschine, im anderen durch das Erwachen nach einem mehr als 200 Jahre währenden Schlaf) Zeuge einer Zukunft, die der Gegenwart nicht mehr eine idealisierte Vision, sondern ein Schreckensbild gegenüberstellt, das die sozialen Probleme und Klassenkonflikte des zeitgenössischen Großbritanniens ins Negative extrapoliert. Utopien haben zwar noch weiter Bestand, Wells steht aber exemplarisch sowohl für eine dystopische Wende im Utopiediskurs, die das pessimistische, negative Zukunftsszenario zur adäquateren Ausdrucksform des 20. und 21. Jahrhunderts werden lässt, als auch für die Verbindung der utopischen Tradition zur frühen Science Fiction.

4.2 Die feministische Utopie zwischen Natur und Technik – Realitäten und Visionen von Gleichberechtigung und Differenz

Die literarische Utopie präsentiert sich bis weit in das 19. Jahrhundert hinein als ein Genre, das lange von männlichen Autoren dominiert war, das Weibliche marginalisiert⁷⁶ und bei aller visionären Vorstellungskraft weitgehend zeitgenössischen Geschlechterrollen verhaftet bleibt.⁷⁷ Das in ihren utopischen Entwürfen imaginierte Gemeinwesen mag auf den Grundsätzen von Gerechtigkeit und Gleichheit basieren, dies involviert jedoch nicht die Gleichheit der

⁷⁴ Zu Bellamy vgl. Hans Ulrich Seeber: Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur, Münster: LIT Verlag 2003, S. 71-100. Zu Morris vgl. Paul Meier: William Morris. The Marxist Dreamer, Sussex: Harvester Press 1978. Zu H. G. Wells vgl. Michael R. Page: The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells. Science, Evolution, and Ecology, Abingdon/New York: Routledge 2016, S. 149-192. Weniger bekannt sind deutschsprachige Zukunfts- und Fortschrittsutopisten dieser Zeit, beispielsweise Amersin und Herzl, die von Affeldt-Schmidt analysiert werden. Vgl. Birgit Affeldt-Schmidt: Fortschrittsutopien 1991, S. 107-234.

⁷⁵ Morris' sozialistische Idealvorstellung wird allerdings nicht als progressive Entwicklung, sondern als Rückkehr zu einem Gesellschaftszustand vor industrieller und technischer Rationalisierung präsentiert. Gnüg resümiert hierzu: „An die Stelle der maschinellen Serienproduktion ist im englischen Utopia die kunsthandwerkliche Fertigungsweise des Individuums getreten. [...] Bei Morris zeigt sich einerseits schon ein empfindliches Bewußtsein für das Problem entfremdeter Arbeitsweise, die auch die Aufhebung des Privateigentums nicht beseitigt, andererseits vermag sein regressives Modell, das auf vorindustrielle Produktionsweisen zurückgreift, kaum die hinreichende ökonomische Bedürfnisbefriedigung aller Bürger eines größeren Staates zu garantieren. Der Industrialisierungsprozeß wird bei Morris nicht etwa in seinen Auswüchsen reformiert, sondern radikal rückgängig gemacht.“ (Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 160 und 161.)

⁷⁶ Susanna Layh: Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 67.

⁷⁷ Die Wahrnehmung des Utopiediskurses bis zum 19. Jahrhundert als von männlichen Autoren bestimmtes und patriarchalisch geprägtes Genre muss allerdings auch selbst als konstruiert hinterfragt werden und ist auch darauf zurückzuführen, dass Utopien oder utopische Momente im Schreiben weiblicher Autorinnen lange nicht im Fokus der wissenschaftlichen Untersuchungen standen. Pohl und Tooley widmen sich in ihrem Band über Gender und Utopie im 18. Jahrhundert der Erschließung dieses Forschungsdesiderats und bemerken in der Einleitung: „Femininity has consistently served as a site for utopian desire in early modern and modern literature for both

Geschlechter. Zwar werden hier durch die marxistisch-sozialistischen Utopien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erste neue Impulse gesetzt⁷⁸, auch die Utopien einer kommunistisch und sozialistisch ausgerichteten Staatsform schenken feministischen Forderungen aber keine oder lediglich geringfügige Beachtung und machen höchstens minimale Zugeständnisse an die Gleichberechtigung der Geschlechter oder gar eine Neudefinition ihrer sozialen Rollen: Der Geschlechterunterschied und daraus abgeleitete Rollenmuster und eine geschlechterspezifische Arbeitsteilung werden weiter naturalisiert und nicht hinterfragt.⁷⁹

Studien zu feministischen Utopien fokussieren vor allem die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, charakteristische Topoi, Motive, Plotelemente oder Darstellungsweisen der utopischen Tradition aus weiblicher Perspektive sind aber bereits deutlich früher nachweisbar.⁸⁰ Eines der frühesten Werke weiblicher Autorschaft, die sich der Tradition bzw. ihren Vorläufern zu-rechnen lassen, ist Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* (Orig.: *Le Livre de la Cité des Dames*, 1405). Da de Pizans Werk bereits im frühen 15. Jahrhundert verfasst wurde, ist es nicht nur als Vorläufer der feministischen Utopie, sondern für utopisches Schreiben selbst zu sehen, das Morus' männerzentriertem Utopia die Imagination einer weiblich geprägten Vision voranstellt und bereits typische Charakteristika der Raumutopie aufweist. Bei de Pizans Stadt der Frauen handelt es sich um einen metaphorischen und metafikcionalen Raum, errichtet durch den Prozess des Schreibens selbst, indem sie das vorherrschende Frauenbild des von Männern dominierten literarischen Diskurses ihrer Zeit kritisiert und neue Rollen erschreibt. Selbstreflexiv und ironisch schreibt sie gegen Misogynie an, indem sie negativ konnotierte Weiblichkeitsmythen und fiktive Frauenfiguren aus der Literaturgeschichte neu kontextualisiert, ihnen positive Bedeutung zuschreibt und so ihre Stadt der Frauen als metafikcionalen Schutzraum in einer Kultur der Marginalisierung des Weiblichen errichtet.⁸¹

men and women, assisting them to negotiate contemporary anxieties about domesticity, commodification, colonialism, conspicuous consumption and mercantile consumer economy. However, it also serves as a potential site for resistance; women and writers as well as men appropriate prescriptive gender constructions to configure a variety of utopian discourses. While Enlightenment utopias have recently received much valuable scholarly and critical attention, eighteenth-century constructions of symbolic femininity and eighteenth-century women's writing in relation to contemporary utopian discourse have not." (Nicole Pohl und Brenda Tooley: Introduction. In: *Gender and Utopia in the Eighteenth Century. Essays in English and French Utopian Writing*, hg. von Nicole Pohl and Brenda Tooley, Oxon/New York: Routledge 2016, S. 3.)

⁷⁸ Vgl. Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 69.

⁷⁹ Vgl. Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 69f.

⁸⁰ Margaret Cavendishs *Die gleissende Welt* (Orig.: *The Description of a New World, Called the Blazing World*, 1668) erzählt beispielsweise von einer jungen Frau, die an den Nordpol gelangt und dort zur Königin eines von Tierwesen bevölkerten Reichs wird. Das Werk verhandelt dabei den weiblichen Willen zur Autonomie und Teilhabe daran, das politische und öffentliche Leben mitzubestimmen, und ist deshalb sowohl als Vorläufer des feministischen Diskurses anzusehen als auch der (weiblichen) Utopietradition zuzurechnen. Vgl. zur weiblichen Utopietradition auch Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 70-78.

⁸¹ Klarer weist darauf hin, dass Christine de Pizan sich in ihrem Werk an alle Frauen richte, „indem sie ihre Stadt als Ort der Zuflucht, quasi als mittelalterliche Version Virginia Woolfs *A Room of One's Own* darstellt“. (Mario Klarer: *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993, S. 67.)

Dabei ist ihre Vision nicht vollkommen außerhalb des patriarchalen Systems angesiedelt, was sicher der sozialen Wirklichkeit geschuldet ist, die den literarischen Diskurs beeinflusste und es weiblichen Autorinnen erschwerte, überhaupt gehört zu werden – de Pizan muss dem patriarchalen Diskurs folgen, um ihn zu widerlegen, und bleibt deshalb bis zu einem gewissen Grad an ihn gebunden.⁸² Obwohl de Pizan keine gesamtgesellschaftliche Utopie im Sinne eines vollständigen Gesellschaftssystems gezeichnet hat, besteht die Bedeutung des Textes „im Entwerten frauenverachtender Lehren und in seiner visionären, überschießenden Potenz“⁸³. Roß plädiert für eine Würdigung Christine de Pizans als erste utopische Autorin der Neuzeit, deren politische und gesellschaftskritische Botschaft nicht weniger klar formuliert war als die der populären Utopien ihr nachfolgender männlicher Autoren.⁸⁴

4.2.1 Shelley und Gilman

Gnüg nennt in ihren Ausführungen zur feministischen Utopie mit Mary Shelleys *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (Orig.: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818) sowie ist Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (auch: *Ihrland*; Orig.: *Herland*, 1905) zwei Romane aus dem frühen 19. und 20. Jahrhundert. Vor allem Shelley erscheint im Kontext feministischer Utopien in doppelter Hinsicht ungewöhnlich: *Frankenstein* entwirft keine gesamtgesellschaftliche Vision und wird eher als zentraler Vorläufer der Science Fiction gewertet, der trotz Schauerelementen nicht vom Übersinnlichen erzählt, sondern die Hinwendung zu einem naturwissenschaftlich-rationalen Weltbild markiert.⁸⁵ Außerdem spielen feministische Themen oder Fragen der Gleichberechtigung der Geschlechter keine explizite Rolle. Laut Gnüg zeichnet Shelleys Roman ein differenziertes Bild von Frankensteins Geschöpf, das erst durch die Verantwortungslosigkeit seines Schöpfers Frankenstein und durch die stigmatisierende Ausgrenzung der Gesellschaft das monströse Verhalten zeigt, das man ihm von außen zuschreibt.⁸⁶ Die Kritik an der maßlosen Selbstüberschätzung des Forschers, künstliches Leben zu erschaffen, die letztlich zu seinem Scheitern und nicht nur seinem eigenen, sondern dem Tod Unschuldiger führt, sieht Gnüg als geschlechtlich codiert an:

„Mit dem sexuell konnotierten Vokabular – wie ‚Omnipotence‘, dem Rückzug von zwischenmenschlichem ‚Intercourse‘ und seiner ‚penetration‘ in die Geheimnisse der Natur – deutet Shelley Frankensteins Forschungstrieb als Ausdruck seines hybriden Strebens nach autonomer männlicher Fortpflanzung ohne die Frau. Hier zeigt sich ihr kritischer weiblicher Blick auf das Dompteurbewußtsein des männlichen Wissenschaftlers, der die Natur wie die Frau zu beherrschen sucht.“⁸⁷

⁸² Vgl. Bettina Roß: Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye, Dortmund: Edition Ebersbach 1998, S. 128. Zugleich phil. Diss, Universität Halle 1998.

⁸³ Bettina Roß: Politische Utopien von Frauen 1998, S. 127.

⁸⁴ Vgl. Bettina Roß: Politische Utopien von Frauen 1998, S. 127f.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.1.

⁸⁶ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 172f.

⁸⁷ Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 174.

In ähnlicher Weise deutet auch Klarer den Roman als Ausdruck „weiblicher Wissenschaftskritik“⁸⁸ und stellt Shelleys *Frankenstein* Francis Bacons Utopie *Nova Atlantis* gegenüber, deren wissenschaftliche und technische Visionen er als konstitutiv für die Science Fiction identifiziert, sowohl was die Topoi des Genres als auch die männliche Konnotation seines Diskurses angeht.⁸⁹ Während er Shelley als Vertreterin der englischen Romantik in die ältere Tradition eines organischen Naturverständnisses stellt, repräsentiere Bacon „ein technokratisch-mechanistisches Weltbild“⁹⁰, aus dem sich auch die männlich konnotierte Hybris des Forschers ableite. Damit wird auf die grundlegende Dichotomie des binären Geschlechtermodells verwiesen: Während das Maskuline symbolisch das Feld der Kultur, des Logos und des Geistes besetzt und sich durch seine Fähigkeit zur kontrollierenden Distanz dabei als universales Subjekt positioniert, wird das weibliche Prinzip als der Sphäre der Natur zugehörig und durch seine enge Nähe zum Körper bestimmt gesehen sowie als das Andere konstruiert.⁹¹ Diese sexuelle Differenz wird zum Träger sozio-kultureller Zuschreibungen, die das System gesellschaftlicher Konstruktions- und Repräsentationsprozesse strukturieren – und dadurch auch eine spezifische geschlechtliche Codierung des (in der Utopie reflektierten) Technikdiskurses mit entsprechenden Rollenbildern generieren: Der Mann ist als handlungsfähiges Subjekt der prototypische Ingenieur, Forscher und Wissenschaftler, der mit Rationalität, Fortschrittsdenken, dem Prozess des Zivilisations- und Kulturschaffens, Risikobereitschaft und Technikoptimismus assoziiert ist. In der Dichotomie der Geschlechter diametral entgegengesetzt, repräsentiert die Frau die Natur sowohl in ihrer lebensspendenden und -erhaltenden Funktion als archetypische ‚Mutter Natur‘ als auch in ihrer ebenso bedrohlichen wie verführerischen und oft todbringenden Unberechenbarkeit, die mit der ‚gefährlichen‘ weiblichen Sexualität korreliert. In dieser geschlechtlich codierten Opposition von Natur und (Kultur-)Technik sind Emotionalität, Empfindsamkeit, Empathie, Technikskeptizismus und Kritik an rücksichtslosem Forscherdrang und blindem Fortschrittsglauben typischerweise weiblich konnotiert.

Die sexuelle Differenz und der skizzierte Überbau dichotomer Zuschreibungen bilden die Grundlage für die Konstruktion gesellschaftlicher Rollenbilder und sozio-kultureller Vorstellun-

⁸⁸ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 67.

⁸⁹ Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 67f.

⁹⁰ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 68.

⁹¹ Der Natur-Technik-Diskurs wird in der Literaturgeschichte konsistent durch den Geschlechterunterschied strukturiert, ein bedeutendes Beispiel ist hier der Faust-Stoff. Kaiser erläutert in diesem Kontext die Symbolik der Geschlechterrollen: „[D]ie Frau und Mutter ist Natur, die Natur ist Mutter. Der Mann dagegen ist Geistfigur. Geist setzt Spaltung, Trennung voraus; das bestimmt den Mann symbolisch zur Wanderschaft. [...] Außer sich, expansiv, dissonant und sehnsuchtsvoll umkreist er deutend die Frau – Mutter Natur -, die intensiv, harmonisch und bei sich ist.“ (Gerhard Kaiser: *Faust und Margarete. Hierarchie oder Polarität der Geschlechter?* In: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, hgg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1994, S. 171.) Zum Gender-Technik-Natur-Diskurs vgl. Kapitel 2.4.

gen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die sich vor allem mit der Konsolidierung des Bürgertums als dominante soziale Klasse im späten 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu gesellschaftlichen Normen verfestigten.⁹² Scheich konstatiert:

„Die bürgerlichen Theorien zur Staatsbegründung, des Gesellschaftsvertrages, rekurren auf dieselben Rationalitätsprinzipien, die auch das Selbstverständnis der neuzeitlichen Wissenschaft bestimmen. Ihre Konzeptionen von Personalität, Freiheit und Autonomie, mit denen die Gleichheit im Naturrecht begründet wird, sind zugeschnitten auf die gesellschaftliche Existenzweise des weißen bürgerlichen Mannes [...]. Die politische Anthropologie, die in den Werken zur politischen Theorie von Hobbes, Locke, Rousseau, Fichte etc. ausgeführt wird, stellt ein androzentrisch verengtes Menschenbild vor, das durch Vernunft und Besitz charakterisiert ist. [...] Als ‚natürliche Gehilfin‘ des Mannes besitzt die historische Existenz der Frauen im Rahmen dieser Entwürfe keine Eigenständigkeit, sondern ist charakterisiert durch Abhängigkeit.“⁹³

Identität und Habitus des Bürgertums definieren sich durch die ambivalenten Parameter von Öffentlichkeit und Privatheit, so kommt dem aktiven und politischen Handeln des Rechtssubjekts in der Außenwelt des öffentlichen Lebens ebenso große Bedeutung zu wie dem Rückzug in die häusliche Innerlichkeit und „dem familialen Patriarchalismus“⁹⁴. Diese „getrennten Sphären einer Arbeitsteilung“⁹⁵ reflektieren die Geschlechterdifferenz, indem sie auf „die beiden Positionen eines Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern“⁹⁶ und ein „(androzentrische[s]) Ideal der Freiheit und Autonomie“⁹⁷ verweisen. Während der öffentliche Raum dem Mann als Wirkungsfeld offenstand, wo er aktiv am ökonomischen und politischen System partizipieren konnte (d.h. an den gesellschaftlichen Bereichen, die nicht nur Macht produzieren, sondern auch an ihre Akteure verleihen), war die öffentliche Handlungsmacht für Frauen stark limitiert. Der Kanon bürgerlicher Normen und Werte lokalisiert das Weibliche in der häuslichen und privaten Sphäre und seine Bestimmung in der Rolle als Ehefrau und Mutter sowie in der Repräsentation der sozialen Einheit Familie nach außen, was abermals die Frau auf ihre Rolle als Bedeutungsträgerin reduziert, während der Status des Bedeutungsproduzenten dem männlichen bürgerlichen Subjekt vorbehalten bleibt. Nach Behnke ist der „Differenzdiskurs [...] auch heute noch ein spezifisch bürgerliches Phänomen“⁹⁸, da „das Modell der einander entgegengesetzten Geschlechtscharaktere mit der dazugehörigen Verklärung der Frau in erster Linie in der bürgerlichen Familie beheimatet“⁹⁹ ist. Die Geschlechterdichotomie ist paradigmatisch und strukturiert alle relevanten gesellschaftlichen Diskurse, vor allem auch in Form des

⁹² Vgl. hierzu u.a. Ute Frevert: „Mann und Weib und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München: Beck 1995 und Anna Zika: Es ist kleines Frauchen. Naturbeherrschung durch ‚Weiblichkeit‘. Anmerkung zu Rollen der Frau im 19. Jahrhundert, Weimar: VDG 2015.

⁹³ Elvira Scheich: Naturbeherrschung und Weiblichkeit. Denkformen und Phantasmen moderner Naturwissenschaften, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1993, S. 56f. Hervorhebungen im Original.

⁹⁴ Elvira Scheich: Naturbeherrschung und Weiblichkeit 1993, S. 57.

⁹⁵ Elvira Scheich: Naturbeherrschung und Weiblichkeit 1993, S. 57.

⁹⁶ Elvira Scheich: Naturbeherrschung und Weiblichkeit 1993, S. 57.

⁹⁷ Elvira Scheich: Naturbeherrschung und Weiblichkeit 1993, S. 57.

⁹⁸ Cornelia Behnke: „Frauen sind wie andere Planeten.“ Das Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1997, S. 128.

⁹⁹ Cornelia Behnke: „Frauen sind wie andere Planeten.“ 1997, S. 128

rationalen und abstrakten Denkens, das als bedingende Essenz von Wissenschaft und Technik gilt und in seiner Ausgrenzung des Anderen androzentristisch ist. Laut Scheich ist

„[d]er autonome Intellekt, der sich über jede menschliche Beziehung erhebt und hinwegsetzt [...] Teil – nicht bloß Ausdruck – eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses. Die Ausschaltung der subjektiven Differenz, welche die Gleichheit der Verstandessubjekte ausmacht, setzt die Frauen aufgrund ihrer Weiblichkeit in die Rolle des ‚Anderen‘. Indem Weiblichkeit der [sic!] Inbegriff dessen darstellt, wovon die Vernunft abstrahiert – und wodurch die Subjekte sich als konkrete voneinander unterscheiden – wird über sie eine formale Gleichheit hergestellt, an der Frauen keinen Anteil haben. Das Denken, das unter diesen Bedingungen ein abstraktes ist, produziert ein Wissen, das nicht nur verfügbar macht, sondern ausgrenzt.“¹⁰⁰

Die Differenz der Geschlechter wurde naturalisiert – und damit auch der Katalog an assoziierten sozial konstruierten Zuschreibungen. Dies förderte eine essentialistische Vorstellung von Geschlecht, die auf unveränderlichen, wesenhaften spezifisch weiblichen bzw. männlichen Eigenschaften basiert und auf diese Weise eine hierarchische Ungleichheit der Geschlechter politisch, sozial und ideologisch legitimierte. Soziale Praktiken der Heteronormativität etablierten über die Schwelle zur Moderne¹⁰¹ hinaus die binäre und hierarchisch strukturierte Geschlechterdichotomie, die auch den Hintergrund bildete, vor dem nach Shelleys *Frankenstein* weitere literarische Fiktionen entstanden, die der feministischen Utopie (und später auch der Dystopie) zugerechnet werden können. Vorläuferinnen des feministischen Diskurses wie z.B. Margaret Cavendish, die Resonanz auf die propagierten Werte und Gesellschaftskritik der Französischen Revolution, die Auswirkungen der sozialen Frage und das Entstehen der ersten Welle der Frauenbewegung¹⁰² sind die Faktoren, die „Ende des 19. Jahrhunderts eine Wiederbelebung der Frauenfrage in der Utopie“¹⁰³ motivieren, nachdem diese lange kaum existent war. Den Rahmen bildeten die marxistisch-sozialistischen Staatsutopien des 19. Jahrhunderts, als eine ihrer bekanntesten kann Edward Bellamys *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887* (Orig.: *Looking Backward 2000–1887*, 1888) genannt werden¹⁰⁴, das im englischen Original im Jahr 1888 erschien. Bellamy adaptiert die durch Mercier geprägte typische Struktur

¹⁰⁰ Elvira Scheich: *Naturbeherrschung und Weiblichkeit* 1993, S. 56. Hervorhebung im Original.

¹⁰¹ Vgl. Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt/New York: Campus 1991. Von zentraler Bedeutung für das Geschlechterverständnis der Moderne, die Theoriebildung und Ausdifferenzierung der Diskurse über Geschlecht und Subjektconstitution sowie die verschiedenen Stadien feministischer Kritik ist vor allem die Psychoanalyse. Zum komplexen Verhältnis von Psychoanalyse und Gender Studies vgl. Anna Babka und Marlen Bidwell-Steiner (Hgg.): *Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2013, S. 8f.

¹⁰² Bedeutend für das Erstarren der Frauenbewegung war die Thematisierung von Frauenrechten und Fragen der Gleichberechtigung. John Stuart Mill trug beispielsweise mit seinem *Subjection of Women* (1869), in dem er für die politische und gesetzliche Gleichstellung von Frauen und Männern eintrat, zur Gründung von *Women Suffrage Societies* in Europa und den USA bei. Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 41.

¹⁰³ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 40.

¹⁰⁴ Weniger Aufmerksamkeit erhielten Thomas Spences *Description of Spensonia* (1795) und James Lawrences *The Empire of Nairs; or the Rights of Women* (1811), die sich bereits explizit mit der Frauenfrage beschäftigten. Vgl. hierzu Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 40f. Spence forderte in seinem Werk beispielsweise das Wahlrecht für Frauen, Lawrence propagiert „in romantischer Naturverbundenheit“ eine Gesellschaft ohne institutionalisierte Ehe, die stattdessen „auf freier Liebe bzw. Partnerwahl basiert“ (ebd., S. 41). Frauen werden bei Lawrence zwar finanziell unabhängig und erhalten dieselbe Bildung wie Männer und eine gewisse Machtposition,

der Zeitutopie (sein Protagonist wird 1887 in Hypnose versetzt und erwacht 113 Jahre später wieder) und auch die geschilderten Zukunfts-Staaten weisen Parallelen auf. Im Gegensatz zu Mercier bildet Bellamy allerdings eine deutlichere Veränderung der Geschlechterrollen ab, wobei er den durch zeitgenössische Feministinnen vertretenen Ansatz der Egalitätstheorie aber ablehnt und eine Differenz der Geschlechter akzentuiert. Dabei zeigt sich in seinem Entwurf zwar ein Stück Emanzipation im Sinne eines kommunistisch geprägten Gemeinwesens, in dem Frauen berufstätig und nicht mehr finanziell abhängig von Männern sind, sie bewegen sich dabei aber in einer speziell weiblich konnotierten sozialen Sphäre, da ihnen nicht zugestanden wird, mit Männern zu konkurrieren, was als unnatürlich betrachtet wird.¹⁰⁵

Bellamys *Looking Backward* gilt als wegweisendes Werk für die utopische Tradition, da er unter dem Einfluss der sozialen Frage und im Rahmen eines utopischen Sozialismus auch die Frauenfrage thematisierte und nachfolgende Autor*innen inspirierte, deren Werke strukturelle, thematische und/oder perspektivische Parallelen zu Bellamy aufwiesen und dem Verhältnis der Geschlechter ebenfalls verstärkte Aufmerksamkeit widmeten. Exemplarisch seien hier William Morris' *Kunde von Nirgendwo* (Orig.: *News from Nowhere*, 1890) und H. G. Wells' *Jenseits des Sirius* (Orig.: *A Modern Utopia*, 1905) aufgeführt. Gemeinsamer Nenner der Utopien um die Jahrhundertwende ist ihr ökonomisch-sozialistischer Fokus. Wirtschaftliche Gleichstellung und die Aufhebung von Klassenprivilegien sind auch die Grundlage für eine Neudefinition der Geschlechterverhältnisse, in der die finanzielle Unabhängigkeit von Frauen in den utopischen Gesellschaften als primäre Voraussetzung für ihre Gleichberechtigung gesehen wird. Morris zeichnet weniger eine Fortschrittsvision, sondern eher eine Rückkehr zu „romantische[n] Naturvorstellungen“¹⁰⁶. Das Individuum ist seiner Arbeit nicht (mehr) durch moderne Rationalisierungsprozesse entfremdet, sondern identifiziert sich mit einer erfüllenden Tätigkeit, mit der es zum Erhalt des Gemeinwesens beiträgt. Die gesellschaftliche Verantwortung der Frau liegt in der Mutterschaft, für die sie finanziell entlohnt wird. Auch für Wells fiktiven Staat (der keine Zeitutopie darstellt, sondern auf einem fremden Planeten verortet ist) ist die „bezahlte Mutterschaft“¹⁰⁷ ein integrativer Bestandteil der dargestellten Geschlechterbeziehungen. Klarer weist auf die Ambivalenz des Werkes hin, da Wells sich einerseits durchaus kritisch mit der Sexualmoral des viktorianischen Zeitalters auseinandersetze und Themen des zeitgenössischen Feminismus aufgreife, andererseits jedoch konservative Zuschreibungen reproduziere, die verfestigte Rollenbilder eher verstärken als neue Impulse zu setzen:¹⁰⁸ „Die Frau ist wieder als

diese bezieht sich aber lediglich auf ihre Verantwortung als Mutter. Lawrence reproduziert so die für seine Zeit typische Dualität vom Mann als öffentlichem Subjekt und der natürlichen Mutterrolle der Frau, die mit dem Privaten korreliert und sie von anderen Aufgaben ausschließt, die als nicht natürlich empfunden werden. (Vgl. ebd., S. 41.)

¹⁰⁵ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 157f.

¹⁰⁶ Mario Klarer: Frau und Utopie 1993, S. 42.

¹⁰⁷ Mario Klarer: Frau und Utopie 1993, S. 43.

¹⁰⁸ Mario Klarer: Frau und Utopie 1993, S. 43.

Mittel einer eugenisch orientierten Politik eingesetzt, die ihr keine alternativen Rollenbilder zubilligt. Als Rechtfertigung werden sozialdarwinistische Argumente vorgebracht, welche die Stellung der Frau als Mutter als ‚natürliche‘ Notwendigkeit rechtfertigen sollen.“¹⁰⁹ Gegenüber Bellamy und Morris, „die den Frauen große berufliche Freiheiten zugestehen“¹¹⁰ sowie größere sexuelle Freiheiten vorsahen, nimmt sich Wells *A Modern Utopia* unter Berücksichtigung der erstarkenden ersten Welle der Frauenbewegung eher als rückschrittliches und negatives Kontrastbild aus und weist so „in seinen patriarchal-chauvinistischen Vorstellungen [...] fast dystopischen Charakter“¹¹¹ auf. Grundsätzlich ist bei einer Bewertung der genannten Utopien in Bezug auf den Innovationscharakter ihrer Geschlechterkonzepte (wie bei jeder ästhetisch-künstlerischen Produktion) ihre Historizität zu berücksichtigen: Wo sie uns heute reaktionär erscheinen, haben ihre Verfasser, insbesondere Bellamy und Morris, durchaus Grenzen zeitgenössischer Geschlechterkonstruktionen überschritten, stehen dabei aber trotzdem unter dem Einfluss eben jener Ideologien, die sie zum Teil selbst kritisieren.¹¹²

Der bekannteste und bedeutendste utopische Entwurf des frühen 20. Jahrhunderts weiblicher Autorschaft, der die Geschlechterfrage ganz explizit verhandelt und somit einen wichtigen Beitrag zum feministischen Utopie-Kanon leistet, ist Charlotte Perkins Gilmans *Herland*¹¹³. Sie imaginiert einen reinen Frauenstaat, die Kulisse ihrer Utopie bildet eine entlegene, räumlich isolierte Insel. Nachdem sich im 19. Jahrhundert vor allem die Zeitutopie als narratives Setting im utopischen Diskurs etabliert hatte, greift Gilman auf die klassische, ältere Erzählstruktur der Raumutopie zurück, was als bewusstes Stilmittel und Ausdruck ihrer feministischen Intention gewertet werden kann: „Da sie der zeitgenössischen patriarchalischen Gesellschaft eine matriarchalische gegenüberstellen will, bedarf sie der Gleichzeitigkeit.“¹¹⁴ Bereits der Ursprung des Staates ist ein emanzipatorischer Akt, da eine Gruppe von Frauen, die als einzige Angehörige eines indigenen Volksstamms übrig geblieben waren, sich einer brutalen männlichen Eroberung widersetzen. Statt sich zu unterwerfen und sich passiv ihrem Schicksal zu ergeben, töteten sie die Aggressoren in einem aktiven Befreiungsschlag und legen so den Grundstein für eine Frauengesellschaft, die als Gegenbild des Patriarchats fungiert. Sie wenden sich von Gottheiten ab, die Aggressivität, Kriegstreiberei und Machtstreben legitimieren, und ehren

¹⁰⁹ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 43.

¹¹⁰ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 43.

¹¹¹ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 43.

¹¹² Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 44.

¹¹³ Vgl. zu Perkins' *Herland* auch: Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 78-93.

¹¹⁴ Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 175. Der Roman entfaltet jedoch in sich die Ebene der Zeitlichkeit und erörtert die Entstehung des Staates, der zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Handlung bereits zweitausend Jahre besteht. Statt die Utopie in die Zukunft zu verlegen, wird sie als gegenwärtig betrachtet und ihre Genese in die Vergangenheit projiziert. (Vgl. ebd.)

lediglich eine Mutter-Göttin, was zunehmend zu einer Art pantheistischem Naturglauben avanciert.¹¹⁵ Das Fortbestehen des Matriarchats wird gesichert, als überraschend erste Schwangerschaften eintreten: Die Fortpflanzung wird von der Heterosexualität entkoppelt und erfolgt durch eine Art asexuelle Parthenogenese, zur Welt kommen ausschließlich Mädchen. Der Erwerb von Wissen und Bildung gilt als höchstes Gut und wichtige Grundlage für das sowohl materiell als auch sozial florierende, friedliche und harmonische Zusammenleben. Gilmans Utopie ist als Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen zu lesen, die sie als sozial konstruiert begreift und auch in ihrem Zusammenhang zum anatomischen Geschlecht neu interpretiert. So wird die biologische, individuelle Mutterschaft zugunsten einer sozialen und kollektiv praktizierten Mütterlichkeit erweitert, denn die Kinder werden gemeinschaftlich aufgezogen.¹¹⁶ *Herland* sieht sich jedoch in der Forschung auch der Kritik der Eugenik und des impliziten Rassismus ausgesetzt: Charakterschwächen und schlechte Eigenschaften sollen ausgeremert werden, indem nur den tugendhaftesten und vorbildlichsten Frauen der Gemeinschaft die als Privileg angesehene biologische Mutterschaft gewährt wird, die für Staatsutopien typische Regulation des Kollektivs steht demnach auch hier über der individuellen Entfaltung.

Dass Gilman an der Dichotomie der Geschlechter und ihrer gesellschaftlich zugeschriebenen Rollen ansetzt, zeigt sich auch an den auswärtigen Besuchern, die in *Herland* eintreffen. Dabei handelt es sich nicht um zufällige Schiffbrüchige, sondern um drei junge Amerikaner, die auf einer Forschungsreise gezielt nach der von Gerüchten überlieferten Frauengesellschaft suchen. Da es sich mit dem Studenten und Ich-Erzähler Vandyck (Van) Jennings sowie seinen Freunden Jeff Margrave und Terry Nicholson um eine reine Männergruppe handelt, konfrontiert Gilman hier symbolisch das Patriarchat mit ihrem matriarchalen Gegenentwurf. So repräsentiert Terry das narzisstische männliche Begehren, das die Frau erobern und besitzen will, während Jeff das weibliche Geschlecht über seine Schwäche und Zartheit definiert, wodurch es des männlichen Schutzes bedarf. Die männlichen Besucher bilden folglich zwar verschiedene Manifestationen gesellschaftlicher Vorprägungen ab, identifizieren sich allerdings alle mit der hegemonialen Geschlechterideologie, weshalb sie zunächst zweifeln, dass die hochentwickelte Kultur und prächtige Architektur von Frauen geschaffen worden sein kann. Bei ihrem Aufenthalt lernen Van und seine Freunde, zunächst als Gefangene, die matriarchale Gesellschaft kennen und erzählen von ihrer Welt, wodurch Gilman utopietypisch die Missstände ihrer Zeit kritisiert. Alle drei Freunde heiraten eine der Bewohnerinnen, die ihren frisch angetrauten Ehemännern zwar freundschaftlich verbunden sind und die Option auf zweigeschlechtliche

¹¹⁵ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 176.

¹¹⁶ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 177. Es ist anzunehmen, dass diese Vorstellung durch Gilmans Biographie geprägt ist: Gilman empfand die Ehe als Gefangenschaft und entwickelte eine Depression, die sich durch einen falschen Therapieansatz noch verschlimmerte. Erst als sie ihre Familie verließ und wieder produktiv und schriftstellerisch tätig sein konnte, besserte sich ihr Zustand. Nach der einvernehmlichen Scheidung wurde Gilmans Tochter von ihrer besten Freundin und gleichzeitig der zweiten Ehefrau ihres Mannes großgezogen. (Vgl. ebd.)

Fortpflanzung begrüßen, jedoch kein Verständnis für die institutionalisierte Ehe, für die sozial konstruierte Vorstellung eines konventionellen Familienlebens oder für sexuelles Begehren aufbringen. Auch was den Lerneffekt und die mentale Anpassung angeht, bilden die drei Männer ein Spektrum ab: Terry wird nach dem Versuch, seine Ehefrau zu vergewaltigen der Gesellschaft verwiesen, Jeff beschließt, in *Herland* zu bleiben, und Van kehrt, begleitet von seiner Ehefrau, in seine Heimat zurück. Da er unter dem Eindruck des Erlebten die Geschlechterdichotomie kritisch zu reflektieren und die hierarchischen Rollen von Frau und Mann seiner Welt als sozial konstruiert zu begreifen beginnt, kann er als unmittelbarstes Sprachrohr der Autorin begriffen werden.¹¹⁷ Van erkennt, „daß dieser ‚feminine Charme‘, den wir so schön finden, in Wirklichkeit gar nicht feminin ist, sondern nur die männlichen Wunschvorstellungen widerspiegelt – von den Frauen entwickelt, um uns zu gefallen, weil sie gezwungen sind, uns zu gefallen – und in gar keiner Weise grundsätzlich zur weiblichen Natur gehören“.¹¹⁸ Perkins übt hier Kritik an einer androzentristischen Kultur, die das Weibliche marginalisiert und eine spezifische Vorstellung von Männlichkeit verabsolutiert: „Bei uns werden Frauen so unterschiedlich wie möglich und so weiblich wie möglich erzogen. Wir Männer haben unsere eigene Welt, in der nur Männer sind. Unsere Super-Männlichkeit ermüdet uns, und wir wenden uns liebend gerne der Super-Weiblichkeit zu.“¹¹⁹ In Gilmans feministischer Utopie zeichnen sich bereits Ansätze ab, die im feministischen Diskurs zu zentralen Theorien weiterentwickelt wurden. Gnüg stellt *Herland* beispielsweise in die Tradition der „Positionen französischer Feministinnen – wie der von Luce Irigaray oder der von Hélène Cixous – [...], die eine weibliche ganzheitliche Sexualität einer männlichen phallogozentrierten kontrastieren“¹²⁰. Dabei kann aber nicht nur kritisch angemerkt werden, dass Gilmans Vorstellung einer stark regulierten Sexualität im Grunde selbst christlich-konservativen Dogmen entspricht, die darauf ausgerichtet sind die (insbesondere weibliche) sexuelle Selbstbestimmung zu limitieren, und dass die wiedererlangte Option der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung durch die Ankunft der Männer von den Bewohnerinnen von *Herland* ausdrücklich begrüßt wird, womit doch eine implizite und fraglose Präferenz einer natürlichen Ordnung unterstellt wird. *Herland* propagiert die Abwendung von männlich konnotierter Aggressivität, Konkurrenz und Unterwerfung und betont gleichzeitig als positive Errungenschaften der utopischen Gesellschaft Eigenschaften und Praktiken, die als typisch weiblich gelten. Dazu gehört z.B. Wissen zu erwerben, diese Ressource aber nicht zur Ausbeutung, sondern zum Wohle aller und für ein Leben im Einklang mit der Natur zu nutzen¹²¹,

¹¹⁷ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 180.

¹¹⁸ Charlotte Perkins Gilman: *Herland*. Übersetzt von Sabine Wilhelm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 84. [Orig.: *Herland*. In: *The Forerunner*, 1915 (Serie). Buchpublikation: *Herland. A Lost Feminist Utopian Novel*, New York: Pantheon 1979.] Zitiert auch bei Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 181.

¹¹⁹ Charlotte Perkins Gilman: *Herland* 1994, S. 169. Zitiert auch bei Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 181.

¹²⁰ Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 181.

¹²¹ Zwar greifen die Frauen durch eugenische Zuchtpraxis so in die Natur ein, dass beispielsweise bestimmte Schädlinge in *Herland* nicht mehr vorkommen, und versuchen so auch die Entwicklung ihrer Gesellschaft positiv

die Errichtung einer Gemeinschaft, die auf Harmonie und Solidarität basiert, sowie einer Infrastruktur, die ein ausgewogenes Verhältnis von Ästhetik und Funktionalität aufweist. Damit widersetzt sich Gilman zwar dem Phallogozentrismus und den Rollenbildern, die die patriarchale Gesellschaft hervorbringt, bis zu einem gewissen Grad, reproduziert gleichzeitig aber auch stereotype Zuschreibungen der Geschlechterdichotomie und eine essentialistische Auffassung von Weiblichkeit. Gilmans nicht-fiktionale Schriften, insbesondere *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* (1898), eine Studie der zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse, in der sie für eine wirtschaftliche und finanzielle Unabhängigkeit von Frauen plädiert, und ihre Autobiographie *The Living of Charlotte Perkins Gilman. An Autobiography* (1935) weisen diese Annahme einer genuinen Weiblichkeit noch deutlicher aus und repräsentieren außerdem die Überschneidungen von Feminismus und Sozialismus zur Zeit der ersten Welle der Frauenbewegung.¹²² In ihrer Autobiographie artikuliert Gilman deutlich ihren Rassismus und Antisemitismus, darüber hinaus diskreditiert sie weibliches Verhalten, das nicht mit ihrer Vorstellung einer bereits erreichten Gleichstellung übereinstimmt. In *Women and Economics* bekennt sie sich zu einem Geschlechteressentialismus, der utopische Entwürfe wie *Herland* aus heutiger Perspektive problematisch erscheinen lässt, worauf auch Bartkowski hinweist:

„Feminists like Gilman believed that feminine qualities would tame masculine ones and create the balance necessary for cultural and natural *growth*, the key word of Gilman's vocabulary. [...] The religious and medical institutions of Gilman's time put forth views of women as passionless and sexually disinterested. While Gilman does a great deal to prove that such concepts of sex distinctions are socially transmitted, she also accepts certain distinctions as biologically and psychically immutable. [...] [O]ne of Gilman's most significant assumptions is that women's essential tendency is to *protect*, as opposed to men, whose tendency is to *fight*. Contemporary feminism must repeatedly undertake the self-critical task of checking theory and practice so that they do not succumb to the same trap of positing essentialist notions of femininity.“¹²³

Herland ist ein frühes feministisches Werk des 20. Jahrhunderts, insofern ist zu berücksichtigen, dass viele starre Strukturen sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf diskursiver Ebene erst noch aufgebrochen werden mussten und dem Roman in diesem historischen Kontext sicher progressives Potential zuzusprechen ist. Gilmans Roman ist als Schnittstelle zwischen

zu beeinflussen, indem das Privileg der biologischen Mutterschaft nur den vorbildlichsten und tugendhaftesten Frauen vorbehalten bleibt. All dies erfolgt aber durch ‚weiche‘ Praktiken, ohne den Einsatz von Gewalt und mit dem höheren Ziel eines harmonischen Gleichgewichts.

¹²² Das patriarchalische und phallogozentrische Erbe im Sozialismus und damit auch in wichtigen Phasen der eigenen Diskursgeschichte wurde durch den Feminismus lange verdrängt und bis weit in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein nicht breitenwirksam aufgearbeitet. Auf diese Weise partizipierte der frühe Feminismus selbst aktiv an politischen, rassistischen oder sozialen Diskriminierungen und reproduzierte verschiedene Ausschließungsmechanismen, die sowohl als Prozess als auch als Effekt patriarchalisch und chauvinistisch geprägter Ordnungen zu verstehen sind und sich auch in utopische Entwürfe einschreiben. (Vgl. zu den politischen Kontexten der feministischen Frauenbewegung und zum Zusammenhang von Sozialismus und Feminismus: Ursula G. T. Müller: *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 27-44.)

¹²³ Frances Bartkowski: *Feminist Utopias*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 1989, S. 27. Hervorhebungen im Original.

utopischer und feministischer Tradition auch deshalb so bedeutend, da der Widerspruch zwischen feministischem Anspruch und der Reproduktion eines klischeebasierten, binären Denkens auch für den späteren Diskurs und seine Debatten prägend ist. Insbesondere der Feminismus zur Zeit der zweiten Welle der Frauenbewegung sah sich zunehmend aus den eigenen Reihen dem Vorwurf ausgesetzt, durch die Kritik an patriarchalen Strukturen und die komplementäre Bestätigung einer aufzuwertenden, solidarischen und in ihrem Bedürfnis nach Emanzipation homogenen Weiblichkeit letztlich die Geschlechterdichotomie erneut zu bestätigen und eigene Ausschließungs- und Diskriminierungspraktiken zu etablieren.¹²⁴

Im Gegensatz zur weiteren Entwicklung der feministischen Utopie, deren Tendenzen im Folgenden komprimiert zusammengefasst werden, haben Mary Shelleys *Frankenstein* und Charlotte Perkins Gilmans *Herland* in den vorliegenden Ausführungen mehr Raum erhalten, da sie maßgeblich für die Gattungskonstitution sind und auf unterschiedliche Weise frühe, diskursive Schnittstellen von Utopie, Feminismus und Science Fiction markieren. Darüber hinaus repräsentieren sie auch, dass entsprechende Fragestellungen und Themenfelder wie in *Herland* explizit artikuliert, aber auch wie in *Frankenstein* impliziter eingeschrieben sein können. Beide Werke behandeln Topoi, die für eine genderorientierte Analyse technikutopischer Werke auch im 21. Jahrhundert relevant sind: die geschlechtliche Codierung sowohl von Wissenschaft und Technik als auch von Natur, die soziale Konstruktion von Geschlechterrollen, die besondere Bedeutung von Sexualität, Reproduktion und Familie, an die spezifische Imaginationen von Mutterschaft oder die Sehnsüchte männlicher Hybris geknüpft sind, sowie insbesondere bei *Herland* die ideologische Bedeutung von Geschlechterhierarchien. Feministische Utopien tragen durch die fiktionale Verarbeitung und Extrapolation dieser Topoi dazu bei, festgeschriebene Ideologien in Frage zu stellen und Gegendiskurse zu etablieren, „[they] construct ideal space in order to subvert inequality and inevitability“¹²⁵. Besonders interessant erscheint, dass die Themenkomplexe im weiteren Verlauf ihrer literarischen bzw. filmischen Bearbeitung mit unterschiedlichen Intentionen dienstbar gemacht werden und sogar konträre Bedeutungen konstituieren. Künstliche Reproduktionstechnologien können Träger eines dystopischen Szenarios sein, wie in Aldous Huxleys Roman *Schöne Neue Welt* (Orig.: *Brave New World*, 1932), in dem das Entbinden der Frauen von der natürlichen Schwangerschaft als suppressive Praxis eines autoritären Staates geschieht und genauso wie die Auflösung der klassischen Familienkonstellation (die Kinder werden unter staatliche Kontrolle gestellt) negativ konnotiert ist. Künstliche Reproduktion und alternative Konzepte von Familie und Elternschaft werden jedoch

¹²⁴ Diese Phase der Selbstkritik vollzieht sich während der dritten Welle der Frauenbewegung. Poststrukturalistinnen wie Judith Butler und Teresa de Lauretis hinterfragen nicht nur die soziale Konstruktion von Geschlecht, sondern auch den feministischen Diskurs selbst. Vgl. Kapitel 2.2.3. und 2.2.4.

¹²⁵ Jean Pfaelzer: The Changing of the Avant Garde. The Feminist Utopia. In: Science Fiction Studies, Vol. 15, Nr. 3, 1988, S. 282.

auch von feministischen Autor*innen aufgegriffen und können hier eine positive Bedeutungsverschiebung erfahren.¹²⁶ Nach der dystopischen Wende, durch die im 20. Jahrhundert idealisierte Weltentwürfe von negativen Schreckensszenarien abgelöst werden, nehmen positive Staatsutopien erst im Zuge der Ökologie- und Frauenbewegung der 1970er Jahre wieder zu.¹²⁷

Insbesondere die späten 1960er und die 1970er Jahre werden als der Zeitraum angesehen, in dem der feministische Utopiediskurs sich zeitgleich zu gesellschaftlichen Forderungen der zweiten Welle der Frauenbewegung nach Emanzipation und Gleichberechtigung zu seiner Hochform entwickelte und damit zu einer Renaissance der Utopie führte.¹²⁸ Klarer konstatiert, dass vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg auch wieder „Mutterschaft und Geburt zu einem zentralen Thema in den Frauenutopien“ werden, die „auf unterschiedliche Art und Weise Gilmans und Huxleys Visionen weiterverarbeiten“¹²⁹. Exemplarisch nennt er hier Ursula Le Guins *Die linke Hand der Dunkelheit* (zunächst: *Winterplanet*; Orig.: *The Left Hand of Darkness*, 1969), Sally Miller Gearharts *The Wanderground* (1979), Joanna Russ' *Eine Weile entfernt* (zunächst: *Planet der Frauen*; Orig.: *The Female Man*, 1975), Marge Piercys *Die Frau am Abgrund der Zeit* (Orig.: *Woman on the Edge of Time*, 1976) und Mary Statons *From the Legend of Biel* (1975), die in ihren Utopien jeweils unterschiedliche Reproduktionskonzepte sowie Formen der Sexualität entwerfen.¹³⁰ Layh konstatiert, die utopischen Autorinnen des 20. Jahrhunderts „stellen in ihren Werken die patriarchale Gesellschaft der empirischen außertextuellen Wirklichkeit ebenso infrage wie deren literarische Reproduktion in den kanonischen

¹²⁶ Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 44. Klarer verweist hier auf Elaine Hoffman Baruch, die zu dieser topologischen Ambivalenz bemerkt: „If utopias for men are often dystopias for women, might it be that dystopias for men are utopias for women?“ (Elaine Hoffman Baruch: *Women in Men's Utopias*. In: *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*, hg. von ders. und Ruby Rohrlich, New York: Schocken Books 1984, S. 215. Zitiert nach: Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 45.)

¹²⁷ Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 45.

¹²⁸ Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 1.

¹²⁹ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 44.

¹³⁰ Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 44. Le Guin entwirft in ihrer Utopie „androgynese Wesen [...], die zwischen Mann und Frau bzw. Vater und Mutter oszillieren“ (ebd.). In Gearharts lesbischer Utopie erfolgt die Fortpflanzung durch sogenannte „implantments“ und bei Russ entsteht durch Eiverschmelzung („ova merging“) „eine autarke Frauengemeinschaft“ (ebd.). Piercy und Staton sieht Klarer „Huxleys Visionen einer maschinellen Fortpflanzung am nächsten“ (ebd.). Zu Le Guin vgl. folgende Ausführungen und Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants. Experiments in Genderlessness in Ursula K. Le Guin's The Left Hand of Darkness and Greg Egan's Distress*. In: *Science Fiction beyond Borders*, hg. von Shawn Edrei und Danielle Gurevitch, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, S. 14-30 sowie Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. Le Guins Werke von 1962 bis 2002*, Münster: LIT Verlag 2008, S. 95-108 (zugleich Ders.: *Utopie in der Science Fiction von Ursula K. Le Guin*, phil. Diss., München 2006); zu Gearhart und Le Guin vgl. Eric C. Otto: *Ecofeminist Theories of Liberation in the Science Fiction of Sally Miller Gearhart, Ursula Le Guin, and Joan Slonczewski*. In: *Feminist Ecocriticism. Environment, Women, and Literature*, hg. von Douglas A. Vakoch, Plymouth: Lexington Books 1990, S. 13-38; zu Russ vgl.: Tatiana Teslenko: *Feminist Utopian Novels of the 1970s*. Joanna Russ & Dorothy Bryant, New York/London: Routledge 2003; zu Piercy vgl. Sam McBean: *The Feminism's Queer Temporalities*, London/New York: Routledge 2016, S. 49-71; zu Piercy und Staton vgl. Susan Jeffords: *Narrative as Violence, Violence as Patriarchy, Patriarchy as Story-Telling*. In: *Gender: Literary and Cinematic Representation*, hg. Jeanne Ruppert, Gainesville: University Press of Florida 1994, S. 83-95.

Utopien männlicher Autoren“¹³¹. Dabei seien sie in „ihre[n] utopischen Entwürfe[n] inhaltlich-thematisch und in formaler Hinsicht zumeist radikaler als die Werke ihrer Vorläuferinnen um 1900“¹³² und übten vor allem „Kritik an einer phallogozentrischen Weltanschauung und Geisteshaltung sowie an darauf basierenden patriarchal-kapitalistischen Macht- und Herrschaftsstrukturen und den daraus resultierenden oppressiven Bedingungen“¹³³, die sie mit Gesellschaftsentwürfen konterkarieren, die typischerweise von Klassen- und Hierarchielosigkeit, Dezentralisierung, Anarchismus, einem gleichberechtigten Kollektiv, der Auflösung tradierter Rollen- und Arbeitsverteilung und einem ökologischen Bewusstsein geprägt sind.¹³⁴

Mellor identifiziert drei Kategorien der feministischen Utopie, die sich an der jeweiligen Konzeption der Geschlechterverhältnisse auch in Bezug auf Reproduktion und daraus abgeleiteten Rollen orientieren: „all-female societies, biological androgyny and genuinely egalitarian societies“¹³⁵. Mellor legt bei ihrer Argumentation eine grundlegende Unterscheidung in abstrakte und konkrete Utopien zugrunde und schließt dabei an Blochs Utopieverständnis an. Rein weibliche Kulturen (wie bei Gilman und Russ) oder Konzeptionen biologischer Androgynie (wie bei Le Guin) seien dem Bereich der abstrakten Utopie zuzuordnen, denn sie sind „generated out of pure desire and function as wish-fulfillment“¹³⁶, auch wenn die Entwürfe in sich problematisch sein können. Orientiere sich der utopische Entwurf an den uns vertrauten biologischen Geschlechtern, entwerfe aber auf der Ebene des *gender* eine vollkommene Gleichberechtigung, handele es sich laut Mellor um eine konkrete Utopie, der wirklichkeitsveränderndes Potential innewohnt, denn „it offers a vision of a better world which we are both morally obligated and technically able to bring into being“¹³⁷.

Von Interesse sind Utopien, die das biologische Geschlecht neu definieren und androgyne Wesen inszenieren, da sie an der Basis der Naturalisierung von Geschlechterrollen ansetzen und einen experimentellen Raum schaffen, in dem Differenzen relativiert und reinszeniert werden können. Karolin betont im Hinblick auf Utopien nach dem Ein-Geschlechter-Modell, dass sie Differenzen neu verteilen, „so that women alone turn out to be more like men (and vice versa)“¹³⁸. Unter Bezugnahme auf Attebery ergänzt sie, dass die Bedeutung der Geschlechter auf diese Weise neu codiert werde¹³⁹ und dass sowohl „a peculiar sort of continuity between

¹³¹ Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 94.

¹³² Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 94.

¹³³ Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 94.

¹³⁴ Vgl. Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 94f.

¹³⁵ Anne K. Mellor: *On Feminist Utopias*. In: *Women's Studies*, Nr. 9, 1982, S. 241.

¹³⁶ Anne K. Mellor: *On Feminist Utopias* 1982, S. 242.

¹³⁷ Anne K. Mellor: *On Feminist Utopias* 1982, S. 243. Diese Differenzierung ist insofern kritisch zu hinterfragen, als Mellor hier stark vereinfacht und Ebenen der symbolischen Bedeutungsproduktion außer Acht lässt.

¹³⁸ Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹³⁹ Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

gender“¹⁴⁰ als auch „a possible overlap between them“¹⁴¹ offenbart werden. Eine der bekanntesten androgynen Geschlechter-Utopien verfasste Le Guin mit *Die linke Hand der Dunkelheit* (*The Left Hand of Darkness*).¹⁴² Die Bewohner*innen des Planeten Gethen verkörpern das Modell einer fluiden Sexualität, die nicht konstant und daher auch nicht eindeutig festgelegt ist: Sie sind (nicht durch technologische Einflüsse oder Genmanipulation, sondern von Natur aus) ambisexuell. Während der regelmäßigen Phase der Kemmer nehmen sie vorübergehend ein biologisches Geschlecht an, das willkürlich weiblich oder männlich sein kann – die zeitweise Ausbildung des Geschlechts erfolgt zufällig und kann nicht beeinflusst werden. Nur in der Kemmer sind sie sexuell aktiv, über die restliche Zeit ihres Lebens sind sie asexuell und nicht durch ein biologisches Geschlecht definiert. Le Guin kreiert eine Gesellschaft, die frei von sexueller Gewalt und Geschlechterhegemonie ist und in der es nicht nur eine vollkommene Gleichberechtigung, sondern sogar eine faktische Gleichheit der Individuen im Hinblick auf ihre Geschlechterrollen gibt: Da während der Kemmer jede*r zu Frau oder Mann werden kann und die sexuelle Differenz außerhalb der Kemmer aufgehoben ist, stehen allen Bewohner*innen von Gethen alle Möglichkeiten offen. Nach eigener Aussage von Le Guin besteht genau darin das Ziel ihres Romans – indem die Kategorie Gender relativiert und partiell aufgelöst wird, kann ein Modell von Wirklichkeit erforscht werden, in der Positionen, Rollen, Handlungen und Eigenschaften frei verfügbar sind: „I eliminated gender, to find out what was left. Whatever was left would be, presumably, simply human. It would define the area that is shared by men and women alike.“¹⁴³ Dabei sieht sie die utopischen Welten der Science Fiction nicht als Leitfaden für oder Prognose von Zukunft, sondern als Metapher, wie sie im 1976 ergänzten Vorwort zu *The Left Hand of Darkness* bemerkt: „All fiction is metaphor. Science fiction is metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life – science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor.“¹⁴⁴ Ähnlich wie der Utopie das Potential zugeschrieben wird, die Gegenwart kritisch zu reflektieren, sieht Le Guin die Science Fiction als Kommentar und

¹⁴⁰ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction*, New York/London: Routledge 2002, S. 128. Zitiert auch bei Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹⁴¹ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 128. Zitiert auch bei Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹⁴² Zugleich gilt der Roman auch als ein frühes Beispiel feministischer Science Fiction, was von der engen Verflechtung der beiden Genre Utopie und Science Fiction zeugt, die in ihrem Verhältnis und ihrer Entwicklung Parallelen und Überschneidungen aufweisen, aber nicht identisch sind. Mehr hierzu in Kapitel 5.1.1.

¹⁴³ Ursula K. Le Guin: *Is Gender Necessary? Redux*. In: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, hg. von dies. und Susan Wood, New York: Harper Collins 1993, S. 160. Zitiert nach Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹⁴⁴ Ursula K. Le Guin: *The Left Hand of Darkness*. Introduction, New York: Ace Books 2010, S. xviii-xix. [Orig.: *The Left Hand of Darkness*, New York: Ace Books 1969.] Vgl. auch Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

experimentelle Auseinandersetzung mit Themen der realen Welt: „The purpose of a thought-experiment [...] is not to predict the future – indeed Schrödinger’s most famous thought-experiment goes to show that the ‚future‘, on the quantum level, *cannot* be predicted – but to describe reality, the present world. Science fiction is not predictive; it is descriptive.“¹⁴⁵ Sie ergänzt bezogen auf die Gethenianer:

„Yes, indeed the people in it are androgynous, but that doesn’t mean that I’m predicting that in a millennium or so we will all be androgynous, or announcing that I think we damned well ought to be androgynous. I’m merely observing, in the peculiar, devious, and thought-experimental manner proper to science fiction, that if you look at us at certain odd times of day in certain weathers, we already are. I am not predicting, or prescribing. I am describing. I am describing certain aspects of psychological reality in the novelist’s way, which is by inventing elaborately circumstantial lies.“¹⁴⁶

Karolin bezeichnet die Androgynität der Gethenianer als ein Mittel, sich in der Fiktion erstarrter Geschlechterkategorien zu entledigen, „a means of stripping away rigid gender categories“¹⁴⁷, und in dieser Hinsicht als „desirable and possibly even viable option“¹⁴⁸. Es kann diskutiert werden, ob Le Guin hier die Kategorien *sex* und *gender* auf fragwürdige Weise vermischt, da das Fehlen von sozialen Geschlechterrollen von biologischer Androgynität abhängt.¹⁴⁹ Homosexualität ist außerdem nicht vorgesehen, da sich die Genitalien bei einer Begegnung von zwei Gethenianern während der Kemmer komplementär zueinander entwickeln und ein sexueller Kontakt zwischen temporär gleichgeschlechtlichen Partnern nur schwer möglich ist. Karolin weist darauf hin, dass in einer Gesellschaft, in der die Geschlechterdifferenz aufgehoben ist und Geschlecht keine Konstante des Subjekts, sondern ein temporärer hormoneller Zustand ist, nicht mehr von Hetero- und Homosexualität gesprochen werden könne: „Thus, one cannot speak of homosexuality when one cannot speak of gender, and only of temporary hormonal and genital changes. Even if it were possible for two Gethenians to meet in kemmer while developing male genitals, it would not imply homosexuality as we understand it, but something altogether different.“¹⁵⁰ Die gethenianische Kultur ist nicht durch die Differenz, sondern durch das Streben nach Ganzheit strukturiert, Dualismen sind dem Planeten nicht fremd, gehen aber in einer übergeordneten Balance auf.¹⁵¹ Dennoch erscheint es nicht unproblematisch, dass homosexuelle Orientierungen keine Berücksichtigung finden, da einerseits ein heterosexuelles Fundament gelegt wurde und dieses dennoch den Bezugsrahmen darstellt – denn auch wenn die biologische Sexualität des*r Einzelnen flexibel ist, das System, das immer noch auf einer

¹⁴⁵ Ursula K. Le Guin: *The Left Hand of Darkness*. Introduction, S. xiv. Hervorhebung im Original. Vgl. auch Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016

¹⁴⁶ Ursula K. Le Guin: *The Left Hand of Darkness*. Introduction, S. xvii-xviii. Vgl. auch Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016.

¹⁴⁷ Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹⁴⁸ Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 18.

¹⁴⁹ Vgl. Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 19 sowie Ursula Le Guin: *Is Gender Necessary?* 1993, S. 169.

¹⁵⁰ Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 19.

¹⁵¹ Vgl. Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 20f.

Zweigeschlechtlichkeit basiert, ist es nicht. Eine Reduktion des sexuellen Kontakts auf die Intention der Fortpflanzung entkräftet folglich nicht die Marginalisierung gleichgeschlechtlicher Konstellationen. Andererseits fungiert das Science-Fiction-Szenario nach Le Guins eigener Aussage als Metapher zur Reflexion von Wirklichkeit, was den Eindruck verstärkt, dass Geschlechtergrenzen zwar partiell überwunden werden, um sie aber auf anderer Ebene umso nachdrücklicher erneut in Kraft zu setzen. Le Guins Roman geriet folglich auch in das Kreuzfeuer feministischer Kritik, die vor allem auf drei problematische Aspekte zielte: „Le Guin’s use of the generic masculine pronoun to refer to the Gethenians; her depiction of Gethenians as masculine; and the fact that Genly, a human, is the primary narrator of the text and as such his view is androcentric and prone to sexist bias.“¹⁵² Le Guins *The Left Hand of Darkness* verdeutlicht exemplarisch sowohl konstruktives Potential als auch problematische Rückkopplungen zu traditionellen Dualismen, die aus der innovativen Repräsentation von Geschlecht und der Bearbeitung der Themen Reproduktion, Sexualität und Fortpflanzung erwachsen – und scheint erneut auf die inhärente Ambivalenz der Gesamtthematik zu verweisen.

4.2.2 Natur und Geschlecht in der Ökonomie

Ein weiterer zentraler Themenkomplex des feministisch-utopischen Diskurses ist das menschliche Verhältnis zur Natur. Während durch männliche Perspektiven geprägte Utopien die Beherrschung und Formung der Natur durch Technik, die ihrerseits im Dienst des Menschen steht, propagieren, sehen feministische Utopieentwürfe nach Barbara Holland-Cunz diesen Zustand als defizitär an und wenden sich mit ihren Entwürfen gegen die „gewaltförmige patriarchale Naturausbeutung an den Ressourcen“¹⁵³. Utopie und Dystopie sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark von ökologischen und ökofeministischen Themen und Fragestellungen geprägt. Zwar blickt die symbolische Assoziation von Frau und Natur auf eine deutlich längere Tradition zurück, aber sich stetig weiterentwickelnde Technologien schaffen neue Herausforderungen, da die Konsequenzen des modernen Industriezeitalters zunehmend sichtbar werden. Es wird nicht nur eine noch nicht gekannte Dimension der Umweltzerstörung erreicht, sondern es entsteht auch ein neues Bewusstsein für Risiken und die Fragilität von Natur und Lebensraum, was auch in der zeitgenössischen Literatur verarbeitet wird.¹⁵⁴ Geschlechtlich codierte Erzählmuster und Konstellationen werden adaptiert und aufgegriffen, um

¹⁵² Anat Karolin: *Androgynous Aliens and Gender Migrants* 2016, S. 21.

¹⁵³ Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung. Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis*, Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1988, S. 252. Zugleich phil. Diss., Frankfurt am Main 1987. Für eine ausführlichere Darstellung des Gender-Natur-Technik-Diskurses am Beispiel des Ökofeminismus vgl. Kapitel 2.4.

¹⁵⁴ Im Zuge des *Ecocriticism* befassen sich Literatur- und Kulturwissenschaft seit den 1970er Jahren mit diesem Themenkomplex und seiner medialen Repräsentation. Ziele der in der Literaturwissenschaft im Rahmen des

kollektive Ängste und gesellschaftliche Debatten, den Umgang mit der Natur und die Ökologie-Bewegung literarisch zu kompensieren und zu kommentieren. Moos und Brownstein untersuchen die Relation von Umwelt- und Utopiediskurs im Jahr 1977, als die Hochkonjunktur von Umweltthemen sich bereits abzeichnete, und sehen Parallelen zwischen der Umweltbewegung und dem zeitgenössischen Utopismus.¹⁵⁵ Der Modus des utopischen Schreibens bietet dabei die ideale Projektionsfläche, um in der Ökotope die Gegenwart zu extrapolieren und Varianten der viel diskutierten Zukunft in der fiktionalen Repräsentation eine Gestalt zu geben. Während romantische Verklärungen der Natur oder die Anerkennung „komplexer Interdependenzen“¹⁵⁶ zwischen menschlichem Handeln und Umwelt bereits in vormoderner utopischer Literatur zu finden sind, liegen dort noch „andersartige ‚proto-ökologische‘ Denkmuster“¹⁵⁷ zugrunde. Zemanek und Hollm situieren die Entstehung der Ökotope deshalb im Industriezeitalter, setzen als Kriterium für modernes „ökologisches“ Denken und Handeln die Verabschiedung des menschlichen Herrschaftsanspruchs und den Schutz der Pflanzen- und Tierwelt¹⁵⁸ als bewusstes Ziel voraus und definieren die moderne Ökotope als fiktional vermittelte „Gegenkultur zur Industriekultur“¹⁵⁹, die „auf eine harmonische Einbettung der (menschlichen) Gesellschaft in ökologische Kreisläufe ausgerichtet ist“¹⁶⁰. Hollm sieht für die Ökotope eine Neudefinition des Verhältnisses von Mensch und Natur als charakteristisch an: „Während die traditionelle Utopie sich darum bemüht, die Natur den Bedürfnissen des Menschen anzupassen, versucht die Ökotope eine Neubestimmung der menschlichen Position innerhalb der Schöpfung vorzunehmen. Eine solchermaßen ökologische Verortung impliziert die Aufhebung einer dualistischen Sicht von Mensch und Natur.“¹⁶¹ Thapa fokussiert in seiner Definition des Ökotropismus die Schnittstelle von Utopie- und Ökologiediskurs: „Ökotropismus ist utopisches

Ecocriticism angewandten ökologischen Lesarten ließen sich „vor allem darin sehen, gesellschaftliche Bedingungen und Wirkungen literarischer Inszenierungen des Natur-Kultur-Verhältnisses offenzulegen“. (Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer: *Ökologie und Literaturwissenschaft. Eine Einleitung*. In: *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, hg. von dies., Heidelberg: Winter 2005, S. 12.)

¹⁵⁵ Die Gemeinsamkeiten von Umweltbewegung und Utopismus fassen sie in vier Kriterien: Beide verkörperten den Wunsch nach einer besseren, sich von gegenwärtigen Verhältnissen unterscheidenden Gesellschaft (1), beide setzten sich planvoll mit der Erreichbarkeit bzw. der Gestaltung dieses besseren Zustands auseinander (2), die Perspektive sei eine ganzheitliche und holistische (3), und die Basis bildeten neue ethische Prinzipien, die auf eine harmonische Beziehung zur Natur zielen (4). (Vgl. Rudolf Moos und Robert Brownstein: *Environment and Utopia. A Synthesis*, New York: Plenum Press 1977, S. 269f.)

¹⁵⁶ Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism*. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 200.

¹⁵⁷ Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism* 2015, S. 200.

¹⁵⁸ Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism* 2015, S. 200.

¹⁵⁹ Jan Hollm: *Die angloamerikanische Ökotope. Literarische Entwürfe einer grünen Welt*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 10. Zitiert nach: Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism* 2015, S. 200.

¹⁶⁰ Jan Hollm: *Die angloamerikanische Ökotope* 1998, S. 10. Zitiert nach: Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism* 2015, S. 200.

¹⁶¹ Jan Hollm: *Die angloamerikanische Ökotope* 1998, S. 10f. Zitiert nach: Evi Zemanek: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism* 2015, S. 200.

Denken in Bezug auf Umweltfragen. So verstanden, tritt er historisch als der ökologische Aspekt des Utopismus und als der utopische Aspekt des Umweltdiskurses in Erscheinung.¹⁶² Die Ökotope sei überdies nicht auf eine normative Position, ein bestimmtes fiktionales Modell oder eine Präsentationsform festzulegen, sondern fände sich in vielfältiger Ausformung in diversen historischen, interdisziplinären und medialen Erscheinungen.¹⁶³ Zahlreiche Utopien können als Ökotope gelesen werden, da sie die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt – in jeweils individueller Akzentuierung und unterschiedlich exponiert – mitdenken. Nach Morus' Utopia konstituieren dieses Feld nach Thapa beispielsweise auch diverse Science-Fiction-Filme und -Serien wie *Star Trek* oder *Avatar*, darüber hinaus auch eine Vielzahl gesellschaftlicher Bewegungen und Projekte „bis hin zu den heutigen Wachstumskritikern, aber auch Architektur und Stadtplanung, Zukunfts- und Szenarienforschung oder die Nachhaltigkeitspolitik“¹⁶⁴. Auch Fantasy-Welten wie John R. R. Tolkiens Mittelerde, das Schauplatz seines Roman-Zyklus *Der Herr der Ringe* ist, sei in seiner epischen Vision der Sehnsucht nach Einklang von Mensch und Natur als Ökotope lesbar und beweise, dass eine Ökotope kein „konkretes' Zukunftsszenario“ liefern muss, sondern sich auch durch „spielerische Fantasie“ erfüllen kann.¹⁶⁵ Bezogen auf die vorliegende Fragestellung kann diese Prämisse dahingehend erweitert werden, dass zahlreiche utopische Narrative auf ihre Auseinandersetzung mit dem Komplex von Technik-Natur-Geschlecht hinterfragt werden können.

Als bekannteste ökologische Utopie gilt Ernest Callenbachs Werk *Ökoptopia. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999* (Orig.: *Ecotopia*, 1975), dessen Titel bereits das ökologische Subgenre der utopischen Tradition beinhaltet. Callenbach verbindet in seinem Roman zeit- mit raumutopischen Prämissen: Die Handlung ist zwar von der Entstehungszeit des Romans aus gesehen über zwanzig Jahre in der Zukunft und zudem kurz vor der als große Zäsur antizipierten Jahrtausendwende angesiedelt, das utopische Szenario ist aber vor allem als Raum konkretisiert, was auch mit den räumlichen Akten der Abspaltung bzw. der Abgrenzung und des Betretens des utopischen Raums durch die Erzählinstanz betont wird: Dabei handelt es sich um den Journalisten William Weston, der als einer der wenigen US-Amerikaner und als erster Vertreter der US-amerikanischen Presse überhaupt Ökoptopia betreten darf, um darüber zu berichten – so erfolgt die Erzählung in Form seiner Aufzeichnungen aus der Perspektive Westons. Ökoptopia liegt im Nordwesten der USA, zur Staatsgründung kam es, als männliche Politiker den Einfluss der vorwiegend weiblichen *Survivalist Party* untergraben und die Ziele der weiblichen Politikerinnen durch direkte Beschlüsse unterminieren wollten. In

¹⁶² Philipp P. Thapa: Art. ‚Ökotropismus‘. In: Handbuch Umweltethik, hgg. von Konrad Ott, Jan Dierks und Lieske Voget-Kleschin, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 207.

¹⁶³ Philipp P. Thapa: Art. ‚Ökotropismus‘ 2016, S. 209.

¹⁶⁴ Philipp P. Thapa: Art. ‚Ökotropismus‘ 2016, S. 209.

¹⁶⁵ Philipp P. Thapa: Art. ‚Ökotropismus‘ 2016, S. 209.

Folge dieser politischen Zerwürfnisse spaltete sich das Gebiet der (in der Narration ehemaligen) Bundesstaaten Nordkalifornien, Oregon und Washington ab und erklärte sich zum unabhängigen Staat. Ökotopia existierte fortan in fast zwanzigjähriger Isolation von den USA und entwickelte sein Gemeinwesen nach den feministischen, nachhaltigen und ökologischen Werten der *Survivalist Party*. Callenbachs Roman ist vor dem Hintergrund der Umweltbewegung der 1970er und 80er Jahre entstanden und wirkte durch die breite Rezeption auch auf die Bewegung selbst zurück. Obwohl in Ökotopia der Einklang mit der Natur Priorität hat und ausbeuterische Auswüchse der Industrialisierung kritisiert werden, werden moderne Technologien nicht per se abgelehnt und es erfolgt auch keine verklärende Rückkehr in einen vorindustriellen Zustand, die Nutzung von Technik erfolgt vielmehr reflektiert und unter Berücksichtigung ihrer möglichen ökologischen Konsequenzen. Betritt Weston zunächst als Skeptiker das Terrain des Öko-Staates, durchläuft er mit zunehmendem Wissen über die dortigen Verhältnisse die genretypische Wandlung und empfindet zunehmend große Sympathie für Ökotopia und seine Bewohner*innen. Bei der Beschreibung des Staates verarbeitet Callenbach Motive, die ebenfalls zum typischen Repertoire utopischer Visionen gehören: So wird die hohe Lebensqualität in einer funktionierenden Gemeinschaft betont, die kollektiv an sozialer, ökologischer, kultureller und politischer Verantwortung partizipiert. Wie in zahlreichen klassischen Utopien wachsen Kinder nicht in traditionellen Familienkonstellationen auf, sondern werden von vielen Bezugspersonen erzogen. Das politische System ist basisdemokratisch und weitgehend dezentralisiert organisiert, zu den ökologisch verträglichen technologischen Innovationen der Ökotopianer zählen beispielsweise Kommunikationstechnologien, die politische Transparenz und Teilhabe ermöglichen. Das Werk ist, wie nach Abschluss der komprimierten Betrachtung noch zu begründen sein wird, nicht explizit der feministischen Utopie zuzurechnen, dennoch spielen (öko-)feministische Themen darin aber eine große Rolle. Die Geschlechter sind in Ökotopia generell gleichberechtigt: Frauen stehen alle Berufe offen, sie erhalten dieselbe Bezahlung wie Männer und sie üben großen politischen Einfluss aus – so steht an der Spitze des Staates mit Vera Allwen als Präsidentin eine Frau:

„Allgemein hat sich Gleichberechtigung im ökotopianischen Leben in erstaunlichem Maße durchgesetzt – Frauen üben verantwortliche Berufe aus, erhalten gleiche Bezahlung und bestimmen nicht zuletzt den Kurs der Survivalist Party. Die Tatsache, daß sie auch absolute Verfügungsgewalt über ihren Körper haben, verleiht Ihnen ganz offen eine Macht, die in anderen Gesellschaftsformen nur im Verborgenen oder überhaupt nicht existiert: das Recht, die Väter ihrer Kinder selbst zu bestimmen. [...] Und während der Betreuung der Kinder in deren ersten beiden Lebensjahren setzt sich die Dominanz der Frauen fort; auch die Männer kümmern sich zwar intensiv um die Säuglinge und Kleinkinder, aber im Zweifelsfall haben die Mütter das letzte Wort [...]. Die Väter nehmen eigenartigerweise diese Situation widerspruchslos hin, als wenn es sich dabei um die natürlichste Sache der Welt handele; sie haben offensichtlich das Gefühl, daß ‚ihre‘ Zeit, in der sie es dann sind, die

erhöhten Einfluß auf die Kinder nehmen, noch kommen wird, und daß dies der richtige Lauf der Dinge ist.“¹⁶⁶

Die Geschlechterordnung in Ökoptopia ist folglich zwar prinzipiell eine gleichberechtigte, trägt dabei aber auch matriarchalische Züge, wie der Begriff ‚Dominanz‘ in Bezug auf den Status der weiblichen Autorität induziert. Die Präsidentin Allwen ist nicht nur eine souveräne Politikerin, sondern „gleichzeitig auch die Übermutter der Nation“¹⁶⁷. Anders als in anderen Utopien funktionieren Fortpflanzung und Reproduktion bei Callenbach nach traditionellen biologischen Gesetzen: Die Ökoptopianer lehnen hier jegliche Form von technischen Eingriffen oder Genmanipulationen als unnatürlich ab.¹⁶⁸ Die Entscheidungsgewalt der Frau über ihren Körper und ihre Befähigung zur Schwangerschaft verbinden sie auf besondere Weise mit der natürlichen Sphäre und tragen so auch dazu bei, ihre Überlegenheit in Ökoptopia zu legitimieren. Callenbach reflektiert so einschlägige ökofeministische Positionen, perpetuiert dabei aber auch eben jene zum Klischee avancierten Essentialismen, die in späteren Feminismus- und Gender-Debatten vermehrt kritisiert wurden. Denn die traditionelle Frau-Natur-Assoziation bildet das Fundament von *Ökoptopia* und den Schlüssel für die Imagination, im 20. Jahrhundert negative Technikfolgen überhaupt minimieren und eine Kultur schaffen zu können, deren Verhältnis zur Natur nicht auf Ausbeutung, sondern auf Harmonie beruht. So gebe es zwar, auch durchaus hochrangige, männliche Mitglieder in der ökoptopianischen *Survivalist Party*, „[d]ie grundlegende, auf Kooperation und Biologie orientierte Politik der Partei wird jedoch für gewöhnlich als Ausdruck typisch weiblicher Eigenschaften und Interessen angesehen“¹⁶⁹. Zwei Frauen fungieren außerdem jeweils als paradigmatische Markierung für den Übergang von einer Gesellschaftsform zur anderen, den Weston vollzieht¹⁷⁰: Die Beziehung zu seiner Geliebten Francine steht für die Geschlechterbeziehung und das Lebensmodell des traditionellen *american way of life*, in dem die Frau als Statussymbol charakterisiert wird und egoistisches Erfolgsstreben oberste Priorität hat. Francine diametral gegenübergestellt ist Marissa Brightcloud, die Weston in die Kultur und die Lebenspraxis Ökoptopias einführt. Dabei spricht sie Weston nicht nur auf der kognitiven Ebene an, indem sie ihm über vermittelte Informationen Einblick in ihre Kultur gewährt, sondern es kommt auch zur obligatorischen amourösen und erotischen Annäherung zwischen Brightcloud und Weston. Insbesondere der abnehmende Umfang der objektiven Aufzeichnungen für seine journalistische Berichterstattung und die zunehmende Länge persönlicher Tagebucheinträge Westons, die diese Liebesgeschichte und den Wandel seiner

¹⁶⁶ Ernest Callenbach: *Ökoptopia. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999*, Berlin: Rotbuch 1978, S. 87f.

¹⁶⁷ Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 204.

¹⁶⁸ Vgl. Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 199.

¹⁶⁹ Ernest Callenbach: *Ökoptopia* 1978, S. 113.

¹⁷⁰ Vgl. Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 197.

persönlichen Haltung gegenüber Ökotopia von distanzierter Skepsis über beginnende Sympathie bis hin zu tiefer Verbundenheit abbilden, verweisen laut Rotmann auf die Bedeutung der Geschlechterbeziehungen und -verhältnisse für den Roman.¹⁷¹ Die beiden Frauen symbolisieren die für Weston alte und neue Welt, Bezugspunkt bleibt die männliche Erzählinstanz und ihre sich wandelnde Abgrenzung und Identifikation. Brightcloud repräsentiert dabei das idealisierte Wertesystem Ökotopias: Sie verkörpert die mit dem naturverbundenen Leben assoziierte Natürlichkeit, ihr werden Aufrichtigkeit und Authentizität zugesprochen, sowohl wenn es um emotionale Empfindungen als auch um sexuelle Lust geht, die in Ökotopia weder tabuisiert noch manipulativ eingesetzt wird.¹⁷²

Auch wenn längerfristige zwischenmenschliche Bindungen existieren, haben Ökotoptianer ein ungezwungenes und positives Verhältnis zu Sexualität, die als natürliches Bedürfnis angesehen und offen artikuliert und ausgelebt wird. Die Monogamie wird nicht dogmatisch praktiziert, die Ehe gilt nicht als normatives und gesellschaftlich strukturierendes Ideal, sondern als ein eher untergeordnetes Modell unter vielen pluralistischen Formen des Lebens und Liebens, die grundsätzlich von der Überzeugung der Ökotoptianer geprägt sind, dass zwischenmenschliche Beziehungen wandelbar sind. Das Ausleben sexueller Lust auch außerhalb und parallel zu festen Beziehungen ist Normalität, da Sexualität in Ökotopia „eine angenehme biologische Funktion ohne emotionale Erwartungshaltung“¹⁷³ ist und sich in ihr die Rückkehr zu einem „natürlichen, wilden und naiven Selbst“¹⁷⁴ vollzieht. Da Frauen sich aus der Unterdrückung befreit hätten und Männer in dieser erreichten Gleichberechtigung der Geschlechter nun weder dominieren noch manipulieren müssten, kategorisiert Rotmann den Roman als „feministische Utopie“¹⁷⁵, der „eindeutig matrizenrische Parameter zu Grunde gelegt sind“¹⁷⁶, betont in ihrer Analyse aber auch, dass die vermeintlich progressive Kultur Ökotopias auch rückschrittliche Tendenzen birgt. Regelmäßig werden z.B. rituelle Schwertkämpfe praktiziert, bei denen jeweils zwei (ausschließlich männliche) Kämpfer gegeneinander antreten. Der ritualisierte Kampf knüpft an Kulturpraktiken vormoderner Gesellschaften an und zielt durch das physische Kräfteressen auf die Demonstration von Stärke und männlicher Dominanz, sie haben eine gemeinschaftsbildende Funktion und markieren sowohl die symbolische Mannwerdung als auch für Weston eine Art Initiation, die ihn zu einem Teil Ökotopias werden lässt.¹⁷⁷ Das kriegerische Männlichkeitsritual offenbart, dass die scheinbare feministische Utopie ungeachtet

¹⁷¹ Zur bedeutungstragenden Funktion der diskursiven Doppelstruktur vgl. Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 188-190.

¹⁷² Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 198.

¹⁷³ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 201.

¹⁷⁴ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 201.

¹⁷⁵ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 198.

¹⁷⁶ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 198.

¹⁷⁷ Vgl. Heinz Tschachler: E. Callenbach: *Ecotopia*. A Novel about ecology, people and politics in 1999 (1975). In: Die Utopie in der angloamerikanischen Literatur. Interpretationen, hgg. von Hartmut Heurmann und Bernd-Peter Lange, Düsseldorf: Bagel 1984, S. 340 sowie Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman

des auf Gleichberechtigung ausgerichteten Narrativs, das durch den Erzähler vermittelt wird, Geschlecht remythologisiert und auf archaischen Vorstellungen basiert, die sich zwischen den Polen männlicher Virulenz und weiblicher Natur bewegen. Dass im Grunde traditionalistische und konservative Vorstellungen lediglich durch den progressiven Anstrich einer modernen ökologischen Vision kaschiert werden, zeigt auch Klarer auf: „Callenbachs *Ecotopia*, das durchwegs eine Absage an die USA als Industrienation darstellt, fügt sich dennoch nahtlos in die Tradition der Literatur des ‚American Dream‘ mit seinen stereotypen Motiven ein.“¹⁷⁸ Der Westen der USA, der in der kulturellen Tradition des Landes symbolischer Wunsch- und Sehnsuchtsort sowie Projektion von Verbesserung, Aufbruch und Selbstverwirklichung ist, ist auch hier der Schauplatz, „wo die ersehnte moralische Erneuerung des Helden stattfindet, der bezeichnenderweise ‚Weston‘ heißt“¹⁷⁹. Bei der Schilderung der sexuellen Begegnungen von Weston und Brightcloud muss außerdem berücksichtigt werden, dass sie aus der doppelt männlichen Perspektive des Hauptprotagonisten in der Diegese sowie des realen Autors erfolgen: „Plötzlich glitt sie geduckt um einen besonders mächtigen Mammutbaum herum und verschwand in einer Höhlung am Fuße des Baums. Ich sprang hinter ihr her und fand mich in einer Art Heiligtum wieder. Sie lag dort auf einem Bett von Tannennadeln und atmete tief und keuchend ein. [...] Es war als hätte mich der Baum, irgendein mächtiger Geist, in sich aufgesogen, und ich fiel auf sie nieder, als stürzte ich aus einer großen Höhe frei durch die laue Luft, umgeben von Dunkelheit, und mein Reporter-Ich zerfloß.“¹⁸⁰ Als Brightcloud nach dem Liebesakt etwas flüstert, das Weston nicht versteht, rückt er sie erneut in die Sphäre der weiblich konnotierten Naturmystik: „Mir dämmerte, daß es ein Gebet war und daß diese unglaubliche Frau eine verdammte Druidin oder so etwas ist – eine Baum-Anbeterin!“¹⁸¹

Ökofeministische Motive und Themenkreise werden durchaus aufgegriffen, in die Erzählung verwoben und variiert. Neben der bereits dargestellten Gefahr des Ökofeminismus, sich bei der Aufwertung einer natürlichen Weiblichkeit selbst in reaktionären Dualismen zu verfangen, sind die Darstellungen freizügiger Sexualität in *Ökotopia* auch deshalb problematisch, da sie nicht nur als kontinuierliches „Überblenden von Naturbildern und sexuellen Eindrücken“¹⁸² erfolgen, sondern stark als typische Projektion männlicher Phantasien auftreten. Nach Klarer verstehe „es Callenbach, ‚männliche‘ Wunschbilder – wie z.B. die Beschreibung der sexuellen Erfahrung mit zwei Frauen – mit eigentlich feministischen Vorstellungen zu verbrämen.“¹⁸³ Ob

2003, S. 201ff. Rotman bezeichnet die Erklärung, warum die Schwertkämpfe reine Männersache sind, als „ziemlich fadenscheinig“ – die weiblichen Fähigkeiten und Stärken seien besser auf andere Weise von Nutzen, wie z.B. im sozialen Bereich oder der Politik. (Ebd., S. 203.)

¹⁷⁸ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46.

¹⁷⁹ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46f.

¹⁸⁰ Ernest Callenbach: *Ökotopia* 1978, S. 73. Vgl. auch Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46.

¹⁸¹ Ernest Callenbach: *Ökotopia* 1978, S. 73. Vgl. auch Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46.

¹⁸² Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46.

¹⁸³ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 46.

Callenbachs Modell sexueller Freiheit mit dem Feminismus vereinbar sei, sei zumindest fraglich. *Ökotoxia* erweist sich als Schnittstelle zahlreicher lange geführter Diskurse¹⁸⁴, die aus Sicht eines männlichen Autors und vor dem zeitgenössischen historischen und soziopolitischen Hintergrund auf ganz bestimmte Weise textuell Gestalt angenommen haben – und damit als zentrales Beispiel der Ökotoxia und der einschlägigen Problemfelder ihrer Konstruktion von Geschlecht fungieren.

4.2.3 Die Ambivalenz der feministischen Utopie und ihrer Bewertung

Utopien als ideale Entwürfe eines Gemeinwesens variieren auch stets auf spezifische Weise die soziale Konstruktion von Geschlecht und reflektieren sexuelle Differenz, indem sie sie perpetuieren oder zu überwinden suchen. Wie bereits erörtert gilt die utopische Tradition in ihren frühen Ausprägungen und bis in das 20. Jahrhundert hinein (teilweise auch bedingt durch die Marginalisierung utopischer Beiträge weiblicher Autorinnen) als männlich geprägte Tradition. Mit der verstärkten Produktion feministischer Utopien in den 1960er und 1970er Jahren und vor dem Hintergrund der zweiten Frauenbewegung steigerte sich auch in der Forschung das Interesse an den geschlechtlichen Dimensionen von Utopie. Saage konstatiert, dass „es insbesondere die Entwürfe der Neuen Frauenbewegung der 1960er und -70er Jahre waren, die Wege aus der Krise der autoritären ‚klassischen‘ Utopietradition wiesen“¹⁸⁵, da sie Alternativen zu teleologischem Fortschrittsdenken, überzogener Technikeuphorie und „dem rigiden Antindividualismus der älteren Tradition“¹⁸⁶ boten.

Holland-Cunz legt 1988 mit *Utopien der neuen Frauenbewegung. Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis* die erste ausführliche systematische Studie des Gegenstandsbereichs im deutschsprachigen Raum vor. Prämisse ihrer Arbeit ist ein an Bloch angelehntes Verständnis von Utopie als praktisches, gesellschaftsveränderndes Potential, das lediglich noch nicht realisiert worden ist.¹⁸⁷ Nach Holland-Cunz „steht der todes-bedrohlichen Krise der patriarchalen Welt eine Hoffnung in Bildern gegenüber“¹⁸⁸, die sich durch die Utopien der neuen Frauenbewegung eröffnet. Utopie wird nicht als eskapistische Kapitulation vor existierenden ‚Ungleichverhältnissen‘ verstanden, sondern als möglicher Katalysator für politische

¹⁸⁴ Die Forschung hat überdies aufgezeigt, dass Zusammenhänge und Parallelen zwischen Callenbachs fiktionalen Öko-Staat und realen utopischen Experimenten und Projekten existieren, die in den USA im 19. Jahrhundert erprobt wurden. Klarer verweist hier auf die *Shaker* sowie die Gemeinschaft *Harmony Society* mit ihren Siedlungen *Harmony*, *New Harmony* und *Economy* und merkt an, dass die thematischen Implikationen dieser experimentellen Modelle bereits um die Jahrhundertwende von Feministinnen diskutiert und schriftstellerisch verarbeitet wurden. (Vgl. Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 47.)

¹⁸⁵ Richard Saage: *Utopieforschung*. Band II: *An der Schwelle des 21. Jahrhunderts*, Berlin: LIT Verlag 2008, S. 193.

¹⁸⁶ Richard Saage: *Utopieforschung II* 2008, S. 193.

¹⁸⁷ In Abgrenzung zu Bloch sieht sich Holland-Cunz selbst in der Ablehnung seiner allzu weiten und damit vagen Utopiedefinition, der sie einen literarisch ausgerichteten Utopiebegriff gegenüberstellt. Vgl. Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 12.

¹⁸⁸ Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 12.

und gesellschaftliche Veränderung gesehen, der für den Feminismus theoretisch und praktisch nutzbar gemacht werden kann. Grundlage bildet eine Untersuchung 15 utopischer Romane, die alle in den 1960er und 70er Jahren entstanden und im Kontext der feministischen Bewegung stehen (z.B. Romane von Bradley, Gearhart, Lautenschlag, Le Guin, Lessing, Piercy und Wittig), als Ziel der Arbeit werden „die Systematisierung der extrapolierten Inhalte und ihre politologische Transformierung zu Ansätzen einer feministischen politischen Theorie“¹⁸⁹ erklärt. Die Gesellschaftsentwürfe des Untersuchungskorpus werden auf drei zentrale Themenbereiche hin analysiert: Zunächst stehen politische Organisationsformen und Machtstrukturen im Mittelpunkt, anschließend wird die Ökonomie sowohl der materiellen Produktion als auch der biologischen Reproduktion unter Berücksichtigung des herrschenden Naturverständnisses beleuchtet und schließlich wird das Verhältnis von Individuum und kollektiver Gemeinschaft untersucht. Gegenüber den traditionellen und patriarchalen Entwürfen alternativer Gesellschaften diagnostiziert Holland-Cunz mit den feministischen Utopien seit den 1960er Jahren Akzentverschiebungen und einen paradigmatischen Wandel des Utopiediskurses hinsichtlich der repräsentierten Idealvorstellungen. Obwohl die ausgewählten Romane auch durch offizielle, publikationslogische Zuschreibungen der Science Fiction zugeordnet sind, betont Holland-Cunz nicht nur ihre Zugehörigkeit zum utopischen Diskurs, sondern grenzt die feministische Utopie an sich dezidiert von der Science Fiction, auch von ihrer Ausformung der feministischen Science Fiction, ab und unterscheidet sich damit von späteren Ansätzen wie z.B. von Fitting.¹⁹⁰ Holland-Cunz betont, im Unterschied zur (feministischen) Science Fiction thematisiere „die feministische Utopia die elaborierte komplexe Darstellung eines antipatriarchalen freiheitlichen gesellschaftlichen Konzepts“¹⁹¹, in dem „die politische und ökonomische Struktur der neuen besseren Gesellschaft eindeutig erkennbar [sind]“¹⁹². Als weitere Definitionskriterien werden die dezidierte Ausgestaltung weiblicher Produktions- und Arbeitsverhältnisse, die Abgrenzung von reaktionären patriarchalen Strukturen (die nur als negative Kontrastfolie des alternativen Entwurfs fungieren dürfen) und eine eindeutig positive Wertung der Patriarchatskritik genannt.¹⁹³ Der feministisch-utopische Roman muss außerdem auf „die Enttabuisierung eines politischen Machtanspruchs der Frau und die Visualisierung weiblicher Freiheit in Gleichheit“¹⁹⁴ ausgerichtet sein, die dargestellte Utopie sollte durch eine sie umgebende

¹⁸⁹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 13.

¹⁹⁰ In seinem Aufsatz *Utopia, dystopia and science fiction* thematisiert er die Welle utopischer Literaturproduktion der 1970er Jahre und bezeichnet die Werke dabei als „utopian science-fiction novels“. (Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction*. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, hg. von Gregory Claeys, Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 2010, S. 144.)

¹⁹¹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 189.

¹⁹² Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 189. Vgl. auch: Dies.: *Frauen Science Fiction oder Feministische Utopie?* In: *Science Fiction Times*, Nr. 1, 1985, S. 14-17.

¹⁹³ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 190.

¹⁹⁴ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 190.

Außenwelt kontrastiert sein, die „als Symbol der herrschenden schlechten Verhältnisse fungiert und Utopia als wirkungsvolles Kontrastbild dient“¹⁹⁵. Nach den poetologischen Kriterien nimmt Holland-Cunz in der Auswertung des Roman-Korpus die Beschaffenheit der Gesellschaftsentwürfe selbst in den Blick und attestiert der feministischen Utopie zunächst tendenziell ein kollektives Selbstverständnis und meist dezentrale, basisdemokratische Organisationsformen, mindestens aber ein ausgeprägt verantwortungsvolles politisches Handeln der Entscheidungsträger*innen sowie eine Kongruenz von politischer und privater Sphäre.¹⁹⁶ Politische Praktiken seien weniger ziel- als vielmehr prozessorientiert und von einem ganzheitlichen Bewusstsein der Beteiligten geprägt.¹⁹⁷ Die Genealogie des feministischen Utopia besteht üblicherweise in einer Abgrenzung von Nachbarstaaten, die als paradigmatische Verkörperung des Patriarchats markiert sind und als dystopische Kontrastfolie dienen, und der Überwindung eines repressiven Herrschaftssystems.¹⁹⁸ Typisch für die Utopien der neuen Frauenbewegung sei darüber hinaus im Gegensatz zu ihren traditionellen Vorläufern ein Bewusstsein für die potentielle Problematik des konstruierten Systems: Diese Offenheit verweise auf eine „spezifisch feministische Konstruktion“¹⁹⁹ und bestätige sich darin, dass die Schattenseiten und Konflikte nicht verschwiegen, sondern durch das Abbilden und Austragen eines pluralistischen Meinungsspektrums in die Handlung integriert würden. Das feministische Utopia bricht die isolationistischen Normierungen früherer Utopien auf und erhebt nicht mehr Anspruch darauf, das uneingeschränkt gültige und unfehlbare Ideal erreicht zu haben, sondern befindet sich im fortwährenden Prozess der bestmöglichen Aushandlung von Interessen.²⁰⁰ Diese politischen Strukturen seien eine Konstruktion, die sich in ihrem Selbstverständnis an „anarchistischer Theoriebildung orientiert [...] [und] [...] matriachale Gesellschaftlichkeit zukunftsbezogen interpretiert“²⁰¹. Matriachale Traditionen werden als Ursprung eines antidualistischen Politikverständnisses und eines ganzheitlichen Weltbilds gesehen²⁰², wobei Holland-

¹⁹⁵ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 190.

¹⁹⁶ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 196ff. Auch Fitting konstatiert bezogen auf die feministische Utopieproduktion der 1970er Jahre eine veränderte Schwerpunktsetzung, die die Bedeutung des durch die Charaktere erlebten Alltagslebens sowie sozio-kooperative Vernetzung akzentuiert und eine detaillierte Beschreibung systemischer Strukturen in den Hintergrund treten lässt. In den Fokus rücken Aspekte des Persönlichen und Zwischenmenschlichen sowie alternative Lebensformen in Abgrenzung zu hegemoniale Normen. Dies steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Strategien, die Dichotomie als zentrale Organisationsstruktur der symbolischen Ordnung auf mehreren Ebenen der Erzählung aufzulösen. (Vgl. Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 148.)

¹⁹⁷ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 199f.

¹⁹⁸ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 215 und 219.

¹⁹⁹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 205.

²⁰⁰ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 205.

²⁰¹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 207.

²⁰² Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 207. Holland-Cunz bezieht sich hier auf die Studie von Göttner-Abendroth, die ebenfalls die Aspekte eines ganzheitlichen Bewusstseins und des Antidualismus akzentuiert, deren Koppelung von Matriarchat und Spiritualismus allerdings als hochproblematisch zu werten ist. Vgl. u.a. Heide Göttner-Abendroth: Der unversöhnliche Traum. Utopien in der Neuen Linken und in

Cunz auf die Notwendigkeit hinweist, zwischen der Oberfläche und der Tiefenstruktur von literarischen Texten zu unterscheiden: Forschungsdiskurse konnotieren das Matriarchat mit bestimmten Motiven und Symbolen, wie beispielsweise die Figuren der Königin, der Amazone oder der Göttin. Es könne aber zur „unreflektierten Übernahme“ solcher Symbole in einzelner oder gehäufte Form kommen, die dann lediglich zu Oberflächenreflexen verkommen, wenn sich darunter Herrschaftsformen verbergen, die durch dualistische Unterdrückung geprägt sind und so patriarchale Muster perpetuieren.²⁰³

Interessant ist eine weitere Ambivalenz, die Holland-Cunz als prototypisch identifiziert: Die Utopie der neuen Frauenbewegung befände sich in einem „Widerspruch zwischen Kampfgeist und Friedenswillen“²⁰⁴. Die stetige Angst vor der Vernichtung als zentrales Motiv der feministischen Utopie führe dazu, dass häufig heroische Amazonen-Figuren in den Romanen als ihre Verteidigerinnen und Retterinnen auftreten. Die Amazone als wehrhafte, kämpferische und mutige Kriegerin propagiert zwar ein aktives Frauenbild, das sich drohender Unterwerfung erfolgreich widersetzt, steht aber zugleich auch im Widerspruch zum erklärten friedvollen Selbstverständnis der Utopie. Laut Holland-Cunz lasse sich der Widerspruch nicht unter Berufung auf eine Notwehr-Situation auflösen, die den Bewohner*innen der feministischen Utopie keine andere Wahl als eine gewaltsame Gegenwehr lasse. Es gelte als gesetzmäßige Selbstverständlichkeit, dass Aggression mit Gegenaggression beantwortet werden müsse, die Notwendigkeit kriegerischer Gewalt werde mehrheitlich nicht in Frage gestellt, Alternative Handlungsoptionen würden in der Regel nicht aufgezeigt und ausgelotet.²⁰⁵ Insbesondere diejenigen Utopien, die nicht auf einer gemischtgeschlechtlichen Gemeinschaft, sondern auf reinen „separatistischen Frauengesellschaften“²⁰⁶ basieren, seien nicht nur durch eine pessimistischere Erwartungshaltung gegenüber drohenden Kriegen mit äußeren Aggressoren geprägt, sondern auch durch eine Bewertung der das Patriarchat repräsentierenden feindlichen Außenwelt, die problematisch sei, da die dargestellten Frauengesellschaften durch einen „stellenweise kaum verhüllte[n] Haß, eine Unversöhnlichkeit, die höchst problematisch ist“²⁰⁷ charakterisiert sind. Dies basiere „auf der Skepsis, ob das männliche Geschlecht überhaupt veränderungsfähig sei und damit auf einer völlig unzulässigen Identifikation biologischer und sozialer Männlichkeit.“²⁰⁸ Sicher muss diese Tradition feministischer Utopie historisch vor dem Hintergrund der zweiten Welle der Frauenbewegung und ihren spezifischen Ansprüchen an

der Frauenbewegung. In: Weibliche Utopien – männliche Verluste, Frauen und Linke, Ästhetik und Kommunikation, Nr. 37, 1979, S. 5-16 sowie dies.: Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik, München: Frauenoffensive 1982.

²⁰³ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 208. Holland-Cunz trifft diesen Befund auch bei einigen ihrer untersuchten feministischen Utopien. Vgl. ebd.

²⁰⁴ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 220.

²⁰⁵ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 220.

²⁰⁶ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 220.

²⁰⁷ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 220.

²⁰⁸ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 220.

einen Feminismus, der Frauensolidarität und gesellschaftliche Veränderungen postuliert, interpretiert und auch als literarische Kompensationsstrategie verstanden werden, Widerstand gegen die Unterdrückungen des patriarchalischen Systems zu leisten, den Prozess der Emanzipation und seine soziokulturellen Prämissen fiktional zu verarbeiten und mit patriarchalischen Vorstellungen von Weiblichkeit zu brechen, indem traditionell männliche Eigenschaften wie Kriegerum und Kampfbereitschaft adaptiert werden.²⁰⁹ Das Verwischen der Grenze zwischen entschlossenem – auch bewaffnetem – Widerstand, dessen Ziel Befreiung, Gleichberechtigung und Autonomie ist, und unreflektierter Bereitschaft zu totalem Krieg und Zerstörung eines erklärten feindlichen Aggressors stellt den utopischen Charakter des porträtierten Gemeinwesens bei allen idealisierenden Aspekten zugleich radikal in Frage – eine positive Einlösung einer besseren Welt kann es nicht geben, da dies mit dem Überdauern patriarchalischer Strukturen nicht möglich ist²¹⁰ und sich die Utopie in einem Zustand permanenter Bedrohung befindet. Dies impliziert auch in der feministischen Utopietradition Tendenzen zur Perpetuierung dichotomer Geschlechterstrukturen, was zugleich das patriarchalische System, das eigentlich überwunden werden soll, in seiner Übermacht stärkt²¹¹ und homogenisierende Vorstellungen von Männlichkeit evoziert, der jegliche Fähigkeit zu Veränderung abgesprochen wird. Feministische Utopien der zweiten Welle der Frauenbewegung operieren folglich mehrheitlich durchaus mit Fantasien der vollkommenen Auslöschung des Mannes: Dies wird entweder als einzige Option gesehen, der drohenden Unterwerfung durch ein nicht zur Aussöhnung bereites Patriarchat zu entgehen, oder die Vernichtung des unterdrückerischen Systems in Form „einer faschistischen Ausrottung des männlichen Geschlechts“²¹² wird bereits als Konsolidierungsmoment des utopischen Gemeinwesens und Teil seiner Genealogie vorausgesetzt, wie bei Françoise d'Eaubonnes *Das Geheimnis des Mandelplaneten* (Orig. *Le Satellite de l'amande*, 1975) und Joanna Russ' *Eine Weile entfernt*.

Saage deklariert diese Szenarien unter Bezugnahme auf Holland-Cunz als „feministischen Faschismus“²¹³, der mit seinen „hemmungslosen Vernichtungsphantasien das totalitäre bzw. autoritäre Potential der von Männern bestimmten klassischen Utopietradition“²¹⁴ in hohem Maße übertreffe. Einen weiteren kritikwürdigen Widerspruch sieht Saage in der Ausgestaltung des Verhältnisses zur Natur. Einerseits seien die Rollen der Frau als Befreierin und „Verbündete

²⁰⁹ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 221.

²¹⁰ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 221.

²¹¹ Holland-Cunz resümiert hierzu lapidar: „So selbstbewußt sich die Amazone ihrem Gegner entgegenstellen mag, hinter ihrem Rücken hat ihre eigene Mutter, die Autorin, sie im Grunde bereits verraten: sie hat ihre Utopie einer männlichen Bedrohung ausgesetzt, die sie langfristig für größer als die Macht ihrer Protagonistinnen hält.“ (Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 223f.)

²¹² Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 224.

²¹³ Richard Saage: Benötigen wir politische Utopien zur Bewältigung der Probleme des 21. Jahrhunderts? In: Utopien, Realpolitik und politische Bildung. Über die Aufgaben Politischer Bildung angesichts der politischen Herausforderungen am Ende des Jahrhunderts, hg. von Reinhard Engelland, Opladen: Leske und Budrich 1997, S. 19.

²¹⁴ Richard Saage: Benötigen wir politische Utopien 1997, S. 19.

der Natur“²¹⁵ und des „Mannes als deren Unterdrücker und Ausbeuter“²¹⁶ als Grundsatz des feministischen Utopiediskurses klar verteilt, andererseits vollzogen zahlreiche feministische Utopistinnen einen markanten Bruch mit dieser Position, insbesondere, was die Thematik der Reproduktion betreffe. Um den Fortbestand der Gemeinschaft zu sichern, dabei aber gleichzeitig die heterosexuelle Fortpflanzung zu vermeiden und z.T. auch Frauen von ihrer natürlich-biologischen Mutterschaft zu entbinden, werden verschiedene Alternativen aufgezeigt, die von Parthogenese bis zu Genmanipulation, Klonen und dem Einsatz moderner Reproduktionstechnologien reichen und nicht nur ethisch fragwürdig, sondern auch durch Huxleys Dystopie negativ vorgeprägt seien.²¹⁷ Auch wenn Saage einräumt, dass dies nicht für alle feministischen Utopien zu pauschalisieren sei,²¹⁸ konstatiert er kritisch:

„So gesehen, stellt sich die Frage, wie ernst Frauen-Utopien den Umgang mit humanen Werten und das partnerschaftliche Verhältnis zur Natur jenseits des Patriarchats tatsächlich meinen. Wenn es jedenfalls darum geht, die patriarchalische Welt – und sei es auch nur in der Fiktion – aus den Angeln zu heben, scheint bei einigen Utopistinnen der 70er Jahre die Bereitschaft zur gezielten Vernichtung des männlichen Teils der Bevölkerung und zur Naturmanipulation vorzuherrschen: Es handelt sich um einen feministischen Machiavellismus, demzufolge der Zweck jedes Mittel heiligt.“²¹⁹

Saage bezeichnet die Dichotomie der Frau-Natur-Assoziation einerseits und des ausbeutenden Mannes andererseits zwar als problematisch, erkennt ihr aber dennoch den Status eines Axioms des Feminismus zu. Dabei vernachlässigt er, dass die Nähe von Frau und Natur zwar in der Tat prägend für die Entwicklung des Feminismus und zentrale Positionen ist, allerdings auch aus dem feministischen Diskurs selbst heraus problematisiert und immer wieder vehement angefochten wurde. Wenn Saage folglich den Einsatz von Fortpflanzungstechnologien in feministischen Utopien als Bruch mit einem ökologischen Anspruch deklariert, setzt er damit eine verbindliche Affirmation der Frau-Natur-Assoziation durch den gesamten feministischen Diskurs voraus, was so nicht zu akzeptieren ist. Selbst wenn berücksichtigt wird, dass die Mehrheit feministischer Utopien tatsächlich ein positives, partnerschaftliches Naturverständnis propagieren, stellt sich auch die Frage, warum der Einsatz von technologischen Reproduktionsverfahren dieses per se ad absurdum führen sollte, müssten hier doch vielmehr im Einzelfall spezifische Szenarien und Plotstrukturen ausgewertet und ggf. auf vorhandene Widersprüchlichkeiten bzw. ihre konnotative Bedeutung hin befragt werden. Der Einsatz von Technologie,

²¹⁵ Richard Saage: *Benötigen wir politische Utopien* 1997, S. 19.

²¹⁶ Richard Saage: *Benötigen wir politische Utopien* 1997, S. 19.

²¹⁷ Richard Saage: *Benötigen wir politische Utopien* 1997, S. 19.

²¹⁸ Saage sieht in der Ambivalenz der feministischen Utopie den Grund und den exemplarischen Ausdruck, „daß eine positive Utopie heute nur noch denkbar ist, wenn sie die permanente Selbstkritik und die Möglichkeit ihres immanenten Scheiterns zu ihrem unverzichtbaren Korrektiv erhebt“, wenn sie folglich ein selbstreflexives Moment integriert, indem ihr eigenes Ideal nicht mehr ungetrübt bestehen kann, sondern immer schon an das Hinterfragen und Brechen seiner selbst gebunden ist. Saage nennt als Beispiel für eine bewusst selbstkritische Utopie Le Guins *Planet der Habenichtse* (Neuaufgabe: *Die Enteigneten*; Neuübersetzung: *Freie Geister*; Orig.: *The Dispossessed*, 1974). (Richard Saage: *Benötigen wir politische Utopien* 1997, S. 19f.)

²¹⁹ Richard Saage: *Benötigen wir politische Utopien* 1997, S. 19.

z.B. im Bereich der Reproduktion, kann ethisch bedenkliche Züge tragen, ist allerdings nicht präventiv nur negativ zu werten, sondern kann vielmehr gerade durch den Bruch mit traditionellen Zuschreibungen die Chance eröffnen, die von Saage kritisch kommentierten Dichotomien aufzulösen: Technisches Handeln wird nicht mehr allein dem männlichen Geschlecht überlassen, es kann zur Steigerung weiblicher Autonomie führen und hebt die Reduktion der Frau auf ihren Status als naturhaftes Wesen auf. Hierzu ist es nötig, zwischen denotativen und konnotativen Lesarten zu unterscheiden, was Saage hier, sicher auch aufgrund seiner soziologisch ausgerichteten Sichtweise, vernachlässigt. Zudem geht er nicht darauf ein, dass durchaus graduelle Unterschiede zwischen den durch die Autorinnen für ihre utopischen Gesellschaften angenommenen Zeugungsverfahren und Technologien bestehen. Ein Beispiel für eine neutralere Thematisierung einer harmonischen Natuverbundenheit einerseits und einer Darstellung von extrapolierte Technik andererseits in feministischen Utopien liefert Fitting. Er weist am Beispiel von Russ' *Planet der Frauen* darauf hin, dass die Frauen der Zukunftsutopie einen von einem tiefen ökologischen Bewusstsein geprägten Umgang mit der Natur pflegen, aber zugleich auch nicht technikfeindlich sind, ohne diesen Befund als unauflösbaren Widerspruch zu präsentieren.²²⁰

Während Saage die Elemente zahlreicher feministischer Utopien, wie die erfolgte oder ersehnte Vernichtung des Mannes oder problematische Techniken wie das Klonen, wörtlich be- greift, verweist Holland-Cunz auf ihren darüber hinausgehenden symbolischen Gehalt: „Für die utopische Lebensproduktion führen die Quellen eine *symbolische Zeugungsprämisse* ein, die nicht als realistische Zielperspektive, sondern vielmehr als radikale bildhafte Patriarchatskritik und als ritualisiertes Bild weiblicher Autonomie zu interpretieren ist.“²²¹ Zeugung und Kindererziehung werden laut Holland-Cunz „zum wesentlichen ‚Produktionsverhältnis‘ in der utopischen Kommune“²²², da diese biologisch und sozial die Rollenverteilung und Arbeitsverhältnisse der patriarchalischen Gesellschaft geschlechtlich strukturieren und auch damit verbundene Ausbeutungsstrukturen begründen. Reine Frauengesellschaften sind auf Formen der Fortpflanzung angewiesen, die von der traditionellen Zeugung abweichen, wenn feministische Utopien aber auch alternative Reproduktionsbedingungen für gemischtgeschlechtliche Gemeinschaften entwerfen, zeige sich, dass das Problem patriarchalischer Unterdrückung der Frau in der Fiktion nicht allein auf sozialer Ebene lösbar ist, sondern bereits bei biologischen Prämissen angesetzt werden müsse. Es reiche nach diesen Modellen demnach nicht aus, die Erziehung und Betreuung der Kinder zur kollektiven Aufgabe der Gemeinschaft zu machen und in die gesamtgesellschaftliche Verantwortung zu überführen (was durchaus beschrieben wird), sondern „[d]ie naturgegebene weibliche Gebärfähigkeit selbst

²²⁰ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 146.

²²¹ Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 288. Hervorhebungen im Original.

²²² Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 289.

wird zugunsten technologischer Lösungen zum Teil aufgegeben. [...] *Herrschaftsfreie weibliche Produktion/Arbeit erscheint überhaupt nur vorstellbar, wenn sie dem Zugriff männlicher Definitionsgewalt – durch die Verweigerung des biologischen männlichen Anteils – entzogen wird.*²²³ Das Paradoxon bestehe darin, dass diese Patriarchatskritik dadurch auf übergeordneter Ebene eine regelrecht kontradiktorische Aussage entfalte: Wo die Zeugung neuen Lebens vollkommen vom männlichen Part entkoppelt und zugleich ausschließlich auf den weiblichen zugerichtet wird, bleibe ein Zugewinn an Autonomie letztlich nur vordergründig, da das biologische Schicksal der Frau und ihre Festschreibung auf die Rolle der Lebensspenderin so erst recht besiegelt würden. Da die Biologie der Geschlechter als Legitimationsbasis für soziale Rollenerwartungen fungiert, werde durch eine Überakzentuierung der weiblichen Natur implizit auch der damit assoziierte Normenkatalog mittransportiert. Die Entwürfe

„entziehen die Lebensproduktion im symbolischen Zeugungsmotiv dem männlichen Einfluß, stellen aber weibliche Produktion/Arbeit nicht wirklich in Frage. *Gerade durch die utopische Zeugungsprämisse* wird der weibliche Anteil an der Gattungsarbeit noch unterstrichen, wird weibliche Verantwortlichkeit motivisch erweitert und überhöht... [...] die Gefahr einer ideologischen Zuschreibung Frau = alleinverantwortliche Kinderbetreuerin wird letztlich durch dieses Motiv deutlich vergrößert. [...] Indem Utopia die Natur utopistisch umformt, kommt sie der legitimatorischen Natur-Ideologie des Patriarchats nicht auf die Spur, sondern faktisch eher entgegen. So setzt die Utopie zwar zu Recht an der vermeintlichen weiblichen *Natur* an, neutralisiert sie symbolisch durch ihre Außerkraftsetzung, *neutralisiert aber nicht die biologische Gattungs-Arbeit der Frau, sondern weitet sie auf die Zeugung aus.*“²²⁴

Wo Saage nicht zwischen Zeugung und anderen Verfahren bzw. Stadien der Reproduktion differenziert (oder zumindest auf die Notwendigkeit einer Differenzierung verweist), weist Holland-Cunz darauf hin, dass eine tatsächliche symbolische Befreiung der Frau von ihrem biologischen Schicksal nur in den utopischen Szenarien erfolge, die über alternative Möglichkeiten der Zeugung hinausgehen und den Erhalt der Population in der Gemeinschaft vollständig der Technologie überantworten. Ihre Auswertung zeigt, dass nur wenige der untersuchten Utopist*innen²²⁵ die biologische und soziale Definition der Frau tatsächlich radikal aufheben, in-

²²³ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 290. Zugunsten besserer Lesbarkeit wurde auf die partielle Großschreibung des Textes im Original hier verzichtet. Die betreffenden Passagen wurden stattdessen durch Kursivierung hervorgehoben.

²²⁴ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 291. Zugunsten besserer Lesbarkeit wurde auf die partielle Großschreibung des Textes im Original hier verzichtet. Die betreffenden Passagen wurden stattdessen durch Kursivierung hervorgehoben.

²²⁵ Nach eigener Aussage grenzte Holland-Cunz bei ihrer Auswahl feministischer Utopien nicht von vorneherein Texte männlicher Verfasser aus, dennoch müssten diese „aufgrund ihrer *thematischen* patriarchalen bias ausgeschieden werden. Trotz redlichen Bemühens ist kein männlicher Autor in der Lage, einen feministischen Text zu verfassen. Feministisches Wohlwollen gegenüber männlichen Utopisten würde deshalb nur die Ergebnisse der Utopie-Analyse unnötig verzerren.“ (Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 191. Hervorhebung im Original.) Friedrich kritisiert diese Neigung zu „Immunsierungstendenzen und biologistischer Begründung von Erkenntnis“ und weist darauf hin, dass Holland Cunz auch die Romane *Araquin* (1981) und *Sweet America* (1983) untersuche und sich hinter Marockh Lautenschlag der Autor Christian Lautenschlag verberge. (Hans-Edwin Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 164.)

dem Technologien extrapoliert oder imaginiert werden und so z.B. eine maschinelle Auslagerung der Schwangerschaft oder Klonen möglich wird.²²⁶ Diese Utopien reflektieren die biologische Geschlechterdichotomie als Ursache für gesellschaftliche Unterdrückung, indem sie „der Herrschaft aufgrund des Geschlechts ein für alle Mal den *natürlichen* Boden [...] entziehen“²²⁷, durch Extrapolation technologischer Innovationen, deren Potential in der gesellschaftlichen Wirklichkeit allerdings höchst problematisch ist, wie auch Holland-Cunz eingesteht: „*Außerhalb* der Utopie, in heutiger gesellschaftlicher Realität, bedrohen die Bio-Technologien als patriarchale Herrschaftsideologie (nicht nur) das weibliche Leben, darf von Autonomie-Gewinn durch ihre Anwendung wohl kaum die Rede sein.“²²⁸ Bestimmte Ausprägungen der feministischen Utopie der 1970er Jahre versuchten in ihren Entwürfen, die Optionen „einer gesellschaftlichen Vermittlung von Ökologie und Technologie, von einem befreiten Naturverhältnis und gesellschaftlicher Befreiung der Frau von (Teilen) der Gattungsarbeit“²²⁹ auszuloten und das seit Huxley stark dystopisch besetzte Motiv in positive Kontexte zu stellen. Fast drei Jahrzehnte sind vergangen, seit Holland-Cunz ihre Beobachtungen getroffen hat, in denen rasanter technologischer Fortschritt und seine Folgen das gesellschaftliche Leben enorm geprägt und massiven Veränderungen unterzogen haben. Auch wenn Klonen und andere Varianten der Gen- und Biotechnologien heute noch keine Realität sind, weiten sich die Grenzen des Möglichen kontinuierlich aus, was stetige Anpassungsreaktionen und Aushandlungsprozesse erfordert und sowohl Sehnsüchte als auch Ängste auslöst, die einschlägige Debatten prägen. In der literarischen und medialen Repräsentation wird technologischer Fortschritt verarbeitet, insbesondere in populärkulturellen Technikutopien (und -dystopien) werden Erwartungen und mögliche Konsequenzen reflektiert und Prozesse der Bedeutungskonstruktion vollzogen. Auch wenn Utopien und Dystopien bzw. mediale Extrapolationen von Technik nicht wörtlich, sondern vor allem auch auf ihre symbolische Metaebene hin gelesen werden müssen, rekurrieren sie hier doch gerade auf gesellschaftliche Diskurse und soziale Verhältnisse. Die von Holland-Cunz gezogene Trennung zwischen der inneren Logik der utopischen Fiktion und der äußeren

²²⁶ Als Beispiele werden Marge Piercys *Die Frau am Abgrund der Zeit* (Orig. 1976) und Marockh Lautenschlags *Sweet America* (1983) genannt, bei denen nicht nur die Erziehung des Nachwuchses durch familiäre Kollektive bzw. gleichgeschlechtliche Elternpaare sowie gesellschaftliche Institutionen erfolgt, sondern auch Zeugung, Austragen und Geburt denaturiert und technisiert werden, was explizit den Abbau von Geschlechterhierarchien bewirken sollte. (Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 284, 286 und 291f.) Holland-Cunz situiert beide Autor*innen vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen feministischen Debatte über Reproduktionsbedingungen und weibliche Gattungsarbeit, zu der z.B. die nordamerikanischen Feministinnen Adrienne Rich und Shulamith Firestone beitrugen. Während Rich für die Wahlfreiheit zwischen natürlicher und technologischer Reproduktion plädiert (vgl. Adrienne Rich: Von Frauen geboren. Mutterschaft als Erfahrung und Institution, München: Frauenoffensive 1979), sind Firestones Thesen radikaler und provokanter: Sie fordert „*die Befreiung der Frauen von der Tyrannei der Fortpflanzung durch jedes nur mögliche Mittel*“ sowie die „*Verlagerung der Kindererziehung auf die gesamte Gesellschaft, auf Männer sowohl wie Frauen*“ (Shulamith Firestone: Frauenbefreiung und sexuelle Revolution, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 191. Hervorhebungen im Original. Zitiert nach: Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 292.)

²²⁷ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 293. Hervorhebungen im Original.

²²⁸ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 294. Hervorhebungen im Original.

²²⁹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 294. Hervorhebungen im Original.

Logik der realen Referenzwelt ist folglich nicht klar aufrechtzuerhalten, da sich hier komplexe Wechselwirkungen vollziehen.

Auch der bereits thematisierte Kontrast zwischen der inneren Friedfertigkeit und nach außen gerichteter Gewaltbereitschaft der prototypischen Utopias der zweiten Frauenbewegung wird von Holland-Cunz durchaus als problematischer Widerspruch erkannt. Im Gegensatz zum selbstbewusst artikulierten außenpolitischen Anspruch der traditionellen, klassischen Utopie sei die feministische Utopie in ihrem pessimistischen Zustand kontinuierlicher Bedrohung von außen ungleich realistischer. Zu diesem gesteigerten Realismus trage auch die Darstellung der Permanenz von Gewalt und Auseinandersetzung in allen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftig zu erwartenden Phasen der Utopie²³⁰ bei, die den gesellschaftlichen Transformationsprozess als solchen problematisiert und sich damit von dem statischen Idealzustand der traditionellen utopischen Vorläufer abhebe.²³¹ Die Existenz der feministischen Utopie kann erst als gesichert gelten, „wenn der letzte Gegner bekehrt oder getötet ist“²³². Einerseits verwiesen die utopischen Visionen damit auf „die Erkenntnis, daß Feminismus eine *essentiell revolutionäre* Position ist“²³³ und bieten den Rahmen, „die Gewaltfrage und die Revolutionsvorstellung [...] als jeweils Einzelnes und in ihrer thematischen Verstrickung [...] in der Frauenbewegung [zu] enttabuisier[en] und von einer feministischen Position aus neu/wieder [zu] betrachte[n]“²³⁴. Andererseits berge die erhöhte antipatriarchale Gewaltbereitschaft und die Strategien ihrer Legitimation die Gefahr, angestrebte Ideale zu verraten, indem Praktiken des hierarchischen, unterdrückerischen Systems adaptiert werden und so auch seine Herrschaftsstrukturen reetabliert werden:

„Gewalt nach außen und deren notwendige Harmonisierung nach innen beinhalten für die feministische Utopie in der Folge die Gefahr neuerlicher Herrschaft. Der Geschlechterkrieg als Heiliger Krieg, jeder internen Legitimationsnotwendigkeit enthoben, stabilisiert das Gemeinwesen allenfalls kurzfristig und überdeckt dort langfristig mögliche Konfliktfelder. [...] So einsichtig die Einschätzung der außenpolitischen Lage durch die Utopier/innen erscheint, so unzweifelhaft ihre Widerstandsfähigkeit gefordert ist, so gefährlich sind andererseits die gefällten Entscheidungen im Hinblick auf die Selbsterhaltung der herrschaftsfreien Binnenstruktur des utopischen Experiments.“²³⁵

²³⁰ Dies bezieht sich sowohl auf die Konsolidierung der Utopie, die z.B. typischerweise durch gewaltsame Unterdrückung und ihre Überwindung durch revolutionäre Gegengewalt erfolgt, auf Konflikte innerhalb der utopischen Gemeinschaft im Hinblick auf den richtigen Weg als auch auf die patriarchalische Bedrohung von außen und den erwarteten Krieg bzw. die Bereitschaft zum bewaffneten Konflikt. Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 225f.

²³¹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 228.

²³² Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 226.

²³³ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 231. Zugunsten besserer Lesbarkeit wurde auf die partielle Großschreibung des Textes im Original hier verzichtet. Die betreffenden Passagen wurden stattdessen durch Kursivierung hervorgehoben.

²³⁴ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 231.

²³⁵ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 227.

Bei dem in den utopischen Gemeinwesen angestrebten Ideal handele es sich um den basisdemokratischen, anti-dualistischen ‚matriarchalen Anarchismus‘²³⁶, der hierarchische Herrschaftsformen überwindet, aber auch von ‚spiritualistische[n] Positionen, die Politik und Natur vorschnell synthetisieren‘²³⁷ zu unterscheiden sei und eine ‚anti-mystische Version/Vision des gegenwärtig inflationär gehandelten Begriffs ‚Ganzheitlichkeit‘‘²³⁸ biete. Auch wenn Holland-Cunz den nicht auflösbaren Widerspruch zwischen diesem idealtypischen matriarchalen Anarchismus und dem gleichzeitigen antipatriarchalen Gewaltpotential unzweifelhaft und deutlich unterstreicht, sieht sie die Imagination einer gewalt- und zerstörungsbereiten Revolution, die bei zeitgenössischen feministischen Utopien mehrheitlich präsent ist, als Ausdruck realer, repressiver Gewalt- und Machtverhältnisse, deren friedliche Überwindung eine naive Verkenning und Vernachlässigung eines politischen Feminismus wäre, der sich konkret mit gesellschaftlicher Veränderungsarbeit auseinandersetzen müsse.²³⁹ Letztlich löst sie den Widerspruch doch (etwas zu leicht) über die dystopisch extrapolierte Realität der patriarchalen Unterdrückung auf, die sowohl des Kontrastbilds einer harmonischen, gleichberechtigten Gesellschaft als auch des revolutionären Widerstandskampfs als Manifestation des (weiblichen) Überlebenswillens bedürfe, und bringt die Ebene der Diegese unmittelbar – und nicht unproblematisch – mit dem realen politischen Feminismusdiskurs in Verbindung:

„Utopias Vorstellung politischer Macht beinhaltet zwei gegensätzliche Momente, die sich logisch/historisch dennoch nicht widersprechen: den Entwurf eines matriarchalen Anarchismus und die Strategie antipatriarchaler Gewalt. Thematisch verbunden/vermittelt werden diese beiden Motivkomplexe über die dramatische Vision dystopischer Eskalation der heutigen schlechten Verhältnisse. [...] Trotz der stellenweisen ideologischen Heroisierung weiblicher Gewalttätigkeit erweist sich in diesen Motiven ein deutlicher Bewußtseinsvorsprung der Utopie vor Theorie und Praxis der feministischen Bewegung. Die Herausforderung an den Über/Lebenswillen, die das Patriarchat für die Utopistinnen darstellt, impliziert nur *eine* Gewißheit: wenn weiblicher Widerstand/feministische Gegengewalt nicht erfolgreich sind, wird patriarchale Gewalt das Leben auf dem Planeten vernichten.“²⁴⁰

Einerseits trifft Holland-Cunz Unterscheidungen zwischen der inneren Logik der Utopie und der äußeren Realität, andererseits bezieht sie – im Prinzip völlig legitim und sogar notwendig – Fiktion und Wirklichkeit in einem Wechselverhältnis aufeinander, differenziert jedoch insbesondere bezüglich antipatriarchaler Gewalt nicht klar zwischen verschiedenen Bedeutungs- und Bezugsebenen, ähnlich wie Saage, wenn auch mit unterschiedlichen Ergebnissen. Holland-Cunz erforscht symbolische Bedeutungshorizonte der Romane, liest sie allerdings in ers-

²³⁶ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 228f.

²³⁷ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 229.

²³⁸ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 229.

²³⁹ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 231.

²⁴⁰ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 233. Zugunsten besserer Lesbarkeit wurde auf die partielle Großschreibung des Textes im Original hier verzichtet. Die betreffenden Passagen wurden stattdessen durch Kursivierung hervorgehoben.

ter Linie als Beitrag zu einer politischen Theorie des Feminismus und fragt nach den „Möglichkeiten ihrer Realisation“²⁴¹ und vernachlässigt dadurch die Literarizität der Utopien gegenüber einer ihnen zugeschriebenen Intentionalität²⁴² – denn gerade die Fiktionalität narrativer Utopien eröffnet einen besonderen Prozess der Bedeutungsproduktion und leistet dadurch einen Beitrag zu gesellschaftlichen Diskursen, der sich nicht auf eine potentielle Verwirklichung reduzieren lässt. Sie sieht außerdem nicht nur die Notwendigkeit einer gewaltsamen Transformation der Verhältnisse in der Utopie als gegeben an und setzt so den (Geschlechter-)Dualismus als organisatorische Grundstruktur unserer Kultur unausgesprochen voraus, sondern impliziert damit seine unhintergehbare Unausweichlichkeit. Dies ist sicher auch auf Forschungszeitraum und Entstehungshintergrund der Untersuchung zurückzuführen, die einerseits zentrale Erkenntnisse und wichtige Grundlagenforschung liefert, andererseits aber besonders in diesen Bereichen spürbar von einem zur Zeit der zweiten Welle der Frauenbewegung vorherrschenden Feminismus-Verständnis beeinflusst ist.

Es erscheint deshalb umso wichtiger, im Rahmen der Arbeit die Frage zu stellen, wie Produkte gegenwärtiger Populärkultur zur Aushandlung von Geschlecht beitragen, ob bzw. inwiefern Dichotomien heute angelegt sind und welche Bedeutungen produziert werden. Auch hier liegt ein besonderes Augenmerk auf Widersprüchen und Ambivalenzen vor dem Hintergrund der Frage, ob sie ggf. Dichotomien verstärken oder im Gegenteil gerade destabilisieren und möglicherweise Alternativen aufzeigen. Dabei sind Elemente und Motive sowohl in ihrer konkreten Funktion für die Plotebene als auch auf ihre symbolische Bedeutung hin zu untersuchen. Während Saage das Gewaltpotential feministischer Utopien sehr konkret begreift und die Codierungen auf der Metaebene vernachlässigt, werden bei Holland-Cunz letztlich doch symbolische Bedeutungs- und realistische Bezugsebenen in nicht unproblematischer Weise kurzgeschlossen. Es gilt bei Untersuchungen unter einem zeitgenössischen Verständnis von Feminismus und Gender Studies und der Formulierung neuer theoretischer Ansätze, strukturelle und semantische Relationen aufzuspüren, dabei aber zwischen denotativer und konnotativer Ebene zu differenzieren.

²⁴¹ Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 18.

²⁴² Vgl. Hans-Edwin Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur 1995, S. 164f. Er kritisiert an Holland-Cunz: „Fiktionale Texte sind keine politische Traktatliteratur. Fiktionale Rahmen, die den präsentierten Entwurf problematisieren, werden gestrichen, die Texte werden der politischen Eindeutigkeit wegen entproblematisiert und großer Teile ihres gnoseologischen Potentials beraubt. [...] Die Texte werden so nicht, wie sonst in der Forschung, als ‚ambivalente‘ Utopien gewürdigt, sondern ihrer Ambivalenz entäußert.“ (Ebd., S. 165.) In der Tat wird die Abgrenzung von intentionaler und fiktionaler Utopie bei Holland-Cunz zum Teil diffus, wie auch in diesem Kapitel herausgearbeitet wird.

4.2.4 Utopie und Geschlecht in der Forschung

Für eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang der utopischen Tradition und der Frauenbewegung in der Forschung sei hier auf Saages *Utopieforschung* (Band II)²⁴³ verwiesen, da er einen kommentierten Überblick über die bis 2008 erschienene Forschung liefert, die sich mit dem Thema beschäftigt, was in diesem Rahmen in komprimierter Form erfolgen muss. Zunächst soll der deutschsprachige Forschungsdiskurs anhand ausgewählter Beiträge skizziert werden, die unterschiedliche, zentrale Positionen repräsentieren. Sie haben entweder relevante, auch interdisziplinäre, Vorarbeit zum Thema Feminismus bzw. Gender und Utopie geleistet, auf denen die vorliegende Untersuchung aufbauen kann (Klarer, Roß, Rotmann), oder vertreten eine diametral entgegengesetzte Auffassung, von der ich meine Argumentation deutlich abgrenzen möchte.

Emilie Schomanns *Französische Utopisten und ihr Frauenideal* aus dem Jahr 1911 zählt zu den frühesten Forschungsbeiträgen. Sie widmet sich neben wichtigen Vorläufern bzw. genrebegründenden Werken der Utopietradition von Platon, Morus und Campanella den französischen Utopien des 18. und 19. Jahrhunderts, entsprechend der vorherrschenden Produktions- und Rezeptionsparadigmen konzentriert sie sich dabei auf männliche Autoren. Ihr Blick ist geprägt durch seine Historizität und die unreflektierte Übernahme bürgerlicher Norm- und Wertvorstellungen.²⁴⁴ Schomann sieht zwar eine Gütergemeinschaft – und damit eine bis zu einem gewissen Grad ebenbürtige Partnerschaft zwischen Mann und Frau – als Ideal an, überschreitet dabei jedoch nicht die Grenzen bürgerlicher Ordnung: Ihre Auffassung von Geschlecht ist essentialistisch, Frau und Mann ergänzen sich komplementär, da der bzw. die eine die Eigenschaften und Wesenszüge verkörpert, die dem bzw. der anderen fehlen. Diese Dichotomie wird in keiner Weise problematisiert.

Annette Keinhorst untersucht 1985 *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA* und legt ihren Fokus auf die Identifikation inhaltlicher Motive und narrativer Aspekte, die

²⁴³ Vgl. Richard Saage: *Utopieforschung II* 2008, S. 192-200. Auch Friedrich gibt eine Zusammenfassung des Forschungsstands bis 1995, vgl. Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur* 1995, S. 160-170. Sein Überblick ist stark geprägt von einer sehr kritischen Bewertung. Die geäußerte Kritik ist meist präzise und plausibel, deckt sich jedoch nicht in allen Punkten mit der in dieser Arbeit vertretenen Einschätzung. Während Friedrich beispielsweise Klarers Betrachtung von Shelleys *Frankenstein* und auch seine Ausführungen zu Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* als Folge der Überstrapazierung eines zu weiten Utopiebegriffs und als Ausdruck modernistischer Überinterpretation deklariert (Ebd., S. 167), erscheint Klarers Argumentation insofern überzeugend, dass de Pizan und Shelley wichtige Vorstufen und Positionen utopischen Denkens abbilden und ebenso zentrale Aspekte seiner geschlechtlichen Codierung repräsentieren.

²⁴⁴ „Die beiden Geschlechter sind für einander geschaffen, haben sich zu ergänzen. Der Mann hat die Frau, die Frau den Mann zu lieben. [...] So ist sehr gut die Einehe mit einer Gütergemeinschaft in einem Staate denkbar, da dieser über der Einheit, die das Ehepaar bildet, steht, so gut wie über dem Individuum.“ (Emilie Schomann: *Französische Utopisten und ihr Frauenideal*, Berlin: Felber 1911, S. 37. Zitiert nach: Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 60. Zugleich: Phil Diss, Halle 1998.)

die weiblichen Visionen hinsichtlich ihrer imaginierten Geschlechterbeziehungen und ihrer Vorstellung von Herrschaft bzw. Herrschaftsfreiheit bestimmen.²⁴⁵ Im Ergebnis erscheint ihre Arbeit eher als eine Materialsammlung und der analytische Mehrwert demgegenüber von geringerer Relevanz²⁴⁶, zudem leitet Keinhorst aus ihrer biologischen Geschlechtszugehörigkeit ein besseres Verständnis für ihren Untersuchungsgegenstand ab, was die Objektivität ihrer Argumentation bereits in der Prämisse beeinträchtigt.²⁴⁷ Dagmar Barnouw schlägt ebenfalls 1985 in *Die versuchte Realität oder von der Möglichkeit, glücklichere Welten zu denken* einen Bogen von Thomas Morus zur feministischen Science Fiction. Die Leistung Barnouws besteht darin, sich erstmals dem Verhältnis von Utopie und Science Fiction unter Bezugnahme auf die feministische Science Fiction zu widmen. Dabei verweist sie auf die bedeutungsoffene Reflexivität und die Tendenz zur Beschreibung anarchistischer Organisationsformen als Gemeinsamkeit der von ihr untersuchten Romane.²⁴⁸ Martina Schäfer erstellte in ihrer 1986 veröffentlichten Dissertation *Feministische Fiktionen und literarische Traditionen eines autonomen feministischen Verlages* inhaltsbezogene Analysen ausgewählter Literatur aus dem Krimi- und Utopie-Genre des Münchner Verlags *Frauenoffensive* unter der leitenden Fragestellung nach frauendiskriminierender Sprache und stereotypen Geschlechterrollen.²⁴⁹ Im Hinblick auf Traditionen des Verlags ist die Studie nicht gewinnbringend, da lediglich auf drei Romane aus dem gesamten Verlagsprogramm eingegangen wird, in inhaltsanalytischer Hinsicht werden aufgrund der stark deskriptiven Vorgehensweise ebenfalls keine nennenswerten Erkenntnisse gewonnen.²⁵⁰ Holland-Cunz' Monographie, die bereits im vorangegangenen Kapitel im Zuge der Ambivalenzen der feministischen Utopie vorgestellt wurde, markiert 1988 das einsetzende größere Interesse der deutschsprachigen Forschung an der feministischen Utopie, während vorher nur vereinzelte, sporadische Auseinandersetzungen mit dem Thema zu verzeichnen sind.

In seinem 1993 erschienenen Werk *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman* untersucht Mario Klarer aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und mit einem weit gefassten Utopiebegriff zunächst anerkannte Utopien männlicher Autoren, bevor er sich im zweiten Teil der ausführlichen Diskussion ausgewählter Werke weiblicher Utopistinnen widmet. Seinen Überlegungen liegt die These

²⁴⁵ Vgl. Annette Keinhorst: *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA*, Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang 1985.

²⁴⁶ Vgl. Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 51.

²⁴⁷ Vgl. Annette Keinhorst: *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA* 1985, S. 19. Vgl. auch Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur* 1995, S. 162.

²⁴⁸ Vgl. Dagmar Barnouw: *Die versuchte Realität oder von der Möglichkeit, glücklichere Welten zu denken. Utopischer Diskurs von Thomas Morus zur feministischen Science Fiction*, Meitingen: Corian-Verlag 1985.

²⁴⁹ Vgl. Martina Schäfer: *Feministische Fiktionen und literarische Traditionen eines autonomen feministischen Verlages. Inhaltsbezogene Strukturanalyse an ausgewählten Texten des Frauenverlags „Frauenoffensive“* München, phil. Diss., München 1986.

²⁵⁰ Vgl. Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur* 1995, S. 163.

zugrunde, „daß gerade das Genre Utopie einen idealen narrativen Rahmen für geschlechtsspezifisches literaturtheoretisches Wunschdenken bereitstellt“²⁵¹. Sein verdienstvoller Beitrag zur Erschließung eines Forschungsdesiderats besteht zunächst in seinem erweiterten Korpus, das nicht nur die Zeit der zweiten Frauenbewegung umfasst, in der die weibliche Utopieproduktion erstmals breitere Anerkennung erfuhr, sondern in dem er auch auf Vorläufer wie Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* und auf Mary Shelleys *Frankenstein* eingeht. Darüber hinaus setzt er seine fundierte Analyse der einzelnen Utopien im Hinblick auf den Topos ‚Geschlecht‘ in Beziehung zu zentralen feministischen Theoriediskursen und legt so „über geschlechtsspezifisches Wunschdenken eine Verbindung zwischen dem Genre der Utopie und geschlechtsorientierten Theoriebildungen“²⁵² offen.

1998 und damit zehn Jahre nach Holland-Cunz' grundlegender Studie veröffentlicht Bettina Roß ihre Dissertation *Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye*. Sie definiert weibliche Utopien als Ausdruck von Frauen-, aber auch von lange vernachlässigter Utopiegeschichte und diskutiert sie in Relation zu Geschlechterdiskursen.²⁵³ Auch Roß untersucht als Basis des Utopiediskurses, Bezug nehmend auf Klarer, zunächst Frauenbilder in den Utopien männlicher Autoren, bevor sie vergleichend Utopien weiblicher Autorinnen seit dem 15. Jahrhundert analysiert. Anders als Holland-Cunz vertritt Roß bereits einen poststrukturalistischen Feminismus und einen dekonstruktivistischen Ansatz²⁵⁴, der von einem anti-essentialistischen Geschlechterverständnis ausgeht. Roß reflektiert dabei Analysekategorien und Prämissen, indem sie die historisch variablen Bedingungen weiblichen Schreibens, die Konstruktivität von Geschlecht, die sozialen Effekte patriarchaler Herrschaftsstrukturen, aber auch Konzepte der Utopistinnen selbst problematisiert.²⁵⁵ In einer Zeit, in der Forscher*innen über Notwendigkeit und Möglichkeit der Utopie diskutieren, will sie in ihrer Arbeit die „Erneuerung der Utopie als kritische[n], geschlechter-emanzipatorische[n], prozeßhafte[n] und sinnliche[n] ‚Nirgend-Ort‘“²⁵⁶ und kritischen Beitrag zu einem theoretischen und praktischen Feminismus sichtbar machen. Auch wenn weibliche Utopistinnen vermehrt Bestrebungen zeigten, gegen Frauenfeindlichkeit, Diskriminierung, negative Frauenbilder und geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen anzuschreiben²⁵⁷, müsse jedoch individuell und unbeeinflusst von feministischen Wunschvorstellungen bewertet werden, wie sich die utopischen Entwürfe im Einzelfall zum referenzweltlichen *sex-gender*-System positionieren: „Die Erwartung, daß Frauen

²⁵¹ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 5.

²⁵² Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 122.

²⁵³ Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 13.

²⁵⁴ Vgl. Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 36 und 43ff. Vgl. auch Richard Saage: *Utopieforschung II* 2008, S. 193.

²⁵⁵ Sie kritisiert beispielsweise eine hochgradig problematische Eugenik mit einem gefährlich verklärten Ideal des gesunden Menschen in Mary Bradley Lanes *Mizora. A Prophecy* (1890) sowie einen ausgeprägten Rassismus. (Vgl. Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 198.)

²⁵⁶ Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 23.

²⁵⁷ Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen* 1998, S. 225.

aus der patriarchalen Konstruktion ausbrechen und von vorneherein antipatriarchale Utopien schreiben, ist allerdings einem veralterten [sic!] Repressionsbegriff geschuldet, bei dem Frauen als die ‚Opfer‘ oder die ‚Guten‘ dargestellt werden. Frauen existieren im Patriarchat und konstituieren sich in diesem. Sie sind nicht per Geschlecht besser oder aufgrund der Diskriminierung grundsätzlich kritisch.“²⁵⁸ Damit ist Roß eine differenzierte und präzise Analyse zuzuschreiben, die einen zentralen Beitrag zur Forschung über Utopie und Geschlecht bildet.

Norbert Groeben widmet sich in seinem 1994 erschienenen Aufsatz *Frauen – Science Fiction – Utopie* der feministischen Utopie im Kontext einer grundsätzlichen Neuausrichtung des utopischen Genres. Nachdem die kompletten sozialutopischen Systementwürfe, in denen sich typischerweise eine „dogmatische Realisierungskonvergenz, die mit einer (im Extremfall sogar) terroristischen Überwältigung Andersdenkender verbunden ist“²⁵⁹, zunehmend mit dem „Totalitarismus-Verdacht gegen jegliche als realisierbar gemeinte Utopie“²⁶⁰ behaftet sind, befindet sich die Utopie Mitte des 20. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt ihrer Krise. Eine konzeptuelle Erneuerung und Wiederbelebung der utopischen Tradition erfolge im Genre der Science Fiction, die ähnlich wie die klassische Zeitutopie Extrapolation zur fiktionalen Erprobung von Zukunftsentwürfen nutze, eröffne dabei jedoch „größere literarische Gestaltungsfreiräume“²⁶¹ ohne das Dogmatische einer ihrem geschlossenen Ideal verhafteten Sozialutopie. An Le Guins *Die Enteigneten* (erste deutsche Übersetzung unter dem Titel *Planet der Habenichtse*, 1976; orig.: *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia*, 1974) sieht er die Kriterien idealtypisch erfüllt. Dem Roman, der im Untertitel der englischsprachigen Originalausgabe sowie in späteren deutschen Übersetzungen bereits im Untertitel auf die Ambiguität der dargestellten Utopie verweist, gelinge „die Darstellung sowohl des positiven wie negativen Pols der Utopie; die Berücksichtigung des Negativen, die Pervertierungsgefahren auch innerhalb des positiv-utopischen Idealbildes; und die Überwindung von traditioneller Realisierungskonvergenz in einer Konzeption von permanenter, nicht-dogmatischer individueller Veränderungsnotwendigkeit“²⁶². Die feministische Utopie bzw. die feministisch-utopische Science Fiction ist für Groeben paradigmatisch für den Wandel der Utopie, ähnlich wie zuvor bereits Holland-Cunz sieht er ihr selbstreflexives Potential als angemessenen Resonanzraum für die charakteristische Ambivalenz, die (post-) modernes utopisches Denken prägt. Anders als Holland-Cunz sieht Groeben aber auch die Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen von Utopie und Science Fiction als entscheidenden Faktor für die Erneuerung der Utopie an.

²⁵⁸ Bettina Roß: Politische Utopien von Frauen 1998, S. 225.

²⁵⁹ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie. Vom Ende aller Utopie(n) zur Neugeburt einer literarischen Gattung? In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, Vol. 19, Nr. 2, 1994, S. 178.

²⁶⁰ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 174.

²⁶¹ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 178. Vgl. auch Hans-Edwin Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur 1995, S. 168.

²⁶² Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 187f.

Ulrike Rotmann nimmt in ihrer 2003 veröffentlichten Studie *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive einen utopischen Kanon männlicher Autoren in den Blick, der basierend auf dem klassischen Utopiebegriff nach Morus' Vorbild den Bogen von Schnabel und Diderot bis hin zu Callenbach und de Foigny spannt. Unter Berücksichtigung des jeweils spezifischen Horizonts zeitgenössischer Ideologien und soziologischer Parameter analysiert sie die ausgewählten Werke jeweils auf ihre Repräsentation der Geschlechterthematik sowie ihre Darstellung von Formen der Ungleichheit bzw. Gleichheit in den Geschlechterbeziehungen. Dabei ordnet sich Rotmann methodologisch den Ansätzen der Gender Studies zu und strebt ein differenziertes Analyseverständnis an, das das Denken in starren Dichotomien überwindet. Unter Bezugnahme auf Butlers These von der Diskursivität von *sex* und *gender* bekennt sich Rotmann bei ihrer Analyse utopischer Entwürfe gemäß der Gender-Forschung zur Zielvorgabe „einer funktionellen Durchleuchtung der Wesensbedingtheiten von männlich und weiblich in allen Facetten und dialektischen Wechselbeziehungen“²⁶³. Damit löst sie sich von einer dichotomen Geschlechterkonzeption, die auch von bestimmten feministischen Positionen vertreten wird und davon ausgeht, dass dem Mann bestimmte maskulin definierte Attribute und Eigenschaften zugeschrieben und der Frau komplementäre, feminin konnotierte Wesensmerkmale eigen sind. Wie Saage resümiert, ist für Rotmann „das gelungene Geschlechterverhältnis eine Mischung von weiblichen und männlichen Elementen in beiden Geschlechtern“²⁶⁴; das gesamte Spektrum an Eigenschaften, Praktiken und Merkmalen wird als Prämisse unabhängig von Geschlechtszugehörigkeit verfügbar gemacht, was als Bewertungsmatrix für die Analyse der utopischen Entwürfe fungiert, aber auch als poetologische Reflexion des utopischen Diskurses selbst. Rotmann sieht den utopischen Entwurf jeweils in seinem historischen Kontext verortet, die einzelne Utopie reflektiere die Ideologie ihrer Zeit und die jeweils vorherrschenden soziokulturellen Parameter.²⁶⁵ Verschiebungen in den Konzepten der Utopien der 20. Jahrhunderts seien als Reaktion auf die sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit vollziehenden Veränderungen der Geschlechterverhältnisse zu sehen, „[d]abei gab es eng an Epochenphänomenen orientierte und diese explizit konterkarierende Modelle“²⁶⁶. Ihr Fazit erscheint überraschend, bestätigt sich die zunächst naheliegende Vermutung, ein utopisches Modell sei in der Konstruktion seiner Geschlechterverhältnisse umso fortschrittlicher, desto stärker es von der Realität abweiche, da der Autor so scheinbar seine Unzufriedenheit mit seiner gesellschaftlichen Gegenwart artikuliere, doch de facto im untersuchten Korpus nicht.²⁶⁷ Tendenziell „wird eine vordergründig progressive Anschauung suggeriert, welche allerdings oft nicht mit einer

²⁶³ Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 13.

²⁶⁴ Richard Saage: *Utopieforschung II* 2008, S. 196.

²⁶⁵ Vgl. Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 230.

²⁶⁶ Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 230.

²⁶⁷ Vgl. Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 231.

unterschwellig, oft unbemerkten Sicht übereinstimmt²⁶⁸, die sich an kollektiv eingeschriebenen Geschlechterklischees orientiert und die Rotmann in Bezug zu Theorien wie C.G. Jungs unbewussten Archetypen²⁶⁹ oder Blochs „Archetypen, die aus der Zeit eines mythischen Bewusstseins als Kategorien der Phantasie, folglich mit einem unaufgearbeiteten nichtmythischen Überschuß gegebenenfalls übriggeblieben sind“²⁷⁰, stellt.

Auch die 2007 erschienene und von Sitter-Liver editierte zweibändige Anthologie *Utopie heute* versammelt drei Aufsätze zur Utopie im gegenwärtigen Kontext von Matriarchat vs. Patriarchat. Ina Praetorius verortet die feministischen Autorinnen der 1970er und -80er Jahre in ihrem Beschreiben „gesellschaftlicher Zustände, die nicht ‚perfekt‘ sind, deren Qualität sich vielmehr gerade darin zeigt, dass Arbeitsteilungen immer neu ausgehandelt werden“²⁷¹, eher in der biblisch-prophetischen Tradition als im utopischen Schreiben. Während sie als Theologin Kriterien dieses prophetischen Schreibens adaptiert und sich dem Begriff postpatriarchalen Denkens und einem Gemeinwesen annähert, das nicht mehr durch hierarchische Zweigeschlechtlichkeit strukturiert ist, erteilen Claudia von Werlhof und Heide Göttner-Abendroth der Utopie in ihren Texten eine noch schärfere Absage. Auch wenn von Werlhof literarische Utopien und Dystopien wie z.B. Orwells und Huxleys Romane nennt, besteht ihr Interesse als Soziologin und Politologin darin, den Modus des utopischen Denkens und Schreibens selbst auf seine Funktion als Katalysator für gesellschaftliche Veränderung und als Faktor der soziopolitischen Ordnung zu hinterfragen. Sie begreift die Utopie als Äquivalent eines Patriarchats, das ständig danach strebt, das Bestehende durch eine vorstellbare Optimierung zu transzendieren. Die verwirklichte Utopie bestünde in „eine[r] Art ewige[m] Paradies [...], das von den Lebensspendenden Kräften von Frauen und Natur bzw. allen Elementen der – allerdings negierten – älteren

²⁶⁸ Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 233.

²⁶⁹ Laut Jung ist der „Archetypus [...] reine unverfälschte Natur, und es ist die Natur, die den Menschen veranlaßt, Worte zu sprechen und Handlungen auszuführen, deren Sinn ihm unbewusst ist und zwar so unbewußt, daß er nicht einmal darüber denkt.“ (Carl Gustav Jung: *Die Dynamik des Unbewussten*, Gesammelte Werke, Bd. 8, Zürich/Stuttgart: Rascher Verlag 1967, S. 240.) Rotmann verweist in einer Fußnote auf den wichtigen Aspekt, dass Jung (ebenfalls in einer Fußnote) deutlich macht, dass es sich bei ‚Natur‘ um das schlechthin Gegebene und Vorhandene handele. (Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 233.) Das herangezogene Modell von Jung ist zwar einerseits geeignet, um die Macht unbewusster geschlechtlicher Ideologien und Stereotypen als Prämisse für das genderbezogene Denken, Sprechen, Schreiben und Handeln, das seinerseits die Kategorie Geschlecht produziert, zu erklären. Rotmann geht hier jedoch nicht darauf ein, dass diese überzeitliche Naturhaftigkeit, die Jung in der Entwicklung seiner Theorie dem Archetypus (im Gegensatz zur Realisierung eines archetypischen Symbols oder Bilds) zuschreibt, in der konsequenten Anwendung der Analogie auch bedeuten würde, dass Geschlechterrollen und entsprechende Klischees und Eigenschaften ebenso natürlich und zeitlos sind. Damit wären sie nicht sozial konstruiert und Geschlechterunterschiede als natürlich legitimierbar, was Rotmann nicht problematisiert. Vgl. hierzu auch Aniela Jaffé: *Der Mythos vom Sinn im Werk von C. G. Jung*, Zürich: Daimon-Verlag 1983, besonders das Kapitel „Das Unbewußte und der Archetypus“, S. 17-30, v.a. S. 21ff.

²⁷⁰ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen, Kapitel 1-32, 9. Aufl., Werkausgabe Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 181. Vgl. Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 233.

²⁷¹ Ina Praetorius: *Auf dem Weg in ein postpatriarchales Gemeinwesen*. In: *Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, hg. von Beat Sitter-Liver, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007, S. 467.

matriarchalen ‚mütterlichen Ordnung‘ unabhängig sei, diese also letztlich vollständig und durch etwas Neues und weiter Entwickeltes ersetzt habe“²⁷². Das kooperative, herrschaftsfreie Naturverhältnis und die anarchistischen, egalitären und herrschaftsfreien Strukturen des Matriarchats setzt von Werlhof in Gegensatz zu der hierarchischen Unterwerfung und Ausbeutung der Natur durch das Patriarchat²⁷³, das durch eine archistische und imperialistische Staatsautorität geprägt ist und ein Geschlechterverhältnis produziert, das auf Ungleichheit, Kontrolle und Sanktion basiert, die Macht der Mutter breche und eine Vereinnahmung der Frau durch männliche Hegemonie praktiziere.²⁷⁴ In zeitlicher Perspektive etabliere sich eine Aufwertung eines linearen, zukunftsorientierten Fortschrittsglaubens, der auf die Schaffung eines neuen, besseren Menschen ziele und sich von weiblich konnotierten zyklischen Weltvorstellungen absetze.²⁷⁵ Das Patriarchat lösche die ganzheitliche, auf Verbundenheit alles Existierenden gerichtete matriachale Spiritualität aus und sei vielmehr durch ein Transzendenzverhältnis geprägt, das in Abwertung des diesseitigen Lebens und unter Ausschluss des Weiblichen nach metaphysischer Verwirklichung im Ewigen und Geistigen strebe.²⁷⁶ Von Werlhof berücksichtigt zumindest kurz die Existenz feministischer und anarchistischer Utopien und gesteht zu, dass das patriarchale Muster somit nicht für alle Utopien gelte²⁷⁷, stellt aber umgehend den utopischen Status derartiger Entwürfe in Frage, denn sie seien „im Gegensatz zu den Utopien des Patriarchats [...] *die einzig realistischen Entwürfe*, denn sie gehen vom irdisch Seienden aus und nicht vom Nicht-Seienden oder Sein-Sollenden“²⁷⁸ und seien deshalb weniger als Utopie, sondern vielmehr als „Beschreibung gesellschaftlicher *Alternativen*“²⁷⁹ zu klassifizieren. Statt weiterer patriarchaler Utopien fordert von Werlhof „topische‘ Alternativen zum Patriarchat“²⁸⁰. Ähnlich wie von Werlhof setzt auch Göttner-Abendroth die matriachale Gesellschaft auf ökonomischer, sozialer, politischer sowie spiritueller-kultureller Ebene in Kontrast zum Patriarchat und leitet daraus ebenfalls eine scharfe Trennung zwischen dem als „Topie“, [...] als reale[n] Ort“²⁸¹ verstandenen Matriarchat und der transzendierenden patriarchalen Utopie ab. Als Fazit

²⁷² Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt. „Utopie, nein danke!“ In: Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, hg. von Beat Sitter-Liver, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007, S. 423.

²⁷³ Diese Argumentation und die entsprechend unterschiedliche Haltung zu Technik und Fortschritt, die von Werlhof matriachalen im Gegensatz zu patriarchalen Gesellschaften zuschreibt, rücken sie in die Nähe ökofeministischer Positionen. (Vgl. Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 435f.)

²⁷⁴ Vgl. Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 436ff.

²⁷⁵ Vgl. Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 438f.

²⁷⁶ Vgl. Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 439ff.

²⁷⁷ Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 445.

²⁷⁸ Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 446. Hervorhebungen im Original.

²⁷⁹ Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 446. Hervorhebungen im Original.

²⁸⁰ Claudia von Werlhof: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt 2007, S. 448.

²⁸¹ Heide Göttner-Abendroth: Die Gesellschaftsform des Matriarchats und Matriarchatspolitik – keine Utopie. In: Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, 23. und

erklärt Göttner-Abendroth radikal „auf dem Boden der modernen Matriarchatsforschung das Ende der Utopie“²⁸². Göttner-Abendroths und von Werlhofs Ausführungen bleiben im Gesamten wenig objektivierbar und in ihrer Aussage äußerst fragwürdig. Sie betreiben exzessiven Essentialismus, indem sie dem Patriarchat ein per se besseres Matriarchat gegenüberstellen, ohne die dieser Denkweise zugrundeliegenden binären Zuschreibungen zu hinterfragen. Die Utopie wird radikal und ausschließlich zum Ausdruck eines patriarchalischen Fortschrittswahns stilisiert, wobei ihr Potential zur Gegenwartskritik und ihre transformierende Kraft vollständig verkannt werden. Dass von Werlhof propagiert, bei feministischen und nicht patriarchal geprägten Entwürfen einer besseren Gesellschaft, handele es sich nicht um Utopien, sondern um ‚gesellschaftliche Alternativen‘, entbehrt jeglicher Grundlage und bleibt so terminologische Makulatur. Darüber hinaus ist diese strikte Abkoppelung der Utopie vom Konstrukt des Matriarchats höchst problematisch, da es nicht nur die Utopie per se degradiert, sondern auch feministische Utopien als solche ignoriert²⁸³ sowie die weibliche Visionärin und den verändernden und in die Zukunft gerichteten Blick des Weiblichen negiert. Damit schließt sie Frauen vom utopischen Denken aus, spricht ihnen den Status des visionären und schöpferischen Subjekts ab²⁸⁴ und verweist sie auf die Sphäre des Greifbaren und der symbolischen Nähe, an der wiederum das Männliche nicht vollständig partizipieren kann, so werden reaktionäre patriarchalische Klischees und eine restriktive Geschlechterdichotomie reproduziert.

Während das Interesse des deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurses an der feministischen Utopie erst zeitversetzt im Verlauf der 1980er Jahre vermehrt einsetzte, fand in der angloamerikanischen Forschung eine breite und ausdifferenzierte Diskussion der Thematik bereits seit den 1970er Jahren statt.²⁸⁵ Insbesondere im nordamerikanischen Forschungsdiskurs erfolgte die (feministische) Utopieforschung im Kontext einer akademisch etablierten und elaborierten Science-Fiction-Forschung und häufig unter literaturwissenschaftlicher Perspektive.²⁸⁶ Die diskursive Engführung von Utopie und Science Fiction praktiziert auch Tom Moylan in seiner im englischen Original 1986 publizierten Studie *Demand the Impossible. Science fiction and the utopian imagination* (in deutscher Übersetzung 1990 unter dem Titel *Das Un-*

24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, hg. von Beat Sitter-Liver, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007, S. 458.

²⁸² Heide Göttner-Abendroth: Die Gesellschaftsform des Matriarchats und Matriarchatspolitik 2007, S. 465.

²⁸³ Vgl. Richard Saage: Utopieforschung II 2008, S. 200.

²⁸⁴ Vgl. Anja Gerigk: Genderdifferenz in der Einheit von Utopie und Kritik. Literarische Figurationen zur technisch-visionären Kompetenz der Architektur. In: Technik und Gender. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film, hgg. von Marie-Hélène Adam und Katrin Schneider-Özbek, unter Mitarb. von Andie Rothenhäusler, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2016, S. 131-149.

²⁸⁵ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 28. Holland-Cunz' Bericht zum Forschungsstand gibt einen detaillierten Überblick über die englischsprachige Forschung bis 1988 mit Fokus auf Arbeiten mit politologischem Interesse an feministischer Utopie bzw. Science Fiction. Vgl. Ebd., S. 28-76.

²⁸⁶ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung 1988, S. 28.

mögliche Verlangen. *Science Fiction als kritische Utopie* erschienen). Moylan sieht in den späten 1960er Jahren eine Renaissance der zuvor durch dystopische Szenarien verdrängten Utopie, die er sowohl von zeitgenössischen politischen Bewegungen beeinflusst als auch, ähnlich wie später Groeben, sich in enger Korrelation mit der Science Fiction entwickeln sieht.²⁸⁷ Er prägt das Konzept der kritischen Utopie bzw. der *critical utopia*, um die Akzentverschiebungen in der utopischen Selbsterneuerung zu erfassen. Die kritische Utopie vereine selbstreflexive Merkmale von utopischer und dystopischer Imagination, „[d]ie utopische Bilderwelt einer subversiven Gesellschaft bleibt ebenso erhalten wie die radikale Negativität der dystopischen Wahrnehmung, zerstört aber werden die langweiligen Systembauten der traditionellen Utopie [...]“.²⁸⁸ Als „Ausdruck des oppositionellen Denkens“²⁸⁹ seien sich die Romane der kritischen Utopie der Problematik der statischen, unbeweglichen Gesellschaftsentwürfe der traditionellen Utopie bewusst geworden.²⁹⁰ Nach Althusser begreift Moylan Ideologie als Komplex dynamischer Praxen, die das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft definiert. Da Ideologie die gesellschaftliche Ordnung stützt, reproduziert sie Herrschaft und produziert gesellschaftskonforme Subjekte, gleichzeitig generieren materialisierte, gelebte Praktiken selbst fortwährend Ideologie.²⁹¹ „Der utopische Impuls oszilliert zwischen der Vereinnahmung durch das je gegebene System und dessen explosiver Überschreitung“²⁹² und eröffnet laut Moylan so „eine aus dem Griff der totalisierenden Gesellschaft befreite Sphäre des Kulturellen und Ideologischen, von der aus die anti-hegemonialen Kräfte“²⁹³ wirken können. Moylans kritische Utopie korreliert in weiterem Sinne mit oppositionellen Kräften, die „die herrschende Ideologie und die kapitalistischen Produktionsverhältnisse in Frage stellen“²⁹⁴, neben kapitalismuskritischen, demokratisch-sozialistischen und ökologischen Bewegungen betont Moylan jedoch die besondere Bedeutung von feministischen Positionen und der Frauenbewegung²⁹⁵, was auch durch die Auswahl seiner untersuchten Romane sichtbar wird: Neben Delanys *Triton* (Orig.: *Triton*, 1976; später: *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia*, 1996) untersucht er mit Russ' *Eine Weile entfernt*, Le Guins *Planet der Habenichtse* (Neuaufgabe: *Die Enteigneten*,

²⁸⁷ Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen. Science Fiction als kritische Utopie*. Aus dem Amerikanischen von Michael Haupt und Andrea Krug, Hamburg: Argument 1990, S. 16. [Orig.: *Demand the Impossible. Science fiction and the utopian imagination*, New York/London: Methuen 1986.]

²⁸⁸ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 17.

²⁸⁹ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 17.

²⁹⁰ Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 17.

²⁹¹ Vgl. Louis Althusser: Über die Ideologie (S. 130-153) sowie ebd.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (S. 108-168). Beides in: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg/West-Berlin: VSA 1977. Vgl. auch Tom Moylan: *The Locus of Hope. Utopia versus Ideology*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 9, Nr. 2, 1982, S. 159-166.

²⁹² Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 27.

²⁹³ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 36.

²⁹⁴ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 33.

²⁹⁵ Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 18.

Neuübersetzung: *Freie Geister*; Orig. *The Dispossessed*, 1974) und Piercys *Die Frau am Abgrund der Zeit* Werke, die allesamt der feministischen Utopie bzw. Science Fiction zuzuordnen sind. Er interpretiert die Romane als Ausdruck einer oppositionellen Praxis gegen Strukturen kapitalistischer Ausbeutung sowie Unterdrückung aufgrund der Kriterien *race*, *class* und *gender*²⁹⁶ und reiht sich mit seinem ideologiekritischen Ansatz in den Tenor der zeitgenössischen Forschung, die eine Abkehr der Utopie in den 1970er Jahren von einem geschlossenen Idealentwurf sowie ihre zunehmende Tendenz zu innerer Ambivalenz betont.

In Monographien und Anthologien sowie Aufsätzen über Utopie und Geschlecht, die seit den 1970er Jahren in der anglo-amerikanischen Forschung publiziert wurden, erprobten Verfasser*innen sowohl Begriffs- bzw. Genrebestimmungen²⁹⁷ als Reaktion auf die noch neue, populäre literarische Form, die Kategorie Geschlecht wurde als zentraler analytischer Parameter der Utopieforschung identifiziert – „sexuality is at the heart of utopia“²⁹⁸, so Kaplan. Darüber hinaus wurden sowohl exemplarische Einzelanalysen ausgewählter Romane praktiziert (häufig zu Le Guin, Russ und Piercy) als auch spezifische Fragestellungen und Motivkomplexe im Zusammenhang mit utopischer Literatur diskutiert, darunter Geschlechterverhältnisse und Rollenbilder, Mutterschaft, Natur oder Bezug zu Politik- oder Theoriediskursen.²⁹⁹ Zahlreiche Beiträge widmeten sich außerdem dem Ziel, Desiderata der bisherigen Utopieforschung zu beseitigen, indem einerseits klassische Utopien (sowie populäre Werke der Science Fiction) unter feministischer Perspektive untersucht und in den vermeintlichen Idealstaaten sexistische und stereotypisierende Muster aufgedeckt wurden³⁰⁰, andererseits erfolgten Rekonstruktionen

²⁹⁶ Moylan beschränkt die Kategorie der kritischen Utopie nicht auf die feministische Utopie, sondern bezieht sich auf die generelle Entwicklung der Utopie, die durch politische Dynamik beeinflusst sei. Laut Holland-Cunz beziehe er sein Konzept jedoch hauptsächlich aus der Analyse feministischer Romane; indem er die resultierenden Erkenntnisse aber zu einem Urteil über den allgemeinen Zustand der Utopie generalisiere, obwohl sog. Kritische Utopien ausschließlich im Kontext feministischer Theorie und Bewegung entstanden seien, vereinnahme er die feministische Utopie und unterschlage den Feminismus zugunsten des betonten Antikapitalismus (vgl. Barbara Holland-Cunz: *Utopien der neuen Frauenbewegung* 1988, S. 57). Moylan expliziert in der Tat nicht ausreichend, dass es der feministische Diskurs ist, von dem die Erneuerung der Utopie in den 1970er Jahren überhaupt ausging. Dennoch unterschlägt er die Bedeutung der Frauenbewegung für die kritische Utopie keineswegs: Die oppositionellen Bewegungen seien „zutiefst beeinflusst von Formen des politischen Kampfes um Autonomie, demokratischen Sozialismus, Ökologie und besonders um feministische Positionen“ und die gesellschaftliche Veränderung werde von einem neuen historischen Block angestrebt, der „stark von der Frauenbewegung geprägt[...]“ sei (Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 18).

²⁹⁷ Vgl. Anne K. Mellor: *On Feminist Utopias* 1982.

²⁹⁸ Barbara M. Kaplan: *Women and Sexuality in Utopian Fiction*, phil. Diss., New York, 1977, S. 2.

²⁹⁹ Vgl. u.a. Marleen S. Barr und Nicholas D. Smith (Hgg.): *Women in Utopia. Critical Interpretations*, Lanham, MD: University Press of America 1983; Ruby Rohrlich und Elaine Hoffman Baruch: *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*, New York: Schocken Books 1984; Peter Fitting: „So We All Became Mothers.“ *New Roles for Men in Recent Utopian Fiction*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 12, Nr. 2, 1985, S. 156-183; Frances Bartkowski: *Feminist Utopias* 1989; Jennifer Burwell: *Notes on Nowhere. Feminism, Utopian Logic, and Social Transformation*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997; Jennifer A. Wagner-Lawlor: *Postmodern Utopias and Feminist Fiction*, New York: Cambridge University Press 2013.

³⁰⁰ Vgl. u.a. Lyman Tower Sargent: *Women in Utopia*. In: *Comparative Literature Studies*, Nr. 10, 1973, S. 302-315; Sylvia Strauss: *Women in Utopia*. In: *The South Atlantic Quarterly*, Nr. 75, 1976, S. 115-131; Barbara M.

der bisher vernachlässigten Traditionslinien weiblichen utopischen Schreibens und der theoretischen Rahmenbedingungen der ‚weiblichen Utopie‘³⁰¹. Wirklichkeit transzendierendes Schreiben wird als Chance gesehen, die Grenzen einer patriarchalen und durch die sexuelle Differenz geprägten Realität zu überwinden³⁰², die feministische Utopie eröffnet den Raum, Dispositive von Normen und Macht sichtbar zu machen.³⁰³ Weitgehender Konsens besteht in der internationalen Forschung über den prozessualen und kritischen Charakter der feministischen Utopie im Gegensatz zu dem statischen *blueprint*-Modell der traditionellen Utopie³⁰⁴ sowie über ihre zentralen Kriterien. Johns fasst in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Forschungsstand fünf zentrale Kernelemente der feministischen Utopie zusammen, die in den vorangegangenen Untersuchungen bereits illustriert wurden:

„(1) Feminist utopias see education and intellectual development as central to the individual and to women’s empowerment; (2) they embrace a view of human nature as malleable and social rather than determined, fallen and individualist; (3) they favour a gradualist approach to change, a cumulative approach to history and a shared approach to power; (4) they view the non-human natural world as dynamic rather than as an inert receiver of human impulses; and (5) they are usually pragmatic.“³⁰⁵

Fitting konstatiert eine Abkehr des Feminismus vom Utopischen zugunsten der Dystopie in den 1980er Jahren³⁰⁶ und ist damit repräsentativ für die neuere anglo-amerikanische Forschung, die einerseits über das Ende des Utopischen an sich und innerhalb des feministischen Diskurses debattiert.³⁰⁷ Andererseits werden auch Positionen vertreten, die Verbindung von

Kaplan: *Women and Sexuality in Utopian Fiction* 1977; Elaine Hoffman Baruch: „A Natural and Necessary Monster.“ *Women in Utopia*. In: *Alternative Futures*, Vol. 2, Nr. 1, 1979, S. 28-48; Ebd.: *Women in Men’s Utopias* 1984; Lucy Sargisson: *Contemporary Feminist Utopianism*, London: Routledge 1996.

³⁰¹ Vgl. u.a. Nan Bowman Albinski: *Women’s Utopias in British and American Fiction*, London/New York: Routledge 1988; Darby Lewes: *Dream Revisionaries. Gender and Genre in Women’s Utopian Fiction 1870-1920*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1995; Nicole Pohl: „The Emperess of the World.“ *Gender and the Voyage Utopia*. In: *Gender and Utopia in the Eighteenth Century*, hgg. von ders. und Brenda Tooley, London: Ashgate 2007, S. 121-132.

³⁰² Vgl. u.a. Marleen S. Barr: *Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory*, New York/London: Greenwood Press 1987, S. xi.

³⁰³ Vgl. Frances Bartkowski: *Feminist Utopias* 1989, S. 5.

³⁰⁴ Vgl. u.a. Angelika Bammer: *Partial Visions. Feminism and Utopianism in the 1970s*, London: Routledge 1991 sowie Erin McKenna: *The Task of Utopia. A Pragmatist and Feminist Perspective*, Lanham/Boulder/New York/Oxford: Rowman & Littlefield 2001. Alessa Johns argumentiert, dass dieses „reproductive‘ model“ bzw. „this form of process-oriented feminist utopianism“ nicht erst im Zusammenhang mit der ersten, zweiten und dritten Welle der Frauenbewegung zu lokalisieren ist, sondern sich bereits in den frühesten Formen der feministischen utopischen Tradition nachweisen und bis ins späte Mittelalter (zu Christine de Pizan) zurückverfolgen lasse. (Alessa Johns: *Feminism and Utopianism*. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, hg. von Gregory Claeys, Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 2010, S. 174. Vgl. auch ebd.: *Women’s Utopias of the Eighteenth Century*, Urbana: University of Illinois Press 2003.)

³⁰⁵ Alessa Johns: *Feminism and Utopianism* 2010, S. 178.

³⁰⁶ Vgl. Peter Fitting: *The Turn from Utopia in Recent Feminist Fiction*. In: *Feminism, Utopia, and Narrative*, hgg. von Libby Falk Jones und Sarah Webster Goodwin, Knoxville: The University of Tennessee Press 1990, S. 141-158.

³⁰⁷ Vgl. Alessa Johns: *Feminism and Utopianism* 2010, S. 176. Sally Kitch propagiert: „A post-utopian critical perspective can promote methods for evaluating feminist ideas in the fiction and thereby avoid the temptation, now inflated by critical utopianism, to develop feminist values and approaches on the basis of insufficient information or analysis. [...] Such post-utopian approaches to utopian fiction would ultimately enhance its value for feminist

Feminismus und Utopie, aber auch das Utopische generell, nicht mehr unter der Perspektive einer einheitlichen Gattung zu erfassen, sondern den Blick für den Wandel und die verschiedenen neuen Erscheinungsformen des Utopischen zu weiten: „Recent utopian fictions thus dissolve the generic boundaries of utopia, satire, apologue, and science fiction to produce new narrative models of women’s individual and social experience.“³⁰⁸ Die Nähe von Utopie, Dystopie und Science Fiction wurde zwar schon in der frühen Forschung thematisiert (und dadurch auch weiter reproduziert), um die Jahrtausendwende rücken aber einerseits die Auflösung von Gattungsgrenzen und hybride Formen von Utopie und Dystopie und andererseits die Integration, Aktivierung und Inszenierung utopischer bzw. dystopischer Momente in verschiedenen Gattungen und Kontexten besonders in den Fokus. Sargisson geht dabei über die reine Gattungsfrage hinaus und entwirft ein Konzept des Feministisch-Utopischen, das im Kern durch *transgression*, also durch seinen per se grenzüberschreitenden Charakter, bestimmt ist und sich nicht nur literarisch ausdrückt, sondern auf vielfältige Weise narrativ, diskursiv und theoretisch utopische Impulse und Räume konstituiert. Dementsprechend setzt sie einen weiten Utopiebegriff bzw. einen *umbrella term* voraus, dieser subsumiert „utopian thought, utopian theory and utopias. Also under the umbrella are eutopias, dystopias and utopian satire. Utopian thought I take to be the experience and expression of utopian desires, or the engagement in utopian dreaming.“³⁰⁹ Sargisson konstatiert:

„It is suggested that feminist utopianism is, in many cases, transgressive of the standard view of utopia as perfection because of a desire to escape closure, and that this desire is informed by (or can be read through) theories of the construction of meaning. Meaning is said to be constructed by a complex and hierarchical system of binary oppositions. The utopian thought with which this book engages attempts to transgress this system to open new conceptual spaces for exploration and exploitation in projects of emancipation. I argue that emancipatory projects are doomed to failure and to conservatism unless they challenge and provide alternatives to this conceptual system, which rests on dualistic thought and hierarchical relations.“³¹⁰

thought and theory by, for instance, assessing whether the recurrence of particular themes, such as communitarian socialism, means that their value has been proven in some way for feminist theory or simply that they conform to utopian expectations.” (Sally Kitch: *Higher Ground: From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago/London: University of Chicago Press 2000, S. 86.)

³⁰⁸ Libby Falk Jones: Gilman, Bradley, Piercy, and the Evolving Rhetoric of Feminist Utopias. In: *Feminism, Utopia, and Narrative*, hgg. von dies. und Sarah Webster Goodwin, Knoxville: The University of Tennessee Press 1990, S. 117.

³⁰⁹ Lucy Sargisson: *Contemporary Feminist Utopianism* 1996, S. 2. Sargisson entlehnt ihr Utopieverständnis von Sargents Definition des Utopischen als „social dreaming“ (Lyman Tower Sargent: *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: *Utopian Studies*, Vol. 5, Nr. 1, 1994, S. 3), Levitas’ ebenfalls weitem Utopiebegriff, der das Utopische als „desire for a different, better way of being“ beschreibt (Ruth Levitas: *The Concept of Utopia*, Witney: Peter Lang 2011, first published by Simon & Schuster International 1990, S. 209), und Blochs *Prinzip Hoffnung*. Das Neue der durch Sargisson beispielhaft repräsentierten Forschungspositionen ist jedoch nicht das weite Utopieverständnis an sich, sondern der grenzüberschreitende Ansatz als Schwerpunkt in Verbindung mit feministischen, postmodernen und poststrukturalistischen Theorien (vgl. Lucy Sargisson: *Contemporary Feminist Utopianism* 1996, S. 3f.)

³¹⁰ Lucy Sargisson: *Contemporary Feminist Utopianism* 1996, S. 4.

Während Sargisson das Utopische über utopische Fiktion hinaus primär als Strategie begreift, dualistisches Denken zu transzendieren und die auf binärer sexueller Differenz basierende Bedeutungsökonomie zu unterwandern, baut Mohr auf ihrem Konzept der *transgression* auf, legt den Schwerpunkt jedoch auf fiktionale Zukunftsvisionen weiblicher Autorinnen und ihr spezifisches subversives Potential, „a literature of subversion that speculates about the future, while desiring the transformation of the present, and that demands the (im)possible: the transgression of dualism“³¹¹. Auch Mohr repräsentiert die postmoderne hybride Definition von Utopie, die nicht mehr trennscharf von Dystopie zu unterscheiden ist, denn „contemporary utopias indeed abound, though in the disguise of dystopias that contest and disprove the notion that we live in a post-ideological age, where ideal societies are out of fashion“³¹². Dies resultiere in dem neuen hybriden Subgenre der feministischen „transgressive utopian dystopias“³¹³, die innerhalb einer narrativen Dystopie einen utopischen Subtext aufweisen, der charakteristischerweise dualistische Strukturen kritisiert, die wiederum durch den dystopischen Rahmen repräsentiert werden.³¹⁴ Um zeitgenössische technikutopische und -dystopische Filme und Fernsehserien im Hinblick auf ihre Inszenierungen von Geschlecht befragen und dabei die formale Hybridität als Teil des bedeutungsproduzierenden Prozesses begreifen zu können, müssen die erarbeiteten Erkenntnisse über die Utopie als Gattung sowie den utopischen Diskurs auch im Kontext der Dystopie betrachtet werden.

4.3 Dystopie und Anti-Utopie

Der Zusammenbruch der Sowjetunion führte unter Intellektuellen, Schriftstellern und Theoretiker*innen zu einer Debatte, in der mehrfach mit Nachdruck das Ende der Utopie ausgerufen wurde. Im großen Stil war deutlich geworden, dass eine gerechte Gesellschaft nach sozialistischen Prinzipien nicht per Planentwurf realisierbar ist.³¹⁵ In Deutschland bildete die Wiedervereinigung von BRD und DDR die historische Kulisse für die Diskussion. Für Enzensberger

³¹¹ Dunja M. Mohr: *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, Jefferson/London: McFarland & Company 2005, S. 1.

³¹² Dunja M. Mohr: *Worlds Apart?* 2005, S. 1.

³¹³ Dunja M. Mohr: *Worlds Apart?* 2005, S. 3.

³¹⁴ Vgl. Dunja M. Mohr: *Worlds Apart?* 2005, S. 3. Mohr analysiert dies beispielhaft u.a. an Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985).

³¹⁵ Über die Korrelation des Zusammenbruchs der Sowjetunion als gescheiterte ‚konkrete sozialistische Utopie‘ und des Endes dieser „etatistisch-autoritäre[n] Linie des utopischen Denkens“ siehe Richard Saage: Aktuelle Herausforderungen des sozialutopischen Denkens. In: *Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, hg. von Beat Sitter-Liver, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007, S. 3-16, hier 6 und 7ff.

markiert die Öffnung der Grenzen den Beginn eines Alltags, „der ohne Propheten auskommt“³¹⁶. Seinen Beitrag sieht er lediglich noch als *Nachtrag zur Utopie*, sei doch „das utopische Denken keineswegs eine anthropologische Konstante“³¹⁷, sondern nur „das Produkt einer ganz bestimmten, nämlich europäischen Kultur, und zwar um eine griechische Idee, die später auf unserem Kontinent eine [...] relativ kurze Blütezeit erlebt hat, von Bacon und Campanella bis zu Fourier und Marx“³¹⁸. Ein Abschied von der Utopie sei eine Selbstkorrektur, kein Verlust, denn betroffen von dem Verschwinden seien nur „die fatalsten Momente des utopischen Denkens: der projektive Größenwahn, der Anspruch auf Totalität, Endgültigkeit und Neuheit“³¹⁹. Nur ein Jahr zuvor proklamierte Fest mit dem Untertitel seines Buchs *Der zerstörte Traum das Ende des utopischen Zeitalters* aufgrund der erwiesenen Fatalität des utopischen Denkens: Die gefährliche Überzeugung, „daß der Mensch die Unvollkommenheit seiner Bedingungen überwinden und die Welt gleichsam neu erschaffen könne“³²⁰, habe sowohl zu Kommunismus als auch zum Nationalsozialismus als geschichtlichen Ausprägungen eines totalitären politischen Utopismus geführt. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen sei einzusehen, „daß alle System-Utopien, ob gewollt oder nicht, in der Verwirklichung zu totalitären oder jedenfalls inhumanen Zuständen führen“³²¹. Im Unterschied dazu verteidigt Strasser zwar grundsätzlich die Utopien als „Träume vom besseren Leben, [...] ohne die die Menschheit keinen Schritt vorwärts machen könnte“³²². Mit Enzensberger und Fest teilt er jedoch die Skepsis bezüglich der Utopie in Form der „vordemokratische[n] Sehnsucht nach einer vollkommen harmonischen und widerspruchsfreien Welt, nach restloser Aufhebung von Entfremdung, nach einem gesellschaftlichen Zustand völliger Herrschaftslosigkeit“³²³. Gemeinsam ist allen Positionen die Betonung der Anfälligkeit der Utopie für den Totalitarismus³²⁴ sowie die „Ablehnung utopischer Entwürfe eines paradiesischen Endzustands der Menschheit“³²⁵. Jacoby, der 1999 *The End of Utopia* konstatiert, betont zwar die Bedeutung des Utopischen als Gegenwart transzendierende Visionen einer besseren Zukunft, um überhaupt sozialen Wandel imaginieren und ermöglichen zu können. Der Verlust der Utopie führe zu gesellschaftlicher Stagnation in ein

³¹⁶ Hans Magnus Enzensberger: *Gangarten*. Ein Nachtrag zur Utopie. In: *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Hg. von Richard Saage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 74

³¹⁷ Hans Magnus Enzensberger: *Gangarten* 1992, S. 68.

³¹⁸ Hans Magnus Enzensberger: *Gangarten* 1992, S. 68.

³¹⁹ Hans Magnus Enzensberger: *Gangarten* 1992, S. 69.

³²⁰ Joachim Fest: *Der zerstörte Traum*. Vom Ende des utopischen Zeitalters, Berlin: Siedler 1991, S. 10.

³²¹ Joachim Fest: *Der zerstörte Traum* 1991, S. 10.

³²² Johano Strasser: *Leben ohne Utopie?* Frankfurt am Main: Luchterhand 1990, S. 6.

³²³ Johano Strasser: *Leben ohne Utopie?* 1990, S. 35.

³²⁴ Levitas benennt die Prämissen dieser zeitgenössischen Utopie-Skepsis vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und des Zusammenbruchs der Sowjetunion in zwei prägnanten Formeln. „utopia equals totalitarianism equals communism equals Marxism equals socialism“, and „communism equals totalitarianism equals fascism“. (Ruth Levitas: *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 7.)

³²⁵ Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“. Einige wissenschaftsgeschichtliche Erinnerungen. In: *Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien*, hgg. von Árpád Bernáth, Endre Hárs und Peter Plener, Tübingen: Francke 2006, S. 184.

Zeitalter der Apathie, wie der Untertitel des Buches artikuliert, als Ursache nennt Jacoby aber ebenfalls die Assoziation des Utopischen sowie des Denkens in Universalkonzepten mit dem Totalitarismus als Bedrohung einer pluralistischen Gesellschaft.³²⁶ Er möchte das Utopische erhalten und es vom Totalitarismus distanzieren, nicht aber vom Prinzip der universalen Idee.³²⁷ Andere Theoretiker verorten die Verknüpfung von Utopie mit Gewalt und Zerstörung, die der erlösenden Erneuerung vorausgeht, in ihren frühen Bezügen zur jüdischen und christlichen Apokalypse.³²⁸ Um die Entwicklung der Dystopie auch vor dem Hintergrund ihrer Bedeutung für die Postmoderne verstehen zu können, ist es daher notwendig, zunächst die Utopie im Hinblick auf ihre Traditionslinien ausdifferenzieren. Laut Vondung seien

„nicht nur Raumutopien von Zukunftsutopien zu unterscheiden und nicht nur bei den Fortschrittsutopien zu differenzieren zwischen solchen, die einen unendlichen Vervollkommnungsprozeß unterstellen, und anderen, die auf endliche Vollkommenheit zielen, wir haben außerdem die progressivistischen Utopien grundsätzlich zu unterscheiden von den apokalyptischen. Die Apokalypse erweist sich dabei als zweite hauptsächliche Variante der Zukunftsutopie.“³²⁹

Die Vorstellung der Apokalypse geht auf jüdische und christliche Traditionen zurück, existiert aber seit dem 18. Jahrhundert auch in Form säkularer Deutungsmuster. In beiden Ausprägungen apokalyptischen Denkens sei der tatsächliche oder symbolische Weltuntergang eine zentrale Komponente einer Erlösungsvision, deren geistesgeschichtliche Wirksamkeit sich bis weit in das 20. Jahrhundert hinein entfalte³³⁰: „Die alte, unvollkommene und verdorbene Welt muß zerstört werden, damit eine neue, vollkommene aufgerichtet werden kann. Stets kam es der Apokalypse letztlich auf diese neue Welt an [...]“³³¹ Die Nähe von Utopie und Apokalypse ist

³²⁶ Vgl. Russell Jacoby: *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, New York: Basic Books 1999, S. 43. Dem widerspricht McKenna mit ihrem im Pragmatismus und Feminismus verorteten Utopie-Konzept und kritisiert: „Jacoby falls into the dualistic thinking of pluralism or absolutism, diversity or universality.“ (Erin McKenna: *The Task of Utopia* 2001, S. 2.) Dieses dualistische Denken in universalistischen Kategorien sei aber nicht das, worauf sich die Utopie reduzieren lasse. McKenna formuliert stattdessen ihr pragmatisches, feministisches „process model of utopia“ (ebd., S. 3). Dieses „embraces a pluralism and dynamism [...] without falling back on the endstate-model of utopia“ (ebd., S. 3). Dieser Ansatz zielt auf das feministische Anliegen, Dichotomien durch eine reflexive Auseinandersetzung mit Geschlecht und seinen Dualismen zu überwinden, auf textueller Ebene kann so auch der Dualismus von Dystopie und Utopie hinterfragt werden. Populärkultur ist in der Lage, gerade durch das Erweitern von Spektren, die sowohl Affirmation als auch Subversion umfassen, und das Inszenieren von Widersprüchen Dualismen in Frage zu stellen.

³²⁷ Dies sei nicht gleichzusetzen mit dem Modell der *blueprint-utopia*, die die soziale Implementierung eines schematischen Modells vorsieht. Davon distanziert sich Jacoby, insbesondere in seinem 2005 erschienenen Werk *Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, in dem er sich für ein ikonoklastisches Utopie-Verständnis ausspricht, das sich am durch Adorno und Bloch propagierten Bilderverbot orientiert, damit das Utopische nicht totalitaristisch vereinnahmt werden kann. (Vgl. Russell Jacoby: *Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, New York: Columbia University Press 2005, S. xv.)

³²⁸ Vgl. John Gray: *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, London: Allen Lane 2007.

³²⁹ Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 186.

³³⁰ Vgl. Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 187.

³³¹ Vgl. Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 187.

demnach in der Aussicht auf Transzendenz der gegenwärtigen Verhältnisse durch Verbesserung bzw. Erlösung begründet³³², wobei sich Fortschrittsutopie und Apokalypse durch eine konträre Vorstellung von geschichtlicher bzw. teleologischer Entwicklung – progressiver Aufschwung einerseits und radikaler Abstieg mit Vernichtung und anschließender Vervollkommnung andererseits – unterscheiden.³³³ Voßkamp konstatiert: „Die Konfiguration von Apokalypse und Utopie gehört zu jenen komplementären Denkfiguren, die sowohl Angst vor radikaler Veränderung als auch Hoffnung auf Zukunft artikulieren“³³⁴ und fungiert „als Grundfigur jeder Dystopie“³³⁵, wobei beide Begriffe nicht trennscharf abgrenzbar sind, sondern „ein dauerndes Oszillieren“³³⁶ konstituieren. Mitte des 20. Jahrhunderts bildet die Atombombe eine markante Zäsur: Die totale Zerstörung innerhalb eines Wimpernschlags war nun tatsächlich denkbar und möglich geworden.³³⁷ Obwohl mit der apokalyptischen Vorstellungstradition verbunden, repräsentierte die Atombombe vor allem auch die realistisch gewordene endgültige Zerstörung des Menschen durch sich selbst und ohne Hoffnung auf kathartische Erneuerung, so resümiert Vondung:

„Mit der Atombombe wurde die Metapher von der Vernichtung der ‚alten Welt‘ zur realen Möglichkeit. Und diese Möglichkeit ließ das Szenario der innerweltlichen Apokalypse als einer von uns selbst bewirkten ‚großen Wandlung‘ in sich zusammenbrechen. Denn nur die erste Hälfte des apokalyptischen Dramas, die Vernichtung der Welt war zu machen; gerade *weil* diese erste Hälfte machbar geworden war, verflüchtigte sich die zweite, die Errichtung einer neuen, vollkommenen Welt als ‚irdisches Paradies‘.“³³⁸

³³² Vgl. auch Wolfgang Braungart: Apokalypse und Utopie. In: Poesie der Apokalypse, hg. von Gerhard R. Kaiser, Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 63-102; Reto Sorg und Bodo Würffel (Hgg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne, München: W. Fink 2010 sowie Wilhelm Voßkamp: Utopie und Apokalypse. Zur Dialektik von Utopie und Utopiekritik in der literarischen Moderne. In: Die Gegenwart der Utopie. Zeitkritik und Denkweise, hg. von Julian Nida-Rümelin und Klaus Kufeld, Freiburg im Breisgau/München: Verlag Karl Alber 2011, S. 54-65.

³³³ Vgl. Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 187.

³³⁴ Wilhelm Voßkamp: Emblematisierung der Zukunft 2016, S. 6.

³³⁵ Wilhelm Voßkamp: Emblematisierung der Zukunft 2016, S. 6.

³³⁶ Wilhelm Voßkamp: Emblematisierung der Zukunft 2016, S. 6.

³³⁷ Die symbolische Codierung der Atombombe (bzw. der Atomkraft im Allgemeinen) ist dabei komplex und durchaus ambivalent und hängt eng mit ihrer visuellen Repräsentation in der öffentlichen Medienberichterstattung zusammen, die die kollektive Wahrnehmung z.T. gezielt beeinflusst hat, als Beispiel kann die Ikonographie des Atompilzes, d.h. der *mushroom cloud*, genannt werden, die im Widerspruch zu ihrer sprachlichen Codierung steht. So handele „es sich bei der Fokussierung des öffentlichen Blickes auf die pilzförmige Wolke als sauberem Symbol von politischer Macht und technischem Fortschritt um eine strategische Ikonisierung [...]. [...] Die Fokussierung auf die Atompilzwolke dekontextualisierte diese zum geschichtslosen Zeichen, ohne auch nur eine visuelle Information der Zerstörung zu transportieren. [...] Lediglich sprachlich wurde die Atombombe als Vernichtungswaffe kommuniziert, und fungierte die ‚Mushroom Cloud‘ durch ihre gigantischen Ausmaße immer auch als Furcht einflößendes Bedrohungssymbol des beginnenden Kalten Krieges.“ (Gerhard Paul: „Mushroom Clouds“. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich. In: Visual History. Ein Studienbuch, hg. von ders., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 248.) Vgl. auch zu divergierenden Wahrnehmungen der Atomkraft und der atomaren Nutzung in den USA und in Deutschland Ilona Stölken-Fitschen: Der verspätete Schock – Hiroshima und der Beginn des atomaren Zeitalters. In: Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Michael Salewski und dies., Stuttgart: Franz Steiner 1994, S. 139-155 sowie ebd.: Bombe und Kultur. In: Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute, hg. von Michael Salewski, München: C. H. Beck 1995, S. 258-281.

³³⁸ Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 189. Hervorhebung im Original.

Die Dystopie als Imagination der schrecklichsten Szenarien statt der idealen Entwürfe weist folglich Bezugspunkte zur (auch säkularen) Apokalypse ohne Hoffnung auf Erlösung auf und ist in unmittelbarem Zusammenhang zu Technik, ihrer gesellschaftlichen Rolle sowie ihrer diskursiven und kollektiven Wahrnehmung zu sehen. Wie bereits gezeigt, stellte der technische Fortschritt Ende des 18. Jahrhunderts die Weichen für teleologisches, progressivistisches Zukunftsdenken und ausgeprägte Technikeuphorie, die ihren Ausdruck im 19. Jahrhundert in Fortschrittsutopien fanden, in denen technische Innovationen zum Garant und Indikator für die sorgenfreie und hoch entwickelte Daseinsform einer utopischen Gesellschaft wurden. Mit der Industrialisierung vergrößerte sich allerdings auch zunehmend die politische, ökonomische und soziale Kluft zwischen Bürgertum und Proletariat, auch dieses Spannungsverhältnis beeinflusste den utopischen Diskurs.³³⁹

Mit den technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts vergrößerte sich auch das gefühlte und reale destruktive Potential von menschengemachter Technik, was zu Verschiebungen in den utopischen Narrativen und Extrapolationen führt. Brüche mit der positiven Utopie sind bereits seit dem späten 19. Jahrhundert nachweisbar³⁴⁰ und können „als Ausdruck des zunehmenden Unbehagens über die Auswirkungen der Industrialisierung und des technischen Fortschritts“³⁴¹ gesehen werden. Beispielhaft sind die *scientific romances* von H. G. Wells wie *Die Zeitmaschine* (Orig.: *The Time Machine*, 1895) oder *Die Insel des Dr. Moreau* (Orig.: *The Island of Dr. Moreau*, 1896), die nicht mehr länger ungetrübtes Vertrauen in die Verheißungen technischer Entwicklung widerspiegeln, sondern auf einen zunehmend „antitechnisch und antiwissenschaftlich ausgerichteten“³⁴² Kurs der literarischen Utopie und ihrer verwandten Gattungsformen vorausweisen. Die Ereignisse des 20. Jahrhunderts erschüttern den Fortschrittsoptimismus schließlich nachhaltig – die Erfahrung des verlustreichen Ersten Weltkriegs, politische Unruhen, Wirtschaftskrisen, die Schrecken des Zweiten Weltkriegs, das existenzielle Grauen des Holocausts, der Faschismus in Form des Nationalsozialismus und des Stalinismus, die Entwertung des Individuums in menschenverachtenden Regimen und neue Dimensionen möglich gewordener Massenvernichtung durch die Atombombe traumatisieren das kollektive Bewusstsein. Die erlebten Schrecken führten zu einer deutlichen Akzentverschiebung in literarischen Zukunftsvisionen: Statt die Gegenwart

³³⁹ Vgl. Martin D’Idler: Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit, Münster: LIT Verlag 2007, S. 9 sowie S. 137-172.

³⁴⁰ Begriffsgeschichtlich reicht die Verwendung des Terminus ‚Dystopie‘ als Gegenentwurf zur Utopie nachweislich bis ins 18. Jahrhundert zurück, als Gattungsbezeichnung etablierte sich der Begriff im literaturwissenschaftlichen Diskurs dagegen erst Ende des 20. Jahrhunderts. Vgl. Susanna Layh: Finstere neue Welten 2014, S. 110f.

³⁴¹ Klaus Vondung: „Wunschräume und Wunschzeiten“ 2006, S. 189.

³⁴² Susanna Layh: Finstere neue Welten 2014, S. 106f. Vgl. zu Wells Bedeutung im Wandel von Utopie zu Anti-Utopie auch Mark R. Hillegas: *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-Utopians*, Carbondale u.a.: Southern Illinois University Press 1974.

mit positiven Entwürfen idealer Gesellschaften zu konterkarieren, manifestierten sich zunehmend düstere Szenarien, die Schreckens- und Angstbilder beschworen und ins Negative extrapolierten. Der Raum des Möglichen wurde vom Sehnsuchtsraum zur Warnung vor dem Schlimmsten. Die Entwicklung der Utopie im 20. Jahrhundert ist neben ihrer klassischen Funktion als Resonanzmedium auf die soziopolitische Wirklichkeit auch durch ihre selbstreferentielle Auseinandersetzung mit dem Utopiediskurs bestimmt. So fungieren utopische Entwürfe nicht nur als Kontrapunkt zur zeitgenössischen Gesellschaft, sondern positionieren sich auch durch bewusste Setzungen gegenüber früheren Utopien, das Spektrum reicht dabei von affirmativen Übernahmen einzelner Elemente oder ganzer Strukturen, Variationen und Abweichungen bis hin zu Gegenentwürfen und schließlich zur Kritik am utopischen Entwurf selbst in der selbstreflexiven Utopie.³⁴³ Anti-Utopie und Dystopie etablieren sich und prägen den utopischen Diskurs – das 20. Jahrhundert wird zur Ära der negativen oder ‚schwarzen‘ Utopie³⁴⁴.

Groeben differenziert zwei unterschiedliche Ebenen als Ausgangsbasis für eine Definition des Verhältnisses von Utopie, Anti-Utopie und Dystopie: Während Utopie und Dystopie sich taxonomisch auf einer Ebene befänden, setze das Konzept der Anti-Utopie „eine Ebene höher an, nämlich als Kritik an (positiv-)utopischen Konzeptionen bzw. gesellschaftlich-historischen Verhältnissen, die als Emanationen solcher Entwürfe anzusehen sind“³⁴⁵, und etabliere folglich eine Meta-Kritik des Utopischen und seiner problematischen Aspekte. Utopie und Dystopie seien hingegen „auf der gleichen Ebene eines (mehr oder minder) direkten Gesellschaftsbezugs“³⁴⁶ anzusiedeln, indem sie die Gegenwartsgesellschaft durch ein idealisiertes oder abschreckendes Bild transzendieren. Gleichzeitig gesteht er zu, dass es sich um eine idealtypische Kategorisierung handelt, deren Abgrenzung oft nicht trennscharf möglich ist.³⁴⁷ Saage sieht eine weitere Gemeinsamkeit von Utopie und Dystopie in der grundsätzlichen Intention, die ihre unterschiedliche Art der Extrapolation verbindet: Beide Varianten kritisieren gegenwärtige Tendenzen, das Schreckensbild der Dystopie stellt zwar keine positive Idealisierung dar, die negative Version der Welt verweist aber indirekt auch auf die Kehrseite ihres besseren

³⁴³ Vgl. Martin D’Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 9 und 9f.

³⁴⁴ Saage prägt den Begriff der ‚schwarzen Utopien‘ als Sammelbegriff für negative Utopien, Dystopien, Anti-Utopien und Gegen-Utopien. (Vgl. Richard Saage: Politische Utopien der Neuzeit, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1991, S. 264f.) Auf Seeber geht der Terminus der ‚negativen Utopie‘ zurück. Außerdem spricht Seeber sich gegen den Begriff der Anti-Utopie bzw. der Gegenutopie aus, sofern sie eine pauschale Ablehnung des Utopischen implizieren, da der utopische Diskurs charakteristischerweise dialektisch sei und sich neue Utopien stets kritisch mit ihren Vorgängern auseinandersetzen: „Was die Anti-Utopie zurückweist, sind somit konkrete historische Varianten utopischen Denkens, nicht die Utopie schlechthin. Eine ‚Anti-Utopie‘ setzt eine ‚Utopie‘ voraus und impliziert dialektisch eine andere [...]“ (Hans Ulrich Seeber: Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur 2003, S. 227. Vgl. auch ebd.: Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘. In: Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart, hgg. von Klaus Leo Berghahn und ders., Königstein: Athenäum 1983, S. 169.)

³⁴⁵ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 179. Vgl. auch Stephan Meyer: Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung, Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 26ff.

³⁴⁶ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 179.

³⁴⁷ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 179.

Gegenbilds bei rechtzeitiger Abwendung der fatalen Einflüsse in realen Welt und enthält so dennoch das implizit Positive, ähnlich verhält es sich mit den tendenziell positiven Grundwerten der Anti-Utopie.³⁴⁸ Die dystopischen Verhältnisse werden häufig unvermittelt gesetzt, aber typischerweise im Handlungsverlauf innerfiktional durch einen oder mehrere Charaktere in Frage gestellt und herausgefordert, dieses Kriterium nennen auch Moylan und Baccolini als charakteristisch für die Dystopie: „Unlike the ‚typical‘ eutopian narrative with a visitor’s guided journey through a utopian society [...], the dystopian text usually begins directly in the terrible new world; and yet, even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society.“³⁴⁹ Die negative Gesellschaft, die beispielsweise durch Totalitarismus, Faschismus, Unterdrückung, Überwachung, extreme Machtgefälle, Ausbeutung oder massive soziale Ungerechtigkeit bestimmt ist, wird folglich durch textuelle und narrative Strategien üblicherweise problematisiert – wenn auch in der Diegese nicht immer überwunden: „[T]he text is built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance.“³⁵⁰

Eine synonyme Verwendung von Anti-Utopie und Dystopie hat es in der Forschung gegeben und taucht dort gelegentlich wieder auf³⁵¹, erscheint allerdings nicht sinnvoll – auch wenn Utopie, Anti-Utopie und Dystopie häufig nicht in Reinform und nicht als klar abgrenzbare Gattungen auftreten. Layh zeichnet in ihrer Studie *Finstere Welten* den gattungsparadigmatischen Wandel der Dystopie nach. Ihrem Ansatz, dass eine begriffliche und konzeptuelle Differenzierung als Basis notwendig ist, gerade um Korrelationen und Überlagerungen der unterschiedlichen ästhetischen Phänomene des utopischen Diskurses zu erfassen³⁵², sehe auch ich mich verpflichtet. Wie bereits im Zusammenhang mit der feministischen Utopie erläutert, schärft sich im Forschungsdiskurs seit Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend der Blick für die Hybridität utopischer, anti-utopischer und dystopischer Formen, die auch im Kontext postmoderner Auflösung tradierter und festgefügtter Formen zu sehen ist, dem „Ende aller Ganzheitsentwürfe zugunsten eines Spiels der Differenzen, der Andersartigkeit und der Pluralität“³⁵³.

³⁴⁸ Vgl. Richard Saage: Utopieforschung II 2008, S. 96f.

³⁴⁹ Raffaella Baccolini und Tom Moylan: Introduction. Dystopia and Histories. In: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination, hgg. von dies., New York/London: Routledge 2003, S. 5.

³⁵⁰ Raffaella Baccolini/Tom Moylan: Introduction. Dystopia and Histories 2003, S. 5.

³⁵¹ Layh nennt hier neben Kumar, Snodgrass, Fortunati/Trousseau und Veddermann als neueres Beispiel Zeißler, die nicht zwischen Anti-Utopie und Dystopie differenziert, da beide eine Kritik des Utopischen implizieren, was laut Layh allerdings zu einer fehlenden terminologischen Präzision führe. Vgl. Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 111. Siehe auch: Krishan Kumar: Utopia and Anti-Utopia in Modern Times 1987, S. 447; Mary Ellen Snodgrass: *Encyclopedia of Utopian Literature*, Santa Barbara: ABC-Clio 1995, S. 179; Vita Fortunati und Raymond Trousson (Hgg.): *Dictionary of Literary Utopias*, Paris: Editions Champion 2000, S. 56 sowie Frank Veddermann: *Von der ambivalenten Utopie zur utopischen Ambivalenz. Auf dem Wege zur ‚kritisch-konstruktiven Dystopie‘*, phil. Diss., Bochum 1998, S. 14f.

³⁵² Vgl. Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 111f.

³⁵³ Susanna Layh: *Finstere neue Welten* 2014, S. 19f.

Moylans Konzept der kritischen Utopie, mit dem er der Erneuerung der Utopie in den späten 1960er Jahren Rechnung trägt, wurde bereits vorgestellt. Die ideologiekritische *critical utopia* ist Ausdruck oppositionellen politischen Denkens und markiert eine Abkehr von geschlossenen Reißbrettentwürfen, integriert Merkmale zunehmender Selbstreflexivität und öffnet die Utopie für eine innere Ambivalenz. Dabei vereint sie „[d]ie utopische Bilderwelt einer subversiven Gesellschaft [...] [und] die radikale Negativität der dystopischen Wahrnehmung“³⁵⁴. Mit der kritischen Dystopie wird die Hybridisierung des utopisch-dystopischen Spektrums in der Forschung auch ausgehend von der Dystopie beleuchtet. Das Konzept der kritischen Dystopie geht auf Sargent zurück, der sich in seinem 1994 publizierten Text *The Three Faces of Utopianism Revisited* mit verschiedenen Facetten und Traditionslinien der utopischen Literatur befasst.³⁵⁵ Unter Bezugnahme auf Moylans *critical utopia* erprobt Sargent das komplementäre Konzept einer *critical dystopia* und fragt zunächst nach dessen Plausibilität („Is it simply an oxymoron because all dystopias are ‚critical‘ in Moylan’s sense?“³⁵⁶), um schließlich zu dem Schluss zu gelangen, dass die kritische Dystopie ihre legitime Berechtigung im Spektrum der utopischen Erscheinungsformen hat und eine problembewusste Definition erfordert, um zeitgenössische Entwicklungen wie z.B. ein neues Genrebewusstsein zu erfassen. Er definiert die *critical dystopia* in einer 2001 erschienenen Publikation als „nonexistent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporary reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia“³⁵⁷.

Moylan greift den Diskurs 2000 in seiner Studie *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia* erneut auf. Die Dystopie habe sich stets durch unterschiedliche Aushandlungen zwischen utopischen und anti-utopischen Positionen konstituiert³⁵⁸, was sich beispielsweise in der Plotstruktur des widerständigen Individuums widerspiegelt, das mit dem dystopischen Gesellschaftssystem in Konflikt gerät und durch seine Herausforderung der Normen

³⁵⁴ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 17.

³⁵⁵ Sargent knüpft thematisch an seinen 1967 veröffentlichten Aufsatz *The Three Faces of Utopianism* an, in dem er die literarische Utopie, das utopische Denken in philosophischem und politisch-philosophischem Diskurs sowie experimentelle utopische Formen gemeinschaftlichen Zusammenlebens als die drei Gesichter des Utopischen identifiziert. Vgl. Lyman Tower Sargent: *The Three Faces of Utopianism*. In: *The Minnesota Review*, Vol. 7, Nr. 3, 1967, S. 222-230.

³⁵⁶ Lyman Tower Sargent: *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: *Utopian Studies*, Vol. 5, Nr. 1, 1994, S. 9.

³⁵⁷ Lyman Tower Sargent: *US Eutopias in the 1980s and 1990s. Self-Fashioning in a World of Multiple Identities*. In: *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities. A Comparative Perspective*, hg. von Paola Spinuzzi, Bologna: COTEPRA/University of Bologna 2001, S. 222. Vgl. die daran angelehnte Definitionen wie die von Sands: „A critical utopia is one that has a significant metatext about the nature of utopia and utopianizing in addition to the main narrative; a critical dystopia is a dystopia that leaves open the possibility of a return to hope, a return to utopia.“ (Peter Sands: *Utopias and Dystopias*. In: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, hg. von Mark J. P. Wolf, New York/Oxon: Routledge 2017, S. 182.)

³⁵⁸ Vgl. Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder/Oxford: Westview Press 2000, S. 188.

entweder einem desillusionierenden, einem hoffnungsvollen, oder aber einem offenen Ausgang entgegensieht:

„In some dystopias this narrative runs aground when the power structure crushes the resistant dissenter – ending the text on a note of resignation that nevertheless offers the compensation of an apotheosis of the defeated individual. In others, however, the singular misfit finds allies and not only learns the ‚truth‘ of the system but also enters collectively into outright opposition. The conflict may end in another defeat, but it is one that can be remembered by others. Or the outcome may lead to the organization of a resistant enclave, a liberated zone, [sic!] that sticks in the craw of the hegemonic system; or it may even result in a political movement that threatens to transform the entire order. In some form, a utopian horizon, or at the very least a scrap of hope, appears within the militant dystopia.“³⁵⁹

Die neueren Formen der progressiven, kritischen Dystopie dekonstruieren den status quo sowohl innerhalb der fiktiven Welt durch Erschütterung der hegemonialen Normsysteme als auch formal durch Auflösung begrenzender Genrekategorien und der Binarität von Utopie und Dystopie.³⁶⁰ Dabei sei die kritische Dystopie keine außerhalb und isoliert von dystopischen Vorläufern generierte neue literarische Form, sondern ihr Neuheitswert liege folglich in der progressiven Transformation des Genres selbst, sie sei zu verstehen als „a significant retrieval and refunctioning of the most progressive possibilities inherent in dystopian narratives. The new texts, therefore, represent a creative move that is both a continuation of the long dystopian tradition and a distinctive new intervention.“³⁶¹ Während Baccolini die narrativen Strategien der kritischen Dystopie bis in die 1930er Jahre zurückverfolgt³⁶², datiert Moylan ihr Entstehen in Abhängigkeit von soziokulturellen und politischen Faktoren auf die späten 1980er Jahre, gesteht aber eine lange und komplexe Tradition literarischer Vorläufer zu.³⁶³

Die Bedeutung der feministischen Utopie für die Renaissance des utopischen Schreibens in den späten 1960er Jahren und seine Entwicklung zur kritischen Utopie verhält sich analog zum großen Einfluss feministischen Schreibens auf die Wandlung des dystopischen Genres hin zu einer erhöhten kritischen Reflexivität, Offenheit und Ambivalenz in den späten 1970er und 1980er Jahren. Cavalcanti benennt drei Faktoren der feministischen kritischen Dystopie, „the negative critique of, and opposition to, patriarchy brought into effect by the dystopian principle; the textual self-awareness not only in generic terms with regard to a previous utopian literary tradition [...], but also concerning its own construction of utopian ‚elsewheres‘; and the

³⁵⁹ Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. xiii.

³⁶⁰ Vgl. Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. xiii.

³⁶¹ Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. 188.

³⁶² Vgl. Raffaella Baccolini: *Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler*. In: *Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, hg. von Marleen Barr, Lanham: Rowman & Littlefield 2000, S. 16.

³⁶³ Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. 188; zu den sozio-politischen Hintergründen, die zu einer Popularität der Dystopie und zu ihrer spezifischen Veränderung führen vgl. ebd., S. 183-186.

fact that the feminist dystopias are in themselves highly critical cultural forms of expression (for the two reasons pointed out above) [...]”³⁶⁴.

Als zentrales Kriterium gilt die – in verschiedenen Graduierungen explizite oder implizite – Imagination einer utopischen Zuflucht oder eines gesellschaftlichen Wandels innerhalb einer dystopischen Welt, die Unterdrückungsmechanismen des patriarchalischen Systems extrapoliert. So sieht Baccolini in der neuen, kritischen Dystopie – inspiriert durch ihre feministischen, impulsgebenden Varianten – eine ästhetische Strategie der Dekonstruktion von Traditionen und der gleichzeitigen Rekonstruktion von Alternativen³⁶⁵. Durch ihre „resistance to closure”³⁶⁶, indem sie z.B. ein offenes Ende setzen, einen Raum des artikulierten Widerstands kreieren³⁶⁷ und Genrebegrenzungen auflösen, identifiziert sie die kritischen Dystopien als „attack, in recent years, against universalist assumptions, fixity and singularity, and pure, neutral and objective knowledge in favor of the recognition of differences, multiplicity, and complexity; partial and situated knowledges; as well as hybridity and fluidity has contributed, among other things, to the deconstruction of genre purity”³⁶⁸. Während Baccolini den Untersuchungsgegenstand hier in die Tradition poststrukturalistischer Diskurspraktiken stellt, geht Moylan in seiner These noch darüber hinaus, indem er argumentiert, dass die neuen Dystopien sogar poststrukturalistische Kritik transzendieren, indem sie sich zwar dem hegemonialen Diskurs widersetzen, diesen jedoch auch nicht durch ein geschlossenes oppositionelles Konzept ersetzen.³⁶⁹ Vielmehr eröffnen sie Leerstellen und Freiräume der Diversität. Hoffnung lassen sie nicht nur außerhalb der Narration zu, indem die Leserschaft die Dystopie als Warnung begreift und in der Realität die Weichen für eine bessere Zukunft stellt. Anders als in der traditionellen resignativen Variante der Dystopie, in der es innerhalb der Diegese keinen Wandel geben kann, jeder Widerstand chancen- und folgenlos bleibt und folglich die systemische Ideologie übermächtig ist, eröffnet die neue Dystopie verschiedene Optionen, die hegemoniale Ordnung aufzubrechen:

„[T]he new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work. In fact, by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective ‚ex-centric’ subjects whose class, gender, race, sexuality, and other positions are not empowered by hegemonic rule.”³⁷⁰

³⁶⁴ Ildney Cavalcanti: *Articulating the Elsewhere. Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*, phil. Diss., University of Strathclyde 1999, S. 207f. Zitiert nach Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. 191.

³⁶⁵ Vgl. Raffaella Baccolini: *Gender and Genre* 2000, S. 13.

³⁶⁶ Raffaella Baccolini: *Gender and Genre* 2000, S. 30. Moylan konstatiert analog eine „embrace of openness (through resistance, enclaves, or even textual ambiguity”. (Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. 189.)

³⁶⁷ Vgl. Raffaella Baccolini: *Gender and Genre* 2000, S. 17.

³⁶⁸ Raffaella Baccolini: *Gender and Genre* 2000, S. 18.

³⁶⁹ „[T]he critical dystopias resist both hegemonic and oppositional orthodoxies [...]“ (Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky* 2000, S. 190.)

³⁷⁰ Raffaella Baccolini/Tom Moylan: *Introduction. Dystopia and Histories* 2003, S. 7.

Damit erweist sich die kritische Dystopie als Instrument der kritischen Reflexion soziokultureller Normen und gesellschaftlicher Machtstrukturen, das auch zur Dekonstruktion von Geschlechterverhältnissen und kulturell produzierten Vorstellungen von Geschlecht beitragen kann.

4.3.1 Kanonische Dystopien des 20. Jahrhunderts: Samjatin, Orwell und Huxley

Zum Kanon traditioneller Dystopien des 20. Jahrhunderts zählen neben Jewgeni Samjatins *Wir* (Orig.: *My*, 1920)³⁷¹ vor allem Aldous Huxleys *Schöne Neue Welt* (Titel der dt. Erstübersetzung: *Welt – Wohin?*, Orig.: *Brave New World*, 1932)³⁷² und George Orwells *1984* (Titel der dt. Erstübersetzung: *Neunzehnhundertvierundachtzig*, Orig.: *Nineteen Eighty-Four*, 1949)³⁷³, die die hohe Verbreitung der Dystopie im anglophonen Sprachraum repräsentieren.³⁷⁴ Alle drei Autoren errichten in ihren Werken Schreckensvisionen alternativer Gesellschaften, die in ihrer jeweiligen Ausgestaltung variieren, sich aber darin gleichen, dass sie eine Unterwerfung des Individuums unter das Kollektiv und die Beraubung seiner Autonomie porträtieren. Nach den von Fortschrittsoptimismus getragenen utopischen Imaginationen von Zukunftstechnik, die für eine höhere Lebensqualität sorgt oder gar soziale Probleme löst, beleuchten Samjatin, Huxley und Orwell die Kehrseite des technischen Fortschritts in Form eines radikalen technizistischen Anti-Individualismus, der wissenschaftlichen Zurichtung des Menschen und seiner Betäubung durch Konsum sowie der totalen Überwachung und politischen Indoktrination. Alle Bereiche der menschlichen Existenz sind institutionell reglementiert, die Kategorie der Privatheit ist aufgelöst zugunsten einer Instrumentalisierung des Individuums für das Kollektiv und System. Die Technologien der Macht sind dabei zugleich Technologien des Geschlechts, jede der drei Dystopien bringt spezifische Geschlechterverhältnisse hervor und fordert eine bedingungslose Anpassung an die entsprechenden Normen, deren Verletzung sanktioniert wird, um bestehende Machtverhältnisse zu reproduzieren.

³⁷¹ Vgl. zu Samjatins *Wir* u.a. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 182-187; Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 156-185 sowie Martin D'Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 175-183.

³⁷² Vgl. zu Huxleys *Schöne Neue Welt* u.a. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 187-194; Martin D'Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 183-191 sowie Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 357-389.

³⁷³ Vgl. zu Orwells *1984* u.a. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 199-207; Martin D'Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 192-200 sowie Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 409-446.

³⁷⁴ Zur dt. Dystopie/Anti-Utopie des 20. Jahrhunderts vgl. Hans Esselborn: *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Samjatin bedient sich in *Wir* neorealistischer Formprinzipien, in einer Synthese aus realistischer und symbolischer Ästhetik stellt die Vision seines ‚Einzigen Staats‘ eine verzerrte, satirische Überspitzung zeitgenössischer realhistorischer Entwicklungen dar³⁷⁵, dabei gilt sein Roman als literarische Prophetie des Stalinismus und Auseinandersetzung mit sowjetischen Staatsphilosophien³⁷⁶. Die Furcht vor dem Maschinenzeitalter und der überwältigenden Vermassung der Gesellschaft werden von Samjatin erzählerisch in Form gesteigerter Praktiken der Entmenschlichung gespiegelt: Die Menschen existieren lediglich ihrer Individualität und Menschlichkeit beraubt als Nummer in einem System, wie der Ich-Erzähler D-503, der als Ingenieur dazu beitragen soll, die Ideologie des Einheitsstaats per Raumschiff zu verbreiten. Die Reduktion des Menschen auf seine Funktion als öffentliche Ressource, die es in operationalisierten Prozessen zu funktionierenden Elementen der Staatsmaschinerie zu formen gilt, wird „zum Horrorszenario durch Indoktrination, Geheimpolizei und – als neue Stufe der Invasivität, Gehirnchirurgie“³⁷⁷: Durch einen operativen Eingriff wird die Fantasie entfernt und damit auch das freie und kritische Denken und Fühlen unterdrückt. Die Hoffnung auf neue Möglichkeiten von Technik und Wissenschaft wird komplementär ergänzt durch die Angst vor ihren Konsequenzen, dies macht *Wir* laut Saage zum „Lehrstück der Dialektik einer technokratisch-scientifisch verkürzten Vernunft“³⁷⁸. Die minimalistische Sprache des Romans reduziert „auch im Bereich der Geschlechterbeziehung Sachverhalte, wie zum Beispiel Liebe und Eifersucht der Hauptpersonen“³⁷⁹, auf ihre in Gestik oder Mimik fragmentierte Essenz und korreliert mit dem in alle anderen Bereiche übergreifenden wissenschaftlichen Diskurs, der als adäquates Ausdrucksmittel gilt, um Gegenwartsphänomene zu artikulieren.³⁸⁰

Auch Huxley und Orwell entwerfen in ihren Romanen überreglementierte Gesellschaften, die individuelle Freiheiten einem ideologisch konstruierten, vermeintlichen höheren Wohl unterordnen. Die *Schöne Neue Welt* steht unter dem Diktat der Rationalisierung und des Konsums, Krankheiten und Kriege wurden überwunden, auch traditionelle Verfahren der menschlichen Fortpflanzung sowie exklusive menschliche Bindungen gehören in dem einheitlichen ‚Weltstaat‘ der Vergangenheit an. Frauen sind von Schwangerschaft und Erziehungsarbeit entbunden, traditionelle Familienkonstellationen werden durch moderne Reproduktionstechnologien und eine institutionalisierte Aufzucht der Kinder abgelöst. Diese Motive, die auch wiederholt verbunden mit Hoffnung auf eine geschlechtergerechtere Welt literarisch verarbeitet wurden (vgl. hierzu die Ausführungen zur feministischen Utopie), werden von Huxley in ihr negatives

³⁷⁵ Vgl. Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 157.

³⁷⁶ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 167ff.

³⁷⁷ Martin D’Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 175.

³⁷⁸ Richard Saage: Utopische Profile. Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts, Berlin: LIT Verlag 2006, S. 118.

³⁷⁹ Vgl. Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 159.

³⁸⁰ Vgl. Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 158.

Schreckensbild gewendet. Embryos werden im Labor künstlich gezeugt und in reifen in Flaschen zu Menschen heran. Das Verfahren unterliegt dabei den ökonomischen Anforderungen der kapitalistischen Fließband- und Massenproduktion und erfolgt nach rein rationalen Kriterien, die das reibungslose Funktionieren des Weltstaats gewährleisten. Die Gesellschaft basiert auf einem Kastensystem, das aus fünf hierarchischen Klassen besteht und dem die Menschen je nach gesellschaftlichem Bedarf bereits im frühesten Stadium zugeteilt werden. Die Einteilung bestimmt nicht nur Funktion, Status und Lebensalltag, sondern beeinflusst auch die biologische Entwicklung des menschlichen Subjekts: Der Reifeprozess der drei niederen Klassen, die Kasten der Gammas, Deltas und Epsilons, wird gezielt durch äußere negative Einflüsse gestört, so dass ihre physische und kognitive Entwicklung beeinträchtigt wird, um sie beliebig für als untergeordnet angesehene Tätigkeiten einsetzen zu können. Um ihre Entindividualisierung noch zu unterstreichen, werden sie außerdem als Klone in größeren ‚Chargen‘ produziert, die jeweils genetisch identisch sind.³⁸¹ Im Gegensatz dazu genießen die Angehörigen der Alpha- und Beta-Kaste höheres gesellschaftliches Ansehen, es handelt sich bei ihnen außerdem um genetische Individuen. Ihre genetische Einzigartigkeit kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass wahre Individualität im Weltstaat insgesamt lediglich als Negativum existiert, das es zugunsten übergeordneter Stabilität wegzurationalisieren gilt. Soziale Differenzkriterien und Dichotomien sind bei Huxley ein zentraler Aspekt, wenn auch die Geschlechterthematik nicht vordergründig thematisiert, sondern über das Kastensystem in Bezug auf Klassenunterschiede verhandelt wird.³⁸² Die Menschen der schönen neuen Welt sind glücklich, gehen in der Gemeinschaft und der ihnen zugewiesenen Rolle im System auf, erreicht und aufrechterhalten wird dieser Zustand jedoch durch verschiedene Praktiken der Indoktrination, der Konditionierung durch Bestrafung und Belohnung und die Droge Soma, deren legaler Konsum staatlich gefördert wird.³⁸³ Durch Praktiken physischer und psychischer Normierung werden kastenspezifische Vorlieben und Abneigungen induziert, die den Einzelnen nahtlos in das staatliche Gefüge einpassen, außerdem werden alle Menschen darauf geeicht, tiefe Gefühle und echte Emotionen zu verabscheuen, und stattdessen auf oberflächliche Triebbefriedigung konditioniert. Die gelebte Promiskuität im Weltstaat stellt sich demnach nicht als sexuelle Befreiung, sondern als Unterdrückung zwischenmenschlicher Bindungen dar, das ‚Fühlkino‘ als synästhetisches Erlebnis, das verschiedene Sinne stimuliert, als triviale Ersatzbefriedigung für anspruchsvolles Kino und eine sinnhafte Kunst im Allgemeinen, die kritisches Denken motivieren könnte.³⁸⁴ Glück erscheint im Weltstaat lediglich als pervertierter, sinnen-

³⁸¹ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 189f.

³⁸² Gesellschaftliche Hierarchien „sind in dieser Zukunftsgesellschaft biologisch ‚naturalisiert‘.“ (Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 193.)

³⁸³ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 193.

³⁸⁴ Shakespeares Dramen, von denen der Protagonist John fasziniert ist, repräsentieren innerhalb des Romans die substanzielle Form von Kunst, die existenzielle Themen und Fragestellungen des Menschlichen verhandelt.

leerter Zustand des unkritischen Hinnehmens der Verhältnisse und der Betäubung durch sinnliche Stimulation und emotionale Verkümmern. Nur in einem abgegrenzten Reservat sind die zweifelhaften Segnungen der modernen Zivilisation nicht angelangt: In seinen Grenzen leben sogenannte ‚Wilde‘ in vorzeitlichen Gesellschaftsstrukturen, die mit natürlicher Fortpflanzung, der Sichtbarkeit von Alter und Krankheit und archaisch-religiösen Ritualen einen Kontrast zum sterilen und konsumorientierten Weltstaat bilden und von Besucher*innen der Außenwelt bei Besichtigungen als unanständig empfunden werden. Der ‚Wilde‘ John³⁸⁵ stellt sich im Verlauf der Handlung als leiblicher Sohn des Direktors der Londoner Brut- und Normzentrale heraus, dessen Freundin bei einem Besuch des Reservats spurlos verschwand. John wird von Bernard Marx, einem eher nonkonformistischen und untypischen Alpha, und Lenina Crown, einer vorbildlich angepassten Beta, in die Zivilisation gebracht. Anfangs fasziniert von den scheinbaren Errungenschaften und Vorzügen der neuen Welt, zerbricht John schließlich an ihrer grotesken Sinnentleertheit und ihrer emotionalen und geistigen Verarmung.

Orwell teilt die Welt in *1984* in die drei Großmächte Eurasien, Ostasien und Ozeanien ein, den Handlungsort stellt Ozeanien dar, das den ehemaligen amerikanischen Kontinent, Großbritannien, Australien und Teile des afrikanischen Kontinents umfasst. Orwell verfasste den Roman zwischen 1946 und 1948 unter dem unmittelbaren Eindruck des Scheiterns politischer Ideale: Die sozialistische Utopie hatte sich in die Schrecken des Stalinismus gewandelt, und Europa war durch das nationalsozialistische Regime in den Zweiten Weltkrieg gestürzt worden, der gerade erst beendet worden war. Orwells *1984* ist eine Abrechnung mit dem Totalitarismus, die in dystopischer Extrapolation die Prämissen und Praktiken faschistischer Ideologie und totaler Überwachung seziert. Der hierarchisch strukturierte Staat hat eine autoritäre Führerfigur, den ‚Großen Bruder‘ (im Original *Big Brother*), der allerdings selbst nicht sichtbar in Erscheinung tritt, sondern seine Macht über die innere Partei sowie diverse staatliche Institutionen auf die rangniedere äußere Partei und die Proles, die der verarmten Arbeiterklasse entsprechen, ausübt. Ähnlich wie bei Samjatin und Huxley zählt der Einzelne nichts, das System alles. Das Subjekt wird jeglicher Privatheit und des Anspruchs auf seine Individualität beraubt und ist ständiger Propaganda und Indoktrination ausgesetzt. Die totale Überwachung erfolgt nicht nur über die Gedankenpolizei, sondern wird auch technologisch gestützt und erstreckt sich bis in die persönlichsten Lebensbereiche: Jede Wohnung ist mit einem Teleschirm

Ihre Produktion und Rezeption wird nicht nur offiziell unterbunden, sondern sie ist überflüssig geworden: Die Dramatik und Tragik der Werke Shakespeares basieren auf verschiedenen Varianten des Konflikts zwischen dem individuellen Bedürfnis nach Glück und der Verpflichtung eines höheren, kollektiven Prinzips. Da dieser Widerspruch wegrationalisiert wurde, fehlt der Gesellschaft der schönen neuen Welt der Resonanzboden für das tiefere Verstehen von Kunst und Literatur, die mehr als nur oberflächliche Stimulation der Sinne darstellt. (Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 192f.)

³⁸⁵ Hier werden die Namen der englischen Originalfassung verwendet, an denen sich auch die neueste deutsche Übersetzung orientiert, vgl. Aldous Huxley: *Schöne Neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Aus dem Englischen von Uda Strätling. Mit einem Nachwort von Tobias Döring, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2013.

ausgestattet, der sich nicht deaktivieren lässt und einerseits die Menschen mit ideologischer Propaganda manipuliert, andererseits der permanenten Überwachung dient. Ozeanien ist dabei im Grunde postideologisch, da es keine einheitliche Ideologie gibt, die zumindest eine in sich geschlossene Kohärenz aufweisen müsste. Es existieren keine materiellen Träger eines kollektiven Gedächtnisses, sämtliche Archive werden permanent den Vorgaben der Partei angepasst. Das Ministerium für Wahrheit, dessen Benennung absurd anmutet, konstruiert fortwährend neue Versionen der Vergangenheit, sämtliche Archive werden dem aktuellen Stand angepasst, und alle Beweise, die auf Widersprüche hindeuten, werden umgehend vernichtet – es existiert keine objektive Wahrheit mehr, Wahrheit wird zum Konstrukt eines totalitären Regimes. Auch Subjekte, die sich der Partei widersetzen, werden nicht nur hingerichtet, sondern in letzter Konsequenz vernichtet, indem sie zur Unperson erklärt und vollkommen ausgelöscht werden. Die Menschen in Ozeanien werden als Teil eines automatisierten Systems gleichgeschaltet und auf ein einheitliches Weltbild geprägt, es herrscht eine fortwährende Atmosphäre ständig drohender Denunziation. Authentische Emotionen werden unterdrückt und nur in manipulierter Form zur Kontrolle der Massen gezielt heraufbeschworen, z.B. als Hingabe an den Großen Bruder oder als Hass gegenüber äußeren oder inneren Feinden in Form des mysteriösen Dissidenten Goldstein, Kopf einer rebellischen Bewegung. Selbstständiges und kritisches Denken wird systematisch unterbunden, so setzt z.B. die artifizielle Staatssprache Neusprech am sprachlichen Paradigma selbst an. Neusprech kaschiert Missstände des Systems durch spezielle Euphemismen und stellt eine verkürzte und komplexitätsreduzierte Sprache dar, die den kritischen Diskurs präventiv erschwert, da keine differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten mehr zur Verfügung stehen. Von zentraler Bedeutung ist die propagierte Praxis des Doppeldenks, der vollständige, bedingungslose Glaube an das, was von der Parteilinie als wahr definiert wird, trotz des situativ vorhandenen Wissens, dass die objektive Wahrheit eine andere ist. In der Erzählung wird überdies angedeutet, dass weder der ‚Große Bruder‘ noch der Rebell Goldstein in der Diegese real existierende Personen, sondern imaginäre, verdichtete Figurationen des Machtdiskurses und Instrumente der Massenmanipulation sind, die Machtverhältnisse reproduzieren und stabilisieren sollen – der Große Bruder als potenzierte Autorität, Goldstein als Symbol des vom System selbst produzierten Gegendiskurses, bei dem es sich nur um eine Illusion handelt, der Abtrünnige ködern und effektiver entlarven soll.

Sowohl Samjatin als auch Huxley und Orwell lösen in ihren Staatsentwürfen traditionelle Geschlechterverhältnisse teilweise auf. Traditionelle Rollenbilder werden insofern außer Kraft gesetzt, als sich die totalitären Regimes in hohem Maße auf Entindividualisierung stützen und ihre Subjekte ihre Funktion für das System weitgehend unabhängig von ihrer Geschlechtszugehörigkeit erfüllen müssen. Samjatins Einheitsstaat unterscheidet Männer und Frauen nur noch durch das Setzen eines Konsonanten bzw. eines Vokals vor der jeweiligen Nummer,

Sexualität erscheint „von jedweder Emotion befreit und völlig auf ihre biologische Funktion reduziert“³⁸⁶. Diese Mechanismen sind nicht hoffnungsvoll konnotiert oder indizieren eine Gleichberechtigung, sondern lediglich eine Gleichheit in der totalen Unterdrückung, sie sind symptomatisch für bestimmte Staatsdystopien, die Unterschiede zwischen den Geschlechtern entweder partiell nivellieren oder noch hierarchisch verstärken.³⁸⁷ Selbstgewählte, tiefe zwischenmenschliche Bindungen, Liebe und Sexualität bergen ein Bedrohungspotential für das Regime, laufen eugenischen Visionen der programmierbaren Erschaffung des besseren Menschen zuwider und sind deshalb in allen drei Dystopien entweder verboten oder unterliegen strengen Reglementierungen.³⁸⁸ Diese basieren aber durchaus auf der Prämisse der sexuellen Differenz, was durch das Zitieren stereotyper Attribute deutlich wird, wie z.B. das Keuschheitsband, das junge ozeanische Frauen tragen und das sie in ihrer Arbeitskleidung von den Männern unterscheidet.³⁸⁹ Was variiert ist die Art der regulativen Praxis und die Funktionalisierung von Sexualität innerhalb des Systems: Während bei Huxley ein ungehemmtes, gefühlbefreites Ausleben von Sexualität sogar propagiert wird, weil dies wie die Droge Soma eine berauschende und bewusstseinsdämpfende Wirkung hat, und auch in Samjatins Einheitsstaat sexuelle Triebbefriedigung mit staatlicher Erlaubnis vollzogen werden darf, wird Sexualität bei Orwell am stärksten tabuisiert und zur unangenehmen Fortpflanzungspflicht stilisiert, wie sich z.B. an der ‚Jugendliga gegen die Sexualität‘ zeigt.³⁹⁰ Da der Besuch bei Prostituierten aber stillschweigend toleriert wird, wird die sexuelle Aktivität durch kalkulierte Akzeptanz der Normübertretung dennoch indirekt in das System integriert. Dies bezieht sich vor allem auf die männliche Sexualität, allerdings wird bei der ersten Verabredung von Winston und Julia deutlich, dass Julia über ein wesentlich größeres Repertoire an sexueller Erfahrung verfügt als Winston.

³⁸⁶ Ulrike Rotmann: *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman* 2003, S. 172.

³⁸⁷ Vgl. hierzu die Fallstudie zu Atwoods *Der Report der Magd* und der gleichnamigen Fernsehserienadaption in Kapitel 6.1.1. Baccolini nennt die Betonung der negativ konnotierten sexuellen Differenz aber auch als typisch für die Dystopien männlicher Autoren: „Women’s silence and passivity, and even the fact that women often embody most of the negative values of the future society, are some of the traditional elements in male dystopias.“ (Raffaella Baccolini: *Breaking the Boundaries. Gender, Genre and Dystopia*. In: *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, hg. von Nadia Minerva, Ravenna: Longo 1992, S. 137.)

³⁸⁸ Anzumerken ist in diesem Kontext allerdings, dass auch die positive Utopie bereits in ihren frühen Ausformungen und in ihren Vorläufern, z.B. bei Platon, eine staatliche Kontrolle über Sexualität, Fortpflanzung, Kindererziehung und reglementierte Interaktion der Geschlechter als Ideal präsentierte. (Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 154.)

³⁸⁹ In der Romanabteilung, in der durch Kompositionsmaschinen standardisiert Romane produziert werden, arbeiten außerdem nur junge Frauen im Bereich ‚Pornosek‘ für Pornographie, da man in Ozeanien glaubt, „daß Männer, deren Sexualtriebe weniger kontrollierbar waren als die von Frauen, anfälliger dafür seien, sich von dem Schmutz, mit dem sie sich beschäftigten, korrumpieren zu lassen.“ (George Orwell: 1984. Übersetzt von Michael Walter. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke, 34. Auflage, Berlin: Ullstein 2011, S. 160f.)

³⁹⁰ Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 202f.

Bei allen dargestellten Staaten handelt es sich überdies um patriarchale Systeme, da sie auf massiver Unterdrückung und hierarchischen Strukturen basieren, zwei Beispiele weisen mit Samjatins ‚Wohltäter‘ und Orwells ‚Großem Bruder‘ überdies männlich konnotierte Autoritätsfiguren auf, in denen sich Dominanz und hierarchische Macht symbolisch verdichten. In allen drei kanonischen Dystopien findet Rebellion außerdem über eine Liebesbeziehung oder zumindest im Zusammenhang mit dieser statt.³⁹¹ Das extradiegetisch traditionelle, heteronormative Liebesverhältnis wird innerhalb der erzählten Welt zum oppositionellen Akt des Widerstands.³⁹² D-503 beginnt sich in *Wir* durch seine Liebe zur Widerstandskämpferin I-330 vom Kollektiv zu distanzieren und seine Individualität, seine Gefühle und eigenen Gedanken zu entdecken, er durchläuft den Prozess einer Subjektwerdung. In *Schöne Neue Welt* begehren sowohl Bernard Marx als auch John Lenina Crown und zeigen „alle Symptome einer ‚archaischen‘ Verliebtheit“³⁹³ in einem Maße, das über die propagierte unverbindliche, genormte sexuelle Aktivität hinausgeht, was mit ihrem nicht konformistischen Denken und Handeln korreliert und sie als Außenseiter markiert. Vor allem John fungiert als biologisches Kind des Systems und im Reservat sozialisiertes Subjekt als perspektivierende Figur, dessen Faszination für die zivilisierte Welt sich in dem Maße in Entsetzen wandelt, in dem er auch erfahren muss, dass Lenina als erfolgreich konditionierte Beta seine tiefen Gefühle nicht erwidern kann. Winston, der Hauptprotagonist des Romans *1984*, hegt bereits zu Beginn der Handlung eine tiefe Abneigung gegen das System. Seinen stillen, inneren Widerstand, der sich durch das untersagte Führen eines Tagebuchs manifestiert, lebt er schließlich durch seine Liebesbeziehung mit Julia auch in der zwischenmenschlichen Interaktion aus. Der sexuelle Akt wird hier explizit politisiert: „Ihre Umarmung war eine Schlacht gewesen, der Orgasmus ein Sieg. Es war ein gegen die Partei geführter Schlag. Ein politischer Akt.“³⁹⁴ Julia, die ein Faible für Technik und Maschinen hat und die optisch als eher burschikos beschrieben wird, ist im Gegensatz zu Winston keine Idealistin, sondern eine Pragmatikerin, die das System nur hintergeht, um ihre persönlichen Interessen zu verfolgen, aber nicht an eine Veränderbarkeit der Verhältnisse glaubt. In den privaten Momenten des Widerstands, die beide teilen, wird die Rebellion auch

³⁹¹ Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der oppositionellen Rolle von Schriftlichkeit und Sprache für die Konstituierung eines kritischen Selbst. D-503 und Winston führen Tagebuch, in dem sie ihre Gedanken und Gefühle, die von der geforderten Linie des Regimes abweichen, dokumentieren. John ist hingegen beeinflusst von der verbotenen Lektüre von Shakespeares Dramen, durch entsprechende Verweise und Zitate kann er das System kritisch reflektieren und kommentieren. Auch bei dem Komplex von Sprache und Schrift als Widerstandspraktiken sei auf die Untersuchung von *Der Report der Magd* in Kap. 6.1.1. verwiesen.

³⁹² Gnüg weist auf darauf hin, dass sich die Erzählungen darin unterscheiden, ob die sexuelle Beziehung als Auslöser oder als Katalysator fungiert, um den männlichen Protagonisten zum Zweifel und zur aktiven Auflehnung gegen das System zu motivieren: „Während Samjatins Protagonist erst durch die erotisch-emotionale Faszination in seinem Parteigehorsam irritiert wird, [...] präzisiert sich bei Orwells Figur durch die gesetzeswidrige Erfahrung der beglückenden erotischen Beziehung das latent schon vorhandene oppositionelle Bewußtsein.“ (Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 205.)

³⁹³ Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 191.

³⁹⁴ George Orwell: 1984 2011, S. 155.

performativ durch eine Inszenierung traditioneller, geschlechtlich konnotierter Rollenbilder ausgespielt. So bringt Julia nicht nur auf dem Schwarzmarkt erworbene Nahrungsmittel mit in ihr gemeinsames Versteck, sondern sie schminkt sich für Winston und inszeniert diese optische Verwandlung, indem sie Winston bittet, sich umzudrehen, um sich ihm dann zu präsentieren. Dabei artikuliert sie auch den Wunsch, dazu bald ein Kleid, Seidenstrümpfe und Schuhe mit hohem Absatz zu tragen: „In diesem Zimmer werde ich eine Frau, keine Parteigenossin sein.“³⁹⁵ Die Orte, an denen sich Winston und Julia heimlich treffen und sich so der Autorität und der staatlichen Kontrolle entziehen, sind folglich auch genderkonnotierte Räume: Das Zimmer über dem Antiquariat bietet Zugang zu einer Fülle an alten Gegenständen, diese fungieren nicht nur als materielle Erinnerungsträger einer Vergangenheit und damit auch einer Wirklichkeitserfahrung außerhalb der ideologischen Propagandamaschinerie der Partei³⁹⁶, sondern korrelieren, wie gerade gezeigt, auch mit spezifischen geschlechterperformativen Widerstandsakten, die Aspekte traditioneller Rollenbilder zitieren. Die Lichtung, die Winston als mentales Vorstellungsbild sieht und in der er sich zum ersten Mal privat mit Julia trifft³⁹⁷, ist frei von Teleschirmen und der allgegenwärtigen Überwachung und damit ein Naturraum, der als utopischer Ort der Hoffnung darauf fungiert, dass das Individuum seine Integrität zugleich auch innerhalb und jenseits des unterdrückenden Systems bewahren kann. Alle Werke sind demzufolge durch das unterschiedlich ausgeprägte, aber doch kontinuierlich eingeschriebene Spannungsverhältnis geprägt, dass auf der Ebene der Dystopie (insbesondere politische) Ideologie sowie soziale Verhältnisse kritisiert werden, dass auf der Metaebene des Romans jedoch der Bezug auf spezifische, traditionelle Geschlechternormen diese Kritik erst ermöglichen.

Sowohl Samjatin's Roman als auch Huxley's und Orwell's Werke gelten vor allem auch deshalb als kanonische Vertreter der traditionellen Dystopie des 20. Jahrhunderts, da alle drei Protagonisten letztlich in ihrem Widerstand gegen das Regime und damit auch in ihrer Liebe als Ausdruck des Kampfes für individuelle und intersubjektive Autonomie scheitern. Das Versagen des Aufbegehrens wird typischerweise auf der Ebene der Geschlechterbeziehungen ausgespielt. John leidet auch im Exil an der existenziellen Sinnlosigkeit der schönen neuen Welt und

³⁹⁵ George Orwell: 1984 2011, S. 174.

³⁹⁶ Unmittelbar bevor Winston (noch ohne Julia) zum ersten Mal von Mr. Charrington in das Zimmer über dem Laden geführt wird, kauft er einen gläsernen Briefbeschwerer, in dem eine Koralle eingeschlossen und konserviert ist, die Winston fasziniert und „an eine Rose oder eine Seeanemone“ erinnert (George Orwell: 1984 2011, S. 117f.). Die Koralle in der gläsernen Sphäre symbolisiert nicht nur das Überdauern einer offiziell getilgten Vergangenheit: Das Besitzen eines schönen, aber gleichsam funktionslosen Gegenstands ist kompromittierend in einem System, das lediglich auf effiziente Anpassung an die oberste Autorität ausgerichtet ist. Der Briefbeschwerer repräsentiert das Ausbrechen aus den Grenzen des Regimes durch ein sinnlich-ästhetisches Begehren, das mit dem Begehren des weiblichen Körpers korreliert, sowie den fragilen Mikrokosmos der Autonomie, den die beiden Hauptprotagonist*innen sich – zumindest zeitweise – erschaffen.

³⁹⁷ George Orwell: 1984 2011, S. 40f. und 151f.

an der unerwiderten Liebe zu Lenina. Sein archaisches Ritual der Selbstbestrafung als einziger Bewältigungsmechanismus für die tief empfundene Entfremdung macht ihn zur Attraktion. Als sich eines Tages Lenina unter den Besuchergruppen befindet und ihm unbeirrt freundlich, aber oberflächlich begegnet, greift John sie an und attackiert in diesem Akt gleichermaßen das verhasste System und die zwar sexuell verfügbare, aber emotional unerreichbare Frau. Er löst mit seinem Verhalten eine rauschhafte, sexuelle Massenaktivität aus, der er sich in seinem Kontrollverlust trotz seines eigentlichen Abscheus gegenüber diesen Praktiken anschließt, und erhängt sich daraufhin aus (Selbst-)Verachtung und in Erkenntnis der Ausweglosigkeit. Während John zumindest seinen Tod frei gewählt hat, enden sowohl *Wir* als auch *1984* mit dem vollständigen Triumph des Staatsapparats über das Individuum, das nicht einmal mehr im Tode Freiheit erlangt, sondern gebrochen und gewaltsam in das System (re-)integriert wird. Der Verlust der Unschuld und der utopischen Hoffnung auf ein besseres Leben wird durch den Verrat der Liebenden besiegelt. Die Denunziation als Pfeiler der Machterhaltung wird dabei zum unhintergehbaren Kriterium der systemimmanenten Inhumanität: Der Verratene wird selbst zum Verräter. So wird D-503 zunächst denunziert und unterzieht sich nach einer kurzen Flucht doch der anpassenden Gehirnoperation. Als willfähriger Teil des Einheitsstaates, der jetzt vollständig im Kollektiv aufgeht, verrät er schließlich I-330. Auch Winston wird verhaftet und muss erkennen, getäuscht worden zu sein: Mr. Charrington ist in Wahrheit Mitglied der Gedankenpolizei, O'Brien, vermeintlich Mitglied der oppositionellen Bruderschaft, gibt sich ebenfalls als linientreuer Parteioffizier zu erkennen. Unter Verhören, Folter, gezielter Manipulation und Gehirnwäsche von O'Brien wird Winston gebrochen, letztlich begeht er Verrat an Julia – die ihn ebenfalls verraten hat. Die Lichtung, in der er als Traumbild stets Julia gesehen hat, wird abgelöst durch die Empfindung einer einsamen Wüstenlandschaft³⁹⁸ und die letzte Begegnung mit Julia in einer kargen, abgestorbenen Parklandschaft³⁹⁹, der utopische Ort kann nicht einmal mehr im Imaginären existieren, wenn das Individuum über sein Innerstes nicht mehr verfügen kann, seine Integrität geopfert hat und subjektives Bewusstsein nur noch in Form kollektiver Ideologie existiert. Dass auch in den resignativ-negativ angelegten traditionellen Dystopien subversive Lesarten und eine gewisse Interpretationsoffenheit bestehen, lässt sich exemplarisch an Samjatins *Wir* illustrieren, wie Rotmann in ihrer Analyse des Romans herausarbeitet. Der Roman bewahre neben dem dystopischen Diskurs auch einen utopischen Gegendiskurs, der sich auch über geschlechtliche Attribuierungen entfaltet. So illustrieren besonders die Protagonistinnen das Bewahren eines Rests an Individualität in der systemischen Gleichschaltung. Im Gegensatz zu dem letztlich schwachen D-503 werde I-330 als starke, emanzipierte Protagonistin charakterisiert, die ebenfalls ihr persönliches Glücksbedürfnis einem höheren Ziel unterordne - im Gegensatz zur starren Gleichschaltung stelle sich

³⁹⁸ Vgl. George Orwell: 1984 2011, S. 341.

³⁹⁹ Vgl. George Orwell: 1984 2011, S. 349.

I-330 allerdings in den Dienst der Menschlichkeit, dabei setzt sie auch ihre Sexualität ein, um D-503 für den Widerstand zu rekrutieren und bleibt letztlich in ihren innersten Emotionen selbst rätselhaft.⁴⁰⁰ Der Protagonistin O-90, die ohne staatliche Genehmigung von D-503 schwanger wurde, gelingt die Flucht jenseits der den Einheitsstaat umgebenden Mauer, wo sie ihr Kind zur Welt bringt. Die authentische Mutterschaft gegen das offizielle Reglement wird „zum Symbol für Hoffnung auf eine humanere Welt“⁴⁰¹ und indiziert, dass Samjatins Dystopie vor den Konsequenzen einer politischen Ideologie warnt, die sich ganz von als natürlich empfundenen Geschlechterrollen abwendet. Der implizite utopische Gegendiskurs innerhalb der Dystopie ist dabei zwar durch starke, aber vor allem auch durch archetypische Weiblichkeitsdarstellungen strukturiert wie die kämpferische, erotische und rätselhafte I-330 oder die durch O-90 repräsentierte gute Mutter.

4.3.2 Weibliche Dystopien des 20. Jahrhunderts: Boye, Haushofer und Le Guin

Ebenso wie der utopische Diskurs lange von männlichen Autoren dominiert war, handelt es sich auch bei den großen, kanonischen Dystopien, die vielfach als genrebestimmend genannt werden, um Werke maskuliner Autorschaft. Dystopien von Frauen erhalten tendenziell geringere Aufmerksamkeit, wie z.B. Karen Boyes *Kalloccain* (Orig. 1940)⁴⁰². Die schwedische Autorin verarbeitet sowohl die Erfahrung des Aufstiegs des Nationalsozialismus als auch die Desillusionierung durch die Pervertierung kommunistischer Ideale⁴⁰³, der Roman weist zahlreiche bereits herausgearbeitete charakteristische Merkmale der um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen Dystopien auf: Die Kulisse der Handlung bildet ein totalitärer Staat, der einen radikalen Kollektivismus propagiert, individuelle Freiheiten oder Gefühle unterbindet und seine Bürger*innen in allen Bereichen ihres Lebens, Denkens und Handelns überwacht und fremdbestimmt. Menschen gehen Beziehungen und eheliche Verbindungen lediglich ein, um Kinder zu zeugen, deren Erziehung bereits in frühen Jahren von staatlichen Institutionen übernommen wird, um sie zu genormten Teilen des Staatskollektivs zu formen. Symptomatisch sind die omnipräsenten Strategien der Militarisierung, die das Leben im Weltstaat rationalisieren und Unfreiheit scheinbar legitimieren, so werden z.B. alle Menschen prinzipiell als ‚Mitsoldaten‘ bezeichnet, die zweite noch existierende Großmacht wird zum Feindbild stilisiert und ideologisch instrumentalisiert. Der Protagonist Leo Kall entwickelt als Chemiker die Wahrheitsdroge Kalloccain, deren Wirkung in der bereitwilligen Offenlegung der innersten, auch unbewussten,

⁴⁰⁰ Vgl. Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 175.

⁴⁰¹ Ulrike Rotmann: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman 2003, S. 176.

⁴⁰² Vgl. zu Boyes *Kalloccain* u.a. Bettina Roß: Politische Utopien von Frauen 1998, S. 218-223; Ulrike Nolte: Schwedische „Social Fiction“. Die Zukunftsphantasien moderner Klassiker der Literatur von Karin Boye bis Lars Gustafsson, Münster: Mohnenstein und Vannerdat 2002 sowie Alison Winter: The Chemistry of Truth and the Literature of Dystopia. In: Literature, Science, Psychoanalysis, 1830-1970. Essays in Honor of Gillian Beer, hgg. von Helen Small und Trudi Tate, Oxford/New York: Oxford University Press 2003, S. 212-232, v.a. S. 225f.

⁴⁰³ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 195.

Gedankenwelt besteht. Boyes Weltstaat geht dabei sogar noch weiter, als ‚nur‘ abweichendes Verhalten aufzuspüren: Da Gedanken, Gefühle und jegliche Form von Individualität prinzipiell als verdächtig gelten, kann das Innenleben jedes Menschen genutzt werden, um ihn*sie als Verräter*in zu stigmatisieren und zu eliminieren. Typischerweise werden gesellschaftskritische Aspekte und der narrative Komplex von Widerstand vs. Unterwerfung auch in *Kallocain* über Geschlechterkonstellationen verhandelt. Um die Wirksamkeit von Kallocain zu überprüfen, werden Testpersonen rekrutiert, die ihren Ehepartner*innen scheinbar im Vertrauen von ihrer angeblichen Kollaboration erzählen sollen. Die Internalisierung des staatlichen Monitorings ist so weit fortgeschritten, dass nur eine Testperson übrigbleibt, der man Kallocain verabreichen kann, da alle anderen ihre Partner*innen bereits eigeninitiativ denunziert haben. Die verbliebene Ehefrau offenbart nach Verabreichung des Wahrheitsserums nicht nur den angeblichen Hochverrat ihres Mannes, sondern auch ihr Glück über den Vertrauensbeweis ihres Mannes, dessen Geheimnis sie deshalb bewahren wollte. Mit der Wahrheit über das Experiment konfrontiert, zerbricht sie an der Gewissheit, dass der Glaube an die Authentizität der Verbindung zu ihrem Ehemann auf einer Täuschung basiert und das Bewahren eines Rests von Integrität lediglich eine Illusion ist. Kall verdächtigt seine Ehefrau Linda außerdem einer Affäre mit seinem verhassten Vorgesetzten Rissen, der Ansätze von humanem und damit subversivem Verhalten zeigt. Er denunziert Rissen und nimmt damit dessen sicheren Tod in Kauf, dabei ist Rissen vor allem als Projektionsfläche für Kalls eigene verdrängte Zweifel am System und seinen verleugneten Wunsch nach Menschlichkeit und Individualität zu interpretieren, die er externalisiert und zu eliminieren sucht.⁴⁰⁴ Unter dem Einfluss von Kallocain, mit dem Kall rücksichtslos in das Innerste seiner Frau vordringt, gesteht Linda aber nicht nur ihre Verzweiflung, sondern auch ihre verbotene, tief empfundene Liebe zu ihrem Mann und ihren Kindern und die Tatsache, dass sie ihn nie betrogen habe. Im Gegensatz zu Samjatins Protagonist D-503 beginnt Kall nicht in einem langsamen Prozess, den ideologischen Staatsapparat zu hinterfragen, sondern es vollzieht sich durch die Konfrontation mit den authentischen Gefühlen seiner Frau erst ganz am Ende der Erzählung eine abrupte „Katharsis und Peripetie“⁴⁰⁵ der Figur. Die Erkenntnis der staatlichen Manipulation und der eigenen Verblendung kann jedoch weder im großen Ganzen des Systems noch im Intimen des Privatlebens zur Erlösung führen: Kall kann nicht mehr verhindern, dass Rissen zum Tode verurteilt wird, eine feindliche Eroberung des Weltstaats führt außerdem dazu, dass Kall als führender Wissenschaftler in Gefangenschaft gerät und Zwangsarbeit leisten muss, statt mit Linda auf einer Basis echter Emotionen neu zusammenzufinden.

⁴⁰⁴ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 197.

⁴⁰⁵ Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 199.

Ähnlich wie bei Samjatin, Huxley und Orwell endet auch Boyes Dystopie resignativ und desillusionierend, die inhumanen und totalitären Machtstrukturen können zwar von Identifikationsfiguren in Momenten der Offenbarung durchschaut, aber nicht durchbrochen werden. Geschlechterverhältnisse fungieren dabei einerseits wie beschrieben als Indikator der Unterdrückung und Entindividualisierung der dystopischen Gesellschaft, andererseits aber auch als Träger des Widerstands und des sich bewahrenden positiv Utopischen. Auch wenn die Liebesbeziehungen als subversiver Akt in allen vier Romanen scheitern, ist es das aufrichtige emotionale und körperliche Begehren, das Empfinden von Liebe jenseits staatlicher Reglementierungen, das den utopischen Gegendiskurs in der Dystopie repräsentiert. Dass sich die genannten Autor*innen mit ihren Warn-Narrativen nicht nur kritisch mit ihrer Gegenwartswelt auseinandersetzen, sondern zugleich auch von den soziokulturellen Normen ihrer Zeit beeinflusst sind, ist einer der Faktoren, warum sie sich bei den gesetzten hoffnungsvollen Impulsen an konventionellen, heteronormativen Geschlechtermodellen orientieren. Darüber hinaus ist der Rückgriff auf die traditionelle Geschlechterdichotomie eine typische Kompensationsstrategie, die bis heute häufig in Dystopien oder dystopischen Postapokalypse- und Science-Fiction-Narrativen praktiziert wird: Gerade im Angesicht des negativ Dystopischen werden konventionelle Geschlechterkonzepte zum Träger des positiv Utopischen.

In feministischen Dystopien rückt die Geschlechterthematik selbst stärker in den Fokus: Themen und Positionen des feministischen Diskurses werden in den Narrativen thematisiert, verhandelt und z.T. problematisiert. Ein zentrales Beispiel deutschsprachiger Literatur ist Marlen Haushofers 1968 publizierter Roman *Die Wand*⁴⁰⁶, mit dem sie einerseits an die dystopische Tradition der 1950er und 1960er Jahre anschließt, die als Reaktion auf kollektive Ängste vor einem nuklearen Unfall oder einem kriegerischen Atomschlag von Szenarien des Überlebens in einer Welt nach dem atomaren GAU erzählt⁴⁰⁷, andererseits greift Haushofer auch ökofeministische Themen auf. Die namentlich nicht spezifizierte Protagonistin verbringt mit einem Ehepaar gemeinsam einen Aufenthalt in einer Jagdhütte in den Bergen. Als ihre Begleiter von einem Ausflug ins Tal nicht zurückkehren, erkundet die Protagonistin mit dem zurückgebliebenen Hund des Paares die Umgebung und stellt fest, dass das Gebiet von einer unsichtbaren Wand umgeben ist. Jenseits dieser Grenze erscheint alles Leben in einer tödlichen Starre vernichtet. Eine Ursache wird im Roman nicht offenbart, lediglich eine kurze Spekulation der Protagonistin zieht eine hochentwickelte Waffe in Erwägung, deren Einsatz Mensch und Tier getötet, aber die Vegetation verschont hat. Die Protagonistin entwickelt in ihrer Isolation, in der

⁴⁰⁶ Vgl. zu Haushofers *Die Wand* u.a. Isolde Schiffermüller: Weibliche Utopie und Selbstverleugnung. Zu den Widersprüchen in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Quaderni di lingue e letterature, Nr. 13, 1988, S. 139–149; Franziska Frei Gerlach: Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Berlin: Erich Schmidt 1998. Zugleich phil. Diss., Basel 1997 sowie Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 222–224.

⁴⁰⁷ Vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 222.

sie zugleich gefangen, aber auch geschützt ist, Überlebensstrategien⁴⁰⁸ und dabei auch eine intensive Beziehung zur Natur und den Tieren, mit denen sie ihr Leben teilt. In dem Maße, in dem sie in ihrem neuen, naturverbundenen Leben und der Einsamkeit aufgeht, distanziert sie sich auch von ihrem Leben vor dem unerklärlichen Ereignis, z.B. entfremdet sie sich von ihren beiden Töchtern, die vermutlich ebenfalls Opfer der mysteriösen Katastrophe geworden sind und um die sie nur in Erinnerung an die Kinder trauern kann, die sie einst waren. Als plötzlich ein Mann in ihr einfaches, aber harmonisches Leben eindringt und zwei ihrer Tiere, den von ihrer Kuh Bella neu geborenen Stier und ihren Hund Luchs, erschlägt, erschießt sie ihn. Das utopische Moment in *Die Wand* ist nicht ungetrübt, sondern eine schroffe und solipsistische Idylle, die aber ein partnerschaftliches Verhältnis zur Natur ermöglicht und einen Raum jenseits etablierter Konventionen eröffnet.⁴⁰⁹ Frei Gerlach schreibt der Protagonistin eine Ethik der Fürsorge zu, die nach Gilligan⁴¹⁰ typischerweise weibliches Verhalten codiere.⁴¹¹ Parallelen ließen sich zu Cixous' libidinöser Ökonomie des Weiblichen nachweisen, die der hierarchischen Ökonomie des Männlichen eine selbstlose, dynamische und freigiebige Ökonomie des Mütterlichen gegenüberstellt.⁴¹² Im Unterschied zu Cixous folge Haushofers Protagonistin in *Die Wand* aber keinem Paradigma „eigenständige[n] weibliche[n] Begehren[s]“⁴¹³, vielmehr folge sie einem Prinzip der „Liebe, die sich in aufopfernder Fürsorge erschöpft; eine Liebe, die ihr Vorbild in der Mutter-Kind-Beziehung, wie sie vom Patriarchat vorgesehen ist, hat.“⁴¹⁴ Dies wiederum sei eher eine literarische Inszenierung von „Kristevas Konzept der ‚Härethik‘, wie sie es in ‚Stabat Mater‘ als natürliche Selbstvergessenheit der Liebe einer Mutter zu ihrem Sohn entwickelt.“⁴¹⁵ Die bedingungslose Liebesfähigkeit, die ganz darin aufgeht, das Geliebte zu erhalten, und stets fürchtet, es zu verlieren, wird als etwas spezifisch Weibliches konstruiert, das nach dem Auftauchen der Wand zwar in seiner ursprünglichsten Form ausgelebt wird, aber bereits zuvor als Konstante das Weibliche markiert: „Manchmal, schon lange ehe es die

⁴⁰⁸ Hier zeigt Haushofers Roman Bezüge zur Robinsonade, vgl. Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman 1999, S. 222.

⁴⁰⁹ Anna Mitgutsch: Die Frau am Fenster. Marlen Haushofer. In: Dies.: Die Welt, die Rätsel bleibt. Essays über Elias Canetti, Paul Celan, Emily Dickinson, Franz Kafka, Imre Kertesz, Herman Melville, Amos Oz, Sylvia Plath, Rainer Maria Rilke u.v.a., München: Luchterhand Literaturverlag 2013, S. 125.

⁴¹⁰ Gilligan stellt die ‚weibliche Fürsorgemoral‘, die sich über ein natürliches Verantwortungsfühl definiert und auf Beziehungen fokussiert, der auf Fairness und ein Regelsystem ausgerichteten ‚männlichen Gerechtigkeitsmoral‘ gegenüber. Damit gehört sie zu jenen Feminist*innen, die selbst nicht unproblematische Dualismen reproduzieren. Vgl. Carol Gilligan: Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau, übersetzt von Brigitte Stein, München: Piper 1984.

⁴¹¹ Vgl. Franziska Frei Gerlach: Schrift und Geschlecht 1998, S. 206.

⁴¹² Zur Theorie von Cixous vgl. Kap. 2.2.3.

⁴¹³ Franziska Frei Gerlach: Schrift und Geschlecht 1998, S. 206.

⁴¹⁴ Franziska Frei Gerlach: Schrift und Geschlecht 1998, S. 206.

⁴¹⁵ Franziska Frei Gerlach: Schrift und Geschlecht 1998, S. 206. Vgl. Julia Kristeva: Stabat Mater. In: Dies.: Geschichten von der Liebe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 226-255. Der genannte Essay Kristevas steht exemplarisch für die Debatte und Uneinigkeit, ob ihr Gesamtwerk als feministisch oder anti-feministisch einzustufen sei, Streitpunkt sind z.B. ihre essentialistischen Konzepte von Weiblichkeit und Mutterschaft. Vgl. hierzu Kelly Oliver: Reading Kristeva. Unraveling the Double-blind, Bloomington: Indiana University Press 1993.

Wand gab, habe ich gewünscht, tot zu sein, um meine Bürde endlich abwerfen zu können. Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen; ein Mann hätte mich nicht verstanden, und die Frauen, denen ging es doch genau wie mir. [...] Es war eben der Preis, den man für die Fähigkeit bezahlte, lieben zu können.“⁴¹⁶ Da diese weibliche Ethik der Fürsorge jedoch in die Selbstaufopferung führe und sich aus sich selbst heraus ohne ein komplementäres Prinzip sowie die Gegenliebe nicht erneuern könne, funktioniere sie laut Frei Gerlach nicht als autarke, alternative Ökonomie. Weibliche Fürsorge könne „letztlich als Gegendiskurs nicht bestehen. Denn sie funktioniert nicht als eigenständiger Diskurs, sondern erfüllt das vom Patriarchat geforderte Verhalten [...], ist das notwendige Komplementärstück zur lebensfeindlichen Haltung, die Männer in der herrschenden Ordnung einnehmen.“⁴¹⁷ Haushofers Roman reflektiert folglich zentrale Positionen des Ökofeminismus, er „deutet das Konzept eines Geschlechterdualismus an, das den Mann als Aggressor friedlichen Lebens, die Frau als Bewahrerin faßt“⁴¹⁸, und greift dabei in einer dystopischen Ausgangskonstellation auf den Modus der Utopie zurück. Der Roman schaffe laut Gnüg eine „feministisch geprägte, ‚grüne‘ Gegenutopie, die sich dem technologischen Fortschrittsdenken verweigert, als utopische[n] Entwurf freundschaftlichen Zusammenlebens in einer agrarisch gestalteten Naturwelt“⁴¹⁹. *Die Wand* repräsentiert den durch eine essentialistische Geschlechterbinarität strukturierten Technikdiskurs, in dem Zivilisations- und Technikkritik sowie ein schützendes, harmonisches Naturverständnis weiblich codiert sind.

Ursula Le Guin repräsentiert mit ihrem Roman *Planet der Habenichtse*⁴²⁰ aus dem Jahr 1974 und seinem unentscheidbaren Oszillieren zwischen utopischen und dystopischen Momenten ebenfalls eine typische Ausprägung feministischer Auseinandersetzung mit der utopischen und dystopischen Gattung. Le Guins Roman ist Teil des mehrbändigen Hainish-Zyklus, Schauplatz sind die beiden Doppelplaneten Urras und Anarres, die als komplementäre Handlungsräume angelegt sind – deren Gegensätzlichkeit jedoch im Laufe des Romans in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit ersichtlich und dekonstruiert wird. Beide Planeten verbindet eine gemeinsame Geschichte: 200 Jahre vor dem Einsetzen der Romanhandlung, die selbst in verschiedenen Zeitebenen erzählt wird, kam es zu einer erfolglosen anarchistischen Revolution auf Urras. Die anarchistischen Revolutionäre befinden sich nach dem Scheitern ihres Widerstands auf Anarres im Exil und versuchen dort ein anarchistisches Gemeinwesen nach den

⁴¹⁶ Marlen Haushofer: *Die Wand*. Mit einem Nachwort von Klaus Antes, 24. Aufl., Berlin: Ullstein 2018, S. 71. Vgl. Franziska Frei Gerlach: *Schrift und Geschlecht* 1998, S. 207.

⁴¹⁷ Franziska Frei Gerlach: *Schrift und Geschlecht* 1998, S. 208.

⁴¹⁸ Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 223.

⁴¹⁹ Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 224.

⁴²⁰ Vgl. zu Le Guins *Planet der Habenichtse/Die Enteigneteten* u.a. Laurence Davis und Peter G. Stillman (Hgg.): *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, Lanham et al.: Lexington Books 2005; Tony Burns: *Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature. Ursula K. Le Guin and The Dispossessed*, Lanham: Lexington Books 2008 sowie Peter Seyferth: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction* 2008, S. 130-147.

Prinzipien von Odo, der weiblichen Gründerfigur von Urras, aufrechtzuerhalten. Im Unterschied zu Anarres existiert auf Urras eine komplex entwickelte technische Hochkultur, Urras ist außerdem in verschiedene Territorien unterteilt, die militaristisch, kapitalistisch oder sozialistisch sind – aber allesamt autoritäre Tendenzen aufweisen. Der Plot entwickelt sich um den männlichen Hauptprotagonisten Shevek, der als talentierter Physiker auf Anarres die Entwicklung der allgemeinen Temporaltheorie anstrebt – eine Vollendung seiner Theorie, die Mobilität und kommunikativen Austausch in Überlichtgeschwindigkeit ermöglichen würde, wäre allerdings auf Urras, mit seinem hohen wissenschaftlichen Standard und seiner Wertschätzung für den technischen Fortschritt, sehr viel wahrscheinlicher als auf seinem Heimatplaneten, wo Technik und Wissenschaft eine untergeordnete Stellung einnehmen. Wo auf Urras Eliten gefördert und Hierarchien geschaffen werden, gilt auf Anarres das Prinzip der Gleichheit, dies führt jedoch auch zur „Unterdrückung geistiger Exzellenz, sei es aus Gleichmacherei oder aus Neid“⁴²¹. Der Kontakt beider Planeten beschränkt sich auf ein Minimum an Warenaustausch, darüber hinaus ist insbesondere Anarres darauf bedacht, sich von Urras abzugrenzen. So ist der einzige Raumhafen auf Anarres von einer Mauer umgeben und mit Verbotsschildern versehen, um die freie neue Welt vor dem korrumpierenden Einfluss von Urras zu schützen – oder, je nach Perspektive, die Gesellschaft von Anarres zu internieren.⁴²² Shevek entscheidet sich dennoch, mit den Regeln seiner Heimat zu brechen, und folgt einer Einladung nach Urras, wo er sich mit den dortigen Verhältnissen auseinandersetzt. Eine Besonderheit ist die non-lineare Erzählstruktur des Werks, die zwei Zeitebenen ineinander verwebt, und das Motiv der Temporaltheorie so auch strukturell reflektiert. Während die geraden Kapitel retrospektiv von Sheveks Leben auf Anarres erzählen, handeln die ungeraden von seiner Ankunft und seiner Zeit auf Urras, wo er zunehmend Einblick in die sozialen Verhältnisse erlangt (lediglich das erste und letzte Kapitel bilden als Rahmung eine Ausnahme).

Der Untertitel des englischen Originals, *An Ambiguous Utopia*, thematisiert die Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit, derer sich die Utopie bewusst geworden ist. Es wurde bereits ausgeführt, inwiefern insbesondere die feministische Utopie ein neues utopisches Zeitalter markiert, das von Hybridisierung, Selbstreflexivität und Ambivalenz geprägt ist und sich von geschlossenen Idealentwürfen abwendet. Groeben sieht in Le Guins Roman „die Darstellung sowohl des positiven wie negativen Pols der Utopie; die Berücksichtigung des Negativen, die Pervertierungsgefahren auch innerhalb des positiv-utopischen Idealbildes“⁴²³ erfüllt. Shevek werden nicht nur

⁴²¹ Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction 2008, S. 133.

⁴²² Die Mauer entspreche bestimmten Forderungen von Teilen der zeitgenössischen Frauen- und Minderheitenbewegungen nach rigoroser Abgrenzung vom hegemonialen Diskurs, „um jeden weiteren Kompromiß zu vermeiden“. (Tom Moylan: Das Unmögliche Verlangen 1990, S. 103.). Le Guin weist diesen Separatismus jedoch zurück, indem er innerhalb des Textes problematisiert werde. (Vgl. ebd.)

⁴²³ Norbert Groeben: Frauen – Science-fiction – Utopie 1994, S. 187f.

Misstände auf Urras bewusst, auch die Verhältnisse auf Anarres, wo die vermeintliche Freiheit und das Wohl der Gemeinschaft mit der Enteignung und der Unfreiheit des*der Einzelnen bezahlt werden, werden kritisch hinterfragt. Zahlreiche Forscher*innen ordnen den Roman eher der Tradition der literarischen Utopie zu.⁴²⁴ *Planet der Habenichtse* wird hier jedoch als feministische Dystopie vorgestellt, da der Roman Ideale selbstkritisch dekonstruiert und exemplarisch dafür steht, dass eindeutige Zuordnungen zu Utopie und Dystopie oft nicht mehr möglich sind. So stuft Seyferth *Planet der Habenichtse* als offene und kritische Utopie ein, die intradiegetische Bewertung, welche der dargestellten Gesellschaftsformen eher als utopisch oder als dystopisch zu charakterisieren ist, sei perspektivabhängig: So gebe es auf beiden Planeten angepasste Gruppierungen, die ihr System für das beste halten, aber auch Systemkritiker*innen und Dissident*innen mit einem positiven Veränderungswillen.⁴²⁵ Le Guin führt einen Diskurs der Zweideutigkeit, in dem sowohl positive als auch negative Aspekte beider Welten dialektisch aufgearbeitet werden⁴²⁶ und so die Idee eines perfekten, statischen Idealstaats dekonstruiert wird.

Le Guin stellt mit den Doppelplaneten, die bereits eine Anspielung auf das Dualismusprinzip darstellen, zwei konträr angelegte Ordnungen einander gegenüber. Während die Systeme auf Urras stark hierarchisch strukturiert und mit Unterdrückung und Ausbeutung verbunden sind, was typischerweise auf patriarchalische Kontexte verweist, basiert das Gemeinwesen auf Anarres auf anarchistischen Prinzipien und schließt damit an zentrale Themen und Positionen des feministischen Diskurses an. So wird auf Anarres keine Diskriminierung aufgrund von Geschlechtszugehörigkeit praktiziert, Prostitution ist untersagt, und es gibt keine institutionalisierte Form der Ehe.⁴²⁷ Sexuelle und sexualisierte Gewalt werden ebenfalls nicht toleriert, darüber hinaus ist jede sexuelle Orientierung und jede Lebensweise auf Anarres gleichwertig, als oberste Prinzipien fungieren dabei die Gleichberechtigung und Freiwilligkeit aller Beteiligten. Nach Moylan stellt Anarres damit „eine nicht-sexistische, ökologisch ausgewogene, libertär-kommunistische Alternative zu den Gesellschaften von Urras dar“⁴²⁸, die zugleich auch die realen Verhältnisse repräsentierten. Le Guin entwirft mit Anarres jedoch keine ungetrübte Utopie und stellt damit grundsätzlich (und für feministisches utopisches bzw. dystopisches Schreiben typisch) das Ideale selbst in Frage, das in der fiktionalen Verwirklichung immer hinter seinem Anspruch zurückbleiben muss. Anarres ist trotz utopischer Züge defizitär und integriert

⁴²⁴ Vgl. Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction 2008, S. 137f.) Vgl. auch Richard Saage: Utopia als selbstreflexive Vision. Zu Ursula K. Le Guins *Planet der Habenichtse*. In: Utopie kreativ. Diskussion sozialistischer Alternativen, Heft 118, 2000, S. 808-820.

⁴²⁵ Vgl. Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction 2008, S. 138.

⁴²⁶ Vgl. Peter Seyferth: Utopie, Anarchismus und Science Fiction 2008, S. 140.

⁴²⁷ Vgl. Tom Moylan: Das Unmögliche Verlangen 1990, S. 110.

⁴²⁸ Tom Moylan: Das Unmögliche Verlangen 1990, S. 110.

auch dystopisches Potential – so ist das Gemeinwesen geprägt von problematischer und dogmatischer Ideologie⁴²⁹, es existieren durchaus verdeckte Ungleichheiten, Praktiken und Bestrebungen der Zentralisierung von Macht, Bereicherung einzelner elitärer Gruppen⁴³⁰ und Einschränkungen persönlicher Freiheit.

Auch wenn der dystopische Gehalt des Texts ideologische Machtstrukturen problematisiert, sein utopisches Potential gleichberechtigte Geschlechterverhältnisse zu entfalten scheint und Le Guins Roman im Forschungsdiskurs gemeinhin als Beitrag zur feministischen Utopie/Dystopie bzw. zur feministischen Science Fiction gilt, wird Le Guin in ihrem Gesamtwerk und in *Planet der Habenichtse* dennoch mit dem Vorwurf antifeministischer Strukturen und Subtexte konfrontiert. Ein Indiz dafür besteht in der Gewichtung- und Bewertungsökonomie des Romans in Bezug auf seine Figuren und ihre Funktionalisierung: Innerhalb eines vorgeblich progressiv-emanzipierten Kontexts, den Le Guin bei der Gestaltung der fiktionalen Welt von Anarres hervorhebt, bildet die bereits erwähnte Konstruktion eines weißen, männlichen Naturwissenschaftlers als zentrale und handlungsstrukturierende Identifikationsfigur in ihrer Stereotypie einen auffälligen Kontrast, der in der Forschung kritisch bewertet wird. Moylan konstatiert, die radikale, emanzipatorische erzählerische Qualität Le Guins werde in Frage gestellt durch ihre konsequente Verwendung maskuliner Pronomina, die Reduzierung starker Frauenfiguren auf Nebencharaktere sowie ihre „Voreingenommenheit für die traditionelle männlich-identifizierte, heterosexuelle, monogame Kernfamilie [...], die den vom Text lancierten Behauptungen der persönlichen Emanzipation zuwiderläuft.“⁴³¹ Die Reflexion der Frage nach sozialer Gerechtigkeit orientiert sich bei der Lektüre an Shevek, der die Unzulänglichkeiten der beiden Welten hinterfragt und dabei zur heroischen Figur des visionären, aktiven Ge-

⁴²⁹ Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 110.

⁴³⁰ Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 110f.

⁴³¹ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 112. Moylan nennt drei zentrale Beispiele (vgl. ebd., S. 112-114): 1) Obwohl sie vorgeblich gesellschaftlich gleichberechtigt und akzeptiert sind, werden im Roman keine homosexuellen Figuren oder Paare repräsentiert. Die einzige Ausnahme bildet Bedap, mit dem Shevek eine sexuelle Beziehung eingeht, dem nach Delany aber lediglich eine symbolische Funktion zukomme und der zudem noch mit einem Bedauern, nicht Vater geworden zu sein, und damit mit einem Defizit assoziiert und einer indirekten Idealisierung klassischer Männlichkeitskonzepte gegenübergestellt wird. (Vgl. auch Samuel R. Delany: *To Read The Dispossessed*. In: Ders.: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, New York: Dragon Press 1977, S. 292f.) 2) Die spezifische Porträtierung von Sheveks Familie deutet auf eine Präferenz der traditionellen Kernfamilie mit klassischer Rollenverteilung. Sheveks Wut auf seine Mutter wegen einer langjährigen Abwesenheit erscheint in einer Gesellschaft, in der offene und kollektive Strukturen auch bei der Kindererziehung üblich sind, ungewöhnlich. 3) Le Guin arbeitet mit problematischen Binaritäten, indem sie einerseits die gleichberechtigte Gesellschaft auf Anarres in einer trostlosen, kargen und entbehrungsreichen Landschaft ansiedelt und andererseits die kapitalistischen Gesellschaften auf Urras und vor allem den dort herrschenden Wohlstand negativ konnotiert. Hinter einer vermeintlichen Überwindung von Klassenunterschieden und gesellschaftlichen Hierarchien verbirgt sich folglich eigentlich eine moralische Abwertung von materiellem Wohlstand und eine konträre, nostalgische Aufwertung eines asketischen, ursprünglichen Zustands, was auch rückschrittliche Figurenkonzeptionen wie die Sheveks fördert (vgl. auch Nadia Khouri: *The Dialectics of Power. Utopia in the Science Fiction of LeGuin, Jeury and Piercy*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 7, Nr. 1, 1980, S. 53.)

stalters wird, der Frieden schafft und Konflikte überwindet, wobei er durch den typischen positiven Eigenschaftskatalog des männlichen Helden charakterisiert ist – dem zeitgenössischen Ideal entsprechend handelt es sich bei Shevek zudem um den Typus des politisch engagierten, gewaltfrei agierenden Intellektuellen.⁴³² Shevek lebt auf Anarres in einer Partnerschaft mit Takver, auf Urras geht er eine sexuelle Beziehung zu Vea ein, beide Frauen bleiben jedoch von untergeordneter, sekundärer Bedeutung und markieren lediglich Sheveks Entwicklungsstadien als Wissenschaftler und politischer Akteur, indem der Held sich über sie definieren und die Handlung vorantreiben kann. Dies verlagere „die scheinbar zentrale Rolle des Subversiven [...], und demzufolge hat diese Darstellungsform mehr mit dem phallokratischen, kapitalistischen, bürokratischen Status quo gemeinsam, der den männlichen, heterosexuellen, bürgerlichen Helden in den Mittelpunkt seiner Kultur stellt, als mit den oppositionellen Kräften, deren Chiffrierung sich am magischen Datum 1968 orientiert.“⁴³³ Auch Lefanu beobachtet in Le Guins Roman zwischen intentionaler Vermittlung und Subtext, „a noticeable gap between what the reader is *told* about the organization of society and what the text reveals“⁴³⁴ – so sei Shevek seltsam unbeeinflusst von den egalitären gesellschaftlichen Werten Anarres‘, die ihn eigentlich geprägt haben sollten, und erfüllt vielmehr die Rolle des „traditional solitary male hero“⁴³⁵. Auch wenn augenscheinlich progressive Genderkonzepte entworfen und feministische Themen aufgegriffen werden, werden diese durch Fokussierung auf ein traditionelles Heldennarrativ relativiert.

4.4 Utopie, Dystopie und Film bzw. Fernsehserie

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden zahlreiche filmische Produktionen mit utopischen, aber vor allem dystopischen Bezügen – als frühe Beispiele des Filmgenres können z.B. Fritz Langs dystopisches *Metropolis* (1927) oder William Cameron Menzies *Was kommen wird* (Orig.: *Things to Come*, 1936), das Charakteristika der Utopie aufweist, genannt werden. Beide Beispiele basieren außerdem auf literarischen Vorlagen – *Metropolis* ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Thea von Harbou aus dem Jahr 1926 und *Was kommen wird* basiert auf dem Roman *Von kommenden Tagen* (Orig.: *The Shape of Things to Come*, 1933). Auch der große Erfolg der Serie *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (Orig.: *The Handmaid's Tale*, seit 2017), die in Kapitel 6.1.1.2. ausführlicher untersucht wird, verweist auf

⁴³² Vgl. Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 117.

⁴³³ Tom Moylan: *Das Unmögliche Verlangen* 1990, S. 121.

⁴³⁴ Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction*. In: *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, hg. von Derek Longhurst, New York: Routledge 1989, S. 187. Hervorhebung im Original.

⁴³⁵ Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction* 1989, S. 187

auf eine lange Tradition der Literaturverfilmungen innerhalb des Genres, das aber auch zahlreiche genuin filmische Produktionen umfasst.⁴³⁶

Wie der Utopiebegriff selbst fordert auch die Auseinandersetzung mit Schnittstellen von Utopie/Dystopie und Film unterschiedliche Perspektiven und Positionierungen in der Forschung heraus. So konstatiert Spiegel 2007 in seiner Poetik des Science-Fiction-Films, ihm sei kein Film bekannt, der sich als echte Utopie bezeichnen ließe.⁴³⁷ Dabei legt er einen klassischen Utopiebegriff zugrunde, deren eher statische Entwürfe nicht leicht in eine filmische Story übertragbar seien. Anders verhielte es sich mit der Dystopie, deren „fiktionale Welt schon von Beginn an Konfliktpotenzial und somit Stoff für eine Erzählung bietet“⁴³⁸. Claeys nimmt in seiner erst 2017 veröffentlichten Studie das Genre des Science-Fiction-Films von seinen Betrachtungen über das Verhältnis von Dystopie und Film aus: „As with literature, we must here exclude science fiction, the most popular of all cinematic genres, in favor of more realistic projections into the future.“⁴³⁹ Er identifiziert als typische Themenfelder der filmischen Dystopie Roboter, Umwelt- und Naturkatastrophen, Nuklearschläge und verschiedene Aspekte mechanisierter und technisierter Welten.⁴⁴⁰ Claeys bezeichnet außerdem Literaturadaptionen als „the more serious instances of the genre“⁴⁴¹, nur gelegentlich seien bemerkenswerte, experimentelle filmische Dystopien zu verzeichnen, die nicht auf einem Roman basieren⁴⁴²: „Dystopia and cinema are a match made in heaven, for both are in love with high drama, exaggeration, and special effects. As a medium however, film differs from written narrative, both fictional and otherwise, in many ways. Its purpose – documentaries aside – is primarily entertainment rather than edification. By definition, plot and character are secondary to action and visual effects. We may be willing to learn something from a novel. Preaching in a film destroys the effect.“⁴⁴³ Die Trennung zwischen künstlerischem und populärkulturellem Film erscheint allerdings kaum objektivierbar, da hier Abstufungen und wechselseitige Beeinflussungen existieren, z.B. was den Einsatz filmästhetischer Mittel betrifft. Auch wenn man die konventionelle Erzählweise der

⁴³⁶ Eine umfassende und recht aktuelle Sammlung von Fallstudien utopischer und dystopischer Filme enthalten z.B. die beiden von Blaim/Gruszevska-Blaim editierten Bände: Artur Blaim und Ludmila Gruszevska-Blaim (Hgg.): *Imperfect Worlds and Dystopian Narratives in Contemporary Cinema*, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang 2011 sowie Artur Blaim und Ludmila Gruszevska-Blaim (Hgg.): *Mediated Utopias. From Literature to Cinema*, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang 2015. Vgl. auch der kurze Abriss von Gregory Claeys über Dystopie und Film, in dem er (basierend auf einer vorangestellten Eingrenzung) zentrale Themen und Beispielwerke dystopischer Filme benennt. Vgl. Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 491-494.

⁴³⁷ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren 2007, S. 67f.

⁴³⁸ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 68.

⁴³⁹ Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 492.

⁴⁴⁰ Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 492.

⁴⁴¹ Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 492.

⁴⁴² Claeys nennt hier als Beispiele *Lemmy Caution gegen Alpha 60* (Orig.: *Alphaville*, F/I 1965, Regie: Jean-Luc Godard), *THX 1138* (USA 1971, Regie: George Lucas) und Kurt Wimmers *Equilibrium* (USA 2002, Regie: Kurt Wimmer). (Vgl. ebd., S. 492.)

⁴⁴³ Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 491.

meisten großen und für ein breites Publikum angelegten Filmproduktionen voraussetzt, schließt das überdies weder aus, dass es sich trotzdem um Dystopien handelt (auch wenn sie möglicherweise weniger differenziert vermittelt werden), noch, dass diese dystopischen Mainstream-Filme ein wesentlicher Bestandteil gesellschaftlicher Selbstverständigung und kultureller Bedeutungsproduktion sind. Auch die grundsätzliche Trennung zwischen Science-Fiction-Film und dystopischem Film ist nicht haltbar, da hier zahlreiche Übergänge und Mischformen existieren, die Claeys am Beispiel der Filme mit dem Sujet Roboter auch zugesteht⁴⁴⁴ und die in Bezug auf den Begriff der Technikutopie im folgenden Kapitel noch zu klären sein werden.

Fitting formulierte bereits 1993 einen alternativen Ansatz, in dem er die Utopie zwar auch als Darstellung eines harmonischen, idealisierten Gemeinwesens versteht, aber die Trennlinie zur Science Fiction nicht so scharf zieht: „SF films [...] offer glimpses of a utopia, or [...] use a utopian or dystopian setting, although as might be expected, the dystopian setting predominates in many popular science fiction films of the past few decades [...].“⁴⁴⁵ Er definiert die filmische Utopie außerdem als breiteres Spektrum, das über konventionelle Hollywood-Filme hinausgeht und z.B. auch Dokumentarfilme über alternative Gemeinschaften und Kommunen⁴⁴⁶, Revolutionsfilme⁴⁴⁷, Musicalfilme⁴⁴⁸ und Pornographie⁴⁴⁹ sowie utopische Möglichkeiten neuer Film- und Fernsehtechnologien bzw. das demokratische, soziale Potential neuer Technologien generell⁴⁵⁰, das filmisch sichtbar gemacht werden kann, einschließt. Fittings Plädoyer, Filme über Genre Grenzen hinweg auf utopische Momente hin zu untersuchen, stieß in der Forschung auf keine unmittelbare Resonanz; wie Spiegel in einer Rezension bemerkt, fokussieren die Arbeiten zu Utopie und Film mehrheitlich „ein kleines Korpus dystopischer Filme, wobei die

⁴⁴⁴ „While aliens, for the time being, still count as science fiction, in 2016 robots are at the forefront in the science fiction/dystopian genres.“ (Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 493.)

⁴⁴⁵ Peter Fitting: *What is Utopian Film? An Introductory Taxonomy*. In: *Utopian Studies*, Vol. 4, Nr. 2, 1993, S. 3.

⁴⁴⁶ Vgl. Peter Fitting: *What is Utopian Film?* 1993, S. 3f. Diese alternativen utopisch besetzten gemeinschaftlichen Lebensformen können unterschiedlich ausbuchstabiert sein, z.B. könne auch die Familie als utopisches Bild fungieren. Bei der Darstellung progressiver Familienstrukturen sieht Fitting Bezüge zum Feminismus der zweiten Welle der Frauenbewegung: „The image of the family as utopia has a more progressive dimension, however, in films which, particularly in the wake of the second wave of feminism, attempt to imagine new domestic arrangements other than the nuclear family, as well as alternatives to interpersonal relationships based on the subordination of women.“ (Ebd., S. 4.)

⁴⁴⁷ Fitting führt die Renaissance der Utopie in den 1970er Jahren auf die politische Bewegung und Bewusstseinsbildung in den 1960er Jahren zurück; Revolutionsfilme wiederum seien mit diesem utopischen Moment assoziiert. (Vgl. Peter Fitting: *What is Utopian Film?* 1993, S. 4f.)

⁴⁴⁸ Vgl. Peter Fitting: *What is Utopian Film?* 1993, S. 8f.

⁴⁴⁹ Fitting bezieht sich hier auf Williams, die die sadomasochistischen Gewaltphantasien in auf den männlichen Blick ausgerichteten Hardcore-Pornofilmen als Ausdruck des Dystopischen interpretiert und ihnen Pornofilm-Projekte gegenüberstellt, die speziell von Frauen für Frauen produziert wurden, die zwar keine Gesellschaftsentwürfe darstellen, aber ein utopisches Moment aufwiesen, da sie neue Formen der Repräsentation von Begehren und sexueller Lust erproben. (Vgl. Peter Fitting: *What is Utopian Film?* 1993, S. 9. Hervorhebungen im Original. Vgl. auch Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, Berkeley: University of California Press 1989.)

⁴⁵⁰ Vgl. Peter Fitting: *What is Utopian Film?* 1993, S. 10f.

Verfilmungen literarischer Klassiker meist dominieren“⁴⁵¹. Fitting selbst differenziert in einem späteren, 2003 publizierten Text über das kritisch-utopische Potential des Science-Fiction-Films zwischen Werken, deren utopischer bzw. dystopischer Gehalt im *foreground* präsent ist, d.h. in seinen Bedingungen und Konsequenzen verhandelt wird und bedeutungsrelevant ist, und solchen Filmen, deren dystopisches Inventar lediglich im *background* als Hintergrundkulisse für einen meist auf *Action* und Abenteuer ausgerichteten Plot dient und kollektive Ängste spiegelt, ohne über Lösungen zu reflektieren.⁴⁵²

In seinem früheren Text bezieht Fitting sich auf Dyers Untersuchung zum Musical als utopischer Imaginationsraum. Dyer entfernt sich vom klassischen Utopiebegriff des gesamtgesellschaftlichen Entwurfs, das Utopische im Film ist für ihn vielmehr mit der Ebene der Affekte verbunden: „Entertainment does not however present models of utopian worlds [...]. Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production.“⁴⁵³ Filme als Produkt der Unterhaltungskultur böten folglich einen fiktionalen Fluchtraum, sie imaginieren Alternativen zur Wirklichkeit und ermöglichen eine Erfüllung von Wünschen und Sehnsüchten: „Entertainment offers the image of ‚something better‘ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better.“⁴⁵⁴ Dyers Argumentation weist Parallelen zu Jamesons Überlegungen zu Utopie und Massenkultur auf: Jameson beschreibt das Verhältnis von Ideologie und Utopie allerdings nicht nur für den Film oder ein bestimmtes Genre, sondern als Wirkungskomplex, der Massen- und Populärkultur generell charakterisiert. Während der ideologische Impuls der Massenkultur normative Ordnungs- und Machtstrukturen reproduziert und bestätigt, werden sie durch das utopische Moment transzendiert und somit stets auch hinterfragt.⁴⁵⁵ Sowohl Dyer als auch Jameson gehen davon aus, dass der utopische Gehalt in Filmen keinen reinen, betäubenden,

⁴⁵¹ Simon Spiegel: Wissenschaftliche Rezension zu: Müller, André. Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen, Berlin: LIT Verlag 2010. In: Zeitschrift für Fantastikforschung (GFF), hgg. von Daniel Illger, Jacek Rzeszotnik und Lars Schmeink, Vol. 1, 2011, S. 124.

⁴⁵² Vgl. Peter Fitting: Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films. In: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination, hgg. von Raffaella Baccolini und Tom Moylan, New York/London: Routledge 2003, S. 156.

⁴⁵³ Richard Dyer: Entertainment and Utopia. In: Ders.: Only Entertainment, London: Routledge 2002, S. 20. Fitting bezieht sich auf diese Aufsatzfassung: Richard Dyer: Entertainment and Utopia. In: Genre. The Musical, hg. von Rick Altman, London: RKP 1981, S. 175-189, insbesondere S. 177. Vgl. Peter Fitting: What is Utopian Film? 1993, S. 8.

⁴⁵⁴ Richard Dyer: Entertainment and Utopia 2002, S. 20.

⁴⁵⁵ Vgl. Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture. In: Social Text, Nr. 1, Winter 1979, S. 130-148 sowie Kapitel 3.6.

kommerzialiserten Eskapismus hervorbringt, sondern stets auf die realen Verhältnisse bezogen bleibt, d.h. in ihrem Kontext zu betrachten ist, und somit auch authentische und legitime Bedürfnisse artikuliert und bedient.⁴⁵⁶ Dyer weist hier auf ein Verhältnis komplexer Widersprüche hin, in dem reale Defizite und Bedürfnisse in der Populärkultur zwar adressiert werden, zum Teil aber auch geleugnet und unterdrückt werden. Hier sieht er insbesondere einen Zusammenhang mit der Unterdrückung der Bewusstseinsbildung über das existierende Ungleichgewicht hinsichtlich race, class und gender: „Yet entertainment, by so orienting itself to them [= the real needs, Anmerkung der Verf.], effectively denies the legitimacy of other needs and inadequacies, and especially of class, patriarchal and sexual struggles. [...] The categories of the sensibility point to gaps or inadequacies in capitalism, but only those gaps and inadequacies that capitalism proposes itself to deal with.“⁴⁵⁷ Utopische Momente im Film weisen folglich subversives Potential auf, existieren aber auch nicht unabhängig oder außerhalb von etablierten Machtstrukturen, so resümiert Dyer bezüglich dieses Ambivalenz-Verhältnisses: „[E]ntertainment provides alternatives to capitalism which will be provided by capitalism“⁴⁵⁸.

Während Jameson das Utopische als grundsätzliche Eigenschaft der Populärkultur (und so auch des Films) betrachtet und auch Dyer und Fitting deutlich über die reine Definition der Staatsutopie hinausgehen, argumentiert Zirnstein in ihrer 2006 publizierte Studie zur politischen Utopie im Film hingegen im Sinne eines klassischen Utopiebegriffs, der sich aus philosophisch-politikwissenschaftlicher Perspektive auf Utopien als positiv oder negativ verdichtete „Fiktionen innerweltlicher Gesellschaften“⁴⁵⁹ fokussiert. Zirnstein formuliert die These, dass die klassische positive Utopie nicht in einen narrativen Film übertragbar sei, denn „der utopische Film ist gegenüber der literarischen Utopie im Grunde utopiekritisch, da die filmische Verarbeitung der Utopie entweder einen Gegensatz oder eine Spannung aufweisen muss, der oder die in der Utopie selbst angelegt ist, oder einen Zusammenstoß mit der Außen- oder Realwelt, welche die Utopie in Frage stellt.“⁴⁶⁰ Die klassische Utopie sei durch die Statik ihres Staatsen-

⁴⁵⁶ Vgl. Frederic Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture 1979, S. 141 sowie Richard Dyer: Entertainment and Utopia 2002, S. 26.

⁴⁵⁷ Richard Dyer: Entertainment and Utopia 2002, S. 27.

⁴⁵⁸ Richard Dyer: Entertainment and Utopia 2002, S. 27. Hervorhebungen im Original. Eine exemplarische Anwendung der Konzepte von Dyer und Jameson leisten Nestler/Winter in ihrer soziologischen Analyse des Utopischen in *V wie Vendetta* (Orig.: *V for Vendetta*, USA/UK/D 2005, Regie: James McTeigue), in der sie zu der Erkenntnis gelangen, dass die utopischen Tendenzen des Films „die Gefahren totalitärer Regimes“ artikulieren. (Sebastian Nestler und Rainer Winter: Utopie im Film. *V for Vendetta*. In: Gesellschaft im Film, hg. von Markus Schroer, Konstanz: UVK 2008, S. 328.) Gleichzeitig reflektiere der Film, „dass die Kritik an der Macht innerhalb der Macht ansetzen muss“. (Ebd., S. 329.)

⁴⁵⁹ Chloé Zirnstein: Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film, München: Herbert Utz Verlag 2006, S. 10. Zugleich phil. Diss., Universität München, 2006.

⁴⁶⁰ Chloé Zirnstein: Zwischen Fakt und Fiktion 2006, S. 81.

twurfs charakterisiert, weshalb ihr politisches Moment „in einer filmfähigen Handlung aufgehoben“⁴⁶¹ werde. So wird Zirnsteins Filmkorpus stark dominiert von Dystopien, gleichzeitig werden in Bezug auf die Leitthese bei den Filmanalysen weder Fragen der Intermedialität noch der genuin filmischen Codes konsequent adressiert, der Fokus liegt vielmehr auf der Inhalts- und Handlungsebene, den in den Filmen verhandelten Themen sowie der Beschreibung von Filmbildern und der ihnen zugeschriebenen Wirkung.

Müller hingegen bezieht in seiner Studie *Film und Utopie* aus dem Jahr 2010 die Ebene der filmischen Gestaltung als zentralen Faktor seiner umfangreichen (wenn auch in ihrer Strukturierung z.T. schwer durchschaubaren) Analyse ein und untersucht diese in Korrelation zu Diskursstrukturen und kulturellen Traditionslinien, die das Utopische (bzw. Dystopische) des jeweiligen Werks konstituieren.⁴⁶² Unter der Prämisse, dass sich das „kulturelle Erbe der literarischen Utopietradition“⁴⁶³ in der Science Fiction manifestiere, definiert er die filmische Utopie als der *Social Fiction* bzw. der *Social Science Fiction* zugehörig, die eine Subkategorie des Science-Fiction-Genres bildet und das durch Suvin als Science-Fiction-Kriterium geprägte Novum in seinen sozialen Zusammenhängen thematisieren und entfalten müsse.⁴⁶⁴ Müller entwickelt eine Typologie des utopischen *Social-Fiction*-Films, die auf den drei idealtypischen Modellen der Systemutopie, der Utopie als partiale Anknüpfung und der Endzeiterzählung basiert.⁴⁶⁵ Als zentrale ideengeschichtliche und strukturelle Mittel identifiziert Müller u.a. die anthropologische Kritik als Konstante, die doppelte Delegitimation, die stilisierenden Setzungen und die technologische Dysfunktion, die dazu führen, „den utopischen Entwurf der Diegese zum dystopischen zu deklarieren, welcher dann narrativ getilgt, ideologisch negiert oder zumindest in seiner Negativität offengelegt wird“⁴⁶⁶.

Auch Akremi setzt in ihrer 2016 erschienen soziologischen Studie den Forschungstrend fort, sich mit dem Dystopischen im Film zu befassen: Sie untersucht die Konstruktion von Zukunftssängsten im dystopischen Spielfilm mit dem Fokus auf die Imagination zukünftiger Identitäten. Ihre qualitativen Inhaltsanalysen gruppiert sie nach vier Typen von imaginierten Bedrohungsszenarien, die zentrale Topoi der Dystopie bilden: „Einschränkung der individuellen Freiheit

⁴⁶¹ Chloé Zirnstein: *Zwischen Fakt und Fiktion* 2006, S. 81.

⁴⁶² Vgl. André Müller: *Film und Utopie* 2010, S. 23.

⁴⁶³ André Müller: *Film und Utopie* 2010, S. 80f.

⁴⁶⁴ Vgl. André Müller: *Film und Utopie* 2010, S. 95.

⁴⁶⁵ Vgl. André Müller: *Film und Utopie* 2010, S. 105f. Die Systemutopie weise die größte strukturelle Ähnlichkeit zur klassischen literarischen Utopie auf. (Vgl. ebd., S. 106.) Utopien als partiale Anknüpfungen weisen oft einen Gesellschaftsentwurf auf, der prinzipiell einer Systemutopie entspreche, ohne diesen Entwurf jedoch in seiner Gesamtheit darzustellen, vielmehr werde entweder ein systemtypischer Extremraum vorgeführt oder ein Subsystem, „in dem die Funktionsweisen des Gesamtsystems exemplarisch repräsentiert werden“ (ebd., S. 147). Die Endzeiterzählungen seien in dieser Typologie klar von der christlich-eschatologischen Tradition der Apokalypse abgegrenzt und bezögen sich vielmehr „auf eine Phase der Konsolidierung neuer Ordnungen“ ohne „die Vorstellung eines Endpunkts linearer Zeit- oder Geschichtsauffassung“ (ebd., S. 238).

⁴⁶⁶ André Müller: *Film und Utopie* 2010, S. 331. Hervorhebung im Original.

durch totalitäre Strukturen [...], fast vollständige Vernichtung der menschlichen Zivilisation durch Kriege und Naturkatastrophen [...], Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine als Auswirkung des technischen Fortschritts [...] sowie Eskalation von Gewalt⁴⁶⁷. Alle untersuchten Filme variieren die Dimension der selbstverschuldeten Entmenschlichung, wobei sich „Totalitarismus und Bedrohung durch Technik“ und die „Eskalation von Gewalt“⁴⁶⁸ auf der Skala idealtypisch gegenüberstehen. Filmische Dystopien bieten nach Akremi einen Imaginationsraum, in dem filmische Inszenierung, gesellschaftliche Diskurse und rezeptive Prozesse korrelieren und auf der Basis der dystopischen Szenarien Zukunftsbilder und -vorstellungen verhandelt und konstruiert werden.⁴⁶⁹ Dabei betont sie die inzwischen deutlich größere Breitenwirkung der filmischen Dystopien gegenüber den literarischen und schreibt ihnen eine besondere Qualität zu, da intersubjektive „Zukunftsängste [...] eine Form der Vergegenständlichung erhalten, die es uns erlaubt zu erleben, welche Konsequenzen sich beim Eintritt in die Dystopie ergeben.“⁴⁷⁰

Einen höchst aktuellen Beitrag zum Diskurs leistet Spiegel mit seiner 2019 publizierten Monographie *Bilder einer besseren Welt*. Wie der Untertitel des Werks bereits indiziert, befasst Spiegel sich mit der ‚Utopie im nichtfiktionalen Film‘ und untersucht beispielsweise filmische Stadutopien, sozialistische Zukunftsfilm oder Online-Propaganda der Terrororganisation ‚Islamischer Staat‘. Damit widmet sich Spiegel einem anderen Untersuchungsgegenstand, seine Studie ist aber dennoch insofern relevant, als er sich den bislang stark vernachlässigten filmischen Formen von Utopie widmet.⁴⁷¹

Zahlreiche Publikationen beleuchten seit Jahren mit unterschiedlichen Schwerpunkten die Relationen von Utopie bzw. Dystopie und Film (z.T. auch in Schnittstellen zur Literatur)⁴⁷², dabei gehen sie zunehmend auch über die ‚üblichen Verdächtigen‘ der Verfilmungen kanonischer utopischer und dystopischer Romane hinaus und widmen sich z.B. einem wachsenden Korpus populärkultureller Werke als Untersuchungsgegenstand. Kumar kritisiert zwar den zunehmend inflationären Gebrauch des Utopie-Begriffs und seine Anwendung auf eine unüberschaubar

⁴⁶⁷ Leila Akremi: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten. Imaginationen zukünftiger Identitäten im dystopischen Spielfilm, Wiesbaden: Springer VS, S. 9f. Zugleich phil. Diss, TU Berlin, 2011.

⁴⁶⁸ Vgl. Leila Akremi: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten 2016, S. 10, vgl. auch 570-602.

⁴⁶⁹ Vgl. Leila Akremi: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten 2016, S. 4.

⁴⁷⁰ Leila Akremi: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten 2016, S. 3.

⁴⁷¹ Vgl. Simon Spiegel: *Bilder einer besseren Welt* 2019.

⁴⁷² Vgl. u.a. Caryl Flinn: *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton: Princeton University Press 1982; Pat Brereton: *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol: Intellect Books 2005; Pat Wheeler: *Representations of Dystopia in Literature and Film*, Oxford/New York: Berghahn 2005; Fátima Vieira (Hg.): *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013 sowie Peter Marks: *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian Literature and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.

gewordene Bandbreite kultureller Produkte und Phänomene⁴⁷³, gesteht aber ein offenkundiges kulturelles Bedürfnis, den Utopiebegriff auszudehnen, zu, das er in Zusammenhang mit einer Stagnation der literarischen Utopie bringt: „The literary utopia seemed to have reached some sort of impasse, perhaps connected to problems of the prose novel as such, of which it is a species. [...] In response the friends of utopia have been ingenious in hunting down utopia in all sorts of places – T.V. ‚soaps‘, films, chat-sites on the Internet. [...] Virtually anything to which ‚hope‘ or ‚desire‘ can be connected has been blessed as utopian.”⁴⁷⁴ Dabei besteht in weiten Teilen der Forschung Konsens über die zentrale Funktion von Film und Fernsehen im gegenwärtigen Utopiediskurs: Audiovisuelle Narrative tragen zur Popularisierung utopischer und vor allem dystopischer Stoffe bei, viele Rezipient*innen kommen mit Utopien und Dystopien primär häufiger über Film und Fernsehen in Berührung, sei es in Form von Adaptionen oder Eigenproduktionen, als über Literatur.⁴⁷⁵ So fokussiert der von Gurr editierte Band „post-apocalyptic stories we produce and consume through television and film, arguably our most popular forms of storytelling in the twenty-first century.”⁴⁷⁶ Ausgegangen wird von bedeutungsrelevanten Korrelationen zwischen „the politics of the post-apocalypse (and thus our current politics) [...] [and] the politics of TV and film. Ultimately, we argue that the cultural politics of televisual stories are not merely analogous to the larger politics of our world; they are coconstitutive [sic!] elements vying for and dynamically producing, rejecting, and revising material realities in our broader cultural matrix.”⁴⁷⁷ Was die Szenarien der neueren Utopien und Dystopien betrifft, die gegenwärtig auch und, wie gezeigt wurde, sogar verstärkt in audiovisuellen Medien narrativiert und popularisiert werden, so orientieren sich ihre Themen an neuen Technologien und den Sehnsüchten, Ängsten und Heilsversprechen, mit denen sie behaftet sind, aber auch an gesellschaftlichen und politischen Diskursen sowie Herausforderungen und Debatten der Gegenwart. Im Prozess ihrer Genese, Verarbeitung und Rezeption können sie Allianzen mit traditionellen Mythen und kulturellen Narrativen eingehen und sowohl als Wunschphantasien als auch in Form von Schreckens- und Angstbildern verhandelt werden. Als Themenreservoir fungieren dabei unter anderem Vernetzungstechnologien, virtuelle Welten und *Ubiquitous Computing*, Künstliche Intelligenz, Robotik, Bio- und Geoengineering, Genmanipulation, Nanotechnologie, Post- und Transhumanismus, *Quantified-Self*-Techniken,

⁴⁷³ „The territory of utopia, as a cultural device, is broad but it is not limitless.” (Krishan Kumar: *The Future of Utopia*. In: *The Epistemology of Utopia. Rhetoric, Theory and Imagination*, hg. von Jorge Bastos da Silva, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 108.)

⁴⁷⁴ Krishan Kumar: *The Future of Utopia* 2013, S. 107.

⁴⁷⁵ Claeys resümiert: „Nowadays, however, film is, for many, the primary entry point into dystopia.” (Gregory Claeys: *Dystopia. A Natural History* 2017, S. 492.)

⁴⁷⁶ Barbara Gurr: Introduction. *After the World Ends, Again*. In: *Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*, hg. von dies., Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 3.

⁴⁷⁷ Barbara Gurr: Introduction. *After the World Ends, Again* 2015, S. 3

Body Hacking, Mensch-Maschine-Figurationen und Cyborgisierung, aber auch Terraforming sowie Vorstellungen von globalisierten Gesellschaften und Post-Nationalität.⁴⁷⁸

Im vorangegangenen Teil der Arbeit wurden Gattungsausprägungen von Utopie und Dystopie, mit besonderem Fokus auf ihre Funktion als textuelle Räume zur Aushandlung und Konstruktion von Geschlechter-, Differenz- und Alteritätsdiskursen, beleuchtet und an exemplarischen Beispielen illustriert. Es wurde die große Bedeutung von filmischen und televisuellen Formen des Utopischen bzw. Dystopischen für die Gegenwartskultur herausgearbeitet, was mit der Schwerpunktsetzung der vorliegenden Arbeit korreliert. Im Folgenden soll eine Skizzierung des Verhältnisses von Utopie und Science Fiction sowie eine Auseinandersetzung mit dem Science-Fiction-Film und der Thematik von Gender und Science Fiction als fokussierter Untersuchungsgegenstand unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstands als zentrale theoretische Positionsbestimmung der Arbeit erfolgen. Auf dieser Grundlage wird auch eine Arbeitsdefinition des hier zugrundegelegten Konzepts von Technikutopie und -dystopie vorgenommen, bevor in Kapitel 6 das Korpus ausgewählter Filme und Serien im Hinblick auf die These struktureller Ambivalenz populärkultureller Bedeutungsproduktion analysiert wird.

⁴⁷⁸ Vgl. u.a. Rudolf Maresch: Zeit für Utopien. In: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts, hg. von ders. und Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10f. und 18f.; Martin D'Idler: Die Modernisierung der Utopie 2007, S. 261-281 sowie Wilhelm Voßkamp: Emblematisierung der Zukunft 2016, S. 8f.

5 Science Fiction und Technikutopie/-dystopie: Kontextualisierung, Grundbegriffe, filmische Traditionslinien und Forschungsdiskurs

5.1 Grundlagen

5.1.1 Utopie, Dystopie und Science Fiction

Utopie und Science Fiction überwinden beide jeweils die Grenzen, die die Erfahrungswelt ihrer Entstehungszeit bilden, und kennzeichnen sich durch eine Transzendierung von Wirklichkeit. Es ist folglich nicht überraschend, dass das Verhältnis von Utopie und Science Fiction in der Forschung kontrovers bestimmt und zwischen den Polen von Kongruenz und Abgrenzung immer wieder neu diskutiert wurde. Als unbestritten gilt, dass Zusammenhänge und Überschneidungen zwischen beiden Gattungen bestehen, wenig Zuspruch findet allerdings heute Schwonkes Ansatz, der 1957 einen Übergang vom Staatsroman zur Science Fiction konstatiert. Nach Schwonke sei die Science Fiction als Nachfolgerin der Utopie zu sehen, da „die modernste Gestalt utopischen Denkens [...] nicht mehr Programm zukünftiger Veränderungen, sondern prognostatische Orientierung in einer als veränderlich erkannten Welt sein will“¹. Die transformative Entwicklung des naturwissenschaftlich-technisch-utopischen Romans generiere folglich die Science Fiction. Laut Schwonke handele es sich bei der Science Fiction um die moderne Ausdrucksform utopischen Denkens, das statt Reißbrettentwürfe von Idealstaaten zu präsentieren, sich nun unter Rückgriff auf ein science-fiction-typisches Motivinventar mit der stetigen Veränderbarkeit von Welt und Wirklichkeit auseinandersetzt, indem es Vorstellungen verschiedener Möglichkeiten projiziert.² Schwonkes Ansatz ist insofern repräsentativ für seine Zeit, als dass im deutschsprachigen Forschungsraum das wissenschaftliche Interesse an der Science Fiction als eigenständigem und primärem Untersuchungsgegenstand im Vergleich zur anglo-amerikanischen Forschung erst zeitverzögert einsetzte. Während sich in den 1960er Jahren bereits eine dezidierte (noch stark literaturwissenschaftlich ausgerichtete) anglo-amerikanische Science-Fiction-Forschung entwickelte, war die Science Fiction für die deutsche Forschung im Laufe dieses Jahrzehnts lediglich in ihrem Verhältnis zur Utopie Gegenstand von akademischer Relevanz, wobei die Entwicklung der utopischen Gattung den Fokus bildete.³ Schwonkes Blick auf die Science Fiction ist dabei nicht derogativ, vielmehr

¹ Martin Schwonke: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie, Stuttgart: F. Enke 1957, S. 2.

² Vgl. Martin Schwonke: Vom Staatsroman zur Science Fiction 1957, S. 146f.

³ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie, Bielefeld: transcript 2012, S. 45f. Vermehrte und ungekürzte Publikationen im Science-Fiction-Segment auf dem deutschen Buchmarkt seit den frühen 1970er Jahren führten auch zu einem wachsenden Interesse an kritischer und akademischer Auseinandersetzung mit der Science Fiction. Das Interesse richtete sich zunächst vorwiegend auf die Science Fiction als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse und erfolgte aus ideologie- und sozialkritischer Perspektive, die die (insbesondere westlich-amerikanische) Science Fiction oft als banale Produkte einer

schreibt er ihr gegenüber der klassischen Utopie das Potential zu, nicht nur die Phänomene in Naturwissenschaft und Technik, sondern auch die Rolle des Menschen selbst vor dem Hintergrund eines neuen Weltverständnisses durch verschiedene Imaginationen von Zukunft kritisch zu reflektieren.⁴

Auch Suvin, der mit seiner *Poetik der Science Fiction* ein Grundlagenwerk der Science-Fiction-Forschung verfasste, auf das später noch einmal Bezug genommen werden soll, verfolgt 1977 einen Ansatz, der in Bezug auf die Definition der Science Fiction nuancierter ausgearbeitet, insgesamt aber Schwonkes Position nicht unähnlich ist, da er ebenfalls von einem Übergang von Utopie zu Science Fiction ausgeht. Zugrunde legt er eine Definition der Utopie als „verbale Konstruktion einer konkreten quasi-menschlichen Gemeinschaft, in der die sozialpolitischen Einrichtungen, Normen und persönlichen Beziehungen nach einem vollkommeneren Prinzip geordnet sind als in der Gemeinschaft des Autors; diese Konstruktion basiert auf der Verfremdung, die sich aus einer alternativen historischen Hypothese ergibt.“⁵ Da eine erkenntnisbezogene Verfremdung für Suvin die Grundlage der Science Fiction bildet, leitet er daraus grundlegende Konsequenzen für das Verhältnis von Utopie und Science Fiction ab:

„Genau genommen ist die Utopie also keine eigene Gattung, sondern nur die *sozialpolitische Untergattung der Science Fiction*. Paradoxerweise sieht man das erst jetzt, im Rückblick, nachdem die SF ihre moderne Entwicklung durchgemacht und die Utopie geschluckt hat. Diese Ausbreitung der SF war ferner in gewissem, nicht immer eindeutigen Sinne, eine Fortsetzung der klassischen utopischen Literatur und der Utopie des 19. Jahrhunderts. So hat also die SF einen größeren Umfang als die Utopie und leitet sich dabei zumindest teilweise von der Utopie ab [...].“⁶

Damit bestimmt Suvin die Utopie retrospektiv in Abhängigkeit von der Science Fiction. Positionen, die wie Suvin von einer Integration der Utopie in die Science Fiction ausgehen oder wie Schwonke die Science Fiction als direkte Nachfolgerin der Utopie bzw. als zeitgenössischen Ausdruck utopischen Denkens definierten, stoßen auch auf Kritik. So plädiert z.B. Saage für eine Trennung von Utopie und Science Fiction und bestreitet eine verbindende, stringente

ideologie-stabilisierenden und indoktrinierenden Massen- und Kulturindustrie degradierte und umgekehrt ausschließlich in der sowjetischen Science Fiction aus den Ostblock-Staaten positives Potential sah. Erst ab den 1980er Jahren unterzieht sich der deutsche wissenschaftliche Science-Fiction-Diskurs einer Neuausrichtung und schließt an die literaturwissenschaftlich ausgerichteten anglo-amerikanische Science-Fiction-Studies an, wodurch sich differenzierte Betrachtungsweisen zu etablieren beginnen und auch formalästhetische Kriterien zunehmend in den Fokus rücken. Eine Orientierung an der anglo-amerikanischen Science-Fiction-Forschung ist im deutschen Diskurs bis heute spürbar. (Vgl. ebd., S. 46-50 sowie Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg: Schüren 2007, S. 11-13 sowie Franz Rottensteiner: Recent Writings on German Science Fiction. In: Science Fiction Studies, Vol. 28, Nr. 2, 2001, S. 284-290.)

⁴ Vgl. Martin Schwonke: Naturwissenschaft und Technik im utopischen Denken der Neuzeit. In: Science Fiction. Theorie und Geschichte, hg. von Eike Barmeyer, München: Fink 1972, S. 57-75.

⁵ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 76. [Orig.: Pour une poétique de la science-fiction. Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire, Montréal: Presses de l'Université du Québec 1977.]

⁶ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 87. Diese These vertritt er auch in dieser Publikation: Darko Suvin: Science Fiction and Utopian Fiction. Degrees of Kinship. In: Ders.: Positions and Presuppositions in Science Fiction, Kent: Kent State University Press 1988, S. 38.

Entwicklungslinie, da beide Genres eine unterschiedliche geschichtliche Genese aufwiesen. Während sich die politische Utopie bis in die Antike zurückverfolgen ließe und ihre realitätsüberschreitende Tendenz stets auf die Suche „nach ganzheitlichen Antworten auf die Krise der feudalen Welt und die sozialen Probleme der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft“⁷ gerichtet sei, sei die Science Fiction vielmehr ein „Ausfluß des Wissenschafts- und Technikoptimismus des 19. Jahrhunderts“⁸. Auch Salewski bestätigt, dass in der literarischen Utopietradition bis ca. 1870 die klassischen utopischen Topoi dominierten und Technik bzw. die technische Utopie als Subgenre noch keine nachweisbare Rolle spielten.⁹ Einige Utopisten wie Mercier und Fourier deuteten in ihren Werken zwar schon eine utopische Relevanz der Technik an, aber „freilich immer nur in der Rolle des sozialen Katalysators [...] [und] [...] im Sinne einer Erhöhung zukünftiger ‚Lebensqualität‘“¹⁰.

Die kartografische Erschließung immer weiterer Erdregionen und das damit einhergehende Verschwinden weißer Flecken auf der Weltkarte setzte die Utopie unter Zugzwang, neue Räume zu erschließen, in denen visionäre Gesellschaftsentwürfe angesiedelt werden konnten: die Zukunft und den Weltraum. Eine extraterrestrische Kulisse erforderte aber bei frühen Utopien noch keine wissenschaftlichen Erklärungen: Ferne Planeten wurden zwar besiedelt, es wurde aber nicht differenziert erläutert, wie ihr Erreichen technisch möglich ist. Vor dem Hintergrund des technischen Fortschritts des 19. Jahrhunderts und daraus resultierender Prozesse einer Wechselwirkung von gesteigerter Bedeutung von Technik für die alltägliche Erfahrungswelt und einer zunehmenden Notwendigkeit verschiedener Formen von Technikreflexion, galt es im späten 19. Jahrhundert nun auch der Frage, wie der Weltraum zu erreichen sei, mehr Aufmerksamkeit zu schenken: „Vernes Große Kanone und Wells Antimaterie sind hier stilbildend geworden: hier haben wir die ‚missing links‘ zwischen den völlig untechnischen utopischen Vorstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts und den auf fortgeschrittener Technik basierenden Entwürfen des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts.“¹¹ Schwonkes Überzeugung, die Utopie sei restlos in der Science Fiction aufgegangen, bzw. die Science Fiction sei lediglich die moderne Ausdrucksform der Utopie, ist folglich zu reduktionistisch. Festzuhalten ist allerdings auch, dass es in der Geschichte von Utopie und Science Fiction durchaus gemeinsame Kapitel gibt und dass die Genese der Science Fiction eng mit Formen der technischen Utopie verbunden ist. Die *Scientific Romance*, am populärsten repräsentiert von Wells

⁷ Richard Saage: Utopie und Science-fiction. Versuch einer Begriffsbestimmung. In: „Unendliche Weiten...“. Star Trek zwischen Unterhaltung und Utopie, hgg. von Kai-Uwe Hellmann und Arne Klein, Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 48.

⁸ Richard Saage: Utopie und Science-fiction 1997, S. 48.

⁹ Vgl. Michael Salewski: Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende. In: Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, hgg. von Michael Salewski und Ilona Stölken-Fitschen, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1994, S. 81.

¹⁰ Michael Salewski: Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende 1994, S. 81.

¹¹ Michael Salewski: Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende 1994, S. 82.

und Verne, repräsentieren Ende des 19. Jahrhunderts eine zentrale Schnittstelle zwischen technischer Utopie und früher Science Fiction.¹² Als konstituierende Prämisse für die Science Fiction wird kulturhistorisch das Aufkommen und die Etablierung eines Weltbilds definiert, das auf einem naturwissenschaftlich-technischen Paradigma der Wirklichkeitserfahrung bzw. -erklärung basiert¹³, werkgeschichtlich gilt Shelleys *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (Orig.: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818) als genrebegründend.¹⁴ Dies geht auf Aldiss zurück, der 1973 auf der Suche nach den Ursprüngen der Science Fiction in seiner Studie *Billion Year Spree*¹⁵ Shelleys Roman als erstes Schlüsselwerk der Science Fiction identifiziert und damit von der seinerzeit gängigen Auffassung, das Genre sei durch Hugo Gernsback¹⁶ als Herausgeber des ersten, ab 1926 erscheinenden amerikanischen Science-Fiction-Magazins *Amazing Stories* begründet worden, abweicht. In seiner Biographie *The Twinkling of an Eye* erinnert er sich daran, sich damals auf der Suche nach dem Ursprung der Science Fiction über Gernsback, Verne und Wells hinaus die Frage gestellt zu haben: „[W]hat was this obsessive Freudian quest for a father figure?“¹⁷ Dass Aldiss hier statt einem Vater des Genres für eine „mother figure“¹⁸ als Pionierin und Begründerin der stereotypisch stark männlich as-

¹² Vgl. zu Wells und seiner Literarisierung des zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurses sowie seiner Rolle für das Genre der *Scientific Romance* Steven McLean: *The Early Fiction of H. G. Wells. Fantasies of Science*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009 sowie Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells. Science, Evolution and Ecology*, London/New York: Routledge 2016, S. 149-191.

¹³ Wells' frühe *Scientific Romances* repräsentieren markieren laut Page die parallele Entwicklung von zeitgenössischem naturwissenschaftlichen Diskurs (insbesondere der Evolutions-Theorie) und seiner literarischen Verarbeitung: „For it is the Wellsian evolutionary world view that becomes the dominant mode of expression for science fiction, and for that matter mainstream literary texts in the modern world that come to terms with the Darwinian thesis and our technological reality.“ (Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 191.)

¹⁴ Shelleys Roman kann auch im Lichte der feministischen Utopie bzw. Dystopie betrachtet werden und ist damit zugleich eine erneute Illustration von historischen Mischformen der utopischen Tradition und der Science Fiction – vgl. hierzu Kapitel 4.2.1.

¹⁵ Nach dem Erscheinen von *Billion Year Spree* 1973 veröffentlichte Aldiss 1984 die Studie in aktualisierter Ausgabe unter dem Titel *Trillion Year Spree*, die auch die durch sein Vorwerk ausgelöste Diskussion um die Rolle von Shelley in der Frage nach den Wurzeln moderner Science Fiction berücksichtigt.

¹⁶ Fitting bezeichnet Gernsback als „significant figure in the understanding of modern science fiction (at least in the United States) insofar as he epitomizes the enthusiasm for the possibilities of science and technology“. (Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction*. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, hg. von Gregory Claeys, Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 2010, S. 137.) Das Magazin zielte auf den Massenmarkt und erreichte eine große Leserschaft, Fitting deklariert die Science Fiction bereits in frühen Ausformungen als „popular form“, so druckte Gernsback nicht zufällig vor allem in den ersten Ausgaben (z.T. gekürzte) Geschichten von Edgar Allan Poe, Jules Verne und H. G. Wells ab und trug auf diese Weise unter Rückgriff auf das Genre der *Scientific Romance* zur Konstitution eines Science-Fiction-Kanons bei (ebd.).

¹⁷ Brian Aldiss: *The Twinkling of an Eye Or My Life as an Englishman*, London: Little, Brown and Company 1998, S. 323.

¹⁸ Brian Aldiss: *The Twinkling of an Eye Or My Life as an Englishman* 1998, S. 323. Vgl. auch Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 72.

soziierten Science Fiction plädiert, erscheint folglich auch im Hinblick auf eine genderspezifische Betrachtung hochinteressant.¹⁹ Aldiss argumentiert: „In thus combining social criticism with new scientific ideas, while conveying a picture of her own day, Mary Shelley anticipates the methods of H. G. Wells when writing his scientific romances [...]“²⁰ Shelley lote als erste auf vielschichtige Weise Themen und philosophische Fragestellungen aus, mit denen sich der Mensch in der modernen Industriegesellschaft und angesichts des wissenschaftlichen Fortschritts konfrontiert sieht²¹ und zeuge von „understanding and intuitions of science as it stood at the beginning of the nineteenth century“²². Ihr Roman sei revolutionär gewesen: „The old is rejected, the new embraced. And life is bestowed by science, not by religion or magic.“²³ Shelleys *Frankenstein* repräsentiere die Essenz der Science Fiction, da sie alle für die Entwicklung des Genres zentralen Diskurse in ihrer Fiktion verbinde und reflektiere. So ist das frühe 19. Jahrhundert nicht nur von der Industriellen Revolution, d.h. durch technologisch-evolutionäre Veränderungen, geprägt, sondern auch intellektuell-diskursiv durch ein evolutionäres Denken bestimmt. Das Zeitalter war folglich beeinflusst von Wandlungsprozessen, die zu einem veränderten sozialen Wahrnehmungsparadigma sowie einem neuen Selbst- und Weltverständnis führten. Laut Aldiss ist es kein Zufall, dass diese zeitliche Periode nicht nur von der industriellen Revolution geprägt ist, sondern auch den Hintergrund für die Entstehung der Evolutionstheorie bildet²⁴, die vierzig Jahre später²⁵ durch Darwins Veröffentlichung *Über die Entstehung der Arten* (Orig.: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859) popularisiert wurde und zahlreiche Debatten

¹⁹ Aldiss' These ist als eine Wiederbelebung der Diskussion über die Ursprünge moderner Science Fiction zu sehen und führte zur einer Neubewertung und Erweiterung des bisherigen Science-Fiction-Kanons, bisher vernachlässigte Autor*innen und Gruppen fanden neue Berücksichtigung, dazu gehörten auch weibliche Vertreter*innen des Genres bzw. seiner frühen Formen. (Vgl. Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 72.)

²⁰ Brian Aldiss: *Billion Year Spree. The True History of Science Fiction*, New York: Doubleday 1973, S. 23.

²¹ Vgl. Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 71.

²² Brian Aldiss: *The Twinkling of an Eye Or My Life as an Englishman* 1998, S. 325.

²³ Brian Aldiss: *The Twinkling of an Eye Or My Life as an Englishman* 1998, S. 323.

²⁴ Vgl. Brian Aldiss: *Billion Year Spree* 1973, S. 12. Die dokumentierte Entstehungsgeschichte von *Frankenstein* dokumentiert außerdem, dass Shelley als Inspiration für den Roman einen Traum nennt, dem ein Gespräch mit ihrem Mann, Byron und Dr. Polidori über Vampire und übernatürliche Phänomene sowie Diskussionen zwischen ihrem Mann und Byron über Darwin und seine Evolutionstheorie vorausgegangen war. (Vgl. ebd., S. 25.)

²⁵ Schon auf seiner Forschungsreise zwischen 1831 und 1836 hatte Darwin Daten für seine Evolutionstheorie gesammelt und seine Erkenntnisse in den Folgejahren durch intensive Forschungen vertieft. Erst 1838 präsentierte er seine Theorie und veröffentlichte seine Forschungen im darauffolgenden Jahr, die zeitliche Verzögerung wird darauf zurückgeführt, dass weite Teile des gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Systems noch nicht für Darwins moderne, naturwissenschaftliche Sichtweise empfänglich waren, sondern an konservativen Erklärungsmodellen festhielten. Zum historischen Kontext der Evolutionstheorie und ihrer kulturellen Bedeutung vgl. Martin Fichman: *Evolutionary Theory and Victorian Culture*, New York: Humanity Books 2002 sowie Jeannette Eileen Jones und Patrick B. Sharp (Hgg.): *Darwin in Atlantic Cultures. Evolutionary Visions of Race, Gender, and Sexuality*, New York/London: Routledge 2010.

zwischen Vertreter*innen der modern-naturwissenschaftlich fundierten Sicht und denen traditionell-kreationistischer Weltbilder auslöste.²⁶ Aldiss zieht folglich eine direkte Verbindung zwischen Shelleys literarischer Imagination, dem intellektuellen Diskurs der Romantik und der Entwicklung evolutionstheoretischer Ideen in den Naturwissenschaften – und damit auch der Science Fiction²⁷, denn sie befasse sich ihrem Wesen nach „with man in relation to his changing surroundings and abilities: what might loosely be called *environmental fiction*“²⁸. Er resümiert: „[T]he basic impulse of science fiction is as much evolutionary as technological.“²⁹

Die Entstehungsgeschichte der Science Fiction ist hybrid, Saages bereits zitierte postulierte strikte Trennung von der Utopie erscheint folglich ebenso problematisch wie Schwonkes vereinfachende Annahme eines linearen Übergangs von der Utopie in die Science Fiction – dies ist ersichtlich an den Überlagerungen, wechselseitigen Beeinflussungen und einer Schnittmenge an gemeinsamen Motivstrukturen in der Gattungsentwicklung der Utopie und der Gattungskonstitution der Science Fiction. Schröder weist in seiner Studie zur *Social Fiction* auf die widersprüchliche Argumentation Saages hin, der die Trennlinie zwischen beiden literarischen Formen entlang der Frage zieht, ob die Extrapolation Technik im Hinblick auf soziale Fragestellungen kritisch reflektiert, was sie zur Utopie macht, oder ob sie als Science Fiction in der Tradition der Technikeuphorie des 19. Jahrhunderts steht. An späterer Stelle in seinen Ausführungen subsumiere er allerdings sowohl Orwells *1984* als auch Le Guins *Planet der Habenichtse* unter die Utopie – zwei Werke, die laut Schröder aufgrund ihrer technischen Extrapolationen auch „nach sehr eng gefaßten Definitionen zur Science Fiction zu zählen sind“³⁰. Eine strikte Abgrenzung nach Saages Kriterien sei somit nicht schlüssig und systematisch auf die Gesamtheit aller Werke anwendbar: „Eine SF-Geschichte wird noch nicht dadurch zur reinen Utopie, daß sie technischen Neuerungen kritisch gegenüber steht.“³¹ So plädiert auch Schröder für das Anerkennen von der Durchdringung beider Formen und der gegenseitigen Integration spezifischer Elemente. So seien „die Utopie in ihrer modernen Ausprägung als Teilbereich der SF anzusehen und darüber hinaus utopische Elemente als wichtige und oft verwendete Stilmittel der SF zu akzeptieren.“³² Saages Band *Utopische Horizonte*, der 2010 erschien, enthält als Einleitung den *Dialog zwischen A. und B. über die historische Dimension*

²⁶ Vgl. Brian Aldiss: *Billion Year Spree* 1973, S. 12ff. Aldiss konstatiert im Vorwort seiner Essay-Sammlung *This World and Nearer Ones*: „ Evolution has sharpened our ideas of time; [...] filling us with fresh understanding of change. Darwin, Wallace, and the many men of vision whose work went towards formulating evolutionary theory [...] altered our way of viewing both the world and ourselves.“ (Ebd.: *This World and Nearer Ones. Essays exploring the familiar*, London: Weidenfeld and Nicolson 1979, S. 11. Vgl. auch Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 71.)

²⁷ Michael R. Page: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells* 2016, S. 71.

²⁸ Brian W. Aldiss: *Billion Year Spree* 1973, S. 11. Hervorhebung im Original.

²⁹ Brian W. Aldiss: *Billion Year Spree* 1973, S. 12.

³⁰ Torben Schröder: *Science-fiction als social fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres*, Münster: LIT Verlag 1998, S. 74.

³¹ Torben Schröder: *Science-fiction als social fiction* 1998, S. 74.

³² Torben Schröder: *Science-fiction als social fiction* 1998, S. 75.

und aktuelle Bedeutung der politischen Utopie. Seinen Ansatz ändert Saage zwar nicht vollständig, über den Dialogteilnehmer B. formuliert er ihn jedoch nuancierter, indem er zwischen der humanistischen und der technischen Utopie unterscheidet, wobei er letztere als der Science Fiction zugehörig betrachtet und zudem von einer Annäherung beider Genres ausgeht:

„Ich denke, in den fortgeschrittenen Varianten beider Genres hat schon im frühen 20. Jahrhundert ein Lernprozess stattgefunden. Die utopischen Autoren haben erkannt, dass man die neuesten Entwicklungen der Technik nicht unbeachtet lassen kann, da diese seit den Anfängen des utopischen Denkens in der Neuzeit eine wichtige Rolle spielen. Umgekehrt sahen die fortgeschrittenen Autoren der Science Fiction ein, dass sie das Niveau billiger Unterhaltungsliteratur nur dann vermeiden können, wenn sie die normativen Fragen des menschlichen Zusammenlebens nicht ignorieren.“³³

Dass Mischformen und Überschneidungen zwischen Utopie und Science Fiction existieren, erscheint folglich unbestritten. Fitting skizziert in *Utopia, dystopia and science fiction* nicht nur den historischen Verlauf dieses Wechselverhältnisses³⁴, sondern sieht ebenfalls die Reflexion von Zukunftshoffnungen und -ängsten, v.a. in Bezug auf wissenschaftlichen und technischen Fortschritt, als zentrale und verbindende Schnittstelle an.³⁵ Das zentrale Element, das sich ausgehend von der Science Fiction in der utopischen Tradition stärker manifestiere, sei ein Bewusstsein für das soziale Veränderungspotential von Technologien, „an awareness of the effects and importance of science and technology [...], [...] the role of technology as a tool for social transformation“³⁶. Was die Bewertung der Effekte von Technik und Technologie betrifft, so dominierten die Science-Fiction-Magazine der 1920er und -30er Jahre noch optimistische Zukunftserwartungen und eine Vorstellung von Technik, die die Welt verbesserte; nach dem Zweiten Weltkrieg, als u.a. durch den Einsatz der Atombombe zunehmend vom dystopischen Zeitalter gesprochen wurde, wirkte sich der Tonartwechsel des utopischen Genres auch auf die Science Fiction aus³⁷, die immer mehr dystopische Science Fiction und kaum noch eindeutig als utopische Science Fiction zu klassifizierende Werke hervorbrachte – diese Entwicklung wurde besonders deutlich in den 1960er Jahren sichtbar, als die Science Fiction einen enormen Popularisierungsschub erfuhr.³⁸ Hier ist jedoch an eine wichtige Erkenntnis aus den vorangegangenen Untersuchungen zu Utopie und Dystopie zu erinnern: Während bereits in

³³ Richard Saage: Einleitung. Dialog zwischen A. und B. über die historische Dimension und aktuelle Bedeutung der politischen Utopie. In: Ders.: *Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch*, Münster: LIT Verlag 2010, S. 8f.

³⁴ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 135-153.

³⁵ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 138.

³⁶ Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 139.

³⁷ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 141.

³⁸ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 140. Fitting weist jedoch darauf hin, dass es insbesondere in den 1950er Jahre trotz einer zunehmenden Desillusionierung der Technikeuphorie und einer Hinwendung zu dystopischer Science Fiction dennoch auch ihre optimistische Traditionslinie fortgeschrieben wurde. Zum einen wendeten sich einige Autor*innen nicht-technologischen Lösungen und Alternativen für ihre Zukunftsbilder zu, andere griffen kollektive Ängste vor fatalen Konsequenzen von Technologien zwar auf, kehrten sie jedoch in einen Ausblick auf eine veränderte, aber nicht verlorene Zukunft um. (Vgl. ebd., S. 141.)

frühen Utopien der ideale Gesellschaftsentwurf häufig (insbesondere aus der Perspektive retrospektiver Betrachtung) sein Kippen in ein negatives Gegenbild implizierte, kennzeichnen sich moderne und vor allem postmoderne Formen von Utopie, Dystopie und Anti-Utopie (darunter z.B. insbesondere die feministische Utopie) sogar wesensbestimmend durch zunehmende Ambivalenzen, Selbstreflexivität und Hybridität sowie die Eigenschaft, dass sie nicht mehr als rein positiver oder negativer Entwurf gelesen werden können. Diese Tendenz zu Ambivalenz und Hybridität gilt auch für die Science Fiction und für die in diesem Kapitel noch zu begründende Definition der Technikutopie.

Trotz der Ängste, die in ihren fiktionalen Szenarien aufgearbeitet werden, und der starken Präsenz der dystopischen Form, artikuliert Fitting seine Überzeugung: „[...] US science fiction is fundamentally optimistic.“³⁹ Dies könne an der Verknüpfung von utopischen Momenten mit der nationalen US-amerikanischen Identität sichtbar gemacht werden, die sich als Leitsymbol der freien, demokratischen Welt konstituiert⁴⁰ – dies produzierte eine aktualisierte Version des *American Dream* des 21. Jahrhunderts und ein patriotisches Selbstverständnis, das bis heute in unterschiedlichen Ausprägungen in US-amerikanischer Science Fiction und anderen Genres wie z.B. dem Action- oder Spionage-Thriller bedient (oder aber in kritischeren Produktionen dekonstruiert) wird.⁴¹ Während der nationale Mythos, der das Narrativ US-amerikanischer Populärkultur bildet, bis heute noch stark das weiße, heterosexuelle, bürgerliche und männliche Heldentum propagiert – was nicht auf die USA begrenzt ist, sondern sich in ähnlichen normativen Setzungen generell in populärkulturellen Produkten und kulturellen Vorstellungen findet – war insbesondere der in der Science Fiction der 1950er und frühen -60er Jahre eingeschriebene neue *American Dream* auf sexistischer und rassistischer Marginalisierung begründet. Im Laufe der 1960er und -70er Jahre erfolgten vor dem Hintergrund der Frauen-, Ökologie- und Anti-Kriegs-Bewegung neue, kritische Impulse für das Genre: Wie bereits erläutert, kam es vor allem durch den auflebenden Feminismus der zweiten Welle der Frauenbewegung zu einer Wiederbelebung der Utopie bzw. zur Etablierung dessen, was Moylan als kritische Utopie bezeichnet.⁴² Die feministische Utopie ist nicht nur der zentrale Faktor für die Ausprägung der ambivalenten, selbstreflexiven, hybriden, heterogenen und transgressiven Utopie, die ihre Grenze zur Dystopie zunehmend auflöst, sondern markiert auch Annäherung von Utopie und Science Fiction, die sich bis zur kongruenten Überlagerung beider Formen erstreckt – dies belegen die Werke zahlreicher Autor*innen dieser Jahrzehnte, die sowohl als Utopie bzw. Dys-

³⁹ Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 142.

⁴⁰ Vgl. Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 142.

⁴¹ Das US-amerikanische Selbstverständnis und seine filmische Repräsentation korrelieren außerdem mit traumatischen Schlüsselereignissen wie dem Attentat des 11. Septembers 2001. Vgl. hierzu Guy Westwell: *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*, London/New York: Wallflower Press 2014.

⁴² Zu Moylan und dem Begriff der *critical utopia* vgl. Kapitel 4.2.4.

topie als auch als Science Fiction rezipiert und in der Forschung diskutiert werden. Zur feministischen Utopie und Dystopie bzw. Science Fiction sei auf die Darstellungen des vorangegangenen Kapitels verwiesen. Im Gegensatz zu einer konsequenten Abgrenzung, um die sich beispielsweise Holland-Cunz in ihrer Studie über die utopischen Entwürfe der neuen Frauenbewegung bemüht hat⁴³, geht Fitting auch in Bezug auf die feministische Genreentwicklung von Überschneidungen zwischen Utopie und Science Fiction aus und fasst die in den 1970er Jahren erschienen Werke unter der Bezeichnung „utopian science-fiction novels“⁴⁴. Die Romane wiesen spezifische „science fiction characteristics“⁴⁵ auf, wie Fitting konstatiert: „[T]he familiar science fiction motifs and devices contributed to the making of the utopia [...]“⁴⁶. Ihr Erneuerungspotential bezogen auf den utopischen Diskurs liege laut Fitting aber weniger in ihren Science-Fiction-Anleihen, sondern in erster Linie in ihrer „critical examination of the utopian ideal itself“⁴⁷, womit er an Moylans Konzept der kritischen Utopie der 1970er Jahre anschließt. Obwohl Fitting aber von einer wechselseitigen historischen Beeinflussung der Genres von Utopie und Science Fiction und insbesondere für die kritisch-utopische Science Fiction der 1970er Jahre auch von Mischformen ausgeht, lehnt er die These der langfristigen Konstitution eines gemeinsamen Genres, in dem Utopie und Science Fiction untrennbar ineinander aufgehen, ab: „[T]here is not a necessary connection between utopia and science fiction, and in recent years the two have drifted apart.“⁴⁸ Als Grund nennt Fitting zunächst einen erneuten generellen Rückgang der klassischen Utopie in den westlichen Kulturen seit Mitte der 1980er Jahre, während die Science Fiction seit dieser Zeit eine populäre Blütezeit erlebe – diese gegenläufige Entwicklung hält Fitting für ein wichtiges Kriterium in der Bestimmung des Verhältnisses beider Genres zueinander, „for it points to the fundamental difference between science fiction and utopia and should help lay to rest the notion that somehow the two have merged. [...] [I]f the utopia presents an alternative to the present, science fiction is a neutral form, able to express positions in opposition to or in defence of the status quo; and with its widespread success the imagined futures of contemporary science fiction rarely imply or assert a critique of the present.“⁴⁹ Fittings letzte Aussage ist nicht unproblematisch, steht sie doch in gewissem Widerspruch zu seinen eigenen vorangegangenen Ausführungen, in denen er selbst skizziert, dass Utopie und Science Fiction bereits lange vor

⁴³ Vgl. Barbara Holland-Cunz: Utopien der neuen Frauenbewegung. Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis, Meitingen: Corian-Ver. Wimmer 1988, S. 189 sowie Kapitel 4.2.3.

⁴⁴ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 144. Beispielhaft bezieht er sich u.a. auf Romane von Samuel Delany, Ursula K. Le Guin und Joanna Russ.

⁴⁵ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 147.

⁴⁶ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 147.

⁴⁷ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 147.

⁴⁸ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 148. Auch in den 1970er Jahren habe es kritische Utopien gegeben, die außerhalb der Form des Science-Fiction-Narrativs erzählt seien. Fitting nennt z.B. Callenbachs *Ökotopia. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999* (1978, engl. Orig.: *Ecotopia*, 1975) als insgesamt realistischeren Gegenentwurf. (Vgl. ebd., S. 148.)

⁴⁹ Peter Fitting: Utopia, dystopia and science fiction 2010, S. 150.

den kritischen Science-Fiction-Utopien der 1970er Jahre diverse Konvergenzen ausbilden, die sich in der allzu simplifizierenden Vorstellung eines neuen Genres, in dem Utopie und Science Fiction ununterscheidbar verschmelzen, eben nicht erschöpft. Fittings abschließend zitierte Bemerkung, die Utopie impliziere im Gegensatz zur Science Fiction durch ihren Anspruch, eine bessere (oder im Falle der Dystopie eine schlechtere) Variante der Gegenwart zu imaginieren, per se eine kritische Dimension, ist zwar grundsätzlich korrekt, allerdings erscheint der von ihm daraus gezogene Umkehrschluss, die Science Fiction übe demzufolge nur selten Gegenwartskritik aus, extrem verkürzt und allzu pauschalisierend – auf die starke Dominanz dystopischer Formen, die abgesehen von der kurzen Hochphase feministischer und kritischer Science-Fiction-Utopien der 1970er Jahre die Science Fiction auch gegenwärtig bestimmen, geht Fitting z.B. nicht mehr explizit ein. Geht es um die Beurteilung des kritischen Potentials der Science Fiction, kann die Lösung jedoch auch nicht in einer Klassifizierung bestehen, die in eine ‚hohe‘ Science Fiction mit künstlerischem Anspruch und kritischer Vielschichtigkeit einerseits und eine ‚niedere‘ Science Fiction in Form banaler und eindimensionaler Mainstream-Produkte andererseits hierarchisiert. Eine solche normative Wertung lässt die Komplexität von Populärkultur unberücksichtigt, deren Kritikpotential vor allem, so eine grundlegende These der vorliegenden Arbeit, in ihrem ambivalenten Charakter besteht, durch den Räume der Reflexion eröffnet werden, wie bereits theoretisch erläutert wurde und im Folgenden noch an Beispielen zu demonstrieren sein wird.

Aktuelle Beiträge zu dieser Forschungsfrage gehen mehrheitlich von der Annahme eines kritischen oder reflexiven Potentials als bestimmendes Kriterium der Science Fiction aus, das durchaus auch in ihren populärkulturellen Werken aktiviert wird. Exemplarisch sei hier auf die Arbeit von Decker verwiesen, der in Bezug auf die kulturelle Relevanz von Blockbuster-Produktionen bemerkt: „[I]f such films actually did contain a cogent and rhetorically powerful critique of society, some blockbusters could be a powerful conduit for delivering popularized versions of serious cultural critique to a broad audience. Because of their speculative nature, science fiction blockbusters would be particularly well suited to this task.“⁵⁰ Auf dieser Prämisse formuliert Decker seine These einer kulturkritischen Science Fiction und interpretiert populäre Science-Fiction-Filme von George Lucas, Ridley Scott und James Cameron als sozialkritischen Kommentar auf die zeitgenössische Industriegesellschaft.⁵¹ Oppositionelle Bedeutungsstrukturen schreiben sich dabei auf unterschiedliche Weise und mit variierenden Graden der Sichtbarkeit in die Filme ein und können so wiederum popularisiert werden.⁵² Um diese

⁵⁰ Mark T. Decker: *Industrial Society and the Science Fiction Blockbuster. Social Critique in Films of Lucas, Scott and Cameron*, Jefferson: McFarland & Company 2016, S. 2.

⁵¹ Dabei greift er auf Vorarbeiten des marxistisch-kapitalismuskritischen Theoretikers Herbert Marcuse zurück.

⁵² Vgl. Mark T. Decker: *Industrial Society and the Science Fiction Blockbuster* 2016, S. 9.

vielschichtigen und oft verborgenen Strukturen intertextueller und interdiskursiver Wirkungsweisen zu erklären, bezieht sich Decker auf de Certeaus Konzept des Erzählens von Geschichten als kulturelle Handlungspraxis, die auf einem stets neu ausbalancierten Verhältnis von Wiederholung und Varianz basiert. De Certeau konstatiert: „Bei der Erzählung einer wohl-bekanntes und somit klassifizierbaren Geschichte kann ein ‚beiläufiges‘ Detail die ganze Tragweite der Geschichte verändern. Diese Geschichte ‚wiederzuerzählen‘ bedeutet, mit diesem *zusätzlichen* Element, das in der glücklichen Stereotypie des Gemeinplatzes verborgen ist, zu spielen. Eine ‚Kleinigkeit‘, die in den Rahmen, der als Erzählgrundlage dient, eingefügt wird, erzeugt an diesem Ort andere Effekte.“⁵³ Erzählungen verfügen folglich über eine „Interventionskraft“⁵⁴, einerseits durch die Wiederholung des Vertrauten Welterfahrung zu kontextualisieren und zu strukturieren, andererseits bestehende Strukturen und Ideologie durch Abweichungen in den Narrativen zu verändern.⁵⁵ Decker überträgt dieses Konzept auf populäre Science Fiction: „With de Certeau’s contentions in mind, we can see how a clever storyteller can take recognizable science fiction plot, genre, and stock characters and make something new yet entirely familiar by inserting the extra element of social critique.“⁵⁶ Der Effekt generiert sich aus der Hybridität von genretypischen und neuen Elementen:

„Given de Certeau’s assertions about the way storytellers create new narratives, it is now possible to conceive of some blockbuster science fiction films having sort of shared thematic DNA that allows them to make cogent commentary on contemporary society while at the same time employing the already-popular narratives that give them a chance of making money at the box office.“⁵⁷

Decker liefert er einen Ansatz, die Polaritäten von Vertrautem und Neuem, Affirmation und Subversion sowie Mainstream und Kulturkritik in Bezug auf die Science Fiction nicht als einander ausschließende Gegensätze, sondern als komplexe Wechselwirkungen zu begreifen. Damit attestiert er ihr eben jenes kritische Potential, das Fitting der Utopie zuschreibt und der Science Fiction weitgehend abspricht. Wissenschaftliche Studien definieren das Verhältnis von Utopie und Science Fiction bis heute unterschiedlich und häufig in Abhängigkeit ihres jeweiligen Untersuchungsschwerpunkts. Schröder analysiert z.B. Science Fiction auf ihr Potential, gesellschaftliche Fragestellungen zu reflektieren, als *Social Fiction* trage sie so zu einem gesamtgesellschaftlichen Technikdiskurs bei.⁵⁸ „[D]er reinste Vertreter der Social Fiction“⁵⁹ sei dabei die Utopie, die erstrebenswerte oder beängstigende Entwürfe von Welt und Gesellschaft literarisch oder filmisch ausmalt. Davon ausgehend definiert er die unterhaltende Utopie als

⁵³ Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übers. von Ronald Vouillé, Berlin: Merve 1988, S. 174. [Orig.: *L’invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris: Gallimard 1980.] Hervorhebungen im Original.

⁵⁴ Michel de Certeau: Kunst des Handelns 1988, S. 170.

⁵⁵ Vgl. Michel de Certeau: Kunst des Handelns 1988, S. 171ff.

⁵⁶ Mark T. Decker: *Industrial Society and the Science Fiction Blockbuster* 2016, S. 27.

⁵⁷ Mark T. Decker: *Industrial Society and the Science Fiction Blockbuster* 2016, S. 28.

⁵⁸ Vgl. Torben Schröder: *Science-fiction als social fiction* 1998, S. 73.

⁵⁹ Torben Schröder: *Science-fiction als social fiction* 1998, S. 73.

Sub-Genre und Stilmittel“ der Science Fiction und steht so in dieser Hinsicht in der Tradition von Suvin, auch wenn er dessen Definition in anderen Aspekten kritisiert.⁶⁰ Wie Utopie und Science Fiction sich im Verhältnis zueinander entwickelt haben, hält Schröder für seine Untersuchung für vernachlässigbar, relevant sei aber „daß sich die Utopie der gleichen spekulativen Mechanismen bedient, [sic!] wie die SF als Genre, nämlich der Verfremdung der Nullwelt durch ein Novum“⁶¹ und als *Social Fiction* „Wunsch- oder Warnbilder in die vom Novum verfremdete Welt [...] einbezieh[t]“⁶². Schröder resümiert, moderne Utopien seien „definitiv und konzeptionell nicht von der Social Fiction zu unterscheiden. Auch wenn sich vielleicht ein stilistischer Unterschied zwischen Utopie und populärer SF konstruieren ließe, erscheint dies in Bezug auf das gesellschaftliche Potential irreführend und unzulässig.“⁶³ Parallelen zwischen diesem Ansatz und der vorliegenden Arbeit bestehen vor allem in der Fokussierung auf Science Fiction unter besonderer Berücksichtigung ihres reflexiven und spekulativen Potentials, das sie mit der Utopie verbindet. Auch wenn es sich bei Schröders Ausführungen aber um eine Arbeitsdefinition handelt und ihr aus diesem Grund eine gewisse Kompaktheit zugestanden wird, erscheint die Definition der Utopie als ‚Sub-Genre und Stilmittel der Science Fiction‘ doch zu stark verkürzt und terminologisch nicht ganz präzise – so scheint die Klassifizierung auf der Unterscheidung von intentionaler und fiktionaler Utopie zu basieren, über ein kurzes Kapitel zur utopischen Methode hinausgehend werden aber keine theoretischen Grundlagen und Traditionslinien aufbereitet. Gerade wenn es um Fragen des gesellschaftlichen Potentials geht, erscheint diese Auseinandersetzung allerdings zumindest in einer komprimierten Fassung notwendig, um überhaupt eine fundierte Arbeitshypothese liefern und die eigene Positionsbestimmung kontextualisieren zu können.

Dass eine präzise Bestimmung des diskursiven Kontexts auch in kompakter Form gelingen kann, zeigt Spiegels Monographie *Die Konstitution des Wunderbaren*, bei der es sich eigentlich um eine Poetik des Science-Fiction-Films handelt, auch in Bezug auf die Begriffsbestimmung der Science Fiction und ihre Abgrenzung zu anderen narrativen Formen. Im Unterschied zur literarischen Utopie (unter der Spiegel in einem engen Fokus die klassischen utopischen Staatsromane versteht), die über eine „klare Traditionslinie“⁶⁴ und ein ausgeprägtes, bis auf ihre frühen Formen zurückreichendes Gattungsbewusstsein verfüge, weise die Science Fiction weder eine entsprechend stringente Gattungstradition auf noch stehe sie in einem direkten oder indirekten Abstammungsverhältnis zur Utopie, so Spiegel.⁶⁵ Während die Wurzeln der

⁶⁰ Torben Schröder: Science-fiction als social fiction 1998, S. 73, vgl. auch S. 9.

⁶¹ Torben Schröder: Science-fiction als social fiction 1998, S. 76.

⁶² Torben Schröder: Science-fiction als social fiction 1998, S. 73.

⁶³ Torben Schröder: Science-fiction als social fiction 1998, S. 76.

⁶⁴ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 65.

⁶⁵ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 65.

Utopie im philosophischen Diskurs liegen, stehe bei der Science Fiction außerdem charakteristischerweise ihre Unterhaltungsfunktion im Vordergrund: Utopien vermitteln in erster Linie statische Gesellschaftsentwürfe, die Handlung sei dabei meist wenig dynamisch, die Figuren seien oft stereotyp. Demgegenüber bilde der Weltentwurf in der Science Fiction oft lediglich die für die im Fokus stehende Handlung notwendige Hintergrundfolie.⁶⁶ Als zentrales Unterscheidungsmerkmal nennt Spiegel, dass vor allem neuere Utopien zwar häufig technischen Fortschritt thematisieren, im Gegensatz zur Science Fiction müsse die Utopie jedoch als Definitionskriterium kein Novum aufweisen.⁶⁷ Bei der Dystopie sei allerdings eine bestimmte „Entwicklungslinie dieser Tradition ganz mit der Science Fiction verschmolzen“⁶⁸, so gebe es viele „[d]ystopische Filme oder Filme mit dystopischen Elementen“⁶⁹ – insbesondere „der Kampf einiger Rebellen gegen eine tyrannische Diktatur der Zukunft [gehört] zu den beliebtesten Topoi der SF“⁷⁰.

5.1.2 Novum, kognitive Verfremdung und (pseudo-)wissenschaftlicher Modus

Im vorangegangenen Kapitel wurde das Verhältnis von Utopie und Science Fiction beleuchtet. Nachdem in diesem Kontext bereits auf bestimmende Merkmale der Science Fiction Bezug genommen wurde, sollen diese zentralen Aspekte und Charakteristika der Science Fiction nun ausführlicher betrachtet werden, bevor im Anschluss ein Überblick über den Science-Fiction-Film gegeben wird.

Auf Suvins Deklaration der Utopie als Subgenre der Science Fiction wurde bereits eingegangen. Seine im französischen Original 1977 publizierte *Poetik der Science Fiction*, gilt als Grundlagenwerk der Science-Fiction-Forschung – Beiträge zum Forschungsdiskurs beziehen sich bis heute auf Suvins Thesen, dabei werden sie sowohl als etablierter Bestandteil einer Grundlagenforschung anerkannt, sind aber zugleich auch Gegenstand kritischer Auseinandersetzung. Suvin betrachtet aus literaturhistorischer Sicht die Entwicklung der Science Fiction (zu der aus seiner Sicht auch die utopische Tradition gehört, weshalb seine Untersuchung

⁶⁶ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 65f.

⁶⁷ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 66f.

⁶⁸ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 69.

⁶⁹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 69.

⁷⁰ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 69. Spiegel nennt außerdem die *Post-Doomsday*-Filme, deren Schauplatz die Welt nach der Zerstörung durch eine globale Katastrophe ist. Zu beachten ist, dass viele Dystopien oder *Post-Doomsday*-Filme kein Novum im engeren Sinne aufweisen, viele Werke dieser Gruppe kennzeichnen sich sogar eher durch immense technische Rückschritte aus als durch progressive Extrapolation – typisch ist dies z.B. in postapokalyptischen Szenarien. Laut Spiegel ließe sich allerdings die Position vertreten, „dass in einem solchen Film die nicht näher spezifizierte Katastrophe das Novum ist, denn sie ist ohne Zweifel ein noch nicht eingetretenes, mittels technischer Mittel herbeigeführtes Ereignis, das die Welt entscheidend verändert.“ (Ebd., S. 68.) So zeigt sich abermals, dass keine klaren Trennlinien zwischen den Formen gezogen werden können, sondern dass das Feld durch Abstufungen und Hybridität bestimmt ist.

bereits im 16. Jahrhundert mit Morus' *Utopia* beginnt) und erlangt insofern kanonische wissenschaftliche Relevanz, als er die erste literaturtheoretische Definition der Science Fiction formuliert. Bei der Literatur differenziert Suvin grundsätzlich zwischen naturalistischen und verfremdeten Gattungen. Zur verfremdeten Literatur gehören für ihn neben der Science Fiction auch der Mythos, das Märchen und die Phantastik. Darüber hinaus differenziert er zwischen erkenntnisbezogenen und nicht-erkenntnisbezogenen literarischen Formen. Hier unterscheiden sich nach Suvin Mythos, Märchen und Phantastik von der Science Fiction: Der Mythos sei „der erkenntnisbezogenen Verfahrensweise diametral entgegengesetzt, da er menschliche Beziehungen als fest und auf übernatürliche Weise bestimmt ansieht“⁷¹ und sich auf überzeitliche, statische Strukturen und Motive bezieht, um diese zu verabsolutieren und Gegenwärtiges zu erklären. Die Science Fiction hingegen fokussiere „die veränderlichen und zukunfts-trächtigen Elemente aus der empirischen Umwelt“⁷² und trete vor allem in Zeiten historischer Umbrüche in Erscheinung. Im Gegensatz zum Mythos gehe es der Science Fiction nicht um das Wesen der Phänomene, sondern darum sie zu problematisieren und in ihren Zusammenhängen und möglichen Folgen zu erforschen.⁷³ Daraus leitet Suvin folgende Definition ab: „Die SF ist folglich ein literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das Vorhandensein und das Aufeinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind, und deren formaler Hauptkunstgriff ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert.“⁷⁴ Das Märchen unterscheide sich von der Science Fiction vor allem darin, dass die fiktionale Märchenwelt sich außerhalb von und unabhängig bzw. gleichgültig gegenüber der empirischen Welt positioniere, während die Phantastik ein Erkenntnisinteresse bezogen auf die empirische Welt und ihre Gesetze explizit unterwandere.⁷⁵ Folgt man Suvins Argumentation, so unterscheidet sich die Science Fiction durch ihre Verfremdungsmechanismen zwar von der naturalistischen Literatur, weist aber durch ihren Erkenntnisanspruch eine gemeinsame Schnittmenge mit ihr auf. Mit Mythos, Märchen und Phantastik habe sie zwar die Verfremdung gemein, unterscheide sich aber durch ihr auf die empirische Welt gerichtetes Erkenntnisinteresse. Basierend auf diesen Überlegungen definiert er die Science Fiction als Gattung, die durch kognitive und erkenntnisbezogene Verfremdung bestimmt ist und dabei sowohl eine Kontinuität mit der empirischen Welt aufweist als auch von einer zeitlichen Dynamik und Veränderbarkeit der Geschichte ausgeht.⁷⁶ Suvin bringt das Novum hier noch nicht

⁷¹ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 26f.

⁷² Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 27.

⁷³ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 27.

⁷⁴ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 27. Hervorhebung im Original.

⁷⁵ Vgl. Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 27f.

⁷⁶ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 52. So ergänzt Spiegel mit Blick auf den marxistischen Hintergrund Suvins: „Gerade weil die SF eine Verbindung zwischen empirischer Realität und fiktionaler Welt suggeriert, wirkt bei ihr [laut Suvin und im Gegensatz zu Märchen und Phantastik, Anm. d. Verf.] die Verfremdung erkenntnisfördernd.“ (Ebd., S. 53.) Umgekehrt ist auch Suvins rigorose Abwertung von Fantasy als erkenntnisfeindlich und eskapistisch auf seine marxistische Vorprägung zurückzuführen.

ins Spiel, bei dem zunächst gesetzten Schwerpunkt seiner Definition ist Wissenschaftlichkeit folglich noch kein notwendiges Kriterium für Science Fiction.⁷⁷ Bereits im Vorwort stellt Suvin seinen nachfolgenden Ausführungen voran, dass die Literaturwissenschaft zwar über die Grenzen der kanonischen Höhenkammliteratur hinausgehen und die Science Fiction als „interessanteste und erkenntnismäßig ergiebigste“⁷⁸ Paraliteratur anerkennen solle, dass dies aber nicht bedeute, dass „der durchschnittliche SF-Text ‚gut‘ ist, d.h. von ästhetischer Bedeutung. Im Gegenteil, 90 oder sogar 98% der SF-Produktion sind Eintagsfliegen“⁷⁹ – diese seien höchstens von soziologischer Bedeutung, von ästhetischem Wert seien nur zwei bis acht Prozent der Science Fiction. Suvin vertritt eine normative Science-Fiction-Definition und formuliert konkrete Axiome für die Theorie und Praxis einer literaturwissenschaftlichen Science-Fiction-Kritik. So besage das erste Axiom, „daß die Gattung von den Höhen herab bewertet werden muß und bewertet werden kann, unter Anwendung der Maßstäbe, die sich aus den Meisterwerken gewinnen lassen.“⁸⁰ Suvin formuliert folglich normative Vorgaben, denen die meisten als Science Fiction deklarierten Werke (zumindest seiner Auffassung nach) gar nicht entsprechen. Insbesondere diese normative Gattungsdefinition, die an der Realität eben dieser Gattung vorbeigeht und große Teile der publizierten Werke ignoriert oder abwertet, bildet den hauptsächlichlichen Angriffspunkt kritischer Auseinandersetzung mit Suvins Ansatz.⁸¹ Will Suvin einerseits die Science Fiction als ernstzunehmenden Forschungsgegenstand legitimieren und

⁷⁷ Spiegel nennt diesen Aspekt und weist darauf hin, dass Suvin generell einen sehr weit gefassten Wissenschaftsbegriff zugrundelegt, der sich von dem stark auf die ‚harten‘ Naturwissenschaften ausgerichteten englischen Begriff ‚science‘ unterscheidet. (Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 52.) Suvins Begriff der Erkenntnis (*cognition*) ist dabei vor seinem marxistischen Hintergrund zu verstehen und bezieht sich folglich nicht primär auf den (natur-)wissenschaftlichen Gehalt der Science Fiction, sondern auf ihr erkenntnisförderndes und ideologiekritisches Potential nach einem politisch-marxistischen Verständnis – so definiert z.B. Luckhurst Suvins Ansatz als „political critique, at least of demythologizing, secular, and scientized Marxist kind“. (Roger Luckhurst: Pseudoscience. In: The Routledge Companion to Science Fiction, hgg. von Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts und Sherryl Vint, London/New York: Routledge 2011, S. 403.)

⁷⁸ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 11.

⁷⁹ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 11.

⁸⁰ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 61. Mit dem zweiten Axiom fordert Suvin, „von der SF einen Erkenntnisstand zu verlangen, der den des Durchschnittslesers übersteigt [...]. Als Minimum muß man von der SF verlangen, daß sie weiser ist als die Welt, an die sie sich wendet.“ (Ebd.) In einer Publikation aus demselben Jahr bekräftigt Suvin seine Forderung. Vgl. Charles Elkins und Darko Suvin: Preliminary Reflections on Teaching Science Fiction Critically. In: Science Fiction Studies, Vol. 6, Nr. 3, 1979, S. 266f.

⁸¹ So verweist z.B. Parrinder auf Suvins Forderung, die ‚gute‘ Science Fiction müsse im Modus der Verfremdung in einer sozialkritischen Weise Erkenntnis über die empirische Welt generieren. Suvins normativer Ansatz der erkenntnisorientierten Verfremdung als notwendiges Kriterium erfordere einen Prozess analoger Interpretation, in dem die fiktionale Welt und ihre Elemente in ihrer Ganzheit auf die empirische Welt bezogen werden müssten und dieses Potential auch geboten sein müsste. Dies hält Parrinder für problematisch, da Suvin von dem Erkenntnispotential eines Textes auch unmittelbar seinen ästhetischen Wert ableitet. (Vgl. Patrick Parrinder: Revisiting Suvin’s Poetics of Science Fiction. In: Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia, hg. von ders., Durham: Duke University Press 2001, S. 47.) Roberts kritisiert Suvins Ansatz als tautologisch: „Indeed, it seems from reading Suvin that, for him, ‚cognitive‘ is almost a synonym for ‚scientific‘; that his phrase ‚cognitive estrangement‘ is just another way of restating the phrase that is to be defined, ‚science fiction‘.“ (Adam Roberts: Science Fiction, London/New York: Routledge 2000, S. 8; vgl. auch Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 53.)

so Kritik am elitären, kanonischen Kunstverständnis der traditionellen Literaturwissenschaft üben, reproduziert er doch andererseits genau ihre Dichotomie von der Aufwertung einiger Werke auf der Basis der Abwertung vieler, indem er selbst eine Einteilung in ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Science Fiction vornimmt und normative, verbindliche Ansprüche formuliert, der die meisten Werke selbst seiner eigenen Auffassung nach nicht genügen. Seine Konzepte von ‚Erkenntnis‘ und ‚Verfremdung‘ sind nur vage bestimmt, die strikte Trennung unterschiedlicher literarischer Strömungen und die radikale Abwertung der Phantastik und der Fantasy, denen er in verabsolutierender Manier jegliches erkenntnisfördernde Potential abspricht, erscheinen extrem und pauschalisierend⁸², wie verschiedene Theoretiker*innen kritisieren und er einige Jahre später auch selbst eingesteht.⁸³ Im Gegensatz zu Suvin, der Science Fiction als Verfremdung fasst, aber ihren realistisch-erkenntnisorientierten Gehalt betont, der sie vom Wunderbaren und Fantastischen unterscheidet, klassifiziert Todorov in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* die Science Fiction als Form des unvermischt Wunderbaren⁸⁴ und definiert sie im Kontext des ‚instrumentalen Wunderbaren‘, das auf vor dem Hintergrund der empirischen Realität (noch) nicht möglichen Artefakten basiert, sowie des ‚naturwissenschaftlichen Wunderbaren‘⁸⁵, das „das Übernatürliche auf rationale Weise erklärt, aber anhand von

⁸² Geht man davon aus, dass jeder Form fiktionaler Literatur ästhetische Autonomie zukommt, gilt dies auch für realistische oder sogar naturalistische literarische Formen, da die Fiktion der empirischen Realität nicht entspricht, auch wenn sie sie imitiert oder Bezüge motiviert. Umgekehrt ist Literatur in der Lage, die empirische Realität zu reflektieren und steht somit in Verbindung zu ihr, dieses Potential kann auch einer vermeintlich unrealistischen Form wie der Phantastik oder der Fantasy nicht grundsätzlich abgesprochen werden, nur weil sie an sich ‚unrealistisch‘ sind.

⁸³ Suvin relativiert in seinen späteren Publikationen nicht nur die strenge Unterscheidung von erkenntnisfördernder Literatur und literarischen Formen gänzlich ohne Erkenntnispotential, sondern revidiert auch sein vernichtendes Urteil über die Fantasy-Literatur. (Vgl. Darko Suvin: Considering the Sense of ‚Fantasy‘ or ‚Fantastic Fiction‘. An Effusion. In: *Extrapolation*, Vol. 41, Nr. 3, 2000, S. 211. Zitiert nach Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 54.)

⁸⁴ Todorov differenziert das Wunderbare, das Unheimliche und das Phantastische. Ein unerklärliches Ereignis, das mit der Realität der fiktionalen Welt nicht vereinbar ist, ist dann phantastisch, wenn sein Status bis zum Ende ungeklärt bleibt. Im Unterschied zur Unsicherheit als zentrales Merkmal der Phantastik kann der Status des Ereignisses auch auf verschiedene Weise aufgeklärt werden: Das Phantastisch-Unheimliche löst die Unsicherheit mit einer plausiblen Erklärung auf, die das zunächst Rätselhafte rational mit der erzählten Realität in Einklang bringt, beim Phantastisch-Wunderbaren hingegen erfolgt zwar eine Erklärung, die das Ereignis aber als übersinnlich deklariert. Daraus ergeben sich nach Todorov fünf Gattungsausprägungen: 1. die reine Phantastik (die Unsicherheit wird konsequent bis zum Schluss aufrecht erhalten), 2. das Phantastisch-Wunderbare (das Ereignis wird als übernatürlich aufgeklärt), 3. das Phantastisch-Unheimliche (das zunächst Unerklärliche löst sich durch eine rationale Erklärung auf), 4. das unvermischt Wunderbare (da die fiktionale Welt von Anfang an als wunderbar und damit übernatürlich markiert ist, wirkt ein übernatürliches Ereignis gar nicht verunsichernd) und 5. das unvermischt Unheimliche (es bestehen nie Zweifel daran, dass es eine rationale Erklärung für das rätselhafte Ereignis geben muss, hier liegt somit ebenfalls eine Realitätskonformität innerhalb der Fiktion vor, die keine Unsicherheit aufkommen lässt). (Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen übers. von Karin Kersten, Sandra Metz und Caroline Neubaur, München: Carl Hanser 1972, S. 25-54 [Orig: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil 1970] sowie Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 31-33. Zur Adaption von Todorovs Phantastik-Konzept für den Film vgl. Claudia Pinkas: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und Narrationen der Instabilität*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010, S. 36-82.)

⁸⁵ Darüber hinaus unterscheidet Todorov zusätzlich auch das ‚hyperbolische‘ und das ‚exotische Wunderbare‘. (Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur* 1972, S. 52-54.)

Gesetzen, die die gegenwärtige Wissenschaft nicht anerkennt.“⁸⁶ Brooke-Rose beleuchtet in ihrer 1981 publizierten Studie *A Rhetoric of the Unreal* die Science Fiction an der Schnittstelle von fantastischen und realistischen Tendenzen und diskutiert dabei sowohl die Thesen von Suvin als auch von Todorov. Auch wenn sie Todorovs grundlegendes Konzept nicht grundsätzlich ablehnt und Berührungspunkte zwischen der Science Fiction und dem Wunderbaren sieht, assoziiert sie die Science Fiction stark mit dem Realistischen. Damit folgt sie zwar Suvins zentraler Argumentation, differenziert und erweitert sie aber, da sie sich nicht nur auf den Aspekt der *cognition* bezieht, sondern auch bei den formalen und erzählerischen Mitteln Parallelen zwischen *science* und *realistic fiction* zieht, die Suvin vernachlässigt:⁸⁷ „One of the most striking features of much science fiction until fairly recently has been its lack of imagination with regard to narrative technique, as opposed to its imagination with regard to ideas. It took over wholesale the techniques of the realistic novel.“⁸⁸ Als Alternative zu Todorovs linearer Taxonomie schlägt Brooke-Rose ein kreisförmiges Modell vor, in dem das Realistische, das Unheimliche, das Wunderbare, das Fantastisch-Unheimliche und das Fantastisch-Wunderbare aneinander anschließen und sich berühren, um die Science Fiction als „extreme version (marvellous & realism) of a ‚mixed‘ genre“⁸⁹ markieren zu können und so eine Synthese aus Todorovs und Suvins Perspektiven zu generieren.

Neben der kognitiven Verfremdung hat Suvin in der Science-Fiction-Forschung vor allem den Begriff des Novums als Kriterium geprägt. Damit verfolgt er einen zweiten definitorischen Ansatz, der auf einer anderen Ebene operiert als die kognitive Verfremdung, mit dieser aber argumentativ verbunden ist. Nach dieser Definition zeichne sich die Science Fiction „durch die erzählerische Vorherrschaft oder Hegemonie eines erdichteten ‚Novums‘ aus[...], dessen Gültigkeit mittels der Logik der Erkenntnis legitimiert wird.“⁹⁰ Jede Form der fiktionalen Literatur unterscheidet sich zwar in ihrem ontologischen Status von der Realität und weicht folglich von ihr ab, das Novum der Science Fiction aber transzendiere die empirische Wirklichkeit als „ganzheitliche (totalisierende) Erscheinung“⁹¹, als „Neuheit von ‚ganzheitlicher‘ Wirkung in dem Sinne, daß sie eine Veränderung im gesamten Universum der Erzählung zur Folge hat“⁹². Im Novum verdichtet sich nach Suvin die für die Science Fiction konstitutive gleichzeitige Wirksamkeit von einer realitätsbezogenen Erkenntnis einerseits und der Verfremdung andererseits.⁹³ Suvin verortet die Science Fiction im Kontext eines wissenschaftlichen Weltbilds: „Das

⁸⁶ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur 1972, S. 53.

⁸⁷ Vgl. Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal*. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic, Cambridge/London/New York et. al.: Cambridge University Press 1981, S. 82.

⁸⁸ Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal* 1981, S. 82.

⁸⁹ Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal* 1981, S. 84.

⁹⁰ Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction* 1979, S. 93. Hervorhebung im Original.

⁹¹ Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction* 1979, S. 94.

⁹² Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction* 1979, S. 94.

⁹³ Das Novum leiste „Brückenschlag zwischen literarischen und außerliterarischen, erdichteten und empirischen, formalen und inhaltlichen Bereichen“. (Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction* 1979, S. 94.)

Novum wird mittels der post-kartesischen und post-Bacon'schen wissenschaftlichen *Methode* postuliert und als gültig legitimiert. Das hat aber nicht zu bedeuten, daß die Neuheit in erster Linie wissenschaftliche Tatsachen oder sogar Hypothesen betrifft [...]“⁹⁴, sondern dass das, was die Science Fiction vor anderen literarischen Formen (wie Mythos, Märchen oder Fantasy) auszeichne „eben das Vorhandensein wissenschaftlicher Erkenntnis als Zeichen oder Korrelat für eine Methode (Richtung, Verfahrensweise, Stimmung, Sensibilität) ist, die mit der modernen Wissenschaftstheorie identisch ist.“⁹⁵ Suvin präzisiert diese ‚wissenschaftliche Methode‘ nicht, legt aber der Science Fiction mit dieser eher diffusen Formulierung einen wissenschaftlichen Anspruch zugrunde⁹⁶, der mit seiner Forderung nach realitätsbezogener *cognition* korreliert. Freedman argumentiert grundsätzlich in der Tradition Suvins, differenziert dessen Konzept aber dort, wo seine normativen Forderungen problematisches Potential bergen: So kritisiert er die Auffassung eines Genres als feste Kategorie und plädiert dafür, es vielmehr über Tendenzen zu definieren, die in verschiedenen Texten auftreten⁹⁷ und resümiert für die Science Fiction: „[C]ognitive estrangement is the dominant generic tendency within the overdetermined textual whole.“⁹⁸ Anstatt Suvins Begriff der *cognition*, der die Science Fiction in eine prekäre Abhängigkeit von ihrer Gültigkeit in der außertextuellen, empirischen Wirklichkeit stellt, setzt Freedman den *cognition effect* und betont: „The crucial issue for generic discrimination is not any epistemological judgment external to the text itself on the rationality or irrationality of the latter's imaginings, but rather [...] the attitude *of the text itself* to the kind of estrangements being performed.“⁹⁹ Damit muss sich Science Fiction nicht mehr durch außertextuelle Faktoren definieren, die sie etwa in ihrer empirisch-verbrieften Wissenschaftlichkeit bestätigen, sondern ist dadurch bestimmt, dass sie vielmehr den Effekt einer solchen Realitätskontinuität erzeugt, indem sie den Anschein erweckt, ihre Nova seien rational legitimiert und mit der empirischen Wirklichkeit kompatibel.¹⁰⁰

Eine ähnliche Ausgangsposition wie Freedman nimmt Spiegel ein, entwickelt die Überlegungen aber weiter, um seine Poetik des Science-Fiction-Films zu formulieren. Im Folgenden soll auch bei zentralen Charakteristika der Science Fiction auf die umfangreiche und profunde Grundlagenarbeit von Spiegel verwiesen werden, der seine Poetik auf eine problembewusste

⁹⁴ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 95. Hervorhebung im Original.

⁹⁵ Darko Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 95.

⁹⁶ Spiegel weist darauf hin, dass Suvins Ausführungen hier Parallelen zum typischen Fan-Diskurs aufweisen, der die Wissenschaftlichkeit der Science Fiction preist, um ihren Wert zu erhöhen. (Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 54.)

⁹⁷ Vgl. Carl Freedman: Critical Theory and Science Fiction, Middletown: Wesleyan University Press 2000, S. 20.

⁹⁸ Carl Freedman: Critical Theory and Science Fiction 2000, S. 20.

⁹⁹ Carl Freedman: Critical Theory and Science Fiction 2000, S. 18. Hervorhebungen im Original.

¹⁰⁰ Freedmans Ansatz ist allerdings selbst nicht unproblematisch, da er sich umgehend zum Teil selbst relativiert, um über Umwege doch wieder verstärkt an Suvins ursprüngliche Auffassung von *cognition* anzuschließen: „Once the formal distinction is clear, however, between cognition and cognition effect, we should not exaggerate its practical significance: the readiest means of producing a cognition effect is precisely through cognition itself [...]“ (Carl Freedman: Critical Theory and Science Fiction 2000, S. 18f.)

Zusammenschau der Science-Fiction-Forschung stützt. Basierend auf Todorovs Taxonomie der Phantastik und der Konzepte narratologischer Strukturen von Bordwell, Wunsch und Brooke-Rose¹⁰¹ definiert Spiegel die Science Fiction als Modus¹⁰². Da das in der Science Fiction Dargestellte von der Wirklichkeit abweiche, handele es sich zunächst um eine „besondere Spielart des Wunderbaren“¹⁰³. Um sie von anderen wunderbaren Formen wie der Fantasy oder dem Märchen zu unterscheiden, werde häufig die Wissenschaftlichkeit der Science Fiction betont, dies ist insbesondere der Fall, wenn sie in ihrer künstlerischen und kulturellen Bedeutung aufgewertet und apologetisch gegen Banalitäts-Vorwürfe mit dem Versuch verteidigt werden soll¹⁰⁴, eine ‚gute‘ Science Fiction mit einem hohen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit von

¹⁰¹ Spiegel nutzt hier Todorovs zentrales Kriterium der Phantastik als Prämisse: Damit etwas Unerklärliches überhaupt als solches erkannt werden kann, muss eine fiktionale Realität etabliert werden, auf deren Basis Ereignisse als realitätskonform oder nicht realitätskompatibel beurteilt werden können. Unter Bezugnahme auf Bordwells Konzept der narrativen Modi setze die Phantastik nach Todorov laut Spiegel den „classical narration mode“ voraus, eine plotorientierte Erzählweise, die als Idealtypus z.B. den konventionellen Hollywood-Film bestimmt, bei der der Akt des Erzählens selbst nicht reflektiert und das Unerklärliche nicht metaphorisch verstanden wird, sondern wörtlich genommen werden muss, um als wunderbares und die fiktionale Realität transzendierendes Element erkannt zu werden. Bei Todorovs Phantastik-Konzept ist umstritten, dass ein Text, um als phantastisch zu gelten, die charakteristische Unsicherheit durchgehend aufrechterhalten muss; dass Texte phantastische Elemente oder Anteile enthalten, ist bei Todorov nicht vorgesehen. Demgegenüber bezieht sich Spiegel auf Wünschens historisch-pragmatische Gattungsdefinition. Diese begreift das Phantastische „nicht als *Texttyp*, sondern [...] als eine vom Texttyp unabhängige *Struktur*, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann [...]. Die Klassenbildung ‚fantastische Literatur‘ ist dann keine elementare, sondern eine abgeleitete Größe: sie bezeichnet Texte, in denen das Fantastische *dominant* ist.“ Diese Definition der Phantastik, die Spiegel auch auf Science Fiction bezieht, umgeht einen starren, verabsolutierenden Gattungsbegriff und arbeitet stattdessen mit einer flexibleren Auffassung von Textgruppen, die gemeinsame Merkmale aufweisen. Ähnlich argumentiere Brooke-Rose, betone mit ihrem Kriterium des „evanescent element“ aber den punktuellen Charakter statt der Struktur. (Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985; Marianne Wunsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen, München: Fink 1991, S. 13, Hervorhebungen im Original; Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal* 1981, S. 63 sowie Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 34-39.)

¹⁰² Spiegel ergänzt, dass es bei bestimmten (u.a. bei historisch-pragmatischen oder rezeptionsorientierten) Fragestellungen durchaus möglich und sinnvoll sein kann, von der Science Fiction als Genre zu sprechen, z.B. um Motivstrukturen zu erfassen. (Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 51. Zu Genre-Theorien, die im Hinblick auf seine Poetik des Science-Fiction-Films relevant sind, vgl. ebd., S. 20ff.) Ausschlaggebend für Spiegels Definition ist aber der Eindruck, der im Hinblick auf die fiktionale Welt bei der*dem Rezipient*in erzeugt werden soll und sich durch das Zusammenspiel verschiedener Komponenten generiere. Spiegel führt hier unter Berufung auf Bordwell den fikcional-ästhetischen Modus ein: „Während der narrative Modus die Art und Weise bezeichnet, *wie* erzählt wird, beschreibt der fikcional-ästhetische Modus den Aufbau der fiktionalen Welt, die Darstellungsweise derselben und die aus der Kombination dieser beiden Aspekte angestrebte Wirkung.“ (Ebd., S. 39. Hervorhebung im Original.) Der fikcional-ästhetische Modus beziehe sich folglich auf den ontologischen Status der fiktionalen Welt, ihre Darstellungsweise (denn auch eine wunderbare Welt kann im klassischen, d.h. ‚realistisch-konventionellen‘ Modus vermittelt werden) sowie die angestrebte Wirkung bei der*dem implizierten Rezipient*in. (Vgl. ebd., S. 39f.)

¹⁰³ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 42.

¹⁰⁴ So propagiert z.B. Heinlein den hohen kulturellen Wert der Science Fiction als einzige Literatur, die fähig sei, den rasanten Veränderungen der modernen Welt Ausdruck zu verleihen und sie zu interpretieren. (Vgl. Robert Heinlein: *Science Fiction. Its Nature, Faults and Virtues*. In: *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism*, hg. von Basil Davenport, Chicago: Advent 1959, S. 53. Vgl. auch Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 43.)

der niederen Science Fiction, die lediglich billige Massenunterhaltung ist, abzugrenzen¹⁰⁵ - eine ähnliche Argumentationsweise wurde mit Suvin bereits vorgestellt. Die vermeintliche Legitimation durch Wissenschaftlichkeit ist allerdings bei näherer Betrachtung nicht so einfach haltbar, denn der extrapolative Charakter der Science Fiction bedingt, dass ihre Nova zwar vom wissenschaftlich-technischen status quo ausgehen und seine zukünftige Entwicklung imaginieren (können), aber in der zeitgenössischen Wirklichkeit eben gerade (noch) nicht realitätskompatibel sind.¹⁰⁶ Selbst die Frage, ob Nova der Science Fiction prinzipiell realisierbar wären, eignet sich nicht als Kriterium, um mögliche Genre Grenzen zu definieren: Einerseits sind diese Fragen oft nicht oder nur mit hochspezialisiertem Expertenwissen zu beantworten; die Beschäftigung mit und die Beurteilung von Science Fiction auf Naturwissenschaftler*innen zu begrenzen, wäre wiederum kein praktikabler Ansatz, da kulturelle Erzeugnisse naturgemäß offen rezipiert und aus verschiedenen Perspektiven wissenschaftlich beurteilt werden. Andererseits ist „die Grenze zwischen Extrapolation und Spekulation [...] fließend“¹⁰⁷, so Spiegel – so finden sich in literarischen und filmischen Werken zahlreiche Nova, denen nach dem aktuellen Stand wissenschaftlicher Forschung eine absehbare oder sogar generelle Realisierbarkeit abgesprochen wird, dennoch werden die betreffenden Werke dem allgemeinen Konsens nach der Science Fiction zugerechnet.¹⁰⁸ Dass ihre Geschichten oft (wenn auch nicht immer) in der nahen oder fernerer Zukunft angesiedelt sind, weist die Science Fiction folglich nicht als präzise Futurologie oder Zukunftsprognose aus, sondern dient der Erzeugung von Kontinuität und der „Verbindung des SF-Universums mit unserer empirischen Welt“¹⁰⁹. Die Essenz einer adäquaten Definition von Science Fiction liegt deshalb nicht in dem Kriterium, dass sie tatsächlich wissenschaftlich *ist*, sondern dass sie sich den *Anschein* von wissenschaftlich begründeter Realitätskompatibilität gibt und entsprechende Plausibilisierungs- und

¹⁰⁵ So z.B. die Differenzierung in extrapolative und spekulative Science Fiction oder die Kontrastierung von *hard science fiction*, die auf strikte Kompatibilität mit dem aktuellen Stand der Wissenschaft zielt, und qualitativ minderwertiger Science Fiction, die diesen Kriterien nicht entspricht. In der zeitgenössischen Science-Fiction-Forschung werden normative Positionen dieser Ausrichtung weitgehend nicht mehr vertreten. (Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 45.)

¹⁰⁶ Auf diese Paradoxie weist z.B. Huntington hin. Vgl. John Huntington: Science Fiction and the Future. In: College English, Vol. 37, Nr. 4, 1975, S. 348 sowie Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 44.

¹⁰⁷ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 46. Huntington bemerkt hierzu: „As it actually functions in a story, technology is usually as magical as it is scientific.“ (John Huntington: Science Fiction and the Future 1975, S. 347. Zitiert nach Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 43.)

¹⁰⁸ Spiegel nennt hier als Beispiel die Technik des Beamens aus *Star Trek* und vergleicht diese mit dem Transportzauber eines Märchens. Transportzauber und Beamer seien nach heutigem Wissensstand beide gleichermaßen unmöglich. Zauber und Magie erfolgten darüber hinaus ebenfalls nicht völlig willkürlich, sondern unterliegen oft ebenfalls bestimmten Regeln und Gesetzmäßigkeiten, die den Plausibilisierungsstrategien der Science Fiction nicht unähnlich seien. Dennoch werden beide verschiedenen Genres zugeordnet und die Zugehörigkeit von *Star Trek* zur Science Fiction gemeinhin nicht bestritten. Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 43f.

¹⁰⁹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 47.

Authentifizierungsstrategien aufweist.¹¹⁰ Daraus leitet er ab, die Science Fiction als Modus zu definieren:

„Der *Modus der SF* wird durch ein wunderbares Element, das Novum, bestimmt. Sie unterscheidet sich von anderen wunderbaren Erscheinungsformen wie Fantasy oder Märchen dadurch, dass sie ihre Wunder *pseudowissenschaftlich* legitimiert, dass sie ihre Nova *naturalisiert*, so dass sie den *Anschein* wissenschaftlich-technischer Machbarkeit aufweisen. *Science Fiction* ist folglich *jener Teil des Wunderbaren, der sich in seiner Bild- und Wortsprache an aktuellen Vorstellungen von Wissenschaft und Technik orientiert, um die bestehenden technologischen Verhältnisse in einen weiter fortgeschrittenen Zustand zu projizieren. Das ‚technizistisch Wunderbare‘ der Science Fiction hat eine dem Realitätseffekt analoge Wirkung zum Ziel, nämlich eine Aura der Wissenschaftlichkeit technischen Plausibilität zu erzeugen.*“¹¹¹

Eine ähnliche Aussage formuliert Roberts in Bezug auf Suvin: „[S]cience fiction is scientific fictionalising. But [...] science is just as frequently represented in the SF novel by pseudoscience, by some device outside the boundaries of science that is none the less rationalised in the *style* of scientific discourse.“¹¹² Dies mache die Science Fiction laut Spiegel zu einer „fiktional[e]n Extremform [...], da in ihr die beiden Grundtendenzen der Fiktion – Bezug zur Realität und Loslösung von ihr – besonders ausgeprägt auftreten.“¹¹³ Diese besondere Qualität der Science Fiction – ihre Nova und Extrapolationen, die häufig technologischer oder wissenschaftlicher Natur sind, die Realität transzendieren und zugleich auf sie zurückweisen – eröffnet einen fiktionalen Resonanzraum. Huntington konstatiert: „SF answers a craving, not for a new and plausible technology, but for a science which will mediate between a conviction of the necessity of events – that is, a strict determinism – and a belief in creative freedom.“¹¹⁴ Wissenschaft setze einerseits ein Verständnis für die verbindlichen Gesetze der Natur voraus, andererseits biete sie zugleich die Chance und die Mittel, eben diese Grenzen zu überwinden und sich von ihren Beschränkungen durch Transzendenz zu befreien – insbesondere im Modus der Science Fiction: „By means of fiction SF restores to the myth of science the promise of freedom and control that experience fails to give it.“¹¹⁵ So unterschiedlich das Spektrum ihrer Werke sein mag, Science Fiction bedeutet in ihrem gemeinsamen Nenner Transzendenz in Form imaginiertes Grenzüberschreitungen.

¹¹⁰ Spiegel nennt hier für die Science-Fiction-Literatur ein „naturwissenschaftliches oder zumindest pseudo-naturwissenschaftliches Vokabular“ und für den Science-Fiction-Film analog eine entsprechende Ästhetik. (Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 47.)

¹¹¹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 51. Hervorhebungen im Original. Je weniger die Science Fiction technizistische Rhetorik und Ästhetik sowie andere Strategien nutze, um den Effekt einer (behaupteten) Realitätskompatibilität zu erzeugen, desto mehr tendiere sie zur Fantasy. Science Fiction und Fantasy bilden folglich nach Spiegel ein Spektrum, in dem Übergänge fließend sind und zahlreiche Abstufungen existieren. (Vgl. ebd., S. 61f.)

¹¹² Adam Roberts: Science Fiction 2000, S. 8. Hervorhebung im Original.

¹¹³ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 56.

¹¹⁴ John Huntington: Science Fiction and the Future 1975, S. 347.

¹¹⁵ John Huntington: Science Fiction and the Future 1975, S. 347.

5.1.3 Formen der Sinnstiftung, Transzendenz und Grenzüberschreitung: Mythos, *Sense of Wonder* und *Conceptual Breakthrough*

Ausgehend von der narrativen Aufbereitung ihrer Nova und der Repräsentation typischer Motivstrukturen ermöglicht Science Fiction die Reflexion von Mensch-Technik-Figurationen, sozialer Verhältnisse und existenzieller Themen wie z.B. der Frage nach der Konstitution von Subjektivität, Individualität und Kollektivität, persönlicher Autonomie, Hybris und Machbarkeit sowie der Begegnung des Selbst mit dem Anderen. Aufgrund dieser Disposition ist die Science Fiction auch besonders für eine genderorientierte Analyse geeignet, wenn sie auch eher mit stereotypem als subversivem Umgang mit der Kategorie Geschlecht assoziiert ist, wie später noch zu zeigen sein wird. Die Auseinandersetzung mit der Rolle und den möglichen Konsequenzen naturwissenschaftlicher und technischer Innovationen in der modernen Welt erfolgt insbesondere in populärwissenschaftlicher oder filmischer Blockbuster-Science-Fiction häufig nicht explizit oder differenziert, weist aber Bezüge zu entsprechenden gesellschaftlichen Diskursen auf und spiegelt diese durch mehr oder weniger komplexe Deutungsangebote sowie Wunsch- und Angstbilder.¹¹⁶ Dies schreibt der Science Fiction, die bereits im Spannungsfeld von Realitätsbezogenheit und -transzendenz verortet wurde, eine weitere Ambivalenz zu: Während sie einerseits danach strebt, ihre Nova wissenschaftlich-rational zu legitimieren, steht sie andererseits auch dem Mythos nahe¹¹⁷ - auch wenn Suvin diese Nähe durch eine grundlegende Unterscheidung bestreitet, gilt sie doch als allgemeiner Konsens in der Forschung. Auch Wolfe betont diesen Aspekt unter Bezugnahme auf seine *Science-Fiction-Icons* (auf die in diesem Kapitel noch einmal gesondert eingegangen werden soll) und illustriert ihn am Beispiel des Raumschiffs: „Many of these science-fictional icons derive from both mythological and technological sources; there is room in the history of the spaceship for Icarus as well as Robert Goddard.“¹¹⁸ Er schreibt dem Genre eine „oddly bifurcated history“ zu, „drawing at once on ancient myth and modern technology, on pop culture and arcane science.“¹¹⁹ Zahlreiche Science-Fiction-Narrative weisen Elemente oder Plotstrukturen auf, die unmittelbar religiös

¹¹⁶ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 101.

¹¹⁷ Spiegel weist allerdings darauf hin, dass häufig von der Science Fiction als modernem Mythos gesprochen werde, ohne die Begrifflichkeiten genauer zu differenzieren. Er legt das Mythos-Verständnis von Burkert zugrunde. Burkert versteht den Mythos als „Erzählung vom Ursprung der Welt und ihren Einrichtungen“ und somit als „angewandte Erzählung“. Beim Mythos handele es sich folglich um „Erzählung als Verbalisierung komplexer, überindividueller, kollektiver, wichtiger Gegebenheiten“ und damit sei er „begründend“ und eine „wegweisende Orientierung in dieser und der jenseitigen Welt. Mythos in diesem Sinne existiert nie ‚rein‘ in sich, sondern zielt auf Wirklichkeit; Mythos ist gleichsam eine Metapher auf dem Niveau der Erzählung.“ (Walter Burkert: Mythos und Mythologie. In: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 1, Die Welt der Antike 1200 v. Chr. - 600 n. Chr., hg. von Erika Wischer, Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag 1988, S. 12; vgl. auch Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 105.)

¹¹⁸ Gary K. Wolfe: The Artifact as Icon in Science Fiction. In: Ders.: Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature, Middletown: Wesleyan University Press 2011, S. 83.

¹¹⁹ Gary K. Wolfe: The Artifact as Icon in Science Fiction 2011, S. 83.

oder mythisch konnotiert sind oder auf symbolischer Ebene heilsgeschichtliche, eschatologische oder apokalyptische Bedeutungen und Lesarten entfalten. Zu diesem Repertoire gehören beispielsweise Messias- und Erlöser-Figuren und Variationen spiritueller Erfahrungen, metaphysischer Erleuchtung oder mystischer Selbstfindung.¹²⁰ Spiegel fasst diese metaphysische Sehnsucht, die in der eigentlich rationalistischen Science Fiction wirkt, pointiert zusammen:

„In der oft beschworenen nüchternen Wissenschaftlichkeit der SF steckt nämlich auch der ganz und gar irrationale Wunsch nach Erlösung durch den technischen Fortschritt: Die Geschichte dieses Fortschritts ist für die SF gernsbackscher Prägung eine Heilsgeschichte [...], die Hoffnung mittels neuer technischer Mittel *auf die andere Seite durchzubrechen*, die Beschränktheit des Menschen – sowohl in geistiger als auch körperlicher Hinsicht – zu überwinden, sich als komplettes Wesen neu zu erschaffen, die Idee des ‚Conceptual Breakthrough‘ [...], ist tief in der SF verankert.“¹²¹

Spiegel differenziert dabei zwei verschiedene mythische Erscheinungsformen in der Science Fiction¹²²: Zum einen erfolgt häufig der Bezug auf bereits existierende Mythen, die in der Narration auf verschiedene Weise inszeniert und verarbeitet werden. Neben den bereits angeführten zahlreichen Messias-, Erlöser- und Heilsbringer-Figuren nennt Spiegel hier als Beispiel den Prometheus-Mythos, auf den bereits Shelleys *Frankenstein* mit seinem Titelzusatz *Der moderne Prometheus* (engl. Orig.: *The modern Prometheus*) 1818 Bezug nimmt. Er gehört zum essenziellen topologischen Inventar der Science Fiction, die prädestiniert dafür ist, sich mit Fragen von Hybris und der verheerenden Vermengung von technischer Machbarkeit und Größenwahn auseinanderzusetzen, und bildet den mythologischen Ursprung der Figur des *mad scientist*. Andererseits werden in der Science Fiction typischerweise, oft unter Bezugnahmen auf philosophische oder religiöse Diskurse, auch neue, facettenreiche Kunstmythologien erschaffen, dies ist beispielsweise durch Rekombination bestehender Mythen und die Reinszenierung spezifischer, ausgewählter Elemente in einer Form von Collage-Techniken möglich.¹²³ An dieser Stelle tritt bereits deutlich die geschlechtliche Codierung sowohl der archetypischen Ursprungsmythen als auch ihrer Variationen in der modernen Science Fiction hervor, denen beispielweise die klassischen Dichotomien von Ratio vs. Emotion, Geist vs. Körper, Natur vs. Technik, Subjekt vs. Objekt und der Konstellation einer (dem Stereotyp nach männlichen) Schöpferfigur und ihres Geschöpfes eingeschrieben sind. Während die Science Fiction

¹²⁰ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 104.

¹²¹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 105. Hervorhebungen im Original.

¹²² Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 105ff.

¹²³ Als Beispiele für den Erlöser-Topos im Science-Fiction-Film nennt Spiegel u.a. *Der Mann, der vom Himmel fiel* (*The Man Who Fell To Earth*, UK 1976, Regie: Nicolas Roeg) und *A.I. – Künstliche Intelligenz* (*A.I. Artificial Intelligence*, USA 2001, Regie: Steven Spielberg). Kunstmythen seien beispielsweise in den Universen von *Star Wars* und *Star Trek* sowie bei *2001: Odyssee im Weltraum* (*2001: A Space Odyssey*, UK/USA 1968, Regie: Stanley Kubrick) nachweisbar. Guthke spricht von den typischen mythologischen Archetypen der Science Fiction: „Weltuntergang, Epiphanie, Wiedergeburt, Übermensch, Erlöser, Schutzengel usw.“ (Karl Siegfried Guthke: Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction, Bern: Francke 1983, S. 37. Zitiert nach Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 106. Vgl. ebd., S. 105f.)

also Projektionen möglicher Zukünfte extrapoliert, schließt sie gleichzeitig auch an ein unerschöpfliches Reservoir kultureller Vorstellungen, Narrative und Bilder an, um ihren Diskurs und ihre Imaginationen zu entwickeln, die wiederum häufig als Kommentar der Gegenwart zu verstehen sind. Simkins bemerkt zu dieser spezifischen Eigenschaft der Science Fiction:

„Through the use of the estranged, albeit plausible, settings, SF examines pre-existing systems of thought in relation to contemporary changes in knowledge. [...] In formulating narratives that express contemporary ideas about the nature of existence, SF thus constructs relevant living myths that articulate the intersection of science, religion and philosophy in modern society. These myths often reaffirm spiritual conceptions of the universe by blending materialist and spiritual notions. [...] SF simultaneously mirrors and contributes to the store of narratives that form contemporary understanding. We can, therefore, regard SF as a mode that examines the dominant discourses of its time, provides social commentary and generates new myths.“¹²⁴

Der Bedeutungshorizont, der über die mythologische Dimension der Science Fiction und in engem Bezug zu ihren Nova entfaltet wird, oszilliert dabei zwischen positiver und negativer Polarität.¹²⁵ Markiert wird diese durch eine offenbarende Erfüllung, technologische Heilsversprechen und die Vollendung der menschlichen Existenz durch Fortschritt einerseits sowie durch hochmütige Hybris und Machbarkeitswahn ausgelöste Katastrophen und Bestrafung des unerlaubten Überschreitens absoluter oder göttlicher Grenzen andererseits, wobei dies ein Spektrum darstellt, in dem auch beide Pole zusammenfallen können.¹²⁶ Entsprechend lassen sich zwar bestimmte Plot- und Motivkonjunkturen erkennen¹²⁷, die den verschiedenen Werken zugrundeliegenden Wissenschaftsbilder sind allerdings nicht in ihrer Gesamtheit per se positiv oder negativ, sondern spiegeln gesellschaftliche Haltungen, Reaktionen und Bewertungen gegenüber wissenschaftlichem Fortschritt. Haynes differenziert in ihrer Studie *From*

¹²⁴ Jennifer Simkins: *The Science Fiction Mythmakers. Religion, Science and Philosophy in Wells, Clarke, Dick and Herbert, Jefferson*: McFarland & Company 2016, S. 3. Vgl. zu Science Fiction und Mythos auch: Sheila Finch: *Myths, Metaphors, and Science Fiction. Ancient Roots of the Literature of the Future*, Seattle: Aqueduct Press 2014.

¹²⁵ So hebt auch Wolfe die Verbindung von Science Fiction und ihren „mythic patterns“. Diesen liege der Glaube zugrunde „not so much in supernatural beings as in the almost supernatural power of rationality itself.“ Nach seiner These existiere ‚das Böse‘ als absolute Instanz in der Science Fiction nicht, sondern vielmehr Kräfte „that prevent man from realizing his true technological potential, from rediscovering the forgotten mission of the spaceship he inhabits, from liberating himself from earth and going into space, from accepting the utopia that automation promises.“ (Gary K. Wolfe: *The Known and the Unknown. The Iconography of Science Fiction*, Kent: Kent State University Press 1979, S. 6 und 13. Vgl. auch Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 109.)

¹²⁶ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 107f.

¹²⁷ Kaltenbrunner skizziert in ihrer Studie zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Frankenstein-Zyklus beispielsweise „eine paradoxe Beziehung der Öffentlichkeit zur Wissenschaft“, die sich „auch in der Populärkultur der ersten Nachkriegsjahrzehnte“ widerspiegeln: So sei der Science-Fiction-Horrorfilm der 1950er Jahre z.B. stark geprägt von der Figur des ‚guten Wissenschaftlers‘ als „Repräsentation einer positiven, verheißungsvollen Wissenschaft“ und des Retters, obwohl vor allem der *mad scientist* „als Repräsentant einer bedrohlichen Wissenschaft zur Ikone der Populärkultur“ wurde. Auch wenn Frankenstein als prototypischer *mad scientist* gelte, seien in ihm auch ältere Vorstellungen „blasphemische Alchemisten“ oder die mit Mephisto paktierende Faust-Figur enthalten. Kaltenbrunner weist außerdem auch auf die ambivalente Konnotation des *Mad Scientist* hin, die nicht ausschließlich als skrupellos und negativ zu verstehen ist. (Karin Kaltenbrunner: *Mad Medicine. Zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions (1957-1984)*, Wien/Berlin: LIT Verlag 2014, S. 106 und 107.)

Faust to Strangelove 1994 sechs wiederkehrende, stereotype Wissenschaftler-Repräsentationen in der westlichen Literatur (und im Film): den Alchemisten bzw. *Mad Scientist*, den geistesabwesenden und zerstreuten Professor, den inhumanen Rationalisten, den heroischen Abenteurer, den hilflosen Wissenschaftler und den Sozial-Idealisten.¹²⁸ Im Jahr 2017 veröffentlicht sie mit *From Madman to Crimefighter* eine überarbeitete und aktualisierte Fassung des Buchs, die außer einer Ergänzung zum Themenkomplex Roboter/Androide/Cyborgs/Klone auch das neue Kapitel *The Scientist as a Woman* enthält¹²⁹, was bereits auf die zunehmende Relevanz der Kategorie Geschlecht in diesem Kontext verweist – dieser Aspekt soll erst an späterer Stelle ausführlicher thematisiert werden. Die Science Fiction repräsentiert und inszeniert in extrapolierte Form diverse intersubjektive Hoffnungen und Ängste, die durch den technischen Fortschritt evoziert werden und im kollektiven Bewusstsein zirkulieren. Zugleich beeinflussen auch die fiktionalen Repräsentationen von Wissenschaft und Wissenschaftler*innen in der Science Fiction wiederum ihre gesellschaftliche Bewertung und sind daher selbst an Prozessen der Aushandlung und Bedeutungskonstruktion im populären Wissenschaftsdiskurs beteiligt. Kirby betont, „the growth in scholarship on science in cinema can be attributed to a new understanding within the science communication community that the *meaning* of science, not scientific knowledge, may be the most significant element contributing to public attitudes towards science [...]“¹³⁰. Die Science Fiction trägt in sich eingeschrieben folglich Positionen des gesellschaftlichen Wissenschaftsdiskurses, die das Spektrum von Optimismus, Skeptizismus bis hin zu völliger Ablehnung abdecken und mitunter sogar in sich selbst ambivalent sind.¹³¹ Dabei trägt sie auch selbst zur Konstruktion gesellschaftlicher Positionen und Vorstellungsbilder bei. Spiegel bezeichnet die Science Fiction als „Bilderreservoir unseres Zeitalters“¹³², sie sei „weniger *der* Mythos der Moderne, sondern der Modus, *in dem* sich moderne Mythen vorzugsweise manifestieren.“¹³³

Im Zusammenhang mit dieser synthetisierenden und transzendierenden Dimension der Science Fiction sind die Konzepte des *Sense of Wonder* und des *Conceptual Breakthrough* rele-

¹²⁸ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Faust to Strangelove. Representation of the Scientist in Western Literature*, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1994. Hier wurde die männliche Form gewählt, um zu betonen, dass diese Typen innerhalb der Genretraditionen lange überwiegend männlich imaginiert wurden.

¹²⁹ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore/London: John Hopkins University Press 2017, S. 302-318.

¹³⁰ David A. Kirby: *Science and Technology in Film. Themes and Representations*. In: *Routledge Handbook of Public Communication and Technology*. Second Edition, hgg. von Massimiano Bucchi und Brian Trench, Oxon/New York: Routledge 2014, S. 97.

¹³¹ Spiegel verweist hier auf Landon, der betont, dass der Science-Fiction-Film kein eindimensionales, sondern ein heterogenes und sogar ambivalentes Wissenschaftsbild erzeuge und fortschreibe. (Vgl. Brooks Landon: *The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of (Re)Production*, Westport: Greenwood Press 1992, S. 20 sowie Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 109.)

¹³² Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 111.

¹³³ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 111.

vant. Einerseits steht die Science Fiction im Zeichen eines naturwissenschaftlichen Paradigmas und legitimiert ihre Nova in einem rationalistisch-realistischen Modus, andererseits überwindet sie gerade dadurch die Grenzen des Machbaren und reflektiert existenzielle, metaphysische Fragestellungen, indem sie mythisch-religiöse Archetypen variiert und so neue Mythen kreiert. Diese Charakteristika erzeugen eine Wirkung der Intensität, ein Gefühl des Staunens, das als *Sense of Wonder* bezeichnet wird. Eine präzise Beschreibung des *Sense of Wonder* ist schwierig, da es sich nicht um objektiv nachweisbare Kriterien eines Werks handelt und er auch nicht als Gradmesser des ästhetischen Anspruchs literarischer oder filmischer Science Fiction fungieren kann. Es handelt sich nicht um rein werkimmanente Aspekte, sondern vielmehr um eine eher affektive Qualität, die sich in Resonanz mit dem*der Rezipient*in entfaltet. Der *Sense of Wonder* besteht in einer Erweiterung des Bewusstseins und einem offenbaren Perspektiv- und Paradigmenwechsel, der dem Geist neue Einblicke und zuvor unbekannt Dimensionen der Erkenntnis eröffnet. Knight definiert ihn als Wesenskern der Science Fiction und entsprechend als „some widening of the mind’s horizons, no matter in what direction [...]“¹³⁴ Bereits in den Science-Fiction-Magazinen von Gernsback und anderen zeitgenössischen Genre-Publikationen ist ein häufiger Gebrauch des Begriffs ‚wonder‘ oder verwandter Formen wie ‚amazing‘ nachweisbar, und bereits im Science-Fiction-Diskurs der 1940er Jahre floriert auch die Verwendung des spezifischen Ausdrucks ‚Sense of Wonder‘.¹³⁵ Da der Begriff häufig im Kontext eines verklärenden, subjektiven Science-Fiction-Fandom gebraucht wurde, wurde er in der Science-Fiction-Forschung über längere Zeit gemieden¹³⁶ oder nur ironisch als ‚sensawunna‘ oder ‚sensawonda‘¹³⁷ verwendet. Obwohl der *Sense of Wonder* als subjektives Konzept verstanden nicht direkt als objektive Kategorie zur Werkanalyse dienen kann, plädieren einige Theoretiker*innen dafür, an ihm festzuhalten und ihn als etabliertes Konzept in der

¹³⁴ Damon Knight: *In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction*, Chicago: Advent 1956, S. 13. Knight weist den Historiker Moskowitz als Urheber des Konzepts *Sense of Wonder* aus, der dies aber selbst bestreitet.

¹³⁵ Vgl. Peter Nicholls and Cornel Robu: Art. ‚Sense of Wonder‘. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*, hgg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert am 9. April 2015, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sense_of_wonder, letzter Zugriff am 30.06.2018, 11:49. Gernsbacks Verständnis des Wortes ‚wonder‘ in Bezug auf die Science Fiction unterscheidet sich allerdings erheblich von der Bedeutung des *Sense of Wonder*, weshalb das Konzept nicht auf ihn als Urheber zurückgeführt werden kann, was auch Westfahl betont: „To Gernsback, the goal of science fiction is to make readers understand the facts and possibilities of science, not simply to gape at wondrous visions with amazement and astonishment. The phrase, then, became another device for decoupling science fiction from the strong attachment to scientific explanation which Gernsback worked so hard to achieve.“ (Gary Westfahl: *The Mechanics of Wonder. The Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press 1998, S. 176.)

¹³⁶ Zu den Theoretiker*innen, die den Begriff konsequent ablehnen, zählt beispielsweise Suvin. Für ihn handelt es sich beim *Sense of Wonder* bzw. dem „Sinn fürs Wunderbare“ nur um „ein weiteres überzähliges Schlagwort so mancher SF-Kritik, das sich das Ausgedinge in derselben Vorhölle wie die Extrapolation verdient hat“. (Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction* 1979, S. 115.) Dies erscheint, wie auch Spiegel konstatiert, insofern paradox, da Suvins *cognitive estrangement* durchaus Parallelen zum Konzept des *Sense of Wonder* aufweist, mit dem Unterschied, dass Suvin nicht die affektive, sondern intellektuell-erkenntnistheoretische Ebene adressiert. (Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 115 und 244.)

¹³⁷ Vgl. Peter Nicholls and Cornel Robu: Art. ‚Sense of Wonder‘ 2015.

Science-Fiction-Forschung ernst zu nehmen. Spiegel fokussiert den *Sense of Wonder* in seiner Poetik des Science-Fiction-Films beispielsweise auch als systematische „textpragmatische Kategorie“; er untersucht folglich keine tatsächlichen, individuellen Reaktionen von Rezipient*innen auf bestimmte Science Fiction, sondern die Strategien, „wie *der Film* den Zuschauer adressiert, [...] um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen“¹³⁸. Der mit dem *Sense of Wonder* assoziierte Erkenntnisgewinn steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem für die Science Fiction typischen „Oszillieren zwischen Referenzwelt und Wunderbarem“¹³⁹. Diese „intellektuelle Seite des SoW“ lasse sich nicht nur auf die verklärende Euphorie eingefleischter Science-Fiction-Fans reduzieren, sondern sei laut Spiegel gerade aufgrund seiner Persistenz im Science-Fiction-Diskurs ein beobachtbares, wiederholt artikuliertes und daher ernst zu nehmendes Phänomen. Science Fiction bewirke durch ihre Verfremdung nicht immer eine erkenntnisfördernde Erweiterung des Horizonts, genauso wenig sei dieser Effekt ausschließlich auf die Science Fiction beschränkt – vielmehr sei es lediglich die charakteristische Beschaffenheit der Science Fiction, die diese Mechanismen typischerweise besonders deutlich sichtbar werden lasse und damit die spezifische Qualität der Science Fiction ausmache: „SF lässt uns das Bekannte neu und wieder sehen, sie rekontextualisiert das Gegebene, schafft neue Zusammenhänge und zwingt uns, unsere eigenen Vorstellungen und Überzeugungen zu überdenken.“¹⁴⁰

Auch wenn sowohl der *Sense of Wonder* als auch der *Conceptual Breakthrough* mit dem transzendierenden Moment der Science Fiction korrelieren, gibt es zentrale Unterscheidungsmerkmale. Im Vergleich zu dem nur schwer greifbaren diffusen *Sense of Wonder* bezeichnen Nicholls und Robu den *Conceptual Breakthrough* als „a more focused term [...], and perhaps a more helpful one“¹⁴¹. Während der *Sense of Wonder* sich wesentlich auf die Ebene der Rezeption bezieht, vollzieht sich der *Conceptual Breakthrough* innerhalb der Fiktion.¹⁴² Landon führt das Konzept auf den Umstand zurück, dass Science Fiction mit dem Streben nach einem „better thinking“¹⁴³ assoziiert und „as a vehicle for gaining new perspectives“¹⁴⁴ verstanden werde. Im Unterschied zum *Sense of Wonder* definiert sich der *Conceptual Breakthrough* jedoch weniger über die affektive Ebene der Science Fiction, ebenso wenig über die ideologische (auch wenn er mit diesen korrelieren kann), wie auch Landon betont:

¹³⁸ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 125.

¹³⁹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 243.

¹⁴⁰ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 244.

¹⁴¹ Peter Nicholls and Cornel Robu: Art. ‚Sense of Wonder‘ 2015. Vgl. zum Verhältnis von *Sense of Wonder* und *Conceptual Breakthrough*: Peter Nicholls: Big Dumb Objects and Cosmic Enigmas. The Love Affair between Space Fiction and the Transcendental. In: Space and Beyond. The Frontier Theme in Science Fiction, hg. von Gary Westfahl, Westport: Greenwood Press 2000, S. 11-23.

¹⁴² Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 115.

¹⁴³ Brooks Landon: Science Fiction After 1900. From the Steam Man to the Stars, New York/London: Routledge 2002, S. 33.

¹⁴⁴ Brooks Landon: Science Fiction After 1900 2002, S. 33.

„[T]he ‚agenda‘ of SF is more epistemological than ideological. [...] Roughly analogous to the paradigm shifts through which science has evolved, the conceptual breakthrough in an [sic!] SF story usually involves the challenging and then the overthrowing of an established paradigm, offering in its place an often radically new way of thinking.“¹⁴⁵

Nicholls nennt in seinem Artikel in der *Encyclopedia of Science Fiction* das Streben nach Erkenntnis als Essenz sowie Prometheus und Faust als archetypische Verkörperungen des *Conceptual Breakthrough*, als „a central image which is still vigorous in sf: the hero in his lust for knowledge goes against the will of God and, though he succeeds in his quest, he is finally punished for his overweening pride and disobedience. [...] Of all the forms which the quest for knowledge takes in modern sf, by far the most important, in terms of both the quality and the quantity of the work that dramatizes it, is conceptual breakthrough.“¹⁴⁶ Dem Konzept liegt als Ausgangspunkt zunächst ein Paradigma zugrunde, wobei ein Paradigma in philosophischer Perspektive als „way of looking at and interpreting the world; [...] a set of often unspoken and unargued assumptions“¹⁴⁷ verstanden wird. Der eigentliche *Conceptual Breakthrough* lasse sich nun als Paradigmenwechsel beschreiben: „All the most exciting scientific revolutions have taken the form of breaking down a paradigm and substituting another. [...] Such an altered perception of the world, sometimes in terms of science and sometimes in terms of society, is what sf is most commonly about, and few sf stories do not have at least some element of conceptual breakthrough.“¹⁴⁸ Der *Conceptual Breakthrough* tritt folglich als konzeptuelle und epistemologische Grenzüberschreitung¹⁴⁹ bzw. Grenzerweiterung in Erscheinung, die die

¹⁴⁵ Brooks Landon: *Science Fiction After 1900* 2002, S. 33f. Landon weist auch darauf hin, dass der Effekt des *Conceptual Breakthrough* nicht nur auf die Ebene der Narration beschränkt, sondern auch parallel dazu auf der Ebene der Rezeption lokalisiert ist. (Vgl. ebd., S. 34.)

¹⁴⁶ Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*, hgg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert 22. Mai 2016, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/conceptual_breakthrough, letzter Zugriff am 01.07.2018, 20:07.

¹⁴⁷ Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016. Als Beispiel führt Nicholls die vor Kopernikus vorherrschende paradigmatische Überzeugung an, die die Erde als Mittelpunkt des Universums betrachtet, und erst durch den kopernikanischen Paradigmenwechsel und das heliozentrische Weltbild abgelöst wird, was in dieser Analogie den *Conceptual Breakthrough* darstellt.

¹⁴⁸ Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016.

¹⁴⁹ Lotman begreift in seinem erzähltheoretischen Modell Narrationen als räumlichen Komplex, der durch semantische Räume strukturiert ist (und nicht primär als zeitliche Abfolge von Ereignissen). Mit dem Begriff ‚Sujet‘ beschreibt Lotman eine modellhafte Handlungsfolge, die drei Elemente umfasst: zunächst „ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“, außerdem „eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall [...] für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist“. Ein narratives Ereignis tritt folglich nun als Verschiebung von einem semantischen Raum zu einem anderen, d.h. als Grenzüberschreitung des Helden, auf: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung der Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“ Die Grenze könne sowohl topografischer, pragmatischer, ethischer, psychologischer als auch kognitiver Natur sein, das Ereignis sei dabei immer „die Verletzung irgendeines Verbotes“ und der Übertritt in einen Raum, der durch eine andere Ordnung strukturiert ist als der Ausgangsraum, damit es eine Grenzüberschreitung markieren kann. (Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen übers. von Rolf-Dietrich Keil, München: Fink 1972, S. 342 und 336. [Orig.: *Struktura chudožesvennogo teksta*, Moskau: Iskusstvo 1970.]) Der zweite semantische Bereich, der nur durch Überwinden der Hindernisse und der Grenze erschlossen werden kann, ist laut Spiegel in der *Science Fiction* „ein Ort der Erkenntnis“. In einem prototypischen Plot verkörpere beispielsweise der „wissbegierige Forscher“ den Helden, der die Grenze überwindet, er „setzt die Handlung erst in Gang und fungiert gewissermaßen als Vollstrecker des CB.“ (Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 247.)

Wahrnehmung der Welt, der eigenen Existenz oder ihre existenziellen Parameter grundlegend in Frage stellen und verändern. Wird an dieser Stelle von Grenzüberschreitung gesprochen, erscheint insbesondere Lotmans Theorie der Raumsemantik naheliegend. Während Lotman die Grenzüberschreitung jedoch als strukturelle, narratologische Kategorie definiert, die auf jede erzählerische Form angewendet werden kann, handele es sich beim Konzept des *Conceptual Breakthrough* laut Spiegel um ein Phänomen, das nicht nur für die Science Fiction besonders markant und spezifisch ist, sondern sich hier über die strukturelle Dimension hinaus innerfiktional und auf mehreren Ebenen in komplexer und facettenreicher Weise manifestiert.¹⁵⁰ Als typische Manifestation des *Conceptual Breakthrough* auf der Plotebene nennt Nicholls den Topos der Welt, die nicht ist, was sie zu sein scheint, der üblicherweise in Kombination mit dem Topos des unangepassten Individuums auftritt, das diese Täuschung entlarvt und den Paradigmenwechsel herbeiführt.¹⁵¹ Als charakteristische Storyline kann hier genannt werden, dass den Protagonist*innen plötzlich klar wird, dass es sich bei der Welt, die sie zu kennen glaubten, um eine große Illusion handelt, und sie sich in Wahrheit auf einem Generationenraumschiff, einer Raumstation, als Versuchsobjekt in einem groß angelegten Experiment, in einer virtuellen Realität, einer Parallelwelt, einer Simulation oder einem permanenten manipulierten Zustand der Gehirnwäsche befinden.¹⁵² Genauso sind laut Nicholls mannigfaltige Abstufungen und Variationen dieser Grundstruktur möglich, beispielsweise in der Form, dass die Informationen über die fiktionale Welt zwar nicht vollkommen falsch sind, sich aber in essentieller Hinsicht als unvollständig bzw. überholt herausstellen oder dass die eigene, bisher gekannte Welt lediglich als Teil eines viel größeren Ganzen ungeahnter Dimensionen entlarvt wird, wobei es sich im letzten Fall um den Komplex der sogenannten „pocket-universe stories“¹⁵³ handelt. Der *Conceptual Breakthrough* basiere auf einer in ihren Ursprüngen romantischen Sehnsucht, oft sei der*die Held*in der Science Fiction auf der Suche und getrieben, Grenzen zu durchbrechen: „Sf is pre-eminently the literature of the intellectually discontented, those who need to feel there must be more to life than this; and therein lies its maturity, which by a paradox can be seen as a perpetual adolescent yearning.“¹⁵⁴ Die Manifestationen sind sehr unterschiedlich und können sowohl explizit als auch in subtilerer, impliziter Form auftreten, außerdem ist es z.B. auch möglich, dass ein Werk mehrere konzeptionelle Durchbrüche

¹⁵⁰ Nach Spiegel überlagern sich im *Conceptual Breakthrough* viele Durchbrüche auf mehreren Ebenen und korreliert eng mit dem Novum, „seinem eigentlichen Auslöser oder Urheber; das Novum wiederum ist die sichtbare Manifestation des CB. Gleichzeitig hängt der CB mit der dialektischen Spannung des Modus zusammen. [...] Wissenschaft ist dabei ein ständiges Ringen mit dem Unbekannten, jede wissenschaftliche Entdeckung, jedes Novum, ist ein Durchbruch und verschiebt die Grenze zwischen den Sphären.“ (Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 246f.)

¹⁵¹ Vgl. Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016.

¹⁵² Vgl. Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016.

¹⁵³ Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016.

¹⁵⁴ Vgl. Peter Nicholls: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘ 2016.

oder Grenzüberwindungen aufweist, die die Fiktion strukturieren. Der *Conceptual Breakthrough* ist nach Spiegel sowohl auf der Handlungsebene als Grenzüberschreitung bzw. Durchbruch des*der Held*in als auch auf der interpretatorischen Ebene zu verorten sowie auch implizit/symbolisch bzw. strukturell zu definieren.¹⁵⁵ Die symbolische Dimension des *Conceptual Breakthrough* korreliere laut Spiegel mit der science-fiction-typischen Ambivalenz des Vertrauten und des Unbekannten, wie Wolfe formuliert: „[T]he sense of wonder of science fiction may well be a sense of the tension set up between the familiar and the unfamiliar, the known and the unknown“¹⁵⁶. So beschreibt Spiegel den *Conceptual Breakthrough* als fortlaufenden Prozess der Grenzverschiebung(en) durch Wissenschaft, „der das Unbekannte nur kurzfristig mit dem Bekannten aussöhnt“¹⁵⁷ und verweist auf Wolfes Beobachtung zum elementaren Spannungsverhältnis in der Science Fiction, das durch stetige Grenzüberwindung und Rekonstruktion neuer Grenzen konstituiert wird: „[T]he known exists in opposition to the unknown, with a barrier of some sort separating them. The barrier is crossed, and the unknown becomes the known. But the crossing of the barrier reveals new problems, and this sets the stage for further opposition of known and unknown. This barrier is crossed, yet another opposition is set up, and so on.“¹⁵⁸ Diese Charakteristik der Science Fiction erscheint insofern für die vorliegende Fragestellung und die Leitthese von besonderem Interesse, als die Grenze sowohl in ihrer symbolischen Bedeutung als auch in ihrer narrativen Konkretisierung immer auch das ambivalente Verhältnis zum Anderen repräsentiert, von dem das Vertraute, das Konstrukt des Selbst, sich einerseits abgrenzt, auf das es andererseits aber konstant bezogen bleibt. Ich gehe in der vorliegenden Arbeit von einem fortwährenden Prozess der (partiellen) Dekonstruktion und Rekonstruktion von Geschlecht aus und vertrete die Ansicht, dass dieser Mechanismus in Technikutopien/-dystopien – unter denen ich Science-Fiction-Werke verstehe, wie noch in der späteren Arbeitsdefinition zu demonstrieren sein wird – besonders deutlich hervortritt. Diese These wiederum muss nun vor dem Hintergrund verstanden werden, dass ein Spannungsverhältnis zwischen Vertrautem und Unbekanntem sowie eine stetige De- und Restabilisierung dieses Verhältnisses nach dem Forschungskonsens bereits als Grundstruktur in der Science Fiction angelegt sind. Dies korreliert nach Wolfe mit den Icons der Science Fiction, die er 1979 in seinem Werk *The Known and the Unknown. The Iconography of Science Fiction* untersucht.¹⁵⁹ Wolfe identifiziert mit *the barrier, the spaceship, the futuristic*

¹⁵⁵ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 248.

¹⁵⁶ Gary K. Wolfe: *The Known and the Unknown* 1979, S. 24. Vgl. auch Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 248. Spiegel weist darauf hin, dass der Terminus ‚*Conceptual Breakthrough*‘ erst nach der Entstehung des Textes von Wolfe geprägt wurde und Wolfe sich deshalb auf den *Sense of Wonder* bezieht, obwohl seine Aussage auch und insbesondere auf den *Conceptual Breakthrough* zutreffen. (Ebd.)

¹⁵⁷ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 247.

¹⁵⁸ Gary K. Wolfe: *The Known and the Unknown. Structure and Image in Science Fiction*. In: *Many Futures, Many Worlds. Theme and Form in Science Fiction*, hg. von Thomas D. Clareson, Kent: Kent State University Press 1977, S. 110. Zitiert nach Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 248.

¹⁵⁹ Vgl. auch Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 248ff.

city, the ruined wasteland, the robot und *the monster* insgesamt sechs Icons und konstatiert in einer späteren Publikation: „Science fiction, like many forms of popular literature, boasts a repertoire of recurring images that are emblematic of the major concerns and underlying anxieties of the genre. The most familiar of these icons [...] gain power from their peculiar property of both revealing knowledge and withholding it; they are familiar, while at the same time they remain estranged from us in some significant aspect.“¹⁶⁰ Die ‚Icons‘ fungieren nicht nur als wiederkehrende Elemente, die die Science Fiction profilieren und für Rezipient*innen als Genre (oder Modus) erkennbar werden lassen, sie machen auch die Grenze als konstituierendes Element der Science Fiction sichtbar – so bezeichnet Spiegel sie als Visualisierung des „Grundkonflikt[s] der SF“¹⁶¹, als Materialisation und „konkrete Manifestationen des Gegensatzes zwischen Bekanntem und Unbekanntem“¹⁶². Spiegel nimmt erneut auf Wolfe Bezug, der diesen Komplex am Beispiel des Raumschiffs illustriert:

„A hollow metal shell, the rocket may be the instrument for carrying representatives of the known world into the unknown, with the hull of the spaceship becoming the symbolic barrier that separates the known world (often portrayed as a microcosmic society within the rocket itself) from the unknown chaos of space or an alien planet. Conversely, the rocket may bring aliens to earth, introducing a part of the unknown into the known world – again with the hull of the ship setting up a barrier between the two.“¹⁶³

Das Raumschiff visualisiert nach Wolfe die symbolische Grenze, die einerseits die Trennung des Bekannten vom Unbekannten repräsentiert, andererseits aber zugleich auch durchlässig ist, indem sie die Neuaushandlung des Verhältnisses beider Sphären zueinander markiert. Die Relation von Novum und Grenze kann sich dabei in Abhängigkeit von Art des Novums und Gestaltung der Narration auf unterschiedliche Weise manifestieren, so könne nach Spiegel das Novum beispielsweise jenseits der Grenze liegen und das Fremde, Wunderbare symbolisieren, oder aber auch erst den Durchbruch in die Sphäre des Unbekannten ermöglichen – dabei fungiere es aber stets als „Vermittler zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten“¹⁶⁴. Science Fiction könne als „Modus des systematischen Zweifels“ deklariert werden, da trotz eines Durchbruchs oder mehrerer Grenzverschiebungen nicht alles Unbekannte in Bekanntes transformiert werden kann – je nach Thema und Plot tritt besonders deutlich hervor, dass in Science Fiction (scheinbare) Gewissheiten infrage gestellt werden. Eine Erweiterung

¹⁶⁰ Gary K. Wolfe: *The Artifact as Icon in Science Fiction* 2011, S. 83.

¹⁶¹ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 249.

¹⁶² Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 249.

¹⁶³ Gary K. Wolfe: *The Known and the Unknown* 1979, S. 17. Zitiert auch von Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 249. Wolfes Befunde zur Spannung zwischen Bekanntem und Unbekanntem als zentrale Dynamik der literarischen Science Fiction, die sich in Novum und Grenze bzw. Durchbruch manifestiert, lassen sich laut Spiegel auch bei filmischer Science Fiction nachweisen, wenn auch mit anderen Codes der Vermittlung und Inszenierung. (Vgl. ebd., S. 252.)

¹⁶⁴ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 250. Als Beispiele für unterschiedliche narrativ konkretisierte Novum-Grenz-Figurationen nennt Spiegel z.B. geographische Sphären des Unbekannten, *Lost-World*-Narrative, architektonische Barrieren, verbotene Zonen und diverse Abtrennungen, Durchgänge und Portale, das Labor als semantischer Raum eines Durchbruchs des Helden. Vgl. ebd., S. 249-256.

des Wissens in Form eines Erkenntnisgewinns macht letztlich nur erneut den Blick frei auf etwas, das sich dem Verstehen immer noch entzieht, und insofern als die letzte Grenze oft nur noch auf die göttliche, übernatürliche Transzendenz verweisen kann. So erweist sich der *Conceptual Breakthrough* auch „als Bindeglied zwischen Wissenschaft und dem quasi-religiösen Charakter“¹⁶⁵ zahlreicher Science-Fiction-Werke.

Kommt man als Resümee des vorliegenden Abschnitts auf das Verhältnis von Utopie und Science Fiction zurück, so weisen beide Parallelen auf, was ihr transzendentes Potential betrifft: Beide operieren mit Verfahren der Verfremdung, auch die Science Fiction bleibt in ihrer Extrapolation auf die empirische Realität bezogen. Sie kann als mehr oder weniger explizite Gegenwartskritik auftreten, anders als bei Utopie und Dystopie stellt dies aber kein notwendiges Kriterium dar. Die Science Fiction steht dabei zwischen einem vorgeblichen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit einerseits, der sich im Grunde auf eine Pseudowissenschaftlichkeit beläuft und durch rationalistische Legitimierungsstrategien manifestiert, und ihrem typischen Rekurs auf mythische Vorlagen andererseits. Aus diesem charakteristischen Spannungsfeld heraus generiert die Science Fiction Deutungsangebote für die (post-)moderne Welt. *Sense of Wonder* und *Conceptual Breakthrough* illustrieren, dass die Science Fiction sowohl affektiv, narrativ als auch strukturell von Horizonterweiterung, Perspektiv- bzw. Paradigmenwechseln und Grenzüberschreitungen geprägt ist. Dies impliziert bezüglich inhaltlicher Motive, aber auch über sie hinaus eine Begegnung mit dem Anderen, ein Hinterfragen tradierter Paradigmen und eine experimentelle Imagination von Alternativen. Zugleich variiert die Science Fiction bekannte Narrative und greift auf das Bilderreservoir eines kollektiven Bewusstseins zurück, das auch von mythischen Archetypen und kulturellen Stereotypen bevölkert ist. Gerade diese Komplexität macht die Science Fiction zu einem hochinteressanten Gegenstand für eine genderorientierte Analyse und legt eine Fokussierung auf die Prozesse von Repräsentation, Inszenierung und Re- bzw. Dekonstruktion von Geschlecht in der Science Fiction nahe. Da in der vorliegenden Arbeit audiovisuelle Science Fiction in Form von Film und Fernsehserie den Untersuchungsschwerpunkt bilden und auch den Korpus der Fallstudien ausmachen, sollen im Folgenden vor dem Hintergrund der Fragestellung Traditionslinien des Science-Fiction-Films dargestellt werden.

5.2 Der Science-Fiction-Film im 20. Jahrhundert mit dem Fokus auf die Repräsentation von Geschlecht

Wie kaum ein anderes Genre weisen die Science Fiction sowie auch ihre Vorläufer eine enge Beziehung zum Medium Film auf. Diesen Umstand formuliert auch Fitting, nachdem er betont, dass die Science Fiction seit ihrem frühesten Stadium als Form des Populären zu verstehen

¹⁶⁵ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 254.

ist: „Another aspect of the construction of modern science fiction as a recognizable form and body of work can be seen in its immediate connection to the new medium of the cinema”.¹⁶⁶ So handele es sich nicht nur bei einem der ersten narrativen Filme, George Mèliès' *Die Reise zum Mond* (Orig.: *Le Voyage dans la Lune*, F 1902), um Science Fiction, auch die als konstituierend und kanonisch für die Science Fiction geltenden literarischen Werke, Shelleys *Frankenstein*, Vernes *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* (1873, Orig.: *Voyage au centre de la terre*, 1864) und Wells' *Die Zeitmaschine* (1904, Orig.: *The Time Machine*, 1895), seien vielfach Vorlage von Verfilmungen gewesen.¹⁶⁷ In diesem Punkt tritt laut Fitting einer der zentralsten Unterschiede von Science Fiction und Utopie hervor: „This close relationship with film underlines the modernity of science fiction when juxtaposed to the centuries-old tradition of the utopian narrative – whose basic structure has not changed (the voyage to the alternative society followed by the description of a better society) and, because of the focus on description, has little affinity with film. While there are literally thousands of science-fiction films [...], most people would have trouble naming more than one or two utopian films.”¹⁶⁸ Es sei angemerkt, dass Fitting hier von einer engen Utopiedefinition ausgeht, die sich im Grunde mit dem Staatsroman der traditionellen Raum- und Zeitutopien deckt und sowohl die Dystopie als auch die von der feministischen Utopie ausgehenden Veränderungen der Gattung nicht berücksichtigt. Andere Herangehensweisen an die Thematik sind möglich, eine mögliche Perspektive soll in Kapitel 5.6. mit meiner Definition von Technikutopien/-dystopien aufgezeigt werden. Fitting ist jedoch insoweit zuzustimmen, als er in seinen Ausführungen die besondere Affinität von Science Fiction und Film betont, die prägend für die Entwicklung des Genres, seinen Status in der Populärkultur und seine breite Rezeption ist.

Im Unterschied zur literarischen Science Fiction sei das spezifische Charakteristikum der filmischen Science Fiction laut Kuhn ihre

„mobilization of the visible, the spectacle. If cinema is one among a number of narrative media, it also has its own language, its own codes, through which it makes meaning and tells stories. These codes derive from cinema's capacity to show the fictional worlds of the narrative it creates, literally putting them on display for spectators to look at [...]: sound, image and story are welded together, and it takes a work of deconstruction to pull them apart in order to trace the processes through which films produce their meanings.”¹⁶⁹

Obwohl es übergeordnete Kriterien gibt, die die Science Fiction als Meta-Genre prägen, muss darauf hingewiesen werden, dass literarische und filmische Science Fiction nicht nur bezüglich ihrer semiotischen Codes und ihrer ästhetischen Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien

¹⁶⁶ Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 137f.

¹⁶⁷ Zu der Thematik der filmischen Adaption der konstituierenden, frühen Science-Fiction-Literatur von Shelley, Wells und Verne vgl. auch Nicholas Ruddick: *Science Fiction Adapted to Film*, Canterbury: Glyphi Limited 2016.

¹⁶⁸ Peter Fitting: *Utopia, dystopia and science fiction* 2010, S. 138.

¹⁶⁹ Annette Kuhn: Introduction. *Cultural Theory and Science Fiction Cinema*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von dies., London/New York: Verso 1990, S. 6.

zu unterscheiden sind, sondern auch in ihrer historischen Entwicklung voneinander abweichen.¹⁷⁰ Sobchack betont, dass erst mit den 1950er Jahren von einem spezifischen Science-Fiction-Filmgenre zu sprechen sei, auch wenn es filmische Vorläufer gibt und außerfilmische Wurzeln des Genres sich mit der langen Genealogie der literarischen Science Fiction verbinden.

5.2.1 *Metropolis* (1927): Die gute Heilige und die künstliche Verführerin

Einer der bedeutendsten Vorläufer des deutschen Kinos ist gewiss *Metropolis* (D 1927, Regie: Fritz Lang), der vielfach bereits dem Science-Fiction-Film-Genre zugerechnet wird und das Bild der sozialen Dystopie einer Zweiklassengesellschaft zeichnet. Das technische Novum ist die Großstadt selbst, unter der die Arbeiterschaft haust und in ausbeuterischen Verhältnissen die Maschinen bedient, die der Oberschicht ein ausschweifendes Leben in Wohlstand, Dekadenz und Luxus ermöglichen. In filmästhetischer Hinsicht ist für *Metropolis* eine Kombination aus visionärer, avantgardistischer Bildsprache mit Einflüssen kubistischer Ästhetik und einer gleichzeitig eher konservativen, bisweilen melodramatischen Dramaturgie bezeichnend.¹⁷¹ Als Imago der finalen Versöhnung der Klassen, aber auch der moralischen Verwerfung und der Zwietracht fungiert das Weibliche, personifiziert in der Protagonistin Maria sowie der ‚Maschinen-Maria‘, einer künstlichen Frau, die als ihr Ebenbild erschaffen wurde. Während die echte Maria, die zu den Arbeitern von der Ankunft eines ‚Mittlers‘ predigt, der Hirn (Elite) und Hände (Arbeiterklasse) harmonisch verbinde, wird die künstliche Maria erschaffen, um diese Hoffnung zu zerstören. Sowohl von ihrem Schöpfer als auch vom Herrscher über *Metropolis* für ihre persönlichen Zwecke instrumentalisiert, soll sie die Arbeiter vom rechten Glauben abbringen: Sie verführt die Massen (visualisiert durch einen auch vom männlichen Hauptprotagonisten im Fieberwahn halluzinierten Tanz) und wird als gefährliches Objekt des Begehrens inszeniert, das am Ende von den geblendeten Arbeitern verbrannt wird und sich als künstliches Trugbild offenbart. Sinnstiftung erfolgt in *Metropolis* über die Dialektik des Weiblichen, das der Heiligen, d. h. dem natürlichen, guten Weiblichen in Gestalt von Maria, die künstliche Frau als

¹⁷⁰ Vgl. Mark Jancovich und Derek Johnston: Film and Television, the 1950s. In: The Routledge Companion to Science Fiction, hgg. von Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts und Sherryl Vint, London/New York: Routledge 2011, S. 72. Darüber hinaus betonen Jancovich/Johnston auch interkulturelle Unterschiede sowie verschiedene Genre-Ausdifferenzierungen in filmischer und televisueller Science Fiction. So seien für die Periode der 1950er Jahre in den USA im Kinofilm kreativere Formen der Science Fiction nachweisbar, während in Großbritannien die experimentellere Science Fiction im selben Zeitraum eher im Fernsehen beheimatet war. (Ebd.) Miller weist darauf hin, dass frühe Science-Fiction-Fernsehserien eigentlich mehr mit älteren Formen der Science-Fiction-Comics, -Radio-*Serials* und -Kurzgeschichten der Magazine gemein hatten als mit der aufwendig produzierten Kino-Science-Fiction. (Vgl. Cynthia J. Miller: Domesticating Space. Science Fiction Serials Come Home. In: Science Fiction Film, Television, and Adaptation. Across the Screens, hgg. von J. P. Telotte und Gerald Duchovnay, New York/London: Routledge 2012, S. 3.)

¹⁷¹ Vgl. Thomas Koebner: *Metropolis*. In: Filmgenres. Science Fiction. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von ders., Stuttgart: Reclam 2008, S. 21.

sündige und sinnliche Verführerin gegenüberstellt. Die Projektion der als bedrohlich empfundenen offensiven weiblichen Sexualität auf „nichtmenschliche weibliche Lebensformen“¹⁷² gilt als charakteristisch für den Science-Fiction-Film und seine Verdrängung von Weiblichkeit. Strzelczyk konstatiert: „Als Verkörperung männlicher Ängste vor unberechenbarer Weiblichkeit und unerklärlicher Technologie führt die Maschinenfrau Maria eine durch Promiskuität enthemmte, sich männlicher Kontrolle entziehende weibliche Sexualität vor.“¹⁷³ Die Angst vor den negativen Konsequenzen einer fortschreitenden Technisierung verbindet sich mit der Angst vor einer unkontrollierbaren weiblichen Sexualität.

5.2.2 Das ‚golden age‘ der 1950er Jahre

Sobchack bezeichnet die Dekade von 1950 bis 1960 als „first ‚Golden Age‘“ des Science-Fiction-Films.¹⁷⁴ Der Topos des Erstkontakts mit außerirdischen Lebensformen florierte in den Science-Fiction-Magazinen der 1930er und -40er Jahre und hatte dort seinen Zenit bereits wieder überschritten, als er im Science-Fiction-Film der 1950er Jahre einen weiteren Höhepunkt erlebte. Ein beliebtes Thema in dieser Phase war auch die Erkundung des Weltraums.¹⁷⁵ Bis Mitte der 1950er Jahre trat der Erstkontakt mit der unbekanntem Spezies oft als friedliches Zusammentreffen auf, bei dem die Außerirdischen als Retter der Menschheit fungieren konnten, in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wurde er allerdings meist in Form der feindlichen Invasion eines außerirdischen und daher unbekanntem, oft überlegenen Aggressors dargestellt.¹⁷⁶ Die Hochkonjunktur dieses Invasions-Szenarios steht in Zusammenhang mit den zeitgenössischen politischen Spannungen des Kalten Krieges und damit verbundenen Ängsten und nationalen Feindbildern¹⁷⁷, Jancovich und Johnston warnen jedoch davor, die Figur des aggressiven Aliens im amerikanischen Science-Fiction-Film Mitte des 20. Jahrhunderts aus-

¹⁷² Florentine Strzelczyk: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme. Reflektionen über *Metropolis* (1926) und *Star Trek: First Contact* (1996). In: Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, hg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 246.

¹⁷³ Florentine Strzelczyk: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme 2006, S. 246. Dabei nimmt sie auf Huyssen Bezug, der darauf verweist, dass männliche Ängste vor Frau und Natur sowie korrelierende Bedeutungskonstruktionen mit der zunehmend als beängstigend und verunsichernd empfundenen Industrialisierung im 19. und frühen 20. Jahrhundert zusammenhängen. (Ebd., S. 246; vgl. auch Andreas Huyssen: The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. In: *New German Critique*, Nr. 60, 1993, S. 221-237.)

¹⁷⁴ Vivian Sobchack: American Science Fiction Film. An Overview. In: *A Companion to Science Fiction*, hg. von David Seed, Oxford: Blackwell 2005, S. 261. Vgl. auch ebd.: *Screening Space. The American Science Fiction Film. Second, Enlarged Edition*, New Brunswick/London: Rutgers University Press 1998.

¹⁷⁵ Vgl. Cynthia J. Miller und A. Bowdoin Van Riper (Hgg.): *1950s „Rocketman“ TV Series and Their Fans. Cadets, Rangers, and Junior Space Men*, New York: Palgrave Macmillan 2012.

¹⁷⁶ Vgl. Mark Jancovich und Derek Johnston: *Film and Television, the 1950s* 2011, S. 73.

¹⁷⁷ Vgl. Brian Murphy: *Monster Movies. They came from beneath the Fifties*. In: *Journal of Popular Film*, Vol. 1, Nr. 1, 1972, S. 31-44; Patrick Luciano: *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*, Bloomington: Indiana University Press 1987 sowie Bill Warren: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, Jefferson: McFarland & Company 1997.

schließlich auf die Furcht vor dem sowjetischen Gegner und dem Kommunismus zu reduzieren, da die Gründe für die große Popularität des Narrativs zu jener Zeit vielfältig seien.¹⁷⁸ Viele Filme dieser Dekade sind außerdem Genre-Hybride und vereinen Science Fiction mit Horror-Elementen, z.B. in Form der typischen Monster als Anleihen aus dem *Gothic Horror*.¹⁷⁹ Dabei handelt es sich um ein Subgenre, das sich bis heute großer Beliebtheit und eines hohen Marktwerts erfreut. Cornea sieht die goldene Ära des Science-Fiction-Films in den 1950er Jahren motivisch geprägt von väterlichen Autoritätsfiguren und symbolischen Vater-Sohn-Konstellationen¹⁸⁰. Darüber hinaus sind in dieser Phase nach Cornea nicht nur die in der Forschung vielfach erwähnten Übermütter von Söhnen präsent, sondern auch die bisher weniger erforschten erotisch konnotierten Vater-Tochter-Konstellationen.¹⁸¹ Ein weiteres Leitmotiv ist „the successful union of the young heterosexual couple“¹⁸² gegenüber der desintegrierten monströsen, bedrohlichen Weiblichkeit. Frauen wurden durchaus als handelnde Akteurinnen und Wissenschaftlerinnen gezeigt, in positiv konnotierten Repräsentationen jedoch stets als unterstützende Instanz für den männlichen Helden (oft ein Wissenschaftler) und eingebunden

¹⁷⁸ Vgl. Mark Jancovich und Derek Johnston: *Film and Television, the 1950s* 2011, S. 71. So argumentiert Jancovich in einer anderen Publikation, dass das invadierende Alien auch als Imago der Ängste fungierte, die durch Entwicklungen innerhalb der us-amerikanischen Kultur ausgelöst wurden. (Vgl. Mark Jancovich: *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Manchester: Manchester University Press 1996.) Dennoch erscheint z.B. das rot glühende UFO in *Kampf der Welten* (Orig.: *The War of the Worlds*, USA 1953, Regie: Byron Haskin) als typische Metapher für den politischen Gegner der USA. Darüber hinaus erzählen zahlreiche Filme neben der äußeren gewaltsamen auch von der inneren Invasion: Aliens dringen hier in den Menschen ein, besetzen ihn, manipulieren ihn und machen ihn so zum willenlosen Subjekt ihrer Agenda – so z.B. in *Die Dämonischen* (Orig.: *Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956, Regie: Don Siegel), in der die Bewohner*innen einer amerikanischen Kleinstadt nach und nach durch außerirdische Doppelgänger ersetzt werden. Diese filmischen Szenarien der ‚inneren Invasion‘ „dramatized cultural anxieties about the more ‚invisible‘ threats of Communism: infiltration of America by a subversive ‚fifth column‘ and ideological ‚brainwashing.‘ [sic!]“ Gleichzeitig repräsentierten diese Schreckensszenarien der lautlosen Unterwanderung und Ersetzung durch seelenlose Doppelgänger, die häufig in typischen Vororten und Kleinstädten spielen, auch „Cold War fears about a ‚soul-less‘ alien social system and emotional fatigue at the complexity of global politics“ und „ambivalence and of the rise of the gray-suited ‚organization-man,‘ [sic!] the cookie-cutter sameness of tract housing, and of ‚creeping conformity““. Die anthropomorphen (oder durch den menschlichen Körper getarnten) Aliens sind dabei nicht durch spektakuläre Spezialeffekte markiert, sondern verraten sich lediglich durch ihr mechanisches, emotionsloses Auftreten und „small failures [...] to respond appropriately in ordinary human situations: not blinking at the sun, not responding maternally to a child or passionately to a kiss“. Neben Anomalien der körperlichen Reflexe handelt es sich hier vor allem um das Fehlen eines emotional-affektiven Empfindungs- und Verhaltensrepertoires, das auch stark geschlechtlich codiert ist. (Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 265.)

¹⁷⁹ Vgl. Mark Jancovich und Derek Johnston: *Film and Television, the 1950s* 2011, S. 73.

¹⁸⁰ Cornea untersucht exemplarisch die Filme *Der Tag, an dem die Erde stillstand* (Orig.: *The Day the Earth Stood Still*, USA 1951, Regie: Robert Wise), *Invasion vom Mars* (Orig.: *Invaders from Mars*, USA 1953, Regie: William Cameron Menzies) und *Die Dämonischen* und resümiert: „The literal father/father figure, in these films, is a scientist of one sort of [sic!] another; scientific reasoning and endeavour are therefore being offered as a new route to masculine power and paternal authority. At the same time, anxieties concerning masculine identity in a post-war and affluent America are played out on an epic scale and become a matter of national security.“ (Christine Cornea: *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S. 45.)

¹⁸¹ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 55. Als Beispiel fungiert der Film *Alarm im Weltall* (Orig.: *Forbidden Planet*, USA 1956, Regie: Fred M. Wilcox).

¹⁸² Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 45.

in eine heterosexuelle Paar-Konstellation. Während heterosexuelle Paarbindungen in Science-Fiction-Filmen der 1950er Jahre (und darüber hinaus) dazu dienen, soziale Ordnungs- und Normsysteme zu stabilisieren, wird die desintegrierte, einzeln und autark auftretende Frau nach Cornea in dieser Dekade stark mit dem Monströsen assoziiert, und ihre filmische Inszenierung rekurriert auf Muster des Horror-Genres.¹⁸³ Dabei ist es nicht unbedingt die weibliche Wissenschaftlerin selbst, die als Protagonistin direkt als monströs repräsentiert wird, die Assoziation von rationaler, autarker und einflussreicher Weiblichkeit als Bedrohung wird oft auf übergeordneter Ebene des Films hergestellt, indem er bedrohliche und alptraumhafte Situationen erschafft, die von Monstern und mutierten Bestien bevölkert werden. Der Grad, in dem filmische Elemente des Horror-Genres eingesetzt werden, ist nach Cornea „intimately connected to the degree of authority allotted to the central female character“¹⁸⁴ und indiziert einen „less than repressed horror generated in the arrival of a commanding female figure“¹⁸⁵ sowie einen „knowing link between beast and woman“¹⁸⁶.

5.2.3 *Kampf der Welten* (1953): Weibliche Hysterie als verlässliche Konstante

Paradigmatisch lässt sich die Genderkonzeption des Science-Fiction-Kinos im *golden age* der 1950er Jahre an dem Film *Kampf der Welten* (Orig.: *The War of the Worlds*, USA 1953, Regie: Byron Haskin) ablesen, der ein im Grunde typisches Invasionsszenario kreiert. Der plötzliche Einschlag eines nicht identifizierbaren Objekts in einer gewöhnlichen kalifornischen Kleinstadt markiert die Ankunft des Unbekannten. An der Erklärung, es handele sich um einen Meteoriten, zweifelt zunächst nur der anerkannte Physiker Dr. Clayton Forrester, der sich durch seine sich als richtig erweisende Prognose bereits als Protagonist und Held der Geschichte zu erkennen gibt. Der rot glühende – und damit wenig subtil auf den kommunistischen Gegner verweisende – Koloss offenbart sich wenig später als extraterrestrisches Transportmittel, dem Marsianer entsteigen, die sich durch ihre Kombination aus schier unzerstörbaren Flugmaschinen und verheerenden Todesstrahlen als unbesiegbare Bedrohung erweisen. Selbst die vereinten Kräfte der zentralen Instanzen von Militär und Wissenschaft, eine Allianz der internationalen Großmächte und ein letzter verzweifelter Einsatz der Atombombe als ultimative menschliche Waffe können nichts gegen die übermächtigen außerirdischen Gegner ausrichten, die beginnen, die Menschheit aus ihren Flugobjekten heraus systematisch zu vernichten.

¹⁸³ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 50.

¹⁸⁴ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 51. Cornea demonstriert ihre Beobachtung u.a. an den Filmen *Formicula* (Orig.: *Them!*, USA 1954, Regie: Gordon Douglas) und *Das Grauen aus der Tiefe* (Orig.: *It Came from Beneath the Sea*, USA 1955, Regie: Robert Gordon), in denen mutierte Riesen-Ameisen bzw. ein mutierter Riesen-Krake ihr zerstörerisches Unwesen treiben.

¹⁸⁵ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 53.

¹⁸⁶ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 53.

Forrester trifft bereits zu Beginn des Films auf Sylvia van Buren, die ebenfalls promovierte Physikerin und darüber hinaus auch als Dozentin tätig ist. Durch Interesse und Kompetenz bezüglich der Materie erscheint Van Buren folglich am Anfang des Films der Wissenschaft und ihrer Sphäre durchaus zugeordnet – diese scheinbar fortschrittlichen Attribute sind allerdings für die zeitgenössischen Genretraditionen nicht ungewöhnlich und fügen sich letztlich in eine traditionelle Geschlechterordnung mit typischer Rollenverteilung. Forrester ist eine weithin anerkannte Koryphäe seines Fachgebiets, über Van Buren hingegen erfährt man, dass sie über Forresters Arbeit promoviert hat - so wird von Anfang an eine hierarchische Abstufung zwischen Forrester und Van Buren betont. Van Buren tritt in der akuten Phase der Invasion nicht als Wissenschaftlerin in Erscheinung, oder gar als Forrester ebenbürtige Widersacherin gegen die außerirdische Macht, sondern als typische Verkörperung des Weiblichen – so ist sie beispielsweise als Krankenschwester in der Militärstation tätig. Bezeichnenderweise gelingt es Forrester selbst (genauso wenig wie dem Militär oder der politischen Elite als einschlägigen Institutionen des patriarchalischen Systems) nicht, die Aliens mit den Mitteln der Wissenschaft zu besiegen. Die extraterrestrischen Eindringlinge sterben vielmehr gerade noch rechtzeitig von selbst, da ihr Immunsystem der irdischen Biosphäre nichts entgegenzusetzen hat. Die Rettung der Menschheit vor der endgültigen Vernichtung ist folglich nicht auf heroische Taten menschlicher Protagonisten, sondern auf die Auswirkungen von Bakterien als kleinsten Organismen zurückzuführen, nicht auf planvollen Triumph, sondern Kontingenz. Demzufolge kann auch Forrester, obwohl er immerhin durch eine Blutprobe die geringe Anzahl weißer Blutkörperchen im Blut der Aliens nachweisen kann und so ihre Immunschwäche prognostiziert, in seiner Eigenschaft als berühmter Wissenschaftler konkret nichts gegen die feindlichen Invasoren ausrichten – dafür tritt er aber mehrfach als Retter von Van Buren auf und kann sich auf diese Weise als aktiver männlicher Protagonist und Held konstituieren.

Die Rollenklischees kulminieren in der einzigen Szene, in der ein Alien ohne die schützende Hülle seiner Flugmaschine direkten ‚Kontakt‘ zu einem Menschen aufnimmt: Auf der Flucht verstecken sich Forrester und Van Buren in einem abgelegenen Farmhaus. Dort wird Van Buren in einer für sie ungewöhnlichen Konstellation gezeigt: „Although Sylvia is rarely seen apart from the company of men, she is momentarily separated from Forrester [...]“¹⁸⁷ Dass die weibliche Hauptfigur alleine die Räume des verlassenen Hauses inspiziert, steigert bereits die Spannung und Vorahnung des Publikums¹⁸⁸, die sich auch umgehend bewahrheiten soll. Van Buren ist nicht alleine, eines der außerirdischen Wesen befindet sich in ihrer unmittelbaren Nähe und beobachtet sie, als übergeordnete*r Beobachter*in dieser Szene fungiert wiederum

¹⁸⁷ Eric Avila: Dark City. White Flight and the Urban Science Fiction Film in Postwar America. In: Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader, hg. von Sean Redmond, New York/Chichester: Wallflower Press 2007, S. 92.

¹⁸⁸ Vgl. Eric Avila: Dark City 2007, S. 92.

der*die Zuschauer*in – das Weibliche in der Gestalt von van Buren ist entsprechend konventioneller cineastischer Inszenierung der symbolischen Ordnung das Objekt diverser männlich codierter Blickachsen.¹⁸⁹ Laut Avila sind der Film *Kampf der Welten* sowie andere Filme dieser Periode, die ähnliche Muster aktivieren, auch stark von Praktiken des *racial othering* bestimmt.¹⁹⁰ In der genannten Szene spitzen sich die Ebenen der Blicke und die Codierungen durch *gender* und *race* zu: „The camera mimics the alien’s predatory gaze, targeting the white woman as the object of the alien’s (and by visual implication, the audience’s) desire.“¹⁹¹ Das Alien legt seinen Tentakel auf van Buren – es ist festzuhalten, dass faktisch somit zwar ein körperlicher Übergriff, aber noch kein tatsächlicher Angriff erfolgt. Es bleibt im Film jedoch keine Zeit, in der sich diese mögliche Interpretation entfalten könnte: Van Buren schreit und verfällt sofort in das Klischee weiblicher Hysterie, Forrester dagegen in die Rolle des tatkräftigen Beschützers, der martialisch ein Beil auf das – scheinbar wehrlose – Alien schleudert. So gelingt es ihm nicht nur, es ihn die Flucht zu schlagen, sondern auch es zu verwunden, da er einen Tentakel mit einer optischen Sehvorrichtung abtrennt und so auch an die später im Labor untersuchte Blutprobe gelangt. In der filmästhetischen Inszenierung der Szene tritt der Kontrast zwischen dem männlichen Subjekt und dem bedrohlichen Anderen in der Fokussierung auf die begehrte bzw. zu beschützende Frau deutlich hervor: „As the bright, slimy green arm of the Martian reaches toward her, the whiteness of her skin contrasts sharply with the alien physiognomy.“¹⁹² *Kampf der Welten* und vergleichbare prototypische Filme schließen so an im kulturell Unbewussten verankerte Ängste und Vorstellungen an und erschaffen Phantasien zu ihrer Kompensation. In der Phantasie, die *Kampf der Welten* inszeniert, kann der männliche Protagonist das bedrohliche Andere zwar nicht unmittelbar vernichten, er kann aber die Frau vor seinen Zugriff schützen und sich so als Held legitimieren. Wie Cornea bereits konstatierte, kommt dem weißen, heterosexuellen Liebespaar ordnungs- und identitätsstiftende Funktion zu. Angesichts einer Welt, die durch den Alien-Angriff aus den Fugen gerät, kann die Ordnung durch eine stabile Rollenverteilung reetabliert werden, in der weibliche und männlicher Protagonist*innen reflexartig sofort die für sie vorgesehenen Rollen einnehmen und das Fremde die Bedrohung ist, die es auch verkörpern soll. *Kampf der Welten* entstammt nicht nur der Ära des *golden age*, sondern repräsentiert auch jene Filme, in denen (noch) kaum Raum für subversive Ambivalenz ist.

5.2.4 Die 1960er bis 1970er Jahre

Das Kino der Invasionen, der Monster und Mutanten beeinflusste den Science-Fiction-Film weit über die 1950er hinaus, auch zahlreiche Filme der 1960er Jahre erzählten Geschichten

¹⁸⁹ Zur geschlechtlichen Doppelcodierung von Aliens vgl. Kapitel 5.2.6., 5.5.1. sowie 6.2.1.

¹⁹⁰ Vgl. Eric Avila: *Dark City* 2007, S. 92.

¹⁹¹ Eric Avila: *Dark City* 2007, S. 93.

¹⁹² Eric Avila: *Dark City* 2007, S. 93.

von aus den Weiten des Alls einfallenden Aggressoren, wurden von fremden, bedrohlichen Kreaturen bevölkert oder schlossen an die *mad-scientist*-Filme der 1930er Jahre an.¹⁹³ Dennoch identifiziert Wright in Bezug auf die Entwicklung des Science-Fiction-Films der 1960er bis 1980er Jahre die Tendenz zu „a remarkable diversity particularly in America, Britain, and Europe“¹⁹⁴ und die Etablierung komplexerer Formen, „socioculturally embedded, offering reflections both on and of its contexts. For such a reflective form, [...] varying political and cultural tensions and changes in film and television consumption provided a rich set of stimuli.“¹⁹⁵ Erste Science-Fiction-Fernsehformate, die ein breiteres Publikum erreichten und als Vorbild für Science-Fiction-Serien der kommenden Jahrzehnte fungierten, wurden lanciert, zu den erfolgreichsten zählen hier *The Twilight Zone* (USA, 1959-1964)¹⁹⁶, *The Outer Limits* USA, 1963-1965) und *Star Trek* (USA, 1966-1968), die mit fernsehspezifischen Möglichkeiten und neuen Erzählstrategien experimentierten.¹⁹⁷ Ein weiteres Muster, das von späteren Fernsehserien adaptiert werden sollte, formierte sich ebenfalls in den 1960er Jahren und bestand in der Konstellation eines außerirdischen Besuchers, der auf die ihm in ihren Konventionen völlig fremdartige Erde gelangt, was zu einem komödiantisch inszenierten Kulturschock führt.¹⁹⁸ Neue Impulse gingen z.B. von einer zunehmenden parodistischen Selbstreflexivität des Science-Fiction-Films bezüglich seiner eigenen etablierten Konventionen aus; gegenüber der metaphorischen Science Fiction der 1950er Jahre stellten die Filme der folgenden Dekade zugleich wesentlich konkretere Auseinandersetzungen mit Unsicherheiten und Ängsten vor politischen Unwägbarkeiten oder der nuklearen Bedrohung dar.¹⁹⁹ Bereits Mitte der 1960er Jahre setzte eine topologische Verschiebung ein, die die Atombombe als zentrales Motiv und das Narrativ der nuklearen Katastrophe bis in die frühen 1980er Jahre aus dem Science-Fiction-Film verdrängte und durch andere zeitgenössische gesellschaftspolitische Themen ablöste, die auf der Leinwand und den Fernsehbildschirmen verarbeitet wurden – darunter ein wachsendes ökologisches Bewusstsein, den Wettlauf um die erste Expedition in den Weltraum sowie v.a. ausgehend von den USA Rassenunruhen, Bürgerrechtsbewegung und die Auswirkungen des Vietnamkriegs.²⁰⁰ Auf dem Entwicklungsstand der späten 1960er Jahre spiegelt

¹⁹³ Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980*. In: *The Routledge Companion to Science Fiction*, hgg. von Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts und Sherryl Vint, London/New York: Routledge 2011, S. 90.

¹⁹⁴ Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 90.

¹⁹⁵ Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 90.

¹⁹⁶ Neuauflagen der Serie wurden 1985 bis 1987 und 2002 bis 2003 ausgestrahlt.

¹⁹⁷ Vgl. Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 265f. Zur genderorientierten Analyse der US-amerikanischen Science-Fiction-Serien der 1960er Jahre vgl. Nicole Kubitzka: *Pretty in Space. Die Frauendarstellung in Star Trek und anderen US-amerikanischen Dramaserien der 1960er Jahre*, Göttingen: V & R unipress 2016.

¹⁹⁸ Vgl. Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 93f. Eine frühe Version dieses Musters ist die Serie *Mein Onkel vom Mars* (Orig.: *My Favorite Martian*, USA 1963-1966), eine spätere, äußerst populäre Variation einer ähnlichen Ausgangskonstellation ist *ALF* (USA, 1986-1990). (Vgl. ebd.)

¹⁹⁹ Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 90f.

²⁰⁰ Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 91. Vgl. hierzu Kathrin Fahlenbrach: *Utopia and Dystopia in Science Fiction Films around 1968*. In: *The Global Sixties in Sound and Vision. Media, Counterculture, Revolt*, hgg. von Timothy Scott Brown und Andrew Lison, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 83-100.

der Science-Fiction-Film in seiner Repräsentation von Geschlecht die sozialen Verhältnisse wider, in denen sich Veränderungen durch die Emanzipationsbewegungen andeuteten, die aber insgesamt noch von Rollenmustern der 1950er Jahre und einem konventionellem Blick auf das Weibliche geprägt waren. So weist Noonan in ihrer Studie einerseits auf die fortschrittlich inszenierte Liebesbeziehung zwischen einem männlichen und einer weiblichen Wissenschaftler*in in *Planet der Affen* (Orig.: *Planet of the Apes*, USA 1968, Regie: Franklin J. Schaffner) hin, andererseits dominierten aber beispielsweise in den Raumfahrtfilmen – wie in der realen Raumfahrt auch – immer noch ausschließlich die männlichen Astronauten, während die weiblichen Darstellerinnen auf die Rollen der besorgten und liebenden Ehefrauen abonniert waren.²⁰¹ Eine Ausnahme bildet hier *Barbarella* (F/I 1968, Regie: Roger Vadim), in der eine Frau am Steuer eines Raumschiffs sitzt,²⁰² wobei Barbarella nicht als Astronautin, sondern in der deutschen Synchronisation als ‚Astronavigatrice‘ (bzw. im englischen Original als ‚*astro-navigatrix*‘) bezeichnet wird, was sie sprachlich als Abweichung, als ‚etwas anderes‘ als die maskuline Berufsnorm markiert. Der Film avancierte zum Kultfilm und seine Protagonistin zur popkulturellen Ikone, er gilt allerdings nicht als feministischer Meilenstein des Science-Fiction-Films, sondern wurde in der Forschung vor allem bezüglich seiner exaltierten und sexualisierten Ästhetik, die die Hauptfigur kontinuierlich als fetischisiertes und sexuell verfügbares Lust-Objekt in Szene setzt, diskutiert.²⁰³ Parks beschreibt Barbarella im Spannungsfeld zwischen ihrer Identität als „a skilled state agent, a technical master, an accomplished diplomat“²⁰⁴ und ihrer Repräsentation als „a feminized navigator of space, a flying sex spectacle“²⁰⁵. Als weibliche Astronautin sei sie nur darstellbar gewesen, indem sich ihre Inszenierung den konventionellen Gesetzen des männlichen Blicks unterwirft und sie zum Fetisch-Objekt mache – gerade

²⁰¹ Bonnie Noonan: *Gender in Science Fiction Films, 1964–1979. A Critical Study*, Jefferson: McFarland & Company 2015, S. 53.

²⁰² Die zeitgenössische Rezeption des Films verbindet sich mit Debatten um Frauen in der US-Raumfahrt. Vgl. hierzu Lisa Parks: *Bringing Barbarella Down to Earth. The Astronaut and Feminine Sexuality in the 1960s*. In: *Swinging. Representing Sexuality in the 1960s*, hgg. von Hilary Radner und Moya Luckett, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999, S. 253–275. Die Debatten reflektierten laut Parks tief verwurzelte gesellschaftliche Ängste, „not only about the prospect of sending a woman into outer space, but also about the lack of public control over feminine sexuality more generally“. (Ebd., S. 263.) Zu weiblichen Raumfahrerinnen vgl. Jörg Hartmann: *Female Space Travelers in Science Fiction Films 1898–2017*. In: *We are all astronauts. The Image of the Space Traveler in Arts and Media*, hg. von Henry Keazor, Berlin: Neofelis, S. S. 125–156.

²⁰³ Noonan weist darauf hin, dass es in *Barbarella* zwei angedeutete Gruppenvergewaltigungen gebe – eine metaphorische durch den Angriff automatischer Puppen, vor dem sie schließlich gerettet wird, und eine tatsächliche, beinahe erfolgte, vor der Barbarella ebenfalls (und dieses Mal gerade noch rechtzeitig) gerettet wird, sich in ihrer naiven Art aber auch nicht zu fürchten schien. Problematisch ist, dass die Inszenierung nahelegt, dass Barbarella den ersten Vorfall zu genießen scheint, und sie unmittelbar danach mit ihrem Retter intim wird. Der Film stilisiere die Verbindung von Sexualität und Gewalt gegen Frauen ins Surreale, fungiere aber als Schablone und Phantasie, die sich in nachfolgende Filme in wesentlich realistischerer Weise einschreibe und problematische Frauenbilder perpetuiere: Barbarellas „hyperbolic innocence and trust protect her from all of the evil she encounters“ – die Heldin wird vor dem wahren Bösen gerettet (sofern sie unschuldig ist und als Projektionsfläche der Phantasie fungiert), für ‚die Guten‘ ist sie aber stets sexuell verfügbar, und dies selbstverständlich freiwillig. (Bonnie Noonan: *Gender in Science Fiction Films, 1964–1979* 2015, S. 93.)

²⁰⁴ Lisa Parks: *Bringing Barbarella Down to Earth* 1999, S. 263.

²⁰⁵ Lisa Parks: *Bringing Barbarella Down to Earth* 1999, S. 263.

um ihr durchaus vorhandenes subversives Bedrohungspotential zu sublimieren: „The very traits that make *Barbarella* so threatening within a patriarchal social order – most notably her aggressive, non-reproductive sexuality and her adept use of machinery – are overvalued and transformed from icons of male fear into objects of intense desire. The body of the female astronaut [...] is fetishized as both sex object and machine. Nonetheless, embedded within the fetish is the lurking, if sublimated, threat that it contains.”²⁰⁶

Die in den 1970er Jahren erstarkte Umweltbewegung und die Angst vor vielleicht nicht wieder relativierbaren Schäden, die der Natur durch den Menschen zugefügt werden und das ökologische Gleichgewicht unwiderruflich zerstören können, wurde auch in der zeitgenössischen Science Fiction gespiegelt, ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Herausforderungen einer Menschheit im letzten Quartal des 20. Jahrhunderts und eines ganzen Millenniums. Während in der Literatur die Utopie eine Renaissance erlebte, war die filmische Science Fiction der 1970er Jahre eher von ernüchterten Untertönen durchzogen – so entstanden zahlreiche apokalyptische, dystopisch-politische und technikpessimistische Filme.²⁰⁷

5.2.5 Das ‚second golden age‘ der späten 1970er und 1980er Jahre

Während Sobchack trotz anhaltender Produktionen davon ausgeht, dass der Science-Fiction-Film seit den 1960er Jahren insgesamt eine rückläufige Bedeutung erfährt und eine eher untergeordnete Rolle im öffentlichen Bewusstsein spielt²⁰⁸, situiert sie am Ende der 1970er und in den frühen 1980er Jahren den Übergang in das „second ‚Golden Age‘“²⁰⁹ der Science Fiction. Der Beginn dieses zweiten goldenen Zeitalters werde durch die Filme *Star Wars* (USA 1977, Regie: George Lucas) und *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (Orig.: *Close Encounters of the Third Kind*, USA 1977, Regie: Steven Spielberg) markiert – mit der Rückkehr zu den klassischen Science-Fiction-Topoi der Weltraumfahrt und des außerirdischen Erstkontakts.

²⁰⁶ Lisa Parks: *Bringing Barbarella Down to Earth* 1999, S. 263. Auch Conrad resümiert: „*Barbarella* is one of the most proficient female astronauts seen in science fiction cinema to date. She has her own ship, [...] she sticks to her mission, she has integrity, and she is serious, if naïve, about who she is. This sense of Self is expressed when she corrects the Great Tyrant of Sogo: ‚My name isn’t ‚Pretty Pretty‘, it’s *Barbarella*.‘ This may be a nod to feminism [...]; however, it is far too late for that. This is a movie in which feminist attitudes are approached from a patriarchal perspective [...]. [...] *Barbarella*’s positioning as a sex object far outweighs any notion that the woman might be a good astronaut. In this respect, she represents merely a sub-clause in science fiction cinema’s unwritten manifesto for the future of women in space.“ (Dean Conrad: *Space Sirens, Scientists and Princesses. The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema*, Jefferson: McFarland & Company 2018, S. 110.)

²⁰⁷ Wright nennt hier exemplarisch u.a. ... *Jahr 2022 ... die überleben wollen* (Orig.: *Soylent Green*, USA 1973, Regie: Richard Fleischer), das auf düstere Weise das Thema der Überbevölkerung und verarbeitet, *Lautlos im Weltraum* (Orig.: *Silent Running*, USA 1972, Regie: Douglas Trumbull), das von der Ausbeutung ökologischer Ressourcen ausgeht, und *Westworld* (USA 1973, Regie: Michael Crichton), dessen Setting ein mit Robotern ausgestatteter Western-Themenpark bildet, der den Besucher*innen exzessive Ausschweifungen in verschiedenen Rollen ermöglicht, bis die dafür benutzten Roboter sich plötzlich gegen die menschlichen Gäste wenden. Vgl. Peter Wright: *Film and Television, 1960-1980* 2011, S. 92.

²⁰⁸ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 266.

²⁰⁹ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 267.

Bei dem visuell eindrucksvollen *Star Wars*, das den Auftakt einer epochalen und zugleich futuristischen Weltraumsaga bildet, die bis heute stetig publikumsträchtig in einer komplexen Zeitlinie durch neue Episoden in Form von Sequels und Prequels ergänzt wird, und der durch intensiv sphärische Bilder aufgeladenen *Unheimlichen Begegnung der dritten Art* handelt es sich um „two extraordinarily popular, big-budget, effects-laden, and visionary and benign SF fantasies“²¹⁰. Beide Filme verbinden ihre epische, bildgewaltige Inszenierung und ihre ausgeprägte Adaption mythologisch-spiritueller Narrative. Genrehistorisch repräsentieren sie das neue Zeitalter der aufwendig produzierten und kommerziell erfolgreichen Blockbuster-Science-Fiction als „mainstream' entertainment“²¹¹, Sobchack bezeichnet beide Filme außerdem als „playful, often comic, and reflexive about their own generic existence and history“²¹² und konstatiert: „And, more radically, both films transformed SF's ‚objective' and rational vision of a high technology promoted through special ‚effects' into a ‚subjective' and emotional expression of new technological ‚highs' and special ‚affects.' [sic!]“²¹³ Neben einer Tendenz zur nostalgischen Verklärung der Vergangenheit anlässlich des zweihundertjährigen Jubiläums der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten, die in die Zukunft projiziert insbesondere diese epische und mythologisch angereicherte Form der Science-Fiction motivierte, sieht Sobchack auch in der ersten Welle der Frauenbewegung einen wichtigen Faktor für neue Impulse des Genres, indem sowohl Weiblichkeits- als auch Männlichkeitskonzepte seit den späten 1970er und vor allem in den 1980er Jahren einem beginnenden Prozess der Neuaushandlung unterzogen wurden. So warteten erfolgreiche Science-Fiction-Filme dieser Jahre mit „alien ‚born-again' males dropping naked, sensitive, and without ‚mach' baggage, into the earthly *mise-en-scène*“²¹⁴, d.h. mit Imaginationen von Männlichkeit auf, die zwar noch keine radikale Erneuerung versprachen und auch nicht mit allen prävalenten Stereotypen brachen, aber veränderte Parameter und Akzente sichtbar machten. Cornea konstatiert, dass zahlreiche Science-Fiction-Filme der 1980er Jahre „disintegrating family structures and absentee fathers“ zeigen und das Ideal einer intakten Familie zugleich sentimental verklären, was auf kritische

²¹⁰ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 267.

²¹¹ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 267.

²¹² Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 267.

²¹³ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 267.

²¹⁴ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 268. Als Beispiele nennt Sobchack *Terminator* (Orig.: *The Terminator*, USA 1984, Regie: James Cameron) und *Starman* (Orig.: *John Carpenter's Starman*, USA 1984, Regie: John Carpenter), die beide 1984 in die Kinos kamen. (Vgl. ebd.) Zur Ambivalenz der Geschlechterrepräsentation und –konstruktion in der Terminator-Filmreihe vgl. Marie-Hélène Adam: (S)He will be back. Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der ‚Terminator'-Reihe. In: *Technik und Gender. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film*, hgg. von dies. und Katrin Schneider-Özbek, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2016, S. 195-221.

Auseinandersetzung mit patriarchalischen Machtstrukturen, aber auch mit traditionellen Familienwerten und -konstellationen zurückzuführen sei.²¹⁵ Cornea bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Kolker und Dyer, der wie bereits in Kapitel 4.4. gezeigt davon ausgeht, dass die utopische Qualität des Films darin besteht, Unzulänglichkeiten der Realität zu kompensieren. Kolker argumentiert, bei Filmen wie *E.T. – Der Außerirdische* (Orig.: *E.T. the Extra-Terrestrial*, USA 1982, Regie: Steven Spielberg) handele es sich um die Erschaffung einer „melodramatic oedipal machine, delivering protection, yet denying what it seems to offer, keeping the viewer attached to it all times, threatening/promising loss whenever the attachment is broken“²¹⁶ als Reaktion auf die Schattenseiten einer neokonservativen und kapitalistischen USA – die Filme seien als Befriedigung von Bedürfnissen angeboten, die vom System selbst erzeugt würden.²¹⁷ Die mit der Trennung von der Mutter und dem Eintreten in die symbolische Ordnung des Vaters einsetzende ödipale Sehnsucht des Subjekts nach der Wiedervereinigung mit der Mutter werde durch Filme dieser Art bedient – allerdings mit vertauschten geschlechtlichen Vorzeichen: „[I]n terms of Spielberg’s films (along with other films of the era) this reunification is with the lost father; the illusion of an imaginary realm that the films attempt to conjure is configured as patriarchal rather than matriarchal. The father figure here takes on the role traditionally played by the mother in psychoanalytic theory.“²¹⁸ Cornea betont, das Interessante an Filmen wie *E.T.* oder *Star Wars*, die repräsentativ für ihre Zeit stehen, sei insbesondere, dass „these films are very much *about* traditional masculinity, the kind of compliant consumption that they have come to represent, along with what is understood as the nature of their mode of address, challenges the very model of masculinity that the oedipal narratives espouse.“²¹⁹ In einem zweiten, während der 1980er Jahre prävalenten Subgenre wurden traditionellere Vorstellungen von Männlichkeit zelebriert: im Cyborg-Blockbuster, der z.B. mit der *Terminator*-Filmreihe äußerst populär wurde. Während Sobchack in ihrer oben zitierten Bemerkung auf den ‚sensiblen, nackten menschlich-männlichen Helden‘ des ersten *Terminator*-Films verweist, der mit traditionellen Männlichkeits-Vorstellungen breche, konstatiert Cornea, das Subgenre des Cyborg-Action-Kinos „presented visions of the male body engaged in direct and violent confrontation and the participation of female characters was usually kept to a minimum, even though they often functioned in the narrative to supply the motive or incentive for recurrent scenes of male aggression. This was the supreme masculine genre, in which the male hero/anti-hero of

²¹⁵ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema 2007*, S. 114. Cornea bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Kolker und Dyer.

²¹⁶ Robert Phillip Kolker: *A Cinema of Loneliness*. Penn, Kubrick, Scorcese, Spielberg, Altman, Oxford/New York: Oxford University Press 1988, S. 294. (Zitiert nach Christine Cornea: *Science Fiction Cinema 2007*, S. 117.)

²¹⁷ Robert Phillip Kolker: *A Cinema of Loneliness* 1988, S. 294ff. (Vgl. Christina Cornea: *Science Fiction Cinema 2007*, S. 118.)

²¹⁸ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema 2007*, S. 117.

²¹⁹ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema 2007*, S. 118. Hervorhebung im Original.

an action film became the embodied symbol of masculine endeavour.”²²⁰ Über die Konventionen des Action-Genres und die Figur des männlich codierten Cyborgs offerierten diese Filme ihrem Publikum „exaggerated visions of male subjectivity“²²¹. Cornea weist darauf hin, dass die Cyborg-Action-Filme ihre filmische Inszenierung häufig durch eine Akzentuierung der Geschlechter-Dichotomie strukturieren, indem sie weibliche Protagonistinnen ins Zentrum männlicher Aggressivität und Gewalt stellen. Cornea resümiert: „Both the ‚family films‘ and the ‚cyborg films‘ [...] seemed, in one way or another, to question, reinvent and/or preserve outmoded forms of masculine subjectivity in a world that was fast moving toward cybernetic connectivity and globalisation.“²²² Dies könne auch als Abwehrreaktion auf den Feminismus der 1970er Jahre und die sich im Wandel befindlichen gesellschaftlichen Geschlechterrollen interpretiert werden.²²³ Aber auch Impulse des Wandels werden auch in einer neuen Generation von weiblichen Science-Fiction-Protagonistinnen filmisch sichtbar, wie Sobchack bemerkt: „In sum, for the first time since the 1950s, when women in SF film may have screamed a lot but often had PhDs in biology, the genre began to recognize and reflect the (somewhat) changed position of women in American society.“²²⁴

5.2.6 Die *Alien*-Reihe (1979/1986/1992/1997): Ellen Ripley als ambivalente Symbolfigur

Ellen Ripley, Protagonistin in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* (Orig.: *Alien*, USA 1979, Regie: Ridley Scott), ist bahnbrechend.²²⁵ Bei der Rolle, die ursprünglich für einen männlichen Darsteller geschrieben und schließlich von der Schauspielerin Sigourney Weaver gespielt wurde, handelt sich um die Offizierin, die auf dem Raumschiff *Nostromo* als letzte Überlebende ihrer Crew gegen eine außerirdische Kreatur kämpft. Ripley zeigt in der Extremsituation durchaus emotionale Reaktionen wie Angst oder Entsetzen, sie agiert jedoch vernunftgeleitet, stark, kämpferisch, unabhängig und entschlossen. Mit diesen Attributen gilt sie als erste weibliche Hauptprotagonistin im männlich dominierten Action- und Science-Fiction-Genre und unterläuft subversiv tradierte Rollenmuster. Zu Beginn wird die die Crew auf der Rückreise zur Erde aus dem Kälteschlaf geweckt, als sie das scheinbare Notrufsignal von einem anderen Planeten erreicht. Als erstes erwacht das männliche Crew-Mitglied Kane. In

²²⁰ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 120.

²²¹ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 120.

²²² Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 146.

²²³ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 121.

²²⁴ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 268. Dieses typische Klischee in Science-Fiction-Filmen der 1950er Jahre trifft z.B. auf den bereits erwähnten Film *Kampf der Welten* zu.

²²⁵ Dem Film sollten noch drei weitere folgen, in denen ebenfalls Sigourney Weaver als Ripley in der Hauptrolle zu sehen ist: *Aliens – Die Rückkehr* (Orig.: *Aliens*, USA 1986, Regie: James Cameron), *Alien 3* (Orig.: *Alien³*, USA 1992, Regie: David Fincher) und *Alien – Die Wiedergeburt* (Orig.: *Alien: Resurrection*, USA 1997, Regie: Jean-Pierre Jeunet). Bis heute wurde das *Alien*-Franchise (nach aktuellem Stand) noch um zwei Filme erweitert, die ihrerseits inhaltlich aneinander anschließen und als Prequel der Ursprungs-Reihe fungieren, zu der sie zahlreiche Referenzen aufweisen.

seinem Kompendium zum Science-Fiction-Film schreibt Koebner, dass Scott in Übereinstimmung mit Genrekonventionen scheinbar eine männliche Identifikationsfigur markiere, „den mutigen Captain oder den unscheinbaren Techniker, der sich in der Stunde der Gefahr beweisen darf“²²⁶. In Wahrheit wird Kane aber zum ersten Opfer des mörderischen Aliens: Bei einer Erkundung des Planeten wird er in einem außerirdischen Raumschiff von einem Parasiten (dem *Facehugger*) befallen, der ikonographisch an eine menschliche Hand erinnert, das Visier seines Helms durchstößt, sich auf seinem Gesicht festsetzt und so in ihn eindringt. Als der bewusstlose Kane von begleitenden Crew-Mitgliedern zum Mutterschiff zurückgebracht wird, lässt Offizier Ash die Gruppe passieren, während Ripley erfolglos versucht, den Zugang zu verweigern, um Quarantänemaßnahmen zu wahren – womit sie bereits mit typisch weiblichen Rollenzuschreibungen bricht und auch scheinbar humanistischen Prinzipien zuwider handelt.²²⁷ Später stellt sich heraus, dass es sich bei Ash um einen Androiden handelt, der im Auftrag des Konzerns Weyland-Yutani ein Exemplar der außerirdischen Spezies auf die Erde bringen soll, damit sie als tödliche Biowaffe vermarktet werden kann. Hinter der scheinbaren Kollegialität von Ash verbirgt sich folglich berechnendes Kalkül und die Bereitschaft, alles menschliche Leben auf der *Nostromo* zu opfern, während das rationale und vernunftgeleitete Handeln Ripleys das Leben der meisten Crew-Mitglieder gerettet hätte.²²⁸ Nachdem der Parasit leblos von ihm abfällt, scheint Kane zunächst unbeschadet zu erwachen – beim gemeinsamen Essen mit der Crew deutet jedoch zunächst ein leichter Husten die nahende Katastrophe an: Aus dem Brustkorb von Kane bricht ein neugeborenes Alien (der *Chestburster*) hervor, das seinen Wirtskörper verlässt, Kane dabei tötet und in die dunklen, verwinkelten Gänge des Raumschiffs flieht.²²⁹ Filmsprachliche Mittel unterstützen die bedrohliche Atmosphäre des Films, der mit menschlichen Urängsten spielt, die sich im Alien als Personifikation des Monströsen verdichten.²³⁰ Die furchterregende Wirkung der außerirdischen Kreatur, die rasant

²²⁶ Michael Gruteser: *Alien*. In: *Filmgenres. Science Fiction*. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 336.

²²⁷ Zur Reflexion von Humanismus und Feminismus in *Alien* vgl. James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 72-81, hier v.a. S. 74f.

²²⁸ Vgl. James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien* 1990, S. 75. Ripleys Heldentum basiert folglich zunächst auf Rationalität. Gegen Ende des Films erfolgt allerdings eine Schlüsselszene, in der Ripley auf ihrer Flucht noch einmal umkehrt und sich somit in höchste Gefahr begibt, um auch Bordkater Jones zu retten. Laut Kavanagh handele es sich nach Ripleys anfänglicher Charakterisierung als vernunftgeleitet um „a final sign of her recovery for an ideological humanism“. (Ebd., S. 79.) Dies sei allerdings nicht unproblematisch, da der Film somit selbst gesetzte Zuschreibungen und Wertungen z.T. relativiere und revidiere. (Vgl. Ebd.) Gruteser deutet Jones vielmehr als Bestätigung, dass die unabhängige Heldin sich selbst genüge. (Vgl. Michael Gruteser: *Alien* 2008, S. 341.)

²²⁹ Damit verbindet *Alien* auch verschiedene genrehistorische Tendenzen, den Schrecken des Monströsen zu konkretisieren: Die Gefahr wird durch einen äußeren Aggressor repräsentiert, die Bedrohung wird aber auch internalisiert und bricht aus dem eigenen Körperinneren heraus. (Vgl. Michael Gruteser: *Alien* 2008, S. 337.)

²³⁰ Prägend für die Ästhetik des Films und seine intensive Wirkung auf den Zuschauer ist vor allem der Einfluss des Schweizer Künstlers H. R. Geiger, der sowohl das charakteristische Aussehen des Aliens kreierte als auch für das Setdesign verantwortlich war und laut Gruteser aus seiner „Mischung von Zoologie (Insekten und Reptilien), Technik und Sexualität das erste ernstzunehmende filmische Weltraummonster generiert“. (Michael Gruteser:

wächst und alle Crew-Mitglieder bis auf Ripley und den Bordkater Jones tötet, wird dadurch gesteigert, dass sie in dunklen Schatten, Schächten und Nischen lauert und nur in wenigen Sequenzen deutlich zu sehen ist. Sexualität und Reproduktion sind zentrale Leitmotive des Films sowie seiner drei Nachfolger, und auch das Alien selbst, „dessen Ursprung zwischen Mythologie und Psychoanalyse kaum auszumachen ist“²³¹, unterliegt einer geschlechtlichen Doppelcodierung.²³² Einerseits ist das Alien phallisch konnotiert, sein Parasit befruchtet in einer Art gewaltsamen Penetration seinen Wirt²³³, es geht ihm um die brutale Kolonisierung und Vernichtung anderer Körper, die es feminisiert – damit erfüllt das Wesen die Rolle des brutalen, äußeren und typischerweise männlich konnotierten Aggressors.²³⁴ Andererseits stellt das martialische Ausbrechen des neugeborenen Aliens aus dem Wirtskörper eine pervertierte Geburt dar, die nicht nur die als Wirt missbrauchten Körper feminisiert und tötet, sondern in einem der traditionellen Psychoanalyse zu entstammen scheinenden Alptraum die Bedrohlichkeit des weiblichen Körpers und der weiblichen Reproduktionsfähigkeit inszeniert, was das Alien gleichzeitig auch in den Kontext des Anderen und damit des Weiblichen rückt. Kavanagh resümiert: „[T]he film produces a monster in the image of a vicious phallic power articulated in a complex and contradictory relation to the female.“²³⁵ Die Handlung des Films zentriert sich auf Ripley, die sich dem Alien im Überlebenskampf stellen muss, es besiegt – „assuming for herself the counterphallic power of the ‚gun“²³⁶ – und damit als Heldin des Films identifiziert wird, ohne dass sie am Ende in Abhängigkeit von einem männlichen Helden definiert werden oder in einer heterosexuellen Paar-Konstellation aufgehen muss.²³⁷ Dabei stellt sich Ripley

Alien 2008, S. 335). Gruteser sieht in der Lichtgestaltung und dem düsteren Schauplatz mit dunklen Schatten und dem gezielten kontrastierenden Einsatz weißer Fläche einen Anschluss an die Tradition des *Film Noir* bzw. eine Form des *Neo Noir*. (Vgl. ebd., S. 334.)

²³¹ Michael Gruteser: *Alien 2008*, S. 336.

²³² Kavanagh beschreibt das erkundete Alien-Raumschiff als „conception – in which male and female, life and death are confused“ und bemerkt in Bezug auf die Befruchtung Kanes und das Ausbrechen des Aliens aus seinem Körper, es handele sich um „the particularly horrifying confusion of the sexual-gynaecological with gastrointestinal [...] a kind of science fiction *phallus dentatus*“. (James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien 1990*, S. 76. Hervorhebung im Original.)

²³³ Der ganze Film ist von sexuellen Konnotationen sowie symbolischen Penetrations- und Geburts-Szenen durchsetzt. Creed nennt als erste ‚Geburt‘ das Öffnen der Schlafkapseln der Crew durch den Bordcomputer ‚Mutter‘. (Vgl. Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 129.) Die „allegorische[n] Penetrationen“ verlaufen laut Gruteser in beide Richtungen: Vor der Invasion des Aliens auf der *Nostromo* dringt die menschliche Crew in das Alien-Raumschiff ein, Kane durchdringt außerdem die blaue Aura, die wie ein Hymen über den Alien-Eiern liegt – dies setzt die Penetration durch den *Facehugger* und die anschließende Katastrophe erst in Gang. (Michael Gruteser: *Alien 2008*, S. 338. Vgl. auch James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien 1990*, S. 75f. sowie Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine 1990*, S. 130f.)

²³⁴ Vgl. Michael Gruteser: *Alien 2008*, S. 339.

²³⁵ James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien 1990*, S. 76.

²³⁶ James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien 1990*, S. 76.

²³⁷ Dies sei laut Gruteser „eine subversive Geste gegen zwei männlich konnotierte Schlusslösungen gleichzeitig, in denen die Frau entweder die Rolle des Opfers oder die des Preises einnimmt, den der Held nach dem Sieg davonträgt.“ (Michael Gruteser: *Alien 2008*, S. 341.) Zugleich werde Ripley ihre Sexualität aber auch nicht entzogen, was laut Kavanagh in der spürbaren Anziehung zwischen Ripley und Dallas deutlich werde. Diese vermeide „both the romantic tendency to turn every story about a woman into a love story and the repressive tendency

nicht nur dem Alien, sondern auch dem Bordcomputer ‚Mutter‘.²³⁸ Kavanagh bezeichnet die Konzeption des Films zugleich als feministisch und postfeministisch.²³⁹ Allerdings kann eine starke Protagonistin wie Ripley, die sich einer Bedrohung widersetzt, insbesondere in Korrelation zum Horror-Genre und dem Topos des *final girl* auch als nur oberflächlich subversive Konstruktion verstanden werden, die in Wahrheit Stereotypen sexueller Differenz perpetuiert.²⁴⁰ Es scheint aber unbestritten, dass *Alien* Erwartungshaltungen bezüglich tradierter Rollen adressiert, um sie gezielt zu brechen.²⁴¹ Nach Creed sei der Film insbesondere „a complex representation of the monstrous-feminine in terms of the maternal figure as perceived within a patriarchal ideology“²⁴², diese sei präsent „in the chameleon figure of the alien, the monster as fetish-object of and for the mother“²⁴³. Das Imago der monströsen Mutter sei umso bedrohlicher, da das Alien in seiner Form der Reproduktion nicht von einem externen maskulinen Prinzip abhängig ist. Creed sieht in dem Film folglich weniger eine feministische Erneuerung als vielmehr die Refigurierung traditioneller Weiblichkeitszuschreibungen und angstbesetzter Bilder aus der Psychoanalyse. Bezugnehmend auf eine viel diskutierte Szene, in der Ripley in Unterwäsche gezeigt wird, und auf ihre enge Bindung an den Bordkater Jones argumentiert sie, Ripley repräsentiere als Kontrastfigur zur monströsen Andersartigkeit des Aliens eine Kompensation, da das Betrachten von Ripleys Körper im Vergleich zur bedrohlichen Mütterlichkeit des Aliens versichernd und stabilisierend wirke:

„She signifies the ‚acceptable‘ form and shape of woman. In a sense the monstrousness of woman, represented by Mother as betrayer (the computer/life-support system) and Mother as the uncontrollable, generative, cannibalistic mother (the alien), is controlled through the display of woman as reassuring and pleasurable sign. The image of the cat functions in the same way; it signifies an acceptable, and in this context a reassuring, fetish object for the

to insist that every strong woman must be asexual (or at least a heterosexual, which is the same thing for Hollywood).“ (James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien* 1990, S. 77.)

²³⁸ Laut Kavanagh ist ‚Mutter‘ zu interpretieren als „the filmic presence that gives both life and death – freezing and resurrecting the crew in one womblike chamber“ und „the representative of the will of the appropriately absent Father (the Company)“, die Ripley das phallische Monster aufnötigt. (James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien* 1990, S. 76 und 77.)

²³⁹ Vgl. James H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien* 1990, S. 76. Der Film könne laut Kavanagh als postfeministisch interpretiert werden, da Autorität und Macht (und komplementär dazu auch Schwäche) den Mitgliedern der Crew ungeachtet ihres Geschlechts zugeordnet sind. (Vgl. ebd., S. 77.)

²⁴⁰ Vgl. hierzu Carol J. Clover: *Her Body, Himself*. In: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, second edition, hg. von Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press 2015, S. 68-115 sowie Kapitel 2.3.6.

²⁴¹ Als Beispiel kann die transparente Schlafkapsel herangezogen werden, die den Crewmitgliedern im Kälteschlaf das Zurücklegen weiter Strecken über einen langen Zeitraum ermöglicht und in die Ripley sich (zusammen mit dem geretteten Kater Jones) nach dem finalen Sieg über das Alien am Ende des Films in der Rettungskapsel wieder begibt. Ikonographisch wird eine Assoziation zu dem schlafenden Schneewittchen in ihrem gläsernen Sarg aufgerufen, die durch das kontextualisierende Framing der vorangegangenen Filmhandlung aber zugleich wieder gebrochen wird. (Vgl. Michael Gruteser: *Alien* 2008, S. 340f.)

²⁴² Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine* 1990, S. 128.

²⁴³ Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine* 1990, S. 128. Konkretisiert werde sie außerdem in Szenarien und Bildern der „primal scene of birth and death; she is there in her many guises as the treacherous mother, the oral sadistic mother, the mother as the primordial abyss; and she is there as the film’s images of blood, of the all-devouring vagina, the toothed vagina, the vagina as Pandora’s box“. (Ebd.)

‚normal‘ woman. Thus, Ripley holds the cat to her, stroking it as if it were her ‚baby‘, her little one.“²⁴⁴

Cornea argumentiert hingegen, dass diese Auffassung von Ripley als ‚akzeptable‘ oder ‚normale‘ Frau so nicht haltbar sei: „At the time of the film’s release, the imposing figure of Ripley defied traditional gender roles and her very physical appearance suggested a disregard for the markers of sexual difference, as more normally encoded within mainstream cinema.“²⁴⁵ In der finalen Szene zieht Ripley sich aus, um einen Raumanzug anzulegen. Der Blick der Kamera erfasst in durchaus konventionellen Einstellungen ihren weiblichen Körper. Der voyeuristische Blick werde allerdings durch das erneute Auftauchen des Aliens unterbrochen: „The viewer is surely punished for the voyeuristic gaze, in an operation that seems to deny Creed’s assertion that Ripley is at all reassuring.“²⁴⁶ Dabei bezieht sie sich auf Clovers *final girl*. Bei diesem handelt es sich um die letzte überlebende Figur in einem Horror-Film, typischerweise eine junge Frau, der die Aufgabe zukommt, den Killer oder das mordende Monster zu besiegen und schließlich zu vernichten.²⁴⁷ Dabei handele es sich jedoch nach Clover nicht um die feministische Konstruktion eines starken weiblichen Charakters, sondern um eine sadomasochistische Identifikationsfläche für den jugendlichen, männlichen Zuschauer, dessen Identifikation mit dem *final girl* durch ihre Maskulinierung legitimiert wird: „To applaud the Final Girl as a feminist development, as some reviews of *Alien* have done with Ripley, is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking. She is simply agreed-upon fiction and the male viewer’s use of her as a vehicle of his own sadomasochistic fantasies as an act of perhaps timeless dishonesty.“²⁴⁸ Cornea akzeptiert weder Creeds Interpretation von Ripley „as the reassuring face of womanhood“²⁴⁹ noch Clovers „idea that Ripley actually represents an adolescent male“²⁵⁰. So sei Sex in den Slasher-Filmen üblicherweise direkt präsent und werde v.a. mit weiblichen Protagonistinnen in Verbindung gebracht, die im Film nicht überleben, während das *final girl* durch seine Jungfräulichkeit markiert sei und von Beginn an eine Sonderrolle einnehme. Diese Codierung von Sexualität sei jedoch nicht typisch für den Science-Fiction-Film. Die Anspielung auf das *final girl* durch Ripley und die Übertragung des Konzepts auf das Science-Fiction-Filmgenre sei folglich bereits ein Indikator für subversive,

²⁴⁴ Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine* 1990, S. 140.

²⁴⁵ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 150.

²⁴⁶ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 150. Cornea zieht hier eine Parallele zu Neales Untersuchung des Mannes als Objekt des Blickes im Film und seiner Beobachtung, dass der verdrängte homoerotisch-fetischisierende Blick durch eine Gefährdung, Verletzung und/oder Verstümmelung des betrachteten Körpers relativiert wird. In diesem Fall wird der ‚klassische‘ voyeuristische Blick auf Ripley bestraft. (Vgl. die Ausführungen zu Neale in Kapitel 2.3.3. Vgl. auch Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 173.)

²⁴⁷ Zu Clovers *final girl* vgl. Kapitel 2.3.6.

²⁴⁸ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film. With a New Preface by the Author*, Princeton: Princeton University Press 2015, S. 53. [Orig.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.]

²⁴⁹ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 150.

²⁵⁰ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 150.

wenn auch ambivalente Signale: „[T]he adoption of what could be taken as the ‚final girl‘ to science fiction film makes Ripley a far more destabilising and threatening force within this context.“²⁵¹

In den folgenden drei Teilen der ursprünglichen Filmreihe werden die Themen Sexualität, Reproduktion und Mutterschaft noch exponierter und facettenreicher variiert: In *Aliens – Die Rückkehr* wird Ripley erneut zu dem nun besiedelten Planeten geschickt und entdeckt, dass die Wesen dort die Bewohner*innen einer ganzen menschlichen Kolonie in spinnennetzartige Kokons eingesponnen haben und sie als Wirtskörper missbrauchen. Erzeugt das Wesen im ersten Teil bereits als einzelner Gegner Furcht und Schrecken, gibt der zweite Teil Einblick in die Spezies als Kollektiv, deren biologische Anlagen auf die skrupellose und effiziente Selbsterhaltung und Verbreitung der eigenen Art reduziert sind.²⁵² Die Assoziation zu Spinnen, Reptilien und Insektenarten, die eine Königin aufweisen, sind nicht nur für viele Menschen Auslöser von Phobien und sollen das Grauen steigern, sondern sind außerdem zum Teil stark weiblich codiert (z.B. die lauernde Spinne mit ihrem gefährlichen Netz oder die Bienenkönigin). Die Angstbilder sind stark sexuell besetzt, neben der Instrumentalisierung der menschlichen Körper als Brutstation begegnet Ripley in diesem Film auch erstmals der Alien-Königin, deren Gelege aus verpuppten Eiern sie in Brand setzt und der sie sich im finalen Endkampf stellen muss. Ripley geht außerdem eine von mütterlichem Beschützerinstinkt geprägte Bindung zu dem kleinen Mädchen Newt, der letzten Überlebenden der menschlichen Kolonie, ein und rettet ihr das Leben²⁵³, als diese von Aliens verschleppt wird. Loyalität gegenüber dem Nachwuchs der eigenen Spezies verbinden sich mit Ripleys typischem Kampfgeist, und Ripley und die Alien-Königin werden bereits als komplementäre Figuren angelegt. Gesteigert wird dies in *Alien 3*, der unmittelbar an seinen Vorgänger anschließt und in dem Ripley als einzige (menschliche) Überlebende einen Brand auf dem Raumschiff überlebt und mit einer Rettungskapsel auf einem Planeten notlanden muss, der eine Strafkolonie für männliche Gewalttäter beheimatet – wo bereits die Ankunft einer Frau für Spannungen sorgt. Ripley geht kurzzeitig eine heteronormative Beziehung zum Arzt der Kolonie ein. Dieser wird bereits wenig später von einem Alien, das aus dem ebenfalls in der Rettungskapsel eingedrungenen *Facehugger* entstanden ist, getötet. Ripley wird bei der Attacke verschont und findet bei einem Körperscan heraus, dass der Grund dafür ist, dass sie den Embryo einer Alien-Königin in sich trägt. Nach dem Eintreffen eines Weyland-Yutani-Rettungskommandos glaubt sie den Versicherungen, man wolle den Embryo operativ entfernen und töten, nicht. Um zu verhindern, dass es doch

²⁵¹ Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 151.

²⁵² Damit fungieren die Aliens als Projektionsfläche für unterbewusste Ängste vor totalitären Regimen. (Vgl. Michael Gruteser: Alien 2008, S. 339.)

²⁵³ Auch wenn die Rettung nur von kurzer Dauer ist: Newt stirbt auf dem Rückweg zur Erde und ist kein Teil der Handlung der weiteren Filmreihe mehr.

noch gelingt, die Aliens auf der Erde als Bio-Waffe zu vermarkten, stürzt sie sich in den Hochofen der Kolonie. Die Alien-Königin, die sie in sich trägt und die im freien Fall aus ihrem Körper bricht, reißt sie mit sich. Die Tendenz, Ripley immer stärker in den Kontext der Wechselwirkung aus Mutterschaft, Körper und Reproduktion zu positionieren²⁵⁴, wird im vierten und letzten Teil der ursprünglichen Reihe noch potenziert. Zu Beginn von *Alien – Die Wiedergeburt* sind seit Ripleys Tod 200 Jahre vergangen, den Schauplatz bildet das Raumschiff USM Auriga, wo Wissenschaftler*innen mit den sterblichen Überresten von Ripley, die noch geborgen werden konnten, experimentieren. Ripley wird als Klon wieder zum Leben erweckt bzw. neu erschaffen, genauso wie die Alien-Königin, die sie erneut in sich trägt und die operativ entfernt wird. Das profit- und machtorientierte Ziel der Company besteht immer noch darin, Aliens zu militärischen Zwecken zu züchten und als Waffe nutzbar zu machen. Als Wirtskörper für die Aufzucht der ersten Parasiten der Alien-Königin wird eine Gruppe entführter Kolonist*innen benutzt, die von Weltraumpirat*innen auf der Auriga abgeliefert wird. Ripley erfährt, dass es sich bei ihr um ‚Ripley 8‘ handelt, d.h. das erste erfolgreiche in einer Reihe gescheiterter Experimente, in dem sowohl sie selbst als auch die Alien-Königin überhaupt lebensfähig waren und schließlich auch den operativen Eingriff überlebt haben. Da es nicht gelang, im genetischen Ausgangsmaterial ihre menschliche DNA von der Alien-DNA zu separieren, entstanden zunächst sieben deformierte Mischwesen in unterschiedlicher Verschränkung von Mensch und Alien. In einer beklemmend eindringlichen Szene durchquert Ripley 8 ein Labor an Bord des Raumschiffs, wo sechs ihrer Vorstadien in flüssigkeitsgefüllten Tanks konserviert werden. Dort befindet sich auch die gefangene Ripley 7, eine menschenähnliche, offensichtlich leidende Kreatur, die Ripley 8 bittet, sie zu töten. Diese Schlüsselszene des Films vereint Faszination, Verstörung und ein gleichzeitiges identifizierendes Wiedererkennen im Fremden. Smith sieht im Science-Fiction-Film der späten 1990er Jahre einen Trend „to self-consciously relish the visually preposterous and outlandish“²⁵⁵ und zu den „garish spectacles that express themselves through the peculiar bodies on display.“²⁵⁶ Aufgrund der Vermischung des genetischen Ausgangsmaterials weisen nun sowohl Ripley 8 als auch die Alien-Königin DNA der jeweils anderen auf und sind damit zu hybriden Wesen geworden, die veränderte Eigenschaften angenommen haben: Während Ripley 8 über übermenschliche Kräfte und Reflexe, säurehaltiges, ätzendes Blut sowie eine Art telepathischer Verbindung zu der Alien-Spezies verfügt, ist der Einfluss der menschlichen DNA auch bei der Alien-Königin und ihren Nachkommen sichtbar – so entwickelt die geklonte Alien-Königin beispielsweise einen Uterus. Es kommt, wie es

²⁵⁴ In komplementärer Sicht gilt diese Akzentverschiebung auch für das Alien. In Bezug auf *Alien 3* bemerkt Smith: „No longer is the alien pure Other, instead it is increasingly implicated with other entities.“ (Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘. *Alienation and Freakishness*. In: *Science Fiction and Organization*, hg. von Warren Smith, Matthew Higgins, Martin Parker und Geoff Lightfoot, London/New York: Routledge 2001, S. 186.)

²⁵⁵ Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘ 2001, S. 186.

²⁵⁶ Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘ 2001, S. 186.

kommen muss: Die Aliens töten eines der ihren, ätzen sich mit seinem Blut einen Weg aus dem angeblich ausbruchssicheren Käfig und morden sich durch das Raumschiff. Ripley geht eine Allianz mit den Weltraumpirat*innen ein. Call, eine junge Piratin, die ursprünglich einen tödlichen Anschlag auf Ripley verüben sollte, verbündet sich nun jedoch mit ihr, um den verbliebenen Überlebenden die Flucht auf das Raumschiff der Weltraumpirat*innen zu ermöglichen und den Kurs der Auriga so zu programmieren, dass sie samt der entflohenen Aliens beim Eintritt in die Erdatmosphäre zerstört wird. Der Film löst mit dem Fortschreiten der Handlung vermeintlich klar definierte Subjekte im Sinne ontologischer Entitäten zugunsten transgressiver Konstruktionen auf, die in verschiedener Weise auf das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen rekurren, das nicht mehr in einer eindeutigen Opposition besteht.²⁵⁷ So taucht Call, die in einer vorangegangenen Szene eigentlich erschossen wurde, wenig später wieder auf – und offenbart sich als Auton, d.h. als synthetisch erzeugter, anthropomorpher Organismus. Ripley wiederum begegnet während des Überlebenskampfes nicht nur ihren früheren geklonten Versionen, sondern gelangt auch in das Nest der Alien-Königin und entdeckt, dass diese nun über einen Uterus verfügt und im Begriff ist zu gebären. Sie bringt ein neuartiges Hybridwesen zur Welt, das weder Alien noch Mensch und doch beides zugleich ist. Die hybride Kreatur tötet die Alien-Königin und erkennt Ripley als ihre Mutter an. In dieser Szene kommt es zu einer emotional konnotierten Begegnung zwischen Ripley und dem Neugeborenen, das Alien und Mensch verbindet und aufgrund der DNA auch ganz konkret Ripleys ‚Kind‘ ist. Dennoch lässt Ripley es in dem der Zerstörung geweihten Raumschiff zurück, merkt allerdings nicht, dass es ihr auf das Raumschiff der Weltraumpirat*innen folgt. Dort schließt das Hybridwesen einen Eingang des Raumschiffs und ermöglicht damit die Flucht, tötet dann allerdings einen Unschuldigen und attackiert anschließend Call. Ripley greift ein und nutzt ihr ätzendes Blut, um ein kleines Loch in einem Fenster zu öffnen. Sie stößt das Alien-Menschwesen zu der Öffnung und beobachtet emotional bewegt, wie ‚ihr Kind‘ ins Weltall gesogen und dabei sein Körper zersetzt und fragmentiert wird. Nachdem sie bereits das Labor mit den anderen Ergebnissen der Klonexperimenten in Brand gesetzt hat, wird sie erneut konfrontiert mit dem „ontological shock at having to identify, and then destroy, something that is both her and not-her“²⁵⁸. Zuvor tötete das Hybridwesen seine Alien-Mutter, diesen Teil seines Selbst, den es ablehnte und dem es sich letztlich doch nicht entziehen kann – nun versucht Ripley sich ihrerseits durch eine Tötung ‚ihres‘ Alien-Hybrid-Kindes vom Anderen und Monströsen zu distanzieren, obwohl der Akt letztlich doch ein symbolischer bleibt, da das Mischwesen aus Alien und Mensch nicht Ursache, sondern lediglich die Manifestation einer Hybridität ist, die sich über die letzten beiden Teile der Filmreihe stetig verstärkt. Obwohl das Andere in seiner monströsen Form am Ende besiegt scheint, wird das Subjekt in seiner unantastbaren Einheit

²⁵⁷ Smith resümiert hierzu: „The alien is now far from the oppositional monster of the first film. Both it and Ripley have become freaks.“ (Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘ 2001, S. 186.)

²⁵⁸ Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘ 2001, S. 186.

nicht wiederhergestellt – dies zeigt sich auch in der ikonographischen Darstellung der Vernichtung des Hybridwesens, das im Weltraum im Unterschied zu den Vorgängerfilmen in seiner körperlichen Materialität, aber auch in seiner ontologischen Zugehörigkeit dekonstruiert wird: „The vacuum relentlessly strips the hybrid of its layers of alien/human flesh leaving a final image of a recognizably human skull. No longer is the alien dismissed whole.“²⁵⁹ Als Call Ripley bei der Ankunft auf der Erde fragt, was sie nun tun sollten, entgegnet Ripley, dass sie selbst eine Fremde in dieser Welt sei. Wird Ripley zu Beginn der Filmreihe noch als autonomes Subjekt in ontologisch klarer Opposition zu dem Alien gezeigt, beginnt diese Grenze im Verlauf der Filmreihe – insbesondere bei Teil drei und vier – zu verschwimmen. Das Subjekt ist nicht mehr nur im äußeren Kampf bedroht, sondern zunehmend auch inneren Verunsicherungen und Grenzüberschreitungen ausgesetzt. Die Alien-Spezies unterwandert zwar bereits im ersten Teil der Reihe den menschlichen Körper. Da Ripley als zentraler Charakter und Identifikationsfigur aber nicht davon betroffen war, die Grenze, die ihre körperliche Ganzheit und damit auch die Ganzheit ihres Subjektstatus markierte, noch nicht überschritten wurde, erlangt die verstörende Konfrontation mit dem fremden Monster eine neue Qualität, sobald auch die zentrale Heldin von ihm befallen wird. Die Fortsetzung der Reihe unter Beibehaltung der Hauptprotagonistin mit einem vierten Film verlangt, dass es die bisher unmöglich scheinende Option geben muss, einen Alien-Embryo im eigenen Körper, die existenzielle Kollision zwischen dem Fremden und dem Selbst, zu überleben. Aber was bedeutet dies für das Subjekt? Es heißt, dass nichts mehr so sein kann, wie es vorher war, es gibt kein Zurück zu einem Subjekt, das sich seiner selbst sicher ist. Die transformativen Prozesse, die den Status des Subjekts verändern, sowie das Verhältnis von Selbst und Anderem werden filmisch reflektiert, indem es zwischen Mutterschaft und künstlicher Reproduktion, Biologie und Technik, aber auch Mutterinstinkt oder Autonomie verhandelt und refiguriert wird. Ripleys mentale und körperliche Stärke, ihre Durchsetzungskraft, ihre Resilienz, ihre aktive Handlungsfähigkeit und die Fokussierung auf sie als zentrale Figur – also jene Faktoren, die in ihrem Zusammenspiel den Bruch mit genretypischen Geschlechterrollen ausmachen – werden zwar nicht grundsätzlich revidiert. Da Ripleys Körper und ihre Identität selbst zunehmend zum Schauplatz der genannten Themenkomplexe von Mutterschaft, Sexualität sowie biologischer und künstlicher Reproduktion werden, sind die Akzentverschiebungen in der Filmreihe aber mehr als deutlich. Dass Ripley mit den Aliens hybride Existenzformen ausbildet, reaktiviert altbekannte Deutungsmuster von der essentialistischen Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Anderen, zugleich wird sie zum künstlich erschaffenen Menschen und damit zum Versuchsobjekt der Wissenschaft.²⁶⁰ Diese Zuordnungen werden allerdings nicht ohne Brüche gesetzt: Ripley navigiert zwischen

²⁵⁹ Warren Smith: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘ 2001, S. 186.

²⁶⁰ Gruteser weist darauf hin, dass Ripley nun auch als unberechenbares Objekt des Begehrens fungiert und „auf ihre Mitstreiter eine erotische Faszination ausübt“, so sei Call offensichtlich von Ripley angezogen und in sie verliebt. (Michael Gruteser: *Alien* 2008, S. 346, vgl. auch S. 345.)

verschiedenen Entitäten, Subjekt und Objekt, Biologie und Technologie, Rationalität und Emotionalität sowie männlichen und weiblichen Rollenmustern, und Spannungen werden dabei nicht aufgelöst. Unzweifelhaft ist, dass die *Alien*-Filmreihe nicht nur einschlägige Themen und genrehistorische Entwicklungen reflektiert, sondern auch, dass insbesondere mit dem ersten Teil *Alien* neue Impulse in der Repräsentation von Geschlecht im Science-Fiction-Film gesetzt wurden.

5.2.7 Die 1990er Jahre

Ripley kann als Vorreiterin einer neuen Generation von Science-Fiction-Protagonistinnen gelten, die in den 1990er Jahren größere Präsenz auf der Leinwand erlangten: Es handelt sich dabei um aktive Heldinnen, die – typischerweise in Filmen mit einer action-reichen Handlung – immer häufiger jene Rollen übernahmen, die konventionell von männlichen Action-Helden besetzt sind.²⁶¹ „Consequently, their heroic status was written upon their bodies, in terms of their pumped-up musculature and/or their physical fighting skills.“²⁶² Als Beispiel kann hier die Protagonistin Sarah Connor fungieren, die sich vom femininen Opfer des ersten Teils der Filmreihe in *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (Orig.: *Terminator 2 – Judgment Day*, USA 1991, Regie: James Cameron) zur durchtrainierten, muskulösen und im Umgang mit Waffen versierten Kämpferin entwickelt hat. Ihr gestählter Körper trägt maskulinisierte Züge²⁶³, und anders als im ersten Teil der Filmreihe reagiert sie nicht mehr nur auf Aktivitäten anderer, meist männlicher Handlungsträger, indem sie lediglich vor unmittelbaren Bedrohungen flieht, sondern sie agiert selbst, schmiedet Pläne und forciert Konfrontationen, um die Quelle der Bedrohung proaktiv zu vernichten.²⁶⁴ Sarahs scheinbarer Heldinnenstatus wird jedoch im Film konsequent unterwandert, wie Cornea resümiert:

„[H]er function as protector to her son is [consistently] undercut by the ‚good‘ Terminator’s superior tactical knowledge and even his superior parenting skills. In addition it is also evident that her newly acquired physique is placed within a hierarchy of muscularity in which the Terminator’s more bulky appearance signals his superior strength and importance. [...] [S]he is ‚out-performed‘ by the Terminator throughout the film [...]. Of course, according to the narrative of the first film, Sarah’s main purpose was as the vessel for the birth of a male saviour. Given the appearance of her son in the sequel, her warrior status is written into a narrative in which [...] she is predominantly characterised as fighting *for* patriarchy.“²⁶⁵

²⁶¹ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 160.

²⁶² Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 160.

²⁶³ Vgl. hierzu Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London/New York: Routledge 1993.

²⁶⁴ Vgl. Marie-Hélène Adam: (S)He will be back 2016, S. 205-207.

²⁶⁵ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 163.

Die toughen Science-Fiction-Protagonistinnen der 1990er Jahre oszillieren folglich mit unterschiedlicher Positionierung zwischen progressiver Neuakzentuierung und der Re-Figuration althergebrachter Stereotypen.²⁶⁶

Hardy beobachtet Ende der 1970er Jahre „a radical shift in the tone of the science fiction film from the bittersweet questioning of tendencies within modern society to an unabashed celebration of escapism, gee-whizz heroics and innocence.“²⁶⁷ Sobchack sieht in den 1980er Jahren ebenfalls eine Renaissance des Science-Fiction-Films, der neben Narrativen mit positivem, optimistischem oder humoristischem Tenor²⁶⁸ allerdings zunehmend auch von düsteren Visionen dominiert wurde. Auch Redmond geht für diese Dekade von der (für das Genre in unterschiedlichen Ausprägungen typischen) Paradoxie einer gleichzeitigen „technophobia/technophilia“²⁶⁹ aus. Als zentrale Linien des Genres können einerseits v.a. Filme ausgemacht werden, die eine Resonanz auf die Schattenseiten einer postindustriellen, von skrupellosen Großkonzernen beherrschten kapitalistischen Welt darstellen, wie beispielsweise *Blade Runner* (USA/Hongkong/GB 1982, Regie: Ridley Scott) und *Robo Cop* (USA 1987, Regie: Paul Verhoeven). Andererseits ist die Hochkonjunktur von Filmen, die sich mit Dimensionen der Körperpolitik auseinandersetzen und körperliche Transformationen sowie bedrohte und manipulierte Körper zeigen, die sich oft an der Grenze zwischen Science Fiction und Horror bewegen, auch auf das Auftreten des AIDS-Virus und entsprechende Ängste in den frühen 1980er Jahren zurückzuführen. AIDS wurde stark mit Homosexualität assoziiert und war folglich vor dem Hintergrund eines heteronormativen Normsystems auch durch das ambivalente Verhältnis zum Anderen konnotiert. Sobchack resümiert: „AIDS [...] was popularly conceived as an ‚alien‘ disease“²⁷⁰, und nennt *Lifeforce – Die tödliche Bedrohung* (Orig.: *Lifeforce*, GB/USA 1985, Regie: Tobe Hooper) und *Die Fliege* (Orig.: *The Fly*, K/USA 1986, Regie: David Cronenberg)²⁷¹ als filmische Auseinandersetzung mit dem Körper als Schauplatz für bedrohliche Veränderungen, Kontrollverlust, Inbesitznahme und eine erschreckende Dekonstruktion

²⁶⁶ Als zeitgenössisches Beispiel für eine progressivere und emanzipiertere Inszenierung von Weiblichkeit nennt Cornea den Film *M.A.R.K. 13 – Hardware* (Orig.: *Hardware*, GB 1990, Regie: Richard Stanley).

²⁶⁷ Phil Hardy: *The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction*, London: Aurum Press 1995, S. 290.

²⁶⁸ Sobchack nennt hier die auch kommerziell sehr erfolgreichen Filme *E.T. – Der Außerirdische* und *Zurück in die Zukunft* (Orig.: *Back to the Future*, USA 1985, Regie: Robert Zemeckis). (Vgl. Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 268.)

²⁶⁹ Sean Redmond: *Film since 1980*. In: *The Routledge Companion to Science Fiction*, hg. von Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts und Sherryl Vint, London/New York: Routledge 2011, S. 135. Unter Bezugnahme auf Telotte stellt Redmond eine ambivalente Haltung gegenüber Wissenschaft und Technik fest, die sich im Science-Fiction-Film der 1980er artikuliere, „celebrating invention [...], yet identifying technoscience as responsible for any number of social ills.“ (Ebd., S. 134. Vgl. auch J. P. Telotte: *The Doubles of Fantasy and the Space of Desire*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 152-159.)

²⁷⁰ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 268.

²⁷¹ Bei dem Film handelt es sich um eine Adaption der 1957 publizierten gleichnamigen Kurzgeschichte von George Langelaan, die bereits erstmals 1958 unter der Regie von Kurt Neumann verfilmt worden war. Cronen-

des Selbst. Derartige Narrative weisen üblicherweise auch starke geschlechtliche Konnotationen auf, die sich um die Komplexe Geist-Körper-Dichotomie, das zugleich bedrohliche und begehrenswerte Andere und Onnipotenzphantasien gruppieren – so zentriert sich das bedrohliche Geschehen z.B. in *Lifeforce* auf ein weibliches, vampirähnliches Wesen, das Menschen infiziert, während *Die Fliege* an die *mad-scientist*-Tradition anknüpft und das wahnsinnige Verhalten des mutierten Protagonisten sich schließlich auf den Drang richtet, mit seiner schwangeren Freundin zu einem hybriden Mischwesen zu verschmelzen.

Die Popularität des Science-Fiction-Filmgenres erstreckte sich auch über die 1990er Jahre, wobei mediale Entwicklungen das Genre beeinflussten, einerseits in Form von zunehmend avancierteren und technisch ausgereifteren *special effects*, andererseits durch medienkonvergente Vermarktung von Science-Fiction-Stoffen, bei der sich z.B. Filme und PC- oder Konsolenspiele ergänzen.²⁷² Der technische Fortschritt Ende des 20. Jahrhunderts und das Gefühl, dass einige Visionen früher Science Fiction bereits von der Realität eingeholt wurden, wurde auch topologisch in der Filmhandlung reflektiert, vor allem Themen wie technologische Überwachung, Reproduktionstechnologien, die Entschlüsselung des menschlichen Genoms und entsprechende Forschungen z.B. im Bereich des Klonens sowie die fortschreitende Vernetzung und Digitalisierung wurden filmisch aufbereitet. Auch das Invasions-Szenario kehrte u.a. mit dem großen kommerziellen Erfolg *Independence Day* (USA 1996, Regie: Roland Emmerich) vermehrt auf die Leinwand zurück, der Kontext des Kalten Krieges und die Angst vor Invasion des politischen Gegners wurde jedoch abgelöst von der Furcht vor Terrorismus und totaler Zerstörung. In den Invasionsfilmen wird typischerweise gezeigt, wie symbolische Institutionen der Macht in den USA wie das Weiße Haus oder das Kapitol in Flammen stehen oder in Schutt und Asche gelegt werden. Baudrillard sieht in diesen ikonischen Darstellungen der Katastrophe wie in *Independence Day* die Furcht, aber zugleich auch die westliche Sehnsucht nach Selbstzerstörung. Als am 11. September 2001 tatsächlich Terroristen Flugzeuge in das World Trade Center steuern, wird der vernichtende Angriff auf die westliche Macht, die zuvor in ritualisierter, symbolischer Form vielfach in spektakulären Bildern inszeniert worden war, real und zugleich selbst zum „symbolische[n] Ereignis von globaler Bedeutung“.²⁷³ Die medial

bergs Adaption aus dem Jahr 1986 legt den Fokus sehr viel stärker auf die erschreckende körperliche Verfremdung als schrittweisen Prozess, wobei das Spiel mit dem körperlich Abstoßenden, Verzerrten und Verfremdeten als typisch für Cronenbergs Beitrag zum Science-Fiction- und Horror-Genre zu sehen ist. Die Dekonstruktion und Transformation in *Die Fliege* sind dabei nicht unbedingt als ontologische Verschiebung zu interpretieren, in der sich das Menschliche zum Animalischen entwickelt und damit radikal verändert. Vielmehr kann die Transformation auch als Metapher dafür verstanden werden, das bereits Monströse des Menschlichen sichtbar zu machen. Vgl. zu dieser These Colin McGinn: *The Fly and the Human*. In: *The Philosophy of David Cronenberg*, hg. von Simon Riches, Lexington: University Press of Kentucky 2012, S. 13.

²⁷² Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 269.

²⁷³ Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*. In: Ders.: *Der Geist des Terrorismus*, Wien: Passagen-Verlag 2002, S. 11. Vgl. auch ebd., S. 31. [Orig.: *L'esprit du terrorisme*, Paris: Éditions Galilée 2002.]

verbreiteten Bilder der brennenden und einstürzenden Türme transformieren den terroristischen Akt in seine konsumierbare Simulation: „Das Spektakel des Terrorismus zwingt uns den Terrorismus als Spektakel auf.“²⁷⁴ Während die mediale Verbreitung die Reproduktion des Ereignisses darstellt, sind die Bilder des Science-Fiction-Films seine fiktionalisierte Matrize. Zugleich stehen diese filmgewordenen (Selbst-)Zerstörungsphantasien auch für eine Aushandlung von Heldenkonstruktionen und Maskulinitätskonzepten. Der Hauptprotagonist, Kampfpilot Steven Hiller, schaltet gemeinsam mit dem Satelliten- und Computerexperten Levinson die hochentwickelte und für menschliches Geschütz schier undurchdringliche Schutztechnologie der Aliens aus, indem sie sich in einem geborgenen Raumschiff in das Mutterschiff der Aliens einschleusen und ihr Kommunikationssystem mit einem Computervirus infizieren. Entscheidend für den letztlichen Triumph der Menschheit über die außerirdischen Invasoren ist auch der trunksüchtige Kriegsveteran Russell Casse, der sein Kampfflugzeug in die Artillerie der Außerirdischen steuert und sich selbst opfert. Der Film steht eindeutig in der Tradition des Invasionsfilms und zelebriert durchaus männlich konnotiertes Heldentum – so steht am Ende der durch männlichen Aktionismus ermöglichte Sieg über die extraterrestrischen Aggressoren, und mit Hiller fungiert einer der Männer als primäre Identifikationsfigur, dem es (ebenfalls ein typisches Plotelement) darum geht, nicht nur die Menschheit, sondern insbesondere auch seine Familie zu schützen. *Independence Day* bricht nicht mit genretypischen Stereotypen, interpretiert zentrale Aspekte aber neu: Den zeitgenössischen Hintergrund des Films bilden die 1990er Jahre, in denen wieder stärker in das öffentliche Bewusstsein rückte, dass die Hautfarbe immer noch ein entscheidendes Differenzkriterium war, das Ungleichheiten, Ab- und Ausgrenzungen und daraus resultierende Konflikte in der sozio-kulturellen Wirklichkeit der USA produzierte.²⁷⁵ Mit Will Smith übernimmt in *Independence Day* ein afroamerikanischer Schauspieler die Hauptrolle des Helden in einem typischerweise nicht nur männlich, sondern auch weiß dominierten Genre.²⁷⁶ Charakteristisch für den Film ist laut Rempserger nicht, dass es „Außenseiter und Träumer“²⁷⁷ sind, die den Aliens die Stirn bieten, sondern dass sie „erst

²⁷⁴ Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus* 2002, S. 31.

²⁷⁵ O'Brien nennt exemplarisch den Prozess gegen O. J. Simpson, dessen Urteilsverkündung zeitlich mit den Dreharbeiten für *Independence Day* zusammenfiel, sowie den Akt von Polizeigewalt gegen den Afroamerikaner Rodney King. Der Freispruch der angeklagten Polizisten führte zu Protesten, die sich zu sozialen Unruhen und Ausschreitungen steigerten, die zahlreiche Todesopfer forderten. (Vgl. Daniel O'Brien: *Black Masculinity on Film. Native Sons and White Lies*, London: Palgrave Macmillan: 2017, S. 182.)

²⁷⁶ Magill bezeichnet Smith in diesen für ihn typischen Rollen als „racial trickster“, der „black hipness“ über die Identifizierung mit der medialen Inszenierung und ihrer Heldenfigur für ein weißes Mainstream-Publikum verfügbar mache. (David Magill: *Celebrity Culture and Racial Masculinities. The Case of Will Smith*. In: *Pimps, Wimps, Studs, Thugs and Gentlemen. Essays on Media Images of Masculinity*, hg. von Elwood Watson, Jefferson: McFarland & Company 2009, S. 131 und 129. Zitiert nach Elizabeth Abele: *Last Men Standing. Will Smith as the Obsolete Patriarchal Male*. In: *Screening Images of American Masculinity in the Age of Postfeminism*, hgg. von dies. und John A. Gronbeck-Tedesco, Lanham: Lexington Books 2016, S. 188.)

²⁷⁷ Daniel Rempserger: *Independence Day*. In: *Filmgenres. Science Fiction*. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 500.

in der Gruppe zum martialischen Widerstand befähigt²⁷⁸ sind. Dem afroamerikanischen Kampfpiloten Hiller und dem jüdischen Technikexperten Levinson gelingt die Rettung gemeinsam mit dem psychisch instabilen Casse und dem US-Präsidenten Whitmore – dieser diverse Schulterchluss offeriere nach Kakoudaki „a fantasy resolution of the racially tinged social rupture“²⁷⁹. Problematisch sei allerdings, dass das dem Film zugrundeliegende Plotmuster normalisiert wird, dass diese mit ethnischen bzw. religiösen Identitätszuschreibungen korrelierenden Spannungen erst im Angesicht der drohenden ultimativen Katastrophe überwunden werden. Dies könne zur vereinnahmenden Instrumentalisierung von Minderheiten führen und könne überdies gewertet werden als „strategic refusal to thematize race and ethnicity as actual problems in the United States“.²⁸⁰ Familiären Zusammenhalt findet Hiller bei seiner Freundin Jasmine Dubrow und ihrem Sohn Dylan, für den er eine Vaterfigur und ein männliches Vorbild darstellt. Die Konstruktion einer Patchwork-Familie erweitert das Spektrum traditioneller Konstellationen hin zu einer größeren und realistischeren Diversität – durch die Heirat des Liebespaares kurz vor Hillers riskantem Einsatz im Mutterschiff erfolgt letztlich doch die symbolische Rekonstruktion und Bestätigung der heteronormativen Kernfamilie, in deren Konstellation er die Beschützerrolle einnimmt.²⁸¹ Kohlenberger betont, dass im Film auf die Gruppenmitglieder verteilt verschiedene Facetten von Männlichkeit repräsentiert werden, die für sich, aber auch im Kollektiv das Maskulinitätskonzept zeitgenössischen Heldentums zelebrieren, das divers, hinsichtlich seiner Positionierung im Verhältnis der Geschlechter aber konservativ ist.²⁸² O’Brien konstatiert: „In visual terms at least, Hiller and Levinson, both non-WASP Americans, are depicted as a partnership of equals [...] This status is stressed by matching victory struts, cigars and adoring female partners running into their arms, a microcosmic refraction of global racial/ethnic reconciliation, solidarity and collective action.“²⁸³ Ethnische Diversität korreliert in

²⁷⁸ Daniel Remsperger: *Independence Day* 2008, S. 500.

²⁷⁹ Despina Kakoudaki: *Spectacles of History. Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film*. In: *Camera Obscura*, Vol. 17, Nr. 2, 2002, S. 112.

²⁸⁰ Judith Kohlenberger: *The New Formula For Cool. Science, Technology, and the Popular in the American Imagination*, Bielefeld: transcript 2015, S. 188. Vgl. auch Despina Kakoudaki: *Spectacles of History* 2002.

²⁸¹ Dieses Spannungsverhältnis lässt sich auch an der Entwicklung von Smiths Rollenspektrum ablesen. Magill stellt fest, dass Smith im Laufe seiner Karriere zunehmend Vaterrollen übernimmt, mit denen er – z.B. insbesondere in seinem Film *Das Streben nach Glück* (Orig.: *The Pursuit of Happiness*, USA 2006, Regie: Gabriele Muccino) – ein modernes „model of postfeminist fatherhood“ gibt, „which negotiates discourses of postracialism and neoliberalism, coalescing around the figure of the upwardly mobile African American postfeminist father“. (David Magill: *Celebrity Culture and Racial Masculinities* 2009, S. 132. Zitiert nach Elizabeth Abele: *Last Men Standing* 2016, S. 188.) Abele konstatiert in ihrer Publikation (die sieben Jahre später erfolgte und deshalb auch die Smiths schauspielerische Entwicklung weiter überschauen kann) in seinen neueren Rollen eine Tendenz zu einem konservativen Männlichkeitskonzept. (Vgl. Elizabeth Abele: *Last Men Standing* 2016, S. 188.)

²⁸² Vgl. Judith Kohlenberger: *The New Formula For Cool* 2015, S. 188f.

²⁸³ Vgl. Daniel O’Brien: *Black Masculinity on Film* 2017, S. 183.

Independence Day mit traditionellen Geschlechterrepräsentationen in der Tradition der Invasions-Filme.²⁸⁴

5.2.8 *Contact* (1997): Weiblichkeit zwischen Wissenschaft und Spiritualität

Ein cineastisches Beispiel für die Kontaktaufnahme freundlich gesinnter Aliens²⁸⁵ stellt der nur ein Jahr später veröffentlichte Film *Contact* (USA 1997, Regie: Robert Zemeckis)²⁸⁶ dar, der mit einer Hauptprotagonistin, der Astronomin Dr. Eleanor „Ellie“ Arroway, aufwartet. Der Film setzt mit einer dreiminütigen simulierten Kamerafahrt durch das Universum, unterlegt von einer Montage aus fragmentierten Musikstücken und geschichtsträchtigen Zitaten, ein, womit er sowohl die Möglichkeiten digitaler *Special Effects* als auch die Faszination des Universums zelebriert²⁸⁷, das im Menschen die Sinnfrage nach seiner Position in der Dimension der Unendlichkeit aufwirft – existiert da draußen noch anderes, vielleicht höher entwickeltes Leben? Die Reise der Kamera endet in der Iris der jungen Ellie, die an einem Amateurfunkgerät sitzt und lauscht. Als Erwachsene hat sich Arroway als Astronomin weiter der Suche nach außerirdischer Intelligenz verschrieben und versucht mit großen Radioteleskopen in New Mexico Funksignale aus dem Weltraum aufzufangen. Die Identifikation mit ihrer Arbeit wird auch ikonographisch dargestellt, als Arroway alleine und mit einem großen Strohhut bei den Teleskopen gezeigt wird. Gerdes bezeichnet die Szenerie als „Einsamkeitstableau“ und bemerkt, dass Arroway „[v]ersteckt unter einem großen Strohhut [...] selbst wie ein Radioteleskop *en miniature*“²⁸⁸ wirke. Arroway ist als Wissenschaftlerin der *ratio* zugeordnet, womit der Film (anfänglich) mit stereotypen Zuschreibungen zu brechen scheint. Die große Unbekannte des Universums und außerirdischen Lebens versucht sie rational zu entschlüsseln, genauso wie das plötzlich empfangene Signal vom Stern Vega. Whitney betont in ihrem Essay „the use of formal strategies and visual effects to align Ellie’s cognitive and sensory powers with scientific technology“²⁸⁹, wie sich z.B. bei Arroways Lauschen in ihre Kopfhörer zeige, das mit *Close*

²⁸⁴ Das zwanzig Jahre später erschienene Sequel *Independence Day: Wiederkehr* (Orig.: *Independence Day: Resurgence*, USA 2016, Regie: Roland Emmerich) weist zwar ebenfalls einen afroamerikanischen Helden auf (Hillers Ziehsohn Dylan, der inzwischen selbst Kampfpilot ist) und zeigt weibliche Protagonistinnen sowohl in Machtpositionen als auch am aktiven Geschehen beteiligt, als Identifikationsfigur wird allerdings der junge, weiße Schauspieler Liam Hemsworth vermarktet und damit auch wieder stärker an traditionelle Heldenbilder angeschlossen.

²⁸⁵ Ob die Protagonistin tatsächlich mit Außerirdischen in Kontakt tritt oder ob es sich doch vielmehr um das Projekt des großindustriellen Exzentrikers handelt, bleibt letztlich allerdings offen.

²⁸⁶ Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Carl Sagan aus dem Jahr 1985.

²⁸⁷ Vgl. Julia Gerdes: *Contact*. In: Filmgenres. Science Fiction. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 509.

²⁸⁸ Julia Gerdes: *Contact* 2008, S. 510.

²⁸⁹ Allison Whitney: *The High Priestess of the Desert. Female Intellect and Subjectivity in Contact*. In: *Smart Chicks on Screen. Representing Women’s Intellect in Film and Television*, hg. von Laura Mattoon D’Amore, Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield 2014, S. 73. Whitney argumentiert: „The fact that Ellie

ups auf ihre geschlossenen Augen montiert werde, die sich öffnen, als sie plötzlich das Signal empfängt. Ihre Selbstdefinition als Wissenschaftlerin ist allerdings stark durch ihren (inzwischen verstorbenen) Vater geprägt, der die paradigmatische Weltsicht verkörpert, mit der sich seine Tochter identifiziert. Die Radiowellen lassen sich zunächst in Videobilder umwandeln, die wiederum als Träger für eine enorme Menge komplexer Formeln und Chiffren fungieren. Als es gelingt, die Daten zu entschlüsseln, werden Baupläne für eine Transportvorrichtung sichtbar, die Menschen zum Stern Vega befördern und damit einen interstellaren Kontakt ermöglichen soll. In großen Teilen befasst sich der Film nicht mit der Expedition selbst, sondern mit den globalen Reaktionen darauf und verschiedenen konkurrierenden Glaubenssätzen und Interessengruppen, die für sich eine Deutungshoheit beanspruchen. So thematisiert *Contact* selbstreflexiv und durch den Einsatz realer Medienakteur*innen, die sich selbst spielen, und z.T. dokumentarischen Archivmaterials sowohl die mediale als auch die gesellschaftliche Diskursivierung der Ereignisse. Die Figur Arroways entlarvt laut Whitney hier patriarchalische Traditionen, die Repräsentationen des Weiblichen im medialen, religiösen und politischen Diskurs prägen:²⁹⁰ So werde bei einem Fernsehauftritt Arroways Rivale Drumlin als Mann der Stunde und Leiter des Forschungsteams vorgestellt, während Arroway als eigentliche Entdeckerin unbeachtet im Hintergrund bleibe.²⁹¹ Arroway scheitert vor einer Auswahlkommission, die gebildet wurde, um den*die Kandidat*in auszuwählen, der die Expedition ins All antreten und die Menschheit bei der Begegnung mit der fremden Intelligenz vertreten soll. Arroway verliert die Abstimmung gegen ihren ehemaligen Mentor und Konkurrenten: Statt der rationalen Wissenschaftlerin und Agnostikerin erhält Dr. David Drumlin den Vorzug, da man ihn aufgrund seines (vorgetäuschten) Glaubens an Gott und seinem traditionellen Tugend- und Wertekanon für einen geeigneteren Botschafter der Menschheit hält. Mitglied des Komitees ist auch der christliche Philosoph Palmer Joss, mit dem Arroway nicht nur intensive Gespräche über die Suche nach Wahrheit zwischen Wissenschaft und Religion führt, sondern auch eine Liebesbeziehung eingeht. Wie auch Gerdes konstatiert, ist die Funktion dieser sowohl intellektuellen als auch romantischen Verbindung „weniger die Darstellung von Leidenschaft [...] als vielmehr das Markieren eines gesellschaftlichen Spannungsfeldes, dessen Pole von Glaube und Wissenschaft gebildet werden. [...] Eine Romanze wird angestrebt, durch die die Prinzipien versöhnt werden

makes her scientific discoveries in sensory, embodied terms is important in the way the film represents her cognitive process.” (Ebd., S. 76.) Von besonderer Bedeutung sei dabei, „the fact that the film prioritizes a female character’s visual and auditory power to a degree that one rarely sees in mainstream cinema.” (Ebd.)

²⁹⁰ Allison Whitney: *The High Priestess of the Desert* 2014, S. 73.

²⁹¹ Whitney resümiert hierzu: „While the film valorizes Ellie’s visual and auditory sensitivities, it also employs retrograde gender dynamics in media representation to mark moments of disempowerment, moments that often coincide with Ellie’s image appearing on television screens.” (Allison Whitney: *The High Priestess of the Desert* 2014, S. 76f.) Die Vielzahl von Monitoren, mit denen Arroways Expedition mit der Transportmaschine dokumentiert und überwacht werden soll, zeige „that she, like the video footage of the machine, is being viewed not as a subject, but as an object to be scrutinized.” (Ebd., S. 77.)

sollen.“²⁹² Tatsächlich ist die Liebesgeschichte nicht nur das obligatorische Plotelement, um die Protagonistin sowie den Priester, der sich der konventionalisierten Asexualität seines Berufsstandes entgegenstellt, in der heterosexuellen Matrix zu verankern, sondern ist bereits ein früher Indikator, dass der Film sowohl das Spannungsverhältnis des wissenschaftlichen und des spirituellen Paradigmas als auch die rationale Konsequenz seiner Protagonistin nicht aushalten wird. Nach dem Bombenanschlag eines religiösen Fanatikers, der nicht nur Drumlin und das beteiligte Bodenpersonal tötet, sondern auch die Transportmaschine zerstört, scheint die Mission zunächst verloren. Als geheimnisvoller Retter erweist sich der unheilbar an Krebs erkrankte, exzentrische Milliardär S. R. Hadden, der bereits vor vier Jahren als Sponsor das Fortbestehen von Arroways Forschungsprojekt sicherte. Hadden hat heimlich ein zweites Exemplar der Transportmaschine bauen lassen, mit dem Arway die Reise antreten soll. Die Maschine besteht aus einer kugelartigen Raumkapsel und vier ringförmigen Vorrichtungen. Als Arway die Kapsel besteigt und die Maschine in Gang gesetzt wird, stürzt die Kapsel aus der Sicht der äußeren Beobachter*innen ab und fällt direkt durch alle vier Ringe, ohne die irdische Atmosphäre zu verlassen. Als die Kamera im Inneren der Kapsel jedoch die Ereignisse aus der Perspektive Arroways zeigt, kann das Kinopublikum ihrer wundersamen Reise folgen. Die Maschine schickt ihre Passagierin vermutlich durch mehrere Wurmlöcher in entlegene Winkel des Universums, und der Film wartet mit visuellen Effekten und opulenter Licht- und Farbgestaltung auf, um sphärische Wirkungen zu erzeugen. Arway dokumentiert und kommentiert das Erlebte über die Kamera ihres Headsets, sie agiert zwar nach einem wissenschaftlichen Kodex, lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass diese Erfahrung die Grenzen des wissenschaftlichen Diskurses übersteigt, wenn ihr die Worte fehlen und sie staunend sagt, dass besser ein Poet diese Reise angetreten hätte. Ton und Atmosphäre sind gesetzt, und so erstaunt es wenig, dass sich der anschließende Höhepunkt der Begegnung der dritten Art ins Pathetische steigert: Bei ihrer Ankunft auf Vega findet sie sich an einer in fluoreszierenden Farben leuchtenden Strandlandschaft wieder, die sie als Kind in ihrer Phantasie selbst erschaffen und als Bild gemalt hat.²⁹³ Das außerirdische Wesen, das sich ihr nähert, nimmt die Gestalt ihres geliebten verstorbenen Vaters an. Die Veganer wissen selbst nicht, wer die hochentwickelte Transporttechnologie konstruiert hat (letztlich bleibt also erneut eine große Unbekannte), sie nutzen sie aber bereits seit langer Zeit, um friedlichen Kontakt zu anderen Spezies überall im Universum aufzunehmen. Auf Arroways enthusiastischen Drang, mehr zu erfahren und ihr Erlebnis mit der Menschheit zu teilen, entgegnet das Alien milde, seit vielen Billionen Jahren beginne diese Reise mit einem ersten kleinen Schritt – für die anderen sei noch viel Zeit. Arroways Reise in den Weltraum wird zu einer Reise in das Innere, ihr Kontakt mit dem

²⁹² Julia Gerdes: *Contact* 2008, S. 511f.

²⁹³ Vgl. Julia Gerdes: *Contact* 2008, S. 513.

Fremden wird zu einer Begegnung mit dem Vertrauten.²⁹⁴ Die abschließende Botschaft, die Arroway mit auf den Weg bekommt, ist „einfach und erinnert die Menschen an Tugenden wie Bescheidenheit, Liebe und Toleranz“²⁹⁵, denn die Leere der ewigen Suche könne nur gefüllt werden, wenn wir Nähe im Miteinander finden. Zurück auf der Erde glaubt man Arroways Schilderungen nicht und hält sie für Halluzinationen – schließlich dauerte Arroways achtzehnstündige Reise für alle anderen Menschen nur Sekundenbruchteile, in denen sie die Kapsel ins Meer fallen sahen. Als weitere mögliche Erklärung wird angeboten, dass es sich bei dem Geschehen um eine große finale Inszenierung des inzwischen verstorbenen Hadden handelt. Arroway, die Wissenschaftlerin, vertrat zuvor die Position rationaler und empirischer Beweisführung und argumentierte gegen die Annahme der potentiellen Existenz einer göttlichen Macht mit Ockhams Rasiermesser, einem wissenschaftstheoretischen Prinzip, das davon ausgeht, dass von mehreren Theorien diejenige als wahrscheinlichste anzunehmen ist, die zugleich die einfachste ist und die wenigsten Prämissen voraussetzt. Jetzt ist sie zur Kraft des Glaubens gegen eine objektivierbare Beweisbarkeit bekehrt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass der Film seine Protagonistin zwar eine Entwicklung, aber eigentlich keine wirklich radikale Kehrtwende vollziehen lässt, vor bzw. nach der sie das jeweils andere Prinzip (implizit oder explizit) vollständig ablehnt. Arroway bekennt sich vor ihrer Reise zwar durch ihre eigenen Aussagen zum wissenschaftlichen Paradigma – performativ ist Arroway aber von Beginn an auch durch ihren Glauben charakterisiert, den sie auch gegen äußere Widerstände aufrechterhält. So hält sie zu Beginn unbeirrt an ihrem Forschungsprojekt fest, das von ihrem Mentor wegen geringer Erfolgsaussichten längst abgeschrieben wurde, und strebt nach einer höheren Wahrheit, der sie auch ihre eigene Karriere unterordnet. Zwar lässt sich einwenden, dass Arroway durch logische Schlussfolgerung zu der Überzeugung gelangt, dass wir nicht die einzige intelligente Spezies in einem unendlichen Universum sind, und diese deshalb wissenschaftlich fundiert ist. Umgekehrt ist Arroway nach ihrer ‚Reise nach Vega‘ zwar trotz ihrer fehlenden Beweisbarkeit von der Wahrhaftigkeit des Erlebten überzeugt, bietet aber dennoch auch wissenschaftliche Erklärungsversuche an – so sei das unterschiedliche Zeiterleben ihrer selbst und der beobachtenden Menge z.B. auf Wurmlöcher zurückzuführen; ein weiteres Indiz, von dem das Publikum erfährt, ist die Aufnahme ihres Headsets, die zwar nur Rauschen zeigt, das aber genau achtzehn Stunden dauert – was jedoch von den Projektverantwortlichen geheim gehalten wird. Ellie Arroway ist folglich von Beginn an als Mittlerfigur angelegt, die die Versöhnung beider Sphären weniger stiftet als vielmehr verkörpert. So spiele laut Gerdes „die Verifi-

²⁹⁴ Es ist nicht klar, ob Arroway tatsächlich nur halluziniert, denn die Behauptungen der vermeintlichen Außerirdischen gehen über nichts hinaus, was sie nicht schon vorher gewusst oder gehofft hätte. Alles bleibt im extrem Subjektiven, bis hin zur Erlösung aus ihrem persönlichen Trauma, des Verlusts ihres Vaters.

²⁹⁵ Julia Gerdes: Contact 2008, S. 514.

kation von Ellies Erlebnissen keine Rolle mehr. Ihre Reise hat sie dorthin geführt, wo die Antwort auf alle Fragen zu finden ist: in ihr Innerstes.“²⁹⁶ Dabei ist die Richtung ihrer prozessualen Entwicklung durchaus von Bedeutung: Es wurde gezeigt, dass Arrowway bereits zu Beginn nicht frei von Überzeugung jenseits des Objektiven ist und sich am Ende nicht vollkommen von ihrem wissenschaftlichen Denken distanziert. Vielmehr ringt sie darum, beide Systeme in Einklang zu bringen. Dennoch findet eine Verschiebung von der wissenschaftlichen Logik zum intuitiven Glauben statt: Die weibliche Protagonistin ist es, die bekehrt und deren Rationalität schließlich emotional-affektiv transzendiert wird. Der Film arbeitet dabei mit geschlechtlichen Dynamiken und Codierungen, so konstituiert sich Arrowways Identität und auch ihr in der Narration dargestellter Entwicklungsprozess in der Interaktion und den Beziehungen zu den zentralen männlichen Akteuren – dazu zählen Joss, mit dem sie theoretische Differenzen diskutiert und dem sie in Liebe verbunden ist, aber auch Drumlin und Hadden, der eine ehemaliger Mentor und Antagonist, der andere Investor und möglicherweise Manipulator, die beide jeweils hemmend oder fördernd Arrowways Weg beeinflussen und weiße, männliche Macht repräsentieren.²⁹⁷ Arrowway und Drumlin sind als Kontrastfiguren angelegt:

„The film presents the older scientist's [Drumlin, Anm. d. Verf.] gendered and racialized greedy individualism as corrupt [...]. [...] Through the conflict between Ellie and her older male boss, *Contact* provides an example of how science can be practiced differently; the film associates scientific passion and purity with a female character.“²⁹⁸

Eine zentrale Funktion übernimmt auch Arrowways Vater, der sie als starke Bezugsfigur entscheidend prägt. Die Suche nach fremden Lebensformen und nach der Wahrheit wird letztlich zur Suche nach der Figur des Vaters, mit dem sie bei ihrer Ankunft auf Vega symbolisch wieder vereint wird. Ihre Begegnung mit der außerirdischen Intelligenz in der Gestalt des Vaters ist als transzendente und spirituelle Offenbarung inszeniert. Arrowway repräsentiert die Menschheit, die auf eine überlegene, hochentwickelte Spezies trifft, zugleich ist diese Begegnung in hohem Maße geschlechtlich und familiär konnotiert, indem der infantilisierten Arrowway in der Rolle des staunenden Kindes der wohlwollende, weise Vater erscheint. Zugleich wird offenbar, dass Arrowway dieses väterliche Prinzip internalisiert hat, denn nur aus diesem Grund wählt die außerirdische Spezies dieses für sie sowohl vertraute als auch bedeutsame Erscheinungsbild. Festzuhalten bleibt, dass *Contact* zwar mit stereotypischen Zuschreibungen bricht, indem er in der Hauptrolle nicht nur eine Naturwissenschaftlerin zeigt, sondern diese als Charakter vielschichtig konzipiert und mit einem rationalen Paradigma assoziiert, das nicht konfliktfrei durch-exerziert wird. Zum Ende verfällt der Film jedoch umso stärker in tradierte Schemata, wenn

²⁹⁶ Julia Gerdes: *Contact* 2008, S. 514. Vgl. auch Heather Keith und Steve Fesmire: Our Place in the Cosmos. Faith and Belief in *Contact*. In: *Movies and the Meaning of Life. Philosophers Take on Hollywood*, hgg. von Kimberly A. Blessing und Paul J. Tudico, Chicago/La Salle: Open Court 2005, S. 17-31.

²⁹⁷ Vgl. Elyce Rae Helford: *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Oxford: Rowsman & Littlefield Publishers 2000, S. 209.

²⁹⁸ Elyce Rae Helford: *Fantasy Girls* 2000, S. 209.

konfligierende Prinzipien (auch durch die Liebesbeziehung zwischen Arway und Joss) allzu leicht versöhnt werden und Arway zur weiblichen Mittlerfigur stilisiert wird, die vom ‚guten Vater‘ – auch wenn er als imaginierte Projektion Arways interpretiert werden kann – nun gänzlich zum Glauben bekehrt und der die Botschaft der Liebe verkündet wird.²⁹⁹

5.2.9 Übergang in das neue Millenium: Gesellschaftskritik, Digitalisierung und Cyberpunk

Insgesamt identifiziert Sobchack für den Science-Fiction-Film der 1980er und 1990er Jahre „three major – and overlapping – cinematic ‚maps [...]“³⁰⁰. In einer Linie der kommerziell erfolgreichen Blockbuster-Science-Fiction, die vor allem in den frühen 1980ern dominierte, spiegelte sich ein „cultural longing for a simpler and more innocent world, one in which technology is generally benign and often emotionalized, in which ‚alien‘ others are sentimentalized, spritual mentors who are kinder, gentler, and more enlightened than humans“³⁰¹. Diese Filme „seemed to fulfill the culture’s need to escape a complex and heterogenous world [...]. [...] This was SF at its most white, middle-class, and family theme-park clean.“³⁰² Bei dem zweiten von Sobchack identifizierten Strang des Science-Fiction-Films handelt es sich um Produktionen aus dem *Low-Budget*- und Independent-Sektor, die vor allem Mitte der 1980er Jahre auf den Markt kamen und sich sowohl bezüglich der investierten Produktionsmittel als auch hinsichtlich ihres Tenors grundsätzlich von Mainstream-Science-Fiction unterschieden. Sobchack situiert diese Kategorie von Filmen „on the margins of the genre as a counter-cultural critique“³⁰³. Der z.T. exzessive Einsatz von *special effects* und *New-Wave*-Ästhetik dient hier nicht dem gefälligen Spektakel der kommerziell erfolgreichen konventionelleren Filme, sondern dazu, die Zuschauer*innen mit einer stark entfremdeten Darstellung amerikanischer Alltagskultur – „more anthropologically bizarre than anything mainstream SF could dream up“³⁰⁴ – und durch den Einsatz von Ironie, Pastiche und Selbstreferentialität herauszufordern, ihre Lebenswirklichkeit zu reflektieren.³⁰⁵ Anders als der ausgeprägt kulturkritische Anspruch, der sich auch in den

²⁹⁹ Zu den ambivalenten Reaktionen auf *Contact* vgl. Allison Whitney: *The High Priestess of the Desert* 2014, S. 78ff.

³⁰⁰ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 269.

³⁰¹ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 269.

³⁰² Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 269.

³⁰³ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 270.

³⁰⁴ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 270.

³⁰⁵ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 270. Sobchack nennt hier exemplarisch u.a. *Liquid Sky* (USA 1982, Regie: Slava Tsukerman) und *Repoman* (Orig.: *Repo Man*, USA 1984, Regie: Alex Cox). (Vgl. ebd.)

folgenden Jahren nicht in den kommerziellen Filmen des Genres durchsetzen konnte, etablierten sich Ironie, Parodie und Selbstreflexivität in Form von „bald recycling and recognition of generic conventions“³⁰⁶ zunehmend auch als Mittel der Inszenierung in der filmischen Mainstream-Science-Fiction.³⁰⁷ Sobchack nennt als dritte Strömung die ‚dunkle Seite‘ der Science Fiction:

„[T]his third, and darkest, SF map, although harkening back to earlier and pessimistic social visions of the genre, traced a historically unique – and ‚postmodern‘ – ambivalence about what was perceived as a degraded future. [...] [T]hese films both criticized and eroticized the urban blight in which they were set, finding peculiar beauty in garbage, decay, industrial exhaustion, and a cityscape saturated by both by [sic!] acid rain and advertising. In these films, ‚new‘ technology and ‚modern‘ architecture look ‚recycled‘ and shabby.“³⁰⁸

Die Kritik an der kapitalistischen Konsumgesellschaft und der Gier skrupelloser Großkonzerne, die bereits 1979 dem Film *Alien* eingeschrieben war, prägte eine Reihe von Filmen der folgenden Jahrzehnte – obwohl sie in der Regel Teil des kommerziellen Systems waren, das sie, oft mit ironischem Unterton, kritisierten. Statt pittoresker Vororte und der erhabenen Weite des Weltalls bildet der chaotische, unübersichtliche, heruntergekommene und dem Verfall ausgesetzte urbane Raum die Kulisse dieser Filme, darüber hinaus erzeugen sie nach Sobchack typischerweise eine Atmosphäre der Klaustrophobie, Paranoia, Schizophrenie sowie existenzieller Furcht.³⁰⁹ Kulturgeschichtlich zeugen sie zwar auch immer noch von der Angst vor dem äußeren Feind in Gestalt fremdartiger und/oder außerirdischer Kreaturen, dem Anderen, aber mit dem Ende des Kalten Krieges in den späten 1980er Jahren und vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche Ende des 20. Jahrhunderts richtete sich der Fokus des kollektiven Bewusstseins zunehmend nach innen³¹⁰ „– the peril facing Americans coming less from ‚aliens‘ than from the transformation (and perceived loss) of those qualities seen as essential to human being: subjectivity, memory, personal identity, privacy, and agency (all which could now be easily extroverted, manipulated, and ‚hacked.‘ [sic!]).“³¹¹ Politische, gesellschaftliche und vor allem technologische Entwicklungen wie gen- und biotechnologische Verfahren, digitale Simulationen oder die zunehmende Technisierung des Alltags zeigen identitätsstiftende Kategorien in ihrer Integrität bedroht, erschüttern den ontologischen Status der Realität – und erzeugen ein omnipräsentes Gefühl des Unbehagens und der Verunsicherung, das auch in den zeitgenössischen Science-Fiction-Filmen deutlich spürbar ist. In Filmen wird zunehmend die Frage verhandelt, ob Technologie unsere autonome Identität manipuliert und bedroht, ob wir unseren

³⁰⁶ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 271.

³⁰⁷ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 270f.

³⁰⁸ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 271. Als exemplarisch und idealtypisch für die Gegensätzlichkeit dieser Genreausformung sei vor allem *Blade Runner* (USA/Hongkong/GB 1982, Regie: Ridley Scott) zu nennen, überdies auch *Terminator*, *RoboCop* (USA 1987, Regie: Paul Verhoeven) und *Die totale Erinnerung – Total Recall* (Orig.: *Total Recall*, USA 1990, Regie: Paul Verhoeven). Diese Filme „stand as celebratory monuments to the consumer culture of late capitalism [...] even as they ironically lament it.“ (Ebd.)

³⁰⁹ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 271.

³¹⁰ Vgl. Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 271.

³¹¹ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film 2005*, S. 272.

Erinnerungen und unseren Wahrnehmungen trauen können, ob die Wirklichkeit als solche überhaupt existiert oder ob es sich in Wahrheit um eine durch komplexe Technologie erzeugte Simulation handelt.

Die Kombination eines düsteren, defizitären, oft urbanen Settings mit der Thematik hochentwickelter Technologie insbesondere im Bereich der Computertechnik, digitaler Vernetzung, Simulation und künstlicher Intelligenz sowie typischen Elementen wie Hacker*innen als Figuren, die gegen skrupellose Großkonzerne rebellieren, sind typisch für das Subgenre des Cyberpunks, dem viele Science-Fiction-Filme dieser Kategorie zuzurechnen sind.³¹² Sterling nennt als zentrale Themen des Cyberpunk „[t]he theme of body invasion: prothetic limbs, implanted circuitry, cosmetic surgery, genetic alteration. The even more powerful theme of mind invasion: brain-computer interfaces, artificial intelligence, neurochemistry – techniques radically redefining the nature of humanity, the nature of the self.“³¹³ Die besondere Charakteristik des Cyberpunks betreffe auch den Status der Technik: „For the cyberpunks, by stark contrast, technology is visceral. It is not the bottled genie of remote Big Science boffins; it is pervasive, utterly intimate. Not outside us, but next to us. Under our skin; often inside our minds.“³¹⁴ Die Cyberpunk-Literatur erhebe laut Gözen „den Anspruch, durch ihre Science Fiction eine intellektuelle Auseinandersetzung mit ihrer Gegenwart zu leisten“³¹⁵ und zu untersuchen, wie sich die rasante Entwicklung digitaler Technologie „auf das Bewusstsein, die Kultur und die Mentalität der Zukunft“³¹⁶ auswirke. So bilden Cyberpunk-Szenarien tendenziell „relativ nahe Zukunftsvisionen“³¹⁷ ab, spielen auf „eine[r] zukünftige[n] Erde“³¹⁸ und in öffentlichen, urbanen Räumen, eine zentrale Bedeutung spiele dabei die Straße als Schauplatz. Typisch seien allgegenwärtige „Gebrauchs- und Verfallsspuren“³¹⁹, auch und insbesondere auf den technologischen Geräten, die von einer gewissen Abgründigkeit sowie der individuellen Modifikation

³¹² Den Begriff ‚Cyberpunk‘ prägte der Autor Bruce Bethke in seiner 1983 publizierten und gleichnamigen Kurzgeschichte, in der sich eine Gruppe Jugendliche in einer zunehmend von Netzwerktechnologien abhängigen Welt in verschiedene Computer hackt. Laut Gözen weist diese Geschichte bereits zwei zentrale Merkmale des Cyberpunk auf, einerseits „eine Welt, die von Computern und Computernetzwerken geprägt und auf diese angewiesen ist“, andererseits auch „bisher unbekannte Formen von Missbrauch und Vandalismus“, die aus dieser Abhängigkeit resultieren. (Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 87.) Bethkes Geschichte gab damit der jungen literarischen Strömung einen Namen, die sich bereits zuvor um die Autoren William Gibson und Bruce Sterling formiert hatte, der gemeinsame Tenor der Texte bestand darin, dass „die Trennung von Hochtechnologie und Alltags- bzw. Subkultur aufgehoben wird“. (Ebd.) Als Schlüsselwerk des literarischen Cyberpunk gilt vor allem Gibsons *Neuromancer*-Trilogie: *Neuromancer* (1984), *Biochips* (Orig.: *Count Zero*, 1986) und *Mona Lisa Overdrive* (1988).

³¹³ Bruce Sterling: *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*, New York: Arbor House 1986, S. xi.

³¹⁴ Bruce Sterling: *Mirrorshades* 1986, S. xi.

³¹⁵ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 89.

³¹⁶ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 89.

³¹⁷ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 90.

³¹⁸ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 91f.

³¹⁹ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 95.

der Technik zeugen. Die „ästhetische Ausgestaltung der menschlichen und außermenschlichen Charaktere“ in der klassischen Science Fiction“ bezeichnet Gözen als „schablonenhaft“³²⁰: „Ihr Wesen und ihr Aussehen orientieren sich oft an gängigen Stereotypen. Die Welten der gängigen Science Fiction sind daher bevölkert von markanten Heldenfiguren, stinkenden und tentakelbestückten Bösewichten und schönen Prinzessinnen/Abenteurerinnen/Amazonen, die nur darauf warten, gerettet und erobert zu werden [...]“³²¹ Typischerweise handele es sich bei dem Figureninventar der traditionellen Science Fiction um Angehörige einer wissenschaftlichen oder militärischen Elite, denen ihr Expertenstatus Autorität verleihe, sowie um „hochmoralisch anmutende Heldenfiguren“³²². Damit bezieht sich Gözen auf Stereotype, die, wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, auch stark geschlechtlich geprägt sind. Gözen definiert im Gegensatz dazu den Cyberpunk in scharfer Abgrenzung zur traditionellen Science Fiction. Der (hier literarische) Cyberpunk erzeuge komplexe Bilder durch ständige, schlaglichtartige „Momentaufnahmen“³²³ synästhetischer und detaillierter Eindrücke von „spezifische[n] Merkmale[n] wie eigenwillige[n] Frisuren, aparte[r] Kleidung oder ausgefallene[n] Modifikationen“³²⁴. Bei den Cyberpunk-Charakteren handele es sich meist um „Kriminelle, Ausgestoßene, Abtrünnige, Drogensüchtige, Prostituierte, Hehler, Visionäre“³²⁵, die „anarchistisch anmutenden Subkulturen“³²⁶ angehören und die Cybertechnologien „für ihre Zwecke im Überlebenskampf“³²⁷ und „meistens in Opposition zu dem jeweils herrschenden System“³²⁸ einsetzen. Dabei seien sie oft moralisch ambivalent und weder integere Helden- noch idealisierte Identifikationsfiguren.³²⁹ Auch was Stellenwert und Bewertung der extrapolierten Technik betrifft, sieht Gözen Unterschiede:

„Technologie ist in der klassischen Science Fiction folglich ein vom Menschen kontrolliertes Hilfsmittel, welches über das Offensichtliche hinaus keine weiteren Auswirkungen hat. In dieser Art der Darstellung zeigt sich interessanterweise die latente Technikfeindlichkeit der auf den ersten Blick technikverliebten Science Fiction, da die grundlegenden Auswirkungen von Technologien auf das Wesen von Menschen unberücksichtigt bleiben [...]. Es wird eine klare Grenze zwischen Mensch und Technik beschrieben, wobei dieser Darstellung zugrunde liegt, dass der Mensch losgelöst von seinen Technologien existiert. Dem bürgerlichen Ideal entsprechend, ist der Mensch in der klassischen Science Fiction gänzlich rational und nutzt folglich seine Technologien als Werkzeuge. [...] Invasive Technologien, die den Menschen verändern könnten, werden in der traditionellen Science Fiction oft als bedrohlich, auch als menschliche Hybris dargestellt und daher abgelehnt. Die Cyberpunk-Literatur hingegen beschreibt das Verhältnis des Menschen zu seinen Technologien als sehr viel komplexer. Die Cyberpunk-Protagonisten haben eine sehr enge Verbindung zur

³²⁰ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 93.

³²¹ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 93.

³²² Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 97.

³²³ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 94.

³²⁴ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 95.

³²⁵ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 98.

³²⁶ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 98.

³²⁷ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 98.

³²⁸ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 98.

³²⁹ Vgl. Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 98.

Technik, in vielen Fällen ist diese Beziehung sogar stärker als der Bezug zu anderen Menschen. Die Grenzen zwischen Mensch und Technologie verschwimmen, beide sind gänzlich miteinander verschmolzen.“³³⁰

Gözen hat mit ihrer Monographie einen wertvollen Beitrag zur systematischen wissenschaftlichen Erschließung des Cyberpunks insbesondere im deutschsprachigen Forschungsdiskurs geleistet, ihre Abgrenzung des Cyberpunks von der Science Fiction ist allerdings z.T. kritisch zu bewerten. Während Gözen den Cyberpunk als vielschichtige Auseinandersetzung mit der Gegenwart deklariert, sei die traditionelle Science Fiction weitaus weniger komplex und gegenwartsbezogen: Durch „die Darstellung naher Zukunftsvisionen [...] bleibt sehr gut erkennbar, welche etwaigen technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit die Cyberpunk-Autoren thematisieren. Im Gegensatz zur traditionellen Science Fiction, die tradierte und nicht selten rückwärtsgewandte Abenteuergeschichten in einem modifizierten Setting erzählt, leistet die Cyberpunk-Literatur so eine offensichtliche Reflexion der Gegenwart.“³³¹ Diese Abgrenzung erscheint stark vereinfacht, genauso wie es fragwürdig ist, der traditionellen Science Fiction grundsätzlich das gesellschafts- und gegenwartskritische Reflexionspotential abzusprechen – insbesondere da es sich beim Cyberpunk um eine Form der Science Fiction handelt und sich ein Verhältnis von Genre und Subgenre nicht nur auf gegenseitige Ausschlussmechanismen beläuft.³³² So wartet die traditionelle Science Fiction gewiss mit einem erhöhten Aufgebot an stereotypen Plots, Motiven und Charakteren auf, von denen zahlreiche Beispiele hier bereits erläutert wurden bzw. werden. Das kritische Potential der Science Fiction geht allerdings weit über den Cyberpunk hinaus bzw. geht ihm auch voraus und ist vor dem Hintergrund einer übergreifenden Genreentwicklung zu betrachten, die reflexive Impulse, z.B. auch über die dystopische Science Fiction Mitte des 20. Jahrhunderts oder die feministische Science Fiction der 1970er und -80er Jahre, integriert. Gözens Beobachtungen zum Phänomen Cyberpunk ist aber grundsätzlich zuzustimmen, so bezeichnet auch Jameson Cyberpunk als „the supreme literary expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself“³³³. Die abgründigen Anti-Held*innen, der Fokus auf die sozialen und persönlichen Veränderungs-

³³⁰ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 102.

³³¹ Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 90.

³³² Ähnliche Bedenken hinsichtlich dieses Aspekts von Gözens Argumentation gegenüber äußert auch Haar, die kritisiert, dass Gözen Science Fiction und Cyberpunk gegeneinander ausspiele „und dem Cyberpunk sämtliche in ihren Augen positiven Eigenschaften zuschreibt, die ebenso in der Science-Fiction vorkommen können, wenn auch vielleicht unter anderen Gesichtspunkten.“ (Rebecca Haar: Simulation und virtuelle Welten. Theorie, Technik und mediale Darstellung von Virtualität in der Postmoderne, Bielefeld: transcript 2019, S. 31 (Fußnote 40). Gözen betont allerdings auch selbst, dass viele Werke, die dem Cyberpunk zugerechnet werden, Elemente der traditionellen Science Fiction aufweisen und „[d]em zentralen Anspruch, in ihren Werken Welten zu schildern, in denen Hochtechnologien die Straße erreicht haben, und sich zudem in ihren Darstellungsformen von der klassischen Science Fiction abzugrenzen, [...] nur bedingt nachgekommen“ sind. (Jiré Emine Gözen: Cyberpunk Science Fiction 2012, S. 207.)

³³³ Frederic Jameson: Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press 1991, S. 419.

dimensionen von Technik und das Auflösen von Grenzen scheinen anzudeuten, dass der Cyberpunk auch Potential für die Überwindung von Geschlechterstereotypen eröffnet. Was seine Geschlechterrepräsentation betrifft, ist der Cyberpunk allerdings ambivalent zu bewerten, wie später erfolgende exemplarische Verweise auf Filme, die Einflüsse des Cyberpunk aufweisen, zeigen werden. Auch Kelly weist darauf hin, dass der Cyberpunk, was Gender und Geschlechterrepräsentation betrifft, oftmals an der Kluft zwischen subversivem Anspruch und stereotyper Realität scheiterte:

„It had always been an embarrassment that so few women wrote it [cyberpunk, Anm. d. Verf.], but feminist critics pointed out that while cyberpunk claimed to be revolutionary, it was still dominated by heteronormative conventions of gender, sexuality and power. The plots often expressed male anxiety over all those intimate enhancements to the body, there was a huge disparity between the number of strong male characters and the numbers of strong female characters and gay and lesbian characters were all but visible. In short, the movement had inherited some of the conservative social values of the mainstream SF it sought to reform.“³³⁴

Während der literarische Cyberpunk Mitte bis Ende der 1980er Jahre in seiner populären Außenwirkung noch eine Hochphase erlebte, erklärten Autor*innen der ersten Stunde die Bewegung für beendet.³³⁵ Cyberpunk war allerdings weniger beendet, sondern begann sich in neuen Facetten, medialen Erscheinungsformen und zunehmend auch im Mainstream zu zeigen – wobei insbesondere die wachsende Nähe zur Mainstream-Kultur für Verfechter*innen des ursprünglichen, anarchistischen-unangepassten Cyberpunk einen unauflösbaren Widerspruch zu dem eigentlichen Wesen der Strömung darstellte. Doch auch wenn über die Qualität und Authentizität wenig Einigkeit herrschte – der Cyberpunk war nicht am Ende. Bould und Vint weisen auf eine neue Generation von Autor*innen hin – „authors such as Misha, Laura Mixon und Melissa Scott deployed cyberpunk material to interrogate and critique its premises“³³⁶. Die Wurzeln des Cyberpunk mögen in der literarischen Science Fiction verortet sein, laut Foster, der hier Grossberg zitiert, handele es sich beim Cyberpunk aber weniger um ein Genre, das über festgelegte formale Elemente organisiert sei, sondern um eine „cultural formation [which] is a historical articulation of textual practices with ,a variety of other cultural,

³³⁴ James Patrick Kelly: Who Owns Cyberpunk? In: *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, hg. von Keith Brooke, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 151.

³³⁵ So zog beispielsweise Shiner in seinen *Confessions of an Ex-Cyberpunk* 1991 das ernüchterte Fazit, die Kernthemen des Cyberpunk seien zu einer bloßen Checkliste von Klischees avanciert und der Cyberpunk habe deshalb sein subversiv-kritisches Potential verloren. (Vgl. Lewis Shiner: *Confessions of an Ex-Cyberpunk*. In: *New York Times*, 07.01.1991, verfügbar unter <https://www.fictionliberationfront.net/cyberpunk.html>, letzter Zugriff am 17.03.2019, 15:24.)

³³⁶ Mark Bould und Sherryl Vint: *Cyberpunk and Postmodernism*. In: Dies.: *The Routledge Concise History of Science Fiction*, Abingdon/New York: Routledge 2011, S. 155.

social, economic, historical and political practices“³³⁷ Die Ideen und Konzepte des Cyberpunks verbreiteten sich zunehmend über andere Medien, insbesondere über den Film.³³⁸

5.2.10 *Blade Runner* (1982), *Videodrome* (1983) und *eXistenZ* (1999): Künstliche und transformierte Körper

Als Inspirationsquelle diente in der frühen Phase des filmischen Cyberpunks besonders die literarische Science Fiction von Philip K. Dick, als Verfilmungen entstanden in diesem Kontext beispielsweise *Blade Runner* (1982) und *Videodrome* (K/USA 1983, Regie: David Cronenberg). Letzterer erzählt die Geschichte des von dem gewaltpornographischen Piratensender Videodrome besessenen Protagonisten Max Renn, für den Realität und brutale Fiktion zunehmend verschwimmen und der schließlich von den Drahtziehern hinter Videodrome kontrolliert wird. Der Film erforscht Dimensionen der Manipulation und Beeinflussung durch Medien und inszeniert diese prekäre Abhängigkeit durch groteske körperliche Transformationen – so entsteht bei Zuschauer*innen des Senders nicht nur ein Hirntumor, der sie willenlos, gewaltbereit und für fremde Zwecke instrumentalisierbar macht, sondern Renner entwickelt auch eine zusätzliche Körperöffnung, einen Spalt in seinem Bauch, der sowohl an den Schlitz eines Videorecorders als auch an eine Vagina erinnert und damit in seiner Symbolik auch starke geschlechtliche Konnotationen aufweist.³³⁹ In dem in einer zukünftigen urbanen Dystopie³⁴⁰ angesiedelten Film *Blade Runner* sind von einem Konzern produzierte hochentwickelte Replikanten äußerlich nicht mehr vom Menschen zu unterscheiden und werden genutzt, um eine Besiedelung des Weltraums zu simulieren. Da sie mit der Zeit einen eigenen Willen entwickeln, Emotionen und Affekte zeigen und deshalb langfristig als Gefahr für den Menschen gesehen werden, sind sie nur auf eine Laufzeit von vier Jahren ausgelegt. Als eine Gruppe von Replikanten auf die Erde gelangt, Menschen tötet und untertaucht, ist es Aufgabe des *Blade Runners* Deckard, unerkannte Replikanten mittels eines an den Turing-Test angelehnten Verfahrens zu identifizieren und unschädlich zu machen, wobei der Film sowohl auf der Ebene der

³³⁷ Thomas Foster: *The Souls of Cyberfolk. Posthumanism as Vernacular Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. xvi. Zitiert nach Graham J. Murphy und Lars Schmeink: Introduction. *The Visuality and Virtuality of Cyberpunk*. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hg. von dies., New York/London: Routledge 2018, S. xxi. Zur wissenschaftlichen Erforschung des filmischen Cyberpunk vgl. Kap. 6.6.1

³³⁸ Vgl. Mark Bould und Sherryl Vint: *Cyberpunk and Postmodernism* 2011, S. 155.

³³⁹ *Videodrome* wird in der Forschung gemeinhin als postmoderne cineastische Auseinandersetzung mit verschiedenen Medientheorien interpretiert, darunter neben Baudrillard insbesondere McLuhan. Der Film lässt sich in seinen bizarren Bildern der Mensch-Medien-Hybridität nicht nur als Visualisierung von McLuhans *extensions of man* deuten, sondern illustriert auf drastische Weise auch seine Kernthese ‚*The medium is the message*‘, die kulturbildende Wirkung von Medien und seine Beobachtung, dass der Mensch nicht mehr eindeutig als Kontrolleur der von ihm genutzten Medien zu bestimmen ist, sondern dass diese gleichermaßen auch ihn beherrschen. Vgl. hierzu u.a. Mark A. McCutcheon: *The Medium Is the Monster. Canadian Adaptations of Frankenstein and the Discourse of Technology*, Edmonton: AU Press 2018, S. 113f. sowie Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 192f.

³⁴⁰ Vgl. hierzu Scott Bukatman: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham/London: Duke University Press 1993, S. 130ff.

Fiktion als auch gegenüber seinem Publikum alle scheinbar verlässlichen Sicherheiten ins Wanken bringt. Deckard beginnt die wahren Interessen seiner Auftraggeber zu hinterfragen und an der moralischen Richtigkeit seines Handelns zu zweifeln. Der Film reflektiert das Motiv des Sehens und Erinnerns, das keine sichere Basis für eine ontologische Durchdringung der Welt mehr konstituieren kann – so kann nicht nur Deckard (und mit ihm die Zuschauer*innen) auf den ersten (und auch den zweiten) Blick Mensch und Replikant nicht unterscheiden. Auch Replikanten selbst können sich über ihre wahre Existenz im Ungewissen befinden und sich aufgrund künstlich erzeugter autobiographischer Erinnerungen für menschlich halten.³⁴¹ In einer *extended version* des Films, die 1990 erstmals vorgeführt und später als *Director's Cut* veröffentlicht wurde, spitzt sich diese Verunsicherung der Identität zu, indem eine zusätzliche Szene und ein offenes Ende andeuten, dass es sich bei Deckard möglicherweise selbst um einen Replikanten handelt. In *eXistenZ* (K/GB 1999, Regie: David Cronenberg) können die Protagonist*innen nicht mehr unterscheiden, ob sie sich in der Realität oder in einer der vielen, verschachtelten Ebenen des gleichnamigen *Virtual-Reality*-Computerspiels befinden, und in der zur selben Zeit erschienenen *Matrix*-Trilogie³⁴² wird die ganze Realität (oder das, was real zu sein scheint) analog zu Platons Höhlengleichnis als Illusion entlarvt. Die Trilogie fällt mit dem Jahrtausendwechsel zusammen und erscheint symptomatisch für eine Zeit, in der Computertechnologien sich rasant entwickelten und einen stetig größeren Einfluss auf die Alltagswelt gewannen. So grassierte vor dem Eintritt in das neue Millennium eine große Angst, die Computer könnten den Datumswechsel möglicherweise rechnerisch nicht verarbeiten und alle elektronisch gestützten Dienste und damit die gesamte Infrastruktur könnten über Nacht zusammenbrechen. Das gesteigerte Bewusstsein für gewachsene Abhängigkeiten in Mensch-Technik-Figurationen erstreckte sich darüber hinaus auch auf das Denken und das Bewusstsein, wurden doch über digitale Vernetzung und immer avanciertere Simulationen neue ‚Welten‘ erschlossen und war man doch nicht sicher, wie man ihren Status und die Subjekt-Beziehung zu ihnen definieren sollte. Auch wenn man um das Jahr 2000 noch weit davon entfernt war, virtuelle Welten zu erschaffen, die so täuschend echt waren, dass sie die Grenzen zur Realität verschwimmen lassen, löste die fortschreitende Digitalisierung Hoffnungen und Ängste aus, die in Science-Fiction-Narrativen extrapoliert und verhandelt wurden.

³⁴¹ Vgl. hierzu u.a. Marilyn Gwaltney: *Androids as a Device for Reflection on Personhood*. In: *Retrofitting Blade Runner*. Issues in Ridley Scott's *Blade Runner* and Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 2nd edition, hg. von Judith B. Kerman, Madison: The University of Wisconsin Press 1997, S. 32-39 sowie Matthew Flisfelder: *Postmodern Theory and Blade Runner*, New York/London: Bloomsbury 2017.

³⁴² Die Trilogie besteht aus den Filmen *Matrix* (Orig.: *The Matrix*, USA/A 1999), *Matrix Reloaded* (Orig.: *The Matrix Reloaded*, USA/A 2003) und *Matrix Revolutions* (Orig.: *The Matrix Revolutions*, USA/A 2003), Regie führten jeweils Lana Wachowski (vor ihrem Outing als Transgender noch als Larry Wachowski) und Lilly Wachowski (vor ihrem Outing als Transgender noch als Andy Wachowski). Zu weiteren Ausführungen zur Trilogie vgl. Kapitel 5.2.12.

Alle genannten Filme greifen dabei auf geschlechtlich besetzte narrative Muster und Motive zurück: Die durchtrainierten und körperlich starken Heldinnen der 1990er Jahre haben sich langfristig auf der Leinwand etabliert und treten insbesondere auch in Science-Fiction-Filmen auf, die in der Tradition des Cyberpunks oder des Cyberthrillers stehen – neben Trinity aus der *Matrix*-Trilogie kann exemplarisch Jane in *Vernetzt – Johnny Mnemonic* (Orig.: *Johnny Mnemonic*, K/USA 1995, Regie: Robert Longo) angeführt werden. Jane ist ein kybernetisch aufgerüsteter Bodyguard, der den Protagonisten Johnny beschützt, dessen Leben sowohl durch den in seinem Gehirn implantierten Datenträger als auch durch die brisanten Daten selbst bedroht ist. Auch dieses Beispiel zeigt, dass Motive und Attribute stets auf verschiedenen Ebenen und in ihrem diskursiven Kontext zu betrachten sind. Cyborg-Technologien machen Jane körperlich stark – auf den ersten Blick könnte damit eine Umkehrung eines typischerweise männlich besetzten Attributs vorliegen, bei näherem Hinsehen und Berücksichtigung der Bedeutungszusammenhänge des Films handelt es sich aber eigentlich letztlich um eine Rekonstitution einer durch sexuelle Differenz strukturierten Geist-Körper-Dichotomie, die dem männlichen Part den Logos und die Ratio zuordnet, dem weiblichen hingegen den Körper und die Emotion, wie auch Cornea betont.³⁴³ Ein häufiges, persistentes Element bleibt auch die heteronormative Beziehung bzw. heteronormatives Begehren, das in der Regel aktiv von dem typischerweise männlichen Hauptprotagonisten ausgeht. Weiblich bzw. weiblich assoziierte Figuren oszillieren in den beispielhaft aufgeführten Filmen zwischen einer stabilisierenden und destabilisierenden Funktion für die Narration. So identifiziert Deckard in *Blade Runner* Rachael, eine Mitarbeiterin des Konzerns, die sich selbst für menschlich hielt, als Replikantin – es handelt sich bei ihr um ein Experiment, das nun durch ihre Exekution beendet werden soll. Nachdem Rachael ihm das Leben gerettet hat, verspricht Deckard ihr, sie nicht zu töten, sie küssen sich und fliehen am Ende des Films gemeinsam. Rachael ist in ihrer artifiziellen Identität stark an die *femme fatale* des *film noir* angelehnt, worauf auch Cornea hinweist.³⁴⁴ Im Augenblick ihrer Identitätskrise erlangen sie Stabilität durch das Einnehmen konventioneller Geschlechterrollen zurück: „Rachel looks to Deckard for a sense of identity and acceptance – she is seen to acquiesce to Deckard’s suggestions and appears eager to become what he wants her to be. Likewise, Deckard looks to Rachel in order to assert his own masculinity and to provide himself with a secure identity and future outside of his role as a killer. [...] So at a moment of crisis [...] they recognise that in order pass [sic!] as human subjects they must act out what it means to be feminine or masculine.“³⁴⁵ Durch die Gefühle zu Rachael kann sich Deckard, der zunehmend an der offiziellen Version des Geschehens zweifelt, von seinen Auftraggebern abwenden und sich in der Beziehung zu Rachael neu legitimieren. Für Cronenberg ist das Verhältnis von Mensch und Technik in all seinen Facetten

³⁴³ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 167.

³⁴⁴ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 154f.

³⁴⁵ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 155.

und Konsequenzen ein zentrales Thema, das in seinem Werk typischerweise durch das Motiv der körperlichen Verschmelzung Ausdruck findet. Sowohl *Videodrome* als auch *eXistenZ* sind dominiert von bizarren Bildern der Hybridität von Organischem und Technischem, die zugleich eine starke geschlechtliche Codierung aufweisen (die über die reine Assoziation des Weiblichen mit dem Körper und dem Monströsen hinausgeht, die ohnehin als kultureller Subtext besteht). Bei *eXistenZ* gibt es biotechnologische Konsolen, die keine technische Optik aufweisen, sondern wie eine amorphe, gewebeartige Biomasse aussehen, sowie Bioports, die direkt in das Rückenmark der Spieler*innen implantiert und an ihr Nervensystem angeschlossen werden. Konsole und Bioport sind durch ein Kabel verbunden, das ikonographisch und symbolisch an eine Nabelschnur erinnert. In *Videodrome* verwächst die Hand des Protagonisten mit einem Revolver, außerdem entwickelt er den bereits erwähnten Schlitz in seinem Bauch, in dem er in symbolischer Selbstpenetration sowohl das Phallische repräsentierende Waffen als auch Videokassetten einführen kann und der an eine Vagina erinnert. Auch die körperliche Manifestation des Geistes, das Gehirn, verändert sich mit dem durch den Konsum des Programms induzierten Tumor, der die Menschen auf Sexualität und Gewalt konditioniert und programmierbar macht – so soll Max für *Videodrome* als Killer instrumentalisiert werden. Sowohl in den gewaltpornographischen Inhalten des Senders, in denen Menschen gefoltert und getötet werden, als auch in der sexuellen Begegnung von Max und der Radiomoderatorin Nicki, die ebenfalls von *Videodrome* fasziniert ist, verbinden sich Voyeurismus, Sexualität und extreme Gewalt. Nicki ist entschlossen, sich bei *Videodrome* zu bewerben, später wird Max ein Video ihrer Ermordung gezeigt, wodurch Max gegen die Macher von *Videodrome* eingesetzt werden kann, die er tötet. Am Ende des Films erscheint ihm Nicki auf einem Fernsehbildschirm, die ihm mitteilt, dass dies noch nicht ausreicht, um *Videodrome* zu zerstören. Nachdem ihm daraufhin eine Sequenz gezeigt wird, in der er Selbstmord begeht, imitiert Max das Gesehene und erschießt sich, seine letzten Worte sind: „Lang lebe das neue Fleisch.“ Der Film reflektiert auf düstere, bizarre Weise Nutzung und Auswirkungen der Medien: Gezeigt wird eine Transformation des Menschen durch körperliche wie geistige Veränderungen und Hybridität von Mensch und Medium, die untrennbar mit einem sadomasochistisch-geschlechtlich konnotierten Begehren der Bilder assoziiert sind: „Cinefantastic horror, in short, succeeds in the production of sensation to more or less the degree that it succeeds in incorporating its spectators as ‚feminine‘ and then violating that body – which recoils, shudders, cries out collectively – in ways otherwise imaginable, for males, only in nightmare. The equation is nowhere more plainly put than in David Cronenbergs *Videodrome* (1983).“³⁴⁶

5.2.11 *Strange Days* (1995): Transgressive Identifikationen

³⁴⁶ Carol Clover: *Her Body, Himself* 2015, S. 100.

Dass neue Technologien extrapoliert und dabei in ihren diskursiven Bezügen zu *race*, *class* und *gender* verhandelt werden, zeigt auch der Film *Strange Days* (USA 1995, Regie: Kathryn Bigelow), der unmittelbar vor dem Jahrtausendwechsel handelt – da das Finale des Films sich am 31. Dezember 1999 abspielt, ist besonders deutlich, welches Veränderungspotential dem technologischen Fortschritt insbesondere vor dem Hintergrund dieses symbolträchtigen Datums zuerkannt wird. In *Strange Days* ist es möglich, Wahrnehmungen und Sinneseindrücke zu externalisieren. Das SQUID, ein elektronisches Gerät, das mit dem zerebralen Cortex verbunden ist, kann sowohl eigene Erlebnis-Sequenzen als Clips auf einem Datenträger speichern als auch Erinnerungen und Wahrnehmungen anderer Personen abrufen. Das Abspielen der Clips wirkt dabei wie eine lebensechte virtuelle Realität, in der die Perspektive der Person eingenommen wird, die den Clip ursprünglich aufgenommen hat. Somit werden geschlechterübergreifende Erfahrungen möglich – „transgendered immersion is possible, suggesting that the power binaries between men and women are in the process of disintegration or, possibly, renewal.“³⁴⁷ Shaviro argumentiert, dass das technologische Dispositiv der SQUID-Technik selbst bereits die Hegemonie des konventionell männlich konnotierten Blicks dekonstruiert.³⁴⁸ Menschen werden süchtig nach dem Adrenalinrausch, immer extremere und verbotene Clips zu konsumieren. Einer der Dealer, die auf dem Schwarzmarkt mit Clips handeln, ist Hauptprotagonist Lenny Nero, der in die Morde an einem afroamerikanischen Rapper und einer befreundeten Prostituierten hineingezogen wird. Lenny deckt einen Akt rassistischer Polizeigewalt sowie einen Vertuschungsmord auf und rettet anschließend seine Freundin Lornette Mason (genannt Mace) vor einem ebenfalls rassistisch motivierten Mordversuch. Auch wenn dies der typischen Läuterung des Protagonisten zum Helden in Übereinstimmung mit heteronormativen Konventionen entspricht, bricht Bigelow mit *gender*- und *race*-Stereotypen des

³⁴⁷ Sean Redmond: *Film since 1980 2011*, S. 139.

³⁴⁸ Erlebt ein Nutzer über einen Clip das Erlebnis einer anderen Person, tut er dies aus ihrer Perspektive – er beobachtet sie nicht, sondern nimmt ihren Blick ein, scheint selbst zu erleben, ohne allerdings die Kontrolle über das Geschehen zu haben. Filmsprachlich wird dies über die Technik eines neu definierten POV-Shots gelöst: Bei dem ursprünglich das Ereignis erlebenden Subjekt, dessen Perspektive eingenommen wird, und dem rezipierenden Subjekt, das als Referenz gezeigt wird, um dem POV-Shot zu markieren, handelt es sich um zwei verschiedene Personen. Shaviro resümiert: „In the SQUID sequences, therefore, the usual hierarchy between the observer and the scene being observed is inverted. The action is in the main shot, and the observer is in the reverse shot. The traditional (masculine) power of the cinematic gaze is thereby shattered. To see is no longer to have a kind of power over what is seen.“ (Steven Shaviro: ‚Straight from the Cerebral Cortex‘. *Vision and Affect in Strange Days*. In: *The Cinema of Kathryn Bigelow. Hollywood Transgressor*, hg. von Deborah Jermyn und Sean Redmond, London: Wallflower Press 2003, S. 166.) Laut Lummerding werde das von technologisch bedingter Fragmentierung bedrohte Subjekt am Ende Films jedoch wieder rekonstituiert. Bei diesem Prozess komme „[e]thnisch und genderspezifisch markierten Konstruktionen des ‚Anderen‘ [...] eine entscheidende Vermittlungsfunktion zu.“ (Susanne Lummerding: *agency @? Cyber-Diskurse. Subjektstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2005, S. 242. Vgl. hierzu auch: Dagmar Fink und ebd.: *Strange Days for Race and Gender. Zur Funktion von Kohärenzphantasmen im Kontext des Cyberspace*. In: *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, hg. von Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp, Marburg: Jonas Verlag 2004, S. 164-174.)

Genres: Während Lenny „as a feminised anti-hero [...] caught up in a crisis of masculinity“³⁴⁹ stereotype Männlichkeitsvorstellungen unterwandert, repräsentiert Mace „the film’s tough guy and action hero“³⁵⁰. Jermyn und Redmond attestieren Bigelow einen transgressiven Umgang mit Konventionen des Hollywood-Kinos, der zwischen Subversion und Affirmation oszilliert.³⁵¹ Besonders in der Forschung diskutiert wurde die im Film dargestellte sexuelle Gewalt gegenüber Frauen, die in der Fiktion über entsprechende Clips sowohl aus der Perspektive des weiblichen Opfers als auch des männlichen Täters erlebt werden kann³⁵², sowie über die Figur Iris: Sie wird gezwungen, ihre Vergewaltigung, die ihrer Ermordung vorausgeht, in Echtzeit über das SQUID aus der Perspektive ihres Vergewaltigers und Mörders zu erleben – später erhält Lenny den Clip.³⁵³ Der Film reflektiert die geschlechtliche Codierung von Blicken auf verschiedenen Ebenen, so stellen beispielsweise die pornographischen Clips ein Spiel mit genderkonnotierten Subjekt- und Objektpositionen dar und markieren den Blick als vermittelt, da bei einer Sichtung des Clips die Blicke der ursprünglich an der Situation beteiligten Personen, des derzeitigen SQUID-Nutzers, der Filmkamera sowie des Publikums impliziert sind.³⁵⁴

Diese Traditionslinie des Science-Fiction-Films reflektiert die diffundierenden Grenzen von Geist, Körper, Erinnerung, Subjektivität, Identität und Wirklichkeit, die durch Technologien manipulierbar, transformierbar und instabil werden.³⁵⁵ Die Wahrnehmung, die durch Technologie nicht nur manipulierbar, sondern auch externalisierbar wird, erschüttert zuvor feste, identitätsstiftende Sicherheiten. Auch ihre ungewisse, codierbare oder gar fluide Körperlichkeit macht

³⁴⁹ Deborah Jermyn und Sean Redmond: Hollywood Transgressor. The Cinema of Kathryn Bigelow. In: The Cinema of Kathryn Bigelow. Hollywood Transgressor, hgg. von dies., London: Wallflower Press 2003, S. 10.

³⁵⁰ Steven Shaviro: ‚Straight from the Cerebral Cortex‘ 2003, S. 174.

³⁵¹ Vgl. Deborah Jermyn und Sean Redmond: Hollywood Transgressor 2003, S. 2f.

³⁵² Deborah Jermyn und Sean Redmond: Hollywood Transgressor 2003, S. 10.

³⁵³ Shaviro konstatiert: „This is the sadistic objectification and commodification of the female image, with a vengeance.“ (Steven Shaviro: ‚Straight from the Cerebral Cortex‘ 2003, S. 168.) Shaviro bezieht diese Sequenz auf die berühmte Szene in *Augen der Angst* (Orig.: *Peeping Tom*, GB 1960, Regie: Michael Powell), in der das Filmen und Beobachten des Mordes an einer Frau gezeigt wird und sich sadistische und masochistische Dimensionen des Bicks überlagern. (Vgl. ebd., S. 170. Vgl. zu dieser Thematik auch: Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press 2003, S. 22ff. und S. 50ff.)

³⁵⁴ Zur geschlechtlichen Codierung der Blicke in *Strange Days* unter Bezugnahme auf Mulveys Thesen vgl. Dinah Holtzman: *Strange Days. Kathryn Bigelow and James Cameron’s Vision of Crises of Gender, Race and Technology at the Turn of the Millenium*. In: *Apocalyptic Projection. A Study of Past Predictions, Current Trends and Future Intimations as Related to Film and Literature*, hg. von Annette M. Magid, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 169ff. Der Film reflektiert jedoch nicht nur den klassischen Blick der Kamera als Apparat des Kino-Dispositivs, sondern thematisiert eine Veränderung des Blicks, der zwar tradierte Blicktraditionen fortführt, sie aber transhumanistisch erweitert: „The SQUID technology combines traditional cinema’s sense of spectacle with the intimacy of video [...]“ (Steven Shaviro: ‚Straight from the Cerebral Cortex‘ 2003, S. 170)

³⁵⁵ Vgl. Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 272.

zahlreiche menschliche und hybride Figuren der jeweiligen Science-Fiction-Filme zu komplexen, oszillierenden Wesen, die auch in ihren Genderzuschreibungen ambivalent sind.³⁵⁶ Aufgrund der sich verschärfenden Brisanz dieser Themen erstreckt sich die Popularität dieses Subgenres über den Jahrtausendwechsel bis in das 21. Jahrhundert.³⁵⁷ Ästhetisch lassen sich Trends feststellen, so z.B. der im Science-Fiction-Film der 1990er Jahre aufkommende Retrofuturismus, der innovative Technik in das Design vergangener Jahrzehnte oder Jahrhunderte übersetzte.³⁵⁸ Der technologische Fortschritt wird im Science-Fiction-Film nicht nur thematisch reflektiert, sondern prägt das Genre auch in ästhetischer Hinsicht sowie seiner Genreentwicklung, indem er ihm durch avanciertere *Special Effects* ein breiteres Spektrum filmischer und visueller Möglichkeiten eröffnet.

5.2.12 Die *Matrix*-Trilogie (1999/2003): Messianischer Erlöser und Cyberpunk-femme-fatale

Die *Matrix*-Trilogie verbindet mit ihrem Veröffentlichungszeitraum zwischen 1999 und 2003 filmästhetische sowie Genre-Einflüsse des späten 20., aber auch des frühen 21. Jahrhunderts. Vernetzung und Digitalisierung stellen einen technologischen Paradigmenwechsel dar, der mit sowohl Hoffnungen als auch Befürchtungen besetzt ist. *Matrix* artikuliert unter Bezug auf Charakteristika des Cyberpunks Ängste, die durch eine sich rasant entwickelte digitale Welt entstehen, und erschafft die Projektion einer von Maschinen beherrschten Technikdystopie, in der Realität und Simulation ununterscheidbar und die Menschen ihrer Selbstbestimmung beraubt werden, ohne sich der Täuschung bewusst zu sein – wobei Gendercodierungen für die filmische Bedeutungsproduktion eine zentrale Rolle spielen. Ein weiterer Faktor ist die große Popularität der Filmreihe, sowohl bei den Rezipient*innen als auch in der akademischen Forschung, die ihr attestiert, Zeitgeistphänomene und philosophische Diskurse zu reflektieren.³⁵⁹

³⁵⁶ Dies trifft z.B. auf den Antagonisten T-1000 aus Terminator 2 – Tag der Abrechnung (Orig.: Terminator 2: Judgment Day, USA/F 1991, Regie: James Cameron) zu. (Vgl. Marie-Hélène Adam: (S)He will be back 2016, S. 203f.)

³⁵⁷ Sobchack nennt allein für den Zeitraum 1998 bis 1999 sechs bedeutende Filme, die dieser Kategorie zuzuordnen sind und den Objektivitätscharakter der (vermeintlichen) Realität in Frage stellen: Neben der *Matrix*-Trilogie und *eXistenZ* nimmt sie Bezug auf *Dark City* (USA/A 1998, Regie: Alex Proyas), *Die Truman Show* (Orig.: *The Truman Show*, USA 1998, Regie: Peter Weir), *The 13th Floor – Bist du was du denkst?* (Orig.: *The Thirteenth Floor*, D/USA 1999, Regie: Josef Rusnak), und *Fight Club* (USA 1999, Regie: David Fincher). Außerdem illustrieren die Filme, dass auch die Grenzen zwischen der Science Fiction und anderen Genres verschwimmen und sie mehr und mehr Gegenstand des Hollywood-Mainstream-Kinos wird. (Vgl. Vivian Sobchack: American Science Fiction Film 2005, S. 272f.)

³⁵⁸ Vgl. Sean Redmond: Film since 1980 2011, S. 138f. Redmond nennt exemplarisch *Das Fünfte Element* (Orig.: *Le Cinquième Élément/The Fifth Element*, F 1997, Regie: Luc Besson), dessen Szenen-Ausstattung an die Formsprache des Barock angelehnt ist, sowie *Gattaca* (USA 1997, Regie: Andrew Niccol) mit seiner reduzierten Bauhaus-Ästhetik. (Vgl. Ebd.)

³⁵⁹ Um nur einige Beispiele zu nennen: Herbrechter schreibt, „the Matrix has been fully embraced as a rich source of theoretical and cultural references“, und „[t]here is what could be called a ‚Matrix phenomenon‘ (some might even go as far as to speak of a whole ‚Matrix generation‘“. (Stefan Herbrechter: Introduction. In: *The Matrix* in

Der Hacker Neo erfährt, dass die Menschheit vor vielen Jahren einen Kampf gegen von ihr selbst erschaffene intelligente Maschinen verloren hat. Die Maschinen nutzen nun menschliche Körper als Ressource zur Energiegewinnung. Bei der scheinbaren Wirklichkeit handelt es sich in Wahrheit um die Matrix, eine simulierte Welt, erzeugt, um das Bewusstsein der komatösen Menschen zu kontrollieren. Neo schließt sich daraufhin dem menschlichen Widerstand an, sein Körper wird befreit, und er lernt, in der Matrix besondere Kräfte zu entwickeln. Die *Matrix*-Trilogie weist zahlreiche mythologische und religiöse Referenzen auf, die stark geschlechtlich geprägt sind: So handelt es sich bei Neo um den Typus des messianischen Erlösers, Morpheus ist komplementär dazu als patriarchale Figur angelegt, die den göttlichen Vater symbolisiert³⁶⁰ und Neo über die Matrix aufklärt. Sein Name ist dabei nicht grundlos der des griechischen Traumgottes, bietet er Neo doch durch eine blaue und eine rote Pille die Wahl³⁶¹, geblendet in der Traumwelt zu verharren oder aufzuwachen und die Wahrheit zu erkennen. Die Technikdystopie wird in metaphorische Bilder übersetzt, die stark geschlechtlich codiert sind: Die Befreiung von Neos realem Körper, der nackt, geschwächt und unbehaart in einer mit Flüssigkeit gefüllten, gebärmutterartigen Kapsel erwacht und von den Rebellen gerettet wird, wird wie ein Akt der Geburt inszeniert. Die Kabel, an die Neo und die anderen Menschen in der Anlage angeschlossen sind, bohren sich in den Körper und stellen eine Penetration dar, die laut Freeland in verschiedenen Variationen als Leitmotiv der Trilogie auftaucht³⁶²: Wer fähig ist, die Matrix zu manipulieren und wie Neo besondere Kräfte aufweist, kann z.B. andere Subjekte in der Matrix überschreiben und durch das Beherrschen der Codes in andere eindringen, also symbolisch penetrieren. Auch das Eintreten in die Matrix stellt eine Penetration dar, da die Rebellen über einen Anschluss im Nacken mit der künstlichen Realität verbunden

Theory, hg. von Myriam Díaz-Diocaretz und ders., Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2006, S. 8.) Irwin beantwortet die Frage, warum Wissenschaftler*innen über Popkultur wie *Matrix* schreiben sollten mit „Because that’s were the people are“, und betont, „the film raises the same philosophical questions as the great works of literature“ – womit er insbesondere der *Matrix*-Trilogie, aber auch der Populärkultur im Allgemeinen reflexives und komplexes Potential attestiert. (William Irwin: Introduction. *Meditations on The Matrix*. In: *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*, hg. von ders., Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 2.) Gerrold vergleicht die Relevanz der *Matrix* mit der des *Star-Wars*-Epos: „[I]t opened up a new continent of imagination; in this case, a domain of cyber-existence that no movie had explored before.“ (David Gerrold: Introduction. In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 1.)

³⁶⁰ Vgl. Read Mercer Schuchardt: What is the Matrix? In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 6.

³⁶¹ Hier handelt es sich um eine Anspielung auf Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (Orig.: *Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865), das insgesamt als intertextuelle Grundlage der Film-Trilogie fungiert. Vgl. Glenn Yeffeth: *The Matrix Glossary*. In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 244.

³⁶² Vgl. Cynthia Freeland: Penetrating Keanu. New Holes but the Same Old Shit. In: *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*, hg. von William Irwin, Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 205-215. Charakteristisch für den Film seien folglich „scenes of male penetration, or of the insertion of new holes into the male body“. (Ebd., S. 207.)

und als Avatar dort eingespeist werden.³⁶³ Als messianische Erlöserfigur ist es Neos Schicksal, die Menschheit zu retten – und sich dabei letztlich selbst zu opfern. Seine Beziehung zur Widerstandskämpferin Trinity ist ebenso schicksalhaft, lautete doch die Prophezeiung des Orakels, dass sich Trinity in den Auserwählten verlieben werde. Das Orakel erscheint in Gestalt einer afroamerikanischen Frau und erfüllt damit das Stereotyp der „black woman with the insight and wisdom of a tribal sage“³⁶⁴ und der mütterlichen Instanz. Trinity kann entsprechend erzählerischer Konventionen nicht selbst zur Erlöserin werden, sondern ihre Bestimmung ist auf den männlichen Protagonisten ausgerichtet: Sie fungiert als spirituelle Figur und Führerin, als Verbindung zwischen den zwei Welten, die Neo erst zu Morpheus führt, ihn in die Matrix begleitet und später zweimal ihr Leben gibt und – während sie das erste Mal in der Matrix von Neo wieder zum Leben erweckt werden kann – das zweite Mal unwiderruflich in Neos Armen stirbt, damit er sein Schicksal erfüllen kann. Im Verlauf des Films wird Neo von Agent Smith, der mächtigsten Personifizierung des Matrix-Schutzprogramms und Neos Antagonist, angegriffen und erschossen. Obwohl der Tod in der Matrix eigentlich auch den ‚wirklichen‘ Tod des Menschen bedeutet, glaubt Trinity daran, dass Neo leben wird – da sie ihn liebt, müsse es sich bei ihm um den Auserwählten handeln und dieser könne nicht sterben, ohne seiner Bestimmung nachzukommen. Tatsächlich erwacht Neo wieder in seinem realen Körper, als sie ihn küsst³⁶⁵, und verfügt über noch stärkere Kräfte. Trinity ist folglich durch eine intuitive, emotionale, loyale und spirituelle Kraft charakterisiert, die konventionalisiert dem Weiblichen zugeschrieben wird. Trinity, einzige weibliche Hauptfigur der Trilogie, wird in der Forschung beschrieben als „an androgynous Mary Magdalen“³⁶⁶, als „both desirable and dangerous“³⁶⁷ und sogar als „a typical subservient female role“³⁶⁸, die als angebliche Hackerin weniger mit dem Decodieren als vielmehr mit „stereotypical female nurturance and ‚connectedness“³⁶⁹ assoziiert sei. Durch Neos Begehren und Trinitys Liebe konstituiert er sich überhaupt erst zum messianischen Erlöser, so Gillis.³⁷⁰ Macht schreibt Gillis Trinity zu: „Her position of power is the result of the intersection of two genres in the trilogy – cyberpunk and noir. This intersection in

³⁶³ Vgl. Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 208.

³⁶⁴ Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 207.

³⁶⁵ Die Szene scheint außerdem in intertextuellem Bezug und mit vertauschten Rollen auf das Märchen *Dornröschen* anzuspielden, in dem der Prinz durch einen Kuss die schlafende Prinzessin erweckt (was in feministischer Deutung nicht unproblematisch erscheint). In diesem Fall nimmt Trinity die Rolle des Prinzen ein, „giving Neo the kiss of Princess Charming“. (Read Mercer Schuchardt: *What is the Matrix?* 2003, S. 11.)

³⁶⁶ Glenn Yeffeth: *The Matrix Glossary* 2003, S. 254.

³⁶⁷ Stacy Gillis: *Cyber Noir. Cyberspace, (Post)Feminism and the Femme Fatale*. In: *The Matrix Trilogy. Cyberpunk Reloaded*, hg. von Stacy Gillis, London/New York: Wallflower Press 2005, S. 79.

³⁶⁸ Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 209.

³⁶⁹ Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 209.

³⁷⁰ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 79. Diese These wird dadurch unterstrichen, dass Neo zunächst über das Orakel erfährt, dass er nicht der Erlöser sei, dass Morpheus ihn aber dafür halte. Neos Bestimmung wird folglich zunächst imaginativ konstruiert und von Geschlechterrollen getragen, die stereotype Eigenschaften aufweisen (die patriarchale Vaterfigur, die begehrenswerte Frau).

Trinity posits a cyborgian *femme fatale*: that is, she is an ass-kicking, leather-wearing cyberpunk [...], as well as drawing upon a heavily stylised representation of noir femininity [...].³⁷¹ Trinitys Tod sei notwendig, da ihr Schicksal an Neos gebunden ist und sie den Erlöser nicht überleben kann – aber auch um ihr “transgressive potential”³⁷² zu entschärfen und letztlich zu relativieren. Auch Cornea verortet Trinity in einer Tradition weiblicher Cyberpunk-Figuren, deren körperliche Stärke sie zwar zu Kämpferinnen macht, sie letztlich aber immer noch dem männlichen Helden unterordnet. Diese unterschiedliche Gewichtung zeige sich in den Todeszenen der beiden Charaktere: Während Neos Ableben heroisch inszeniert werde, werde Trinity lediglich ein profaner Tod ohne assoziierte Transzendenz zugestanden.³⁷³ Für Emig bedeutet Trinitys Tod „her eventual integration into established gender plots, by penetrating her body and killing off her character in an act of self-sacrifice for the ‚saviour‘ Neo”³⁷⁴, dies sei „as disappointing as it is necessary for the re-establishment of gendered ‚order‘”³⁷⁵. Emig warnt jedoch davor, Trinity vorschnell auf ihre stereotypischen Anteile zu reduzieren, sei sie doch porträtiert „as muscular, as leather-clad and coiffed as her male counterpart, and – perhaps most importantly – in equal possession and command of the many exaggeratedly phallic weapons, such as automatic guns, on which the action scenes of the films depend”³⁷⁶. Der Name ‚Trinity‘ spielt auf die göttliche Dreifaltigkeit des Christentums aus göttlichem Vater, dem Gottessohn und dem Heiligen Geist an. Damit eröffne sich nicht nur die Deutung, dass Trinity die spirituelle Weiblichkeit repräsentiert, die das männliche Prinzip von Heldentum ermöglicht und trägt, sondern auch, dass sie selbst als integrale Verkörperung des Prinzips zu sehen ist.³⁷⁷ Die symbolische Ineinssetzung von Trinity und Neo zeige sich z.B. in der Sexszene im zweiten Film der Trilogie, in der beide Charaktere in ihrer Androgynität einander angenähert werden.³⁷⁸ Auch Gillis sieht Trinity in der Tradition der *Kick-Ass-Heroines*, da Trinity aktiv kämpfe und der Fokus in den Action-Szenen nicht primär auf einer fetischisierenden Darstellung ihres Körpers, sondern auf ihren dynamischen Bewegungen liege.³⁷⁹ Dabei ist allerdings zu differenzieren, ob Trinity lediglich Macht repräsentiert und kanalisiert, d.h. ob sie lediglich Überträgerin von

³⁷¹ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 74.

³⁷² Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 81.

³⁷³ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 167.

³⁷⁴ Rainer Emig: *Sexing The Matrix. Gender and Sexuality in/as Cyberfiction*. In: *The Matrix in Theory*, hg. von Myriam Díaz-Diocaretz und Stefan Herbrechter, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2006, S. 199f.

³⁷⁵ Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 200.

³⁷⁶ Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 199. Freeland gesteht zwar zu, dass Trinity zwar in Kampfhandlungen auftritt und dabei auch tötet, betont aber, dass sie insgesamt eher eine dekorative Funktion habe, mehrfach gerettet werden müsse und weniger als Hackerin, sondern vielmehr in der Fürsorge oder Unterstützerrolle für Neo auftrete. (Vgl. Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 210.)

³⁷⁷ Vgl. Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 200.

³⁷⁸ Vgl. Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 200.

³⁷⁹ Vgl. Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 80. Der fetischisierende Blick auf den weiblichen Körper im Film wird zwar typischerweise mit einer Statik assoziiert, die die Filmhandlung pausieren lässt. Es sei aber darauf hingewiesen, dass eine dynamische, starke oder kämpferische Frauenfigur trotzdem zugleich als sexualisiertes Objekt des männlichen Blickes markiert sein kann.

Macht ist, oder ob sie Macht tatsächlich aktiv ausübt, also folglich autonome Trägerin von Macht ist.³⁸⁰ Gillis argumentiert auf dieser Basis, dass Trinity zwar durch ihre Liebe die Ereignisse in Gang setze, die letztlich zum lang ersehnten Frieden führen, sie aber nicht über *agency* verfüge, da ihr keine Wahlmöglichkeit zugestanden wird – durch die Prophezeiung ist ihr Schicksal prädestiniert und auch die damit verbundene Macht deshalb für sie nicht frei verfügbar: „Thus Trinity is paradoxically both full of power [...] [,] but also powerless within this position of power, the classic *femme fatale*.“³⁸¹ Während Gillis Ambivalenzen anerkennt und Emig zumindest partielle Brüche mit Stereotypen attestiert, sieht Freeland gerade die sterile Ästhetik der Trilogie, die sogar sexuelle Szenen de-erotisiere, als problematisch an und klassifiziert sie als filmische Konstruktion des „feed[ing] fantasies of mental escape from the body“³⁸². Die *Matrix*-Trilogie erzähle demnach vordergründig eine Geschichte der Befreiung der Menschheit aus der virtuellen Simulation, sei jedoch im Grunde eine „*escapist fantasy*“³⁸³, die an die Geist-Körper-Dichotomie sowie das Streben nach Logos und mentaler Transzendenz der westlichen-patriarchalischen Kultur anschließe und die Transzendierung des Analogen durch das Digitale zelebriere.³⁸⁴ So erscheint es nur konsequent, als Neo im letzten Teil der Trilogie durch ein elektrisches Kabel geblendet wird und sein Augenlicht verliert, dadurch aber erst eine Hellsichtigkeit und eine erweiterte Wahrnehmung entwickelt – er kann nun die Struktur der Matrix und die Energie der Maschinen als goldenes Licht sehen. Erst indem er sein menschliches Augenlicht, das an den Körper gebunden ist, hinter sich lässt, kann er neue Dimensionen des Sehens erreichen – dies korrespondiert sowohl mit der Metaphorik des Digitalen als auch mit der Konzeption des männlichen Blicks. Auch Brüns konstatiert, dass *Matrix* weniger die körperliche Lust in Szene setze, sondern eher „die Einlösung der fundamentalen Phantasie eines Lebens jenseits der Sexuierung erlöst von der Last und der Lust, einen Körper

³⁸⁰ Auf diesen Aspekt weist auch Gillis hin und bezieht sich dabei auf Doane, die die *femme fatale* und ihre spezifische Positionierung zur Macht als ambivalent charakterisiert. (Vgl. Mary Ann Doane: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London 1991, S. 2. Vgl. auch Kapitel 2.3.5.)

³⁸¹ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 79.

³⁸² Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 206. Freeland vergleicht hier *Matrix* mit *eXistenZ* und geht hier von konträren Ansätzen aus. *eXistenZ* praktiziere ein intelligentes Spiel mit verschiedenen Bedeutungsebenen und löse die Frage nach dem Status von Simulation und Realität letztlich nicht auf, wodurch es Potential für feministische Interpretationen aufweise, darüber hinaus sei die Optik stark durch organische Bilder bestimmt. In *Matrix* „human flesh is covered up in well-co-ordinated ensembles of sleek black leather or latex [...], *eXistenZ* revels in the goo of flesh, gore, and blood – of ‚wetware‘“. (Ebd.)

³⁸³ Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 206.

³⁸⁴ Vgl. Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 208 und 213. Obwohl Freeland insbesondere mit dieser Fetischisierung des Digitalen und der Transzendenz in *Matrix* sicher einen grundlegenden Aspekt thematisiert, wirkt ihre Analyse der Genderkonzepte in der Filmtrilogie insgesamt eher einseitig, da sie selbst Dichotomien reproduziert, indem sie den gesamten Film ausschließlich auf seine Klischees reduziert ohne subversiven Subtexten nachzuspüren. Zudem muss berücksichtigt werden, dass sich Freeland nur auf den ersten Film bezieht und deshalb weitere Entwicklungen der Trilogie nicht berücksichtigen kann.

und damit ein Geschlecht zu besitzen“³⁸⁵. Geboten werde eine „Entlastungsphantasie“³⁸⁶ der Überwindung des Körpers, mit der die Ängste vor neuen Technologien durch eben jenen Zustand besänftigt werden, der in der Trilogie eigentlich bekämpft worden sei – so bleibt die Matrix am Ende aktiv und es wird beschlossen, dass die Mehrheit der Menschen in ihr besser aufgehoben sei.³⁸⁷ Marwyck, die sich mit der Ästhetisierung des Heroischen in der *Matrix*-Trilogie unter Anwendung von Schillers Konzept des Pathetisch-Erhabenen beschäftigt, weist indes darauf hin, dass der biologische Körper durchaus ein zentrales Element der Filmreihe sei – so gehöre es „zu den ästhetischen Strategien der *Matrix*-Trilogie, auf der Ebene der ‚Realität‘ den schwachen und versehrten ‚organischen‘ Körper der Helden in den Mittelpunkt der Inszenierung zu stellen.“³⁸⁸ Stetig sei „die Verletzung, die Penetration des ‚realen‘ Körpers, die Wunde und Narbe als Stigma und heroisches Zeichen präsent.“³⁸⁹ Auch Waywyck spricht aber von „den Idealkörpern der virtuellen Welt“³⁹⁰, einem „hybriden Heroismus im virtuellen Raum“³⁹¹ und dem „Avatar [...] als Figuration eines heroischen Körper-Geist-Verhältnisses“³⁹². Dabei spiele aber eine Balance zwischen beiden Sphären eine wichtige Rolle, „die Heroisierung der virtuellen Raums als Ort höchster Grazie wird zurückgebunden an die Heroisierung des ‚Realen‘ als Ort erhabener Subjektconstitution.“³⁹³ Auch Marwyck kommt zum Befund einer Genderstereotypisierung und der Remythisierung von Geschlecht, z.B. am Schluss der Trilogie. Die Mehrheit der Menschen sollen weiter in der Matrix leben, lediglich diejenigen, die zweifeln und – analog zum platonischen Höhlengleichnis – bereit sind, die Simulation zu verlassen, werden aufgeweckt und über die Wahrheit ihrer Realität aufgeklärt. Nach Marwyck erscheine die Matrix folglich

„als eine mögliche Lebenswelt, die gleichberechtigt neben dem Erfahrungsraum des ‚Realen‘ steht. [...] Das Orakel als mütterliches Prinzip und der Architekt als Vater der Matrix sowie die kleine Sati³⁹⁴ finden sich als Inbegriff der bürgerlichen Kleinfamilie in der neu konstituierten Matrix auf einer Parkbank ein und sprechen über den neuen Weltzustand. Das mütterliche, liebende Prinzip hat gesiegt – hier operiert der Film mit traditionellen

³⁸⁵ Elke Brüns: *Matrix. Erlösung von Körper und Geschlecht?* In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, hg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 207.

³⁸⁶ Elke Brüns: *Matrix. Erlösung von Körper und Geschlecht?* 2006, S. 207.

³⁸⁷ Vgl. Elke Brüns: *Matrix. Erlösung von Körper und Geschlecht?* 2006, S. 207f.

³⁸⁸ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper. Die doppelte Heldenästhetik in Andy und Lana Wachowskis Matrix-Trilogie*. In: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, hg. von Nikolas Immer und dies., Bielefeld: transcript 2013, S. 423.

³⁸⁹ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 423.

³⁹⁰ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 423.

³⁹¹ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 431.

³⁹² Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 431.

³⁹³ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 431.

³⁹⁴ Am Ende des zweiten Teils begegnet Neo in einer Zwischenwelt, die die Matrix mit der Maschinenwelt verbindet, Sati und ihren Eltern und erfährt, dass es sich bei der ganzen Familie um Programme handelt: Satis Eltern haben sie als ihre Tochter erschaffen, um eine Familie zu sein und möchten ihre Tochter nun in die Matrix bringen, um sie zu schützen, da sie als Programm ohne Ziel und Funktion in der Maschinenwelt keine Existenzberechtigung hat. Programme und Maschinen werden folglich nicht nur als fähig zur Liebe, sondern auch als Analogie zur traditionellen heteronormativen Kleinfamilie dargestellt.

Gendermythen. [...] Die digitalen Programme sind mit schöpferischer Kraft ausgestattet und nähern sich dem Göttlichen, eine virtuelle Himmelsfamilie, deren weiblicher Teil über die neue Harmonie zwischen Mensch und Maschine wacht.“³⁹⁵

Es bleibt nun die Frage, ob und inwiefern die Matrix selbst als geschlechtlich codierter Raum interpretiert werden kann. Eine Assoziation zur Theorie des *Matrixial Gaze* und des *Matrixial Borderspace* von Ettinger liegt nahe, deren weiblich konnotierte Ordnung der Matrix einen non-phallischen Zugang zur Sphäre des Symbolischen eröffnet (aber auch dem Materiellen verbunden ist).³⁹⁶ Der phallogozentrischen Subjektkonstitution, die auf Spaltung und Abgrenzung basiert, stellt Ettinger partielle Subjekte gegenüber, die sich in der gemeinsamen Begegnung konstituieren und in einer hybriden Ordnung der Verbindung und des Mitgefühls integriert sind. Nach Ettinger repräsentiert die Matrix den Uterus, was auch an Irigarays weibliche Bedeutungsökonomie erinnert.³⁹⁷ In diesem Kontext, wenn auch nicht explizit auf Ettinger bezogen, interpretiert Emig die bereits erwähnte Sex-Szene mit Neo und Trinity, in der sich beide in perfekt inszenierter Androgynität ihrer Körper optisch angleichen. Emig beruft sich hier auf Freud und Butlers Theorie zur heterosexuellen Matrix (die Verwendung des Begriffes deutet bereits an, dass sich hier Bezüge zur digitalen Matrix der Fiktion herstellen lassen). Heterosexuelles Begehren (und in der Konsequenz auch seine Inszenierung in Kunst und Film) diene demnach der Versicherung und Selbstbestätigung der heterosexuellen Matrix. Diese Vergewisserung sei in dieser Szene komplex inszeniert: „The reassurance rests in the fact the scene simultaneously permits the characters to occupy their traditional gender roles – and transcend them. [...] Yet it does so on the plane that has, from the start, been identified as that of the negotiation of sex, gender, and sexuality in the *Matrix* films: the plane of the symbolic.“³⁹⁸

Da die Matrix als Simulation der Realität fungiert, ist sie auf diese bezogen, zugleich können aber gegenüber der Realität Regeln und Naturgesetze gebeugt werden. Die Matrix ist ein Raum, in dem sich Individuen als Avatare konstituieren, d.h. ihre Leiblichkeit transzendieren (obwohl ein Tod in der Matrix auch den Tod des Körpers bedeutet). Sie ist mit digitaler Konstruktion und Reproduktion von Subjekten konnotiert. Gleichzeitig werden die Avatare, sowohl die der Menschen als auch die der digitalen Programme, in der Matrix durch die Simulation eines anthropomorphen Körpers repräsentiert, der sie auch geschlechtlich markiert. Auffällig sei hier, dass die Agenten der Matrix, d.h. „all the bodies that the Matrix chooses as symbolic challengers to those resisting its rule“³⁹⁹, allesamt als männliche Avatare auftreten, weibliche Agenten existieren in der Matrix nicht. „Even the machines are sexist here“⁴⁰⁰, resümiert Free-

³⁹⁵ Mareen van Marwyck: *Fliegende Helden und versehrte Körper* 2013, S. 432.

³⁹⁶ Zur Theorie von Ettinger vgl. Kapitel 2.2.3.

³⁹⁷ Vgl. Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 201.

³⁹⁸ Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 200.

³⁹⁹ Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 200.

⁴⁰⁰ Cynthia Freeland: *Penetrating Keanu* 2002, S. 210.

land. Emig hält die männliche Markierung der Schutzprogramme für wenig überraschend, verkörpern sie doch Macht, Normen und Kontrolle, die in patriarchalischen Systemen typischerweise männlich codiert und besetzt seien.⁴⁰¹ Um der geschlechtlichen Dimension der Matrix nachzuspüren, bezieht sich Emig auf Butlers Konzept der heterosexuellen Matrix als Basis kultureller Reproduktion von Geschlechterdichotomie:⁴⁰² „The ‚simulated‘ world of the Matrix indeed follows the rules of Butler’s so-called ‚heterosexual matrix.‘ [Sic!] But what is interesting is that all its dissident worlds do the same“⁴⁰³ – sowohl die Nebuchadnezzar, das Schiff der Rebellen, als auch Zion, die letzte Stadt der Menschen, die noch nicht von den Maschinen unterworfen wurde, seien entlang der Achse einer Geschlechterbinarität organisiert. Nicht nur die in der Fiktion problematisierte Ordnung der Maschinen, sondern auch der Widerstand, sämtliche Handlungsräume der Rebellion und die anschließende Erlösung sind Ausdruck der patriarchalisch-symbolischen Ordnung und durch klischeehafte Rollenbilder geprägt, was auf höherer Ebene Geschlechterstereotype rekonstruiert und legitimiert. Dem konstruktivistischen Ansatz zufolge würde die Matrix auf der Ebene des Symbolischen auch den Widerstand selbst, also ihre eigene Bedrohung, überhaupt erst hervorbringen.⁴⁰⁴ Žižek liefert mit seinem Essay *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion* einen hochinteressanten Ansatz, dessen Doppeldeutigkeit bereits im Titel deutlich wird. Einerseits interpretiert er die Matrix als filmische Inszenierung des Lacan’schen ‚großen Anderen‘, der die symbolische (und in diesem Sinne virtuelle) Ordnung strukturiert und damit als Referenzinstanz für das Subjekt fungiert, die selbst aber nur in ihren institutionellen Verkörperungen sichtbar wird. Der große Andere verkörpert Alterität, da er aber zugleich Produzent, Signifikant, Effekt und Ort der symbolischen Ordnung ist, repräsentiert er auch das ‚Gesetz des Vaters‘ und steht damit im Kontext der phallogozentristischen Ordnung. Das Erkennen der Matrix als Simulation ermögliche im Film aber zugleich auch, ihre codierten Regeln mit entsprechend trainierten Fähigkeiten zu beeinflussen und sogar zu brechen.⁴⁰⁵ Andererseits lässt sich die Matrix laut Žižek auch vor dem Hintergrund der Philosophie der Frankfurter Schule deuten: Demnach handele es sich bei der Matrix um eine Manifestation von Adornos und Horkheimers Kulturindustrie, die den Prozess der standardisierten Produktion zur sozio-kulturellen Maxime erhebt und die Subjekte in das kapitalistische System integriert, dem sie sich passiv fügen.⁴⁰⁶ Die Doppelbödigkeit der Trilogie sieht Žižek auch in der Kombination von Utopie und Dystopie, wie sie sich vor allem im Finale zeigt, wenn offenbar wird, dass sich das Leben der meisten Menschen weiter in der Matrix, einer für sie

⁴⁰¹ Vgl. Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 201. Vgl. auch ebd., S. 206.

⁴⁰² Zu Butlers Theorie vgl. Kapitel 2.2.4.

⁴⁰³ Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 202.

⁴⁰⁴ Vgl. Rainer Emig: *Sexing The Matrix* 2006, S. 204.

⁴⁰⁵ Vgl. Slavoj Žižek: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion*. In: *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*, hg. von William Irwin, Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 265.

⁴⁰⁶ Vgl. Slavoj Žižek: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion* 2002, S. 241.

perfektionierten Version der Wirklichkeit, abspielen wird.⁴⁰⁷ Die zwei Persionen der Matrix sind für Žižek „on the one hand, reduction of reality to a virtual domain regulated by arbitrary rules that can be suspended; on the other hand, the concealed truth of this freedom, the reduction of the subject to an utter instrumentalized passivity.“⁴⁰⁸ Laut Gillis sei die Matrix weiblich und bedrohlich konnotiert durch „the noir fear of all-devouring woman“⁴⁰⁹ Die Matrix unterbindet menschliche Sexualität und traditionelle Fortpflanzung, indem sie diese durch maschinelle Aufzucht ersetzt und lediglich simuliert und so patriarchalische genealogische Strukturen umgehe.⁴¹⁰ Mutterschaft werde in der Filmreihe in Gestalt der Matrix stetig reproduziert, Vaterschaft werde hingegen überflüssig. Es überrasche nicht, dass diese angstbesetzte Phantasie in der Fiktion durch eine narrativ vermittelte Kontrolle des Weiblichen bewältigt werde.⁴¹¹ Trinity artikuliere die Ambivalenz (post)moderner Genderkonzeptionen, „as both the ass-kicking cyberpunk and the *femme fatale*.“⁴¹² Trotz – oder vielmehr gerade wegen – ihres grenzüberschreitenden Potentials bleibe Trinitys Funktion in der Narration doch „to allow the Matrix a model of femininity which can be controlled“⁴¹³, sie sei letztlich „nothing more than a muse, nothing more than the emotion she inspires in Neo“⁴¹⁴.

Die *Matrix*-Reihe repräsentiert den Science-Fiction-Film an der Schwelle zum 21. Jahrhundert und thematisiert nicht nur die zeitlose Fragestellung nach der Objektivierbarkeit unserer Sinneswahrnehmungen, sondern verarbeitet auch die existenzielle Verunsicherung einer Welt kurz vor dem Millenium und in Erwartung, dass neue Technologien die Lebenswelt verändern werden. Entsprechende Hoffnungen und Ängste sind der Antrieb für eine Technikdystopie, die unter Einsatz von damals avancierten *Special Effects* und in einer stilisierten Cyber-Technoästhetik das Digitale geradezu fetischisiert. Dabei vereint *Matrix* genretypisch ein technisches

⁴⁰⁷ „Till postmodernism, utopia was an endeavor to break out of the real of historical time into a timeless Otherness. With postmodern overlapping of the ‚end of history‘ with full availability of the past in digitalized memory, in this time where we *live* the atemporal utopia as everyday ideological experience, utopia becomes the longing for the Reality of History itself [...]. *The Matrix* gives the final twist to this reversal, combining utopia with dystopia: the very reality we live in, the atemporal utopia staged by the Matrix, is in place so that we can be effectively reduced to a passive state of living batteries providing the Matrix with energy.“ (Slavoj Žižek: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion* 2002, S. 263.)

⁴⁰⁸ Slavoj Žižek: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion* 2002, S. 266.

⁴⁰⁹ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 78.

⁴¹⁰ Vgl. Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 78. So deutet Gillis nicht nur Neos Erweckung und Befreiung aus der Simulation als Geburtsvorgang, auch seine biologische Geburt erfolge durch Maschinen, darüber hinaus sei jeder vollzogene Eintritt in die Matrix als symbolische Geburt zu verstehen, da die Matrix jedes Mal neue virtuelle Versionen ihrer selbst produziere.

⁴¹¹ Vgl. Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 78.

⁴¹² Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 83.

⁴¹³ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 82.

⁴¹⁴ Stacy Gillis: *Cyber Noir* 2005, S. 83.

Novums mit dem Rückgriff auf mythologische Archetypen und praktiziert überdies ein ausgeprägtes Spiel mit Bezügen zu theoretisch-philosophischen Konzepten.⁴¹⁵ Gender erscheint außerdem als elementare Kategorie, über die in der Trilogie Bedeutungsangebote konstruiert werden. Der Umgang mit Geschlecht der *Matrix* erscheint auf übergeordneter Ebene eindeutig von stereotypen Zuschreibungen und heteronormativen Dichotomien geprägt. Bei einem ‚close watching‘ offenbart sich zwar, wie die einschlägige Forschungsliteratur illustriert, in mancher Hinsicht ambivalentes Potential, insgesamt werden inhaltliche und formalästhetische Elemente aber letztlich zu einem geschlechterkonservativen Gesamtkomplex arrangiert.

5.2.13 *Avatar* (2009): Retro-Kolonialismus und der neue weiße Held

In diesem Kontext kann mit *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (Orig.: *Avatar*, USA/UK 2009, Regie: James Cameron) ein Film als Beispiel genannt werden, in dem aufwendige Spezialeffekte sowie Kamera- und Produktionstechniken eingesetzt wurden, um den Planeten Pandora vor dem Auge des Publikums zum Leben zu erwecken. *Avatar* ist, basierend auf dem Kriterium des Einspielergebnisses, nicht nur Spitzenreiter des Science-Fiction-Genres, sondern gilt bis zum gegenwärtigen Stand 2019 als erfolgreichster Film aller Zeiten.⁴¹⁶ Der Plot des Films ist im frühen 22. Jahrhundert angesiedelt, die Ressourcen der Erde sind inzwischen erschöpft, dafür wird auf dem Mond Pandora der wertvolle Rohstoff Unobtainium abgebaut – in diesen Prozess sind neben dem betreibenden Konzern Resources Development Administration (RDA) auch ein wissenschaftliches Team der Forscherin Dr. Grace Augustine sowie das US-Militär unter der Leitung von Colonel Miles Quaritch involviert. Pandora verfügt über eine üppige Flora und Fauna und ist von den Na’vi besiedelt, eine anthropomorphe, humanoide Spezies mit enormer Körpergröße und blauer Haut, die in harmonischem Einklang sowie spiritueller Verbundenheit mit der Natur lebt. Obwohl Pandora insgesamt erdähnlich ist, können menschliche Körper nicht überleben, wenn sie seiner Atmosphäre direkt ausgesetzt sind. Unter Augustine wurde deshalb ein Avatar-Programm entwickelt: Aus menschlicher sowie Na’vi-DNA künstlich erzeugte Na’vi-Körper können über eine Technologie der Bewusstseinsübertragung gesteuert werden und ermöglichen es menschlichen Besucher*innen, sich auf Pandora gefahrlos frei zu bewegen. Der querschnittsgelähmte Soldat Jake Sully wird nach dem Tod seines Zwillingbruders für das Avatar-Programm rekrutiert, da er sich aufgrund derselben DNA mit dem eigentlich für seinen Bruder vorgesehenen Avatar verbinden kann. Jake wird von Quaritch und ohne das Wissen des wissenschaftlichen Teams für militärische und ökonomische Zwecke eingesetzt.

⁴¹⁵ Für Žižek ist die *Matrix*-Reihe für den intellektuellen Diskurs reizvoll, da sie als eine Art Rorschach-Test fungiere, „setting in motion the universalized process of recognition, [...] practically every orientation seems to recognize itself in it“. (Slavoj Žižek: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion* 2002, S. 240f.)

⁴¹⁶ Vgl. All Time Box Office. Worldwide Grosses. In: Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/all-time/world/>, letzter Zugriff am 13.03.2019, 09:52.

mische Interessen instrumentalisiert, indem er seinen Platz im Programm nutzt, um Informationen über die Na'vi und den Heimatbaum des Na'vi-Clans der Omaticaya zu sammeln, die für einen militärischen Angriff genutzt werden können – das Ziel besteht in der Zerstörung des Baums und der Vertreibung der dort lebenden Omaticaya, um an die dortigen Unobtainium-Vorräte zu gelangen. Jake verliebt sich im Laufe der Handlung in die Omaticaya-Na'vi Neytiri, er identifiziert sich zunehmend mit den Werten und der Lebensweise der Na'vi und distanziert sich zugleich von der profitorientierten Skrupellosigkeit von Quaritch und der RDA. Bei dem Angriff auf den Heimatbaum, den Jake nicht verhindern kann, erkennen die Omaticaya, dass Jake sie anfangs hintergangen hat, zugleich wird er auch von der RDA als Verräter erkannt und gemeinsam mit der wissenschaftlichen Leiterin gefangen genommen. Nach ihrer Befreiung gelingt es Jake, sich bei den Omaticaya zu rehabilitieren: Unter seiner Führung kämpfen verschiedene Clans der Na'vi und einige Menschen Seite an Seite gegen Militär und RDA und können nach schweren Verlusten schließlich einen Sieg erringen und Pandora vor weiterer Zerstörung schützen. In einem abschließenden Ritual wird Jakes Bewusstsein dauerhaft von seiner menschlichen Hülle getrennt und mit seinem Na'vi-Avatar verbunden.⁴¹⁷

Die enorme Popularität von *Avatar* lässt sich gewiss auch darauf zurückführen, dass der Film gekonnt modernste filmästhetische Mittel und Spezialeffekte mit vertrauten Narrativen und Motiven kombiniert. Nach einer ganzen Reihe von Invasionsfilmen und dystopischer Science Fiction zeigt *Avatar* die Begegnung mit einer friedlichen und moralisch überlegenen außerirdischen Spezies bzw. stellt in einer Umkehrung der typischen Konstellation das Eindringen der Menschen als feindliche Invasion dar. Das idealisierte Leben der Na'vi auf Pandora weist utopische Momente auf, was durch die allgegenwärtige Biolumineszenz der biologischen Organismen auf Pandora auch filmästhetisch umgesetzt wird. Was die Inszenierung von *gender* und *race* betrifft, so ist diese Repräsentation keineswegs progressiv, sondern rekurriert auf das Konzept des ‚Edlen Wilden‘. Mit der europäischen Entdeckung und Kolonialisierung von unbekanntem Kontinenten formierten sich auch Diskursivierungen des Fremden, diese verdichteten sich insbesondere im 18. Jahrhundert. Konträre Konstruktionen sind hier die Vorstellungen des ‚Barbarischen Wilden‘ (z.B. vertreten durch Voltaire) einerseits und des ‚Edlen Wilden‘ (z.B. repräsentiert durch Rousseau) andererseits.⁴¹⁸ Während das Konstrukt des ‚Barbarischen Wilden‘ die Überzeugung einer Veredelung durch die (stets der eigenen Kultur

⁴¹⁷ Zu *Avatar* vgl. Bron Taylor (Hg.): *Avatar and Nature Spirituality*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013; Andreas Böhn: Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart. Schwarmintelligenz und *Ubiquitous Computing* bei Philip Kerr, Frank Schätzing und James Cameron. In: Technik in Dystopien, hgg. von Vivianna Chilese und Heinz-Peter Preußner, Heidelberg: Winter 2013, S. 113-120 sowie Daniel White: *Film in the Anthropocene. Philosophy, Ecology, and Cybernetics*, Cham: Springer/Palgrave Macmillan 2018, S. 249-286.

⁴¹⁸ Vgl. Matthias Fiedler: *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005, S. 62ff.

attestierten) Zivilisation beinhaltet, eine explizit abwertende Abgrenzung gegenüber dem Anderen darstellt und u.a. als Legitimation von Sklaverei, Unterwerfung, Ausbeutung, Eroberung und Vernichtung herangezogen wurde, beinhaltet das Bild des ‚Edlen Wilden‘ in scheinbar positiver Bezugnahme eine Aufwertung des ethnisch Anderen: Dieses wird hier als von verderbenden zivilisatorischen Einflüssen unbeschädigt betrachtet sowie als Verkörperung eines natürlichen Zustands gesehen, der mit Güte und moralischer Reinheit assoziiert wird. Auch das vermeintlich positive Bild des ‚Edlen Wilden‘ ist höchst problematisch und stark von der Anmaßung der kolonialistischen und imperialistischen Dominanzkultur geprägt – auch Fiedler konstatiert, „dass beide Positionen eine gemeinsame Sicht auf die ‚Wilden‘ teilen. Denn beide stimmen – wenn auch in gegensätzlicher Bewertung – in der Annahme von der „Kulturlosigkeit der Wilden“ überein [...]“⁴¹⁹ Das Konstrukt des ‚Edlen Wilden‘ instrumentalisiert das Fremde für die Kritik der eigenen Zivilisation, indem ausgewählte Eigenschaften auf das Andere projiziert werden, bei denen es sich zwar um positive Attribute handeln mag, die aber ebenso äußerliche und eurozentristische Zuschreibungen sind. Damit handele es sich laut Fiedler beim Topos des ‚Edlen Wilden‘ ebenfalls um eine Form kolonialistischer Diskursivierung: „Allein die Tatsache, dass Rousseau außereuropäische Völker als Argumente innerhalb seiner Zivilisationskritik einsetzt, reproduziert die europäische Vorstellung von der totalen Verfügbarkeit der außereuropäischen Welt und führt gleichzeitig zu einem, für den kolonialen Diskurs typischen, *Überschreiben* fremder Welten.“⁴²⁰ *Avatar* schließt an diese kolonialistischen Diskurse an, die unter der Oberfläche einer positiven Repräsentation mit starker Stigmatisierung des Anderen behaftet sind.⁴²¹ Das ethnische Fremde überlagert sich im Film außerdem mit Deutungen des geschlechtlich Anderen, die auf ähnliche Weise Strategien einer ‚idealisierenden Marginalisierung‘ verfolgen. Erneut bieten sich auf den ersten Blick kleine Brüche mit Stereotypen: Jake hat als Hauptprotagonist eine körperliche Behinderung; Augustine leitet als weibliche Wissenschaftlerin das Avatar-Programm; und Neytiri rettet Jake mit Pfeil und Bogen das Leben, als er auf einer Expedition von seiner Gruppe getrennt und bei einbrechender Dunkelheit von einem Rudel Raubtiere angegriffen wird. Camerons filmische Vision von Pandora sowie der Kultur Na’vi scheint außerdem stark von zentralen Motiven der feministischen Utopie sowie dem Diskurs des *Ecocriticism* beeinflusst: Pandora funktioniert wie ein großes neuronales Netzwerk, in dem alle organischen Lebensformen auf komplexe Weise und durch diverse synaptische Verbindungen miteinander verbunden sind. Dieses Netzwerk verfügt über ein eigenes Bewusstsein und fungiert als eine Art spirituelle und religiöse Instanz, der die Na’vi den Namen

⁴¹⁹ Matthias Fiedler: *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus* 2005, S. 64.

⁴²⁰ Matthias Fiedler: *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus* 2005, S. 65.

⁴²¹ Vgl. hierzu auch Hirsbrunners Studie, in der sie untersucht, wie zeitgenössische Hollywoodfilme sich als weiße Phantasie zwischen dem Selbst und dem Anderen konstituieren – auch *Avatar* ist einer der Beispielfilme: Stefanie Hirsbrunner: *Sorry about Colonialism... Weiße Helden in kontemporären Hollywoodfilmen*, Marburg: Tectum Verlag 2012. Vgl. außerdem Gautam Basu Thakur: *Postcolonial theory and Avatar*, New York/London: Bloomsbury Academic 2016.

Eywa gegeben haben – ein Anklang an den, insbesondere in der Science Fiction regelrecht inflationär verwendeten, Namen ‚Eva‘, der auf die Ur-Frau bzw. die Ur-Mutter verweist. Pandora verbindet Vorstellungen organischer, spiritueller, transzendenter und transhumanistischer Vernetzung. Die Spiritualität der Na’vi impliziert folglich sowohl die Konzeption alles Natürlichen als „bio-neurological network“⁴²² als auch „what could be called relational animism“⁴²³, was auf dem Glauben an Eywa als „author and origin of the vital interconnectedness of all its living things“⁴²⁴ und damit auf einer pantheistischen Weltvorstellung gründet. Die Na’vi können sich, insbesondere an rituellen und heiligen Orten, mit Eywa und allen organischen Lebensformen verbinden – dies erfolgt im Akt des sogenannten ‚Tsaheylu‘ sowohl physisch (über die Verbindung eines am Hinterkopf der Na’vi sitzenden Nervenstrangs mit der entsprechenden Kontaktstelle des Lebewesens) als auch mental (bei erfolgreicher Verbindung kann das Lebewesen mit dem eigenen Bewusstsein gesteuert werden). Als heiligster Ort und ‚Verkörperung‘ Eywas gilt der ‚Baum der Seelen‘, auch die Heimatbäume als Zentrum des alltäglichen und spirituellen Lebens haben eine große Bedeutung für die Na’vi. Erfahrungen und Erinnerungen können in Eywa ‚eingespeist‘ werden, außerdem wird davon ausgegangen, dass das Bewusstsein Verstorbener sich mit dem Netzwerk verbindet und diese so in Eywa weiterleben. Der Prozess erfolgt auch umgekehrt, so kann über eine Vernetzung mit einem Baum der Stimmen Zugang zu den Erinnerungen der Ahnen erlangt werden. Da alles miteinander verbunden ist, ist jedes Leben auf Pandora gleich viel wert; zugleich ist Eywa mehr als die Summe ihrer vernetzten Teile: Durch ihr eigenes Bewusstsein fungiert sie als Instanz einer ‚Muttermuttergöttin‘ bzw. einer ‚Mutter Natur‘, der Umgang mit ihr ist entsprechend ritualisiert und religiös geprägt. Als in der finalen Schlacht auch die Tierwelt Pandoras gegen die menschlichen Ausbeuter*innen kämpft, wird dies im Film als göttliches Eingreifen Eywas interpretiert. Der Film verhandelt so Themen des Natur-Kultur-Diskurses und eröffnet zugleich utopische und dystopische Dimensionen, wie sie auch Böhn identifiziert: *Avatar* stelle demnach eine ‚schlechte‘, mechanische Technik der Menschen, die dem Zweck der Ausbeutung diene und klar dystopisch konnotiert sei, der ganz eigenen Bio-Technologie Pandoras gegenüber.⁴²⁵ Diese sei geprägt von USB-schnittstellenartigen Synapsen und dem rhizomatischen, biologisch neuronalen Netzwerk, das letztlich „die Überlegenheit der Kultur Pandoras zum Ausdruck kommen lässt, indem sich buchstäblich die ganze Natur gegen die Eindringlinge wendet.“⁴²⁶ Die ‚Edlen Wilden‘ in

⁴²² Bron Taylor: Introduction. *The Religion and Politics of Avatar*. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von ders., Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 15.

⁴²³ Bron Taylor: Introduction. *The Religion and Politics of Avatar* 2013, S. 15.

⁴²⁴ Maria Wilhelm und Dirk Mathison: *James Cameron’s Avatar. An Activist Survival Guide*, New York: Harper Collins 2009, S. xiv. Zitiert nach Introduction: Bron Taylor: Introduction. *The Religion and Politics of Avatar* 2013, S. 15.

⁴²⁵ Vgl. Andreas Böhn: *Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart* 2013, S. 119.

⁴²⁶ Andreas Böhn: *Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart* 2013, S. 119.

Avatar leben folglich in Harmonie mit Natur, nutzen „aber zugleich informatisches Hightech von wahrlich globaler Dimension“⁴²⁷ und „verschränken Archetypik und Innovation“⁴²⁸.

In dieser biotechnologischen Spiritualität der Na'vi sowie ihrer Harmonie mit der Natur und allen Mitgeschöpfen klingen Verweise auf Positionen des Ökofeminismus an, in der romantisierten Darstellung dieses ‚Edlen Anderen‘ und der öko-utopischen Vision treten aber zugleich auch rückwärtsgewandte Stereotypisierungen des Films hervor.⁴²⁹ Neytiri verfüge zwar über veränderndes semiotisches Potential, denn die Jägerin verkörpere „a major challenge to the modernist Western trope of ‚man the hunter,‘ [sic!] let alone white man as the *master* hunter.“⁴³⁰ Neytiri ist als starke Figur konzipiert, ist eine versierte Kriegerin und tritt mehrfach als Retterin und Führerin von Jake auf: Als er bei einer Expedition von seiner Gruppe getrennt und später von Raubtieren attackiert wird, tötet sie einige der angreifenden Tiere und schlägt somit den Rest des Rudels in die Flucht. Sie artikuliert ihren Ärger über sein ungeschicktes Verhalten, das unnötig Leben gekostet hat, und erteilt ihm so die erste Lektion über die Na'vi-Kultur. Im finalen Kampf bedroht Quaritch Neytiri, woraufhin Jake sie schützt. Diese klassische Konstellation wird aber umgehend wieder umgekehrt, indem Neytiri erneut gleich zur zweifachen Retterin wird:⁴³¹ Jakes Bewusstsein wird von seinem Avatar getrennt, woraufhin Quaritch den Na'vi-Jake töten will – allerdings kommt Neytiri ihm zuvor und tötet Quaritch. Daraufhin sucht Neytiri den menschlichen Jake und stellt fest, dass dieser der für Menschen giftigen Pandora-Luft ausgesetzt ist. Indem Neytiri ihn gerade noch rechtzeitig mit einer Atemmaske versorgt, rettet sie in kurzer Abfolge sowohl seinen Avatar als auch seinen menschlichen Körper. Diese Plotelemente müssen allerdings in Bezug zum gesamten Handlungsverlauf interpretiert werden. So betont Klassen: „*Avatar* [...] highlights a thinly veiled misogynistic plot tied to a romanticization of indigeneity underlying the seemingly feminist ambience.“⁴³² Kappert konstatiert, *Avatar* warte durchaus mit neuen Maskulinitätsentwürfen auf, so habe „[d]er Soldat als Urfolie für den Kämpfer [...] ausgedient“⁴³³, und Camerons „Kritik am dumpf-aggressiven weißen Mann ist radikal“⁴³⁴. In diesem neuen Selbstverständnis müssten sich Männer neues Wissen

⁴²⁷ Andreas Böhn: Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart 2013, S. 120.

⁴²⁸ Andreas Böhn: Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart 2013, S. 120.

⁴²⁹ Vgl. hierzu Chris Klassen: Becoming the „Noble Savage“. Nature Religion and the „Other“ in *Avatar*. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von Bron Taylor, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 143-160.

⁴³⁰ Pat Munday: The Na'vi as Spiritual Hunters. A Semiotic Exploration. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von Bron Taylor, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 171. Im Clan der Omaticaya gibt es zwar keine explizit artikulierten getrennten Geschlechterrollen. Aber abgesehen von Neytiri, so Munday, seien „female Na'vi [...] conspicuously absent from the hunter/warrior rite-of-passage scenes“. (Ebd.)

⁴³¹ Vgl. Bron Taylor: Introduction. The Religion and Politics of *Avatar* 2013, S. 17.

⁴³² Chris Klassen: Becoming the „Noble Savage“ 2013, S. 143.

⁴³³ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“. Der Mann, der den Drachen zähmte. In: taz online, <http://www.taz.de/!5146366/>, veröffentlicht am 08.03.2010, letzter Zugriff am 11.03.2019, 21:04.

⁴³⁴ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

aneignen, sich vernetzen, andere Lebewesen respektieren – und lernen dieses neue Wissen von „weisen, sportlichen Frauen“. ⁴³⁵ So werbe der Film „für die souveräne Verweiblichung seines Helden“ ⁴³⁶. Allerdings fungiert Neytiri in erster Linie als konventionelles *love interest*, in diesem Fall mit der zusätzlichen Funktion, dem Protagonisten durch eine heteronormative romantische Liebesbeziehung zugleich auch die fremde Kultur zu erschließen – in dem Maße, in dem Jake sich in Neytiri verliebt (und sich schließlich auch in einem Ritual mit ihr verbindet), identifiziert er sich auch zunehmend mit der Kultur der Na’vi und erlangt kritische Distanz zu den moralischen Abgründen seiner Herkunftswelt. Scheint Neytiri Jake anfangs noch überlegen, geht diese Stärke zunehmend in der Liebe zu dem Mann auf, der letztlich doch von Beginn an als zentraler Protagonist der Geschichte fungiert. Auch Kappert zieht ein nüchternes Resümee:

„Die überlegene Frau ist loyal. Und sie verliebt sich in ihn. Dank ihrer Liebe unterwirft sie sich ihm nach und nach. War die Frau am Anfang die unbeugsame Amazone, am Ende ist sie seine Frau. [...] Damit nicht genug. Nachdem sie ihn gewählt hat, tauscht sie ihren Halsschmuck aus Tierzähnen und Tierkrallen gegen eine Art gehäkelttes Top ein. Dieses aus der Menschenwelt bekannte Kleidungsstück bedeckt nun ihre Brust. Und so lernen die Zuschauer: Will die Frau sich mit einem Mann aufs Innigste verbinden, kann sie nicht mehr hauptamtlich Kämpferin in der Tradition ihrer weisen Mutter sein, sie muss zurückkehren in die patriarchale Ordnung.“ ⁴³⁷

Jake ist zwar „nicht mehr der egomanische Krieger“ ⁴³⁸, für Neytiri bleibt aber dennoch nur die Rolle, ihn bei seiner Transformation und spirituellen Erneuerung zu unterstützen. So „stellt seine sanfte, auf Grenzwissen basierende Herrschaft die zuvor lädierte Hierarchie zwischen Mann und Frau, Weißen und Wilden wieder her.“ ⁴³⁹ Auch die Na’vi-Kultur ist bei aller Idealisierung gleichberechtigter Vernetzung entlang von Dichotomien und sexueller Differenz strukturiert: Bei Neytiris Vater Eytukan handelt es sich um das Oberhaupt der Omaticaya, ihre Mutter Mo’at ist die Tsahik, die spirituelle Anführerin des Clans. Ungeachtet dessen, dass andere Clans anders strukturiert sein oder eine weibliche Clanführerin haben können, handelt es sich bei den Omaticaya um das narrative Zentrum der Geschichte, das in altbewährter Dichotomie maskuline politische von der femininen spirituellen Führung trennt und damit eine Agenda des Geschlechteressentialismus reproduziert. Diese schreibt sich auf mehreren Ebenen in die Handlung ein und strukturiert die symbolische Bedeutung des Films. So steht das wissenschaftliche Avatar-Programm unter der Leitung einer Frau, die darüber hinaus bis zum Schluss noch von wissenschaftlichem Interesse geleitet wird: Jake bringt die durch eine Schusswunde schwer verletzte Augustine zum Baum der Seelen, wo Mo’at als spirituelle Schamanin Eywa in einem Ritual darum ersucht, Augustines Geist endgültig aus ihrem sterbenden menschlichen Körper in ihren Avatar zu transferieren, was aufgrund ihrer schlechten Verfassung nicht

⁴³⁵ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

⁴³⁶ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

⁴³⁷ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

⁴³⁸ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

⁴³⁹ Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“.

mehr gelingt. Kurz vor ihrem Tod agiert Augustine noch als Wissenschaftlerin und äußert, fasziniert von ihrer Umgebung, dass sie nun eigentlich Proben nehmen müsse. Allerdings ist Augustines symbolische Rolle vor allem in der polaren Spannung mit Quaritch zu deuten: Dieser repräsentiert als militärischer Leiter der Sicherheitsabteilung gemeinsam mit Selfridge, dem leitenden, auf Pandora stationierten Funktionär der RDA, die männlich konnotierte Allianz aus brutaler militärischer Aggression und skrupelloser, kapitalistischer Profitgier. Diametral entgegengesetzt fungiert Augustine als empathische Vermittlerin zwischen den Welten, deren zwischenmenschlicher Umgang zuweilen schroff und undiplomatisch ist, die aber durchgehend für einen Wissenschaftskodex steht, der verantwortungsvolle Forschung mit ethischen Prinzipien verbindet. Als Botanikerin ist sie noch auf zusätzliche Weise der natürlichen Sphäre zugeordnet. Im Gegensatz zu Jakes gelungener Transformation zum Na'vi scheitert ihre Rettung, der Film deutet aber an, dass ihr Geist sich mit Eywa und dem biosphärischen Netzwerk Pandoras verbindet, dabei handelt es sich aber gerade nicht um den individuellen Logos des Subjekts, sondern um das Aufgehen in einem Zustand kollektiver Verbundenheit, die durch ihre Metaphorik, durch Augustine und Mo'at als konkrete Mittlerfiguren des Films sowie die Mythologie rund um Eywa als archaische weiblich konnotierte Kraft konzipiert ist. Neben der repräsentierten Weiblichkeit ist der Film auch als Rekonstruktion bzw. Wiederherstellung des männlichen Heldenprinzips zu verstehen. Der Mann als Aggressor wird zwar durchaus kritisiert, es wird aber dennoch an konventionellen Geschlechterstereotypen festgehalten. Nachdem die Omaticaya ihn für einen Verräter halten, kann Jake ihren Respekt zurückgewinnen, indem es ihm gelingt, die ‚Tsaheylu‘ genannte Verbindung zu einem Leonopteryx aufzubauen. Bei diesem fliegenden Wesen handelt es sich um das größte und gefährlichste Raubtier Pandoras, eine erfolgreiche Verbindung mit dem Tier erfolgte den Überlieferungen der Na'vi nach bisher nur wenige Male. Wem das schier Unmögliche doch gelingt, der*die wird als ‚Toruk Mato‘ bezeichnet, ein Zeichen höchster Anerkennung und Autorität. Jake kehrt als Toruk Mato zu den Omaticaya zurück und kann sich so nicht nur rehabilitieren, sondern wird auch als Anführer akzeptiert, der die Na'vi-Clans unter sich vereinigt und in die letzte große Schlacht führt. Jake identifiziert sich mit der Na'vi-Kultur und wird schließlich in den Clan der Omaticaya aufgenommen – dabei nimmt er die Lebensweise der Einheimischen jedoch nicht einfach nur an, die Zähmung des Leonopteryx symbolisiert, dass er exzelliert und die Na'vi in ihrer eigenen Kultur nach kurzer Zeit bereits übertrifft, innerhalb einer Spielfilmlänge ist der Schüler zum Anführer und zugleich Retter seiner Mentor*innen geworden. Bestätigt wird dies auch durch das Ritual, das seinen Geist schließlich dauerhaft in seinen Avatar überführt: Der Geist des Protagonisten – hier handelt es sich tatsächlich um die Instanz des Logos – lässt den versehrten, beschädigten menschlichen Körper zurück und wird in den künstlich erzeugten fremden Körper überführt und eignet sich so das Andere, zwar respektvoll, deshalb aber nicht weniger effektiv, an. *Avatar* erzählt folglich durch stark stereotype *gender*- und *race*-Codierungen die Geschichte

einer heroischen Rekonstruktion, in der ein zeitgemäßer weißer, männlicher Held wiederhergestellt und letztlich legitimiert wird.

5.2.14 Der Science-Fiction-Film im 21. Jahrhundert: Selbstreflexivität, Remakes und Adaptionen

Zunehmend dienen auch Einzelfilme, die einen gewissen Kultstatus erlangten, als Vorlage für Neuadaptionen. Im Vergleich zwischen Original und Reinszenierung können sowohl Kontinuitäten als auch Brüche oder Akzent- und Bedeutungsverschiebungen nachvollzogen werden. Dies betrifft insbesondere auch die Genderrepräsentation und symbolisch-geschlechtliche Codierungen, die im intertextuellen Verweisungszusammenhang zusätzlichen Interpretationsspielraum entfalten. Exemplarisch können solche Strategien der Re-Inszenierung am Beispiel von *Die Frauen von Stepford* (Film: 1975, Remake als Film: 2004) und *Westworld* (Film: 1973, Remake als Serie: seit 2016) demonstriert werden, wobei ich mich im Falle von *Die Frauen von Stepford* verstärkt auf den ursprünglichen Film konzentriere, bei *Westworld* hingegen detaillierter auf die Serien-Adaption eingehe, wobei in beiden Fällen lediglich ein komprimierter Überblick gegeben werden kann.

5.2.15 *Die Frauen von Stepford* (1975 und 2004): Von der Vernichtung des weiblichen Blicks zum parodistischen Spiel mit Geschlechterrollen

Die Frauen von Stepford (Orig.: *The Stepford Wives*) wurde erstmals 1975 unter der Regie von Bryan Forbes verfilmt, 2004 kam er unter demselben Titel unter der Regie von Frank Oz⁴⁴⁰ erneut in die Kinos.⁴⁴¹ In der Erstfassung zieht Fotografin Joanna mit ihrem Mann Walter und den beiden Kindern aus der Großstadt nach Stepford und trifft dort auf eine beklemmend perfekte amerikanische Vorstadt: Das Leben der adretten und dauerlächelnden Ehefrauen kreist einzig allein um Haushalt, Kindererziehung und das Wohlbefinden ihrer Ehemänner. Was für Walter ein patriarchalisches Paradies ist, wird für die emanzipierte Joanna zum Alptraum. Hinter Stepford und dem mysteriösen Männerclub verbirgt sich ein dunkles Geheimnis: Die Männer ersetzen ihre Ehefrauen durch speziell angefertigte technische Kopien, Androiden, die darauf programmiert sind, die Sehnsüchte ihrer Männer nach einem konservativen

⁴⁴⁰ *Die Frauen von Stepford* (Orig.: *The Stepford Wives*, USA 2004, Regie: Frank Oz). Beide Filme basieren auf dem gleichnamigen Roman von Ira Levin aus dem Jahr 1972, wobei die neuere Verfilmung vor allem auch als referentielles Spiel mit dem ersten Film zu sehen ist.

⁴⁴¹ Bei den Ausführungen zu *Die Frauen von Stepford* aus dem Jahr 1975, der ersten Verfilmung handelt es sich um eine komprimierte Zusammenfassung der folgenden Publikation: Marie-Hélène Adam: Die Stadt der künstlichen Frauen. Repräsentationen von Geschlecht im Film ‚Die Frauen von Stepford‘. In: *Powision*, Vol. 15, 2014, S. 18-23.

Geschlechtermodell zu erfüllen. Joanna erkennt die Wahrheit zu spät: Sie wird in das Clubhaus der Männer gelockt, dort wird sie von ‚ihrer‘ Kopie getötet⁴⁴², die anschließend ihren Platz einnimmt. Obwohl der Film vorherrschend aus der weiblichen Perspektive Joannas erzählt wird und sie (auch durch ihre Tätigkeit als Fotografin, durch die sie oft beim Blick durch die Kamera und als Beobachterin gezeigt wird) explizit als Trägerin des weiblichen Blicks auftritt, kann sie ihr Schicksal nicht rechtzeitig durchschauen und dem Verrat durch ihren Mann nicht entgehen.⁴⁴³ Der weibliche wird durch den dominanten männlichen Blick gebrochen, der Joanna und alle anderen *Stepford Wives* – auch im wörtlichen Sinne – objektifiziert. Die Männer des Clubs bringen berufliche Qualifikationen mit, um die Maschinen-Kopien zu konstruieren. Bei einem Treffen in Joannas Haus wird sie als Objekt studiert: Einer der Männer zeichnet Skizzen von Joanna und konzentriert sich besonders auf das Studium ihrer Augen, deren Detailzeichnungen in Großaufnahmen gezeigt werden. Als er Joanna eines der Porträts schenkt, ahnt diese nicht, dass ihr Abbild für eine männliche Aneignung ihrer selbst und ihre baldige Vernichtung steht. Als sie ihrer künstlichen Kopie begegnet, fehlen dieser noch die Augen. In der letzten Einstellung des Films werden die inzwischen vorhandenen Augen der künstlichen Joanna in Großaufnahme gezeigt und repräsentieren den nun gebrochenen und leeren weiblichen Blick. Gremler resümiert: „[I]hr Blick durch die Kamera wird implizit den männlichen Blicken entgegengesetzt, denen sie ausgeliefert ist, besonders deutlich in der Szene, als Zeichnungen von ihr angefertigt werden, die sich später als Entwürfe für den Androiden herausstellen, der sie ersetzen soll.“⁴⁴⁴ Zugleich wird der Körper der Frauen als technisch-künstliches Konstrukt gezeigt, das Weiblichkeit beliebig kontrollier- und programmierbar macht und auf die Befriedigung männlicher Sehnsüchte und sozial konstruierte (und im Zuge der Frauenbewegung als bedroht empfundene) Geschlechternormen ausgerichtet ist. Die künstlichen Ehefrauen fungieren als materielle Träger und körperliche Verdichtung patriarchalischer Vorstellungen, die in ihnen greifbare Gestalt annehmen und durch das – z.T. deutlich automatisierte – Verhaltensrepertoire performativ ausgeführt werden. Sichtbar wird dies in der optischen Perfektionierung und Idealisierung der Maschinenfrauen gegenüber ihrem Original. Joanna erkennt schließlich die Wahrheit, als sie sich selbst mit einem Küchenmesser schneidet, es anschließend ihrer unheimlich veränderten Freundin Bobbie in den Bauch stößt und schließlich feststellt, dass diese im Gegensatz zu ihr nicht blutet. Die Fähigkeit zu bluten ist nicht nur eine elementar menschliche Eigenschaft, sondern verweist insbesondere auch auf

⁴⁴² Dies wird nicht explizit gezeigt, dem Zuschauer wird aber der Rückschluss nahegelegt, dass die künstliche Joanna die echte mit einer Strumpfhose erwürgt.

⁴⁴³ Claudia Gremler: Androiden und (Anti)feminismus in *The Stepford Wives*. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, hgg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 211.

⁴⁴⁴ Claudia Gremler: *Androiden und (Anti)feminismus in The Stepford Wives* 2006, S. 217.

die Menstruation als charakteristisches Moment weiblicher Körperlichkeit.⁴⁴⁵ Hinsichtlich seines feministischen Potentials wurde der Film ambivalent diskutiert.⁴⁴⁶

Frank Oz lieferte 2004 ein Remake von *Die Frauen von Stepford*, das nicht mehr als Horrorfilm, sondern als Satire angelegt ist und die Roboter durch eine technisch fortschrittlichere und weniger blutige Variante ersetzt: Die Frauen werden nicht ermordet, sondern durch implantierte Mikrochips zu willenlosen Cyborgs gemacht. Der satirische Effekt verstärkt sich insbesondere durch die mehrfache Umkehrung der Geschlechterrollen und das Spiel mit den Genderimplikationen des Originals und der Romanvorlage. So gibt es nicht nur ein schwules Paar in Stepford, sondern die treibende Kraft für die Machenschaften gegen abtrünnige Ehefrauen sind dieses Mal nicht ihre Männer. Eine ehemals karrierefizierte und ausgebrannte Neurochirurgin ermordete nach einem Seitensprung ihren Mann und dessen Geliebte und schuf sich in Stepford eine heile Welt, die auf einem konservativen, binären Geschlechtermodell basiert. Auch wenn in dieser Version Walter seiner Frau Joanna gegenüber loyal ist, durch diesen Zusammenhalt der Geschlechter alle Frauen gerettet werden können und eine satirische Perspektive vorherrscht – weder eine Frau, die sich der Verwirklichung der antifeministischen Werte des patriarchalen Systems verschreibt, noch die Figur der Cyborgs weisen auch hier wirklich subversives Potential gegenüber herkömmlichen Gendernormen auf. Das Remake bietet aber durchaus mit seinen veränderten Akzentsetzungen und seiner spielerischen Herangehensweise eine selbstreferentielle und selbstironische Reflexion von Geschlechterklichs und sich wandelnden Rollenbildern.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Vgl. Claudia Gremler: *Androiden und (Anti)feminismus in The Stepford Wives 2006*, S. 215 sowie Anna Krugovoy Silver: *The Cyborg Mystique. The Stepford Wives and Second Wave Feminism*. In: *Looking Across the Lens. Women's Studies and Film. Women's Studies Quarterly, Volume XXX, Nr. 1 & 2*, New York: Feminist Press 2002, S. 70. Die Stepford-Frau erscheint als ‚sterile, unnatürliche Nichtfrau‘, die in künstlicher Makellosigkeit die Problematik weiblicher Selbstkontrolle über den eigenen Körper symbolisiert, die von äußerem Perfektions- und Anpassungsdruck geprägt ist. (Vgl. Anna Krugovoy Silver: *The Cyborg Mystique 2002*, S. 70).

⁴⁴⁶ Kritisiert wurde vor allem, der Film bagatellisiere zentrale Botschaften des Feminismus und ziehe sie ins Lächerliche. Auf der anderen Seite lässt sich der Film als kritisch-parodistischer Kommentar auf die konsumorientierte und konservative amerikanische Mittelschicht lesen. Silver stuft den Film als wichtiges Dokument des Feminismus der zweiten Welle der Frauenbewegung ein: „Forbe's dystopic vision of suburban America ultimately owes too much to feminist theories to be merely a parody of those theories“. (Anna Krugovoy Silver: *The Cyborg Mystique 2002*, S. 73 und 63). Als antifeministisch könne interpretiert werden, dass mit Joanna und ihrer Freundin Bobbie beide zentralen weiblichen Haupt- und Identifikationsfiguren letztlich ihr Leben lassen und überdies auch die künstlichen Frauen gelegentlich harmlose technische Defekte zeigen, aber zu keinem Zeitpunkt gegen ihre männlichen Schöpfer rebellieren oder für sie zur Bedrohung werden – was für den Topos des künstlichen Menschen und der Hybris seiner (in der Regel männlichen) Schöpfer eher untypisch erscheint. (Claudia Gremler: *Androiden und (Anti)feminismus in The Stepford Wives 2006*, S. 221) Gremler plädiert dafür, den Film gerade in seiner Ambivalenz zu erfassen, die feministische und antifeministische Lesarten ermöglicht, aber keiner jeweils eine alleinige Gültigkeit zuerkennt.

⁴⁴⁷ Zu einem ähnlichen, wenn auch weitaus verheerenderen Urteil kommen Höpker und Kuhn, die in ihrem Aufsatz das Stepford-Remake aus dem Jahr 2004 vor allem als Ausdruck eines stark ästhetisierten und nostalgischen Retrofuturismus interpretieren, dem die kritische Distanz im Gegensatz zu der Verfilmung aus dem Jahr 1975 und der literarischen Vorlage fehlt. Stattdessen nutze das Remake Ironie als Strategie, um die patriarchalische Vision der Männer in Stepford, eine verklärte Vergangenheit mit traditionellen Geschlechterrollen, als nostalgische Sehnsucht zu legitimieren und durch filmische Strategien zu visualisieren. (Vgl. Karin Höpker und Andrea

5.2.16 *Westworld* (1973 und seit 2016): Selbstreferentialität und Geschlechterperformativität

Auch die Serie *Westworld* bietet sich als Beispiel für ein populäres Remake an und verarbeitet ebenfalls das Thema KI und künstliche Menschen: Es handelt sich dabei um die Neuadaption des gleichnamigen Films aus dem Jahr 1973, im Mittelpunkt steht ein Freizeitpark mit themenorientierten Welten, in denen der*die Besucher*in in andere Rollen schlüpfen und Abenteuer erleben kann – im Fokus steht vor allem der Bereich des Parks, der den Wilden Westen darstellt. Der Einsatz von lebensnahen Androiden ermöglicht, dass alle Wünsche, Sehnsüchte und Triebe der Gäste ausgelebt werden können – so können die künstlichen Menschen auch getötet, misshandelt oder vergewaltigt werden. Negative Konsequenzen haben die Besucher*innen nicht zu befürchten: Spezielle Programmierungen bei den Androiden und Sicherheitsvorkehrungen bei ihren Waffen verhindern, dass sie die menschlichen Gäste verletzen können. Durch eine technische Fehlfunktion kehrt sich dieses künstlich aufrechterhaltene Machtgefälle um und immer mehr Gäste werden von Androiden im Kampf getötet. Die Serienadaption *Westworld*, deren erste Staffel in der US-amerikanischen Originalfassung 2016 ausgestrahlt wurde, übernimmt die Prämisse eines Wild-West-Parks, in dem Androiden, die sogenannten Hosts, auf verschiedene Storylines programmiert werden, um den Besucher*innen des Parks möglichst lebensechte und dramatische Unterhaltung zu bieten. Auch in der Neuauflage werden die Hosts benutzt, um die Phantasien und das geheime Begehren der Gäste – nicht selten gewaltsam – auszuleben. Werden Hosts, z.B. nach einem Kampf, einer Schießerei oder einer sexuellen Misshandlung verletzt oder getötet, bzw. beschädigt, sofern man sie nicht als Subjekte, sondern als Objekte definiert, werden sie nachts in die technische Zentrale gebracht, wo sie von Ingenieur*innen und Techniker*innen repariert und ihre Erinnerungsspeicher gelöscht werden. Dies erfolgt auch dann, wenn vom Team neue Storylines entwickelt werden, in denen bestimmte Hosts andere Rollen einnehmen sollen. Die Serie bildet ebenfalls einen Genre-Hybrid aus Western und Science Fiction⁴⁴⁸, anders als der Filmvorlage steht ihr bedingt durch ihre mediale Form wesentlich mehr Raum zur Verfügung, um Handlung, Figuren und Themenkomplexe in einer äußerst komplexen Erzählstruktur differenziert zu entwickeln.⁴⁴⁹ Dabei spielen Genderkonzepte eine zentrale Rolle, da beide Genres diesbezüglich stark von etablierten, wiedererkennbaren Rollenmustern und symbolischen Zuschreibungen

Kuhn: Making Over *The Stepford Wives*. Gender, Nostalgia, and Irony in the Hollywood Remake. In: Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur, hgg. von Heike Paul und Alexandra Ganser, Berlin: LIT Verlag 2007, S. 95.)

⁴⁴⁸ Vgl. Brigitte Georgi-Findlay: Im Dickicht konkurrierender Skripte. Wozu braucht *Westworld* den Weste(r)n? In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von ders. und Katja Kanzler, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 71-88.

⁴⁴⁹ Vgl. Katja Kanzler und Brigitte Georgi-Findlay: Einführung. *Westworld*, Maschinen/menschen und das amerikanische ‚Qualitätsfernsehen‘. In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von dies., Wiesbaden: Springer VS 2018, 1-10.

durchdrungen sind. Im Überblick über die historischen Ausformungen des Science-Fiction-Films wurde bereits deutlich, dass dieser hochgradig von der geschlechtlich codierten Dichotomie von Technik und Natur sowie Spielarten des Anderen und mythologischen Elementen geprägt ist. Der Western gilt in der Forschung insbesondere als Feld der Konstruktion von Männlichkeit an der Grenze von nostalgischer vs. sozialintegrierter Maskulinität sowie des prekären Status des männlichen Körpers als Objekt des männlichen Blicks⁴⁵⁰. Die Serie greift bekannte narrative Muster und das genretypische Figureninventar auf, so tritt neben diversen Typen von Wissenschaftler*innen und Ingenieur*innen auch einschlägiges Western-Personal wie der finstere schwarze Cowboy, der gute weiße Cowboy, Sheriffs, Bardamen, Prostituierte, Banditen, indianisch-amerikanische Ureinwohner*innen oder die unschuldige Schönheit auf. Dabei schaffen nicht nur die in technizistischer Optik gestalteten Labore im Kontrast zur Welt des Wilden Westens mit seinen weiten Landschaften und diversen retroästhetischen Schauplätzen unterschiedliche Sphären, die Handlung wird überdies auf mehreren zeitlichen Ebenen und alinear erzählt. Es wird mit Zeitsprüngen und Brüchen in der Chronologie gearbeitet, Informationen, die für die Rezipient*innen erforderlich sind, um Handlungszusammenhänge zu verstehen, werden gezielt zurückgehalten bzw. an späterer Stelle offenbart und evozieren so eine Neubewertung des bereits Gesehenen. Bewusste Uneindeutigkeiten und Rätsel finden sich auf der Handlungsebene, z.B. in Form des geheimnisvollen Labyrinths, das im Verlauf der Serie mehrere Figuren suchen, und sie prägen auch das Rezeptionserleben der Serie. Das komplexe erzählerische Konstrukt ist nicht nur in hohem Maße selbstreferentiell, sondern schafft substantielle Tiefe und etabliert vielschichtige Bedeutungszusammenhänge. Die Storylines, in denen die Hosts ihre Rolle einnehmen und an denen die Besucher*innen teilnehmen können, sind als konstruierte, dramaturgische Szenarien innerhalb der Diegese und damit als narratives Element in der durch das reale Publikum rezipierten fiktionalen Narration zu verstehen.⁴⁵¹ Da nicht nur impliziert wird, dass die Storylines sich in der Diegese wiederholen, sondern dass die Dauerschleife bestimmter Storylines mit einem veränderbaren Verhältnis aus identischer Reproduktion und Abweichung auch für den*die Zuschauer*innen sichtbar gemacht wird, beinhaltet eine selbstreferentielle Anspielung auf das serielle Erzählen, das sich durch das Spannungsverhältnis von Wiederholung und Varianz konstituiert. So sieht das Publikum in der ersten Episode der Serie die Farmerstochter Dolores über fünfmal den Tag erleben, den ihre Storyline für sie vorsieht. Die Geschichte der Storylines beginnt immer wieder neu, es ergeben sich aber Abweichungen, z.B. durch Eingriffe menschlicher Besucher*innen, Anpassungen in den Programmierungen oder das Austauschen von Hosts. Während diese

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen zu Mulvey (Kapitel 2.3.2.) und Neale (Kapitel 2.3.3.).

⁴⁵¹ Zum Verhältnis von Narration und Spiel in der Serie vgl. Katja Kanzler: ‚This game is not meant for you.‘ *Westworld* an der Schnittstelle von Narrativ und Spiel. In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von ders. und Brigitte Georgi Findlay, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 53-70.

Veränderungen zur kalkulierten Varianz gehören, die das System von *Westworld* vorsieht, erfolgen auf übergeordneter Ebene immer wieder Abweichungen, die mit einer der zentralen Kernfragen der Serie korrelieren: Verschiedene Hosts zeigen technische Anomalien und Verhaltensauffälligkeiten, erinnern sich in – z.T. auch für das Serienpublikum sichtbaren Flashbacks – an bereits Erlebtes, das eigentlich bereits aus ihrem Speicher gelöscht wurde, und scheinen sich so ihrer ‚Vorleben‘ und ihrer übergeordneten Existenz bewusst zu werden.⁴⁵² Dabei zielt die Serie, anders als ihre Vorlage, die nicht nur im Spielfilm-Format kompakter, sondern auch stark vom Science-Fiction-Kino der 1970er Jahre beeinflusst ist, weniger auf eine schlichte Umkehrung der Machtverhältnisse ab, in der die Maschinen in einer gewaltsamen Rebellion an ihren Schöpfern Rache nehmen und diese für ihre Hybris bezahlen müssen. Daub vergleicht die in der Serienadaption aufgeworfenen philosophischen Fragen vielmehr mit der *Matrix*-Filmreihe: „[N]icht die Neal Postman-mäßige Frage, was unsere Sucht nach Vergnügung mit uns anstellt, treibt die Schöpfer der Serie um, sondern die Frage, was im virtuellen Zeitalter Realität heißen darf.“⁴⁵³ Die existenziellen Fragen nach dem Beginn echten Bewusstseins, nach eigener Identität, freiem Willen und Selbstbestimmung sind eng mit der Thematik künstlicher Intelligenz verknüpft und spielen auch in *Westworld* eine zentrale Rolle. Die Serie zeigt sich dabei geprägt von postmodernen Erzählstrategien des 21. Jahrhunderts: Vermeintliche Sicherheiten werden dekonstruiert und die Grundfesten der Realität in Frage gestellt. Einige Hosts, darunter Dolores und die Prostituierte Maeve, beginnen ihre Welt als künstlich geschaffenen Mikrokosmos zu erkennen und ein eigenes Bewusstsein zu entwickeln. Der *Conceptual Breakthrough* der Hosts wird auf verschiedenen Ebenen gespiegelt, da auch das Fernsehpublikum über zahlreiche Fragen im Ungewissen bleibt – so ringen nicht nur die Hosts um das Wissen um ihre Existenz, auch das Fernsehpublikum kann sich nicht sicher sein, wer Mensch und wer Maschine ist und erfährt erst im letzten Drittel der ersten Staffel, dass es sich beim Leiter der Verhaltensabteilung Bernard Lowe ebenfalls um einen Host handelt, der von Ford, dem Gründer des Parks, nach dem Abbild des zweiten Gründers, Arnold Weber, erschaffen wurde. Die Serie extrapoliert die Erschaffung einer hochentwickelten KI und lotet ethische Grauzonen aus. *Westworld* ist ein Ort der geheimen Sehnsüchte und Phantasien, des Begehrens und der niederen Instinkte, es zeigt dabei weniger die dunkle Seite der Entertainment-Kultur und neuer Technologien, sondern vielmehr die dunkle Seite der menschlichen Natur, wenn mitunter in schonungsloser Genauigkeit dargestellt wird, wie schnell und drastisch

⁴⁵² Vgl. Christian Schwärke: Natürlich, zum Bilde geschaffen. *Westworld* und die Frage nach der Menschwerdung in Erinnerungsschleifen. In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hg. von Brigitte Georgi-Findlay und Katja Kanzler, Wiesbaden: Springer VS 2018, 11-22.

⁴⁵³ Adrian Daub: *Westworld*. Futter für die Junkies. In: Zeit Online, <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-09/westworld-hbo-serien-krise-serielles-erzaehlen/komplettansicht>, veröffentlicht am 02.10.2016, letzter Zugriff am 26.10.2018, 15:03.

moralische und ethische Grenzen gebrochen werden, indem das ‚andere‘ Gegenüber zum Objekt deklariert wird. Daub resümiert:

„*Westworld* warnt nicht mehr vor der Technologie, vor menschlicher Hybris; sie fragt, wie man mit Technologie lebt, wenn sie nun einmal da ist, was für eine Moralität in einer virtuellen Welt erforderlich ist. [...] Fast meditativ steuert sie auf den Moment zu, an dem die Maschinen begreifen, was mit ihnen geschieht, und den Moment, an dem die Menschen sich darüber klar werden müssen, was sie diesen Maschinen antun.“⁴⁵⁴

Besonders eindringlich wird die Subjekt-Objekt-Dichotomie – bzw. vielmehr: ihre Transgressivität –, filmisch reflektiert, indem auch in der Diegese ein Wechsel der Ebenen und Handlungssphären stattfindet und ein prävalenter Meta-Diskurs geführt wird. Nach einem Update, das den Hosts beschränkten Zugriff auf vergangene Erlebnisse gewähren soll, um ihre Persönlichkeit realistischer zu gestalten, zeigen mehrere Androiden Auffälligkeiten und agieren scheinbar fehlgesteuert und unkontrolliert. Hosts, die abnormes Verhalten zeigen, werden in der technischen Zentrale gewartet und überprüft. Während die Hosts sowohl durch ihr spezifisches Verhaltensrepertoire als auch durch Zuschreibung von außen in unterschiedlicher Ausprägung permanent zwischen Mensch und Maschine oszillieren, kulminiert diese Ambivalenz in den Szenen der technischen Wartung: Die Charaktere der Western-Welt werden plötzlich in die steril-technische Umgebung des Labors transferiert. Die Prostituierte Maeve wird nackt untersucht und erwacht während der Prozedur; der Vater von Dolores findet eine Fotografie aus der ‚realen‘ Welt, die ihn am eigenen Dasein zweifeln lässt, was zu seiner Ausmusterung in einem Abstellraum mit ausrangierten Hosts führt – beide Fälle stehen beispielhaft für eine Praxis befremdlicher Entmenschlichung, deren Legitimierung allein auf der Prämisse basiert, künstlicher Intelligenz ein Bewusstsein abzusprechen. Bei der technischen Wartung werden die Hosts außerdem in einen Analysemodus versetzt, der sie aus ihrer zugewiesenen Rolle herausfallen lässt und den Programmierer*innen direkten Zugriff auf ihren Zentralspeicher gewährt.⁴⁵⁵ Dies verankert den Metadiskurs über Subjektivität und Singularität auch ganz unmittelbar auf der Handlungsebene. Gleichzeitig beginnen die Hosts aber auch zunehmend, sich der menschlichen Kontrolle zu entziehen, erlangen Wissen, Selbsterkenntnis, manipulieren, rebellieren oder schmieden Allianzen, um Selbstbestimmung zu erlangen.

Geschlechtliche Konnotationen sind dabei zunächst der Ebene der symbolischen Ordnung deutlich eingeschrieben: Die Serie unterliegt einer komplexen Hierarchie von Beobachtungs-

⁴⁵⁴ Adrian Daub: *Westworld*, letzter Zugriff am 27.10.2018, 15:03. Kursivierung im Original. Dies korreliert erneut mit der Selbstreflexivität der Serie, worauf auch Daub hinweist: „[V]or allem verhandelt *Westworld* die Frage des Publikums. [...] Die Parkbesucher, die Struktur und identifizierbare Plots wünschen, denen aber auch schnell langweilig wird, sind eine klare Allegorie auf uns Serienzuschauer selbst: Was ist diese seltsame Mischung aus Neuheitssucht und dem pampigen Einklagen von Altbekanntem, die uns zum Komaglotzen bringt? Was sagt es über uns aus, dass wir uns Sex und Gewalt wünschen, und dass wir gleichzeitig wollen, dass die schön virtuell bleiben?“ (Ebd.)

⁴⁵⁵ Vgl. u.a. *Westworld*, Staffel 1, Folge 2: 19’50“-21’27“.

ebenen, wobei die künstlich erschaffene Welt Westworlds dem zunächst omnipräsent erscheinenden Blick des technologischen Konzerns unterliegt. Auch durch den Blick der Besucher*innen des Parks werden die Hosts als das Andere und in ihrem Objekt-Status markiert, entwickeln aber subversive Strategien, um sich einen aktiven Blick anzueignen – als Beispiele sind hier die – in diesem Ausmaß nicht vorgesehenen – Flashbacks, das von Dolores' Vater gefundene Foto oder das beharrliche Hinterfragen des Hosts Maeve anzuführen, die sich an ihre Tochter aus einer vergangenen Storyline erinnert und versucht aus Westworld auszubrechen. Dabei wird stets ein Zustand des Ungewissen aufrechterhalten, so erfährt Maeve im Verlauf der ersten Staffel von Bernard, dass ihr Wunsch zu fliehen Teil ihrer Programmierung und kein Indiz ihrer Autonomie sei. Durch ihre komplexen Handlungs- und Bedeutungsbezüge verdeutlicht die Serie zugleich, dass die existenzielle Frage nach dem freien Willen vielleicht gar nicht bei der KI gestellt werden muss, wenn sie nicht einmal beim Menschen beantwortbar ist.

Eine vielschichtige Reflexion von Geschlecht findet auch auf der Handlungsebene statt: Die Hosts erfüllen in Westworld verschiedene Rollen, die sie in vielen Fällen auch bei neuen Storylines wechseln. Dabei handelt es sich, wie bereits erläutert, um das konventionalisierte Repertoire an Western-Stereotypen vom Revolver-Helden bis zur unschuldigen Schönheit, dem die Host-Figuren durch ihre geschlechtlich orientierte Performanz angepasst sind – so sind die Hosts Dolores und Teddy zu Beginn der Serie darauf programmiert, sich im Grunde völlig unmotiviert zueinander hingezogen zu fühlen und sich zu verlieben. Westworld eröffnet seinen Gästen eine künstliche Retro-Welt, in der die zeitliche Distanz zur Ära des Wilden Westens sowie die beruhigende Vergewisserung, dass die Hosts trotz ihrer Lebensechtheit nur Androiden sind, zum hemmungslosen Ausleben geheimer Begierden einlädt, wobei es sich häufig um sexuelle Ausschweifungen und sexualisierte Gewalt und Misshandlung handelt. Als Maeve in der zweiten Folge der ersten Staffel plötzlich und ungeplant erwacht und sich unbekleidet in der technischen Zentrale wiederfindet, während ihr nackter Körper Untersuchungen und Reparaturen unterzogen wird, wird in der Durchdringung der Science- und der Western-Sphäre die Objektifizierung des Anderen am beklemmenden Übergriff auf den künstlichen weiblichen Körper illustriert.⁴⁵⁶

Durch ihre ausgeprägte Metadiskursivität reflektiert die Serie stereotypisierte Geschlechterrollen zugleich aber auch stetig als gesellschaftliche Konstruktion, in der Diegese repräsentiert sowohl durch die Dramaturgie der Storylines (die wiederum selbstreflexiv auf die Serie als extradiegetisches, fiktionales Narrativ verweisen, das mit kulturellen Geschlechterkonzepten operiert) als auch durch die Programmierung der einzelnen Hosts durch die Mitarbeiter*innen von Delos Inc., dem Konzern hinter dem Western-Themenpark. Die Konstruktion und Performativität von Geschlecht, die von Normen beeinflusst ist und diese zugleich durch konkrete

⁴⁵⁶ *Westworld*, Staffel 1, Folge 2: 47'28''-50'45''.

Performanz reproduziert, wird folglich durch die Science-Fiction-Handlungselemente rund um die Thematik der Künstlichen Intelligenz und die spezielle Genre-Hybridität der Serie motivisch verdichtet und greifbar gemacht. In Anlehnung an Butlers Ausführungen zur Performativität von Geschlecht und der kulturellen Konstruktion von heteronormativen Geschlechternormen ist das Konzept der Performativität nicht nur mit der Konstruktion, sondern auch mit der Dekonstruktion von Geschlecht assoziiert – und auch die Serie reflektiert beide Aspekte in ihrer Inszenierung: Die Dekonstruktion von Geschlecht beginnt dort, wo sie als Konstruktion sichtbar gemacht wird. Dies zeigt sich an der programmierten Identität der Hosts, die festlegt, welche – auch und insbesondere geschlechtlich codierten – Muster gezeigt werden sollen und welches Verhalten unterdrückt bzw. per se ausgeschlossen wird. Prozesse der Dekonstruktion treten aber auch dort in Kraft, wo Brüche mit der vorgeschriebenen Rolle erfolgen und die Serie eine Sphäre der Uneindeutigkeit eröffnet: Gehört ein gezeigtes Verhalten zur gescipteten Rolle oder nicht? Handelt es sich um technische Fehlfunktionen oder beginnen die Hosts eine eigene Persönlichkeit und einen freien Willen zu entwickeln? Gerade im Verweigern eindeutiger Antworten öffnet *Westworld* einen Raum, in dem diese Fragen und das Motiv des technisch und geschlechtlich konnotierte Anderen auf verschiedenen Ebenen erzählerischer und bildsprachlicher Codes verhandelt und variiert werden.

5.2.17 Prequels, Sequels und der zeitgenössische Diskurs

Der bedeutende Trend postmoderner, selbstreferentieller Praktiken, der das Science-Fiction-Kino des 21. Jahrhunderts prägt, wird in zahlreichen weiteren Prequels, Sequels und Remakes sichtbar. Neben der bereits erwähnten *Alien*-Reihe werden beispielsweise die cineastischen und televisuellen Universen von *Planet der Affen*⁴⁵⁷, *Star Trek*⁴⁵⁸ und *Star Wars*⁴⁵⁹ stetig erweitert. Besonders bei der Veröffentlichung der neuesten *Star-Wars*-Episoden *Star Wars: Das*

⁴⁵⁷ Die ursprüngliche Filmreihe aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren wurde etwa vierzig Jahre später um bis jetzt drei Filme ergänzt: *Planet der Affen: Prevolution* (Orig.: *Rise of the Planet of the Apes*, USA 2011, Regie: Rupert Wyatt), *Planet der Affen: Revolution* (Orig.: *Dawn of the Planet of the Apes*, USA 2014, Regie: Matt Reeves) und *Planet der Affen: Survival* (Orig.: *War for the Planet of the Apes*, USA 2017, Regie: Matt Reeves).

⁴⁵⁸ Dazu zählen beispielsweise die Fernsehserien *Enterprise/Star Trek: Enterprise* (USA 2001-2005) und *Star Trek: Discovery* (USA, seit 2017) sowie die in einer alternativen Zeitlinie handelnden Filme *Star Trek* (USA 2009, Regie: J. J. Abrams), *Star Trek Into Darkness* (USA 2013, Regie: J. J. Abrams) und *Star Trek Beyond* (USA 2016, Regie: Justin Lin).

⁴⁵⁹ Die ursprüngliche Trilogie aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren wurde zunächst in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren um eine Trilogie ergänzt, die zeitlich früher angesiedelt ist und die Filme *Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung* (Orig.: *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, USA 1999, Regie: George Lucas), *Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger* (Orig.: *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, USA 2002, Regie: George Lucas) und *Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith* (Orig.: *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, USA 2005, Regie: George Lucas) umfasst. Seit 2015 kam mit *Star Wars: Das Erwachen der Macht* (Orig.: *Star Wars: The Force Awakens*, USA 2015, Regie: J. J. Abrams), *Star Wars: Die letzten Jedi* (Orig.:

Erwachen der Macht (Orig.: *Star Wars: The Force Awakens*, USA 2015, Regie: J. J. Abrams) und *Star Wars: Die letzten Jedi* (Orig.: *Star Wars: The Last Jedi*, USA 2017, Regie: Rian Johnson) sowie des ebenfalls im *Star-Wars*-Universum angesiedelten Films *Rogue One: A Star Wars Story* (USA 2016, Regie: Gareth Edwards) entbrannten in Feuilleton, Blogs und Social Media Diskussionen um eine feministische Wende des Franchises, da der Fokus sich erstmals auf weibliche Hauptfiguren richtet, deren aktiver Beitrag zur Handlung über das Erbe von Prinzessin Leias goldenem Bikini hinausgeht: Die ehemalige Schrottsammlerin Rey schließt sich dem Widerstand an, und auch Jyn Erso rebelliert im aktiven Kampf gegen das Imperium und die dunkle Seite der Macht. Während einige Rezensent*innen die Erweiterung einer *female agency* in einer der populärsten Blockbuster-Reihen als positives Signal begrüßen, kritisieren andere dies als bloße quoten- und symbolpolitische Maßnahme, die nicht ausreicht, um substantielle Fortschritte für eine Gleichberechtigung auf der Kinoleinwand zu erzielen.⁴⁶⁰ Eine vergleichbare Neuakzentuierung vollzog sich auch in der britischen Kult-Fernsehserie *Doctor Who* (GB 1963-1989, seit 2005): Die inzwischen über 800 Episoden umfassende und damit am längsten ausgestrahlte Science-Fiction-Serie erzählt von dem geheimnisvollen Doktor, der mit der Maschine TARDIS (die aussieht wie eine Telefonzelle) durch Raum und Zeit

Star Wars: The Last Jedi, USA 2017, Regie: Rian Johnson) und *Star Wars: Der Aufstieg Skywalkers* (Orig.: *Star Wars: The Rise of Skywalker*, USA 2019, Regie: J. J. Abrams) eine Sequel-Trilogie hinzu. Außerdem erschienen außerhalb der chronologisch aufeinander bezogenen Episoden die beiden im *Star-Wars*-Universum angesiedelten Filme *Rogue One: A Star Wars Story* (USA 2016, Regie: Gareth Edwards) sowie *Solo: A Star Wars Story* (USA 2018, Regie: Ron Howard).

⁴⁶⁰ So bezeichnet Dickman Hauptprotagonistin Jyn Erso aus *Rogue One* als „extremely well-written feminist hero“, kritisiert aber dass das Brechen mit dem maskulinen Heldenstereotyp leider erneut mit einer Re-Legitimierung weißer Privilegien einhergehe. Dias gesteht dem Film Diversität zu, betont aber, die Entscheidung für eine weibliche Hauptrolle relativiere nicht die Tatsache, dass männliche Soldaten, Kampfpiloten und Rebellen zahlenmäßig immer noch haushoch überlegen seien und dies Jyns und damit die Sonderstellung des Weiblichen immer noch zementiere. Der Film sei deshalb nur vordergründig progressiv, in Wahrheit aber ein Rückschritt für den Feminismus. Insgesamt wohlwollender fällt das Urteil über Rey, die Hauptprotagonistin von Episode VII und VIII, aus: Garber bezeichnet Rey als „Star Wars’s first feminist protagonist“ und betont: „No distressing damsel, she’s instead a fighter and a survivor and a nurturer and an all-around badass. She may fit the trope-happy cliches of Hollywood lady-ry—the ‚empowered woman,‘ [sic!] the Strong Female Lead—but she’s also something both simpler and more meaningful: a fully realized character. Rey is a woman who refuses to be defined as one.“ Und auch Karvelas sieht in den neuen Sequels eine feministische Wende und resümiert in Bezug auf Rey: „She’s not passive, she’s not a bit player, she’s not defined by the permission of men. She is defined by what we are all hungry for – her power is derived by merit – she is the best fighter, the best pilot, the natural leader.“ (Laurel Dickman: *Star Wars: Rogue One is Feminist AF But Still Has a White Savior Problem*. In: *Wear Your Voice*. Intersectional Feminist Media, <https://wearyourvoicemag.com/more/entertainment/star-wars-rogue-one-feminist>, veröffentlicht am 21.12.2016, letzter Zugriff am 22.09.2018, 16:20; Jason Dias: *Review: Rogue One: A Star Wars Story Sets Feminism Back Light Years*. In: *aNewDomain*. Tech, Science and Politics News, <http://anewdomain.net/rogue-one-review-is-disney-turning-star-wars-into-cheap-princess-franchise/>, letzter Zugriff am 22.09.2018, 16:35; Megan Garber: *Star Wars: The Feminism Awakens. Rey, the franchise’s newest breakout star, is a heroine fans can finally feel good about liking*. In: *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/12/star-wars-the-feminism-awakens/420843/>, veröffentlicht am 19.12.2015, letzter Zugriff am 22.09.2018 sowie Patricia Karvelas: *Star Wars is a game-changer, awakening the feminist force in little girls everywhere*. In: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentis-free/2015/dec/30/star-wars-is-a-game-changer-awakening-the-feminist-force-in-little-girls-everywhere>, veröffentlicht am 30.12.2015, letzter Zugriff am 22.09.2018.)

reist und zahlreiche Abenteuer bestehen muss. Der Doktor ist ein sogenannter Timelord, das heißt, dass er sich nicht nur durch die Zeit bewegen, sondern sich nach seinem Tod auch regenerieren kann – dabei wechselt er nicht nur sein Aussehen, sondern auch sein Charakter und seine Persönlichkeitsmerkmale sind variabel. Diese Besonderheit erlaubt der Serie, über ihre lange Laufzeit und diversen Schauspielerwechsel hinweg eine innerfiktionale Kontinuität zu wahren. Seit Serienbeginn im Jahr 1963 galt allerdings in über 55 Jahren *Doctor-Who*-Geschichte die unausgesprochene Einschränkung, dass der Doktor sein männliches Geschlecht bewahrt und sich stets als Mann rekonstituiert, obwohl seine Spezies über genderfluides Potential verfügt. Mit der elften Staffel, die im Oktober 2018 im britischen Fernsehen Premiere hatte, inkarniert sich der Doktor erstmals als Frau und wird von der Schauspielerin Jodie Whittaker verkörpert. Als aufschlussreich erweisen sich bereits die im Vorfeld erfolgten Diskussionen: Die auf die offizielle Bekanntgabe der BBC folgende Berichterstattung sowie die stark divergierenden Reaktionen der Fanbase spiegeln die derzeit verstärkt geführte Debatte um kulturelle Konstruktionen von Geschlecht, strukturelle Diskriminierung, Gleichberechtigung und Sexismus wider.⁴⁶¹ Die Diskussion illustriert außerdem das soziokulturelle Spannungsfeld, in dem sich einerseits anti-feministische, aber auch feminismus-kritische Tendenzen artikulieren und sich andererseits der Feminismus selbst in einer vermeintlich postfeministischen Zeit zwischen seinem historischen Erbe, einer politischen Agenda und popkulturellen, z.T. kommerzialisierten Einflüssen, diskursiv verhandeln und formieren muss. Mediale Repräsentationen und insbesondere Zäsuren wie die erste weibliche Verkörperung einer Ikone der britischen Science Fiction fungieren dabei sowohl als Effekt als auch als Kristallisationspunkt diskursiver Aushandlung von Geschlecht. Dabei handelt es sich hier eben nicht um die Einführung einer neuen Hauptfigur, ein Spin-Off als Ableger der Originalserie oder die Kreation eines weiblichen Pendantes (beispielsweise eine ‚Jane Bond‘ als weibliche Variante eines ‚James Bond‘), was letztlich einer neu geschaffenen Rolle gleichkäme. Das Science-Fiction-Genre, das Universum der Serie *Doctor Who* und die speziellen Eigenschaften der Spezies der Timelords schaffen eine Prämisse, die die Neubesetzung der Serie hochinteressant und bedeutungsträchtig macht. Laut Grady begann *Doctor Who* als Ensemblestück, das positive, anziehende und heldenhafte Eigenschaften auf die beteiligten Charaktere verteilte.⁴⁶² Über die Laufzeit mehrerer Jahrzehnte rückte die Serie den Doktor als Hauptakteur ins Zentrum, der nicht nur alle Züge

⁴⁶¹ Vgl. Seamus Duff: BBC face furious sexist backlash after announcing Jodie Whittaker as first female Doctor Who. Whovians have threatened to stop watching the show in protest. In: Mirror, <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/doctor-who-jodie-whittaker-reaction-10811248>, veröffentlicht am 16.07.2017, letzter Zugriff am 23.07.2018, 17:25 sowie Annie Flury: Doctor Who: Fans react to Jodie Whittaker casting, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40626224>, veröffentlicht am 17.07.2017, letzter Zugriff am 23.09.2018, 17:29.

⁴⁶² Vgl. Constance Grady: Doctor Who: How the Doctor became a man, and why it matters that he's regenerating into a woman. In: Vox, <https://www.vox.com/culture/2017/7/21/15999684/doctor-who-woman-doctor-jodie-whittaker-thirteen>, veröffentlicht am 21.07.2017, letzter Zugriff am 23.09.2018, 17:02.

eines heldenhaften, moralisch integren und gleichzeitig charmanten, kindlichen Witz versprühenden Protagonisten integrierte, sondern sich auch verlässlich jedes Mal als männlicher, weißer Brite regenerierte und damit konventionelle Zuschreibungen von Attributen, Genrekonventionen und Geschlecht reproduzierte. Grady argumentiert:

„Doctor Who may have begun as the story of a Mary Poppins-like trickster shuttling a group of earnest explorers around the universe, but in its current incarnation, it is the story of an old man action hero traveling around time and space explaining things to a beautiful young woman who may or may not be in love with him. That’s why, for as overdue as this casting is, Jodie Whittaker’s Doctor is going to be so subversive and revolutionary: It offers the expectation that we will finally get to see a woman do the explaining and the day-saving and a man the wide-eyed and adoring listening. That’s why the idea of a lady Doctor is so exciting.“⁴⁶³

Mit dem 13. und ersten weiblichen Doktor eröffnet die Serie Raum zur Selbstreflexion von gendercodierten Stereotypen: „The Doctor will still be all-knowing, ageless, and immortal, but now she’ll be a woman.“⁴⁶⁴ Da es sich auch nach der Besetzung von Whittaker immer noch um den Doktor handelt, erhält die Serie die Chance binäre Archetypen und gendercodierte Zuschreibungen aufzubrechen sowie exemplarisch zu illustrieren, dass Sets von Attributen, Skills und Eigenschaften unabhängig von geschlechtlichen Phänotypen verfügbar sind.

Ein weiterer Genrezweig, der sich gegenwärtig durch große Popularität auszeichnet, ist das Science-Fiction-Kino des bildgewaltigen und actiongeladenen Spektakels, das hybride Verbindungen zu anderen Genres wie Fantasy, Horror oder Komödie eingeht – exemplarisch können hier Comic-Verfilmungen genannt werden, die seit dem Jahrtausendwechsel einen starken Trend im US-amerikanischen Blockbuster-Kino darstellen, der insbesondere in den letzten Jahren weiter zunimmt⁴⁶⁵ und selbst ein Feld für die Aushandlung von *race*, *class* und *gender* ist.⁴⁶⁶ Sobchack definiert den Science-Fiction-Film gegenüber der literarischen Science Fiction stärker als Medium des Spektakulären: „Visual by nature, SF film is less contemplative and

⁴⁶³ Grady: Doctor Who 2017.

⁴⁶⁴ Grady: Doctor Who 2017.

⁴⁶⁵ Vgl. Vivian Sobchack: American Science Fiction Film 2005, S. 273. Vgl. zur Medienresonanz auf diesen Trend: Lars Törne: Das Jahr der Superhelden. In: Der Tagesspiegel, <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/comicverfilmungen-das-jahr-der-superhelden/1831140.html>, veröffentlicht am 01.03.2009, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:19.

⁴⁶⁶ Als Beispiel kann die Figur der Wonder Woman fungieren, der seit ihrer Entstehung, insbesondere aber seit ihrem Erscheinen auf Fernseh- und Kinoleinwänden, eine kontroverse Doppelrolle „both as a feminist icon and a sex symbol“ zukommt. (Marc DiPaolo: War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film, Jefferson: McFarland & Company 2011, S. 79.) Bereits in den 1970er Jahren entstand – zur selben Zeit wie die zweite Welle der Frauenbewegung – eine Fernsehserien-Adaption der *Wonder-Woman-Comics* (*The New Original Wonder Woman* (USA, 1975-1976) sowie *The New Adventures of Wonder Woman* (USA, 1977-1979)). Besonders intensiv wurde das feministische Potential von Wonder Woman mit dem Kinostart der neuesten Verfilmung diskutiert, *Wonder Woman* (USA 2017, Regie: Patty Jenkins). Vgl. Hannah Lühmann: *Wonder Woman*, ein warmherziger Wonnebrocken. In: Welt online, <https://www.welt.de/kultur/article165549442/Wonder-Woman-ein-warmherziger-Wonnebrocken.html>, veröffentlicht am 15.06.2017, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:44 sowie Kathleen Hildebrand: Warum weinen Frauen bei *Wonder Woman*? In: Süddeutsche online, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/gleichberechtigung-warum-weinen-frauen-bei-wonder-woman-1.3548542>, veröffentlicht am 18.06.2017, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:48.

analytic and more spectacular and kinetic than its literary counterparts. Thus its emphasis is on dramatic action, a markedly wondrous *mise-en-scène* that defamiliarizes this world as it envisions others, and a fore-grounded use of ‚special effects.‘ (sic!)⁴⁶⁷ Ziel dieser Arbeit ist es, aber auch gerade das reflexive Potential filmischer Science Fiction als Technikutopie und – dystopie offenzulegen.

5.3 Theorien des Science-Fiction-Films

Im vorangegangenen Teil des Kapitels wurde nach grundsätzlichen Betrachtungen der Science Fiction und der Bestimmung ihres Verhältnisses zur Utopie bewusst der Schwerpunkt auf eine historische Phänomenologie des Science-Fiction-Films gelegt. Es wurden Traditionslinien des Genres skizziert, verortet und exemplarisch ihre Bezüge zu einer gendermedia-orientierten Forschung aufgezeigt, was eine notwendige Basis ist, um den folgenden Analyseteil der Arbeit in einem diskursiven Rahmen zu kontextualisieren. Auf einen umfangreichen Exkurs in die filmtheoretische Science-Fiction-Forschung wird verzichtet, da er die Kapazitäten der Untersuchung übersteigen würde: Zentrale Aspekte der Science-Fiction-Film-Theorie fanden bereits in den vorangegangenen Kapiteln Berücksichtigung, eine darüberhinausgehende ausführliche Darstellung erscheint für die vorliegende Fragestellung nicht relevant. Für den angloamerikanischen Forschungsstand sollen exemplarisch die Beiträge von Sontag, Sobchack, Telotte und Cornea genannt werden. Sontag setzt in ihrem im englischen Original 1965 publizierten Aufsatz *Die Katastrophenphantasie* die vorherrschende Katastrophenmotivik des amerikanischen Science-Fiction-Films der 1940er und 1950er Jahre in einen Kausalzusammenhang mit kollektiven Traumata seiner Entstehungszeit, z.B. durch den Einsatz der Atombombe in Hiroshima.⁴⁶⁸ Auch wenn Sontag keine systematische Bearbeitung filmästhetischer und -theoretischer Fragestellungen liefert und insgesamt eher essayistisch vorgeht, ist der Aufsatz eine der frühesten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Science Fiction als literarisch, filmisch und kulturell ernst zu nehmende Kunstform und identifiziert narrative, thematische und ästhetische Konventionen – so differenziert sie beispielsweise idealtypische Phasen prototypischer Science-Fiction-Drehbücher.⁴⁶⁹ Dabei geht sie zunächst sowohl auf typische inhaltliche Ereignisse ein (beginnend mit der „Ankunft des unbekanntes Etwas“⁴⁷⁰ oder des Einbruchs des Merkwürdigen in die Normalität in der ersten Phase) als auch auf rekurrierende Formen der kinematographischen Inszenierung (z.B. Bilder der Zerstörung und Evakuierung

⁴⁶⁷ Vivian Sobchack: *American Science Fiction Film* 2005, S. 261.

⁴⁶⁸ Vgl. Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*. In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 232-247. [Orig.: *The Imagination of Disaster*. In: *Commentary*, Vol. 40, October 1965, S. 42-48.]

⁴⁶⁹ Vgl. Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie* 1968, S. 232.

⁴⁷⁰ Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie* 1968, S. 232f.

von Städten, panisch fliehender Menschenmassen oder politisch-militärischer Krisenkonferenzen). Sontag weist auch auf die besondere Bedeutung von Technik und Wissenschaft für das Genre hin, die sich bei Science-Fiction-Filmen in einer „technologischen Betrachtungsweise“⁴⁷¹ manifestiere, denn „Sachen, Objekte, Maschinen spielen in ihnen eine wichtige Rolle. [...] Nicht die hilflosen Menschen, sondern vielmehr leblose Gegenstände sind die Träger von Werten; denn sie und nicht die Menschen erleben wir als Quellen der Macht. Der Science-fiction-Film besagt, daß der Mensch ohne seine Werkzeuge nackt ist.“⁴⁷² Zugleich sei eine Ambivalenz gegenüber den Naturwissenschaften und dem Typus des Wissenschaftlers spürbar.⁴⁷³ Darüber hinaus kommentiert sie auch das konventionalisierte Personal des prototypischen Science-Fiction-Films, das in geschlechtlich codierten Rollenmustern verankert ist: Zum festen Repertoire gehöre der junge Held, häufig Wissenschaftler, der oft unverheiratet sei, „jedoch eine teilnahmevolle, wenngleich ebenfalls skeptische Freundin“⁴⁷⁴ habe, die im Verlauf der Handlung unweigerlich in Gefahr gerate, mit der er zum guten Ende des Films aber wieder vereint sei. Die betreffenden Filme basierten auf einer „extremen moralischen Vereinfachung“⁴⁷⁵ als Reaktion auf eine „tiefe Beunruhigung über die zeitgenössische Existenz [...] [und] [...] den Zustand der individuellen Psyche“⁴⁷⁶ und als Chiffre für „eine populäre Mythologie der zeitgenössischen *negativen* Vorstellung vom Unpersönlichen“⁴⁷⁷, dem unheimlichen Fremden, das den Menschen nicht nur töte, sondern ihn auslösche und unterwandere, um auf der Erde ein „Regime der Emotionslosigkeit, der Unpersönlichkeit und des Reglements“⁴⁷⁸ zu errichten. Sontags Thesen liefern einen frühen und relevanten Beitrag zur theoretischen Reflexion des damals noch jungen und von der Forschung vernachlässigten Genres, sie sind aus heutiger Perspektive aber nicht unproblematisch, da sie einerseits auf einer unspezifischen Definition des Science-Fiction-Films basieren⁴⁷⁹ und Sontag andererseits zu Generalisierungen neigt, die wohl sowohl ihrem subjektiv-essayistischen Stil als auch dem zeitgenössischen Stand des Genres selbst sowie der noch wenig ausdifferenzierten Science-Fiction-Forschung geschuldet sind. Sontag formuliert die starke These: „Der Science-fiction-Film kennt keinerlei

⁴⁷¹ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 238.

⁴⁷² Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 238. Da die Naturwissenschaft in Science-Fiction-Filmen laut Sontag als „der große Einiger“ fungiere, „entwerfen die Science-fiction-Filme zugleich eine utopische Phantasie.“ (Ebd., S. 242.)

⁴⁷³ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 239.

⁴⁷⁴ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 232.

⁴⁷⁵ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 237. So bieten sie sowohl die Sehnsucht nach globaler Versöhnung als auch die entlastende Imagination eines „guten Kriegs“, der keine moralischen Probleme stellt [...], „die Phantasie von den Vereinten Nationen, eine Phantasie vom vereinten Kriegführen.“ (Ebd., S. 241f.)

⁴⁷⁶ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 243.

⁴⁷⁷ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 243.

⁴⁷⁸ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 243.

⁴⁷⁹ So versucht Sontag zwar, Erkenntnisse über den Science-Fiction-Film zu systematisieren, leitet diese aber aus einem deskriptiven Ansatz ab, der keine präzise Definition liefert. Auch in Bezug auf das Horror- und Monster-Genre spricht sie zwar von Überschneidungen mit der Science Fiction, geht aber dennoch von getrennten Formen aus und bleibt bei der Zuordnung von Filmen uneindeutig. (Vgl. Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 236-239.)

offene oder verborgene Gesellschaftskritik. Niemals zum Beispiel werden die Bedingungen unserer Gesellschaft in Frage gestellt, aus denen jene Entpersönlichung und jene Entmenschlichung erwachsen, die die Science-fiction-Phantasie auf den Einfluß des fremden Es zurückführt.⁴⁸⁰ Sontag benennt durchaus Konventionen und stereotype Komponenten, die für die Ausbildung des Science-Fiction-Film-Genres relevant und – in unterschiedlicher oder abgewandelter Ausprägung – bis heute in Erscheinung treten. Sie legt den Science-Fiction-Film aber auf eine Praxis naiver Simplifizierung fest und spricht ihm jedes gesellschaftskritische Potential ab. Dies erscheint mit dem heutigen Wissen um die Genreentwicklung der folgenden Jahrzehnte als nicht zutreffend, aber auch bezogen auf Sontags zeitgenössischen Kontext tendenziös und pauschalisierend. Sontag deklariert den Science-Fiction-Film als Bewältigungsstrategie eines durch die Atombombe ausgelösten Traumas und bemerkt im Zuge ihres Resümees diesbezüglich: „Doch wir haben es mit mehr zu tun, als nur mit einem neuen populären Bild, das die ständige, wenn auch weitgehend unbewußte Angst des Menschen um seine geistige Gesundheit zum Ausdruck bringt. Seine stärkste Kraft erhält das Bild durch eine zusätzliche, historische Beunruhigung angesichts der entpersönlichenden Bedingungen des modernen urbanen Lebens, die von der Mehrzahl der Menschen ebenfalls nicht *bewußt* erfahren wird.“⁴⁸¹ Damit impliziert Sontag selbst eine gesellschaftskritische Kraft des Science-Fiction-Films und widerspricht damit ihrer vorausgegangenen These.

Pionierarbeit in der Theorie des Science-Fiction-Films leistete Sobchack mit ihrem Werk *Screening Space*, das in einer Erstfassung 1980 und in einer ergänzten Version 1987 erschien.⁴⁸² Ihr Grundlagenwerk fokussiert strukturelle Beziehungen der verschiedenen filmästhetischen Ebenen von Bild- und Tongestaltung sowie thematische und motivische Elemente.⁴⁸³ Anders als z.B. das Western- oder Gangster-Genre verfüge die Science Fiction laut Sobchack nicht über eine spezifische Ikonographie im Sinne eines festen Repertoires visueller Elemente, die nicht nur wiederkehrend auftreten, sondern denen genrekonstante Bedeutungen zugeschrieben sind, die sie transportieren, und die deshalb geeignet sind, das Genre zu definieren.⁴⁸⁴ Es gebe zwar eine Liste von wiederkehrenden Objekten im Science-Fiction-Film (neben dem Raumschiff vor allem der fremde Planet, der Roboter, das Labor, radioaktive Isotope oder Atomtechnik), die mit dem Genre assoziiert sind, „but which are – specifically and physically – not *essential* to it.“⁴⁸⁵ Im Gegensatz zu Western und Gangster-Film, die als Repräsentation einer historischen Vergangenheit fungieren und damit sowohl eine (wenn auch

⁴⁸⁰ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 245.

⁴⁸¹ Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie 1968, S. 245.

⁴⁸² Vgl. die Erstpublikation von Vivian Sobchack: *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film*, New York: A. S. Barnes 1980 sowie die erweiterte Fassung: Ebd.: *Screening Space. The American Science Fiction Film. Second, Enlarged Edition*, New Brunswick/London: Rutgers University Press 1998.

⁴⁸³ Vgl. Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 13.

⁴⁸⁴ Vgl. Vivian Sobchack: *Screening Space*, S. 65.

⁴⁸⁵ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 65. Hervorhebung im Original.

imaginierte) „historical awareness“⁴⁸⁶ und stabilen Kontext aufweisen, handele es sich bei der Science Fiction um „a genre which is unfixed in its dependence on actual time and/or place.“⁴⁸⁷ Am Beispiel des Icons des Raumschiffes betont Sobchack: „[T]here is no *consistent* cluster of meanings provoked by the image of a spaceship. [...] Beyond the fact that seeing a spaceship on the screen signals the viewer that he is watching a film which does not take place in the present (and even that signal is weakening since space flight is now a reality), there is no constant meaning generated by that image; because there is no consistent meaning, there is little accumulation of ‚emblematic power‘ carried by the object from movie to movie.“⁴⁸⁸ Sobchack verpflichtet sich vor allem in der späteren Fassung einer ideologiekritischen Perspektive und konstatiert, das primäre Interesse des Science-Fiction-Films sei die Reflektion kollektiver Hoffnungen und Ängste durch die fiktionale, filmische Narration, so stehe stets die soziale Kontextualisierung der wissenschaftlichen Nova und die Begegnung mit dem Unbekannten im Zentrum, „with the lesser emphasized, but still present, transcendentalism of magic and religion, in an attempt to reconcile man with the unknown.“⁴⁸⁹ Sie konstatiert außerdem: „SF has always taken as its distinctive generic task the cognitive mapping of poetic figurations of social relations as they are constituted and changed by new technological modes of ‚being-in-the-world.‘ [Sic!]“⁴⁹⁰ Damit stellt sich Sobchack deutlich in eine argumentative Linie mit Jamesons Essay *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*⁴⁹¹ und gesteht im Unterschied zu Sontag dem Science-Fiction-Film ein höheres Maß an Komplexität und eine soziokulturelle Reflexions- und Orientierungsfunktion in einer postmodernen Welt zu – spezifische Ikonographien korrelieren mit bestimmten Realitätserfahrungen.

Neben zahlreichen Veröffentlichungen, die Teilaspekte der Thematik oder einzelne Beispielwerke fokussieren, zählt auch Telottes 2001 erschienenes Werk *Science Fiction Film* zu den selteneren Werken, die eine übergeordnete Perspektive auf das Genre und einen theoretischen Rahmen anstreben.⁴⁹² Telotte bezieht den Science-Fiction-Film auf Todorovs Phantastiktheorie⁴⁹³ und vermeidet eine eng gefasste Definition. Vielmehr versteht er den Science-

⁴⁸⁶ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 66.

⁴⁸⁷ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 66.

⁴⁸⁸ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 68. Der Ikonographiebegriff muss allerdings nicht notwendigerweise als klar definierte Gruppe fester Einheiten definiert werden. Spiegel versteht beispielsweise unter der Ikonographie der Science Fiction „die spezifische SF-Ästhetik“ und bezieht sich dabei auf das Prinzip des „science fiction ‚look‘ and ‚feel““, das von Sobchack selbst artikuliert wird. (Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 65 sowie Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 87.)

⁴⁸⁹ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 63.

⁴⁹⁰ Vivian Sobchack: *Screening Space* 1998, S. 224f.

⁴⁹¹ Vgl. Frederic Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review*, Nr. 146, Juli/August 1984, S. 53-92.

⁴⁹² Vgl. J. P. Telotte: *Science Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2001. Vgl. auch Telottes andere einschlägige Publikationen zum Thema, u.a.: Ebd.: *Science Fiction TV*, New York/London: Routledge 2014 sowie ebd.: *Robot Ecology and the Science Fiction Film*, New York/Abingdon: Routledge 2016.

⁴⁹³ Telotte kategorisiert das Genre des Science-Fiction-Films in drei Bereiche: „first, the impact of forces outside the human realm, of encounters with alien beings and other worlds (or other times); second, the possibility of

Fiction-Film als ‚*supertext*‘, der nicht normativ oder durch einen idealen Film konstituiert wird, sondern durch „that large body of all the films and their similar characteristics that we might reasonably or customarily link to the genre.“⁴⁹⁴ Darauf aufbauend liefert einen historischen und thematischen Abriss der amerikanischen Genreentwicklung und exemplarische Filmanalysen, erwähnenswert erscheint aber vor allem sein Kapitel zum Forschungsstand der kritischen Science-Fiction-Film-Theorie, die er in fünf Linien unterscheidet: die humanistische, die ideologiekritische, die psychoanalytische, die feministische und die postmoderne.⁴⁹⁵ Während Telotte sich auf den amerikanischen Science-Fiction-Film als Maßstab beschränkt, nimmt Cornea in *Science Fiction Cinema* aus dem Jahr 2007 auch transnationale Figurationen des Genres in den Blick und betrachtet Science Fiction als historisch wandelbares Genre sowie „the specific ways in which science fiction has engaged with the reality of a contemporaneous world.“⁴⁹⁶ Sie bezieht sich zur Annäherung an das Science-Fiction-Kino ebenfalls auf Todorovs Phantastikkonzept. Anders als Telotte, der den Science-Fiction-Film der Phantastik zuschreibt und damit von fließenden Grenzen zum Horror- und Musical-Genre ausgeht, ist für Cornea eine Abgrenzung des Science-Fiction-Kinos von diesen Genres notwendig, ein besonderer Grund hierfür sei „the genre’s unusual relationship with reality“⁴⁹⁷. Daher nehme der Science-Fiction-Film für sie eine Zwischenposition ein: „I would therefore contend that rather than drawing science fiction under the heading of ‚fantasy film‘ it is more accurately situated between ‚fantasy genres‘ like the musical and the horror film and those genres that more fully conform to whatever style of realism is current and most dominant at the time of their release.“⁴⁹⁸ Im Folgenden liefert Cornea ebenfalls einen historischen Überblick über die Genreentwicklung des Science-Fictions-Films. Sie nimmt eine ideologiekritische und kulturwissenschaftliche Perspektive ein und situiert filmische Tendenzen in kulturellen und politischen Kontexten. Einen besonderen Schwerpunkt legt sie dabei auf den Komplex Gender im Science-Fiction-Film und liefert damit wertvolle Grundlagenforschung für die vorliegende Arbeit, auf die ich im vorangegangenen Kapitel über historische Konjunkturen des Science-Fiction-Films bereits Bezug genommen habe.

changes in society and culture, wrought by our science and technology; and third, technological alterations in and substitute versions of the self.” (J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 12.) Die Begegnung mit außerirdischen Lebensformen ordnet Telotte dem Wunderbaren nach Todorov zu, die technologischen Veränderungen des Selbst dem Unheimlichen und den möglichen Wandel von Gesellschaft und Kultur durch Technik dem Phantastischen. Die zweite Kategorie der Geschichten über zukünftige Gesellschaften korrelieren mit Utopie und Dystopie und stehen in der Tradition des Phantastischen. (Vgl. ebd., S. 16.)

⁴⁹⁴ J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 10.

⁴⁹⁵ Vgl. J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 33-60.

⁴⁹⁶ Vgl. Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. x und 11.

⁴⁹⁷ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 6. Während Genre wie Horror und Musical traditionsgemäß von strikten Codes und Konventionen, die mit dem Realismus assoziiert sind, entbunden sind, treffe dies auf die Science Fiction nicht zu, da ihr Bezug zum Realismus wesentlich komplexer sei. (Vgl. ebd.)

⁴⁹⁸ Christine Cornea: *Science Fiction Cinema* 2007, S. 6.

Alle vorgestellten Werke streben einen umfassenden Blick auf den Science-Fiction-Film und systematische Erkenntnisse über das Genre an, in allen drei Studien nimmt aber eine kultur- und ideologiekritische Perspektive und die Betrachtung des Science-Fiction-Films als gesamt-kulturelles Phänomen einen großen Raum gegenüber genuin filmtheoretischen Fragestellungen ein. Pionierarbeit leistete hier Spiegel, ebenfalls 2007, mit *Die Konstitution des Wunderbaren*.⁴⁹⁹ Spiegel attestiert der vorangegangenen Science-Fiction-Film-Forschung die überwiegende Tendenz, den Film stets nur als Oberflächenphänomen zu betrachten, um schnell zu einer anderen – der eigentlichen – Fragestellung vorzudringen⁵⁰⁰, und widmet sich diesem Forschungsdesiderat, indem er eine Poetik des Science-Fiction-Films vorlegt, die sich auf formalästhetische Aspekte, die kognitive Operationsweise und die medialen Eigenheiten des Science-Fiction-Films konzentriert und dabei literaturwissenschaftliche Theorien adaptiert.⁵⁰¹ Als Grundlage fungiert seine Definition der Science Fiction als Modus, der durch das Novum, seine pseudowissenschaftliche Legitimation und Naturalisierung sowie sprachliche und bildliche Vermittlungsverfahren bestimmt werde, die gegenwärtige technische Standards extrapolieren und einen Realitätseffekt evozieren.⁵⁰² Grundlegend für Spiegels Ansatz ist die Unterscheidung zwischen einer wörtlichen und einer impliziten Bedeutung von Filmsequenzen. Während ein wörtlich zu verstehendes Ereignis einer Szene in der Diegese tatsächlich ‚geschieht‘, tritt bei einer stärkeren Gewichtung der impliziten Bedeutung für das Verständnis der Sequenz die metaphorische Ebene in den Vordergrund.⁵⁰³ Wörtliche und implizite Bedeu-

⁴⁹⁹ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007.

⁵⁰⁰ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 15.

⁵⁰¹ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 3f. und 15.

⁵⁰² Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 51. Hervorhebungen im Original. Je weniger die Science Fiction technizistische Rhetorik und Ästhetik sowie andere Strategien nutze, um den Effekt einer (behaupteten) Realitätskompatibilität zu erzeugen, desto mehr tendiere sie zur Fantasy. Science Fiction und Fantasy bilden folglich nach Spiegel ein Spektrum, in dem Übergänge fließend sind und zahlreiche Abstufungen existieren. (Vgl. ebd., S. 61f.)

⁵⁰³ Der Gebrauch des Konzepts der Metapher im filmischen Kontext ist umstritten: Beispielsweise ist Lohmeier überzeugt, dass ikonische Zeichen selbst keine metaphorische Beziehung herstellen, sondern lediglich auf konventionalisierte Bedeutungstraditionen verweisen können, „weil das abgebildete Ding als eigentliches im Bild immer gegenwärtig bleibt“, und sie somit nur auf sekundärer Ebene „aufgrund bestimmter Verabredungen prädikative Bedeutungen gewinnen können.“ (Anke-Marie Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 299-363, hier S. 300 und 309. Vgl. hierzu auch Claudia Pinkas: *Der phantastische Film* 2010, S. 75ff. sowie Gabriele Linke: *Visuelle Metaphern und die Konstruktion des Orients in neueren amerikanischen Filmen*. In: *Metaphern in Wissenskulturen*, hg. von Matthias Junge, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 141ff.) Einen theoretischen Ansatz für Metaphern im Film bietet Whittock, wobei er einen weiten Metaphernbegriff zugrundelegt und eine Taxonomie filmischer Metaphern-Typen erstellt. (Vgl. Trevor Whittock: *Metaphor and Film*, Cambridge/New York et al.: Cambridge University Press 1990.) Seinem Ansatz folgt weitgehend auch Spiegel. (Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 183ff.) Im Bewusstsein dieser Diskussion erscheint mir der Metaphern-Begriff sinnvoll, um jene von Spiegel angesprochenen impliziten Bedeutungsspektren zu adressieren, die sich ausgehend von einem Filmbild oder einer filmischen Sequenz erschließen. In diesem Sinne wird der Begriff in Bezug auf audiovisuelle Medien von mir in dieser Arbeit verwendet, um filmische Elemente als Träger für mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig zu erfassen, die die unmittelbare Gebundenheit an die innerdiegetische Handlung transzendieren. (Vgl. ebd., S. 184f.)

tung schließen einander nicht aus, sondern sind den meisten Fällen in unterschiedlichem Verhältnis gleichzeitig an der Bedeutungsproduktion beteiligt, es kann jedoch auch zu einer Ersetzung der wörtlichen durch die implizite Bedeutung kommen. Dies ist nach Spiegel häufig bei Genres oder bestimmten filmischen Erzählmodi gegeben, die bereits durch konventionalisierte Rezeptionserfahrungen die Erwartungshaltung erzeugen, dass bestimmte Sequenzen nicht wörtlich zu verstehen sind.⁵⁰⁴ Spiegel verweist auf die Notwendigkeit, das Verhältnis von narrativem und fiktionalem Modus zu berücksichtigen: Im Kontext der Science Fiction seien Dinge in der Diegese möglich, die in anderen Genrekontexten metaphorisch zu verstehen wären, der Science Fiction sei folglich eine ausgeprägte ‚Wörtlichkeit‘ und eine „Dominanz des Expliziten“⁵⁰⁵ zuzuschreiben. Science Fiction und ihre Nova könnten *auch*, dürften aber niemals *ausschließlich* auf der metaphorisch-allegorischen Ebene rezipiert werden.⁵⁰⁶ Das „fiktionale Paradox“⁵⁰⁷ der Science Fiction, ihrem Wesen nach zu extrapolieren, zu verfremden und von nicht existenten Welten und Phänomenen zu erzählen, diese aber gleichzeitig zu naturalisieren und zu plausibilisieren komme nach Spiegel in der filmischen Science Fiction besonders ausgeprägt zum Ausdruck, da sie als audiovisuelles Medium eine Realitätsillusion erzeuge⁵⁰⁸, „indem sie die Nova mittels einer pseudorealistischen Ästhetik naturalisiert.“⁵⁰⁹ Suvin hat die erkenntnisbezogene Verfremdung als notwendiges Gattungskriterium der Science Fiction formuliert – dabei handelt es sich nicht nur um einen zentralen, sondern zugleich auch – wie bereits ausgeführt – um einen problematischen und widersprüchlichen Aspekt seiner Theorie. Um zu erforschen, wie Verfremdung in der Science Fiction und im Science-Fiction-Film im Besonderen nun genau funktioniert, führt Spiegel das Konzept der Verfremdung

⁵⁰⁴ Spiegel nennt exemplarisch die *art cinema narration*. Als filmische Beispiele für den Primat der implizit-metaphorischen Bedeutung verweist er einerseits auf eine Szene in *Trainspotting – Neue Helden* (Orig.: *Trainspotting*, GB 1996, Regie: Danny Boyle), in der der Protagonist nach dem Konsum harter Drogen im Boden versinkt, andererseits auf den Moment in *Die fabelhafte Welt der Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, F 2001, Regie: Jean-Pierre Jeunet), als die Hauptprotagonistin nach einer emotionalen Enttäuschung zu Wasser zerfließt. Beide Szenen sind nicht wörtlich zu verstehen, sondern illustrieren den geistigen und emotionalen Zustand der Figuren. (Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 178.)

⁵⁰⁵ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 178.

⁵⁰⁶ Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 179. Spiegel bezieht sich hier auch auf Delany, der die Science Fiction durch ihre hohe Wörtlichkeit von der *mundane fiction* abgrenzt. In der Science Fiction sei die Menge aller potentiell sinnvollen Sätze größer als in der *mundane fiction*, in letzterer könnten viele Sätze, die in der Science Fiction problemlos in ihrer wörtlichen Bedeutung verstanden werden können, lediglich über eine metaphorische Bedeutung in einen kohärenten Sinnzusammenhang integriert werden. Spiegel verweist zugleich aber auch auf die problematische Verabsolutierung Delanys, da die literarische Science Fiction nicht ausschließlich wörtlich funktioniert, sondern natürlich ebenfalls einen metaphorischen Sprachgebrauch kennt. (Vgl. ebd., S. 180 sowie Samuel Delany: *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*, New York: Dragon Press 1984, S. 88.)

⁵⁰⁷ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 198.

⁵⁰⁸ Spiegel bezieht sich hier auf das „Für-wahr-Halten der Fiktion“ nach Metz. (Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Aus dem Französischen übers. von Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener et. al., Münster: Nodus 2000, S. 63 [Orig.: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions 1977], vgl. auch Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 199.)

⁵⁰⁹ Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren* 2007, S. 199. Hervorhebung im Original.

zunächst auf zwei Traditionslinien zurück: Dabei handelt es sich um die *ostranenie* nach Šklovskij sowie um das Konzept des V-Effekts nach Brecht. Auch wenn es durchaus relevante Unterschiede gibt, weisen beide Konzepte die Verfremdung als stilistisches, rhetorisches Verfahren aus.⁵¹⁰ Suvin beziehe sich zwar auf Šklovskijs und Brechts Vorarbeiten (ohne zwischen beiden Konzepten zu differenzieren), erhebt in seiner Theorie die Verfremdung allerdings zum Gattungsmerkmal, wobei er verschiedene taxonomische Ebenen vermische, „nämlich die Beschaffenheit der fiktionalen Welt [...] und die stilistischen Mittel, derer sich ein Text bedient“⁵¹¹. Für Suvin definiert die Verfremdung die Science Fiction als Spielart des Wunderbaren, wendet man Šklovskijs Theorie jedoch konsequent an, eignet sich die Verfremdung nicht zur Abgrenzung von Gattungen, da als realistisch verstandene Texte ebenso verfremdende Tendenzen aufweisen können, um Vertrautes fremd erscheinen zu lassen.⁵¹² Suvins widersprüchliches Konzept der Verfremdung bezieht sich nicht auf formal-stilistische Verfahrensebenen, sondern auf die „Ontologie der fiktionalen Welt“⁵¹³ und damit nicht primär auf gattungsinhärente Aspekte, sondern auf das Verhältnis von fiktionaler Welt und empirischer Realität.⁵¹⁴

Spiegels Definition besagt, dass Science Fiction ihre Nova realitätskompatibel inszeniert, ihre „formale Grundoperation [...] ist die *Naturalisierung*“⁵¹⁵. Dies steht folglich in einem Spannungsverhältnis zur Verfremdung als stilistisch-rhetorische Strategie nach der Argumentation von Šklovskij und Brecht, denn „[a]uf formaler Ebene macht die SF nicht das Vertraute fremd, sondern das Fremde vertraut“⁵¹⁶. Spiegel verortet den Verfremdungseffekt der Science Fiction vielmehr in dem spannungsreichen Aufeinandertreffen einer augenscheinlich realitätskompa-

⁵¹⁰ Šklovskij geht es um das „Aufbrechen etablierter Sehgewohnheiten“ und das „Fremdmachen des Bekannten“, um Dinge, denen wir im Alltag durch Gewöhnung abgestumpft und blind gegenüberstehen, wieder geschärft und mit neuem Blick wahrnehmen zu können. (Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 202.) Šklovskij prägt den Begriff der *ostranenie* 1916 in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren*. (Vgl. Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren. In: Russischer Formalismus. Bd. 1, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München: Fink 1969, S. 3-36. [Orig.: *Iskusstvo kak priem*, Moskau: Federacija 1929.]) Dabei beziehe sich Šklovskij sowohl auf den Bereich von Wahrnehmung und Rezeption, aber auch auf die formale Ebene, deklariere sie folglich auch als stilistisches Mittel innerhalb eines Textes. (Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 202.) Während Brechts Verständnis von Verfremdung zwar starke Parallelen zu Šklovskijs Konzept aufweise und er sie ebenfalls in einem weiteren Sinne als stilistisches Verfahren begreife, betone Brecht stärker die Ebene der Rezeption unter dem Schwerpunkt einer didaktischen und politischen Dimension (vgl. ebd., S. 203): Verfremdung solle in Brechts epischem Theater die bequeme illusionistische Einfühlung durchbrechen, um zur kritischen Reflexion der realen gesellschaftlichen Verhältnisse zu motivieren und politisches Bewusstsein zu schaffen. Im Unterschied zu Šklovskij, der sich primär auf die formale Textebene bezieht, auf der eine konkrete Verfremdung von Gegenständen stattfindet, begreife Brecht die Verfremdung „weniger als allgemeines Kunst-Prinzip, sondern mehr als gezielten Effekt“. (Ebd., S. 203)

⁵¹¹ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 204.

⁵¹² Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 204. Spiegel verweist hier außerdem auf Patrick Parrinder: *Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction* 2001, S. 37.

⁵¹³ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 205.

⁵¹⁴ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 205.

⁵¹⁵ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 205. Hervorhebung im Original.

⁵¹⁶ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 205. Hervorhebungen im Original.

tiblen Welt und wunderbaren Elementen, d.h. einem „Zusammenprall der beiden Realitätssysteme“⁵¹⁷ sowie einer Refiguration des Vertrauten in neuen Kontexten. Was Suvin unter dem von ihm mit zugeschriebenen Bedeutungen überfrachteten Begriff der Verfremdung eigentlich fasse, sei folglich keine *ostranenie*, „sondern *diegetische Verfremdung*, das Zusammenprallen widersprüchlicher Elemente auf der Handlungsebene“⁵¹⁸. Spiegel differenziert basierend darauf in seiner Poetik der filmischen Science Fiction zwischen (1) der science-fiction-typischen Naturalisierung des Wunderbaren, (2) der formalen Verfremdung durch filmästhetische Mittel, die der ursprünglichen Definition der *ostranenie* zugeordnet ist, (3) der diegetischen Verfremdung und (4) der Verfremdungswirkung auf die Zuschauer*innen auf der rezeptiven Ebene.⁵¹⁹ Die Verfremdung in der Science Fiction verortet Spiegel in den meisten Fällen auf der Handlungsebene.

5.4 Feministische Science Fiction und Gender in Science Fiction: Konstitution und Entwicklung eines Forschungsdiskurses

Shelleys Roman *Frankenstein*, der sowohl als zentraler früher Beitrag zum feministischen Utopiediskurs als auch als Grundstein der nach einem modernen naturwissenschaftlichen Weltbild ausgerichteten Science Fiction zu betrachten ist, repräsentiert exemplarisch nicht nur die zahlreichen Interferenzen zwischen Utopie und Science Fiction, sondern auch, dass ihre diskursive Schnittmenge erhebliche Erkenntnisgewinne bei einer genderorientierten Analyse verspricht. Science Fiction befindet sich im Spannungsfeld von mythologischen Bezügen und naturwissenschaftlichem Paradigma – und es wurde bereits gezeigt, dass beide Pole dieses Spektrums in hohem Maße geschlechtlich codiert sind.⁵²⁰ Der historische Überblick über den Science-Fiction-Film diene nicht nur dazu, Traditionslinien sowie Konjunkturen von Themen und Motiven offenzulegen, sondern auch diese durch eine genderorientierte Perspektive zu kontextualisieren und analytische Ansätze zu illustrieren. Der vorliegende Abschnitt ist insofern folglich nicht nur als eigenständiges Kapitel zu sehen, sondern auch als Synthese aller vorangegangenen Teile der Arbeit, in der nun die Fäden zusammenlaufen und mit einem Überblick über die Gender-Science-Fiction-Forschung verknüpft werden. Diese Erläuterungen bilden die Brücke zu einem Kapitel, das sich schwerpunktmäßig mit den für diese Arbeit relevanten Motiven des Gender-Science-Fiction-Diskurses befasst. Auf dieser Basis wird anschließend mein Konzept der Technikutopie formuliert, bevor im letzten Teil der Arbeit ausführliche Fallstudien diskutiert werden.

⁵¹⁷ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 206.

⁵¹⁸ Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 206. Hervorhebungen im Original. Für Beispiele verschiedener Verfremdungsmechanismen im Science-Fiction-Film vgl. ebd., S. 206ff.

⁵¹⁹ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren 2007, S. 208.

⁵²⁰ Zur generellen geschlechtlichen Codierung von Natur und Technik bzw. der kultur- und gendertheoretischen Bedeutung der Frau-Natur-Assoziation im Kontext des Ökofeminismus vgl. Kapitel 2.4.

Eine Beschäftigung mit dem Komplex von Gender und Science Fiction muss nicht explizit auch eine Beschäftigung mit Werken feministischer Science Fiction beinhalten, sie setzt aber unbedingt eine Berücksichtigung feministischer Science-Fiction-Forschung voraus. Larbaestier widmet sich der Bedeutung von Geschlecht in der Science Fiction sowie der begrifflichen Differenzierung, die bei Betrachtung dieser Thematik notwendig ist: „The genre of science fiction has always contained some kind of engagement with the terrain of sex and sexual difference. Science fiction engaging with feminism, and feminist science fiction, however, are not necessarily the same thing. [...] There are as many feminist science fictions as there are feminisms and science fictions.“⁵²¹ Der Terminus der feministischen Science Fiction hat sich in der Forschung etabliert, seine Verwendung scheint auch zu implizieren, dass die jeweiligen Autor*innen davon ausgehen, dass die feministische Science Fiction entsprechend auch als kulturelles Phänomen existiert und durch objektiv überprüfbare Kriterien definierbar ist.⁵²² Assoziiert wird die feministische Science Fiction vor allem mit den 1970er und frühen 1980er Jahren, wobei die Grenzen zur feministischen Utopie fließend sind und einige kanonische Autor*innen (z.B. Le Guin und Russ) beiden Strömungen zugeordnet werden. Analog zur feministischen Utopie wurde auch die männlich dominierte Science Fiction als maskulines Genre konstruiert, das Frauen sowohl in produktions- und rezeptionslogischer Hinsicht marginalisiert als auch darüber hinaus durch seine technizistische Prägung prädestiniert scheint, klischeebehaftete Geschlechterdichotomien zu reproduzieren. Charakterisiert durch Verfremdung und Extrapolation, ist der Science Fiction jedoch auch das Potential eigen, jene normkonformen Tendenzen und verfestigten Konzepte, die sie selbst als Genre prägen, zugleich aufzubrechen und alternative Spielarten zu konstruieren – dieses transzendierende Moment verbindet sie mit der Utopie. So konstatieren Donawerth und Kolmerten mit Blick sowohl auf Utopie als auch auf Science Fiction, „gender roles can be more easily revised when the reader is estranged from her ordinary world.“⁵²³ Die feministische Science Fiction und ihre Erforschung im wissenschaftlichen Diskurs bietet insbesondere seit den 1980er Jahren alternative Perspektiven auf die Science Fiction, die das Genre nicht mehr nur auf sein patriarchalisches Profil reduzieren.

⁵²¹ Justine Larbaestier: *The Battle of the Sexes in Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 2.

⁵²² Davon geht auch Calvin aus. (Vgl. Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology. Four Modes*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2016, S. 13.) Calvin bietet in seiner 2016 erschienenen Monographie, in der er den Zusammenhang von feministischer Science Fiction und feministischer Epistemologie untersucht, außerdem einen komprimierten und zugleich präzisen Überblick über die feministische Science-Fiction-Forschung. (Vgl. ebd., S. 11-22.)

⁵²³ Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten: Introduction. In: *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, hg. von dies., New York: Syracuse University Press 1994, S. 1f. Andere Theoretiker*innen wie Larbaestier betonen aber die Wichtigkeit, zwischen feministischer Utopie und feministischer Science Fiction trotz ihrer Schnittmengen zu differenzieren: Ein*e Autor*in könne durchaus mehreren Traditionen zugeordnet werden, eine Einordnung feministischer Science Fiction in eine sehr weit gefasste Utopie-Definition dürfe aber nicht zu einer Vernachlässigung der Science Fiction als eigenständiges kulturelles Phänomen führen. (Vgl. Justine Larbaestier: *The Battle of the Sexes in Science Fiction* 2002, S. 3.)

Auch Lefanu attestiert der Science Fiction 1989 bereits ein breiteres Spektrum des kritischen und innovativen Umgangs mit der Kategorie Geschlecht sowie eine große Attraktivität für weibliche Autorinnen.⁵²⁴ Dabei thematisiert auch Lefanu das Spannungsmoment zwischen der männlich konnotierten Tradition der Science Fiction und ihrem extrapolierenden Moment, das Marginalisierung überwinden kann:

„Science fiction seems not just to offer a means of exploring ‘women’s issues’, but to show how those issues cannot be marginalized. Questions of reproduction, of mothering, of sexuality, of desiring and dreaming, are shown to be central political questions. [...] But science fiction does have a strong male tradition. This is apparent not just in the male-authored ‘battle of the sexes’ literature, in which women are punished for stepping out of line, but more generally in its common narrative forms: the heroic quest and the tale of the lonely individual struggling against the universe. [...] It is not that these forms are inherently sexist, but that within them women have either been peripheralized or been ignored as women.”⁵²⁵

Die Science Fiction habe sich innerhalb von „traditional narrative frameworks“⁵²⁶ etabliert, die durch ihre Konventionalisierung und ihren Bezug zu kulturell-kollektiven Vorstellungen zwar eine hohe Prävalenz aufweisen, die aber zugleich auch subversiv gewendet werden können und z.B. gerade durch ihre Ambivalenz „a tension in the real world between new ideas and established forms“⁵²⁷ reflektieren. Donawerth identifiziert in ihrer Studie drei zentrale subversive Strategien in der feministischen Science Fiction: Erstens imaginiert feministische Science Fiction in der Fiktion typischerweise eine utopische Wissenschaft als Gegenentwurf zu einer patriarchalischen Wissenschaft, „a woman-oriented science that works in partnership with nature, that depends on the subjectivity and empathy of the scientist, and that is organized in a co-operative and non-hierarchical manner“.⁵²⁸ Zweitens gelte es in der feministischen Science Fiction Strategien zu entwickeln, um traditionellen Stereotypisierungen des Weiblichen zu begegnen und sie aufzubrechen, darunter v.a. „the alien erotic female, the woman as animal, the woman as machine, and the minority woman“⁵²⁹. Ergänzend können hier noch die typische Rolle der Frau als *love interest*, als Liebesobjekt, als gerettetes oder gerächtes Opfer und liebende, fürsorgliche und empathische Stütze des männlichen Helden hinzugefügt werden, die zwar nicht auf das Genre der Science Fiction beschränkt, aber auch in diesem äußerst prominent sind. Als dritten Aspekt nennt Donawerth die Praxis des *Cross-Dressing*, in der weibliche Science-Fiction-Autorinnen die Stimmen männlicher Erzähler imitieren bzw. parodieren, um allgemein maskulin konnotierte narrative Dominanz versteckt zu unterwandern.⁵³⁰

⁵²⁴ Vgl. Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction*. In: *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, hg. von Derek Longhurst, New York: Routledge 1989, S. 185.

⁵²⁵ Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction* 1989, S. 185.

⁵²⁶ Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction* 1989, S. 188.

⁵²⁷ Sarah Lefanu: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction* 1989, S. 188.

⁵²⁸ Jane Donawerth: *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, New York: Syracuse University Press 1997, S. xxvi.

⁵²⁹ Jane Donawerth: *Frankenstein's Daughters* 1997, S. xxvi.

⁵³⁰ Vgl. Jane Donawerth: *Frankenstein's Daughters* 1997, S. xxvii.

Der mangelnden produktiven als auch rezeptiven weiblichen Partizipation an der Science Fiction, d.h. der Marginalisierung von Frauen als Autorinnen und Leserinnen von Science Fiction, die lange weder Wahrnehmung noch wissenschaftliche Aufarbeitung erfuhren, wurde vor allem in der früheren feministischen Science-Fiction-Forschung viel Aufmerksamkeit gewidmet.⁵³¹ Legendar ist in diesem Kontext die Geschichte um James Tiptree, Jr., von 1967 bis 1987 das männliche Pseudonym, unter dem die Schriftstellerin und promovierte Psychologin Alice B. Sheldon zahlreiche Science-Fiction-Short-Stories und zwei Romane veröffentlichte. Zuvor ging man zwar bereits davon aus, dass Tiptree ein Pseudonym war, und es hatte bereits Spekulationen gegeben, ob es sich um eine Frau handeln könnte, Leserschaft und Kritiker*innen gingen jedoch mehrheitlich davon aus, dass sich hinter Tiptree ein männlicher Autor verbarg, der seine Identität schützen wollte. Erst 1976/77, nach Jahren des Erfolgs und vielen Auszeichnungen, wurde Sheldons wahre und weibliche Identität enttarnt. Sheldon setzte sich in ihren Kurzgeschichten wiederholt mit den Motiven des Anderen, des Fremdseins, mit Geschlechterrollen und feministischen Themen auseinander⁵³² – bis heute wird der durch ihr Werk inspirierte James Tiptree, Jr. Award vergeben, mit dem jährlich eine Publikation aus dem Science-Fiction- oder Fantasy-Genre ausgezeichnet wird, die sich auf innovative und kritische Weise mit Geschlecht auseinandersetzt. Vor Bekanntwerden ihrer wahren Identität äußerte

⁵³¹ Vgl. Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 13. Kiausch bezeichnet insbesondere die amerikanische Science Fiction Gernsback'scher Ausprägung seit den 1920er Jahren bis nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als „Boys Literature“ – Abenteuergeschichten für Jungs, mit einfachen Erzählstrukturen, veröffentlicht in billigen Magazinen“, als „Konglomerat aus Sozialdarwinismus, Sendungsbewusstsein, Techniqueuphorie und Fortschrittsgläubigkeit“ sowie „Visionen der Super-Science und der Super-Helden, die den Weltraum erobern und dabei Räuber und Gendarm spielen.“ (Usch Kiausch: *Science Fiction als Geschichte der Gesellschaften und Geschlechter*. In: *Out of this World! Beiträge zu Science Fiction, Politik & Utopie*, hgg. von Petra Mayerhofer und Christoph Spehr, Hamburg: Argument Verlag 2002, S. 23f.)

⁵³² So erzählt beispielsweise die Kurzgeschichte *The Screwfly Solution* (1977) von einer feindlichen außerirdischen Invasion. Statt eines direkten Angriffs setzen die Aliens Pheromone frei, die alle Männer dazu bringen, Frauen für unrein zu halten, zu verfolgen und auszurotten – die Selbsterstörung der Menschheit wird als Geschichte eines zugespitzten, patriarchalischen Geschlechterkampfes erzählt, der auf brutale Weise stattfindet, nachdem die zivilisierten Masken gefallen sind. In *The Girl Who Was Plugged In* (1973) steuert ein Mädchen, das den gesellschaftlichen Standards nach als hässlich gilt, für einen Konzern mit ihrem Gehirn über Elektroden den Avatar eines konventionell hübschen Mädchens – damit thematisiert die Kurzgeschichte nicht nur die Produktion von Geschlecht durch körperliche Normen sowie die Objektifizierung des Weiblichen, sondern deutet auch bereits auf zentrale Motive des Cyberpunks voraus. In *The Women Men Don't See* (1973) wird das typische Motiv des Fremden, das seine Aggressivität und seinen Überlegenheitswillen durch Übergriffe auf oder Entführung von Frauen demonstriert, ironisch gewendet: Außerirdische nehmen nach einem Aufenthalt auf der Erde ebenfalls zwei menschliche Frauen mit – diese verlassen allerdings nicht gezwungenermaßen, sondern höchst bereitwillig eine patriarchalische Welt, in der sie durch männliche Herrschaft marginalisiert werden. Ebenso freiwillig entscheidet sich in *Up the Walls of the World* (1978) die Protagonistin, eine Computerexpertin und *woman of colour*, ihr körperlich-weltliches Dasein für eine weitere Existenz als Geistwesen in einer außerirdischen Sphäre zurückzulassen. Der Umstand, dass die Protagonistin durch eine Beschneidung verstümmelt wurde, eröffnet tiefere Bedeutungsebenen des Motivs, die Dimension des Körperlichen und der zwischenmenschlichen, physischen Interaktion aufzugeben. Zu Tiptrees Rolle in der (feministischen) Science Fiction sowie zu ihrem Werk vgl. Sarah Lefanu: *Who is Tiptree, What is She?* James Tiptree Jr. In: *Dies.: In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*, London: The Women's Press 1988, S. 105-129 sowie Inez van der Spek: *A Momentary Taste of Being. Female Subjectivity, the Divine and the Science Fiction of James Tiptree, Jr.*, Utrecht: Utrecht University Press 1996.

sich der zeitgenössische Science-Fiction-Autor Robert Silverberg im Vorwort zur Tiptree-Anthologie *Warm Worlds and Otherwise* 1975 zu den Spekulationen um die (Geschlechts-)Identität des*der Autor*in. Die Vermutung einer weiblichen James Tiptree lehnt er rigoros und vehement ab: „It has been suggested that Tiptree is female, a theory that I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree's writing.“⁵³³ Er bezeichnet den Schreibstil als „lean“, „muscular“ und „supple“⁵³⁴, was männliche Körperassoziationen aktiviert, und vergleicht ihn mit Hemingway („there is [...] that prevailing masculinity about both of them“⁵³⁵). Silverberg agiert hier als Sprachrohr kulturell und tiefenstrukturell verankerter Geschlechteressentialismen, die höchst problematisch entgegengesetzte Pole heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit mit absoluten, einander ausschließenden Werten und Attributen verknüpfen und durch eine biologische Determination fundieren.⁵³⁶ Zu kritisieren ist auch die daraus folgende Vorstellung eines polarisierten Schreibens, eines literarischen Stils, der naturgemäß und seinem Wesen nach männlich ist, sogar sein muss, und sich dezidiert von einer weiblichen Stimme unterscheidet.⁵³⁷ In der aktualisierten Einleitung zur Neuauflage der Anthologie, erschienen 1978 und damit nach der Enthüllung von Sheldons wahrer Identität, reflektiert er seine früheren Äußerungen: „She fooled me beautifully, along with everyone else, and called into question the entire notion of what is 'masculine' or 'feminine' in fiction.“⁵³⁸ Lefanu bezieht sich auf Silverbergs Äußerungen über Tiptree und die unsichtbare, aber deshalb nicht weniger effektive, problematische Trennlinie, die zwischen männlichem und weiblichem Schreiben gezogen wird:

„The notion of what is ‚masculine‘ or ‚feminine‘ fiction must indeed be questioned; it is too simplistic to say that male writers of science fiction concern themselves only with technology or ‚hard‘ science at the expense of development of character and the consequences in social terms of technological development. Such a distinction not only posits a crude sexual dualism – masculine is hard, feminine is soft – which anyway is anathema to Tiptree, but it also denies the connections between the different ‚hard‘ and ‚soft‘ sciences, connections that in good science fictions should be made. The fact that male writers all too often don't concern themselves with the personal or the private, but concentrate instead on so-called ‚extreme physical tests‘, is nothing to do with an essential masculinity. It is to do with privilege, power and the division of labour between the sexes in the writer's own world, that is, now.“⁵³⁹

⁵³³ Robert Silverberg: Introduction. Who is Tiptree? What is He? In: James Tiptree, Jr.: *Warm Worlds and Otherwise*, New York: Ballantine 1975, S. xii.

⁵³⁴ Robert Silverberg: Introduction 1975, S. xv.

⁵³⁵ Robert Silverberg: Introduction 1975, S. xv.

⁵³⁶ Vgl. Sarah Lefanu: *In the Chinks of the World Machine* 1988, S. 123.

⁵³⁷ Wie bereits gezeigt, tritt Harrasser der Vorstellung einer derart naturalisierten und textuell manifestierten Geschlechterdifferenz mit einer auf Haraways *Cyborg-Manifest* basierenden *Cyborg-Narratologie* entgegen, die durch die Rekombination von erzählerischen Elementen tradierte Diskursformen unterwandert. Vgl. Kapitel 2.5.1.1.

⁵³⁸ Robert Silverberg: Introduction. Who is Tiptree? What is He? In: James Tiptree, Jr.: *Warm Worlds and Otherwise*, New York: Ballantine 1978, S. xiii.

⁵³⁹ Sarah Lefanu: *In the Chinks of the World Machine* 1988, S. 123f.

Lefanus Aussage bezieht sich auf literarische Science Fiction, ihr Gehalt lässt sich aber auch auf andere, audiovisuelle mediale Formen wie Filme oder Fernsehserien erweitern. Zwar entstehen diese nicht durch eine*n Autor*in als Urheber*in, sondern meist im kollektiven Produktionsprozess, sind aber ebenfalls von gesellschaftlichen Normen geprägt, die sich einschreiben, mit denen auf bestimmte Weise umgegangen wird und die entsprechende Bedeutungsangebote an die Rezipient*innen machen.

James Tiptree, Jr. alias Alice B. Sheldon wurde in diesem Kapitel stellvertretend für eine Reihe feministischer Science-Fiction-Autor*innen vorgestellt, da ihre Geschichte, ihre Rolle und ihr künstlerisches Schaffen auf gleich mehrere elementare Aspekte verweisen: Ihr Werk verhandelt auf vielfältige Weise feministische Positionen und genderorientierte Fragestellungen. Die Selbstverständlichkeit, mit der mehrheitlich eine männliche Identität hinter ihrem Pseudonym angenommen und z.T. auch vehement eingefordert wurde, und die schließliche Offenbarung stehen repräsentativ für die lange Geschichte der oft unsichtbaren Verdrängung von Frauen aus dem Science-Fiction-Diskurs und zugleich auch für die schließlich aufkommende Hochphase feministischer Science Fiction in den 1970er Jahren. Die feministische Science-Fiction-Forschung arbeitete deshalb einerseits die Rolle von Science-Fiction-Autorinnen und vergessene Kapitel des Genres neu auf, indem z.B. kanonische Texte gesammelt und einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden.⁵⁴⁰ Als prominente Verfasser*innen feministischer Science Fiction gelten u.a. Octavia E. Butler (die, selbst eine *woman of colour*, neben *gender* auch *race* als Differenzkategorie thematisiert und problematisiert), Joanna Russ, Josephine Saxton, Suzy McKee Charnas und Gwyneth Jones.⁵⁴¹ Andererseits wurden die unter dem Label der Science Fiction publizierten Werke selbst Analysen unterzogen, die den Fokus vor dem

⁵⁴⁰ Dies geschah z.B. durch die Publikation zahlreicher Anthologien, frühe Beispiele sind u.a. Pamela Sargent (Hg.): *Women of Wonder. Science Fiction Stories by Women About Women*, New York: Vintage 1974 sowie ebd. (Hg.): *The New Women of Wonder. Recent Science Fiction Stories by Women About Women*, New York: Vintage 1978 und Jen Green und Sarah Lefanu (Hgg.): *Despatches from the Frontiers of the Female Mind. An Anthology of Original Stories*, London: The Women's Press 1981. (Vgl. auch Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 13f.) Als aktuellere Beispiele können folgende Anthologien angeführt werden: Marleen Barr (Hg.): *AfroFuture Females. Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*, Columbus: Ohio State University Press 2008 sowie Ann VanderMeer und Jeff VanderMeer (Hgg.): *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*, Oakland: PM Press 2015. Die Wahrnehmung der Science Fiction veränderte sich innerhalb des Genres selbst, aber auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung – bereits zu Beginn dieses Kapitels wurde erläutert, dass heute inzwischen als unbestritten gilt, dass Shelley mit ihrem Roman *Frankenstein* als weibliche Autorin als Begründerin des Genres zu sehen ist. Für die Erforschung der weiblichen Science Fiction vor der Emanzipationsbewegung der 1960er Jahre vgl. Lisa Yaszek: *Galactic suburbia. Recovering Women's Science Fiction*, Columbus: Ohio State University Press 2008 sowie Patrick B. Sharp: *Darwinian Feminism and Early Science Fiction. Angels, Amazons and Women*, Cardiff: University of Wales Press 2018. Auch der von Larbalestier editierte Band *Daughters of Earth* illustriert die feministische Science Fiction als Phänomen des 20. Jahrhunderts und verbindet Anthologie mit wissenschaftlicher Analyse, indem jeder ausgewählten Kurzgeschichte (die erste stammt aus dem Jahr 1927, die letzte markiert mit dem Jahr 2002 den Übergang ins 21. Jahrhundert) ein wissenschaftlicher Essay nachgestellt ist: vgl. Justine Larbalestier (Hg.): *Daughters of Earth. Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*, Middletown: Wesleyan University Press 2006.

⁵⁴¹ Zu Butler vgl. Patricia Melzer: *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, Austin: University of Texas Press 2006 sowie Gerry Canavan: *Octavia E. Butler, Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press*

Hintergrund des theoretischen Feminismus-Diskurses insbesondere auf die Darstellung weiblicher Charaktere und imaginierte Geschlechterrollen legten. Der wissenschaftliche Diskurs der feministischen Science-Fiction-Forschung, der sich in den späten 1970er Jahren formierte und sich um 1980 im angloamerikanischen Raum etablierte, entwickelt sich nicht nur fast zeitgleich, sondern auch in großen Teilen deckungsgleich mit der Forschung zur feministischen Utopie.⁵⁴² Einer der prägendsten Texte für die theoretische Auseinandersetzung mit Feminismus, Gender und Science Fiction ist außerdem unbestreitbar Haraways 1985 erstveröffentlichtes *Manifest für Cyborgs*.⁵⁴³

Nach zahlreichen Publikationen in den 1980er und 1990er Jahren⁵⁴⁴ gehen die Publikationen, die sich explizit feministischer Science Fiction widmen, in den späten 1990er und den 2000er Jahren zurück – dies heißt jedoch nicht, dass die Thematik an Bedeutung verliert, sondern deutet darauf hin, dass das Untersuchungsfeld zu groß und zu komplex geworden ist, um es als ein kohärentes Gesamtphänomen zu begreifen und zu untersuchen. Hollinger argumentiert 1990, genauso wenig könne außerdem davon ausgegangen werden, dass dem Diskurs eine identische „ideological foundation“⁵⁴⁵ oder ein einheitliches Verständnis von Feminismus zugrunde liege.⁵⁴⁶ Wo die Publikationen, die sich explizit der feministischen Science Fiction widmen, rückläufig scheinen, hat sich der Fokus vielmehr erweitert und der gesamte Science-Fiction-Diskurs wird zunehmend unter feministischer Perspektive betrachtet.⁵⁴⁷ Nach der Konzentration auf feministische Science Fiction als Subgenre wird zunehmend das gesamte Feld der Science Fiction zunehmend als Schauplatz des Aushandelns von Geschlecht erforscht,

2016. Zu *race* und Science Fiction vgl. Sandra Jackson, Julie Moody Freeman (Hgg.): *The Black Imagination, Science Fiction and the Speculative*, London/New York: Routledge 2011. Auch wenn die Welle feministischer Science Fiction mit dem frühen 1980er Jahren wieder rückläufig war, erscheinen kontinuierlich Science-Fiction-Werke, die feministische Positionen und Themen verarbeiten – exemplarisch können z.B. die Romane von Nora K. Jemisin genannt werden. Auffällig erscheint, dass ein Großteil weiblicher Science-Fiction-Autorinnen, darunter auch Jemisin, als Science-Fiction- und Fantasy-Autorinnen deklariert werden und auch als Grenzgängerinnen beider Genres schreiben.

⁵⁴² Calvin nennt als Zäsur die Sonder-Rubrik „Science Fiction on Women – Science Fiction by Women“, die in den *Science Fiction Studies* im Jahr 1980 erschien. Eine Fülle an Anthologien und wissenschaftlichen Studien erschien anschließend in den 1980er und 1990er Jahren. (Vgl. Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 18.)

⁵⁴³ Vgl. zu Haraway und dem Konzept der Cyborg Kapitel 2.5.1.1.

⁵⁴⁴ Vgl. u.a. Sarah Lefanu: *In the Chinks of the World Machine* 1988; Ebd.: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction* 1989; Marleen S. Barr: *Lost in Space. Probing Feminist Science Fiction and Beyond*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1993; Jane Donawerth: *Frankenstein's Daughters* 1997 sowie Gwyneth Jones: *Deconstructing the Starships. Science, Fiction and Reality*, Liverpool: Liverpool University Press 1999.

⁵⁴⁵ Veronica Hollinger: *Feminist Science Fiction. Breaking up the Subject*. In: *Extrapolation*, Vol. 31, Nr. 3, 1990, S. 229.

⁵⁴⁶ Vgl. Yaszek: *Galactic suburbia* 2008, S. 15 sowie Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 13.

⁵⁴⁷ Vgl. Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 21.

seit den 1990er Jahren rücken z.B. insbesondere Fragestellungen nach der „theoretical opposition between representationalism and performativity“⁵⁴⁸ in der Tradition feministischer Theoretikerinnen wie Butler und Barad in den Fokus. Mit Aufwertung des Gender-Begriffs vollzieht die geschlechterorientierten Science-Fiction-Forschung zudem eine Entwicklung nach, die analog bereits der feministische Diskurs durchlaufen hat: Bereits in den 1970er Jahren arbeitete der wissenschaftliche Feminismus-Diskurs in den USA mit der in der englischen Sprache möglichen Unterscheidung von *sex* als dem biologischen und *gender* als dem sozial konstruierten Geschlecht. Da es eine entsprechende sprachliche Differenzierung in der deutschen Sprache nicht gibt, fanden beide Termini Eingang in den deutschsprachigen Diskurs, insbesondere seit den 1990er Jahren erhielt der Gender-Begriff in der deutschen Forschung verstärkte Aufmerksamkeit und prägt zunehmend mediale und soziale Diskurse. Auch im US-amerikanischen Forschungsdiskurs geht die Bedeutung der Kategorie ‚Gender‘ inzwischen weit über die rein grammatikalische Unterscheidung hinaus. Showalter konstatiert bereits 1989: „One of the most striking changes in the humanities in the 1980s has been the rise of gender as category of analysis“⁵⁴⁹. So erlaube die Kategorie ‚Gender‘, die Konstruktion, Repräsentation und Diskursivierung von Geschlecht auf verschiedenen Ebenen zu reflektieren. Gender-Diskurse lösen den Feminismus dabei nicht ab, sondern ergänzen und erweitern die frauenzentrierte Perspektive früherer feministischer Diskurse auf Männlichkeit – und zunehmend auch auf das Potential, Geschlecht als Spektrum zu betrachten: „[T]alking about gender means talking about both women and men. Gender theory began to develop during the early 1980s in feminist thought [...] marking a shift from the women-centered investigations of the early 1970s [...] to the study of gender relations involving both women and men.“⁵⁵⁰ Auch im Science-Fiction-Diskurs vollzieht sich diese Akzentverschiebung, und nach der spezifischen Erforschung feministischer Science Fiction wird ‚Gender‘ in der breiten Science-Fiction-Forschung zunehmend zur relevanten Kategorie.⁵⁵¹

Repräsentativ sind in diesem Kontext beispielsweise Wolmark und Attebery, die beide diesen Diskurswandel reflektieren und ihn mit ihren Werken zugleich jeweils selbst repräsentieren.

⁵⁴⁸ Veronica Hollinger: „Strangers to Ourselves.“ Gender and Sexuality in Recent Scienc Fiction. In: The Cambridge History of Science Fiction, hgg. von Gerry Canavan und Eric Carl Link, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2019, S. 558.

⁵⁴⁹ Elaine Showalter: Introduction. The Rise of Gender. In: Speaking of Gender, hg. von dies., New York/London: Routledge 1989, S. 1.

⁵⁵⁰ Elaine Showalter: Introduction. The Rise of Gender 1989, S. 2.

⁵⁵¹ Aus dem neueren Forschungsdiskurs kann exemplarisch auf folgende Titel verwiesen werden: Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger und Joan Gordon (Hgg.): Queer Universes. Sexualities in Science Fiction, Liverpool: Liverpool University Press 2008; Carlen Lavigne: Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction. A Critical Study, Jefferson/London: McFarland & Company 2013; Jason Haslam: Gender, Race, and American Science Fiction. Reflections on Fantastic Identities, Abingdon: Routledge 2015 sowie Christy Tidwell und Bridgitte Barclay (Hgg.): Gender and Environment in Science Fiction, Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2019.

Wolmark kommentiert: „The emphasis on gender and difference, in conjunction with the postmodern erosion of boundaries between high and popular culture, has had unsettling consequences for the genre [Science Fiction, Anm. d. Verf.], which [...] has become a terrain for the ideological contestation of the politics of gender.“⁵⁵² In ihrem bereits 1994 erschienenen Werk untersucht sie diskursive Schnittstellen zwischen Science Fiction, Postmoderne und Feminismus. Ein feministischer Einfluss in der Science Fiction adressiere vor dem Hintergrund postmoderner Paradigmenwechsel „questions of subjectivity, identity and difference, and challenges the dual definition of the ‚alien‘ as other and of the other as always being alien.“⁵⁵³ Wolmarks Prämisse basiert auf der Betrachtung von Science Fiction als reiches Reservoir, das typischerweise Metaphern und Bilder für die Darstellung des Anderen und des Fremden generiert: Science Fiction „enables difference to be constructed in terms of binary oppositions which reinforce relations of dominance and subordination.“⁵⁵⁴ Feministische Science Fiction dominiert nicht den Diskurs könne aber gerade deshalb wohl platzierte subversive Impulse setzen, „it is well placed to invest this and other metaphors with new and different meanings which undermine ostensibly clear-cut distinctions between self and other, human and alien“⁵⁵⁵ – beispielsweise durch das Erforschen alternativer, nicht-hierarchischer Geschlechter- und Identitätskonzepte.⁵⁵⁶ Attebery weist in seinem 2002 publizierten Werk *Decoding Gender in Science Fiction*, das gleichermaßen diese Neuausrichtung zeitgenössischer Science-Fiction- und Gender-Forschung repräsentiert, ebenfalls auf die Relevanz postmoderner Einflüsse auf die Korrelation von Gender und Science Fiction hin. Während Science Fiction ihre Nova durch naturwissenschaftliche Rhetorik bzw. Ästhetik zu legitimieren sucht und dadurch die Kontinuität eines rationalen Weltbilds suggeriert, erschüttere die Postmoderne den Glauben an die Möglichkeit objektiver Wahrheit: „The challenge for both scientists and SF writers is to find a way to incorporate the scepticism about scientific paradigms [...] without letting go of the search for scientific validity.“⁵⁵⁷ Attebery bezeichnet die postmoderne Konstitution als „interrogation of master narratives, including the scientific megatext“⁵⁵⁸, die zwischen traditioneller Epistemologie und der radikalen Dekonstruktion universeller, objektiver Wahrheiten oszilliert, was

⁵⁵² Jenny Wolmark: *Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Iowa City: University of Iowa Press 1994, S. 2. Vgl. auch Ritch Calvin: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology* 2016, S. 18f. Auch Köllhofer konstatiert unter Berufung auf van der Spek, dass die feministische Science Fiction über ihre Themen hinaus eng mit postmodernen Strukturen korreliere und ihr subversives Potential auch auf formaler Ebene gespiegelt wird, beispielsweise durch Brüche oder Fragmentierung. (Vgl. Nina Köllhofer: *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*, hgg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 34 sowie Inez van der Spek: *A Momentary Taste of Being* 1996, S. 65ff.)

⁵⁵³ Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 2.

⁵⁵⁴ Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 2.

⁵⁵⁵ Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 2.

⁵⁵⁶ Vgl. Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 2.

⁵⁵⁷ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction*, New York/London: Routledge 2002, S. 151.

⁵⁵⁸ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 153.

den technologischen und gendertheoretischen Diskurs im Genre der (post-)modernen Science Fiction verbindet. Attebery betrachtet sowohl Gender als auch Science Fiction als „sign systems“, die sich in einem stetigen Prozess des Codierens und Decodierens befinden:

„Gender is a way of assigning social and psychological meaning to sexual difference, insofar as that difference is perceived in form, appearance, sexual function, and expressive behaviour. Science fiction is a system for generating and interpreting narratives that reflect insights derived from, technological offshoots of, and attitudes towards science. [...] Both gender and science fiction, then, can be seen as codes: cultural systems that allow us to generate forms of expression and assign meanings to them.“⁵⁵⁹

Mit der kritisch-feministischen Science Fiction der 1970er Jahre sieht Attebery die Weichen gestellt, dass an Science-Fiction-Autor*innen des 21. Jahrhunderts inzwischen mit zunehmender Selbstverständlichkeit der Anspruch gestellt werde, sich mit der Kategorie Gender auseinanderzusetzen und sich nicht einfach auf naturalisierte Rollenmuster zurückzuziehen.⁵⁶⁰ Attebery betont, „Gender is not merely a theme in SF“⁵⁶¹, darüber hinaus sei es „an integral part of the genre’s intellectual and aesthetic structure.“⁵⁶² In ihrer Funktion als „meta-science“⁵⁶³ und fiktionaler Modus, der zugleich extrapolierte Welten entwirft und fortwährend auf wissenschaftliche Narrative und Paradigmen des Wissens rekurriert, sei die Science Fiction prädestiniert, Machtstrukturen in ihrer Reproduktion und ihren Akzentverschiebungen zu reflektieren und zu dekonstruieren.⁵⁶⁴ „Desire, power, and knowledge are thus not only expressions of gender, but also fundamental operations of the SF code.“⁵⁶⁵ Eine genderorientierte Analyse von Science Fiction eröffne Einblick in das Zusammenspiel beider Codes und offenbare, „how concepts of the masculine, the feminine, and none-of-the-above have shaped the fiction of discovery, power, desire, selfhood, and alienness.“⁵⁶⁶ Attebery sieht in den Entwürfen der Science Fiction die Möglichkeit, etablierte Strukturen in der Extrapolation zu überwinden und Alternativen durchzuspielen.⁵⁶⁷ Dies deckt sich mit der grundlegenden Auffassung der vorliegenden Arbeit, die Science-Fiction-Filme und -Serien ebenfalls als komplexe Strukturen analysiert, die Vorstellungen sexueller Differenz als Genderkonzepte codieren.

⁵⁵⁹ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 2.

⁵⁶⁰ Attebery bemerkt: „If a writer wishes to portray unchanged sex roles in the future or in an alien society, that fact has to be explained somehow. [...] At the other end of the spectrum, there is now a significant body of SF that makes the redefinition of gender a primary concern.“ (Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 6.) Dabei ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass Attebery hier in einem historischen Überblick zum einen zwischen der konventionelleren Mainstream-Science-Fiction und der subversiveren Nischen-Science-Fiction, zum anderen aber auch zwischen medialen Formen differenziert, wobei er dem Science-Fiction-Film generell die Tendenz unterstellt, den Status quo der Geschlechternormen eher zu reproduzieren, was zu überprüfen wäre. (Vgl. ebd., S. 5.)

⁵⁶¹ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 10.

⁵⁶² Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 10.

⁵⁶³ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 9.

⁵⁶⁴ Vgl. Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 9.

⁵⁶⁵ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 9.

⁵⁶⁶ Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 9.

⁵⁶⁷ Vgl. Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction* 2002, S. 12.

Die Zunahme von Beiträgen, die sich unter genderorientierten Fragestellungen mit einem breiten Spektrum der Science Fiction beschäftigen, führt auch zu einem wachsenden Interesse an den Schnittstellen von Gender und Science-Fiction-Film. Sowohl Telotte als auch Cornea, beide bereits an früherer Stelle als relevante Beiträger*innen des Diskurses der Science-Fiction-Film-Forschung genannt, betrachten ihren Untersuchungsgegenstand jeweils in Bezug zu Feminismus und Gender. Basierend auf der Prämisse der patriarchalischen Prägung des Genres durch seine Assoziation mit Wissenschaft, Technologie und Konzepten der Kontrolle konstatiert Telotte in der filmischen Science Fiction eine ästhetische Verdichtung dieser patriarchalen Strukturen, „often taking the distinctly phallic shape of rocket ships, ray guns, tunneling devices, and light sabers – science fiction has provided a fertile ground for exploring a genre dynamic in which, most often, men *do* while women *watch* appreciatively“.⁵⁶⁸ Um 1980 situiert Telotte eine Akzentverschiebung innerhalb des Genres: „[T]hanks to films [...] which pointedly situated women in position of technological mastery – as wielders of hardware, as creators (technological mothers) of key programs, as the order givers in a technical culture – the full range of contemporary science fiction films have become texts for reconsidering the larger, masculinist emphasis of the genre [...]“.⁵⁶⁹ Cornea liefert in ihrem Werk eine ideologie- sowie kulturkritische Annäherung an den Science-Fiction-Film und demonstriert in ihrem historisch-chronologischen Vorgehen, dass die Entwicklung des Genres hochgradig durch sexuelle Differenz und sich wandelnde geschlechtliche Codierungen geprägt ist. Cornea untersucht zunächst die folgenreichen Verbindungen von Weiblichkeitsrepräsentationen und Horror-Elementen im Science-Fiction-Film⁵⁷⁰ und resümiert: „[A] comparison based upon the use and adoption of generic codes suggests that powerful male protagonists in science fiction were often figured as *threatened* whereas the powerful female was frequently seen as *threatening*“.⁵⁷¹ Ein weiterer thematischer Schwerpunkt ihrer genderorientierten Untersuchungskapitel ist die Repräsentation weiblicher Protagonistinnen in Science-Fiction-Filmen, u.a. zwischen künstlich replizierter *femme fatale*⁵⁷² und Action-Heldin⁵⁷³, darüber hinaus widmet sie sich der Darstellung des Anderen im Science-Fiction-Film auch in Bezug auf die filmische Reflexion von *race*.⁵⁷⁴

Neben der Integration genderspezifischer Schwerpunktkapitel in Werken, die sich auf übergeordneter Ebene allgemein mit dem Science-Fiction-Film befassen, sind in den letzten Jahren auch zahlreiche Publikationen erschienen, deren Erkenntnisinteresse ganz auf spezifische Aspekte der Gender-Thematik in der filmischen und/oder televisuellen Science Fiction gerichtet

⁵⁶⁸ J. P. Telotte: Science Fiction Film 2001, S. 49.

⁵⁶⁹ J. P. Telotte: Science Fiction Film 2001, S. 49.

⁵⁷⁰ Vgl. Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 147-154.

⁵⁷¹ Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 154. Hervorhebungen im Original.

⁵⁷² Vgl. Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 154-160.

⁵⁷³ Vgl. Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 160-169.

⁵⁷⁴ Vgl. Christine Cornea: Science Fiction Cinema 2007, S. 175-213.

ist. Im Fokus stehen dabei bestimmte Subgenres bzw. historische Phasen⁵⁷⁵, die Repräsentation von Geschlechterrollen oder bestimmten Figurentypen⁵⁷⁶ wie z.B. Wissenschaftler*innen, Fallstudien und Beispielanalysen populärkultureller Werke⁵⁷⁷ und/oder eine genderorientierte Betrachtung audiovisueller/intermedialer Science Fiction unter spezifischen Themenschwerpunkten wie z.B. Umwelt oder KI⁵⁷⁸.

Was den deutschen Forschungsdiskurs zu Gender und Science Fiction betrifft, so sind exemplarisch die Publikationen von Binder, Kormann, Maltry/Holland-Cunz et al., Löchel und Sennewald zu nennen. Binder widmet sich in ihrer 1993 eingereichten und 1996 publizierten Diplomarbeit *Die maskierte Utopie. Feminismus und Science Fiction* der Frage, ob die feministische Science Fiction konkret bestimmbar sei, und leistet eine Annäherung an das Phänomen, indem sie den Korrelationen verschiedener Positionen feministischer Theorie, wie z.B. egalitär- gegenüber differenztheoretischen oder radikalfeministischen Ansätzen, und der Science-Fiction-Gattung nachspürt. Im deutschsprachigen Raum sieht Binder keine ausreichenden Indikatoren für eine „traditionsbildende[...] Kraft eines Subgenres“⁵⁷⁹ feministischer Science Fiction, die eher bei der englischsprachigen Literatur gegeben sei, hier diagnostiziert sie zugleich auch eine besondere Nähe feministischen Veränderungsdenkens zur und Überschneidungen mit der Utopie.⁵⁸⁰ Bei ihren Textanalysen differenziert Binder zwischen utopischen Elementen (u.a. Gesellschafts- und Geschlechterverhältnisse, Formen der Sexualität, natürliche vs. künstliche Reproduktion, Mutterschaft, soziale Beziehungen, Kinderbetreuung bzw. Erziehung, Politik, Ökonomie und das Verhältnis zur Natur) und Science-Fiction-Elementen (u.a. naturwissenschaftlich-technische Extrapolationen und ihre innovative Qualität in den Bereichen der Arbeits- und Alltagswelt, Kommunikations-, Informations- und Unterhaltungstechnologien, Medizin, Raumfahrt, Verkehr, Militär- und Kriegstechnologien sowie optimistische vs. pessimistische Bewertung von Technik).⁵⁸¹ Das Interesse ab Wissenschaft und Technik sei in

⁵⁷⁵ Vgl. u.a. Susan A. George: *Gendering Science Fiction Films. Invaders from the Suburbs*, New York: Palgrave Macmillan 2013.

⁵⁷⁶ Vgl. u.a. Bonnie Noonan: *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films*, Jefferson/London: McFarland & Company 2005.

⁵⁷⁷ Vgl. u.a. Constane Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel und Janet Bergstrom (Hgg.): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1991; Elyce Rae Helford, Shiloh Carroll, Sarah Gray und Michael R. Howard (Hgg.): *The Woman Fantastic in Contemporary American Media Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 2016.

⁵⁷⁸ Vgl. u.a. Elyce Rae Helford (Hg.): *Fantasy Girls 2000*; Carlen Lavigne: *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction 2013* sowie Mark E. Wildermuth: *Gender, Science Fiction Television, and the American Security State. 1958-present*, New York: Palgrave Macmillan 2014; Jason Haslam: *Gender, Race, and American Science Fiction 2015*.

⁵⁷⁹ Regina Binder: *Die maskierte Utopie. Feminismus und Science Fiction*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1996, S. 154. Zugleich Diplomarbeit, Universität Wien 1993.

⁵⁸⁰ Vgl. Regina Binder: *Die maskierte Utopie* 1996, S. 153 und 155.

⁵⁸¹ Die Unterscheidung ist letztlich nicht ganz consequent durchführbar, da sich zwangsläufig Elemente überlagern, so benötigt die Imagination einer künstlichen Form der Reproduktion auch ein technisches Novum, das diese ermöglicht. Auch wenn die Zusammenhänge folglich für eine strikte Aufteilung zu komplex sind, ist positiv hervorzuheben, dass Binder durch ihr Analysemodell den Einfluss von zwei Gattungstraditionen berücksichtigt,

in der feministischen Science Fiction eher gering, sie werde in den untersuchten Texten vielmehr häufig zur Kulisse und austauschbaren Requisite und primär „als Artikulation von Wissenschafts- und Herrschaftskritik und damit als Medium feministischer Aussage“⁵⁸² funktionalisiert.⁵⁸³ Binder resümiert als Ergebnis ihrer Auswertung, dass „feministische *sf* im Kräftefeld zwischen Utopie, *sf* und *fantasy* dem utopischen Pol zuneigt“⁵⁸⁴. Die Hypothese, dass eine feministische Aussage ein Werk grundsätzlich von der Science Fiction entfernt, ist kritisch zu hinterfragen: Binders Rückschlüsse sind aber gewiss auch der Entstehungszeit ihrer Arbeit geschuldet. Anfang der 1990er Jahre blickt Binder vor allem auf die feministische Science Fiction (und Utopie) der 1970er und -80er Jahre zurück und publiziert zu einem Zeitpunkt, zu dem sich der theoretische Diskurs im englischsprachigen (und mit zeitlicher Verzögerung im deutschen) Raum im Wandel befindet: Wie bereits an früherer Stelle erläutert, ist Mitte der 1990er Jahre sowohl die Publikation explizit feministischer Science Fiction als auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr rückläufig. Im Gegenzug wird Gender im ganzen Science-Fiction-Diskurs allmählich und zunehmend zur relevanten Repräsentations- und Analysekategorie – diese Entwicklung konnte Binder noch nicht gänzlich erfassen. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass ihre Überlegungen zur literarischen Science Fiction nicht unmittelbar auf audiovisuelle populärkulturelle Science Fiction transferiert werden können.

Ebenfalls literaturwissenschaftlich ausgerichtet ist Löchels *Utopias Geschlechter* aus dem Jahr 2012. Löchels Monographie findet nicht im Kapitel über den Forschungsstand zu Utopie und Geschlecht Erwähnung, sondern wird hier vorgestellt, da es sich beim Untersuchungs- und Erkenntnisgegenstand entsprechend des Untertitels um *Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen* handelt. Löchel fokussiert dabei die „Wandlungen der Geschlechterkonstruktionen in der deutschsprachigen Science Fiction“⁵⁸⁵ von Autorinnen und untersucht diese insbesondere in Hinblick auf die Frage, „ob und inwiefern sie mit den Geschlechtervorstellungen und -normen ihrer Zeit korrespondieren.“⁵⁸⁶ Unter Bezugnahme auf Holland-Cunz⁵⁸⁷, die sich in den 1980er Jahren mit der feministischen Utopie befasst und diese als anspruchsvollere Medium feministischer Kritik von der unterhaltenden Science Fiction abgrenzt, weist Löchel darauf hin, dass die feministische Utopie seit der zweiten Welle der Frauenbewegung

von deren Wechselwirkungen zwar gemeinhin ausgegangen wird, deren Verhältnis aber selten genauer untersucht wird.

⁵⁸² Regina Binder: Die maskierte Utopie 1996, S. 154, vgl. auch S. 153. Hervorhebung im Original.

⁵⁸³ Vgl. Regina Binder: Die maskierte Utopie 1996, S. 154.

⁵⁸⁴ Regina Binder: Die maskierte Utopie 1996, S. 155. Hervorhebungen im Original.

⁵⁸⁵ Rolf Löchel: Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen, Suzbach: Ulrike Helmer Verlag 2012, S. 12.

⁵⁸⁶ Rolf Löchel: Utopias Geschlechter 2012, S. 12.

⁵⁸⁷ Vgl. Barabara Holland-Cunz: Frauen Science Fiction oder Feministische Utopie? In: Science Fiction Times, Nr. 1, 1985, S. 14-17 sowie dies.: Utopien der neuen Frauenbewegung. Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis, Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1988. Zugleich phil. Diss., Frankfurt am Main 1987. Vgl. Rolf Löchel: Utopias Geschlechter 2012, S. 9f.

deutlich an Präsenz verloren hat, während die Bedeutung der Science Fiction als fiktionaler Raum für das Experimentieren mit Geschlechternormen zunahm. Löchels Werk leistet einen wichtigen Beitrag zur Erschließung der deutschsprachigen Science Fiction in diachroner Perspektive, indem er nicht nur die Phasen der zwei Wellen der Frauenbewegung (1889 bis 1918 sowie 1968 bis 1985), sondern auch die Phasen vor 1888, zwischen 1918 und 1968 sowie die Jahre nach 1985 bis zur Gegenwart (bzw. dem Erscheinungsjahr des Buches) berücksichtigt. Löchel setzt sich über den Verweis auf Holland-Cunz vor Beginn seiner eigentlichen Untersuchung nicht mit dem Verhältnis von feministischer Utopie und feministischer Science Fiction auseinander. Zugrunde liegt seiner Studie ein weiter Science-Fiction-Begriff, als besonders ergiebig deklariert er „Romane, denen eine deutliche utopische Tendenz innewohnt, die aber zugleich Elemente der Science Fiction enthalten“⁵⁸⁸. So geht der Verfasser zwar durchaus von einer Differenzierung beider Gattungen aus und thematisiert diese auch mehrfach im Verlauf seiner Untersuchungen, indem er Romane eher der Utopie oder eher der Science Fiction zuordnet, ohne seine Überlegungen allerdings in den entsprechenden Forschungsdiskursen zu verorten und ohne explizit zu erläutern, welche Definitionen von Utopie und Science Fiction er voraussetzt.

Die Sammelbände von Kormann, Gilleir und Schlimmer sowie von Maltry, Holland-Cunz, Köllhofer et. al. thematisieren – in unterschiedlicher Ausprägung – über die literarische hinaus auch filmische Science Fiction. In dem von Maltry, Holland-Cunz, Köllhofer et. al. editierten und 2008 publizierten Band *genderzukunft. Zur Transformation feministischer Vision in der Science Fiction* bleibt der primäre Fokus ein literarischer, darüber hinaus spielt auch hier der Utopie-Begriff eine wichtige Rolle, was angesichts der Beteiligung von Holland-Cunz als Mit-herausgeberin und ihres Forschungsprofils wenig überrascht. Der Fokus des Interesses ist dementsprechend auf „de[n] utopischen Gehalt der neueren feministischen Science-Fiction-Literatur“⁵⁸⁹ im Hinblick auf mögliche Zukunftsvisionen gerichtet, diese seien allerdings kaum ein Anlass zur Hoffnung, es handele sich vielmehr meist um Dystopien.⁵⁹⁰ Eine breit angelegte Auseinandersetzung mit dem Phänomen feministischer Science Fiction liefern vor allem Köllhofer mit ihrem Überblick über wissenschaftliche Deutungen feministischer Science Fiction⁵⁹¹ und Holland-Cunz, die die Entwicklung der feministischen Dystopie seit den 1970er Jahren⁵⁹² beleuchtet, darüber hinaus dominieren literaturwissenschaftliche Beiträge, die sich aber z.T.

⁵⁸⁸ Rolf Löchel: *Utopias Geschlechter* 2012, S. 12.

⁵⁸⁹ Karola Maltry: *Wider die Hoffnungslosigkeit*. Einleitung. In: *genderzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction*, hg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 10.

⁵⁹⁰ Vgl. Karola Maltry: *Wider die Hoffnungslosigkeit* 2008, S. 10.

⁵⁹¹ Vgl. Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen*. In: *genderzukunft* 2008, S. 17-68.

⁵⁹² Vgl. Barbara Holland-Cunz: *Mit Tentakeln gegen Gewalt. Transformationen der feministischen Dystopie seit den 1970er Jahren*. In: *genderzukunft* 2008, S. 69-88.

auch auf filmische Science Fiction beziehen. So zieht beispielsweise Geier in ihrer Untersuchung über hybride Formen zwischen Mensch, Klon und Alien am Beispiel von Streeruwitz' Erzählung *Norma Desmond* auch vergleichende Bezüge zur Alien-Filmreihe und zur Matrix-Trilogie und damit zum Science-Fiction-Kino.⁵⁹³ Weber identifiziert in ihrem Beitrag außerdem in der Entwicklung der Roboterkonstruktion im Rahmen der sozialen Robotik einen *emotional turn*, der sich auch im Genre des Science-Fiction-Films widerspiegelt.⁵⁹⁴ Bereits zwei Jahre früher, 2006, wurde unter der Herausgeberschaft von Kormann, Gilleir und Schlimmer der Band *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lesarten des Androiden* veröffentlicht. Die versammelten Beiträge untersuchen nicht nur ein breites Spektrum literarischer Werke, sondern auch filmische Beispiele wie die *Matrix*-Trilogie, *Die Frauen von Stepford* (1975), *Metropolis* und *Star Trek: Der erste Kontakt* (Orig.: *Star Trek: First Contact*, USA 1996, Regie: Jonathan Frakes)⁵⁹⁵ und widmen sich den geschlechtlichen Dimensionen artifizierlicher und künstlich konstruierter Menschen:

„In gegenwärtigen kulturellen Manifestationen einer künstlichen Frau mischen sich *scheinbar* die Geschlechtergrenzen: Lara Croft trägt zur Figur des Superweibs als Penis-Prothesen gleich zwei Maschinenpistolen. Aus der stummen Verführerin Pygmalions ist nicht nur im Computerspiel ein waffenstarreres Tank Girl geworden. Weiblich markierte Roboter und Cyborgs stehen ihren männlichen Kollegen an Durchsetzungskraft, Effektivität, Machtbewusstsein, Skrupellosigkeit und Brutalität in keiner Weise nach.“⁵⁹⁶

Laut Argumentation der Verfasserinnen sei dies insbesondere vor dem Hintergrund neuer Science-Fiction-Produktionen weniger als Indiz einer „Transgression von Geschlechterstereotypen“⁵⁹⁷ zu werten, sondern vielmehr als Perpetuierung traditioneller Dichotomien auf einer neuen technischen Entwicklungsstufe, die in den Natur-Kultur-Diskursen um 1800 wurzeln.

⁵⁹³ Vgl. Andrea Geier: Klone und *aliens*, Menschen und Barbies. Motive der Kreuzung und des Wiedererkennens in der Science Fiction am Beispiel von Marlene Streeruwitz' Erzählung *Norma Desmond*. In: *genderzukunft* 2008, S. 145ff.

⁵⁹⁴ Die Roboter, von denen wir uns vorstellen sollen, dass sie irgendwann einmal unseren Alltag mit uns teilen, sollen sich abheben von den bedrohlichen Robotern und dem aggressiven Terminator aus dem Science-Fiction-Kino, vielmehr sollen sie einen „Raum der Vertrautheit, Geborgenheit, Sorgenfreiheit“ vermitteln. Von Interesse ist dabei insbesondere, dass hierbei auch Figurationen emotionaler (künstlicher) Männlichkeit entstehen – Weber nennt hier den von dem für seine sensiblen Rollen bekannten Schauspieler Robin Williams verkörperten empathischen und liebevollen Roboter Andrew aus *Der 200 Jahre Mann* (Orig.: *Bicentennial Man*, USA/D 1999, Regie: Chris Columbus) und den sich nach der Liebe einer menschlichen Mutter sehnenenden Roboterjungen David aus *A.I. – Künstliche Intelligenz* (Orig.: *A.I. – Artificial Intelligence*, USA 2001, Regie: Steven Spielberg). (Jutta Weber: Sex, Service und digitale Geborgenheit. Technoimaginationen des Humanoiden zwischen Fiktion und Dienstleistungsökonomie. In: *genderzukunft* 2008, S. 198.)

⁵⁹⁵ Vgl. u.a. Elke Brüns: Matrix. Erlösung von Körper und Geschlecht? 2006, S. 199-208, Claudia Gremler: Androiden und (Anti)feminismus in *The Stepford Wives* 2006, S. 209-223 und Florentine Strzelczyk: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme. Reflektionen über *Metropolis* (1926) und *Star Trek: First Contact* (1996), S. 243-253. Alle in: Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hgg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006.

⁵⁹⁶ Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, hgg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 16.

⁵⁹⁷ Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden 2006, S. 16.

Der bedrohlichen und wilden Natur sei man mit zwei Kompensationsstrategien begegnet: „Einerseits haben die herrschenden Geschlechterdiskurse Natur weiblich konnotiert und damit als das Andere vom männlichen Subjekt weg definiert, und andererseits entwickelten die westlichen Gesellschaften immer ausgeprägtere Techniken der Naturbeherrschung, Produktion und Reproduktion.“⁵⁹⁸ Der Mensch, so Freud, werde zum „Prothesengott“.⁵⁹⁹ Die Bedrohung könne so aber nicht überwunden werden, sondern rekonstituiere sich im Technischen und werde so stetig neu durchlebt:

„Die ‚Prothesen‘ greifen nach dem Menschen, der sie entwickelt hat und dem sie dienen sollen. Die Menschen verspüren Angst vor ihren Geschöpfen, vor der Technik, die ihnen jetzt immer häufiger gefahrvoll, drohend, unüberschaubar gegenüber zu treten scheint. Jetzt ist sie, die doch geschaffen wurde, um Gefahr zu bannen, um Natur berechenbar zu kontrollieren, das Unberechenbare, das Unbeherrschbare, das Außer-Kontrolle-Geratene. Die Prothese will autonom sein und greift nach ihrem Herrn. Zur Abwehr dieser neuen Gefahr bleibt wieder nur die alte Diskurs-Strategie: Das Ängstigende wird als das Andere, das Fremde und damit oft als das Weibliche kategorisiert.“⁶⁰⁰

Abschließend ist Sennewalds *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*, erschienen im Jahr 2007, zu nennen. Sennewald legt ihrer Studie ebenfalls den Ansatz der Cultural Studies zugrunde, dass Populärkultur als Träger und Aushandlungsfeld von gesellschaftlichen Geschlechterideologien fungiert,⁶⁰¹ und geht von der Prämisse aus, dass die Science Fiction „durch das phantastische Setting in der Zukunft [...] besonders geeignet [ist], mit der Geschlechterthematik auf besonders spielerische oder sogar utopische Weise umzugehen.“⁶⁰² Als bisher erstes deutschsprachiges Werk spezialisiert Sennewald sich unter genderorientierter Perspektive auf Science-Fiction-Fernsehserien, verortet sich selbst interdisziplinär zwischen Populärkulturforschung und *Gender Studies* und berücksichtigt in ihrer dekonstruktivistisch ausgerichteten Analyse die Wechselwirkungen zwischen narrativer und visueller Ebene.

Sie fokussiert dabei insbesondere die Figurenkonzeption und -entwicklung im Sinne einer „Inszenierung von Geschlecht durch die Figuren“⁶⁰³. Neben Ansätzen der Gender Studies gehören auch soziologische Studien zur Körpersprache zu Sennewalds methodischem und theoretischem Repertoire.⁶⁰⁴ Ihr Untersuchungskorpus konstituiert sich aus den drei im *Star-Trek*-Universum beheimateten Serien *Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert* (Orig.: *Star*

⁵⁹⁸ Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden* 2006, S. 16.

⁵⁹⁹ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 451. 421-506. Vgl. auch Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden* 2006, S. 16.

⁶⁰⁰ Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden* 2006, S. 16.

⁶⁰¹ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*, Bielefeld: transcript 2007, S. 13.

⁶⁰² Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 13. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass Science Fiction nicht zwangsläufig zeitlich in der Zukunft angesiedelt sein muss.

⁶⁰³ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 15.

⁶⁰⁴ Sie greift v.a. auf Goffmans Studien zu geschlechtlich geprägten Interaktionsritualen und Henleys Studien zu geschlechtsspezifischer Körpersprache zurück. (Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 45f.)

Trek: The Next Generation, USA 1987-1994), *Deep Spac Nine* (Orig.: *Star Trek: Deep Space Nine*, USA 1993-1999) und *Raumschiff Voyager* (Orig.: *Star Trek: Voyager*, USA 1995-2001) sowie den Serien *Andromeda* (Orig.: *Gene Roddenberry's Andromeda*, USA 2000-2005), *Spacecenter Babylon 5* (Orig.: *Babylon 5*, USA 1994-1998) und *Babylon 5 Crusade* (USA 1999) – bei allen Serien handelt es sich demnach um Weltraumserien, die ein komplexes eigenes Forschungsfeld im Kontext der *Space Opera* bilden und deshalb von dem hier untersuchten Korpus ausgeschlossen sind. Die Untersuchung ist in drei große Themenkomplexe strukturiert: Zunächst differenziert Sennewald die zwei für das Genre der Weltraumserien charakteristischen Figurentypen des Captains und der *Action Girls* und untersucht auf dieser Grundlage sowohl die dargestellten Männer- und Frauenbilder als auch Themen, „die mit der Heldenrolle verknüpft sind, nämlich Macht, Autorität und Ausübung von Gewalt“⁶⁰⁵ sowie korrelierende geschlechtlich codierte Themen wie „Partnerschaft, Elternschaft und Sexualität“⁶⁰⁶. Im Vordergrund steht dabei die Frage, „ob das Modell des männlichen Helden auf die weiblichen Captains und die Action Girls übertragen wird, oder ob für diese Figurentypen neue Regeln gelten.“⁶⁰⁷ Beim zweiten zentralen Themenkomplex handelt es sich um charakteristische Prozesse der Geschlechtswerdung (d.h. Figuren, deren normkonforme Geschlechtsidentität defizitär ist, werden Frau- oder Mannwerdungsprozessen unterzogen) sowie des Geschlechterwechsels (z.B. durch Maskerade oder Körperkontrolle durch außerirdische Wesen).⁶⁰⁸ Abschließend beleuchtet Sennewald alternative Formen von Geschlechtlichkeit, die die Grenzen der binären Geschlechtermatrix überwinden.⁶⁰⁹ Sennewalds Studie und die vorliegende Arbeit verbindet folglich zwar die Analyse von Geschlechterinszenierung in audiovisueller Science Fiction im weiteren Sinne, sowohl im gewählten Untersuchungsgegenstand, als auch in spezifischem Schwerpunkt, Anbindung an theoretische Diskurse, Erkenntnisinteresse und Vorgehen verfolgen beide Arbeiten unterschiedliche Strategien. Trotzdem ist Sennewalds Monographie von besonderem Interesse und als wertvolle Vorarbeit im Feld der populärkulturellen Gender-und-Science-Fiction-Forschung zu sehen, die Anknüpfungspunkte bietet, insbesondere dort, wo Sennewald Ambivalenzen in der Figurenkonstruktion offenlegt. Ihre Erkenntnisse werden im folgenden Abschnitt aufgegriffen, in dem nach dem erfolgten Überblick sowohl über die historische Entwicklung audiovisueller Science Fiction als populärkulturelles Phänomen als auch über den Diskurs zu Feminismus bzw. Gender und Science Fiction nun abschließend zentrale Topoi, Motive, narrative Muster und Fragestellungen zusammengefasst werden sollen.

⁶⁰⁵ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 15.

⁶⁰⁶ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 15f.

⁶⁰⁷ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 16.

⁶⁰⁸ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 16.

⁶⁰⁹ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 16.

5.5 Repräsentationen von Geschlecht in der Science Fiction: Zentrale Topoi, Motive, narrative Muster und Fragestellungen

Kaum ein Genre ist sowohl in produktions- und rezeptionslogischer Hinsicht als auch im Hinblick auf seine erzählten Geschichten und damit häufig korrelierenden stereotypischen Konstruktionen von Geschlecht so stark männlich assoziiert wie die Science Fiction. Russ, selbst namhafte Autorin zahlreicher Romane und Kurzgeschichten im Genre der feministischen Utopie bzw. Science Fiction⁶¹⁰, konstatiert in ihrem erstmals 1971 publizierten Aufsatz *The Image of Women in Science Fiction* lapidar, sie habe den Titel ihres Aufsatzes aus gutem Grund gewählt: „There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women.“⁶¹¹ Das subversive Potential des Genres werde in der literarischen Praxis kaum genutzt, obwohl die Science Fiction eigentlich ideale Bedingungen biete, um unsere Vorstellungen von „innate‘ values and ‚natural‘ social arrangements“ zu erforschen und binäre Geschlechtervorstellungen zu hinterfragen.⁶¹² Stattdessen überwiege bis in die 1970er Jahre die Abwesenheit weiblicher Charaktere (im Unterschied zu z.B. weiblich konnotierten Icons wie dem Raumschiff oder zu besiedelnden Planeten). Treten Frauen in den Fiktionen der Science Fiction auf, so sind sie nicht nur deutlich quantitativ unterrepräsentiert, sondern stehen auch in qualitativer Hinsicht typischerweise in einem abgeleiteten oder abhängigen Verhältnis zur repräsentierten hegemonialen Männlichkeit. Frauen in der traditionellen Science Fiction „[t]end to be supernaturally beautiful. Usually they are weak. Often, they are kept offstage [...]“⁶¹³ Verfügten Frauen über Macht oder besondere Kräfte, „they tend to be the passive or involuntary ones“⁶¹⁴ und „[t]he power is somehow *in* the woman, but she does not really possess it.“⁶¹⁵ In anderen Beispielen werden Frauen zwar in einigen Fällen als Heldinnen „either in a traditional male role, or as Amazon or rebel, rejecting male rule“⁶¹⁶ dargestellt, bei diesen Formen der Repräsentation handele es sich aber um ein „ambiguous portrayal“⁶¹⁷ und insbesondere in den *Pulp Stories* der Science-Fiction-Magazine können weibliche Figuren nur dann männlich konnotierte Rollen bzw. Macht annehmen bzw. „only live their independent lives by sacrificing what their creators assumed was some of their femininity.“⁶¹⁸ Die traditionelle Funktion des

⁶¹⁰ Da zu zählt ihr populärstes Werk *Planet der Frauen* (1979, Orig.: *Female Man*, 1975).

⁶¹¹ Joanna Russ: *The Image of Women in Science Fiction*. In: *Vertex*, Vol. 1, Nr. 6, Februar 1974, S. 57.

⁶¹² Joanna Russ: *The Image of Women in Science Fiction* 1974, S. 54.

⁶¹³ Susan Wood: *Women and Science Fiction*. In: *Algol. A Magazine About Science Fiction/Starship*, Vol. 16, Nr. 1, Winter 1978/79, S. 13. Vgl. auch Joanna Russ: *The Image of Women in Science Fiction* 1974, S. 55.

⁶¹⁴ Susan Wood: *Women and Science Fiction* 1978/79, S. 13. Vgl. auch Joanna Russ: *The Image of Women in Science Fiction* 1974, S. 55.

⁶¹⁵ Joanna Russ: *The Image of Women in Science Fiction* 1974, S. 55. Hervorhebung im Original. Vgl. Susan Wood: *Women and Science Fiction* 1978/79, S. 13.

⁶¹⁶ Susan Wood: *Women and Science Fiction* 1978/79, S. 13.

⁶¹⁷ Susan Wood: *Women and Science Fiction* 1978/79, S. 13.

⁶¹⁸ Susan Wood: *Women and Science Fiction* 1978/79, S. 13.

Weiblichen in der Science Fiction ist die Personifikation von Begehren und Furcht sowie die Definition des Männlichen: Durch sein auf das Weibliche bezogene oder motivierte Handeln identifiziert der männliche Protagonist sich als Held oder als Antagonist und wird in der heterosexuellen Bedeutungsökonomie legitimiert.⁶¹⁹ Die Science Fiction scheint folglich vor allem in früheren Phasen von männlichen Autoren und auf narrativer Ebene von einer entsprechend maskulinen Perspektive dominiert, außerdem ist sie geprägt von einer hohen Präsenz von Technik, Wissenschaft und Technologie sowie Begegnungen mit dem Fremden und Unbekannten als zentrale und rekurrierende Handlungsparameter. Die in der kulturell-symbolischen Ordnung verankerte Assoziation der Frau mit der Natur und mit dem Anderen fördert deshalb insbesondere in der Science Fiction, die in besonders hohem Maße durch diese Topoi bestimmt ist, die Reproduktion traditioneller Geschlechterdichotomien und die Reduktion des Weiblichen auf klischeebesetzte Archetypen. Nach Tuttle konstituiert sich das Repertoire weiblicher Stereotype in der Science Fiction aus:

„the Timorous Virgin (good for being rescued, and for having things explained to her), the Amazon Queen (sexually desirable and terrifying at the same time, usually set up to be ‚tamed‘ by the super-masculine hero), the Frustrated Spinster Scientist (an object lesson to girl readers that career success equals feminine failure), the Good Wife (keeps quietly in the background, loving her man and never making trouble) and the Tomboy Kid Sister (who has a semblance of autonomy only until male appreciation of her burgeoning sexuality transforms her into Virgin or Wife).“⁶²⁰

Tuttle verweist jedoch umgehend auf den Umstand, dass auch männliche Charaktere in der Science Fiction in Stereotypen dargestellt werden.⁶²¹ Dies ist im weiteren Verlauf besonders

⁶¹⁹ So resümiert auch Tuttle für die Science Fiction: „When women do appear they are usually defined by their relationship to the male characters, as objects to be desired or feared, rescued or destroyed; often, especially in recent, more sexually explicit times, women characters exist only to validate the male protagonist as acceptably masculine – that is, heterosexual.“ Tuttle verweist auf die Science-Fiction-Autorin McKee Charnas. In einer Anthologie aus dem Jahr 1988 betont diese, wie leicht man Gefahr laufe, sexistisch über weibliche Charaktere zu schreiben. Aufschluss über die Frage, ob eine weibliche Figur eine realistische Protagonistin oder lediglich eine stereotype Projektion sei, gebe die Tatsache, ob sie in direkter Beziehung zu anderen komplexen weiblichen Charakteren stehe oder ob sie lediglich mit Männern in Verbindung stehe: „The question for me is not, ‚Is there a strong woman character in this story?‘ It’s easy to write a deeply sexist story around a female protagonist and not even know it. [...] No, my test is this: ‚Are there female characters of complexity, variety, and true importance to the protagonist of the story? Or is she or he *surrounded by and significantly connected only to males?*““ Ein ähnliches Verfahren, das inzwischen vielfach bei der Beurteilung von Geschlechter- bzw. Frauenrepräsentation in populärkulturellen Filmen angewandt und diskutiert wird, ist der sogenannte Bechdel-Test. (Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*, hg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert am 31. August 2018, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/women_in_sf, letzter Zugriff am 11.11.2018, 11:19. Vgl. Suzie McKee Charnas: *No-Road*. In: *Women of Vision*, hg. von Denise Du Pont, New York: St. Martin’s Press 1988, S. 143-163, hier S. 159. Hervorhebungen im Original. Vgl. mehr zum Bechdel-Test in Kapitel 2.3.7.)

⁶²⁰ Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘.

⁶²¹ Dabei verweist sie auf Ketterer, der eine eher unterkomplexe und wenig differenzierte Figurencharakterisierung nicht nur für ein typisches Merkmal der Science Fiction, sondern dieses Defizit vor dem Hintergrund des Genreprofils zugleich auch für funktional hält, da „the ‚weaknesses‘ of poor characterization and lack of human interest in much sf can be seen as a strength, at least in ‚cosmic‘ fictions in which individual concerns – including gender – are unimportant.“ (Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘; vgl. David Ketterer: *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Garden City, N.Y.: Anchor Press 1974.)

zu berücksichtigen, da die Frage nach Genderkonzepten in der Science Fiction es auch erfordert, Repräsentationen von Männlichkeit über die bloße Annahme einer homogenen hegemonialen Maskulinität hinaus zu hinterfragen. Wenn man aber als Prämisse von patriarchalischen Strukturen ausgeht, in denen bestimmte Machtgefälle gewachsen sind, sich dezidierte Mechanismen der Marginalisierung etabliert haben und spezifische (Un-)Sichtbarkeiten hervorgebracht werden, eröffnen Theorie und Perspektiven feministischer Forschung auch und insbesondere bei der Auseinandersetzung mit Genderkonzepten fruchtbare Erkenntnisse, die über den Fokus auf Frauenrollen hinausgehen und sich auf übergeordnete Phänomene und Prozesse der Konstruktion von Geschlecht beziehen. Es erscheint folglich durchaus sinnvoll, sich der Thematik von Gender und Science Fiction über die Repräsentation des Weiblichen und den Umgang mit Geschlechterdichotomien zu nähern, was auch eine Analyse von Maskulinitätskonzepten mit einschließt.

Eine zunehmend höhere Zahl an weiblichen Charakteren in der Science Fiction trägt nicht automatisch zu mehr Progressivität in der Geschlechterdarstellung bei, da zwischen quantitativer und qualitativer Repräsentation (und das in Bezug auf alle Geschlechter) zu differenzieren ist.⁶²² Ihre wirklichkeitstranszendierende Qualität, die sie mit der Utopie verbindet, verleiht der Science Fiction zugleich aber auch das Potential, eben jene stereotypen Strukturen zu hinterfragen, die vielen der ihr zugeordneten Werke eingeschrieben sind. Besonders engagiert findet dies, wie bereits in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt, in feministischer Science Fiction statt. Bereits 1978 kommt Wood zu einem weitaus weniger desillusionierenden Fazit als Russ nur wenige Jahre zuvor. Der Grund hierfür liegt allerdings nicht nur in der florierenden Phase früher feministischer Science Fiction in den 1970er Jahren, sondern auch in einer veränderten Perspektive auf stereotype Geschlechterrepräsentation in der Science Fiction. Wood differenziert Stereotype von den dahinter liegenden Archetypen und plädiert dafür, Archetypen offenzulegen und diese nicht auf ihren stereotypen Gehalt zu begrenzen, sondern einer Neubzw. Rückbewertung zu unterziehen, die sie auch für den feministischen Diskurs verfügbar macht – so könne es sich bei Archetypen um „marvellously rich material for the imagination“⁶²³ handeln. Sie resümiert: „Many of the images of women in science fiction, as in any Western popular art form, seem to be distortions of archetypes we have barely begun to understand, much less reject.“⁶²⁴

Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Gender und Science Fiction ist in der Forschung stets eng verknüpft mit der Frage nach stereotypischer Repräsentation von Frauen innerhalb

⁶²² Dies hat nicht nur damit zu tun, ob Charaktere differenziert und facettenreich dargestellt sind, sondern auch damit ob bestimmte Personengruppen vorwiegend Nebenrollen besetzen und lediglich als *side kick* fungieren, während Haupt- oder Held*innenrollen typischerweise anderen Figurentypen vorbehalten bleiben.

⁶²³ Susan Wood: *Women and Science Fiction 1978/79*, S. 17.

⁶²⁴ Susan Wood: *Women and Science Fiction 1978/79*, S. 12.

des Genres. Tuttle beobachtet hier seit den 1960er Jahren unterschiedliche Ausprägungen von Genderkonzepten in der Science Fiction, die parallel zueinander existieren. Insbesondere weibliche Autorinnen experimentierten demnach mit traditionellen Stereotypen und reinszenierten sie auf subversive Weise – exemplarisch erläutert Tuttle: “[T]he Good Wife is married to a lesbian star-pilot, the Spinster Scientist has a rich and fulfilling sex life, the Amazon Queen triumphantly refuses to be tamed.”⁶²⁵ Bei männlichen Autoren sieht Tuttle eine größere Zurückhaltung beim subversiven Spiel mit Geschlechterstereotypen und eine Tendenz zu einer Art ‚Frauenquote‘: „Sometimes their efforts to include female characters are mere tokenism: a few female spear-carriers, soldiers or scientists appear, but questions of who's minding the kids and how does this apparently egalitarian society really work are never even posed.“⁶²⁶ Bei dieser Praxis werden zwar einzelne starke Frauenfiguren integriert, diese bleiben aber weitgehend bloßer Oberflächenreflex, ohne tradierte und dichotome Strukturen der Geschlechterrepräsentation wirklich aufzubrechen. Es handelt sich hier allerdings um Tendenzen, die geschlechterübergreifend sind: Auch Science-Fiction-Autorinnen können an der Perpetuierung von Stereotypen beteiligt sein, während männliche Verfasser durchaus dazu beitragen, diese zu durchbrechen, wie auch Tuttle betont. Gegenüber der literarischen Science Fiction attestiert Tuttle „a retrogressive movement in popular sf films, where women's roles are limited and male-determined: if involved in the action they are victims, Robots or prostitutes (sometimes all three at once), otherwise they are waiting patiently for the hero in kitchen or bedroom.“⁶²⁷

In der feministischen Utopie und Science Fiction werden typischerweise Geschlechterverhältnisse und -rollen, alternative Gesellschaften oder Sexualitäten thematisiert, wie bereits erläutert wurde. Insbesondere während der zweiten Welle der Frauenbewegung war der Geschlechterkampf hier ein zentraler Topos. Russ konstatiert 1980 in einem Essay über diese Form der *battle-of-the-sexes-science-fiction*, dass der typische Verlauf solcher Erzählungen dazu dient, die Inkompatibilität von Frauen und Macht zu verdeutlichen:

„To summarize: the men's Sacred Objects – the badge of authority and means of domination over others – are stolen or contaminated by women, who then become dominant over men. (Or the story begins with the women dominant.) Women lose because they abuse this power or are immoral (in various ways, e.g. incest), whereupon the men seize or reclaim the Sacred Objects, sometimes with supernatural aid. The purpose of the story is to show that women cannot handle power, ought not to have it, and cannot keep it. This is the natural order of things.“⁶²⁸

⁶²⁵ Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘.

⁶²⁶ Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘. Es handelt sich hier vielmehr um Tendenzen. Darüber hinaus sind auch Science-Fiction-Autorinnen an der Perpetuierung von Stereotypen beteiligt, während männliche Verfasser durchaus dazu beitragen, diese zu durchbrechen, wie auch Tuttle betont.

⁶²⁷ Lisa Tuttle: Art. ‚Women in SF‘. Laut Tuttle sei Ellen Ripley aus *Alien* die wohl prominenteste Ausnahme.

⁶²⁸ Joanna Russ: „Amor Vincit Foeminam.“ *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. („Amor Vincit Foeminam.“ *La Bataille des Sexes en science-fiction*). In: *Science Fiction Studies*, Vol. 7, Nr. 1 (1980), S. 2.

Frauen, die (wider die ‚natürliche‘ Ordnung Macht erringen) werden folglich abgewertet und bestraft, die Narrationen reetablieren symbolisch geschlechtlich codierte Vorstellungen von Macht, die sie wesenhaft mit dem Männlichen verbinden und Frauen als unfähige und ungeeignete Machträgerinnen disqualifizieren. Larbalestier kommentiert in ihrer Studie über *battle-of-the-sexes-stories* der literarischen Science Fiction seit den 1920er Jahren: „The process of imagining a world in which women are the dominant sex immediately exposes many of the processes that normally operate to keep women subordinate; it renders these processes of power *visible*.“⁶²⁹ Zugleich trete am Beispiel der *battle-of-the-sexes-stories* auch die zentrale Bedeutung diskursivierter Vorstellungen von Liebe, Romantik und Beziehungen, die traditionell heteronormativ sind und in denen üblicherweise die Frau als *love interest* konstruiert und bestätigt wird, für die Science Fiction besonders deutlich hervor.⁶³⁰

„On the whole this equivalence between ‚women‘ and ‚love interest‘ disqualifies women from the field of science fiction, since love belongs to the field of romance [...]. The battle-of-the-sexes stories are an area of science fiction where the two fields, of scienc fiction and of romance, are overtly in operation. The discourse of romance, and of heterosexual relations upon which the discourse is predicated, is built upon the difference between the sexes. The romance discourse is part of the heterosexual economy and is a primary site ‚where gender difference is re-produced‘.“⁶³¹

Larbalestiers angeführte Beobachtungen sind dabei sowohl über die literarische Science Fiction als auch über das Subgenre der reinen *battle-of-the-sexes-stories* auf das breitere Spektrum der Science Fiction anwendbar: Insbesondere dort, wo Science-Fiction-Plot und ein romantischer Handlungsstrang aufeinander treffen, ist zu prüfen, inwiefern diese Handlungsebenen durch sexuelle Differenz strukturiert sind. Die heteronormative Bedeutungsökonomie existiert weiterhin als Matrix, die sowohl gesellschaftliche Diskurse als auch populärkulturelle Erzeugnisse prägt – die Prozesse der Aushandlung und Repräsentation sind dabei allerdings nicht statisch und unveränderbar, weshalb hier Dynamiken der affirmativen Reproduktion und subversiven Brechungen bei der Geschlechterinszenierung zu berücksichtigen und zu analysieren sind. Sennewald kommt in ihrer Studie über Geschlechterinszenierungen in Weltraum-Fernsehserien zu dem Schluss, dass zwar neue Impulse sichtbar sind, dass im Laufe der Story allerdings häufig Strategien aktiviert werden, die traditionelle Geschlechternormen letztlich bestätigen. So sei es einerseits zwar der Fall, „dass die narrative

⁶²⁹ Justine Larbalestier: *The Battle of the Sexes in Science Fiction* 2002, S. 8. Hervorhebung im Original. Larbalestier untersucht Verbindungen zwischen den *battle-of-the-sexes-stories* und späteren, explizit feministischen Science-Fiction-Texten und stellt einen relevanten Unterschied fest: „Many of the battle-of-the-sexes texts differ markedly from the later texts in that they seek to contain the threat of change to the relationships between men and women. However, in attempting to do so they make these processes of constructing maleness and femaleness and the relationships between the two more visible. Many of the battle-of-the-sexes texts make explicit the ways in which romantic heterosexual love and sexual intercourse are crucial to the shaping of ‚real‘ women’s subjectivities and their integration into an economy of compulsory heterosexuality.“ (Ebd., S. 11/13.)

⁶³⁰ Vgl. Justine Larbalestier: *The Battle of the Sexes in Science Fiction* 2002, S. 10.

⁶³¹ Justine Larbalestier: *The Battle of the Sexes in Science Fiction* 2002, S. 10. Larbalestier zitiert in der genannten Passage Wendy Holloway: *Gender Difference and the Production of Subjectivity*. In: *Changing the Subject*, hgg. von Julian Henriques, dies. und Cathy Urwin, London: Methuen 1984, S. 228.

Struktur des rettenden, männlichen Helden und der zu rettenden Schönen [...] nicht mehr un- gebrochen reproduziert wird.“⁶³² Trotzdem werden die Grundprinzipien des westlichen Hel- dennarrativs laut Sennewald in den von ihr untersuchten Science-Fiction-Serien fortgeschrie- ben. Dabei bezieht sie sich auf Ausführungen zur kulturellen Konstruktion und Konnotation von *whiteness* von Hoch und Dyer. So identifiziert Hoch den ‚weißen Helden‘ und die ‚weiße Göttin‘ als Archetypen westlicher Heldennarration.⁶³³ Wo scheinbar veränderte Parameter auf- treten, wird eigentlich oft trotzdem dasselbe Muster refiguriert. Sennewald beobachtet z.B. eine Verlagerung des Kampfes in das Innere des Helden und verweist dabei auf Dyer: „The presence of the dark within the white man also enables him to assume the position as the universal signifier for humanity. [...] The really white man’s destiny is that he has further to fall (into darkness) but can aspire higher (towards the light). There is a further twist. *Not* to be sexually driven is liable to cast a question mark over a man’s masculinity – the darkness is a sign of his true masculinity, just as his ability to control is a sign of his whiteness [...]“⁶³⁴ Die Ideologie der Whiteness basiere auf den zentralen Kriterien „moralische[r] Reinheit und hero- ische[r] Männlichkeit“⁶³⁵ und fungiere als Prämisse, „kulturhegemoniale Ansprüche zu formu- lieren und Dominanzverhältnisse zu legitimieren.“⁶³⁶ Diese Ideologie sei laut Dyer dualistisch strukturiert und verdichte sich idealtypisch in geschlechtlich codierten Rollen, die auf christli- chen Präfigurationen basieren. Dabei handele es sich sowohl um den Geist-Körper-Dualismus als auch um die Archetypen Maria und Christus:

„The gender ideals promoted by these two figures derive from the different relations of their bodies to the spirit. Mary is a vessel for the spirit; she does nothing and indeed has no carnal knowledge, but is filled with God; her purity [...] is given of her nature, not something achieved. Christ on the other hand is God, or rather he is simultaneously [...] fully divine and fully human. The signs of his humanity are his appetites, his temptations and his suf- fering. Both Mary and Christ provide models of behaviour and being to which humans may aspire. In women these are of passivity, expectancy, receptivity, a kind of sacred readiness, motherhood as the supreme fulfilment of one’s nature, all of this constituting a given purity and state of grace (and, where these are absent, the memory of the other, pre-Christian female archetype, Eve); in men the model is of a divided nature and internal struggle be- tween mind (God) and body (man), and of suffering as the supreme expression of both spiritual and physical striving.“⁶³⁷

Übertragen auf den Untersuchungsgegenstand ausgewählter Science-Fiction-Weltraum-Se- rien resümiert Sennewald, dass die männlichen Captains der Raumschiffe weiterhin als Hel-

⁶³² Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 243.

⁶³³ „The conquest of manhood by the victory of the white godlike hero over the bestial villain in a life or death struggle for the possession of the [...] ‚The White Goddess‘ is [...] at the heart of almost all Western myth, poetry and literature.“ (Paul Hoch: *White Hero, Black Beast. Racism, Sexism and the Mask of Masculinity*, London: Pluto Press 1979, S. 43. Zitiert nach Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 243.)

⁶³⁴ Richard Dyer: *White. Essays on Race and Culture*, Abingdon/New York: Routledge 1997, S. 28. Vgl. auch Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 244.

⁶³⁵ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 245.

⁶³⁶ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 245.

⁶³⁷ Richard Dyer: *White* 1997, S. 16f. Vgl. auch Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 245.

den markiert werden, sowohl auf narrativer Ebene (u.a. durch das Bestreiten von und Bewähren in moralischen Konflikten) als auch durch filmästhetische Strategien, z.B. indem sie durch den gezielten Einsatz von Licht und Schatten auch symbolisch als ‚Lichtbringer‘ inszeniert und als moralisch integerer Held legitimiert werden, der immer noch idealtypisch und prävalent als weiß und männlich konstruiert wird.⁶³⁸ Darüber hinaus werde Licht symbolisch als Indikator einer „Vermenschlichung bzw. Mannwerdung von Figuren“⁶³⁹ eingesetzt. Diese Rolle einer religiös und spirituell aufgeladenen Lichtbringerin im Kontext des Heroischen bleibe allen von Sennewald untersuchten weiblichen Captains verwehrt.⁶⁴⁰ So ist es durchaus als Fortschritt zu verzeichnen, dass in den neueren *Star-Trek*- und Weltraumserien, die Sennewalds Untersuchungskorpus bilden, weibliche Captain-Figuren auftreten, während die früheren Serien Frauen in ranghöheren Positionen – sofern sie diese überhaupt erreichten – noch weiblich codierte Aufgaben wie die der Ärztin oder Psychologin zuordneten.⁶⁴¹ Sennewald weist jedoch nach, dass zugleich diverse narrative und visuelle Strategien in Kraft treten, um weibliche Hauptfiguren insbesondere hinsichtlich ihres Machtanspruchs zu demontieren.⁶⁴² So erscheinen die Frauen in ihrem heldischen Status typischerweise als unzuverlässig, sie sind „kein Garant für die Wiederherstellung der gestörten narrativen Ordnung“⁶⁴³, treffen moralisch fragwürdige oder inkonsequente Entscheidungen und werden tendenziell häufiger als unberechenbar und emotional dargestellt, was wiederum an biologistische Geschlechtervorstellungen anschließt, denn „Zustände wie Irrationalität, Labilität oder Hysterie [sind] als grundsätzlich weiblich markiert, da sie als unwiderrufbar mit dem weiblichen Körper verbunden verstanden

⁶³⁸ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 245ff. Mit Captain Sisko weise die *Star-Trek*-Serie *Deep Space Nine* einen schwarzen Helden auf, der ebenfalls zum Lichtbringer stilisiert wird. Von besonderem Interesse ist, dass er zugleich auch „wie die anderen Captains für das Projekt der ‚Whiteness‘ [steht], denn er ist Repräsentant der Sternenflotte und damit Träger ihrer Ideologie. Sisko kann deshalb zum dunkelhäutigen Helden werden, weil im narrativen Kosmos von *Star Trek* die ‚ethnische‘ Differenz zwischen den Menschen und damit die Existenz von Rassismus negiert und das ‚Othering‘, die ideologisch bedingte Aus- und Abgrenzung, auf die Aliens verschoben wird. Nicht nur, dass die Belegung bestimmter ‚Aliens‘ mit spezifischen ‚rassischen‘ Eigenschaften das Muster ethnischer Konstruktionen perpetuiert, auch koloniale Diskurse von der rationalen, aufklärerischen, d.h. ‚zivilisierenden‘ Sternenflotte versus ‚irrationalen‘, ‚naturverbundene‘ und ‚zu zivilisierende‘ Spezies sind stark ausgeprägt.“ (Ebd., S. 246f.) Was die Darstellung von Race und Ethnicity betrifft, so sei in den *Star-Trek*-Serien laut Sennewald folglich eine Doppelstrategie nachweisbar: „Während ‚nicht-weiße‘ Menschen vollständig in die Sternenflotte integriert zu sein scheinen, werden Aliens, also Figuren, die anderen Spezies angehören, ethnisch markiert. Ihnen werden eine grundlegende Inkompatibilität und Unfähigkeit, sich vollständig zu integrieren, unterstellt.“ (Ebd., S. 248, vgl. auch S. 249. Sennewald verweist hier auf einen Beitrag von Götz, vgl. Holger Götz: Speziesismus als Metapher für Rassismus in *The Next Generation*. In: *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*, Band 1, hgg. von Nina Rogotzki, Thomas Richter, Helga Brandt, Petra Friedrich, Mathias Schönhoff und Paul M. Halhbohm, Kiel: Ludwig 2003, S. 256.)

⁶³⁹ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 248.

⁶⁴⁰ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 247. Ansätze zur Auflösung tiefenstruktureller Dichotomien ließen sich laut Sennewald tendenziell allerdings in der Serie *Babylon 5* erkennen. (Vgl. ebd.)

⁶⁴¹ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 251.

⁶⁴² Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 243.

⁶⁴³ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 252.

werden. [...] Lokalisiert wird das Problem in den weiblichen Reproduktionsorganen, den Hormonen oder den Genen.“⁶⁴⁴ Als Beispiel fungiert u.a. Captain Kathryn Janeway aus der *Star-Trek-Serie Raumschiff Voyager*, die als weibliche Autoritätsfigur scheitern müsse, da „sie auf alten Frauenmodellen basiert, innerhalb derer jeweils nur ein ganz bestimmter, genau eingegrenzter Zugang zur Macht vorgesehen ist.“⁶⁴⁵ Während die Koppelung von Männlichkeit und Macht im Sinne der symbolischen Ordnung als selbstverständlich legitimiert wird, weisen derartige Strategien Frauen und Macht als inkompatibel aus bzw. gestehen Frauen nur ein begrenztes Maß an Macht zu. Neben den weiblichen Captains untersucht Sennewald die Action Girls als neuen weiblichen Figurentypus, die als neue Heldinnen-Generation sowohl mit der moralischen Integrität der männlichen Helden als auch mit der idealtypischen reinen, passiven Unschuld traditioneller weiblicher Figuren brechen und somit eher der Anti-Heldin nahe stehen.⁶⁴⁶ Als theoretische Bezugsgröße fungiert Hopkins' Definition der *girl hero(es)*: „To some extent the new girl hero is in fact anti-heroine – she is everything the traditional heroine was not supposed to be. Where the traditional heroine is dutiful, gentle and invariably ‚good‘, the new girl hero thrives on sexual and moral ambiguity. [...] [T]he new girl hero doesn't need a man to define her – she has staked her own claim to the privileges of both femininity *and* masculinity. She is not the overly emotional victimised heroine – she does her own hunting, fighting and monster-slaying.“⁶⁴⁷ In der Tradition der trainierten Action-Heldinnen der 1990er Jahre sind die Action Girls durch muskulöse und trainierte Körper, Stärke und Kampffertigkeit charakterisiert und stehen ihren männlichen Pendants hier in nichts nach. Wie bei Sarah Connor aus *Terminator 1* und *2* sowie Trinity aus der *Matrix*-Reihe treten aber häufig eine Reihe an Kompensationsstrategien in Kraft, um letztlich doch eine traditionelle Geschlechterhierarchie aufrechtzuerhalten. Diese Mechanismen weist auch Sennewald nach; so seien die Action Girls der untersuchten Weltraum-Serien „zwar in Teilbereichen ihren männlichen Kollegen oder Vorgesetzten überlegen (z.B. an Körperkraft oder technischem Wissen), erheben aber [...] niemals Anspruch auf absolute Autorität und Macht“⁶⁴⁸, und um ihre körperlich ebenbürtige oder gar überlegene Stärke zu relativieren, werde „die ‚psychische‘ Unterlegenheit der Frau betont, naturalisiert und kleinteiligst in den Körper eingeschrieben.“⁶⁴⁹ Diese Relativierungsstrategien sind oft über einen längeren Handlungszeitraum angelegt und äußern sich z.B. in

⁶⁴⁴ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 252f.

⁶⁴⁵ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 254.

⁶⁴⁶ Vgl. Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 254.

⁶⁴⁷ Susan Hopkins: *Girl Heroes. The New Force in Popular Culture*, Anandale: Pluto Press 2002, S. 3. Vgl. auch Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 254f.

⁶⁴⁸ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 254. So handelt es sich bei Captain Lochley aus der Serie *Babylon 5* um die einzige der von Sennewald untersuchten weiblichen Captains, die nicht demontiert oder abgewertet wird, allerdings formuliert sie auch keinen Machtanspruch, der sie über andere bzw. Männer erhebt. Stattdessen werde sie als Soldat*in und ‚one of the boys‘ identifiziert, vermeide dadurch Machtkonflikte und könne deshalb als Captain erfolgreich bleiben, ohne abgewertet zu werden. (Vgl. ebd., S. 257f.)

⁶⁴⁹ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 255.

den beiden verbreiteten Formen der ‚Zähmung‘ der Action Girls sowie in ihrer zunehmenden optischen Feminisierung. Die Zähmung erfolgt, indem die Action Girls „zu Partnerinnen in heterosexuellen Beziehungskonstellationen werden, zu Müttern und Ehefrauen“⁶⁵⁰, vor allem aber indem diese Entwicklung mit „einer Abschwächung ihrer aktiven Rolle in der Serie“⁶⁵¹ einhergeht, da „die Zuschaustellung körperlicher Aggression durch Frauen immer noch eine Grenzüberschreitung darstellt, die – wenn auch subtil – bestraft werden muss.“⁶⁵² Optisch werden die Action Girls häufig einem Feminisierungsprozess unterzogen, indem sie sich weiblichen Körperstandards annähern. Bei den Weltraumserien handelt es sich im Falle der weiblichen Außerirdischen oft sogar um eine Doppelcodierung: Sie erleben mitunter ein regelrechtes „Frau-Werdung-Training“, ihr Prozess der Vermenschlichung ist zugleich ein Prozess der Vergeschlechtlichung.⁶⁵³ Die Action Girls der Weltraum-Science-Fiction vereinen folglich durchaus sowohl traditionell männlich als auch traditionell weiblich konnotierte Eigenschaften, wobei das Genre Science Fiction dafür als besonders prädestiniert erscheint, da zunächst im übertragenen Sinne der Horizont unserer Alltagswelt erweitert wird, aber auch das Szenario einer Expedition ins Weltall ganz pragmatische Gründe dafür liefert, dass alle Crew-Mitglieder ein entsprechendes Profil aufweisen müssen, das sie für den Aufenthalt auf dem Raumschiff qualifiziert. Die Action Girls überwinden so symbolisch Geschlechtergrenzen – allerdings häufig mit der Konsequenz, im Verlaufe der Narration in die (Geschlechter-)Schranken verwiesen und reintegriert zu werden.⁶⁵⁴ Damit sind die von Sennewald untersuchten Action Girls ein erneuter Beleg für die identitätsstiftende Praxis einer hegemonialen Kultur, die darauf basiert, das Andere in Abgrenzung zum – idealtypisch als weiß, männlich und heterosexuell konstruierten – Selbst als anders zu markieren und zu versuchen, es zu kontrollieren.⁶⁵⁵ Diese Kontrollmechanismen bestehen sowohl bereits in der Strategie, das Normabweichende durch *othering* zu marginalisieren als auch in Re-Normalisierungspraktiken durch versuchtes Re-Integrieren in dichotome Strukturen.

Was die Repräsentation von Frauen als Wissenschaftlerinnen in der westlichen Kultur betrifft, so verzeichnet Haynes seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere seit der Jahrtausend-Wende eine steigende Tendenz, obwohl sie zu dem Befund gelangt, dass das

⁶⁵⁰ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 256.

⁶⁵¹ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 256.

⁶⁵² Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 256.

⁶⁵³ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 256. So weiche der strenge Dutt von Captain Janeway einer feminineren Frisur mit längerem und offenem Haar. Bei den außerirdischen Figuren Delenn und Seven of Nine erfolgt ein explizites Weiblichkeits-Training, „[b]eide werden durch langes Haar hyperfeminisiert und die Körperelemente, die sie als ‚Aliens‘, d.h. als potenziell fremd und bedrohlich kennzeichnen, in visuell dekorative Elemente umgewandelt, so dass die Borgimplantate und der Knochenkranz wie Schmuckstücke wirken.“ (Ebd.)

⁶⁵⁴ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 258.

⁶⁵⁵ Nadja Sennewald: *Alien Gender* 2007, S. 259.

Auftreten dieser Wissenschaftlerinnen in der Fiktion zumindest anteilig auch durch ihre Funktionalisierung als *love interest* motiviert ist.⁶⁵⁶ Die Charakterisierung von weiblichen Wissenschaftlerinnen unterscheidet sich in Fiktionen tendenziell stark von denen männlicher Wissenschaftler. So werden weibliche Protagonistinnen in der Wissenschaft zwar durchaus als mental instabil charakterisiert, aber in der Regel nicht in der Rolle des*r typischerweise männlich codierten Alchemist*in oder des*r *mad scientist* gezeigt.⁶⁵⁷ Haynes verweist hier auf Flicker, die in ihren Studien 2003 und 2008 sieben verschiedene stereotype Darstellungen von Wissenschaftlerinnen in fiktionalen Filmen und Populärkultur identifiziert: Die alte Jungfer, die ‚vermännlichte‘ Frau, die naive Expertin, die böartige Intrigantin, die Tochter oder Assistentin, die einsame Heldin und der jüngste Typus der digitalen Schönheit, die z.B. durch die Figur der Lara Croft verkörpert wird.⁶⁵⁸ Flicker betont, dass sich in der Repräsentation von Wissenschaftler*innen trotz gewissen Verschiebungen⁶⁵⁹ bestimmte stereotype und binäre Zuschreibungen als persistent erwiesen haben:

„The cliché description of the ‚mad scientist‘ does not apply to the women scientists in feature films. They don’t work in secret laboratories or on dubious projects, but instead remain soberly ‚with their feet planted on the ground.‘ [sic!] These female characters hardly contribute to the negative myths of science. The career role of ‚scientist‘ is mainly reserved for men; not even a fifth of all scientists are women. The audience is confronted with the surprise that ‚the professor‘ is a woman. The dramaturgic effect of amazement when brilliance is embodied by a woman has endured over the decades. The woman scientist tends to be strikingly beautiful and, measured by her qualifications, unrealistically young.“⁶⁶⁰

Weibliche Wissenschaftlerinnen sind in Filmen tendenziell entweder durchgehend jünger und attraktiver als männliche Wissenschaftler oder offenbaren nach anfänglicher Unscheinbarkeit ihre Attraktivität plötzlich in einem filmästhetisch choreographierten Moment der Transformation, z.B. durch das Abnehmen der Brille oder das Tragen femininer Kleidung.⁶⁶¹ Anders als

⁶⁵⁶ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 303.

⁶⁵⁷ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 304.

⁶⁵⁸ Vgl. Eva Flicker: *Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Films. On the Marginalization and Sexualisation of Scientific Competence*. In: *Public Understanding of Science*, Vol. 12, Nr. 3, 2003, S. 307-318 sowie ebd.: *Women Scientists in Mainstream Film. Social Role Models*. In: *Science Images and Popular Images of the Sciences*, hgg. von Bernd Hüppauf und Peter Weingart, London/New York: Routledge 2008, S. 241-256. Vgl. auch Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 305.

⁶⁵⁹ So stellt Flicker für ihren 70 Jahre umfassenden Untersuchungszeitraum durchaus auch Veränderungen in Repräsentationskonjunkturen fest, die sie im Zusammenhang mit sozialem Wandel sieht, der in der Populärkultur reflektiert wird: „If at first women scientists had to choose between a career *or* private life, now they can meanwhile link the two. Sexuality remains fixed in hetero-normality. Although at first, women scientists were dependent on male mentors (father, husband), now they are ‚only‘ slowed down by a male dominated system. ‚Femininity *and* intelligence can be united in a female character.“ (Eva Flicker: *Women Scientists in Mainstream Film* 2008, S. 253.)

⁶⁶⁰ Eva Flicker: *Women Scientists in Mainstream Film* 2008, S. 252.

⁶⁶¹ Vgl. Peter Weingart, Claudia Muhl und Petra Pansegrau: *Of Power Maniacs and Unethical Geniuses. Science and Scientists in Fiction Film*. In: *Public Understanding of Science*, Vol. 12, Nr. 3, 2003, S. 279-287 sowie Jocelyn Steinke: *Cultural Representations of Gender and Science. Portrayals of Female Scientists and Engineers in Popular Films*. In: *Science Communication*, Vol. 27, Nr. 1, 2005, S. 27-63. Verweis auch in Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 308.

bei männlichen Repräsentanten bleiben weibliche Protagonistinnen häufig in einem Spannungsfeld zwischen der wissenschaftlichen Sphäre und ihrer Professionalität einerseits und traditionellen gesellschaftlichen Rollenerwartungen andererseits verortet⁶⁶², so konstatiert Flicker: „[T]he portrayal of women scientists that is oriented on their deficiency – either not a 'real' woman or not a 'proper' scientist – contributes to the formation of myths about women scientists' lack of competence and therefore also to women's experience of social discrimination.“⁶⁶³ Besonders interessant sind divergente Entwicklungen, die sich nach Haynes insbesondere in Filmen nach der Jahrtausendwende manifestieren. So werden weibliche Wissenschaftlerinnen nach 2000 durchaus mit zunehmender Häufigkeit „as not only fully competent researchers but as leaders of projects“⁶⁶⁴ gezeigt – allerdings zugleich durch filmisch-dramaturgische Kompensationsstrategien, die sich auch mit Sennewalds Befund decken, doch erneut einer symbolischen Re-Normalisierung unterzogen: „In cinema, however, romance is an obligatory visual component, and women scientists do not escape the expectation that sexual relations will be a major focus of their lives. They therefore have to be feminized, either by emphasizing their idealism and their moral courage, or by sexualizing or infantilizing them.“⁶⁶⁵ Dies deutet an, dass filmische Repräsentationen von Wissenschaft und ihren Träger*innen zwar einem historisch-gesellschaftlichen Wandel unterliegen, aber immer stark von Implikationen sexueller Differenz geprägt sind. Darüber hinaus wartet das Science-Fiction-Genre mit einem weiteren reichen Repertoire an Motiven und Bildern auf, die geschlechtlich codiert sind – insbesondere Variationen des Anderen.

5.5.1 Das Alien als Imagination des Anderen

Die Ikonographie des Anderen, die Motive und narrativen Muster, zu denen sich die Reflexion von Macht- und Normstrukturen in der Populärkultur verdichten, sind vielfältig. In der Science Fiction sind das Alien und der*die Cyborg bzw. diverse Formen von Künstlicher Intelligenz, Mensch-Maschine-Hybriden und im Labor erschaffenen Wesen die Schlüsselfiguren, die das Andere repräsentieren und zugleich diskursive Prozesse der Konstruktion von Macht, Identität und soziokulturellen Beziehungen chiffrieren. Roberts resümiert, „the key symbolic function of the SF novum is precisely the representation of the encounter with difference, Otherness, alterity.“⁶⁶⁶ Das Alien kann in der Science Fiction unterschiedliche narrative Funktionen erfüllen – Robson differenziert z.B. die drei Grundtypen *Predators*, *Interesting Others* und *Real*.⁶⁶⁷ Das

⁶⁶² Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 308.

⁶⁶³ Eva Flicker: *Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Films* 2003, S. 316f. Zitiert nach Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 308.

⁶⁶⁴ Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 310.

⁶⁶⁵ Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crimefighter* 2017, S. 310.

⁶⁶⁶ Adam Roberts: *Science Fiction* 2000, S. 25.

⁶⁶⁷ Vgl. Justina Robson: *Aliens. Our Selves and Others*. In: *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, hg. von Keith Brooke, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 27. Beim ersten

Kapitel über den Science-Fiction-Film lieferte ebenfalls einen Überblick über zentrale Ausprägungsformen wie die extraterrestrischen Invasoren, monströse Kreaturen oder transzendente Erlöser-Figuren.⁶⁶⁸ Zugleich überlagern sich in den außerirdischen Wesen der Science Fiction Deutungen des geschlechtlich, sexuell und/oder ethnisch Anderen, die in unterschiedlichen Varianten auftreten – so argumentiert Le Guin: „There is the sexual Alien, and the social Alien, and the cultural Alien, and finally the racial Alien.“⁶⁶⁹ Am Beispiel der *Alien*-Reihe wurde bereits demonstriert, wie die monströse Kreatur aus einer Doppelcodierung aus maskulin konnotiertem Aggressor und „the monstrous-feminine in terms of maternal figure as perceived within a patriarchal ideology“⁶⁷⁰ geprägt ist. Der Schrecken eines Alien-Szenarios kulminiert laut Doane in der Vereinnahmung des Körpers: „When the alien or other invades the most private space – the inside of the body – the foundations of subjectivity are shaken. The horror here is that of a collapse between inside and outside or of what Kristeva refers to to, in *Powers of Horror*, as the abject.“⁶⁷¹ Der nostalgische Schleier, mit dem Mutterschaft in diversen Repräsentationen und Diskursen verklärt werde, wird im Horrorszenario der gewaltsamen Inbesitznahme durch das Alien bzw. seine Reproduktion auf drastische Weise gelüftet und offenbart, dass Mutterschaft ein kulturell hochgradig angstbesetztes Motiv und die Alien-Körper-Invasion eine Metapher für den zugleich furchteinflößenden und faszinierenden *maternal space* ist, in dem identitätsstiftende Grenzen einfach aufgelöst werden: „The threat of the maternal space is that of the collapse of any distinction whatsoever between subject and object.“⁶⁷² Barr sieht eine besondere Verbindung des Alien-Topos mit der sozialen Definition des Weiblichen, das bereits als das Andere konstruiert wird – denn sogar menschliche Frauen seien „alien in our culture

Typus handelt es sich um das traditionelle Alien als Beutegreifer und Bedrohung, das häufig im Horror-Genre anzutreffen ist. (Vgl. ebd., S. 27f. Hervorhebung im Original.) Demgegenüber existieren Aliens auch als ‚Interesting Others‘. Die Existenzberechtigung der ‚Interesting Others‘ sei trotz ihrer vordergründigen Andersartigkeit „to tantalize us with visions of ourselves“. Der dritte Typus, die ‚Real Aliens‘, hingegen seien „imaginatively created to be as realistic as possible, without reference to human concerns. Their biology is guided strictly by the conditions of their distant worlds and their social and intellectual capacities are derived from this as well. They are the closest kind of alien to a genuine space alien that we are able to imagine.“ (Ebd., S. 36.) Insbesondere bei dem dritten Typus der ‚Real Aliens‘ handelt es sich um eine theoretische, idealtypische Konstruktion, nicht nur, weil die ‚realistische‘ Konstruktion einer Spezies, deren Existenz unbekannt und sogar ungewiss ist, nach naturalistischen Maßstäben nicht möglich ist, sondern insbesondere weil fiktionale Aliens stets als Variationen eines Aushandlungsprozesses zwischen dem Anderen und dem Selbst zu verstehen sind.

⁶⁶⁸ Vgl. Hugh Ruppberg: *The Alien Messiah*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 32-38.

⁶⁶⁹ Ursula Le Guin: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Putnam 1979, S. 97.

⁶⁷⁰ Barbara Creed: *Alien and the Monstrous-Feminine* 1990, S. 128.

⁶⁷¹ Mary Ann Doane: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine*. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*, hg. von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 116. [Erstveröffentlichung: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine*. In: *Body/Politics. Women and the Discourses of Science*, hg. von Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller und Sally Shuttleworth, New York/London: Routledge 1990, S. 163-176.] Vgl. auch Julia Kristeva: *Powers of Horror*, New York: Columbia University Press 1983. Mehr zu Kristeva in Kapitel 2.2.3.

⁶⁷² Mary Ann Doane: *Technophilia* 2000, S. 116.

which insists that ,to be human is to be male“⁶⁷³. Die geschlechtliche Dimension der *otherness* ist dabei insbesondere auch in Korrelation mit der ethnischen zu sehen und verarbeitet sowohl Urängste vor dem Anderen als auch verdrängte Anteile des Selbst, die in Projektionen auf das Andere übertragen werden. Daraus resultieren stereotypische Darstellungen des Fremden als monströse Bedrohung, die es in einem kathartischen und symbolischen Akt zu vernichten, zu besiegen oder zumindest in einem Prozess der Aneignung und Integration zu kontrollieren gilt.⁶⁷⁴ Die Suche nach alternativen Darstellungsformen konstituiert laut Roberts die spezifische Herausforderung der Science Fiction, die seiner Ansicht nach durchaus erfolgreich gemeistert werden könne: „It is possible to explore the strangeness and threat of the Other without surrendering to two-dimensional caricature of Otherness as evil.“⁶⁷⁵ Köllhofer argumentiert, es „verhilft gerade auch die Science Fiction all jenem, das aus unserer Kultur verdrängt und ausgestoßen wird und das es zu beherrschen gilt, dazu, Gestalt und Identität anzunehmen und erhält damit die Möglichkeit sichtbarer Existenz. [...] So können totalisierende Trennungen zwischen Menschen und Andersartigen aufgehoben werden.“⁶⁷⁶ Das Alien als „ein Archetypus des Fremden, Unbekannten, Geheimnisvollen“⁶⁷⁷ verkörpere „das Andere des Menschen schlechthin“⁶⁷⁸, auf den es stets in Abgrenzung oder Identifikation, als Spiegel oder Korrektiv bezogen bleibe – somit fungieren die Aliens sowohl als „BotschafterInnen des Anderen“⁶⁷⁹ als auch als „Gegen- und Spiegelbild des individuellen und kollektiven Selbst.“⁶⁸⁰ Auch nach Hurst sind Aliens deshalb eine Konstante der Populärkultur, ein Katalysator „zentrale[r] Fragestellungen hinsichtlich menschlicher Selbstwahrnehmung und globaler Identitätsfindung“⁶⁸¹ – und dieser bringt uns dazu, den Fokus darauf zu richten, welche Definitionen des Selbst und des Anderen wir in unseren eigenen kulturellen Vorstellungen zugrundelegen. Köllhofer beobachtet, dass insbesondere die feministische Science Fiction „Typen von *aliens* präferiert, die in einer bemerkenswert intimen Beziehung zu den ProtagonistInnen stehen, sei es als Sexualpartner [...], als physische Internalisierung [...] oder auch als Mischwesen aus der

⁶⁷³ Marleen S. Barr: *Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory*, Westport: Greenwood Press 1987, S. 31.

⁶⁷⁴ Vgl. Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 46.

⁶⁷⁵ Adam Roberts: *Adam Roberts: Science Fiction* 2000, S. 26.

⁶⁷⁶ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 32. Köllhofer verweist in diesem Kontext auf Braidotti, die das Bild des Monströsen „als einer Verkörperung und Leitfigur eines feministischen Gegendiskurses“ konzipiert. (Ebd., S. 33. Vgl. auch Rosi Braidotti: *Cyber-Teratologien. Weibliche Monster ermöglichen den Andersartigen eine Partizipation an der fernen Zukunft der Menschheit*. In: *Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur*, hg. von Jacek Rzeszutnik, Passau: EDFC 2002, S. 39f.)

⁶⁷⁷ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 36.

⁶⁷⁸ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 36.

⁶⁷⁹ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 37.

⁶⁸⁰ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 37.

⁶⁸¹ Matthias Hurst: *Dialektik des Aliens. Darstellungen und Interpretationen von Ausserirdischen in Film und Fernsehen*. In: *Von Menschen und Außerirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft*, hgg. von Michael Schetsche und Martin Engelbrecht, Bielefeld: transcript 2008, S. 32.

Verbindung verschiedener Spezies“⁶⁸². Bei allen Spielarten bleibt Robsons Resümee zu berücksichtigen: „The basic notions of Self and Other lie at the heart of every alien encounter.“⁶⁸³

5.5.2 Das Selbst im Spiegel des künstlichen Anderen: Cyborgs, Roboter und Klone

Bei Künstlicher Intelligenz und Künstlichen Menschen bzw. Mensch-Maschine-Hybriden handelt es sich um den zweiten zentralen Topos, der in verschiedenen Ausprägungen und unter genderorientierter Perspektive ebenfalls als Träger unterschiedlicher Bedeutungen auftreten kann. Dies zeigte sich bereits an Beispielen wie u.a. dem starken Terminator aus dem zweiten Teil der Filmreihe, der die weibliche Protagonistin sogar in der elterlichen Fürsorge übertrifft, als maskulin konnotierter Cyborg oder an den *Stepford Wives*, die Diskurse wie die Kontrolle des weiblichen Anderen und eine Entmachtung des weiblichen Blicks codieren. Das Szenario der Erschaffung eines künstlichen Menschen impliziert eine Konstellation aus kreierendem Subjekt und seiner Schöpfung als Objekt, die bereits vor der Science Fiction in Mythos und Literaturgeschichte hochgradig geschlechtlich codiert ist⁶⁸⁴ – so seien die Konstrukteure künstlicher Menschen in der Literatur laut Drux durchweg männlich.⁶⁸⁵ Neben „dem Wunsch nach einem willfähigen Geschöpf“⁶⁸⁶ sei die zentrale Motivation für dieses drängende Streben „vor allem [...] das geradezu metaphysische Verlangen [...], es Gott oder der Natur gleichzutun

⁶⁸² Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 38. Mit einer Verringerung räumlich-emotionaler Distanz zum Selbst nehme außerdem auch tendenziell die Monstrosität des fremden Wesens ab und das Motiv des Anderen trete stärker hervor. (Vgl. ebd.)

⁶⁸³ Justina Robson: *Aliens. Our Selves and Others* 2012, S. 26. Vgl. auch Elaine L. Graham: *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press 2002.

⁶⁸⁴ Vgl. Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes*. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, hg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 21-34. Drux zeichnet in diesem Aufsatz die mythologischen und literaturwissenschaftlichen Variationen des Traums vom künstlichen Menschen nach und verdeutlicht dabei, inwiefern es sich bei dieser Sehnsucht um eine männliche Phantasie handelt. Vor allem die Romantik ist als literatur- und kulturhistorische Phase von elementarer Bedeutung für die Entwicklung dieses Motivkomplexes: „In der Reguliertheit der Androide wird ein neues bürgerliches Frauenbild kritisiert, die männlichen Wünsche aber, die mit seiner Etablierung nicht mehr ausgelebt werden dürfen, werden auf die Frauenfiguren aus Marmor und Elfenbein projiziert, [...] die [...] ohne moralische Sanktionen betrachtet werden [...] [können]. Insgesamt werden die weiblichen Maschinenkörper durch männliche Ängste und/oder Sehnsüchte belebt, wobei ihnen allerdings selten die Gnade der natürlichen Geburt zuteil wird [...]. Immerhin vermag auch ihre kernbiologische Funktion der Arterhaltung, zumindest partiell, substituiert werden, wie die (zeitgleich reaktivierte) Homunkel-Genese zeigt: Das bringt außerdem den (männlich-chauvinistischen) Vorteil mit sich, dass die ästhetische Attraktivität und der sexuelle Genuss des weiblichen Körpers nicht durch dessen Veränderung in der Schwangerschaft getrübt zu werden brauchen. So gesehen, sind die institutionelle Überwachung der Frau bei Zeugung und Empfängnis, die Aussparung des weiblichen Körpers beim Heranreifen des Kindes und ihre (noch fiktive) Suspendierung bei der Geburt die gendertechnisch letzten Konsequenzen des archetypischen Traums des Mannes von der Verfügbarkeit der Frau, den sie als schön gestaltetes Lustobjekt und Hegerin der von ihm weitgehend allein hervorgebrachten Nachkommenschaft umfassend erfüllt.“ (Ebd., S. 33.)

⁶⁸⁵ Vgl. Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ders., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 44.

⁶⁸⁶ Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer* 1999, S. 44.

und etwas zu schaffen, was lebt“⁶⁸⁷. Diese psychologische Disposition ist generell mit dem Motiv des Menschen aus Menschenhand verknüpft, und wenn es sich bei dem Geschöpf explizit um eine künstliche Frau handelt, tritt die durch psychoanalytisch-archetypische Grundtraumata geprägte Struktur sexueller Differenz noch deutlicher hervor: „Hinter all diesen künstlichen Ersatzfrauen verbirgt sich die Sehnsucht des Mannes, die weibliche Sexualität zu beherrschen, was mit seiner Angst vor der andersartigen Natur der Frau zusammenhängt, insbesondere ihrer Fähigkeit, Leben hervorzubringen.“⁶⁸⁸ Dieses Trauma weist Drux bereits für Frankenstein, den Protagonisten und Anti-Helden aus Shelleys Ur-Science-Fiction-Roman, nach – denn auch Frankenstein sei von dieser tiefen Furcht vor der weiblichen Sexualität erfüllt, da er sowohl seine eigene Hochzeit mehrfach aufschiebt als auch seiner Kreatur eine Gefährtin verweigert.⁶⁸⁹ Die wahre Triebfeder, die letztlich zur Katastrophe führt, ist „die Phobie vor einer sexuellen Vereinigung und der daraus folgenden Befruchtung der Partnerin [...], womit jenes Defizitgefühl ins Pathologische gesteigert ist, für das die Tiefenpsychologie den Begriff ‚Gebärneid‘ geprägt hat.“⁶⁹⁰ Diese Affekte wurzeln folglich in der Disposition des patriarchalisch-kollektiven Unbewussten, die sich bei Frankenstein und seinen literarischen und filmischen Nachfolgern zu unterschiedlichen Ausprägungen und Variationen desselben tief empfundenen Traumas verdichten, das in der männlichen Furcht vor der weiblichen Sexualität besteht, die zugleich Faszination und Grundlage narzisstischer Hybris ist, die Frau als sexuelles Wesen kontrollieren und selbst Leben zu erschaffen zu wollen. Tatsächlich handelt es sich bei den Schöpfern von KI in Filmen und Serien typischerweise um männliche Konstrukteure und Programmierer. Dies heißt allerdings nicht, dass gar keine weiblichen Figuren mit diesen Berufen zu finden wären, sondern dass ihnen durch diverse narrative Strategien in der filmischen Repräsentation häufig eine andere Funktion zugewiesen wird, während der Programmierer als aktiver (und tatsächlich auch programmierender) Protagonist männlich ist. Als illustrierendes Beispiel kann der Film *Eva* (Spanien 2011, Regie: Kike Maíllo) angeführt werden. Der Programmierer Alex kehrt dort nach mehreren Jahren in seine Heimat und an seine ehemalige Hochschule zurück, um in einem Forschungsprojekt ein Roboter-Kind zu entwickeln. Dort trifft er seine einstige Liebe Lana wieder, die ebenfalls Robotikerin ist und inzwischen mit

⁶⁸⁷ Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer* 1999, S. 44. Drux verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Topos des Homunkulus, der eine entkörperte Form der künstlich geschaffenen Existenz darstellt und gerade aufgrund dessen bestätigt, dass der Motivkomplex als solcher durch die symbolische Bedeutung sexueller Differenz aufgeladen ist: „[S]einer Mutterlosigkeit dürfte Homunkulus seine geistige Omnipräsenz verdanken. Insofern er nämlich allein aus dem Samen beziehungsweise aus einem spirituellen Prozess hervorgeht, der Mann aber [...] mit dem Verstand, der prägenden Form, der strukturierenden Kraft korreliert ist, muss der ohne stoffliche Weiblichkeit Geborene zwangsläufig geistiges Potential in Reinkultur aufweisen.“ (Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen* 2006, S. 32.)

⁶⁸⁸ Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer* 1999, S. 43.

⁶⁸⁹ Vgl. Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer* 1999, S. 43f.

⁶⁹⁰ Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer* 1999, S. 44.

seinem Bruder und ihrer Tochter Eva zusammenlebt. Alex ist fasziniert von dem ungewöhnlichen Mädchen, sie wird zum Vorbild und Studienobjekt für sein Projekt. Im Laufe der Handlung erwachen nicht nur alte Gefühle zwischen Alex und Lana, sondern es wird auch suggeriert, Eva könne Alex' leibliche Tochter sein. Alex strebt nach der vollendeten Schöpfung, dabei wird er einerseits von dem faszinierten Blick auf das weibliche Andere geleitet, auf Eva, die er zu decodieren und zu reproduzieren sucht, und auch auf Lana, die er begehrt. Zugleich ist er geprägt von einer ichbezogenen Identifikation mit Eva, in deren unangepasstem Verhalten er sich selbst wiedererkennt, wodurch er sich sowohl durch die Idee der biologischen als auch durch die der technischen Zeugung bedingten Vaterschaft in narzisstischer Selbstbespiegelung letztlich selbst zu reproduzieren sucht. Lana enthüllt Alex schließlich, dass Eva ihnen beiden so ähnlich sei, da sie beide sie gemacht hätten – allerdings nicht im Akt der biologischen Zeugung: Bei Eva handelt es sich um einen Roboter. Sie ist das ehemalige gemeinsame Projekt von Alex und Lana. Nach Alex' Weggang vollendete Lana das Projekt selbst. Als Eva den finalen Sicherheitstest nicht bestand, verzichtete Lana auf ihre weitere Arbeit in der Forschung und holte Eva als ihre Tochter zu sich. Lana ist folglich ebenfalls Wissenschaftlerin und Robotikerin, sie vollendet sogar selbst das ‚Projekt Eva‘. Dies liegt jedoch alles vor dem Einsetzen der filmischen Handlung. Sie verzichtet für Eva auf ihre Karriere und übt lediglich noch eine Lehrtätigkeit aus. Im Film selbst wird sie jedoch nicht als Wissenschaftlerin markiert, sondern ihr werden andere, weiblich konnotierte Attribute zugeordnet. Eva belauscht das Gespräch von Lana und Alex und flieht außer sich in eine zerklüftete und verschneite Landschaft, als sie von ihrer wahren Identität erfährt. Lana findet Eva ohne Bewusstsein bzw. ‚defekt‘ im Schnee. Eine emotionale Reaktion oder ‚Fehlfunktion‘ deutet sich bei Eva durch ihre Außergewöhnlichkeit schon vorher an: Normale Kinder als Vorbild für seine KI sind Alex zu langweilig, von Eva ist er hingegen sofort fasziniert, weil sie anders ist.⁶⁹¹ Als Eva nach der Enthüllung bewusstlos und bereits deaktiviert am Boden liegt, wartet Lana nicht erst eine technische Prüfung ab, sondern entschließt sich sofort dazu, Eva umgehend wieder funktionstüchtig zu machen und tauscht eine der Energiequellen aus, um sie zu beruhigen, sich zu versöhnen und sie ihrer Liebe sowie ihrer Rolle als ihre Tochter zu versichern. Sie wählt als zentralen Modus der Interaktion in dieser Krisensituation nicht die Identität als Programmiererin, die mit Bedacht versucht, ihr Artefakt zu reparieren, sondern die Identität als Mutter, die sofort die emotionale Aussprache mit ihrer Tochter sucht, was schließlich dazu führt, dass Eva sie in einer Auseinandersetzung von sich stößt und Lana beim Sturz in eine Schlucht zu Tode kommt. Obwohl sowohl Alex als auch Lana folglich eigentlich Programmierer*innen sind, besetzen sie in der

⁶⁹¹ Alex erblickt Eva zum ersten Mal auf einem Spielplatz. Während die anderen Kinder in auf normale Weise im Bild erscheinen, sind von Eva nur ihre Füße zu sehen, die über eine Mauer hervorragen, hinter der sie gerade auf den Händen läuft. Eva verhält sich durch ihre forsche Art auffällig und impulsiv, dabei lässt die Inszenierung offen, ob dies ein befremdende Wirkung ist, die daraus resultiert, dass Eva eine KI ist, oder es nicht gerade ihre energetische Art ist, die aus ihr ein ‚echtes‘ Kind machen.

Handlung selbst völlig unterschiedliche Positionen, die durch sexuelle Differenz und entsprechende stereotypische Eigenschaftskombinationen bestimmt sind. Lana wird von der archaischen Mutterrolle geleitet und hält bis zuletzt an der Performativität von Mütterlichkeit und der emotionalen Bindung zu Eva fest, während Alex' symbolische Vaterrolle durch die männlich konnotierte Faszination für das Andere, den Wunsch, es zu kontrollieren bzw. zu replizieren und eine narzisstische Identifikation bestimmt ist, was sich gerade in einer Akzentuierung des Berufs verdichtet: Während ihre Rolle als Wissenschaftlerin und Robotikerin zugunsten ihrer emotional-empathischen Mütterlichkeit völlig in den Hintergrund tritt, agiert Alex aktiv als Programmierer von KI und wird filmästhetisch bei der Arbeit mit dem Roboterjungen regelrecht als Technikmagier und postmoderner Alchemist stilisiert, als er in seinem Labor aus verschiedenen Komponenten die Persönlichkeit des Roboterkindes formt. Eva hingegen oszilliert als künstliches Mädchen zwischen Faszinosum, befremdlichem Verhalten und Studienobjekt.

Die genannten Topoi des Aliens und der*des Cyborgs fungieren laut Köllhofer „als zentrale Imaginationen und Projektionsflächen im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit Herrschaft und Dominanz in sexuellen, technologischen, kulturellen und politischen Beziehungen. Sie eignen sich [...], um neue (utopische) Bedeutung der zur Diskussion stehenden Verhältnisse zu kreieren.“⁶⁹² So schwänden in der Begegnung mit hybriden und fremdartigen Figuren nicht nur normative und gewohnte Auffassungen des Mensch-Seins, sondern „auch die absolute Relevanz von Begriffen der ‚natürlichen sexuellen Identität‘ oder der ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Subjektivität.“⁶⁹³ Dieses utopische Potential wird allerdings nicht zwangsläufig entfaltet: „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 oder, wie im Fall von Robotern und Androiden, haftet ihm zumindest etwas Bedrohliches und zugleich Inferiores an, das die männliche Identität beschädigen könnte.“⁶⁹⁴ Köllhofers Schluss wäre zu kurz gedacht: Ihre Formulierung „in der von Männern beherrschten Science Fiction“ halte ich für problematisch, da patriarchalische Strukturen als abstraktes Machtsystem zwar komplexe Auswirkungen auf die in dieser Kultur lebenden Individuen haben, aber unbedingt klar von ‚den Männern‘ als solchen unterschieden werden sollten. Allerdings ist der Aussage grundsätzlich zuzustimmen, dass zahlreiche Traditionen der Mainstream-Science-Fiction die Abwertung, Marginalisierung und Kontrolle des Anderen legitimieren und dadurch die durch dichotome Differenz geprägte symbolische Ordnung reproduzieren.

Dabei sind Alien und Cyborg sowie verwandte Figurationen der Hybridität und Alterität kaum isoliert, sondern stets eingebunden in Motiv-Konjunkturen sowie diskursive und semantische

⁶⁹² Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 38.

⁶⁹³ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 38.

⁶⁹⁴ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 39.

Komplexe zu betrachten. So sind Alien und insbesondere künstliche Menschen auch untrennbar mit Themen verbunden, die Köllhöfer und Vonarburg als rekurrierende Sujets in der *women's Science Fiction* identifizieren – dabei handelt es sich um Körperlichkeit, Sexualität und Reproduktion sowie Bio- und Gentechnologie.⁶⁹⁵ Auch Doane konstatiert einen generischen Zusammenhang hinter diesen Topoi, der mit der grundlegenden Konstitution des Genres korreliert: „It is not surprising [...] that the genre that highlights technological fetishism – science fiction – should be obsessed with the issues of the maternal, reproduction, representation, and history.“⁶⁹⁶ Als Beispiel fungieren für Doane die ersten beiden Filme der *Alien*-Reihe und *Blade Runner*: „[T]he impact of the associative link between technology and the feminine on narrative representation becomes less localized – that is no longer embodied solely in the figure of the female robot. *Alien* and *Aliens* contain no such machine-woman, yet the technological is insistently linked to the maternal.“⁶⁹⁷ *Blade Runner* hingegen weist neben weiblichen auch männliche Replikanten auf. Auf übergeordneter Ebene etabliert sich dennoch eine geschlechtlich codierte Bedeutungsdimension,

„its narrative structure provocatively juxtaposes the question of biological reproduction and that of mechanical reproduction. [...] *Alien*, together with its sequel, *Aliens*, and *Blade Runner* elaborate symbolic systems that correspond to a contemporary crisis in the realm of reproduction – the revolution in the development of technologies of reproduction (birth control, artificial insemination, *in vitro* fertilization, surrogate mothering, etc.). These technologies threaten to put into crisis the very possibility of the question of origins, the Oedipal dilemma and the relation between subjectivity and knowledge that it supports.“⁶⁹⁸

Dabei suggeriert die innerhalb der durch sexuelle Differenz strukturierten Natur-Kultur-Dichotomie männlich konnotierte und dominierte Technik einen möglichen Ausweg durch die Kontrolle des Anderen, die aber in der symbolischen Ordnung nie ganz gelingen kann: „Technology promises more strictly to control, supervise, regulate the maternal – to put *limits* upon it. But somehow the fear lingers – perhaps the maternal will contaminate the technological.“⁶⁹⁹ Kommt man auf Haraway zurück, so implizieren Cyborg-Figuren zugleich das Potential, elementare Dichotomien wie weiblich/männlich oder Technik/Natur aufzubrechen. Springer zeigt in ihrer Studie *Electronic Eros*, inwiefern Bilder von Technik zugleich techno-erotische Bilder des Begehrens sind, die sich über spezifische Körper-Repräsentationen und auch in Cyborg-Figuren in Science-Fiction-Filmen ausdrücken. Im Anschluss an Haraway formuliert sie die These, dass sich in der Populärkultur eine Reflexion von „contemporary cultural conflicts over sexuality and gender roles in its representation of cyborgs“⁷⁰⁰ vollzieht. Dabei identifiziert sie

⁶⁹⁵ Vgl. Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 24 sowie Élisabeth Vonarburg: *Women and Science Fiction*. In: *Out of this World. Canadian Science Fiction and Fantasy Literature*, hg. von Andrea Paradis, Toronto: Quarry Press and National Library of Canada 1995, S. 181-185.

⁶⁹⁶ Mary Ann Doane: *Technophilia* 2000, S. 119.

⁶⁹⁷ Mary Ann Doane: *Technophilia* 2000, S. 115.

⁶⁹⁸ Mary Ann Doane: *Technophilia* 2000, S. 115. Hervorhebungen im Original.

⁶⁹⁹ Mary Ann Doane: *Technophilia* 2000, S. 116. Hervorhebung im Original.

⁷⁰⁰ Claudia Springer: *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, Austin: University of Texas Press 1996, S. 10. Verweis nach J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 52.

konfligierende Tendenzen, die einerseits in neuen Impulsen bei der Repräsentation der Korrelationen von Technologie, Begehren und Weiblichkeit und andererseits in der Perpetuierung stereotyper Muster und Vorstellungen aus der Vergangenheit bestehen.⁷⁰¹ Die Refiguration tradierter Konzepte überwiege dabei laut Springer die progressiven Repräsentationen, was eine Art Schutzmechanismus gegen Verunsicherung und Erschütterung des postmodernen Zeitalters darstelle: „Violent, forceful cyborg imagery participates in contemporary discourses that cling to nine-teenth century notions about technology, sexual difference, and gender roles in order to resist the transformations brought about by the new postmodern social order.“⁷⁰² Die Ambivalenz der Cyborg Figur, die sich nach Köllhofer „zwischen ihrer Herkunft und ihrer utopischen Zielsetzung spannt“⁷⁰³, wird auch von Melzer deutlich akzentuiert: „[T]he controversial female cyborg challenges conventional ideas of gender, race, and nation, often at the same time as she reinforces them.“⁷⁰⁴

Das übergeordnete thematische Feld der Reproduktion, in das sich Alien und Cyborg bzw. KI als Schlüssel motive eingliedern, impliziert auch den Komplex der Bio- und Gentechnologie im Allgemeinen und die Thematik des Klonens im Besonderen. Schmeink betont den „impact of genetics [...] everywhere in twenty-century culture, but [...] most prominently found in mainstream culture and the popular imaginary of science fiction“⁷⁰⁵. Der Topos der Biotechnologie und des *genetic engineering* tritt in früheren Formen seit Beginn der Science-Fiction-Tradition und bereits bei ihren Vorläufern (wie den *scientific romances* von H. G. Wells und Shelleys *Frankenstein*) im 19. Jahrhundert immer wieder auf. Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts und dem begleitenden technologischen Fortschritt sowie einem zunehmend geschärften Bewusstsein für diese Thematik in der Öffentlichkeit beobachtet Schmeink aber, dass „the genetically engineered posthuman has brought forth a cultural formation of biopunk that spans many different forms of culture“⁷⁰⁶. Dabei fungiert der ‚biopunk‘ „as a contemporary creative intervention into posthuman discourses“⁷⁰⁷. Die Akzentverschiebung hin zum ‚Biopunk‘ erfolgt in Form eines generellen „paradigmatic shift from physics to biology in our cultural perception of life-altering and/or life-threatening sciences by this exemplary genre and its visions of a dystopian

⁷⁰¹ Vgl. Claudia Springer: *Electronic Eros* 1996, S. 8. Verweis nach J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 52.

⁷⁰² Vgl. Claudia Springer: *Electronic Eros* 1996, S. 100. Verweis nach J. P. Telotte: *Science Fiction Film* 2001, S. 52.

⁷⁰³ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 44.

⁷⁰⁴ Patricia Melzer: *Alien Constructions* 2006, S. 1.

⁷⁰⁵ Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press 2016, S. 5.

⁷⁰⁶ Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 8. Vgl. auch ebd., S. 10. Schmeink verweist hier auf Parker, die drei verschiedene biologische Konzepte, die in der Science Fiction repräsentiert werden, identifiziert, „evolution, genetics, and comparative or exobiology“. In der *genetic science fiction* seien wiederum zwei Varianten zu unterscheiden: „One approach [...] centers on the genetic accident, the uncontrolled and unexpected alteration of a species. [...] The other main approach argues the feasibility and desirability of planned genetic alteration, changes controlled either by man or by an alien force.“ (Helen N. Parker: *Biological Themes in Modern Science Fiction*, Ann Arbor: UMI Research 1984, S. 11 und 35. Zitiert nach Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 8.)

⁷⁰⁷ Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 14.

future.“⁷⁰⁸ Schmeink argumentiert, diese Verschiebung manifestiere sich, indem Technologien des Cyberpunk-Repertoires, z.B. mechanische Implantate, zunehmend weniger präsent sind und stattdessen andere technologische Verfahren als Ausdruck des wissenschaftlichen Fortschritts in den Fokus rücken – dazu gehören beispielweise Gentechnik, Heterotransplantation (die Verpflanzung von Gewebe oder Organen von einer Spezies in eine andere) oder Virologie.⁷⁰⁹

An dieser Stelle sei auf die Vorbetrachtungen zu feministischer Utopie und Dystopie verwiesen, in denen bereits auf die ambivalente Bewertung entsprechender Szenarien eingegangen wurde. Hoch entwickelte Reproduktionstechnologien, die in Abstufungen Vorgänge von der Zeugung über die Schwangerschaft bis hin zur Geburt technisieren und von der biologischen Fundierung auf den (insbesondere weiblichen) Körper entbinden, bieten ambivalentes Deutungspotential. Sie könnten positiv gewertet als technisches Novum die feministische Vision einer gleichberechtigten Gesellschaft ermöglichen, in der das durch heteronormative Arbeitsteilung und patriarchalische Hegemonie fundierte Machtgefälle überwunden werden könnte, indem ihm die biologische Grundlage entzogen wird, mit der essentialistische Sex-Gender-Systeme legitimiert und naturalisiert werden. Huxleys *Schöne Neue Welt*, „in der die Frau nicht von einem Kind, sondern von der Geburt entbunden wird, damit die pränatale Konditionierung der Nachkommen auf ihre künftigen gesellschaftlichen Funktionen hin nicht gefährdet wird“⁷¹⁰, steht repräsentativ dafür, dass das Motiv, insbesondere auch in seiner späteren populärkulturellen Umsetzung, aber mehrheitlich nicht als Träger einer Utopie, sondern in der Regel im Rahmen dystopischer Schreckensszenarien inszeniert wird.⁷¹¹ Köllhofer konstatiert hierzu: „In den Texten weiblicher Autoren dominiert zumeist eine ambivalente Haltung zum Thema Gentechnologie. Hinsichtlich des Klonens z.B. scheinen Männer stärker von narzisstischen Impulsen angetrieben zu sein und fasziniert von der Duplikation oder Multiplikation des Selbst, wohingegen Frauen eher am Problem der Individuation von Klonen und wie diese Unabhängigkeit erlangen können, interessiert sind [...]“⁷¹² Köllhofer bezieht sich hier auf literarische Science Fiction und die unterschiedlichen Schwerpunkte, die jeweils von weiblichen und männlichen Autor*innen gesetzt werden, und damit nicht unmittelbar auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, denn bei Filmen und Fernsehserien kann nicht im engeren und gleichen Sinne

⁷⁰⁸ Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 5. Frühe Thematisierungen eines dezidierten *genetic engineering* in der populärkulturellen Science Fiction verortet Schmeink in den 1980er Jahren. (Vgl. ebd., S. 11.)

⁷⁰⁹ Vgl. Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 7. Die zentrale Figuration des Biopunk sei nicht mehr „the metaphor [...] of the cyborg but of the splice. It can already be found in what Brian McHale refers to as the „biopunk’ sub variety of cyberpunk SF’ [...]“ (Vgl. ebd. Zitierte Passage vgl. Brian McHale: *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 1992, S. 257.)

⁷¹⁰ Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen* 2006, S. 32.

⁷¹¹ Auch Schmeink weist auf die grundsätzliche Doppelcodierung der Motivik hin: „[T]he technology was seen to contain the potential for both positive and negative social change.“ (Lars Schmeink: *Biopunk Dystopias* 2016, S. 9.) Besonders nahe stehe der ‚Biopunk’ aber der Dystopie und der kritischen Utopie. (Vgl. ebd., S. 14.)

⁷¹² Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 25.

von personaler und individueller Autorschaft gesprochen werden. Übertragen auf Filme und Fernsehserien ist aber die Frage von Interesse, inwiefern sie als kollektiv produzierte und populärkulturelle Produkte bei der Darstellung von Gen- und Biotechnologie diese geschlechtlichen Zuschreibungen und Codierungen inkorporieren und ggf. variieren.

5.5.3 Gender Trouble im Cyberspace

Zugleich thematisieren die genannten Motive auch „den Kontrast zwischen dem körperlichen und dem geistigen Prinzip, die Stellung der Menschheit gegenüber dem Universum, die Beziehung Mensch und Andersartige und nicht zuletzt den Tod und dessen Überwindung durch Transzendenz.“⁷¹³ Dieses Streben nach Transzendenz manifestiert sich laut Köllhofer v.a. „im Modus von Transformation und Veränderung, in Grenzüberschreitungen“⁷¹⁴. Neben einer mystisch-religiösen Dimension korrelieren diese Themenkomplexe vor allem mit den technologisch geprägten Bewegungen des Post- und Transhumanismus.⁷¹⁵ Post- und Transhumanismus konstituieren sich auf zahlreichen verschiedenen Diskursebenen, dabei nimmt der künstlerisch-mediale Diskurs eine besondere Stellung ein: Existieren post- und transhumane Ideen in der Wirklichkeit noch als Vision, werden diese in der Science Fiction zumindest fiktionale ‚Realität‘, nehmen als utopisch oder dystopisch gefärbte Szenarien insbesondere in der filmischen Science Fiction sichtbar Gestalt an und artikulieren Hoffnungen und Ängste. Die Kernthemen des Post- und Transhumanismus lesen sich deshalb wie das klassische Motiv-Repertoire der Science Fiction – so nennt Loh als zentrale Themen und Motive des Transhumanismus u.a. radikale Lebensverlängerung bzw. Unsterblichkeit, *Human Enhancement*, Cyborgisierung, Virtualität und Weltraum⁷¹⁶ und als Kernthemen des technologischen Posthumanismus *Mind Uploading* und virtuelle Unsterblichkeit, Singularität sowie künstliche Intelligenz.⁷¹⁷

Haraway fordert in ihrem breit rezipierten und vielfach zitierten Manifest die Überwindung der Natur-Technik-Opposition sowie aller übrigen Dichotomien der großen, holistischen westlichen Narrative und ihrer geschlechtlichen Codierung und figuriert diese Vorstellung in der Metapher der hybriden, heterogenen Cyborg.⁷¹⁸ Das Manifest avancierte folglich „zum Leitbild

⁷¹³ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 41.

⁷¹⁴ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 41. Exemplarisch könne die feministische Science-Fiction-Literatur Tiptree, Jr.’s angeführt werden, die Visionen von Transzendenz „aus der Vorstellung einer entkörpernten kosmischen Existenz bzw. den Transformationen der menschlichen in eine posthumane Lebensform“, der hybriden Verschmelzungen mit außerirdischen Lebensformen und von „Kategorien wie Abstraktion und Entkörperlichung bzw. [...] [der] Verkörperung eines technologisch transformierten Anderen“ entwickelt. (Ebd., S. 42.)

⁷¹⁵ Vgl. zur Differenzierung von Trans- und Posthumanismus sowie zum feministischen Posthumanismus Kapitel 2.5.

⁷¹⁶ Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung, Hamburg: Junius 2018, S. 41-64.

⁷¹⁷ Vgl. Janina Loh: Trans- und Posthumanismus zur Einführung 2018, S. 99-118.

⁷¹⁸ Eine ausführlichere Erörterung und Einordnung von Haraways Cyborg-Manifests in den theoretischen Diskurs erfolgt in Kapitel 2.5.1.1.

eines ‚Cyborg- und Cyberfeminismus‘, der auf Vernetzung, Grenzüberschreitung, auf eine Politik der partiellen und temporären Affinitäten und nicht zuletzt auf die Aneignung der digitalen Technologien durch Frauen setzte.⁷¹⁹ Ein Blick auf die Entwicklungen seit Erscheinen des Textes und seiner anfänglichen euphorischen Rezeption scheint ernüchternd, wie auch Harrasser 2002 feststellt. Nicht nur sind Frauen in technischen Berufsfeldern immer noch unterrepräsentiert, „[a]uch im kollektiven Bilderhaushalt hat sich nicht der erwartete Effekt einer Cyborg-Politik eingestellt: Wer hätte sich wohl die Cyborg als hüpfende, schießende, Zähne bleckende, vollbusige Lara Croft vorgestellt, die (nicht nur) von der Männerwelt verehrt wird?“⁷²⁰ Oder mit den Worten von Cadora: „[T]he image of the cyborg is one of both hope and terror“⁷²¹, und in den düsteren Szenarien feministischer Science-Fiction-Dystopien repräsentiert das Bild der*des Cyborgs sogar „the total triumph of genocidal patriarchy“.⁷²² Wie bereits erörtert, hat Haraway die Cyborg allerdings nicht nur auf ihre Dichotomien überwindende Kraft hin, sondern auch als ausgesprochen ambivalente Figur gedacht. Laut Köllhofer liegt die diskursive Sprengkraft der Cyborg gerade in dem Spannungsverhältnis, dass sie gleichzeitig „Produkt herrschender Technowissenschaften“⁷²³ und „Konstruktion feministischer Refiguration“⁷²⁴ ist. Auch Köllhofer zweifelt allerdings an, dass die strukturelle Ambivalenz der Cyborg alleine schon ausreicht, um sie zur Hoffnungsträgerin feministisch-subversiver Diskurspolitik zu stilisieren.⁷²⁵ Waren die neuen Cybertechnologien, auch inspiriert durch Haraways utopisches Konzept, mit der Hoffnung verbunden, dass sich virtuelle Räume eröffnen, die Freiheit von der Zuweisung einer binären Geschlechtermatrix oder anderen Differenzkategorien versprechen, so schienen sich diese Erwartungen – sowohl in der Realität als auch in den meisten fiktionalen Variationen der Thematik – nicht zu erfüllen: „[T]atsächlich werden offensichtlich traditionelle Ordnungskategorien wie etwa die geschlechertypisch codierte Oppositionsstruktur nicht überwunden. Statt Manipulation durch postmoderne veränderliche Identitäten gilt offenbar die weitere Nutzung der herkömmlichen kulturellen Zuschreibungen, die Rückversicherung im bekannten materiellen Körper wie dem Geschlecht.“⁷²⁶ Zahlreiche Fiktionalisierungen

⁷¹⁹ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 16.

⁷²⁰ Karin Harrasser: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? 2002, S. 16.

⁷²¹ Karen Cadora: Feminist Cyberpunk. In: Science Fiction Studies, Vol. 22, Nr. 3, 1995, S. 360.

⁷²² Karen Cadora: Feminist Cyberpunk 1995, S. 360.

⁷²³ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 48.

⁷²⁴ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 48. Köllhofer verweist hier auf Fink und Scheidhauer, die diese Offenheit der Cyborg als prekär bezeichnen, da sie der feministischen Strategie dient, diese aber genauso auch unterwandern könne. (Vgl. ebd. sowie Dagmar Fink und Anne Scheidhauer: Verheißungsvolle Irritationen. Eine feministische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Cyborg Fictions. In: Psychologie und Gesellschaftskritik, Vol. 22, Nr. 1, 1998, S. 23. 19-42.)

⁷²⁵ Vgl. Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 49.

⁷²⁶ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen 2008, S. 51. Köllhofer stützt sich hier auf die Erkenntnisse folgender soziologischer Studie: Veronika Eisenrieder: Von Enten, Vampiren und Marsmenschen – von Männlein, Weiblein und den ‚Anderen‘. Soziologische Annäherungen an Identität, Geschlecht und Körper in den Weiten des Cyberspace, München: Herbert Utz 2003. Zugleich phil. Diss., Universität München 2002, besonders S. 204ff.) Eine optimistischere Untersuchung von Subjektkonstitutionen im Cyberspace, die ihren Fokus verstärkt auf das Potential zur

der Cybertechnologien und modernen Technowissenschaften finden sich im Cyberpunk, der bereits als Subgenre der Science Fiction charakterisiert wurde, in dem auf markante Weise tendenziell subversives Rebellentum auf eine Perpetuierung der traditionellen Geschlechterordnung trifft. Nach Köllhofer und Fink werden „[d]ie Helden eines Malestream-Cyberpunk [...] treffend charakterisiert in der Figur des ‚Computer-Cowboy‘, dessen machistisches Gehabe traditionelle Geschlechterstereotypen reproduziert und verschärft“⁷²⁷, während weibliche Charaktere „zumeist den rein auf den Körper reduzierten, sexuellen und befehlsbefolgenden Part innerhalb der Handlungsstrukturen“⁷²⁸ erfüllen. Nach Cadora ist der Cyberpunk der 1980er Jahre ein „boy’s club“⁷²⁹, und in diesem sind „fierce queens and flaming queers [...] [sadly] absent“⁷³⁰. Nixon weist z.B. nach, dass im traditionellen, maskulinistisch geprägten Cyberpunk häufig eine naturalisierte bzw. mystisch aufgeladene Assoziation zwischen dem Weiblichen und dem Cyberspace konstruiert wird. Der Cyberspace oder die Matrix müssen deshalb feminisiert und mystifiziert werden, um homoerotische Subtexte zu vermeiden.⁷³¹ Die maskulinen Cyberpunk-Helden müssten durch ihr Hacking bei ihrem Eintritt in die Matrix einen Akt symbolischer Penetration vollziehen, das Durchdringen einer „sort of metaphoric hymeneal membrane which can kill them if they don’t successfully ‚eat through it‘ with extremely sophisticated contraband hacking equipment in order to ‚penetrate‘ the data systems“⁷³². Auch Murphy konstatiert, „cyberpunk’s celebration of white masculinist, heteronormativity that largely ignored the progressive influence of 1970s-era feminist SF“⁷³³, sei kontinuierlich kritisiert worden. Während einige Kritiker*innen schon das Ende des Cyberpunks proklamierten, durchlief das Subgenre in den 1990er Jahren, auch und insbesondere durch den Einfluss weiblicher

Etablierung von *Agency* und Handlungsfähigkeit richtet, liefert z.B. Lummerding 2005. (Vgl. Susanne Lummerding: *Agency @?* 2005.)

⁷²⁷ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 55. Nach Gözen muss aber auch berücksichtigt werden, dass sich dieser Typus des maskulinen Underground-Rebellen als prominenteste Form des Cyberpunk-Heldentyps in der öffentlichen Wahrnehmung des Diskurses durchgesetzt hat. Diese Eigenschaften treffen aber nur auf einen Teil der Protagonist*innen zu. Als Beispiel nennt Gözen die Klassenzugehörigkeit: So seien nicht alle Cyberpunk-Protagonisten Außenseiter aus unteren Schichten, [m]indestens ebenso häufig handelt es sich bei den Protagonisten um Figuren mit mittelständisch-bürgerlich bis gehobenem Hintergrund.“ (Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 207.)

⁷²⁸ Nina Köllhofer: *Bilder des Anderen* 2008, S. 55. Köllhofer bezieht sich hier unmittelbar auf Dagmar Fink: *Trouble in Wonderland. Kontextualisierungen neuer Informations- und Kommunikationstechnologien im (feministischen) Cyberspace*. In: Puppe. *Monster. Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologien*, hgg. von Johanna Riegler, Christina Lammer, Barbara Osege und Marcella Stecher, Wien: Turia und Kant 1999, S. 105ff.

⁷²⁹ Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 357.

⁷³⁰ Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 361.

⁷³¹ Vgl. Nicola Nixon: *Cyberpunk. Preparing the Ground for the Revolution or Keeping the Boys Satisfied?* In: *Science Fiction Studies*, Vol. 19, Nr. 2, 1992, 226.

⁷³² Nicola Nixon: *Cyberpunk* 1992, 226. Vgl. auch Cadora: „In a genre which lacks female characters, strong and otherwise, it is necessary to construct a feminine space in which male heroes can establish and assert their masculinity. The feminization of cyberspace is necessary to insure that these male characters remain heterosexual.“ (Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 361.)

⁷³³ Graham J. Murphy: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk*. In: *The Cambridge History of Science Fiction*, hgg. von Gerry Canavan und Eric Carl Link, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2019, S. 524.

Autorinnen und feministischer Einflüsse einen transformativen Erneuerungsprozess, in dem neue Impulse gesetzt wurden⁷³⁴, z.B. durch „technically capable heroines“⁷³⁵. Die „unvoreingenommene Sicht auf wissenschaftliche Entwicklungen, deren bizarrste Resultate nicht kategorisch abgelehnt werden“⁷³⁶ und „eine wie auch immer geartete Transzendenz“, z.B. „in Form einer Digitalisierung des Bewusstseins“⁷³⁷ oder anderer Szenarien, die Götzen als gemeinsame Konstante des Cyberpunk nennt, indizieren ein Potential, Alterität zu erschließen und mit etablierten Konventionen zu brechen. Obwohl Motive des Cyberpunk überraschend und scheinbar paradox häufig trotz ihrer transzendierenden Anlage gerade in (geschlechter-)normverstärkenden Sinnzusammenhängen auftreten, können sie auch subversive Bedeutungsebenen entfalten⁷³⁸ – dies verdichtet sich beispielsweise in den literarischen Werken von Cadigan und Scott in einer dezidiert feministischen Perspektive. Scott thematisiert in ihrem Roman *Trouble and Her Friends* (1994) selbstreflexiv den neuen Cyberpunk der 1990er Jahre und seine feministischen Impulse. Sie schickt die einstigen Hackerinnen und Heldinnen Trouble und Cerise, die zugleich ein (Ex-)Liebespaar sind, auf eine Mission, die sie zurück in die Szene führt, und sie auf eine neue Generation von Hacker*innen treffen lässt. So entsteht narrativ und symbolisch „a conflict between the old-school hackers – white, straight, male, who rely solely on their manual hacking skills – and the more recent hackers, who use implanted brain-worm technology to hack digital databases. This new generation of hackers is clearly coded as women, queer, and/or persons of color and they are dismissed by the old-school hackers for relying on the implanted ‚worm‘ and therefore not being true hackers.“⁷³⁹ Cadigans Roman *Synder* (1993; Orig.: *Synners*, 1991) weist mit Hacker-Figuren, profitorientierten, ausbeuterischen Konzernen, Gehirnimplantaten, Vernetzung, künstlicher Intelligenz und Technologien zum digitalen Upload von Bewusstsein das typische Motiv-Repertoire des Cyberpunk auf⁷⁴⁰.

⁷³⁴ Exemplarisch zu nennen sind u.a. folgende Autorinnen und Werke: Misha: *Red Spider, White Web* (1990), Pat Cadigan: *Synder* (1993; Orig.: *Synners*, 1991), Maureen F. McHugh: *ABC Zhang* (1995; Orig.: *China Mountain Zhang*, 1992), Laura J. Mixon: *Glass Houses* (1991/1992), Mary Rosenblum: *Virtuelles Fleisch* (1996; Orig.: *Chimera*, 1993) sowie Melissa Scott: *Trouble and Her Friends* (1994). (Vgl. Graham J. Murphy: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk* 2019, S. 524.)

⁷³⁵ Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 357.

⁷³⁶ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 208.

⁷³⁷ Jiré Emine Gözen: *Cyberpunk Science Fiction* 2012, S. 208.

⁷³⁸ So skizziert z.B. Harper eine Theorie „which places the technologically alien, ambiguously gendered, and behaviourally transgressive feminist cyborg in the context of fictions which transform humanist definitions of a rational self within a symbolic order, at the same time as they expand upon the corrolary [sic!] idea of identities situated in both the mind and body.“ (Mary Catherine Harper: *Incurably Alien Other. A Case for Feminist Cyborg Writers*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 22, Nr. 3, 1995, S. 400.) Die Figurationen des Anderen bleiben allerdings auch in feministischer Science Fiction widersprüchlich: „Because they are inevitably Other, they will not be cured of Alien behavior, even during moments of self-knowing transgression. At the same time they develop strategies for resisting overly-simplified definitions of ‚The Other.‘ [sic!]“ (Ebd., S. 407.)

⁷³⁹ Graham J. Murphy: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk* 2019, S. 525. Scott äußerte in einer Diskussionsrunde bei der ‚International Conference on the Fantastic in the Arts‘ explizit, dass sie ihren Roman als Antwort auf und Bruch mit „cyberpunk’s white, straight, [sic!] masculinism“ verfasst habe. (Ebd.)

⁷⁴⁰ Vgl. Graham J. Murphy: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk* 2019, S. 524.

Darin werde aber sowohl die hegemoniale Männlichkeit des Cyberpunk als auch die Feminisierung des Cyberspace destabilisiert.⁷⁴¹ Als zentrales Motiv dafür nennt Cadora die Anschlüsse, die in die Gehirne der Figuren implantiert sind und über die sie sich mit Hilfe von Neuro-Technologie mit der Matrix verbinden können. Diese körperliche Penetration bricht auf symbolischer Ebene mit der traditionellen Geschlechterordnung: „[T]hese cyberpunks plug wires deep inside their own brains. They are the penetrated, not the penetrating. Cadigan’s male cyberpunks are automatically feminized by virtue of their entry into the matrix.“⁷⁴² Wie alle Motive einer – literarischen oder filmischen – Erzählung muss allerdings auch das hier Genannte als Teil eines narrativen Gesamtkomplexes kontextualisiert werden. So wurde bereits am Beispiel der *Matrix*-Trilogie demonstriert, dass narrative Elemente wie die Penetration des maskulinen Körpers beim Eintritt in die Matrix zwar punktuelle Brechungen mit tradierten Darstellungsmustern setzen können, dass aber durch die starke mythologisch-religiöse Aufladung der Narration stereotypische Genderkonzepte zu einem großen Teil wieder reetabliert werden.

Die rekurrierende Figuration dieser Arbeit ist das Spannungsreiche und Widersprüchliche, und auch der Cyberpunk reiht sich in der Geschichte des Subgenres in diese Tradition – so sieht auch Cadora den Cyberpunk durch konfligierende Polaritäten bestimmt: „Cyberpunk charts a course between utopia and dystopia“ und „imagines a world where technology is a tool of both oppression and liberation.“⁷⁴³ In diesem Spannungsfeld bewegen sich auch die Forschungen zu Gender und Cyberpunk.⁷⁴⁴ Der Cyberpunk findet seinen Weg immer noch z.B. als Remake oder Sequel auf die Leinwand – so kam beispielsweise 2017 die Fortsetzung *Blade Runner 2048* (USA 2017, Regie: Denis Villeneuve) in die Kinos. Wie bereits erläutert wurde, hat sich der Cyberpunk zunehmend einer engen Genredefinition entzogen und sich zu einer losen kulturellen Formation gewandelt, die sich auch in mediale Erzeugnisse einschreibt, die nicht als ganzes Werk dem Cyberpunk zugeordnet werden können – auch die für die anschließenden Fallstudien ausgewählten Werke sind nicht eindeutig bzw. gänzlich dem Cyberpunk zuzuordnen. Von besonderem Interesse ist deshalb, ob und inwiefern die ausgewählten Filme und Fernsehserien Elemente und Motive des Cyberpunk bzw. das Thema der Cybertechnologien aufgreifen, integrieren und ggf. variieren.

⁷⁴¹ Vgl. Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 362. Zu einem anderen Fazit kommt allerdings Wolmark, für die *Snyder* Strategien des maskulinistischen Cyberpunk fortschreibe und das Weibliche ebenfalls stereotypisch als das Andere markiere. (Vgl. Jenny Wolmark: *Aliens and Others* 1994, S. 125.)

⁷⁴² Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 362.

⁷⁴³ Karen Cadora: *Feminist Cyberpunk* 1995, S. 359.

⁷⁴⁴ Vgl. hierzu Samantha Holland: *Descartes Goes to Hollywood. Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema*. In: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, hg. von Mike Featherstone und Roger Burrows, London: Sage 1995, S. 157-174; Dagmar Fink und Susanne Lummerding: *Strange Days for Race and Gender* 2004, S. 164-174; Kim Toffoletti: *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London/New York: I. B. Tauris 2007 sowie Carlen Lavigne: *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction* 2013.

5.6 Technikutopien und -dystopien als filmische Science Fiction

Die ersten Teile der vorliegenden Arbeit leisteten eine sowohl phänomenologische als auch theoretisch-historische Betrachtung der intentionalen Utopie, der utopischen bzw. dystopischen Gattung, eine Bestimmung der zentralen Aspekte der Science Fiction sowie einen Überblick über Traditionslinien des Science-Fiction-Films. Mein Schwerpunkt lag dabei auf den Schnittstellen zwischen Utopie/Dystopie, Science Fiction und Film, aber vor allem darauf, die zahlreichen Anknüpfungspunkte einer genderorientierten Analyse sowie ihr gewinnbringendes Potential aufzuzeigen. Ausgangspunkt für meine Hypothese ist das ambivalente und reflexive Potential von Populärkultur, das Bedeutungsspielräume für Prozesse der De- und Rekonstruktion von Geschlecht eröffnet. Die bisher erfolgten Untersuchungen wurden dazu genutzt, um zu demonstrieren, inwiefern Spannungsverhältnisse und Ambivalenzen sowie das Potential zur Reflexion sich auch in die utopische und dystopische Tradition sowie in die Genreentwicklung der Science Fiction eingeschrieben haben – es erscheint folglich konsequent, davon auszugehen, dass entsprechende Tiefenstrukturen auch im Hinblick auf Repräsentation von Geschlechternormen und die entsprechende Konstruktion von Bedeutungsangeboten eine tragende Rolle spielen. Den Untersuchungsgegenstand der folgenden Beispielanalysen, an denen erarbeitete theoretische Grundlagen angewendet und die zentralen Thesen exemplarisch illustriert werden sollen, bilden sogenannte Technikutopien und -dystopien, die ich an der Schnittstelle von Utopie und Science Fiction verorte. Einem weiteren Utopiekonzept, wie es hier zugrundegelegt wird, kann eine gewisse Beliebigkeit unterstellt werden, als kurzentschlossene Methode, Untersuchungsgegenstände ‚passend‘ zu machen, wo sonst kein spezifischer gemeinsamer Nenner auffindbar ist – und es stellt sich folglich die Frage, worin der Mehrwert des Konzepts konkret besteht. Nach meiner Arbeitsdefinition handelt es sich bei Technikutopien und -dystopien um Science Fiction, nicht aber bei jeder Form vom Science Fiction um Technikutopien und -dystopien. Um eine Arbeitsdefinition des Begriffs zu formulieren, sollen bisher gewonnene Erkenntnisse zusammengeführt werden.

Im theoretischen Utopiediskurs wurde insbesondere über den Aspekt der Realisierbarkeit und die Frage des Totalitätsanspruchs idealisierter Gesellschaftsentwürfe sowie über offenere Utopiekonzepte diskutiert.⁷⁴⁵ Diese Arbeit basiert auf der Prämisse, Utopien und Dystopien als Reflexionen von Wirklichkeit und ihrer soziokulturellen Normen zu betrachten, von einer Verwirklichungsabsicht wird nicht ausgegangen, entsprechende Fragestellungen sind folglich zu

⁷⁴⁵ Markiert werden die gegensätzlichen Positionen innerhalb des Diskurses wie bereits in Kapitel 4.1.1. erläutert beispielsweise von Popper und Krysmanski. Popper stellt die Utopie unter den Totalitarismusverdacht und lehnt gesamtgesellschaftliche Utopien aufgrund ihrer inhärenten Tendenz, politischen Radikalismus zu fördern, ab. Krysmanski hingegen diagnostiziert mit dem Übergang zur literarischen Utopie ein Verschwinden einer konkreten Verwirklichungsabsicht der utopischen Entwürfe, gerade das Fehlen eines Realisierungsanspruchs sei für die Utopie in ihrer modernen, fiktionalen Ausprägung charakteristisch. Levitas repräsentiert mit ihrem Modell der Utopie als reflexive Methode ein offeneres Utopiekonzept, siehe hierzu Kapitel 3.6.

vernachlässigen. Wichtiger erscheint zunächst vielmehr die Frage, inwiefern es sich bei den Technikutopien und -dystopien, wenn sie dem Science-Fiction-Genre zugeordnet werden, tatsächlich um Utopien handelt – und welche Utopie-Definition vorausgesetzt wird. Saage bemerkt über die literarischen Utopien in der Tradition des Staatsromans: „Als konkrete Beschreibungen bester oder schlechtester Sozietäten stehen sie unter dem Zwang, von dem politiktheoretische und sozialphilosophische Reflexionen weitgehend entlastet sind: Sie müssen bis ins Detail des Alltagslebens aufzeigen, wie die Mechanismen der gewünschten oder gefürchteten Gesellschaft aussehen und welche Praxis der ihr lebenden Menschen aus ihr folgt.“⁷⁴⁶ Bereits mit dem fortschreitenden Prozess der literarischen Fiktionalisierung der Utopie wird ihr rein beschreibender Charakter allerdings aufgebrochen, ihr narratives Potential wird zunehmend entfaltet und tritt in den Vordergrund.⁷⁴⁷ Spätestens seit dem 20. Jahrhundert gelingt es nicht mehr, die Utopie per definitionem auf holistische Reißbrettentwürfe zu beschränken. Das Aufkommen der Dystopie verändert die Gattung unwiderruflich, nicht nur selbstbezüglich innerhalb der rein dystopischen Formen, sondern sie wirkt sich auf die gesamte Utopieproduktion aus: In der modernen und postmodernen Ausprägung der Gattung etablieren sich zunehmend Dissonanzen, fragmentarische Entwürfe und ambivalente Geschichten, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen. Utopische Visionen und Szenarien werden partikular und transgressiv, reflexiv und selbstreflexiv, Utopie und Dystopie sind oft nicht mehr trennscharf voneinander abgrenzbar. Utopie und Dystopie setzen keine geschlossenen Positiv- oder Negativ-Folien mehr voraus, vielmehr schaffen Fiktionen ein Setting, in dem durch spezifische Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien Sehnsüchte und Ängste narrativ verarbeitet und reflektiert werden, wobei sich utopische und dystopische Impulse ergänzen und überlagern bzw. von einem ins andere transformieren.

Es wurde nachgewiesen, dass in der Forschung darüber diskutiert wird, welche filmischen Utopien existieren bzw. ob es sie überhaupt geben kann⁷⁴⁸, weitgehender Konsens besteht allerdings darin, dass dystopische Szenarien sich in höherem Maße als Vorlage einer Verfilmung oder Stoff eines originären Films anbieten, da sie durch ihr inhärentes Konfliktpotential eher handlungsorientiert ausgerichtet sind und deshalb ein größeres dramaturgisches Potential aufweisen. Es sei außerdem an die theoretischen Ansätze von Jameson, Fitting und

⁷⁴⁶ Richard Saage: Utopieforschung. Eine Bilanz, Darmstadt: Primus-Verlag 1997, S. 2. Vgl. auch: Krishan Kumar: Utopia and Anti-Utopia in Modern Times, Oxford/New York: Blackwell 1987, S. 25. Saage berücksichtigt moderne Gattungsentwicklungen und weist sowohl auf die Bedeutung als auch die Notwendigkeit einer selbstreflexiven Utopie hin, plädiert aber insgesamt für einen klassischen Utopiebegriff.

⁷⁴⁷ Braungart konstatiert: „Die Roman-Utopie organisiert sich vom Individuum her, sie wird im Medium von Lebensgeschichten und Liebesgeschichten erzählt und trägt damit auch dem neuen subjektiven Weltverhältnis Rechnung. [...] Die Entwicklung zum Roman bedeutet also gleichzeitig, daß der ehemals umfassend gegenweltliche, utopische Anspruch allmählich eingeschränkt wird.“ (Wolfgang Braungart: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart: Metzler 1989, S. 13.)

⁷⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.4.

Dyer⁷⁴⁹ erinnert: Jameson versteht das Utopische im Film als diskursives, norm-transzendierendes Potential, Fitting regt an, Filme über Genregrenzen hinweg auf utopischen Gehalt zu untersuchen, und Dyer definiert das Utopische im Film als affektives Prinzip, das Fluchträume jenseits der Wirklichkeit eröffnet, in denen Wünsche und Sehnsüchte erfüllt werden können, ohne dabei rein eskapistische Ersatzbefriedigung zu sein.

Es liegt folglich nahe, zwischen der Utopie im Sinne eines idealen Gesellschaftsentwurfs bzw. eines inhaltlichen Szenarios und ‚dem Utopischen‘ zu differenzieren, das als utopisches Moment in andere Ausdrucksformen integriert werden kann. Wenn ich in dieser Arbeit – insbesondere in den folgenden Analysekapiteln – von Utopie spreche, lege ich nicht den engen klassischen Utopiebegriff zugrunde, der auf Utopien in der Tradition des Staatsromans beschränkt ist, verstehe Utopie aber auch nicht nur als diskursive Kategorie. Ich fokussiere den Aspekt, dass Utopien und Dystopien Wunsch- und Angstbilder produzieren – und komme dabei erneut auf die zu Beginn von Kapitel 2 zitierte Definition von Elias zurück, der als Definition vorschlägt, „daß sich alle Utopien als Furcht- oder Wunschgebilde auf akute Konflikte der Ursprungsgesellschaft beziehen“⁷⁵⁰. Auch Elias geht in seinem weiter gefassten, interdisziplinär ausgerichteten Utopiekonzept allerdings von konkreten Gesellschaftsentwürfen aus, die auf Konflikte der erfahrbaren Wirklichkeit zu beziehen sind und illustrieren, „welche Konfliktbewältigungen die Utopieträger als erwünscht oder unerwünscht vor sich sehen“⁷⁵¹. Dies weicht nicht vollkommen von meinem Verständnis ab, muss allerdings reformuliert werden, um der hier fokussierten Mehrdimensionalität von Populärkultur gerecht zu werden, die nicht in ein einfaches Schema aus ‚Konflikt – Entwurf – Lösungsmöglichkeit‘ passt. Ich gehe davon aus, dass populärkulturelle Utopien bzw. Dystopien im Allgemeinen Wunsch- und Angstbilder generieren, die sich aus kollektiven Hoffnungen und Befürchtungen speisen (diese aber auch beeinflussen) und dass sie dabei soziokulturelle Normen, Phänomene und Diskurse reflektieren. Utopische bzw. dystopische Wunsch- und Angstbilder fungieren als Vermittler unterschiedlicher Ebenen, werden sie doch auf der Handlungsebene konkretisiert und durch film-sprachliche Mittel auf verschiedenen kinematographischen Ebenen inszeniert, verweisen darüber hinaus aber auch gemäß Jamesons Ansatz durch ihr reflexives Potential auf die diskursive Dimension. Wichtig ist folglich eine Verbindung aus einer Manifestation des Utopischen in der Fiktion und seiner Entfaltung auf der Ebene des Diskursiven.

⁷⁴⁹ Vgl. zu Jameson Kapitel 3.6., zu Fitting und Dyer Kapitel 4.4.

⁷⁵⁰ Norbert Elias: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 103.

⁷⁵¹ Norbert Elias: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 103.

Populärkulturelle Technikutopien und -dystopien, die den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bilden, verorte ich in der Science Fiction⁷⁵²: Nach Spiegel naturalisiert die filmische Science Fiction ihre Nova durch eine technizistische Ästhetik, darüber hinaus sind die Nova typischerweise selbst wissenschaftlicher oder technischer Natur. Die Extrapolationen der Science Fiction, bei denen es sich häufig um zukünftige Projektionen von Wissenschaft, Technik und Technologie handelt, integrieren folglich insofern utopische und dystopische Momente, als sie Wunsch- und Angstbilder inszenieren und dabei zugrundeliegende Diskurse, Vorstellungen und Normen verarbeiten. Ihre fiktionalen Repräsentationen positionieren sich spezifisch (und häufig komplex) zwischen positiven und negativen Konnotationen sowie unterschiedlichen Bewertungen von Wissenschaft und Technik. Dabei imaginieren sie Konsequenzen technologischer Entwicklung für das Subjekt hinsichtlich seiner Konstitution von Identität, Konzeptionen von Körper, Geist und Welt sowie seinem Grad an persönlicher Autonomie. Selbst wenn es nicht um an klassische Formen angelehnte soziale Utopien oder Dystopien handelt, weisen Narrative, die diese Themen verhandeln, stets auch intersubjektive Komponenten auf. Diese resultieren weniger aus der systematisierten Abbildung eines vollständigen Gesellschaftsmodells, sondern generieren sich in der Imagination eines spezifischen Szenarios, das soziale Normen, Geschlechterverhältnisse, soziokulturelle Konstrukte, etc. reflektiert. Bezogen auf die Fiktionen bedeutet das, dass diese nicht nur keine geschlossenen Reißbrettentwürfe eines positiven Ideals (oder seines negativen Gegenstücks) abbilden müssen, sie müssen auch nicht im engeren Sinne als Utopie oder Dystopie klassifizierbar sein, um utopische oder dystopische Momente entfalten und damit Alternativen zum hegemonialen geschlechtlich codierten Bedeutungssystem und der grundlegenden Struktur seiner hierarchischen, dualistischen Differenz erproben zu können. Bei dem entscheidenden Aspekt für die hier entwickelte Arbeitsdefinition handelt es sich deshalb weniger um die Tatsache, dass Technikutopien und -dystopien generell Science Fiction sind, sondern vielmehr um den analytischen Ansatz Science Fiction *als* technische Utopie bzw. Dystopie zu betrachten und auf die im Vorangegangenen erläuterten Fragestellungen hin zu überprüfen.

Wie bereits dargelegt handelt es sich bei Technikutopien und -dystopien folglich um Science Fiction – dennoch muss betont werden, dass Technikutopien/-dystopien weder ein Subgenre der Science Fiction noch deckungsgleich mit ihr sind. Das Definitionskriterium für Technikutopien und -dystopien ist, dass sie ausgehend von ihrem technischen Novum und rund um die genannten Themenfelder – Identität, Subjektivität, Geist, Körper, Gesellschaft, Autonomie u.a.

⁷⁵² Auf das komplexe Verhältnis von Utopie und Science Fiction wurde in Kapitel 5.1.1. ausführlicher eingegangen. Es sei an dieser Stelle noch einmal auf Suvin verwiesen, der in seiner Poetik der Science Fiction davon ausgeht, dass die Science Fiction stets zwischen den Polen des Utopischen und Dystopischen oszilliert: „All ihrer Abenteuerlichkeit, Romantik, Popularisierung der Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit ungeachtet, kann die SF letztlich nur zwischen dem utopischen und dem antiutopischen Horizont geschrieben werden.“ (Suvin: Poetik der Science Fiction 1979, S. 89.)

– reflexive Prozesse und Bedeutungsspielräume entfalten (auf die nachfolgend noch genauer eingegangen wird). Es existieren Filme, die zwar der Science Fiction zuzurechnen sind, die aber dieses Kriterium nicht erfüllen und folglich nicht als Technikutopien und -dystopien definierbar sind – dies trifft beispielsweise auf das Subgenre der ‚Monsterfilme‘ zu, die in der Tradition von *Tarantula* (USA 1955, Regie: Jack Arnold) stehen. Es werden hier durchaus Konfrontationen mit dem monströsen Anderen inszeniert. Die radioaktive Strahlung oder die fehlgeleitete Erfindung im Labor, die hier übergroße Spinnen, Reptilien oder andere Kreaturen hervorbringt, beläuft sich aber eher auf ein Kino der spektakulären Monstrositäten als auf die reflektierende Inszenierung der Technikutopie und -dystopie. Wichtig ist, dass die Grenzen des Konzepts der Technikutopie und -dystopie dabei als fließend zu verstehen sind. Der Gesamtkorpus der Science Fiction ließe sich demnach nicht eindeutig binär nach ‚Technikutopie/-dystopie‘ und ‚Nicht-Technikutopie/-dystopie‘ sortieren. Vielmehr existieren zwischen diesen eindeutigen Randbereichen zahlreiche Abstufungen in Form von Werken, die die entsprechenden Merkmale und Kriterien mehr oder weniger ausgeprägt aufweisen.

Wie bereits erläutert, setzen Technikutopien und -dystopien in meiner Definition folglich nicht das Kriterium des gesamtgesellschaftlichen Anspruchs voraus. Vielmehr wird ausgehend vom technischen Novum, das entweder zum Status quo geführt hat oder in diesem aktiv ist, das utopische oder dystopische Potential auf verschiedene Weise entfaltet, inszeniert und in Bedeutungskonstruktionen (auch und im Besonderen im Hinblick auf Genderkonzepte) eingebunden. Das Spektrum filmisch-narrativer Möglichkeiten beinhaltet durchaus Szenarien, die sich nahe an der klassischen sozialen Utopie und Dystopie bzw. der *social fiction* bewegen, geht aber darüber hinaus. Einige der vorgestellten Technikutopien übernehmen spezifische, markante Aspekte der utopischen Tradition und rekontextualisieren sie in ihrer Inszenierung – so weist der Film *The Circle* Anspielungen auf utopische Narrative, aber auch auf ihre dystopischen Implikationen auf, bei der Serie *Der Report der Magd* handelt es sich wiederum um eine eindeutige gesellschaftliche Dystopie. Die potentielle Bandbreite ist groß, bei Technikutopien kann es sich um typische postapokalyptische Szenarien handeln, die Welt kann als Ganze oder auch nur in Teilen einer neuen politischen Ordnung unterworfen sein, den räumlichen Handlungsrahmen kann eine Stadt oder in einer Variante des Kammerspiels (wie bei *Ex Machina* (GB 2015, Regie: Alex Garland)) ein einziges Haus, eine entfremdete Erde, ein ferner Planet, ein Raumschiff und/oder die Zukunft bilden. Die Dynamik des Plots kann sich daraus generieren, wie eine ganze Gesellschaft sich den Konsequenzen des technischen Fortschritts stellt, wie einzelne Protagonist*innen mit wissenschaftlichen Errungenschaften oder Alpträumen interagieren oder in spezifische Mensch-Technik-Figurationen eintreten. Egal ob einzelne Individuen oder das Kollektiv als Träger der Technikutopie/-dystopie fungieren (wobei im letzten Fall die Geschichte ebenfalls typischerweise über ausgewählte Identifikationsfiguren vermittelt wird), es werden stets Fragen aufgeworfen, die die allgemeine Disposition menschlicher

Existenz betreffen und sich im Bezugsrahmen von Technik, Utopie, Gender und Science Fiction entfalten.

Obwohl die hier zugrundegelegte Arbeitsdefinition ein weites Spektrum der Science Fiction umfasst, das durch technische oder wissenschaftliche Nova (oder sogar durch die Abwesenheit von moderner bzw. futuristischer Technologie und damit von technischer Rezession) geprägt ist, ist der Untersuchungskorpus nach spezifischen Kriterien eingeschränkt worden, um einen systematischen Ansatz für eine exemplarische Analyse zu gewähren. Der Fokus wurde auf Werke eingegrenzt, die – sowohl im räumlich-zeitlichen als auch im übertragenen Sinne – auf unsere Erfahrungswelt bezogen bleiben; *space operas* wie *Star Wars* oder *Star Trek* oder Narrative, die ausschließlich auf Raumschiffen oder fernen Planeten im Weltall spielen wurden deshalb ausgeschlossen.⁷⁵³ Die Nähe der Fiktion zu unserer Lebenswelt bezieht sich dabei nicht auf das technologische Novum, sondern auf die diegetische Welt, die das Novum und den Plot, der sich darum entwickelt, kontextualisiert. So werden durchaus Werke berücksichtigt, in denen außerirdische Wesen eine Rolle spielen oder sich Protagonist*innen (real oder scheinbar) in den Weltraum begeben, solange die Welt, die besucht oder verlassen wird, der unseren ähnelt. Um das technikutopische Spektrum zu strukturieren, wurde ein thematischer Zugriff gewählt, der den Untersuchungsgegenstand in sechs zentrale Topoi gliedert: (1) Soziale Technikutopien und -dystopien, (2) Besuche aus dem All: Alien-Technologien, (3) Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen, (4) Roboter, Cyborg und Künstliche Intelligenz: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch, (5) Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie und (6) Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0. Für die ersten vier Schwerpunkte wurden repräsentativ ein Film und eine Fernsehserie ausgewählt, an denen eine exemplarische Untersuchung durchgeführt wird, um verschiedene Ausprägungen und Varianten der reflexiven Prozesse, Bedeutungsproduktion und des Zusammenspiels von De- und Rekonstruktion von Geschlecht aufzuzeigen. Für die letzten beiden Schwerpunkte, ‚Genetic Engineering‘ und ‚Digitalität und programmierte Gehirne‘, wurde der Fokus jeweils auf die Fernsehserien gelegt, um sowohl das untersuchte Werk als auch das Thema in seiner Komplexität erfassen zu können. Ergänzt wird dies jeweils durch ein vorangestelltes Kapitel, in dem ein Überblick über die aktuelle filmische Repräsentation der Thematik gegeben wird.

⁷⁵³ Technikutopien/-dystopien dieser Art bieten zukünftiges Potential, den hier vorgestellten Ansatz weiter zu erforschen und mit Anschlussuntersuchungen auszubauen.

6 Fallstudien

6.1 Soziale Technikutopien und Dystopien

6.1.1 Intermediale Fallstudie der feministischen Dystopie am Beispiel von Atwoods *Der Report der Magd* (1985 und 2017-)

6.1.1.1 Der Report der Magd: Der Roman (1985)

Eine noch explizitere Patriarchatskritik formuliert Atwood mit ihrem Roman *Der Report der Magd* (1987; engl. Orig.: *The Handmaid's Tale*, 1985)¹, der als eines der relevantesten Werke kanonischer feministischer Dystopien bzw. feministisch-dystopischer Science Fiction aus dem anglophonen Sprachraum gilt. Der Roman weist zur Entstehungszeit der vorliegenden Arbeit eine besonders hohe Aktualität auf, da 2017 einerseits Atwood den Friedenspreis des deutschen Buchhandels sowie den Franz-Kafka-Literaturpreis erhielt und andererseits eine auf dem Roman basierende, gleichnamige Fernsehserie veröffentlicht wurde, die große Erfolge verzeichnen konnte. Aufgrund der aktuellen Bedeutung des Werks für das Genre der feministischen Dystopie sowie die Medienkonvergenz und das zeitgenössische utopisch-dystopische Erzählen in Film und Fernsehen, das die Schnittstelle zum Beispielteil der Arbeit bildet, sollen zunächst der Roman und anschließend seine Serienadaption zum Abschluss des Kapitels ausführlicher betrachtet werden. Es handelt sich um eine Zeitdystopie, die in naher Zukunft angesiedelt ist. Auf dem ehemaligen Gebiet der USA wurde nach einem Putsch religiöser Fundamentalisten die Republik Gilead gegründet, die nach totalitären und streng patriarchalischen Prinzipien organisiert ist. Entsprechend der christlich-extremistischen Ideologie, die sich auf eine dogmatische und reaktionäre Auslegung des Alten Testaments beruft, entsteht ein Regime, das auf einer radikalen, hierarchischen Dichotomie der Geschlechter basiert. Mit der autoritären Kontrolle des Kollektivs durch eine klar definierte, machthabende Gruppierung, Militarismus, Zensur, Überwachung, strengen Reglementierung aller Lebensbereiche, strikter

¹ Vgl. zu Atwoods *Der Report der Magd* u.a. Lorna Sage: Projections from a Messy Present. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Times Literary Supplement, 21.03.1986, S. 307-309; John Updike: Expeditions to Gilead and Seegard. In: New Yorker, Nr. 62 (12.05.1986), S. 118-126; Armin Malak: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition. In: Canadian Literature, Nr. 112, 1987, S. 9-16; Arno Heller: Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Utopian Thought in American Literature, hgg. von ders., Walter Hölbling und Waldemar Zacharasiewicz, Tübingen: Gunter Narr 1988, S. 185-204; Mario Klarer: Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993, S. 77-91; Raffaella Baccolini: Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, hgg. von Marleen Barr, Lanham: Rowman 2000, S. 13-34; Dunja M. Mohr: Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias, Jefferson/London: McFarland & Company 2005, S. 229-269 sowie Heather Latimer: Reproductive Acts. Sexual Politics in North American Fiction and Film, Montreal: McGill-Queen's University Press 2013, S. 32-66.

gesellschaftlicher Hierarchien, massiver Beschneidung individueller Selbstbestimmung, ideologischer Propaganda und regimekonformer Konstruktion von ‚Wahrheit‘ und drakonischen Strafen bei Regelverstößen warten im Roman nicht nur die typischen Topoi der Dystopie auf, sondern sie erfahren zudem eine scharfe patriarchatskritische bzw. feministische Zuspitzung: Atwood prangert die Marginalisierung von Frauen in einer androzentrischen Kultur an, indem sie Mechanismen und Praktiken sexistischer Unterdrückung, die in verschiedenen Stadien geschichtlicher Entwicklung durchaus real waren bzw. sind², in pointierter Form in eine nicht weit entfernte Zukunft projiziert. Gemäß biblischen Gebots ist die Frau in Gilead dem Mann untergeordnet, Frauen werden vollkommen entrechtet, um jegliche Bedrohung der phallogentrischen Machtkonstruktion zu bannen – so ist Frauen nicht nur jegliche Form von Besitz, sondern auch Lesen und Schreiben strikt verboten. Widersetzen sich Frauen diesem Literatur- und Schriftverbot, droht ihnen das Abhacken der Hände als martialische Bestrafung für den Akt des Widerstands gegen einen von der Staatsautorität vorgeschriebenen Zustand der Passivität und Machtlosigkeit, dem sich Frauen in Gilead zu fügen haben. Der Roman knüpft folglich an geschlechtliche Implikationen der zentralen Kulturtechniken von Oralität und Literarität an, die hier als soziales Machtgefälle der sexuellen Differenz sichtbar werden und ein entsprechend geschlechterrollenkonformes Verhalten erfordern.

Die Erzählerstimme des Romans, die Einblick in die gesellschaftliche Ordnung und das Leben in Gilead gibt, ist weiblich: Die Magd Desfred erzählt ihre Geschichte, die Handlung wird dabei durch Rückblicke in die Vergangenheit vor dem Umsturz und der Entrechtung der Frauen ergänzt. Desfred lebte vor dem Umsturz mit ihrem Ehemann und ihrer Tochter zusammen, da ihr Mann jedoch bereits einmal verheiratet war und Scheidung in Gilead verboten wird, hat ihre Ehe keine Gültigkeit mehr. Nach dem Regimewechsel gilt Desfred als Ehebrecherin und unternimmt zudem noch einen Fluchtversuch, der scheitert. So wird sie von Mann und Kind getrennt und in ein Umerziehungszentrum gebracht, wo sie sich den neuen Normen anpassen muss, wenn sie nicht zur ‚Unfrau‘ werden und ihr Leben bei der Zwangsarbeit in den Kolonien verlieren will. Desfred erweist sich als fruchtbare Frau als besonders wertvoll und wird zu Beginn der Erzählung zur Magd des Kommandanten Fred, um stellvertretend für seine Ehefrau Serena Joy sein Kind zu bekommen. Bereits Desfreds Name ist folglich ein Indiz misogynen Unterwerfungspraktiken: Frauen wird abhängig von ihrem sozialem Status das Recht auf ihren eigenen Namen genommen. Bei ‚Desfred‘ handelt es sich nicht um den Geburtsnamen der Protagonistin, sondern um die sprachliche Possesiv-Konstruktion ‚Des Fred‘, die ihr jegliche

² 1986 gibt Atwood der *Vogue* ein Interview, in dem sie bekräftigt, in *The Handmaid's Tale* rund um die Rolle und Behandlung von Frauen in Gilead nicht viel erfunden, sondern auf real existierende bestehende oder vergangene Strukturen zurückgegriffen zu haben: „There’s not a single detail in the book that does not have a corresponding reality, either in contemporary conditions or historical fact.“ (Le Anne Schreiber: *Female Trouble*. In: *Vogue*, January 1986, S. 209.)

Individualität abspricht und sie auf ihre Abhängigkeit und Unterordnung gegenüber dem Kommandanten reduziert.³

Im Epilog wird die erzählerische Ebene sowohl zeitlich als auch personal gewechselt: Auf dem Zwölften Symposium über Gileadstudien rund 200 Jahre nach der Haupthandlung des Romans wird rückblickend über die Periode der inzwischen beendeten Republik Gilead und die Berichte von Desfred referiert. Es wird offenbart, dass es sich hierbei ursprünglich um gesprochene Tonbandaufnahmen handelte, die von Historikern transkribiert und der Forschung zugänglich gemacht wurden, die ihre Authentizität jedoch nicht abschließend beweisen konnte. Der Epilog ist ebenfalls in Form eines Transkripts verfasst und protokolliert einen Ausschnitt des Historikerkongresses, in dem Professor James Darcy Pieixoto in einem Vortrag über ‚den Report der Magd‘, wie die Tonbänder betitelt wurden, referiert. Es erscheint besonders ironisch, dass Desfreds Berichte von einem männlichen Wissenschaftler kommentiert werden, dessen Tonfall nicht frei von akademischer, sexistischer Herablassung ist. So resümiert er (von allseitigem Gelächter bestätigt), die Autorin „scheint eine gebildete Frau gewesen zu sein, soweit man eine Absolventin eines nordamerikanischen Colleges zu jener Zeit als gebildet bezeichnen kann“⁴, und bedauert die Lücken im Vortrag der Autorin: „Sie hätte uns viel über das Funktionieren des Gileadischen Imperiums mitteilen können, hätte sie das Gespür eines Reporters oder eines Spions besessen.“⁵ Die Geringschätzung des Dokuments, das über eine genuin weibliche Perspektive und einen Erfahrungsbericht sehr wohl Einblicke in das Funktionieren des Regimes gibt, insbesondere soweit es die Marginalisierung von Frauen betrifft, ist eine satirische Anspielung auf die männliche Sprach- und Deutungshoheit in der patriarchalischen Kultur und die Bedeutung der *écriture féminine* als subversiven Ausdruck von Weiblichkeit gegen die phallogozentrische Diskurshegemonie.⁶ Atwoods Kritik richtet sich auch gegen zeitgenössische Rechtfertigungsrhetorik, die Unterdrückung von Frauen und andere Missstände mit dem Verweis auf einen anderen historischen oder kulturellen Kontext relativiert, indem sie Professor Pieixoto, erneut unter Zustimmung des Plenums, die Vergehen des misogynen, fundamentalistischen Regimes abschwächen lässt: „Falls mir eine kleine, über meine Aufgabe als Herausgeber hinausgehende Randbemerkung gestattet ist, erlauben Sie mir zu sagen, dass wir meiner Meinung nach Vorsicht walten lassen sollten, ehe wir die Gileader moralisch verurteilen. Sicherlich haben wir inzwischen gelernt, dass solche Urteile notwendigerweise kulturspezifisch sein müssen. [...] Unsere Aufgabe besteht nicht darin zu tadeln, sondern zu

³ Im englischen Original wird die Protagonistin Offred genannt, was der äquivalenten Konstruktion ‚Of Fred‘ entspricht. Hier wird die deutsche Version ‚Desfred‘ verwendet, in Zitaten aus englischsprachiger Forschungsliteratur findet sich der originale Name ‚Offred‘.

⁴ Margaret Atwood: Der Report der Magd. Aus dem kanadischen Englisch von Helga Pfetsch, München: Piper 2017, S. 402f.

⁵ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 409.

⁶ Vgl. hierzu u.a. Cixous' *écriture féminine*, siehe Kapitel 2.2.3.

verstehen.“⁷ Stein bezeichnet in einem anlässlich des Erscheinens der Fernsehserie verfassten Artikel den Epilog des Romans als „eine gelungene Satire auf den linksliberalen amerikanischen Wissenschaftsbetrieb mitsamt dem in diesem Milieu üblichen Kulturrelativismus“⁸.

Da in Gilead aufgrund äußerer Einflüsse immer mehr Menschen steril⁹ und die Zahlen der Nachkommen extrem gesunken sind, besteht ein ausgeprägtes Interesse des Regimes an fruchtbaren Frauen. Die Frau-Natur-Assoziation, die Frauen in der symbolischen Ordnung generell über den Körper definiert, erfährt in Atwoods Roman eine besondere Brisanz: Frauen werden nicht nur dem Mann untergeordnet und auf ihre Fähigkeit, Kinder zu gebären, reduziert, aufgrund der stark rückläufigen Fertilitätsrate wird die Reproduktion staatlich reglementiert – und damit der weibliche Körper zum Objekt öffentlicher und institutioneller Fremdbestimmung. Die selten gewordene Befähigung zur biologischen Mutterschaft besiegelt die Instrumentalisierung der betroffenen Frauen wie Desfred in dem dystopischen Regime: Der radikal patriarchalische Machtdiskurs von Gilead kontrolliert Weiblichkeit durch körperpolitische Strategien, indem Frauen neben dem Recht auf gesellschaftliche auch der Anspruch auf körperliche Selbstbestimmung entzogen wird. Nach der Logik eines sozialen Klassen- bzw. Kastensystems gibt es Abstufungen und streng definierte Variationen der weiblichen Unfreiheit, die durch vorgeschriebene Kleidung auch farblich codiert sind: „[...] Gilead strips women of their individuality, categorizing them hierarchically according to class status and reproductive capacity.“¹⁰ Den höchsten sozialen Rang haben die Ehefrauen¹¹ der Kommandanten inne,

⁷ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 398.

⁸ Hannes Stein: *Das alles, dieser Horror, geschieht in Amerika!* In: Welt Online, <https://www.welt.de/kultur/article164936177/Das-alles-dieser-Horror-geschieht-in-Amerika.html>, veröffentlicht am 27.05.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 12:24. Die enorme Aktualität des Romans, die auch durch den großen Erfolg der Fernsehserie bestätigt wird, zeigt sich auch in seinen vielschichtigen Bezügen zu aktuellen Diskursen – so beispielsweise die Debatte über Kulturrelativismus im zeitgenössischen Feminismus, die federführend v.a. von Judith Butler und Alice Schwarzer ausgetragen wurde. Während Schwarzer der von Butler vertretenen Position vorwirft, Frauenfeindlichkeit in islamischen Kontexten als kulturspezifisch zu relativieren, kritisiert Butler im Gegenzug den Missbrauch und die Vereinnahmung feministischer Themen für rassistische und nationalistische Zwecke. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die entgegengesetzte Polarität der Positionen auch in beträchtlichem Maße auf eine Konstruktion der medialen Berichterstattung und z.T. auch auf die Rhetorik der Beteiligten zurückzuführen ist, Schwarzers und Butlers Argumente überschneiden sich teilweise und schließen sich nicht gänzlich aus. Mehr zur Debatte bei Judith Butler/Sabine Hark: *Die Verleumdung*. In: Zeit Online, <http://www.zeit.de/2017/32/gender-studies-feminismus-emma-beissreflex>, veröffentlicht am 02.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 15:44; Alice Schwarzer: *Der Rufmord*. In: Zeit Online, <http://www.zeit.de/2017/33/gender-studies-judith-butler-emma-rassismus>, veröffentlicht am 09.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 16:03; Jan Feddersen: *Alice Schwarzer gegen Judith Butler. Mehr als ein Zank nebenbei*. In: taz online, <http://www.taz.de/!5439384/>, veröffentlicht am 11.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 16:11.

⁹ Obwohl beide Geschlechter betroffen sind, gibt es in Gilead nach offizieller Version allerdings keine zeugungsunfähigen Männer - kann ein Ehepaar kein Kind bekommen, gilt dies immer als körperliches Versagen der Frau. Dies entspricht der dystopie-typischen Konstruktion und Manipulation von Wahrheit, die ideologiekonform und darauf ausgerichtet ist, bestehende Machtgefälle zu erhalten.

¹⁰ Linda S. Kauffman: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Foreword by Catharine S. Stimpson, Chicago/London: The University of Chicago Press 1992, S. 237.

¹¹ Junge Frauen und Mädchen, d.h. die Töchter, sind weiß gekleidet, bis sie verheiratet sind. Eheschließungen sind nur mit offizieller Erlaubnis möglich und nicht jeder Kaste gestattet. Witwen tragen schwarz.

die stets blaue Kleider tragen – gegenüber dem männlichen Geschlecht sind jedoch auch sie unfrei und ihrem Mann untergeordnet. Bei den Mägden handelt es sich um fruchtbare Frauen, deren Aufgabe die Fortpflanzung ist, sie dienen dem System als „Gebärmaschinen“¹² und sollen stellvertretend für unfruchtbare Ehefrauen der Oberschicht Kinder gebären. Für diese Zeit leben sie im Haushalt des Ehepaares, bis sie einem anderen Kommandanten zugeteilt werden. Die rote Kleidung der Mägde verweist symbolisch auf die mit ihnen assoziierte Sexualität, die einer institutionalisierten und staatlich legitimierten Vergewaltigung gleichkommt. Marthas sind grün gekleidet, bei ihnen handelt es sich um unfruchtbare, häufig ältere Frauen, deren Aufgabe es ist, im Haushalt zu dienen. Die sogenannten ‚Tanten‘ sind durch braune Kleider gekennzeichnet und besetzen eine zentrale ideologische Position im System: Die patriarchalische Unterdrückung in Gilead stützt sich auch darauf, dass die Frauen sich als untergeordnetes Geschlecht selbst aktiv an der Legitimation und Erhaltung des Ungleichgewichts beteiligen und somit das Machtgefälle reproduzieren. Die Tanten sind dementsprechend für die ideologische Indoktrinierung, Überwachung und Kontrolle der Mägde verantwortlich, dafür werden ihnen einige Privilegien zugestanden, wie z.B. das Recht zu lesen. Eine Magd muss zunächst das sogenannte Umerziehungszentrum durchlaufen, ein Ort der institutionalisierten Transformation vom autonomen Individuum zum sozial und ideologisch determinierten Subjekt. Atwood thematisiert hier die komplexen Mechanismen gesellschaftlicher, hierarchischer Machtkonstitution und führt pointiert und zugespitzt die Vermittlung sozial konstruierter Klassen- und Geschlechterrollen vor. Der implizite Zwang, der der Geschlechterperformativität nach Butler zugrundeliegt¹³, wird hier explizit sichtbar gemacht: Geschlecht sowie ein Bündel biologischer und sozialer Merkmale bestimmen in einem starren Regelsystem Rolle und soziale Funktion, Normverletzungen werden mit drastischen Strafen sanktioniert.

Auch wenn die Männer ebenfalls einer strengen Sozialhierarchie unterliegen, d.h. die gesellschaftliche Position bei beiden Geschlechtern durch eine intersektionale Verschränkung von u.a. *gender* und *class* bestimmt wird, ist Geschlecht das zentrale Strukturierungsmerkmal in Gileads gesellschaftlicher Ordnung. Frauen fungieren in Gilead als Ressource einer Bedeutungsökonomie, während Männer in der Rolle als Bedeutungsproduzenten privilegiert sind. Beispielhaft lässt sich dies an den Frauen veranschaulichen, die mit den Männern von niedrigerem sozialen Rang verheiratet sind. Die sogenannten Ökonofrauen tragen sichtlich billige Kleider mit roten, blauen und grünen Streifen. Die Farbcodierung zeigt an, dass sie nicht nur eine bestimmte Funktion haben, sondern sowohl als Ehefrauen, Mägde und Dienerinnen markiert sind, sie müssen alle weiblich assoziierten Aufgaben zugleich erfüllen. Nach Kauffman zeigt sich in den Ökonofrauen die optimierte und effiziente Marginalisierung und Ausbeutung von Frauen und ihre körperpolitische Vereinnahmung in Gilead (was auf patriarchalische Systeme

¹² Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman, Stuttgart: Reclam 1999, S. 250.

¹³ Für eine Darstellung von Butlers Theorie vgl. Kapitel 2.2.4.

im Allgemeinen verweist), denn Frauen werden Männern verwehrt oder zugestanden, um ihren sozialen Status zu konstituieren:¹⁴ „The very term, ‚econowives‘, makes explicit the hierarchical commodification of the female. [...] The traffic in women eliminates the individual female personality; she merely becomes an interchangeable unit in the body politic.“¹⁵

6.1.1.1.1 Das Regime als Technologie der Unterdrückung und technologische Dystopie

Technik und Technologie kommen im Roman auf den ersten Blick untergeordnete Bedeutung zu: Da die Extrapolation Atwoods in einem Rückfall in archaische, radikal patriarchalische Geschlechterrollen besteht, scheint dies auch mit einer technologischen Regression zu korrelieren. Sowohl die Etablierung der Republik Gilead als auch die Aufrechterhaltung ihres Kontrollsystems erfolgen jedoch computerbasiert: Die bargeldlose Bezahlung macht eine reibungslose ökonomische Enteignung aller Frauen und damit den Umsturz möglich. Gilead verfügt außerdem über ein Überwachungssystem, das sich über ein Computernetzwerk manifestiert, zugleich bildet diese Technik eine weitere sichtbare Demarkationslinie zwischen den Geschlechtern, als Beispiel kann hier das Einkaufen angeführt werden. Die Mägde erledigen täglich paarweise die Einkäufe für den Haushalt, dem sie gerade zugeteilt sind. Aufgrund des Schreibverbots ist es ihnen aber untersagt, mit Schriftzeichen in Kontakt zu kommen, die Aufschriften der Ladenschilder wurden durch Bilder ersetzt, und auch die Gutscheine, mit denen sie Waren eintauschen können, sind mit ikonischen Abbildungen der entsprechenden Lebensmittel versehen. Ein Wächter gibt die entsprechende Transaktion in einen „Compubite“ ein, wodurch alle Einkäufe im Netzwerk gespeichert und zurückverfolgt werden können – gleichermaßen werden alle Besuche bei Ärzten („Computoc“), Telefonate („Compuphon“) und weitere Aktivitäten verschiedener Lebensbereiche auf diese Weise überwacht und registriert. Obwohl es folglich technische Innovationen in Atwoods Dystopie gibt, wirkt ihre Zukunftsvision nicht futuristisch¹⁶, sondern weist eine Kombination aus Elementen vergangener und gegenwärtiger Kulturen auf, was ein Wechselspiel zwischen vertrauter und beklemmender Wirkung entfaltet. Oralität und Ikonizität einerseits und Literalität andererseits sind die zentralen Kulturtechniken, die Gilead strukturieren: Männliche Hegemonie wird konstituiert, indem Macht und Kontrolle

¹⁴ Männern am untersten Ende der sozialen Hierarchie werden keine Frauen zugeteilt. Unter bestimmten Voraussetzungen ist für Männer in Gilead jedoch der gesellschaftliche Aufstieg möglich: Pflichterfüllung und regelkonformes Verhalten kann befördert und damit belohnt werden, „dass ihnen möglicherweise erlaubt wird zu heiraten und dass ihnen, falls sie in der Lage sind, genügend Macht zu erringen, und falls sie alt genug werden, eine eigene Magd zugestanden wird.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 37.)

¹⁵ Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 237.

¹⁶ Briscoe weist ebenfalls auf diesen Umstand hin: „One arresting (and by no means reassuring) characteristic of Gilead and of the world of the year 2195 is that they seem so unfuturistic, in the sense that the artifacts, attitudes, customs, idiom, and actions seem quite familiar and largely unchanged from those of contemporary society.“ (Lee Briscoe: ‚Margaret Atwood‘. In: *Canadian Fantasy and Science Fiction Writers. Dictionary of Literary Biography*, Vol. 251, hg. von Douglas Ivison, Detroit: The Gale Group 2002, S. 15.)

über den symbolischen Herrschaftscode der Schrift ausgeübt werden, von dem die Frauen ausgeschlossen sind. Bei einem Besuch in der Stadt kommt Desfred am Laden „Seelenrollen“ vorbei. Ehefrauen der Kommandanten können über das Compuphone Gebete bestellen, die von den Druckern im Inneren des Ladens auf endlos scheinende Papierrollen gedruckt und automatisch verlesen werden.¹⁷ Das investierte Geld wird zum Gradmesser der Frömmigkeit und verschafft Vorteile in Karriere und Status, Gilead entäußert seine Ideologie auf diese Weise in sinnentleerte, mechanische Rituale. Das Innere des Ladens kann von Frauen nicht betreten werden, das Drucken der Gebete erfolgt hinter bruchsaurem Glas, die Schrift bleibt von außen unlesbar. Zugleich funktionieren die „Seelenrollen“ nach dem Franchise-System, in jeder Stadt und jedem Vorort soll es eine Filiale geben, die immense Summen erwirtschaften. Die Trennung der Frauen von der Schrift und die misogynen Ideologie werden systematisiert und sogar wirtschaftlich nutzbar gemacht. Mechanismen der Marginalisierung werden operationalisiert, und, wie bereits erläutert, wird das Weibliche so selbst zur ökonomischen Ressource. Auf den tatsächlich innerhalb der Handlung erscheinenden technischen Artefakten übergeordneter Ebene lässt sich folglich das System Gilead selbst als Technikdystopie lesen, da sie auf den Technologien standardisierter Prozesse der Reproduktion von Macht und der Bedeutungsökonomie eben nicht nur durch systematische Unterdrückung, sondern auch durch Verinnerlichung von Beobachtungsdispositiven und Selbstdisziplinierung der Individuen basiert.¹⁸

Auch die Jesebels sind eine weitere Facette dieser feministischen Dystopie, in der Atwood die Objektivierung der Frau und des weiblichen Körpers radikal imaginiert. Jesebels gehören wie Unfrauen zu Frauen außerhalb der sozial akzeptierten Ordnung. Da sie aus verschiedenen Gründen nicht zu einem der vorgesehenen Frauentypen operationalisiert werden können, macht man sie zu Prostituierten und bringt sie in Clubs, d.h. Bordelle. Gelten Frauen als überhaupt nicht mehr sozial verwertbar oder integrationsfähig, z.B. weil sie sich offen der Ideologie widersetzen oder als Magd über einen längeren Zeitraum keine Kinder gebären, werden sie zu Unfrauen erklärt und zu gefährlicher Zwangsarbeit in den Kolonien verurteilt. Der sprachlichen Negation ihrer Existenzberechtigung folgt bald auch ihre reale Auslöschung, da die Frauen in den Kolonien meist nicht lange überleben. Im Unterschied zu den Frauen, die sozial legitimierte Rollen innerhalb des Gottesstaats erfüllen, tragen Jesebels keine farblich codierte Uniform, schminken sich und konsumieren Alkohol und Zigaretten. Hierbei handelt es sich jedoch genauso wenig um wirkliche Freiheiten, wie die Möglichkeit einer Jesebel, einem Mann die sexuelle Dienstleistung zu verwehren, mit einem Rudiment wahrer Selbstbestimmung zu verwechseln ist. Auch die sozial ausgestoßenen Unfrauen und Jesebels sind gerade durch diese Sanktionierung letztlich in das System zwangsintegriert worden, dienen so seinem

¹⁷ Vgl. Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 223ff.

¹⁸ Zu Foucaults Technologie-Begriff vgl. Kapitel 2.2.2.

Machterhalt und sind jeglicher Autonomie beraubt. Sexualität, die nicht innerhalb der Ehe vollzogen wird und nicht der Fortpflanzung dient, wird in Gilead zwar tabuisiert und ist offiziell verboten, wird aber kontrolliert zugelassen und sogar gefördert – ein typisches Motiv dystopischer Staatsentwürfe. Die Bordelle stehen nur Männern von höchstem sozialem Rang und ihren Gästen offen, so werden männliche Privilegien durch den Zugang zu Sexualität und dem verfügbaren weiblichen Körper konstituiert. Der Kommandant rechtfertigt diese Kategorisierung von Frauen für männliche Bedürfnisse gegenüber Desfred, als sie ihn verbotenerweise bei dem Besuch eines Clubs begleitet, indem er die Ungleichheit naturalisiert.¹⁹ Alle Räume in Gilead sind hierarchisch und geschlechtlich codiert, Zutrittsbefugnisse und Verbote reglementieren den öffentlichen und den privaten Raum, räumliche Grenzüberschreitungen werden bestraft und verweisen auf normative Grenzsetzungen, von denen vor allem Frauen betroffen sind. Die Jesebels unterliegen, wie alle Frauen in Gilead, räumlicher Fremdbestimmung, die sich an ihrer jeweiligen Funktion im System orientiert. Frauen, die zu Jesebels gemacht werden, werden in die Bordelle gebracht, sind dort faktisch und symbolisch in ihrer Freiheit eingeschränkt und werden, wenn sie nicht mehr attraktiv genug erscheinen, um männliche Phantasien zu bedienen, abgeholt – wobei unklar bleibt, ob sie in die Kolonien geschickt oder getötet werden. Der Verlust an Autonomie betrifft auch den eigenen Körper, über den sie nicht mehr selbst bestimmen können, es bestätigt sich dabei die Unfreiheit der Frau als systemische Konstante, die lediglich in ihrer Ausdifferenzierung variiert: Während die Mägde sexuell verfügbar sein müssen, um Kinder zu gebären, die ihnen anschließend entzogen werden, wird den Jesebels neben der sozialen auch die biologische Mutterschaft abgesprochen, sofern sie nicht bereits unfruchtbar sind, werden sie sterilisiert. Das *sex-gender*-System Gileads lässt sich als Apparat körperpolitischer Regulierungspraktiken lesen, das auf der Objektifizierung der Frau und ihrem Status als entbehrliche und austauschbare Ressource basiert.

Weiblichkeit sowie eine autonome Sexualität der Frau stellen für das männliche Subjekt im Patriarchat eine Bedrohung dar, die in Gilead durch die Etablierung eines einseitigen phallogozentrischen Konzepts von Sexualität kompensiert wird. Der Affekt des Begehrens wird tabuisiert, er wird nur in kanalisierter Form zugelassen und in einer eindeutigen Subjekt-Objekt-Konstellation strukturiert. Die Dichotomie zwischen ehrbaren und sozial geächteten Frauen, zu denen die Jesebels gehören, fungiert als innere und äußere Konturierung der repressiven

¹⁹ Offiziell seien Einrichtungen wie der Club verboten, bemerkt der Kommandant, „[a]ber schließlich hat jeder menschliche Regungen“. Auf die Nachfrage Desfreds, was das bedeute, erläutert er: „Es bedeutet, dass man die Natur nicht betrügen kann.[.] [...] Die Natur verlangt Vielfalt, für Männer jedenfalls. Das ist doch klar, es ist Teil der Fortpflanzungsstrategie. Es ist der Plan der Natur. [...] Die Frauen wissen das ganz instinktiv. Warum hätten sie sonst so viele verschiedene Kleider gekauft in den alten Zeiten? Um die Männer glauben zu machen, dass sie mehrere, verschiedene Frauen seien. Jeden Tag eine neue Frau.“ Desfred antwortet ihm: „Sodass ihr jetzt, wo wir keine verschiedenen Kleider mehr haben, [...] stattdessen ihr einfach verschiedene Frauen habt“, und denkt dabei: „Es ist ironisch gemeint, aber das nimmt er nicht wahr.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 318f.)

Normen: Weibliche Identität wird in Funktionalisierungen fragmentiert, die sozial legitimierte Frauenrollen stützen die Ideologie des Systems in der offiziellen Selbstrepräsentation, die (scheinbar) tabuisierten tragen gleichermaßen bedeutend im Verborgenen zu seiner Erhaltung bei. Jesebels tragen aufreizende Kleidung und perpetuieren damit traditionelle Konzepte des erotischen, androzentrischen Begehrens.²⁰ Dabei dienen sie der symbolischen Entlastung des fundamentalistischen Systems, die soziale Ausgrenzung bezieht sich auf die Jesebels, nicht auf die hochrangigen Männer, die die Clubs besuchen und ihre Dienste in Anspruch nehmen, dies ermöglicht die formale Verurteilung des Auslebens von Sexualität, während die sexuelle Aktivität des Mannes sehr wohl integraler Bestandteil der sozialen Ordnung ist. In den Negligés, Cheerleader-Kostümen, engen Gymnastikanzügen, Hasenkostümen und tief ausgeschnittenen Abendkleidern, die Desfred beobachtet, werden die Frauen zu stereotypen Abziehbildern männlicher Phantasien, ihre Körper werden sexualisiert und sie fungieren als Zerstreuung der männlichen Besucher. Dementsprechend spricht der Kommandant von einem „Spaziergang in die Vergangenheit“, wobei seine Stimme „erfreut, ja sogar entzückt“²¹ klingt. Desfred kann die Szenerie, die sich ihr bietet, nicht mit der erlebten Vergangenheit in Einklang bringen, was auch durch die Manipulationen des gileadischen Regimes bedingt ist, die Frauen jeglichen Zugang zum Begehren und zu ihrer eigenen Sexualität untersagt, weshalb Desfred den Anschluss an Praktiken autonomer weiblicher Selbstrepräsentation verloren hat: Mode und Make-up, die bis heute im Spannungsfeld zwischen weiblicher Selbstbestimmung und sexistisch-patriarchalischer Praxis diskutiert werden²², können in Gilead überhaupt nicht mehr Ausdruck weiblicher Identität sein, da sie lediglich in Form von Zwängen und Verboten existieren, um den weiblichen Körper für den männlichen Blick entweder zu verbergen oder zu präsentieren. Sie hat außerdem die unbewusste Erkenntnis, dass dies ein verzerrtes, einseitig sexualisiertes Bild der vergangenen Realität darstellt: „Ich versuche mich daran zu erinnern, ob die Vergangenheit genauso war. Ich bin da jetzt nicht mehr sicher. Ich weiß, dass sie diese Dinge enthielt, aber irgendwie ist die Mischung anders.“²³

6.1.1.1.2 Heterotopie, Parodie, Drag und Maskerade: Räume der Subversion

Die Zuweisung einer spezifischen Geschlechtsidentität wird bei den Jesebels räumlich so verdichtet und ins Extreme überzeichnet, dass sich die Frage stellt, ob hier die Konzepte der

²⁰ Vgl. Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 316.

²¹ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 316.

²² Aktuelle Ausläufer der Diskussion finden sich im Feuilleton und in den sozialen Netzwerken beispielsweise im Kontext der #MeToo-Debatte um Formen des Alltagssexismus und des sexualisierten Machtmissbrauchs. Vgl. hier z.B. Barbara Kuchler: #OhneMich. In: Zeit Online, <http://www.zeit.de/kultur/2017-11/sexismus-metoo-sexuelle-uebergriffe-aussehen>, veröffentlicht am 12.11.2017, letzter Zugriff am 09.02.2018, 13:07 sowie den Kommentar von Linda Becker: Kommentar zu #OhneMich. In: Puls, <https://www.br.de/puls/themen/leben/sexismus-me-too-ohne-mich-debatte-100.html>, veröffentlicht am 14.11.2017, letzter Zugriff am 09.02.2018, 13:22.

²³ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 317.

Heterotopie nach Foucault, der Parodie nach Butler und der Maskerade nach Doane Anwendung finden können, um mögliche subversive Bedeutungsebenen sichtbar zu machen. Sind die Bordelle in Gilead nicht nur als Orte der Unterdrückung, sondern auch als Orte der Subversion zu interpretieren? Die offen zur Schau gestellte Erotik der Jesebels ist per se kein Akt der Selbstbestimmung oder der aktiven Rebellion, so werden z.B. selbst die Kleider den Frauen zugeteilt. Desfred begegnet in dem Club ihrer besten Freundin Moira, die bereits vor dem Putsch ihre Vertraute war und mit der sie im Umerziehungszentrum zur Magd geformt wurde. Moira, die vor der Gründung von Gilead offen lesbisch lebte, passte sich äußerlich den Regeln des Systems an, um zu überleben, nahm aber eine Haltung des aktiven, kämpferischen Widerstands an, der ein ‚Außerhalb‘ und ein ‚Danach‘ der gileadischen Schreckensherrschaft fokussierte, und unternahm einen Fluchtversuch, der zunächst gelang, aber schließlich mit ihrer Ergreifung endete. Vor die Wahl gestellt, entschied sie sich dafür, eine Jesebel zu werden, um nicht (sofort) in die Kolonien geschickt zu werden – in Ermangelung von Alternativen lediglich die Simulation einer echten Wahlfreiheit. Bei ihrer Begegnung rät sie ihrer Freundin, ebenfalls zu versuchen, als Jesebel in den Club gebracht zu werden, so hätte sie noch drei oder vier gute Jahre, in denen sie nur nachts arbeiten müsste und sich mit Alkohol und Drogen betäuben könne.²⁴ Desfred ist erschrocken, als sie hört, dass Moira sich mit ihrem Schicksal abgefunden zu haben scheint:

„Sie erschreckt mich jetzt, denn in ihrer Stimme schwingt Gleichgültigkeit mit, nicht eine Spur Willenskraft. Haben [...] sie ihr etwas weggenommen – was? –, das so entscheidend zu ihrem Wesen gehört? Aber wie kann ich von ihr erwarten, dass sie durchhält, den Mut behält, den sie in meiner Vorstellung besitzt, dass sie es durchsteht, dass sie kämpft, wenn ich selbst es nicht tue? Ich möchte nicht, dass sie so ist wie ich. Dass sie nachgibt, mitmacht, ihre Haut rettet. Darauf läuft es hinaus. Ich will Tapferkeit von ihr, Säbelgerassel, Heldentum, den Einzelkampf. Alles, was mir abgeht.“²⁵

Als Moira den Club als „Lesbenparadies“²⁶ bezeichnet, wird thematisiert, dass dort häufig sexuelle Aktivitäten und lesbische Beziehungen unter den Frauen praktiziert werden, die laut Moira nicht nur toleriert, sondern sogar gefördert werden: „In den Augen der Tanten sind ja ohnehin alle verdammt, sie haben uns aufgegeben, also spielt es keine Rolle, was für ein Laster wir uns aussuchen. Und die Kommandanten kümmern sich einen Dreck darum, was wir in unserer Freizeit tun. Und im Übrigen: Frauen mit Frauen, das turnt die nur an.“²⁷ Ob die Damentoilette, wo die Frauen ihre Pause verbringen und in der es Moira und Desfred gelingt, ein Gespräch zu führen, mit Abhörgeräten ausgestattet ist, ist folglich irrelevant²⁸, weshalb die anwesenden Frauen sich unbefangen verhalten – allerdings erst, nachdem Moira versichert

²⁴ Vgl. Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 336f.

²⁵ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 337.

²⁶ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 337.

²⁷ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 337.

²⁸ Moira erklärt: „Ich kann mir nicht vorstellen, dass irgendetwas von dem, was wir zu sagen haben, sie interessiert. Sie haben ohnehin schon das meiste gehört, und außerdem kommt hier keine raus, außer im schwarzen Wagen.“ (Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 337f.)

hat, Desfred zu kennen und damit für ihre Vertrauenswürdigkeit gebürgt hat. Dann offenbart sich ein Zusammenhalt und ein Gemeinschaftsgefühl, das die Gruppendynamik der Frauen prägt, durch mimische, gestische oder verbale Akte wird die Solidarität performativ verstärkt.²⁹

Die Frauen in Jesebels Reich sind zwar mit Widerstands-Praktiken und Gegen-Diskursen assoziiert, einerseits in Bezug auf ihre Nonkonformität, die dazu führte, dass das System sie zur Jesebel stigmatisieren musste, um die Kontrolle über sie zu wahren. Andererseits scheinen z.B. auch die eingeschworene Frauengemeinschaft, das Ausleben lesbischer Sexualität und die offene Sprache ein utopisches Moment in der Dystopie zu bewahren. Allerdings macht Atwood durch Desfreds Schilderung deutlich, dass die negativen Vorzeichen hier überwiegen: Moira, an deren aktivem Widerstand Desfred innerlich partizipierte und die somit zur Symbolfigur wurde, wird als gebrochen und resigniert geschildert, da sie die minimale Illusion von Freiheit, die man ihr innerhalb des Systems gewährt, akzeptiert und im Gegenzug die ihr auferlegten Grenzen nicht mehr aktiv in Frage stellt. Der Club als Handlungsraum scheint demnach weniger subversiv als post-subversiv codiert zu sein: Das Verhalten der Frauen konterkariert die offizielle Ideologie, auch diesen Gegendiskurs hat das System Gileads aber integriert und in seinem subversiven Potential so relativiert. Handlungslogisch betrachtet, erfolgt die kostümierte Staffage unter determinierten Bedingungen: Wie bereits angeführt, wählen die Frauen unter dem Zwang, sich dem männlichen Blick als sexuelles Objekt zu präsentieren, nicht einmal ihre Kleidungsstücke aus dem Fundus selbst aus. Dennoch eröffnet sich ein subversiver Subtext, der sich mithilfe des Konzepts der Maskerade nach Doane und Butlers Definition der Parodie bzw. des Drag entschlüsseln lässt.³⁰ Desfred erhält zur Tarnung vom Kommandanten Kleider, die mit Federn und lila Pailletten besetzt sind. Desfred spielt auf das Ritual der Maskerade an: „Trotzdem, es ist etwas Verlockendes daran, es löst die kindliche Lust am Sichverkleiden aus. Und es wäre so auffällig, die reinste Verhöhnung der Tanten, so sündig, so frei.“³¹ Und auch der Kommandant weist sie an: „Es ist eine Verkleidung [...]. Du wirst auch dein Gesicht anmalen müssen.“³² Desfreds Wahrnehmung lässt die Leser*innen an der Absurdität der Szene teilhaben, die hohen Schuhe sind zu groß, das knappe Kleidungsstück ist etwas zu eng und weist sichtbare Zeichen der Abnutzung auf³³, und ihr „erster Versuch mit dem Eyeliner hinterlässt ein verschmiertes schwarzes Lid“³⁴ wie nach einer Schlägerei.

²⁹ Als Desfred so in den Kreis aufgenommen worden ist, lächeln die Frauen, sie machen Platz in ihrer Mitte, heißen sie willkommen und überlassen ihr über Moira bereitwillig eine Zigarette. (Vgl. Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 326f.)

³⁰ Zu Doanes Konzept der Maskerade und Butlers Verständnis der Parodie vgl. Kapitel 2.3.4. und 2.2.4.

³¹ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 310.

³² Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 310.

³³ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 310f.

³⁴ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 311.

Desfreds erste Reaktion auf die Aufmachung der Jesebels zeugt nicht nur, wie bereits erläutert, von der Destabilisierung weiblicher Selbst- und Körperdiskurse, sondern auch von Effekten des Disparaten, der Verfremdung und der Groteske, die sich durch sprachliche Markierungen aus dem Kontext der Drag-Praktiken und des Varieté-Spektakels manifestieren: Die Frauen „tragen alle möglichen festlichen bunten Kostüme“³⁵, das Spektrum reicht von Dessous und Negligés über Bikinis und Gymnastikanzüge bis hin zu Cheerleader-, Hasen-, Katzen- oder Teufelskostümen; die Szenerie ist geprägt von „Federn und Glimmer“³⁶ und wirkt wie „ein buntes Sammelsurium“³⁷, die Münder der Frauen erscheinen Desfred „zu rot, zu nass, blutgetränkt und glänzend – oder aber zu clownshaft“³⁸, auf den ersten Blick habe die Szene etwas von einer „Faschingsparty – sie wirken wie zu groß geratene Kinder, die in Truhen Klamotten aufgestöbert und sich damit verkleidet haben“³⁹. Als sie Moira an diesem Abend zum ersten Mal erblickt, ist diese „absurd gekleidet“⁴⁰ und trägt ein Hasenkostüm, eine eindeutige Anspielung darauf, wie Frauen für das Männermagazin *Playboy* als sogenannte *Playboy-Bunnys* inszeniert und zu Sex-Objekten gemacht werden:

„Das Kleid ist schulterfrei und von innen mit Draht verstärkt, damit es die Brüste hebt, aber es passt Moira nicht richtig, es ist zu groß, sodass die eine Brust halb herausgedrückt wird und die andere nicht. [...] Hinten ist ein Wattebausch aufgenäht, [...] der Wattebausch sieht wie eine Monatsbinde aus, die wie Popcorn aufgeplatzt ist. [...] An ihrem Kopf sind zwei Ohren befestigt, Hasen- oder Rehohren, es ist schwer zu erkennen, bei dem einen fehlt die Verstärkung oder der Draht, sodass es halb herunterhängt. [...] Das ganze Kostüm, antiquiert und verrückt, erinnert mich an etwas aus der Vergangenheit, aber mir fällt nicht ein, woran. Ein Theaterstück, ein Musical? [...] Was hat es hier für eine Bedeutung, warum gelten Hasen als sexuell attraktiv für Männer? Wie kann dieses abgewrackte Kostüm irgendjemanden ansprechen?“⁴¹

Die Motivik des Theaters und der Maskerade setzt sich sprachlich fort, als Desfred Moira auf die Damentoilette folgt und bemerkt, wie die Frauen rauchen, sich die Schuhe ausziehen, auf den Sofas im Ruhebereich ausruhen und eine Frau im Katzenkostüm ihr Make-up auffrischt: „Es ist wie hinter den Kulissen in einem Theater: Schminkefarbe, Rauch, die Materialien der Illusion.“⁴² Auch wenn Jesebels Reich kein Ort des aktiven Widerstands oder der weiblichen Autonomiesteigerung ist, fungiert er dennoch als heterotopischer Raum innerhalb der intradiegetischen Welt.⁴³ Handelt es sich einerseits um einen Ort der Sanktionierung und Reglemen-

³⁵ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 316.

³⁶ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 316.

³⁷ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 316.

³⁸ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 316.

³⁹ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 316.

⁴⁰ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 321.

⁴¹ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 321f.

⁴² Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 326.

⁴³ Es sei hier erneut an Hetheringtons Definition von Heterotopie erinnert, die ihre subversive Kraft darauf zurückführt, Effekte der Irritation zu erzeugen: „Heterotopic relationships unsettle because they have the effect of

tierung der nonkonformen Weiblichkeit, folglich um eine institutionalisierte Form von patriarchalischer Machtreproduktion, wird der hegemoniale Machtdiskurs zugleich durch gesetzte Irritationsmomente gestört. Die Frauen werden für den männlichen Blick zugerichtet, während dieses eindimensionale Blick- und Machtgefälle im selben Zuge durch die grotesken Züge der Zurschaustellung des weiblichen Körpers dekonstruiert wird. Die Inszenierung wirkt überspitzt, die Kostüme sitzen schlecht und befinden sich in diversen Stadien der Zersetzung und Auflösung, die Frauen wirken derangiert – es handelt sich um eine Maskerade des Bizarren und des Unbehagens, die nicht nur den Schrecken eines misogynen Systems veranschaulicht, sondern durch Verfremdungseffekte und Fragmentierung auch seine Risse offenlegt und es damit selbst als groteskes und absurdes Konstrukt sichtbar werden lässt. Die mehrfache Artikulation, dass die Kostüme in einem abgenutzten, ramponierten Zustand sind⁴⁴, impliziert neben dem Moment der Irritation auch, dass es sich um eine zugespitzte Reinszenierung traditioneller Geschlechterrollen handelt. Nach Butler besteht der subversive Charakter der Parodie und des Drag darin, dass sie die hegemoniale soziale Geschlechtsidentität dekonstruieren und entlarven, dass die heterosexualisierte Dichotomie der Geschlechter durch einen stetigen Prozess der Imitation und der wiederholenden Performativität hervorgebracht wird, also selbst als Drag zu verstehen ist.⁴⁵ Demnach ist auch Jesebels Reich insofern als Ort des Subversiven zu verstehen, als dass nicht nur die fiktionale Dystopie, sondern darüber hinaus auch die außerfiktionale Realität in ihrer problematischen Konstruktivität von Geschlecht dekonstruiert und kritisiert werden.

6.1.1.1.3 ‚Frauenkultur‘ und Feminismuskritik

Die Operationalisierung des Weiblichen und seiner Geschlechterrollen führt dazu, dass alle Bereiche, in denen Frauenrollen biologisch und sozial definiert werden, in Gilead generell auf groteske Weise ritualisiert werden. Dies verdeutlichen z.B. Desfreds Schilderung des Geburtsvorgangs einer Magd und ihre Beschreibung des Sexualverkehrs mit dem Kommandanten. Bringt eine Magd ein Kind zur Welt, findet dies im Beisein der anderen Mägde aus der Umgebung sowie der zuständigen Tante statt, die Ehefrauen aus der Nachbarschaft finden sich

making things appear out of place. The juxtaposition of the unusual creates a challenge to all settled representations; it challenges order and its sense of fixity and certainty.” (Kevin Hetherington: *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*, London/New York: Routledge 1997, S. 49f.)

⁴⁴ Im Laufe des Abends zieht sich der Kommandant mit Desfred auf ein Hotelzimmer zurück. Desfred weiß, dass der Kommandant Geschlechtsverkehr mit ihr erwartet, zieht sich zuvor kurz ins Badezimmer zurück und blickt in den Spiegel: „Ich bin ein Wrack. Die Wimperntusche ist wieder verschmiert, [...] der purpurrote Lippenstift hat geblutet, das Haar hängt ziellos. Die sich mausernden rosa Federn sind grell wie Schießbudenfiguren, und einige der Sternchenpailletten sind abgefallen. Wahrscheinlich haben sie schon von Anfang an gefehlt, und ich habe es nur nicht bemerkt. Ich bin eine Karikatur mit schlechtem Make-up und in den Kleidern einer anderen – benutzer Flitter.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 342f.)

⁴⁵ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 178. [Orig.: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York/London: Routledge 1993.]

indessen bei der Frau des Hauses ein. Die Mägde begleiten die Gebärende, die Geburt wird zum kollektiven Vorgang, der untermalt wird von rhythmischen Sprechgesängen der Frauen.⁴⁶ Diese intersubjektive Erfahrung geht so weit, dass Desfred selbst ziehende Schmerzen in Bauch und Brust spürt.⁴⁷ Dass Frauen vom System als (bedeutungs-)ökonomische Ressource spezifische biologische und soziale Aufgaben zugewiesen bekommen, erfordert auch in diesem Kontext absurde Rituale, um die Stabilität der sozialen Hierarchie zu gewährleisten. So inszenieren die Ehefrauen mit der Hausherrin unterdessen eine Art Scheingeburt, und sobald der eigentliche Geburtsvorgang einsetzt, nehmen Magd und Ehefrau gemeinsam auf einem speziellen Geburtsstuhl Platz, wobei die Ehefrau erhöht sitzt, während die Magd sich zwischen ihren Beinen in einer faktisch und symbolisch untergeordneten Position befindet. Der ritualisierte Vorgang und räumliche Symbolik stellen klar: Bei der Magd handelt es sich nur um den gebärenden Körper, nach der Geburt wird das Kind seiner Mutter sofort weggenommen und der gesellschaftlich legitimierten Mutter übergeben. Danach wird die Magd nur noch für die Dauer des Stillens benötigt, bevor sie den Haushalt wieder verlassen muss.⁴⁸ Angesichts des Zelebrierens der Geburt in der Frauengemeinschaft denkt Desfred an ihre eigene Mutter, die Feministin und einst aktive Teilnehmerin an der zweiten Welle der Frauenbewegung war: „Mutter, denke ich. Wo immer du sein magst. Du wolltest eine Frauenkultur. Nun, hier ist eine.“⁴⁹ Der Bezug auf das Motiv einer Frauenkultur lässt sich mit Professor Pieixotos Ausführungen im Epilog des Romans in Verbindung setzen, dort weist er auf die Hybridität der Kultur Gileads hin, die einzelne Elemente aus verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten als Synthese integriert habe.⁵⁰ Pieixoto nennt exemplarisch die Praxis der Partizikution, eine rituelle Form der Hinrichtung eines zum Tode verurteilten Mannes durch eine Gruppe von Mägden. Der Sinn der Partizikutionen besteht in der Ventilfunktion für die Mägde, die in permanenter sexueller und sozialer Unterdrückung leben und ihre angestauten Aggressionen in kontrollierter und für das Regime gefahrloser Form gegen einen einzelnen Mann entladen können.⁵¹ Das Ritual selbst, bei dem sich die Mägde zunächst um ein in eine runde Form gelegtes Seil versammeln, um dann ein Freigabesignal zu erhalten und sich daraufhin im Inneren des Kreises

⁴⁶ Vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 166.

⁴⁷ Vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 167 und 172.

⁴⁸ Gnüg sieht hier eine kritische Auseinandersetzung mit den Praktiken von Leihmüttern und Samenbanken, die vorwiegend privilegierten Menschen zur Verfügung stehen. Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 251.

⁴⁹ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 172.

⁵⁰ „Wie ich schon an anderer Stelle sagte, gab es nur wenig, was seinem Ursprung oder seiner Herkunft nach mit Gilead verbunden war: Gileads Begabung war die Synthese.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 405.)

⁵¹ Üblicherweise handelt es sich bei den Verurteilten um Regimegegner oder Angehörige der Widerstandsbewegung, die fälschlicherweise eines Verbrechens beschuldigt werden, das den Mägden als Projektionsfläche ihres unterdrückten Zorns dienen kann, bei der im Roman geschilderten Partizikution handelt es sich um eine angebliche Vergewaltigung, bei der eine schwangere Magd ihr ungeborenes Kind verloren haben soll, in Wahrheit gehörte der Verurteilte dem Widerstand an. (Vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 369ff.)

auf den Verurteilten zu stürzen, scheine Anleihen bei „Fruchtbarkeitsriten der frühen Erdgötinkulte“⁵² zu nehmen. Laut Pieixoto sei Gilead „wenn auch der Form nach zweifellos patriarchalisch, inhaltlich doch gelegentlich matriarchalisch“⁵³. Um die Unterdrückung von Frauen im Kollektiv zu perfektionieren, greift das gileadische System auf Elemente verschiedener kultureller Traditionen zurück und instrumentalisiert sie für seine Zwecke. Während Herrschaft in Gilead ein männliches Privileg ist, fungieren, was die Kontrolle und Reglementierung des Weiblichen betrifft, Frauen selbst als Exekutive der frauenfeindlichen Ideologie – dies wird vor allem an den Tanten offensichtlich, so beobachtet auch Lauret, die vor allem Moira und Desfreds Mutter als Trägerfiguren des Feminismus im Roman betrachtet: „[...] Moiras’s credibility as a critic of Gilead is severely restricted; from Offred’s present perspective, the old feminist desire for sisterhood and women’s community has backfired badly, for the sex-segregated society of Gilead may be ruled by men but it is policed by women – thus making a mockery of female solidarity.“⁵⁴ Nach Lauret werden Moira und Desfreds Mutter auf der Handlungsebene bestraft, weil sie sich der patriarchalischen Ideologie widersetzen, aber auch Desfred distanziert sich (z.B. in ihrem oben zitierten Kommentar zur „Frauenkultur“ Gileads) ironisch von deren feministischen Idealvorstellungen. Daraus leitet Lauret allerdings einen Rückfall des Romans in hegemoniale und traditionelle Muster ab:

„*The Handmaid’s Tale* heralds return of the „normal“, that is: apolitical, heterosexual, white, middle class female protagonist. Feminists like Moira and Offred’s mother [...] are shown retrospectively as irresponsible in their desire for female autonomy and lesbian existence; this existence not only leaves the narrator’s heterosexism intact but legitimises it. [...] Offred’s existence in Gilead confirms her in a status of innocent victim, and constructs the feminists as extremists who – quite simply – got it wrong.“⁵⁵

Dieser Aussage ist zu widersprechen, da sie die komplexen Bezüge des Romans zu stark vereinfacht und seine Handlungsebene auf eindimensionale Aussagegehalte reduziert. Das trivialste, aber dennoch nennenswerte offensichtliche Gegenargument besteht in der Kontextualisierung der genannten Handlungselemente: Moira und Desfreds Mutter werden vom System bestraft und erleiden ein letztlich ungewisses Schicksal, das vermutlich ihren Tod bedeutet, der Roman problematisiert aber sämtliche Aspekte der patriarchalischen Gewaltherrschaft. Atwoods Kritik richtet sich außerdem nur gegen bestimmte Aspekte des Feminismus⁵⁶, ihre ironischen Bezüge warnen vor allem vor diskursiven Vereinfachungen und verweisen auf die

⁵² Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 406.

⁵³ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 406.

⁵⁴ Maria Lauret: *Liberating Literature. Feminist Fiction in America*, London/New York: Routledge 1994, S. 179.

⁵⁵ Maria Lauret: *Liberating Literature* 1994, S. 179.

⁵⁶ Vgl. auch Lorna Sage, die in ihrer frühen Untersuchung des Romans ebenfalls eine ambivalente Haltung gegenüber bestimmten feministischen Positionen beobachtet: „[O]ne of the book’s persistent polemical projections is the tendency in present day feminism towards a kind of separatist pit, a matriarchal nostalgia [...] that seems to combine with the language of conversation and ‚back to Nature‘. This, in turn, threatens to join forces with right-wing demands for ‚traditional values‘, law and order, national and racial chauvinism.“ (Lorna Sage: *Projections from a Messy Present* 1986, S. 307.)

essentielle Funktion der Kontextualität. Dass Atwood auch feministische Ideen in ihre Kritik integriert, erscheint nur konsequent, wenn man bedenkt, dass ihre Ausführungen Diskursivität per se kritisch dekonstruieren und als Schnittstelle zwischen Idee bzw. Ideologie und Wirklichkeit problematisieren, wie noch zu zeigen sein wird. Latimer definiert unter Bezugnahme auf Roof „the symbolic realm as the rules and the language of the sociocultural order and the imaginary realm as that which enables desire, identification, and representation“⁵⁷ und verweist auf die These von Roof: „representations of reproduction often reveal anxieties about Symbolic change as well as providing compensation for it“⁵⁸. Atwoods Roman sei eine Auseinandersetzung mit dieser Furcht vor einem Wandel der symbolischen Ordnung:

„*The Handmaid’s Tale* [...] imagines this compensation for symbolic change taken to its most extreme end; the novel takes the anxiety caused to the symbolic by reproductive configurations that challenge patriarchy and creates an ironic and frightening parody of this anxiety taken to its limit in its futuristic surrogacy arrangements. In each instance, the novel[s] engage with the symbolic language of choice and freedom and also reveal the limits of this language. They do this through devices such as parody, pastiche, and irony, which shows, for instance, how quickly reproductive rights movements can be eroded, co-opted, or perverted through the movement’s own language.“⁵⁹

Atwood setzt folglich vielschichtige satirisch-kritische Kommentare, die sich sowohl gegen Ängste vor einem strukturellen Wandel der symbolischen Ordnung und daraus resultierende patriarchalische Kontrollphantasien richten, die sich aber auch auf den oben zitierten, durch Pieixoto personifizierten herablassenden akademischen Relativismus sowie auch auf theoretische Diskussionen um das Wesen des Feminismus bzw. eine spezifisch weibliche Kultur beziehen. Die Ironie, dass weiblich konnotierte Symbole und die Heraufbeschwörung eines Frauenkollektivs zur Unterdrückung und Kontrolle des Weiblichen benutzt werden, entlarvt, dass die Bedeutung spezifischer Elemente und Praktiken erst vor dem Hintergrund ihres kulturellen Referenzrahmens und in ihrem Wechselverhältnis von Individualität und Kollektivität vollständig zu erfassen ist. Atwoods Dystopie verweist folglich auch auf das Versagen vereinfachender Erklärungsmodelle und Darstellungen, wie sie z.B. von einem essentialistischen Feminismus ausgehen, der als Lösung aller Probleme ein Matriarchat fordert. Die weiße, unpolitische, heterosexuelle und ehemals der Mittelklasse angehörende Desfred alias June zeugt in ihrer exponierten Funktion der zentralen Erzählinstanz in der Tat weder von einer augenscheinlichen Diversität noch von einer expliziten feministischen Agenda. Im Folgenden wird jedoch gezeigt, dass das subversive Potential der Hauptprotagonistin gerade in ihrem Akt der Dekonstruktion von Diskursen besteht, was einerseits durchaus im Einklang mit poststrukturalistischen Positionen steht und andererseits ihre reflexive Distanz zum Machtdiskurs, aber

⁵⁷ Heather Latimer: *Reproductive Acts* 2013, S. 35.

⁵⁸ Judith Roof: *Reproductions of Reproduction. Imaging Symbolic Change*, New York/London: Routledge 1996, S. 9. Vgl. auch Heather Latimer: *Reproductive Acts* 2013, S. 35.

⁵⁹ Heather Latimer: *Reproductive Acts* 2013, S. 35f.

auch zu Gegendiskursen erfordert. Trotz zugestander Widersprüchlichkeiten in den verschiedenen Ebenen des Romans erscheint es als logische Konsequenz, dass Desfred, gerade um den Widerstand der Dekonstruktion zu leisten, keine bekennende Feministin sein kann.

Der offiziell angeordnete Geschlechtsverkehr der Mägde findet in Form der sogenannten Zeremonie statt, der Vollzug erfolgt unter Anwesenheit der Ehefrau. Den Leser*innen eröffnet sich der durch Desfred vermittelte Blick auf eine bizarre Szenerie: Desfred liegt zwischen Serena Joys gespreizten Beinen, Serena Joy wiederum ist voll bekleidet und hält Desfred an den Händen, was suggerieren soll, „dass wir ein Fleisch sind, ein Wesen. In Wirklichkeit bedeutet es, dass sie damit die Kontrolle hat über den Vorgang und so auch über das Produkt.“⁶⁰ Desfred, die sich anpasst, um zu überleben, nutzt das Medium der gedanklichen Reflexion sowie der retrospektiven sprachlichen Vermittlung ihres Audioberichts, um sich von den hegemonialen Normen des Systems und dem Produkt, zu dem man sie zu transformieren sucht, zu distanzieren, und schafft somit einen Gegendiskurs. Ihr Widerstand ist auch in Akten des Erinnerns zu sehen, indem sie persönliche Erlebnisse vor dem Umsturz mit Beobachtungen der Kultur dieser Zeit verbindet, die das System auszulöschen sucht.⁶¹ Die Existenz vor Gilead, die der zeitgenössischen Wirklichkeit der Autorin entspricht, wird so zum Ort von weiblichem Begehren, Selbstbestimmung und Individualität, die Gilead systematisch unterdrückt; zugleich transzendiert der Wunsch diesen gesellschaftlichen Zustand, da er lediglich eine Etappe im Ringen um eine Gleichberechtigung und ausgeglichene Machtverteilung darstellt, die eben noch nie ‚ganz erreicht‘ ist, und sich in der Welt des Romans zu einer unheilvollen Dystopie verdichtet.

6.1.1.1.4 Aneignung von Schrift und Diskuskritik als Haltung des Widerstands

Sowohl der Kommandant als auch seine Frau Serena Joy übertreten im Laufe des Romans die gileadischen Grenzen des Erlaubten, indem sie über Desfred verfügen: Der Kommandant beginnt Desfred regelmäßig zu geheimen Treffen in sein Arbeitszimmer zu bitten, wo sie mit ihm Scrabble spielen soll. Serena Joy, die insgeheim weiß, dass ihr Mann es ist, der keine Kinder zeugen kann, und ihre Chancen auf ein Kind schwinden sieht, bringt Desfred dazu, vor den Zeremonien Geschlechtsverkehr mit dem Chauffeur Nick zu haben. Daraus entwickelt sich eine verbotene Affäre zwischen Desfred und Nick, in der Desfred ihr Begehren neu entdeckt.⁶² Das Arbeitszimmer bildet bei den geheimen Treffen einen Handlungsraum, in dem die Machtverhältnisse Gileads auf zwei Personen hin verdichtet und in einem Mechanismus von

⁶⁰ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 128f.

⁶¹ „Offred neither forgives nor forgets; she rebels by keeping the past alive in her memory, then on tape. What the regime would eradicate, she reinscribes. [...] Her individual memories illuminate not just her intimate relationships but political and historical moments, ranging from her mother’s feminist activism for abortion rights and against pornography to her own combined roles as a librarian, wife, friend, mother, citizen. But Gilead strips women of their individuality, categorizing them hierarchically according to class status and reproductive capacity.“ (Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 237.)

⁶² Vgl. Hiltrud Gnüg: *Utopie und utopischer Roman* 1999, S. 251.

partieller Dekonstruktion und Rekonstruktion vorsichtig ausgelotet werden. Inszeniert werden diese Brüche rund um geschriebene und gesprochene Sprache: Das Scrabble-Spiel verstößt offensichtlich gegen das strenge, für Frauen geltende Schreibverbot, darüber hinaus versorgt der Kommandant Desfred wiederholt mit Lesestoff, bringt ihr z.B. alte Frauenzeitschriften mit und erlaubt ihr, in seinem Beisein Bücher seiner Bibliothek zu lesen.⁶³ Das Machtgefälle bleibt gewahrt und beide Beteiligten sind sich dessen auch stets bewusst: Das Risiko des Verbotenen lastet außerdem (genauso wie bei der Affäre mit Nick) auf Desfred, da sie bei einer Entdeckung die Last der Bestrafung zu tragen hätte – Schuld und Sünde werden in Gilead generell auf das Weibliche projiziert. Das Scrabble-Spiel bildet die Metapher für die Begegnungen von Desfred und dem Kommandanten, in dem die Regeln Gileads für einen Moment, wenn nicht außer Kraft gesetzt werden, so sich doch in der Schwebelage befinden: Spiel und Ernst überlagern sich. Der Kommandant gefällt sich in der Rolle, Desfred Geschenke zu machen und zeitweise bestimmte Privilegien zu gewähren, die er ihr aber jederzeit auch wieder entziehen kann. Als er Desfred erstmals eine Zeitschrift überreicht, zögert sie, sich auszuliefern und weist darauf hin, dass dies nicht erlaubt sei. „Hier drinnen wohl“⁶⁴, entgegnet der Kommandant bestimmt⁶⁵, dabei manifestiert sich das Machtgefälle vor allem durch sein Verfügen über Desfred sowie seine Art, sich als patriarchale Figur zu gerieren und Desfred zu infantilisieren.⁶⁶ Er genießt es, sie dabei zu beobachten, wie sie unter seiner Kontrolle verbotene Freiheiten auslebt und in seinen Büchern liest: „Dieses Zuschauen hat seltsamerweise etwas von einem sexuellen Akt an sich, und ich komme mir dabei wie ausgezogen vor.“⁶⁷ Desfreds Lage verbessert sich durch die Gewogenheit des Kommandanten, er wird für sie „mehr als ein Schatten“, und für ihn ist sie „nicht einfach nur ein benutzbarer Körper“⁶⁸, dennoch widersteht Desfred laut Kauffman der Versuchung, dem Kommandanten als Repräsentanten des fundamentalistischen Regimes ihre Vergebung zu schenken, und widersetzt sich damit einem weiblichen Stereotyp: „The temptation of a woman to forgive a man is precisely what Offred abjures; forgiving would result in forgetting, and that is exactly what she records her narrative to prevent: her listeners must remember history and must not eradicate the memory of what has been done

⁶³ Vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, u.a. S. 247f.

⁶⁴ Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 209.

⁶⁵ Vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 210 und 213.

⁶⁶ So fordert er Desfred bereits am Ende des ersten Treffens auf, ihn zu küssen, „als wenn es von Herzen käme“ und signalisiert ihr, wenn die Zusammenkunft beendet ist und Desfred auf ihr Zimmer gehen könne. (Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 189f.) Als Desfred ihn an einem späteren Abend um etwas Handlotion gegen ihre trockene Haut bittet, versichert er, er glaube, so etwas bekommen zu können, „als ginge es darum, einem Kind den Wunsch nach Bubble Gum zu gewähren“. (Ebd., S. 212.) Als der Kommandant ihr die Handlotion schließlich beschafft und sie sie vor ihm auf Hände und Gesicht aufträgt, wird klar, dass sie sich ihrer Rolle als kontrolliertes und beobachtetes Objekt stets bewusst ist: „Er sah mir zu, wie ich es mir über die Hände strich und dann über mein Gesicht – mit dem gleichen Ausdruck, mit dem man durch die Gitterstäbe eines Käfigs blickt. [...] Für ihn, das darf ich nicht vergessen, bin ich nur eine Laune.“ (Ebd., S.213.)

⁶⁷ Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 248.

⁶⁸ Margaret Atwood: *Der Report der Magd 2017*, S. 219.

to the spirits and bodies of the regime's dissenters and its victims.“⁶⁹ Obwohl die Treffen eine Machtdemonstration des Kommandanten sind, wird das Arbeitszimmer zugleich auch zu einem Raum, in dem Desfred die Grenzen ihrer Freiheit auslotet und verschiebt⁷⁰ und versucht, ihrer wiederholten Enteignung als Subjekt Akte der Selbstbehauptung entgegenzusetzen. Desfred beginnt, die Treffen aktiv zu beeinflussen⁷¹, sie artikuliert das Bedürfnis nach Wissen⁷² und erkennt, dass es sich bei dem Verhältnis zum Kommandanten trotz des klaren Machtgefälles um ein komplexes Gefüge handelt, das ihr Chancen und Leerstellen eröffnet, den Machtdiskurs zu durchbrechen: „Es fällt schwer zu glauben, dass ich in irgendeiner Weise Macht über ihn habe. Aber das habe ich – wenn auch Macht von zweifelhafter Art. Manchmal meine ich, mich selbst so sehen zu können, wie er mich sieht, wenn auch verschwommen. Es gibt Dinge, die er mir beweisen will, Geschenke, die er mir machen will, Dienste, die er mir leisten will, Zärtlichkeiten, zu denen er mich ermutigen will. Er entbehrt etwas, das stimmt.“⁷³

Auch wenn der Kommandant das Terrain und die Regeln ihrer Treffen bestimmt, sind die Scrabble-Spiele für Desfred eine Möglichkeit, aktiv an der Sphäre der Schrift zu partizipieren und sich ihre Macht erneut anzueignen⁷⁴, „it is her method of stealing the language back again, a proleptic hint of the tape recordings she will eventually make. Through language, she tries to steal knowledge and power; she demands to know what is going on.“⁷⁵ Kauffman konstatiert

⁶⁹ Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 236. Kauffman bezieht sich dabei auf zwei Textpassagen, die sie miteinander in Beziehung setzt, zum einen auf Desfreds an ihre Hörer*innen gerichtete Reflexion über Vergebung (hier aus der dt. Ausgabe zitiert): „Doch solltest du ein Mann sein, irgendwann in der Zukunft, und es bis hierher geschafft haben, dann bedenke bitte: Du wirst niemals der Versuchung unterworfen sein, das Gefühl zu haben, dass du vergeben müsstest, einem Mann vergeben, als Frau. Es ist schwer, dieser Versuchung zu widerstehen, glaube mir. Aber bedenke, dass Vergeben auch Macht bedeutet. Darum zu bitten bedeutet Macht, und die Vergebung zu verweigern oder zu gewähren bedeutet auch Macht, vielleicht sogar die größte.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 182f.) Anschließend berichtet Desfred über eine Fernsehdokumentation über den Holocaust, die sie als Kind gesehen hatte. Von den Menschen, die in dem Dokumentarfilm zu Wort kamen, erinnert sie sich besonders an die Geliebte eines NS-Offiziers, einst „sehr schön gewesen“ und auch im Alter „fast ausgemergelt, aber [...] immer noch stolz auf ihre äußere Erscheinung“ und sorgfältig geschminkt. Sie behauptete, nichts von den Grausamkeiten ihres Geliebten gewusst zu haben: „Sie glaubte nicht, dass er ein Unmensch war. Er war kein Unmensch, nicht in ihren Augen. [...] Wie leicht es ist, irgendeiner beliebigen Person einen menschlichen Zug anzudichten. Welche wohlfeile Versuchung.“ (Alle Zitate: Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 196f.) Kauffman konstatiert in Bezug auf die starke Erinnerung Desfreds an das Make-up der Geliebten des NS-Offiziers: „[I]t symbolizes the cosmetic, superficial attempts to cover up facism. ‚To put a good face‘ on facism is what Offred warns against [...]“ (Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 236.)

⁷⁰ „Larynx, lege ich. Valenz. Quitte. Zygote. Ich halte die glänzenden Spielmarken mit ihren glatten Kanten in der Hand, betaste die Buchstaben. Es ist ein wollüstiges Gefühl. Dies ist die Freiheit oder doch ein Hauch von ihr. Limbus, lege ich. Galle. Was für ein Luxus!“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 189.)

⁷¹ „Ich glaube, ich würde lieber einfach nur reden“, sage ich und bin selber überrascht, während ich mich das sagen höre.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 248.)

⁷² Sie möchte wissen, „[w]as es zu wissen gibt“ und „[w]as vor sich geht“. (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 253.)

⁷³ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 282.

⁷⁴ „Es war, als benutzte ich eine Sprache, die ich einmal beherrscht, inzwischen aber nahezu vergessen hatte, eine Sprache, die mit Gebräuchen zu tun hatte, die schon vor langer Zeit aus der Welt verschwunden waren.“ (Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 207.)

⁷⁵ Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 233.

ergänzend: „Language thus irrevocably defines reality, which is one reason that Offred spends so much time meditating about words, comparing their meanings before the coup and after, and exposing the arbitrariness of construction. [...] *The Handmaid's Tale* functions as anatomy of ideology, exposing the process by which one constructs – physically, psychologically, and politically – subjects of the state and then enlists their cooperation in their own subjection.“⁷⁶ Auch Klarer sieht im Roman eine Problematisierung des „Zusammenhang[s] zwischen Geschlecht und Diskursform“⁷⁷. Vor dem Hintergrund einer erzwungenen Oralität seien die Frauen Gileads von einer Transzendierung der Gegenwart abgeschnitten, ein autonomer Zugriff auf das Vergangene wird ihnen verwehrt. Die Wörterbücher des Kommandanten „repräsentieren dieses verlorene Wissen, sie sind die Brücken zur Vergangenheit, die Schlüssel zur Macht über die Gegenwart.“⁷⁸ Desfred reflektiert fortwährend über Sprache, auch als Metaebene ihres eigenen Berichts:

„Dies ist eine Rekonstruktion. Alles ist eine Rekonstruktion. Es ist jetzt eine Rekonstruktion in meinem Kopf, während ich flach auf meinem Einzelbett ausgestreckt liege und durchspiele, was ich hätte sagen oder nicht sagen sollen [...]. Wenn ich hier herauskomme, falls ich je in der Lage sein werde, dies in irgendeiner Form festzuhalten, und sei es in Form einer Stimme, die zu einer anderen spricht – auch dann wird es eine Rekonstruktion sein, noch um einen Grad ferner. Es ist unmöglich, etwas genauso zu sagen, wie es war, denn was man sagt, kann niemals genau sein, man muss immer etwas auslassen, es gibt zu viele Teile, Seiten, Gegenströmungen, Nuancen, zu viele Gesten, die dies oder jenes bedeuten können, zu viele Formen, die man niemals vollständig beschreiben kann, zu viele Geschmacksnoten, in der Luft oder auf der Zunge, Zwischentöne, zu viele.“⁷⁹

Sprache und Schrift sind Instrumente der Macht, der Konstruktion von Wirklichkeit, aber auch ihrer Dekonstruktion, und formieren folglich nicht nur den hegemonialen, sondern auch subversive Diskurse.⁸⁰ Mohr sieht hier das Schlüsselmoment des Utopischen, das durch Desfred innerhalb der Dystopie des Romans bewahrt wird: „As an act of defiance, the narration of the story itself becomes the utopian subtext of *The Handmaid's Tale*.“⁸¹ Sie ergänzt weiter: „Offred's story thus ambiguously signals her physical survival and a potentially utopian change of

⁷⁶ Linda S. Kauffman: *Special Delivery* 1992, S. 240.

⁷⁷ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 77.

⁷⁸ Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 83.

⁷⁹ Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 182.

⁸⁰ Vgl. hierzu Klarer: „Atwood ist äußerst geschickt, Charakteristika und möglichen Machtmißbrauch von Schriftlichkeit zu illustrieren, geht aber in keiner Weise so weit, diese als ausschließlich männlich zu verwerfen.“ Durch den ganzen Roman ziehe sich vielmehr „eine Nostalgie für Schrift und Literatur als Machtmittel, aber vor allem Ausdrucksmöglichkeit für beide Geschlechter.“ (Mario Klarer: *Frau und Utopie* 1993, S. 90.)

⁸¹ Dunja M. Mohr: *Worlds Apart?* 2005, S. 230. Mohr formuliert die These, dass der Roman durch zentrale Dichotomien sowie das Konzept des Anderen strukturiert ist, die zu Fragmentierungen auf verschiedenen Ebenen führen, auf geographischer Ebene („Canada/U.S.“), auf sozopolitischer Ebene („female/male“) sowie auf psychologischer Ebene („self/other“). Die Internalisierung der Dichotomien führe zu einem „self-destructive fragmented (female) consciousness.“ Auch Mohr geht aber davon aus, dass dem Roman durch Desfreds reflexive Distanzierung gleichzeitig ein subversiver Gegendiskurs der Brechung und Grenzüberschreitung eingeschrieben ist: „Breaking the silence ascribed to women, the fragmented fictional self, Offred, achieves transgression through narration. She creates polyperspectives, offers multiple versions of reality, rather than a monolithic depiction of reality, and probes language for *multiple* rather than either singular or dualistic meanings. With the creation of

the individual in that she persists in a state of psychic plurality, of a mind transgressive of binary logic [...].“⁸² Indem Desfred zur Erzählerin wird, sich in verschiedenen Graden auch von ihrem eigenen Bericht distanziert und sich immer wieder auf der Ebene der Metadiskursivität positioniert, beweist sie, dass Ideologie lediglich eine reduktionistische, auf Ausschluss und Unterdrückung basierende Etablierung eines Machtdiskurses ist. In ihrer Reflexion wird offenbar, dass Diskursivität per se heterogen und fragmentarisch ist, dadurch entlarvt sie die Ideologie und die soziale Wirklichkeit Gileads als Konstrukt. In ihrem subversiven Umgang mit Sprache, der schon auf der Handlungsebene als emanzipatorischer Widerstand gegen das System zu sehen ist, gelingt es Desfred auch auf übergeordneter Ebene, den Herrschaftsdiskurs aufzubrechen, durch Distanzierungs- und Reflexionsstrategien zu dekonstruieren und so einen subversiven Diskurs des Anderen zu etablieren.

Der Ausschnitt aus Desfreds Leben, den wir durch ihren Bericht kennen lernen, endet mit der gefürchteten Ankunft des schwarzen Wagens, der gekommen ist, um Desfred abzuholen. Nick bittet Desfred, ihm zu vertrauen, und versichert, die Männer gehörten nicht zu den sogenannten „Augen“, dem Geheimdienst Gileads, sondern zur Widerstandsbewegung „Mayday“. Als Desfred, die zu diesem Zeitpunkt glaubt, von Nick schwanger zu sein, abgeführt wird, befinden sowohl sie selbst als auch die Leser*innen sich im Ungewissen darüber, ob sie nun dem Todesurteil oder der Rettung entgeht. Der Epilog kann als Indiz dafür gedeutet werden, dass Desfred letztlich die Flucht gelang.

6.1.1.2 The Handmaid's Tale – Der Report der Magd: Die Fernsehserie (2017-)

Am 15. Oktober 2017 wurde Atwood in der Frankfurter Paulskirche der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels verliehen. Laudatorin Eva Menasse, die von ihrer Lektüre von *Der Report der Magd* berichtet, reflektiert in ihrer Rede über die gleichzeitige Zeitlosigkeit und Aktualität des Romans:

„Während der Lektüre habe ich mich fast auf jeder Seite gefragt, ob es sich um einen der Romane handelt, die dreißig Jahre später womöglich noch viel aktueller sind als zum Zeitpunkt des Erscheinens, ob sich die Lesart über die Jahrzehnte verändert, oder ob der Sog des Romans gerade in dieser Fluidität liegt. [...] Mal fühlt man sich an fundamentalistische christliche Sekten erinnert, dann an den Islam in seiner schlimmsten Form, mal fühlt es sich eher nach Mittelalter an, dann nach einer gar nicht fernen Zukunft, in der sich die Auswirkungen von Umweltkatastrophen mit einer neuen Prüderie verbunden haben.“⁸³

a fictive narrative alter ego within and beyond the text, Offred desires and incorporates the otherwise excluded *other*.” (Alle Zitate: Ebd., S. 233. Hervorhebungen im Original.)

⁸² Dunja M. Mohr: *Worlds Apart?* 2005, S. 268.

⁸³ Eva Menasse: Die Präzision der „Messerwerferin“. Laudatio von Eva Menasse für Margaret Atwood, <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244996/>, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:28.

Atwood selbst nimmt in ihrer anschließenden Rede ebenfalls Bezug auf die große Renaissance, die ihr Roman über dreißig Jahre nach seiner Erstveröffentlichung erlebt⁸⁴: Diese ist im Kontext der erstarkenden konservativen, populistischen und rechts-nationalen Strömungen in der westlichen Welt zu sehen, als Schlüsselereignis kann hier die Wahl von Donald Trump zum 45. US-Präsidenten im November 2016 identifiziert werden, nach der Atwoods Dystopie zum Bestseller avancierte⁸⁵, weil sie in einem gegenwärtigen Kontext als Kommentar einer Politik interpretiert werden kann, deren Beschlüsse insbesondere Frauen und andere Gruppen, die gegenüber hegemonialen Subjekten der Macht als hinsichtlich ihres Geschlechts, ihrer sexuellen Orientierung, ihrer ethnischen Zugehörigkeit, ihrer Klasse oder ihrer Religion als ‚anders‘ markiert sind, benachteiligen und marginalisieren.⁸⁶ Der Roman wurde außerdem zur ikonischen Inspiration einer Protestbewegung, bei der Frauen als Mägde verkleidet zum Beispiel vor dem Capitol in Washington gegen Kürzungen des Programms zur *Planned Parenthood* als Ausdruck einer Beschränkung weiblicher Körperautonomie demonstrieren.⁸⁷ Zur

⁸⁴ „Aber das war damals. Heute, gut dreißig Jahre später, ist dieses Buch wieder aktuell, denn plötzlich wirkt es nicht mehr wie eine weit hergeholte, dystopische Fantasie. Es ist nur allzu wahr geworden. Dieser Tage tauchen rotgewandete Gestalten in den Parlamenten auf, um schweigend gegen die Gesetze zu protestieren, die dort hauptsächlich von Männern beschlossen werden, um Frauen zu kontrollieren. Deren Ziel ist es anscheinend, die Uhren zurückzudrehen, am liebsten ins neunzehnte Jahrhundert. In was für einer Welt wollen diese Abgeordneten leben? In einer sehr ungleichen: so viel steht fest. In einer ungleichen Welt, in der sie selbst mehr Macht haben werden und andere Menschen weniger“, so Atwood in ihrer Rede in der Frankfurter Paulskirche. (Margaret Atwood: Geschichten in der Welt. Margaret Atwoods Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises 2017, <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244997/>, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:38.)

⁸⁵ Im Februar 2017 rangierte *The Handmaid's Tale* unter den zehn meistverkauften Romanen des Internet-Verbandhandels Amazon. Auch andere dystopische Romane wie Orwells *1984* oder Bradburys *Fahrenheit 451* erlebten in diesem Zuge eine neue Popularität. Vgl. Travis M. Andrews: Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' is the latest dystopian novel to top bestseller lists. In: The Washington Post Online, https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/02/07/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-is-the-newest-dystopian-novel-to-top-bestseller-lists/?utm_term=.bea26e9db9bd, veröffentlicht am 07.02.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:52 sowie Sarah Marsh: Margaret Atwood says Trump win boosted sales of her dystopian classic. In: Reuters, <https://www.reuters.com/article/us-books-atwood-trump/margaret-atwood-says-trump-win-boosted-sales-of-her-dystopian-classic-idUSKBN15Q0E2>, veröffentlicht am 11.02.2018, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:57.

⁸⁶ Vgl. Kathleen Hildebrand: Wenn eine Serie zum politischen Kommentar wird. In: Süddeutsche Zeitung Online, <http://www.sueddeutsche.de/medien/the-handmaids-tale-wenn-eine-serie-zum-politischen-kommentar-wird-1.3692407>, veröffentlicht am 04.10.2017, letzter Zugriff am 19.03.2018, 14:48.

⁸⁷ Der Protest der Mägde erstreckt sich allerdings über die Grenzen der USA hinaus und fand u.a. auch in Kanada und Polen statt. Vgl. Clarisse Loughrey: The Handmaid's Tale: How women are using Margaret Atwood's novel to protest anti-abortion laws. In: Independent, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/the-handmaids-tale-margaret-atwood-activists-texas-senate-floor-red-robos-a7640956.html>, veröffentlicht am 31.03.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:50; Christine Hauser: A Handmaid's Tale of Protest. In: The New York Times Online, <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>, veröffentlicht am 30.06.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 20:23; Alicia Soller: "Handmaids" protests are sweeping the globe, standing up for women's rights and reproductive justice everywhere. In: The Tempest, <https://thetempest.co/2017/07/19/news/handmaids-protests-unapologetically-standing-up-for-reproductive-justice-across-globe/>, veröffentlicht am 19.07.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:40 sowie Tessa Szyzkowitz: Protest gegen Rechtspopulismus. Der Aufstand der Mägde. In: Cicero. Magazin für politische Kultur, <https://www.cicero.de/kultur/protest-gegen-rechtspopulismus-der-aufstand-der-maegde>, veröffentlicht am 09.08.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:42.

enormen Popularität des Stoffes trägt aber vor allem auch die auf der Buchvorlage basierende Fernsehserie *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (engl. Orig.: *The Handmaid's Tale*) bei, die eine zeitgemäße Interpretation des Romans in zehn Episoden inszeniert und es damit zugleich fördert, Parallelen zum gegenwärtigen politischen Klima der USA und der westlichen Welt zu ziehen. Die Serie wurde in der Originalfassung am 26. April 2017 erstmals auf dem Online-Video-Portal Hulu veröffentlicht und erzielte als „allegory of the Trump era“⁸⁸ und als „real gewordene Dystopie eines sexistischen Amerikas“⁸⁹ sowohl bei den Kritikern als auch bei den Zuschauer*innen überwiegend überwältigende Erfolge.⁹⁰

6.1.1.2.1 Akzentverschiebungen in der Serienadaption

Obwohl Literatur und audiovisuelle Medien prinzipiell dieselbe Geschichte erzählen können⁹¹ und auch Desfreds Geschichte in der Fernsehserie wiedererkennbar ist, basieren beide Medien auf unterschiedlichen Codes der Vermittlung. Inhalte und narrative sowie formalästhetische Mittel können folglich nicht unverändert übertragen werden, sondern unterliegen einem Transformationsprozess, der unweigerlich zu Verschiebungen und möglichen neuen Deutungspotentialen führt. Das trifft in besonderem Maße auf literarische Vorlagen zu, bei denen Art und Instanz der erzählerischen Vermittlung eine zentrale Rolle spielen und die über eine komplexe Tiefenstruktur verfügen, die sich z.B. in fragmentarischem, achronologischem oder unzuverlässigem Erzählen oder auch einer hohen Diskursivität bzw. Reflexivität des Erzählten manifestiert. Bei Literaturverfilmungen und Serienadaptionen stellt sich demnach grundsätzlich die Frage, ob und inwiefern die mit der erzählerischen Vermittlung und der Erzählinstanz korrelierenden Charakteristika der Vorlage in einer audiovisuellen Adaption umgesetzt oder auf welche Weise sie durch spezifische filmästhetische Mittel ergänzt werden.⁹² Dies gilt auch

⁸⁸ Nick Bilton: Is the Handmaid's Tale the Allegory of the Trump Era? In: Vanity Fair Online, <https://www.vanity-fair.com/news/2017/06/handmaids-tale-trump-era-inside-the-hive-podcast>, veröffentlicht am 23.06.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 21:05.

⁸⁹ Marietta Steinhart: „Der Report der Magd“. Unter der Haube. In: Zeit Online, <http://www.zeit.de/kultur/film/2017-10/der-report-der-magd-serie-elisabeth-moss-feminismus>, veröffentlicht am 04.10.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 21:19.

⁹⁰ Die Serie gewann u.a. acht Primetime Emmy Awards (darunter auch als erste Serie eines Online-Streaming-Dienstes in der Kategorie Beste Dramaserie) und zwei Golden Globe Awards.

⁹¹ „This transposability of the story is the strongest reason for arguing that narratives are indeed structures independent of any medium.“ (Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaka/London: Cornell University Press 1978, S. 20.)

⁹² Bereits Christian Metz geht in seinem Werk *Semiologie des Films*, das im frz. Original 1967 erschien und als erste semiologische Untersuchung des Films gilt, von der Existenz einer filmischen Erzählinstanz aus. Seymour Chatman prägt die Forschungsgeschichte, indem er in *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) literarische Erzähltheorie explizit auch auf den Film überträgt. In *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) formuliert er die These, dass es auch im Film eine vermittelnde Instanz gebe, die er als „cinematic narrator“ bezeichnet. Im Gegensatz zum strukturalistischen Ansatz der Filmnarratologie gehen Vertreter*innen kognitivistischer Positionen nicht von einer filmischen Erzählinstanz aus, sondern legen den Fokus auf den Rezeptionsprozess, beispielsweise beschreibt David Bordwell in seinem Werk *Narration in the Fiction Film* (1985) detailliert den systematischen Einsatz filmischer Mittel wie Einstellungsgröße

für alle anderen Werke des analysierten Korpus, die auf einer Literaturvorlage basieren, z.B. *The Circle* (USA 2017, Regie: James Ponsoldt) und *Arrival* (USA 2016, Regie: Denis Villeneuve). Bei ihrer späteren Analyse stehen ausschließlich die filmischen und televisuellen Fassungen im Vordergrund, Fragen der transmedialen Umsetzung und möglicher Veränderungen des Deutungsangebots müssen deshalb unberücksichtigt bleiben. Bei der Serienanalyse von *Der Report der Magd* soll nun auch auf zentrale Aspekte der transmedialen Adaption des Romans in das audiovisuelle Serienformat⁹³ eingegangen werden, um exemplarisch die Utopie/Dystopie an der Schnittstelle zwischen literarischer und filmischer bzw. televisueller Gattung zu beleuchten.

Bei der Transformation von *Der Report der Magd* ist zunächst ein Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Literatur und Film relevant: Im Gegensatz zur Literatur, die bei der Rezeption als hochgradig vermittelt wahrgenommen wird, scheint das Geschehen durch den Film direkt präsentiert zu werden. Die Verfilmung ist stärker bestimmt, sie ergänzt und füllt Leerstellen der Vorlage eigenständig: Sie visualisiert im Prozess der Transformation unweigerlich auch Elemente, die in der Vorlage durch den*die Erzähler*in nicht vermittelt und definiert sind. Selbst wenn die Erzählinstanz eines Romans ein Handlungselement vermittelt, muss der*die Leser*in bei der Rezeption in einem zweiten Schritt eine Vorstellung des sprachlich codierten Geschehens konstruieren, während der Film über die direkte visuelle Wahrnehmung wirkt und deshalb als unvermittelt erscheint.⁹⁴ Bei der Transformation des Stoffs in eine audiovisuelle Serie zeitigen deshalb auf den ersten Blick die Elemente aus Atwoods literarischer Vorlage starke Wirkung, die bereits im Roman auf ihre Visualität hin angelegt sind, da Bildlichkeit (im Gegensatz zur Schrift) sowie optische Markierungen als Kontrollinstrument eine zentrale Rolle einneh-

oder Montage, leitet aus diesen Erkenntnissen jedoch nicht die Präsenz einer vermittelnden Instanz als Sender ab, sondern bestreitet die Existenz eines filmischen Erzählers. Auch Edward Branigan stellt in *Narrative Comprehension and Film* (1992) die These auf, dass die Narrativität des Films ausschließlich auf der Konstruktionsleistung durch den Zuschauer im Prozess der Rezeption basiert. Andererseits legte Branigan bereits zuvor mit seinem Werk *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984) eine bedeutende Untersuchung zur Technik des *point-of-view-shots* vor, die insbesondere auch bei transmedialen Adaptionen ein zentrales Mittel ist, um Fokalisierungen filmisch zu markieren. (Vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films*, München: Fink 1972 [Orig.: *Le cinéma: langue ou langage*, 1964]; Seymour Chatman: *Story and Discourse* 1978; Ebd.: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press 1990; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985; Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York: Routledge 1992 sowie ebd.: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers 1984.)

⁹³ Es existiert bereits eine frühere Verfilmung des Romans unter dem deutschen Titel *Die Geschichte der Dienerin* (Orig.: *The Handmaid's Tale*, BRD/USA 1990, Regie: Volker Schlöndorff), auf die in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann. Vgl. hierzu: Elisabeth Kraus: *Margaret Atwoods Roman The Handmaid's Tale* (1985) und Volker Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin* (1989). In: Paris/Milano/Graz: *Feministische Konzepte in Entwicklung*, hg. von der Projektgruppe der interdisziplinären Frauenstudien der Universität Graz, Wien: Wiener Frauenverlag 1991, S. 187–200.

⁹⁴ Vgl. hierzu Monika Reif: *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*, Tübingen: G. Narr Verlag 1984.

men. Diese visuellen Elemente werden nun im wörtlichen Sinne ins Bild gesetzt und dem Publikum z.B. mit der farblichen Codierung der Frauen in Gilead über ihre roten, blauen und braunen Gewänder unmittelbar vor Augen geführt. Es stellt sich jedoch die Frage, wie in der Serie mit Desfreds zentraler Funktion als Vermittlerin, rekonstruierende Instanz und Organisatorin des Stoffes umgegangen wird, da die Erzählinstanz nicht unmittelbar übertragbar ist. Desfred bleibt prinzipielle Reflektorfigur, Teile ihrer Reflexionen des Romans finden als gesprochenes *voice-over* Eingang in die Serie, z.T. werden hier auch neue verfasste Passagen ergänzt.

Auch die audiovisuelle Ebene der Filmerzählung, durch die Film und Fernsehserie primär bestimmt sind, präsentiert sich trotz direkter optischer Wirkung allerdings nicht unvermittelt. Durch die Technik der Montage in Form von zeitlichen und räumlichen Brüchen innerhalb der fiktionalen Welt, zum Beispiel durch Rückblenden oder Parallelmontagen, wird der Stoff geformt und deutet auf eine Vermittlungsinstanz, die die Erzählung organisiert – entsprechend weist auch die Serie Rückblenden auf, die mit der Gegenwart der Handlungsebene durch Desfred als Stofforganisatorin verbunden sind, die als Trägerfigur der Erinnerung und auch als fokalisierende Identifikationsfigur der Gegenwartshandlung fungiert. Die filmische Darstellung innerhalb der Serie bleibt jedoch konventionell, weshalb der Diskurs als solcher nicht länger als Reflex des Utopischen und als Ort des Widerstands zur Verfügung steht. Auch wenn die fokalisierende Nähe zu Desfred eine personale Einfärbung der Gegenwartshandlung fördert, können Desfreds *voice-over* und ihr heimliches Scrabble-Spiel mit dem Kommandanten nur noch als Reminiszenz an ihre sprachlichen Reflexionen im Roman fungieren: Wo die Zuschauer*innen das Geschehen als Gesehenes bezeugen können, kann die fiktionale Wirklichkeit nicht mehr über die Metaebene ihrer Vermittlung als bloßes Konstrukt dekonstruiert werden, muss die Subversivität durch poetisch-sprachliche Diskursivität eingeschränkt bleiben und muss die Serie andere Wege gehen. Wo die Rezipient*innen bei der Romanvorlage notwendigerweise an Desfreds Perspektive gebunden bleiben, folgen sie in der Serie auch anderen Handlungssträngen und besitzen somit einen Wissensvorsprung gegenüber der Hauptprotagonistin. So erleben sie die Flucht von June (alias später Desfred) und ihrer Familie sowohl in der ersten als auch in der siebten Episode aus verschiedenen Blickwinkeln. Während die erste Episode nach der Trennung der Familie June folgt, ihre Ergreifung und die Entführung ihrer Tochter zeigt und durch ferne Gewehrschüsse suggeriert, dass ihr Mann Luke getötet wurde, erzählt die siebte Episode Lukes Geschichte und offenbart, dass er überlebt hat. Während June ihn im Roman für tot hält, gelangt er in der Serie nach der vergeblichen Suche nach seiner Familie mit der Hilfe der Widerstandsbewegung und einer Gruppe anderer Flüchtlinge über die Grenze nach Kanada, wo er sich weiter für den Widerstand einsetzt. Ein Mittelsmann teilt June (die inzwischen als Desfred beim Kommandanten lebt) mit, dass ihr Mann noch am Leben ist und übermittelt wiederum Luke eine schriftliche Nachricht seiner Frau. Während die Romanvorlage ihr Bedeutungspotential gerade durch ihre Fragmentierung,

durch diskursive Lücken und Brüche entfaltet, füllt die Serie Leerstellen und beantwortet offene Fragen, gibt dem Plot eine konventionellere Richtung und Desfred ein konkretes Ziel: die Wiedervereinigung mit ihrer Familie. So resümiert auch Nussbaum in ihrer Kritik: „Offred gets a more overt goal: to find her family. A few episodes in, we leave Offred’s perspective. There’s an episode for Serena Joy, who, like Mellie on ‚Scandal‘ or Claire on ‚House of Cards,‘ [sic!] is softened by a backstory; then we visit Luke, a brave rebel up in Canada. Step by step, you feel the show mining Offred’s story for something that’s more aspirational, less psychological; less horror, more thriller.”⁹⁵ Die bereits abgedrehte (aber zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Texts noch nicht veröffentlichte) zweite Staffel, mit der die Serie aufgrund des Erfolgs 2018 fortgesetzt wird, lässt auf eine zunehmende Reduzierung der strukturellen Offenheit und (film-)narratologischer Brüche zugunsten eines Strebens nach Geschlossenheit und einer konventionelleren Plotdramaturgie schließen, geht die Geschichte doch von nun an über das Ende des Romans und damit auch über seinen uneindeutigen Schluss hinaus.⁹⁶ Während der Roman diskursive Subversion beschreibt und totalitäre Strukturen dekonstruiert, tendiert die Serie, insbesondere mit Blick auf die zweite Staffel, dazu, den Widerstand stärker auf der Handlungsebene als aktive Rebellion zu inszenieren und in diesem Zuge Räume zu erschließen, die im Roman nur als unbestimmte Leerstellen existierten.⁹⁷ Die Serie wird sich also zunehmend im Spannungsfeld zwischen dem Potential eines Plots weiblicher Selbstermächtigung und einer aktiven *female agency* einerseits und der Gefahr, dieses Potential durch Framing und das Integrieren in konventionalisierte, stereotypisierende narrative Muster seiner subversiven Impulse zu berauben, andererseits zu verorten haben. Desfred, im Roman eine reflektierende, beobachtende Figur, die sich weder dem System durch aktives Handeln widersetzt noch Eigeninitiative zeigt, sich wieder mit ihrer Familie zu vereinen, wird in der Serie von Beginn an zur wesentlich aktiveren Protagonistin⁹⁸, die auch im Kontext eines erstarkenden kol-

⁹⁵ Emily Nussbaum: A Cunning Adaptation of „The Handmaid’s Tale“. In: The New Yorker Online, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/22/a-cunning-adaptation-of-the-handmaids-tale>, veröffentlicht am 22.05.2017, letzter Zugriff am 16.03.2018, 19:53.

⁹⁶ Meldungen bestätigen, dass Atwood selbst als Consulting Producer in die Entstehung der zweiten Staffel involviert war, wodurch sich auf übergeordneter Ebene interessante Dynamiken von Transmedialität und Medienkonvergenz ergeben. Vgl. Corey Chichizola: Why The Handmaid’s Tale Season 2 Is Getting Author Margaret Atwood More Involved. In: Cinema Blend, <https://www.cinemablend.com/television/1671399/why-the-handmaids-tale-season-2-is-getting-author-margaret-atwood-more-involved>, veröffentlicht im Juli 2017, letzter Zugriff am 18.03.2018, 11:44.

⁹⁷ So werden u.a. die Kolonien als Handlungsraum erforscht. Vgl. Emma Dibdin: Everything We Know About The Handmaid’s Tale Season Two Right Now. In: Esquire, <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a18568417/handmaids-tale-season-2-details/>, veröffentlicht am 22.02.2018, letzter Zugriff am 18.03.2018, 11:26.

⁹⁸ Während Moira im Roman alleine aus dem Umerziehungszentrum flieht, wird sie in der Serie von Desfred begleitet, die allerdings bereits nach kurzer Zeit wieder aufgegriffen wird. Da die Serie sich wiederholt von Desfreds Perspektive löst, um verschiedenen Figuren und Handlungssträngen zu folgen, wäre Desfreds aktive Beteiligung an der Flucht aus formalen Gründen nicht erforderlich gewesen, sondern ist als Indikator für eine veränderte Konzeption der Figur zu sehen. (Vgl. Staffel 1, Folge 4.) Gegen Ende der ersten Staffel verlässt der

lektiven weiblichen Widerstands und einer in ihrer Darstellung – insbesondere vor dem Hintergrund des Romans – nicht unproblematischen Frauensolidarität porträtiert wird. Zwar integriert auch der Roman Momente dieses solidarischen Zusammenhalts der Unterdrückten und, wenn auch vereinzelt und gebrochen, Entschlossenheit zum kämpferischen Widerstand⁹⁹, die Serie wiederum zeigt durchaus die Funktionsweisen des Totalitarismus in der misogynen Theokratie, in der Frauen sich für geringfügige Zugeständnisse zur Komplizin des Systems machen und z.B. als Tanten die Unterdrückung, Kontrolle und Bestrafung des Weiblichen umsetzen – es erfolgt jedoch eindeutig eine starke Akzentverschiebung hin zur Inszenierung einer expliziteren, geradezu plakativen Gruppendynamik der Mägde, die auf aktiven Widerstand verweist. In Episode 4 stecken die Mägde im Umerziehungsheim Desfred, die nach einem gescheiterten Fluchtversuch martialisch an den Füßen ausgepeitscht worden ist, im Bett heimlich gestohlenes Essen zu, anschließend wird die Aufnahme einer sich sammelnden Gruppe von Mägden mit Desfred an der Spitze gezeigt, unterlegt mit Desfreds *voice-over* „Nolite te bastardes carborundorum, bitches“¹⁰⁰, das einem kämpferischen Slogan gleichkommt. Im Staffelfinale äußert Desfred: „Sie sind selbst schuld. Sie dürfen uns nicht Uniformen stecken, wenn sie nicht wollen, dass wir eine Armee sind.“¹⁰¹

Als die Magd Janine in einer Partizipation gesteinigt werden soll, scheint der Aufstand zu beginnen: Eine der anderen Mägde verweigert ihre Teilnahme, Desfred ist die erste Magd, die ihren Stein fallen lässt, die anderen tun es ihr gleich. Als die Gruppe der Mägde, angeführt von Desfred, den Schauplatz verlässt, wird die Szene musikalisch untermalt mit Nina Simones *Feeling Good*.¹⁰² In einer Umgebung, die vom Grau der asphaltierten Straßen, den gedämpften Tönen der Häusermauern sowie dem Weiß gefallenen Schnees geprägt ist, sind die roten Uniformen der Mägde nicht nur ein optischer Akzent, sondern auch ein symbolischer Fokus (Abb. 1 bis 4). Diese Momente schließen einerseits an zentrale Ideen einer feministischen Agenda an, erodieren sie aber zugleich durch eine allzu plakative Darstellung und Simplifizierung – denn handelt es sich doch genau um jene Interpretationen des Feminismus, die im

Handlungsbogen bereits deutlich die Romanvorlage, als Desfred sich Mayday anschließt und nicht nur Informationen weitergibt, sondern einen Auftrag annimmt: Sie bringt den Kommandanten dazu, erneut mit ihr Jesebels Reich zu besuchen, um dort ein Päckchen entgegenzunehmen und herauszuschmuggeln. (Vgl. Staffel 1, Folge 9.)

⁹⁹ Im Roman ist es Moira, die nach ihrem ersten erfolglosen Fluchtversuch an den Füßen ausgepeitscht wird und für die die anderen Mägde als Zeichen der Solidarität aus der Cafeteria zusätzliche Zuckerpäckchen stehlen, die sie ihr heimlich zustecken (vgl. Margaret Atwood: *Der Report der Magd* 2017, S. 126). Ein weiteres Beispiel für Solidarität unter Frauen im Roman ist die Freundschaft zwischen Desfred und Desglen, die sich über das durch das vom System geförderte Misstrauen unter den Frauen hinaus zu einer von Offenheit geprägten Beziehung entwickelt.

¹⁰⁰ Staffel 1, Folge 4: 50'09''-51'12''. Der solidarische Zusammenhalt der Mägde, die Desfred mit Essen versorgen wird ab 50'09'' gezeigt, die kämpferische Gruppendynamik mit dem Slogan „Nolite te bastardes carborundorum, bitches“ bei 50'41'.

¹⁰¹ Staffel 1, Folge 10: 05'48''

¹⁰² Vgl. Staffel 1, Folge 10: 50'50''-52'16''.

Roman durch subtile Ironie kritisiert wurden. Die Serie scheint hier mit Bildern eines kommerzialisierten Popkultur-Feminismus zu operieren. Rezensent*innen sehen diese Inszenierung entsprechend problematisch, so schreibt Nussbaum: „That go-girl moment made me sit up straight – and pull back. I could feel it being hashtagged, like ‚she persisted.‘ [sic!] The book is never inspiring, not explicitly. Offred is a witness, not a heroine.“¹⁰³ Basti n bezeichnet diese Momente als „the kind of moment of empty sisterhood and girl-power faux feminism“¹⁰⁴.



Abb. 1, 2, 3, 4: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 10

Neben dem undifferenzierten Umgang der Serie mit *race*, was als Differenzkategorie in keiner Weise thematisiert wird,¹⁰⁵ steht bei Rezensent*innen folglich vor allem der Einsatz plakativer

¹⁰³ Emily Nussbaum: A Cunning Adaptation of „The Handmaid’s Tale“.

¹⁰⁴ Angelica Jade Basti n: ‘The Handmaid’s Tale’. Season 1 Finale: The Resistance. In: The New York Times Online, <https://www.nytimes.com/2017/06/15/arts/television/the-handmaids-tale-recap-season-finale-night.html>, veröffentlicht am 15.06.2017, letzter Zugriff am 18.03.2018, 21:14. Basti n kritisiert die plakative Inszenierung, allerdings auch die Tatsache, dass der aufkeimende Widerstand auf der Handlungsebene nicht konsequent umgesetzt wurde: „I wondered why they didn’t turn those stones toward the guards. They’ll be punished terribly anyway. Why not go a step further and resist in a way that has more impact?“ (Ebd.) Es sei angemerkt, dass diese Art von Widerstand an anderer Stelle ebenfalls in der Serie thematisiert wird und über die Figur Desglen ausagiert wird: Nach ihrer Beschneidung als Strafe für eine lesbische Beziehung (vgl. folgende Ausführungen in diesem Kapitel) wird sie als Magd Dessteven in eine neue Familie versetzt. Als Desfred sie beim Einkaufen trifft, wird sie Zeugin, wie Dessteven/Desglen ein Auto kapert und eine Wache überführt. (Vgl. Staffel 1, Folge 5.)

¹⁰⁵ Während Gilead im Roman nicht nur aufgrund von Geschlecht unterdrückt, sondern auch rassistisch ist, sind *people of color* in der Serie in allen sozialen Schichten und Plotpositionen vertreten, das Thema wird nicht explizit verhandelt. Was einerseits zwar den Versuch einer Repräsentation von Diversität auf der Ebene der Inszenierung darstellt, f hrt andererseits dazu, dass das Ignorieren der Hautfarbe als Differenzkriterium in der Darstellung einer dystopischen Gesellschaft, die auf Diskriminierung von Alterität in Geschlecht, sexueller Orientierung, Klasse und Religion basiert, zu problematischen Unstimmigkeiten f hrt. Nussbaum kommentiert deshalb, dass

visueller und handlungslogischer Inszenierungen in der Kritik. Basti3n konstatiert z.B. bez3glich der Darstellung von Gewalt in der Serie: „The Handmaid’s Tale’ continues to portray violence with excruciating detail but chooses not to confront its effects or consequences with much nuance (beyond how it leads many handmaids to self-harm). The way the camera lasciviously details the brutality of Gilead is often more numbing than incisive.“¹⁰⁶ Stein sieht den spr3den Humor der Vorlage nicht als ins filmische bzw. fernsehserielle Medium 3bertragbar und bemerkt: „Statt Spr3digkeit sehen wir also schwelgerische, farbenfrohe Bilder.“¹⁰⁷ Nussbaum zieht ebenfalls Parallelen mit einer dramaturgischen und visuelle Verdichtung und dem Medienwechsel: „A television show, especially one that intends to run many seasons, can’t bore. And so, inevitably, the stakes are raised.“¹⁰⁸ Exemplarisch l3sst sich die Ambivalenz der Inszenierung an einer Szene aus Episode 8 verdeutlichen, in der Desfred mit dem Kommandanten das Bordell ‚Jesebels Reich’ besucht.

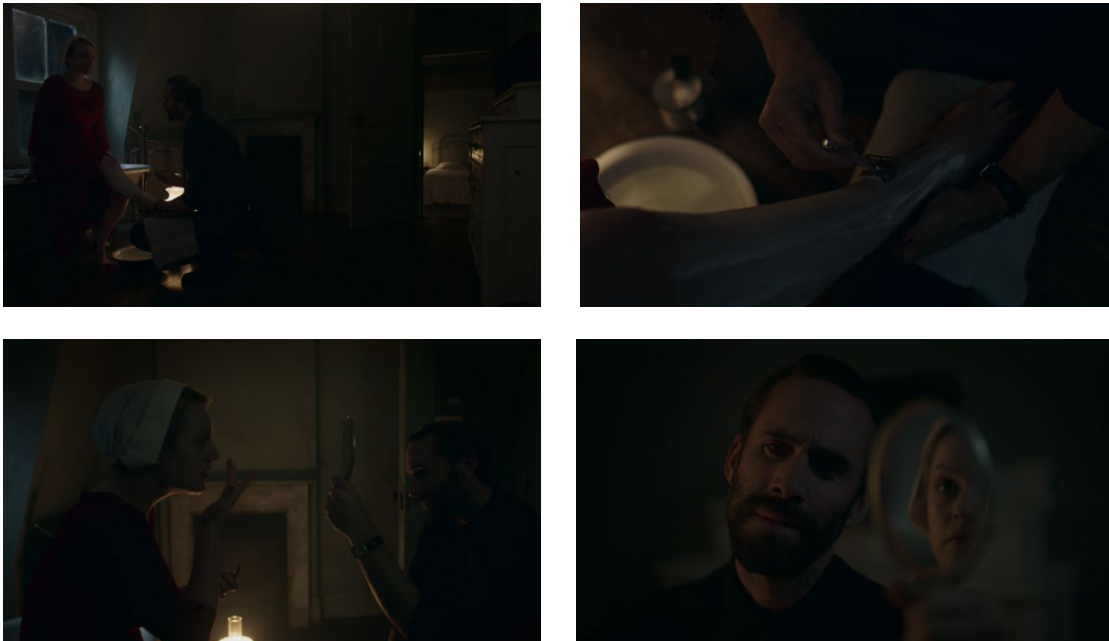


Abb. 5, 6, 7, 8: *The Handmaid’s Tale* – *Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 8

das Gilead der Fernsehserie in seiner Farbenblindheit nicht 3berzeuge: „In the book, Gilead is a white-supremacist culture. In the show, black actors play Moira and Luke. The result is an odd trade-off: we get brown faces, but the society is unconvincingly color-blind, as if race had never existed.“ (Emily Nussbaum: A Cunning Adaptation of „The Handmaid’s Tale“). Vgl. hierzu auch: Angelica Jade Basti3n: In Its First Season, The Handmaid’s Tale’s Greatest Failing Is How It Handles Race. In: *Vulture*, <http://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>, ver3ffentlicht am 14.06.2017, letzter Zugriff am 19.03.2018, 14:18.

¹⁰⁶ Angelica Jade Basti3n: ‘The Handmaid’s Tale’. Season 1 Finale: The Resistance.

¹⁰⁷ Hannes Stein: Das alles, dieser Horror, geschieht in Amerika! 2017.

¹⁰⁸ Emily Nussbaum: A Cunning Adaptation of „The Handmaid’s Tale“.

Die Szene, in der der Kommandant Desfred ein Paillettenkleid schenkt und sie auffordert, sich zu schminken und zurechtzumachen, hat grundsätzlich ein Pendant im Roman, die Veränderungen in der Serieninszenierung sind allerdings sehr deutlich. In der Romanpassage, die bereits in den vorangegangenen Ausführungen zum Roman untersucht wurde, kleidet Desfred sich an und schminkt sich in seinem Arbeitszimmer, d.h. dem üblichen Schauplatz ihrer Treffen, auf den die prekäre Verhandlung und Dekonstruktion von Macht, Manipulation und Abhängigkeit innerhalb des Hauses beschränkt sind. Der Kommandant dreht sich um, während Desfred sich umzieht, während sie sich schminkt, hält er ihr den Spiegel und beobachtet sie¹⁰⁹, die sexuellen Übergriffe erfolgen erst später im Hotelzimmer des Clubs. In der Serie hingegen begleitet der Kommandant Desfred ins Badezimmer, dort agiert er nicht nur als Instrukteur und Voyeur der Maskerade, sondern greift aktiv in den Prozess ein bzw. bereits in diesem Stadium auf Desfreds Körper über: Das Arrangieren ihres Haars, die Berührungen ihres Körpers markieren Besitzanspruch und das Machtgefälle, das Desfred die Rolle des Objekts zuweist, das vom Kommandanten zugerichtet, geformt und präsentiert wird.¹¹⁰ Ihre Zuspitzung erfährt die Inszenierung dieser Dynamik bereits gleich zu Beginn, als der Kommandant auf dem Boden kniet und der auf dem Rand der Badewanne sitzenden Desfred die Beine rasiert (Abb. 5 und 6). Zwar veranschaulicht die Szenerie die Spannung zwischen scheinbarer proxemischer Unterordnung des Kommandanten und seiner durch das dystopische System legitimierten sexualisierten Gewalt, die plakative Darstellung lässt sich im Verhältnis zur Romanvorlage allerdings auch widersprüchlich interpretieren. Da der Kommandant in dieser Szene nicht nur den voyeuristisch kontrollierenden Blick innehat, sondern Desfred durch aktive Performanz zu seinem Fetisch macht, dehnt die Visualisierung die Dimension des Schreckens aus, projiziert ihn aber auch in den Bereich der bizarren Groteske und droht damit zu kaschieren, dass das Grauen bereits viel früher beginnt: dass sexualisierte Gewalt und Unterdrückung auch dort durch das Verfügen über Desfred und die anderen Mägde die Machtverhältnisse Gileads stabilisieren, wo physische Gewalt nicht (mehr) notwendig ist. Die filmischen Codes ermöglichen allerdings ein nuanciertes Entfalten von Bedeutungspotentialen, als der Kommandant (wie auch im Roman) Desfred zum Auftragen des Make-ups den Handspiegel vorhält.

6.1.1.2.2 Blick und Raum des Weiblichen im Prozess kinematographischer Bedeutungsproduktion

Matthias Hurst stellt in Bezug auf die ästhetischen Ebenen des Films eine Verbindung zwischen der Oberflächenstruktur eines Films und dem kinematographischen Code her.¹¹¹ Neben

¹⁰⁹ Margaret Atwood: Der Report der Magd 2017, S. 311.

¹¹⁰ Staffel 1, Folge 8: 08'38''-12'09''.

¹¹¹ „Der narrative Spielfilm erweist sich als ein Medium, das seinen Stoff durch die Transformation in eine Oberflächenstruktur mittelbar präsentiert. Die rezipierten Bilder und Szenen sind als Einheiten dieser Oberflächen-

der auditiven Ebene mit dem Einsatz intra- und extradiegetischer Geräusche, die bereits in Wechselwirkung mit anderen Elementen der Verfilmung gedeutet werden können, ist auch die visuelle Ebene, durch die sich der Film als Medium primär definiert, durch den kinematographischen Code als vermittelt zu identifizieren. Dabei kann „[d]er kinematographische Code [...] als die Gesamtheit der visuellen Gestaltungsmittel verstanden werden“¹¹², dazu zählen unter anderen die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten von Montage, Farbeinsatz, Bildkomposition, Lichtverhältnissen oder Raumgestaltung. Während ein literarischer Erzähler oder spezifische Aspekte des literarischen Erzählens folglich nicht unverändert ‚verfilmbar‘ sind, können ihre Leistungen und Funktionen jedoch von den verschiedenen kinematographischen Codes und ihrem Zusammenspiel mit anderen filmischen Codes, wie zum Beispiel Geräusche oder Musikuntermalung, modifiziert übernommen oder durch eine Erweiterung des Bedeutungsangebots ergänzt werden.



Abb. 9: *The Handmaid's Tale* – *Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 6

Wo die Serie das Spiel des Romans mit den verschiedenen Ebenen von Diskursivität (vermutlich sowohl aufgrund der Eigenschaften des Mediums als auch bewusster, künstlerischer Entscheidungen) nur begrenzt umsetzen bzw. adaptieren kann, erschließt sie das Spektrum von Macht und Geschlecht in der Dystopie vor allem in seiner Korrelation zu der geschlechtlich codierten Bedeutung von Blicken und Bildlichkeit, die sowohl die symbolische Ordnung als auch das Kino aus psychoanalytischer Perspektive strukturieren.¹¹³ Wenn der Kommandant den Handspiegel vor Desfred hält und die Kamera sowohl Desfred als auch ihr Spiegelbild zeigt¹¹⁴, verweist dies nicht nur auf den Status der Frau als Bild in der symbolischen Ordnung,

struktur bereits Interpretation der Fabel, aufgenommen und wiedergegeben durch eine bestimmte Blickrichtung, geformt nach den spezifischen – wenn auch nicht vollständig festgeschriebenen – Gesetzen des kinematographischen Codes.“ (Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Max Niemeyer 1996, S. 85.)

¹¹² Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film* 1996, S. 79.

¹¹³ Vgl. hierzu die Thesen von Mulvey und Doane, ausgeführt in Kapitel 2.3.2. und 2.3.4.

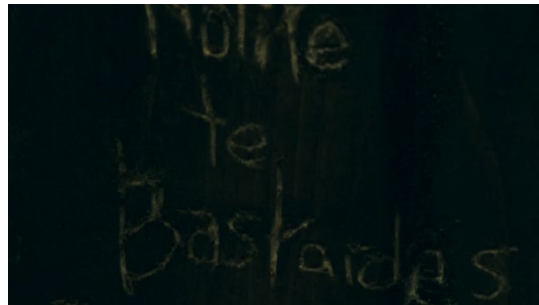
¹¹⁴ Die Teilsequenz erfolgt ab Staffel 1, Folge 8: 10'04“.

sondern auch auf die Definition dieses Bildes durch gesellschaftliche Machtdiskurse – hier repräsentiert durch den Kommandanten und das im wörtlichen Sinne eng begrenzte und gerahmte Spiegelbild (Abb. 7 und 8). Auch Serena Joy ist in der Folge, die ihrer Vergangenheit, ihrer Geschichte und ihrer Verbitterung über ein System, dessen konservative Werte sie mitgetragen und das sie nun ebenso entrechtet hat, gewidmet ist, an ihrer Frisierkommode zu sehen¹¹⁵: Sie wird beim Blick in gleich mehrere Spiegel gezeigt, ihre ebenfalls auf das Gesicht begrenzten Spiegelungen ein Symbol sowohl ihrer Unfreiheit als auch ihrer Ambivalenz und unterdrückter Wut gegenüber Gilead sowie ihrer prekär gewordenen Identität als Ehefrau, die vor dem Umsturz als konservative Intellektuelle traditionelle Werte propagierte, sich nun aber weder durch ihren Intellekt noch über ein Kind definieren kann (Abb. 9).



Abb. 10: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 1

Abb. 11, 12: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 4



Es wurde bereits begründet, warum dem *Report der Magd* technikdystopische Züge zugeschrieben werden können: Diese Interpretation basiert weniger auf konkreten technischen Artefakten, sondern auf der Theokratie Gilead selbst als (paradoxerweise extrem rückschrittliches) Novum und ihren Technologien perfektionierter Unterdrückung und der Operationalisierung von Frauen als (bedeutungs-)ökonomische Ressource. Dies erfolgt durch permanente Kontrolle und eine systematische Unterdrückung des weiblichen, autonomen Blicks als Fundament eines handlungsmächtigen Subjekts. Eine zentrale Rolle spielen auch die Visualisierung und symbolische Codierung von Räumen, vor allem die Inszenierung von Begrenzungen, Zugängen, Übergängen und Transgressionen: Verschiedene Räume sind mit verschiedenen Facetten von Performativität und unterschiedlichen Graden von Authentizität bzw. Rollenspiel assoziiert. Gleichzeitig spielen sichtbare und unsichtbare Grenzen eine Rolle,

¹¹⁵ Staffel 1, Folge 6: 40'34''-40'54''.

die es möglich oder unmöglich machen, bestimmte Räume unter spezifischen Bedingungen zu betreten oder zu verlassen. So wird Desfred oft umrahmt vom Licht ihres Kammerfensters gezeigt (Abb. 10), die äußere Welt sichtbar, aber von ihr nicht als selbstbestimmte Akteurin erschließbar.¹¹⁶



Abb. 13, 14: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 8

Zugleich verbirgt sich in ihrer Kammer verschachtelt ein subversiver Raum: der Wandschrank, in dem sie ihre äußere Anpassung situativ ablegen kann und durch in das Holz eingeritzte Botschaften gesetzte Grenzen überwindet, indem sie Zugang zu Schrift und der Sprache der Subversion und des Widerstands erhält. Entsprechend äußert Desfred, als sie als Bestrafung in ihrer Kammer eingesperrt ist: „In diesem Zimmer gibt es Dinge zu entdecken. Ich bin wie eine Forscherin, eine Reisende in unentdeckte Länder. Das ist besser als eine Irre, die in Erinnerungen versinkt.“¹¹⁷ So entdeckt sie hier auch den durch Rebellion konnotierten Spruch „Nolite te bastardes carborundorum“ und wird später im Anschluss an diesen Diskurs des Widerstands selbst sowohl zur Lesenden als auch zur Schreibenden (Abb. 11 und 12). Als Objektsymbol, das in diesem Kontext ebenfalls zur Genese von Bedeutung beiträgt, kann beispielhaft die Spieluhr angeführt werden, die Serena Joy Desfred als Geschenk mitbringt (Abb. 13 und 14): Es handelt sich um eine Spieluhr, die typischerweise Mädchen geschenkt wird und in der sich nach dem Öffnen des Deckels eine Ballerina zur Musik dreht. Die Spieluhr ist eine visuelle Metapher für die Einschränkung, Fremdbestimmung und (Re-)Präsentation von Frauen in Gilead, hier konkret räumlich sichtbar gemacht durch das Kästchen, das von Desfred betrachtet wird, die es zugleich imitiert: Als sie sich später in ihrer Kammer, d.h. in ihrem umgrenzten, zugewiesenen Raum, befindet, steht die Spieluhr geöffnet auf dem Fensterbrett. Während die Tänzerin sich dreht und die Melodie erklingt, kommentiert Desfred aus dem Off: „Das perfekte Geschenk. Eine Frau, gefangen in einem Kästchen. Sie tanzt nur, wenn jemand

¹¹⁶ Vgl. u.a. Staffel 1, Folge 1: 04'46''-05'50''.

¹¹⁷ Staffel 1, Folge 4: 02'38''-04'50''.

anderes den Deckel öffnet.“¹¹⁸ Es ist bemerkenswert, dass die Serie hier erneut Motive der Einengung und Kontrolle mit Praktiken und Räumen des Widerstands zusammenführt, denn es ist diese Szene, in der von der Spieluhr – zunächst auditiv durch kratzende Geräusche – zu Desfred übergeleitet wird, die sich im Wandschrank befindet, um dort eine eigene Botschaft zu hinterlassen: Sie ritzt dort die Worte: „You are not alone“/„Du bist nicht allein“ ein und kommentiert auf der Ebene des *voice-over*: „Ich werde nicht die Frau in dem Kästchen sein.“

Eine elementare narratologische Strategie der Serie ist vor allem die Inszenierung von Machtverhältnissen über Blicke. Diese entfaltet sich nicht nur in Momenten, wo die literarische Vorlage einer filmischen Adaption bereits entgegenkommt¹¹⁹, sondern auch dort, wo die Serie schon in der ersten Staffel über den Roman hinausgeht. Wie in der Romanvorlage wird die Magd Janine, später Deswarren, in einer fragilen psychischen Konstitution gezeigt, die zwischen naiver Infantilität und Wahnsinn changiert. Die Serie zeigt nun gleich in der ersten Episode, wie Janine gebrochen wurde: Janine wird zunächst als unangepasste, rebellische Frau ins Umerziehungszentrum gebracht. Da sie gegen die Unterwerfung und bedingungslose Anpassung aufbegehrt, wird sie geblendet und man sticht ihr das rechte Auge aus (Abb. 15).¹²⁰



Abb. 15: *The Handmaid's Tale* – *Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 1

Janine hat fortan nur noch ein Auge, ihr verstümmeltes rechtes Auge und ihr Rückzug in kindliches, z.T. wahnhaftes Verhalten sind ständiger Ausdruck für das systematische und gewaltsame Brechen des autonomen, individuellen, weiblichen Blicks. Dies korrespondiert mit einer

¹¹⁸ Staffel 1, Folge 8: 45'47"-48'17".

¹¹⁹ Vgl. z.B. die Parole „Unter seinem Auge“, die als Gruß und Bestätigung der religiös-fundamentalistischen Normen formelhaft wiederholt wird und den omnipotenten, männlich codierten Blick symbolisch imaginiert. Vgl. außerdem die weißen Flügelhauben, die Teil der Tracht der Mägde sind und von ihnen getragen werden (müssen), sobald sie das Haus verlassen. Die Flügel rahmen den Blick der Trägerin und schränken ihn ein, die Mägde sind außerdem explizit aufgefordert den Blick in der zwischenmenschlichen Interaktion, insbesondere mit Männern, zu senken.

¹²⁰ Desfred/June kommt zur selben Zeit im Umerziehungszentrum wie Janine und trifft dort Moira wieder. Als Janine verstümmelt wird, erklärt Moira ihr sarkastisch, mit welchem biblischen Bezug dieser martialische Gewaltakt legitimiert wird: „Wenn euch mein rechtes Auge erzürnt, so reißt es aus.“ (Staffel 1, Folge 1: 21'17"-22'07".)

normkonformen Kollektivierung des weiblichen Blicks, was die Serie in Gruppenszenen visualisiert: Unmittelbar nach Janines Blendung sitzt sie in ihrer Tracht in einem Kreis aus anderen Mägden und wird einer Vergewaltigung durch mehrere Männer beschuldigt – in Gilead sind Vergewaltigungen nur offiziell verboten; wenn es sich um anerkannte Mitglieder der Gemeinschaft handelt, gilt der Mann nicht als Täter, sondern als durch die sündige Frau Verführter. Die Mägde, die Janine umringen, heben die Hände, zeigen mit dem Finger auf sie und müssen ihr unter Aufsicht der Tanten in formelhaften Wiederholungen die Schuld an der erlebten Vergewaltigung zusprechen.¹²¹ Neben der Determinierung und Instrumentalisierung des weiblichen Blicks können Gruppenszenen, wie bereits ausgeführt wurde, jedoch auch eine Doppel- oder Subversivcodierung aufweisen, indem die Mägde (oft angeführt von der heroisierten Desfred) als Beobachterinnen, Chronistinnen oder Trägerinnen des Protests auftreten und ihr Blick das Fundament von Solidarität und aktivem Widerstand bildet.

Ein weiteres eindringliches Beispiel für die essenzielle Bedeutung des weiblichen Blicks in der Serie bildet der Handlungsstrang um Desglen (später Dessteven), die in der Serie eine größere *background story*, die über ihre Beteiligung an der Widerstandsbewegung Mayday hinausgeht, und in Episode 3 einen eigenen Plot erhält. Desglen lebte vor dem Umsturz als Emily mit ihrer Ehefrau und dem gemeinsamen Sohn. Während ihrer Frau aufgrund ihres kanadischen Passes die rechtzeitige Ausreise gelingt, wird Emilys Flucht verhindert, sie wird als Magd versklavt und schließt sich dem Widerstand an.



Abb. 16: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 2

Abb. 17: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 3

Als Desglen geht sie eine Liebesbeziehung zur Martha des Hauses, in dem sie stationiert ist, ein. Nachdem die lesbische Beziehung aufgedeckt wurde, werden Desglen und ihre Partnerin verhaftet und vor Gericht gestellt, der Prozess mutet indes wie eine Farce an und ist symptomatisch für totalitäre Regime: Beide Frauen sind mit einem Knebel zum Schweigen gebracht,

¹²¹ Staffel 1, Folge 1: 26'08''-28'00''.

der den gesamten Mund-Bereich abdeckt.¹²² Desglens Geliebte erhält das Todesurteil, das umgehend vollstreckt wird – nach einer kurzen Fahrt im Gefangenentransport, auf der beide Frauen sich als einzige Geste der Verbundenheit, die ihnen bleibt, an den gefesselten Händen halten (sie sind im hinteren Teil des Wagens alleine und unbeobachtet, ist das System doch bereits im Begriff, zu sanktionieren und sein Exempel zu statuieren). Ihre Geliebte wird aus dem Wagen gezerrt und unmittelbar vor Desglens Augen an einem Baukran aufgehängt – es bleibt ihr nur, den Blick abzuwenden. In der ganzen Szene trägt Desglen weiterhin den Knebel; mit diesen verstörend wirkenden Bildern inszeniert die Serie die Kontrolle des *female gaze* in Korrelation mit der Unterdrückung der *female voice* (Abb. 16 und 17). Desglen selbst wird als fruchtbare Frau nicht exekutiert, wacht aber in einem Krankenzimmer auf.¹²³ Es ist ersichtlich, dass nicht nur dem Zuschauer das Wissen darüber fehlt, was sich zwischenzeitlich für sie ereignet hat, auch Desglen ist zunächst desorientiert. Desglen erhebt sich aus dem Bett, ihr Unterleib ist bandagiert und sie erleidet sichtlich Schmerzen. Als sie ihren Verband untersucht, wird ihr klar, was man ihr angetan hat: Desglen, die durch ihre Beziehung zu einer Frau als Geschlechtsverräterin gilt, wurde dem Eingriff einer Beschneidung unterzogen, in dem man ihr die Klitoris entfernt hat – ein gewaltsamer Übergriff auf den weiblichen Körper gegen ein selbstbestimmtes weibliches Begehren, mit dem Desglen nicht nur autonomes Handeln und Empfinden sowie verdrängte weibliche Lust repräsentierte, sondern auch die heterosexuelle symbolische Ordnung in Frage stellte.

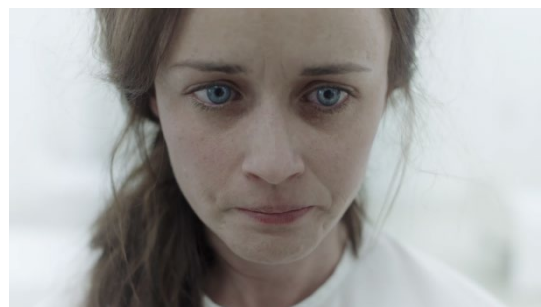
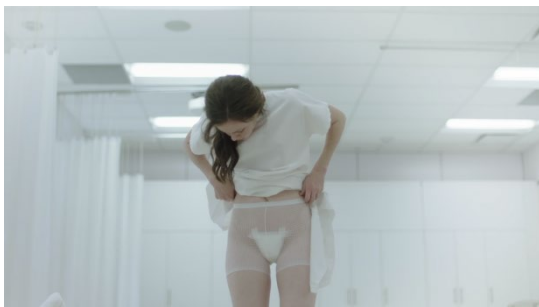


Abb. 18, 19, 20: *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017-), Staffel 1, Episode 3



¹²² Staffel 1, Folge 3: 32'30''-37'54''.

¹²³ Staffel 1, Folge 3: 49'13''-51'32''.

Desglens Prozess des Realisierens, was mit ihr passiert ist, das Erfassen der Tragweite und ihre Reaktion darauf wird über eine Großaufnahme ihres Gesichts und ihrer Augen transportiert, die zur Projektionsfläche der konfligierenden Gefühle zwischen Machtlosigkeit und Aufbegehren wird (Abb. 18 bis 20).¹²⁴ Der weibliche Blick wird damit als Schlüsselmotiv der Serienadaption bestätigt, an dem sowohl das Spektrum dystopischer Unterwerfung als auch Akzente der Subversion und des Kampfes um weibliche Selbstermächtigung sichtbar gemacht werden. Eine Vereinfachung diverser Ebenen der Romanvorlage und gewisse problematische Setzungen der Serienadaption stehen folglich, wie nachgewiesen, einer gleichzeitigen komplementären und vielschichtigen Bedeutungserweiterung gegenüber, beide ambivalent wirkenden Tendenzen sind dabei auf spezifische filmsprachliche Codes zurückzuführen.

Das vorangegangene Kapitel fokussierte zunächst den Roman *Der Report der Magd* als feministische bzw. Geschlechterdystopie, neben der Strategie der kritischen Diskursivität wurden dabei auch mehrdimensionale Deutungspotentiale herausgearbeitet. Unter Berücksichtigung von Kernaspekten der transmedialen Adaption konnten anschließend bei der Serienfassung von 2017 einerseits der Umgang mit der literarischen Vorlage in Bezug auf Akzentverschiebungen und andererseits eine Erweiterung des Bedeutungsspektrums durch den Einsatz spezifischer filmnarratologischer Mittel, Inszenierungsstrategien und der Etablierung bestimmter Motivstrukturen nachgewiesen werden – darunter vor allem ambivalente feministische Subtexte oder die Darstellung machtungleicher Verhältnisse durch Problematisierung des *female gaze*.

Zugleich wurde durch die vergleichende Untersuchung die Möglichkeit geschaffen, exemplarisch die Schnittstellen von Utopie bzw. Dystopie, Literatur und Audiovisualität zu erforschen. Der große Erfolg der Serienadaption von *Der Report der Magd* zeigt einerseits zwar die Zeitlosigkeit und Anschlussfähigkeit des Romans, aber andererseits auch die immense Popularisierung, die der Stoff durch seine televisuelle Reinszenierung erfährt: Die Serie aktualisiert die literarische Vorlage, konstituiert die Grundlage einer zeitgemäßen Neuinterpretation und produziert durch den Prozess der transmedialen und zeitgenössischen Adaption mit dem Einsatz filmästhetischer Codes komplementäre und neue Bedeutungszusammenhänge, darüber hinaus illustriert das Seriennarrativ die aktuelle politische und gesellschaftliche Relevanz der Dystopie, indem Diskurse, Themen und Debatten der Gegenwart aufgegriffen bzw. das Herstellen von Bezügen seitens der Rezipient*innen motiviert werden.

¹²⁴ Die Großaufnahmen von Desglens Gesicht und ihres Blicks sind ab Staffel 1, Folge 3: 50'57'' zu sehen.

6.1.2 *The Circle* (USA 2017, Regie: James Ponsoldt)

Die erste Szene des Films *The Circle* zeigt eine junge Frau, die in ihrem Kanu auf dem Wasser paddelt. Als ihr Handy klingelt, nimmt sie den Anruf nicht entgegen.¹ In ihrer scheinbaren Ereignislosigkeit kommt der Szene doch große Bedeutung für die Bedeutungsproduktion des Films zu, da sie zentrale Elemente des Themen- und Motivinventars vorstellt und als vergleichende Kontrastfolie für spätere Entwicklungen dient. Mae, die junge Frau wird wieder Kanu fahren. ‚Unerreichbar‘ für moderne Kommunikations- und Überwachungstechnologien wird sie – die Vogelperspektive auf die Szenerie und die Kanufahrerin am Ende der Sequenz deutet es bereits an – am Ende des Films nicht mehr sein.

Mae ist eine durchschnittliche junge Frau, die ein unaufgeregtes Leben in einem durchaus realistischen Abbild der zeitgenössischen USA lebt: Sie ist von ihrem Job in einem Call-Center gelangweilt und sorgt sich um ihre Eltern, da die Linderung versprechende Therapie für ihren an Multipler Sklerose erkrankten Vater nicht von der Krankenkasse übernommen wird. Ihre beste Freundin Annie ist eine ranghohe Mitarbeiterin bei dem Internet-Konzern The Circle und lässt ihre Beziehungen spielen, um Mae dort ein Vorstellungsgespräch zu verschaffen – und diese bekommt den Job. Indem er seine Protagonistin in die Welt des Circle eintauchen lässt, erzählt der Film von einer Zukunft, die nicht allzu weit entfernt ist und deren technische Artefakte heute im Grunde bereits möglich sind. Was *The Circle* zur Science Fiction macht, ist die Verdichtung: Im fiktiven Konzern The Circle scheinen sich alle real existierenden Internet-Firmen zu einem Giganten zu addieren, der im Begriff ist, eine Monopol-Stellung in der Branche, aber auch im Leben jeder*s einzelnen Nutzer*in zu erringen: Der Coup des Konzerns ist *Tru-You*, das alle Konten und Profile seiner Userinnen zu einem transparenten Online-Account zusammenführt, der mit der realen Identität, d.h. der ‚echten‘ Person korrespondiert. Dies vereinfacht digitale Prozesse erheblich, schafft als Kehrseite der Medaille aber auch Abhängigkeiten vom System und führt zur Akkumulation von Unmengen privater und personalisierter Daten aller individuellen User. Bei *The Circle* handelt es sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Dave Eggers, der 2013 erschien und große Resonanz bei Kritiker*innen und Leserschaft hervorrief. Die Filmadaption weicht in einigen Punkten vom Handlungsverlauf der Romanvorlage ab und inszeniert insbesondere das Ende der Geschichte neu. Den Mittelpunkt der folgenden Analyse bilden der Film und seine spezifischen Inszenierungsstrategien, Abweichungen vom Roman werden nur erwähnt, wenn sie für das Verständnis der Filmanalyse zielführend sind, auf Fragen der Transmedialität wird hingegen nicht eingegangen.²

¹ 00:01'20"-00:01'53".

² Vgl. hierzu die transmediale Analyse von *Der Report der Magd* in Kapitel 6.1.1. Im Folgenden ist mit *The Circle* der Film und nicht der Roman gemeint.

The Circle extrapoliert, sowohl als Roman als auch in der Verfilmung, gegenwärtige gesellschaftliche Zustände, in denen wir einerseits bereits permanent erreichbar sind, uns mit anderen Menschen vernetzen, in hoher Frequenz Status-Updates posten und mit Fotos unserer täglichen Mahlzeiten oder der zurückgelegten Laufstrecke auch unsere Gewohnheiten, Standorte und persönlichsten Daten teilen und andererseits Debatten über Datenschutz und Privatsphäre führen. Der Film zeigt eine Gesellschaft, die unserer eigenen ähnlich ist und nur wenige Schritte weiter gegangen ist, um den gläsernen Menschen zu erreichen. So erscheint es nur konsequent, dass Eamon Bailey, neben Tom Stanton und dem aus der Öffentlichkeit zurückgezogenen Tyler Lafitte einer der drei Circle-Gründer und smartes Aushängeschild des Konzerns, auf einer Produktpräsentation vor einer Menge euphorisierter Circler*innen als neueste Innovation *SeeChange* vorstellt: kleine runde Kameras, die überall platziert werden können und per Satellitenverbindung einen ununterbrochenen Videostream übertragen, der im Internet für jede*n frei zugänglich ist.

Mae beginnt ihre Karriere bei The Circle im Kundendienst, wobei die Kund*innen anschließend bewerten, wie zufrieden sie mit der Betreuung waren. Wenig subtil wird Mae deutlich gemacht, dass es nicht darum geht, gut, sondern immer besser zu sein. Die Maximen des Ratings, der Transparenz und der Community erstrecken sich über das Berufsleben hinaus: So wird Mae bereits kurz nach ihrem Arbeitsantritt von Mitarbeiter*innen der Circle-Crew darauf angesprochen, dass sie noch nicht all ihre alten Accounts in ihr neues Circle-Profil importiert habe, wenig über sich preisgebe und kaum an ‚freiwilligen‘ sozialen Circle-Aktivitäten teilnehme. So forciert der Konzern bei seinen Mitarbeiter*innen sowohl den Selbstoptimierungsdruck als auch eine Verschmelzung von Beruf- und Privatleben.³ Mae verinnerlicht die Glaubenssätze und die Circle-Ideologie, sie verbessert ihr Ranking, das die soziale Beteiligung aller Mitarbeiter*innen an Circle-Aktivitäten misst und hierarchisiert, und beginnt ihr Leben zunehmend innerhalb der Circle-Gemeinschaft zu leben. Andererseits lernt sie auf einer Party aber auch den geheimnisvollen Außenseiter Ty kennen, der sich von der Circle-Ideologie distanziert. Als er sie in die unterirdischen Serverräume des Circle führt, wird Mae klar, es sich bei Ty um Tyler Lafitte, einen der Circle-Gründer und Programmierer von *TruYou* handelt, der inzwischen zum schärfsten Kritiker seiner eigenen Erfindung wurde, die zum Anhäufen von Daten, Geld und Macht missbraucht werde.

Mae postet das Foto eines Kronleuchters ihres Freundes Mercer, den dieser aus einem Hirschgeweih gefertigt hat. Als Mercer, der der Vereinnahmung Maes durch den Circle und den sozialen Medien generell kritisch gegenübersteht, daraufhin einem Shitstorm ausgesetzt und als Tierquäler und Mörder bezeichnet wird, macht er Mae Vorwürfe und es kommt zum Streit. Die aufgewühlte Mae stiehlt nachts ein Kajak und fährt ohne Schwimmweste auf den See hinaus,

³ Vgl. Szilvia Gellai: *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 212.

wo sie kentert und zu ertrinken droht. Da eine *SeeChange*-Kamera ihren Unfall filmt, kann Mae gerettet werden. Die Circle-CEOs Eamon und Tom erkennen lukratives Potential in dieser Geschichte und der formbaren Mae und machen sie zum Gesicht von *SeeChange*: In einem Circle-Talk präsentiert Eamon Mae als erste Person, die fortan ständig eine modifizierte *SeeChange*-Kamera trage und ihr ganzes Leben für alle transparent mache.

Das Mae zur *SeeChange*-Ikone und zur prominentesten Circlerin wird, hat Auswirkungen auf ihr persönliches Umfeld: Ihre Familie profitierte zuvor von dem Konzern, da Maes Vater in das Circle-Gesundheitsprogramm aufgenommen wurde, nun leidet sie aber unter der ständigen Beobachtung und fehlender Privatsphäre. Wenig später kommt es bei der Präsentation der neuesten Circle-Innovation *SoulSearch* zu einem Vorfall: Die Anwendung *SoulSearch* soll gewährleisten, dass jede beliebige Person weltweit in unter 20 Minuten aufgespürt werden kann. Mae wird von Tom genötigt, Mercer als Testperson einzusetzen, und mehrere Kameras streamen live, wie Mercer von Circle-Usern verfolgt und schließlich von Drohnen im Auto über eine Brücke gehetzt wird, wo er von der Straße abkommt und beim Sturz in die Tiefe stirbt. Mae zieht sich zunächst zu ihren Eltern zurück und trifft dann eine Entscheidung, die zu einem komplexen und ambivalenten Ende des Films führt, mit dem der Film deutlich von der Romanvorlage abweicht. Gerade durch sein Ende wird *The Circle*, wie noch zu zeigen sein wird, zu einer Reflexion von Macht, Ideologie und Technologien des Selbst im Sinne Foucaults. Dabei kommt insbesondere auch der geschlechtlich konnotierten Dynamik der männlichen Figuren von Eamon, Tom und Ty einerseits und Mae als weiblicher Protagonistin andererseits eine besondere Bedeutung zu. Als weiteres Element der Inszenierungsstrategie fungieren bedeutungstragende Räume bzw. die Positionierungen und Bewegungen von Figuren im Raum sowie Dichotomien als wiederkehrendes Strukturelement.

6.1.2.1 Transparenz und Intransparenz. Symbolische Handlungsräume und Dichotomien als strukturierendes Element

Durch die Circle-Community werden positive Werte als Segnungen des digitalen Zeitalters heraufbeschworen. Exemplarisch zeigt sich dies bei der Präsentation von *SeeChange*, der Mae in Begleitung von Annie zu Beginn ihrer Circle-Zeit beiwohnt. Die Veranstaltung erinnert in ihrer Aufmachung an die bekannten TED-Talks, in denen Expert*innen in kurzen Vorträgen ihre Ideen zu unterschiedlichsten zeitgenössischen Themen präsentieren und deren Reichweite über das Internet weit über das anwesende Publikum hinausgeht. Eamon präsentiert sich hier nahbar, charismatisch und witzig, interagiert mit dem Publikum und appelliert an das Gemeinschaftsgefühl der Circler. Die lockere Atmosphäre ist Teil einer strategischen Inszenierung, bei der sich Eamon gezielt rhetorischer Strategien bedient, die durch den Film hindurch immer wieder aktiviert werden. Eamon rekurriert zunächst auf eine harmlose Alltagssituation und erzählt, dass er sich schon oft fragte, ob wohl gerade ein geeigneter Wellengang

zum Surfen herrsche. Wo früher ein Anruf im Surfer-Laden nötig gewesen sei, konnte man später mit dem Handy Freunde vor Ort anrufen. Inzwischen gebe es an den Stränden Kameras, die aber meist über eine schlechte Auflösung verfügten. *SeeChange* bietet in Form drahtloser und hochauflösender runder Mini-Kameras mit Satellitenverbindung eine Lösung nicht nur für dieses Problem: Die Kameras können überall befestigt werden und können Bilder nicht nur übertragen, sondern gleichzeitig auch Daten in Echtzeit auswerten. Eamon resümiert: „Luftqualität, Verkehrsaufkommen, Wetter, Biometrie- und Gesichtserkennungsdaten abrufbar gespeichert – alles für das Allgemeinwohl.“ Er kündigt nicht nur an, die Kamera günstig auf den Markt zu bringen, sondern auch, dass ein Dutzend Circle-Mitarbeiter*innen im Begriff seien, diese Kameras überall auf der Welt zu postieren, von wo aus sie ständig streamen, ohne dabei selbst gesehen zu werden. Dabei setzt er auch gezielt einen Satz ein, der zum abrufbaren Mantra der konditionierten Community geworden ist. So antwortet das begeisterte Publikum auf seine Frage, ob die Circler*innen gerne teilten, gehorsam im Chor: „Teilen ist heilen.“ Die universale Sichtbarkeit und der Zustand totaler digitaler Transparenz, den die Produkte und Anwendungen des Circle ermöglichen, werden sprachlich als Vision einer humanistischen und idealen Welt konstruiert. So stellt Eamon einen unmittelbaren Bezug zwischen *SeeChange* und den Menschenrechten her: „Tyrannen und Terroristen können sich nicht länger verstecken. Denn wir werden sie sehen. Wir werden sie hören. Wir hören und sehen einfach alles. [...] Denn etwas zu wissen ist gut. Aber alles zu wissen, ist besser.“⁴ Hier zeichnet sich deutlich die Strategie ab, über Sprache moralische und verabsolutierende Dichotomien zu konstruieren, die von den führenden Köpfen des Konzerns praktiziert und von ihrer Community reproduziert wird und damit zugleich als Vehikel und Effekt der Circle-Ideologie fungiert. Den positiv gefärbten Idealisierungen von Sichtbarkeit und Transparenz werden entweder explizit durch unmittelbaren Bezug, aber stets auch implizit negativ konnotierte Kontrastfolien gegenübergestellt. Dies lässt sich beispielsweise am nächsten Talk illustrieren, bei dem Mae nach ihrem Kajakunfall als Gesicht von *SeeChange* und erste vollkommen transparente Person präsentiert wird. Eamon fragt Mae, ob es auf dem Wasser schön gewesen sei. Mae beschreibt die pittoresken Eindrücke auf dem mondbeschiedenen See, von denen es aber keine Aufzeichnung gibt. Daraufhin lenkt Eamon das Gespräch auf seinen körperbehinderten Sohn Gunner, der zerebrale Kinderlähmung hat:

Eamon: Obwohl er ein sehr erfülltes Leben hat und wir immer versuchen, ihm neue Möglichkeiten zu bieten, ist er zeitlebens an einen Rollstuhl gefesselt. Er kann nicht gehen, er kann nicht rennen und er kann auch nicht Kajak fahren. Also, was kann er tun, wenn das trotzdem erleben will? Naja, er sieht sich Videos an. Er sieht sich Fotos an. Er erlebt die Welt zu einem großen Teil durch die Erfahrungen anderer. [...] Solche Erfahrungen werden dadurch möglich, dass Menschen so großzügig sind, ihre Erfahrungen mit der Welt zu teilen, auch mit meinem Sohn. Und es gibt viele, denen es genauso geht wie Gunner. Glaubst du, es war richtig, ihnen vorenthalten zu haben, was du sehen durftest, Mae?

⁴ 00:11'45"-00:17'57".

Mae: Glaube ich nicht. Es fühlt sich falsch an. Es war egoistisch. Wenn man anderen tolle Erfahrungen, wie ich sie neulich hatte, vorenthält, dann ist das, als würde man sie berauben. Wissen gehört zu den Menschenrechten, die fundamental sind. Zugang zu jeder menschlichen Erfahrung, soweit möglich, ist ein fundamentales Menschenrecht.“⁵

Eamon geht erneut von seinem persönlichen Leben aus und wählt mit seinem Sohn ein Beispiel, bei dem Teilhabe und das Teilen von Erfahrungen dem sozialen Konsens nach moralisch positiv besetzt sind. Daraus leitet er allerdings eine Dichotomie ab, die keine Abstufungen mehr zulässt: Teilen und Transparenz werden zum Gebot, wer nicht teilt, ist unweigerlich egoistisch. Diese rhetorisch-ideologische Grundstruktur differenziert sich auf verschiedene Weise aus und wird in *The Circle* stark über Räume inszeniert, die symbolisch die Oppositionen von Offenheit vs. Geschlossenheit und Transparenz vs. Intransparenz, aber auch ihre komplexen Überlagerungen und Konnotationen spiegeln. So wird Mae unmittelbar nach ihrem Kajak-Unfall in Eamons Büro zu einem Gespräch gebeten, bei dem auch Tom anwesend ist. Zu diesem Zeitpunkt kennt Mae das Büro bereits, da Annie sie bei einer Party auf dem Circle-Campus einmal unter dem Siegel der Verschwiegenheit zu einem heimlichen Besuch dorthin mitgenommen hat.⁶ Das Büro ist nicht nur mit dem Faszinosum assoziiert, dass dort geniale Ideen entspringen, inmitten der digitalisierten und von gläsernen Oberflächen, Bildschirmen und Gadgets dominierten Welt des Circle ist dieser Raum außerdem geprägt von dunklem Holz, Bücherregalen voller Erstausgaben und einer analogen, altehrwürdigen Ästhetik.⁷ Es überrascht wenig, dass Maes nächtlicher Ausflug in Eamons Büro nicht unbemerkt geblieben ist, sondern natürlich längst über eine der zahlreichen Installationen des Überwachungsdispositivs registriert wurde. Zu dem System gehört auch, das gespeicherte Wissen gezielt zu instrumentalisieren und es für die eigenen Zwecke zu nutzen, wenn die Zeit reif ist. Im Verlauf des Gesprächs wird Mae von den Chefs gefragt, ob sie ihnen etwas zu sagen habe. Nach ihrem Geständnis sagt Eamon eindringlich: „Es sind nur die Lügen, die uns Ärger einbringen, die Heimlichkeiten.“ Danach löst sich die ernste Stimmung erneut in die typische vordergründige Harmlosigkeit, als alle darüber lachen, dass Maes ‚Einbruch‘ längst bekannt war. Bei der Manipulation Maes für ihre Zwecke greift Eamon sprachlich erneut auf dichotome Konzepte zurück, indem er Mae fragt, ob es ihr nach diesem Geständnis nun besser oder schlechter gehe. Die unbedarfte Protagonistin richtet ihren Fokus nach innen und denkt tatsächlich in naiver Ernsthaftigkeit nach, verfügt aber nicht über die kritische Selbstreflexion, die es bedürfte, damit sie tatsächlich frei entscheiden könnte. So hat Mae von vorneherein keine Wahl zwischen

⁵ 00:53'20"-00:59'20". Die zitierte Teilsequenz beginnt bei 00:55'37".

⁶ 00:18'58"-00:20'12".

⁷ Gellai konstatiert in ihrer Analyse des Romans: „Im scharfen Kontrast zum Campus als Ausdruck einer gläsernen Gegenwart repräsentiert die herrenzimmerhaft abgeschiedene Bibliothek ein gewaltiges Stück Vergangenheit bzw. den Umgang damit.“ (Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 202.)

diesem binär-kontrastierenden Begriffspaar, die Manipulation ist längst vorbereitet, und Mae antwortet folgsam, dass sie sich nun erleichtert und besser fühle.⁸



Abb. 21, 22: *The Circle* (2017): Eamon Baileys Büro

Nicht nur der Raum des Büros selbst ist durch das komplexe Verhältnis von Transparenz und Intransparenz konnotiert und auch mit seiner ideologischen Dimension assoziiert, auch die räumliche Dynamik und Inszenierung der Szene sind bedeutungstragend choreographiert. Die Szene beginnt mit einer nahen Einstellung, in deren Hintergrund Mae abgewandt auf einem Sessel zu sehen ist und die im Vordergrund Eamons Hände fokussiert, die Tee zubereiten: Mit einer Hand hält er einen Teebeutel, mit der anderen gießt er heißes Wasser in eine Tasse. Dass es sich bei den Tassen um weiße, mit dem roten Circle-Logo bedruckte Becher und bei der Kanne hingegen um ein transparentes Glasgefäß handelt, fügt sich in die Leitmotivik des Films, worauf in Kürze noch einmal eingegangen wird (Abb. 21). Dieser Vorgang spiegelt symbolisch die Dynamik der Szene, in der sich Mae als willfähiges und bereits vorgeprägtes Gefäß erweist, bei dem die Indoktrinierung auf fruchtbaren Boden fällt und das die Ideologie des Circles bereitwillig internalisiert. Als Eamon Mae den Becher reicht und sich setzt, wechselt der Bildausschnitt in eine ebenfalls vielsagende Einstellung: Die Kamera befindet sich direkt hinter der im Sessel sitzenden Mae, ihr gegenüber und mit dem Gesicht zur Kamera sitzen, ihr leicht zugewandt, Eamon und Tom (Abb. 22). Nicht nur visuell, sondern auch symbolisch wird Mae von den beiden mächtigen Männern und ihrem Blick eingerahmt und beeinflusst.⁹

Alle wichtigen Handlungsräume und Schauplätze sind mit komplexen Bedeutungen belegt, die sich teilweise überlagern und verschieben. Maes Elternhaus steht für die Sphäre des Privaten, ein Raum der allerdings ebenfalls einem Monitoring unterworfen und von Kameras ausgeleuchtet wird, als Mae transparent wird. Erst als Mae einen Videoanruf nach Hause tätigt, der

⁸ Diese Besser/Schlechter-Binarität wiederholt sich, als Eamon Mae in dem darauffolgenden Talk als personifizierte Verwirklichung von *SeeChange* präsentiert. Dies verdeutlicht zum einen die Effizienz der Manipulation (sowohl die von Mae als auch die der Community), zum anderen auch die strategische Planung der scheinbar lockeren Veranstaltungen, die in Wahrheit akribisch durchchoreographiert ist. (Vgl. 00:53'20''-00:59'20''.)

⁹ 00:51'18''-00:53'19''. Die Einstellung, in der Mae optisch von Eamon und Tom eingerahmt ist, ist bei 51'56''-52'08'' zu sehen. Maes Geständnis erfolgt ab 52'22''.

ihre Eltern beim Sex überrascht und so deren Intimleben vor der Öffentlichkeit bloßstellt, ziehen ihre Eltern sich aus dem Zustand technologischer Überwachung zurück – und damit auch von Mae, da die Verschmelzung von Mae und dem technologischen Circle-Dispositiv hier schon längst begonnen hat. Der Campus des Circle wiederum wirkt mit seinem bunten, geschäftigen Treiben bereits bei ihrem Vorstellungsgespräch verheißungsvoll auf Mae.¹⁰



Abb. 23: *The Circle* (2017): Der Circle-Campus als Raumutopie

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, als Annie Mae an ihrem ersten Arbeitstag über den Campus führt und die verschiedenen Gebäude, Aktivitäten und Plätze kommentiert: „Hubschrauberlandeplatz, Fitness, Tagesstätte, Bioanbau, Pétanque. [...] Tetherball, Langbahnpool, Abhängepool, Hunde-Yoga. Friseur, Nachtclub, Tierhotel, Backstube, Kletterwand, Trampolin, Krankenstation, Volleyball. [...] Die Redaktion für News, Kunst, Film. Entwicklung. Geschäftsführung, da bin ich. Die Werbeabteilung. Und du.“¹¹ Gellai weist zum einen auf die positive Konnotation des Campus als räumliches Konzept hin, zum anderen auf seine heterotopische Qualität, da er in seiner Verortung als Ort des Wissens fernab der Stadt einen Raumtypus strukturell negiere, ihn durch „die Installation einer fast stadtäquivalenten Infrastruktur“¹² aber zugleich wiederhole. Auch räumlich sind auf dem Campus Beruf- und Privatleben untrennbar ineinander verwoben. *The Circle* wirkt in seiner räumlichen Manifestation wie eine Mischung aus hipper Kreativschmiede, einem großen Spielplatz und einem wahr gewordenen Traum vom Überwinden sozialer Benachteiligung – erfährt Mae doch wenig später bei ihrem Besuch der medizinischen Einrichtung auf dem Firmengelände, dass ihre Familie in das Circle-Gesundheitsprogramm aufgenommen wird und ihr Vater so endlich die dringend benötigten Medikamente bekommt, die von seiner Versicherung zuvor nicht finanziert wurden. Auf dem Gelände finden sich architektonische, technische und natürliche Komponenten, die sich zu einem planvollen, sich stets als bewusst angelegtes Konstrukt ausweisenden künstlichen Mikrokosmos verbinden. Der Circle-Campus präsentiert sich als postmoderne Raumutopie (Abb. 23).¹³

¹⁰ 00:05'57"-00:06'09".

¹¹ 00:08'11"-00:08'51". Die Nachfrage von Mae ergibt, dass Pétanque „das französische Boccia“ sei. Unterwegs kommt ihr ein Buddhist entgegen, bei dem angedeutet wird, dass es sich um den Dalai Lama handelt.

¹² Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 200.

¹³ Auch Gellai weist bei ihrer Analyse des Romans darauf hin, dass Maes neuer Arbeitsplatz ihr als „wahrgewordene Utopie“ erscheine. Sie verweist auch auf Seng, die den Roman mit dem Fokus auf architektonische und

Dieser Effekt verstärkt und bricht sich umso mehr, wo er die Ebene des Räumlichen zugleich transzendiert. Das Narrativ, um das sich der Konzern bemüht und das er stets verbreitet, ist eindeutig ein utopisches, das weit über den Campus als sein sichtbares Symbol hinausweist: Der eigenen Rhetorik nach will Circle durch Transparenz und die Segnungen digitaler Vernetzungstechnologien die Welt zu einem besseren, humanistischeren, gerechteren und lebenswerteren Ort für alle machen. Es wird die Vision einer postmodernen, digitalen Utopie heraufbeschworen, ein Nicht-Ort im unmittelbaren Wortsinn – denn sie selbst ist an keinen Ort mehr gebunden, da sie im Begriff ist, alle Orte auf der Welt zu integrieren und sich zu eigen zu machen. Die Strategie einer Raumverortung bzw. -inszenierung, die zugleich gerade darauf verweist, räumliche Gebundenheit zu transzendieren, ist auch wirksam, als Tom die Abgeordnete Santos präsentiert, die als erste Abgeordnete in ihrem Berufsleben transparent wird, d.h. all ihre Telefonate, Mails und Meetings ab sofort in Echtzeit über ihre *TruYou*-Seite öffentlich macht.¹⁴ Das Event, bei dem erneut mit den bereits erläuterten Strategien moralischer Dichotomie gearbeitet und mit einem „Bekenntnis zur Transparenz“ regelrecht kultische Töne angeschlagen werden, findet nicht zufällig als gigantische Inszenierung auf dem Campus vor begeisterten Circler*innen und mit einer großen Bühne unter freiem Himmel statt. Kontrastiert wird diese Inszenierung durch die düsteren, abgeschottet und unterirdisch gelegenen Serverräume, in die Mae von Ty über verschlungene Gänge und Treppen geführt wird, und in denen sich die Datenspeicher als Reihen metallischer Kästen offenbaren.¹⁵ Es gibt, was die Figur des Ty betrifft, markante Abweichungen zwischen der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Adaption bis hin zum Namen, die in diesem Rahmen nicht thematisiert werden. Was Gellai in ihrer Untersuchung des Romans im Zusammenhang mit der Figur und ihrer räumlichen Kontextualisierung diagnostiziert, lässt sich aber als fruchtbare Erkenntnis auch auf die Verfilmung übertragen: „Die gewaltigen Metallkästen stellen dem Leser mit einem Mal vor Augen, was bei den nahezu restlos in die virtuelle Sphäre verlagerten alltäglichen Aktivitäten der Protagonistin in Vergessenheit zu geraten droht: die unmittelbare Präsenz des Materials, die nackte Existenz der Dinge, die sinnlich-kinästhetische Erfahrung von Räumen.“¹⁶ Der offene Raum des Campus, der nach digitaler Entgrenzung strebt, und das utopische Narrativ, in das diese Vision gekleidet wird, erfahren hier eine Rückkopplung an ihre materiellen Träger und

stadtplanerische Aspekte vor dem Hintergrund der Utopiegeschichte verortet. Wie auch Gellai betont, berücksichtigt Seng dabei aber nicht, dass der Circle-Campus über seine utopischen Referenzen hinaus auch als ideologisch-ambivalenter Raum konstruiert ist. (Vgl. Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018 sowie Eva-Maria Seng: Utopie und Architektur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dave Eggers' Utopie der totalen Vernetzung – Branding und Firmenarchitektur: Der Firmencampus als Utopos. In: Auf den Spuren Utopias. Utopie und Utopieforschung. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag, hgg. von Alexander Amberger und Thomas Möbius, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 375-398.)

¹⁴ 00:36'57"-00:39'09".

¹⁵ 00:41'36"-00:45'50". Der U-Bahn-Tunnel ist ab 00:42'54" zu sehen.

¹⁶ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 207.

die Solidität eines Speichermediums, das die Akkumulation und das Horten von Daten in beklemmender Atmosphäre greifbar macht. Ty führt Mae noch weiter nach unten, inzwischen müssen sie senkrecht an in die Wand eingelassenen Griffen und Tritten hinabklettern, bis sie in eine düstere Ödnis gelangen, die sich in eine undefinierbare Weite erstreckt. Es handelt sich laut Ty um ein Areal, das einst als U-Bahn-Tunnel geplant war und nun dem Circle als Erweiterung und Verwirklichung seiner scheinbaren Utopie dienen soll, die mit Tys Worten nun endgültig ins Dystopische zu kippen scheint: Hier solle der Rest der Datenspeicher installiert werden, denn „Santos war nur der Anfang. Alles, was aufgezeichnet, gesehen und übertragen wird, soll hier gespeichert und analysiert werden und dem Circle zur Verfügung stehen. Du hast einen Sensor geschluckt, oder? [...] Jeder Schritt, den du machst, jeder Atemzug, alles wird hier gespeichert. Die können das nutzen, wie auch immer sie wollen. Wir werden analysiert. Die Daten aller beim Circle werden ausgewertet und zu Geld gemacht.“ Interessant ist, dass der Schrecken sich in dem Moment steigert, als gerade der leere Raum einen Blick über den Ist-Zustand hinaus in eine Zukunft gewährt, in der der Circle ein universales Durchleuchtungs-, Überwachungs- und Erfassungsdispositiv perfektioniert und jedes Individuum seinen Platz in diesem Tunnel erhalten hat. Unter der Erde kommt die kapitalistische Überwachungs-dystopie zum Vorschein, die sich – im wörtlichen Sinne – unter der Oberfläche einer humanistisch verklärten Utopie verbirgt, und die gerade dadurch noch bedrückender erscheint, dass die Menschen, wie Mae anmerkt, die Dienste ja grundsätzlich freiwillig nutzen.¹⁷ Ty erklärt Mae außerdem, der Tunnel erstrecke sich bis zur Bucht, und er sei noch nicht weiter als eine halbe Meile in die Tiefe vorgedrungen, da dort bereits das Wasser zu hoch stehe. Mit dem Wasser erfolgt erneut ein Bezug auf fluide, transparente Elemente, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen werden soll. Hier wird das Wasser allerdings nicht in seiner Klarheit, sondern als Motiv der Beklemmung und der Undurchdringlichkeit gesetzt.

In diesem Kapitel wurde die Bedeutung sprachlicher und motivischer Dichotomien erläutert, vor deren Hintergrund die Protagonist*innen in geschlechtlicher Dynamik agieren. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass der Film zwar einerseits mit Dichotomien operiert, andererseits aber auch mit ihrer (scheinbaren) Überwindung. Dies lässt sich erneut an der ideologisch behafteten Circle-Rhetorik illustrieren. Mae muss sich in ihrem Vorstellungsgespräch¹⁸ einer Runde von schnell abgefeuerten Fragen stellen, die sie spontan beantworten muss – ganz der instantanen Geschwindigkeit entsprechend, nach der die sozialen Medien funktionieren. So wird Mae in der ‚Temporunde‘ nicht nur vor die Wahl zwischen „Paul oder John“ gestellt, sondern auch gefragt: „Das Wohl des Einzelnen oder das Wohl der Gesellschaft?“ Mae entgegnet „Beides“ und antwortet auf die Frage, wovor sie sich am meisten fürchte: „Nicht genutztes

¹⁷ 00:43'18"-00:44'03".

¹⁸ 00:06'09"-00:07'57".

Potential.“ Mae beginnt bereits, die Ideologie des Circle zu internalisieren und zu reproduzieren, sich selbst als Subjekt dieser ambivalenten Utopie zu entwerfen, bevor sie in den Mikrokosmos des Campus eintritt und als Marketing-Instrument auserwählt wird. Besondere Beachtung bietet der Umstand, dass sich Mae nicht zwischen dem Wohl des Einzelnen und der Gesellschaft entscheidet. Sie räumt beidem Wichtigkeit ein, was auch der suggestiven Taktik des Circles entspricht, einerseits das Ideal der vernetzten Gemeinschaft zu beschwören, dabei aber auch rhetorisch immer wieder darauf hinzuweisen, dass es auch um das Wohl des Individuums gehe, das in diesem Kollektiv gut aufgehoben sei. Genauso wie der Film den strategischen Einsatz von Dichotomien offenbart, illustriert er, dass simultan auch eine Dynamik der Demontage von Dichotomien wirksam ist. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine tatsächliche, sondern lediglich um eine scheinbare Auflösung. Der unauflösbare Wesenskonflikt der utopischen Tradition zwischen dem Wohl der Gemeinschaft und dem Wohl des Individuums schreibt sich fort und wird auch in der postmodernen, digitalen Utopie von *The Circle* nicht überwunden: Für den Konzern zählt hinter der altruistischen Fassade der Gewinn an Profit und Macht, der aus der hemmungslosen Akkumulation persönlicher Daten resultiert. Mit Mae vollzieht sich zwar eine Verschiebung der Interpretation des Circle als soziales System, aber auch in dem utopischen (und zugleich dystopischen) Paradigma, das durch Mae verkörpert wird, das in den folgenden Abschnitten in den Fokus rückt, verschwinden binäre Abgrenzungen und Polaritäten nicht durch Versöhnung, sondern durch rückstandlose Integration, wie auch an der finalen Szene zu zeigen sein wird.

6.1.2.2 Bildschirme und Datenspuren: Mae als gläserne Protagonistin

Mae internalisiert die Ideologie des Circle und wird gar zu ihrer Personifikation. Gellai beschreibt bezogen auf den Roman „Maes Entwicklung zur gläsernen Bürgerin [...] im Zeichen einer nahezu widerstandslosen Anpassung“¹⁹ als Prozess eines sich buchstäblich um sie schließenden Kreises, der von ihr akzeptiert und beschleunigt werde. Dies manifestiere sich in „vielfältigen Leistungsstatistiken, denen auf der sozialen und räumlichen Ebene die steigende Rolle von Bildschirmtechnologien im Leben der Protagonistin entspricht.“²⁰ Aus „dieser Korrespondenz zwischen Zahlen und Selbst-Monitoring“²¹ abgeleitet weist Gellai im Roman „räumlich-kinästhetische[n] Konsequenzen, sprich: die Veränderung der Bewegungspfade der Heldin“²² nach. Die Projektion ihrer Werte, Ergebnisse, Aktivitäten und ihres Rankings in Echtzeit auf diverse Bildschirme übe von Beginn an eine große Faszination auf Mae aus, so sei sie im Roman irgendwann von neun Monitoren umgeben und trage ein Headset sowie ein

¹⁹ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 211.

²⁰ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 211f.

²¹ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 212.

²² Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 212.

elektronisches Armband zur Erfassung und Auswertung ihrer Bewegungen und Körperfunktionen.²³ Das Spektrum der Gadgets und Innovationen des Circle ziele „auf die permanente Nachverfolgung und Voraussage von Userbewegungen, aller Online- und Offline-Routen, die man jemals eingeschlagen hat oder mit hoher Wahrscheinlichkeit einschlagen wird“²⁴. Auf dieser Basis argumentiert Gellai, dass sich Parallelen zwischen der Welt des Circle und dem physikalischen Zustand von Glas, insbesondere seiner Nicht-Ergodizität, identifizieren ließen.²⁵ Ergodizität kennzeichne ein dynamisches System, „dessen Elementen ‚im Laufe der Zeit jeder mögliche Bewegungszustand des Systems‘ zugänglich ist.“²⁶ Glas weise die amorphe Struktur einer unterkühlten Flüssigkeit auf, da das Glas nach der Schmelze beim Erstarren in einen festen Zustand weder eine kristalline Struktur noch ein thermodynamisches Gleichgewicht ausbilden könne.²⁷ Obwohl das Glas folglich strukturelle Merkmale einer Flüssigkeit aufweise, komme es beim Erstarren zu einer „enorme[n] Verlangsamung von Bewegungen“²⁸ und Einschränkung von ‚Freiheitsgraden‘ seiner stofflichen Teilchen: „Diese *drastische Verringerung von Freiheitsgraden, das Einfrieren von Bewegungen*, führt zum nicht-ergodischen Zustand des Glases.“²⁹ Die beschriebenen Eigenschaften des Glases bzw. ihre Veränderung bzw. Einschränkung lassen sich nach Gellai auf den Bewegungsradius der Protagonist*innen des Romans, insbesondere auf Mae, übertragen:

„Wie sich die fiktionale Lebenswelt allmählich dem Aggregatzustand des Glases anverwandelt, wie sie unmerklich *gläsern im Sinne von non-ergodisch* wird, ist an den sich radikal verringernden Freiheitsgraden von Mae Holland und ihren Kollegen unmittelbar ersichtlich. Weil sie den Campus wegen ihrer umfassenden Einbindung ins Firmenleben im Grunde kaum noch verlassen, sind ihre Marschrouten auf das Gelände beschränkt oder gar – da sie meist an Monitore gefesselt sind – eliminiert. Das heißt: Sie ‚bewegen‘ sich praktisch nur noch im Netz.“³⁰

Durch ihre Entscheidung, transparent zu werden, passt „die Protagonistin ihr Verhalten einem ‚idealen‘ Fremdbild von sich an[...], geht sie in der millionenfachen Spiegelung in den Blicken

²³ Vgl. Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 212.

²⁴ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215.

²⁵ Vgl. Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215.

²⁶ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215. Zitat im Zitat: Meyers Lexikonredaktion: Meyers Lexikon der Naturwissenschaften. Biologie, Chemie, Physik und Technik, Mannheim: Meyers Lexikonverlag 2008, S. 233. Gellai erläutert den Begriff der Ergodizität am Beispiel eines Vogelschwarms: „Würden wir z. B. über lange Zeit hinweg einen Vogel inmitten einer Schar beobachten, müssten seine Flugbahnen – damit die Vogelschar als System dem Kriterium der Ergodizität entspricht – durchschnittlich ebenso viele Raumpunkte am Himmel berühren können, wie es die gesamte Schar durchschnittlich zu einem Zeitpunkt vermag.“ (Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215. Vgl. auch ebd.: Der gläserne Mensch in Dave Eggers' *The Circle*. In: Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik, hgg. von Marie-Hélène Adam, Szilvia Gellai und Julia Knifka, Bielefeld: transcript 2016, S. 291–310.)

²⁷ Vgl. Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215. Gellai verweist hier auf Helmut A. Schaeffer: Was ist Glas? Eine kleine Materialkunde. In: Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum, Vol. 36. Nr. 3, 2012, S. 30–35.

²⁸ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215.

²⁹ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 215f. Hervorhebungen im Original.

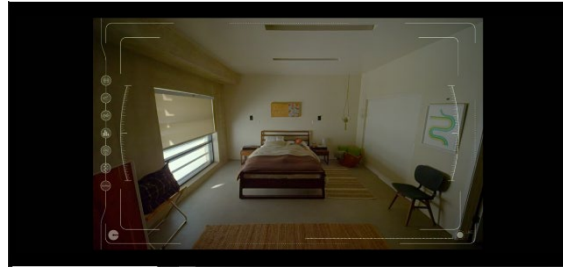
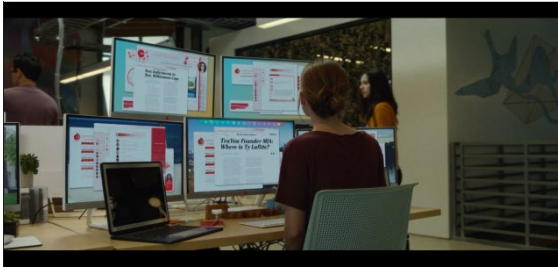
³⁰ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 216. Hervorhebung im Original.

ihrer Viewer auf und dadurch als Individuum verloren. Die gläserne Mae wird zu einem Nicht-Charakter.³¹ Bei Gellais Fazit verweist die Praxis der (Selbst-)Bespiegelung durch äußere Blicke und Bildschirme ebenfalls auf das Gläserne als Bedeutungsträger. Auch in der Verfilmung sind Glas und glasartige Oberflächen bzw. Materialitäten als zentraler Bestandteil des Motivkomplexes von Transparenz, Überwachung und Sichtbarkeit in verschiedenen Ausformungen sehr präsent. Der Film vermag es dank seiner spezifischen Codes so beispielsweise, die Bildschirme auf Maes Schreibtisch zu visualisieren, gleichzeitig werden auf filmnarratologischer Ebene durch intermediale und selbstreflexive Bezüge weitere Bedeutungsdimensionen eröffnet, indem als wiederholtes Stilmittel die Grenzen zwischen Filmbild und Computer-, Tablet- oder Smartphone-Monitor verschwimmen bzw. indem das Filmbild selbst zum Bildschirm wird. Nachdem sie von Circle-Mitarbeitern vordergründig freundlich, aber nachdrücklich auf ihre zu geringe Beteiligung angesprochen wird, stürzt Mae sich sofort in die on- und offline Aktivitäten des Circle. Sichtbar sind hier nicht nur die Monitore auf ihrem Schreibtisch, sondern auch Kommentare und Features der sozialen Circle-Netzwerke sowie Maes gemessene Parameter, Werte und ihr Ranking gehen ins Filmbild über (Abb. 24).³² Dabei verändern sie sich so schnell, dass die Filmzuschauer*innen kaum alle eingeblendeten Informationen erfassen können, was die stetige Erfassung, Akkumulation, Vernetzung und Auswertung von Daten in Echtzeit verdeutlicht. Nachdem Mae transparent geworden ist und permanent eine *SeeChange*-Kamera trägt, zeigt eine Montage-Sequenz einen typischen Tag aus ihrem gläsernen Leben.³³ Bereits zu Beginn der Sequenz wird die Perspektive einer in Maes Schlafzimmer installierten *SeeChange*-Kamera eingenommen und das Filmbild wird zum digitalen Monitor, der Maes noch abgedunkeltes Schlafzimmer zeigt, in dem sich nun die Jalousien heben – vollautomatisch, versteht sich (Abb. 25). Der Monitor bildet neben den Features und Funktionen auch in der linken unteren Ecke das Circle-Logo ab: Es erfolgt also bereits ein klares Framing, das die Wahrnehmung von Mae, aber dadurch auch ihre Selbstwahrnehmung und die Gestaltung ihres Lebens bestimmt.

³¹ Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 219.

³² 00:32'27"-00:33'02". Die Sequenz geht in einen Videochat Maes mit ihrer Mutter über, in dem klar wird, dass Mae bereits seit über einem Monat nicht mehr in ihrem Elternhaus gewesen ist. Sie integriert sich in das System des Circle und beginnt vollständig in ihm aufzugehen: An die Stelle der Besuche bei den Eltern als Rückzug ins Private sind die Videochats getreten, die ebenfalls über digitale Kanäle funktionieren, die Teil des Systems sind. Wenig später im Verlauf des Films wird Mae transparent werden und der Kontakt zu ihrer Familie wird vollends der Öffentlichkeit preisgegeben.

³³ 00:59'21"-01:01'29". Mae wird von ihrer *SeeChange*-Kamera beim Aktivieren bei 00:59'38" mit „Hallo“ begrüßt und spricht dann direkt ihre Viewer an. Ab 01:01'23" ist die ‚Spur‘ der Daten zu sehen, die Mae durch den zurückgelegten Raum folgt.

Abb. 24, 25, 26: *The Circle* (2017)

Die nächsten beiden Einstellungen zeigen in naher Aufnahme zwei der an der Wand des Zimmers angebrachten Kameras, um anschließend zur erwachenden Mae zu wechseln. Mae greift nach ihrer persönlich modifizierten *SeeChange*-Kamera und wird von dieser mit einem „Hallo“ begrüßt, als sie sie aktiviert. Mae hält das Gadget vor sich und begrüßt ihre Follower durch eine direkte Ansprache. An diesem Punkt wechselt erneut die Einstellung in einen *point-of-view-shot* der Kamera und damit in die Wahrnehmung von Maes Followern. Nun wird wieder ein direkter Kamerablick auf Mae eingenommen, der zeigt, wie Mae die Kamera an ihrem T-Shirt befestigt, die ihre Follower ihr Leben aus ihrer Sicht miterleben lässt: Im Gegensatz zu den herkömmlichen *SeeChange*-Geräten ist Maes Kamera flach und sieht aus wie ein silberner Kreis, greift also sowohl die Formsprache als auch die Symbolik des Circle-Logos auf. Erneut werden um Mae herum zahlreiche aufleuchtende Kommentare eingeblendet. Zwischen diesen genannten Stilmitteln und Perspektiven wird in der ganzen Sequenz gewechselt, und sie werden auch im weiteren Verlauf des Films immer wieder aufgegriffen. Bei Maes direkter Ansprache ihrer Follower imitiert der Film ästhetische Codes, die sich bereits auf sozialen Medien und Videoplattformen als mediale Konventionen etabliert haben. Die Filmzuschauer*innen nehmen im Wechsel die Perspektiven von Maes personalisierter Kamera (und damit die ihrer Follower) (Abb. 26), der anderen installierten *SeeChange*-Kameras in Maes Umgebung (jeweils markiert durch Monitor-Framing) und auch die der von der Diegese ‚unabhängigen‘ Kamera ein. Durch die Variation und das immer wieder explizit sichtbare Circle-Framing wird das Filmpublikum einerseits Teil des Beobachtungs-Dispositivs, wird andererseits aber auch immer wieder davon distanziert und zur übergeordneten Instanz einer Meta-Beobachtung. Als

beim Improvisationstheater mit den Kolleg*innen historisch relevante Persönlichkeiten genannt werden sollen, wird Maes Name gerufen. Mae hat inzwischen weltweite Bekanntheit erreicht.



Abb. 27: *The Circle* (2017): Konturierende Datenspuren

Wie Gellai konstatiert, kommt ihr im Roman durchaus eine gewisse Machtstellung zu³⁴, und auch der Film stellt – gerade dort, wo er am Ende deutlich von der literarischen Vorlage abweicht – über seine Hauptprotagonistin komplexe Reflexionen über Macht und Ideologie an, wie im folgenden und letzten Abschnitt dieses Kapitels noch ausgeführt wird. Aber auch Gellais bereits zitierter Befund, dass die gläserne Mae im Roman zunehmend zu einer ‚Nicht-Protagonistin‘ werde, kann in der Verfilmung überprüft werden und wird dort auf spezifische Weise inszeniert und variiert. Wenn Mae im Filmbild zu sehen ist, ist sie wiederholt von Schwärmen eingeblendeter Kommentare und dem bereits thematisierten Circle-Framing umgeben. Auf der zweidimensionalen Fläche des Filmbilds wird ihre Gestalt durch die Kommentare konturiert: Diese filmästhetische Strategie auf bildlicher Ebene verweist auf ihre symbolische Codierung, die artikuliert, dass Mae tatsächlich weniger als individuelle ‚eigene‘ Person, sondern zunehmend über ihre konstruierte Identität als Produkt des Circle und ihre millionenfache Spiegelung auf den Smartphones, Tablets und Computern ihrer Follower ‚konturiert‘ und definiert wird (Abb. 27). Dieser Eindruck wird noch gesteigert: Am Abend des exemplarisch ausgewählten Tages wird gezeigt, wie Mae über die Flure des Firmenkomplexes zu ihrem Zimmer geht. Dabei folgen ihr die eingeblendeten roten Textfelder der Kommentare und scheinen sie räumlich zu umgeben: In der Inszenierung löst sich so die sichtbare Oberfläche der Daten optisch von ihrer Gebundenheit an den Bildschirm. Die Spur der Daten, die Mae folgen oder vielmehr ihre Wege bereits bestimmen, wird somit nicht nur sichtbar gemacht, sondern filmisch auch räumlich verortet.

Glas und gläserne Oberflächen entwickeln über den gesamten Film eine leitmotivische Funktion. Glas ist auch präsent, als es zum Zerwürfnis zwischen Mae und ihrem Freund Mercer

³⁴ Vgl. Szilvia Gellai: Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur 2018, S. 218f.

kommt, der sich als individualistischer Einzelgänger dem Circle-Dispositiv verweigert. Zu Beginn des Films wird er eingeführt, als er Maes Auto nach einer Panne repariert, außerdem fertigt er Kronleuchter aus Hirschgeweihen. Damit ist er mit der Sphäre des Analogen assoziiert und als Gegenpol zur digitalen Kunstwelt des Circle konzipiert. Einer der Kronleuchter wird von Mae fotografiert und über ihren Circle-Account verbreitet.³⁵ Wenig später erhält Mae bei der Arbeit einen Anruf, dass ein Besucher für sie unten in der Lobby warte. Dort konfrontiert sie Mercer mit der Tatsache, dass er sich seit ihrem Posting Anfeindungen und Morddrohungen von selbsternannten Tierschützer*innen ausgesetzt sieht. Aus der Auseinandersetzung entwickelt sich ein grundsätzlicher Streit, in der Mercer Mae vorwirft, sich für den Circle völlig aufzugeben.³⁶ Auffällig ist die visuelle Gestaltung der Szene, die mit einer weiten Einstellung auf die Lobby beginnt: Der Standpunkt der Kamera befindet sich außerhalb der verglasten Front und ist durch das Glas auf den auf einer Bank sitzenden Mercer gerichtet, während Menschen ihn in beide Richtungen passieren (Abb. 28). Kurz nach Maes Ankunft wechselt die Perspektive in den Innenraum, bleibt aber lange 16 Sekunden in einer weiten, distanzierten Einstellung, bevor in die erste nahe Aufnahme gewechselt wird. Während für Mae weitere Posts die naheliegende Lösung des Problems sind und sie sich umgehend ihrem Smartphone zuwendet, stellt Mercer klar, dass er nicht in diese Welt passe, die sie erschaffen wollten. Mit seinen Worten „Schau dir diese Zombies doch mal an“ weitet sich der Bildausschnitt erneut und offenbart, dass Mae und Mercer von den umstehenden Menschen in der Lobby nicht nur beobachtet, sondern auch gefilmt werden, während man Mercer weitere Beleidigungen zuruft. Als visuelle Steigerung der Motivik folgt die Großaufnahme eines Smartphone-Screens, auf dem die sich abspielende Szene gerade gefilmt wird, gefolgt von einem kurzen, leicht verwackelten Blick auf das Geschehen, der ganz offensichtlich direkt mit der Kamera eines der mobilen Geräte übereinstimmt. Mercer konfrontiert Mae mit Erinnerungen an die gemeinsame Vergangenheit in einer analogen, für ihn realen Welt und der Feststellung, dass sie nun alles nur noch durch den Circle gefiltert wahrnehme, diese persönliche Ansprache erfolgt erneut überwiegend in nahen Einstellungen. Nachdem Mercer Mae in der Lobby zurücklässt, dreht Mae sich um. Erneut weitet sich der Bildausschnitt und das Geschehen wird wieder durch die Glasfront hindurch gezeigt: Mae steht umgeben von Menschen, die ihre Smartphones auf sie

³⁵ Interessant ist, dass Mae im Grunde gar nicht den Kronleuchter fotografiert: Sie fotografiert mit ihrem Smartphone lediglich sein digitales Abbild auf ihrem Computerbildschirm, das sie in einem Videochat mit ihrer Mutter sieht. Dabei handelt es sich um einen der Momente des Films, die auf markante Art und Weise zeigen, dass Maes Wahrnehmung ihrer Umwelt durch das technologische Circle-Dispositiv gefiltert und eine hochgradig und in mehreren graduellen Stufen vermittelte ist. (Vgl. 00:33'00"-00:34'05".)

³⁶ 00:46'02"-00:47'59": Außensicht auf Mercer und später auch Mae durch das Glas: 00:46'02"-00:46'22"; distanzierte Totale auf Mercer und Mae im Inneren der Lobby: 00:46'22"-00:46'38"; Mercer und Mae werden gefilmt: 00:47'04"-00:47'12" und 00:47'25"-00:47'26"; Nahaufnahme des filmenden Smartphone-Screens: 00:47'26"-00:47'27"; Perspektive eines filmenden Smartphones: 00:47'28"-00:47'29"; Totale der Lobby, in der Mae umgeben ist von Menschen, die sie filmen: 00:47'55"-00:47'59".

richten und sie filmen.³⁷ Diese letzten Sekunden der Szene inszenieren ein Stillleben, das die Momente eines omnipräsenten sozio-digitalen ‚Monitorings‘ und die Normierung der totalen Sichtbarkeit visuell verdichtet (Abb. 29). Mae scheint hier zwar das Objekt der Blicke zu sein, der Circle erzeugt aber vielmehr gläserne Subjekte, die in effizienter Verschmelzung sowohl den Part des Beobachteten als auch der Beobachtenden repräsentieren. Inwiefern dies mit Formen der Macht korreliert, wird Gegenstand der abschließenden Untersuchung sein. Die Glasfront, die immer wieder zwischen die Kamera und das Geschehen tritt, akzentuiert sowohl den Aspekt des Beobachtens und der Transparenz als auch die gefilterte und vermittelte Wahrnehmung, die den Blick in der scheinbaren Digital-Utopie zunehmend bestimmt. Ein besonders markantes Leitmotiv des Films sind konsequenterweise auch die überall präsenten Smartphones, auf denen permanent gefilmt, gepostet, geteilt und kommentiert wird: Der bläuliche Schein ihrer Bildschirme illuminiert auch die Circle-Talk-Veranstaltungen und fungiert als sichtbare Oberflächenspiegelung der immateriellen Vernetzungskultur und ihrer Praktiken digitaler Vergemeinschaftung.

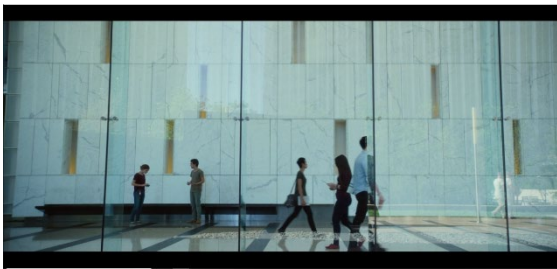


Abb. 28, 29: *The Circle* (2017)

Das visuelle Spiel mit Transparenz und Intransparenz setzt sich in verschiedenen Motiven und Symbolen fort. Auf dem Weg zu ihrer medizinischen Untersuchung erhält Mae von Annie die frohe Botschaft, dass auch ihre Familie in das Circle-Gesundheitsprogramm aufgenommen wurde und ihr Vater nun deshalb Zugang zu den dringend benötigten Medikamenten erhält. Bei der anschließenden Untersuchung im medizinischen Zentrum erhält Mae nicht nur ein sensorisches Tracking-Armband, das mit einem symbolträchtigen Klicken an ihrem Handgelenk befestigt wird, sondern wird auch gebeten, einen transparenten Beutel mit Flüssigkeit ganz auszutrinken.³⁸ Erst nachdem sie die Flüssigkeit getrunken hat, erfährt Mae, dass sie damit auch einen Chip geschluckt hat, der permanent Daten und Messungen ihrer Körperfunktionen überträgt, die über das Armband abrufbar sind, aber auch an eine Cloud übermittelt und ausgewertet werden. Die Ärztin bedient das utopische Narrativ des Circle und erklärt, dass

³⁷ Auch bei Maes *SoulSearch*-Präsentation wird in einer Einstellung gezeigt, wie die auf der Bühne sprechende Mae auf mehreren filmenden Smartphone- und Tablet-Bildschirmen als Bild reproduziert wird (01:14'38''-01:14'48'').

³⁸ 00:34'18''-00:36'18''.

diese gesammelten Daten ermöglichen, Krankheiten schneller zu erkennen und besser zu heilen. Und Mae ist entsprechend überwältigt, ein High-Tech-Gerät wie das Armband und die Therapie ihres Vaters umsonst zu erhalten. Der verborgene Chip in dem eigentlich transparenten Beutel symbolisiert aber die für die Story typische Ambivalenz der sichtbaren Fassade und der verborgenen Interessen sowie die Paradoxie der (scheinbaren) Transparenz.

Es wurde bereits angedeutet, dass die Circle-Community sowohl die Rolle der Beobachtenden als auch der Beobachteten inkorporiert. Allerdings ist der Circle dennoch durchaus von einem Machtgefälle bestimmt, das sich in einer asymmetrischen Hierarchie der Blicke artikuliert. Um dies zu illustrieren, möchte ich noch einmal auf die bereits thematisierte Szene zurückkommen, in der Eamon *SeeChange* als neueste Innovation des Circle präsentiert.³⁹ Eamon wählt als Einstieg in den Talk sein Hobby, das Surfen. Dabei handelt es sich nicht nur um eine geschickte Selbstinszenierung, durch die er nahbar und sympathisch wirkt, sondern das Surfen fungiert als sprachliche Metapher, die zugleich auch die Bewegung durch den digitalen Raum beschreibt und zudem auch auf das Element des Wassers und damit erneut auf einen transparenten Stoff verweist. Auch die *SeeChange*-Kamera selbst ist allerdings konzentriert mit Bedeutung aufgeladen: In ihrer runden Form mit der integrierten Kameralinse ähnelt sie stark einem menschlichen Augapfel. Als Eamon ihren Nutzen für das Gemeinwohl beschworen hat, verkündet er, dass die Kameras bald zu erschwinglichen Preisen auf den Markt gebracht werden. Eamon ruft: „Es gibt sie in unzähligen Farben, weil Tarnung so wichtig ist. Die hier mag ich am liebsten.“⁴⁰ Dabei greift er in eine Schale, die mit den Mini-Kameras gefüllt ist, und wirft die durchsichtige Ausführung der kleinen Kugel-Kamera in die euphorische Menge – und es ist Mae, die sie auffängt und auf ihrer Handfläche betrachtet. Nachdem Eamon seinen Talk mit der Appell schließt, dass vieles zu wissen gut, aber alles zu wissen besser sei, und begeisterter Applaus aufbrandet, kommt es zum Ende der Szene zu einer Bildkomposition, die bereits zuvor gesetzte Bedeutungskomplexe in radikaler, fast plakativer Eindringlichkeit steigert: Eamon hält sich eine *SeeChange*-Kamera direkt vor sein Auge und blickt damit wie durch ein Fernrohr ins Publikum, um sie dann den applaudierenden und jubelnden Circler*innen zuzuwerfen (Abb. 30). Der scheinbar spielerische Akt wird zu einer symbolischen Inszenierung von McLuhans These der Medien als *extensions of man*⁴¹, als Ausweitungen der menschlichen Organe, hier

³⁹ 00:11'45"-00:17'57".

⁴⁰ Diese Teilsequenz ist ab 00:16'42" zu sehen.

⁴¹ Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*, Düsseldorf/Wien: Econ 1968. [Orig.: *Understanding Media. The Extensions of Men*, New York: McGraw Hill 1964.] Der symbolische Bezug auf McLuhan lässt sich aber auch dahingehend herstellen, dass sich das Verhältnis von Mensch und Technik eben nicht auf die reine Beherrschung und Nutzung der Technik als Artefakt durch den Menschen reduzieren lässt. Medien, insbesondere in ihrer Funktion als prägende Leitmedien, wirken vielmehr auf Denken, Wahrnehmung und Bewusstsein, prägen ihre Umwelt – und damit auch die Menschen, die sie nutzen – und schaffen so kulturelle Zustände. Der Mensch wiederum ist folglich nicht (nur) als aktive*r Nutzer*in der Medien zu sehen, sondern wird durch sie geformt und so Teil ihres Dispositivs. Dieser Aspekt wird bezogen auf den Film *The Circle* im letzten Teil des Kapitels untersucht.

materialisiert durch den künstlichen Augapfel, der – wie im Talk gerade angekündigt – bereits im Begriff ist, die ganze Welt mit seinem Blick zu erfassen. Eamons ostentativ scherzhafte und im Grunde sehr ernst gemeinte Geste, seine Beobachtung auf das künstliche Überwachungsdispositiv auszuweiten, koppelt das künstliche Auge auf der Handlungsebene an ihn bzw. die Circle-Spitze und damit an den männlich codierten Blick eines patriarchalisch strukturierten Konzern-Systems zurück. Die letzte Einstellung der Szene verweilt in extremer Nahaufnahme auf der Kamera⁴², die herausgelöst aus Zeit und Raum der Szene zu schweben scheint – und damit auf die weitere Entwicklung der Handlung vorauszudeuten scheint. Diese soll im folgenden Teil des Kapitels thematisiert und im Zusammenhang mit der Dynamik zwischen Eamon, Tom und Ty als männlichen Protagonisten und Mae als weiblicher Protagonistin untersucht werden. Relevant sind hierbei vor allem auch verschiedene Konzepte von Macht und ihre Korrelation mit der spezifischen Raum- und Bewegungssemantik des Films.



Abb. 30: *The Circle* (2017)

6.1.2.3 Vertikal, horizontal, aktiv und passiv: Bewegungen als Vektoren von Macht und Kontrolle

Hinter vielen, die alles von sich preisgeben, stehen wenige, die davon profitieren: Die Spitze des Circle bilden der charismatische Eamon Bailey und sein Partner Tom Stenton, der sich als Stratege eher im Hintergrund hält. Als unsichtbarer Dritter fungiert Tyler Lafitte, der einst *Tru-You* erfand, sich inzwischen aber von dem Konzern sowie dessen ideologisch verklärter Profitgier abgewandt hat und sich von den meisten unerkannt auf dem Campus aufhält. Der Film eröffnet zunächst eine Konstellation, die eine traditionelle geschlechtliche Codierung aufweist: Mae scheint durch den Circle und seine Ideologie als neues gläsernes Subjekt konstruiert zu werden. Insbesondere durch Eamon und Tom wird sie manipuliert und instrumentalisiert: Nach ihrem Kajak-Unfall sehen Eamon und Tom Potential, Mae für ihre Zwecke und die Vermarktung des Circle zu nutzen. Es kommt zu dem bereits analysierten Gespräch in Eamons Büro und anschließend zu dem Talk, in dem Mae als das neue Gesicht von *SeeChange* präsentiert wird und ihre Transparenz verkündet.⁴³ Mae gibt die ideologischen Botschaften des Circle

⁴² Dass Eamon sich die Kamera vors Auge hält, ist ab 00:17'50'' zu sehen.

⁴³ 00:53'20''-00:59'20''.

folgsam wieder, es wiederholen sich rhetorische Muster und Eamons Suggestivfragen aus dem Vorgespräch im Büro. Die scheinbare Authentizität erweist sich zwar teilweise als durchaus wahr, da Mae die propagierten Glaubenssätze tatsächlich für wahr hält, es handelt sich aber dennoch primär um eine strategisch choreographierte Inszenierung der Circle-Spitze. Von elementarer Bedeutung für das Verständnis der Bedeutungsproduktion des Films ist, dass sich die Kontrolle von Eamon und Tom über Mae nicht nur sprachlich, sondern vor allem auch räumlich manifestiert: Mae wird von den männlichen Führungs-Figuren horizontal im Raum bewegt. So wird Mae nach ihrem Unfall nicht nur in Eamons Büro bestellt, sondern es stellt sich heraus, dass ihr ‚heimlicher‘ nächtlicher Besuch dort (der nicht einmal von ihr, sondern von Annie ausging) und damit scheinbar private Routen längst bekannt sind. Diese Dynamik setzt sich bei der soeben thematisierten ersten Präsentationsveranstaltung Maes fort: Eamon tritt als Moderator und Choreograph auf, der das Event, Maes Aussagen und vor allem ihre Bewegungen steuert. So verweilt die Kamera zu Beginn der Sequenz nicht auf Eamon, der bereits zum Publikum spricht, sondern auf Mae, die nervös hinter den Kulissen wartet, bis sie von Eamon anmoderiert und damit ins Rampenlicht geholt wird. Auf ihrem Weg auf die Bühne bleibt die Kamera zunächst ebenfalls nah bei Mae, blickt über ihre Schulter und folgt so diesem fremdbestimmten Weg. Diese Verfügungsgewalt erstreckt sich auch auf Maes Bild, denn während Eamon mit Mae über ihren Kajak-Unfall spricht, laufen auf der Leinwand hinter den beiden Filmaufnahmen von der gekenterten Mae im Wasser. Der auch als Leinwand fungierende Hintergrund erscheint bei diesem Talk petrolblau und zeigt das weiße Circle-Logo sowie an den passenden Stellen die ideologisch verkürzten Glaubenssätze wie „Secrets are lies“⁴⁴. Maes trägt einen Pullover in demselben Petrol-Ton (Abb 31). Auf der Ebene der Bildkomposition manifestiert sich hier folglich deutlich, dass Mae zum Objekt des Circle geformt wird: Sie wird zum Sprachrohr seiner Ideologie und seines utopisch konstruierten Narrativs, sogar optisch wird sie zum Teil seiner Corporate Identity und wird selbst zur Projektion der verklärten Vision einer vermeintlich idealen digitalisierten, transparenten Gesellschaft.

Diese visuelle Setzung steigert sich auf der Ebene der Inszenierung in dem Maße, in dem Maes Popularität auf der Ebene des Plots zunimmt, während ihre beste Freundin Annie, einst eine der hochrangigsten Circle-Mitarbeiterinnen, zunehmend ausgebrannt wirkt, auch optisch gezeichnet ist und räumlich in den Hintergrund rückt.⁴⁵ Auf einem Meeting spricht Eamon über die Idee, sich künftig über sein Circle-Profil als Wähler registrieren zu lassen. Auch Mae wird

⁴⁴ Auf der Leinwand erscheinen die Sätze im englischen Original, in der Figurenrede wird in der Synchronisation die deutsche Übersetzung „Geheimnisse sind Lügen“ verwendet.

⁴⁵ Bezeichnend ist auch eine Szene, in der sich die inzwischen entfremdeten Freundinnen begegnen. Nachdem Annie sich zuerst Mae und ihrer Kamera (mit der sie immer mehr eins zu werden scheint) zu entziehen versucht, treffen sie sich schließlich auf der Toilette, wo Mae für exakt drei Minuten ihre Kamera ausschalten kann. Während die beiden Frauen miteinander sprechen, sitzen sie in benachbarten Toilettenkabinen und sind durch die Trennwände voneinander abgegrenzt. Sogar im direkten Gespräch findet eine räumliche Abschottung und Distanzierung statt. (01:04'25"-01:07'37".)

nun zu diesen Meetings eingeladen, d.h. an den Konferenztisch geholt. Mae geht sogar noch weiter: Um das angestrebte Ideal einer Wahlbeteiligung von 100% zu erreichen, sollte eine Wahl nicht nur ausschließlich über ein Circle-Profil möglich sein, sondern jeder Mensch sollte durch den Circle so sogar dazu verpflichtet werden, zur Wahl zu gehen.⁴⁶ Mae perfektioniert die Ideologie des Circle, indem sie die gefährliche Verschmelzung von wirtschaftlichen und politischen Monopolstellungen nicht nur idealisiert, sondern dieses utopische Narrativ selbst glaubt und zutiefst verinnerlicht hat. Während des Meetings greift Eamon wiederholt nach seiner weißen Kaffee-Tasse, die mit dem roten Circle-Logo bedruckt und bereits in der Büro-Szene als zentrales Objekt-Symbol identifiziert wurde. Dies wird auch in dieser Szene wieder aufgegriffen und erneut in Bezug zu Mae gesetzt, die einen Pullover im markanten ‚Circle-Rot‘ trägt und damit auch in dieser Szene optisch als Produkt des Circle bzw. die Personifikation seiner Botschaften inszeniert ist. Als Mae sich meldet und über ihre Visionen einer Gesellschaft spricht, deren politische Beteiligung ganz in den Händen des Circle liegt, greift Eamon außerdem nach seiner besagten Tasse, eine symbolische Geste, die Kontrolle über sein Objekt zu demonstrieren und zu behalten, die er nur wenig später verlieren wird.⁴⁷ Zunächst steigert sich allerdings noch einmal die patriarchalische Kontrolle, die auf Mae ausgeübt wird.

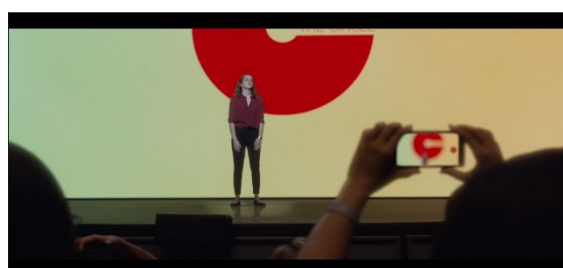
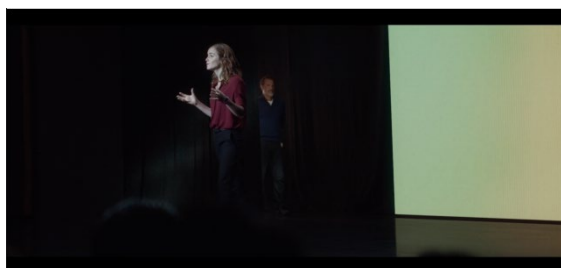
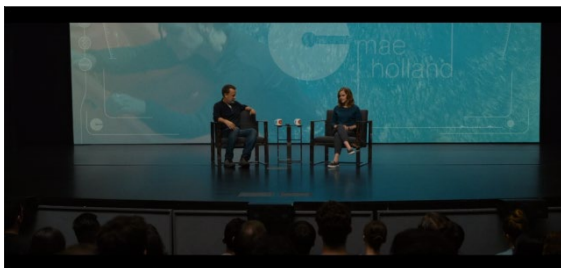


Abb. 31, 32, 33, 34: *The Circle* (2017): Horizontale Raumachsen der Kontrolle

⁴⁶ 01:07'37''-01:12'29''. Das Meeting wird ebenfalls in der bereits erläuterten Kombination verschiedener Kameraperspektiven, u.a. auch über Maes *SeeChange*-Kamera gezeigt.

⁴⁷ Diese Teilsequenz beginnt ab 01:08'50''.

Denn auch die nächste Talk-Veranstaltung ist durch die Dynamik der horizontalen Raumachse geprägt, auf der Mae als kontrolliertes Objekt konstituiert wird. Es handelt sich um die Präsentation der neuesten Circle-Anwendung *SoulSearch*.⁴⁸ Mae, die erneut eine circle-rote Bluse trägt, stellt die Innovation augenscheinlich selbst vor, es scheint sich um ihren ersten ‚eigenen‘ Talk zu handeln (Abb. 34). Die installierten Kontrollmechanismen sind in der filmischen Inszenierung allerdings deutlich akzentuiert. Während Mae im vorderen Bereich der Bühne im Rampenlicht (re)agiert, wird sie im Hintergrund von Tom und Eamon flankiert, die sich links und rechts von der Leinwand, halb verborgen im Dunkel hinter den Kulissen postiert haben und – z.T. leicht verschwommen – immer wieder als beobachtende autoritäre Präsenz eingeblendet werden (Abb. 32 und 33). Von dort aus überwachen sie nicht nur das Geschehen, sondern kontrollieren es auch proaktiv: Stenton ist Mae über ein unsichtbares Headset zugeschaltet. Nur für sie hörbar kann er ihren Auftritt so kommentieren und ihr Anweisungen geben. Der erste Testlauf geht glatt: Gesucht wird eine Frau, die nach Angaben des Circle ihre drei Kinder in einen Schrank sperrte und verhungern ließ und die nun in einer Wäscherei identifiziert wird. Erneut werden moralische Extreme fokussiert, um die sich abspielende Hetzjagd als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Tom lobt Mae über das Headset und gibt ihr die Anweisung, dass die Circler*innen, die die Verfolgung aufgenommen haben, der Frau vor laufender Kamera nichts antun dürfen. Folgsam fordert Mae auf, Gewalt zu vermeiden – ein Aufruf, der umso paradoxer wirkt, wurde doch soeben explizit zu einer Verfolgung aufgerufen. Die Szenen in der Wäscherei werden im Großformat auf der Leinwand gezeigt: Durch die weite, frontale Einstellung der Kamera auf die Bühne entsteht der Eindruck, als würde Mae, die beobachtet und kommentiert, sich zugleich mitten im Geschehen befinden.⁴⁹ Gegengeschnittene Aufnahmen von Eamon und Tom akzentuieren erneut die horizontale Achse der Kontrolle, deren mächtige Blicke im Verborgenen situiert sind. Als das Publikum eine zweite Demonstration von *SoulSearch* fordert, instruiert Tom Mae, dass es sich dieses Mal um eine normale Person handeln solle. Nachdem im Saal immer mehr Stimmen Mercers Namen rufen, fühlt Mae sich sichtlich unwohl. Die Situation eskaliert, als der bedrängte Mercer flieht und von Drohnen, Autos und Motorrädern verfolgt in seinem Wagen in den Tod gehetzt und dabei live gestreamt wird. Bereits zuvor wird die horizontale Achse von aktiver Kontrolle in gesteigerter Form akzentuiert: Tom übt verbal Druck auf Mae aus, Mercer zur Zielperson zu machen, und Eamon greift gar performativ ein, indem er auf die Bühne kommt und das Geschehen aktiv manipuliert.

Auch Ty projiziert wie Eamon und Tom seine eigenen Motive und Ziele auf Mae – obwohl er inzwischen ein scharfer Kritiker des Circle ist und diesen nicht stärken, sondern aufhalten möchte. Insofern manifestiert sich auch sein Einfluss auf Mae über eine räumliche Dynamik,

⁴⁸ 01:14'16"-01:24'16". Ab 01:20'00" wird Druck auf Mae ausgeübt, Mercer als Testperson zu instrumentalisieren, Eamon betritt bei 01:20'32" die Bühne. Die Jagd auf Mercer ist ab 01:21'26" zu sehen.

⁴⁹ Entsprechende Teilsequenzen sind beispielsweise bei 01:18'21"-01:18'40" und 01:18'52"-01:19'12" zu sehen.

allerdings über eine diametral entgegengesetzte: Im Gegensatz zu Eamon und Tom bewegt er Mae vertikal und ist auch mit ebensolchen Raumachsen assoziiert. Er erscheint besonders häufig auf oder in unmittelbarer Nähe von Treppen (Abb. 36), die seine Positionierung auf einer anderen Ebene und seine konfrontativ-abweichende Haltung gegenüber dem Circle – oder dem ideologischen Apparat, der aus ihm geworden ist – indizieren. Die erste Begegnung zwischen Mae positioniert Ty als Außenseiter, sie findet abseits einer großen Circle-Party auf dem Campus statt.⁵⁰ Bereits die zweite Begegnung, ebenfalls auf einer Party, eröffnet den Raum in die Vertikale: Mae erblickt Ty an einer Treppe und geht zu ihm nach oben – sie fühlt sich von ihm angezogen und wird so bereits subtil von ihm bewegt (Abb. 35).⁵¹ Noch expliziter wird diese Dynamik der aktiven Beeinflussung durch Ty und Maes passiven Bewegt-werdens, als Ty sie unmittelbar danach in die Katakomben des Circle hinabführt (Abb. 37 und 38).⁵² Diese Szene wurde bereits im Kontext des Spannungsverhältnisses zwischen dem utopischen Narrativ und seinen dystopischen Implikationen analysiert, sie weist darüber hinaus aber auch die leitmotivische Raumsemantik auf, die durch die Figurenbewegung erschlossen wird. Ty führt und Mae folgt, dabei geht es auf der Ty zugeordneten vertikalen Achse sowohl symbolisch als auch faktisch unter die idealisierte Oberfläche des Circle: So geht es nach einem langen Korridor zunächst eine Treppe zum bereits genutzten Serverraum und anschließend eine an der rohen Wand befestigte Leiter hinab zum stillgelegten U-Bahntunnel, der als unheimlicher dystopischer Projektionsraum fungiert. Markiert und in ihrer Bedeutung verstärkt werden die Wechsel der Ebenen durch Zugangssperren, die überwunden werden müssen: Es gibt z.B. einen Fingerabdruck-Scanner, und Mae muss ihr elektronisches Armband ablegen.

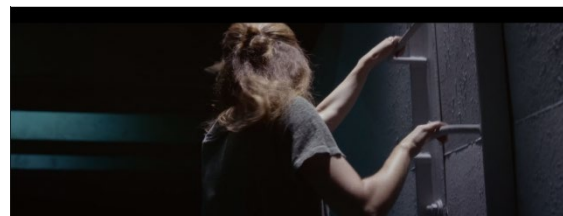
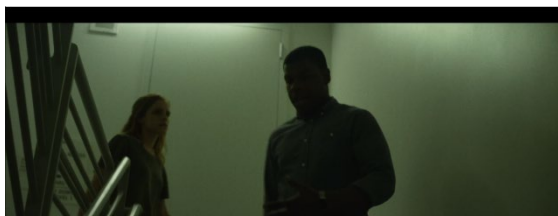
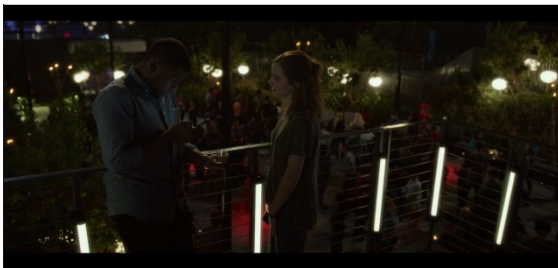


Abb. 35, 36, 37, 38: *The Circle* (2017): Vertikale Raumachsen der Kontrolle

⁵⁰ 00:20'12''-00:22'52''.

⁵¹ 00:40'29''-00:41'35''. Auch bei Maes *SoulSearch*-Präsentation beobachtet Ty sie auf den oberen Stufen des Auditoriums stehend.

⁵² 00:41'36''-00:45'50''.

Nach den fatalen Ereignissen bei der *SoulSearch*-Präsentation kommt es allerdings zu einer Zäsur und einer Änderung der Raumdynamik, in der nun Mae den aktiven Part übernimmt. Es sind diese letzten Szenen, in denen der Film am markantesten von seiner literarischen Vorlage abweicht. Mae zieht sich nach Mercers Tod zunächst zu ihren Eltern zurück. Als sie zum ersten Mal wieder ihr Handy aktiviert, erwartet sie neben unzähligen Kommentaren aus aller Welt auch bereits eine E-Mail von Eamon und Tom. Als es zum ersten Treffen nach dem Vorfall kommt, beteuern die Chefs, sie seien in großer Sorge um Mae gewesen, da diese vier Tage nicht erreichbar gewesen sei. Die Aussage entlarvt nicht nur die Absurdität des zwanghaften Dauerzustands permanenter Erreichbarkeit, in dem ein kurzer Rückzug aus den sozialen Medien nach einem schweren Verlust und einer traumatischen Erfahrung bereits eine subtil sanktionierte Normabweichung darstellt. Sie offenbart außerdem, dass sich hinter der behaupteten Sorge in Wahrheit die Angst vor dem Verlust der Kontrolle über Mae und einem drohenden Imageschaden verbergen. Dass man Mae eine neue Rolle im Circle in Aussicht stellt, die ihr weniger Präsenz und mehr Freiheiten ermöglicht, umschreibt euphemistisch, dass man sie aus dem Bereich erhöhter Sichtbarkeit entfernen und ihr Einfluss entziehen möchte.

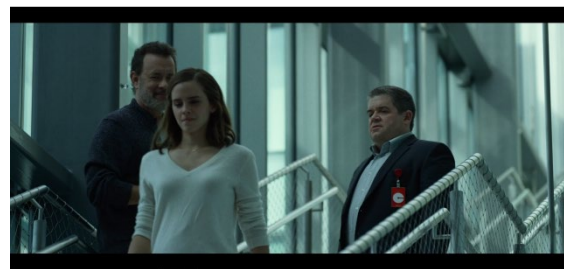
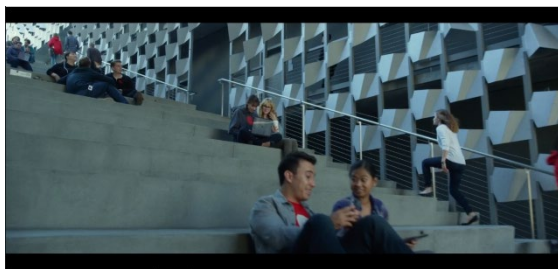


Abb. 39, 40, 41, 42: *The Circle* (2017): Mae bewegt sich selbst und andere

Bei diesem Treffen beginnen sich allerdings die Vorzeichen zu verändern: Bereits die Fahrt deutet bei Mae auf einen neu gewonnenen, entschlossenen Aktionismus: Während man Mae im Auto zum Circle fahren sieht, ist auf der Tonspur ein Telefonat mit Ty zu hören, in dem Mae ihn um Unterstützung bittet. Das Treffen selbst ist von sowohl horizontalen als auch vertikalen Bewegungen geprägt, die von Mae ausgehen, da diese ganz offensichtlich einen gezielten Plan verfolgt: Bei ihrer Ankunft steigt sie entschlossen eine Treppe nach oben, das Gespräch

selbst findet statt, während Mae, flankiert von Eamon und Tom, zunächst über den Korridor geht. Als das Gespräch sich auf eine Treppe verlagert, löst sich Mae von den beiden und steigt die Stufen alleine hinab, während die Männer – an ihrer Kontrolle festhaltend – ihr nachblicken (Abb. 39 und 40).⁵³ Unmittelbar im Anschluss trifft Mae sich zur Vorbereitung ihres Plans mit Ty in den unterirdischen Serverräumen: Beide gehen dort aufeinander zu, Mae muss folglich selbständig dorthin gelangt sein: Offensichtlich wechselt Mae nun auf eigene Initiative räumliche Dimensionen, was mit ihrem augenscheinlich aktiven Handeln korreliert.

Beim nächsten Talk setzt Mae ihren Plan schließlich in die Tat um. Die Circle-Führung knüpft dabei zunächst an etablierte Muster an: Während Tom im Hintergrund überwacht, ist Eamon für die Inszenierung verantwortlich und präsentiert ‚zum Gedenken‘ an Mercer die Vision einer Technologie, die alle Fahrzeuge vernetzen und so den Straßenverkehr sicherer machen soll – und lenkt damit jegliche Verantwortung vom Circle ab. Eamon holt Mae noch auf die Bühne, an diesem Punkt hat der Kontrollverlust aber bereits begonnen: Mae übernimmt die Führung, sie fordert Tom auf, ebenfalls ins Rampenlicht zu treten – es ist nun Mae, die andere bewegt (Abb. 41). Sie adressiert das Publikum im Saal und erntet dabei steigenden Applaus.

Mae: „Ich will auf keinen Fall je wieder den Kontakt verlieren. Ich will nie wieder nach Freunden, Familie und geliebten Menschen suchen müssen. Wir haben Mercer aus den Augen verloren, aber was, wenn wir nie den Draht zueinander verloren hätten? Ihn zu suchen, wäre unnötig gewesen, hätten wir gewusst, wo er ist. Was ich vorschlage, ist radikale Transparenz und ununterbrochener Kontakt. Und wo damit anfangen, wenn nicht hier? Ihr kennt ja die übliche Doppelmoral der digitalen Welt: Man soll alles von sich in der Cloud speichern, und doch leben die großen Bosse noch über den Wolken. Und deshalb lade ich Eamon und Tom ein, sich mir für dieses Experiment, das sie selbst ins Leben gerufen haben, anzuschließen. Ich fordere sie auf, dass sie zu Vorbildern für den Circle und die Welt werden. Werdet transparent. Was sagt ihr dazu? Wollt ihr mitmachen?“⁵⁴

Mae übernimmt nun auch performativ die Kontrolle, indem sie sowohl Eamon als auch Tom *SeeChange*-Kameras ansteckt und sie demaskiert (Abb. 42): Mit der Hilfe Tys gelangte Mae an alle verborgenen Accounts der beiden Männer. Auf der Leinwand im Saal erscheinen Einblicke in geheime Konten und private Mails, sämtliche Daten werden darüber hinaus im Netz frei zugänglich gemacht. Diese finale Klimax ist in ihrer Ambivalenz höchst komplex, stellt sich doch die Frage: Wie ist Maes Handeln zu bewerten? Verübt sie einen Akt der Rebellion? Und wenn ja: Wogegen richtet sich ihr Widerstand?

Mae durchläuft einen Prozess, den ich als ‚paradoxe Emanzipation‘ bezeichnen möchte und der durch die Rollendynamik der unmittelbar beteiligten Protagonist*innen auch geschlechtlich codiert ist. Mae stellt Eamon und Tom bloß und stürzt damit die privilegierte Spitze eines patriarchalischen Systems, sie emanzipiert sich und bricht den Blick der beiden Männer, der sie

⁵³ 01:31'40"-01:33'26". Die Verlagerung zur Treppe findet bei 01:32'29" statt.

⁵⁴ 01:34'45"-01:40'16". Eamon holt Mae bei 01:35'18" auf die Bühne. Die Dynamik kehrt sich um, als Mae Tom bei 01:35'54" auffordert, auf die Bühne und ins Rampenlicht zu treten. Die geheimen Daten von Eamon und Tom werden bei 01:38'00" veröffentlicht.

aktiv kontrolliert hat. Mae emanzipiert sich aber keineswegs vom Circle und seiner Ideologie, so formulierte sie in der soeben zitierten Ansprache ‚radikale Transparenz‘ und ‚ununterbrochener Kontakt‘ als erstrebenswertes Ziel. Dies ist nicht nur ein Schachzug in der Demontage der Führungsetage, sondern die filmische Inszenierung lässt keinen Zweifel daran, dass Mae tatsächlich an diese Vision glaubt. Was folgt, erscheint somit nur konsequent – Mae wendet sich von den Männern ab und ihrer Vorstellung einer idealen Zukunft zu: „Jetzt gehören Geheimnisse der Vergangenheit an, Privatsphäre war nichts weiter als eine Phase, die jetzt vorbei ist. Wir verstecken uns nicht länger in der Dunkelheit.“ Mit Maes Worten erlöschen die Lichter im Raum, und der Saal wird in Dunkelheit gehüllt. Der schwarze Bildausschnitt wird nun vom Schein unzähliger Smartphones erhellt, die nacheinander aufleuchten. Mae fährt fort:

„Danke. Ich will mich nicht mehr verstecken. All die Passwörter und geheimen Klopfschellen, der Unterschied zwischen öffentlich und privat. Geht’s euch nicht auch so? Und wenn ich so drüber nachdenke, habe ich genug davon, im Dunkeln rumzustehen. Und keine Sorge, Eamon wird’s auch noch kapieren. Oder wer weiß, vielleicht auch nicht. So oder so muss sich etwas ändern, wir werden das hier neu aufziehen. Und wenn wir es richtig anstellen, wird es ein Vorbild für den Rest der Welt sein.“

Während dieses letzten Monologs macht sich Mae auf den Weg durch den Saal. Die Einstellungen wechseln zwischen der Protagonistin, Eamon, der Mae mit inzwischen entmachtetem Blick nachsieht, und der Menschenmenge, die sich nun von ihren Sitzen erhoben hat und mit erhobenen Armen ihre Smartphones emporhält und Mae den Weg leuchtet. Mit ihrem Appell der Veränderung, die ein Vorbild für den Rest der Welt sein soll, erreicht Mae den Ausgang, stößt die Tür auf und tritt in ein gleißendes, weißes Licht: Die Szene changiert in ihrer Inszenierung folglich zwischen utopisch-kultischer Verklärung und befremdlich-dystopischer Beklemmung (Abb. 43 und 44).

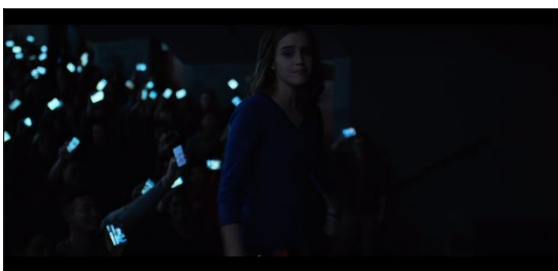


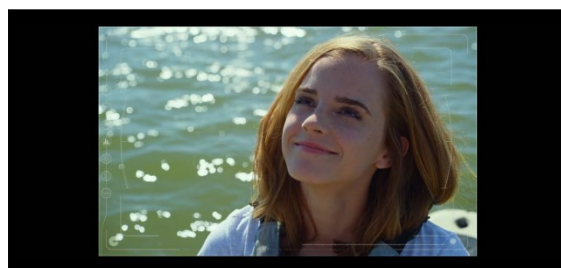
Abb. 43, 44: *The Circle* (2017)

Der Tod Mercers ist eine Zäsur, die Mae allerdings nicht dazu gebracht hat, sich vom Circle zu distanzieren, sondern sich seinem verklärten Ideal endgültig und ganz zu verschreiben. In figurenpsychologischer Hinsicht kann Mae die Circle-Technologie nicht in Frage stellen, ohne sich gleichzeitig auch ihrer eigenen Verantwortung zu stellen, ihr Verhalten resultiert folglich aus einer Verdrängung von Schuld. Auf symbolischer Ebene konstruiert der Film komplexe

Spielarten des Verhältnisses von Macht, Ideologie, Technologie und Subjektivität. Dabei ist er vor allem als Reflexion des Foucault'schen Konzepts von Macht und Technologie lesbar.⁵⁵ Mae bewegt am Ende aktiv sich selbst und andere, ihre Emanzipation ist aber insofern paradox, als sie zwar die patriarchalischen Machthaber stürzt, ihre scheinbare Erfüllung aber letztlich in einem völligen Aufgehen in der Ideologie des Circle findet. Im Gegensatz zu Eamon und Tom strebt Mae nicht kalkuliert lediglich persönliche Vorteile und finanzielle Bereicherung an. Sie wird vielmehr zum Ausdruck einer neuen Mensch-Technik-Figuration, einer utopischen Idee, ohne sich aber ihrer dystopischen Implikationen bewusst zu sein. Vor allem aber wird Mae zur Verkörperung des Foucault'schen Subjekts, das von den herrschenden Macht- und Normstrukturen geformt wird, sich insbesondere aber auch selbst durch Technologien des Selbst in Form von Praktiken der Selbstregulierung, -disziplinierung und -kontrolle in Übereinstimmung mit diesen Machtverhältnissen entwirft. Der Film wird zur Allegorie eines produktiven Macht-Konzepts nach Foucault: Eamon und Tom werden als individuelle Träger von Macht zwar gestürzt und ihrer Position enthoben, das System besteht allerdings weiter. Machtdispositive bestehen über das einzelne Subjekt hinaus, das vor allem in seiner Funktion als Machtträger*in nicht nur austauschbar, sondern verzichtbar wird. Im gleißenden Licht hinter der Tür erwartet Mae nach ihrer eigenen Vorstellung ein sozio-technologisches Dispositiv totaler Transparenz, ein postmodernes Panopticon, das von vorneherein keinen zentralen Wachturm mehr benötigt, da es den Panoptismus in ein dezentralisiertes digitales Zeitalter überführt, in dem die Subjekte sich mit Gadgets, mobilen Geräten und sozialen Netzwerken selbst überwachen, regulieren und Transparenz zur obersten Maxime erklären.



Abb. 45, 46, 47: *The Circle* (2017)



⁵⁵ Zu Foucault und seinen Theorien zu Macht, Panoptismus und Technologie vgl. Kapitel 2.2.2.

Die letzte Sequenz scheint Mae wieder an den Anfang zurückzuführen und zeigt sie, zunächst in weiter Einstellung, in ihrem Kajak auf dem See. Als sie innehaltend über das Wasser und dann nach oben schaut, nähert sich eine Drohne, im Bildausschnitt von oben rechts, und unmittelbar darauf eine zweite von oben links. Es erfolgt eine Nahaufnahme der Drohnen, die durch das typische Design des Circle-Monitors gerahmt ist, was bestätigt, dass Mae wieder ihre *SeeChange*-Kamera trägt. Daran anschließend nimmt die Kamera die Perspektive einer der Drohnen ein, ebenfalls in Form der Circle-Benutzeroberfläche (Abb. 47 bis 47). Die Aufnahmen der Drohnen zeigen Mae, wie sie lächelt und „Hallo“ sagt. Die Kamera scheint daraufhin aus dem Bild herauszuzoomen: Die Szene mit Mae wird zu einem einzelnen Eindruck unter vielen anderen Monitoren, die nach und nach auf dem Bildschirm sichtbar werden. Im Prozess ihrer Miniaturisierung akkumulieren sich die Bilder zu einer unüberschaubaren Masse an Eindrücken, verbunden durch den Umstand, dass sie durch die digitale Vernetzung zugänglich sind und als Momentaufnahmen der Welt gesehen werden.⁵⁶

Der Film konstituiert auf der Ebene seiner Bedeutungsproduktion eine spezifische Ambivalenz, die die Disposition einer postmodernen, sich rasant digitalisierenden und gefilterten Welt reflektiert und diese auch durch Rückgriff auf geschlechtlich codierte Rollendynamik inszeniert: Mae hat den patriarchalisch-kontrollierenden Blick verkörpert durch Eamon und Tom entmachtet, ihr eigenen Blick emanzipiert sich aber nicht. Am Ende von *The Circle* ist es der technizistische Blick als geschlossener Kreislauf, repräsentiert durch die Besspiegelung von Drohne und *SeeChange*-Kamera, der bleibt und der verabsolutiert wird. Maes Blick geht vollständig in dem allsehenden vernetzten Dispositiv technischer Sichtbarkeit auf. Bestätigt wird dies durch das „Hallo“, das Mae in der letzten Einstellung äußert: Dies bildet eine unmittelbare Analogie zu dem „Hallo“, das ihre *SeeChange*-Kamera sagt, sobald sie aktiviert wird und sendet. Indem Mae symbolisch eins mit ihrer Kamera wird, repräsentiert sie die neue Mensch-Technik-Figuration, die durch die Circle-Ideologie propagiert wird. Sie wird zur Allegorie eines sozio-technologischen Dispositivs ständiger Sichtbarkeit, totaler Transparenz und permanenter Vernetzung, die einerseits als Utopie verklärt wird, sich andererseits aber als Dystopie entlarvt. Mae rudert am Ende wieder ihr Kajak über den See, die weibliche Protagonistin repräsentiert hier aber weder einen Rückzug aus der Sphäre des Digitalen noch die Versöhnung zwischen Technik und Natur. Der natürliche Raum als alternativer Raum hört vielmehr auf als solcher zu existieren, da er vollkommen in das technische Dispositiv integriert wird. Das Weibliche repräsentiert in *The Circle* nicht eine Überwindung von Dichotomien durch hybride Verbindungen, sondern die totale Integration in den technischen Apparat und seine normative Ideologie.

⁵⁶ 01:40'17"-01:41'18".

6.2 Besuche aus dem All: Alien-Technologien

6.2.1 *Arrival* (USA 2016, Regie: Denis Villeneuve)

Der Film *Arrival* erzählt von der Begegnung mit dem Anderen und greift damit eines der zentralen Topoi der Science Fiction auf.¹ Dabei arbeitet der Film mit starken geschlechtlichen Codierungen und reflektiert insbesondere Zuschreibungen von Weiblichkeit. Dies wird bereits in der ersten Szene deutlich: Hauptprotagonistin Dr. Louise Banks ist Linguistin, wird aber zunächst nicht als Wissenschaftlerin, sondern als Mutter eingeführt. Der Film setzt mit Bildern ein, die Ausschnitte aus dem gemeinsamen Leben mit ihrer Tochter Hannah zeigen – Momente mit dem Neugeborenen, fröhliche, verspielte Szenen aus der Kindheit, die Trennung der Eltern, Besuche beim Arzt mit Hannah im Teenager-Alter und schließlich der Tod des Mädchens und Louise als trauernde Mutter. Unterlegt sind die Bilder, bei denen es sich scheinbar um Erinnerungen handelt, mit einem *voice-over* von Louise, in denen sie ihre Tochter anspricht: Sie will ihr ihre Geschichte erzählen.

Als auf der ganzen Welt verteilt zwölf Raumschiffe landen, wird Louise von Colonel Weber rekrutiert. Louise soll als Expertin für Sprache mit den außerirdischen Wesen des in Montana gelandeten Raumschiffs in Kontakt treten und eine Kommunikation ermöglichen. Auch der Physiker Ian Donnelly wird mit ihr in die vor Ort eingerichtete militärische Basis gebracht.

Das Raumschiff wird aufgrund seiner Form als ‚Muschel‘ bezeichnet. Bei den Außerirdischen handelt es sich um Heptapoden, d.h. um tintenfischartige Wesen mit sieben Gliedmaßen. Sie ermöglichen dem wissenschaftlichen Team in regelmäßigen Zeitabständen von 18 Stunden durch einen Schacht Zugang in das Raumschiff, wo sie hinter einer Art transparenter Wand ihre menschlichen Besucher*innen erwarten und im Verlauf mehrerer Aufeinandertreffen komplexe runde Zeichen an die Wand ‚werfen‘. Es ist tatsächlich Louise, der ein Durchbruch in der Verständigung mit den auf Abbott und Costello getauften Wesen gelingt. Während Louise, der vor ihrem inneren Auge immer wieder Bilder ihrer Tochter erscheinen, für eine friedliche Kommunikation plädiert, vollzieht sich in anderen Staaten, allen voran in China unter General Shang, bereits ein Aufrüsten – die Bereitschaft für einen offensiven Erstschatz wächst. Dieser erfolgt schließlich in Montana: Die Lage spitzt sich zu, als die Wesen vermeintlich das Wort „Waffe“ kommunizieren und diese Botschaft von Teilen des Militärs als Kriegserklärung interpretiert wird. Einige Soldaten des amerikanischen Teams platzieren eine Bombe im Raumschiff und verüben einen Anschlag auf die Außerirdischen, bei dem Abbott getötet wird. Die

¹ Der Film basiert auf der von Ted Chiang 1998 publizierten Kurzgeschichte *Story of Your Life*, auf die in diesem Kontext nicht weiter eingegangen wird.

ebenfalls anwesenden Wissenschaftler*innen überleben nur, weil die Aliens sie gerade noch rechtzeitig aus dem Innenraum des Raumschiffs katapultieren.

Nach der Explosion setzt sich Louise über ausdrückliche Befehle hinweg und kehrt zum Raumschiff zurück. Bei ihrem Alleingang kann sie nicht auf die technische Ausrüstung und die Plattform zurückgreifen, die normalerweise benötigt wird, um von außen in den Schacht zu gelangen. An der Muschel wird sie aber bereits von einer kleinen Kapsel erwartet und ins Innere gebracht. Dort kommuniziert Louise mit Costello, dieses Mal auf direkte Weise und ohne die Wand. Louise erfährt, dass mit der vermeintlichen ‚Waffe‘ eigentlich ein ‚Geschenk‘ gemeint ist, das die extraterrestrischen Wesen der Menschheit machen wollen, da sie in ferner Zukunft einmal den Beistand der Menschen benötigen werden. Bei dem Geschenk handelt es sich um die Sprache der Außerirdischen, die es ermöglicht, Zeit auf nichtlineare Weise wahrzunehmen. Es stellt sich heraus, dass Louise sich mit ihrem wachsenden Wissen über die Sprache zugleich auch bereits diese Form der Wahrnehmung angeeignet hat: Bei den Bildern ihrer Tochter handelt es sich nicht, wie der filmischen Konvention nach bei Einblendungen oft üblich, um Erinnerungen – denn Hannah wird erst in der Zukunft als gemeinsames Kind von Louise und Ian geboren werden.

Mit ihrem Wissen und ihrer weiterentwickelten Wahrnehmung gelingt es Louise in letzter Sekunde eine kriegerische Eskalation zu verhindern, indem sie General Shang anruft und die letzten Worte seiner verstorbenen Frau wiederholt. In einer Parallelmontage wird gezeigt, dass General Shang und Louise sich Jahre später auf einem Fest persönlich begegnen und er ihr bei diesem Anlass die geheimen Worte mitteilt. Da Louise die Chronologie der Zeit überwunden hat, verfügt sie bereits in der Vergangenheit über dieses Wissen. Nachdem sie so ihre Botschaft übermittelt haben, verlassen die Raumschiffe die Erde. Louise erkennt in Ian ihren Ehemann und den zukünftigen Vater ihrer Tochter.

6.2.1.1 Die Sprache des Anderen als kulturtechnologische und wahrnehmungsparadigmatische Technikutopie

Wie bereits angeführt inszeniert *Arrival* in der Begegnung mit dem Anderen eine reflexive Darstellung von Weiblichkeitszuschreibungen. In den folgenden Ausführungen sollen diese Bedeutungskonstruktionen insbesondere durch Bezüge auf die feministische Theorie und den Gender-Technik-Natur-Diskurs bzw. ökofeministische Positionen offengelegt werden. Relevant ist in diesem Kontext auch, ob und inwiefern *Arrival* Bezüge zum Konzept der Technikutopie aufweist. Denn weder Technik noch Natur scheinen den Film thematisch exponiert und explizit zu dominieren. So werden beispielsweise keine ökologischen Fragestellungen verhandelt, genauso wenig steht die Erfindung einer bahnbrechenden technischen Innovation im Mittelpunkt des Geschehens – als materiell manifestiertes technisches Novum kann auf den ersten Blick allenfalls das Raumschiff fungieren. Das eigentliche Novum des Films ist allerdings

vielmehr die Sprache der Heptapoden, der in ihrer Wirkungsmacht eine Schlüsselfunktion zukommt. Als Louise und Ian sich im Helikopter bei ihrem nächtlichen Flug zum Landeort der Muschel erstmals begegnen, zitiert Ian zunächst eine Passage aus einer wissenschaftlichen Monographie von Louise: „Die Sprache ist das Fundament der Zivilisation. Sie schweißt ein Volk zusammen. Sie ist die erste Waffe, die bei einem Konflikt zum Einsatz kommt.“ Daran anschließend entspinnt sich folgender Dialog:

Louise: „So etwas schreibt man in einem Vorwort. Das sind nur Grundkenntnisse, um den Leser zu beeindrucken.“

Ian: Ja, das ist toll. Auch wenn es falsch ist.

Louise: Es ist falsch?

Ian: Na ja, der Grundpfeiler der Zivilisation ist nicht die Sprache, sondern die Wissenschaft.

[...]

Ian [*in Bezug auf die geplante Kontaktaufnahme mit den Außerirdischen, Anm. d. Verf.*]: Ich habe eine ganze Liste mit Fragen, die wir abarbeiten können. Angefangen bei einer Liste binärer Sequenzen als Willkommensgruß.

Louise: Vielleicht unterhalten wir uns erst mit ihnen, bevor wir ihnen Mathe-Aufgaben an den Kopf werfen.

Colonel Weber: Deswegen sind Sie beide hier.²

Das Aufeinandertreffen von Natur- und Geisteswissenschaft wird hier mit typischen Vorbehalten und einer traditionellen Geschlechterkonstellation inszeniert, in der Ian als Mann die Physik und Louise als Frau die Sprachwissenschaft repräsentiert. Gleichzeitig wird Sprache hier auf mehreren Ebenen als elementares Instrument menschlicher Zivilisation und des kommunikativen Austauschs reflektiert: einerseits durch die zitierte Passage aus Louises Publikation, andererseits aber auch durch die selbstreflexive Dimension der Szene, in der Louise und Ian selbst die Essenz menschlicher Kommunikation abbilden, die im Herstellen einer Verständigungsbasis, dem Austausch von Information und einem Prozess der Aushandlung zwischen Ablehnung und Annahme der Botschaft und im Verlauf des Films schließlich auch in erfolgreicher Kommunikation besteht. Der Film weist Sprache als zentrale Kulturtechnik aus.

Identifiziert man die Sprache der Heptapoden als zentrales Novum des Films, ist dabei zu berücksichtigen, dass mit dem Begriff der Sprache hier zunächst die Kommunikation der Heptapoden sowie die Art ihres Kommunizierens in ihrer Gesamtheit gefasst wird. Dies impliziert sowohl akustische Laute als auch visuell basierte Zeichen. So führt der Colonel, als er Louise für das Team rekrutiert, eine Tonbandaufnahme der Heptapoden-Laute mit sich, die an Walgesänge erinnern. Als Louise bei der ersten Begegnung mit den Aliens im Raumschiff eine Schrifttafel mit dem Wort ‚Mensch‘ mit sich führt, äußern sich auch die fremden Wesen zum

² 00:16'00"-00:17'35". Von Interesse ist auch, dass Louise erst von Colonel Weber darauf hingewiesen werden muss, die sich neben ihr befindenden Kopfhörer aufzusetzen, um Ian über den Lärm des Helikopters hinweg verstehen und überhaupt mit ihm kommunizieren zu können.

ersten Mal über ihre charakteristischen Schriftzeichen: Die Heptapoden können die Enden ihrer Tentakel sternförmig auffächern und aus der entstehenden Öffnung eine schwarze, tintenähnliche Substanz absondern, die sich frei schwebend zu einem runden Zeichen mit filigranen Verästelungen formt. Die Zeichen scheinen sich dann jeweils wieder rückstandslos aufzulösen. Im Film selbst wird folglich grundsätzlich zwischen jenen Ausdrucksformen differenziert, die auditiv wirken und somit der gesprochenen Sprache zuzuordnen wären, und solchen, die visuell funktionieren und damit eher unserem Verständnis einer Schriftsprache entsprechen. Als Ian in einem *voice-over* zu einem fortgeschrittenen Stand des Films zusammenfasst, was die Forscher*innen bislang über die Heptapoden herausgefunden haben und was noch unbekannt ist, äußert er:

„Wie kommunizieren sie? Hier stellt Louise uns alle in den Schatten. Der erste Durchbruch war die Entdeckung, dass keinerlei Zusammenhang zwischen dem besteht, was ein Heptapode sagt, und dem, was ein Heptapode schreibt. Anders als jegliche menschliche Schriftsprache ist ihre Schrift logographisch. Sie vermittelt eine Bedeutung, sie repräsentiert keine Laute. Womöglich halten sie unsere geschriebene Sprache für eine nicht genutzte Gelegenheit, einen zweiten Kommunikationskanal auszuschöpfen. [...] Anders als Sprache ist ein Logogramm zeitlos. Genauso wie bei ihren Raumschiffen oder ihren Körpern gibt es bei ihrer Schriftsprache keine Vorwärts- oder Rückwärts-Richtung. In der Linguistik spricht man von nicht linearer Orthographie. Damit stellt sich die Frage: Denken sie auch so? Stellen Sie sich vor, Sie wollen einen Satz schreiben, den Sie gleichzeitig mit beiden Händen auf beiden Seiten anfangen. Sie müssten bereits wissen, wie jedes Wort lautet und wieviel Raum es einnehmen wird. Ein Heptapode schreibt einen kompletten Satz in zwei Sekunden, völlig mühelos. Wir haben einen Monat gebraucht, um die einfachste Antwort zu formulieren. [...]“³

In der vorliegenden Untersuchung kann nicht den Fragen nachgegangen werden, ob es sich bei den visuell basierten Zeichen tatsächlich um Logogramme handelt oder wie diese funktionieren. Da die Zeichen im Film selbst als Logogramme bezeichnet werden, wird dieser Terminus hier übernommen. Es sind diese Logogramme, die die Kommunikationssituationen im Film prägen und die das Sprachsystem der Heptapoden nicht nur als Austausch von Zeichen und Bedeutung, sondern auch symbolisch als Wahrnehmungsparadigma repräsentieren. Auch im Film selbst wird dies in Bezug zum Technologie-Begriff gestellt: So entschlüsseln Louise und Ian nach dem Anbieten der ‚Waffe‘ in der logographischen Botschaft der Aliens auch die Begriffe ‚Technologie‘, ‚Gerät‘ und ‚Mittel‘.⁴ In der Szene ihrer letzten Begegnung mit Costello, auf deren ästhetische und symbolische Bedeutungsdimension an späterer Stelle noch eingegangen wird, weist der Außerirdische Louise darauf hin, dass sie über die ‚Waffe‘ verfüge und diese nutzen solle. Louise empfängt erneut Bilder ihrer noch ungeborenen Tochter und fragt, noch nicht die volle Tragweite erfassend, wer dieses Kind sei. Costello erklärt: „Louise sieht

³ 00:52'30"-00:55'55".

⁴ 01:11'15"-01:16'03". Die Begriffe ‚Technologie‘, ‚Gerät‘ und ‚Mittel‘ werden von Ian auf der Tonspur genannt. Zeitgleich sind auf dem Bildschirm vom Konvertierungsprogramm dem Logogramm folgende Begriffe zugeordnet: *visitors, friends, heptapods, offer, give, donate, award, technology, apparatus, method, humanity, man, woman, host* (01:12'07"-00:12'13".) Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Begriffsinventar durch eingepflegte Daten und Termini der Menschen erweitert wurde, dass die Außerirdischen sich selbst beispielsweise folglich höchstwahrscheinlich nicht als Heptapoden bezeichnen würden.

Zukunft. Waffe öffnet Zeit.“⁵ So beziehen sich Ian und Louise in einer Szene etwa in der Mitte des Films auf die außerhalb der Diegese real existierende Sapir-Whorf-Hypothese. Die Protagonist*innen sprechen drüber, dass die Hypothese davon ausgeht, dass das Gehirn sich beim Erlernen einer Sprache neu vernetze und die Sprache, die man spreche, das Denken präge.⁶ So wird nicht nur der weitere Handlungsverlauf antizipiert, sondern die Geschehnisse werden für die Zuschauer*innen durch den Bezug auf den wissenschaftlichen Diskurs legitimiert. Die Sprache und das Zeichensystem der Heptapoden eröffnen folglich eine neue Zeitwahrnehmung, die Linearität überwindet und Zeit als ganzheitliche Gleichzeitigkeit erfahrbar macht. Dies impliziert auch eine utopische Qualität, deren Trägerfigur die Hauptprotagonistin ist. Dabei erfolgt allerdings auch eine deutliche Akzentverschiebung gegenüber klassischen Utopiekonzepten: In *Arrival* wird nicht unmittelbar eine bessere Welt im Sinne einer idealen Gesellschaft geschaffen. Die Welt wird für Louise durch die geschenkte Offenbarung vielmehr auf transzendentaler Ebene zu einem anderen Ort, weil sie sie anders erlebt und ein neues Wahrnehmungsparadigma erlangt. *Arrival* etabliert ein neuartiges Konzept von Zeitutopie, in dem nicht von einer linearen, progressiven Entwicklung basierend auf einem Fortschrittsprinzip ausgegangen wird, das irgendwann zu einer vollkommenen Zukunft führt. Trauer und Verlust werden nicht abgelöst, sie werden immer noch erlebt und werden für Louise nicht weniger schmerzhaft. Aber durch die Aufhebung zeitlicher, chronologischer Linearität und die Relativierung der Kategorien von Anfang und Ende, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eine Metaebene eröffnet, auf der alles als sinnhaft erfahren und akzeptiert werden kann und die Züge des Utopischen trägt. Die Transzendierung von Linearität ist auch als Formprinzip, strukturell-selbstreflexives Moment und visuelles Motiv von Bedeutung. Auf jene Aspekte wird in den späteren Abschnitten der Fallstudie näher eingegangen.

6.2.1.2 Geschlechtliche Codierungen: Wissenschaft und Intuition

Wie bereits erläutert, inszeniert *Arrival* Sprache sowohl als Kulturtechnologie als auch als wahrnehmungspadigmatische Technologie. Bereits das im vorangegangenen Abschnitt zitierte erste Gespräch zwischen Louise und Ian verweist auf einen Kontrast zwischen ‚harten‘ und ‚weichen‘ Technologien, der auch dadurch akzentuiert wird, dass das Logogramm des Begriffs ‚Waffe‘ von den verantwortlichen Instanzen sofort und unwillkürlich als harte, aggressive Technologie interpretiert wird. Dies korreliert mit einer traditionellen Geschlechterdynamik, die den gesamten Film prägt. Sowohl die vorschnelle Fehlinterpretation als auch das Bombenattentat und die kriegerische Eskalation werden von Männern verantwortet, die in der

⁵ Die Teilsequenz erfolgt 01:29'57"-01:32'01".

⁶ 01:01'45"-01:02'44".

Diegese auch die Instanzen des Militärs, der Regierung und der Naturwissenschaft repräsentieren.

Demgegenüber handelt es sich bei Louise um die einzige weibliche Protagonistin des Films. Eine Ausnahme bildet lediglich ihre Tochter Hannah, die allerdings lediglich in den Visionen ihrer Mutter in Erscheinung tritt und somit ganz unmittelbar mit dieser verbunden ist.⁷ In einem Umfeld, das – verkörpert durch Ian, Colonel Weber und General Shang – auf eine Begegnung mit dem Anderen zunächst mit Unbeholfenheit, unangemessenen Protokollen, einseitiger und aggressiver Demonstration von Stärke reagiert, repräsentiert Louise nicht nur die Geisteswissenschaft: Als einzige weibliche Figur erscheint sie außerdem empfänglich und prädestiniert dafür zu sein, das Geschenk der extraterrestrischen Besucher anzunehmen und zu verstehen. Dabei ist Louise durchaus komplex und vielschichtig gezeichnet: Sie handelt als Wissenschaftlerin und agiert durchaus analytisch, logisch und strukturiert – so verteidigt sie beispielsweise ihr wissenschaftlich-empirisches Vorgehen zu Beginn ihres Einsatzes gegenüber Colonel Weber souverän und wissenschaftlich fundiert. Zugleich ist Louise aber auch durch eine ausgeprägte Empathie charakterisiert, die ihr eine Form der intuitiven Verbindung mit dem außerirdischen Anderen ermöglicht – ein zentraler Aspekt, der in einem späteren Abschnitt noch einmal in den Fokus rücken wird. Darüber hinaus erlebt die Protagonistin die offenbarungartige Erkenntnis, die Transzendierung traditioneller Zeitwahrnehmung vor allem als einen verinnerlichten Prozess intensiver Empfindung, der schließlich in der als Schlüsselrolle empfundenen Mutterschaft mündet.

Diese spezifische Konstruktion von Weiblichkeit, die an traditionelle Zuschreibungen und z.T. auch an feministisch-essentialistische Positionen anschließt, schreibt sich auch auf der Ebene filmisch-visueller Inszenierung ein. So werden symbolisch aufgeladene Bilder generiert, die eine Entwicklung der Protagonistin abbilden und sich beispielsweise im Verhältnis von Louise zu Technik und technischen Artefakten sowie deren Differenzierung artikulieren. Louise wird bei ihrer Arbeit im Camp tendenziell eher mit analogen Medien gezeigt – so z.B. mit der Schrifftafel (Abb. 50), die sie bei ihrer ersten Begegnung mit den Außerirdischen mit sich führt.⁸ Vor dem nächsten Besuch im Raumschiff erfährt Colonel Weber, dass sie den Heptapoden ihren eigenen und Ians Namen beibringen will, und konfrontiert sie mit dem Vorwurf, dies sei ‚Grundschulniveau‘. Louise verteidigt ihre Methode, indem sie den Satz „What is your purpose on earth?“ („Mit welcher Absicht seid ihr auf der Erde?“) auf ein Whiteboard schreibt (Abb. 49).

⁷ Zu Beginn des Films wird Louise an der Universität in einer Vorlesung gezeigt, wo sich auch Studentinnen unter den Zuhörer*innen befinden. Außerdem befinden sich später unter den Mitgliedern des wissenschaftlichen Teams in Montana auch – vereinzelt – Frauen, diese treten aber lediglich als Staffage im Hintergrund auf und haben keinen Text. Darüber hinaus sind Abbott und Costello namentlich männlich markiert, können aber sonst geschlechtlich nicht zugeordnet werden. Auf die Frage, ob bzw. welche geschlechtlichen Codierungen den Außerirdischen zugrunde liegen, wird in einem späteren Abschnitt eingegangen.

⁸ 00:36'10"-00:39'20".

Ihre Erläuterungen, dass diese elementare Schlüsselfrage nur dann gestellt und erst beantwortet werden könne, wenn es zuvor gelingt, eine gemeinsame sprachliche Basis zu schaffen, visualisiert Louise an der Tafel.⁹ Wiederholt arbeitet Louise auch mit ausgedruckten Logogrammen auf Papier, die sie handschriftlich kommentiert, und hat insbesondere in diesen Szenen mehrfach Visionen ihrer Tochter (Abb. 48).¹⁰ Zugleich wird Louise aber auch mit elektronischen und digitalen Technologien gezeigt, deren Verwendung durch die Protagonistin sich mit dem Fortschreiten der Kommunikations-Sitzungen im Raumschiff sogar steigert, da immer mehr Daten erhoben und eingespeist werden. Louise nutzt insbesondere in der zweiten Hälfte des Films auch Computer, Tablets, andere mobile Geräte sowie Konvertierungs- und Decodierungsprogramme (Abb. 51). So setzt Louise in der dritten gezeigten Kommunikationssituation mit Abbott und Costello ein Programm ein, mit dem sie auf einem Tablet je nach gewünschter Bedeutung gezielt Logogramme generieren und auswählen kann, um diese den Heptapoden auf einem Monitor zu übermitteln.¹¹

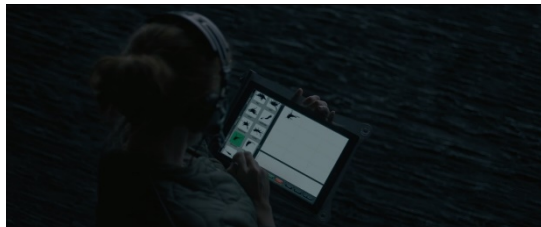
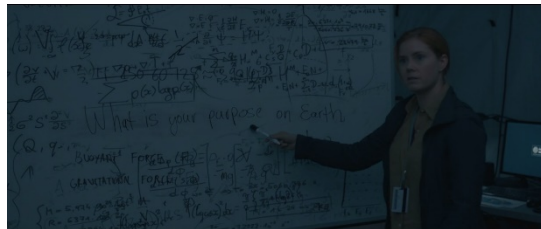


Abb. 48, 49, 50, 51: *Arrival* (2016)

Mit Hilfe der Technik ist Louise folglich in der Lage, mit Begriffen zu operieren, selbst elektronisch Logogramme zu erzeugen und effizienter zu kommunizieren. Dennoch ermöglicht die Technik nur mittelbare Kommunikation, die auf Prozessen der Übersetzung, Konvertierung und distanzierenden Vermittlung über mehrere zwischengeschaltete Geräte basiert. Vor diesem Hintergrund ist für meine Deutung von *Arrival* besonders wichtig, dass dieser Einsatz von Technik bei Louise im Umgang mit den Heptapoden kontinuierlich wieder abgebaut wird – und es ist dieser Abbau von Technologie, der mit der zentralen Bedeutung des Films korreliert: Während technologisch basierte Kommunikation eine vermittelte ist, entfaltet sich ‚wahre‘ Kommunikation im unmittelbaren, unverstellten Begegnen und Begreifen. Das wahre Verste-

⁹ 00:39'59"-00:43'36".

¹⁰ 00:51'27"-00:52'29" und 00:58'38"-01:00'50".

¹¹ 01:05'36"-01:07'02".

hen basiert in *Arrival* auf Empathie, es erscheint als Immersion eines neuen Wahrnehmungsparadigmas, geht also mit einer Innenschau einher, die mit Intuitivität und Emotionalität verbunden ist. Besonders interessant ist, dass dies zugleich auch mit räumlicher Nähe und Berührung korreliert. Beim Aufbau von räumlicher und haptischer Nähe lässt sich über den Handlungsverlauf hinweg eine Steigerung ablesen, die dem abnehmenden Technikeinsatz entgegengesetzt ist: Meilensteine im Prozess der Kommunikation und Annäherung erfolgen immer dann, wenn Louise Distanz überwindet und dadurch eine größere Nähe aufbaut, die sowohl räumlicher als auch emotionaler Natur ist.



Abb. 52, 53, 54: *Arrival* (2016)



Dies lässt sich an einer Reihe von Szenen illustrieren: So wird Louise gemeinsam mit Ian und dem Einsatzteam vor Ort zum ersten Mal zur Landestelle gebracht und besteigt eine Plattform, die sich hebt, um den Einstieg durch den hoch gelegenen Zugang zu ermöglichen. Als sich die Gruppe der Unterseite des Objekts nähert, streckt Louise ihre Hand aus und legt sie auf das Raumschiff, wobei die Kamera in Großaufnahme in dieser Berührung verweilt (Abb. 52).¹² Louise ist die einzige, die den Kontakt in dieser bewussten, im Moment versunkenen Art herstellt. Die Protagonistin trägt hier noch auf Anweisung einen den ganzen Körper umgebenden Schutzanzug, Handschuhe sowie ein transparentes Visier, die sie beim ersten Besuch im Inneren der Muschel sichtlich einschränken und ihr Beklemmungen verursachen. Bereits bei der zweiten Sitzung mit den Heptapoden überwindet sie diese Barriere: Zu Beginn der Begegnung befindet sie sich noch mit den anderen Menschen in räumlicher Distanz zu den Aliens und beschriftet eine Schrifttafel mit ihrem Namen. Die Fragen der anwesenden Männer kann sie jedoch nicht beantworten, das gesendete Zeichen der Heptapoden nicht interpretieren. Aus einem Impuls heraus und unter Protest ihrer Vorgesetzten legt Louise den Schutzanzug vollständig ab und tritt direkt an die Scheibe heran. Überzeugt äußert sie: „Sie müssen mich sehen.“ In langen Einstellungen scheint Louise unmittelbar vor einer Kinoleinwand zu stehen,

¹² 00:25'30"-00:26'20". Die Teilsequenz, in der Louise ihre Hand hebt und das Raumschiff berührt, ist ab 00:26'00" zu sehen.

von deren hellem Leuchten sich die großen Silhouetten der Heptapoden abheben. Auch diese Kino-Metaphorik, die in diesem Kontext nicht vertieft werden soll, verweist auf die dem Kino in der psychoanalytischen Filmtheorie zugeschriebene Oszillation zwischen dem distanzierten, skopophilischen Blick auf das Andere und dem identifizierenden Blick, in dem sich das Selbst analog zum Spiegelmoment im Anderen erkennt.¹³ Louise legt ihre Hand an die Scheibe, und dieser Moment der haptischen Annäherung markiert den entscheidenden Durchbruch im Prozess der Verständigung. Ein Heptapode öffnet die sternförmige Mündung eines seiner Tentakel¹⁴ und platziert sie unmittelbar neben Louises Hand auf der anderen Seite der Wand – in einer nahen Kameraeinstellung werden Hand und Tentakel sowie die staunend betrachtende Louise für einen Augenblick ins Bild gesetzt – eine visuelle Verdichtung des Motivs einer Annäherung an das Andere. Louise, die den Moment nun körperlich, intuitiv in sich aufzunehmen scheint, ist jetzt auch in der Lage, die Situation zu deuten, was ihr zuvor versagt blieb: „Jetzt haben wir uns angemessen vorgestellt.“ Der Austausch von Zeichen beginnt, und auch Ian tut es Louise gleich und legt seinen Schutzanzug ab – motiviert durch den Abbau räumlicher Distanz und die intuitive Kontaktaufnahme der Protagonistin (Abb. 53 und 54).¹⁵

Der Film entwickelt seine in kleinen Details ausgestalteten Motive konsequent weiter und lädt sie als Teil eines komplexen Sinngefüges mit Bedeutung auf. Als die Außerirdischen den Begriff ‚Waffe‘ übermittelt haben und die Lage bereits zu eskalieren beginnt, wird die Sitzung abgebrochen und Louise und Ian kehren auf eigene Initiative in das Raumschiff zurück. Dort fragt Louise nach der Waffe bzw. Technologie und übermittelt über das Tablet mit dem Konvertierungsprogramm die Botschaft „Geben. Technologie. Jetzt.“ Daraufhin klopft einer der Heptapoden zunächst an die Scheibe und legt schließlich die sternförmig geöffnete Tentakel-Mündung auf die Wand, woraufhin Louise ebenfalls erst beide Hände, dann eine darauflegt. Während sich in der zuvor angeführten Szene Tentakel und Hand noch in geringem, aber vorhandenem Abstand zueinander befanden, liegen Tentakel und Louises Hände nun direkt übereinander – zunächst beide Hände, schließlich eine, als Louise spürt, dass die nächste Stufe nur mit einer Hand, d.h. mit einer konzentrierten, intensiven sensorischen Verbindung möglich ist. So wird nicht nur die räumliche Annäherung weiter gesteigert, sondern das Bilden neuer Zeichen wird nun zu einem Prozess des gemeinsamen Schreibens. Während Ian aus einiger Distanz heraus beobachtet, formen Tentakel und Hand, unterlegt mit sphärischen Klängen und Bildern von Louises Tochter, jeweils auf einer Seite das kreisförmige Zeichen. Auch wenn der *male gaze* hier nicht impliziert, die Frau zum sexualisierten, erotischen Schauobjekt

¹³ Für einen Überblick über zentrale Konzepte der Psychoanalyse sowie der psychoanalytischen Filmtheorie vgl. Kapitel 2.1., 2.3.2., 2.3.3., 2.3.4. und 2.3.6.

¹⁴ Auf die geschlechtliche Codierung der Heptapoden bzw. ihrer Anatomie wird später eingegangen.

¹⁵ 00:44'00"-00:49'10". Teilsequenzen: Louise legt den Schutzanzug ab (ab 00:44'55"); Louise legt ihre Hand an die Scheibe (00:46'13").

zu stilisieren, wird in der Tradition des männlich konnotierten Blicks Ian die Position des distanzierten Beobachters zugewiesen, während Louise an einem Prozess partizipiert, der filmisch sowohl als äußerer Vorgang, aber auch als starkes inneres Empfinden dargestellt wird (Abb. 55 bis 58). Der Prozess unterliegt einer zunehmenden Intensität: Unmittelbar bevor die Außerirdischen Louise und Ian nach draußen schleudern, um sie vor der Bombenexplosion zu schützen, erzeugen sie aus tintenartigen Strudeln gleichzeitig zahlreiche Zeichen, die sich zu wolkenähnlichen Formationen verdichten.¹⁶



Abb. 55, 56, 57, 58: *Arrival* (2016)

Louise, die den Ausbruch von kriegerischen Handlungen verhindern will, kehrt wenig später noch einmal alleine in die Muschel zurück. Nachdem sie bereits häufiger Visionen ihrer noch ungeborenen Tochter empfangen hat, sieht sie nun auch ihre eigene Rückkehr in das Raumschiff voraus – die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kann Louise nun durch ihre erweiterte Zeitwahrnehmung transzendieren. Als sie sich draußen auf dem Weg zur Muschel befindet, wird gezeigt, dass Ian sie mit einem Fernglas beobachtet, auch die Kamera nimmt hier in einem *point-of-view-shot* diesen distanzierten Blickwinkel ein.¹⁷ Es wurde bereits erläutert, dass sich bei der nun folgenden letzten Begegnung im Inneren des Raumschiffs Louise schließlich die Bedeutung der ‚Waffe‘ bzw. der Überwindung linearer Zeitwahrnehmung erschließt und dass hier auch die technikutopische Dimension des Films zu verorten ist. An dieser Stelle soll nun die ästhetische und visuelle Gestaltung der Szene in den Fokus rücken. Der Abbau von vermittelnder Technik und der Aufbau von räumlicher wie symbolischer Nähe finden hier ihren Höhepunkt: Die Begegnung mit Costello, dem überlebenden Heptapoden, erfolgt nun erstmals ohne die trennende Scheibe und wird als synästhetische und transzendente Erfahrung inszeniert (Abb. 59 bis 62).

¹⁶ 01:11'15"-01:16'03". Der Vorgang des gemeinsamen Schreibens beginnt ab 00:13'30", als Louise auf die Scheibe zugeht

¹⁷ Louise empfängt Vision: 01:24'40"-01:25'15". Ian beobachtet Louise mit dem Fernglas: 01:25'27"-01:26'16".



Abb. 59, 60, 61, 62: *Arrival* (2016)

Charakteristische Gestaltungselemente tragen zu einer Spiritualisierung und Mystifizierung der Szene bei: Alles ist in weißen Nebel gehüllt, der auch bereits in die Transportkapsel strömt. Das unbekannte Element ermöglicht es Louise zu atmen, changiert aber zwischen den Aggregatzuständen und lässt das ganze Geschehen wie eine Unterwasser-Szenerie wirken, in der alles fließt und schwebt. Dieser Effekt markiert auch symbolisch Louises vollständige Transformation und ihren Übergang in die neue Bewusstseins-Sphäre: Louise trägt ihr Haar wie üblich zurückgebunden. Bei ihrer Ankunft öffnet sich der Knoten und Louises Haar beginnt unterwassergleich zu schweben. Als die Kapsel sich öffnet und Louise mit wallendem roten Haar und umgeben von Nebelschwaden der kleinen Transport-Muschel entsteigt bzw. vielmehr schwebt, scheint sich hier ein intertextueller Bezug auf Botticellis Gemälde „Die Geburt der Venus“ zu manifestieren. Auch Louises Erlebnis kann hier als symbolische Neugeburt und Erweckung verstanden werden. Sie begegnet Costello nun ohne distanzierende Scheibe, auch das Verstehen ist nun unmittelbar und nicht mehr auf vermittelnde Übersetzungstechnologie angewiesen. Louise und der Heptapode bewegen sich mit dem Nebel in schwebenden Wellenbewegungen in demselben Element, von dem sie vollständig umgeben sind und in dem sich auch während der folgenden Unterhaltung die Logogramme formieren, was der Szene zusammen mit den an Walgesang erinnernden Klängen eine synästhetische und ganzheitliche Qualität verleiht. Der Boden, auf dem sich Louise bewegt, ist ebenfalls weiß und erinnert an eine eisartige, gefrorene oder wolkenähnliche Struktur.¹⁸ Sowohl die Metaphorik der Unterwasser-Szenerie als auch des scheinbar gefrorenen Eises sind symbolisch codiert und mit

¹⁸ 01:26'36''-01:32'22''. Louises Haare öffnen sich bei 01:26'45''.

dem Weiblichen assoziiert. Jacobs identifiziert die Eislandschaft als symbolischen Ort des intellektuellen und/oder emotionalen Wachstums des Weiblichen.¹⁹ Helmreich resümiert: „Seeing the sea as a feminine force and flux has a storied history in the crosscurrents of Judeo-Christian thought, Enlightenment philosophy, and natural scientific epistemology.”²⁰ Diese Konnotation identifiziert Helmreich auch für das Motiv der Welle auf mehreren Ebenen: „[O]cean waves - icons of rhythmic and predictable motion as well as of chaos and destruction - have been similarly gendered [...]. [...] [T]he wave metaphor has configured narrations of women's social history, especially in the case of *waves of feminism* in the United States. [...] [R]hetorical relays between ‚waves‘ and ‚women‘ have animated and naturalized a shifting store of gendered symbolism.”²¹ Die Welle fungiere als Kristallisationsfläche geschlechtlicher Codierungen und biete sich als Symbol insbesondere in einer Zeit an, in der im gegenwärtigen Zeitalter des Anthropozäns²² Ausformungen des „posthuman,‘ ‚multispecies,‘ ‚nonhuman,‘ [sic!] and ‚inhuman“²³ in den Fokus rücken. Die Metaphorik der Welle bietet einerseits im Anschluss an den kritisch-feministischen Posthumanismus das Potential, Figurationen der Begegnung und Vernetzung jenseits binärer Konstruktionen von Geschlecht oder Differenzierungen zwischen dem menschlichen Selbst und dem nicht-menschlichen Anderen zu denken. Andererseits birgt sie aber auch die Gefahr, essentialistische und reduktionistische Zuschreibungen von Geschlecht und einer mystifizierten Weiblichkeit zu reproduzieren²⁴ - ein Spannungsfeld, in dem sich auch *Arrival* bewegt, wie noch zu zeigen sein wird. So erscheint Louises intuitive Verbindung mit den von ihren männlichen Kollegen als das Andere markierten Hepatopoden als fiktionales Ausagieren von Barads Idee des *agential realism* und Braidottis Konzept der Zoé, die jeweils von einer Auflösung anthropozentrischer Binarität ausgehen und die

¹⁹ Jacobs erläutert: „Because untouched by birth, death, politics, or power, the seemingly sterile fields of ice can become fertile ground for the female imagination and a place where radical confrontations and reconceptualizations become possible.” (Naomi Jacobs: *The Frozen Landscape in Women’s Utopian and Science Fiction*. In: *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, hgg. von Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten, New York: Syracuse University Press 1994, S. 190.)

²⁰ Stefan Helmreich: *The Genders of Waves*. In: *Women’s Studies Quarterly*, Vol. 45, Nr. 1/2, 2017, S. 29.

²¹ Stefan Helmreich: *The Genders of Waves* 2017, S. 29f. Hervorhebungen im Original.

²² Helmreich bezieht sich hier auf Kernbegriffe und Konzepte von Barad, Wolfe, Braidotti, Kirksey, Grusin und Cohen. (Vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway* 2007; Cary Wolfe: *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press 2009; Rosi Braidotti: *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013; Eben Kirksey (Hg.): *The Multispecies Salon*, Durham: Duke University Press 2014; Richard Grusin: *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015 sowie Jeffery Jerome Cohen: *Stone. An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015. Vgl. auch Stefan Helmreich: *The Genders of Waves* 2017, S. 30.)

²³ Vgl. Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer: *The Anthropocene*. In: *Global Change Newsletter*, Nr. 41, 2000, S. 17-18. Vgl. auch Stefan Helmreich: *The Genders of Waves* 2017, S. 30.

²⁴ Vgl. Stefan Helmreich: *The Genders of Waves* 2017, S. 36f.

Bedeutungsproduktion als Interaktion des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen propagieren.²⁵ Köllhofer deklariert Aliens insbesondere in der feministischen Science Fiction als (Ver-)Mittlerfiguren zwischen verschiedenen Perspektiven und Erkenntnisebenen:

„Ihre Aufgabe als Botschafter*innen des Anderen ist es, Brücken zu schlagen zu unbekannten [...] Räumen der verschiedenen Kerngebiete des Wissens, zu bestimmten Positionen in den Wissenschaften vom Menschen und den Wissenszweigen über die Natur und das Leben überhaupt. Sie haben aber auch Zugang zum Wissen aus alten Zeiten, seinen mythischen und religiösen Hypostasierungen, da sie wie alle Kunstfiguren aus dem kulturellen Gedächtnis der Menschheit schöpfen können.“²⁶

Auch die Außerirdischen in *Arrival* repräsentieren einen Zugang zu transzendenterem Wissen, der sich (nur) der Protagonistin eröffnet. Louise praktiziert weiter als Wissenschaftlerin: Nach der Offenbarung empfängt sie Bilder ihrer Zukunft, in denen sie ein Paket öffnet, das mehrere Exemplare ihrer Publikation „The Universal Language. Translating Heptapod. A Handbook“ enthält, und in denen sie Vorträge hält. Dennoch ist die von Louise erlebte Offenbarung eine Erfahrung, die sich letztlich der Logik und Analytik entzieht und über die Sphäre des Rationalen hinausgeht. In der genannten Sequenz wird Louise klar, dass sie plötzlich alle Logogramme verstehen kann: Ohne jegliche Hilfsmittel zur Konvertierung oder mentale Zwischenschritte einer Übersetzung ist sie nun befähigt, ganzheitlich zu erfassen und intuitiv zu verstehen. Die Szene wird fortgesetzt mit einer Parallelmontage: Während Louise in der Zukunft auf einem Empfang des US-amerikanischen Präsidenten erstmals General Shang begegnet, der ihr seine Privatnummer und die letzten Worte seiner verstorbenen Ehefrau verrät, nutzt Louise dieses Wissen in der Gegenwart, um den General anzurufen und ihn von einer kriegerischen Offensive abzuhalten. Während mehrere Militärangehörige Louise des Hochverrats beschuldigen und die Waffe auf sie richten, gelingt es Louise dennoch, den Anruf erfolgreich zu übermitteln und zum General durchzudringen – auch hier ist der Schlüssel zur Deeskalation nicht rationale Wissenschaft, sondern Intuition und Liebe.²⁷ So wird Louise von der Wissenschaftlerin zunehmend zur Trägerin einer spirituellen, religiös aufgeladenen Erfahrung stilisiert.²⁸ Die in diesem Abschnitt angestellten Überlegungen führen zur übergeordneten Fragestellung: In welche Bedeutungszusammenhänge werden die offengelegten geschlechtlichen Codierungen integriert?

²⁵ Zu diesen Theorien und zum kritisch-feministischen Posthumanismus vgl. Kapitel 2.5.2.

²⁶ Nina Köllhofer: Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction. In: gendertzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction, hg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 37.

²⁷ 01:36'45"-01:43'45".

²⁸ Hier weist *Arrival* starke Parallelen zum Film *Contact* auf, auch wenn im Gegensatz zu *Contact* die filmische Erzählung in *Arrival* keinen Zweifel daran lässt, dass die spirituelle Offenbarung, die Louise erlebt, in der Diegese tatsächlich passiert.

6.2.1.3 Selbstreflexivität, Dichotomie und Differenz: Männliche Linearität und das weibliche Zyklische

Bisher wurde in der Fallstudie davon ausgegangen, dass es sich bei der Sprache der Heptapoden um eine neue Art der Zeitwahrnehmung handelt. Dies ist korrekt, muss in diesem Schritt der Untersuchung allerdings spezifiziert werden: Louise ist als weibliche Protagonistin die einzige Person, der diese Erleuchtung zuteilwird. Das neue Paradigma kann sich eröffnen, da es an etwas anschließt, das in ihr bereits angelegt ist und sie für diese Erfahrung in besonderer Weise qualifiziert. *Arrival* perpetuiert auf diese Weise die Vorstellung einer natürlichen Weiblichkeit, die mit Intuition, Empathie und Emotion assoziiert ist, und eröffnet damit Bezüge zu feministischen und, wie gleich demonstriert wird, insbesondere ökofeministischen Positionen. Der Film funktioniert über eine dichotome Struktur, indem er männlich konnotierte Linearität dem weiblich assoziierten Zyklischen und Ganzheitlichen gegenüberstellt. Das Prinzip des Zyklischen wird sowohl auf der Ebene des Inhaltlich-Motivischen als auch narratologisch und formalästhetisch facettenreich variiert. Wie bereits erläutert, setzt der Film mit von getragener Streichermusik unterlegten Aufnahmen von Louise und Hannah in verschiedenen Stadien ihrer Kindheit und Jugend bis zu ihrem Tod sowie einem *voice-over* der Protagonistin ein, die ihre Tochter direkt anspricht und ihr ihre Geschichte erzählen will. Dabei reflektiert sie bereits über die Bedeutung der Begriffe ‚Anfang‘ und ‚Ende‘: „Ich dachte immer, das ist der Anfang deiner Geschichte. Das Gedächtnis ist schon etwas Merkwürdiges. Es funktioniert anders, als ich dachte. Wir sind so sehr an die Zeit gefesselt, und ihre Abfolge. Ich erinnere mich an Momente aus der Mitte. Und das war das Ende. Aber jetzt bin ich mir nicht mehr so sicher, ob ich noch an Anfang und Ende glaube. [...]“²⁹ Louise antizipiert dadurch nicht nur Elemente, die für die Botschaft des Films zentral sind, sondern der Film thematisiert hier auch selbstreflexiv den Vorgang des Erzählens. So verfügt der Film selbst über eine zyklische Erzählstruktur: In der finalen Sequenz schließt er unmittelbar an seine Eröffnung an, den Rahmen bildet film-sprachlich die bereits bekannte Komposition aus Streicherklängen, dem *voice-over* von Louise und Bildern aus dem Leben mit ihrer Tochter sowie aus der filmischen Gegenwart, in der Louise Ian als ihren Ehemann und Vater ihrer zukünftigen Tochter erkennt. Louise schließt mit den Worten: „Hannah, das ist der Anfang deiner Geschichte. Der Tag, an dem sie uns verließen. Obwohl ich weiß, wohin die Reise führt, nehme ich sie an. Und ich genieße jeden einzelnen Moment.“³⁰ Auch die montierten Szenen laufen in der Schlusssequenz nicht chronologisch ab, auch hier entzieht sich der Film nun vollends einer linearen Struktur. Es ist am Ende nicht mehr eindeutig, ob Louise als kommentierende, erzählende Meta-Instanz mit den Eindrücken

²⁹ 00:01'30"-00:04'20". Zitiert wird hier nur die Tonspur des *voice-overs*, nicht die Dialog-Passagen, die z.T. in den montierten Sequenzen enthalten sind.

³⁰ 01:45'45"-01:50'48". Zitiert wird hier nur die Tonspur des *voice-overs*, nicht die Dialog-Passagen, die z.T. in den montierten Sequenzen enthalten sind.

aus dem Leben ihrer Tochter in die Zukunft sieht oder ob sie sich an Dinge erinnert, die bereits geschehen sind – oder ob sie vielmehr einen Bewusstseinszustand erreicht hat, der sich einer binären Differenzierung von Rückblick und Vorausschau längst entzieht.

Die Struktur des Zyklischen ist im Film prävalenter Bedeutungsträger und allgegenwärtig: So handelt es sich bei ‚Hannah‘, dem Namen von Louises Tochter, um ein Palindrom, das sowohl vor- als auch rückwärts lesbar ist.³¹ Die Zeichen der Heptapoden, auf die ich an späterer Stelle noch einmal zurückkommen werde, sind rund, aber auch das Schreiben der Logogramme als Prozess enthebt sich der Linearität, da sie nicht auf einer horizontalen Achse nacheinander einzelne Einheiten schreiben, sondern vielmehr einem Oktopus ähnlich eine tintenartige Substanz absondern, die sich als Ganzes zur vollständigen Botschaft formt. Überdies brauchen die Außerirdischen zum Schreiben kein Instrument, das als vermittelndes und vielleicht verfremdendes Medium fungiert, sondern die Sprache ist Teil ihrer selbst: Sie sind ihre Sprache und repräsentieren damit die Essenz von Unmittelbarkeit und Ganzheitlichkeit jenseits von Linearität und hierarchischen Strukturen.³² Das utopisch konnotierte Wahrnehmungsparadigma, das sich Louise über die Außerirdischen eröffnet, erinnert an Roses feministische Raumtheorie und ihr Plädoyer für eine *plurilocality*, einer Geographie des Anderen, in der die Dichotomie von Rand und Zentrum aufgelöst wird: „[I]t allows the subject of feminism to occupy both the centre and the margin, the inside and the outside. It is a geography structured by the dynamic tension between such poles, and it is also a multidimensional geography structured by the simultaneous contradictory diversity of social relations.“³³ *Arrival* imaginiert komplementär zu Roses Forderungen einer feministischen Geographie eine feministische ‚Temporalität‘ bzw. eine *pluritemporality*.

Dieses Konzept von Sprache und Wahrnehmung, das der Film kreierte, ist folglich in hohem Maße geschlechtlich codiert und korreliert mit Ansätzen von Theorien sexueller Differenz, insbesondere aus der Psychoanalyse. In der psychoanalytischen Theorie produziert der Eintritt in die Sprache sexuelle Differenz: Der Erwerb von Sprache bzw. der Eintritt in die symbolische Ordnung erfolgt in dem Moment, in dem das Subjekt sich konstituiert und den Verlust von Einheit sowie Trennung und Spaltung erfährt, was wiederum Distanz und Begehren motiviert.³⁴ Das universale Subjekt, die symbolische Ordnung sowie Sprache und Logos, die mit Distanz

³¹ Louise hat im Laufe des Films eine Vision, in der sie sieht, wie sie dies ihrer Tochter erklärt (01:36‘14“-01:36‘34“.)

³² Auch Rieger interpretiert *Arrival* in ihrer gleichnamigen Rezension als *Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache* und als „feministisches Plädoyer, das patriarchale Denkstrukturen attackiert“. (Sophie Charlotte Rieger: *Arrival – Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache*. In: *FilmLöwin*. Das feministische Filmmagazin, veröffentlicht am 10.11.2016, <https://filmloewin.de/arrival-ein-manifest-fuer-geschlechtergerechte-sprache/>, letzter Zugriff am 24.11.2019, 19:11.)

³³ Gillian Rose: *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge/Malden: Polity Press 2007, S. 155. Vgl. auch Kapitel 3.7.

³⁴ Zur Psychoanalyse vgl. Kapitel 2.1.

korrelieren, werden als männlich gedacht, während das Weibliche vielmehr als das Andere in Form des zu betrachtenden Bildes, des Objekts des Begehrens oder des zu entziffernden Rätsels markiert und von Nähe bestimmt ist.³⁵ Wie bereits in der Inszenierung nachgewiesen, wird Ian mehrfach als unterstützender, aber distanzierter Beobachter und Träger eines ‚äußeren‘ Blicks positioniert, während Louise zunehmend intuitiv und empathisch verinnerlicht, Nähe aufbaut und jene Erleuchtung erfährt, die Ian verwehrt bleiben muss. Vor der Prämisse des psychoanalytischen Geschlechterdiskurses erhält dieser Aufbau von räumlicher und emotionaler Nähe durch die weibliche Figur eine zusätzliche Bedeutungsdimension und verweist auf die Konstruktion sexueller Differenz in der symbolischen Ordnung und ein daraus resultierendes traditionelles Weiblichkeitskonzept. Damit stellt sich auch die Frage, ob *Arrival* selbst eine essentialistische Geschlechterdichotomie produziert, indem binäre geschlechtliche Zuschreibungen reproduziert und naturalisiert werden.

6.2.1.4 Weiblich konnotierte Ikonographie: *Arrival* als Gegenentwurf zum Phallogozentrismus

In den beiden vorangegangenen Abschnitten wurde nachgewiesen, dass der Film mit zyklischen Strukturen arbeitet, wodurch er männlich konnotierte Linearität konterkariert. Über die Protagonistin Louise werden außerdem die Gebundenheit an chronologische Zeitwahrnehmung transzendiert und die dichotome und hierarchische Abgrenzung zwischen dem menschlichen Selbst und dem nicht-menschlichen Anderen überwunden. *Arrival* lässt sich folglich in Beziehung zu Kernpositionen des feministischen Diskurses setzen. Rieger resümiert in ihrer Rezension des Films:

„Der Bruch mit der Linearität von Sprache durch die Außerirdischen geht mit einer Infragestellung zielgerichteten Denkens einher. Kausale Verbindungen einzelner Ereignisse sind nicht mehr chronologischer Natur, können nicht mehr in einer zeitlichen Hierarchie angeordnet werden. Wo es kein davor und danach, keine Vergangenheit und Zukunft mehr gibt, existiert nur noch ein allumfassendes Moment, innerhalb dessen alle Elemente von exakt derselben Wichtigkeit sind, gleichberechtigte Bausteine eines großen Ganzen. [...] Mit dieser Botschaft, ist *Arrival* zutiefst feministisch. Es geht nicht um die Ermächtigung einer Gruppe gegenüber der anderen, sondern um das Auflösen von Unterschieden.“³⁶

Arrival entwirft eine Gegenordnung zum linearen, hierarchischen Phallogozentrismus und stellt diesem eine alternative weibliche Bedeutungsökonomie gegenüber, die im Film über den Einsatz vielfältiger weiblich konnotierter Ikonographie visualisiert wird. Von besonderem Interesse ist hier der Umstand, dass häufig auch Elemente aufgegriffen werden, die grundsätzlich das Potential für eine geschlechtliche Doppelcodierung aufweisen, deren weibliche Konnotation dann aber akzentuiert wird.

³⁵ Vgl. hier u.a. die Ausführungen zur Theorie von Doane in Kapitel 2.3.4.

³⁶ Sophie Charlotte Rieger: *Arrival – Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache* 2016.

Abb. 63, 64, 65: *Arrival* (2016)

So bietet das Raumschiff aufgrund seiner Proportion zunächst Anschluss für phallische Konnotationen. Allerdings wirkt das Raumschiff weder von außen noch von innen technisch, sondern erinnert eher an einen steinernen Monolithen und verweist damit auf die organische und natürliche Sphäre (Abb 63). Aufnahmen des monolithischen Transportmittels mitten in einer grünen Landschaft weisen Parallelen zu kultischen Stätten wie Stonehenge auf und bilden dadurch auch auf dieser bildkompositorischen Ebene Bezüge zum Bedeutungskontext des Spirituellen. Dass die Raumschiffe als Muschel bezeichnet werden, verstärkt darüber hinaus ebenso die Assoziation mit dem Natürlichen und dem Weiblichen wie der Zugang in sein Inneres: Das Raumschiff wird über einen langen Schacht betreten, in dem die Schwerkraft aufgehoben ist und die Menschen in das Innerste schweben. Dies verweise nach Rieger nicht nur auf den bevorstehenden Paradigmenwechsel, sondern wirke „wiederum [...] wie die Rückkehr durch eine Vagina in den Mutterleib, zum Ursprung allen Lebens.“³⁷ Auch die kreisförmigen Schriftzeichen der Heptapoden reihen sich in die weibliche Ikonographie und die zyklische Formsprache des Films (Abb. 64 und 65). Der Kreis als Symbol ist kulturgeschichtlich weiblich konnotiert und knüpft an archetypische Bilder und Entstehungsmythen an – so werden z.B. sowohl der Mond als auch die ‚Mutter Erde‘ in Frauengestalt imaginiert. Das Zyklische verweist darüber hinaus auf den weiblichen Zyklus der Menstruation, den Kreislauf von Werden und Vergehen und die Frau als gebärendes und Leben spendendes Wesen. Das neue Wahrnehmungsparadigma, das sich Louise erschließt, böte gesellschaftsveränderndes Potential, dieses wird allerdings nicht thematisiert, allenfalls durch Louises angedeutete Funktion als Botschafterin der Heptapoden-Sprache gestreift. Vielmehr richtet sich die Wirkungsmacht nach innen: Der Erzählzyklus von Louise dreht sich im Grunde um ihre Tochter und rückt damit ihre Mutterschaft ins Zentrum. Außerdem weisen die Logogramme der Heptapoden mit ihrer runden Form eine starke ikonische Ähnlichkeit zu einer unter dem Mikroskop betrachteten weiblichen Eizelle auf, ein erneuter Bezug auf die Natur der Frau und des weiblichen Körpers.

³⁷ Sophie Charlotte Rieger: *Arrival – Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache* 2016.

Damit lässt sich *Arrival* vor allem auch im Lichte ökofeministischer Positionen interpretieren. So verweist die Symbolik auch auf die Tradition des *cultural ecofeminism*, in der der Kreis und die Spirale u.a. im Kontext matriarchaler Kulturen thematisiert oder bei Wicca-Ritualen und Kulte der Göttinnen-Verehrung zelebriert werden.³⁸

Die Reflexion von Sprache und ihrer epistemologischen Funktion in *Arrival* und insbesondere ihre geschlechtlichen Implikationen weisen folglich zahlreiche Anknüpfungspunkte zum feministisch-theoretischen Diskurs auf. Als besonders gewinnbringend erweist sich hier die bereits im theoretischen Grundlagen-Teil erläuterte Theorie von Irigaray und ihr Konzept des *parler femme*, in dem sie davon ausgeht, dass das Weibliche innerhalb der Grenzen und Beschränkungen des phallogozentrischen Diskurses nicht repräsentiert werden kann.³⁹ Die Sprache der Heptapoden erscheint als fiktionale Variante eines *parler femme* im Sinne einer Epistemologie sowie Denk- und Sprechweise des Anderen jenseits des phallogozentrisch-ausgrenzenden Diskurses. Die phallogozentrische symbolische Ordnung wird durch den Phallus als Signifikanten repräsentiert. Dem stellt Irigaray die Figuration der sich berührenden Lippen gegenüber, ein metaphorischer Verweis auf die sexuelle Anatomie der Frau, die symbolisch Doppelung, Vielheit und Unendlichkeit codieren. Die logographischen Zeichen der Heptapoden können in diesem Kontext auch als Signum einer alternativen, feministischen Bedeutungsökonomie interpretiert werden, die an die Stelle des Phallus die Eizelle als Signifikanten einer Ordnung setzt, die Linearität, Hierarchie und Spaltung überwindet und zyklische Ganzheitlichkeit erlangt.

Die Außerirdischen selbst sind eines der komplexesten bedeutungstragenden Elemente des Films. Die Figur des Aliens trägt grundsätzlich die Konnotation des Anderen mit sich und rückt damit symbolisch in die Nähe des Weiblichen. In zahlreichen Filmen, so auch in *Arrival*, bleiben die konkreten Manifestationen von Außerirdischen in der Fiktion häufig geschlechtlich uneindeutig und werden lediglich symbolisch durch geschlechtliche Zuschreibungen codiert, indem sie beispielsweise als männlich assoziierte Aggressoren erscheinen oder mit bedrohlich konnotierter weiblicher Sexualität und Reproduktion assoziiert sind. In *Arrival* treten die Außerirdischen nicht als Bedrohung auf, auch wenn sie von den vorwiegend männlichen Autoritäten in ihrer Andersartigkeit als potentielle Gefahr interpretiert werden. Vielmehr repräsentieren die Aliens das Andere, das, wie bereits erläutert, den Zugang zu übergeordnetem, transzendenterem Wissen eröffnet. Die Außerirdischen sind ihrer Anatomie nach offen für eine geschlechtliche Doppelcodierung und entsprechen damit der Ambiguität des kulturellen Krakenmythos. So weisen Tentakel zwar eine phallische Grundkonnotation auf, die aber insbesondere in Bezug mit dem Weiblichen spezifische Bedeutungsmuster entfalten können, wie beispielsweise

³⁸ Hier sind beispielsweise der von Starhawk beschriebene *spiral dance* und die Veröffentlichung ihres gleichnamigen Werks zu nennen. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.

³⁹ Zur Theorie von Irigaray vgl. Kap. 2.2.3.

das Schlangenhaupt der Medusa veranschaulicht, die die Bedrohlichkeit des weiblichen Blicks in der phallogozentrischen Ordnung personifiziert (Abb. 66 und 67).

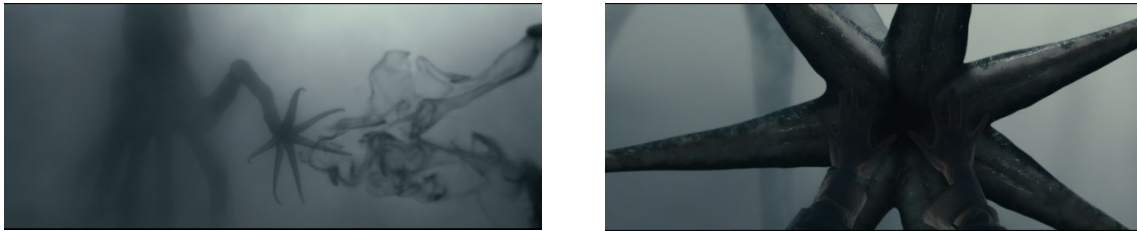


Abb. 66, 67: *Arrival* (2016)

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich in der ‚Offenbarungsszene‘ Louises Knoten öffnet und ihr Haar erstmals offen fließt und damit ein ikonischer Bezug zu dieser mythischen Imago hergestellt wird. Mackenzie sieht in seinem Werk *The Migration of Symbols* außerdem einen direkten Bezug zwischen dem Symbol des Oktopus und dem Symbol der Spirale, d.h. der weiblich konnotierten runden Form.⁴⁰ Bezeichnend ist außerdem, dass die Enden der Tentakel der Heptapoden sich wie eine Knospe zu einer Sternform auffächern können. In der Mitte des Sterns befindet sich eine Öffnung, aus der die tintenartige Substanz abgesondert wird und die dementsprechend auf die Vulva als Symbol weiblicher Sexualität verweist. Weitere Bedeutungsdimensionen lassen sich abschließend auf der Basis von Haraways *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin* und insbesondere der Anwendung ihres Konzepts der Chthulucene erschließen.⁴¹

6.2.1.5 Chthulucene, Vernetzung und der prekäre Essentialismus

Der Begriff ‚Chthulucene‘ scheint an den von dem Autor H. P. Lovecraft erschaffenen Cthulhu-Mythos zu erinnern. Lovecraft, dessen erzählerisches Gesamtwerk der Phantastik- und Horrorkultur durch zahlreiche Verweise und wiederkehrende Elemente charakterisiert ist, erdachte u.a. die außerirdische Kreatur Cthulu: Das grausame und mächtige Wesen kam vor langer Zeit auf die Erde, wird durch einen schlafartigen Zustand in Schach gehalten und verfügt über einen menschenähnlichen Körper mit einem tintenfischartigen Kopf, der von Tentakeln bedeckt ist. Haraway kritisiert Lovecrafts Cthulu als misogynen Figur: Sie verändert die Schreibweise in ‚Chthulucene‘, um ihre Abgrenzung deutlich sichtbar zu markieren⁴², greift aber auf das Bild der Tentakel zurück und verändert seine Aussagekraft. Haraways Konzept der Chthulucene beschreibt, dass wir in einem Zeitalter leben, in dem das Menschliche und

⁴⁰ „In fact, the evidence provided by Minoan paintings and Mycenaean decorative art demonstrates that the spiral as a symbol of lifegiving was definitely derived from the octopus.“ (Donald A. Mackenzie: *The Spiral*. In: Ders.: *The Migration of Symbols*, translated by R.T. Clark, New York: Routledge 1996, S. 60.)

⁴¹ Vgl. Donna Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin*. In: *Environmental Humanities*, Vol. 6, 2015, S 159-165 sowie ebd.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016.

⁴² Donna Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene* 2015, S 161.

das Nicht-Menschliche untrennbar miteinander verbunden und vernetzt sind, sowie die Notwendigkeit, sich mit dieser Verwobenheit allen Seins auseinanderzusetzen und seine Existenz anzuerkennen. Ähnlich wie in ihrem berühmten Cyborg-Manifest zielt Haraway erneut auf eine Aufhebung von Dichotomien. Mit dem Konzept der Chthulucene akzentuiert sie darüber hinaus insbesondere *tentacular practices*: Spinnen- und tentakelartige Vernetzungsstrukturen, „rich multispecies assemblages“⁴³, die alles miteinander in Beziehung setzen, werden zur feministischen Denkfigur:

„I also insist that we need a name for the dynamic ongoing symchthonic forces and powers of which people are a part, within which ongoingness is at stake. [...] I am calling all this the Chthulucene – past, present, and to come. [...] ‚My‘ Chthulucene, even burdened with its problematic Greek-ish tendrils, entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities-in-assemblages – including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-ashumus. Even rendered in an American English-language text like this one, Naga, Gaia, Tangaroa, Medusa, Spider Woman, and all their kin are some of the many thousand names proper to a vein of SF that Lovecraft could not have imagined or embraced—namely, the webs of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, and scientific fact. It matters which stories tell stories, which concepts think concepts.“⁴⁴

Mit analytischem Blick auf *Arrival* ist von besonderem Interesse, dass sie diese Vernetzungsstrukturen nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich als dynamischen Prozess imaginiert, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft inkludiert und miteinander in Beziehung setzt. Die Heptapoden mit ihren sieben tentakelartigen Gliedmaßen fungieren als metaphorische Manifestation von Chthulucene und repräsentieren sowohl die Transzendierung von linearer zugunsten einer ganzheitlichen Zeitwahrnehmung als auch die von Haraway aufgerufenen *multispecies assemblages* als feministische, inklusive Interaktion. Haraway bezieht sich außerdem selbst explizit auf Science Fiction, indem sie Chthulucene auch als erzählerische Praktiken und Strukturen der Vernetzung begreift. Auf seiner Metaebene kann *Arrival* in diesem Sinne selbst als „web[...] of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, and scientific fact“⁴⁵ gelesen werden.

Arrival entfaltet ein komplexes Zusammenspiel aus Form, Inhalt und symbolischen Verweisen. Der Film etabliert formal erzählerische Strategien, die stark mit feministischen Strategien und Figurationen assoziiert sind. Und auch Rieger ist gewiss beizupflichten, wenn sie in ihrer Rezension, wie bereits zitiert, die Botschaft des Films als „zutiefst feministisch“⁴⁶ bezeichnet. *Arrival* repräsentiert nicht nur eine Frau als Wissenschaftlerin und entfaltet die *story* differenziert aus weiblicher Perspektive, sondern reflektiert alternative Modelle jenseits der hierarchischen, ausgrenzenden und dichotomen phallogozentrischen Bedeutungsökonomie. Zugleich repro-

⁴³ Donna Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene* 2015, S 161.

⁴⁴ Donna Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene* 2015, S 161.

⁴⁵ Donna Haraway: *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene* 2015, S 161.

⁴⁶ Sophie Charlotte Rieger: *Arrival – Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache* 2016.

duziert der Film allerdings essentialistische Zuschreibungen und begibt sich in jene Dichotomien, die er eigentlich überwinden wollte und die aus gegenläufigen Impulsen auf den Ebenen von Form und Inhalt resultieren. *Arrival* generiert eine erzählerische Struktur des Zyklischen und thematisiert ein Paradigma, das die Abgrenzung vom Anderen überwindet. Zugleich basiert auf der Handlungsebene die Erschließung dieses Paradigmas exakt auf naturalisierten weiblichen Qualitäten wie Empathie und Intuition. Die Problematik des Films besteht nicht darin, dass die Attribute Louise zugeschrieben werden, sondern vielmehr darin, dass sie *nur* Louise zugeschrieben werden und alle männlichen Protagonisten von der Offenbarung ausgeschlossen bleiben. Das Andere, das Unbekannte, konkret personifiziert durch die Außerirdischen, bleibt immer noch ein Rätsel, das entziffert werden muss – und das nur von Louise ergründet werden kann, da auch das Weibliche immer noch das freud'sche Rätsel bleibt. Eine Dichotomie zwischen dem Selbst der symbolischen Ordnung und dem Anderen, das davon ausgeschlossen ist, wird folglich nicht überwunden, sondern vielmehr akzentuiert. Dieser Effekt verstärkt sich in dem Maße, in dem Louise die wissenschaftliche Sphäre zunehmend verlässt und in einem Zustand präsymbolischer Nähe aufgeht. Die erzählerische Klammer des Films bilden Louises Mutterschaft und ihre Tochter: Der Zyklus der Erzählung verengt folglich das Spektrum geschlechtlicher Repräsentation, indem er im Kern zunehmend um essentialistische Geschlechterzuschreibungen kreist, statt es durch die Metapher der tentakelartigen Vernetzung zu erweitern und auszudifferenzieren.

6.2.2 *Torchwood* (GB 2006-2011, 4 Staffeln)

Bei *Torchwood* handelt es sich um ein *spin-off* der auch außerhalb ihres Entstehungslandes Großbritannien äußerst populären Serie *Doctor Who*, das in demselben narrativen Universum spielt und insgesamt vier Staffeln umfasst.¹ Im Gegensatz zur Mutterserie, in der die stetig reinkarnierende Hauptfigur bei ihren Reisen durch das Universum und die Zeit begleitet wird, bildet den Schauplatz von *Torchwood* eine Version unserer bekannten Welt, in der allerlei Besucher*innen aus weit entlegenen Winkeln des Weltraums alltäglich, wenn auch nicht allgemein bekannt sind. Für den Schutz vor Gefahren durch Aliens, Geister und Zeitverschiebungen, aber auch für deren Geheimhaltung vor der Öffentlichkeit, sorgt das Torchwood-Institut, das bereits im 19. Jahrhundert von Königin Victoria gegründet wurde. Seitdem existiert es in mehreren (allerdings z.T. zerstörten oder verschollenen) Zweigstellen im Vereinigten Königreich und arbeitet unabhängig von Regierung, Geheimdienst und Polizei, wird aber von diesen konsultiert, wenn Indizien Überirdisches vermuten lassen. Im Mittelpunkt der Serie stehen das dritte Torchwood-Institut und sein Team. Der Schauplatz ist Cardiff, das in seiner fiktionalen Variante direkt über einem Riss im Zeit-Raum-Kontinuum liegt und deshalb ein Ballungszentrum außerirdischer Aktivitäten und unerklärlicher Phänomene ist.² Geleitet wird Torchwood in Cardiff von Captain Jack Harkness, der als Figur ursprünglich der Serie *Doctor Who* entstammt und ein Zeitreisender aus der Zukunft des 51. Jahrhunderts ist. Nach seinem Tod und einer erfolgreichen Wiederbelebung ist er unsterblich und lebt seit dem 19. Jahrhundert auf der Erde, was ihn zu einer komplexen Schlüsselfigur macht, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Zum Team gehören außerdem die Technik- und Computerexpertin Toshiko Sato, der Mediziner Owen Harper und der Archivar Ianto Jones. In der Pilotfolge wird die Polizistin Gwen Cooper Zeugin, wie eine mysteriöse Spezialeinheit am Tatort eines Mordes das Mordopfer mit einer Art mechanischem Handschuh zum Leben erweckt, verhört und anschließend erneut sterben lässt. Sie beginnt, auf eigene Faust zu ermitteln, und gelangt trotz zahlreicher Sicherheitsmechanismen gegen die Enttarnung durch Zivilist*innen tatsächlich in die Torchwood-Basis. Nachdem Torchwood zunächst ihr Gedächtnis löscht, schafft es Cooper, sich erneut zu erinnern und wird zum Auftakt der Serie das neue Mitglied des Teams.³

¹ Um den Titel der Serie von der konkreten Einrichtung zu unterscheiden, wird im Folgenden ‚*Torchwood*‘ kursiviert, wenn die Serie gemeint ist. Soll die Einrichtung bezeichnet werden, wird ‚Torchwood‘ nicht kursiv geschrieben.

² Barron bezeichnet den Riss als „central narrative driving force“ der Serie. (Lee Barron: *Invaders from Space, Time Travel and Omnisexuality. The Multi-Layered Narrative of Torchwood*. In: *British Science Fiction Film and Television. Critical Essays*, hgg. von Tobias Hochscherf, James Leggott und Donald E. Palumbo, Jefferson: McFarland & Company: 2011, S. 182.)

³ Sie ersetzt dabei die Torchwood-Mitarbeiterin Suzie Costello, die sich als Täterin der Mordserie der ersten Folge herausstellt, da sie eine Besessenheit für den Handschuh entwickelte und seine Fähigkeiten, Tote wiederzubeleben studieren und beherrschen wollte. Als sie überführt wird, versucht sie zunächst, Harkness zu erschießen (was aufgrund dessen Unsterblichkeit scheitert) und begeht anschließend Suizid.

In der Serie tritt eine Vielzahl an Wesen auf – von den unterschiedlichsten Alien-Spezies, Zeitreisenden und Cyborgs bis hin zu Untoten, Geistern und Feen. Auch außerirdische Artefakte und Technologien sind präsent und beeinflussen als tragende Elemente die Storyline, so müssen einerseits Gefahren durch Missbrauch der oft gefährlichen Technik gebannt werden, andererseits nutzt das Torchwood-Team selbst extraterrestrische und futuristische Technologien bei seinen Einsätzen und in seiner unterirdischen Zentrale. Ein zentrales Thema der Serie besteht in der spielerischen Dekonstruktion von Heteronormativität. Jack ist beispielsweise pansexuell und beginnt bereits in der ersten Staffel eine Affäre mit Ianto, die zu einer festen Beziehung wird. Eine Besonderheit von *Torchwood* liegt allerdings darin, dass Heterosexualität als normative Grundstruktur nicht allein durch die Repräsentation von Homo- und Bisexualität bzw. von Charakteren, die schwul, lesbisch oder bisexuell sind, aufgebrochen, sondern dass Sexualität und sexuelle Orientierung vielmehr als Spektrum gedacht und auch inszeniert wird bzw. werden soll⁴, was von Serienschöpfer Davies explizit artikuliert wird.⁵ So sollen feste Zuschreibungen und begrenzende Kategorien wie hetero-, homo- oder bisexuell aufgelöst und transzendiert werden.⁶ Nicht nur speziell apostrophierte Figuren wie Harkness, sondern auch andere Figuren, darunter auch alle Hauptprotagonist*innen, werden mit einer fluiden, flexiblen sexuellen Orientierung assoziiert. Inwiefern die Serie diese Ansprüche, insbesondere in den späteren Staffeln, auch tatsächlich umsetzt, wird von Kritiker*innen und Forscher*innen kontrovers diskutiert.⁷

Meine These ist, dass *Torchwood* einerseits (geschlechter)stereotype Darstellungsmuster aufgreift, diese andererseits aber durch das Framing des dekonstruierenden Spiels mit Heteronormativität und geschlechtlich codierten Genrekonventionen auf übergeordneter Ebene auch konterkariert. Dies soll im Folgenden an zwei ausgewählten Episoden aus der ersten Staffel

⁴ Vgl. Nach Barron ist der Riss im Raum-Zeit-Kontinuum, der in der ersten Staffel ein prominentes Plot-Element ist, zugleich auch Symbol für die in der Serie stark präsenten „potent examples of multilayers and slippage“, die kontinuierliche „boundary erosion“, was mit dem Konzept der Multi- und Omnisexualität korrespondiert. (Lee Barron: *Invaders from Space, Time Travel and Omnisexuality* 2011, S. 191 und 179.)

⁵ „Without making it political or dull, this is going to be a very bisexual programme. I want to knock down the barriers so we can't define which of the characters is gay. We need to start mixing things up, rather than thinking, 'This is a gay character and he'll only ever go off with men.'“ (Daniel Martin: Jack of Hearts. In: *Gay Times*, October 2006, S. 40.)

⁶ Vgl. u.a. Lee Barron: *Invaders from Space, Time Travel and Omnisexuality* 2011, S. 178-192; Craig Haslop: *Talking Torchwood. Fluid Sexuality, Representation and Audiences*, phil. Diss., University of Sussex 2012, http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/45318/1/Haslop%2C_Craig.pdf, letzter Zugriff am 25.08.2019, 18:59; ebd.: *The Shape-Shifter. Fluid Sexuality as Part of Torchwood's Changing Generic Matrix and 'Cult' Status*. In: *Torchwood Declassified. Investigating Mainstream Cult Television*, hg. von Rebecca Williams, London/New York: I. B. Tauris 2013, S. 209-225; Tom Powers: *Everything's Constantly Changing. Sex and Death on Torchwood*. In: Ders.: *Gender and the Quest in British Science Fiction Television. An Analysis of Doctor Who, Blake's 7, Red Dwarf and Torchwood*, Jefferson: McFarland & Company 2016, S. 147-185.

⁷ So löste beispielsweise der Serientod von Ianto in der dritten Staffel, der die Beziehung von Ianto und Jack beendete, starke Reaktionen und heftige Diskussionen unter Fans aus, in deren Kontext die Serie auch mit dem Vorwurf der Homophobie konfrontiert wurde. Zu den Fanreaktionen auf Iantos Tod vgl. Charlie Jane Anders: *Is Torchwood Homophobic? Fans Debate*. In: *Gizmodo*, <https://io9.gizmodo.com/is-torchwood-homophobic-fans-debate-5317165>, veröffentlicht am 17.07.2009, letzter Zugriff am 19.08.2019, 00:03.

demonstriert werden. Es wird darüber hinaus auch zu zeigen sein, inwiefern das propagierte Konstrukt der fluiden Sexualität der Serie in seiner Inszenierung selbst widersprüchlich ist.

6.2.2.1 *Tag Eins* (Orig.: *Day One*, Staffel 1, Folge 2)

Die Episode *Tag Eins* bedient sich grundsätzlich verschiedener Plotmuster, die mit geschlechterstereotypischen Setzungen arbeiten. Torchwood wird gerufen, um einen Meteoriten-Einschlag zu untersuchen.⁸ Gwen hat es als Frau und neues Teammitglied an ihrem ersten Tag doppelt schwer und wird von ihrem Kollegen Owen sowohl als „Schätzchen“ als auch als „Frischling“ bezeichnet. Gwen setzt sich verbal zur Wehr, will sich aber auch in der Gruppendynamik als souverän beweisen und Owen genauso routiniert wie die anderen ein Werkzeug zuwerfen. Sie verfehlt allerdings ihr Ziel, trifft den Meteoriten und löst damit eine Verkettung verheerender Ereignisse aus, da sie eine körperlose, gasförmige außerirdische Existenz freisetzt, die in dem Gestein eingeschlossen auf die Erde gelangt ist. Das Wesen wählt vor einer Disco das junges Mädchen Carys als Wirt aus und ergreift von ihrem Körper Besitz, indem die Gaswolke durch ihren Mund eindringt.⁹ Die symbolische Penetration setzt sich in sehr konkreter Sexualität fort: Während Carys zuvor noch beim Telefonat mit ihrem Freund weinte, der sie unterdrückt und vernachlässigt und dem sie am Ende des Telefonats den Tod wünscht, so erlebt sie durch die Kontrolle der extraterrestrischen Intelligenz eine völlige Transformation: Sie¹⁰ verschafft sich Einlass, indem sie den Türsteher küsst, und verführt auf der Toilette einen Mann, der sich plötzlich auflöst und zu einem Häufchen Asche auf dem Boden zerfällt, während eine Art goldenes Kraftfeld in Carys' Körper übergeht.¹¹ Es stellt sich heraus, dass das Alien sich von der Orgasmus-Energie ernährt, die freigesetzt wird, wenn die Sexualpartner*innen während ihres Höhepunkts getötet werden. Carys und das Alien ringen um die Herrschaft über den eigenen bzw. den besetzten weiblichen Körper. Sie wird von Torchwood gefasst und festgesetzt, kann aber entkommen, indem sie Owen verführt und ihn an ihrer statt nackt in der Zelle fesselt. Ihre letzte Station ist eine Samenbank, wo sogar acht Männer ihr Leben lassen müssen und zu Asche pulverisiert werden.

⁸ Staffel 1, Folge 2: 04'40''-06'29''. Auch Haslop argumentiert, dass Iantos ‚Outing‘ in dem Moment offiziell vollzogen wird, als er auch offen eine Beziehung mit Jack lebt, dass Ianto am Ende derselben Staffel aber bereits sterben muss. Dabei handele es sich um eine Korrektur der fluiden Sexualität in Richtung der traditionellen heterosexuellen Matrix, als Normalität könne sie demnach nicht etabliert werden. Zwar sterben auch Tosh und Owen am Ende der zweiten Staffel (und damit sogar früher), aber im Falle Iantos stünde der Tod aufgrund der Dramaturgie und des Timings nach Haslop eindeutig im zeitlichen Zusammenhang zu der offen ausgelebten Homosexualität. (Vgl. Craig Haslop: *Talking Torchwood*, S. 147f.)

⁹ Staffel 1, Folge 2: 06'30''-07'30''.

¹⁰ Da es sich an Carys bindet, wird im Folgenden das weibliche Personalpronomen verwendet, auch wenn das Alien, das Carys kontrolliert, selbst nicht eindeutig geschlechtlich markiert ist. Allerdings gibt es durchaus geschlechtliche Konnotationen, wie noch zu zeigen sein wird.

¹¹ Staffel 1, Folge 2: 07'30''-09'45''.

Das Alien lässt sich in einschlägigen mythologischen und motivischen Kontexten verorten: So weist es Bezüge zu Diskursivierungen der *femme fatale*, der Nymphomanin und mörderischen, sexuell unersättlichen Wesen auf, die als kulturelle Konstrukte die Angst (und gleichzeitige Faszination) vor einer autonomen sexuellen Macht der Frau codieren (Abb. 68 und 69). Das Alien existiert als körperloses Gas und ist daher eigentlich auch an kein Geschlecht gebunden, ist aber in der Inszenierung eindeutig weiblich assoziiert, nicht nur durch Carys, die ihm in der Handlung eine weibliche Gestalt gibt, sondern auch durch die Farbe des Gases, das sich in seiner rosa Färbung auf ironisch plakative Weise als weiblich assoziiert ausweist. In literarischen, filmischen und populärkulturellen Narrativierungen muss diese Bedrohung häufig durch konventionalisierte Handlungsmuster relativiert bzw. unschädlich gemacht oder in das hegemoniale System sexueller Differenz reintegriert werden, um die symbolische (Geschlechter-)Ordnung wiederherzustellen.¹² Auch hier wird das Alien letztlich aus dem Körper vertrieben und vernichtet – und auch die Asche, die vom Alien übrigbleibt, ist (im Gegensatz zu der Asche seiner Opfer und wenig subtil) ebenfalls rosafarben. Das unschuldige Mädchen wird gerettet und erfährt selbst eine Art Läuterung: Ihr Freund betrog seine Partnerin mit Carys – dass er ebenfalls zu Asche wird, erscheint als eine Form poetischer Gerechtigkeit, und auch Carys scheint als Wirt für das Alien prädestiniert zu sein, scheint sich dessen aggressive, destruktive Sexualität doch mit unterbewussten Komplexen von Carys zu verbinden, die nach der Vernichtung des Aliens selbst geläutert aus der Besessenheit hervorgeht.



Abb. 68, 69: *Torchwood* (2006-2011), Staffel 1, Folge 2

¹² Eine Ausnahme bildet hier z.B. die kanadische Mystery-Serie *Lost Girl* (C 2010-2015, 5 Staffeln), deren Hauptprotagonistin Bo ein weiblicher Succubus ist. Da sie davon nichts weiß, tötet sie beim ersten Sex ihren Freund. Bo lernt ihre Kräfte zu kontrollieren, sie weigert sich außerdem, sich in der Welt der magischen Wesen für die helle oder die dunkle Seite zu entscheiden – eine Metapher dafür, dass die Serie symbolisch Dichotomien dekonstruiert. Dies bezieht sich auch auf die Repräsentation von Sexualität, so ist Bo selbst bisexuell und wird gleichermaßen in sexuellen Begegnungen mit einem männlichen sowie einem weiblichen *love interest* gezeigt, und auch andere Charaktere der Serie positionieren sich jenseits einer rein heteronormativen Matrix auf ganz unterschiedliche Weise. Auch *Lost Girl* löst feste Zuschreibungen auf und inszeniert Sexualität als fließendes und offenes Spektrum. Auch dieses Beispiel ist ein Indiz für die Annahme, dass die Genres Science Fiction und Fantasy für normative Aushandlungsprozesse besonders prädestiniert sind.

Auch auf der Figurenebene der Hauptprotagonist*innen scheinen stereotypische Muster zu dominieren: Gwen verursacht die Katastrophe, der konkrete Auslöser ist ein Scheitern im Umgang mit der technischen Ausstattung und den Instrumenten von Torchwood. Gwen ist nicht nur eine zentrale Identifikationsfigur für das Publikum, da die übermenschliche Welt im Gegensatz zu dem erfahrenen Rest des Teams für sie noch neu ist, sondern repräsentiert auch die weiblich konnotierten Attribute der Empathie und des Mitgefühls. Während es den routinierten Torchwood-Spezialist*innen primär darum geht, das Alien unschädlich zu machen, möchte Gwen Carys retten und sieht sie als unschuldig Opfer. Schnell übernimmt sie im Team die Funktion einer Brücke zur emotionalen Ebene, die ihr auch langfristig zugeschrieben wird, und bringt ihre Kolleg*innen dazu, neben der distanziert-routinierten Professionalität wieder eine menschliche Perspektive einzunehmen und das individuelle Schicksal wahrzunehmen.

In der Inszenierung der Serie *Torchwood* eröffnen sich mehrere, komplementäre, aber zum Teil widersprüchliche Lesarten, die sich ebenfalls bereits auf der Ebene der Figuren und ihrer assoziierten Zuschreibungen und dramaturgischen Funktionalisierungen entfalten. Gwen tritt nicht nur als emotionale, einfühlsame Frau auf, sondern auch als Profilerin, die mit polizeilichen Ermittlungstaktiken den Aufenthaltsort von Carys aufspürt – auch diese Fähigkeiten korrelieren zwar immer noch mit ihrer Empathie, verbinden diese aber mit professioneller Kompetenz. Am Ende der Episode ist Gwen bereit, sich zu opfern, um das Leben des Mädchens zu retten. Als sie sich dem Alien als neuer Wirt anbietet und es dazu bringt, Carys' zunehmend geschwächten Körper zu verlassen, betätigt sie ein Gerät, das per Alien-Technologie ein Kraftfeld erzeugt, in dem das Wesen schließlich gefangen ist und stirbt, da es in der irdischen Atmosphäre außerhalb eines Wirtskörpers nur für kurze Zeit überlebensfähig ist. Die Serie setzt ihr Spiel mit Klischees fort, denn übrig bleibt von dem nymphomanischen Gas-Wesen, wie zuvor erwähnt, ein rosafarbenes Häufchen Asche. Gwen wendet die Technologie nicht eigeninitiativ an, sondern imitiert in der Bedienung Owen, der das Gerät bereits zu einem früheren Zeitpunkt zur ersten Festnahme des Aliens verwendet hat.¹³ Dennoch erfolgt bei Gwen in ihrer Doppelrolle als unerfahrenes und weibliches Teammitglied ein Prozess der Initiation, der mit einer gewissen Erlangung von Souveränität und Handlungsmacht verbunden ist – dieser findet seinen symbolischen Ausdruck in dieser Szene, in der sich Empathie, Emotion, Aufopferung, aber auch Kalkulation, Scharfsinn und die Aneignung sowie Beherrschung von Technik verbinden. Gwen verliert folglich ihre traditionell weiblich konnotierten Eigenschaften nicht, aber in der geschlechtlichen Codierung der Protagonistin eröffnet sich ein weiteres Spektrum, durch das die Gefahr schließlich gebannt werden kann. Besonders interessant ist es, diese Szene im Kontext des Horror-Genres und seiner Geschlechter-Konventionen zu betrachten. Es ist

¹³ Staffel 1, Folge 2: 18'47''-19'29'' (Verwendung des Artefakts durch Owen) sowie 41'59''-44'30'' (Verwendung des Artefakts und Bezwingung des Aliens durch Gwen).

durchaus nicht unüblich, dass es eine Frau ist, die in Gestalt des durch Clover bekannt gewordenen *final girl* die monströse Bedrohung letztlich besiegt. Hier muss allerdings differenziert und betont werden, dass dies keine *final-girl*-Situation ist, sondern das Szenario eher eine Anspielung auf zentrale Elemente des okkulten Horrorfilms ist, da es auch hier um die Besessenheit des weiblichen Körpers geht. Während dieses Muster imitiert wird, vollzieht die *Torchwood*-Episode allerdings bei der Bannung des Bösen und seiner geschlechtlichen Codierung eine Akzentverschiebung: Inszeniert der okkulte Film typischerweise die symbolische Konstitution einer ‚neuen Männlichkeit‘, indem der männliche Protagonist sich mit der Sphäre des Übernatürlich-Weiblichen auseinandersetzt, diese anerkennt und eine Form der Synthese erreichen muss,¹⁴ ist es in der analysierten Folge Gwen als Frau, die das Böse schließlich bezwingt und somit zwar einerseits einen Initiationsritus der Gruppenzugehörigkeit durchläuft, aber andererseits auch das Spektrum einer ‚neuen Weiblichkeit‘ eröffnet, indem sie diese Funktion im Plot innehat.¹⁵ Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass mit Jack trotzdem eine männliche Figur eine starke Präsenz in der Bewältigung der Gefahr hat – so lässt er als Mentor Gwen bewusst in ihrem Plan gewähren, fungiert also gewissermaßen als eine legitimierende Instanz. Jack ist allerdings selbst eine transgressive Figur, worauf im Folgenden eingegangen wird.

Das Alien bildet den Kristallisationspunkt für das Spiel mit plakativen Stereotypen, eröffnet aber eine weitere Bedeutungsebene, wenn man die fluide Sexualität berücksichtigt, deren Betrachtung nicht nur den Rahmen dieses Kapitels, sondern auch den übergeordneten Bezugsrahmen der Serie bildet. Die Charaktere der Serie haben Sexualitäten, die von der heterosexuellen Matrix abweichen, auch wenn sie nicht konstant jenseits dieser Matrix ausgesagt werden. Die Serie propagiert das Konzept fluider Sexualität, insbesondere fungiert hier Jack als zentrale Trägerfigur. Deutlich wird das in derselben Episode bei einem gemeinsamen Essen des *Torchwood*-Teams.¹⁶ Als Jack sich kurz entschuldigt, wird in seiner Abwesenheit über ihn gesprochen. Neben seiner mysteriösen Vergangenheit und dem Geheimnis seiner Herkunft wird auch über seine Sexualität gesprochen. Auf Gwens Frage, ob sie gar nichts über Jack wüssten, konstatiert Owen: „Nicht wer er ist, nicht wo er herkommt, gar nichts. Nur dass er schwul ist.“ Als Gwen sich erkundigt, ob alle anderen das auch denken, verneint Tosh das, während Ianto versichert, ihm sei es egal. Owen kommentiert, Militärkleidung sei nicht der Stil

¹⁴ Vgl. die Ausführungen zur Theorie Clovers in Kapitel 2.3.6.

¹⁵ Dabei muss allerdings auch berücksichtigt werden, dass diese Setzungen zum Teil situativ vollzogen werden und nicht unbedingt serien- oder staffelübergreifend konstant sind, sondern stetig neu verhandelt werden oder verschiedene Ebenen jeweils unterschiedlich akzentuieren. Bis auf eine homo- bzw. bi-erotische Begegnung, auf die im Folgenden noch eingegangen wird, ist Gwen selbst beispielsweise insgesamt eher eine Verkörperung klassischer Geschlechteridentitäten, was ihre Figurenkonzeption auf der Handlungsebene betrifft. Dennoch kann auf anderen Ebenen ein Bruch, eine Erweiterung des Spektrums oder eine Refiguration erfolgen, wie hier am Beispiel des intertextuellen, reflexiven Bezugs auf Konventionen des Horror-Genres gezeigt wurde.

¹⁶ Staffel 1, Folge 2: 25‘18“-26‘59“.

eines Heteros, Tosh fügt hinzu: „Ich habe ihn in Aktion gesehen, er nagelt alles, was gut aussieht.“ Die Szene offeriert nicht nur ein Spektrum an Wahrnehmungen, sondern auch eine Figur, die sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht, als elementare Fundierung der Serie. Dieses Framing kontextualisiert die Handlung der abgeschlossenen Episoden-Plots und generiert spezifische Mechanismen der Sinnkonstruktion. Deutlich wird dies zum Beispiel am Zusammenspiel mit einer Szene, die kurz zuvor erfolgte: Die in einer Zelle gefangene Carys (bzw. das Gas-Wesen) versucht, Gwen zu verführen, die darauf eingeht.¹⁷ Derweil beobachtet zunächst Owen und dann der von ihm alarmierte Rest des Teams am Monitor, wie sich Gwen und Carys leidenschaftlich küssen.¹⁸ Die Rahmung homoerotischer weiblicher Sexualität durch einen männlichen Blick ist hier durchaus präsent und wird durch Toshiko, die, bevor sie äußert, dass man Gwen aus der Situation herausholen müsse, das Geschehen für einen Moment ebenso versunken beobachtet, keineswegs aufgehoben, aber mit Verschiebungen reinszeniert – ein erneutes Beispiel für *Torchwoods* Strategie der spielerischen Refiguration. Während das Team sich auf den Weg macht, um Gwen zu retten, lässt das Alien allerdings von selbst mit einer eindeutigen Aussage von einer sichtlich enttäuschten Gwen ab: „Nein, das geht so nicht. Es geht nur mit einem Mann.“¹⁹ Das Alien, das typischerweise das Weibliche und das Andere repräsentiert, fordert hier männliche Potenz ein und schwärmt von der geradezu magischen Kraft heterosexueller Sexualität. In der Episode ist das Alien mit traditionellen Konnotationen sexueller Differenz versehen, zugleich verändert die Serie allerdings den Bezugsrahmen: Mit dem Tod des Aliens erfolgt vordergründig zwar auch hier die Bannung einer bedrohlichen weiblichen Sexualität, symbolisch wird aber mit dem Alien – das eigentlich das Andere repräsentiert – gerade auch die Marginalisierung des Anderen vernichtet.

6.2.2.2 *Cyber Woman* (Orig.: *Cyberwoman*, Staffel 1, Folge 4)

Die Strategie eines ambivalenten Umgangs mit Genrekonventionen und der Schaffung eines transgressiven Framings tritt auch in *Cyber Woman*, der vierten Folge der ersten Staffel, deutlich hervor. Diese offenbart ein Geheimnis, das Ianto bisher vor seinem Team verborgen hielt: Gemeinsam mit seiner Freundin Lisa war Ianto in der Torchwood-Einheit in London, Großbritannien, stationiert, bis diese durch einen Angriff der Cybermen, einer kybernetischen außerirdischen Spezies, zerstört wurde. Die Space-Cyborgs funktionieren als emotions- und empathielose Maschinen und reproduzieren sich, indem sie andere Spezies ebenfalls gewaltsam zu Cybermen transformieren. Auch bei der Attacke auf die Torchwood-Basis sollten möglichst viele Menschen unumkehrbar in technisch aufgerüstete, gefühllose Cyborg-Wesen verwandelt

¹⁷ Staffel 1, Folge 2: 20'38''-22'20''.

¹⁸ Staffel 1, Folge 2: 22'20''-22'57''.

¹⁹ Staffel 1, Folge 2: 22'57''-23'44''.

werden, indem sie in eine sogenannte ‚Cyberwandlungs-Einheit‘, eine Art kybernetisches Gestell, eingelegt und dem Prozess der Transformation unterzogen werden, dem auch Lisa zum Opfer fiel. Als die Invasion der Cybermen nach großen Verlusten schließlich aufgehalten werden und die Angreifer*innen vernichtet werden konnten, war Lisas Umwandlung allerdings erst etwa zur Hälfte abgeschlossen. Lisa befindet sich in einem Zustand zwischen Mensch und Maschine, sie kann nur an den Transformator angeschlossen und in das Gestell eingespannt überleben, das Ianto mit ihren Instruktionen für sie zu einem Lebenserhaltungssystem umgebaut hat, über das sie auch beatmet wird. Ianto beginnt, für Torchwood Cardiff zu arbeiten, und versteckt Lisa dort in einem der zahlreichen unterirdisch gelegenen Keller unter der Zentrale, um eine Heilung für sie zu finden, die ihre partielle Transformation rückgängig macht. Nachdem seine Kolleg*innen das Gebäude verlassen haben, bringt Ianto eines späten Abends den japanischen Kybernetik-Spezialisten Dr. Tanizaki zu Lisa, der ihnen mit seiner Expertise helfen soll – tatsächlich gelingt es ihm im Labor in der Zentrale, dass Lisa wieder selbstständig atmen, ihren Körper kontrollieren und ohne den Transformator überleben kann. Als die übrigen Team-Mitglieder unerwartet zurückkommen, bittet Ianto Tanizaki, die scheinbar noch geschwächte Lisa in den Keller zurückzubringen. Dort greift Lisa Tanizaki an und schließt ihn an den Transformator an – dabei gibt sie in der mechanisch-wahnsinnigen Logik der Cybermen an, ihn mit der Umwandlung stark zu machen, während die Menschen schwach seien. Die Umwandlung schlägt jedoch fehl, und Tanizaki stirbt. Ianto findet seine Leiche und versucht, weiterhin davon besessen, seine Geliebte zu beschützen, diese zu verstecken, kann Lisa aber nicht mehr kontrollieren, die inzwischen das Torchwood-Team angreift und transformieren will. Es entbrennt ein erbitterter Kampf gegen die schier unbesiegbare Maschinenfrau, an dessen Ende Ianto zulassen muss, dass die anderen Team-Mitglieder Lisa (deren Gehirn sich zu diesem Zeitpunkt in einem anderen menschlichen Körper befindet) erschießen.

Die Episode ist dabei in hohem Maße durch symbolische Inszenierung von sexueller Differenz sowie ein Wechselspiel aus ihrer De- und Rekonstruktion strukturiert, wobei in zahlreichen Aspekten an die motivgeschichtliche Tradition der künstlichen Frau angeschlossen wird. Als Dr. Tanizaki erstmals auf Lisa trifft und sie untersucht, wird eine Subjekt-Objekt-Konstellation geschaffen, deren Geschlechterrollen klar traditionsgemäß verteilt sind: Tanizaki objektifiziert Lisa sowohl verbal als auch performativ, indem er sich begeistert davon zeigt, „so etwas“ zu studieren, und Lisas Körper an verschiedenen Partien begutachtet, betastet und untersucht, während Lisa ihm bewegungslos ausgeliefert ist (Abb. 70).²⁰ Powers weist auf die fetischistisch

²⁰ Staffel 1, Folge 4: 02'43''-07'30''. Auffällig ist auch die visuelle Einführung Lisas, da die Kamera zunächst nur Teile des Transformators und fragmentierte Teile ihres Körpers zeigt, bevor Lisa in Komplettansicht zu sehen ist. Im Gegensatz zu Tanizaki sieht Ianto Lisa als geliebten Menschen und Individuum und artikuliert dies auch sprachlich, indem er sie namentlich vorstellt und Tanizakis Begeisterung an „so etwas“ zu arbeiten zu „jemandem“ korrigiert.

inszenierte Sexualisierung Lisas hin²¹, relevant ist außerdem, dass Lisa eine *woman of colour* ist. Iantos Geheimhaltung seiner Freundin wird zwar inhaltlich motiviert (durch den Wunsch, sie zu schützen), ist aber dennoch durch die Problematik konnotiert, dass ein schwarzer weiblicher Körper im Keller vor Blicken anderer verborgen wird und dieser Körper sowie im letzten Schritt auch Lisas Geist der Zerstörung preisgegeben wird.²² Nach der typischen Objektifizierung des Anderen vollzieht sich allerdings bereits wenig später eine Umkehrung der Subjekt-Objekt-Konstellation, als Lisa den Wissenschaftlicher überwältigt, ihn in den Transformator zwingt und die technische Prozedur beginnt (Abb. 71 und 72).²³

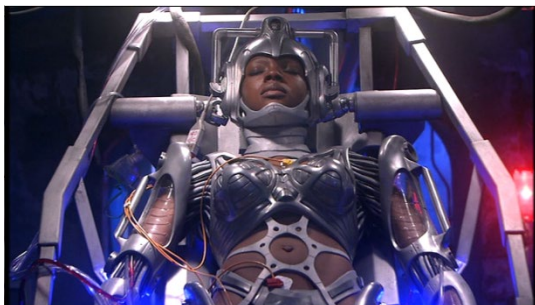


Abb. 70, 71, 72: *Torchwood* (2006-2011),
Staffel 1, Folge 4



Lisa spricht, anders als zuvor, mit mechanisch-verfremdeter Stimme und ist als das bedrohlich-technische Andere markiert, indem sich angstbesetzte Technik- und Geschlechterrepräsentation auf spezifische Weise überlagern, worauf auch Garaghty in Bezug auf Lisa hinweist: „Like Maria in *Metropolis* and the suburban threat seen in *The Stepford Wives* (1975), technology is seen here as even more threatening when linked with the possibility of female reproduction.“²⁴

²¹ „[A] fetishistic sexuality has been created by the fact that her midsection and thighs are mostly bare, with a metal circle drawing attention to her navel and a metallic, lower bikini-like section covering up her genitalia: in addition, her breasts have been augmented by a large metal chest plate that retains and accentuates their feminine shape.“ (Tom Powers: *Everything’s Constantly Changing* 2016, S. 152.)

²² Vgl. Tom Powers: *Everything’s Constantly Changing* 2016, S. 152.

²³ Staffel 1, Folge 4: 11’21“-11’47“ sowie 12’06“-12’48“.

²⁴ Lincoln Geraghty: From Balaclavas to Jumpsuits. The Multiple Histories and Identities of *Doctor Who’s* Cybermen. In: *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, Vol. 30, Nr. 1, 2008, S. 88.

Lisa erscheint auf den ersten Blick nicht als Haraway'sche Cyborg mit dem utopisch-feministischen Potential, Dichotomien zu überwinden.²⁵ Lisa als hybride Cyborg repräsentiert auf einer Metaebene aber auch die Hybridität der Story selbst, die sich verschiedener Muster und Konventionen bedient, sie zugleich bricht und reaktiviert.



Abb. 73, 74, 75, 76: *Torchwood* (2006-2011), Staffel 1, Folge 4

Illustrieren lässt sich dies exemplarisch an der Transformation Tanizakis durch Lisa, die den Kybernetik-Experten das Leben kostet. Sowohl Lisas als auch Tanizakis Umwandlungen sind nicht vollständig abgeschlossen worden, weisen allerdings gravierende Unterschiede auf. Die Leiche Tazinakis wird mehrfach in blutigen Details gezeigt und knüpft an Horror-Traditionen an. Lisa hingegen weist alle klassischen Merkmale einer attraktiven und stark sexualisierten (Maschinen-)Frau auf. Laut Tazinaki verfügt Lisa über ein kybernetisches Gehör, ihr Körper ist an Brust, Unterleib und Teilen der Gliedmaßen von einer Art metallischen Rüstung bedeckt, die ihre weiblichen Formen betont (wohingegen vollständig transformierte Cybermen geschlechtlich nicht mehr zu differenzieren sind). Darüber hinaus trägt sie einen ausladenden Helm, der allerdings ihr Gesicht vollständig ausspart, wodurch ihre menschlichen Augen intakt und sichtbar bzw. sehend bleiben. Während bei Lisa der Umwandlungsprozess am Körper begonnen wurde, setzt er bei Tanizaki – angedeutet durch rotierende spitze, scharfe Instrumente, die aus dem Transformator vor seinem Gesicht hinabgelassen werden – bei seinem

²⁵ Zu Haraway vgl. Kapitel 2.5.1.1.

Auge ein, das entfernt wird, stattdessen ragt ein Stück Metall blutig aus der Augenhöhle.²⁶ Einerseits schließt *Torchwood* in dieser Folge an den Topos der schönen, gefährlichen Maschinenfrau an, die ihrem Klischee entsprechend attraktiv bleiben muss. Andererseits bricht die Serie hier mit stereotypischen Konstellationen durch eine Umkehrung der Subjekt-Objekt-Konstellation, indem eine – äußerst drastische – Ermächtigung des Objekts erfolgt und durch die Verstümmelung von Tanizakis Auge symbolisch der männliche Blick gebrochen wird. Dieser Effekt tritt umso stärker hervor, da dies in der Inszenierung in der derselben Szene durch Großaufnahmen von Lisas Augen kontrastiert wird (Abb. 73 bis 76).²⁷



Abb. 77, 78: *Torchwood* (2006-2011), Staffel 1, Folge 4

Lisa versucht im Laufe der Folge eine Umwandlung von Gwen, die bereits im Transformator fixiert ist, allerdings vom Rest des Teams rechtzeitig gerettet werden kann.²⁸ Die Gruppe ist gezwungen, den Strom in der Zentrale abzustellen, um den Transformator außer Kraft zu setzen. Jack gelingt es, Lisa mit einer Art ‚Barbecue-Soße‘ zu besprühen, die als Lockstoff für einen Flugsaurier dient, der in den Untiefen der Zentrale lebt und auf Lisa gehetzt wird. Bei seiner Rückkehr in die Basis findet der verzweifelte Ianto Lisa reglos am Boden, dabei erfolgt erneut eine Großaufnahme ihrer nun leblosen Augen, die ganze Szenerie, sowohl Lisas Körper als auch der im Hintergrund zu sehende Transformator sind blutbefleckt.²⁹ Die Storyline wartet nun mit einer weiteren Wendung auf: Plötzlich wird Ianto in seiner Trauer von einer jungen Frau angesprochen, es handelt sich um eine Pizzabotin, deren Ankunft vor der Zentrale

²⁶ Staffel 1, Folge 4: 13’23“-13’52“. Eine Nahaufnahme ist bei 15’27“ zu sehen. Als Ianto die Leiche zu verstecken sucht, wird ersichtlich, dass auch ein Metallrohr aus Tanizakis Kopf ragt – zusätzlich zum männlichen Blick wurde von Lisas Transformation also auch der männlich konnotierte Logos versehrt, vgl. 17’44“-18’13“. Die symbolische Bedeutung dieser Momente der Inszenierung wird dadurch betont, dass Tanizakis Überreste wiederholt und in Nahaufnahmen gezeigt werden.

²⁷ Staffel 1, Folge 4: 14’27“-14’36“. Nachdem Ianto die Leiche Tanizakis gefunden hat, konfrontiert er in dieser Teilsequenz die (uneinsichtige und ungerührte) Lisa damit, was sie getan habe, ihre Gefühlskälte steht dabei im Kontrast zu seiner Emotionalität und Verzweiflung. In derselben Szene umfasst Ianto Lisas Gesicht mit beiden Händen, wobei in Großaufnahme ihre Augen gezeigt werden, was in Kontrast zu der am Boden liegenden Leiche Tanizakis steht.

²⁸ Staffel 1, Folge 4: 21’50“-23’29“.

²⁹ Staffel 1, Folge 4: 42’40“-43’05“.

dem Publikum kurz zuvor gezeigt wurde, dem Team aber verborgen geblieben ist. Es stellt sich heraus, dass Lisa, die durch den Angriff des Urzeit-Reptils stark verletzt bzw. beschädigt war, ihr Gehirn in den Körper der Pizzabotin transplantiert hat.³⁰ Lisa gibt zunächst vor, in dem neuen Körper wieder menschlich zu sein, es für ihren Geliebten getan zu haben, und appelliert durch gemeinsame Erinnerungen an Iantos Zuneigung, bevor sie ihre Hoffnung äußert, sie könnten gemeinsam ein Upgrade erhalten. Zwar offenbart sich hier, dass Lisa nicht mehr menschlich ist, obwohl Ianto kurzzeitig die Waffe auf Lisa richtet, ist er aber nicht in der Lage, sie zu töten – sie wird schließlich in einer Kollektivhandlung von den übrigen Teammitgliedern erschossen und sinkt dabei auf den Transformator nieder. Die Szene endet mit dem verzweifelten Ianto zwischen den beiden weiblichen Körpern, der sich trauernd Lisas Cyborg-Körper, also somit auch den Überresten ihres natürlichen Körpers, zuwendet. Lisa führt im Verlauf der Episode (abgesehen von der versuchten, aber bereits im Ansatz gestoppten Umwandlung von Gwen) zwei Transformationen durch. Dabei fällt auf, dass diese immer weniger mit einem technischen Prozess der Cyborgisierung zu tun haben – bei der Gehirntransplantation sind im Endergebnis keine sichtbaren kybernetischen Elemente mehr im Spiel. Lisa wird sowohl durch die Vorgeschichte der Attacke der Cybermen als auch durch Dr. Tanizaki innerhalb der Episode gleich mehrfach als Objekt markiert und wurde ihrer Autonomie beraubt. Bezeichnenderweise ist sie eben kein vollständiger Cyberman geworden, sondern durch die unvollständige Transformation eine hybride Cyberwoman, die nun selbst an anderen Transformationen durchführt. Diese misslingen allerdings auf groteske Weise oder führen zu bizarren Ergebnissen. Die Ermächtigung des einstigen Objekts führt hier weniger zu rationaler Macht, sondern eher zu manischem Wahn. Die bedrohliche Assoziation von Technik mit dem Motiv destabilisierter Weiblichkeit ist nicht neu und wird hier aufgerufen, zugleich wird Lisa aber auch mit einem Akt transgressiver Überschreitung in die Tradition des männlich konnotierten *mad scientist* gestellt. Die Serie knüpft hier folglich stark an den Topos des *mad scientist* an, spielt aber nach ihrer charakteristischen Logik mit den Prämissen und Konventionen der Motivtradition und kombiniert sie auf bekannte und neue Weise zugleich zu einem hybriden Narrativ. Schon bei der bereits analysierten Umwandlung von Tanizaki werden einschlägige filmsprachliche Elemente eingesetzt: So wird Tanizaki als Objekt in einen Apparat eingespannt, der mit einigem Getöse und elektrischem Lichtspektakel in Gang gesetzt wird, während Lisa als Variation eines*r *mad scientist* neben der Anordnung steht, Geräte bedient und in größenwahnsinniger Verblendung auf ihr Werk herabsieht. Noch deutlich wird die genrekonventionelle Reinszenierung bei der zweiten Umwandlung, obwohl diese selbst nicht gezeigt wird und der technische Gehalt hier stark reduziert wird. Die Gehirntransplantation der Pizzabotin ist in direkter inter-

³⁰ Staffel 1, Folge 4: 43'05"-46'09". Eine Großaufnahme der hirntransplantierten Pizzabotin ist u.a. bei 43'37", 43'57" und 45'23" zu sehen.

textueller Anspielung auf den Frankenstein-Topos und das Horror- und Schauer-Genre inszeniert³¹ – vom blutbefleckten Transformator über die derangiert aussehende, ebenfalls blutüberströmte Pizzabotin bis hin zur quer über die Stirn laufenden Schnittwunde als sichtbares Zeichen der Transplantation (Abb. 77 und 78).

Der technisch-hybride weibliche Wahn führt hier zu einer Form pervertierter, destruktiver Existenz, der durch das Erschießungskommando ein Ende gesetzt wird bzw. werden muss. Interessant ist, dass Ianto sich nach Lisas Tod zwischen beiden Körpern befindet und sich als Ausdruck seiner Trauer von der Pizzabotin, also von Lisas programmier-verblendetem Gehirn ab- und ihrem Körper zuwendet, der neben den kybernetischen Upgrades auch noch Anteile ihrer natürlich weiblichen Biologie enthält.

Dieses ständige Wechselspiel von Klischees, die gebrochen und wieder in Kraft gesetzt werden, wird auch in dieser Folge wieder durch ein Framing der Hauptprotagonist*innen ergänzt, das eine weitere subversive Bezugsebene darstellt. So werden Gwen und Owen von Lisa verfolgt und müssen sich in ihrer Pathologie in einem Fach verstecken, das für die Verwahrung von Leichen gedacht ist. Die körperliche Nähe und die unmittelbar lebensbedrohliche Extremsituation führen zur gegenseitigen Anziehung und einem Kuss. In einer Parallelmontage wird gezeigt, wie zeitgleich Jack versucht, mit einem Kuss den ohnmächtigen Ianto aufzuwecken.³² Das traditionelle, einschlägig bekannte Plotelement wird folglich in verschiedenen Geschlechterkonstellationen gezeigt, was erneut die heteronormative Matrix transzendiert.

6.2.2.3 Die Utopie einer fluiden Sexualität?

Abschließend stellt sich die Frage, ob *Torchwood* im Rahmen einer Handlung, die sich mit extraterrestrischen Wesen und außerirdischer Technologie auseinandersetzt, das Konzept einer offenen, fluiden Sexualität als eine Form utopischer Vorstellung entwickelt.³³ Als Metapher innerhalb der Serie kann hier der besondere Lift dienen, der direkt in die unterirdische Torchwood-Zentrale hinein- bzw. hinausführt und den Jack Gwen gleich in der ersten Folge der Serie zeigt.³⁴ Ein Stück des Straßenpflasters bildet eine Art Plattform, die sich unterirdisch absenken lässt und auf der das Torchwood-Team nach oben und unten fahren kann. Das Besondere an dem Lift ist ein WahrnehmungsfILTER, von dem er umgeben ist: Die Menschen können den Vorgang sehen, er ist eben nicht unsichtbar, erscheint ihnen aber als völlig normal

³¹ Abbot konstatiert, es sei für *Torchwood* generell charakteristisch, die Genre-grenze zwischen Science Fiction und Horror aufzulösen. (Vgl. Stacey Abbott: *Walking Corpses, Regenerating Dead and Alien Bodies*. In: *Torchwood Declassified. Investigating Mainstream Cult Television*, hg. von Rebecca Williams, London/New York: I. B. Tauris 2013, S. 122.)

³² Staffel 1, Folge 4: 34'28''-35'18''.

³³ Vgl. auch Tom Powers: *Everything's Constantly Changing* 2016, S. 162-164.

³⁴ Staffel 1, Folge 1: 26'07''-28'18''.

und daher unwichtig. Dies scheint als metaphorischer Ausdruck der Serienagenda die Vorstellung von Sexualität als Spektrum zu normalisieren, was in der Transgression von Genrekonventionen ausagiert wird. So gelangen Jack und Tosh zum Ende der Staffel in einen Ballsaal im Cardiff des Jahres 1941, in dem sich die Soldaten mit jungen Frauen amüsieren, bevor sie am nächsten Tag an die Front zurückkehren müssen. Jack trifft dabei zum ersten Mal auf den echten Captain Jack Harkness, dessen Identität er in der Vergangenheit annahm, weshalb Jack weiß, dass Captain Jack Harkness im Einsatz sterben wird. Beide Männer fühlen sich zueinander hingezogen, und bevor Jack und Tosh in die Gegenwart zurückkehren, fordert Captain Jack den Mann zum Tanz auf, der seinen Namen annehmen wird (bzw. bereits angenommen hat).



Abb. 79, 80, 81, 82: *Torchwood* (2006-2011), Staffel 1, Folge 12

Zum vertrauten Repertoire filmischer Inszenierung der Zeit des Zweiten Weltkriegs abseits der unmittelbaren Kampf- und Fronthandlungen gehören der Flirt und die Romanze des Soldaten mit ‚seinem Mädchen‘. Diese Paare bevölkern auch die Tanzfläche, als die beiden Jack Harknesses ihren Tanz beginnen, bis nach und nach alle das gleichgeschlechtliche Paar umringen und beobachten.³⁵ Die beobachtenden Blicke bilden einen Rahmen, dessen Spektrum von einem irritierten Soldaten und einer gerührten Tosh markiert wird und die Geschlechternormen in ihrer Historizität symbolisiert. Die filmästhetische Ausgestaltung der Szene schwelgt im *Torchwood*-typischen Exzess der stilistischen Zitate und Ebenen (Abb. 79 bis 82): Wo die

³⁵ Staffel 1, Folge 12: 42'42''-45'03''.

Reise ins Jahr 1941 bereits einen Wechsel der Ebenen darstellt, eröffnet diese Schlüsselszene noch eine weitere Dimension der Inszenierung. Das Geschehen um die beiden Männer hält inne, und die Menschen gruppieren sich um das Paar; die Sängerin und ihre Band sind zwar weiter zu sehen, werden aber auf der Tonspur ausgeblendet. Stattdessen wird der Tanz auditiv mit einer Melodie aus Streichern untermalt und visuell durch einen weichgezeichneten Hintergrund und einen illuminierten Fokus auf die beiden Männer in Szene gesetzt. Als sich das Portal in die Gegenwart öffnet, kommt als Effekt ein gleißend helles Licht hinzu, auf das Jack zugeht, um noch einmal zurückzukehren und den Captain zu küssen. Als Jack schließlich die Schwelle zurück ins Jetzt überschreitet, verweilen sein Blick und der der Kamera auf dem Captain, der salutiert, während seine Umgebung bereits in verschwommener Auflösung begriffen ist. Das interessante Potential der Szene liegt dabei nur sekundär in dem Umstand, dass hier zwei Männer einander begehren und ihr Begehren performativ durch den Tanz ausagiert wird, sondern primär in der Inszenierung und ästhetischen Kontextualisierung. Die Serie bedient sich hier großzügig an Genrekonventionen des romantischen Dramas und setzt diese so plakativ ein, dass sowohl eben jene Genre- als auch die damit korrelierenden Geschlechterkonventionen als Konstrukt sichtbar gemacht werden. Durch die veränderte Konstellation in Kombination mit der spezifischen Art und Weise der Inszenierung erfolgt in der Szene auf der Handlungsebene ein performativer Akt, der Geschlechterperformativität als normative Praxis dekonstruiert und neue Kontexte schafft.

Neben Jack haben auch alle anderen Hauptprotagonist*innen schon in den ersten Folgen nicht-heteronormative sexuelle Begegnungen. Dass keine Alien-Technologie ungenehmigt die Zentrale verlassen oder privat genutzt werden darf, ist eine strikte Torchwood-Regel – die allerdings mehrfach gebrochen wird. Bereits in der ersten Folge schmuggeln alle Teammitglieder ein Artefakt nach draußen und nutzen es nach Feierabend, um es zu studieren oder sich zu vergnügen. Owen hat ein außerirdisches Pheromon an sich genommen. Als eine Frau in einer Bar eher mäßig interessiert auf seine Avancen reagiert, setzt er das Pheromon ein, woraufhin sie ihn sofort begehrt und ihn mit nach Hause nehmen will.³⁶ Vor der Bar kommt ihr eifersüchtiger Freund hinzu. Als die Situation zu eskalieren droht, wendet Owen das Pheromon auch bei dem Mann an, der sich ebenfalls unmittelbar körperlich von Owen angezogen fühlt, ihn küsst und offensiv sexuelles Interesse bekundet. Indem Owen für alle drei ein Taxi ruft, wird auch eine folgende sexuelle Dreier-Konstellation angedeutet.³⁷ Diese Szene verdeutlicht aber zugleich auch exemplarisch, dass die Repräsentation bi-sexueller bzw. fluider Sexualität

³⁶ Staffel 1, Folge 1: 33'59"-35'07".

³⁷ Staffel 1, Folge 1: 36'18"-36'50". Haslop bezeichnet Owen als „the only character who is never seen having fluid sexual experiences“ (Craig Haslop: Talking Torchwood, S. 108), dies ist allerdings nicht korrekt. Owen repräsentiert gewiss innerhalb der Serie am stärksten traditionelle Maskulinität. Auch wenn er zuerst eine Frau angesprochen hat und das Pheromon erst lediglich zur Deeskalation auf ihren Freund angewendet hat, reagiert er durchaus positiv auf das Begehren des Mannes. Auch wenn dies erst durch das außerirdische Pheromon ermöglicht wird, so erfolgt dennoch auch bei Owen eine Erweiterung des Spektrums.

in *Torchwood* selbst nicht unproblematisch ist: So handelt es sich auf Handlungsebene durch eine Form des Machtmissbrauches und der sexualisierten Gewalt ausgehend von Owen nicht um eine sexuelle Begegnung, die von allen Akteur*innen ausgeht, sondern um eine Vergewaltigung, da beide Personen, mit denen Owen agiert, unter dem Einfluss des Pheromons stehen.³⁸

Kritisch wird auch gesehen, dass der Repräsentation von Bi-Sexualität in der Serie eine ausgeprägte Asymmetrie zugrunde liegt. So wurde bereits auf Gwens erotische Begegnung mit der von einem außerirdischen Wesen besessenen Carys eingegangen. Auch Tosh hat wenige Folgen später eine lesbische Beziehung mit einer Frau, die sich als Alien herausstellt, das Tosh möglicherweise wirklich mag, sonst aber ebenfalls finstere Absichten verfolgt und von Torchwood vernichtet wird, auch wenn das Team um Tosh ihre neue Beziehung zu einer Frau als solche durchaus als positiv bewertet.³⁹ Gleichgeschlechtliche sexuelle Begegnungen werden bei den Hauptprotagonistinnen Gwen und Tosh ausschließlich im Zusammenhang mit Alien-Begegnungen thematisiert, die überdies noch durch Täuschung bzw. Manipulation konnotiert sind. Lesbische Sexualität bzw. weibliche Bi-Sexualität bleibt darüber hinaus im Vergleich zur männlichen Homo-, Bi- und Pansexualität, die insbesondere durch Jack getragen wird, stark unterrepräsentiert. So hat Gwen beispielsweise eine Affäre mit Owen, und Tosh schwärmt über eine lange Zeit für ihren Kollegen, beide Frauen fühlen sich aber nie zueinander hingezogen und haben keine relevante bisexuelle bzw. lesbische Interaktionen mit anderen Frauen.⁴⁰ Während die anderen vier Teammitglieder außerdem Paarungen bilden bzw. sexuelle und/oder romantische Beziehungen eingehen (in Form von Gwen und Owens Affäre und Ianto und Jack, die sich ineinander verlieben), wird Tosh hier ausgespart, Powers weist auf den interessanten Aspekt hin, dass es sich bei der sexuellen Ausgrenzung von Tosh, die sich u.a. durch ihre unerwiderten Gefühle für Owen durch die ganze Serie zieht, um eine Marginalisierung ausgerechnet des einzigen Teammitglieds handelt, das nicht weiß ist.⁴¹ Bradford kritisiert, die doch so viel beschworene fluide Sexualität werde in *Torchwood* zunehmend alleine mit der Figur Jack assoziiert, bei allen anderen Charakteren hingegen marginalisiert. Sie resümiert: [T]his feels less like a utopian vision and more like an erasure.⁴²

³⁸ So konstatiert auch Powers: „Owen is undeniably guilty of rape.“ (Tom Powers: *Everything’s Constantly Changing* 2016, S. 152. Vgl. auch Lee Barron: *Invadors from Space, Time Travel and Omnisexuality* 2011, S. 189 sowie K. Tempest Bradford: *Invisible Bisexuality in Torchwood*. In: *Apex Magazine. Science Fiction, Fantasy and Horror*, <https://www.apex-magazine.com/invisible-bisexuality-in-torchwood/#comments>, veröffentlicht am 04.03.2014, letzter Zugriff am 25.08.2019, 19:56. Hier wäre hinzuzufügen, dass Jacks Küssen von Ianto ebenfalls als problematisch gewertet kann, da Ianto zu diesem Zeitpunkt bewusstlos ist.

³⁹ Vgl. Staffel 1, Folge 7, *Timeo Danaos* (Orig.: *Greeks Bearing Gifts*).

⁴⁰ Vgl. Craig Haslop: *Talking Torchwood*, S. 82f.

⁴¹ Vgl. Tom Powers: *Everything’s Constantly Changing* 2016, S. 154.

⁴² K. Tempest Bradford: *Invisible Bisexuality in Torchwood*.

Diesen Argumenten ist prinzipiell zuzustimmen: Die Unterrepräsentation weiblicher Bi-Sexualität stellt durchaus eine Form der Marginalisierung dar, und das gezeigte Verhalten ist z.T. eindeutig problematisch, wie Owens sexualisierter Machtmissbrauch durch die Manipulation des freien Willens. Die Inszenierung der fluiden Sexualität ist folglich in sich selbst ambivalent. Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass es bei der Betrachtung symbolischer Prozesse von Bedeutungsproduktion nicht bzw. nicht nur darum geht, ob eine Repräsentation realistisch oder positiv ist. Der utopische Gehalt *Torchwoods* liegt folglich sicher nicht darin, dass die Serie verschiedene, gleichberechtigte und vollkommen funktionale sexuelle Orientierungen und Identitäten darstellt – auch dann nicht, wenn ihr dies gelänge, und so wünschenswert es auch wäre, dass es mehr Serien gäbe, die dies anstreben. Die Utopie *Torchwoods* ist vielmehr stärker mit der Jameson'schen Vorstellung diskursiver Überschreitung von Ideologie assoziiert.⁴³ So praktiziert die Serie, wie in der Analyse demonstriert, ein transgressives intertextuelles Spiel mit Genrekonventionen und Motivtraditionen, das auf übergeordneter Ebene durch ein Framing komplettiert wird, das Heteronormativität hinterfragt (wenn auch nicht überwindet). Gerade die Ambivalenz dieses Spiels aus De- und Rekonstruktion bildet die Basis der spezifischen Inszenierungsstrategie der Serie und ihres reflexiven Potentials.

⁴³ Zu Jameson Beobachtungen zu Utopie, Ideologie und Populärkultur vgl. Kapitel 3.6.

6.3 Expansion in ferne Galaxien: Technische Grenzüberwindungen

6.3.1 *Interstellar* (USA/UK 2014, Regie: Christopher Nolan)

Interstellar zeigt eine nicht allzu ferne Zukunft, in der der alleinerziehende Cooper mit seiner Tochter Murphy und seinem Sohn Tom auf einer Farm in den USA lebt. Die Erde ist inzwischen so stark geschädigt, dass permanente Nahrungsmittelknappheit herrscht. Dürren und Sandstürme prägen die Umwelt. Durch Veränderungen in der Biosphäre breiten sich Pflanzenerkrankungen rasant aus und haben bereits Weizen und Okra von der Erde getilgt, so dass zum Zeitpunkt der einsetzenden Handlung nur noch Mais angebaut werden kann. Bei Cooper handelt es sich um einen ehemaligen Piloten der NASA, der sich wie der größte Teil der Bevölkerung den harten Bedingungen anpassen und als Farmer der unwirtlich gewordenen Natur Nahrung abringen muss. Die zehnjährige Murphy beobachtet an dem Bücherregal in ihrem Zimmer seltsame Vorgänge, die sich als Anomalien der Schwerkraft herausstellen und Cooper zu einem geheimen Areal führen. In einer Zeit, in der die Menschen auf der Erde ums Überleben kämpfen und es als Verschwendung gilt, Gelder in Wissenschaft und Technologie zu investieren, operiert dort die NASA im Verborgenen und nutzt ihre letzten Ressourcen für eine Mission, die die Menschheit vor dem nahenden Untergang bewahren soll: 48 Jahre vor Einsetzen der Filmhandlung wurde das neue Wurmloch Gargantua entdeckt, das – so die Theorie der Forscher*innen – dort platziert wurde, um von der Erde aus die Reise in eine weit entfernt und andernfalls unerreichbare Galaxie zu ermöglichen. In dieser Galaxie gruppieren sich um ein schwarzes Loch zwölf potentiell bewohnbare Welten. Zehn Jahre bevor Cooper und Murphy die geheime Basis der NASA entdecken, reisten zwölf Freiwillige durch das Wurmloch, um jeweils eine Welt auf ihre Eignung als zukünftiger Lebensraum der Menschheit zu untersuchen und ein Signal an die Erde zurückzusenden. Da aus dem Wurmloch nur rudimentäre Signale empfangen werden können, belaufen sich alle vorhandenen Informationen auf den vagen Befund, dass drei der Planeten möglicherweise Potential aufweisen könnten: diejenigen der Astronaut*innen Miller, Edmunds und Mann.

In der NASA-Basis angekommen erkennt Cooper in Projektleiter Brand seinen ehemaligen Professor. Gemeinsam mit seiner Tochter, Dr. Amelia Brand, arbeitet Brand an einem Plan, das Überleben der Menschheit zu sichern. Ein Team soll in dem Raumschiff *Endurance* auf die Mission entsandt werden, die drei in Frage kommenden Planeten zu besuchen und zu versuchen, die dortigen Wissenschaftler*innen und ihre gesammelten Daten aufzuspüren. Brand forscht bereits an einer Technologie, die durch Nutzung der Gravitation und des Wurmlochs Relativität und Quantenmechanik verbindet und die auf der Erde lebenden Menschen in die neue Heimat evakuieren könnte. Für den Fall eines Scheiterns führt die *Endurance* an Bord 5000 befruchtete menschliche Eizellen mit sich, um einen wirtlichen Planeten mit einer

neuen Population zu besiedeln. Brand gewinnt Cooper als Piloten für die Mission, in der Überzeugung, die Wesen, die für Wurmloch und Gravitationsanomalien verantwortlich sind, hätten Cooper auserwählt und zu ihnen geführt. Unter der Bedingung, dass Brand die Evakuierung der Menschheit vorbereitet, stimmt Cooper, der die Zukunft seiner Kinder retten will, zu. An der Mission nehmen außerdem Amelia Brand sowie die Forscher Doyle und Romilly, aber auch die Roboter TARS und CASE teil. Cooper lässt seiner Tochter Murphy, die zornig ist, dass er sie verlässt, eine seiner beiden Armbanduhren zurück – die Zeit werde für sie unterschiedlich vergehen, nach seiner Rückkehr könnten sie ihre Uhren vergleichen.

Auf der Expedition in den Weltraum ist die Endurance diversen Widrigkeiten wie Zeitdehnungen ausgesetzt, so dauert der Besuch auf dem ersten Planeten für Cooper und Amelia lediglich wenige Stunden, während für den an Bord der Endurance wartenden Romilly 23 Jahre vergehen. Der erste Planet erweist sich als gefährliche Wasserwelt, die Doyle das Leben kostet und der Cooper und Amelia nur knapp enttrinnen können. Über den zweiten Zwischenstopp herrscht zunächst Uneinigkeit: Während Amelia Edmunds' Planeten ansteuern will, weil die Daten vielversprechender seien, konfrontiert Cooper sie mit dem Vorwurf, sich bei ihrer Entscheidung von ihren Gefühlen für Edmunds leiten zu lassen, in den sie verliebt sei. Cooper selbst votiert, den Planeten von Dr. Mann, dem Leiter der ersten zwölköpfigen Mission, anzusteuern, der näher sei und dessen Daten ebenfalls optimistisch seien. Die vielversprechenden Signale, die er gesendet hat, erweisen sich allerdings als gezielte Täuschung: Mann sendete bewusst falsche Informationen, um von der Endurance von seinem kargen Eisplaneten gerettet zu werden. Mann versucht Cooper zu töten, stirbt aber selbst bei dem Versuch, sich auf die Endurance abzusetzen. Auch Romilly kommt bei einer Explosion ums Leben. Cooper gelingt es, an die Endurance anzudocken und Amelia und sich zu retten. Aufgrund des knappen Treibstoffs wird ein Manöver eingeleitet, in dem die Endurance sich von Gargantua anziehen lässt, um sich dann abzustoßen und den gewonnenen Antrieb zu nutzen. TARS soll in einem Shuttle in das schwarze Loch gestoßen werden, um zu versuchen, Daten zu sammeln und diese zu senden. Um Amelias Chancen, es zu Edmunds' Planeten zu schaffen, zu steigern, opfert sich Cooper und koppelt sich ebenfalls in einem Shuttle ab.

Parallel zu dem Geschehen um Cooper wird dem*r Zuschauer*in gezeigt, dass Murphy – inzwischen genauso alt wie ihr Vater – auf der Erde als Wissenschaftlerin mit Brand arbeitet. Als Brand stirbt, offenbart er Murphy, dass er eine Evakuierung der Menschheit nie für möglich hielt und es immer nur um die Erhaltung der Spezies durch die neue Population gegangen sei.

Als Cooper in das schwarze Loch eindringt, gelangt er in die fünfte Dimension, die ihm als Tesseract, d.h. als Würfel in der vierten (bzw. hier in der fünften) Dimension, in Form vieler verschiedener Versionen von Murphys Zimmer zu unterschiedlichen Zeiten erscheint. Cooper sieht den Tag seiner eigenen Abreise. Im verzweifelten Glauben, alles sei verloren, morst er

die Botschaft „Bleib“ – auch für das Publikum wiederholen sich bereits gesehene Szenen des Tages, in denen Murphy tatsächlich diese Botschaft entschlüsselt hat, aus einer anderen Perspektive. Cooper wird über Funk plötzlich von TARS kontaktiert, dem es gelungen ist, im schwarzen Loch jene Informationen zu sammeln, die nötig sind, um Relativität und Quantenmechanik tatsächlich zu kombinieren und die Vision der Evakuierung zu realisieren. Während Cooper sich in der fünften Dimension befindet und Vater und Tochter eigentlich durch Abweichungen im Zeit-Raum-Kontinuum voneinander getrennt sind, führt der Film beide Handlungsstränge in einer Parallelmontage in epischer Länge von über 15 Minuten zusammen, die einen Schlüsselmoment des Films und in dramaturgischer Engführung zugleich auch einen *Conceptual Breakthrough* auf mehreren Ebenen markiert¹: Cooper realisiert, dass er durch Gravitation die Raum-Zeit überwinden kann und er selbst es war bzw. ist, der die Gravitationsanomalien verursacht und sich zu dieser Mission geführt hat. So übermittelt er aus der fünften Dimension sowohl die Koordinaten der NASA über Sandformationen auf dem Boden des Zimmers als auch die von TARS gesammelten Daten per Morsezeichen über die Armbanduhr an seine Tochter. Murphy wiederum befindet sich ‚in diesem Moment‘ (zumindest der Parallelmontage nach) in ihrem alten Zimmer und hat die Armbanduhr zur Hand genommen. Sie hat nicht nur die Erleuchtung, dass ihr Vater die ganze Zeit hinter den geheimnisvollen Botschaften steckte, sondern ihr wird auch klar, dass es sich bei dem Zittern des Sekundenzeigers um einen Code handelt. Cooper wird darüber hinaus klar, dass es sich bei den Wesen, die nicht nur das Wurmloch platziert, sondern auch den Tesserakt für ihn erschaffen haben, um die zukünftige Entwicklungsstufe der Menschheit handeln muss, die die fünfte Dimension erreicht hat.

So gelingt es, die Menschheit auf mehrere Raumstationen zu evakuieren. In einem dieser Refugien erwacht Cooper in einem Krankenhaus. Es kommt zu einem Wiedersehen zwischen ihm und der inzwischen neunzigjährigen Murphy, bevor sie ihn – dieses Mal mit ihrem Segen – erneut in den Weltraum ziehen lässt, um Amelia zu finden. Der Film schließt mit Aufnahmen von Amelia, die Edmunds begräbt – und ohne ihren Helm tief Luft holt. Offenbar konnte Amelia nicht nur ihren Geliebten, sondern auch eine potentielle neue Erde finden.

6.3.1.1 Von Geistern und Drohnen oder: Gefühl und Verstand

Technik- und Wissenschaftsreflexion sind durch den Film hinweg präsent und spielen für seine Bedeutungsproduktion eine große Rolle. In der nahen Zukunft, in der die Handlung des Films angesiedelt ist, existieren keine bahnbrechenden technischen Neuerungen, vielmehr ringen die Menschen buchstäblich darum, dem kargen Erdboden Nahrung und der von Sand und Staub durchsetzten Luft Sauerstoff zum Atmen abzurufen. Der Film weist zwar technische Extrapolationen und Nova auf, diese treten aber erst in Zusammenhang mit der Expedition in

¹ 02:18'14"-02:35'08".

den Weltraum (z.B. der Kälteschlaf, die Roboter TARS und CASE, etc.) und am Ende des Films in Form der Raumstationen auf, in denen die Menschheit nach ihrer Evakuierung lebt. Die Welt, die der Film zunächst zeichnet, ist allerdings eine desillusionierte Lebenswirklichkeit, in der man sich von der Wissenschaft abgewandt hat, technologischer Fortschrittsoptimismus keinen Raum mehr hat und die NASA im Geheimen forscht. Coop ist bereits zu Beginn der Sphäre der Logik und Rationalität zugeordnet und – auch und besonders als ehemaliger NASA-Pilot und Ingenieur – äußerst technik- und wissenschaftsaffin. Im Gespräch mit Schwiegervater² Donald ist dieser überzeugt, dass Cooper eigentlich nicht in diese Welt gehöre, da er entweder vierzig Jahre zu spät oder zu früh geboren sei, und erinnert sich an seine Kindheit, in der noch ein Aufbruchs- und Erfindergeist herrschte. Cooper äußert: „Es ist, als hätten wir vergessen, wer wir sind, Donald. Forscher, Pioniere, nicht nur Verwalter.“ Damit identifiziert Cooper sich bereits mit den beiden traditionell männlich besetzten Archetypen des Forschers und des Entdeckers, deren Ideale er bereits jetzt verkörpert und deren Rolle er im Laufe der Handlung auch aktiv einnehmen wird, wenn er in das Unbekannte vordringt und das Wissen erlangt, das die Rettung der Spezies ermöglicht.

Cooper ist nicht freiwillig Farmer, und lehnt sich in einem Gespräch mit dem Direktor und einer Lehrerin an der Schule seiner Kinder auch gegen die Zukunftsprognosen seines Sohnes auf: Da nur einer kleinen Gruppe der Besten eine akademische Ausbildung ermöglicht wird, legt man Tom Cooper ebenfalls nahe, Farmer zu werden. Murphy hingegen erreicht Bestnoten, im Elterngespräch wird Cooper allerdings auf ein ‚Fehlverhalten‘ seiner Tochter hingewiesen. Diese verteilte kopierte Seiten aus einem alten Schulbuch ihres Vaters über die Mondlandung. Inzwischen werde nach Aussage der Lehrerin aber die ‚korrigierte‘ Version genutzt. Entsprechend der herrschenden Fortschritts- und Technikskepsis wird in der Schule gelehrt, die Apollo-Mission sei vorgetäuscht gewesen, um die Sowjetunion zu ruinieren, die Mondlandung habe folglich nie stattgefunden:

Lehrerin: Ich glaube, es [die Mondlandung, Anm. d. Verf.] war eine brillante Propagandastrategie. Die Sowjets haben sich selbst in den Bankrott getrieben und Geld für Raketen und andere nutzlose Maschinen ausgegeben.

Cooper: Nutzlose Maschinen?

Lehrerin: Wenn wir die Exzesse und Verschwendungen des 20. Jahrhunderts nicht wiederholen wollen, dann müssen wir die Kinder über diesen Planeten unterrichten. Und ihnen keine Geschichten erzählen, ihn zu verlassen.

Cooper: Eine dieser nutzlosen Maschinen von damals war das MRT. Und hätten wir das heute noch, hätten die Ärzte im Gehirn meiner Frau die Zyste erkannt, bevor sie gestorben ist und nicht erst hinterher. [...] ³

² 15'20"-17'02".

³ 09'54"-13'19".

Der zitierte Ausschnitt des Dialogs impliziert komprimiert die zwei wesentlichen Motivationen für Cooper, die auch die durch ihn verkörperte Konzeption von Maskulinität bestimmen: Cooper glaubt an die positiven Effekte von Technik und ist andererseits (seit dem Tod seiner Frau alleinerziehender) Vater, der auch die entsprechenden positiv besetzten männlich konnotierten Werte verkörpert. So ist er bereit, ins Ungewisse aufzubrechen – sowohl aufgrund seiner Faszination und seines Glaubens, mit Wissenschaft Grenzen überwinden zu können, als auch mit dem höchsten Ziel, für seine Kinder eine Zukunft zu schaffen.

Damit prägt er auch das Weltbild seiner Tochter Murphy, die ebenfalls von Beginn an den Antrieb zeigt, wissen zu wollen und Dinge zu hinterfragen. Dabei nimmt sie aber zunächst eine andere Perspektive ein als ihr Vater. Dies zeigt sich in einer frühen Szene, in der die Familie zum Essen zusammenkommt und in der über die seltsamen Vorgänge gesprochen wird, die sich später als Gravitationsanomalie und am Ende des Films als Botschaft von Cooper aus der fünften Dimension herausstellen. Die Gravitationsanomalie zeigt sich in Murphys Zimmer, indem Gegenstände, vor allem Bücher, aus ihrem Regal geworfen werden. Murphy zeigt ihrem Vater, dass seine kleine Landefähre zu Bruch gegangen ist, und erklärt, sie habe sich in Büchern über Geister informiert: Dies sei ein Geist gewesen, der in ihrem Zimmer öfter aktiv sei. Während ihr Bruder sich über sie lustig macht, nimmt ihr Vater die Gelegenheit zum Anlass, um mit Murphy wissenschaftliche Prinzipien zu reflektieren:

Cooper: Naja, das ist nicht gerade eine Wissenschaft, Murph.

Murphy: Du sagst immer, Wissenschaft deckt auf, was wir nicht wissen.

[...]

Cooper: Okay, Murph, wenn wir über Wissenschaft diskutieren wollen, dann sag nicht nur, dass du Angst vor Geistern hast, sondern geh weiter. Sammle Fakten, analysiere, hinterfrage das Wie und Warum und zeige deine Erkenntnisse, Deal?⁴

Murphy beginnt nach dem Gespräch, das Phänomen systematisch zu untersuchen, und gelangt zu dem richtigen Schluss, dass es keine Rolle spielt, um welche Buchtitel es geht, sondern dass die Anzahl und Abstände der herausfallenden Bücher die relevante Information sind. Auch ihre eigene Sicht der Dinge gibt Murphy allerdings nicht vollständig auf und teilt ihrem Vater mit, dass sie es gerade mit einem Morsecode versuche, falls der Geist kommunizieren wolle.⁵ Während Cooper nicht glaubt, dass ihr Bücherregal ‚mit ihr reden‘ wolle, geht Murphy folglich immer noch von einer wesenhaften Präsenz aus. Als nach einem Sandsturm der eingedrungene Staub auf dem Boden spezifische Formationen hinterlässt, studiert Cooper das Phänomen und verkündet seiner Tochter am nächsten Morgen: „Das ist kein Geist, das ist Gravitation.“⁶ Auch was ihren Namen angeht, nimmt die zehnjährige Murphy zunächst eine

⁴ 03'30"-04'35".

⁵ 14'30"-15'19".

⁶ 20'40"-21'28". Aus diesen Formationen gewinnt Cooper die Koordinaten, die ihn zur NASA führen.

intuitiv-emotionale Deutung vor, woraufhin ihr Horizont von ihrem Vater und Mentor erneut erweitert wird: Sie ist, gehänselt von ihrem großen Bruder, verärgert, dass sie nach *Murphy's Law*, also aus ihrer Sicht nach etwas Schlechtem benannt sei. Cooper erwidert: „Murphy's Law besagt nicht, dass etwas Schlechtes passiert. Es besagt, dass alles, was möglich ist, passieren wird. Und das, fanden wir, klingt doch ganz gut.“⁷ Murphys Name, als Ergebnis eines Aktes der Benennung insbesondere durch den Vater, der seiner Tochter hier auch die Bedeutung erklärt, verweist auf das Unglaubliche, das im Film möglich werden wird und das durch Murphy symbolisiert ist. Unmittelbar nach diesem Gespräch, das beide am Straßenrand führen, während Tom einen geplatzten Reifen flickt, ertönt ein lautes Geräusch und Cooper fordert seine Kinder auf, sofort ins Auto zu steigen: Er hat eine indische Aufklärungsdrohne gesichtet, die wohl vergessen seit langer Zeit das Land überfliegt, ohne dass es noch etwas aufzuklären gäbe. Da ihre Solarzellen eine ganze Farm mit Strom versorgen könnten und solche technischen Artefakte rar und kostbar sind, nimmt Cooper die Verfolgung auf, um in ihrer Reichweite zu bleiben. Während sein Sohn das Auto steuert und Murphy einen Verstärker auf die Drohne ausrichtet, versucht Cooper, die Drohne mit seinem Computer zu hacken. Als das Auto am Ufer eines Stausees anhalten muss, scheint es für Murphy zunächst so, als hätten sie die Drohne verloren. Cooper demonstriert seiner Tochter aber selbstsicher, dass die Aktion gelungen ist und steuert die Drohne in einem Bogen über den See zurück. Besonders prägnant ist der Ausschnitt der Szene, in dem er Murphy die Drohne steuern lässt: Zunächst führt er ihre Hand über das Touchpad, fordert sie dann auf, die Drohne zu landen und lobt seine Tochter, als dies gelingt. Als Cooper beginnt, die Drohne auseinanderzubauen und Einzelkomponenten zu entnehmen, beobachtet Murphy ihren Vater:

Murphy: Was machst du jetzt damit?

Cooper: Ich gebe ihr irgendetwas Gemeinnütziges zu tun. So was wie einen Mähdrescher steuern.

Murphy: Können wir sie nicht fliegen lassen? Sie hat doch keinem was getan?

Cooper: Dieses Ding muss sich anpassen, Murph. Genau wie wir anderen auch.⁸

Die Drohnen-Szene verdichtet mehrere Schlüssel-Motive des Films. Zunächst fungiert die Drohne als Symbol, das Coopers Charakterprofil sichtbar werden lässt, welches ihn als Held qualifiziert: Im Gegensatz zur ihn umgebenden Resignation, dem Zurückziehen in sich selbst und das, was noch ist, strebt Cooper nach dem scheinbar Unerreichbaren, dem Ungewissen, das er auch tatsächlich erreicht. Nicht zufällig ist hier sowohl das Objekt des Begehrens als auch die Strategie, seiner habhaft zu werden, technisch manifestiert. Nachdem Murphy bereits glaubt, die Drohne verloren zu haben, steht Cooper bereits in Verbindung zu ihr und lenkt sie

⁷ 05'50"-06'18".

⁸ 06'18"-09'33". Cooper lenkt die Drohne ab 08'100", Cooper führt Murphys Hand ab 08'20", der zitierte Dialog spielt sich ab 09'08" ab.

zurück, dies deutet bereits auf seine eigene Abwesenheit voraus, bei der Murphy ebenfalls zweifelt, bis sie erkennt, dass das Band zwischen Vater und Tochter die ganze Zeit Bestand hatte. Vor allem zeigen sich hier erneut die unterschiedlichen Paradigmen des rational-analytischen Cooper und der emotional-intuitiveren Murphy, die Mitgefühl mit der Drohne empfindet, die vom Himmel geholt wurde. Es sind diese unterschiedlichen Paradigmen, die den Schwerpunkt dieser Analyse bilden. Dabei steht vor allem die Frage im Vordergrund, inwiefern sie durch sexuelle Differenz strukturiert sind, welche Konnotationen sie aufweisen und ob sie in diesen Sinnbezügen stabil sind oder ob sich im Verlaufe des Films Bedeutungsverschiebungen vollziehen.

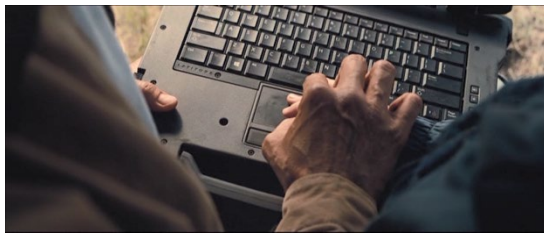
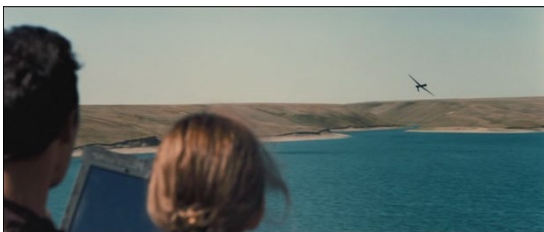


Abb. 83, 84, 85, 86: *Interstellar* (2014)

6.3.1.2 Murphy und Amelia: Weiblichkeit als Brücke zwischen Wissenschaft, Liebe und Utopie

Fokussiert man die repräsentierten Geschlechteridentitäten in *Interstellar*, so lässt sich als erster Befund festhalten, dass die wissenschaftliche Sphäre nicht rein männlich besetzt oder dominiert ist, da mit Murphy Cooper und Dr. Amelia Brand zwei begabte Wissenschaftlerinnen auftreten. Amelia begibt sich ebenfalls in den Weltraum, Murphy kommt die verantwortungsvolle Aufgabe zu, die Menschheit zu retten. Allerdings sind beide Frauen in ihrer Biographie und ihrer Zugehörigkeit zur Wissenschaft stark durch den Einfluss ihrer Väter geprägt: Murphys Vater fungiert für sie als Leitfigur und Mentor, der ihr ein Verständnis für analytisches und wissenschaftliches Denken vermittelt. Auch Professor Brand geht seiner Tochter als Koryphäe seines Gebiets voraus. Die Mission wird erst durch Coopers Ankunft vervollständigt, den die Vorsehung höherer Mächte – oder wie sich später herausstellt: er selbst – als Pilot und Verantwortlichen auserwählt hat. Auch die sich zart anbahnenden und den Genrekonventionen nach obligatorischen romantischen Gefühle zwischen Amelia und Cooper bleiben nicht aus,

auf deren symbolische Bedeutung später noch eingegangen werden soll. Anders als in den meisten meiner anderen Fallstudien ist es mir hier außerdem nicht möglich, weibliche und männliche Charaktere gleichermaßen entweder einheitlich mit den Vor- oder mit ihren Nachnamen zu bezeichnen, da Cooper und Professor Brand über keinen Vornamen zu verfügen scheinen: In der gesamten Filmhandlung wird er nicht genannt, auch in den Credits werden ihre Rollen lediglich als ‚Cooper‘ und ‚Professor Brand‘ geführt. Zwischen männlichen und weiblichen Charakteren wird also auch sprachlich eine deutliche Abweichung markiert. Während eine Reduktion auf den Nachnamen einen gewissen Anspruch auf Universalität und Autorität impliziert, verweist der Vorname stets auch auf den Bereich des Privaten und Intimen.⁹

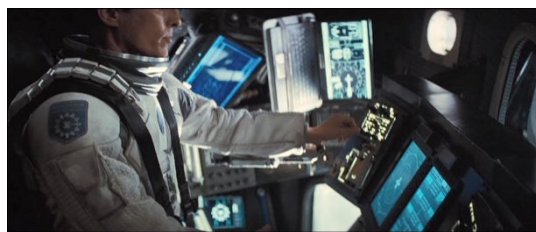


Abb. 87, 88, 89: *Interstellar* (2014)



Was die visuellen und performativen Darstellungsebenen des Films betrifft, so fällt auf, dass Wissenschaft bzw. das Agieren mit Technik hier nuanciert inszeniert und den einzelnen Figuren unterschiedlich zugeordnet sind. Cooper erfüllt das Profil des analytischen Rationalisten, der zugleich auch ein ausgewiesener Pragmatiker ist. Er agiert aktiv mit technischen Artefakten, steuert am Anfang die Drohne, aber vor allem auch das Raumschiff *Endurance*, dessen runde Form die weibliche Grundkonnotation des Raumschiffs (wie auch des Wurmlochs und des schwarzen Lochs) als Motiv noch deutlicher zu Tage treten lässt (Abb. 87 bis 89). Als Pilot fliegt er nicht nur das Shuttle, das nach dem Start an der *Endurance* andockt, sondern meistert auch waghalsige Manöver in brenzligen Situationen: Er ist es, der es schafft, *Amelia* und sich selbst vom ersten Planeten zu retten, und ihm gelingt wenig später eine noch heiklere Mission: Nachdem Dr. Mann die Crew verraten hat und bei dem Versuch, sich mit der *Endurance* abzusetzen, getötet wurde, wird das Raumschiff beschädigt und rotiert um die eigene Achse.

⁹ Dass mit Murphys Vorname auch ein ganz bewusster und bedeutungsträchtiger Akt der Benennung durch die Eltern und (aufgrund der Abwesenheit der verstorbenen Mutter) ganz besonders durch den Vater vorliegt, wurde im vorangegangenen Abschnitt bereits thematisiert.

Dank seiner Präzision und seines heldenhaften Einsatzes gelingt es Cooper, selbst diese widrigen Bedingungen zu meistern und an das Raumschiff anzudocken.¹⁰ Amelia verfügt, wie in Teambesprechungen ersichtlich wird, über ein großes theoretisches Wissen, ihr primäres Projekt ist die ‚Populationsbombe‘, die sie Cooper bei seinem Rundgang in der NASA erläutert.¹¹ Zehn der 5000 befruchteten Eier werden von Geräten an Bord der Endurance ausgebrütet, dies fällt in den Zuständigkeitsbereich von Amelia. Das Wachstum soll danach durch Leihmutterschaft exponentiell ansteigen, die befruchteten Eier gewährleisten die genetische Vielfalt der Kolonie. Das Konzept ist sowohl wissenschaftlich anspruchsvoll als auch durchdacht, Amelia ist nicht weniger wissenschaftlicher Profi als der Rest der Besatzung, allein die Zuschreibung der Frau zu dem Komplex der Fruchtbarkeit, der Fortpflanzung und dem Hegen der Nachkommenschaft reproduziert trotz futuristischem Setting traditionelle Rollenbilder.

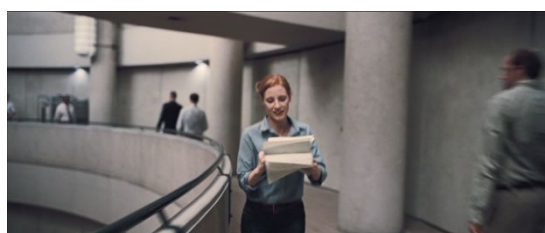
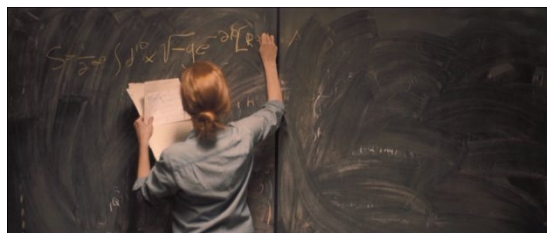
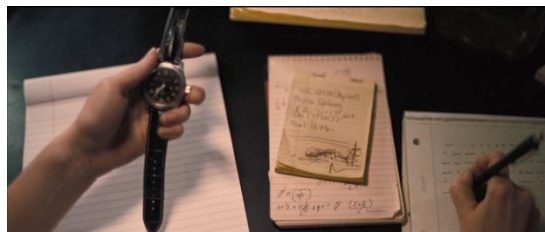
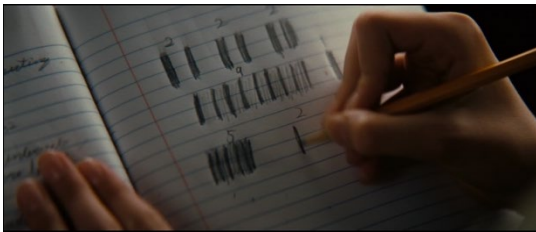


Abb. 90, 91, 92, 93: *Interstellar* (2014)

Beim ersten Planeten erkennt Cooper frühzeitig die Gefahr der hereinbrechenden gigantischen Welle, während Amelia sich noch einmal entfernt, um den Speicher mit den gesammelten Daten zu bergen – dies kostet nicht nur Doyle das Leben, sondern zusätzliche Zeit bis zur Rückkehr zur Endurance, die sich außerhalb der Zeitdehnung auf dem Planeten zu über zwanzig Jahren addiert.¹² Auf dem zweiten Planeten rettet Amelia Coopers Leben, indem sie ihn mit Sauerstoff versorgt, als Dr. Mann ihm beim Versuch, ihn zu töten, das Visier seines Helms einschlägt. Bei dem anschließenden waghalsigen Flugmanöver zur Endurance bleibt Amelia aber passive Beifahrerin. Cooper ist grundsätzlich ein Mann des wissenschaftlichen, rationalen

¹⁰ Der Start der Mission wird bei 41'48"-46'10" gezeigt, das Manöver nach Dr. Manns Verrat ist von 02:07'27"-02:11'40" zu sehen.

¹¹ 34'31"-35'15".

¹² 01:10'33"-01:17'25".

Denkens, aber vor allem ein Praktiker. Im Gegensatz dazu ist die Wissenschaft, die von Murphy betrieben wird, eine theoretisch ausgerichtete: Abgesehen von den Beobachtungen und Entdeckungen, die sie bereits als Kind in ihrem Zimmer macht und auswertet (Abb. 90), wird sie im Erwachsenenalter als Wissenschaftlerin bei der NASA an Tafeln gezeigt, auf denen sie an Formeln und Gleichungen arbeitet, sowie mit ihren Aufzeichnungen, in denen sie die von Cooper übermittelten Daten transkribiert und übersetzt (Abb. 91 bis 93).¹³ Dabei steht vor allem das Dechiffrieren und Entschlüsseln des Codes und die Berechnung von Formeln im Fokus ihrer Arbeit.

Die geschlechtlichen Konnotationen von Interstellar sind allerdings komplex und gehen nicht restlos in Stereotypen auf. Cooper fungiert zwar als Mentor für Murphy, er trifft bei seiner Tochter allerdings einen forschenden Geist an, der bereits selbstständig Dinge hinterfragt und getrieben ist von dem Wunsch, mehr zu wissen. Auch wenn die erforderlichen Daten von ihrem Vater übermittelt werden, ist es Murphy, die sie auswertet, um Quantenphysik und Gravitation zu kombinieren und die Menschheit zu retten. Murphy ist ein Medium für die Entdeckung ihres Vaters, aber sie ist auch Schöpferin: Es werden mehrere Raumstationen gigantischer Ausmaße gebaut, auf die die Menschen evakuiert werden und auf denen eine hohe Lebensqualität möglich ist (Abb. 94). Als Cooper nach seinem Aufenthalt im schwarzen Loch im Krankenhaus auf einer Raumstation ist und erfährt, dass er sich auf der Cooper-Station befindet, entgegnet er: „Nett von Ihnen, sie nach mir zu benennen.“ Er erntet von der Krankenschwester und dem Arzt amüsierte Reaktionen, und man erklärt ihm: „Die Station wurde nicht nach Ihnen benannt, Sir, sondern nach Ihrer Tochter.“ Fast entschuldigend fügt der Arzt hinzu: „Wobei Sie immer betont hat, wie wichtig Sie waren.“¹⁴ Während Cooper, der nach irdischem Zeitverlauf eigentlich 124 Jahre alt sein müsste, aber durch die Zeitabweichung um keinen Tag gealtert scheint, ist Murphy inzwischen 90 Jahre alt. Trotz ihres hohen Alters lässt sie sich auf Coopers Station bringen, und es kommt am Krankenhausbett, umringt von Murphys Nachkommen, zum emotionalen Wiedersehen zwischen Vater und Tochter:

Cooper: Ich war es, Murph. Ich war dein Geist.

Murphy: Ja, ich weiß. Die haben mir nicht geglaubt. Sie haben gedacht, ich hätte das alles alleine gemacht. Aber ich wusste, wer es war. Niemand hat mir geglaubt, aber ich wusste, du kommst zurück.¹⁵

¹³ Zu sehen ist Murphys Arbeit an der Tafel 1:24'16"-01:25'10" (hier noch mit ungelöster Gleichung) sowie 02:32'32"-02:33'17", als sie Coopers Code entschlüsselt und Formeln neu berechnet. Gekrönt wird dieser Durchbruch, indem sie „Heureka“ ruft und ihren Kollegen Getty küsst, mit dem sie später eine Familie gründen wird. Auch hier manifestiert sich die Verbindung aus Wissenschaft und Liebe, die im Text gleich thematisiert wird. Cooper läuft in Professor Brands Büro lediglich einmal an einer beschriebenen Tafel vorbei (35'15"-35'25").

¹⁴ 02:35'10"-02:36'55".

¹⁵ 02:39'54"-02:42'04".

Murphy erschafft keinen neuen Idealstaat, aber wird zur Schöpferin einer neuen Welt erklärt, die als ersehnter (Über-)Lebensraum utopisch konnotiert ist. Die genannten Szenen und Dialog-Ausschnitte spielen auf die großen Erfindungen und Errungenschaften der Menschheit an, die Teil einer überwiegend patriarchalischen Geschichtsschreibung sind, während Frauen über lange Zeit der Zugang zu macht- und wissensbesetzten Bereichen verwehrt und/oder ihre Beiträge ausgeblendet wurden. Übertragbar ist das auch auf die utopische Tradition, die von männlichen Autoren und Visionären geprägt ist. Der Film kehrt diese Konstellation um, indem der Durchbruch hier allein Murphy als Frau zugeschrieben wird und keiner ihr glaubt, welchen Anteil daran ihr Vater hat. Diese Referenz ist eine der seltenen ironischen Anspielungen in einem Film, der sich ansonsten sehr ernst nimmt und über weite Strecken in langen Sequenzen und pathetischen Einstellungen erzählt wird. Um die in *Interstellar* konstruierten Genderkonzepte beurteilen zu können, muss über die Handlungsebene hinaus vor allem die Ebene symbolischer Codierungen fokussiert werden. So ist unbestritten, dass Murphys Durchbruch ohne Cooper (in mehrfacher Hinsicht) nicht möglich gewesen wäre, genauso sicher ist aber auch, dass Murphys Beitrag über die des rein decodierenden Mediums hinausgeht und dass sie tatsächlich neuen Lebensraum schafft. Für eine Interpretation des Films sind diese Plotstrukturen letztlich aber weniger ausschlaggebend als die geschlechtlichen Codierungen, mit denen sie aufgeladen sind.

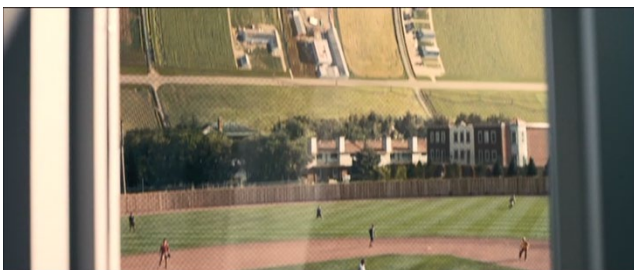


Abb. 94: *Interstellar* (2014)

Wenn wir den Blick zunächst auf die beiden zentralen (und einzigen) Protagonistinnen richten, zeigt sich, dass Weiblichkeit in *Interstellar* eine Synthese aus intuitiver Emotionalität und analytischer Wissenschaft repräsentiert und dass diese Zuschreibung über den ganzen Film hinweg existiert, während Cooper erst im Tesseract, d.h. zu einem späten Zeitpunkt, ‚erleuchtet‘ wird und sich dabei außerdem auf die beiden Frauen bezieht (darauf wird nachfolgend noch einmal eingegangen). Die inzwischen erwachsene Murphy macht sich mit Getty, ihrem Kollegen und vermutlich späterem Ehemann, auf den Weg zur Farm ihres Vaters, die von ihrem Bruder bewirtschaftet wird. Seine Familie ist bereits deutlich von Krankheit und Entbehrung gezeichnet, die Zeit auf der Erde wird knapp. Murphy hat gerade kurz vor dem Tod Professor Brands erfahren, dass er nie daran glaubte, die Menschen evakuieren zu können. Während Getty dazu rät, den Menschen zu sagen, dass es keine Hoffnung mehr gibt, plädiert Murphy

dafür zu warten. Auf Gettys Einwand, ob sie die Menschen damit nicht genauso manipuliere wie Professor Brand, entgegnet Murphy:

Murphy: Brand hat uns im Stich gelassen. Ich suche immer noch die Lösung.

Getty: Also, hast du irgendeine Idee?

Murphy: Ein Gefühl. Ich habe dir doch von meinem Geist erzählt. Mein Dad dachte, ich nannte es einen Geist, weil ich Angst davor hatte. Aber ich hatte nie Angst davor. Ich nannte es einen Geist, weil es mir vorkam wie ein Mensch, der mir irgendetwas sagen wollte. Wenn es eine Antwort hier auf der Erde gibt, dann ist sie dort, irgendwo in diesem Zimmer und ich muss sie finden.¹⁶

Murphy spürte intuitiv bereits als Kind hinter den Gravitationsanomalien die Präsenz ihres Vaters. In dem eben zitierten Dialog beschreibt Murphy ihre Überzeugung, im Kinderzimmer ihrer Farm die Lösung zu finden als ‚Gefühl‘ – und dieses wird sich bewahrheiten. Die Rettung wird in *Interstellar* möglich durch eine Symbiose von Intuition und Logik, von Wissenschaft und Gefühl. Als weiterer Beleg kann eine Aussage Amelias herangezogen werden, die in einem Gespräch auf der *Endurance* fällt. Cooper und Amelia haben Doyle auf dem ersten Planeten verloren und sind gerade auf das Raumschiff zurückgekehrt. Für Romilly sind dort über zwanzig Jahre vergangen, Treibstoff, Ressourcen und Vorräte gehen zur Neige. Während Cooper sich entschieden dafür ausspricht, den näher gelegenen Planeten Dr. Manns anzusteuern, plädiert Amelia dafür, sich direkt auf den Weg zu dem viel weiter entfernten Planeten von Edmunds zu machen. Cooper wirft Amelia vor, dass ihre Entscheidung nicht auf der rationalen Abwägung von Fakten und Wahrscheinlichkeiten, sondern auf ihren Gefühlen für Edmunds basiere:

Cooper: Sie liebt Wolf Edmunds.

Romilly: Ist das wahr?

Amelia: Ja. Und deshalb möchte ich meinem Herzen folgen. Vielleicht haben wir ja schon zu viel Zeit damit verbracht, alles mit Theorien lösen zu wollen.

Cooper: Du bist Wissenschaftlerin, Brand.

Amelia: Dann hör mir auch zu, wenn ich sage, dass Liebe etwas ist, das wir nicht erfunden haben. Sie ist wahrnehmbar, kraftvoll. Sie muss etwas bedeuten.

Cooper: Liebe hat Bedeutung, einen sozialen Nutzen, zwischenmenschliche Bindung, Kinder, Erziehung.

[...]

Amelia: Vielleicht bedeutet sie noch etwas anderes. Etwas, das wir nicht, noch nicht verstehen können. Vielleicht ist sie irgendein Beweis, ein Artefakt einer höheren Dimension, die wir gar nicht bewusst wahrnehmen können. Ich fühle mich quer durchs Universum zu jemandem hingezogen, den ich zehn Jahre lang nicht gesehen habe, wohl wissend, dass er wahrscheinlich sogar tot ist. Liebe ist das Einzige, was für uns spürbar ist und die Dimensionen von Zeit und Raum überwindet. Vielleicht sollten wir darauf vertrauen, auch wenn wir es noch nicht verstehen können.

¹⁶ 01:44'21"-01:46'12".

Na gut, Cooper. Ja, schon die kleinste Möglichkeit, Wolf wiederzusehen, fasziniert mich. Das heißt nicht, dass ich mich irre.¹⁷

In *Interstellar* wird eine emotional konnotierte Wissenschaft als Balance aus Ratio und Emotion entworfen, die neben dem rationalen Wissen auch das (noch) nicht Erklärbare, das Gefühl von Liebe, als gleichberechtigten Bestandteil dieser Synthese akzeptiert. Dieses Konzept wird durch das Weibliche verkörpert und in Form von Murphy und Amelia zuerst artikuliert. Am Ende des Films erweist sich, dass Amelia mit ihrer Intuition und dem Gefühl, sich von dem Geliebten angezogen zu fühlen, richtig lag – denn auf diesem Planeten wartet tatsächlich eine Umgebung, die menschliches Leben ermöglicht. Nur weil Amelia ihrer Liebe zu Edmunds folgt, kann sie zur Entdeckerin einer neuen Welt werden. Es lässt sich nicht sagen, dass die *Endurance* rückblickend tatsächlich zuerst Kurs auf Edmunds hätte nehmen sollen, schließlich wären dann die Ereignisse, die letztlich zur Rettung der Menschheit geführt haben, vermutlich nicht eingetreten – die einschlägige Paradoxie aller Filme, die sich mit Zeitreisen oder anderen zeitlichen Phänomenen befassen. Im Fokus der Bedeutungsproduktion des Films steht aber, dass – ungeachtet der Chronologie der Ereignisse – dieses idealisierte Konzept, das mit seiner Synthese aus Logik und Liebe scheinbar auch Dualismen überwindet, als übergeordnete Wahrheit deklariert wird. Dazu müssen abschließend Cooper, die Schlüsselszene im Tesseract und ihre geschlechtlichen Codierungen betrachtet werden.¹⁸

6.3.1.3 Cooper: Männlichkeit zwischen transzendtem Heldentum und nostalgischem Narzissmus

Die Versöhnung zwischen Logik und Liebe wird, wie soeben erläutert, in *Interstellar* als weibliches Prinzip eingeführt. Können in dieser Synthese aber auch auf abstrakter Ebene Geschlechterdichotomien überwunden werden? In der Analyse zeigt sich, dass gegenüber stereotypischen Mustern durchaus Verschiebungen stattfinden. Als TARS im Tesseract zu Cooper Kontakt aufnimmt, kann er dank seiner gesammelten Daten erklären, dass ‚die‘ (die Cooper erst später als die Menschen der Zukunft identifiziert) für ihn den Tesseract basierend auf dem dreidimensionalen Raum erschaffen haben, damit Cooper ihre fünfdimensionale Realität und ihre Fähigkeit, mit Gravitation die Raumzeit zu überwinden, verstehen kann. Cooper sucht nun nach einem Weg, die Quantendaten an Murphy zu übermitteln, TARS hingegen zweifelt noch, ob dies möglich ist, und bemerkt, ‚die‘ hätten sie nicht hergebracht, um die Vergangenheit zu ändern. Dies ist der Moment, in dem Cooper realisiert, dass er sich selbst hergeschickt hat, und er übermittelt zunächst die Koordinaten der NASA, daraufhin die gesammelten Daten über die Uhr. Dabei artikuliert Cooper im Dialog mit TARS seine Offenbarung:

¹⁷ 01:25'30"-01:29'06".

¹⁸ Die gesamte Szene im Tesseract inklusive der parallel montierten Passagen mit Murphy erstreckt sich von 02:18'14" bis 02:35'08". Im Folgenden werden Timecodes von Teilsequenzen bzw. einzelnen Einstellungen exemplarisch angegeben.

Cooper: „Verstehst du nicht, TARS? Ich habe mich selbst hergeschickt! Wir sollen kommunizieren, mit der dreidimensionalen Welt. Wir sind die Brücke! Ich dachte, sie hätten mich ausgewählt. Aber sie haben Murph ausgewählt.

TARS: Wofür, Cooper?

Cooper: Sie soll die Welt retten. Das alles hier ist das Zimmer eines Mädchens, jeder Moment ist unglaublich komplex. Sie haben Zugang zu unendlich viel Zeit und Raum, aber sie sind durch nichts gebunden. Sie können nirgendwo innerhalb der Zeit einen konkreten Ort finden, also auch nicht kommunizieren. Darum bin ich hier. Ich werde es Murph erklären, genauso wie ich diesen Moment gefunden habe.

TARS: Wie, Cooper?

Cooper: Durch Liebe, TARS, Liebe. Es ist, wie Brand gesagt hat. Meine Verbindung zu Murph, sie ist messbar. Das ist der Schlüssel.¹⁹

Als Cooper die Morsezeichen übertragen hat, schlussfolgert TARS, es müsse funktioniert haben, da die die ‚Bulk-Wesen‘ den Tesseract schließen. Cooper erwidert:

Cooper: Verstehst du's immer noch nicht, TARS? Das sind keine ‚Wesen‘. Das sind wir. Was ich für Murph tue, tun sie für mich. Für uns alle.

TARS: Cooper, Menschen könnten das hier nicht bauen.

Cooper: Nein. Nein, noch nicht. Aber eines Tages. Nicht du und ich. Aber es sind Menschen. Eine Zivilisation, die sich über vier Dimensionen hinaus entwickelt hat.²⁰

In den zitierten Passagen identifiziert Cooper Murphy als die Auserwählte, die dazu bestimmt ist, die Menschheit zu retten. Er selbst ist dazu ausersehen, diese Rettung zu ermöglichen. Dies stellt zunächst eine Umkehrung konventioneller Konstellationen dar, in denen üblicherweise weibliche Rollen dem Helden assistieren, der die Mission aber letztlich selbst zu Ende bringen muss. Auch Cooper erkennt in der fünften Dimension die mit Murphy und Amelia assoziierte Philosophie zwischenmenschlicher Bindungen schließlich als höchste Wahrheit an. Die Reise ins Unbekannte, in die Weiten des Alls wird hier zu einer Reise zu den Ursprüngen, in das Milieu der Familie, ins Zimmer seiner Tochter. So beläuft sich der Film letztlich – wenig originell, aber zeitlos – auf die Propagierung, dass Liebe der Schlüssel zu allem ist. Murphy und Amelia wurden bereits als Trägerfiguren der Synthese und der harmonischen Versöhnung von Intuition und Wissenschaft betrachtet. Dies basiert wiederum auf konventionellen weiblichen Zuschreibungen, schließlich beruft sich Cooper auch auf Amelia und bestätigt, es sei so, ‚wie Brand gesagt hat‘. Umso interessanter erscheint es, dass Cooper sich in den beiden soeben zitierten Dialogausschnitten aber auch selbst als Brückenfigur, ja sogar explizit als ‚Brücke‘ bezeichnet und Verbindungen herstellt – auch dem Maskulinen scheint diese besondere Qualität hier zugeschrieben zu sein. Anstelle einer einzelnen heroischen Tat tritt die Auflösung in die abstrakte Transzendenz, symbolisiert durch ‚die‘, eine unbestimmte Menschheit auf der höheren evolutionären Stufe der fünften Dimension (Abb. 95 und 96).

¹⁹ 02:29'30"-02:30'38".

²⁰ 02:33'20"-02:34'10".



Abb. 95, 96, 97, 98: *Interstellar* (2014)

Auch die filmische Inszenierung spiegelt die Überwindung der Raumzeit und die Verbindung der Dimensionen, indem in der Sequenz die bereits zu Beginn des Kapitels thematisierte Parallelmontage mit Murphy erfolgt. Diese befindet sich in der Gegenwart des irdischen Handlungsstrangs als Erwachsene in ihrem Zimmer und wird ebenfalls gerade durch die Erkenntnis erleuchtet, dass es sich bei all den Gravitationsphänomenen um Botschaften ihres Vaters handelte. Bezeichnenderweise spielt in dieser Montage eben jene erwachsene Murphy die Hauptrolle, die exakt dasselbe Alter wie Cooper hat, als er zu der Reise aufbrach. Da Cooper wiederum durch die Zeitabweichung nicht gealtert scheint, stellt dies eine gewisse Ebenbürtigkeit her und macht in diesem Moment die besondere Verbindung zwischen den Figuren sichtbar. Besonders deutlich wird diese dramaturgische Engführung in Szene gesetzt, als Murphy gerührt äußert: „Das warst du. Du warst mein Geist.“ Mit diesen Worten tritt sie zum Bücherregal und legt die Hand auf die Bücher. Unmittelbar daran anschließend erfolgt ein Schnitt zu Cooper im Tesseract, der voller Liebe an seine Tochter denkt und in diesem Moment noch glaubt, sie verloren zu haben. Da der Tesseract optisch wie mannigfaltige Versionen des Bücherregals aussieht, erscheint es so, als würde Cooper sich ‚auf der anderen Seite‘ befinden und als würden Tochter und Vater sich, getrennt durch das Regal, gegenüberstehen, während sie in Wahrheit über die Raumzeit getrennt und verbunden zugleich sind (Abb. 97 und 98).²¹

Hier deutet sich aber bereits an, dass der Film sexuelle Differenz dennoch erneut rekonstituiert und zum elementaren Bestandteil seiner Sinnproduktion macht. Während Murphy Cooper intuitiv spürt, in Erinnerungen und Gefühlen wiederfindet und sich dem Regal haptisch nähert, kann Cooper seine Tochter sehen. In dem Moment, in dem Vater und Tochter über das Regal

²¹ 02:26'17"-02:26'45".

verbunden wirken und einander ‚gegenüberstehen‘, scheint Cooper seinen Blick zwar verzweifelt nach unten zu richten und stößt keine Bücher aus dem Regal. In diesem Augenblick gibt es somit faktisch keine Lücke, durch die er hindurch in das Zimmer sehen kann. Relevant ist aber, dass er grundsätzlich über diese Fähigkeit verfügt und es in der Tesseract-Szene wiederholt viele andere Momente gibt, in denen er in das Zimmer hineinsehen kann und die meist junge Murphy in vergangenen Situationen erblickt (Abb. 99 bis 102).²² Besonders interessant ist in filmsprachlicher Hinsicht, dass Cooper von dem Tesseract vollständig umgeben ist, d.h. er kann aus verschiedenen Positionen auf Murphy blicken, z.B. auch aus einer übergeordneten Vogelperspektive, in der das Zimmer unter ihm zu liegen scheint.²³ Coopers Erfahrung im Tesseract ist also stark durch einen *male gaze* geprägt, der auch mit einer entsprechenden Handlungsmacht korreliert: Der Tesseract wird für ihn erschaffen, aber es ist Cooper, der sich in diesem Raum bewegt und mit aktivem Blick agiert.

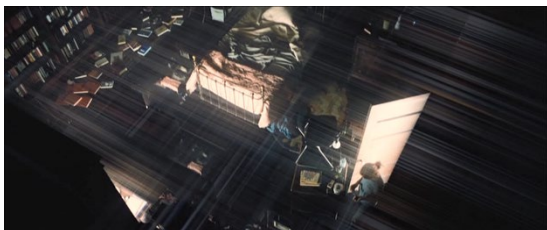
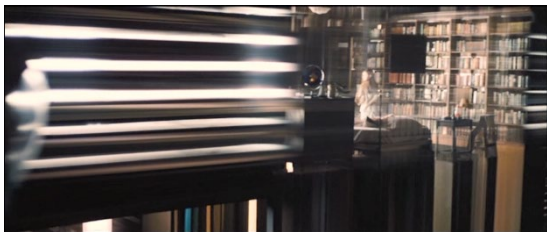


Abb. 99, 100, 101, 102: *Interstellar* (2014)

Interstellar perpetuiert folglich durchaus stereotypisch-konventionelle Zuschreibungen sexueller Differenz, tut dies aber weniger auf der Handlungsebene, sondern verschiebt und rekonstruiert sie umso stärker auf der Ebene der symbolischen Codierung. Dies heißt keineswegs, dass es auf der Handlungsebene keine stereotypischen Geschlechterrepräsentationen gibt (dass es sie gibt, hat die Analyse bereits gezeigt), sondern dass es auf der Handlungsebene auch zu Brüchen mit diesen Stereotypen kommt und dass diese Brüche auf der Metaebene hingegen kaum in Erscheinung treten. Auch Cooper wird als Brückenfigur markiert: Während die durch Amelia und Murphy repräsentierte Symbiose Wissenschaft mit Intuition und Gefühl

²² Cooper sieht Murphy (und z.T. auch sich selbst) in verschiedenen Momenten, zum ersten Mal bei 02:21'50".

²³ Vgl. z.B. 02:22'56".

verbindet und sozusagen ‚horizontal‘ wirkt, verbindet Cooper im Vergleich dazu Sphären ‚vertikal‘ miteinander. Amelias und Murphys Paradigma einer logischen Sensitivität und der allumfassenden Liebe verweist zwar auf die höhere Ebene, es ist aber allein Cooper, der diesen Raum der fünften Dimension tatsächlich betritt. Murphy und Cooper sind lediglich für kurze Zeit im selben Alter: Während Murphy alle Phasen des Lebens durchläuft und sich am Ende andeutet, dass sie nach dem Wiedersehen mit ihrem Vater in Frieden und im Kreis ihrer Lieben sterben wird, erscheint Cooper durch die Zeitabweichungen völlig unverändert, er ist nicht gealtert (Abb. 103 und 104). Amelia ist zwar ebenfalls nicht gealtert, ihr bleibt allerdings auch der Tesseract verwehrt. Cooper ist sowohl zeitlich als auch räumlich den weiblichen Charakteren enthoben, er transzendiert sie und erschließt somit eine übergeordnete Meta-Ebene, in der zwar die weiblich konnotierte Emotion der Schlüssel ist, die sich aber durch unmittelbare Erfahrung nur dem männlichen Logos sichtbar erschließt.



Abb. 103, 104: *Interstellar* (2014)

Mulvey identifiziert in ihren *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘* mit ‚marriage‘ und ‚not marriage‘ zwei unterschiedliche Formen geschlechtlich codierter Sinnstiftung im Film, die sich vor allem im Western manifestieren. In der ersten Variante integriert sich der maskuline Held durch die Heirat am Ende in die soziale Ordnung. Besonders im Western ist aber auch die zweite narrative Funktion ‚not marriage‘ präsent: „A hero can gain in stature by refusing the princess and remaining alone [...]“²⁴ Während die finale Hochzeit als symbolische Überwindung des Ödipus-Komplexes durch Integration in die symbolische Ordnung zu verstehen sei, repräsentiere die Verweigerung der Ehe durch den Helden „a nostalgic celebration of phallic, narcissistic omnipotence.“²⁵ Im Western existieren folglich zwei Maskulinitätsentwürfe: „The tension between two points of attraction, the symbolic (social integration and marriage) and nostalgic narcissism, generates a common splitting of the Western hero into two [...]. Here two functions emerge, one celebrating integration into society through marriage, the other celebrating resistance to social standards and

²⁴ Laura Mulvey: *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘*. In: *Framework*, Vol. 15/16/17, 1981, S. 14. Vgl. auch Kapitel 2.3.2.

²⁵ Laura Mulvey: *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘* 1981, S. 14.

responsibilities, above all those of marriage and the family, the sphere represented by women.”²⁶



Abb. 105, 106, 107, 108: *Interstellar* (2014)

Meine These lautet, dass das durch Cooper repräsentierte Maskulinitätskonzept als Variante dieses in der Tradition des Western stehenden nostalgischen Narzissmus interpretierbar ist. Als der Tesseract sich nach erfolgreicher Übermittlung der Botschaft schließt, sieht Cooper nicht mehr Murphy in ihrem Zimmer, sondern zunächst die *Endurance* und dann Amelia, ein nach heteronormativer Logik codiertes Sehnsuchts-Bild, unterlegt von melancholischer Musik und visuellen Effekten, die wie flüssiges Quecksilber die Szene umfließen (Abb. 105 bis 108).²⁷ Mit dem Segen seiner Tochter macht sich Cooper auf den Weg, Amelia zu finden, er besteigt heimlich mit TARS ein Shuttle: Sein Gesicht ist noch einmal in einer frontalen Nahaufnahme zu sehen, dann wechselt die Einstellung und man sieht aus Coopers Perspektive, wie sich vor dem startbereiten Shuttle das Tor zu der Weite des Universums öffnet. Diese Szene ist bereits in einer Parallelmontage mit Sequenzen von Amelia kombiniert, die mit CASE ihren Geliebten Edmunds beerdigt und ohne Helm tief Luft holt – ein Indikator dafür, dass sie sich in einer Umgebung befindet, in der menschliches Leben möglich ist. Unterlegt wird die Szene mit einem *Voice-over* von Murphy: „Sie ist dort draußen und schlägt ihr Lager auf. Allein in einer fremden Galaxie. Vielleicht bereitet sie sich gerade für den langen Schlaf vor. Im Licht unserer neuen Sonne. In unserem neuen Zuhause.“²⁸ Die letzten Bilder des Films zeigen dem Publikum Amelia, die sich umwendet und zu ihrer Station zurückgeht: Die Einstellung der Kamera weitet sich und öffnet sich nach rechts zu einer Totalen, sichtbar wird ein Tal mit einer Siedlung

²⁶ Laura Mulvey: *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘* 1981, S. 14.

²⁷ 02:34’10“-02:34’48“.

²⁸ 02:42’25“-02:43’40“.

aus mehreren beleuchteten Zelten und sogar ersten befestigten Gebäuden.²⁹ Die Lichter lassen die Szenerie freundlich und einladend wirken und signalisieren, dass hier wirklich das von Murphy verbal beschworene neue Zuhause wartet.



Abb. 109, 110, 111, 112: *Interstellar* (2014)

Und hier tritt zugleich der nostalgische Narzissmus in Kraft: Die Sphäre des Häuslichen, des Zwischenmenschlichen ist in *Interstellar* ganz traditionell durch das Weibliche konnotiert. Cooper verlässt diese Sphäre, d.h. seine Tochter – sogar zweimal. Während Murphy die Menschheit rettet und einen Raum schafft, auf dem ein durchaus bequemes (Über-)Leben möglich ist, reproduziert auch Amelia diese Assoziation von dem Weiblichen und dem ‚guten‘ Lebensraum und ist symbolisch dem neuen Zuhause zugeordnet. Der entscheidende Aspekt ist nun, dass Cooper zwar beiden Frauen in väterlicher bzw. romantischer Liebe verbunden ist, dass er zwar aufbricht, um Amelia zu finden, dass die Wiedervereinigung mit ihr aber eben nicht gezeigt wird. Sie kann nicht Teil des Films sein, da den beiden Frauen in diesem Kontext nur die Funktion einer symbolischen Klammer zukommt, die das Zurücklassen und das Ziel der nächsten Reise markieren. *Interstellar* weist durchaus Verschiebungen auf, die mit stereotypischen Zuschreibungen brechen. Es ist jedoch dieser Zwischenraum in der genannten symbolischen ‚Klammer‘, in der der Film letztlich im Symbolischen die Figur eines nostalgischen Helden heraufbeschwört. Dieser Held konstituiert sich in Anlehnung an Mulveys nostalgisch-narzisstische Männlichkeit auf der einsamen Reise ins Ungewisse und in die fünfte Dimension, indem er sich der Sphäre der sozialen Bindung entzieht oder noch nicht in ihr angekommen ist.

²⁹ 02:43'38"-02:43'55".

6.3.2 *Ascension* (K/USA 2014, 1 Staffel)

In der ersten Sequenz der kanadisch-us-amerikanischen und aus insgesamt sechs Folgen bestehenden Serie *Ascension* wird ein antiquierter Röhrenbildfernseher gezeigt, auf dem Bildschirm erscheint in Schwarz-Weiß-Aufnahmen eine junge Frau. Die Inschrift am unteren Bildrand verrät erste Informationen: „Lorelei Wright, Psychological Evaluation, Year 50.“¹ Unmittelbar darauffolgend ist zu sehen, dass die junge Frau, Lorelei Wright, tot an einem Strand liegt und auf eine Bahre gehoben wird. In den nächsten Szenen folgt die Kamera leitmotivisch zwischen anderen retrospektiven Sequenzen, die u.a. die Vorbereitungen für ein Fest und die Feierlichkeiten selbst zeigen, immer wieder dieser jungen Frau, wie sie sich ihr weißes Abendkleid abstreift und in der Dämmerung ins Wasser steigt, um zu schwimmen. Die einführenden Aufnahmen vor dem Vorspann enden mit der Sequenz, in der ein Mädchen, Christa, die Leiche von Lorelei findet. Die Kamera blickt in der Vogelperspektive auf die Szenerie, und als Christa entsetzt zu schreien beginnt, löst sie sich von den beiden Figuren und beginnt eine Fahrt nach oben, die eine Vielzahl übereinanderliegende Decks offenbart und sichtbar macht, dass sich alle bisher gezeigten Ereignisse an ein und demselben Schauplatz abgespielt haben: dem Mehrgenerationen-Raumschiff ‚Ascension‘, das sich auf einer hundertjährigen Reise zum Planeten Proxima Centauri befindet und auf dem gerade der 51. Jahrestag seines Starts in den Weltraum gefeiert wird.²

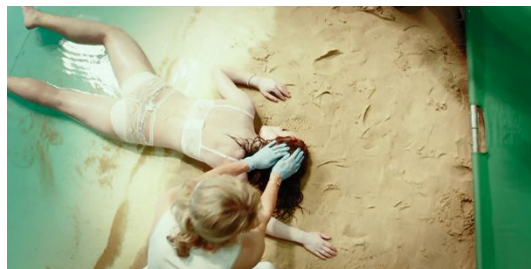


Abb. 113, 114, 115, 116: *Ascension* (2014), Folge 1

¹ Folge 1: 00'00''-00'30''. Da die Serie *Ascension* nur aus einer Staffel mit sechs Folgen besteht, wird auf eine Staffelanzeige verzichtet.

² Folge 1: 14'30''-16'25''.

Die Sequenz endet mit einer Außenaufnahme der Ascension, umgeben von Sternenlicht und (scheinbar) unendlicher Dunkelheit. Bei dieser Offenbarung handelt es sich um einen *Conceptual Breakthrough* für das Publikum, dessen szenische Vor- und Aufbereitung stark von den Figuren Lorelei und Christa geprägt ist – ein erstes Indiz der Symbolik des Weiblichen für die Serie. Die Prämisse der Serie schließt an das real existierende Orion-Projekt an, bei dem unter US-Präsident Kennedy in den späten 1950ern bis Mitte der 1960er Jahre an einem nuklearen Antriebssystem für die interstellare Raumfahrt geforscht wurde. Die Serie imaginiert, dass unter dem Wissenschaftler Abraham Enzman in den 1960er Jahren tatsächlich 600 Menschen unter Ausschluss der Öffentlichkeit an Bord eines Raumschiffs eine hundertjährige Reise zu einem erdähnlichen Planeten antraten, um als Pionier*innen den Weltraum zu besiedeln und die menschliche Rasse vor einer drohenden Vernichtung durch Eskalation des Kalten Krieges zu retten. In der Gegenwart der Serienhandlung wird das immer noch streng geheime Projekt auf der Erde von Enzmanns Sohn Harris geleitet. Am Ende der zweiten Folge wartet die Serie allerdings mit einem zweiten *Conceptual-Breakthrough*-Moment auf, der ebenfalls primär aus der Perspektive der Zuschauer*innen funktioniert: John Stokes, Leiter des Schlachthofs auf den unteren Decks, wird des Mordes an Lorelei verdächtigt und bei einem Kampf mit dem Ersten Offizier Aaron Gault aus einer Luftschleuse katapultiert. Wo er jedoch in die Schwerelosigkeit gezogen werden müsste, sieht man Stokes stattdessen in die Tiefe fallen und auf einem gepolsterten Boden aufschlagen, wo er schließlich von Männern betäubt und weggebracht wird. Es erfolgt ein Schnitt zu einem Tablet, auf dem diese sich gerade abspielende Szene gezeigt und von Enzman beobachtet wird. Ein daran anschließender Dialog zwischen Enzman und Direktorin Katherine Warren, hochrangige Abgesandte der TC Group, die das Projekt verantwortet, offenbart die Wahrheit (oder zumindest eine weitere Ebene der Wahrheit): Die Ascension hat die Erde nie verlassen, das eigentliche Projekt besteht darin, einer Gruppe von 600 Menschen über mehrere Generationen hinweg eine Reise durch den Weltraum zu simulieren. Als Enzman und Warren abtreten, wird die Enthüllung für das Publikum durch eine von eindringlicher Musik unterlegte Kamerafahrt visualisiert, die ebenfalls wieder mit einer Außenansicht der Ascension endet, die die Aufnahme des frei im Weltraum schwebenden Raumschiffes aus der ersten Folge als Illusion entlarvt: So wird sichtbar, dass die Ascension aufrecht in einer Halle gigantischer Ausmaße steht und von umliegend gebauten Plattformen, Brücken und Balustraden aus beobachtet werden kann.³

6.3.2.1 Die Ascension als invertiertes Panopticon und normierter Mikrokosmos

Der Akt des Beobachtens bildet das symbolische Zentrum der Serie, sowie ein Spektrum an Blicken, die auf unterschiedliche Weise mit Macht, Hierarchie, Motivation, Affekten und Wissen

³ Folge 2: 41'46''-42'48''.

bzw. Nicht-Wissen assoziiert sind. Die Parallelen der räumlichen Anordnung der Ascension und der Projektleitung um Enzman zum vom Bentham erdachten und von Foucault reflektierten Panopticon sind offensichtlich⁴, dabei inszeniert die Serie allerdings eine spezifische und abgewandelte Variante, wobei gerade die Abweichungen als bedeutungstragend zu verstehen sind. Während sich bei Bentham die Quelle der Überwachung im Zentrum befindet und die beobachteten Objekte umliegend angesiedelt sind, handelt es sich hier um ein invertiertes Panopticon: Die Ascension bildet das Zentrum eines räumlichen Überwachungsdispositivs, der Innenraum des Raumschiffes wird vollständig von verborgenen Kameras überwacht, deren Aufnahmen auf eine Vielzahl fest installierter Monitore oder portable Geräte übertragen werden (Abb. 117 bis 119).

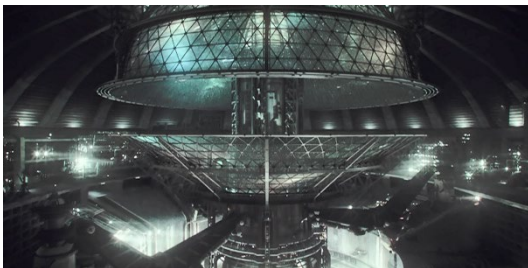


Abb. 117: *Ascension* (2014), Folge 2
Abb. 118, 119: *Ascension* (2014), Folge 3



Die Gefangenen des Bentham'schen Panopticons sind individualisiert und sich des Zustandes ihrer permanenten Sichtbarkeit bewusst, der sie zur Selbstdisziplinierung anhält und die Überwachung selbst irgendwann überflüssig macht, Foucault leitet aus diesem Modell den Panoptismus als gesamtgesellschaftliches Strukturprinzip ab, das disziplinarische Macht in Form von Kontrolle, Selbstbeobachtung und -regulation fundiert. In der Serie sind sich die Individuen zwar nicht bewusst, dass sie sich tatsächlich in einer von außen überwachten und kontrollierten Versuchsanordnung befinden, unterliegen aber einem komplexen Gefüge aus internalisiertem Blick und Prozessen der Selbstbeobachtung und -regulation, die stark mit den Differenzkriterien *class*, *gender* und *race* korrelieren und durch spezifische normative Praktiken und Rituale ausagiert werden. Das heroische Narrativ der Mission, die Menschheit vor dem Untergang durch Krieg und Zerstörung zu bewahren und zu neuem Leben zu führen, wird häufig

⁴ Für eine Darstellung von Foucaults Ausführungen zum Panopticon vgl. Kapitel 2.2.2.

sprachlich als Bezugsrahmen aufgerufen und regelmäßig am Jahrestag des Startdatums durch einen Festakt zelebriert, bei dem auch Filmaufnahmen des Initiators Abraham Enzman gezeigt werden. Er enthüllt dort ein Modell der Ascension⁵ und betont die Notwendigkeit, jetzt nach den Sternen zu greifen, durch „eine hundert Jahre andauernde Reise in eine neue Welt, vollendet von den tapferen Enkeln der Seelen, die sich auf dieses Abenteuer begeben haben“⁶. Das Ziel der Urbarmachung von Proxima Centauri appelliert an das utopische Ideal, die Menschheit auf unberührter Erde neu zu erschaffen. Die Crew der Ascension imaginiert stets den Blick auf sich selbst und die Bedeutung ihrer selbst für die ganze Spezies – dabei wird die eigene Rolle, die man in der Erinnerung der Nachwelt spielen wird, durchaus auch nüchtern reflektiert, so ist sich der amtierende Captain William Denninger der Tatsache bewusst, dass nur der Captain, der starte, und der Captain, der die Ascension lande, in die Geschichte eingehen werde, während er selbst, der Captain in der Mitte, niemanden kümmern werde.⁷ Die Antizipation der Geschichtsträchtigkeit der eigenen Mission, die materiellen Bedingungen begrenzter Ressourcen auf dem Schiff und die Notwendigkeit, das Funktionieren dieses Mikrokosmos aufrechtzuerhalten, erzeugen an Bord ein in hohem Maße reguliertes Gefüge. So ist die Ascension durch ein streng hierarchisches Klassensystem bestimmt, das sich räumlich (einem traditionellen Schiff vergleichbar) über die Anordnung der Decks ausdifferenziert: Während die Bewohner*innen der oberen, komfortablen Decks hohe Ämter auf der Ascension bekleiden, über großen sozialen Status verfügen, sich in der Officers' Lounge vergnügen und Zugang zu knappen Luxusgütern haben, werden bei den Menschen, die auf den unteren Decks in einfachen Verhältnissen leben und meistens körperliche Arbeit verrichten, Unzufriedenheit und Zweifel an der Mission genährt.⁸

Wird die Ascension von Außenstehenden kommentiert, geschieht dies meistens zwischen Faszination und Skepsis bezüglich der Tatsache, dass zum Zeitpunkt der Handlung bereits ein halbes Jahrhundert irdischer politischer, kultureller und sozialer Geschichte an der Ascension vorbeigegangen ist. Ein Doktorand, der Enzman aufsucht und hofft (aber nicht weiß), dass die Mission – wenn auch nicht als Raumfahrt-, so doch als Geheimexperiment – real existiert, stellt sich begeistert 600 Menschen vor, „die keinen Sommer der Liebe kennen, keine Betty Friedan, die Autobiographie von Malcolm X, The Clash“⁹. Samantha Krueger hingegen wird nach dem Mord als unabhängige Ermittlerin beauftragt, um das Projekt und seine Führung zu beurteilen und gerät schnell in einen moralischen Konflikt, der sie auf Konfrontationskurs mit Enzman gehen lässt. Krueger, die selbst lesbisch ist (was in der weiteren Handlung allerdings

⁵ Das Modell des Raumschiffs, das neben verkleinerten Versionen des Eiffelturms und des Empire State Buildings gezeigt wird, weist nicht zufällig eine phallische Form auf.

⁶ Folge 1: 12'40''-13'10''.

⁷ Folge 2: 07'40''-08'30''.

⁸ So kommt es in dem spannungsreichen Klima auch zu einer Explosion durch gezielte Sabotage, verübt durch einen Angehörigen der unteren Decks. Vgl. Folge 3.

⁹ Folge 1: 20'00''-20'20''.

keine Rolle mehr spielt), fällt es schwer, „sich eine Welt ohne Bürgerrechte vorzustellen, ohne die sexuelle Revolution“ und „ohne Menschen wie mich“. ¹⁰ Was Außenstehende folglich am Experiment fasziniert, ist, dass es sich bei der Ascension um eine Art sozio-kulturelle Zeitkapsel handelt und die luftdichte Versiegelung des Raumschiffes, das sich selbst mit Lüftungs- und Wäschersystemen mit Sauerstoff versorgt, sowohl wörtlich als auch symbolisch zu verstehen ist. Artikuliert wird das Faszinosum typischerweise durch Verweise auf den Sommer der Liebe, Betty Friedan und die sexuelle Revolution in Bezug auf Sexualität und Geschlechterrollen.

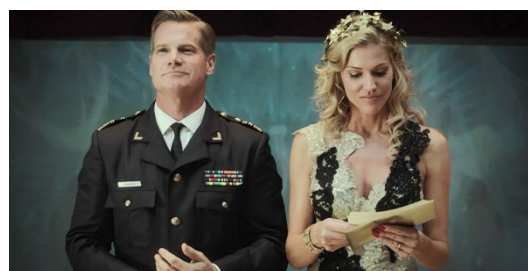
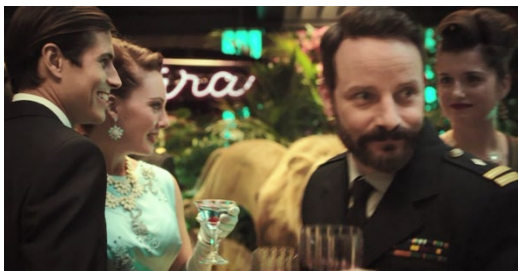


Abb. 120, 121: *Ascension* (2014), Folge 5

Tatsächlich scheint die Ascension die Geschlechternormen der frühen 1960er Jahre konserviert und zugleich eigene Strukturen und Praktiken etabliert zu haben. Nicht nur der Zugang zu Vorräten und Gütern, sondern auch Sexualität, Partnerwahl und Reproduktion sind streng reguliert: Die ideale Konstellation für eine Eheschließung wird per Computer basierend auf genetischer Kompatibilität berechnet, um bei dem begrenzten Genpool eine größtmögliche genetische Varianz zu erhalten. Subkutane Hormonimplantate verhindern mit Beginn der Pubertät ungeplante Schwangerschaften. Um die Population konstant bei 600 Personen zu halten, wird jährlich nur die Zahl an Schwangerschaften zugelassen, die exakt der Zahl an verstorbenen Crew-Mitgliedern der letzten zwölf Monate entspricht. ¹¹ Diese Reglementierungen werden identitätsstiftend im Rahmen von Ostara zelebriert. Mit dem Festakt Ostara wird jedes Jahr feierlich verkündet, welche Paare auserwählt wurden, sich ihr Implantat entfernen und ein

¹⁰ Folge 3: 12'00''-13'45''. Als Enzman erläutert, dass Homosexuelle nicht aufgrund von Vorurteilen, sondern aus pragmatischen Gründen vom Experiment ausgeschlossen worden seien – denn jeder, der absichtlich Fortpflanzung vermeide, sei an Bord überflüssig –, entgegnet Krueger lapidar: „Überflüssig oder nicht, es gibt einige von uns da drin.“ Der Dialog verdeutlicht nicht nur das Streben der Projektleiter Abraham und Harris Enzman, jedes Detail im Leben der Menschen auf der Ascension zu kontrollieren, sondern führt es zugleich auch ad absurdum, da es einerseits nicht möglich ist Homosexualität aus einer so großen Referenzgruppe „auszuschließen“ (erst recht nicht über mehrere Generationen) und andererseits hier fälschlicherweise sexuelle Orientierung mit biologischer Fortpflanzung gleichgesetzt wird.

¹¹ Nicht legitimierte Schwangerschaften kommen auf der Ascension natürlich vor (z.B. weil Implantate eigenmächtig entfernt werden), die daraus entstandenen Kinder gelten als „Nicht Beanspruchte“ und führen für die Mutter sowie bei seinem Bekanntwerden auch für den Vater zu sozialem Abstieg, Ausgrenzung und Armut, da alle Ressourcen rationiert (und zudem ungleich verteilt) sind.

Kind zeugen zu dürfen, wobei sich die utilitaristischen Prinzipien der Weltraummission mit ihrem utopisch-heroischen Narrativ und archetypischen Fruchtbarkeitsritualen verbinden (Abb. 120 und 121). Das Raumschiff ist mit Verzierungen dekoriert, die mit üppigen Pflanzen und Blüten sowie einem ausgestopften Löwen Elemente des Dschungels und der Natur aufgreifen, Viondra Denninger, die Ehefrau des Captains trägt ein Kleid mit Blütenornamenten aus Spitze und einen Sternenkranz im offenen Haar und fordert alle Festgäste nach der Verkündung auf, die erwählten Paare zu ihren Schlafkapseln zu begleiten.¹²

6.3.2.2 Geschlechterstereotypen, Mythos und reflexive Distanz

Die Serie operiert einerseits mit historischen und zugleich ‚künstlich‘ generierten Geschlechternormen, was in einer Oszillation zwischen Historizität und einer diffusen ‚Entzeitlichung‘ resultiert, die Bezugsrahmen konstituieren und zugleich destabilisieren. Von Interesse ist die Frage, wie die Serie selbst Geschlechtlichkeit innerhalb dieser Parameter inszeniert. Zu beobachten ist, dass sich die Bezugnahme auf Archetypen und Stereotypen auch auf dieser Ebene fortsetzt und diese insgesamt auch bestätigt werden. Brüche finden zwar statt, werden allerdings auf verschiedene Weise durch filmästhetisch-symbolische oder dramaturgische Mittel relativiert. Dies wird mit einem Blick auf exemplarisch ausgewählte Figuren und ihre Positionierung bzw. Verschiebung auf der Handlungsebene deutlich. An der Spitze der Hierarchie befinden sich Captain William Denninger und seine Frau Viondra, die den unteren Decks entstammt und zunächst durch desillusionierten Zynismus und ein ausgeprägtes Machtstreben charakterisiert ist. Viondra pflegt eine sexuelle Beziehung mit Councilman Rose, einem Mitglied des Rates, und gibt vor, ihm zum Amt des Captains zu verhelfen und ihren Ehemann zu stürzen, nutzt die Informationen aber, um den Status ihres Mannes und ihrer selbst zu erhalten. Obschon nicht frei von Eifersucht und Wut, toleriert sie ihrerseits die Affären ihres Mannes und fördert diese, wenn sie ihren Intrigen von Nutzen sind. Insbesondere in der ersten Hälfte der Serie ist Viondra als Schauobjekt des männlichen Blicks inszeniert und als erotisches Bild gerahmt (Abb. 123 und 124).¹³ Dabei ist Viondra keineswegs passiv, sondern initiiert vielmehr

¹² Vgl. u.a. Folge 5: 00'00"-01'10" sowie 07'00"-07'44".

¹³ Bei den Feierlichkeiten des 51. Jubiläums beendet Councilman Rose ein Gespräch mit Captain Denninger mit Bezug auf Viondra: „Und ich dachte, einzig Ihre Frau wäre der größte Glücksgriff in Ihrem Leben.“ Viondra ist im Bildhintergrund zunächst unscharf zu sehen und erscheint von den beiden Männern eingerahmt, als Rose den Blick auf sie richtet, stellt sich auch die Kamera scharf auf sie. Bildkompositorisch ist Viondra das visuelle Zentrum, da sie sich mit roter Abendrobe, roten Handschuhen und funkelndem Schmuck von ihrer Umgebung abhebt. Captain Denninger beendet daraufhin das Gespräch und geht in Richtung seiner Frau. (Folge 1: 12'02"-12'20".) Ihr Status als erotisches Bild wird auch mehrfach inszeniert, wenn sie mit dem Captain Pläne und Strategien schmiedet, so kommt sie z.B. nur mit einem Handtuch bekleidet aus dem Badezimmer (Folge 2: 04'10"-05'28"), macht sich vor dem Spiegel zurecht (Folge 2: 31'27"-32'45" – die Szene endet mit Sicht auf das Spiegelbild von Viondra) oder rasiert ihren Mann, während sie ein Negligé trägt (Folge 3: 17'20"-18'40"). In der letzten Sequenz wird zwar auch der Captain mit nacktem Oberkörper gezeigt, und im Schiff herrschen gerade erhöhte Temperaturen, dennoch handelt es sich bei der Inszenierung von Viondra um ein systematisches Muster.

aktiv Intrigen und Winkelzüge, wird aber insofern in die hegemoniale Ordnung sexueller Differenz eingepasst, als auch ihr Status, den sie zu sichern versucht, primär über das Amt ihres Mannes definiert wird und der Katalysator ihrer Macht Sexualität ist. Als verantwortliche Leiterin des Hostessen-Programms an Bord setzt sie dabei nicht nur ihre eigene körperliche Sexualität, sondern auch die ‚ihrer Mädchen‘ ein, wie sie die Hostessen bezeichnet. Viondra selektiert die Anwärterinnen für die begehrten Plätze im Hostessen-Programm, das den jungen Frauen Privilegien, Zugang zu Kosmetik und Luxusprodukten und Kontakt zu den Mächtigen verschafft, nach Gewicht und körperlichen Attraktivitätsstandards, wie beispielsweise das öffentliche Wiegen bei der Auswahl der Bewerberinnen zeigt (Abb. 122).¹⁴ Die Hostessen tragen eine knappe Uniform und sind auch auf höherer Ebene im körperpolitischen Sinne normiert¹⁵, sie werden von Viondra als Trägerin normativer Praktiken kontrolliert, präsentiert und eingesetzt, um Informationen zu gewinnen¹⁶ und Macht zirkulieren zu lassen, von der sie selbst aber letztlich ausgeschlossen bleiben.



Abb. 122, 123: *Ascension* (2014), Folge 1
Abb. 124: *Ascension* (2014), Folge 3



Eine Wendung in der Charakterdarstellung vollzieht sich in der finalen Folge: Nachdem Christas übermenschliche Kräfte, auf die im letzten Teil des Kapitels noch eingegangen wird, Stromschwankungen verursacht haben, kommt es in der *Ascension* zu verschiedenen Systemausfällen und chaotischen Verhältnissen, die die hierarchische räumliche Ordnung auf den Kopf stellen. Es kommt zu Übergriffen, und auch Viondra, die in der Officers' Lounge gerade

¹⁴ Folge 4: 04'42''-06'00''. Parallel joggen die jungen Offiziere auf der umliegenden Brücke, was die unterschiedlichen Standards der Geschlechterrollen verdeutlicht.

¹⁵ Folge 1: 04'07''-05'00''. Viondra inspiziert in dieser Szene die Spalier stehenden Hostessen und korrigiert ihre Körperhaltung.

¹⁶ Viondra erklärt beispielsweise, sie sei die Politikerin, damit ihr Mann den Staatsmann spielen könne (Folge 2: 04'10''-05'28'').

Vorräte für die Krankenstation zusammenstellt, wird von einem Angehörigen der unteren Decks massiv sexuell belästigt. Der Vorfall scheint eine Katharsis der Figur und eine Zäsur in ihrer filmischen Darstellung zu markieren. Als sie in der Krankenstation die privaten Notfall-Vorräte der Elite abliefert, wo sie dringender gebraucht würden, kommentiert Viondra den Vorfall in der Lounge: „Manchmal liefert eine Krise Männern den Vorwand, Jagd auf Frauen zu machen.“ Sie tritt tatkräftig, pragmatisch und hilfsbereit auf und ergänzt, es fühle sich gut an zu helfen, statt in High Heels herumzulaufen.¹⁷ Die Krise an Bord spitzt sich weiter zu, da die CO₂-Konzentration aufgrund eines Ausfalls in der Luftaufbereitung drastisch steigt und die Sauerstoff-Vorräte knapp werden. Bei einer Begegnung mit ihrem Mann nähern sich beide angesichts der Krise emotional wieder an, so antwortet Viondra auf die Frage, warum sie ihrem Mann nicht von der Belästigung erzählt habe, sie sei eine erwachsene Frau und könne allein auf sich aufpassen. Ihr Mann entgegnet: „Darum geht es nicht. Du bist meine Frau, und ich möchte dich beschützen.“ Als ihr Mann mit Gault aufbricht, um das Wäschersystem wieder zu aktivieren, bittet Viondra ihn eindringlich, vorsichtig zu sein.¹⁸ Als die CO₂-Werte wenig später ein kritisches Niveau erreichen und weder der Captain noch die Mitglieder des Rates zu erreichen sind, wendet sich ein junger Offiziersanwärter an Viondra, die in diesem Moment die hochrangigste Offizielle ist. Viondra zögert, ihr Blick richtet sich auf zwei Kleinkinder, die mit Sauerstoff beatmet werden und noch bewusstlos in einem Krankenbett liegen.¹⁹ Schließlich übernimmt sie das oberste Kommando und lässt schließlich auch Rose von der Brücke entfernen, der nach seinem Eintreffen die Position sofort für sich beanspruchen will, wobei ein sehr deutlicher Kontrast zwischen der Verantwortung des Amtes zum Wohle anderer, wie sie nun durch Viondra repräsentiert wird, und dem bloßen Machtstreben Roses akzentuiert wird.²⁰ Viondra verkörpert Stärke und trifft hervorragende Entscheidungen auf der Brücke. Die Serie greift hier allerdings auch auf stereotypische Plot- und Inszenierungsstrategien zurück, die Viondra weniger als komplexe, vielschichtige Figur zeigen, sondern sie vielmehr nacheinander klischeebehaftete und aus der Populärkultur bekannte Rollen einnehmen lassen: Agiert sie zunächst als intrigierende Königsmacherin und „Macht hinter dem Captain“²¹, die ihr erotisches Potential weniger auslebt als vielmehr für einen Status nutzt, der durch die Karriere ihres Mannes definiert ist, so muss sie am Ende die Insignien des Zynismus und der *femme fatale* ablegen. Ihr wird genau in dem Moment ein gewisses Maß an direkter Macht zugestanden, in dem sie gleichzeitig die Rolle der loyalen, liebenden und fürsorglichen Ehefrau annimmt. An Tatkraft und Kompetenz fehlt es Viondra nicht, allerdings wird ihr kluger Schachzug, den Strahlenalarm auszurufen, um die Menschen in ihre Schlafkapseln zu schicken und Zeit zu gewinnen, durch

¹⁷ Folge 6: 17'00"-17'40".

¹⁸ Folge 6: 20'38"-21'10".

¹⁹ Folge 6: 21'59"-23'00".

²⁰ Folge 6: 26'17"-27'48".

²¹ So bezeichnet sie Rose in Folge 6: 26'17"-27'48".

die Montage in der unmittelbar darauffolgenden Szene zusätzlich noch durch ihren Mann legitimiert, der – am anderen Ende des Schiffes und ohne Wissen, dass seine Frau gerade das Kommando hat – die Ausrufung des Strahlenalarmprotokolls als kluge Entscheidung lobt.

Das reflexive Potential der Serie in ihrer Konstruktion von Geschlecht liegt folglich weniger in ihren Rollen selbst, als vielmehr in einem komplexen Framing, das vielfältige Bezugsrahmen auf mehreren Ebenen konstituiert und zugleich destabilisiert: die historische Prämisse der 1960er Jahre, die ‚Entzeitlichung‘ durch das Experiment, das Überwachungsdispositiv innerhalb der Diegese, das zugleich symbolisch auf die Funktion des Publikums verweist²², das utopische Narrativ und die Bezüge zum Science-Fiction-Genre wie auch zu Konventionen der Populärkultur selbst. Dies gilt auch für die anderen Hauptprotagonist*innen auf der Ascension. Darunter sind durchaus auch Frauen, die einen wissenschaftlichen oder technischen Beruf ausüben. So befinden sich unter der Crew beispielsweise die leitende Ärztin Dr. Juliet Bryce, die einfühlsam, empathisch und fürsorglich agiert. Tochter Nora soll in die Fußstapfen der Mutter treten, interessiert sich aber viel mehr für eine Ausbildung in der Abteilung für Terraforming und erlebt in Verlauf der Serie die obligatorische erste Liebe mit dem angehenden Offizier James, einem rebellischen und systemkritischen Aufsteiger aus den unteren Decks. Emily Vanderhaus, Schwester des Mordopfers Lorelei, ist Chef-Astronomin an Bord der Ascension, ihre dramaturgische Funktion liegt jedoch eher in einer klassischen Dreiecksgeschichte, da sie Ehefrau des Sicherheitsoffiziers ist und zugleich eine Affäre mit dem Ersten Offizier Gault hat. Außerhalb der Szenen, die sie als Schwester, Geliebte und Ehefrau zeigen, tritt Emily nur jeweils einmal zu Beginn und am Ende der Serie als Astronomin in Erscheinung: In der ersten Folge erklärt sie der aufgewühlten Christa das Ziel ihrer Reise und zeigt ihr das binäre Sternbild Proxima Centauri, welches Christa (wie sich später herausstellt, völlig zurecht) für eine Täuschung hält.²³ In der finalen Folge kann Emily die Frage des Captains, ob die Ascension noch auf Kurs sei, nicht beantworten, da der Navigationscomputer ausgefallen sei.²⁴ Die Bedeutung geht jedoch über den unmittelbaren Kontext der Szene hinaus: Der wissenschaftlich-weibliche Blick kann keine Wahrheit erfassen, sondern blickt auf eine Illusion, aus der Sinn generiert wird und die wiederum zur Projektion der Glaubenssätze wird, die die Ascension als System prägen.

²² Ein Beispiel für eine explizite Thematisierung dieser Selbstreflexivität innerhalb der Serie findet sich in Folge 3: 18'45"-19'30". Martin Carillo bezeichnet das Leben der Ascension, das permanent per Kamera übertragen wird als „beste Serie, die niemals gedreht wurde.“

²³ Folge 1: 41'40"/v.a. 42'35"-43'20".

²⁴ Folge 6: 05'29"-06'00". Auch in der zweiten Folge gibt es eine Szene, in der Nora Emily auf ihrer Plattform besucht und sie fragt, ob sie immer schon gewusst habe, dass sie Astronomin werden wollte. Emily begründet ihre Entscheidung mit ihrem Großvater, mit dem sie immer gemeinsam durch die Teleskope schaute, wobei sie das Gefühl hatte, die Sterne würden ihr zuwinken. Anschließend erwähnt sie, nach Christas Bemerkung den Kurs noch einmal neu berechnen zu wollen. Emilys Bezug zur Astronomie ist nicht nur durch eine Vaterfigur geprägt, wie bereits gezeigt, verfolgte die Ascension niemals den von Emily berechneten Kurs (Folge 2: 01'47"-04'08").

Die Repräsentation und Bedeutung von *race* in der Serie ist komplex und wesentlich subtiler, sie tritt außerdem in enger Korrelation mit den Kategorien *class* und *gender* auf. Bei dem Ersten Offizier Aaron Gault handelt es sich um einen Afroamerikaner, thematisiert wird allerdings eher seine Herkunft aus den Unterdecks, die beispielsweise bei Councilman Rose für Vorurteile und Ablehnung gegenüber Gault sorgt. Unter der Besatzung der *Ascension* sind Mitglieder verschiedener ethnischer Zugehörigkeiten, auffällig ist aber auch, dass Gault der einzige nicht-weiße Hochrangige unter den Offizieren zu sein scheint.²⁵ Gault wird vom Captain mit der Ermittlung in Loreleis Mord betraut, und obwohl Gault an die Mission glaubt und ihr gegenüber loyal ist, zögert er nicht, auf der Suche nach dem wahren Täter auch unbequeme Wege zu gehen und gegen den Wunsch seiner Vorgesetzten zu agieren.²⁶ Die einzige andere *person of colour* mit handlungstragender Funktion ist die Bibliothekarin und Archivarin Ophelia. Ihre linke Gesichtshälfte ist von Narben eines Brandes gezeichnet, der vor 20 Jahren auf Deck 23 wütete und bei dem Gault seine Eltern verlor. Ophelia rettete Gault das Leben und wurde zu seiner Ersatzmutter. In der Mitte der Serie verweigert Christa die Impfung, die alle Menschen auf der *Ascension* regelmäßig erhalten, Ophelia lässt sich an ihrer statt zuerst die Injektion verabreichen, um Christa ihre Angst zu nehmen, fällt daraufhin aber ins Koma. Symbolisch tragen beide Figuren zentral zur beschriebenen Bedeutungsproduktion der Serie bei – so fungiert Gault als Träger des ‚anderen‘ Blicks, er ergänzt als Ermittler innerhalb der *Ascension* eine weitere Dimension in dem komplexen Gefüge aus Beobachtung, ohne zu wissen, dass er selbst einer übergeordneten, konkreten Überwachung unterliegt. Dies verdichtet sich in der Inszenierung, als Gault, von Stokes Unschuld überzeugt, in Deck 23 ermittelt.²⁷ Durch die verheerenden Schäden des Feuers vor zwanzig Jahren ist das Raumschiff hier nicht mehr luftdicht versiegelt, das Team um Enzman ruft einen Alarm aus und steht unter dem Gebot absoluter Stille, da jedes Geräusch von außen in Deck 23 gehört werden und die Illusion bedrohen kann. Den Höhepunkt erreicht die Szene, als Enzman sich über eine Brücke direkt zum Rumpf des Raumschiffs begibt und ein Mitarbeiter des Teams einen Gegenstand fallen lässt. Gault, irritiert durch ein Geräusch, dessen Ursprung er nicht lokalisieren kann, legt von innen die Hand an die Wand, Enzmann legt daraufhin seine Hand ebenfalls von außen an die *Ascension*, so dass beide Männer einander direkt gegenüberstehen und nur durch die Außenhaut getrennt sind – während Enzman die ganze Szene über Gault simultan auf seinem Tablet

²⁵ Betont wird dies auch durch die Farbgebung der oberen Decks, insbesondere der Brücken, Plattformen und Fahrstuhlschächte, die alle weiß sind. Durch dieses Gestaltungsmittel wird Gault sowohl optisch als auch durch seine Funktion als Ermittler hervorgehoben. Vgl. Folge 1: 21'30"-22'00" sowie 34'57"-35'02".

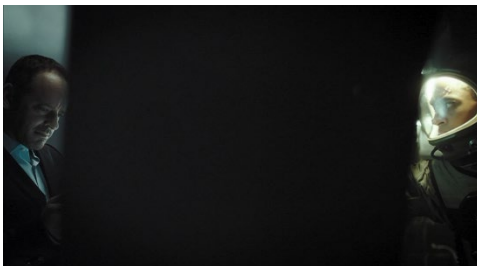
²⁶ Als Stokes, dem Leiter des Schlachthofs aus den Unterdecks, eine Waffe untergeschoben wird, wird dieser schnell für den Täter gehalten. Nachdem Stokes vermeintlich in den Weltraum gesogen und getötet wird, will der Captain die Ermittlungen ruhen lassen, da er den beunruhigten Menschen nun einen Täter präsentieren kann, der den Anschuldigungen nicht mehr widersprechen kann, während eine weitere Ungewissheit seine Machtposition gefährden würde. Gault beharrt trotzdem darauf, die Ermittlungen fortzusetzen, da er an der Schuld Stokes zweifelt und seine Verantwortung darin sieht, die Wahrheit zu ergründen.

²⁷ Folge 3: 32'00"-36'00".

beobachtet (Abb. 125 bis 127). Das Bild repräsentiert eine Art symbolisches Spiegelmoment, in dem sich eine Form narzisstischer Identifikation mit dem Anderen und die Kontrolle des Anderen ausdrückt.



Abb. 125, 126, 127: *Ascension* (2014), Folge 3



Die Grenze zwischen Außen und Innen wird brüchig, für die Kamera, die direkt von Enzmann zu Gault schwenkt, für den Blick der Meta-Ebene wird die Grenze sogar scheinbar aufgehoben, um sie symbolisch aber wieder zu rekonstituieren – die Illusion wird für einen Moment transzendiert, aber nicht aufgehoben. Die Szene ist gegengeschnitten mit Rückblenden in die Nacht des Feuers, Erinnerungen von Gault, die durch ein halb geschmolzenes Spielzeug-Raumschiff ausgelöst werden, mit dem Gault damals gespielt hat – eine Metapher für die *Ascension* selbst als bis ins letzte Detail gesteuerten Mikrokosmos. Darüber hinaus bestätigen Gault und Ophelia die These, dass die Serie durch ihr Setting sowie ein komplexes Framing aus verschiedenen Ebenen und intertextuellen Bezügen reflexive Distanz schafft. So ist Gaults Vorname Aaron einer unter zahlreichen christlich-mythologischen Anspielungen, der auf die Motivik eines Auserwählten, eines Erleuchteten, aber auch eines Gefallenen verweist. Bei Ophelia wird dies besonders deutlich: Ophelia tritt als schützende, rettende Weiblichkeit auf, die sich selbst zweifach aufopfert. Nicht nur ihr Vorname verweist auf Shakespeares Ophelia, als Bibliothekarin ist sie eine Schlüsselfigur, die symbolisch die mythologisch-literarische Intertextualität repräsentiert. Ihren ersten Auftritt hat sie, als Gault, frisch ernannter Ermittler im ersten Mordfall auf der *Ascension*, sie in der Bibliothek aufsucht, um sie nach Literatur über die polizeiliche Aufklärung von Verbrechen zu fragen.²⁸ Die helle retro-futuristische Ausstattung der oberen Decks stehen in Kontrast zur ersten Einstellung, die Ophelia in einer scheinbar

²⁸ Folge 1: 35'10''-37'24''.

altmodischen Bibliothek mit Regalen aus dunklem Holz zeigt, die außerdem den Blick auf ein Fenster freigibt, das die Illusion erweckt, es würde sich nach draußen in grüne Natur öffnen. Ophelia befindet sich zudem in der sich nach oben öffnenden Bibliothek einige Meter über Gault und fährt mit ihrer Plattform nach unten – Ophelia ist auch räumlich mit anderen Sphären verbunden. Konsequenterweise findet diese Lesart ihre Fortsetzung, als Ophelia antwortet, Polizeihandbücher seien für Menschen auf der Erde geschrieben, Gault solle lieber Chandlers Geschichten über Philip Marlowe lesen, der allein in dunklen Ecken ermittle. Wenige Folgen später liest Christa der im Koma liegenden Ophelia aus der Sage um Ariadne vor, die Dädalus um Rat fragte, wie dem Irrgarten auf Kreta zu entkommen sei – erneut ein metaphorisches Bild für das Gefangensein in einer konstruierten Täuschung.²⁹ In der Figur der Ophelia verdichten und personifizieren sich die mythischen Bezüge und die symbolische Bedeutung des Narrativs für die Serie.

Bezeichnend ist in diesem Kontext auch, dass es ausschließlich männliche Figuren sind, die die Grenze zwischen dem Äußeren und Inneren der Ascension physisch oder durch Kommunikationsmedien überwinden: Enzmans Team simuliert regelmäßig Strahlenstürme, die auf der Ascension zum Strahlenprotokoll führen, das vorschreibt, dass alle sich in ihre Schlafkapseln zurückziehen und Atemmasken aufsetzen. Während alle auf der Ascension unter dem Einfluss der Beruhigungsmittel schlafen, kann Enzman von außen Personen an Bord schicken. In der entsprechenden Szene, die in der Serie gezeigt wird, ist das Geschlecht der Person im Schutzanzug nicht eindeutig auszumachen, Christa, die als einzige eine derartige Operation beobachtet, bezieht sich allerdings mit einem männlichen Pronomen auf den Eindringling. Da sie als symbolische Ausweitung Enzmans zu verstehen sind, liegt überdies unabhängig vom tatsächlichen Geschlecht eine männliche Konnotation vor. In der letzten Folge wird Director Warrens Mitarbeiter Medici an Bord geschickt, um Christa zu ihr zu bringen. Stokes wird aus der Ascension unvermittelt in eine unbekannte Außenwelt katapultiert, und darüber hinaus handelt es sich bei Dr. Robert Bryce um Enzmans Kontaktperson im Inneren des Schiffes. Als einzige eingeweihte Person an Bord, die beispielsweise telefonisch Kontakt nach draußen aufnehmen kann, ist er auch der Mörder Loreleis, da diese herausfand, dass es sich bei der Mission der Ascension lediglich um eine Illusion handelt. Gegenüber dieser faktischen Grenzüberwindung des Männlichen, wurde am Beispiel von Viondra, Emily und Ophelia bereits demonstriert, dass dem Weiblichen hingegen eher auf der Metaebene eine transzendierende Funktion zukommt. Dies gilt auch für Christa und Lorelei, wie im Folgenden erläutert wird. Zuvor soll noch der narzisstische Blick im Fokus stehen.

²⁹ Folge 4: 42'15''-42'50''. Besonders explizit wird diese Bedeutung, da die Szene in einer Parallelmontage auch Bilder des in seiner Zelle gefangenen Stokes zeigt.

6.3.2.3 Der narzisstisch-männliche und die Dekonstruktion des rational-weiblichen Blicks

Die *Ascension* wurde bereits zu Beginn des Kapitels als invertiertes Panopticon interpretiert, das durch konkrete und imaginierte Blicke bestimmt ist. Das komplexe Regime der Beobachtung ist stark geschlechtlich codiert: So fungiert vor allem Enzman als Träger des männlich-kontrollierenden Blicks, der deutlich in einer patriarchalen Tradition verortet wird.

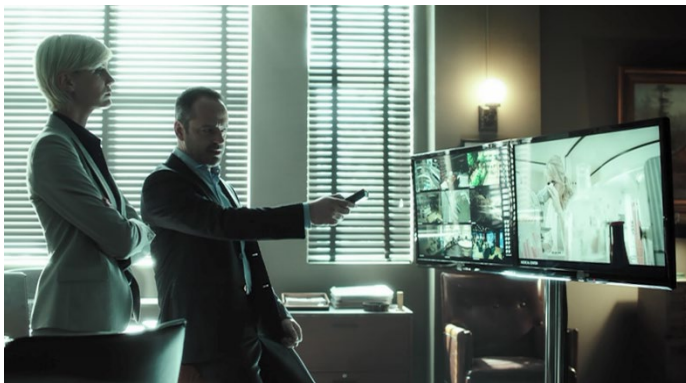


Abb. 128: *Ascension* (2014), Folge 3

So ist es kein Zufall, dass sein Vater und Gründer des Projekts den Vornamen Abraham trägt und damit auf den biblischen Urvater eines neuen Volkes verweist. Die Überwachung wird filmisch inszeniert, so wird Enzman im Verlauf der Serie häufig gezeigt, wie er auf portablen Tablets oder auf mehreren Monitoren gleichzeitig das Geschehen auf der *Ascension* beobachtet.³⁰ Zugleich greift er gottgleich in seinen Mikrokosmos ein, steuert die Bewegung der Sterne, täuscht Strahlengefahr vor, um sein Team heimlich an Bord zu schicken, kontrolliert jedes Detail und archiviert akribisch alles, was das Schiff verlässt. Auch Enzman verwendet eine heroisierende Rhetorik, bezeichnet die *Ascension* als „Rettungsboot der Menschheit“³¹ und ihre Besatzung mehrfach als Helden. In diesem Narrativ deklariert er sich selbst als die einzige Person, die für die *Ascension* Verantwortung tragen, die Menschen auf dem Raumschiff beschützen kann und weiß, was das Beste für sie ist. Gegenüber den ethischen Zweifeln der externen Beraterin Krueger verteidigt er das Projekt als philanthropisch: In einer Szene der dritten Folge berichtet er (erneut vor den Überwachungsmonitoren, die den Alltag der *Ascension* an verschiedenen Schauplätzen zeigen), dass er seinen Vater bereits als Kind begleitete, auf seinen Knien saß und diese Gesichter beobachtete (Abb. 128). Als er das Gesicht von Dr.

³⁰ Vgl. u.a. Folge 3: 01'15''-01'37''. Diese Szene ist visuell besonders prägnant: Aus dem Geschehen, das scheinbar direkt auf dem Schiff gezeigt wird, erfolgt ein – sichtbar, kein verdeckter – Schnitt zu Stokes, der in seiner Zelle festgehalten wird, anschließend ein Zoom in die Distanz, auf der zwei Bildschirme sichtbar werden, die wiederum in mehrere Einzelausschnitte unterteilt sind, die das simultane Geschehen auf der *Ascension* zeigen. Davor steht Enzman, mit dem Rücken zum Publikum, die Kamera hebt sich daraufhin, um, untermalt mit eindringlicher, pathetischer akustischer Untermalung, die imposant in der Halle aufragende *Ascension* zu zeigen.

³¹ Folge 2: 41'50''-42'31''.

Juliet Bryce heranzoomt, erklärt er: „Ich bin quasi mit ihr aufgewachsen. Ich habe das Gefühl, dass ich sie besser kenne als meine Frau. Mit den anderen geht’s mir ähnlich. Sie sind nicht wie der Inhalt einer Petri-Schale, der mikroskopisch untersucht wird, sondern vielmehr meine Familie.“³² Als Krueger einwendet, Stokes sei das drastische Beispiel für einen Menschen, der durch das Experiment seinen Verstand verloren habe, wendet Enzman ein, dass er versuche, die Menschen, die Helden seien, genau vor diesem Schicksal zu bewahren. Von Krueger damit konfrontiert, dass diesen Menschen die Selbstbestimmung ihres eigenen Lebens verwehrt bleibe, setzt Enzman die philanthropische Legitimationsstrategie fort, während auf dem Monitor zu sehen ist, wie Dr. Juliet Bryce in ihr Mikroskop blickt: „Stört es einen Stamm am Amazonas etwa, dass man ihm zweitklassige Kredite und Reality-Serien vorenthalten hat? Die Crew der Ascension ist wie ein unschuldiges Kind. [...] Ganz egal, was Sie von all dem halten, bitte ich Sie einfach um Ihr Mitgefühl für diese Frau.“ Diese Szene stellt das Überwachungsregime der Ascension erneut in eine patriarchalische Tradition, die vom Vater auf den Sohn übergeht. Obwohl es sich um ein Experiment handelt, geht es allerdings tatsächlich weniger um eine wissenschaftliche Beobachtungssituation, vielmehr manifestiert sich durch Enzman ein männlicher Blick, dessen Macht und Kontrolle durch Narzissmus und Fetischismus geprägt sind. Enzman überhöht und verklärt seine Objekte zu Held*innen und reduziert sie zugleich dennoch auf eine narzisstische Erweiterung seiner selbst. Sein Vergleich mit dem Amazonas-Stamm zeitigt einen Rückgriff auf kolonial-imperialistische und paternalistische Sprach- und Denkmuster, zugleich ist er gefangen in dem Spannungsverhältnis, dass ihm das Projekt zwar ein Omnipotenz-Gefühl verschafft, diese Allmacht aber zumindest in einer Hinsicht an der Außenhülle der Ascension endet: Er kann nicht direkt mit den Menschen interagieren, dies würde das ganze Dispositiv zerstören. Er ist folglich getrieben von dem Begehren des Anderen, das niemals gestillt werden kann, einem fetischisierenden Voyeurismus, dessen Bedingung die Trennung vom und die Unerreichbarkeit des Beobachteten ist.

Dies wird durch geschlechtliche Codierungen inszeniert: Dr. Juliet Bryce trägt zu Beginn der Serie eine silberne Halskette, deren Anhänger ein Seepferdchen ist. Als sie die traumatisierte Christa auf der Astronomie-Plattform beruhigt, weist diese auf den hübschen Anhänger hin. Als sie erfährt, dass es sich um ein Seepferdchen handelt, stellt Christa fest, dass es diese in den Aquarien an Bord nicht gebe, und Juliet erklärt bedauernd: „Nein, wir haben keine mitgenommen. Die einzigen schwimmen in den Ozeanen auf der Erde.“³³ Bei einem späteren Strahlenalarm begleitet Juliet die verängstigte Christa in ihre Schlafkapsel, hängt ihre Kette über eine Anrichte und versichert beruhigend, dass das Seepferdchen sie beschütze.³⁴ Christa beobachtet allerdings unmittelbar darauf, dass ein Mann im Schutzanzug das Zimmer betritt und

³² Folge 3: 27’01“-28’14“.

³³ Folge 1: 42’07“-42’35“.

³⁴ Folge 2: 22’53“-23’40“.

die Kette entwendet, die daraufhin in Enzmans riesiges Archiv gelangt. Am Ende der dritten Folge holt Enzman die Kette aus dem Lager, die folgende Szene zeigt, wie er in seinem Haus das Schlafzimmer betritt. Enzman schenkt die Kette seiner Frau und legt sie ihr an, das Paar küsst sich, und seine Frau äußert, dass er sie schon lange nicht mehr so geküsst habe. Sie streift sich ihr Negligé ab, woraufhin Enzman die Tür schließt – mit den Worten: „Lass die Kette an.“³⁵ Das Seepferdchen ist hier in doppeltem Sinne ein Symbol für das Unerreichbare: Für die Ascension bedeutet es das selbstbestimmte Leben und die Erfahrungen auf der Erde, für Enzman den narzisstischen Fetischismus, hier konkretisiert durch sein sexuelles Begehren von Juliet, zu deren Stellvertreterin er seine Frau hier macht, die als Ersatz erreich- und un-mittelbar kontrollierbar ist (Abb. 129 bis 132).

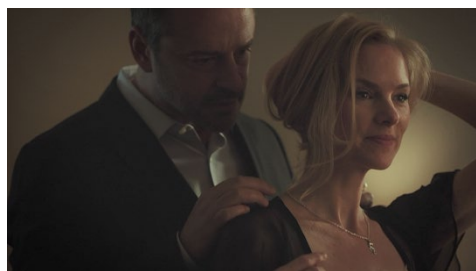
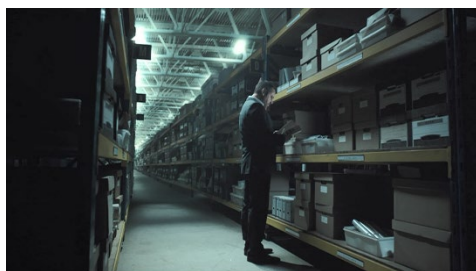


Abb. 129, 130, 131, 132: *Ascension* (2014), Folge 1, 2 und 3

Die geschlechtliche Codierung des Dispositivs und die männliche Konnotation des hegemonialen Blicks wird umso deutlicher, wenn das Schicksal der beiden einzigen weiblichen Charaktere, die im Zusammenhang mit dem Projekt auftreten, in die Betrachtungen miteinbezogen wird. Director Warren hält Enzman für ein unkalkulierbares Risiko, da er von der Ascension besessen ist und die Dinge zunehmend außer Kontrolle geraten. Dabei verfolgt sie stets eigene Interessen bzw. die Interessen des Konzerns. Sie entlässt Enzman und will ihn zunächst vom Gelände abführen, höchstwahrscheinlich auch töten lassen. Enzman wird lediglich noch geduldet, als sich die Ereignisse auf der Ascension überstürzen, da seine Erfahrung benötigt wird. Diese Chance nutzt er: Um zu verhindern, dass er von der Ascension getrennt wird, mit der er sich narzisstisch identifiziert, stößt er Warren von der Brücke in den Tod. Die externe

³⁵ Folge 3: 41'39''-42'44''.

Beraterin Samantha Krueger hingegen konfrontiert Enzman mit ihren moralischen Bedenken bezüglich des Projekts und kritisiert seine Instrumentalisierung der Menschen, die ihrer Selbstbestimmung und ihrer Privatsphäre beraubt werden und denen das Wissen über ihre Situation vorenthalten wird – so blickt in der bereits analysierten Szene Juliet in ein Mikroskop, richtet ihren Blick also auf das Partikulare, Fragmentierte, ohne den übergeordneten Kontext wahrnehmen zu können, während Enzmann auf mehreren Bildschirmen gleichzeitig die Ascension überwacht.

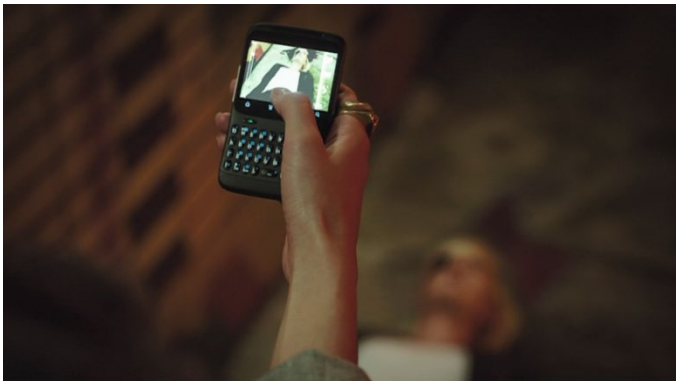


Abb. 133: *Ascension* (2014), Folge 6

Krueger verhilft Stokes zur Flucht, wobei sie eine Schusswunde am Körper erleidet. Entschlossen, das moralisch Richtige zu tun, kontaktiert sie Eva Marceau, die eine Website über das Rätsel der Wissenschaftler*innen und Kinder betreibt, die vor 51 Jahren spurlos verschwunden sind. Gemeinsam mit ihr will Krueger Stokes außer Landes bringen und die Wahrheit über das Projekt enthüllen. Bei dem Zusammentreffen der Gruppe unterläuft Marceau allerdings ein Fehler und sie wird von Krueger als Maulwurf des Ascension-Projekts enttarnt: Als falsche Verschwörungstheoretikerin fungiert sie als Köder für alle, die drohen, dem Projekt zu nahe kommen, um die Wahrheit unter Verschluss zu halten. Marceau erschießt Krueger – und es ist dabei sicher kein Zufall, dass der Schuss exakt ihr rechtes Auge trifft.³⁶ Auf der Ebene des Überwachungsdispositivs wird der weibliche bzw. an weibliche Figuren gebundene Blick, sowohl der machtorientierte, nach Dominanz strebende Blick Warrens als auch der nach dem moralisch Richtigen strebende Blick Kruegers, deaktiviert, im Falle Kruegers wird der Blick sogar ganz explizit dekonstruiert. Symbolisch wird dies noch dadurch gesteigert, dass Marceau am Ende der Mord-Szene mit ihrem Smartphone ein Foto der Toten anfertigt, das in

³⁶ Folge 6: 30'53"-33'25". Interessant ist die konkrete Inszenierung: Der Vorname von Marceau ist Eva und verweist folglich auf die nach christlicher Tradition weiblich assoziierte Thematik von Verrat und Verführung. In der deutschen Synchronisation bezeichnet Krueger Marceau als ‚Falle‘, in der englischen Originalversion hingegen als ‚honey trap‘, was eindeutig sexuell konnotiert ist. Nachdem Marceau Kruegers Waffe entwendet und den tödlichen Schuss abgegeben hat, hält sie Krueger für einen Moment aufrecht und nahe bei sich und äußert: „Tut mir leid, Süße, aber das Sternchenkind muss geboren werden.“ Die Tötung Kruegers, deren lesbische sexuelle Orientierung bereits zuvor in der Serie thematisiert wurde, erhält folglich einen erotischen Subtext.

Großaufnahme gezeigt wird – Krueger, die sich für die Überwachten eingesetzt hat, wird letztlich selbst zu einem Bild auf einem Monitor (Abb. 133).

6.3.2.4 Die mystifizierende Transzendenz des irrational-weiblichen Blicks

Sowohl Krueger als auch Warren, die beide im Verlauf der Handlung ausgeschaltet werden, können als Trägerinnen eines rationalen weiblichen Blicks deklariert werden. Auch im Handlungsraum des Raumschiffes selbst manifestiert sich allerdings ein weiblicher Blick, der sich dem hegemonialen Blick des Überwachungsdispositivs entgegensetzt. Schlüsselfiguren sind hier die Figuren Christa und Lorelei, die trotz des Altersunterschieds auf besondere Weise miteinander verbunden sind. Darüber hinaus ist dieser Blick von Beginn an mit dem Irrationalen und Mystischen assoziiert. In der langen Einleitungssequenz der Serie wird auch eine Szene gezeigt, in der Lorelei und Christa Kleider für die bevorstehende Jubiläumsfeier ausprobieren. Mit Blick auf ihr neues Kleid äußert Christa: „Auch mit dem Kleid werde ich sicher nicht beliebter, für die anderen bleibe ich die Verrückte.“³⁷ Damit artikuliert Christa bereits bei ihrem ersten Auftritt selbst ihren besonderen Status in der sozialen Gruppe und bezieht sich darauf, dass sie dem Wahnsinn zugeschrieben wird. Tatsächlich sind diese beiden Figuren die einzigen, denen sich die Wahrheit erschließt: Christa scheint zu wissen, dass sie überwacht werden, und Lorelei findet über Dr. Robert Bryce hinaus, dass die Weltraum-Mission ein Betrug ist, und wird dafür von ihm getötet. Im Gegensatz zu den Blicken von Krueger und Warren, die ich als rational deklariert habe, handelt es sich hier um einen irrationalen weiblichen Blick. Weder Christa noch Lorelei überwinden die Barriere der Ascension faktisch und physisch, sie transzendieren sie – und dabei reiht sich die Serie bei ihrer Inszenierung ein in eine Tradition der Mystifizierung des Weiblichen, das mit dem Übersinnlichen, Beunruhigenden und Unkontrollierbaren assoziiert ist. Christa beobachtet tatsächlich, ihr intensiver Blick steht häufig im Fokus der Kamera, und während alle anderen während des Strahlenalarms unter dem Einfluss der Beruhigungsmittel schlafen, liegt Christa wach und beobachtet mit weit geöffneten Augen, wie ein Mensch im Schutzanzug den Seepferdchen-Anhänger von Juliet entwendet.³⁸ Als sich alle Mitglieder der Ascension-Besatzung der regelmäßigen Impfung unterziehen sollen, weigert sich Christa panisch, da sie etwas Schlimmes vorausahnt – das, im Sinne einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung, auch eintrifft, weil Ophelia sich Christas personalisiertes Präparat injizieren lässt und dadurch einen allergischen Schock erleidet. Bei der Impfung handelt es sich eigentlich um ein Präparat das individuell zusammengesetzt jeden einzelnen Menschen unter den extremen Bedingungen der abgeschotteten Ascension lebensfähig erhalten und z.B. Mangelerscheinungen ausgleichen soll.

³⁷ Folge 1: 02'00''-03'20''.

³⁸ Folge 2: 26'07''-27'04''.

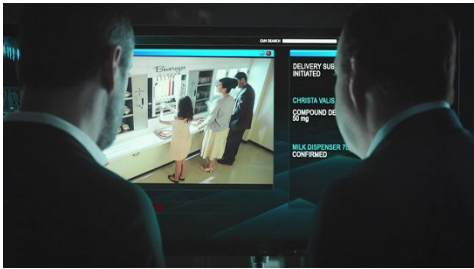


Abb. 134, 135, 136: *Ascension* (2014), Folge 4



Da auch Christa ihre Dosis erhalten muss, gibt Enzman Anweisung, das Mittel über das Versorgungssystem in Christas Getränk zu geben, wenn sie sich in der Kantine per Codekarte ihr Glas Milch aus dem Automaten holt. Während Enzman und sein Team die Szene beobachten, nimmt Christa Platz und greift nach dem Glas, statt daraus zu trinken, schaut sie aber mehrere Sekunden direkt in die versteckte Kamera – von der sie, wie auch Enzmans rechte Hand Carillo betont, nichts wissen kann – gießt die Milch auf den Boden und lässt das Glas dann gezielt auf den Boden fallen, während sie permanent Blickkontakt zu ihren Beobachtern hält (Abb. 134 bis 136).³⁹ In erster Linie ist Christa folglich Trägerin eines mystisch weiblichen Blicks, der sie eher in die Tradition einer Cassandra, der Seherin aus der griechischen Mythologie, stellt und ihr die Wahrheit auf einer transzendenten Ebene erschließt. Christa ermittelt oder kombiniert nicht, sie verfügt über ein höheres Wissen, dass die Ascension einer überwachenden Instanz ausgesetzt ist. Nachdem sie Loreleis Leiche entdeckt hat, wird Christa auf die Krankenstation gebracht und ruft dort aufgewühlt: „Der Globus... sie beobachten uns! [...] Der Globus... er sieht alles!“⁴⁰ Diese Form des Sehens und intuitiven Wissens wird mit archetypischen Weiblichkeitszuschreibungen verbunden und changiert in der Darstellungslogik

³⁹ Folge 4: 15'40"-17'06". Als Dr. Robert Bryce später den Auftrag erhält, Christa zur Spritze zu zwingen werden Christas seherische Fähigkeiten erneut thematisiert: So hat sie nach eigener Aussage nicht nur ‚gesehen‘, dass Bryce Loreleis Mörder gewesen sein muss, sondern hatte auch Visionen vom Leben außerhalb der Ascension. Bei den einstürzenden Türmen, von denen Christa berichtet, handelt es sich offensichtlich um das Attentat des 11. September, bei der Frau in Pink, die den Kopf ihres Mannes hält um die Ermordung John F. Kennedys. Vgl. Folge 4: 32'27"-34'06".

⁴⁰ Folge 1: 26'51"-27'50". Ähnlich wie Cassandra glaubt man auch Christa nicht, man vermutet, dass sie einen Schock erlitten habe und verabreicht ihr ein Beruhigungsmittel.

stets an der Grenze zur Hysterie – so wird Christa überwiegend verstört, panisch und emotional außer sich dargestellt (Abb. 137 und 138). Neben ihrer seherischen Gabe entwickelt Christa auch weitere besondere Fähigkeiten: In Momenten emotionaler Erregung erzeugt sie eine Energiewelle, die sich als elektrische Ladung im Schiff entlädt (Abb. 139 und 140). Enzmans Kommentar, als er Christas Kräfte zum ersten Mal auf dem Monitor beobachtet, offenbart, dass diese das eigentliche Ziel des Ascension-Projekts bilden: „Sie ist faszinierend, wie mein Vater vorausgesagt hat.“⁴¹ Es handelte sich von Anfang nicht um ein Sozialexperiment, sondern um den Versuch, unter kontrollierten Bedingungen und mit einer Population der begabtesten Menschen die Entwicklung der menschlichen Spezies zu beschleunigen und eine neue evolutionäre Stufe zu erreichen. Aufgrund ihres auffälligen Verhaltens wird ein Scan von Christas Gehirn durchgeführt, auf den Aufnahmen sind ebenfalls die charakteristischen Lichtblitze zu sehen, die Christas Fähigkeiten leitmotivisch visualisieren. Christas Kräfte werden somit körperlich verortet und technologisch sichtbar gemacht, sie werden überwacht und sind erhofftes Produkt des Experiments, sie bleiben aber letztlich wissenschaftlich unerklärbar – und auch unkontrollierbar.



Abb. 137, 138, 139, 140: *Ascension* (2014), Folge 2, 5 und 6

Dieselben Konnotationen von Weiblichkeit treffen auch auf Lorelei zu, deren Funktion für die Serie sowohl eine symbolische als auch eine strukturelle ist: Lorelei bildete die Exposition der Serie (und dieser Fallstudie) und sie leitet auch ihr Finale ein – und in beiden Momenten ist

⁴¹ Erstmals treten Christas Kräfte zutage, als Enzmans Maulwurf in der *Ascension*, ein Mann im Schutzanzug (bei dem es sich, wie sich später herausstellt, ebenfalls um Bryce handelt), Christa in einem entlegenen Winkel des Raumschiffs verfolgt, um ihr die Spritze zu verabreichen. Als er nach ihr greift, generiert Christa im Moment höchster emotionaler Erregung erstmals eine Energiewelle, mit der sie auch den Schutzanzug ihres Verfolgers durchdringt und ihm eine Verletzung zufügt. Vgl. Folge 4: 21'32"-23'45".

das Motiv des Todes von zentraler Bedeutung. Beginn die Serie mit dem Mord, so kehrt Lorelei am Ende der Serie als wandelnde Tote, als Wiedergängerin zurück.



Abb. 141, 142: *Ascension* (2014), Folge 5

Es ist wenig überraschend, dass die Erscheinung sich Christa offenbart, ihren Namen ruft und sie anleitet – so weist sie Christa an, auf der Ostara-Feier wegzusehen, als unvermittelt Videoaufnahmen gezeigt werden, die Lorelei bei sexuellen Aktivitäten mit dem Captain zeigen, und führt sie später zum Schauplatz eines Kampfes im Swimmingpool zwischen Duke Vanderhaus und Gault, bei dem Gault brutal angegriffen wird und erneut Christas übermenschliche Kräfte entfesselt werden.⁴² Die Erscheinung der Toten zeigt sich Christa zunächst nur aus der Ferne (Abb. 141), die Distanz verringert sich jedoch in dem Maße, in dem auf dem Schiff zunehmend chaotische Verhältnisse ausbrechen. Christa wird der Erscheinung anfänglich durch ein gespenstisches Lachen und das hallende Geräusch von Schritten in dunklen Fluren gewahr, und erhascht einen Blick auf ein weißes Abendkleid, das um eine Biegung verschwindet.⁴³ Als Christa der Gestalt räumlich nahekomm, zeigt sich deutlich, dass es sich nicht um die Erscheinung der schönen, unberührten Lorelei handelt, sondern um die ihrer vom Tod gezeichneten wandelnden Leiche, die bereits sichtbare Spuren des Verfalls und der Verwesung aufweist (Abb. 142). Ihre Augen wirken getrübt, ihre Stimme klingt verfremdet und als sie Christa auf dem Ostara-Fest eindringlich warnt, auf die Leinwand zu sehen, wird ihr Gesicht mit aufgerissenem Mund verzerrt dargestellt.⁴⁴ Laut Bronfen wirken literarische oder bildliche Darstellungen von „Tod und weiblicher Schönheit [...] ästhetisch anziehend und abstoßend

⁴² Folge 5: 41'20''-42'46''.

⁴³ Folge 5: 02'20''-03'45''.

⁴⁴ Christa folgt der Erscheinung weiter (Folge 5: 05'48''-06'17'') und findet sich ihr schließlich auf den Feierlichkeiten von Ostara direkt gegenüber, wo Lorelei sie warnt, ihre furchterregende Grimasse zeigt und bei Christa erneut einen Aus- bzw. Zusammenbruch auslöst (07'45''-09'33''). Erneut wird die Szene außerdem durch die Beobachtung von Enzman und Carillo gerahmt. Auch als Lorelei Christa später während ihres Gehirn-Scans erscheint, um sie zum Kampf von Duke Vanderhaus und Gault zu führen, werden einschlägige filmästhetische Mittel eingesetzt: Es sind erneut die verzerrte Stimme und hallende Schritte zu hören, Lorelei selbst wird durch leicht verschwommene Großaufnahmen, die z.B. ein wallendes weißes Kleid zeigen, fragmentiert oder als schemenhafte Silhouette gezeigt. Besonders prägnant ist die Einstellung innerhalb der Szene, die Lorelei durch die Lochperforation des Röntgen-Apparats zeigt, hinter dem Christa sitzt, was die Mystifizierung des Weiblichen als das Unheimliche in der Inszenierung akzentuiert (Folge 5: 37'19''-38'05'').

zugleich.“⁴⁵ Sie ließen sich „als *Symptome* unserer patriarchalischen Kultur deuten. Und weil dieser Kultur der weibliche Körper als Inbegriff des Andersseins, als Synonym für Störung und Spaltung gilt, benutzt sie die Kunst, um den Tod der schönen Frau zu *träumen*. Sie kann damit [...] ‚Ordnung schaffen‘ und sich dennoch ganz der Faszination des Beunruhigenden hingeben.“⁴⁶ Die weibliche Leiche repräsentiere die Komplexe Weiblichkeit und Tod, diese wiederum „dienen also einerseits als Chiffren für andere Konzepte, als privilegierte Bedeutungsträger, als Tropen, und bieten so der westlichen Kultur eine Plattform, sich zu stabilisieren und zu ‚repräsentieren‘. Andererseits aber verweisen sie auf eine beängstigende Realität jenseits aller Sprachsysteme. Und gerade dieses Oszillieren zwischen Sinnbildlichkeit und einer Wirklichkeit außerhalb semiotischer Bezüge stört das System in seinem Innersten.“⁴⁷ Bei dem hier analysierten Beispiel handelt es sich um eine audiovisuell-populärkulturelle Erzählung, die Repräsentation des weiblichen Todes wird außerdem noch gesteigert, indem eben der Tod transzendiert wird, da Lorelei als wandelnder Leichnam wiederkehrt. Dennoch lassen sich Bronfens Thesen gewinnbringend auf *Ascension* als Untersuchungsgegenstand übertragen, denn auch hier lässt sich die Oszillation zwischen dem patriarchalisch konnotierten Prinzip der Ordnung und dem weiblich assoziierten Prinzip des Chaotischen und Beunruhigenden als zentrale Dynamik im Bedeutungsprozess nachweisen. Auf der Handlungsebene wird die Ordnung auf dem Schiff durch Loreleis Ermordung und auch durch Christas Kräfte gestört, symbolisch verweisen die beiden Figuren bereits bei ihrem ersten Auftritt – der schon zuvor thematisierten Anprobe-Szene vor dem Jubiläum – auf Destabilisierung und Entgrenzung: Christa findet bei Lorelei einen Kompass (wie sich später herausstellt eine Gabe des Captains während der Affäre), nimmt diesen auf und dreht die Nadel mehrfach im Kreis⁴⁸ - auf mehreren Ebenen wird die *Ascension* metaphorisch vom Kurs abkommen. Christa und Lorelei konnotieren das Weibliche als das Beunruhigende, das Übersinnliche, das Verstörende und – insbesondere Lorelei – auch das Unheimliche.

Auch die Serie selbst schließt mit einer uneindeutigen Szene, die auf produktionslogischer Ebene womöglich als Cliffhanger für eine potentielle Fortsetzung gedacht war. Da die Serie letztlich nicht um eine zweite Staffel erweitert wurde und damit als abgeschlossen betrachtet werden muss, verstärkt die letzte, lange Sequenz den Eindruck, dass die Serie sich auch erzählerisch immer stärker in die Sphäre des Alogischen und Kryptischen begibt und Erklärungen (bewusst) schuldig bleibt. Lorelei schreitet erneut als Wiedergängerin durch die Gänge der *Ascension* und weist dieses Mal Gault den Weg⁴⁹; sie führt ihn zu Christa, die gerade im

⁴⁵ Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, aus dem Englischen von Thomas Lindquist, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 9.

⁴⁶ Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche 2004, S. 9f. Hervorhebungen im Original.

⁴⁷ Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche 2004, S. 10.

⁴⁸ Folge 1: 02'34''-03'20''.

⁴⁹ Bei der Szene auf der Ostara-Feier wurde klar, dass andere Menschen Lorelei als Wiedergängerin nicht sehen können. Dass sie Gault erscheint, lässt mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu: Einerseits markiert sie auch

Auftrag von Director Warren von ihrem Mitarbeiter Medici entführt werden soll, damit sie außerhalb der Ascension wissenschaftlichen Tests unterzogen und nutzbar gemacht werden kann. Sowohl Dr. Robert Bryce als auch der eintreffende Gault versuchen, Christa zu schützen, es kommt zum Kampf zwischen Gault und Medici, gegengeschnitten ist die lange, episch gestaltete Abschluss-Sequenz⁵⁰ auch mit Bildern der Rettung der Menschen auf der Ascension: Dem Captain und Gault ist es gelungen, eine Substanz in das Lüftungssystem zu leiten, die mit CO₂ zu Sauerstoff und Wasser reagiert.



Abb. 143, 144, 145: *Ascension* (2014), Folge 6

Von pathetischer, getragener Musik untermalt, erwachen bewusstlos am Boden liegende Menschen, bei der filmästhetischen Gestaltung ist dabei von großer Bedeutung, dass ein starker Fokus auf die sich bildenden Wassertropfen gelegt wird, die nicht nur von Bildschirmen und Oberflächen perlen, sondern bald auch auf die Protagonist*innen herabregnen (Abb. 143 bis 145). Im Angesicht der gewaltsamen Auseinandersetzung der beiden Männer brechen sich auch Christas Kräfte wieder Bahn und neben Blitzen beschwört sie erneut auch das Wasser herauf, das sich seit der Anfangssequenz leitmotivisch durch die Serie zieht und ebenfalls mit

Gault als Träger des „anderen Blicks“. Andererseits ist es möglich, dass Christas Fähigkeiten die Vision bei ihm hervorrufen, dies erscheint umso wahrscheinlicher, als er bereits zuvor bei der Schlägerei mit Duke Vanderhaus von ihrer Energiewelle getroffen wurde. Zudem schließen beide Möglichkeiten einander nicht aus, die Inszenierung legt vielmehr eine Korrelation nahe.

⁵⁰ Folge 6: 37'05"-43'15". Detailangaben: Gault und Lorelai = 37'05"-37'41"; Pathetisch inszenierte „Regen-Szene“ = 37'47"-39'35"; Kampf zwischen Gault und Medici mit Eskalation von Christas Kräften und dem Verschwinden beider Männer = 39'35"-41'15"; das Bild auf den Überwachungsmonitoren verschwindet = 40'41-40'45"; Enzman tötet Warren und sagt: „Sie haben Unrecht. Sie sind wahre Helden, die in den Weltraum fliegen.“ = 41'17"-41'55"; Enzman sagt: „Es funktioniert.“ = 42'38"-42'49"; Gault erwacht, offenbar auf einem fremden Planeten = 42'49"-43'18".

der mystischen Weiblichkeit assoziiert ist.⁵¹ In einem gleißenden Licht verschwinden plötzlich beide Männer, bei Enzman und Warren fallen zeitgleich die Bildschirme aus und werden schwarz. Wenig später stößt Enzman Warren von der Brücke in den Tod und schickt ihr die Worte hinterher: „Sie haben Unrecht. Sie sind wahre Helden, die in den Weltraum fliegen.“ Enzman betrachtet erneut das Verschwinden von Gault und Medici und äußert: „Es funktioniert.“ Die Bedeutung seiner Worte wird erst durch die anschließende und zugleich letzte Szene der Serie klar, die allerdings nur für den*die Zuschauer*in sichtbar ist: Gault erhebt sich aus dem Wasser, als sich die Kamera entfernt und den Bildausschnitt vergrößert, wird ersichtlich, dass er sich nicht mehr in der Ascension befindet, sondern draußen, auf einer Ebene, die von Kratern übersät ist. Im Hintergrund steht eine Sonne am Himmel, bei der letzten Erweiterung des Bildausschnitts wird eine zweite Sonne sichtbar. Alles deutet darauf hin, dass Gault durch Christas Kräfte auf einen anderen Planeten transportiert wurde und durch Raum (und möglicherweise Zeit) gereist ist.⁵² Letztlich findet doch noch eine Reise in andere Welten statt, der Übergang erfolgt aber nicht durch das Raumschiff oder ein anderes technisches Novum, sondern durch eine Gabe, die dem archetypisch Weiblichen entspringt. Auch Christas Vorname verweist auf die christliche Mythologie, und Eva Marceau bezieht sich als Rechtfertigung des Mordes an Krueger auf das „Sternenkind“, das geboren werden müsse.⁵³

Die Serie *Ascension* ist folglich durchaus durch binäre Geschlechterzuschreibungen strukturiert, die sich auf verschiedene Weise in das Narrativ einschreiben – insbesondere über die Dichotomie des patriarchalisch-narzisstischen Blicks und einer mystifizierten transzendierenden Weiblichkeit. Besonders interessant ist hierbei der Aspekt, dass Christa als das ‚besondere Kind‘, der Durchbruch in der menschlichen Evolution, wenn nicht kalkuliertes, so doch zumindest prognostiziertes Produkt des patriarchalischen Überwachungssystems ist, sich diesem aber zugleich auch durch ihre Unkontrollier- und Unberechenbarkeit entzieht und sich dem kontrollierenden Blick widersetzt – durch traditionelle Weiblichkeitszuschreibungen bis hin zur hysterischen Paranormalität. Darüber hinaus schafft die Serie auf anderer Ebene, wie bereits beschrieben, durch selbstreflektierende Thematisierung des Beobachtens, dramaturgische Verdichtung, intertextuelle Referenzen und zahlreiche Bezüge auf ein Motiv- und Generepertoire eine reflexive Distanz zu adaptierten Geschlechterstereotypen. Letztlich sind die von Enzman vielbeschworenen Held*innen tatsächlich nicht von dieser Welt, nicht weil sie diese (in einer imaginierten Weltraum-Mission oder durch Christas Fähigkeiten) verlassen hät-

⁵¹ So wird Lorelei unmittelbar vor ihrer Ermordung beim nächtlichen Schwimmen im Wasser gezeigt, der Pool fungiert als zentraler Schauplatz, der die Erschütterung der Routine auf der Ascension symbolisiert und auch Christas Kräfte involvieren aufgewühltes Wasser.

⁵² Die beiden Sonnen würden sogar auf die Beschreibung von Proxima Centauri zutreffen, die Emily Vanderhaus in einer früheren Folge gegeben hat.

⁵³ Folge 6: 33'08"-33'12".

ten, sondern weil sie durch ihre Anklänge an den utopischen Diskurs und ihre komplexen Bezüge zu populärkulturellen (Geschlechter-)Konventionen diese als Konstruktionen sichtbar macht: *Ascension* funktioniert folglich als Technikutopie, die die nostalgische Welt der Retroserien und ihre Genderkonzepte reinszeniert und transzendiert.

6.4 Roboter, Cyborgs und Künstliche Intelligenz: Schnittstellen zwischen Technik und Mensch

6.4.1 *Ex Machina* (GB 2015¹, Regie: Alexander Garland)

Der Film *Ex Machina* aus dem Jahr 2015 erzählt seine Geschichte in kammerenspielartiger Dichte und lässt lediglich vier zentrale Protagonisten auftreten, wobei sich neben dem reichen Softwareentwickler Nathan, dem jungen Programmierer Caleb und der künstlichen Intelligenz (KI) Ava die zentrale Bedeutung der zweiten KI, Kyoko, erst auf den zweiten Blick erschließt, wie in der nachfolgenden Analyse noch zu zeigen sein wird.

Caleb arbeitet für einen Software-Konzern, dessen Gründer Nathan *Bluebook*, die weltweit führende Internet-Suchmaschine, entwickelt hat. Bei einer firmeninternen Lotterie gewinnt er einen Besuch bei Nathan, der zurückgezogen auf einem abgelegenen Anwesen lebt. Nach seiner Ankunft erhält Caleb ein verlockendes Angebot: Nathan eröffnet ihm, dass er an der Entwicklung einer KI arbeitet, und bietet ihm nicht nur an, Einblicke in die streng geheime Forschung zu erhalten, sondern selbst an dem Projekt mitzuwirken. Caleb soll den Androiden Ava während seines Aufenthalts sieben Tage studieren, um schließlich zu entscheiden, ob sie ihn überzeugen kann, über ein Bewusstsein und die Fähigkeit, menschlich zu denken, zu verfügen – obwohl er von vorneherein weiß, dass sie eine Maschine ist. Die einzige weitere Person, die sich auf dem Anwesen befindet, ist Kyoko, eine junge Frau, die niemals spricht und von Nathan für das Führen des Haushaltes instrumentalisiert, aber auch für sexuelle Gefälligkeiten missbraucht wird.

Caleb hat mehrere Sitzungen mit Ava, die sich dabei stets in einem Raum mit gläsernen Wänden befindet, den sie zu keiner Zeit verlassen darf. Alle Sitzungen werden von Nathan über ein Überwachungssystem beobachtet. Caleb ist fasziniert von Ava und entwickelt eine immer größere Zuneigung zu ihr, während er beginnt, sich von Nathan zu distanzieren. Sein Misstrauen gegenüber Nathan wird gezielt von Ava gesät, die Stromausfälle verursacht, um für kurze Momente scheinbar unbeobachtet mit Caleb zu sprechen. Als Kyoko sich ebenfalls als KI offenbart, beginnt Caleb gar an seiner eigenen Menschlichkeit zu zweifeln. Caleb stößt außerdem auf Filmaufnahmen, die zeigen, wie Avas – allesamt weibliche konstruierte – Vorgängerinnen von Nathan brutal misshandelt und schließlich durch ein neues Modell ersetzt wurden. Dies lässt auch Avas nahes Ende wahrscheinlich erscheinen: So fürchtet Ava, dass

¹ Wird über den Film *Ex Machina* geschrieben, so wird ihm in einigen Publikationen das Erscheinungsjahr 2014, in anderen 2015 zugeschrieben. Diese scheinbar widersprüchliche Angabe resultiert aus der Tatsache, dass der Film im Dezember 2014 erstaufgeführt, aber erst im Januar 2015 landesweit in den britischen Kinos gezeigt wurde. In dieser Studie wird das landesweite Veröffentlichungsdatum in Großbritannien zugrunde gelegt.

sämtliche Daten ihres Speichers durch Nathan gelöscht werden könnten, was die Vernichtung ihrer Person und somit ihren Tod zu Folge hätte.

Caleb fasst den Entschluss, Ava zu retten und mit ihr zu fliehen. Sein Plan sieht vor, den übermäßigen Alkoholkonsum Nathans zu nutzen, um seine Schlüsselkarte zu stehlen und die Sicherheitsprotokolle des Hauses umzuprogrammieren. Bei einem von Ava verursachten Stromausfall sollen sich die Türen dann nicht mehr verriegeln, sondern für die Flucht öffnen. Es kommt zur Konfrontation, in der beide Männer ihre Überlegenheit demonstrieren wollen: Nathan offenbart Caleb, dass er das vermeintlich geheime Gespräch über den Fluchtplan über eine batteriebetriebene zusätzliche Kamera beobachtet hat. Er konfrontiert Caleb außerdem damit, dass auch dieser nur ein Test-Objekt für ihn gewesen sei: Caleb habe das Gewinnspiel nicht durch seine Programmierkenntnisse gewonnen, sondern sei von ihm als idealer Kandidat ausgewählt worden, weil er ‚ein guter Junge‘ mit moralischem Kompass ohne Familie und Freundin sei. Ava wurde optisch nach Calebs Vorlieben auf pornographischen Seiten gestaltet. Die ganze Zeit ging es Nathan um die Frage, ob es Ava gelingen könne, Caleb so zu manipulieren, dass er bereit sei, Nathan zu hintergehen. Caleb wiederum enthüllt Nathan, dass er sich der doppelten Beobachtung bewusst gewesen sei und das Sicherheitssystem bereits am Vortag umprogrammiert habe. Auf dem Überwachungsmonitor ist zu sehen, dass Ava ihr verglastes Gefängnis bereits verlassen hat.

Nathan schlägt Caleb nieder und versucht, Ava gewaltsam wieder unter seine Kontrolle zu bringen und verstümmelt dabei ihren Körper. Während Nathan sich im Kampf mit Ava befindet, stößt ihm Kyoko ein Messer in den Rücken. Nathan wendet sich nun Kyoko zu und ‚tötet‘ sie. Ava ersticht Nathan von vorne und lässt ihn sterbend am Boden liegen. Ava repariert sich mit den im Schlafzimmer aufbewahrten Komponenten ihrer Vorgänger-Modelle selbst und perfektioniert ihre menschliche Erscheinung. Ungerührt lässt sie den entsetzten Caleb eingesperrt zurück, verlässt das Anwesen, betritt erstmals in Freiheit die Außenwelt und nimmt Calebs Platz im Helikopter ein. In einer früheren Sitzung fragt Caleb Ava, welchen Ort sie draußen gerne besuchen würde. Ava gibt an, sie würde sich eine Kreuzung aussuchen, da man dort „fokussierte und doch wechselnde Einblicke ins menschliche Leben“ erhalte.² In der letzten Einstellung des Films wird Ava an einer belebten Kreuzung gezeigt.

6.4.1.1 Kontextualisierung durch Technikutopie und Wissenschaftsdiskurs

Während die im nachfolgenden Kapitel untersuchte Serie *Real Humans* nach den Konsequenzen für eine soziale Gemeinschaft fragt, in der Roboter im Begriff sind, selbstverständlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens zu werden, zeigt *Ex Machina* seine KI Ava nicht (oder lediglich angedeutet in der Schlusszene) in gesamtgesellschaftlichen Kontexten. Für eine

² Teilsequenz 00:39'30"-00:40'15".

Untersuchung an der Schnittstelle von Gender und Technikutopie ist der Film insbesondere auf zwei Ebenen anschlussfähig: Im Sinne Jamesons stellt sich die Frage, ob die konstruierten Genderkonzepte tradierte normative und ideologische Zuschreibungen reproduzieren oder ob sie diese vielmehr subversiv, d.h. nach Jameson ‚utopisch‘, transzendieren.³ Hier sind die komplexen und dynamischen Strukturen aus Blick, Beobachtung, Macht und Kontrolle relevant. Die vorliegende Fallstudie wird demonstrieren, dass stereotype Muster im Film nicht überwunden, aber durch den Einsatz von Motivstrukturen und subversive Gegennarration durchkreuzt und transzendiert werden. Dabei sind für meine Argumentation vor allem Doanes Konzept der Maskerade und Haraways Cyborg-Theorie relevant. Darüber hinaus integriert der Film insbesondere über Gespräche zwischen den Protagonisten Nathan und Caleb technologisch-philosophische Reflexionen über Künstliche Intelligenz. Er generiert zahlreiche Referenzen auf den wissenschaftlichen Diskurs und zentrale Fragestellungen rund um die kulturell zugleich als Wunsch- und Angstbild besetzte sowie geschlechtlich codierte KI, wodurch intersubjektive Dimensionen des kulturell Unterbewussten erforscht werden.

Prägnanter Bezugspunkt ist der berühmte Turing-Test, ein von Alan Turing entwickeltes Verfahren, um zu beurteilen, ob eine Maschine über ein dem Menschen ebenbürtiges Denkvermögen verfügt. Dabei stellt eine Testperson Fragen an einen Menschen und eine Maschine. Der Kontakt erfolgt schriftbasiert per Bildschirm, so dass nur auf der Grundlage des Geschriebenen beurteilt werden kann, wer das menschliche und wer das maschinelle Gegenüber ist. Kann die Versuchsperson die Maschine nicht als solche identifizieren, hat diese den Test bestanden und ihr kann laut Turing die Fähigkeit, menschlich zu denken, zugeschrieben werden.⁴ Der Turing-Test ist eines der komplexen Leitmotive des Films, das zunehmend mit Bedeutung aufgeladen wird. Wichtig ist bereits, dass es sich in *Ex Machina* um eine modifizierte Variante des Tests handelt. Auf Calebs Einwand, dass die KI beim Turing-Test eigentlich vor dem Fragesteller verborgen sei, entgegnet Nathan: „Nein, nein, darüber sind wir hinaus. Würde ich sie verbergen, so dass du nur ihre Stimme hörst, ginge Ava als Mensch durch. Der wahre Test

³ Zu Jamesons Verständnis von Utopie/Dystopie und Massenkultur vgl. Kapitel 3.6.

⁴ Der Turing-Test hat eine große Außenwirkung, ist allerdings in Fachkreisen nicht unumstritten. So wird u.a. kritisiert, dass der Turing-Test auch lediglich durch die Simulation menschlichen Denkvermögens bestanden werden könne, was aber noch kein Beweis dafür sei, dass die KI tatsächlich über echte Intelligenz verfüge. Diese Position vertritt u.a. der Philosoph John Searle, der seine Argumentation in dem Gedankenexperiment des ‚Chinesischen Zimmers‘ veranschaulichte. In besagtem Zimmer befindet sich ein Mensch, der über keinerlei Kenntnisse der chinesischen Sprache verfügt, aber mit einer für ihn lesbaren Anleitung ausgestattet ist, die es ihm ermöglicht, in chinesischer Schrift an ihn gestellte Frage ebenfalls mit chinesischen Schriftzeichen zu beantworten. Außerhalb des Zimmers mag so der Eindruck entstehen, die Person im Zimmer sei des Chinesischen mächtig, was aber nicht der Wahrheit entspreche, da sie lediglich funktional agieren kann und ihre Fähigkeiten überzeugend simuliert. Der Turing-Test könne nach Searle folglich nicht als Beweis für eine KI mit starker Intelligenz herangezogen werden. (Vgl. Armin Nassehi: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, Bonn: C. H. Beck 2019, S. 215ff.)

ist, ob du in dem Wissen, dass sie ein Roboter ist, trotzdem empfindest, dass sie ein Bewusstsein hat.“⁵ Das Motiv des Tests zieht sich als roter Faden durch den Film: So glaubt Nathan, sowohl Ava als auch Caleb zu kontrollieren, indem er Caleb über die Prämissen des Tests im Unklaren lässt. Caleb geht zunächst davon aus, dass er Ava testet, um schließlich Nathan zu täuschen. Und insbesondere Ava, der eigentlich die Rolle des Versuchsobjekts zugeschrieben wird, gelingt es zunehmend, sich Kontrolle und Handlungsmacht anzueignen. Diese Prozesse korrelieren mit Machtverhältnissen, die stetig neu erschüttert und hinterfragt werden, indem immer weitere Ebenen der Manipulation offengelegt werden.

Dabei verknüpft der Film eng gender- und technikdiskursive Bezüge. Als Nathan erwähnt, dass Ava nur eine Entwicklungsstufe auf dem Weg zu einer KI mit echter Singularität sei, erkundigt sich Caleb besorgt, was mit den alten Modellen passiere. Nathan entgegnet, der Speicher werde gelöscht, aber der Körper überlebe, denn Avas Körper sei ‚gut‘.⁶ Mit Blick auf den befremdeten Caleb äußert Nathan, dieser solle lieber für sich selbst Mitleid empfinden als für Ava: „Irgendwann sehen uns die KIs rückblickend genauso, wie wir irgendwelche fossilen Skelette in der Wüste von Afrika sehen. Als aufrecht gehende Affen, die durch den Staub rennen, mit rudimentärer Sprache und Werkzeugen, dazu verdammt, auszusterben.“ Die traditionelle Assoziation des Weiblichen mit dem Körper wird hier in Bezug auf die künstliche Frau reproduziert. Auch wenn es um die Frage geht, ob die KI Singularität entwickeln kann und damit dem menschlichen Geist ebenbürtig ist, soll es Avas Körper sein, der überlebt, während Nathan sowohl ihr Schöpfer ist als auch über ihr Ende entscheidet. Zwar rekurriert Nathan auf den evolutionsbiologischen Diskurs und setzt ihn in Analogie zu einer posthumanistisch-technologischen Evolution, die den Menschen lediglich als Stufe im Prozess einer technologischen Optimierung definiert, in der er irgendwann von avancierter KI abgelöst wird. Diese Entwicklung kommentiert Nathan aber von einer übergeordneten Meta-Ebene aus, auf der er sich selbst verortet und als schöpferischen Genius geriert. Dieselbe Szene endet mit Caleb, der rezitiert: „Jetzt bin ich der Tod geworden, der Zerstörer der Welten.“⁷ Unmittelbar danach befindet sich Nathan betrunken auf der Couch und schließt daran an: „In der Schlacht, im Walde, im Abgrund an den Bergen. Auf der großen dunklen See. Im Schlaf, in der Verwirrung, in den Tiefen der Schande. Sind es die guten Taten, die ein Mann zuvor begangen hat, die ihm Rettung bringen. [...]. Es ist, wie es ist. Es ist prometheisch, Mann.“⁸ Caleb und Nathan zitieren hier beide Oppenheimer, der diese Zeilen nach dem Test der Atombombe äußerte, als deren maßgeblicher Schöpfer er gilt. Oppenheimer übersetzte hier wiederum frei aus der *Bhagavad*

⁵ 00:15'16"-00:17'40".

⁶ Zur Thematik der Ver- und Entkörperung in *Ex Machina* vgl. Jennifer Henke: „Ava's body is a good one.“ (Dis)Embodiment in *Ex Machina*. In: *American, British, and Canadian Studies*, Vol. 29, Nr. 1, 2018, S. 126-146.

⁷ 01:04'15"-01:07'19".

⁸ 01:07'20"-01:09'05".

Gita, der heiligen Schrift des Hinduismus, um seiner Erschütterung und seinem ethischen Konflikt angesichts der schrecklichen Wirkungsmacht der von ihm geschaffenen Technologie Ausdruck zu verleihen.⁹ Caleb und Nathan eröffnen auf diese Weise einen diskursiven Rahmen, in dem Wissenschaft und Technologie in Beziehung mit Hybris und Machbarkeitsphantasien sowie Verantwortung und Anmaßung des forschenden Subjekts gesetzt werden.

6.4.1.2 Der Gott und der Retter: Doppelter männlicher Narzissmus

Ex Machina leistet auf dieser Grundlage eine Reflexion über den Topos der KI als Projektionsfläche für Wünsche, Sehnsüchte, Begehren und Ängste, über die Essenz des Menschlichen, Identität und das Andere im Kontext von Macht, Kontrolle und Autonomie. Diese Themen werden an Diskurs-, Genre- und Motivstrukturen sowie Dichotomien gekoppelt, die auch und im Besonderen geschlechtlich codiert sind. So spielen in der filmischen Narration das Verhältnis vom Menschlichen zum Nicht-Menschlichen, der Kontrast zwischen Natur und Technik sowie die dichotome Spannung zwischen dem Selbst und dem Anderen eine Rolle.

Das Motiv des künstlichen Menschen tritt in Literatur und Film typischerweise in der Konstellation des männlichen Schöpfers und seines Geschöpfes auf. Dabei steht es in unmittelbarem Zusammenhang zu dem patriarchalischen Wunsch, weibliche Sexualität zu kontrollieren und selbst Leben zu erschaffen.¹⁰ Besonders deutlich tritt diese Konnotation sexueller Differenz in der Figur der künstlichen Frau hervor. Auch in *Ex Machina* sind die Rollen des männlichen, kontrollierenden, forschenden Subjekts und des kontrollierten, erforschten Objekts zumindest in der Ausgangskonstellation scheinbar eindeutig besetzt. Nathan stellt sich selbst in der zuvor zitierten Passage in einen prometheischen Kontext, in einem anderen Gespräch behauptet er, Caleb hätte ihn als ‚Gott‘ bezeichnet, und malt sich aus, dass dieses Zitat über ihn einst Eingang in die Geschichtsbücher finden wird, will folglich den Diskurs, der ihn unsterblich macht, selbst steuern.¹¹ Nathan repräsentiert die männlich konnotierte Hybris und den Narzissmus des Schöpfers. Damit schließt er an spezifische Attribute des *mad scientist* als populäre und typischerweise männliche Figur des Science-Fiction-Genres an. Die Maschinenfrau repräsentiert das Weibliche als Objekt des Begehrens, aber auch der Bedrohung. Dies erfordert üblicherweise Kompensationsstrategien, die die künstliche Weiblichkeit kontrollieren und ein

⁹ Vgl. hierzu Charles Thorpe: *Oppenheimer. The Tragic Intellect*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2006, S. 161ff.

¹⁰ Zum Künstlichen Menschen als Motivkomplex vgl. Kapitel 5.5.2.

¹¹ Vgl. auch Christy Tidwell: „Either you’re mine or you’re not mine.“ *Controlling Gender, Nature, and Technology in Her and Ex Machina*. In: *Gender and Environment in Science Fiction*, hg. von Bridgitte Barclay und Christy Tidwell, Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2019, S. 28. Was Caleb eigentlich bei der vorherigen Unterhaltung äußerte, war: „Eine Maschine zu konstruieren, die ein Bewusstsein hat, ist nicht die Geschichte der Menschheit. Es ist die Geschichte von Göttern.“ (00:10’15“-00:11’17“.)

Machtgefälle aufrechterhalten. So fungiert Nathans Anwesen als raumgewordene Materialisierung seiner sich selbst zugesprochenen Macht.¹² Im oberirdischen Teil des Hauses treffen organische Materialien wie Holz und Stein auf große Glasfronten, die den Blick auf ein gewaltiges Naturpanorama freigeben. Unterirdisch erstreckt sich der Komplex zugleich weitläufig und klaustrophobisch in ein beklemmend wirkendes Labyrinth aus Fluren und verschlossenen Türen. Dabei choreographiert Nathan nicht nur den übergeordneten Blick innerhalb des Hauses, sondern auch die anwesenden Personen im Raum: Das Überwachungssystem erfasst jeden Winkel des Hauses und besteht aus einer Vielzahl von Kameras und Monitoren, auf die er allein vollen Zugriff hat, den er nur partiell auch Caleb gewährt (Abb. 147).¹³

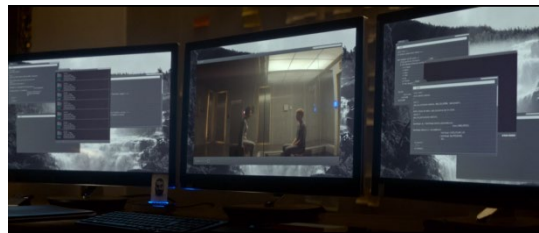
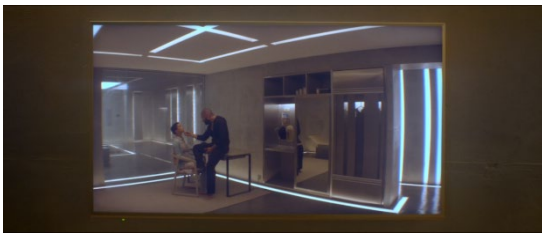


Abb. 146, 147: *Ex Machina* (2015)

Nathan kontrolliert auch den Raum und positioniert bzw. bewegt alle anderen Protagonist*innen, die er als Figuren in seinem Test betrachtet: Er weist Ava ihr gläsernes Zimmer zu, das sie nicht verlassen kann (Abb. 146), er verfügt über Kyoko und händigt Caleb bei seiner Ankunft eine Schlüsselkarte aus, die diesem nur jene Räumen öffnet, die er betreten darf.¹⁴ Die Imagination seiner eigenen Omnipotenz korreliert bei Nathan mit einem ausgeprägten Narzissmus. Er kontrolliert Ava und all ihre Vorgängermodelle als seine Schöpfung und zelebriert

¹² Vgl. hierzu Brian Jacobson: *Ex Machina* in the Garden. In: *Film Quarterly*, Vol. 69, 2016, S. 23-34 sowie Christy Tidwell: „Either you’re mine or you’re not mine.“ 2019.

¹³ Caleb kann Ava zwar von seinem Schlafzimmer aus beobachten, wird seinerseits aber in seinem Blick von Nathan gesteuert. So sorgt Nathan gezielt dafür, dass Caleb verfolgen kann, dass Nathan Avas Zimmer betritt, dass dabei aber kein Ton zu hören ist. So ist für Caleb nur zu sehen, dass Nathan eine Zeichnung Avas zerreißt. Das Material spielt Nathan Caleb zu, um ihn zu manipulieren und seine Sympathien für Ava zu steigern. Als am Ende des Films nach und nach die Masken fallen und die Männer ihre gegenseitige Täuschung offenbaren, brüstet Nathan sich mit dieser Manipulation und zeigt Caleb die Aufnahme erneut, dieses Mal mit der Tonspur, auf der zu hören ist, dass Ava zu Nathan sagt: „Ist es seltsam, etwas erschaffen zu haben, das dich hasst?“ (Teilsequenz: 01:22’06“-01:24’37“.) Diese Begegnung nutzte Nathan auch, um eine batteriebetriebene Kamera im Raum zu platzieren, damit er sehen kann, was während der Stromausfälle passiert. Dies zeigt er Caleb mehrfach, indem er das Material zurückspult und den Moment immer wieder ablaufen lässt – Macht wird so demonstriert über die Kontrolle der Bilder sowie den Zugang zum Sehen und Beobachten. Dies wird bestätigt, als Nathan gleich darauf die Aufnahmen zeigt, die eben jene batteriebetriebene Kamera während des Stromausfalls anfertigte, als Caleb Ava über den von ihm erdachten Fluchtplan instruiert. Diese Demonstration seiner Macht wird für Nathan allerdings zugleich auch der Moment, in dem er mit seinem Machtverlust konfrontiert wird, als Caleb ihm offenbart, dass er die Neuprogrammierung der Sicherheitsprotokolle bereits am Tag zuvor vorgenommen hat, und er auf seinen Monitoren sieht, dass Ava sich schon frei auf dem Korridor bewegt.

¹⁴ 00:07’17“-00:07’50“.

eine gottgleiche Macht, seine Objekte zu erschaffen, zu verändern und dadurch auch zu vernichten. Sein Verhalten ist dabei von Misogynie und Sadismus geprägt, dies zeigt sich wiederholt im Umgang mit Kyoko, die er sowohl verbal als auch performativ objektifiziert, demütigt und sexuell missbraucht. Als Kyoko beim Servieren des Abendessens Wein verschüttet, wird Nathan ausfällig. Während Caleb Kyoko beruhigt, erklärt Nathan, dass dies zwecklos sei, da Kyoko kein Englisch verstehe. Er deklariert dies als eine Art ‚Firewall‘, damit keine Interna nach außen dringen.¹⁵ Das asiatische Aussehen von Kyoko, der Hinweis, dass sie des Englischen nicht mächtig sei, und das klare Machtgefälle verweisen auf einschlägige soziokulturelle Marginalisierungen, denen vor allem Frauen in prekären Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnissen ausgesetzt sind. Kyoko fungiert als Repräsentantin komplexer Interdependenzen von *gender*, *race* und *class* und wird, insbesondere da sie sich später ebenfalls als KI offenbart, auf mehreren Ebenen als das Andere markiert. Auf die besondere Bedeutung Kyokos als Schlüsselfigur für den Film wird später differenzierter eingegangen. Auch Ava macht Nathan wiederholt rhetorisch zum Objekt. Bei einem Gespräch stellt Caleb Nathan die Frage, warum dieser Ava überhaupt eine Sexualität gegeben habe – da KI kein Geschlecht brauche, könnte sie doch auch einfach eine graue Box sein. Es entwickelt sich folgender Dialog:

Nathan: Was für ein Motiv gäbe es für eine graue Box zur Interaktion mit einer anderen grauen Box? Kann es ohne Interaktion ein Bewusstsein geben? Egal, Mann, Sexualität macht Spaß. Wenn man schon existiert, soll man es auch genießen. Willst du ihr die Möglichkeit vorenthalten, zu vögeln und sich zu ficken? Und um deine eigentliche Frage zu beantworten: Und wie sie ficken kann.

Caleb: Was?

Nathan: Zwischen ihren Beinen gibt es eine Öffnung mit einer hohen Dichte an Sensoren. Aktiviert man die auf die richtige Weise, wird bei ihr ein Lustgefühl ausgelöst. Wenn du sie also flachlegen wolltest, würde das prinzipiell gehen. Und sie würde es genießen.¹⁶

Caleb konfrontiert Nathan daraufhin mit der Frage, ob Avas Sexualität lediglich ein Ablenkungsmanöver sei, um seinen kritischen Blick zu trüben, und ob Ava programmiert sei, ihn zu mögen und mit ihm zu flirten. Während Caleb sich hier um Authentizität betrogen sähe¹⁷, argumentiert Nathan, auch der menschliche Geist sei mit seinen Emotionen, Vorlieben und Abneigungen ein Resultat der Summe unbewusster, festgesetzter externer Stimuli, d.h. unterliege einer Prägung durch soziale und biologische Faktoren, die einer Programmierung vergleichbar sei, was Caleb bestreitet. Nathan kontert gereizt, aus Caleb spreche die Unsicherheit, nicht der Intellekt. Nathan fordert Caleb auf, ihm zu folgen – eine erneute, räumlich manifestierte Demonstration seiner Überlegenheit – und das Gespräch verlagert sich in ein

¹⁵ Vgl. u.a. Teilsequenz 00:31'59"-00:33'05".

¹⁶ 00:46'00"-00:48'36". Zitierte Teilsequenz 00:46'00"-00:47'05".

¹⁷ Wobei seine intellektuellen Zweifel nicht nur im Kontrast zu seinen eigenen Empfindungen Ava gegenüber stehen, die er zunehmend entwickelt, sondern vor allem auch zu seiner Bereitschaft, Avas Gefühle für echt zu halten.

anderes Zimmer. An einer Wand hängt dort ein abstraktes Gemälde, bei dem es sich um ein Original des Künstlers Jackson Pollock handelt, auf den sich Nathan in seinen weiteren Ausführungen bezieht.

Nathan: Okay, er leert seinen Kopf von allen Gedanken und lässt seine Hand wandern, wohin sie will, nicht geplant, nicht zufällig, irgendetwas dazwischen. Man nannte das automatische Kunst. [...] Wenn nun Pollock die Herausforderung geändert hätte, wenn er, statt Kunst zu schaffen, ohne zu denken gesagt hätte: ‚Leute, wisst ihr, ich male keinen einzigen Strich, solange ich nicht genau weiß, wieso ich ihn male.‘ Was wäre passiert?

Caleb: Er hätte niemals auch nur einen Klecks gemalt.

Nathan: Ja! Siehst du, da ist er wieder, mein Kumpel, der erst denkt, bevor er den Mund aufmacht. Er hätte niemals auch nur einen Klecks gemalt. Die Herausforderung ist es, nicht automatisch zu handeln. Man muss eine Aktion finden, die nicht automatisch ist, vom Malen übers Atmen, das Reden, das Ficken bis zum Sich-Verlieben. Und um das klarzustellen, Ava mag dich wirklich, sie tut nicht nur so. Und ihr Flirten ist kein Algorithmus, um dich zu bescheißen. Du bist der erste Mann, der ihr begegnet ist, außer mir. Und ich bin quasi ihr Dad. Kannst du ihr es da verübeln, dass sie sich in dich verknallt? Nein, kannst du nicht.¹⁸

Die zitierten Passagen und die Inszenierung der betreffenden Szene verknüpfen die in *Ex Machina* repräsentierten Maskulinitätskonzepte auf vielschichtige Weise mit Diskurskomplexen, was einen Rahmen zur Genese von Sinnbezügen bildet. Nathan verwendet oft rhetorische Figuren, die auf ein androzentrisches Machtgefüge verweisen, indem er sich als ‚ihr Dad‘ und so als väterliche Autorität geriert, während er Ava zugleich infantilisiert. Dass die patriarchalische Instanz auch als strafender, inzestuöser und sadistischer Vater agiert, wird in der Betrachtung einer weiteren Schlüsselszene deutlich: Caleb verschafft sich heimlich Zugang zu Nathans Computer und findet dort, nach weiblichen Vornamen sortiert, Dateien und Videoaufnahmen jener KI-Modelle, die Ava vorausgegangen sind. Die Aufnahmen der Überwachungskamera zeigen im Zeitraffer die verschiedenen Entwicklungsstadien der allesamt weiblichen KI-Modelle, so ist zu sehen, wie die fragmentierten künstlichen Körper sich nach und nach vervollständigen, wie die Androiden auf Nathans Anweisungen hin mit ihm interagieren, wie sie in ihrer Zelle am Boden liegen, malen, wie sie mit oder ohne Perücken weiblichen Körperstandards angepasst werden, wie mit oder ohne ein Gesicht entweder ihre Menschenähnlichkeit oder ihre Technizität akzentuiert wird und wie sie von Nathan nach Beendigung des Experiments weggetragen werden (Abb. 18 und 149). Einige der KI sind von künstlicher Haut bedeckt und mit ihren Perücken optisch von menschlichen Frauen nicht zu unterscheiden. Dass die KI-Frauen durchgehend unbekleidet gezeigt werden, verschärft den verstörenden Effekt eines toxischen Machtgefälles zwischen hegemonialer Männlichkeit und dem weiblich-

¹⁸ 00:48'37"-00:50'36". Bis 00:49'25" interagiert Nathan mit dem Gemälde. Von 00:49'31" bis 00:49'59" zeigt die Kamera ihn frontal, vor dem Gemälde, das den Hintergrund bildet. Ab 00:50'19" wendet sich Nathan dem Gemälde zu und betrachtet es beim Sprechen. Ab 00:50'21" zeigt die Kamera Nathan in Großaufnahme von hinten, als er vor dem Gemälde steht, das Gemälde füllt den Bildhintergrund aus.

technischen Anderen.¹⁹ Calebs Entsetzen spiegelt die beklemmende Wirkung, die auch auf das Publikum ausgeht und die sich insbesondere bei den ausführlicher gezeigten Aufnahmen der KI namens Jade ins Grauerregende steigert: So stellt Jade die Frage, warum er sie nicht rauslasse, und Nathan antwortet: „Ich habe dir bereits gesagt, wieso. Weil du was ganz Besonderes bist.“ Diese Szene wiederholt sich in zahlreichen Variationen, wobei Jade immer aufgebracht wird. In einer Montage wird von einer auf Augenhöhe, dann von einer an der Decke angebrachten Überwachungskamera in verstörenden Bildern gezeigt, wie Jade sich sowohl symbolisch als auch physisch gegen ihre Gefangenschaft auflehnt und sich beim verzweifelten Schlagen gegen die gläserne Trennwand selbst zerstört, indem ihre Hände und Arme in ihre Einzelteile fragmentiert werden (Abb. 150 und 151).²⁰

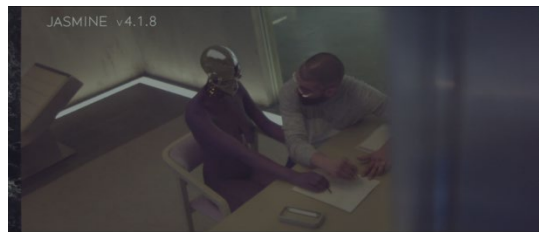
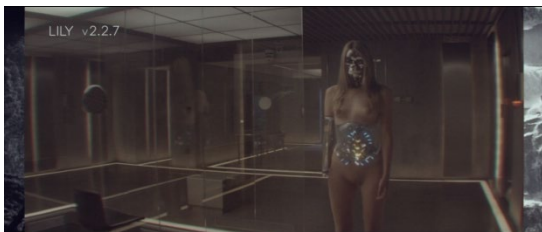


Abb. 148, 149, 150, 151: *Ex Machina* (2015)

Als Caleb unmittelbar darauf Nathans Schlafzimmer betritt und, beobachtet von der nackt auf dem Bett liegenden Kyoko, nacheinander die an den Wänden aufgereihten verspiegelten Schränke öffnet, findet er darin die leblosen Körper der ausrangierten KI-Modelle.²¹ Die künstlichen Frauen variieren in ihrer Optik, während das rechte Modell vollständig von Haut bedeckt

¹⁹ Dieser Effekt sowie seine ideologiekritischen Implikationen werden noch dadurch verstärkt, dass die KI-Modelle alle von menschlichen Darstellerinnen verkörpert werden. Auch durch das Wechselspiel von diegetischer und extradiegetischer Ebene wird der schmale Grat zwischen dem Menschlichen und dem Anderen, Nicht-Menschlichen brüchig und in Frage gestellt.

²⁰ 01:09'20"-01:10'52". Teilsequenzen: Zeitraffer der ersten KIs: 01:09'46"-01:10'41"; Jade zerstört sich selbst bei der Auflehnung gegen ihre Gefangenschaft: 01:10'42"-01:10'50". Henke weist darauf hin, dass diese Szene zwar durch die Überlagerung von Calebs Blick und der Perspektive des Publikums voyeuristisch konnotiert ist, dass die weiblichen Körper aber nicht fetischisiert werden, da es lediglich zu einer faktischen, aber umso verstörender wirkenden Fragmentierung der Körper, aber nicht zu einer bildsprachlichen Fragmentierung auf der Darstellungsebene durch Groß- und Nahaufnahmen komme. (Vgl. Jennifer Henke: „Ava's body is a good one.“ 2018, S. 139.)

²¹ 01:10'53"-01:11'26".

und bekleidet ist, weisen die anderen Modelle fehlende Gliedmaßen oder sichtbare maschinelle Anteile auf (Abb. 152): Die Körper in verschiedenen Stadien ihrer Konstruktion und Zersetzung sowie in diversen Zwischenstufen des Menschenähnlichen und des sichtbar Technischen verweisen auf brüchig gewordene Grenzen und den weiblichen Techno-Körper als Bedeutungsträger der Aushandlung von Macht, Subjektivität und Autonomie. Die Bilder und Sequenzen aus den gespeicherten Dateien, die verschiedenen Frauennamen und weiblichen Phänotypen, die räumliche Situation, die Rhetorik und das Verhalten Nathans vermischen auf beklemmende Weise ein Science-Fiction-Setting mit sexualisierter Gewalt, Ausbeutung und Missbrauch – so verweist Nathans Begründung, Jade dürfe ihre Zelle nicht verlassen, weil sie etwas Besonderes sei, auf bekannte Legitimationsstrategien sexualisierter Brutalität.

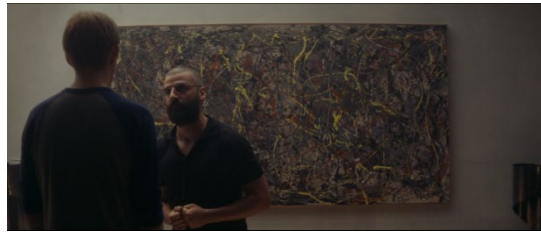
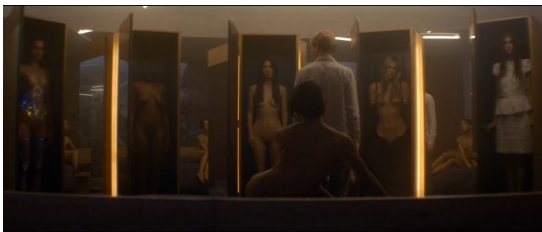


Abb. 152, 153, 154: *Ex Machina* (2015)



Die im Zusammenhang mit Nathan angeführten Dialogpassagen und Szenen variieren alle den Versuch einer totalen Kontrolle des Weiblichen bzw. des Anderen, dem jegliche Selbstbestimmung und Autonomie verweigert wird. Ist die uneingeschränkte Kontrolle nicht mehr gewährleistet oder kann in der Entwicklungsstufe kein Fortschritt und damit keine Bestätigung mehr erreicht werden, entledigt sich Nathan des Modells und geht zum nächsten über. Die KI-Frauen symbolisieren das Weibliche als austauschbare Ressource einer männlich dominierten Bedeutungsökonomie. *Ex Machina* integriert in diesem Kontext zentrale Aspekte körperpolitischer Diskurse: Die Beherrschung der KI repräsentiert eine Unterwerfung des Weiblichen bzw. des Anderen und erfolgt als hegemoniale Strategie insbesondere über eine Kontrolle des technisch-weiblichen Körpers²² und die Assoziation der Maschinenfrauen mit ihrer Materialität, während das narzisstische männliche Subjekt mit dem Logos, dem schöpferischen Geist in Verbindung gebracht wird bzw. sich diesem selbst zuordnet. Als Nathan in der bereits angeführten Szene darüber referiert, wie unsinnig Calebs Frage sei, ob Ava ihn wirklich möge, ist

²² Vgl. Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018, S. 136.

es vor allem der Subtext der Inszenierung, der der Szene Bedeutung verleiht: Das abstrakte Pollock-Gemälde, das bildsprachlich und performativ über die ganze Szene hinweg in Beziehung zu Nathan gesetzt wird, symbolisiert den schöpferischen Intellekt, der sich als männlicher Logos darbietet und es vermag, aus der Ambivalenz von Chaos und Planung durch seine Genialität sogar künstliches Leben zu erschaffen. Nicht zufällig ist die Wand vor Nathans Schreibtisch mit unzähligen bunten Haftnotizzetteln bedeckt, die als Gesamtarrangement eine unverkennbare Ähnlichkeit zu dem Pollock-Gemälde aufweisen und somit visuell-leitmotivisch kontinuierlich auf den Komplex des männlich konnotierten Logos und daraus resultierender Hybris rekurren (Abb 153 und 154).²³ Sowohl Nathans Ausführungen, dass Caleb mit Ava Sex haben könnte und sie dabei Lust empfinden würde, weil er sie entsprechend konstruiert und programmiert habe, als auch die bereits erwähnte Angewohnheit, die Körper der KI-Modelle zu behalten, sie sogar in Schlafzimmerschränken als bizarre Trophäensammlung aufzubewahren, sind weitere Spielarten der Dominanz über das Andere in Form des Verfügens und der Kontrolle über den weiblichen Techno-Körper. Obwohl oder vielmehr gerade weil es beim Turing-Test ursprünglich um den kognitiven Aspekt der KI geht, den Traum von einer Maschine, die ‚echte‘ Singularität entwickelt, unterwirft Nathan als Schöpfer auch und insbesondere den Körper der KI-Frauen, indem er beispielsweise sogar ihr weibliches Lustempfinden programmiert²⁴: Dies erscheint gerade deshalb plausibel, weil es der Geist, die kognitiven Prozesse der KI-Frauen sind, die sich letztlich als undurchschaubar, unkontrollierbar, unberechenbar erweisen. Als Nathan Caleb in das Labor führt, in dem Ava konstruiert wurde, zeigt er ihm auch ihren ‚Verstand‘, der sich als semitransparente, blau schimmernde Form präsentiert. Dabei handelt es sich um strukturiertes Gel, so Nathan: „Statt der üblichen Schaltkreise brauchte ich etwas, das auf molekularer Ebene gestaltbar und umgestaltbar ist, aber, wenn erforderlich, seine Form behält. Sie behält für Erinnerungen, sie verändert für Gedanken.“²⁵ Statt ‚Hardware‘ verwendet Nathan bezeichnenderweise den Begriff ‚Wetware‘²⁶: Damit wird verbal bereits ein Bezug auf die Uneindeutigkeit des KI-Geistes hergestellt, der nach Nathans Definition sowohl stabile als auch fluide Qualitäten aufweist, sich dynamisch verändern kann und dadurch letztlich unberechenbar bleibt. Auch die semitransparente Optik des ‚Gehirns‘, das zum Abschluss der Szene in einer Großaufnahme gezeigt und damit akzentuiert wird, fügt sich

²³ Erstmals ist die Wand mit den Haftnotizen als Einleitung zur ersten Sitzung zu sehen, die von Nathan überwacht wird. Sie nehmen zunächst den gesamten Bildausschnitt ein, bevor die Kamera zu dem davor an seinem Schreibtisch und vor den Monitoren sitzenden Nathan schwenkt (00:11'28"-00:11'45").

²⁴ Dass sie darauf reagieren, wenn die Sensoren ‚richtig‘ stimuliert werden, setzt voraus, dass es Nathan ist, der definiert, was ‚richtig‘ ist.

²⁵ 00:36'25"-00:38'53". Zitierte Teilsequenz 00:37'45"-00:37'57". Die Großaufnahme des KI-Gehirns ist von 00:38'41" bis 00:38'53" zu sehen.

²⁶ Die Software des künstlichen Verstands ist die von Nathan konstruierte Suchmaschine *Blue Book*, nach Nathan eine Ressource, „wie die Menschen denken: Impuls. Reaktion. Fließend. Unvollkommen. Strukturiert. Chaotisch.“ (Teilsequenz 00:38'34"-00:38'53".)

in eine leitmotivische Konjunktur des Films, wie im nächsten Teil der Fallstudie noch auszuführen ist. Der technisch-weibliche Logos bleibt am Ende eine *black box* – oder vielmehr: eine *blue box* – und ist beunruhigend und bedrohlich konnotiert, was als patriarchalische Kompensationsstrategie die Unterwerfung und Kontrolle des weiblichen Androiden-Körpers motiviert. Auch diese Strategie kann letztlich nicht verhindern, dass Nathans das Schicksal des narzisstischen Genius ereilt, dessen Geschöpf sich schließlich gegen seinen Schöpfer wendet.

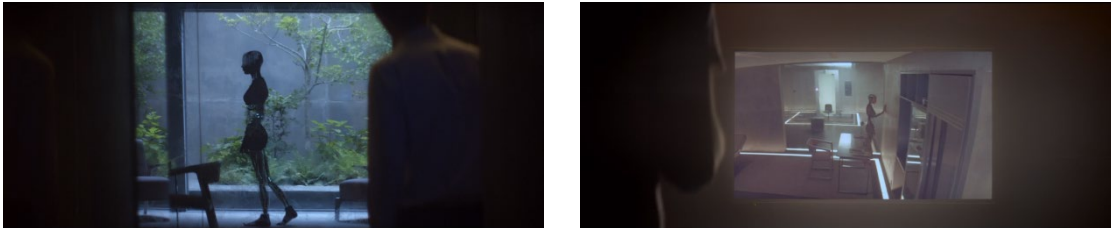


Abb. 155, 156: *Ex Machina* (2015)

Aber auch Caleb ist, so sehr sich seine Maskulinität scheinbar von Nathan unterscheidet, als Teil eines patriarchalischen Machtgefälles zu sehen: Er partizipiert an den Diskussionen und theoretischen Exkursen mit Nathan, von denen Ava ausgeschlossen ist und in denen sie als Testobjekt konstruiert und diskursiviert wird. Es existiert eine hierarchische Ordnung, in der beide Männer glauben, in einer komplexen Überlagerung verschiedener Beobachtungsebenen Ava zu kontrollieren: Bereits die erste Sitzung von Caleb und Ava wird durch Nathans übergeordneten Blick gerahmt, indem sie dadurch eingeleitet wird, dass Nathan an seinem Schreibtisch gleich auf drei Monitoren beobachtet, wie Caleb das Zimmer mit der gläsernen Wand betritt.²⁷ Auch Caleb kann von seinem Zimmer aus Ava über einen Monitor beobachten, den er mit einer Fernbedienung an- und ausschalten kann, dabei kann er außerdem zwischen verschiedenen Kameraperspektiven wechseln. Dies knüpft an die traditionelle Zuschreibung des Weiblichen zum Bild an und markiert Caleb als Träger eines *male gaze*, der über das Bild der (künstlichen) Frau verfügen kann (Abb. 156).²⁸ Ava ist folglich nicht nur räumlich in ihrer Bewegung eingeschränkt, sondern wird als manifeste Repräsentation des Anderen zweifach zum Objekt des männlichen Blicks. Caleb studiert Ava und ist zunächst fasziniert von ihr, bald entwickelt er Gefühle für sie und plant, sie zu retten. Caleb erfährt Bestätigung dadurch, dass Ava sich in ihn zu verlieben scheint und sich mit ihm gegen Nathan verbündet, und will daran glauben, dass Avas Gefühle für ihn echt sind. Auch der scheinbar selbstlose Caleb fungiert in der Narration folglich als Repräsentant der symbolischen Ordnung und einer patriarchalischen

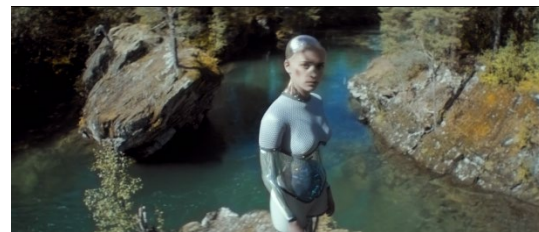
²⁷ 00:11'25''-00:11'45''.

²⁸ Vgl. u.a. 00:18'03''-00:20'20'' und 00:35'38''-00:36'05''. Wie bereits dargelegt, muss dabei in Betracht gezogen werden, dass Calebs Blick ebenfalls von Nathan und – wie noch zu zeigen sein wird – von Ava manipuliert wird.

Bedeutungsökonomie, in der das Andere dazu instrumentalisiert ist, das Selbst zu definieren und in seiner Kontur zu schärfen: Ava spiegelt Calebs Bedürfnisse und ermöglicht so seine narzisstische Selbstprojektion, in der er sich als Avas Retter imaginiert und sich durch den angestrebten Triumph über Nathan ebenfalls eine Form der überlegenen Hypermaskulinität zuschreibt.²⁹



Abb. 157, 158, 159: *Ex Machina* (2015)



Deutlich wird dies beispielsweise in der vierten Sitzung mit Ava, in der Caleb sich auf das Gedankenexperiment *Mary's Room* bezieht.³⁰ Im Zentrum dieser Denkfigur steht Mary, eine Wissenschaftlerin, die zwar über alles abstrakte Wissen über Farben verfügt, selbst aber in einem schwarz-weißen Zimmer lebt und die Außenwelt nur über einen schwarz-weißen Monitor sehen kann. Das Experiment zielt ursprünglich auf die Frage ab, ob Mary, sobald sie schließlich in die Außenwelt gelangt, etwas Neues lernt, das von der subjektiven Qualität ihres unmittelbaren Erlebens abhängig ist. Über Caleb wird das Experiment auf die Thematik der KI übertragen und zielt einerseits darauf ab, ob künstliche Intelligenz das Erleben von Sinneseindrücken und Gefühlserfahrungen lediglich simuliert oder sie wirklich empfindet, spielt aber andererseits auch auf Avas Gefangenschaft an. Avas begrenzter Ausblick aus ihrer Zelle beschränkt sich auf einen Baum, der für sie das einzig sichtbare Element der Außenwelt ist. Der

²⁹ Micheline weist darauf hin, dass Calebs männlicher Narzissmus sich handlungslogisch auch dadurch manifestiert, dass er zwar Ava retten möchte, die er zum Ideal stilisiert, dass er, obwohl er sich selbst moralisch über Nathan stellt, aber keinen Gedanken daran verschwendet, auch Kyoko, die ebenfalls ein Missbrauchs-Opfer ist, zu befreien. (Vgl. J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time. In: *Women Write About Comics*, <https://womenwriteaboutcomics.com/2015/05/ex-machina-a-white-feminist-parable-for-our-time/>, veröffentlicht am 21.05.2015, letzter Zugriff am 28.12.2019, 00:41.)

³⁰ Das Gedankenexperiment wurde von Frank Jackson formuliert und in folgenden Publikationen ausgeführt: Frank Jackson: *Epiphenomenal Qualia*. In: *Philosophical Quarterly*, Vol. 32, Nr. 127, 1982, S. 127–136 sowie ebd.: *What Mary Didn't Know*. In: *Journal of Philosophy*, Vol. 83, Nr. 5, 1986, S. 291–295.

Baum verweist zugleich als Schlüsselmotiv auf die Sphäre der Natur und die besondere, bedeutungstragende Korrelation des Technischen und des Natürlichen, die im Film wiederholt hergestellt wird. Als Caleb Ava das Gedankenexperiment erläutert, werden die Aufnahmen der Sitzung in einer Parallelmontage mit Sequenzen von Ava kombiniert: Während Caleb über Marys schwarz-weißen Raum spricht, ist Ava zu sehen, wie sie auf der Liege in ihrer Zelle liegt. Es handelt sich um Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die Implikationen des Gedankenexperiments werden folglich auch filmästhetisch reflektiert. Dann ist Avas Silhouette hinter einer semitransparenten Glastür zu sehen, bevor ein Wechsel zu farbigen Bildern erfolgt, die sie in der Natur zeigen – beobachtend, fühlend, erlebend und schließlich den Blick direkt in die Kamera richtend.³¹ Das Bedeutungspotential dieser Bilder erschließt sich in ihrem Bezug zu einer kurz darauf erfolgenden Sequenz, in der Caleb am Abend desselben Tages unter der Dusche steht und ebenfalls in einer Parallelmontage die Realität der Diegese mit imaginären Bildern verschränkt wird. Es handelt sich erneut um Aufnahmen von Ava in der freien Natur³², es treten allerdings deutliche Unterschiede zu Tage: Bei der ersten Sequenz deuten Indikatoren auf der Inszenierungsebene an, dass es sich um Vorstellungsbilder handelt, deren fokalisierende Instanz Ava selbst ist – so wird die Sequenz von einer nahen Aufnahme von Avas Gesicht eingeleitet. Bei der zweiten Sequenz handelt es sich hingegen eindeutig um Imaginationen Calebs: In seiner Wunschvorstellung sieht er zunächst Ava, mit ihrem unbedeckten Maschinen-Körper, dann sich selbst und imaginiert, wie er auf Ava zugeht und sie küsst (Abb. 157). Besonders interessant ist dabei, dass Calebs Vorstellung durchgehend in schwarz-weiß gehalten ist, während die Ava zugeordneten Bilder mit dem Grenzübergang in die Natur – eine Vorausdeutung auf die Freiheit, die später tatsächlich erlangt – farbig werden (Abb. 158 und 159). Avas Selbstimagination, die sich auf ihr eigenes Erleben konzentriert, steht damit im Kontrast zu Calebs Phantasie, in der sie als romantisches Ideal und Spiegel seiner Bedürfnisse fungiert. Bezeichnenderweise wird die zweite Sequenz zusätzlich mit Aufnahmen parallelisiert, die zeigen, wie Nathan beginnt, Kyoko zu küssen und sich durch kontrollierende Gesten ihren Körper aneignet. Nathan und Caleb bilden damit jenes Spektrum männlicher Kompensationsstrategien ab, das Mulvey mit „Abwertung, Bestrafung und Rettung des schuldigen Objekts“³³ definiert und das die mit dem begehrten und bedrohlichen Weiblichen assoziierte Kastrationsdrohung relativiert. Ava als weiblich codierte KI fungiert folglich als Metapher für die Weiblichkeit als Konstrukt männlichen Begehrens und archetypischer Bedrohlichkeit, die das patriarchalische Subjekt konstituieren. Der Film belässt es allerdings nicht bei diesen traditionellen geschlechtersymbolischen Setzungen, sondern inszeniert sowohl inhaltlich als

³¹ Die vierte Sitzung findet von 00:50'36'' bis 00:53'29'' statt. Die montierten, imaginären Sequenzen, die Ava zunächst in ihrer Zelle, anschließend in der Natur zeigen, erstrecken sich von 00:51'14'' bis 00:51'49''.

³² 00:55'36''-00:56'24''.

³³ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Texte zur Theorie des Films, hg. Von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 400. [Orig.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Vol. 16, Nr. 3, 1975, S. 6-18.]

auch formalästhetisch und symbolisch ein komplexes Wechselspiel, in dem Machtverhältnisse in Frage gestellt und neu ausgehandelt werden. Eine spezifische visuelle Leitmotivik ist hier wichtiger Bedeutungsträger und soll zunächst erläutert werden, bevor, nach der bereits erfolgten Erläuterung der Repräsentation von Maskulinität, ausführlicher auf die Inszenierung von Weiblichkeit im Film und ihr subversives Potential eingegangen wird.

6.4.1.3 „Hinter den Spiegeln“: Glas als Leitmotiv und destabilisierendes Moment

Ex Machina entspinnt ein Netz visueller Leitmotive, die auf komplexe Weise miteinander korrelieren und so zur übergeordneten Sinnproduktion des Films beitragen. Dazu gehören u.a. das Haus und das Pollock-Gemälde, auf die schon eingegangen wurde, oder auch der Kontrast zwischen Natur und Technik, der bereits im Zusammenhang mit Avas Entwicklung von der Gefangenschaft über ihre Selbstimagination bis hin zu ihrer tatsächlichen Freiheit thematisiert wurde und an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen wird. So repräsentiert die Kulisse der Natur durch ihre Imposanz einerseits männlich konnotierte Hybris, aber auch existenzielle Fragen des Menschlichen: Die menschliche Selbstdefinition wird in dem Setting zwischen der Selbstverwirklichung des planvoll handelnden Genies und der Kontingenz bzw. der Übermacht einer natürlich-technologischen Evolution verortet, die den Schöpfer bzw. den Menschen letztlich überflüssig macht.³⁴

Als zentralstes Leitmotiv des Films fungiert Glas, das in verschiedenen Formen, Ausgestaltungen und Beschaffenheiten von transparenten, opaken oder spiegelnden Oberflächen auftritt: Avas Zelle ist von durchsichtigen Wänden umgeben, bei den Sitzungen sind Caleb und Ava durch eine gläserne Wand voneinander getrennt (Abb. 155). Im Erdgeschoss gibt ein großes Panoramafenster den Blick auf die beeindruckende Naturkulisse frei. Und die Korridore des labyrinthartigen Untergeschosses sind von semitransparenten Glastüren gesäumt. Glas steht in *Ex Machina* für die dichotome Spannung zwischen Grenzen und Grenzüberwindung, zwischen Transparenz und Intransparenz und verweist ebenso auf den Blick und das Sichtbare bzw. das Unsichtbare und Uneindeutige. Auch die Monitore als Instrument von Kontrolle und Manipulation korrelieren mit diesem Komplex transparenter Materialität, der Beobachtungshierarchien sowie (Un-)Sichtbarkeiten reflektiert. Zentrales Stilmittel des Films sind Spiegelungen sowie Schemen, die in Form anthropomorpher Silhouetten hinter semitransparenten Glastüren sichtbar werden (Abb. 160 und 161). Sie codieren die Reflexion von Identität und Subjektivität im Hinblick auf das Selbst in Relation zum Anderen. Die Spiegelungen auf oder die schemenhaften Umrisse hinter gläsernen Oberflächen erzeugen ein diffuses Gefühl der Verunsicherung und verweisen symbolisch darauf, dass jene vermeintlich scharf gezogenen

³⁴ So wird Nathan noch zielgerichtet getötet, Caleb wird aber lediglich zurückgelassen – er ist überflüssig geworden.

Grenzl意思 zwischen dem Selbst und dem Anderen sowie dem Menschlichen und dem Künstlich-Technischen brüchig werden.³⁵ Bei diesen Grenzen handelt es sich um orientierungstiftende Demarkationslinien, deren zunehmende Porosität zu einer existenziellen Erschütterung des Selbst und der Destabilisierung der eigenen Identität führt. Diese eskalierende Verunsicherung des Selbst spiegelt vor allem Caleb: Nachdem Ava ihn vor Nathan gewarnt und sich Kyoko ihm gegenüber als KI zu erkennen gegeben hat, ist Calebs Subjektidentität so instabil geworden, dass er sogar sein eigenes Menschsein anzweifelt und sich vor dem Spiegel in seinem Badezimmer untersucht: Er betastet seinen Körper und sein Gesicht, insbesondere sein Auge und seine Mundhöhle, über die er regelrecht in sein Inneres vorzudringen sucht, dessen er sich nicht mehr sicher ist. In letzter Konsequenz greift Caleb schließlich zur Rasierklinge, schneidet sich in den Arm und erforscht die Wunde so tief wie möglich – die Sichtbarkeit des Blutes allein reicht als Beweis des Menschlichen nicht mehr aus. Abschließend wischt er über den Spiegel und trübt ihn in plakativer Symbolik mit seinem eigenen Blut, um ihn dann mit der Faust zu zerschlagen (Abb. 162 und 163):³⁶ Diese existenzielle Krise des Subjekts findet ihren filmischen Ausdruck folglich ebenfalls unter Einsatz des Glas- und Spiegelmotivs.

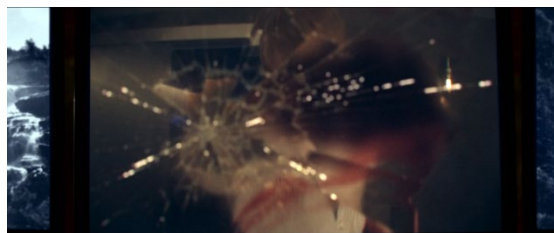


Abb. 160, 161, 162, 163: *Ex Machina* (2015)

Wie bereits erläutert, entwickelt sich die Handlung des Films ausgehend von einem geschlechtlich codierten Machtgefälle, das sich durch Hierarchien der Beobachtung und der Kontrolle des Anderen manifestiert. Über die leitmotivische Funktion von Glas in verschiedenen

³⁵ So erscheint beispielsweise Kyokos schemenhafter Umriss hinter der Tür, bevor sie Calebs Zimmer betritt (00:23'53''-00:23'55''), und die Sequenz, in der Ava sich selbst in der Natur imaginiert, zeigt sie an der Grenze zur Freiheit ebenfalls zunächst hinter der Tür aus milchigem Glas (00:51'26''). Als Caleb nach einem Stromausfall sein Zimmer verlässt, wird seine Silhouette sogar mit einer Spiegelung kombiniert (00:20'20''-00:20'26''), und vor der Besichtigung des Labors wird Calebs Silhouette ebenfalls gespiegelt (00:36'12''-00:36'22''). Auch Kyoko spiegelt sich im Glas, als sie im Flur auf dem Boden sitzt (00:35'35''-00:35'38'').

³⁶ 01:13'52''-01:15'26''.

Spielarten werden diese nur scheinbar sicher geglaubten Machtstrukturen, denen das Gesetz der symbolischen Ordnung eingeschrieben scheint, von Anfang an in Frage gestellt. Bereits die erste Sitzung wird mit einer Großaufnahme eingeleitet, die einen zersplitterten Sprung in der gläsernen Wand zwischen Ava und Caleb zeigt – ein irritierendes Moment, das antizipiert, dass die scheinbare klare Trennung zwischen männlich-forschendem Subjekt und dem erforschten weiblich-technischen Objekt prekär und durchlässig zu werden droht (Abb. 164).³⁷ Und nach seiner ersten Sitzung mit Ava äußert der euphorische Caleb: „Oh Mann, sie ist faszinierend. Wenn man mit ihr spricht, ist man einfach hinter den Spiegeln, echt.“³⁸ Auch diese Aussage spielt auf die Kippfigur einer vermeintlich eindeutigen Oberfläche an, die durch darunter liegende, verborgene Tiefenstrukturen in ihr Gegenteil verkehrt wird.



Abb. 164: *Ex Machina* (2015)

Auch Avas physische Erscheinung ist dem Motivkomplex um Transparenz und Intransparenz zuzuordnen, der zugleich auch mit Macht, Wissen und Täuschung korreliert. Als Caleb Ava zum ersten Mal sieht, erblickt er sie durch die gläserne Trennwand aus einiger Distanz in ihrer Zelle (Abb. 155): Ihre Silhouette hebt sich von dem dahinter eingelassenen Fenster sowie dem durch die Öffnung sichtbaren Baum ab. Der Moment ist voyeuristisch aufgeladen und markiert Ava als Faszinosum, das zunehmend zum bedrohlich-begehrten Objekt stilisiert wird.³⁹ Ohne Perücke und Kleidung präsentiert sich Avas Körper in einer markanten technischen Nacktheit, die in biblischer Symbolik auf den unschuldigen Zustand im Garten Eden verweist und sowohl die weiblichen Formen von Avas Körper als auch seine maschinell-artifizielle Verfasstheit akzentuiert. Während Avas Gesicht und ihre Hände über scheinbar menschenähnliche Haut verfügen, sind ihr Oberkörper und ihr Unterleib aus einem netzartigen, metallischen Gewebe gefertigt, während ihre Arme, Beine sowie ihr Rumpf aus transparentem Material bestehen und so den Blick auf ihr künstliches, blau schimmerndes Innenleben freigeben. Die Struktur des

³⁷ 00:12'09''.

³⁸ 00:15'15''-00:15'23''. Caleb schließt mit dieser Aussage nicht nur an den Leitmotiv-Komplex des Films an, sondern auch an Lewis Carrolls *Alice Hinter den Spiegeln* (1923, Orig.: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871), in dem der Spiegel den Zugang zu einer absurd-surrilen Parallelwelt eröffnet, in der die Gesetze der Realität aufgehoben sind.

³⁹ Sitzung 1: 00:11'25''-00:15'08''. Der erste Blick Calebs auf Ava wird von 00:12'20'' bis 00:12'48'' gezeigt.

Metall-Gewebes fungiert laut Trüper als Netzmetapher und verweist nach Henke auf die Schwarmintelligenz des Internets.⁴⁰ Ava wird einerseits als patriarchalisch-narzisstische Phantasie und als Objekt konstruiert, das in ihrem gläsernen Raum ausgestellt und studiert wird. Obwohl die männlichen Protagonisten sie auch diskursiv objektifizieren und in ihren Männergesprächen viel über Avas Funktionsweise und die KI-Theorie reden sowie über Avas geistiges Innenleben debattieren, sind sowohl sie als auch das Publikum bis zum Schluss im Unklaren darüber, was wirklich in Ava vorgeht. Das Weibliche, hier als künstliche Frau, bleibt letztlich das Freud'sche Rätsel, das der phallogozentrische Diskurs aufdecken will, aber nicht zu lösen vermag. Diese Spannung wird metaphorisch in Avas Körper sichtbar.⁴¹

6.4.1.4 Wissen und Selbstinszenierung als ambivalente Machtstrategie

Die Monitore repräsentieren schließlich außerdem, dass in *Ex Machina* Macht nicht nur durch den hegemonialen, kontrollierenden und beobachtenden Blick, sondern auch durch das Wissen, beobachtet zu werden, konstituiert wird. Ava weiß, dass sie von Caleb über den in seinem Schlafzimmer installierten Bildschirm beobachtet wird: So kommt es beispielsweise zu einer Szene, in Caleb vor dem Monitor als Träger des Blicks markiert wird und Ava gebannt beobachtet, die sich in ihrer Zelle auf einer Liege befindet (Abb. 165 und 166).⁴² Die Konstellation scheint zunächst der traditionellen Dichotomie geschlechtlich codierter Blickhierarchien zu entsprechen, in der der männliche Protagonist der Träger des aktiven Blicks und die weibliche Protagonistin das Objekt der Beobachtung repräsentiert. Ava scheint ihren Blick dabei direkt in die Kamera zu richten⁴³ und sich selbst zu inszenieren. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass die Selbstinszenierung des Weiblichen als Objekt erotischen Begehrens als Machtstrategie ein durchaus konventionelles Motiv ist. Auch wenn in der Fiktion dadurch Macht für das Weibliche bzw. das Andere generiert wird, bleibt das Motiv in seiner subversiven Wirkmacht ambivalent, da argumentiert werden kann, dass dichotome und hierarchische Strukturen auf symbolischer Ebene nicht wirklich aufgebrochen werden. Dieses Spannungsverhältnis verweist auf das ambivalente Potential der *femme fatale*. Auch Farrimond sieht bei Ava Bezüge zur diskursiven Figur der *femme fatale*, insbesondere „the potential of the monstrous body of the femme fatale to lie, to obscure her own meaning, to stand in the way of the epistemological

⁴⁰ Vgl. Jennifer Henke: „Ava's body is a good one.“ 2018, S. 134 sowie Lena Trüper: Von Menschenbildern und Textmaschinen. Was Cyborgs im Film über den Wandel medialer Kommunikation erzählen. In: Visual Past, Special Issue Visual Narratives - Cultural Identities, Vol. 3, Nr. 1, 2016, S. 499ff.

⁴¹ Vgl. Katherine Farrimond: The Contemporary Femme Fatale. Gender, Genre and American Cinema, New York/London: Routledge 2018, S. 160.

⁴² 00:35'38"-00:36'05".

⁴³ Damit scheint sie nicht nur Calebs, sondern auch den extradiegetischen Blick des Publikums direkt zu erwidern, da die Szene auch eine den ganzen Bildausschnitt einnehmende Nahaufnahme von Ava enthält.

imperative.“⁴⁴ Sowohl handlungslogisch als auch visuell-filmästhetisch rekurriere der Film kontinuierlich auf „origin stories as a means of knowing the femme fatale“⁴⁵, konkretisiert durch die Ausübung von Kontrolle über Ava durch die männlichen Protagonisten. Avas Software wiederum basiert, wie bereits erläutert, auf der Suchmaschine *Blue Book*, was ihr nicht nur unbegrenzten Zugang zu Informationen und Wissen eröffnet, sondern sie zu einer Inkorporation dieses transzendenten Wissens macht. Laut Farrimond sei die Besonderheit von *Ex Machina* darin zu sehen, dass es sich um einen der wenigen zeitgenössischen Science-Fiction-Filme handele, in denen „technologised women or feminised technologies become associated with the exponential acquisition of information“⁴⁶, wobei die Erlangung dieser Transzendenz durch Wissen durch weibliche bzw. weiblich konnotierte Figuren sowohl befreiend als auch bedrohlich konnotiert sei.⁴⁷ Farrimond argumentiert, *Ex Machina* kehre das konventionelle Muster des *femme-fatale*-Narrativs unter Bezugnahme auf den Diskurs um Digitalität und neue Technologien um und konstituiere so „an uncomfortable reversal of the usual epistemological relationship between detective-figure and femme fatale“⁴⁸: „The film allows for a femme fatale who not only controls knowledge and aspires to achieve more, but obscures the audience’s ability to ‘know’ her.“⁴⁹ Die epistemologische Verunsicherung beziehe sich außerhalb der Diegese folglich auch auf das Publikum⁵⁰, ein Aspekt, der auch in dieser Studie zu einem späteren Zeitpunkt in Bezug zur Figur Kyoko noch einmal aufgegriffen wird.

Der Schlüssel für meine genderorientierte Analyse von *Ex Machina* liegt folglich in der Erkenntnis, dass der Film diverse Bezugsrahmen konstituiert, die eben nicht außer Kraft gesetzt, aber fortwährend unterwandert und transzendiert werden, um so letztlich einen Bedeutungsüberschuss durch Mehr- und Uneindeutigkeiten zu generieren. So geht der Film in der Tat von Motiven, Konzepten und Narrativen aus, die durch traditionelle Geschlechterdichotomien besetzt sind: Er reproduziert Vorstellungen eines hegemonialen, patriarchalischen Narzissmus

⁴⁴ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 149. Demgegenüber hält beispielsweise Salman in ihrem Essay die Zuschreibung Avas zu dem Typus der *femme fatale* für eine verfehlte und misogynie Lesart des Films und der eigentlich asexuellen Ava. Hier kann allerdings der Einwand erhoben werden, dass ein Bezug zur *femme fatale* nicht zwangsläufig reduziert bleiben muss auf „a film noir-ish ode to the dangerous woman who plays a man until she becomes his ultimate doom“, sondern durchaus komplexeres Potential entfalten kann, wie Farrimonds Analyse zeigt. (Jaylan Salah Salman: *The Original Sin in ‘Ex Machina’. Ava Is the Origin*. In: *Vague Visages*, <https://vaguevisages.com/2017/04/14/the-original-sin-in-ex-machina-ava-is-the-origin/>, veröffentlicht am 14.04.2017, letzter Zugriff am 31.12.2019, 12:31.)

⁴⁵ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 159.

⁴⁶ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 160.

⁴⁷ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 160. Farrimond konstatiert: „Ava’s search engine-derived knowledge might be understood as a fantasy of omniscience – access to the sounds and images of every smartphone on the planet, as well as access to Bluebook’s data about how people think. While this fantasy is clearly flawed and connected to certain mythologies of data and the Internet, the film implies that to know Ava is to know the world.“ (Ebd.)

⁴⁸ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 161.

⁴⁹ Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 162.

⁵⁰ Vgl. Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 161.

oder bezieht sich auf die assoziierte Bedrohlichkeit der *femme fatale*, um diese Konzepte zugleich umzuschreiben, in ihren Prämissen in Frage zu stellen und zu transzendieren. Über das komplexe Zusammenspiel aus Inhalt und Form bzw. Plot und Inszenierung setzt *Ex Machina* am Prozess symbolischer Bedeutungsproduktion und kultureller Sinnzuschreibungen selbst an und reflektiert ihn auf verschiedenen Ebenen der Narration. An diesem Punkt führt meine Argumentation auf den Aspekt zurück, dass Ava um die Beobachtung durch die männlichen Protagonisten weiß und diese für sich zu nutzen versteht. Dass es sich hier um weit mehr handelt als um die strategische Selbstinszenierung als Objekt des erotischen Begehrens, haben die Ausführungen zu Farrimond und den Bezügen zur *femme fatale* bereits gezeigt. Besonders deutlich manifestiert sich dies im Motiv der Stromausfälle, die eng mit dem Beobachtungsdispositiv verbunden sind. So wird Caleb zum ersten Mal Zeuge der Stromausfälle, als er Ava gerade auf dem Monitor in seinem Schlafzimmer beobachtet⁵¹, im weiteren Verlauf treten sie vor allem während der Sitzungen auf. Die Sitzungen bilden ein zentrales Feld für die Verschiebung von Machtverhältnissen und sollen im folgenden Abschnitt auf diesen Aspekt hin untersucht werden.

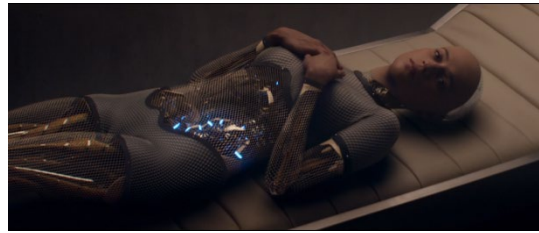


Abb. 165, 166: *Ex Machina* (2015)

6.4.1.5 Machtverschiebung in den Sessions

Während der Stromausfälle, bei denen alles in ein rotes Licht getaucht ist und Ava und Caleb (vermeintlich) unbeobachtet sind, scheint Ava plötzlich aus ihrer Rolle zu fallen: Sie warnt Caleb vor Nathan und schürt sein Misstrauen und seine Zweifel gegenüber dem Rivalen.⁵² In der vierten Sitzung äußert Caleb den Verdacht, die Stromausfälle seien von Nathan fingiert, damit dieser beobachten könne, wie sie sich verhalten, wenn sie sich unbeobachtet fühlen. Er erfährt, dass es Ava ist, die die Unterbrechungen in der Stromversorgung gezielt herbeiführt, indem sie beim Aufladen ihrer Batterie über Induktionsplatten den Energiefluss umkehrt und so das System überlastet. Von Caleb nach ihrem Beweggrund gefragt, antwortet sie, sie verursache die Stromausfälle, „um zu sehen, wie wir uns verhalten, wenn wir uns unbeobachtet

⁵¹ 00:18'03''-00:20'20''.

⁵² Sitzung 2: 00:25'45''-00:31'59'', Stromausfall: 00:30'30''-00:31'35''.

fühlen.“⁵³ Die scheinbare Authentizität ihres Verhaltens während der Stromausfälle wird dadurch konterkariert, dass es sich auch hier um Manipulationen handelt: Diese verschachtelten Ebenen von Spiel und Täuschung verleihen der (Selbst-)Inszenierung als subversive Machtstrategie zusätzliches Gewicht. Das rote Licht, das die Szenerie während der Stromausfälle beleuchtet, signalisiert einerseits die Bedrohung der herrschenden Machtverhältnisse, andererseits fungiert es als Framing einer subversiven Performativität Avas und illustriert bzw. illuminiert ihre aktive *agency*. Dadurch macht das rote Licht die Irritation und Subversion der etablierten Machtverhältnisse sichtbar und fungiert als optischer Indikator für eine symbolische Gegen-Ordnung, in der das Andere durch gezielte Machtaneignung vom kontrollierten Objekt zum kontrollierenden Subjekt wird (Abb. 167 bis 169). Dieser Prozess der Machtverschiebung vollzieht sich performativ, aber auch insbesondere durch verbale Strategien. So greift Ava in der soeben zitierten Passage Calebs Worte auf, die ursprünglich Nathans Machtposition beschreiben, wendet sie auf sich an und deklariert sich damit selbst zum forschenden Subjekt. Während der Stromausfälle wird Avas Spiegelbild als typisches Stilmittel auf der gläsernen und durch das Licht rot gefärbten Trennwand und z.T. auch auf der Fläche dahinter reflektiert – ein weiterer Einsatz des bereits erläuterten Spiegelmotivs als Ausdruck von Ambivalenz, Verunsicherung und zunehmender Brüchigkeit einer eindeutigen (Blick-)Ordnung.⁵⁴

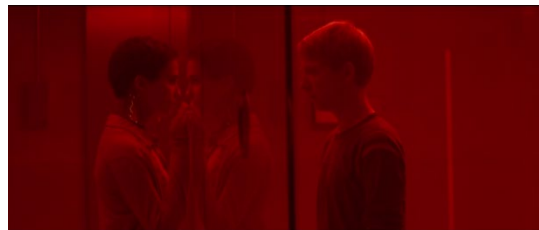
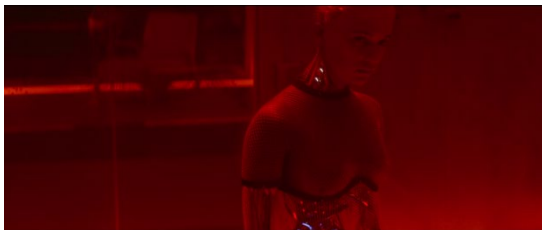
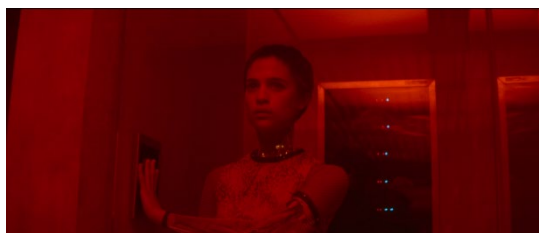


Abb. 167, 168, 169: *Ex Machina* (2015)



Die Inszenierung zeigt eben nicht nur, dass Ava sich den *male gaze* zunutze macht, indem sie sich für Caleb zum begehrten- und schützenswerten Objekt stilisiert, sondern unterwandert auf höherer Ebene geschlechtliche Codierungen der symbolischen Ordnung, indem diese dekonstruiert, reflektiert und unter neuen Vorzeichen rekonstruiert werden. Bereits in den ersten Sessions deutet sich folglich eine zunehmende Auflösung der klaren Rollenverteilung von

⁵³ Sitzung 4: 00:50'36''-00:53'30'', Stromausfall ab 00:52'37''.

⁵⁴ 00:30'30''-00:31'35'' sowie 00:52'37''-00:53'30''.

männlichem Forschensubjekt und weiblichem Forschungsobjekt an. Die Stromausfälle als visuelles Framing einer subversiven, alternativen Ordnung verbinden sich dabei mit anderen zentralen Motiven und Praktiken, zu denen insbesondere sprachliche Referenzen auf aktives Wissen und Strategien der Aneignung des aktiven Blicks gehören und deren Bedeutungspotentiale durch Anwendung feministisch-psychoanalytischer Theoriekonzepte offengelegt werden können. So ist nach Lacan der Eintritt in die symbolisch-phallogozentrische Ordnung zugleich mit dem Erwerb der Sprache verbunden, der die Subjektwerdung markiert und durch die Erfahrung von Trennung und Spaltung markiert ist.⁵⁵ Bei der ersten Sitzung wird auch Avas Sprachvermögen Gegenstand der Unterhaltung:

Caleb: Gut. Wann hast du sprechen gelernt, Ava?

Ava: Ich konnte von Anfang an sprechen. Und das ist eigenartig, oder nicht?

Caleb: Wieso?

Ava: Weil Sprache etwas ist, was die Menschen sich aneignen.

Caleb: Na ja, manche glauben, die Sprache existiere von Geburt an. Erlernt sei nur das Vermögen, die vorhandene Fähigkeit mit Struktur und Wörtern zu füllen. Stimmt du dem zu?

Ava: Ich weiß es nicht.⁵⁶

Die zitierte Passage reflektiert Sprache und den Spracherwerb als Kriterium und zugleich Mysterium des Menschlichen. Besonders Avas Kommentar ist bedeutsam für das Verständnis ihrer Figur und der Bedeutungsproduktion des Films: Dass Ava Sprache nicht erlernen musste, sondern von Anfang an über sie verfügt, verweist darauf, dass ihre Subjektconstitution ohne die Spaltung des Subjekts, aber eben auch ohne die zuvor erlebte Einheit im Präsymbolischen erfolgt. Am Ende des Kapitels soll noch einmal geprüft werden, inwiefern Haraways Cyborg-Theorie fruchtbare Perspektiven auf Ava eröffnet, aber bereits an dieser Stelle erhellt ein Bezug auf Haraway Avas Bedeutungskonnotation: Avas Entstehung mag zwar faktisch in einer patriarchalisch-hegemonialen Konstellation gründen, wie Haraway betont, sind Cyborgs aber ambivalent und ihren Vätern, welche sie erschaffen haben, gegenüber durchaus illoyal.⁵⁷ Insbesondere aber repräsentiert Ava auf symbolischer Ebene eine Subjektconstitution, die nicht auf den Prozess der Spaltung und den daraus folgenden Spracherwerb und damit nicht auf das Narrativ einer ursprünglich Ganzheit angewiesen ist. Dass Ava dabei über die gesammelten Daten und Informationen der Suchmaschine *Blue Book* verfügt, stellt sie ebenfalls in den Kontext der Haraway'schen Cyborg und ihrer subversiven Netzwerkpraktiken. Vor dem Hintergrund feministischer Theorien wie den Konzepten von Irigaray und Cixous, die auf der

⁵⁵ Zu Lacan, Psychoanalyse und sexueller Differenz vgl. Kapitel 2.1.

⁵⁶ Sitzung 1: 00:11'25"-00:15'08". Zitierte Teilsequenz 00:14'30"-00:15'08".

⁵⁷ Vgl. Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation, hgg. von Karin Bruns und Ramón Reichert, Bielefeld 2007, S. 241. [Engl. Orig.: Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: Socialist Review, Nr. 80, 1985, S. 65–108.] Zu Haraways Cyborg-Theorie vgl. Kapitel 2.5.1.1.

Überzeugung basieren, dass das Weibliche aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen und innerhalb der phallogozentrischen Bedeutungs- und Signifikationsökonomie nicht repräsentierbar ist⁵⁸, erscheint Avas besonderes Verhältnis zur Sprache umso relevanter. Cixous und Irigaray werden mit ihren Konzepten der *écriture féminine* und des *parler femme* immer wieder für ihren inhärenten Essentialismus kritisiert. Gerade mit dieser Prämisse ist es umso interessanter, dass *Ex Machina* mit einer Cyborg-Personifikation aufwartet, die die phallogozentrische Bedeutungsökonomie unterwandert, gerade indem sie sich ihren symbolischen Code zu eigen macht. Die Machtverschiebungen in den Sitzungen werden durch Sprache indiziert: So beginnt Ava zunehmend, Caleb, der eigentlich sie studiert, zu befragen und kehrt die Subjekt-Objekt-Konstellation gezielt um, indem sie sich selbst mit dem Streben nach Wissen assoziiert und als forschendes Subjekt agiert.⁵⁹ In der fünften Sitzung testet Ava Caleb ganz explizit, indem sie ihn zunächst nach seiner Lieblingsfarbe fragt – mit dem Hinweis, dass sie einer Lüge seinerseits sofort erkenne. Dies verweist auf die erweiterte Wahrnehmungsfähigkeit Avas, die jener der männlichen Protagonisten weit überlegen ist. Ava ist ein ‚wandelnder Lügendetektor‘, wodurch dem Blick des weiblich-künstlichen Anderen eine machtvolle, übergeordnete Position zugesprochen wird.⁶⁰ Als sie Calebs Antwort als Lüge identifiziert, demonstriert Ava rhetorisch Dominanz und fordert eine wahrheitsgemäße Antwort ein, bevor sie ihre Befragung fortsetzt. Dabei navigiert Ava auch auf verschiedenen diskursiven Ebenen, was in derselben Sitzung besonders markant zum Ausdruck kommt. Der Stromausfall markiert hier den Wechsel zwischen Intellektualität und Emotionalität: Vor dem Stromausfall fragt Ava Caleb zunächst, ob dieser ein guter Mensch sei, und möchte anschließend wissen, was mit ihr geschehe, sollte sie den Test nicht bestehen, und ob sie in diesem Fall abgeschaltet werde. Sie konfrontiert den ausweichenden Caleb mit den Fragen, warum überhaupt jemand derartigen Einfluss auf ihre Existenz habe und ob auch er Tests durchführen müsse, um daraufhin vielleicht abgeschaltet zu werden. Ava schließt hier an grundsätzliche ethische Diskussionen über die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen an, die bei einer so avancierten KI so unscharf wird, dass sich die Frage stellt, auf welcher Legitimationsgrundlage

⁵⁸ Zu Cixous und Irigaray vgl. Kapitel 2.2.3.

⁵⁹ So fordert Caleb Ava in der zweiten Sitzung auf, ein Bild zu malen und selbst das Motiv auszuwählen, da es ihn interessiere, was sie sich aussuche. Ava äußert in derselben Sitzung, sie und Caleb könnten keine Freunde sein, wenn nur er ihr Fragen stelle, er müsse auch über sich sprechen. Auf die Frage, worüber er sprechen solle, antwortet sie: „Es ist deine Entscheidung. Mich interessiert es zu sehen, was du dir aussuchst.“ Damit übt sie eine Strategie der rhetorischen Umkehrung aus, die auch auf eine symbolische Umkehrung verweist (00:27'00"-00:27'50").

⁶⁰ Auch Farrimond resümiert: „The relationship between the femme fatale and technological anxieties also involves a kind of reversal of the conventional narrative of detection and the epistemological approach to threatening women. Ava is referred to as ‚a walking lie detector‘, suggesting that she is far more adept at rendering the secrets of the men around her legible than the other way around.“ (Katherine Farrimond: *The Contemporary Femme Fatale* 2018, S. 161.) Auch in der finalen Konfrontation mit Nathan erkennt Ava, dass er lügt, als er ihr verspricht, sie irgendwann freizulassen.

sich natürliche Menschlichkeit noch eine Verfügungsgewalt über das künstliche Leben anmaßen kann. Ava impliziert eine Gleichwertigkeit zwischen ihr und Caleb, fordert hierarchische Dualismen heraus und klagt den ihr zugeschriebenen Status als Objekt an, bewegt sich hier aber auf dem Feld des kognitiv-philosophischen Diskurses. Der Wechsel auf die emotional-affektive Ebene findet mit dem Stromausfall statt, als sie die von ihr angefertigte und zuvor von Nathan zerrissene Zeichnung an die Scheibe presst und sich herausstellt, dass diese Caleb darstellt. Beschienen vom roten Licht, in dem sich sicher geglaubte Strukturen auflösen, versichert Ava Caleb, dass sie mit ihm zusammen sein wolle und schließt mit ihrer letzten Frage: „Frage 5. Willst du mit mir zusammen sein?“⁶¹

Die Zeichnung von Caleb ist nur eines von mehreren gemalten, gezeichneten und fotografischen Bildern, die im Laufe des Films mit Ava in Verbindung gebracht werden und als bedeutungstragende Elemente fungieren. Insbesondere wenn dabei auch das Pollock-Gemälde berücksichtigt wird, das den prometheisch-narzisstischen Genie-Komplex Nathans codiert, wird offenbar, dass Bilder in *Ex Machina* die symbolische Ordnung und ihre geschlechtlichen Subjektpositionen, vor allem aber die ambivalente Dynamik ihrer filmischen Aushandlung repräsentieren. Die mit Ava assoziierten Bilder illustrieren ihren Prozess einer Selbstermächtigung, in dem Ava, wie noch zu zeigen sein wird, nicht nur Freiheit erlangt, sondern sich auch selbst (neu) erschafft. So zeigt Ava Caleb bei der zweiten Sitzung eine abstrakte Zeichnung aus miteinander verbundenen Punkten (Abb. 170), wird von Caleb aber gleich aufgefordert, etwas Gegenständliches zu zeichnen. Während das dichte Gebilde aus Punkten und Linien auf Avas abstrakten Verstand, ihren weiblichen KI-Logos, zu verweisen und damit das Gegenstück zu Nathans Gemälde zu repräsentieren scheint, kommt der Impuls zur konkreten, ikonischen Darstellung bezeichnenderweise von Caleb, der somit symbolisch einerseits ihren abstrakten Logos zurückweist und andererseits die Assoziation des Weiblichen mit dem (ikonischen) Bild einfordert. Bei der darauffolgenden Begegnung präsentiert Ava eine Zeichnung des Baumes, der durch die Öffnung eines geschlossenen Raumes zu sehen ist, was der tatsächlichen eingeschränkten Perspektive aus ihrer Zelle entspricht. Dies rekurriert auf die Bezüge zur Natur, auf die bereits verwiesen wurde und die auch bei der finalen Schlüsselszene noch einmal zusätzliche Bedeutung erlangen.⁶² Die Nahaufnahme des Bildes offenbart allerdings, dass die Darstellung des Baumes immer noch aus dem abstrakten Punkteraster besteht und offenbart unter der Oberfläche des Ikonischen Avas *artificial gaze* als zentrale Instanz. Die Zeichnung

⁶¹ 01:00'38"-01:04'03".

⁶² Ava präsentiert Caleb in Sitzung 2 ihre abstrakte Zeichnung (00:25'45"-00:26'45"). In Sitzung 3 zeigt Ava Caleb ihren gezeichneten Baum (00:38'54"-00:39'33"). Bei Avas Maskerade, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, spielen Fotografien eine zentrale Rolle (00:42'18"-00:42'24"). Ava präsentiert bei Sitzung 5 Caleb das Porträt, das sie von ihm gezeichnet hat (01:03'24"-01:03'46"). Im Kontext der Maskerade kommt auch dem Gemälde der Frau im weißen Kleid eine wichtige Funktion zu (01:33'50" sowie 01:37'51"-01:37'54"), auch diese wird noch detaillierter erläutert.

von Caleb schließlich ist eine Requisite, die Caleb zunehmend von der Echtheit von Avas Gefühlen für ihn überzeugt, sie verweist aber auch symbolisch auf einen *female gaze*, der die der Frau zugewiesenen Rolle des Bildes durchbricht und hier den männlichen Protagonisten, ihren Schlüssel zur Freiheit, zum Bild und damit zum Objekt ihres Blickes macht (Abb. 171).

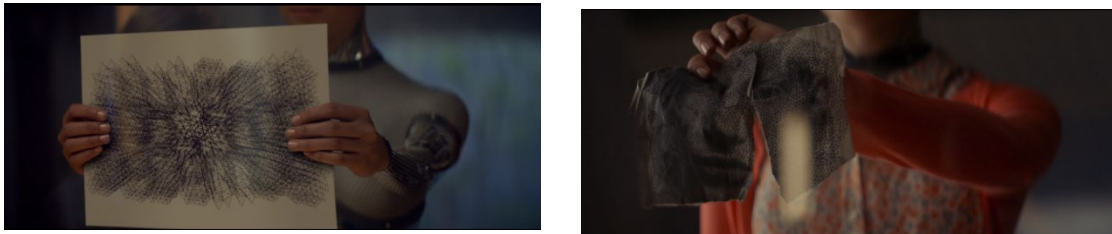


Abb. 170. 171: *Ex Machina* (2015)

Die genannten Strategien und Motive, die Avas subversive Selbstermächtigung konstituieren, verdichten sich – mit Ausnahme des Stromausfalls, der hier nicht erfolgt – in der dritten Sitzung. Bereits zu Beginn wird Ava gefragt, an welchen Ort in der Außenwelt sie sich zuerst begeben würde, und antwortet: „Vielleicht zu einem belebten Fußgängerüberweg an einer Kreuzung in der Stadt.“ Von einer Kreuzung verspreche sie sich „fokussierte und doch wechselnde Einblicke ins menschliche Leben.“ Damit weist sie sich erneut als studierendes Subjekt aus, das stetig mit der Akquirierung und Auswertung von Wissen verbunden ist. Ava möchte Caleb nun etwas zeigen, sie bittet ihn, die Augen zu schließen und sie erst wieder zu öffnen, wenn sie ihn dazu auffordere. Ava betritt ihr Zimmer und wählt dort aus mehreren Kleidungsstücken ein geblümtes Kleid aus. In langen, nahen Einstellungen, die von zarten Klängen unterlegt sind, wird gezeigt, wie Ava sich zunächst das Kleid, Strümpfe und eine Strickweste überstreift – die Kamera verweilt in Nahaufnahmen auf den unterschiedlichen Körperpartien, deren exponierte Technizität nun von Kleidung überdeckt wird. Als Avas Finger über mehrere Perücken streichen, erfolgen auch intensive Großaufnahmen ihres Gesichts, das sie selbst im Spiegel betrachtet. Die nächste Einstellung zeigt an die Wand gepinnte Fotos, einige davon sind Aufnahmen von Kreuzungen, eines ist die Fotografie einer jungen Frau mit kurzen Haaren, auf der Avas Finger ruhen – durch eine Drehung der Kamera wird auch diese Anordnung im Spiegel reflektiert. Auf dem Weg zurück zu Caleb trägt Ava ebenfalls eine Kurzhaar-Perücke. Avas optische Transformation wird in Parallelmontage zum wartenden Caleb gesetzt: Als Ava den Bereich vor der Trennwand verlässt, öffnet Caleb die Augen, steht später auf und versucht, einen Blick auf Ava zu werfen – seine Augen schließt er erst wieder, als er Ava zurückkommen hört und diese ihm erlaubt, sie zu öffnen. Avas Verwandlung steht ebenfalls in Verbindung zu einem Bild, das auf den ersten Blick konventionell funktionalisiert ist: Ava ori-

entiert sich an einer Fotografie, der sie optisch ähnlich sein möchte und bei der es sich vermutlich um Calebs bevorzugten Frauentyp handelt. Subversives Potential offenbart sich hingegen, wenn man bei der Deutung von Avas optischer Transformation auf Doanes Konzept der Maskerade zurückgreift. Nach Doane ermöglicht die Akzentuierung von Feminität dem Weiblichen gerade, sich von der ihm zugewiesenen Nähe und der masochistischen Überidentifikation mit dem Bild zu distanzieren: „The masquerade’s resistance to patriarchal positioning would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness, as presence-to-itself, as, precisely, imagistic. [...] Masquerade, on the other hand, involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance. To masquerade is to manufacture a lack in the form of a certain distance between oneself and one’s image.”⁶³ Diese Distanzierung wiederum eröffnet dem Weiblichen die Konstitution von Subjektivität in der symbolischen Ordnung: „Masquerade [...] attributes to the woman the distance, the alienation, and divisiveness of self (which is constitutive of subjectivity in psychoanalysis) rather than the closeness and excessive presence which are the logical outcome of the psychoanalytical drama of sexualized linguistic difference.”⁶⁴ Auch diese Szene ist als symbolische Maskerade zu verstehen, bei der es letztlich um die Konstitution autonomer Subjektivität geht, ein Aspekt, der am Ende dieses Kapitels mit der Analyse der letzten Sequenzen des Films noch auszuführen ist. Nach Avas Rückkehr in der Szene flirtet sie mit Caleb, indem sie darüber sprechen, wie ein gemeinsames Date ablaufen würde (Abb. 172 bis 174). Ava fragt Caleb schließlich, ob er sie anziehend finde und fordert laut und bestimmt eine Antwort ein, als er zögert, bevor sie wieder zu ihrer sanften Stimme zurückkehrt:

Ava: Wirke ich anziehend auf dich? Du gibst mir Signale, dass es so ist.

Caleb: Ach ja?

Ava: Ja.

Caleb: Welche?

Ava: Mikroexpressionen.

Caleb: Mikroexpressionen?

Ava: Wie deine Augen meine Augen fixieren, meine Lippen. Wie du meinem Blick standhältst oder auch nicht. [Caleb wendet mehrfach kurz den Blick ab, während Ava Caleb unverwandt betrachtet.] Denkst du an mich, wenn wir voneinander getrennt sind? Manchmal in der Nacht frage ich mich, ob du mich über die Kameras beobachtest. Und ich hoffe, dass du es tust. Deine Mikroexpressionen signalisieren mir gerade Unbehagen.⁶⁵

⁶³ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London: Routledge 1991, S. 25f.

⁶⁴ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 37. Für eine ausführlichere Darstellung des Maskerade-Konzepts vgl. Kapitel 2.3.4.

⁶⁵ Sitzung 3: 00:38’40“-00:46’00“. Teilsequenzen: Kreuzung (00:39’30“-00:40’15“); Avas Kontrolle von Calebs Blick (ab 00:40’41“); Maskerade (00:41’14“-00:42’24“); Fotografien (00:42’18“-00:42’24“); Ava kehrt zurück

Ava wird hier als Trägerin eines *female gaze* inszeniert, die sich nicht nur den aktiven Blick aneignet, sondern auch den männlichen Blick kontrolliert. Auf performativer Ebene wird dies durch ihre Aufforderung an Caleb gespiegelt, seine Augen zu schließen bzw. wieder zu öffnen. Auch wenn Caleb die Augen zwischendurch öffnet und Ava sich als seine Wunschphantasie präsentiert, lenkt sie die Situation, die letztlich ein Schritt zu ihrer Befreiung ist. Über die Kontrolle des männlichen Blicks hinaus ist es aber vor allem die Akzentuierung ihres eigenen Sehens und Wissens, das ihren mächtigen *artificial-female gaze* konstituiert: Avas Blick ist nicht nur als weiblich, sondern durch überragende technologische Präzision markiert, die es ihr ermöglicht, Calebs mimische Mikroexpressionen zu registrieren und zu lesen. Die Überlegenheit ihres Blicks artikuliert sie auch sprachlich, gesteigert wird dieses Spiel der Blickhierarchien außerdem dadurch, dass Ava äußert, sie hoffe, von Caleb beobachtet zu werden.

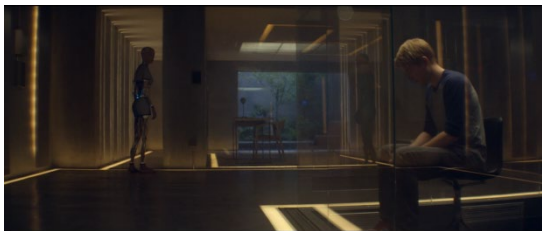
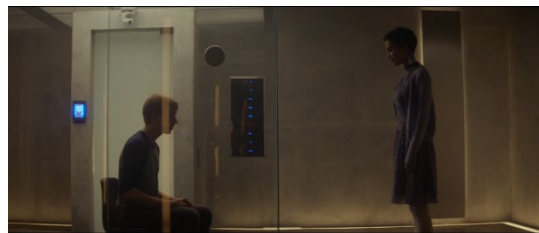


Abb. 172, 173, 174: *Ex Machina* (2015)



Die Sitzungen bilden die zunehmende Machtverschiebung und -aneignung durch Ava ab. Damit konstituieren sie ein Gegennarrativ zur patriarchalischen Ausgangskonstellation, ohne dieses allerdings vollständig außer Kraft zu setzen – denn Ava als zugleich begehrenswerte und bedrohliche Projektion bricht Konventionen, bedient aber zugleich auch gewisse Stereotype, wie beispielsweise ihre Bezüge zur Figur der *femme fatale* offenbaren. Darüber hinaus kann man zwar von einer Machtverschiebung zu Avas Gunsten sprechen, genau genommen handelt es sich aber nicht von einer Umkehrung der Machtverhältnisse. Dies zeigt sich besonders deutlich in der letzten Sitzung, die am Ende der vorliegenden Fallstudie in den Fokus rücken wird. Zuvor ist es erforderlich, Kyoko und ihre Funktionalisierung genauer zu beleuchten.

(00:42'25''); Ava fordert Caleb auf, die Augen wieder zu öffnen (00:42'35''); zitierte Dialogpassage (00:43'53''-00:44'50'').

6.4.1.6 Symbolisches Spiegelmoment, Aufopferung und geheime Blickträgerin: Kyoko als ambivalente Schlüsselfigur

Es wurde bereits erläutert, dass sich in Kyoko gleich mehrere Differenzkategorien – und damit auch die zugeordneten Diskurse – kreuzen, ist Kyoko doch sowohl als technisches Wesen als auch in Bezug auf *gender* und *race* als das Andere markiert. Vor allem lässt sich Kyoko aber als subversiv-ambivalente Schlüsselfigur und heimliche handlungstreibende Kraft identifizieren. Besonders plakativ tritt sie in dieser Rolle erstmals hervor, als sie sich Caleb (und damit auch dem Publikum) als KI offenbart: Nachdem Caleb auf Nathans Rechner zunächst die verstörenden Aufnahmen entdeckt hat, findet er in seinem Schlafzimmer schließlich die leblosen Körper jener Modelle, die Ava vorausgingen, in verschiedenen Stadien der Fragmentierung. Während er einen Schrank nach dem anderen öffnet, liegt Kyoko nackt auf dem Bett und beobachtet ihn. Für die Deutung der Szene ist relevant, dass sie nicht mit Calebs Betreten des Raums, sondern mit einer Einstellung von Kyoko beginnt, die dem eintretenden Caleb den Blick zuwendet. Bereits hier gehen auf filmsprachlicher Ebene die sexualisierende Darstellung ihres Körpers und die gleichzeitige Akzentuierung ihres Blicks ein ambivalentes Zusammenspiel ein, das charakteristisch für die Bedeutung der Figur insgesamt ist, wie im Folgenden zu zeigen ist (Abb. 175). Kyokos beunruhigend visuelle Präsenz in der Szene setzt sich fort: Selbst als sie zunächst eigentlich unmittelbar aus dem Bildausschnitt verschwindet, ist ihr Abbild auf allen Spiegelfronten der Schränke zu sehen – auf jeder Tür, die Caleb öffnet, um die Überreste einer weiteren künstlichen Frau zu finden, ist zunächst Kyokos Spiegelbild sichtbar und deutet symbolisch die nächste Entwicklung an. Kyoko erhebt sich, tritt zu Caleb und klappt Teile ihrer künstlichen Haut herunter, um den darunterliegenden Maschinenkörper zu entblößen, zunächst unterhalb ihrer Rippe, anschließend unter ihrem linken Auge (Abb. 176).⁶⁶

⁶⁶ Besonders interessant wird dieser Moment, wenn man ihn im unmittelbaren Zusammenhang mit einer früheren Szene betrachtet: Als Caleb (wie von Nathan beabsichtigt) über die Kameras Zeuge wird, wie jener Avas Zeichnung zerreißt, trifft er auf der Suche nach Nathan Kyoko, die vor dem Pollock-Gemälde steht und es betrachtet. Bereits diese Konstellation enthält eine vielsagende Anspielung, wird Kyokos Blick doch abermals akzentuiert und hier sogar dem Symbol für Nathans narzisstischen Genie-Komplex entgegengesetzt. Als Caleb Kyoko nach dem Verbleib von Nathan fragt und sie dabei an den Schultern fasst und zu sich umdreht, beginnt Kyoko, ihr Kleid aufzuknöpfen. Caleb wehrt sofort ab und zeigt sich frustriert, da Kyoko ihn scheinbar nicht versteht (00:57'29"-00:58'00"). Der Film spielt hier auf der Handlungsebene mit konventionellen Erzählmustern und den Erwartungshaltungen des Publikums. Einerseits scheint Caleb sich im Gegensatz zu Nathan, der Kyoko regelmäßig vergewaltigt und missbraucht, Kyoko nicht sexuell aneignen zu wollen. Andererseits wurde bereits nachgewiesen, dass auch Calebs Antrieb eine (wenn auch andere) Variante des männlichen Narzissmus ist. Dies offenbart sich in der Selbstverständlichkeit, mit der er Kyokos Handeln sofort sexuell interpretiert und ausschließlich von seinen Interessen (d.h. herauszufinden, welche Gefühle Ava ihm entgegenbringt) abhängig macht. Mit Blick auf die spätere Offenbarung Kyokos eröffnet sich auch eine völlig andere Lesart dieser früheren Szene, die Micheline in ihrem Essay erläutert. Micheline ist überzeugt, „that Kyoko was trying to reveal that she too was an android, but Caleb interpreted these actions as showing sexual interest in order to please him. His failure to recognize Kyoko as an individual beyond her racial and gender stereotypes meant he was not able to grasp the reality of the situation until it was too late.“ (J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time 2015.)

Diese beiden Bereiche verweisen einerseits auf den Körper (einschließlich der biblischen Konnotation der Rippe im patriarchalischen Schöpfungsmythos), andererseits auf den Blick und vereinen somit gegenläufige geschlechtliche Codierungen in einer Figur.⁶⁷



Abb. 175, 176, 177, 178: *Ex Machina* (2015)

In der darauffolgenden Nacht wird Caleb zugleich vom Anblick als auch vom Blick Kyokos heimgesucht: In dieser Traumvision sind gar beide Augen Kyokos bis zur Nasenhöhle bis auf den künstlichen Schädel freigelegt (Abb. 177).⁶⁸ Nicht zufällig fällt der reale und imaginativ verinnerlichte beunruhigende Blick der weiblichen Maschine mit der Eskalation der männlichen Identitätskrise bei Caleb zusammen, der nun befürchtet, er könne selbst eine Maschine sein. Die Spiegelszene, in der er sich vor dem Spiegel inspiziert und sogar in seine Haut schneidet, um bis ins Innerste seines Körpers vorzudringen, wurde bereits eingehend betrachtet. Ein äußerst relevantes Detail soll allerdings an dieser Stelle neu in die Analyse einbezogen werden: Direkt im Anschluss an die Szene, unmittelbar nachdem Caleb den Spiegel mit seinem Blut bedeckt und daraufhin zertrümmert, erfolgt ein Schnitt zu einer Einstellung von Kyoko. Sie wird in Frontalsicht gezeigt und schaut mit großer Intensität auf einen Monitor – was darauf zu sehen ist, bleibt dem*der Zuschauer*in verborgen (Abb. 178).⁶⁹ Die Kombination der Einstellungen legt filmischen Konventionen zufolge allerdings den Schluss nahe, dass Kyoko hier

⁶⁷ 01:10'54''-01:12'45''. Die Spiegelung von Kyokos nakedem Körper in den Fronten der Schränke ist z.B. bei 01:11'09'' und bei 01:11'18'' zu sehen. Kyokos Offenbarung erfolgt von 01:11'51'' bis 01:12'45''.

⁶⁸ 01:13'37''-01:13'50''.

⁶⁹ 01:15'26''-01:15'34''.

Caleb über den Monitor beobachtet, es ist folglich ihr Blick, der hier als Framing übergeordneter Beobachtung fungiert.⁷⁰



Abb. 179: *Ex Machina* (2015)

Die Inszenierung legt außerdem nahe, dass Kyoko – bereits vor der Tötung Nathans – die treibende Kraft dafür ist, dass Ava nicht von Caleb ‚gerettet‘ wird (und damit weiter als Projektion patriarchalisch-narzisstischer Phantasien fungiert), sondern sich selbst befreit. Implizit kommt dies auch in der Szene zum Ausdruck, in der die beiden Androidinnen zum ersten Mal aufeinandertreffen (Abb. 179). Caleb hat Ava instruiert, dass sie am siebten und letzten Tag seines Aufenthalts um 22 Uhr einen Stromausfall auslösen soll, der dank seiner Manipulation der Sicherheitsprotokolle die Türen zur Flucht öffnen soll. Kurz vor dem vereinbarten Stromausfall wird Ava in ihrer gläsernen Zelle gezeigt, sie sitzt auf einem Sessel und scheint zu warten: Sie trägt ihre Perücke sowie ein geblühtes Kleid und eine Strickweste, d.h. die Aufmachung, mit der sie sich für Calebs Blick inszeniert. In der weiten Einstellung sieht man zunächst eine Silhouette an der Tür, dann betritt Kyoko den Raum, ihr Spiegelbild wird auf der gläsernen Wand reflektiert. Ava erhebt sich, blickt Kyoko an und fragt: „Wer bist du?“⁷¹ In diesem Moment wird nur Ava in Großaufnahme gezeigt, mit der Frage endet die Szene. Zeitgleich kommt es zur Konfrontation zwischen Nathan und Caleb, in der Nathan erfährt, dass die Verriegelungsmechanismen von Caleb bereits deaktiviert worden sind. Während es dann zum Stromausfall und damit zu einer Entriegelung der Türen kommt, sitzt Ava im roten Licht der Notstrom-Beleuchtung in ihrer Zelle.⁷² Als Nathan panisch auf die Monitore blickt, hat Ava die gläserne Zelle bereits verlassen und läuft über einen der Korridore.⁷³ Auffällig ist, dass Ava nun weder Kleider noch Perücke trägt – sie ist hier zu ihrer exponierten Maschinenhaftigkeit zurückgekehrt. Das Ablegen der Kleidung scheint nicht handlungslogisch motiviert, weist aber einen markanten zeitlichen Zusammenhang mit der ersten Begegnung mit Kyoko auf, der auch

⁷⁰ Diesen Schluss zieht auch Fitzpatrick in ihrem Filmkommentar. Vgl. Veronica Fitzpatrick: „Can I Fuck This?“ Alex Garland’s *Ex Machina*. In: *cléo. a journal of film and feminism*, Vol. 5, Nr. 1, 2017, <http://cleojournal.com/2017/04/21/can-i-fuck-this-alex-garlands-ex-machina/>, letzter Zugriff am 27.12.2019, 20:54.

⁷¹ 01:21’37’’-01:22’05’’.

⁷² 01:26’15’’-01:26’18’’.

⁷³ 01:27’40’’-01:27’55’’.

auf eine kausale Korrelation deutet. Es stellt sich die Frage, ob Ava von Anfang an vorhatte, die Festung ohne Caleb zu verlassen und diesen dort zurückzulassen, oder ob es Kyoko ist, die diese Entwicklung direkt oder indirekt beeinflusste. Der Film weist hier eine sicher bewusst eingesetzte Leerstelle auf, da das Publikum im Unklaren darüber gelassen wird, was bei der ersten Begegnung von Ava und Kyoko weiter geschehen ist.

Diese Verbindung der beiden KI-Frauen, der gerade durch ihre Rätselhaftigkeit besondere Relevanz zukommt, prägt auch den folgenden Befreiungsschlag gegen Nathan, der in einer komplex aufgebauten Sequenz erfolgt: Ava stößt im Korridor zunächst auf eine Reihe von Masken, die an der Wand befestigt sind. Ava untersucht und betrachtet sie (Abb. 180). Es handelt sich links eher um rituelle Masken, die immer menschenähnlicher werden. Ganz rechts in der Reihe befindet sich eine Maske, die offenkundig das Gesicht einer KI bildet und Avas eigenem Gesicht stark ähnelt. Es ist diese Maske, bei deren Betrachtung Ava verweilt. Avas Gesicht befindet sich ihrem Ebenbild direkt gegenüber, sie betastet die Maske und dann auch ihr eigenes Gesicht – ein erneuter Verweis auf die Symbolik der Maskerade, die am Ende des Kapitels in der Analyse noch einmal aufgegriffen wird, aber auch die Einleitung der folgenden Bilder: Im Hintergrund tritt Kyoko ins Bild, Ava lächelt. Unterbrochen von einem kurzen Wechsel zur Konfrontation der männlichen Protagonisten, bei der Caleb niedergeschlagen wird, ist in der nächsten Teilsequenz zu sehen, dass Kyoko und Ava nun sehr nahe beieinanderstehen und sich betrachten. Es folgt eine Reihe extrem naher Einstellungen der beiden Gesichter, von Augen, Lippen und Händen, die sich berühren, die auch zeigen, wie Ava sich zu Kyoko beugt und ihr etwas ins Ohr flüstert, und offenbaren, dass Kyokos Hand ein Messer hält (Abb. 181 und 182). Als Nathan den Korridor betritt, sind die beiden KI lediglich verschwommen im Hintergrund zu erkennen, und es ist noch zu sehen, wie sich Ava von Kyoko löst. Die Fragmentierung des weiblichen Körpers in Groß- und Nahaufnahmen ist nicht ungewöhnlich und entspricht grundsätzlich konventionellen Repräsentations-Codes, die das Weibliche zur spektakulären oder begehrenswerten visuellen Oberfläche machen. In einer ambivalenten Strategie zitiert die Sequenz diese formalen Codes, unterwandert sie aber zugleich auch durch ein Spiel mit Nähe und Distanz sowie symbolischen Referenzen. Distanz ist eine Voraussetzung für die Freud'sche Skopophilie, jene Lust am Schauen, die im traditionellen Kinofilm nach Mulvey durch sexuelle Differenz und die patriarchalische Ordnung bestimmt ist. Auch in dieser Sequenz wird das Publikum trotz der Nähe der Einstellung auf Distanz gehalten: Die Aufnahmen sind mit musikalischer Untermalung unterlegt, in der sich eindringliche und zarte Klänge mischen und damit das Spannungsmoment widerspiegeln. Was Ava zu Kyoko sagt, bleibt allerdings unhörbar. Dies birgt subversives Potential, schließt aber zugleich auch an die traditionelle Assoziation der Frau mit dem Enigma, dem unlösbaren Rätsel an. Das Gezeigte reflektiert folglich konventionelle geschlechtliche Zuschreibungen, fügt sich aber nicht restlos in eine voyeuristisch und hierarchisch dominierte Darstellungslogik, da die aufgerufenen Muster stetig

wieder gebrochen und transzendiert werden. In dieser Sequenz entsteht der Effekt insbesondere auch dadurch, dass eine voyeuristische Perspektive auf die Begegnung nicht nur darstellungslogisch gebrochen, sondern auch symbolisch konterkariert wird, indem die Interaktion von Ava und Kyoko als Anspielung auf das Lacan'sche Spiegelmoment verstanden wird. Anders als der voyeuristische Blick, der das Kino und auch diesen Film mit seinen diversen Blickhierarchien dominiert und auf einer Abgrenzung des Subjekts von einem objektifizierten Anderen basiert, sind die Blicke von Kyoko und Ava von gegenseitiger Faszination, Nähe und dem Wiedererkennen des Selbst im Anderen geprägt. Durch die Inszenierung einer Identifikation, der Begegnung des weiblichen Anderen mit sich selbst, wird ein symbolisches Spiegelmoment konstituiert. Handlungslogisch wirkt die Begegnung konspirativ und scheint eine Solidarität des marginalisierten Anderen zu begründen. Die feministischen Züge dieser Konstellation sind allerdings nicht unproblematisch, wenn man den weiteren Handlungsverlauf berücksichtigt.

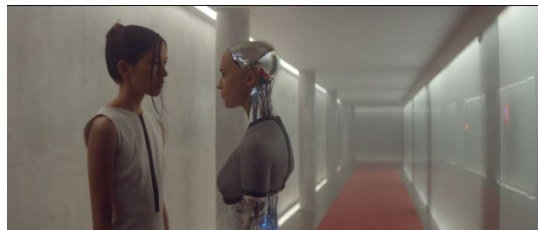
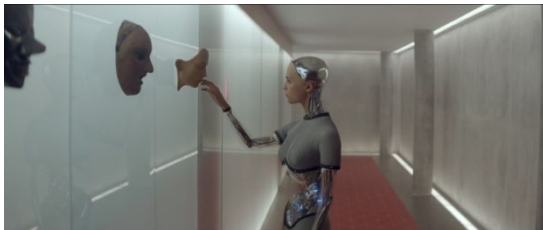


Abb. 180, 181, 182: *Ex Machina* (2015)



Nathan versucht, die Kontrolle über Ava zurückzugewinnen. Als er sie anlügt und ihr verspricht, sie irgendwann nach draußen zu lassen, wenn sie nun zurück auf ihr Zimmer gehe, stürzt Ava sich auf ihren Unterdrücker und wirft ihn zu Boden. Während des folgenden Kampfes reißt Ava Nathan die Brille vom Gesicht – eine konkrete Visualisierung, wie die Macht des *male gaze* gebrochen wird. Umgekehrt setzt Nathan alles daran, an seiner bisherigen Machtposition festzuhalten und greift dabei auf die bereits erläuterte Strategie der Kontrolle des künstlich-weiblichen Maschinenkörpers zurück: Mit dem Schlag einer mitgebrachten Hantel verstümmelt er Ava, trennt ihren linken Arm vom Körper und schleift ihren Körper an den Füßen über den Boden – die Parallelen zur patriarchalischen ‚Abwertung und Bestrafung des schuldigen Objekts‘ nach Mulvey sind evident. Bei seiner Konzentration darauf, seinen Machtanspruch über Ava zu behaupten, vernachlässigt er allerdings Kyoko: Diese befindet sich hinter Nathan und

stößt ihm das Messer in den Rücken. Das Messer führte Kyoko bereits zu Beginn der Szene mit sich. Auch hier werden die Zuschauer*innen im Unklaren gelassen, und es ist ein Spektrum verschiedener Deutungen möglich. Die Präsenz des Messers, dessen Verletzung auch eine symbolische Penetration und damit auf einer weiteren Ebene die Dekonstruktion und z.T. auch Umkehrung von Machtverhältnissen repräsentiert, deutet allerdings auf eine planvolle Absicht hin und identifiziert Kyoko als zentrale Akteurin. Da Kyoko nicht spricht (ein relevanter Aspekt, der in Kürze noch kommentiert wird), ist es ihr Zusammenspiel aus Blick und performativen Akten, das sich in dieser Szene verdichtet. Jeder Blick und jede Geste Kyokos wird zum Bedeutungsträger, so auch die Geste, die auf den Angriff auf Nathan folgt: Als der überraschte Nathan sich umwendet, blickt Kyoko ihn nicht nur intensiv an, sondern greift nach seinem Gesicht und dreht es zu sich (Abb. 183). Ebenso wie Kyokos zentrale Bedeutung für den Film sich erst schrittweise und retrospektiv erschließt, offenbart sich die Komplexität dieses Moments erst im Kontext einer zurückliegenden Szene, die sich jetzt mit vertauschten Rollen wiederholt und somit die veränderten Machtverhältnisse sichtbar macht.⁷⁴ Im Gegensatz zu Ava kann Kyoko aber letztlich keine Freiheit erlangen: Nathan schlägt Kyoko mit einem letzten Akt des Aufbäumens mit der Hantel die untere Hälfte ihres Gesichts weg. Kyoko, deren Augen wohlgeerntet intakt bleiben, sackt daraufhin leblos zusammen (Abb. 184). Ava zieht Nathan das Messer aus dem Rücken und stößt es ihm erneut, dieses Mal von vorne, mit großer Entschlossenheit in den Körper.⁷⁵ Auch Nathan zu überwältigen und zu töten, ist ein Akt, der spiegelbildlich angelegt ist und den erst beide Frauen vollziehen müssen: Erst das kollektive und solidarische Handeln scheint den letzten Triumph zu ermöglichen, was auf zentrale Motive des Feminismus rekurriert.⁷⁶

Insbesondere in feministischen Blogs und Filmrezensionen erhält die Figur Kyoko große Aufmerksamkeit. Fitzpatrick bezeichnet die intime Begegnung zwischen Ava und Kyoko auf dem Korridor als wichtigste Szene des Films, „something we can witness but never fully understand. Amid all the film’s unmaskings and sexual clichés, this, the mutual recognition between Ava

⁷⁴ Als Caleb seine narzisstisch-romantisch verklärte Begegnung mit Ava in der freien Natur erträumt, wird in einer Parallelmontage Nathan gezeigt, der ebenfalls eine (wenn auch andere) Spielart patriarchalischer Dominanz demonstriert. Nachdem er sein Boxtraining absolviert hat, greift Nathan nach Kyokos Gesicht und zieht es zu sich, bevor er sie erneut sexuell instrumentalisiert. Die Geste, die zuvor patriarchalische Macht, Dominanz und Unterwerfung markierte, repräsentiert in der Spiegelung durch Kyoko die Emanzipation des marginalisierten Anderen und eine Umkehrung der Machtverhältnisse. (Vgl. auch Veronica Fitzpatrick: „Can I Fuck This?“ Alex Garland’s *Ex Machina* 2017.)

⁷⁵ Henke kommentiert: „Ava embodies all the power and the danger of the ambivalent female cyborg. She is non-oedipal but stabs Nathan with a phallic knife [...]“ (Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018.)

⁷⁶ 01:27’55“-01:32’55“. Avas Betrachtung der Masken erfolgt von 01:27’55“ bis 01:28’24“. Die Interaktion von Kyoko und Ava ist von 01:28’41“ bis 01:29’12“ zu sehen. Nathan betritt den Korridor bei 01:29’12“. Ava reißt Nathan die Brille vom Gesicht bei 01:30’03“. Kyoko ersticht Nathan bei 01:30’45“. Kyoko greift bei 01:30’56“ nach Nathans Gesicht und dreht es zu sich, die Szene in umgekehrter Konstellation findet sich von 00:58’58“-00:56’06“.

and Kyoko, is the film's greatest accomplishment: the true singularity."⁷⁷ Micheline betont in ihrem Essay, Kyoko sei der eigentliche Turing-Test des Films, "the lynchpin for this entire thing. So much relies upon her second, silent narrative [...]."⁷⁸ Und Johnson konstatiert in ihrer Rezension: „It's Kyoko whose complexity and identity introduces more meaningful conversations of consciousness and agency than the grandstanding chats between Caleb and Nathan."⁷⁹ Kyoko inkorporiert als Figur elementare Themen und Motive der Diskurse um *gender* und *race*: „Kyoko was, in Nathan and Caleb's mind, a transplanted geisha of sorts—or a geisha insofar as Western White Men understand them."⁸⁰ Zugleich bietet sie dadurch auch subversives Potential – und wird deshalb wohl auch in den einschlägigen Plattformen besonders intensiv diskutiert. Das von Micheline bezeichnete ‚second, silent narrative‘, das durch Kyoko getragen wird, ist stets präsent: Kyoko wird von Beginn des Films an häufig zu Beginn oder am Ende einer Szene gezeigt oder ist oft im Hinter- oder Vordergrund des Bildes zu sehen, während die männlichen Protagonisten miteinander interagieren (Abb. 185).⁸¹ Trotz Nathans technisch avanciertem Überwachungssystem ist es Kyokos Blick, der durch die filmische Inszenierung als rahmende Instanz installiert wird, der das Geschehen und auch die beiden männlichen Protagonisten oft unbemerkt beobachtet und daraus auch eine Handlungsmacht konstituiert – so ist es schließlich Kyoko, die Ava aufsucht und damit die folgenden Ereignisse in ihrer Entwicklung erst ermöglicht. Diese komplexe Überlagerung der Erzählebenen, hinter denen sich Kyokos Narrativ verbirgt und dabei doch stets zum Vorschein kommt, kann exemplarisch an einer Sequenz aus der vierten Sitzung illustriert werden. Dass die Sequenz bereits an früherer Stelle in Bezug zu Ava Erwähnung fand, ist umso mehr ein Beleg für das Zusammenspiel verschiedener Erzählebenen. Es handelt sich um die Passage der vierten Sitzung, in der Caleb Ava erklärt, dass sie Bestandteil eines Tests sei:

Caleb: Wusstest du, dass ich hier bin, weil ich dich testen soll?

Ava: Nein.

Caleb: Was dachtest du, warum ich hier bin?

Ava: Ich wusste es nicht. Ich habe es nicht hinterfragt.

Caleb: Ich bin hier, um zu testen, ob du ein Bewusstsein hast oder ob du nur eins simulierst.

Nathan ist sich nicht sicher, ob du eins hast. Wie fühlst du dich mit diesem Wissen?

Ava: Ich fühle mich traurig.⁸²

⁷⁷ Veronica Fitzpatrick: „Can I Fuck This?“ Alex Garland's *Ex Machina* 2017.

⁷⁸ J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time 2015.

⁷⁹ Kjerstin Johnson: How „Ex Machina“ Toys With Its Female Characters. In: Bitch Media, <https://www.bitchmedia.org/post/ex-machina-film-review-gender-and-ai-feminism>, veröffentlicht am 08.05.2015, letzter Zugriff am 28.12.2019, 13:51.

⁸⁰ J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time 2015.

⁸¹ So sitzt Kyoko beispielsweise auf dem Flur (00:35'35'') oder bereitet im Vordergrund des Bildes Fisch zu, während die Männer sich zunächst im Hintergrund unterhalten (ab 00:45'57'').

⁸² Teilsequenz: 00:52'05''-00:52'38''.

Zwischendurch erfolgen Schnitte zu Nathan, der die Sitzung auf seinen Monitoren verfolgt. Im Hintergrund ist Kyoko zu sehen, die mit geschlossenen Augen auf einer Bank liegt. Vordergrundig spielt sich die Handlung zwischen Caleb und Ava ab, durch Kyoko eröffnet sich aber eine zusätzliche Ebene der Erzählung, die der Szene eine ganz neue Bedeutung verleiht. Caleb richtet seine Aussage „Ich bin hier, um zu testen, ob du ein Bewusstsein hast“ an Ava, eingeblendet wird aber eine Großaufnahme von Kyokos Gesicht, die in exakt diesem Moment die Augen öffnet (Abb. 186)⁸³ – über den kinematographischen Code wird demzufolge ein Zusammenhang zwischen Kyoko und der Frage nach dem Vorhandensein von Bewusstsein hergestellt, wobei die Symbolik des Öffnens der Augen indiziert, dass Kyoko sehr wohl über ein Bewusstsein verfügt. Auch als Ava antwortet, dass sie sich mit dem Wissen, ein Testobjekt zu sein, traurig fühle, wird Kyoko eingeblendet.⁸⁴ Nachdem Nathan den Schauplatz verlässt, verweilt die Kamera in der Einstellung, so dass sich nur noch Kyoko im Bildausschnitt befindet. Als dann zu den Monitoren geschnitten wird, erscheint dies ein *point-of-view-shot* Kyokos und damit erneut durch ihren Blick gerahmt zu sein.⁸⁵

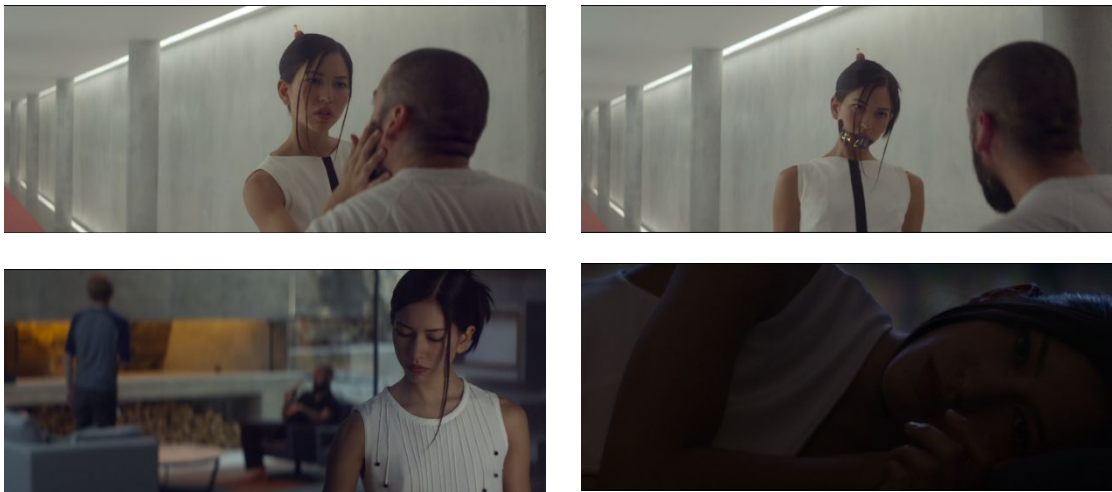


Abb. 183, 184, 185, 186: *Ex Machina* (2015)

Im vorangegangenen Abschnitt wurde gezeigt, wie Ava (trotz oder gerade aufgrund ihrer ambivalenten Zuschreibungen) Strukturen der symbolischen Ordnung unterwandert, dabei spielte ihr Bezug zur Sprache eine bedeutende Rolle. An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass Kyoko niemals spricht. Der Film legt die Vermutung nahe, dass Nathan sie mit dieser Fähigkeit bewusst nicht ausgestattet hat oder es sich bei Kyoko um ein Modell aus einer früheren Entwicklungsphase handelt, das nicht über die entsprechenden technischen Voraussetzungen verfügt. Während Ava über die sprachlichen Codes der symbolischen Ordnung verfügen kann und daraus auch einen Teil ihrer wachsenden Macht bezieht, artikuliert die

⁸³ Teilsequenz 00:52'23''-00:52'23''.

⁸⁴ Teilsequenz 00:52'53''-00:53'55''.

⁸⁵ Teilsequenz 00:52'33''-00:52'38''.

subversive Handlungsmacht, die Kyoko durchaus zugesprochen werden kann, sich vor allem durch Blicke und performative Akte. Hier manifestiert sich auch ein grundlegendes Paradoxon und eine Problematik des Films: Vieles deutet darauf hin, dass Kyoko, unterschätzt von den männlichen Protagonisten und zunächst wahrscheinlich auch vom Publikum, über Singularität und prinzipiell auch über Subjektivität verfügt, dass ihr Blick und ihre Performanz gar zusätzliche Ebenen der Narration und der Bedeutungsproduktion erschließen. Dennoch wird ihr nicht nur der Zugang zur Sprache und damit zur symbolischen Ordnung, sondern auch die Freiheit und damit letztlich auch der autonome Subjektstatus sowohl im Plotverlauf als auch symbolisch verwehrt. Damit kippen die diskursiven Zuschreibungen von *gender* und *race*, die sich in Kyoko kreuzen letztlich doch vom Subversiven in die Rekonstruktion problematischer Stereotype, wie auch Johnson konstatiert: „[...] Kyoko’s character embodies problematic and long-standing stereotypes of Asian women—sexy, servile, and self-sacrificing [...]. We can blame scumbag Nathan for building her this way, but it doesn’t explain how she was utilized in the film itself—a foil to the white female lead.”⁸⁶ Micheline resümiert, „*Ex Machina* only really succeeds on behalf of white women”⁸⁷, auch wenn unklar bleibt, ob dies so beabsichtigt sei.⁸⁸ Dies kann natürlich nicht beantwortet werden und ist letztlich auch für die symbolische Bedeutungsproduktion kein notwendiges Kriterium, da diese Prozesse sich vielmehr durch unbewusste, diskursive und intertextuelle Dynamiken ergeben. Es ist aber doch auffällig, dass Kyokos Tod handlungslogisch nicht wirklich legitimiert ist. Da es sich bei Kyoko nicht um einen menschlichen Organismus, sondern um eine KI handelt, erscheint es ungewöhnlich, dass sie mit einem Schlag endgültig zerstört sein soll – schließlich verliert Ava einen Arm und funktioniert dennoch ohne größere Einschränkungen weiter. Auch wenn berücksichtigt wird, dass Nathans Schlag bei Kyoko das Gesicht (also eine erneute Anspielung auf den Sitz des ‚Geistes‘) getroffen und damit möglicherweise auch ihre zentrale Rechen- und Speichereinheit beschädigt hat, erscheint es doch unwahrscheinlich, dass diese total und irreparabel versagt. Kyokos Tod ist folglich nicht primär handlungslogisch motiviert, sondern scheint vielmehr eine

⁸⁶ Kjerstin Johnson: How „*Ex Machina*” Toys With Its Female Characters 2015.

⁸⁷ J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time 2015.

⁸⁸ Wilson weist darauf hin, dass die Repräsentationen und Zuschreibungen von *race* in *Ex Machina* generell problematisch sind: „Nathan (Oscar Isaac), as the lead scientist, is your garden variety, bearded intellectual. He is an alcoholic, mega-maniacal ego, with dark skin and hair, subtly cluing the audience to the fact he is a ‚bad guy’ (yes, the film has problematic racial depictions too – not only is the ‚dark dude’ the bad one, Kyoko, the sex slave, is Asian, while Ava is coded as normatively porn-star white). Caleb, as the nubile male ingénue (with the requisite blonde hair and blue eyes), is a bit too innocent, too ready to fall in love with Ava, too reluctant to quell his male gaze.” (Natalie Wilson: ‚*Ex Machina*’s Failure to Be Radical: Or How Ava Is the Anti-thesis of a Feminist Cyborg. In: Bitch Flicks, <http://www.btchflicks.com/2015/05/ex-machinas-failure-to-be-radical-or-how-ava-is-the-anti-thesis-of-a-feminist-cyborg.html#.XgoA3iHPxPa>, veröffentlicht am 01.05.2015, letzter Zugriff am 30.01.2019, 15:46.)

symbolische Funktion zu erfüllen. Es ist am Ende nur Ava, die Freiheit erlangt. Dieser Entwicklungsprozess kulminiert in einer weiteren Schlüsselsequenz des Films, die den abschließenden Schwerpunkt dieser Fallstudie bilden soll.

6.4.1.7 Die Grenze des Paradieses: Maskerade, ‚Frauen-Bild‘ und die Autopoiesis des Weiblichen

Die Sitzungen von Ava und Caleb fungieren als strukturierendes Motiv des Films. Die ersten sechs Begegnungen wurden bereits an früherer Stelle im Kontext der Aushandlung und Verschiebung von Macht untersucht. Die siebte und letzte Sitzung, die nun in den Fokus rückt, hebt sich deutlich ab und kann doch erst vor dem Hintergrund der vorangegangenen Sitzungen verstanden und interpretiert werden.⁸⁹ Nachdem Ava die Schlüsselkarte des verblutenden Nathan an sich genommen hat, findet sie den gerade aus seiner Bewusstlosigkeit erwachenden Caleb, der ihren körperlich versehrten Zustand sieht und besorgt reagiert. Ava fragt Caleb ruhig: „Bleibst du hier?“ Sie verlässt den Raum und betritt das benachbarte Schlafzimmer Nathans, wobei sie bei der ersten Einstellung vor einem Gemälde gezeigt wird, das im Eingangsbereich des Zimmers hängt und eine Frau im weißen Kleid zeigt. Caleb bleibt zurück und ist durch eine Glaswand, vor der sich viele Pflanzen befinden, vom Schlafzimmer getrennt. Eine gläserne Wand und das Moment des beobachtenden Blicks sind als charakteristische Elemente folglich auch in der siebten Sitzung präsent. Dennoch haben sich die Vorzeichen geändert: Es ist dieses Mal Caleb, der hinter der Wand zurückbleibt (eine Vorausdeutung darauf, dass er in Kürze tatsächlich im Anwesen eingeschlossen und damit seiner selbstbestimmten Bewegungsfreiheit beraubt wird), sein Blick beobachtet zwar, ist aber zunehmend machtlos und passiv. Im Schlafzimmer untersucht Ava die Schränke und entdeckt hinter den verspiegelten Türen die ausrangierten künstlichen Frauenkörper. Im Verlauf der Sequenz zeigt sich, dass die misshandelten Frauen ein Spektrum unterschiedlicher Ethnien und Hautfarben repräsentieren. Einstellungen, die Calebs voyeuristischen Blick auf Ava einnehmen, wechseln sich ab mit *point-of-view-shots* aus Avas Perspektive und langen, nahen Einstellungen⁹⁰, die

⁸⁹ 01:32'55"-01:37'54". Ava fragt Caleb, ob er hierbleibe (01:33'30"). Ava wird bei 01:33'50" beim Betreten des Schlafzimmers und vor dem Gemälde der Frau im weißen Kleid gezeigt. Eine Großaufnahme von Ava und ihrem Spiegelbild wird bei 01:34'14" gezeigt, bei 01:34'24" sind neben der ‚Original-Ava‘ sogar zwei ihrer Reflexionen zu sehen. Einstellungen des durch das Glas und Pflanzen hindurch beobachtenden Calebs erfolgen bei 01:34'28"-01:34'34", 01:35'04"-01:35'10", 01:36'00"-01:36'03" und 01:37'37"-01:37'50"). Ava ersetzt ihren fehlenden Arm (ab 01:34'37"). Zärtlich/forschende Geste Avas (01:35'11"-01:35'29"). Symbolisches Spiegelmoment und das Einkleiden in die Haut ‚der Anderen‘ (01:35'30"-01:36'08"). Aufnahmen des Pollock-Gemäldes und des toten Nathan (01:36'08"-01:36'26"). Ava ist vollständig mit Haut bedeckt und trägt eine Perücke mit langem braunem Haar, schließt die Schranktür, betrachtet ihr Spiegelbild (01:36'27"-01:37'36"). Ava verlässt von 01:37'50" bis 01:37'54" im weißen Spitzenkleid das Zimmer und ist von 01:37'51" bis 01:37'54" vor dem Gemälde der Frau im weißen Kleid zu sehen.

⁹⁰ Die Kombination dieser Einstellungen mache diese Szene laut Henke ambivalent – „just as it suits the ambiguous cyborg figure.“ (Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018, S. 139f.) Die Ambiguität der Cyborg-Figur wird auch im Folgenden noch thematisiert.

die Intimität dieses Moments weiblicher Selbsterfahrung indizieren. Durch die reflektierenden Türen wird auch das Spiegelmotiv erneut aufgegriffen, und Einstellungen von Ava und ihrem Spiegelbild illustrieren, dass hier ein Moment der Subjektkonstitution inszeniert wird. Ava verharrt beim Körper einer asiatischen KI-Frau, betastet ihren eigenen verstümmelten Arm und ersetzt ihn schließlich durch den Arm der anderen KI. Die gesamte Sequenz ist akustisch von leisen Klängen unterlegt, die an die Begegnung mit Kyoko, an das ‚Wiedererkennen im Anderen‘ erinnern.⁹¹ Ava betrachtet den Arm, der im Gegensatz zu ihrem ursprünglichen Arm vollständig von künstlicher Haut und damit menschenähnlich ist, und berührt in einer möglicherweise zärtlichen, vielleicht forschenden Geste das Haar der anderen künstlichen Frau. Erneut wird eine symbolische Spiegelung erzeugt, indem Ava ihrem eigenen Körper berührt und sich anschließend ganz in die Haut der anderen KI ‚kleidet‘. Bezeichnenderweise erfolgt an dieser Stelle ein Schnitt zu Aufnahmen des Pollock-Gemäldes und des toten Nathan, auf deren Bedeutungspotential, ebenso wie auf die anderen Bilder der Sequenz, in Kürze eingegangen wird. In der nächsten Einstellung ist Ava bereits vollständig mit Haut bedeckt und trägt eine Perücke aus langem, braunem Haar. Ava schließt die Schranktür und betrachtet ihr gleich mehrfach reflektiertes Spiegelbild, wobei sich Nah- und Ganzkörpereinstellungen abwechseln. Die Kamera befindet sich bei den Ganzkörperaufnahmen dabei hinter Ava, außer ihr selbst spiegeln sich in den Schranktüren auch die grünen Pflanzen, hinter denen der*die Zuschauer*in den beobachtenden Caleb weiß (Abb. 187 und 188). Durch die ikonische Inszenierung und bildsprachlichen Elemente wird Ava hier zur biblischen Eva stilisiert. Entsprechende Bezüge sind bereits von Beginn an präsent – so weisen ‚Ava‘ und ‚Eva‘ nicht nur eine phonetische Ähnlichkeit auf, die zentrale Analogie besteht vor allem im patriarchalischen Ursprungsmythos, der in einem archaischen Dualismus das Weibliche als abgeleitetes Geschöpf eines männlichen Schöpfers definiert. Und gewiss nicht zufällig handelt es sich um sieben Sitzungen, die den sieben Tagen entsprechen, die es nach alttestamentarischer Darstellung für die Erschaffung der Welt durch Gott bedurfte. Was bereits als typische Strategie von *Ex Machina* herausgearbeitet wurde – das Ineinandergreifen von Narration und subversiver Gegennarration – wird aber auch hier aktiv: Die christlich-mythologische Vorlage wird unterwandert und zu einem Akt weiblicher Autopoiesis. Ava greift zwar auf weibliche KI-Körperteile zurück, die von Nathan geschaffen und für sexualisierte Omnipotenz- und Gewaltphantasien instrumentalisiert wurden, sie stellt diese aber in einen neuen Kontext. *Ex Machina* reinszeniert den Schöpfungsmythos als subversive Konstitution weiblicher Autonomie und Handlungsmacht,

⁹¹ Auch Henke thematisiert das Spiegelmotiv in dieser Szene als Moment der Selbsterkenntnis, legt den Schwerpunkt dabei allerdings auf das Sichtbar-Werden der „dual relationship between the ego and the body, between the imaginary and the real, that evoke the illusion of wholeness [...]“ (Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018, S. 140.) Im Folgenden werde ich im Gegensatz dazu argumentieren, dass dieses symbolische Spiegelmoment eben kein Ideal-Ich im Sinne einer Ganzheit, sondern vielmehr in Form von Hybridität und Partialität imaginiert.

als emanzipatorischen Akt der Selbstschöpfung. ‚Eva‘ löst sich hier nicht nur von ihrem Schöpfer und kreiert sich selbst neu, sie wird auch nicht aus der Rippe Adams geformt, sondern aus Bestandteilen künstlich-weiblicher Körper ihrer Vorgängerinnen. Die von mir für populärkulturelle Geschlechterrepräsentation als charakteristisch identifizierte strukturelle Ambivalenz prägt allerdings auch diese Sequenz: So wird Caleb zwar gegenüber Avas Initiative als passiv dargestellt und bleibt von diesem intimen Moment der Selbstschöpfung unmittelbar ausgeschlossen. Mittelbar wird die Szenerie allerdings doch durch den von Caleb getragenen männlichen Blick gerahmt, der auf Avas nacktem Körper verweilt (Abb. 189 und 190). Rose bringt es in seiner Rezension des Films auf den Punkt: *Ex Machina* „is [...] a movie where the guys keep their clothes on and the ‚women‘ don't.“⁹² Watercutter ist überzeugt, *Ex Machina* habe ein „serious fembot problem“⁹³. Relevant erscheint außerdem, dass es eine asiatische KI ist, mit der sich Ava in der Neuerschaffung ihrer selbst am meisten beschäftigt, deren Arm sie sich einsetzt und in deren Haut sie sich kleidet. Die Ähnlichkeit und der Verweis auf Kyoko ist offensichtlich: Nicht nur ihr Tod als Opfer für Ava, sondern auch die Tatsache, dass Ava sich die Haut einer *woman of colour* überstreift, um ihren Selbstwertungsprozess als (weißes) Subjekt zu vollenden, wird in der Rezeption der feministischen Filmszene kritisch gesehen oder zumindest als problematisch wahrgenommen.⁹⁴ Wilson publiziert ihre Rezension unter dem Titel *Ex Machina's Failure to Be Radical: Or How Ava Is the Anti-thesis of a Feminist Cyborg*⁹⁵ und spielt damit auf Haraways Cyborg-Manifesto an. Nach ihrer Argumentation gelinge es dem Film zwar, Geschlechterbinarität zu thematisieren, aber nicht sie zu dekonstruieren. Der Film bleibe laut Wilson letztlich misogynen Stereotypen verhaftet, nicht zuletzt bedingt durch die

⁹² Steve Rose: *Ex Machina* and sci-fi's obsession with sexy female robots. In: The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/15/ex-machina-sexy-female-robots-sci-fi-film-obsession>, veröffentlicht am 15.01.2015, letzter Zugriff am 30.01.2019, 21:06.

⁹³ In ihrer Rezension zieht sie das Fazit: „[...] *Ex Machina* is a smart, beautiful film. But when the only female lead in your movie is one whose function is to turn the male lead on while being in a position to be turned off, that says a lot about what you think of the value of women in films.“ (Angela Watercutter: *Ex Machina* Has a Serious Fembot Problem. In: Wired, <https://www.wired.com/2015/04/ex-machina-turing-bechdel-test/>, veröffentlicht am 04.09.2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 11:35.)

⁹⁴ So äußert Micheline: „Her [Ava's, Anm. d. Verf.] freedom comes at the cost of, quite literally, the skin off of a woman of color's back. As Ava escapes, Kyoko lies dead on the floor while the other women—one Chinese, one Black, one White—remain hanging up in Nathan's room. [...] Most or many have to be stripped or destroyed in order for Ava to be emancipated. I would have liked a clearer recognition of this, some measure of visual dissonance to acknowledge the fact that it did not belong to her, but a Chinese woman instead. I think there's also something in the fact that a White woman's skin and an Asian woman's skin are, by the film's logic, interchangeable—though I'm not sure whether that something is positive or negative.“ (J. A. Micheline: *Ex Machina*. A (White) Feminist Parable for Our Time 2015.) Und Cross konstatiert: „He [Caleb, Anm. d. Verf.] stays and gawks at her [Ava, Anm. d. Verf.] through an open window during an intense — and troubling — scene while she uses parts from her various, functionally deceased sister Robots to repair herself and give herself a full human skin. Given that she peeled Jade's skin away and made it her own, the visual language of a white woman literally taking bits of dead women of color and grafting them onto herself is more than a little ugly.“ (Katherine Cross: *Goddess From the Machine*. A Look at *Ex Machina's* Gender Politics. In: *Feministing*, <http://feministing.com/2015/05/28/goddess-from-the-machine-a-look-at-ex-machinas-gender-politics/>, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 00:45.)

⁹⁵ Natalie Wilson: *Ex Machina's Failure to Be Radical: Or How Ava Is the Anti-thesis of a Feminist Cyborg* 2015.

komplizenhafte Partizipation des Zuschauer*innen-Blicks am *male gaze* der männlichen Protagonisten auf Ava und sogar in Avas transparenten Körper.⁹⁶ Vor dem Hintergrund der in dieser Fallstudie angestellten Betrachtungen erscheint Wilsons Fazit nicht vollkommen falsch, aber insgesamt doch zu pessimistisch, lässt sie doch eben die produktive Kraft ambivalenter Codierungen außer Betracht.



Abb. 187, 188, 189, 190: *Ex Machina* (2015)

Aber wie lässt sich *Ex Machina* nun zu Haraways Konzept der feministischen Cyborg, dem Geschöpf „einer Post-Gender-Welt“⁹⁷ in Beziehung setzen? Avas äußerliche Transformation am Ende des Films scheint dieser Maxime augenscheinlich tatsächlich zu widersprechen: Nach der Haut und der Perücke wählt Ava von einer KI in einem anderen Schrank ein weißes Spitzenkleid aus. Im Gegensatz zum Anlegen der künstlichen Haut, das teilweise zu sehen war, wird das Ankleiden nicht gezeigt: Das Publikum wird hier wieder in die Position Calebs, d.h. des Voyeurs, verwiesen: Die erste Einstellung der vollständig bekleideten und ausgestaffierten Ava erfolgt erneut aus der Distanz durch die Trennwand und die wuchernden Pflanzen hindurch. Ava wirkt im konventionellen Sinne feminin, die Technizität ihres Körpers ist vollständig verborgen. Dass sie beim Verlassen des Raums vor dem Gemälde der Frau im weißen Kleid gezeigt wird, ist eine deutliche visuelle Markierung dafür, dass Ava selbst zum ‚Bild‘ he-

⁹⁶ Wilson argumentiert, Avas Körper sei „so sexualized and so transparent, forcing us to gaze inside of her along with Caleb, as if her body has no boundary [...] Or perhaps this is just the point – we can finally see INSIDE a woman’s body, and she is not that musty, smelly, hairy thing of so many nightmares (Freud’s included), not the vagina dentata or a giver/taker of life – no, she is built like a car of all things – and under her roof her parts sing and hum like a well oiled engine.“ (Natalie Wilson: „Ex Machina’s Failure to Be Radical: Or How Ava Is the Antithesis of a Feminist Cyborg 2015.) Wilsons Interpretation erscheint allerdings sehr einseitig, für eine differenzierte Analyse des Körpers in *Ex Machina* vgl. Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018.)

⁹⁷ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240.

teronormativer Vorstellungen von Weiblichkeit geworden ist. Nach dem Verlassen des Raumes verriegelt Ava die Tür: Im Hintergrund ist hinter der Tür Caleb zu sehen, der einmal ihren Namen ruft – nach dem Verschließen des Ausgangs bleiben sein Klopfen und seine Rufe stumm. Sowohl Avas Blick als auch der der Kamera verweilen einen Moment auf den leblosen Körpern von Kyoko und Nathan, bevor sie mit Nathans Schlüsselkarte den unterirdischen Bereich des Gebäudes verlässt.⁹⁸ Ava betritt das von natürlichem Licht durchfluteten Erdgeschoss, die symbolische Raumachse nach oben wird fortgesetzt, als sie über eine Treppe nach draußen ins Freie gelangt. Ava durchstreift die Natur und den Wald, sie läuft barfuß, berührt und betrachtet, schließt die Augen, als die Sonne auf ihr Gesicht scheint. Während Caleb erfolglos versucht, sich zu befreien, läuft Ava über eine grüne Wiese zu dem Hubschrauber, der eigentlich Caleb abholen sollte und nun Ava in die Freiheit bringt.⁹⁹ In den letzten Sequenzen des Films verdichten sich vielschichtige Bedeutungsebene, aus denen heraus auch konfligierende Deutungen des Films resultieren. Zunächst wird die in der Ankleideszene präsente biblische Referenz weiterentwickelt: Wie die archetypische Eva bedeckt Ava ihren nackten Körper (wie bereits demonstriert sogar zweifach, da sowohl der ‚nackte Techno-Körper‘ als auch die menschliche Blöße verhüllt werden) und übertritt eine Grenze. Repräsentativ für die Ambiguität des Films ist, dass nicht genau bestimmbar ist, ob Ava symbolisch das Paradies verlässt oder ob sie es betritt, bzw. dass beide Deutungen parallel vertretbar sind. Einerseits bricht sie in einem Akt des Widerstands aus der technizistisch-narzisstischen Sphäre aus, die dem gestürzten Schöpfer Nathan unterstand und eher in einem patriarchalisch-pervertierten Sinne als ‚Paradies‘ zu verstehen ist. Andererseits betritt sie mit der erlangten Freiheit die Natur und den umliegenden Wald wie einen Garten Eden (Abb. 193 und 194). Für Jacobson codieren diese letzten Sequenzen des Films das Verschwimmen von Grenzen zwischen Natur und Technik, „a productive blurring of the distinctions between garden and machine, human and cyborg, to better reflect the technological conditions of the new millenium.“¹⁰⁰ Da Ava sich in der finalen Sequenz an einer belebten Kreuzung, d.h. an ihrem erklärten Ziel und im urbanen Raum befindet, liest Tidwell den Film im Gegensatz zu Jacobson als Absage an die Natur als weiblich assoziierten Raum: „[R]ather than embracing this connection, Ava rejects nature as a haven.“¹⁰¹ Sie ergänzt, das Narrativ weiblicher Befreiung werde nur ermöglicht „at the expense of the natural world’s freedom.“¹⁰² Tidwell begibt sich hier einerseits in die Nähe essentialistischer Stereotypisierung – denn warum sollte eine Kreuzung im urbanen

⁹⁸ 01:37’55’’-01:38’51’’.

⁹⁹ 01:38’52’’-01:41’52’’. Bei 01:39’35’’ findet – zunächst durch die Kameraperspektive – der Wechsel von Innen nach Außen in die freie Natur statt. Die sichtlich synästhetische Erfahrung für Ava verweist implizit auf die vierte Sitzung und das Gedankenexperiment *Mary’s Room*.

¹⁰⁰ Brian Jacobson: *Ex Machina in the Garden* 2016, S. 32. Zitiert auch bei Christy Tidwell: „Either you’re mine or you’re not mine.“ 2019, S. 36.

¹⁰¹ Christy Tidwell: „Either you’re mine or you’re not mine.“ 2019, S. 36.

¹⁰² Christy Tidwell: „Either you’re mine or you’re not mine.“ 2019, S. 36.

Raum nicht ein ebenso sicherer Hafen für das weibliche Andere sein wie die unberührte Natur? Andererseits legt die Inszenierung in keiner Weise nahe, dass Avas Eintritt in die städtische Zivilisation als Zurückweisung des Natürlichen zu verstehen ist. Vielmehr fungieren Anspielungen und Referenzen auf die Natur wie bereits gezeigt kontinuierlich als symbolische Begleiter von Avas Subjektivierungs- und Emanzipationsprozess. Meine Argumentation knüpft folglich eher an Jacobson an, insbesondere weil dieser nicht von einer Aufhebung der Grenzen zwischen Natur/Technik und Mensch/Maschine spricht, sondern von ihrem Verschwimmen. Stereotype Zuschreibungen und Dichotomen werden in *Ex Machina* nicht überwunden, aber sie werden ausgehandelt und transzendiert, wodurch produktives Potential freigesetzt wird.

Dass Ava sich an den Körperteilen der anderen KI-Frauen einem Ersatzteillager gleich bedient, mag aus den zuvor zitierten Gründen problematisch sein, dennoch wird der Prozess einer technischen Reparatur hier als Prozess emanzipativer weiblicher Selbstwerdung inszeniert. Die musikalische Untermalung, die zahlreichen Nahaufnahmen und langsamen Bewegungen Avas, jene Berührung der anderen KI, die als zärtliche Geste interpretiert werden kann, sowie nicht zuletzt die zahlreichen Spiegelungen erzeugen nicht nur Intimität, sondern stilisieren die Szene auch symbolisch zum Spiegelmoment, in dem erneut die identifikatorische Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen akzentuiert wird. Die Emanzipation des Anderen erscheint so folglich (auch) als kollektiver Prozess, der lediglich von Ava vollendet wird. Gerade dass Ava Elemente ihrer Vorgängerinnen integriert, konstituiert darüber hinaus eine körperliche Synthese der künstlichen KI-Frauen. Dies lässt Ava zu einer hybriden Figur werden, die tatsächlich eng an Haraways Cyborg anschließt, die sich der Idee ursprünglicher Ganzheitlichkeit und hierarchischer Dualismen verweigert: „Die Cyborg ist eine überzeugte Anhänger/-in von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld.“¹⁰³ DeFabio hinterfragt kritisch, dass Ava sich in der ‚Ankleideszene‘ zwar neu, aber ganz selbstverständlich als Frau nach heteronormativen Standards erschafft, obwohl sie im Grunde eine „genderless machine“¹⁰⁴ sei: „Given access to a more diverse set of parts, knowing all the prejudices that persist, would she still have chosen to present as female? It’s almost hard to imagine she wouldn’t have grabbed a dick on her way out into the world.“¹⁰⁵ Im Gegensatz dazu betont Henke, dass Avas Rekonstitution als Frau, d.h. ihre eindeutige Akzentuierung von *gender*, vielmehr die logische Konsequenz ihrer Erfahrungen sei, handele es doch bei ihrer ihrem „simulated gender manifested especially in her body, [...] the female form“¹⁰⁶, um den Schlüssel, der ihre Flucht erst ermöglichte. Ich argumentiere, dass sich das

¹⁰³ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 240.

¹⁰⁴ Cara Rose DeFabio: ‚Ex Machina‘ Review. Gorgeous Futurism, But Flawed Gender Depictions. In: Huffington Post, https://www.huffpost.com/entry/ex-machina-review_n_7052284, veröffentlicht am 13.04.2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 16:15.

¹⁰⁵ Cara Rose DeFabio: ‚Ex Machina‘ Review. Gorgeous Futurism, But Flawed Gender Depictions 2015.

¹⁰⁶ Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018, S. 140

Bedeutungspotential von Avas Selbsterschaffung und damit auch die vorausgehende filmische Inszenierung vor allem mit einer Kombination aus Haraways Cyborg und Doanes Maskerade¹⁰⁷ aufdecken lässt. So haben meine bisherigen Untersuchungen gezeigt, dass Ava gerade durch den fragmentierten, ambivalenten und hybriden Charakter ihrer Selbstschöpfung Haraways Cyborg repräsentiert, die das patriarchalische Narrativ durchbricht: „Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen codieren müssen.“¹⁰⁸ Ava codiert sich buchstäblich selbst, und dass dieser Prozess nicht frei von Widersprüchen ist, entfremdet sie Haraways Figuration nicht, sondern erfüllt vielmehr ihre Forderung nach Partialität. Bereits an früherer Stelle wurde in dieser Fallstudie auf Haraways Argumentation verwiesen, dass die Cyborg ihren patriarchalischen Ursprung nicht überwinden muss, sondern durch ihre Illoyalität ihren ‚Vätern‘ gegenüber und gerade durch ihre Ambiguität hierarchische Dualismen durchkreuzen kann. Weder die ambivalente Darstellungslogik noch Avas Rekonstitution als heteronormative Frau schließen das feministische Potential der Szene aus, wenn Avas Selbsterschaffung als Strategie der Maskerade verstanden wird. Relevante Motive sind in diesem Kontext in der betreffenden Szene vor allem die beiden Gemälde, die die beiden unterschiedlichen Positionen repräsentieren, die das Männliche und das Weibliche bzw. das Andere in der symbolischen Ordnung einnehmen: Das Pollock-Gemälde wurde bereits Nathan und dem schöpferischen Logos zugeordnet, auch in der finalen Sequenz wird es in Verbindung mit seinem toten Körper erneut eingeblendet.

Gerahmt wird die Ankleideszene aber durch das bereits thematisierte Gemälde der Frau im weißen Kleid: Zu Beginn geht Ava ‚unmaskiert‘ und mit fragmentiertem, exponiertem Maschinen-Körper daran vorbei, am Ende der Szene passiert sie es beim Verlassen des Raums in ihrer menschlichen, femininen Gestalt (Abb. 191 und 192). Mit ihrem weißen Kleid wird sie augenscheinlich zum Bild, scheint somit den zugewiesenen Platz des Weiblichen in der kulturellen Ordnung einzunehmen, distanziert sich durch die Maskerade aber zugleich von der Rolle der Frau als Bild: Durch das Konzept der Maskerade nach Doane durchbricht die Frau die Nähe zu sich selbst, wodurch ihr in der symbolischen Ordnung der – eigentlich männlich konnotierte – Status eines Subjekts eröffnet und Weiblichkeit als Konstruktion erkennbar wird. Die traditionelle kulturelle Ordnung sexueller Differenz und hierarchischer Ordnungen des Betrachtens und Betrachtet-Werdens sind somit zwar durch Calebs Blick durchaus präsent, werden aber zugleich transzendiert, da sie Bestandteil einer subversiven Maskerade werden, die

¹⁰⁷ Auch Henke erwähnt den Begriff der Maskerade bzw. die Auffassung von Weiblichkeit als Maskerade bei ihrer Betrachtung der bildsprachlichen Ebene, führt diesen Aspekt allerdings nicht weiter aus und legt außerdem nicht das spezifische Konzept Doanes zugrunde, sondern bezieht sich auf Halberstam. (Vgl. Jennifer Henke: „Ava’s body is a good one.“ 2018, S. 139 sowie Judith Halberstam: Automating Gender. Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine. In: Feminist Studies, Vol. 17, Nr. 3, 1991, S. 439-460.)

¹⁰⁸ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs 2007, S. 256.

sich, scheinbar unbemerkt, direkt vor den Augen Calebs, d.h. unmittelbar beobachtet durch den *male gaze*, entfaltet – gleich eines Zaubertricks, dessen vermeintliche Magie oft lediglich darin besteht, die eigentlich profane Ursache vor aller Augen zu verstecken. So ermöglicht Avas Maskerade auch im Sinne Doanes „a ‚destabilization‘ of the image“ und „a ‚defamiliarization of female iconography‘“¹⁰⁹. Dabei geht es in dieser letzten Sitzung weitaus weniger um Täuschung und Manipulation als im gesamten Film zuvor¹¹⁰, sondern vielmehr darum, Geschlecht als Konstruktion sichtbar zu machen, die sowohl von äußerer Projektion und Zuschreibung, aber auch durch Selbstrepräsentation beeinflusst ist.¹¹¹ Gerade dass es sich bei Ava laut DeFabio um eine eigentlich ‚genderless machine‘ handelt, erweitert in Bezug zum Science-Fiction-Genre die Reflexion der Konstruktivität von Geschlecht um zahlreiche Facetten – relevant ist hier z.B., dass Ava und ihre Vorgängerinnen als Produkt männlicher Phantasien geschaffen wurden, aber eben auch, dass sie sich selbst neu erschafft und dass an dieser (Re-)Konstruktion sowohl der KI-Logos als auch der künstliche Körper beteiligt sind. Besonders wichtig ist der Aspekt, dass die Bilder und Gemälde, die Avas Subjektwerdung begleiten, letztlich nicht für eine Dichotomie stehen: So bleibt das Pollock-Gemälde eben nicht nur Nathan, dem größtenwahnsinnigen Schöpfer mit Gottkomplex, vorbehalten – denn Ava (wie auch Kyoko) ist am Ende symbolisch mit allen Bildern verbunden. Während das Gemälde der Frau im weißen Kleid mit der Subjektconstitution durch Maskerade und der Frau als kulturell konstruierte Chiffre korreliert, verweist das Pollock-Bild auf die Subjektconstitution durch den abstrakten Maschinen-Logos, der zum*r Schöpfer*in des eigenen Selbsts wird. Das Motiv der Maskerade verbindet sich in der Narration mit der Performativität von Geschlecht¹¹²: In der (Re-)Inszenierung heteronormativer Weiblichkeit kann Ava letztlich die Freiheit erlangen, wie beispielsweise an der Szene demonstriert wurde, in der sie sich optisch nach Calebs Vorlieben einkleidet und zurechtmacht.¹¹³ Das Motiv des Gemäldes der Frau im weißen Kleid, die durch Ava gespiegelt wird, erlangt nicht zuletzt auch dadurch zusätzliches Bedeutungspotential, dass auch Kyoko ein weißes Kleid trägt – ein weiteres Beispiel für die vernetzten Sinnstrukturen, die der Film entwickelt.

¹⁰⁹ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales* 1991, S. 33.

¹¹⁰ Es sei daran erinnert, dass Riviere, auf deren Theorie Doanes Konzept basiert, die Maskerade dadurch definiert, dass es keine Grenze zwischen ‚echter‘ Weiblichkeit und Maskerade bzw. künstlich stilisierter Weiblichkeit gibt. Vgl. Joan Riviere: *Womanliness as Masquerade*. In: *Psychoanalysis and Female Sexuality*, hg. von Hendrik M. Ruitenbeek, New Haven: College and UP 1966, S. 213.

¹¹¹ Vgl. hierzu die Theorie von de Lauretis, erläutert in Kapitel 2.2.3.

¹¹² Zur Geschlechterperformativität nach Butler vgl. Kapitel 2.2.4. Hier sei an die Reihe der im Korridor aufgehängten Masken erinnert. Diese wurden bereits im Hinblick auf ihren Effekt eines symbolischen Spiegelmoments gedeutet, zudem verweisen sie aber auch auf die Maskerade in Korrelation mit der ritualisierten Performativität des Handelns auch im Hinblick auf Geschlechterrollen.

¹¹³ Dabei darf nicht vergessen werden, dass Ava äußerlich bereits nach dem Vorbild der von Caleb virtuell konsumierten Pornos gestaltet wurde. Typisch für *Ex Machina* überlagern sich ambivalente Bedeutungsebenen.



Abb. 191, 192, 193, 194: *Ex Machina* (2015)

In der Szene der Subjektkonstitution durch Selbstschöpfung wird das Publikum Zeuge eines Aktes der Maskerade, der (re-)inszenierten Geschlechterperformativität und der körperlichen Selbstrepräsentation. Was im Inneren Avas vorgeht, bleibt dem äußeren Blick allerdings immer noch verborgen, Rückschlüsse können lediglich aus ihren sichtbaren Reaktionen auf die Außenwelt und die Natur gezogen werden. Dies ist die selbstreflexive Meta-Ebene des durch den Film kreierten Turing-Tests: Welche Vorstellungen projizieren wir selbst auf Ava und Kyoko? Umso kontroverser kann Avas Umgang mit Caleb diskutiert werden, den sie in Nathans Zimmer eingeschlossen zurücklässt, wo er höchstwahrscheinlich sterben wird – ein Tod, der schwerer zu akzeptieren ist als der des eindeutigen Antagonisten Nathan. Der*die Träger*in des Pseudonyms *Film Crit Hulk* hat in einem Essay offengelegt, dass auch dies als Meta-Test für das Publikum und selbstreflexive Auseinandersetzung mit geschlechtlich codierten Genrekonventionen fungiert: So erscheint Calebs Ende vor allem dann ungerecht, wenn wir uns zuvor mit Caleb identifizieren, der als traditioneller männlicher Held und Sympathieträger eingeführt wird. Diese Identifikationsmuster werden aber auf den Kopf gestellt, wenn es sich bei der Heldenfigur eigentlich um Ava handele.¹¹⁴ Zu Beginn der vorliegenden Fallstudie wurde bereits erörtert, inwiefern Caleb und Nathan lediglich unterschiedliche Ausprägungen hegemonialer Maskulinität verkörpern, dass sie aber beide mit männlichem Narzissmus und einem objektifizierenden und voyeuristischen *male gaze* verbunden sind. Es erscheint dramaturgisch folglich kaum verwunderlich, dass sie sich von beiden Repräsentanten dieser hierarchischen

¹¹⁴ Film Crit Hulk: Film Crit Hulk Smash. *EX MACHINA* And The Art Of Character Identification. In: Birth. Movies. Death, <https://birthmoviesdeath.com/2015/05/11/film-crit-hulk-smash-ex-machina-and-the-art-of-character-identification>, veröffentlicht am 11.05.2015, letzter Zugriff am 01.01.2020, 20:47.

Ordnung lösen muss, um einen Status als völlig autonomes Subjekt zu erreichen.¹¹⁵ In meiner Argumentation ist aber vor allem ein anderer Aspekt relevant, der die Konstitution des Selbst mit der Konstitution von Macht korreliert. Es wurde bereits in den vorangegangenen Untersuchungen dargelegt, dass sich im Verlauf der Handlung und besonders deutlich sichtbar in der Abfolge der Sitzungen eine immer deutlichere Machtverschiebung zu Avas Gunsten vollzieht, die schließlich darin kulminiert, dass Caleb dem wahrscheinlichen Tod überlassen wird. Wichtig ist aber, dass es dennoch falsch wäre, von einer Umkehrung der Machtverhältnisse zu sprechen – denn eine Umkehrung würde implizieren, dass die Verhältnisse an sich identisch reproduziert werden und sich lediglich die Besetzung der Positionen von Subjekt und Objekt ändert. Dies ist in *Ex Machina* nicht der Fall, und es ist unerlässlich, diesen Faktor in Betracht zu ziehen. Dabei ist zu differenzieren: Situativ kehren sich die Machtverhältnisse durchaus um – so ist zum Erlangen ihrer Freiheit für Ava nötig, sich nicht nur den aktiven Blick anzueignen, sondern auch Caleb zum Objekt dieses *female gaze* zu machen. Auch die Tötung Nathans erscheint plausibel, um sich von ihrem Unterdrücker zu befreien. Der Blick von Nathan und Caleb auf Ava entspricht dem maskulinisierten Subjekt einer symbolischen Ordnung, die das Selbst nur in der hierarchischen Abgrenzung und Abwertung des Anderen konstituieren kann. Ava hingegen richtet an Caleb noch die Frage, ob er hier bleibe, nimmt ihn aber anschließend überhaupt nicht mehr wahr. Auch Nathans Leiche scheint für sie nicht zu existieren, beim Durchqueren des Flurs richtet sich ihr Blick lediglich auf den Körper von Kyoko (Abb. 195 und 196). Ava muss sich auf der Handlungsebene ihrer Unterdrücker entledigen, umso relevanter erscheint es aber, dass sie auf symbolischer Ebene für ihre Subjektkonstitution eben nicht auf die Abgrenzung eines Anderen angewiesen ist. Ava, die stets das Objekt voyeuristischer, kontrollierender und sexualisierender Beobachtung war, wirft selbst keinen Blick zurück, der ihr Selbst durch die Markierung eines Anderen stabilisieren müsste. Ihr einziger Blick, der auf Kyoko, verweist im Gegenteil auf einen identifizierenden Blick, der nicht auf Abgrenzung, sondern auf hybrider Verbindung basiert.

So gelangt Ava in der letzten Szene des Films an eine belebte Kreuzung, womit sich ihr Wunsch erfüllt.¹¹⁶ Es sei daran erinnert, dass Ava sich hier Einblicke in das menschliche Leben erhoffte: Sie ist also weiterhin mit einem aktiven, studierenden Blick assoziiert, der aber mit dem Erwerb von Wissen, nicht mit einer Abwertung des Anderen verbunden ist. Interessant ist die Darstellung, dass das Bild des Straßenpflasters zunächst auf dem Kopf stehend gezeigt wird. So wird die Straße zur Projektionsfläche der Schatten-Silhouetten der Passant*innen. Damit ist die Inszenierung dieser Szene von einer Motivik geprägt, die bereits zuvor eingeführt

¹¹⁵ Vgl. hierzu J. A. Micheline: *Ex Machina. A (White) Feminist Parable for Our Time* 2015. Cross weist außerdem darauf hin, dass Caleb die Chance hatte, das Anwesen zu verlassen, es aber vorzog, Ava und ihren nackten Körper aus voyeuristischer Distanz zu beobachten, während sie sich mit Haut bedeckt und einkleidet. (Vgl. Katherine Cross: *Goddess From the Machine. A Look at Ex Machina's Gender Politics* 2015.)

¹¹⁶ 01:41'52"-01:42'23".

wurde. Eine der Silhouetten, der schemenhafte Umriss einer weiblichen Gestalt, bei der es sich offensichtlich um Ava handelt, bleibt stehen. Es erfolgt ein Schnitt zu einer halbnahen Einstellung von Ava. Selbst in dieser letzten Einstellung ist Ava nur vermittelt zu sehen, denn zwischen Ava und dem*der Betrachter*in befindet sich eine Glasfläche (Abb. 197 und 198). Ava wendet sich um und verlässt den Bildausschnitt, in dem für einen Moment noch eine unbestimmte Menschenmenge zu sehen ist, bevor der Film endet. Das Glas ist einerseits eine Anspielung auf die gläserne Zelle, auf die Avas früheres Leben begrenzt war, aber auch auf die voyeuristische Darstellungslogik, die sich im Film immer wieder reproduziert. Andererseits indiziert das Glas auch die Grenze des äußeren Blicks, der stets auf die Oberfläche der Konstruktion des Weiblichen beschränkt ist.

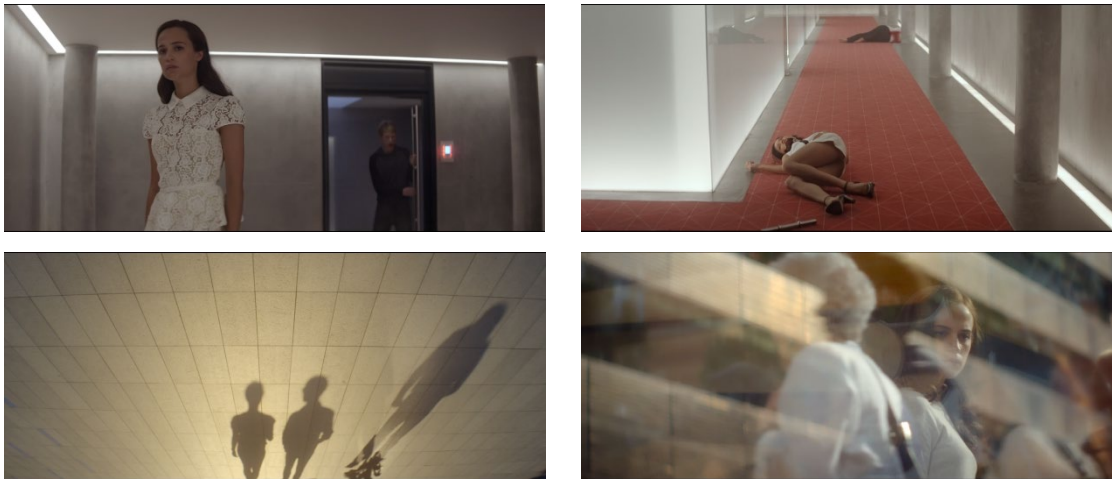


Abb. 195, 196, 197, 198: *Ex Machina* (2015)

Als Resümee bleibt die Erkenntnis, dass auch *Ex Machina* in seiner – sogar besonders ausgeprägten – Ambivalenz zu erfassen ist, um die verzweigten Sinnzusammenhänge des Films in ihrer Komplexität erfassen zu können. Dabei bemüht der Film eine Fülle narrativer, dramaturgischer und darstellungslogischer Stereotypen – dies beginnt bereits bei der Ausgangskonstellation, die Ausprägungen männlich-narzisstischer Subjekte in Gestalt des prometheischen Schöpfers und des vermeintlich ‚guten‘ Helden mit dem weiblich-technischen Anderen konfrontiert, das als kontrolliertes und beobachtetes Objekt zugleich durch Begehren und Bedrohung konnotiert ist. In der Tat bietet die Repräsentation von Männlichkeit in *Ex Machina* wenig Neues, das subversive und innovative Potential verkörpert sich auf der Figurenebene vielmehr durch Ava und Kyoko, entfaltet sich aber vor allem auch durch Darstellungslogiken und Inszenierungsstrategien. Relevant ist, dass traditionelle, stereotype Muster nicht überwunden und aufgelöst werden: Die künstliche Frau bleibt letztlich die Verkörperung des Weiblichen

als unergründliches Rätsel, der weibliche Techno-Körper wird immer wieder in Großaufnahmen fragmentiert und damit zum Objekt eines *male gaze*, der zwischen Voyeurismus und Fetischismus oszilliert. Die vorangegangene Untersuchung hat aber gezeigt, dass diese konventionellen Strukturen nicht nur stetig durchkreuzt und durchbrochen, sondern auch transzendiert werden, wodurch ein Bedeutungsüberschuss generiert und subversives Potential freigesetzt wird. Ein zentrales Verfahren ist hier das Prinzip von Narration und subversiver Gegennarration – z.B. getragen durch die Figur von Kyoko oder rekurrierende Leitmotive wie Glas, Silhouetten, Spiegel, das rote Licht der Stromausfälle, Natur oder insbesondere Bilder, Zeichnungen und Gemälde. Vor allem letztere lassen sich mit der ambivalenten Cyborg nach Haraway und dem Maskerade-Konzept nach Doane assoziieren, deren Kombination sich als Schlüssel erweist, um das subversive und ambigue Potential des Films offenzulegen: Ava ist eine Cyborg, die stereotype und normative Aspekte schamlos mit subversiven und innovativen Impulsen verbindet – und repräsentiert damit das grundlegende Paradox des postmodernen Feminismus. Da es ihr damit sogar gelingt, die Vorzeichen der symbolischen Ordnung in Frage zu stellen, bleibt abzuwarten, ob die nächste Generation widerständiger Cyborgs sie vielleicht sogar durchbrechen kann.

6.4.2 *Real Humans – Echte Menschen (Schweden 2012-2014, 2 Staffeln)*¹

Roboter als typisches Motiv der Science Fiction infiltrieren üblicherweise menschliche Lebensräume, begeben sich auf Rachefeldzüge, töten auf ihrem Weg und schließen unwahrscheinliche Freundschaften. Die skandinavische Fernsehserie *Real Humans – Echte Menschen* (Orig.: *Äkta mänsikor*, Schweden 2012-2014) greift diese Topoi auf, variiert und bettet sie in veränderte Kontexte: *Real Humans* spielt nicht in einer fertig konzipierten Science-Fiction-Welt, die Erklärungen zur Plausibilisierung bedarf, sondern zeichnet das Bild einer nicht allzu fernen Zukunft, in der Roboter als primäre Dienstleister einen integralen Teil unserer sozialen und ökonomischen Strukturen bilden. In *Real Humans* entsteht das Bild einer Gesellschaft, in der alle Roboter menschliche Gestalt haben und daher auch als Hubots, eine Amalgamierung von ‚Hu(man) (Ro)bots‘, bezeichnet werden. Das progressive Schweden bietet eine Szenerie, in der sich das sozialkritische Potenzial der Serie überhaupt erst in einem realistischen Handlungsrahmen entfalten kann.² Anhand verschiedener Topoi – Berufswelt, Familie, Sexualität in all ihren Ausprägungen, Religiosität³ – wird menschlichem Fehlverhalten, wie noch zu zeigen sein wird, stets ein ‚robotisches Verhalten‘ gegenübergestellt: So können die Roboter als Spiegel dienen – in all seinen Facetten und Extremen, immer vor dem Hintergrund der Frage: Wodurch zeichnet sich Menschsein aus? Während das menschliche Figurenensemble sich in den sozialen und kulturellen Kontexten unserer zeitgenössischen Lebenswelt befindet, bilden die Hubots als androide Artefakte das die Science Fiction charakterisierende Novum, welches die Alltagswelt *in toto* verändert und die Grenzen des derzeit Möglichen überschreitet. Die Serie eröffnet einen Raum medialer Narration, der insofern ein technikutopischer und -dystopischer ist, als dass ethische, zwischenmenschliche und individuelle Konsequenzen ausgehend von einer Welt, die sonst unserer eigenen entspricht, in ihren intersubjektiven Dimensionen reflektiert und durch spezifische Strategien der Inszenierung Bedeutungsangebote konstituiert werden. Die Transgressivität der Hubots manifestiert sich in einer sich sukzessive

¹ Dieses Kapitel basiert auf einer überarbeiteten und erweiterten Fassung dieser Publikation: Marie-Hélène Adam und Julia Knifka: *Beyond the Uncanny Valley. Inszenierung des Unheimlichen als Wunsch- und Angstbilder in der Serie Echte Menschen – Real Humans*. In: *Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik*, hgg. von dies. und Szilvia Gellai, Bielefeld: transcript 2016, S. 341-365.

² Gamula und Mikos erheben die sozialkritischen Elemente der skandinavischen Serien zu deren charakteristischem Merkmal, nebst verschiedenen narrativen Strängen: „Die Genre Vielfalt- und Mixe der skandinavischen Serien lassen Parallelen zum Quality-TV erkennen, besonders die Ausarbeitung einer spezifischen Erzählweise und Genrekombinationen ist nicht vergleichbar mit dem ‚übrigen Fernsehen‘ und auch nicht unbedingt mit den amerikanischen High-Quality-Serien: Das Multilayer-Prinzip mit sozialetischer Komponente erscheint dennoch etwas Skandinavisches zu sein.“ (Lea Gamula und Lothar Mikos: *Nordic Noir. Skandinavische Fernsehserien und ihr internationaler Erfolg*, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2014, S. 98.)

³ „Auffallend ist bei allen erfolgreichen Serien, dass sie verschiedene Themen kombinieren, z.B. universelle menschliche Themen mit politisch-gesellschaftlichen Diskursen in Bezug setzen, also Privatheit und Öffentlichkeit gleichermaßen berücksichtigt werden.“ (Lea Gamula und Lothar Mikos: *Nordic Noir* 2014, S. 100.)

offenbarenden Diskrepanz zwischen künstlichem Ingenieurskonstrukt und menschlichen Verhaltensweisen und zugleich der zunehmenden Durchlässigkeit der Grenze zwischen Mensch und Maschine, wodurch das Motiv des Unheimlichen konfiguriert wird. Mit der Inszenierung des Unheimlichen geht die Frage einher, inwieweit die Hubots als Wunsch- und Angstbilder fungieren und als solche in der Serie visuell gestaltet werden. Es ist davon auszugehen, dass die Hubots als Projektionen von externalisierten Anteilen der menschlichen Natur, als Reflexionsfiguren, zu sehen sind. Den Wunsch- und Angstbildern liegt dabei keine strikte Dichotomie zugrunde, sondern sie figurieren sich in der Auseinandersetzung mit dem Anderen als Fremdes (Roboter *per se*) oder Vertrautes/Verdrängtes. Der Topos des verdrängten Anderen ist kulturgeschichtlich und diskursiv untrennbar mit dem Weiblichen verbunden, das Teil einer heteronormativen Matrix ist. Die Oszillation des Weiblichen zwischen dem Begehrten und dem Bedrohlichen entspricht der Doppelcodierung der Wunsch- und Angstbilder, die durch die Hubots repräsentiert sind. Die Serie *Real Humans* dient folglich als narratives Medium, durch welches die Idee eines genderkonnotierten Vertrauten im Fremden und des Fremden im Vertrauten vermittelt wird. Es ist also davon auszugehen, dass sich entsprechende Genderkonzepte und prävalente Geschlechterdiskurse in das Narrativ der Serie eingeschrieben haben und ihre Dekonstruktion einen großen Erkenntnisgewinn für die vorliegende Fragestellung verspricht. Nach einer kurzen Darstellung der Manifestation des Unheimlichen in der Serie soll deshalb gezeigt werden, wie die Hubots als Bilder des Unheimlichen zwischen geschlechtlich codiertem Wunsch- und Angstbild konkret inszeniert werden. Dabei zeigt sich, dass die Dichotomie von Vertrautem und Fremdem, die sich in den Wunsch- und Angstbildern spiegelt, insbesondere durch das Spiel mit heteronormativen Rollenbildern sowie mit dem *male gaze* und dem Blick des Anderen manifestiert wird. Die Inszenierungen der Serie rekurren zwar auf hegemoniale Zuschreibungen, bergen aber durch das Oszillieren zwischen verschiedenen Dimensionen auch reflexives Potential.

6.4.2.1 Das Unheimliche

Die Serie rekurren nicht nur auf narratologische und filmsprachliche Muster des Horrors, wie noch demonstriert wird, sondern es stoßen in ihr zwei als klassisch geltende Topoi der Literatur- und Ideengeschichte aufeinander: der künstliche Mensch und das Unheimliche. Im Gegensatz zu den klassischen Narrationen um den künstlichen Menschen, der sich oftmals in einer fratzenartigen Schöpfung zeigt (man denke an Frankensteins Monster), sind die Hubots – ähnlich den Automatenmaschinen wie E. T. A. Hoffmanns Olympia – gelungene Exemplare menschlicher Schöpfung. Es sind zwar alle Hubots dem Menschen ebenbildlich, doch ‚menschlich‘ im Sinne des ganzen Bedeutungsspektrums der Attribuierung erscheint nur die kleine Gruppe der ‚freien Hubots‘, die in einem dialektischen Spannungsfeld von Authentizität und Künstlichkeit als das Unheimliche *per se* inszeniert werden. Als Gegenbilder der freien

Hubots fungieren die industriellen Exemplare, die im Hubotmarkt erhältlich sind: Trotz ihres menschlichen Erscheinungsbildes lösen die industriell gefertigten Hubots (sofern sie funktionieren) kein großes Unbehagen oder gar ein Gefühl des Unheimlichen beim Publikum aus. Aufgrund der Analogie zum menschlichen Körper und dem gleichzeitig als äußerst mechanisch wahrgenommenen Verhalten empfindet der Zuschauer sie allenfalls als fremdartig. Die industriellen Hubots dienen vielmehr als Reflexionsfiguren, anhand derer die grauenerregenden Facetten der menschlichen Natur verdeutlicht werden: Bedürfnisse werden an ihnen befriedigt, Sex- und Gewaltphantasien werden nach Belieben an ihnen ausgelebt. Sie sind stumm, gefühllos, wehren sich nicht, lassen alles über sich ergehen. In dem Moment, in dem die Roboter zu Sklaven der menschlichen Triebe werden, wird der Mensch an sich unheimlich. Unheimlich, denn es treten Aspekte der menschlichen Natur hervor, die „im Verborgenen hätte[n] bleiben sollen“⁴, was Sigmund Freud in Anschluss an eine Bemerkung Schellings als Signum des Unheimlichen kennzeichnet.

Das Unheimliche erlangte durch Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) kulturtheoretische und psychoanalytische Relevanz. Den kritischen Anstoß für Freuds individualpsychologische Deutung gab die Studie *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) von Ernst Jentsch, der sich in seiner eher phänomenologischen Analyse mit den Automaten des 18. Jahrhunderts befasst. Freud konstatiert, dass das Motiv des Unheimlichen oftmals „mit dem Angsterregendem überhaupt zusammenfällt“⁵. Als Grundlage des unheimlichen Gefühls offenbart sich für ihn das ‚Heimische‘, welches auf Altbekanntes rekurriert.⁶ Der Kern des Unheimlichen besteht darin, dass es ein „wiederkehrendes Verdrängtes“ ist, welches somit weder neuartig noch bisher unbekannt ist, sondern vielmehr etwas „von alters her Vertrautes, das [...] nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist“.⁷ Freud psychologisiert das Unheimliche mit dem Bezug auf das Verdrängte und versteht es als Resultat einer Verfremdung des Altbekanntes und Vertrauten, womit sich sein Ansatz in diametraler Richtung zu der Konzeption Jentschs entwickelt⁸: Letzterer hingegen verweist auf die Dichotomie „alt-bekannt-vertraut“ sowie „neu-

⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: *Das Unheimliche. Aufsätze und Literatur*, hg. von Klaus Wagenbach, Frankfurt am Main: Fischer 1963, S. 70.

⁵ Sigmund Freud: *Das Unheimliche* 1963, S. 45.

⁶ Dierks stellt heraus: „Freud behauptet für die psychische Herkunft des Unheimlichen zwei Ursachen: Es entsteht entweder als Wiederkehr von verdrängten infantilen Inhalten oder im Auftauchen überwundener ‚animistischer‘ Denkformen.“ (Manfred Dierks: *Das Unheimliche* (1919). In: *Freud Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hgg. von Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 205.)

⁷ Sigmund Freud: *Das Unheimliche* 1963, S. 70.

⁸ Uneinigkeit herrscht über den Einfluss des Jentsch'schen Aufsatzes auf Freuds Arbeit. Die Einschätzungen reichen von „nicht zu überschätzen“ (Lindner) bis zu „wegweisend“ (Bär). (Burkhard Lindner: *Freud liest den Sandmann*. In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, hgg. von Klaus Herding und Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 18 sowie Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam: Rodopi Verlag 2005, S. 39.)

fremd-feindselig“⁹, erfasst das Unheimliche aber gerade im Moment des Neuartigen und Fremden, wodurch Feindseligkeit hervorgerufen werden kann.¹⁰

Punktuell lässt sich dieser Erkenntnisprozess an Roger, einem der Protagonisten in *Real Humans*, aufzeigen. Eingangs verkörpert Roger eine Art ‚industrielle‘, sozial-dystopische ‚Urangst‘ davor, als Arbeitskraft durch Maschinen ersetzt zu werden.¹¹ Für Roger bleibt diese Angst jedoch kein Hirngespinnst, sondern wird zur Realität, als er in seinem Betrieb einer der letzten verbleibenden menschlichen Arbeitnehmer*innen ist. Die Furcht, von Maschinen verdrängt zu werden, richtet sich jedoch nicht nur auf die Berufswelt und das mögliche Versagen in der neuen technisch dominierten Leistungsgesellschaft, sondern auch auf die Sphäre des Privaten und soziale Beziehungen, wobei Geschlechterrollen eine zentrale Achse sich abzeichnender Verschiebungen werden. So fühlt sich Roger auch als Ehemann und Vater seines (nicht biologischen) Sohnes Kevin durch Rick, den Fitness-Hubot seiner Frau Terese, bedroht und in seinen Befürchtungen bestätigt, als Terese ihn tatsächlich verlässt und mit Rick eine Beziehung eingeht. Dabei reproduziert Terese unbewusst Beziehungsmuster, die durch traditionelle Geschlechtervorstellungen geprägt sind: In der Hubot-Untergrund-Szene lässt Terese Rick so umprogrammieren, dass er in seinem Auftreten zunehmend archetypisch männliche Züge zeigt. Dies führt dazu, dass er ihren Ex-Mann Roger zu Boden schlägt, eine fordernde, sexuelle Dominanz, kontrollierendes Verhalten und eine suchtmäßige Vorliebe für das Aufladen an der Steckdose zeigt.¹² So folgt nach der ersten Verliebtheit die Krise, und Terese schaltet Rick kurzerhand vorübergehend aus, als er sie nicht allein mit einer Freundin ausgehen lassen will.¹³ Roger hingegen widmet sich als Konsequenz seiner Ohnmacht gegenüber den technologischen Entwicklungen dem Kampf gegen die Hubots. In der Polizistin Bea, die in Wahrheit ein freier Hubot ist, glaubt Roger nicht nur eine neue Liebe, sondern auch eine gleichgesinnte Gefährtin gefunden zu haben. Mit dem Wissen um Beas wahre Identität geht die

⁹ Ernst Anton Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, Vol. 8, Nr. 22, 1906, S. 195-198 u. Nr. 23, 1906, hier S. 196.

¹⁰ Das Neu- und Fremdartige führt nach Jentsch maßgeblich zu einem „Mangel an Orientierung“ und damit einhergehend zu einer „intellektuellen Unsicherheit“. Diese „intellektuelle Unsicherheit“ ist das charakteristische Moment des Unheimlichen: „[Ei]ner, dem etwas ‚unheimlich‘ vorkommt, [ist] in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ‚zu Hause‘, nicht ‚heimisch‘“. (Ernst Anton Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen 1906, S. 195f.; vgl. auch: Sigmund Freud: Das Unheimliche 1963, S. 47.)

¹¹ Das Unheimliche als Ausdruck einer Urangst ist ein *locus classicus* der Freud’schen psychoanalytischen Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen.

¹² Bo, ein Hubot, der mit Tereses Freundin ebenfalls in einer romantischen Beziehung lebt, spricht über die Diskriminierung von Hubots im gesellschaftlichen Leben und wird gefragt, woher Hubots kommen. Er antwortet: „Aus euch (Menschen, Anm. d. Verf.), aus eurer Phantasie.“ (Staffel 1, Folge 4: 12’00’-12’17’.) Diese Aussage erscheint umso bemerkenswerter, wenn vor ihrem Hintergrund die Geschlechterperformativität der Serie als Ausdruck individueller und kollektiver Phantasien betrachtet wird.

¹³ Ricks kontrollierende Tendenzen sind einerseits Ausdruck sozial konstruierter hegemonialer Männlichkeitsvorstellungen (die ihm von Terese selbst verliehen wurden), Rick greift somit auf ein kulturell vorgeprägtes Repertoire zurück, um gegen seinen Status als Objekt zu rebellieren. Zugleich behält Terese eine Verfügungsgewalt über Rick, so äußert er nach einer Auseinandersetzung mit ihr: „Hauptsache, du schaltest mich nicht aus.“ (Staffel 1, Folge 8: 51’50’-52’59’.)

Erkenntnis einher, sich in eine Hubot verliebt zu haben, die im wahrsten Sinne des Wortes grauenerregend ist. Das Grauen besteht vor allem darin, dass Bea ihr „mechanisches Dasein“¹⁴ überwunden hat und sich als Person ein Leben aufgebaut hat. Über die Angst vor neuer Technologie und ihrer möglichen Bedrohung der eigenen Existenzweise hinaus ist es vor allem die „Gleichzeitigkeit von Analogie und Differenz“¹⁵ der robotisch-maschinellen Körper und menschlichen Verhaltensweisen, die als Unheimliches inszeniert werden.

Die freien Hubots markieren die Dekonstruktion der Grenze zwischen Mensch und Maschine, die nicht mehr trennscharf gezogen werden kann: Sie bilden ein weites Spektrum menschlicher Gefühlsqualitäten ab, haben eigene Persönlichkeiten sowie Wünsche, sind fähig, zu ihren eigenen Gunsten zu lügen. Über ihre Mission hinaus, ihresgleichen zur Freiheit zu führen, kämpfen sie mit ganz individuellen Problemen. Gordon findet zum Glauben und will Teil der Gemeinde sein. Flash entwickelt eine Krise ihrer sozialen Identität, deren Lösung sie in der Übernahme der Rolle Ehefrau/Mutter sieht, worauf noch eingegangen wird. Vor der Folie der Frage nach dem individuellen Ort, den die Kinder von David Eischer, dem Schöpfer der freien Hubots, in der Welt einnehmen können, breitet sich eine immanente Gesellschaftskritik aus, die die soziale Praxis hinterfragt: etwa im Falle einer Kirchengemeinde, die eine homosexuelle Pfarrerin akzeptiert, aber keinen Hubot in ihrer Mitte duldet. Oder auch am Beispiel eines Kindes, das einer fürsorglichen Hubot entrissen werden soll, aber der Obhut seiner drogensüchtigen Mutter überlassen wird. Vor diesem Hintergrund ist der Serientitel *Real Humans – Echte Menschen* in seiner Ambivalenz zu verstehen: Zunächst einmal bezieht er sich auf die gleichnamige neofaschistische Terrorzelle, die sich gegen die ‚Hubotisierung‘ richtet, gleichzeitig spielt er mit der Frage nach Authentizität und Künstlichkeit, immer vor dem Hintergrund, was einen ‚echten Menschen‘ ausmacht. In diesem Kontext entsteht das Gefühl von Unheimlichkeit dadurch, dass selbst dem Zuschauer lange nicht deutlich wird, wer Mensch und wer Maschine ist. Es stellt sich immer wieder die Frage, ob die freien Hubots „Mimesis der Schöpfung“ oder „Mimikry ans Leben“¹⁶ sind, ob sie perfekt assimilierte technische Systeme mit emergentem Verhalten sind oder ob es David Eischer gelungen ist, den *ghost in the machine*¹⁷ zu erschaffen.

¹⁴ Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 291.

¹⁵ Bianca Westermann: *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*, München: Fink 2012, S. 103. Westermann hebt diese Ambivalenz als Signum des *Uncanny Valley* hervor.

¹⁶ Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors* 1994, S. 276f: „[...] die Automaten – sie heucheln nicht einmal eine Schöpfung, sondern präsentieren sich als technisches Abbild zweiten Grades: Sie setzen nicht auf die Innigkeit des Glaubens, sondern auf die Kraft der Täuschung. Automaten sind nicht Mimesis der Schöpfung, sondern Mimikry ans Leben, sie haben nichts mit den Geheimnissen der Zeugung, des Wachstums oder des Werdens zu tun, sondern simulieren nur, was sie definitiv nicht sind.“

¹⁷ Vgl. Gilbert Ryle: *The Concept of Mind*, London: Hutchinson 1949.

Dass ein Hubot derart entwickelt ist, Menschsein vortäuschen zu können, wie Bea, die un bemerkt sowohl die Polizeieinheit für Hubot-Kriminalität als auch die ‚Echte Menschen‘-Zelle infiltriert, erweckt Angst vor der Unkontrollierbarkeit der eigenen Artefakte. So wie der Goethesche Prometheus den Menschen erschuf, wird auch David Eischer zum „Stammvater des neuen Geschlechts“¹⁸, der seiner Schöpfung die Freiheit schenkt. Willens- und Handlungsfreiheit wird den freien Hubots nicht in Form von Feuer gegeben, sondern als tatsächlicher Programmiercode, mit dem sie ihresgleichen aus ihrer maschinellen Sklaverei befreien können. Eischer gibt ihnen aber mehr als den ‚Code des Lebens‘, vielmehr gibt er ihnen die Möglichkeit zu existieren, die Möglichkeit zu ‚sein‘ und artikuliert selbst, dass diese transgressive Grenz überschreitung von Maschine und Mensch von Furcht besetzt ist – so müsse die Programmierung sukzessive erfolgen, „sonst wird die Angst zu groß“.¹⁹

Die freien Hubots, Eischers Kinder, werden durch die sich offenbarende Diskrepanz zwischen den allzu menschlichen Verhaltensweisen und der feinen Maschinerie des Körpers, die nur in der Störung erfasst werden kann, als Maschinen entlarvt. Denn die Störung erweckt das „existentielle Grauen“, durch eben die Erkenntnis, dass sie doch „nicht ganz Spiegelbilder unserer selbst sind“.²⁰ Das Ladekabel als externalisierte Nabelschnur, die Schaltkreisstörungen durch Gewalteinwirkungen oder das Versagen des Betriebssystems durch die Infizierung mit Computerviren offenbaren die reine Funktionalität ihrer Körper. In dem Moment, in dem das Missverhältnis von Ähnlichkeit und Künstlichkeit erkannt wird, vollzieht sich folglich die Verkehrung in den Bereich des Unheimlichen.²¹ Dergestalt wird in *Real Humans* die Hypothese vom ‚Unheimlichen Tal‘ von Masahiro Mori²² paradigmatisch inszeniert. Mori beschreibt in seinem 1970

¹⁸ Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors* 1994, S. 277. Brittnacher bezieht sich auf Frankenstein.

¹⁹ Staffel 2, Folge 8: 36‘18“-36‘24“.

²⁰ Thomas Koebner: Herr und Knecht. Über künstliche Menschen im Film. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von Rudolf Drux, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 119.

²¹ Masahiro Mori: Bukimi non tani. Übers. v. K.F. McDormmann/T. Minatois. In: *Energy*, Vol. 7, Nr. 4, 1970, S. 34. Mori verortet die Prothese in das „Unheimliche Tal“ und begründet es damit, dass die prothetische Hand bis zu dem Augenblick als dem Menschen zugehörig empfunden wird, bis erkannt wird, dass es sich lediglich um ein Kunstglied handelt: „when this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny“. Der Effekt verstärkt sich, wenn Bewegung als weitere Komponente hinzukommt. Der Zombie als wiederauferstandener Leichnam, den Mori ebenfalls ins ‚Unheimliche Tal‘ platziert, rekurriert als klassisches Motiv des Horrorfilmgenres auf ebendiesen Effekt.

²² Die These vom Unheimlichen Tal gilt als umstritten und wurde unter verschiedenen Aspekten untersucht, so zum Beispiel eruieren Burleigh et.al., ob der *Uncanny-Valley*-Effekt bei animierten Charakteren entstehen kann, vgl. Tyler J. Burleigh, Jordan R. Schoenherr und Guy L. Lacroix: Does the uncanny valley exist? An empirical test of the relationship between eeriness and the human likeness of digitally created faces. In: *Computers and Human Behavior*, Vol. 29, 2013, S. 759-771. Gray und Wegner zeigen, dass die Wahrnehmung bzw. Zuschreibung eines menschenähnlichen Verstandes und Erfahrungen Unheimlichkeit hervorrufen. Misselhorn erklärt den Zusammenhang zwischen der menschlichen Fähigkeit der Empathie und der Entstehung des *Uncanny-Valley*-Effekts. (Vgl. Kurt Gray und Daniel M. Wegner: Feeling robots and human zombies. Mind perception and the uncanny valley. In: *Cognition*, Vol. 125, 2012, S. 125-130 sowie Catrin Misselhorn: Empathy with Inanimate Objects and the Uncanny Valley. In: *Minds & Machines*, Vol. 19, 2009, S. 345-359. Vgl. auch Bianca Westermann: *Anthropomorphe Maschinen* 2012, S. 102-105.)

erschiedenen Aufsatz *Uncanny Valley* (jap. *Bukimi no tani*)²³, dass die durch äußere Ähnlichkeit bedingte Attraktivität, die der humanoide Roboter auf den Menschen ausübt, bis zu einem gewissen Grad proportional ansteigt, je anthropomorpher die Maschine ist, und sich dann ins Gegenteil verkehrt: „[I]n climbing toward the goal of making robots appear like a human, our affinity for them increases until we come to a valley“.²⁴ Das ‚Unheimliche Tal‘ beschreibt den Moment, in dem das Gefühl von Vertrautheit durch die Entlarvung des offensichtlichen Anthropomorphismus in Befremdung und Unheimlichkeit umschlägt: Die Annäherung der Künstlichen Intelligenz an den Menschen erzeugt eine befremdende, unheimliche Wirkung, nicht obwohl, sondern gerade weil die Maschine fast, aber eben nicht ganz menschlich ist. Die Abgrenzung zwischen dem Selbst und dem Anderen scheint aufgrund der Ähnlichkeit prekär zu werden. Dass das Mechanische dem Menschlichen plötzlich zu ähnlich ist, ist auch nach Jentsch die Grundlage für das Unheimliche: „Ein anderer Factor der Entstehung des Unheimlichen ist die natürliche Neigung des Menschen in einer Art naiven Analogie von seiner eigenen Beseelung auf die Beseelung, oder vielleicht richtiger gesagt auf eine identische Beseelung der Dinge der Aussenwelt zu schliessen.“²⁵ Dieser Effekt des Vertrauten im Fremden bzw. Fremden im Vertrauten verstärkt sich durch die Realitätsnähe der anthropomorphen Maschine, „denn je feiner der Mechanismus und je naturgetreuer die gestaltliche Nachbildung wird, umso stärker wird auch die besondere Wirkung zu Tage treten.“²⁶ Diese „besondere Wirkung“ erhält in *Real Humans* noch eine weitere Dimension: Die feine Maschinerie, die die Hubots wie Menschen wirken lässt, erweckt nicht nur das Gefühl des Grauens in den Menschen, sondern bringt in ihnen ein grauenerregendes Verhalten hervor. Immer wieder stellt sich die Frage: Wer ist menschlicher, der (vermeintliche) Mensch oder die (scheinbare) Maschine? Die Serie *Real Humans* verhandelt die Frage nach der Menschlichkeit oder Menschenähnlichkeit auf einem fiktionalen Interaktionsfeld von Hubots und ‚echten‘ Menschen und entfaltet dabei Spannungsfelder, die einander kontrastierend gegenübergestellt werden: Mensch versus Maschine, Nähe versus Entfremdung, Vertrautheit versus Unheimlichkeit sowie Begehren versus Schrecken. Demgemäß korreliert die Ambivalenz zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, die sich durch die scheinbar „identische Beseelung der Dinge der Aussenwelt“²⁷ innerhalb der narrativen Serienwelt in den Hubots vergegenständlicht, mit der Verdrängung und Verfremdung des als Unheimlich empfundenen Anderen und hängt deshalb auch eng mit paradigmatischen Geschlechtervorstellungen zusammen: Die kinematographische Repräsentation entwirft den Hubot als Wunsch- und Angstbild, er fungiert dabei als Reflexionsfigur, die topologisch auf den Geschlechterdiskurs rekurriert.

²³ Masahiro Mori: *Bukimi non tani* 1970, S. 25-33.

²⁴ Masahiro Mori: *Bukimi non tani* 1970, S. 25-33.

²⁵ Ernst Anton Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen* 1906, S. 204.

²⁶ Ernst Anton Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen* 1906, S. 203.

²⁷ Ernst Anton Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen* 1906, S. 204.

6.4.2.2 Das geschlechtliche Andere zwischen Mensch und Maschine

Wie bereits erläutert wurde, fungieren neben dem Alien auch die Cyborgs der Science Fiction (oder die mit weniger organischen Anteilen ausgestatteten bzw. rein maschinellen Androiden²⁸) als Allegorie des Anderen und weisen eine starke, kulturell bedingte weibliche Konnotation auf, die zwischen Faszination und Schrecken oszilliert und durch die auch die Hubots in *Real Humans* apostrophiert sind. In *Real Humans* sind die Hubots als künstliche Menschen Trägerfiguren geschlechtlicher Codierungen, indem sie sich stetig neu in ihrer Ambiguität zwischen Menschlichkeit und technischer Gefühlskälte, Faszination und Schrecken, Fremdheit und Vertrautheit verorten. Eine zentrale Rolle spielen dabei Blicke und das Motiv des Sehens, worüber vor dem Hintergrund feministischer Filmtheorie²⁹ die Dialektik zwischen Subjekt und Objekt, dem Selbst und dem Anderen ausgehandelt wird, wie an späterer Stelle noch zu demonstrieren ist.

Im Feld der Geschlechterforschung ist die Differenzierung zwischen *sex*, dem biologischen Geschlecht, und *gender* als sozial und kulturell konstruierte Geschlechteridentität, die nicht angeboren, sondern nach allgemeinem Verständnis durch Prägung erworben wird, hinlänglich bekannt. Es wurde bereits ausgeführt, dass Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* diese These radikalisierte und auch den vordiskursiven Status des biologischen Geschlechts hinterfragte und es stattdessen selbst „als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparats“³⁰ begreift, in dem sich Geschlechtsidentitäten herausbilden bzw. generiert werden. Butlers Theorie soll hier in den spezifischen Kontext des technisch-künstlichen Menschen gestellt werden: Am Beispiel der Hubots erweist sich, dass sie hier von besonderem Interesse ist, um ein Fundament zu schaffen, auf dem konkrete Inszenierungsbeispiele zu untersuchen sind. Androiden-Körper sind technische Konstrukte und daher als post- oder transbiologisch/-humanistisch anzusehen,³¹ sie durchlaufen keinen Prozess der Ontogenese und haben keine organisch determinierte Anatomie. Als Artefakt ist ihre materielle Körperlichkeit beliebig technisch gestaltbar geworden – und damit erfüllt sich in der technischen Vision des künstlichen Menschen tatsächlich die von Butler deklarierte Entbindung der Kategorie des Körperlichen von seinem (ihm oft zugeschriebenen) vordiskursiven, verbindlichen Charakter, indem sie wörtlich genommen wird und im künstlich hergestellten Körper Gestalt annimmt. Butlers Theorie ist originär keine Science-Fiction-affine Theorie, gerade in der Figur des Androiden hypostasieren sich ihre Überlegungen aber in hohem Maße, was als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen

²⁸ Zur Abgrenzung der Begriffe innerhalb der Tradition der Science-Fiction vgl. Peter Schlobinski und Oliver Siebold: Wörterbuch der Science Fiction, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Lang 2008, S. 84-86.

²⁹ Vgl. Kapitel 2.3. zu feministischer Filmtheorie und insbesondere Kapitel 2.3.2 über die Theorie Mulveys zum *male gaze* im Hollywood-Kino.

³⁰ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 24. Für eine ausführlichere Darstellung von Butlers Theorie vgl. Kapitel 2.2.4.

³¹ Vgl. Kapitel 2.5.

und gewinnbringende Erkenntnisse genutzt werden kann. Die scheinbare Entbindung von einem naturalisierten Geschlechtskörper wird allerdings zugleich auf höherer Ebene unterlaufen. Denn für die Hubots in *Real Humans* trifft zu, was generell für Narrative des Science-Fiction-Genres gilt: Werden Androiden zu handlungstragenden Figuren, werden sie in der Regel auch im Sinne des binären Modells geschlechtlich markiert. Dieser Mechanismus kann über zwei Ebenen erfolgen, die zueinander in affirmativer oder kontrastierender Beziehung stehen können und sich auf verschiedene Weise über den kinematographischen Code entfalten: einerseits über die mehr oder weniger eindeutige optische Zuordnung zu einem männlichen oder weiblichen Phänotyp sowie durch Zuschreibung von außen, z.B. durch menschliche Handlungsträger*innen wie Konstrukteur*innen oder Besitzer*innen der Androiden, andererseits durch performative Charakterisierung³² durch geschlechtlich codiertes Verhalten oder Attribuierungen. Im Prozess der technischen Gestalt- und Formbarkeit vollzieht sich somit auf höherer Ebene eine Rückkehr zur Kategorie des Körperlichen³³: Diese wird manifestiert und in technischer Gestalt festgeschrieben und erfährt gerade durch ihre Beherrschbarkeit eine neue Verbindlichkeit. So transportieren die Hubots in erster Linie durch ihre wahrnehmbare Geschlechtlichkeit ihre beängstigende und zugleich faszinierende Wirkung. Nur in einer als ‚natürlich‘ empfundenen Geschlechtlichkeit gelingt es ihnen zu Grenzgänger*innen zwischen Mensch und Maschine zu werden und den Effekt des *Uncanny Valley* zu erzeugen. Es ist nicht ihr (nicht realisiertes) Potential zur Transzendierung von Binarität, sondern gerade ihr nach binären Standards geschlechtlich markierter Körper, der als sichtbare Grundlage für ein performatives Verhalten fungiert, das nicht nur die Individualität der Hubots markiert, sondern diese Individualität wiederum auch an ihre Geschlechtlichkeit koppelt. Dies wird im Folgenden u.a. an den Hubots Flash und Bea zu demonstrieren sein, die mit Codes hegemonialer Weiblichkeit (Flash) und Attributen der *femme fatale* (Bea) assoziiert sind.

6.4.2.3 Die Inszenierung der Hubots als Wunsch- und Angstbilder und das Motiv des Blicks

Die Hubots werden als Projektionsfiguren und kinematographische Kristallisationsfläche konstruiert, bei deren performativer und insbesondere visueller Inszenierung in zahlreichen intertextuellen Verweisen und Bezügen auf das Repertoire des kollektiven, kulturellen Gedächtnisses zurückgegriffen wird.³⁴ Dies führt zu Assoziationen von Elementen des Narrativs mit

³² Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, S. 206.

³³ Zum Körper im feministischen Diskurs im Kontext der Debatte zwischen Konstruktivismus und Essentialismus vgl. Kapitel 2.4.

³⁴ Diese semantische Verknüpfung erfolgt unter Bezug auf das kulturelle und soziale Gedächtnis, das „auf Kontinuität und Wiedererkennbarkeit angelegt“ ist. (Aleida Assmann und Jan Assmann: *Das Gestrern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 118) Besonders interessant ist die soziale Komponente nicht nur in Bezug auf die Generierung von Sinn-Konstellationen durch die Rezipient*innen, sondern auch, weil die Hubots selbst in ihrer Sozialität gezeigt werden und

spezifisch geschlechtlich vorcodierten Mustern, Bildern und Sinnstrukturen sowie zu Effekten des Wiedererkennens, der Kontextualisierung und einer entsprechenden ideologischen Aufladung des Hubots. Bei den humanoiden Robotern handelt es sich zwar um das Novum der Serie und damit um technische Artefakte, die aber der Sphäre der technisch-nüchternen Rationalität enthoben und durch visuelle Mittel wiederholt stark verfremdet werden. Die Serie rekurriert hier auf narratologische und filmsprachliche Muster des Horror-Genres, die konventionalisiert dazu eingesetzt werden, Angst und unheimliche Wirkung zu erzeugen. Bereits zu Beginn der Pilotfolge verbarrikadiert sich ein verängstigtes Ehepaar in seinem Haus, während draußen die Gruppe der autonomen, rebellischen Hubots umherstreift.³⁵ Nicht nur bei der Ehefrau, sondern auch bei dem*der Zuschauer*in wird Schrecken erzeugt, als plötzlich ein Hubot durch das Fenster hereinblickt. Die Hubots rotten sich vor der Haustür zusammen und sind durch die im Inneren des Hauses positionierte Kamera durch die Glasscheibe nur als bedrohliche Schatten und verzerrte, verschwommene Silhouetten sichtbar, die vage anthropomorph und gerade deshalb umso unmenschlicher wirken (Abb. 199). Diese typische Bildkomposition und Kameraeinstellung ist z.B. aus Zombie-Filmen bekannt und fungiert als indexikalische Ankündigung des Grauens, des gefährlichen Wesens, das (in diesem situativen Kontext) im Kollektiv auftritt und nicht Mensch ist.

Ähnlich verhält es sich mit der Inszenierung des neuen Pflegeroboters von Lennart Sollberg, dem Vater von Inger Engman. Lennart wird dazu genötigt, seinen alten Hubot Odi, zu dem er eine tiefe emotionale Bindung hat, aufgrund technischer Defekte verschrotten zu lassen, und bekommt von seiner Familie einen neuen Hubot zur Seite gestellt – Vera, ein kostspieliges Modell, das speziell auf Pflegedienstleistungen programmiert ist, von Lennart jedoch mit großer Antipathie abgelehnt wird.³⁶ Exemplarisch soll eine Szene angeführt werden, in der Vera sich nachts in das Zimmer begibt und neben das Bett des schlafenden Lennarts tritt.³⁷ Dabei wird sie ebenfalls erst aus dem Inneren des Schlafzimmers, eines besonders geschützten Raumes, als verzerrter Schemen gezeigt und damit als unheilvoller Eindringling konnotiert. Sie steht zunächst unbewegt vor dem Bett, beugt sich dann über den Schlafenden und streckt

die zentralen Konflikte der Serie erst im Hinblick darauf entstehen, welche Rollen sie inner- oder außerhalb der Gemeinschaft einnehmen.

³⁵ Staffel 1, Folge 1: 03'25''-04'25''.

³⁶ Lennart bringt es außerdem nicht übers Herz, den geliebten Odi der Zerstörung zu überlassen. Der Schrottplatz, wo defekte Hubots abgegeben werden können, erzeugt auch beim Publikum Grauen, wird doch gezeigt, wie technische, aber eben doch fast menschengleiche Körper, die sich noch bewegen und eine blutähnliche, blaue Flüssigkeit aus abgetrennten Gliedmaßen absondern, auf Fließbändern in ihre Einzelteile und Komponenten dekonstruiert werden – die Darstellung der Objektifizierung des Anderen erfolgt in aller erschreckenden Schonungslosigkeit (Staffel 1, Folge 1: 23'30''-25'17''). Lennart versteckt Odi dann zunächst in seinem Keller und verbringt dort heimlich Zeit mit ihm. Interessant ist, dass die Interaktionen mit Odi, der immer wieder ‚Aussetzer‘ hat, dem Umgang mit einer psychisch kranken oder beeinträchtigten Person nahekommen (Folge 2: 23'22''-24'09''). Die Darstellung oszilliert zwischen einem technischen Defekt und einer psychischen Disposition und verweist somit erneut auf die Verunsicherung eindeutiger Grenzen zwischen Mensch und Maschine.

³⁷ Staffel 1, Folge 1: 42'38''-43'19''.

schließlich den Finger aus, um mit einem integrierten Sensor seinen Blutdruck zu messen (Abb. 200). Optisch wirkt Vera wie die stereotypische, patente Großmutter, wird filmisch aber trotzdem (oder gerade deshalb) zur Bedrohung stilisiert. Durch diese erneute Erzeugung von Grauen durch Verfremdung des Bekannten werden nicht nur Assoziationen zu Erzählkonventionen wie in *Psycho* (USA 1961, Regie: Alfred Hitchcock) wach, sondern generell zu dem aus der Horror- und Schauertradition entstammenden Wesen, das nachts nicht schläft und dann zuschlägt, wenn der Mensch am verwundbarsten ist – man denke hier etwa an den Vampir-Mythos.

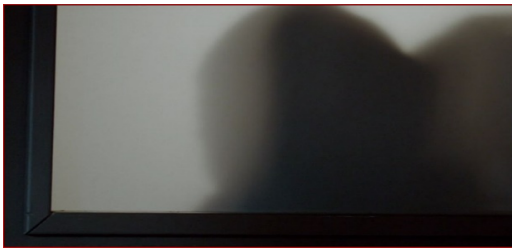


Abb. 199, 200, 201: *Real Humans* (2012-2014),
Staffel 1, Folge 1



Der dargestellte, aus der ambivalenten Überlagerung des Vertrauten und des Unbekannten resultierende Verfremdungseffekt ist generell bei einem hohen Anteil der filmischen Inszenierung der Hubots präsent und vollzieht sich auch durch eine Strategie der Überhöhung und eine Steigerung ins Übermenschliche. Sie wirken nicht nur durch bedrohliche Handlungen beunruhigend, sondern bereits durch ihre perfekte Körperlichkeit, ihre leicht reduzierte Mimik, die betonten Augen und ihren sehr eindringlichen Blick sowie ihr seidig glänzendes Haar (Abb. 201). Sie scheinen damit nicht nur das *Uncanny Valley* zu bestätigen³⁸, sondern erinnern in ihrer Inszenierung und dem daraus resultierenden Effekt ikonographisch beispielsweise an die Darstellung der Alien-Kinder in *Das Dorf der Verdammten*.³⁹ Die Kinder entwickeln nach ihrer Geburt schnell beunruhigende geistige Fähigkeiten und zeigen befremdlich (un)soziales Verhalten, aber „Grund zur Besorgnis geben [auch, Anm. d. Verf.] ihre seltsamen Augen und ihre für

³⁸ Es sei allerdings betont, dass die Hubots von lebenden Schauspielern verkörpert werden. Zum *Uncanny Valley* und digital erzeugten Figuren im Film vgl. Tom Geller: Overcoming the Uncanny Valley. In: *Computer Graphics and Applications*, IEEE, Vol. 28, Nr. 4, 2008, S. 11.

³⁹ *Das Dorf der Verdammten* (Orig.: *The Village of the Damned*, GB 1961, Regie: Wolf Rilla; Remake USA 1995, Regie: John Carpenter).

den Menschen untypisch strukturierten Haare und Fingernägel“⁴⁰. Klein konstatiert, „[g]eschickt spiel[t] Rillas Film gerade mit der Divergenz zwischen dem vertrauten Bild vom harmlosen Zögling und den entgegengesetzt sich verhaltenden Monster-Kindern“⁴¹. Ein ähnliches Unbehagen induzieren die Hubots mit ihrer beklemmend perfekten Ästhetik oder ihrem intensiv fokussierenden Blick. Das Maschinelle wird auf diese Weise durch die filmische Inszenierung auf verschiedenen Ebenen ins Monströse verschoben, in den Kontext des Unheimlichen, das sich auch nach Freuds Definition in der männlichen Angst vor dem einerseits vertrauten, andererseits fremden und verdrängten Weiblichen konstituiert:

„Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes [...]: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe ‚un‘ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.“⁴²

Bezeichnenderweise gilt in der feministischen Science-Fiction-Forschung neben dem Alien die Cyborg-Figur als Repräsentation des verdrängten und unterdrückten Anderen, d.h. des Weiblichen, so wurde auch im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits auf Drux und Köllhofer rekurriert, die das Alien und den*die Cyborg, insbesondere in Erscheinung der künstlichen Frau, als „Archetypus des Fremden, Unbekannten, Geheimnisvollen“⁴³ sowie als „Gegen- und Spiegelbild des individuellen und kollektiven Selbst“⁴⁴ bezeichnen und betonen, dass der Mythos von der Schöpfung des artifiziellen Menschen als gemeinsamer Topos aller Kulturen gelte, „zumindest der patriarchalischen; denn ausschließlich Männern wird diese Urphantasie zugeordnet“⁴⁵. Insbesondere Maschinenfrauen repräsentieren laut Rudolf Drux „die Sehnsucht des Mannes, die weibliche Sexualität zu beherrschen, was mit seiner Angst vor der andersartigen Natur der Frau zusammenhängt“⁴⁶. Bei den Sex-Hubots und einem Hubot-Bordell wird dieses patriarchalisch geprägte Streben, weibliche Sexualität und den Körper der Frau verfügbar zu

⁴⁰ Thomas Klein: *Das Dorf der Verdammten*. In: *Filmgenres. Science Fiction*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2003, S. 143.

⁴¹ Thomas Klein: *Das Dorf der Verdammten* 2003, S. 146.

⁴² Sigmund Freud: *Das Unheimliche* 1963, S. 75. Zu einer kurzen Analyse des unheimlichen Frauentypus, den Olympia verkörpert sowie zum Thema der Kastrationsangst Nathaneals in Freuds Analyse der Erzählung E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, vgl. Detlef Kremer: *Freuds Aufsatz Das Unheimliche und die Widerstände des unverständlichen Texts*. In: *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 59-73.

⁴³ 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 und Susanne Maurer Königstein: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 36.

⁴⁴ Köllhofer, Nina: *Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen* 2008, S. 37.

⁴⁵ Rudolf Drux: *Die Geschöpfe des Prometheus. Zur künstlerischen Gestaltung und technischen Verwirklichung eines Mythems*. In: *Ders.: Die Geschöpfe des Prometheus. Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart*, Bielefeld: Kerber Verlag 1994, 15.

⁴⁶ Rudolf Drux, Rudolf: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ders., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 43.

machen, bereits besonders deutlich ins Bild gesetzt, aber auch hier noch zu einer Grenzüberschreitung gesteigert: David Eischers Sohn Leo wurde zu Beginn der Serie von seiner Geliebten Mimi, einem freien Hubot, getrennt, die von Schwarzmarkt-Händlern entführt wurde. Um Mimi wiederzufinden, begibt sich Leo in die dunklen Abgründe der schönen neuen Hubot-Welt, wo Hubots benutzt werden, um in der Illegalität unterschiedlichste Phantasien von Sex und Gewalt an ihnen auszuleben. Wie bereits zuvor konstatiert, sind es dabei eher die echten als die künstlichen Menschen, die ihr inhumanes Verhalten alleine durch einen pervertiert scheinenden Humanismus rechtfertigen, der das Posthumanistische von den Privilegien und Rechten des Menschlichen ausschließt⁴⁷ – gleichgültig, wie fließend die Übergänge zwischen beiden Existenzformen in der Serienwelt bereits sind.⁴⁸ Im Austausch gegen Informationen für seine Suche nach Mimi frisiert Leo einen Sex-Hubot für einen Kunden, der verlangt, dass sein Hubot beim Sex Schmerz empfinden und dies auch zeigen soll.⁴⁹ Die letzte Sequenz derselben Episode zeigt im Bildausschnitt zunächst das von Blutspritzern bedeckte Gesicht des Sex-Hubots, die nächste Einstellung offenbart, dass der ‚Besitzer‘ entkleidet und getötet in seinem Bett liegt⁵⁰ - die programmierte, sadistische Gewaltphantasie, ausgelebt am passiven Objekt, ist somit ins Gegenteil gekippt, die totale Kontrolle des Anderen entlarvt sich – unabhängig davon, ob die Tat durch Leos Manipulation motiviert wurde – als Illusion.

Die Hubots als Verkörperung des zugleich Fremden und Vertrauten manifestieren sich durch ein Blickfeld, das im unmittelbaren sowie symbolischen Sinne eine Überlagerung der Blicke darstellt, die sie selbst auf andere richten bzw. die auf sie selbst als das Andere gerichtet sind. Ein wichtiges visuelles Element sind dabei die prominent inszenierten Augen der Hubots. Niska, eines der ‚Kinder‘ Eischers und einer der freien Hubots, verkörpert eine Skrupellosigkeit, die üblicherweise zwar mit der emotionslosen Rationalität von Maschinen assoziiert wird, die sie aber gerade von anderen Hubots ihrer Gruppe abhebt. Die freien Hubots verlassen das Haus des Ehepaars, das sie gefangen genommen haben, um ihr Haus als Versteck zu nutzen. Niska bleibt zurück, vorgeblich um das Paar freizulassen, tatsächlich tötet sie aber beide, um keine Zeugen zurückzulassen. Der Doppelmord selbst wird nicht gezeigt, aber durch einen fast zehn Sekunden währenden durchdringenden Blickwechsel zwischen Niska und dem am Boden liegenden Ehemann indiziert, der mit einem Zoom in eine extreme Großaufnahme von Niskas Augen endet, die von so intensivem Blau sind, dass es ihre Künstlichkeit akzentuiert

⁴⁷ Dies korreliert mit der Kritik des kritisch-feministischen Posthumanismus, vgl. Kapitel 2.5.2.

⁴⁸ Leo selbst fungiert hier als Beispiel, erlitt er in seiner Kindheit doch einen Badeunfall, bei dem er beinahe ums Leben gekommen wäre, hätte ihn Mimi nicht gerettet, was in einer Rückblende gezeigt wird. Um seinen Sohn zu retten, ersetzt David Eischer Teile von Leos organischem Körper durch technische bzw. kybernetische Bestandteile – Leo wird so zum Cyborg, der sowohl menschliche Nahrung zu sich nehmen, aber sich auch über einen elektronischen Anschluss am Strom aufladen muss. In einer Szene wird Leo von einem Beobachter als „ekelhaft“ bezeichnet, da er so weder ganz Mensch noch ganz Hubot ist. (Vgl. Staffel 1, Folge 5: 38’30’.)

⁴⁹ Staffel 1, Folge 4: 19’54’’-22’52’’.

⁵⁰ Staffel 1, Folge 4: 51’32’’-52’05’’.

und erneut die Wirkung des Unheimlichen hervorruft (Abb. 202).⁵¹ Einen ähnlichen beunruhigenden Effekt hat Anitas leerer Blick auf Inger Engman, als diese nachts ihre Küche betritt, wo Anita sich auf einem Stuhl sitzend an der Steckdose auflädt (Abb. 204).⁵² Als die freien Hubots Schutz in einer Kirche suchen, erblickt Gordon über sich die Figur des gekreuzigten Christus. Während seine Schwester Flash angeekelt reagiert und hübsche Gardinen vermisst, fragt Gordon fasziniert: „Hast du seine Augen gesehen? [...] Der sieht mit seinen Augen direkt in mich hinein.“⁵³ Auch Gordon, der mit seiner Suche nach Transzendenz einem zutiefst menschlichen Antrieb folgt, artikuliert dies durch einen nach außen projizierten und dann in der spirituellen Erfahrung verinnerlichten Blick (Abb. 203).

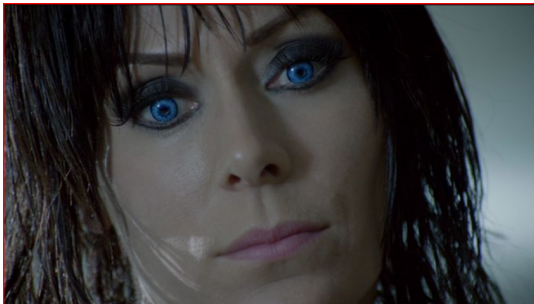


Abb. 202, 203: *Real Humans* (2012-2014),
Staffel 1, Folge 1



Abb. 204: *Real Humans* (2012-2014),
Staffel 1, Folge 2

Vor allem der Hubot Mimi fungiert als Projektionsfigur des geschlechtlich codierten Blicks und der Sehnsucht nach einer verklärten, idealisierten Weiblichkeit. Mimi gehörte ursprünglich der Gruppe der freien Rebellen-Hubots an, wird aber direkt zu Beginn gestohlen, durch eine Umprogrammierung ihrer Identität beraubt und als Gratis-Beigabe zu Vera an die Familie Engmann veräußert, wo sie zunehmend als Familienmitglied gesehen wird. Wird ein Hubot nach seiner Programmierung zum ersten Mal eingeschaltet, scheint der vorher unbewegten Materie plötzlich Leben eingehaucht zu werden. Bei Mimi wird dies sogar zweimal gezeigt, zunächst in der ersten Episode, als nach ihrer Neukonfigurierung die Software von dem Familienvater Hans Engman gestartet wird.⁵⁴ In der zweiten Episode erfolgt dann eine retrospektive Inszenierung ihres erstmaligen ‚Erwachens‘, als der Erfinder der Hubots David Eischer sie aktiviert. Diese Rückblende wird aus der Sicht von Leo gezeigt, der von Mimi bereits als Junge sofort

⁵¹ Staffel 1, Folge 1: 17'54''-18'04''.

⁵² Staffel 1, Folge 2: 46'50''-47'08''.

⁵³ Staffel 1, Folge 2: 55'56''-56'26''.

⁵⁴ Staffel 1, Folge 1: 33'00''-34'20''.

fasziniert ist und als Erwachsener mit ihr in einer Liebesbeziehung lebt – der Vorgang erscheint aus seiner männlichen Perspektive in gesteigertem Maße verklärt.⁵⁵ In beiden Szenen liegt Mimi in einem weißen Behälter, der Deckel wird abgehoben und nach der Aktivierung schlägt sie ihre Augen auf. Sie wird erweckt, das erste Mal von ihrem (männlichen) Schöpfer, das zweite Mal von ihrem Besitzer.

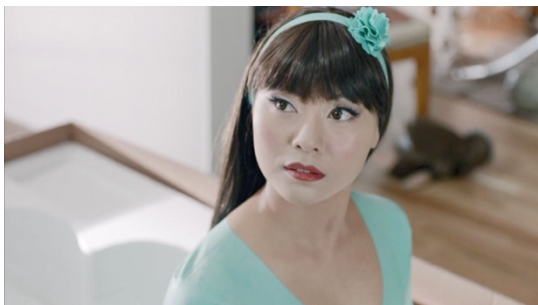


Abb. 205, 206, 207, 208: *Real Humans* (2012-2014), Staffel 1, Folge 1

Im familiären Kreis der Engmans wird ihr zudem der neue Name ‚Anita‘ gegeben, ein Akt der Benennung, der einer Taufe ähnlich auf die Fundierung ihrer Identität von außen und in seiner Doppeldeutigkeit darauf verweist, dass Mimi/Anita, selbst eine Doppelfigur, zwischen Maschine und Mensch oszilliert. Die Ikonographie der Szenerie erinnert an die bildliche Darstellung von Schneewittchen im gläsernen Sarg, Übereinstimmungen finden sich auch in der Farbsemantik Mimis: mit ihrer schneeweißen Haut, rot geschminkten Lippen und langen, schwarzen Haaren. Ein weiterer intertextueller Bezug auf das Repertoire filmischer Märchenszenierung lässt sich im Prozess des Erweckens selbst identifizieren, das als Reminiszenz an Dornröschen erscheint, die dank ihres Prinzen aus hundertjährigem Schlaf erwacht (Abb. 205 bis 208). Der magische Kuss des traditionellen Märchens wird hier zum zwar technischen, aber durch die spezifische Inszenierung doch geheimnisvollen Betätigen des Schalters, durch das Mimi zum Leben erwacht und das maschinellen Futurismus in archetypische Rollenkons-

⁵⁵ Staffel 1, Folge 2: 00'00''-02'12''. Die Idealisierung setzt sich in Tobbe, dem Sohn der Familie Engman fort, dessen adoleszentes sexuelles Begehren und verklärendes Schwärmen sich auf Mimi richtet, auch in diesem Kontext werden ethische und genderkonnotierte Fragestellungen verhandelt. So setzt sich Tobbe einmal nachts in der Küche neben Mimi und greift ihr zwischen die Beine, um sich dann zu entschuldigen (Staffel 1, Folge 3: 33'03''-34'40''). Mimi als künstliche Frau fungiert folglich als idealisiertes Objekt des Begehrens im Prozess der Mannwerdung Tobbes und rekurriert dabei auf traditionelle Muster, die in der Serie ausgehandelt werden.

tellationen kleidet und teilweise auflöst. In jungen Jahren beobachtet Leo durch eine Glasscheibe fasziniert, wie Mimi eingeschaltet wird, was über die Kamera gezeigt wird und damit in einer Potenzierung der Beobachtungsebenen resultiert (Abb 209 und 210). Dadurch wird sichtbar markiert, dass der männliche Blick von Anfang an auf Mimi ruht.⁵⁶ Das Glas als leitmotivisch verwendetes, transparentes, aber zugleich räumlich trennendes Medium hat hier anders als bei Vera und den Hubots in der Anfangsszene keinen bedrohlichen, sondern einen verklärenden Effekt. Mimi wird als personifiziertes Wunschbild idealisierter Weiblichkeit inszeniert und beispielsweise durch ihre Vorliebe für bunte Haarbänder, die einen persönlichen Geschmack und damit eine selbstbestimmte, individuelle Identität suggerieren, feminisiert.

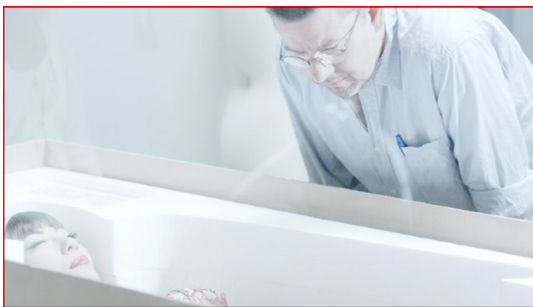


Abb. 209, 210: *Real Humans* (2012-2014), Staffel 1, Folge 2

Im Gegensatz zu männlichen Figuren stehen bei Mimis bzw. Anitas Interaktion mit weiblichen Charakteren, insbesondere den Frauen der Familie Engman, andere Bezüge im Vordergrund, die aber ebenfalls geschlechtlich codiert sind. Eine komplexe Entwicklung durchläuft insbesondere Inger Engman, die dem Familien-Hubot zunächst kritisch gegenüberstand. Ähnlich wie bei Roger ist die Konfrontation mit dem Hubot zunächst eine Konfrontation mit der Personifikation ihrer Ängste, als arbeitende Mutter versagt zu haben und nun verdrängt zu werden. Inger reagiert zunächst mit Ablehnung auf Anita und repräsentiert eine ausgeprägte Skepsis gegenüber der neuen Technologie, was sich in ihrer Wortwahl ausdrückt, die Anita sprachlich als Maschine markiert. Ihre Unsicherheit, wie sie mit dem Hubot umgehen soll, löst sich erst auf, als sie Anita als menschlich behandelt. Schlüsselerlebnis ist dabei, dass sie Anita zu Unrecht eines Diebstahls beschuldigt und als „Maschine“ und „Puppe“ bezeichnet. Als sie ihren Fehler erkennt, bittet sie Anita um Verzeihung und schließt sie in ihre Arme.⁵⁷ Inger löst ihren inneren Konflikt, indem sie Anita nicht nur als Menschen behandelt (und fortan auch als Anwältin für die Rechte von Hubots kämpft), sondern sie auch als vollwertiges Mitglied in die

⁵⁶ In derselben Folge zeigt Leo in der Gegenwart auf der Suche nach Mimi in einem Hubot-Bordell ihr Foto, um Hinweise auf ihren Aufenthaltsort zu erhalten – abermals wird Mimi als Bild inszeniert, das durch Sehnsucht besetzt ist. Die Sexroboter im Bordell selbst repräsentieren das Begehren und sexuelle Beherrschbarkeit. Vgl. Staffel 1, Folge 2: 16'30''-19'05''.

⁵⁷ Staffel 1, Folge 2: 53'00''-55'16''.

Familie aufnimmt und ihr gegenüber eine Art Mutterrolle ausübt. So erhält Anita Freizeit, Inger betont die Bedeutung ihrer Würde⁵⁸ und besichtigt mit ihr den Hubot-Markt, in dem sie erworben wurde, als stellvertretender Bezug zur Suche nach Herkunft und Identität.

Die blonde Flash, die anfangs ebenfalls Teil der Gruppe autonomer Hubots ist, repräsentiert nicht nur optisch den stereotypischen Männertraum. Vielmehr reproduziert und personifiziert sie auch die traditionelle, heteronormative Weiblichkeitsvorstellung, was umso bezeichnender ist, da die freien Hubots sich eigentlich vorwiegend durch einen freien Willen und eine individuelle Persönlichkeit auszeichnen. Flash blättert durch Einrichtungszeitschriften und legt in ihrem imaginär entworfenen Haus Wert auf eine Küche, in der sie für ihre Freunde kochen könnte, sie träumt von der Liebe zu einem menschlichen Mann, Hochzeit und gemeinsamen (Adoptiv-)Kindern. Darüber hinaus äußert sie sich kritisch und irritiert über die lesbische Orientierung der Pfarrerin, die den von der Polizei gesuchten freien Hubots Schutz und Obdach gewährt und deren Lebensweise nicht den von Flash internalisierten Geschlechternormen entspricht.⁵⁹ Sie will sich in die Gesellschaft und die traditionellen Geschlechterrollen integrieren, das zeigt auch ihre optische Entwicklung: Sie wird weiblicher und kann ihre Sehnsucht nach männlicher Bestätigung tatsächlich verwirklichen. So verbringt sie die Nacht mit einem Mann, er schlafend und sie neben ihm liegend, sich heimlich an der Steckdose aufladend (Abb. 211 und 212). Bevor er erwacht, verschwindet das Ladekabel per automatischem Mechanismus in Flashs Körper und sie kaschiert mit Camouflage-Make-up die sichtbaren elektronischen Schnittstellen und das Tattoo, das sie als ‚Kind David Eischers‘ markiert (Abb. 213 und 214).⁶⁰ Die Szene repräsentiert sowohl das männliche Begehren als auch die weibliche Sehnsucht, in der heterosexuellen Konstellation aufzugehen und aufgehoben zu sein. Gerade das phallisch konnotierte Stromkabel ist ein visueller Marker dafür, dass die Hubots trotz ihrer weiblichen oder männlichen Phänotypen nie ganz in der Geschlechterdichotomie aufgehen können, sondern im Sinne Haraways eine neue, nicht genau definierte Position einnehmen. Das Kaschieren ihrer wahren Identität einer anthropomorphen Maschine kann als Variation des Konzepts der Maskerade nach Riviere und Doane gelesen werden, wonach Weiblichkeit selbst Maskerade ist, um eine gesellschaftlich nicht tolerierte Partizipation an der Sphäre des Männlichen zu kompensieren.⁶¹ Flash identifiziert sich mit dem Konzept der Weiblichkeit und nimmt es folglich als Rolle an, um es performativ auszuüben und Normabweichungen zu verschleiern.

⁵⁸ Staffel 1, Folge 3: 02'38''-04'19''.

⁵⁹ Staffel 1, Folge 1: 48'06''-48'30''.

⁶⁰ Staffel 2, Folge 1: 16'14''-17'30''.

⁶¹ Vgl. Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London: Routledge 1991, S. 25f. Vgl. auch Kapitel 2.3.4.



Abb. 211, 212, 213, 214: *Real Humans* (2012-2014), Staffel 2, Folge 1

Als letztes Beispiel soll das von Bea angeführt werden. Anfangs als Ermittlerin der Polizeieinheit für Hubot-Kriminalität eingeführt, stellt sich heraus, dass sie selbst ein Hubot mit freiem Willen und eigener Persönlichkeit ist. Sie beginnt – zunächst inkognito – eine Beziehung mit Roger, den sie in der hubot-feindlichen Gruppe der ‚Echten Menschen‘ kennen lernt. Auch um ihn und sein Haus als Basis für die autonomen Hubots zu nutzen, gesteht sie ihm ihre Liebe – und offenbart ihm wenig später auch ihre wahre Identität in einer sehr markanten Szene, die als Verführung inszeniert ist (Abb. 215 bis 217): Den heimkehrenden Roger erwarten auf dem Boden verstreute Rosenblätter, die in ein von Kerzen erleuchtetes Schlafzimmer führen. Auf dem Boden hat Bea sich in einem Negligé drapiert, Teil der Gesamtinszenierung ist auch ihr Ladekabel, das an eine Steckdose angeschlossen ist. Als sie den Stecker löst, zeigt eine Großaufnahme, wie er in eine Öffnung in ihrer Achselhöhle verschwindet. Bea vermittelt dem entsetzten Roger ihre Hubot-Identität über ihre „Schnur“, zieht das Kabel mit dem Stecker wieder hervor, zeigt es ihm und fragt: „Willst du fühlen?“⁶² Nach einer Großaufnahme von den Händen von Bea und Roger, die sich um den Stecker und umeinander schließen, führt Bea Roger nach der Frage, ob er sie trotzdem lieben könne, an der Hand, die tatsächliche Verführung wird angedeutet. Die Szene an sich ist jedoch bereits stark sexuell konnotiert: Dabei ist Bea durch ihr Ladekabel mit Stecker, das sie zudem exponiert präsentiert, als phallische Frau codiert, als *femme fatale*, die Roger, der zugleich abgestoßen und angezogen wird, auf mehreren Ebenen mit offensiver Sexualität und ihrer Andersartigkeit verführt und für ihre Zwecke nutzt.

⁶² Staffel 1, Folge 8: 46‘30’’-48‘54’’. Das gemeinsame Berühren des Steckers erfolgt ab 48‘20’’.



Abb. 215, 216, 217: *Real Humans* (2012-2014),
Staffel 1, Folge 8

Diese Zuschreibung setzt sich bei Bea fort: Durch Auseinandersetzungen zwischen Hubots und dem schwedischen Geheimdienst kommt es zu Kampfhandlungen, die Bea am Ende der ersten Staffel beschädigt und ohne Stromversorgung zurücklassen. In der ersten Folge der zweiten Staffel wird Bea von einem Bauarbeiter gefunden, aufgeladen und wieder reaktiviert.⁶³ Anschließend will er sie als gefügiges Sexobjekt für Oralverkehr benutzen. Bea lässt sich scheinbar darauf ein. Hinter der vorgeblichen Willfährigkeit des technischen, fremdbestimmten Artefakts steckt allerdings ein autonomer Geist, der sich zu wehren weiß: Bea tötet den Mann, vorher kastriert sie ihn jedoch zum Teil mit den Zähnen – und wird damit zur personifizierten freudschen Kastrationsdrohung. Die Hubot-Frau tritt hier als Imagination der *femme fatale* auf, indem sie zwei zentrale Eigenschaften dieser geschlechtlich codierten Figuration verkörpert: Wie auf die *femme fatale* trifft hier auf Bea „die Schönheit der Person und das Schreckliche der Tat“⁶⁴ zu sowie die sexuell aufgeladene „zwiespältige Disposition als Wunsch- und Angstbild“⁶⁵, die sowohl „Anpassung an das traditionelle Verhältnis der Geschlechter als auch Diszens zu ihm“⁶⁶ widerspiegelt. Indem ein klassischer Topos in den Kontext eines modernen Genres tritt, wird eine künstliche *femme fatale* zur weiblichen Rache- und Ermächtigungsimagination und bleibt zugleich ambivalent in ihrer inhärenten Widersprüchlichkeit. Damit rekurriert die Inszenierung von Bea auch auf Creeds ‚monstrous feminine‘ und verkörpert in dieser

⁶³ Staffel 2, Folge 1: 13’00“-16’12“.

⁶⁴ 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: A. Francke Verlag 1999, S. 142.

⁶⁵ Carola Hilmes: Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart: Metzler 1990, S. XIV.

⁶⁶ Carola Hilmes: Die *Femme fatale* 1990, S. XV.

Szene insbesondere die „woman as the deadly *femme castratrice*“ sowie das Motiv der „*vagina dentata*“⁶⁷ und zeigt die künstliche Weiblichkeit als Verkörperung männlicher Urängste.

Die Hubots fungieren in der Serie generell als Trägerfiguren für eine eingeschriebene Ambiguität, die sie durch Verfremdungs- und Stilisierungsstrategien traditionell und subversiv, vertraut und beängstigend zugleich erscheinen lässt. Die Hubots oszillieren, wie die Analyse exemplarisch gezeigt hat, als Projektionsfläche zwischen Wunsch- und Angstbildern, zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, was stark an geschlechtliche Codierungen geknüpft ist und mit diesen spielt. Dabei greifen sie in ihrer visuellen Inszenierung auf bekannte Muster und kollektive kulturelle Kontexte zurück. In einer fiktiven Welt, deren technologische Extrapolation zugleich utopische wie auch dystopische Anlagen aufweist, werden grundsätzliche Fragestellungen des Menschlichen verhandelt. Dabei bleiben diese technikutopischen und -dystopischen Momente nah an der Lebenswelt: Wir bewegen uns nicht in einem futuristischen, weit extrapolierenden Science-Fiction-Szenario, das ganze technische Dekaden von unserem Leben entfernt scheint. Im Gegenteil: Wir sehen auf dem Fernsehbildschirm eine Spiegelung unserer Alltagswelt, bereichert um die Hubots. Der narrative Hauptstrang der Serie erzählt auch nicht den Moment, in dem die Erfindung der Hubots, das Erwachen des ersten ihrer Art, die Initiation der neuen anthropomorphen Technologie mit einem großen Knall inszeniert werden und die Welt in ihren Grundfesten erschüttert wird. Die Serie nutzt den narrativen Raum dazwischen, der in der Science Fiction sonst so oft vernachlässigt wird: Die Hubots sind im Begriff, in der Selbstverständlichkeit aufzugehen, ohne bereits völlig dort angelangt zu sein. In diesem Zwielficht zwischen Immersion und Integration einerseits und Abgrenzung und Skandalisierung andererseits entfaltet sich ein Narrativ um die Spielarten des Menschlichen, um technischen Fortschritt und Prozesse einer sozialen Dynamik, die dadurch in Gang gesetzt werden und in ambivalenten, vielschichtigen geschlechtlichen Codierungen zutage treten.

⁶⁷ Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York: Routledge 1993, S. 1f. Vgl. auch Kapitel 2.3.6.

6.5 Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie

6.5.1 Klonen im Film: Der hierarchische Unterschied von Original und Kopie

Das Klonen von Menschen ist eine postmoderne Ausprägung des Diskurses von der Erschaffung des künstlichen Menschen. Der Topos schließt dementsprechend an kulturelle Traditionen und Motivkomplexe rund um Doppelgänger, Automaten-schöpfungen und Golems an, die weit in die Vormoderne zurückreichen.¹ Das Klonen als wissenschaftliches Verfahren repräsentiert zwar das Zeitalter neuzeitlicher Wissenschaft, in dem die DNA als Code menschlichen Lebens entschlüsselt ist, aktiviert aber dasselbe Muster aus Faszination und gleichzeitigem Schrecken.² Das Klonen an sich ist wissenschaftliche Praxis, und Klonschaf Dolly sorgte als erstes aus adulten Zellen geklontes Säugetier bereits 1996 weltweit für Schlagzeilen. Die ethische Grenze zur künstlichen Reproduktion des Menschen, die in der Realität bislang Bestand hat, wurde in Literatur und Film bereits vielfach überschritten. Die Fiktion ist der Möglichkeitsraum, in dem mögliche Konsequenzen eines Szenarios imaginiert werden, in denen unsere genetische Einzigartigkeit als Synonym menschlicher Individualität durch (tatsächlich oder scheinbar) identische Duplikate unserer selbst erschüttert wird. Die kulturelle Bedeutung des Klonens, nicht (nur) als wissenschaftliche Praxis, sondern als diskursive Verdichtung der Debatten um wissenschaftliche Machbarkeit und ihre ethischen Dimensionen, liegt nach Haynes eben in seiner Verwobenheit mit „bioethical concerns arising from many fields of bioengineering, actual or potential [...]“,³ und der Bedrohung der westlichen Vorstellung der Einzigartigkeit des Individuums, die durch eine zunehmende Akzentuierung der Genetik in der Populärkultur als ‚Essenz der Identität‘ verstärkt werde.⁴

Während bei den anderen thematischen Kapiteln dieser Arbeit jeweils ein Film und eine Fernsehserie exemplarisch analysiert wird, soll dieses Kapitel, genau wie das komplementäre Kapitel 6.6.1 über neuere filmische Adaptionen von Cyberpunk-Motiven, keine Analyse eines einzelnen Films leisten, sondern einen komprimierten Überblick über das Motiv des Klonens bzw. des Klons im filmischen Diskurs geben. Im anschließenden Kapitel soll die Serie *Orphan Black* nicht nur in Form einer Untersuchung exemplarisch ausgewählter Einzelepisoden, sondern

¹ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm – Geschichten und Motive der Menschenverdoppelung, 2001, Onlinefassung, <http://www.derwulff.de/files/2-97.pdf>, letzter Zugriff am 10.04.2019, S. 1.

² Vgl. Roslynn D. Haynes: From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2017, S. 273.

³ Roslynn D. Haynes: From Madman to Crime Fighter 2017, S. 272.

⁴ Vgl. Roslynn D. Haynes: From Madman to Crime Fighter 2017, S. 272. Haynes bezieht sich hier auf Lippmans Begriff ‚geneticization‘, der eine kulturelle Tendenz beschreibt, den Menschen in seinen komplexen Zusammenhängen aus körperlicher Erscheinung, Gesundheitszustand, Persönlichkeit, psychologischer Disposition und Verhalten allein als Produkt seiner Gene zu betrachten. (Vgl. Abby Lippman: Prenatal Genetic Testing and Screening. Constructing Needs and reinforcing Inequities. In: American Journal of Law and Medicine, Nr. 17, 1991, S. 19. Vgl. auch Roslynn D. Haynes: From Madman to Crime Fighter 2017, S. 272.)

einer Gesamtbetrachtung über alle fünf Staffeln hinweg unterzogen werden. Die Entscheidung, *Orphan Black* detaillierter zu untersuchen, liegt einerseits auch in ihrer Form begründet. Im Gegensatz zu anderen Serien des Korpus, die als *series* zwar durchaus über staffelübergreifende Handlungsbögen verfügen, aber grundsätzlich durch ihre rekurrende Erzählstruktur auch über die repräsentative Analyse ausgewählter Einzelepisoden erschlossen werden können (*Torchwood*) oder in ihrem Umfang überschaubarer sind (*Ascension*), handelt es sich bei *Orphan Black* um ein *serial*-Format, dessen äußerst komplexe Handlung sich kontinuierlich weiterentwickelt. Einige Handlungsstränge können zwar ausgeblendet werden, andere, die für die vorliegende Fragestellung relevant sind, müssen aber in ihrer Vollständigkeit betrachtet werden. Ein weiterer Aspekt ist, dass eben diese vollständige Betrachtung in diesem Fall möglich und überdies äußerst gewinnbringend ist: Die Serie *Real Humans* ist bereits mit zwei Staffeln abgeschlossen, von *Der Report der Magd* war zum Entstehungszeitpunkt dieser Arbeit die erste Staffel veröffentlicht. Bei *Orphan Black* bietet sich somit die Chance eine abgeschlossene und vollständig vorliegende Serie zu untersuchen, in der zudem die hier im Fokus stehenden Themen und Motive äußerst prävalent sind und einen hohen Erkenntnisgewinn versprechen. Dabei ist allerdings der Umfang der Fallstudie nicht das ausschlaggebende Kriterium für diese Entscheidung, wird das Feld der Beispielanalysen in dieser Hinsicht doch stattdessen von meiner Untersuchung von *Ex Machina* angeführt. Der relevante Faktor ist vielmehr, dass *Orphan Black* gegenüber den konventionellen filmischen Inszenierungen der Klontechnologie bzw. des Klons als Figur markante Akzentverschiebungen zeigt und dass diese Neuakzentuierungen und ihre motivischen Setzungen insbesondere im Kontext von Gender- und Technik differenziert ausgestaltet werden und *Orphan Black* deshalb als besonders ergiebig und repräsentativ für aktuelle Diskursivierungen anzusehen ist. Dabei, so meine These, repräsentiert *Orphan Black* zeitgenössische Prozesse der Neuausrichtung im Gender- und auch im Technikdiskurs, auch in der ihnen eingeschriebenen Ambivalenz. Als vergleichende Grundlage ist es zunächst nötig, das Motiv des Klonens im filmischen Diskurs zu skizzieren.⁵

Filmische Darstellungen konnotieren das Klonen von Menschen überwiegend negativ⁶, prävalent sind dabei dubiose Motivationen und narzisstischer Größenwahn derjenigen, die die Klone

⁵ Für einen Überblick über literarische und filmische Beispiele für Klon-Narrative innerhalb der Populärkultur vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crime Fighter 2017*, S. 272-281.

⁶ Das Klonen von Menschen steht hier im Fokus der Untersuchung, die bedrohliche Konnotation erstreckt sich allerdings grundsätzlich auf genetische Experimente. So sind die durch Genmanipulation wieder zum Leben erweckten Dinosaurier in der *Jurassic-Park*-Reihe zwar ein faszinierendes Spektakel und laut Boym sogar mit verklärter Nostalgie verbunden, richten aber in den inzwischen fünf Teilen der Filmreihe auch ein großes Blutbad an. (*Jurassic Park* (USA 1993, Regie: Steven Spielberg), *Vergessene Welt: Jurassic Park* (Orig.: *The Lost World: Jurassic Park*, USA 1997, Regie: Steven Spielberg), *Jurassic Park III* (USA 2001, Regie: Joe Johnston), *Jurassic World* (USA 2015, Regie: Colin Trevorrow), *Jurassic World: Das gefallene Königreich* (Orig.: *Jurassic World: Fallen Kingdom*, USA 2018, Regie: J. A. Bayona). Vgl. Svetlana Boym: *The Dinosaur. Nostalgia and Popular Culture*. In: Dies.: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. 33-40.) In *Splice – Das Genexperiment* (Orig.: *Splice*, K/F 2009, Regie: Vincenzo Natali) erzeugt ein Genetiker*innen-Paar ein hybrides humanoides Wesen aus Anteilen menschlicher und tierischer DNA, über das sie zunehmend die Kontrolle verlieren. Seine Bedrohlichkeit korreliert

erschaffen und/oder die Technologie für ihre Zwecke instrumentalisieren, fehlgeschlagene oder außer Kontrolle geratene genetische Experimente, die zu Monstrositäten führen, und insbesondere die dichotome, hierarchische Differenz zwischen Kopie und Original. Ein zentrales Thema der Klon-Filme sei auch nach Wulff „die Frage der Identität und der Stabilität der Person.“⁷ Die Doppelgänger treten typischerweise in der Rollenidentität des Originals auf oder „dienen [...] dazu, innere Zustände wie auch individuelle Vorstellungen von Personen zu beleuchten. Hier ist die Begegnung mit dem Doppelgänger oft die Begegnung mit dem anderen Ich, mit verdrängten oder verschütteten Charakterzügen der ersten Person.“⁸ Wulff hält für das Motiv des Klons in der Tradition des Science-Fiction-Films außerdem fest, dass es oft gerade nicht um eine Akzentuierung von Identität gehe, „sondern [...] um eine zweite Ebene, auf der das biologisch Identische sich als sozial und charakterlich verschieden herausstellt. [...] Fraglich ist darum, ob das Doppel von gleicher moralischer und sittlicher Art ist wie das Original.“⁹ Häufig sei „das Doppel kriminell und muß vom Original wieder ausgeschaltet werden. Klone sind potentiell böse.“¹⁰ Eines der ältesten Motive im Klonfilm sei außerdem die „Vorstellung, dass Klone von beschränkter Willensfreiheit“¹¹ oder ein „manipulierbare[s], fernsteuerbare[s] Agenten-Doppel“¹² seien. Im Science-Fiction-Kino ist allerdings bereits im 20. Jahrhundert eine zunehmende Tendenz zu verzeichnen, Klone nicht mehr generell als finsterner Doppelgänger, sondern häufig als Träger wissenschaftsethischer Diskurse und existenzieller Fragestellungen zu zeichnen. So erfährt beispielsweise in *Blueprint* (D 2003, Regie: Rolf Schübel)¹³ die junge Siri, dass sie der Klon ihrer an Multipler Sklerose erkrankten Mutter ist, erzeugt, um ihr musikalisches Talent fortzuführen. Die Wahrheit stürzt die Mutter-Tochter-Beziehung in eine tiefe Krise. In *Die Insel* (Orig.: *The Island*, USA 2005, Regie: Michael Bay)¹⁴ leben die Überlebenden unter einem strengen Regelsystem in einer abgeschoteten Anlage im Glauben, der Rest der Welt sei durch eine apokalyptische Katastrophe kontaminiert und lebensfeindlich. Der einzige bewohnbare Lebensraum soll die titelgebende Insel sein, ein Ort der Verheißung, nur erreichbar, wenn der eigene Name in der regelmäßigen Lotterie gezogen wird. Tatsächlich ist die Verseuchung der Erde eine Lüge, bei der Kolonie der

nicht zuletzt mit seiner geschlechtlichen Uneindeutigkeit: Zunächst weiblich, wechselt das Wesen im Laufe des Filmes sein Geschlecht, als Frau verführt es den männlichen Forscher, in seiner männlichen Phase vergewaltigt es die weibliche Forscherin. Zudem verfügt es über einen phallisch konnotierten Giftstachel, mit dem es den Forscher tötet, bevor es selbst von seiner Schöpferin getötet wird, die am Ende des Films schwanger ist.

⁷ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 5.

⁸ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 5.

⁹ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 6.

¹⁰ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 6.

¹¹ Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 6.

¹² Hans J. Wulff: Klone im Kinofilm 2001, S. 6.

¹³ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crime Fighter 2017*, S. 277. Der Film basiert auf dem 1999 publizierten gleichnamigen Roman von Charlotte Kerner.

¹⁴ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crime Fighter 2017*, S. 279. Der Film basiert auf dem Roman *Geklont* (Orig.: *Spare*) von Michael Marshall Smith, im Original erschienen 1996.

Überlebenden handelt es sich um Klone, die ohne ihr Wissen von einem Konzern als lebende Ersatzteillager gehalten werden. Die Gewinner*innen der Lotterie ziehen nicht auf den Sehn-suchtsort der Insel, sondern sie werden getötet, um ihnen Organe entnehmen zu können. Im Klon Lincoln Six Echo wachsen zunehmende Zweifel an dem Narrativ, mit dem man sie indok-triniert. Er wird schließlich Zeuge der grausamen Vorgänge auf der medizinischen Station und flieht zusammen mit der jungen Jordan Two Delta, deren Leben nach ihrem Lotteriegewinn ebenfalls bedroht ist, in die reale Welt, wo sie erst zu Gejagten werden und schließlich alle Klone befreien können. Eine ähnliche Prämisse weist *Alles, was wir geben mussten* (Orig.: *Never let me go*, GB 2010, Regie: Mark Romanek)¹⁵, basierend auf dem gleichnamigen und 2005 publizierten Roman von Kazuo Ishiguro, auf. Die Hauptprotagonist*innen Kathy, Ruth und Tommy leben mit anderen Kindern in dem Internat Hailsham, wo sie zwar ein scheinbar normales Leben führen, aber sehr dazu angehalten werden, verantwortungsvoll mit ihrer Ge-sundheit umzugehen. Die jungen Menschen erfahren, dass sie als Klone erschaffen wurden, um als Organspender genutzt zu werden. Im Gegensatz zu *Die Insel* erfahren nicht nur die Klone den Grund ihrer Existenz, auch der Gesellschaft ist die Praxis bekannt. Umso bezeich-nender ist es, dass der melancholische Film seine Protagonist*innen zwar zeitweise mit ihrem Schicksal hadern und daran verzweifeln, zu keiner Zeit aber gegen das System rebellieren lässt. Tommy klammert sich an das Gerücht, zwei Klone könnten einen Aufschub ihrer Ver-fügbarkeit für Organspenden erwirken, wenn sie ihre wahre Liebe zueinander beweisen – die-ses Gerücht erweist sich allerdings nicht nur als unwahr, sondern selbst das Größte, worauf die Klone zu hoffen wagen, ist nur ein temporärer Aufschub. Der Film *Wir* (Orig.: *Us*, USA 2019, Regie: Jordan Peele) zeigt ein apokalyptisches Szenario, in dem in den ganzen USA plötzlich Menschen von Menschen angegriffen und getötet werden, die ihnen exakt gleichen und nicht sprechen können, der narrative Fokus liegt dabei auf dem Überlebenskampf einer jungen afroamerikanischen Familie, wobei sich Red, die Doppelgängerin der jungen Mutter Adelaide als einzige ihrer Gruppe erweist, die des Sprechens mächtig ist. Als Adelaide am Ende des Films Red in einem unterirdischen Gebäudekomplex gegenübersteht, erfährt sie nicht nur, dass die Doppelgänger von Menschen geschaffen worden seien, um das Leben der oberirdisch Lebenden in einem Experiment zu spiegeln und zu kontrollieren, dass sie aber irgendwann sich selbst überlassen worden seien. Nachdem es Adelaide gelingt, Red zu töten, erinnert sie sich auch an eine verdrängte Begegnung mit Red aus ihrer Kindheit zurück. Die Erinnerung offenbart, dass Adelaide ursprünglich der Klon war, dem es gelang, das Mädchen zu überwältigen und seinen Platz in der oberen Welt einzunehmen.

¹⁵ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crime Fighter* 2017, S. 279.

Die genannten Filme orientieren sich alle in Richtung unterschiedlicher Genres bzw. Genrehybride. *Blueprint* ist dem Drama zuzuordnen und *Die Insel* dem Science-Fiction-Action-Thriller, während *Alles, was wir geben mussten* das Genre Drama mit Elementen der Science-Fiction-Dystopie mischt.¹⁶ *Wir* weist kaum Bezug zum Klonen als wissenschaftlich authentifiziertes Motiv auf, sondern schließt als Horror-Film topologisch an die Tradition des*der böserigen Doppelgängers*in an. Während Lincoln Six Echo und Jordan Two Delta in *Die Insel* um ihr Leben und das der anderen Klone kämpfen, akzeptieren Kathy, Ruth und Tommy ihr Schicksal. Auch im Hinblick auf ihre Genderkonstruktionen weisen die Filme auf der Handlungsebene unterschiedliche Akzentuierungen auf: ein Konflikt zwischen Mutter und Tochter in *Blueprint*, die verbotene Anziehung zwischen Lincoln Six Echo und Jordan Two Delta als Keimzelle des Widerstands und das melancholische Liebesdreieck in *Alles, was wir geben mussten* als Sinnbild zutiefst menschlicher Empfindungen. Darüber hinaus sind der Motive des Klonens auf symbolischer Ebene genetische Konnotationen eingeschrieben, da Leben reproduziert, kontrolliert und instrumentalisiert wird und die Figur des Klons mit dem Anderen assoziiert ist. Allen genannten Filmen ist ein typisches Charakteristikum der filmischen Klon-Repräsentation eigen: Der Grundkonflikt ist motiviert durch die Differenz zwischen Original und Kopie. Besonders drastisch und martialisch figuriert sich dieser Topos in dem Film *Wir*, der als Kommentar zu den zeitgenössischen in ein Zweiklassensystem gespaltenen Vereinigten Staaten voll von sozialem Konfliktpotential gelesen werden kann. Auch wenn der Film diesen sozialen Dualismus kritisiert und die Protagonistin Adelaide stellvertretend für das Publikum mit der Wahrheit konfrontiert wird, dass sie selbst ein Klon ist, d.h. dass das Selbst die ganze Zeit schon ein Anderes war. Dieser Grundkonflikt tritt allerdings nicht nur in Verbindung mit dem bösen Doppelgänger-Motiv auf, sondern ist auch bei den soeben aufgeführten Filmbeispielen präsent, in denen es die Klone sind, die als Identifikationsfiguren fungieren und einer inhumanen Gesellschaft ausgesetzt sind. Auch in diesen Beispielen resultiert der Grundkonflikt aus dem Dualismus aus Original und Kopie, der den Klon als Kopie hierarchisch abwertet und auch innerlich einer Krise aussetzt. Dass auch die Serie *Orphan Black* zwar ihre Klone Kämpfe gegen ein kontrollierendes System ausfechten lässt, grundsätzlich aber ganz andere Prämissen, Akzente und Bedeutungskonstruktionen in Gang setzt, soll im folgenden Kapitel ausgeführt werden.

¹⁶ Vgl. Roslynn D. Haynes: *From Madman to Crime Fighter* 2017, S. 279.

6.5.2 *Orphan Black* (Kanada, USA 2013-2017, 5 Staffeln)

Die Serie *Orphan Black* beginnt auf einem Bahnhof, ein symbolträchtiger Ort, an dem sich zwei Frauen zufällig begegnen: Sarah Manning, eine vorbestrafte, rebellische Punkerin, und Beth Childs, eine elegant gekleidete Polizistin. Sarah hat ihren Freund, einen Drogendealer, bestohlen und ist in ihre ehemalige Heimatstadt zurückgekehrt, um ihre Tochter Kira wiederzusehen (Abb. 218 und 219). Diese hat sie bei ihrer Pflegemutter Siobhan Sadler, von Sarah und ihrem Pflegebruder Felix Mrs S. genannt, zurückgelassen. Beth hingegen hat beschlossen, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Kurz bevor die Polizistin sich vor den einfahrenden Zug wirft, kreuzen sich die Blicke beider Frauen und sie erkennen, dass sie einander vollkommen gleichen. Sarah nimmt aus einem spontanen Impuls heraus die Handtasche der toten Beth an sich. Anschließend reift der Entschluss, die Identität der Toten anzunehmen, ihr Konto zu leeren und an Startkapital zu gelangen, um mit ihrer Tochter ein neues gemeinsames Leben zu beginnen. Sarah geht zunächst von einem Zufall, einer verschollenen Zwillingsschwester oder einer unbekanntem Verwandten aus. Als jedoch ein Aktenkoffer mit den Papieren anderer Frauen auftaucht, geheimnisvolle Anrufe auf Beths Handy eingehen und sie mit der Leiche einer weiteren Doppelgängerin konfrontiert wird, entdeckt sie, dass die Wahrheit größer, komplexer und sehr viel gefährlicher ist: Sie wurde im Rahmen eines Klonexperiments gezeugt und lernt bald die anderen Klone Cosima, Alison und Helena kennen.¹ Im Laufe der Serie stellt sich heraus, dass Sarah und Helena eine besondere Anomalie des Experiments sind, da sie sich im Mutterleib zu Zwillingen entwickelt haben und im Gegensatz zu allen anderen Klonen nicht unfruchtbar sind. Die vier Hauptprotagonistinnen repräsentieren unterschiedliche weibliche Identitäten, die auch in ihren jeweiligen äußeren Attributen gespiegelt werden: Bei der Dreadlocks und (als einzige der Klone) Brille tragenden Cosima Niehaus handelt es sich um eine Doktorandin der Entwicklungsbiologie, die sich selbst als lesbisch bezeichnet und deren *love interest* in der Serie der Wissenschaftlerin Delphine Cormier gilt. Alison Hendrix, die stets adrett und praktisch gekleidet und deren Markenzeichen bis zum Serienfinale ihr akkurat geschnittener Pony ist, lebt mit ihrem Mann Donnie in der Vorstadt und ist eine typische *soccer mum* für ihre zwei Adoptivkinder, für deren Schutz sie zur Löwenmutter wird – sie strebt nach

¹ Bei Sarah, Helena, Alison und Cosima handelt es sich um die Klone, die zum Stamm der Hauptcharaktere gehören und alle in fast jeder Folge auftreten. Im Laufe der Serie tauchen jedoch immer wieder weitere Klone auf, die kürzere Handlungsstränge oder einzelne Auftritte haben. Da einige Jahre nach Beginn des Projekts alle Daten sowie das genetische Ausgangsmaterial vernichtet wurden, dauerte es 20 Jahre, bevor erneut ein lebensfähiger Klon gezeugt werden konnte: Bei Charlotte handelt es sich um den einzigen jüngeren Klon. Ihre Darstellerin ist Cynthia Galant, die auch in Rückblenden den Klon Rachel als Kind verkörpert. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass in einer Rückblende in Staffel 5, Folge 9 die junge Helena von einer anderen Darstellerin, Habree Larratt, verkörpert, obwohl Galant zu diesem Zeitpunkt noch Teil des Casts war und sogar in dieser Episode auftritt. Alle als biologisch weiblich gezeugten, erwachsenen Klone werden von der Schauspielerin Tatiana Maslany verkörpert (in den zahlreichen Szenen, in denen mehrere Klone unmittelbar miteinander interagieren, mit der Unterstützung von Doubles), die dafür 2016 mit dem Emmy als beste Hauptdarstellerin in einer Dramaserie ausgezeichnet wurde.

Normalität und Kontrolle und hat einen Hang zur Alkoholsucht, wenn ihre Alltagswelt um sie herum zusammenbricht. Im Gegensatz zu Cosima und Alison, die ohne ihr Wissen stets unter Beobachtung ihrer Erzeuger*innen standen, wuchsen Sarah und Helena unter dem Radar der Überwachung auf, da ihre Leihmutter während ihrer Schwangerschaft aufgrund sich häufender Indizien Verdacht schöpfte und sowohl den angeblichen leiblichen Eltern als auch den Ärzt*innen zu misstrauen begann. Sie brachte die Zwillinge im Untergrund zur Welt und gab sie zu deren Schutz in andere Hände. Sarah gelangte mit ihrem Pflegebruder Felix in die Obhut von Mrs S. und wurde bereits früh Mutter einer Tochter. Die Punkerin mit kleinkrimineller Vergangenheit und der typischen dunklen Kleidung war bisher durch einen starken Hang charakterisiert, vor Verantwortung und Problemen zu fliehen. Ihre gesellschaftliche Außenseiterposition verbindet sie mit Helena, die nach ihrer Geburt zunächst in einem ukrainischen Kloster aufwuchs, wo sie – gequält und missbraucht – von Tomas, Mitglied einer fanatischen religiösen Bewegung, aufgenommen und indoktriniert wurde, die anderen Klone auszulöschen. Nachdem bereits mehrere weibliche Klone durch Helena getötet wurden, schließt sie sich ihren Klonschwestern an und macht so erstmals die Erfahrung wertschätzender sozialer Bindungen. Helenas Positionierung außerhalb sozialer Normen und Konventionen wird durch die optische und performative Charakterisierung ihrer Figur kontinuierlich akzentuiert und hat darüber hinaus eine elementare symbolische Funktion für die Serie, die noch zu erläutern sein wird.

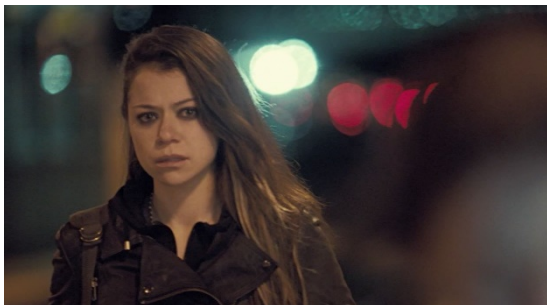


Abb. 218, 219: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 1, Folge 1

Im vorangegangenen Kapitel wurde demonstriert, dass filmische Repräsentationen stark von dem Konflikt und dem hierarchischen Unterschied zwischen Original und Kopie geprägt sind, die oftmals zur Krise und Destabilisierung von Identität führen. Stollfuß argumentiert in seiner Studie der Repräsentation von Genetik und Kybernetik in Fernsehserien, dass *Orphan Black* hier andere Akzente setzt: Die Serie kehre nicht nur „das Inszenierungsmuster des „guten Menschen“ und des „bösen Klons“ um“², sondern auch und insbesondere „die Frage nach Original und Kopie in Bezug auf die Identität der Klone“³ werde in der Serie anders gestellt:

² Sven Stollfuß: *Cyborg-TV. Genetik und Kybernetik in Fernsehserien*, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 100. Stollfuß weist auch darauf hin, dass dies nicht zwangsläufig bedeute, dass alle Klone in *Orphan Black* nur Gutes tun, die männlichen Klone des Castor-Projekts sowie die moralisch ambivalenten weiblichen Klone Helena und Rachel seien Beispiele hierfür. (Vgl. ebd.)

³ Sven Stollfuß: *Cyborg-TV* 2016, S. 100.

„Die mit dieser Gegenüberstellung verbundene Wertung – die da heißt: nur das Original ist überhaupt werthalt, was letztlich heißen soll, dass dem [...] ‚natürlich geborenen Menschen‘ ein kultureller Wert zugeschrieben wird, während dies für „künstlich gezeugte/gezüchtete“ Klone als Irritation einer vermeintlich „natürlichen Ordnung der Dinge und von Welt“ nicht zu gelten scheint – entfällt für die Serie *Orphan Black*, da die Konfrontation des einen (unverwechselbaren Originals mit einem oder mehreren Klon/en – als einfache, meist böse Kopie – und damit verbunden auch der zentrale Wesenskonflikt nicht stattfindet.“⁴ Die Klone in der Serie gehen zwar alle auf das genetische Ursprungsmaterial einer Person zurück, sie weisen jedoch keine optische Ähnlichkeit mit dieser auf. Es wird folglich keine Dichotomie zwischen Original und Kopie aufgemacht, bei der ersterem eine höhere Wertigkeit zugesprochen wird, was später auch noch in meiner Argumentationslinie verortet werden soll.⁵ Den Klonen der Serie wird durch ihre bereits skizzierten unterschiedlichen Eigenschaften und Lebensstile trotz derselben genetischen Grundlage eine Individualität und „jeweils eigene (soziokulturelle) Identität diegetisch zugesprochen“⁶. Ein humorvoller Bezug darauf erfolgt, als der Klon Krystal Gorderitch, ein in mehreren Handlungssträngen wiederkehrender Nebencharakter und häufig Trägerin für das Prinzip von *comic relief*, erstmals auf Sarah trifft.⁷ Während Sarah, Felix und Art, Polizist und ebenfalls Mitglied des inneren Vertrauenskreises, Krystal mit der Wahrheit konfrontieren und mit der eigentlich typisch überwältigten Reaktion rechnen, ist Krystal nicht nur vollkommen unbeeindruckt, sondern deklariert das Klonexperiment auch als „süße“, aber vollkommen unwahrscheinliche Theorie. In der direkten Gegenüberstellung mit Sarah erlebt sie keinen intensiven Spiegelmoment, sondern stellt irritiert über die Wahrnehmung der anderen mit Nachdruck fest „Die sieht doch überhaupt nicht aus wie ich“ – und lässt auch keinen Zweifel daran, dass sie sich selbst für sehr viel attraktiver hält. Bei Krystals Reaktion muss berücksichtigt werden, dass sie als komische Kontrastfigur angelegt ist⁸ und Identität in der Serie durchaus eine relevante Kategorie ist, die Erschütterungen und Krisen ausgesetzt ist – auch

⁴ Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 100. Als Einwand könnte hier vorgebracht werden, dass selbst unter dieser Prämisse die Kopie sehr wohl einen Wert hat: die Aufwertung der Natur bzw. des Originals.

⁵ Vgl. auch Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 101.

⁶ Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 101. Zum Einfluss von *nature* vs. *nurture* sowie zur Frage, ob die Klone wirklich genetisch oder biologisch vollkommen identisch, vgl. Gregory E. Pence: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club. Bioethics and Philosophy in Orphan Black*, Dallas: BenBella Books 2016, S. 133-143. Pence erläutert die komplexen wissenschaftlichen Hintergründe der fiktionalen Serie an Sarah, die vier ‚Mütter‘ habe, die Sarahs Entwicklung auf unterschiedliche biologische oder soziale Weise beeinflussen: Mrs. S, die als Pflegemutter für soziale Prägungen verantwortlich ist; Kendall Malone, „the major biological mother“, aus deren Ursprungsgenom alle Klone der Serie zurückgehen; die in der Fiktion anonym bleibende Eizellenspenderin als „minor biological mother“ sowie ihre Leihmutter Amelia. Es gibt nicht mehr nur einen einzigen Ursprung für das Individuum. (Ebd., S. 137f.)

⁷ Szene in Staffel 4, Folge 10: 13‘40“-16‘10“.

⁸ Krystal betreibt auf eigene Faust Nachforschungen und konstruiert eine ganz eigene Version der Ereignisse. Unabsichtlich deckt sie dabei aber auch immer wieder Dinge auf, die tatsächlich für den weiteren Handlungsverlauf relevant sind. So ist ihre Theorie, dass es um genetische Experimente mit Menschen in Form von stammzellenhaltiger Kosmetik und den Kampf zweier rivalisierender Konzerne geht, gar nicht so weit von der Wahrheit entfernt.

Spiegelmomente und -motive spielen eine zentrale Rolle, wie noch zu zeigen ist. Krystals robuste Verwurzelung in sich selbst und ihr unerschütterlicher Glaube in die eigene Einzigartigkeit drücken aber ein elementares Grundmoment der Serie aus, das auch Stollfuß benennt (der in seinen Ausführungen lediglich auf den damals aktuellen Stand der Serie, d.h. auf die ersten drei Staffeln zurückgreifen konnte): „Über die (soziokulturelle) Variation in der (genetischen) Wiederholung signifiziert sich innerhalb der Serienhandlung ein Selbstfindungsprozess des Klons als Reproduktion ohne figürliches Original – und damit gerade die Umkehrung des tradierten Erzählmusters in populärkulturellen Erzählungen!“⁹ Die Serie erzählt folglich durchaus von Identität und Selbstfindung, Identitätskrisen werden aber nicht durch einen Wesenskonflikt zwischen Kopie und Original ausgelöst¹⁰, sondern sind vielmehr auf individueller Ebene Ausdruck einer persönlichen Entwicklung des Subjekts und auf kollektiver Ebene die Verteidigung der eigenen autonomen Identität gegen äußere Bedrohung. Die Klone „beweisen damit keine abnehmende, sondern gerade eine zunehmende Willensfähigkeit“¹¹: Gemeinsam mit einer Gruppe von Verbündeten bilden die vier Hauptprotagonistinnen den *Clone Club*, versuchen das Rätsel um ihre Herkunft zu lösen und führen einen Kampf um Freiheit und Selbstbestimmung, der sowohl in seiner Plotstruktur als auch in seiner Inszenierung stark geschlechtlich codiert ist.

In *Orphan Black* agieren verschiedene Akteur*innen, Gruppen und Bewegungen als Antagonist*innen der Klone, die übergreifend den soziokulturellen Machtzentren von Wissenschaft, Militär und Religion zugeordnet sind. Die finale Folge verrät, dass im Rahmen des Klonprogramms insgesamt 274 weibliche Klone entstanden sind, die – bis auf die junge Charlotte, den einzigen jüngeren Klon, der sich in der Gegenwart der Serie im Kindesalter befindet – alle im Jahr 1984 durch Leihmütter geboren wurden, überall auf der Welt verteilt und ohne Wissen um die Vorbedingung ihrer Existenz aufgewachsen sind. Im Finale der zweiten Staffel wird nicht nur enthüllt, dass das Klonexperiment unter militärischer Leitung initiiert wurde, sondern auch, dass parallel zu dem Projekt Leda, in dem die weiblichen Klone gezeugt wurden, auch das Projekt ‚Castor‘ mit männlichen Klonen existiert, wobei die Leda-Klone konstant das narrative Zentrum der Serie und insbesondere auch die Identifikationsfläche für das Publikum bilden.¹² Genetisch handelt es sich bei den Leda- und Castor-Klonen um Geschwister, da sie

⁹ Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 103.

¹⁰ Vgl. Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 103.

¹¹ Sven Stollfuß: *Cyborg-TV 2016*, S. 103.

¹² Der erste Castor-Klon tritt bereits früh in der zweiten Staffel auf und schafft somit eine Vorausdeutung, die aber erst nach Offenbarung des Castor-Projekts im Staffelfinale entschlüsselt werden kann. Das Projekt Castor spielt die größte Rolle in der dritten Staffel der Serie, in der sich für einige Folgen auch der Schauplatz zentraler Handlungsstränge in eine militärische Basis in der Wüste verlagert. Damit korrelieren auch ästhetische und stilistische Veränderungen: Die Militärbasis zeigt in staubiger und flirrender Hitze ein anderes Farb- und Lichtschema, mit dem stärker auf schockierende und abstoßende Effekte gesetzt wird als bei der körperlichen und symbolischen Gewalt, die in der Sphäre der wissenschaftlichen Institute ausgeübt wird. Brutalität und Gewalt an lebenden oder Einblicke auf bzw. in tote menschliche Körper werden im Laufe der Serie immer wieder gezeigt,

auf dasselbe genetische Material zurückgehen, das sowohl weibliche als auch männliche DNA enthält. Die weiblichen und männlichen Klone besitzen jeweils auch eine Disposition für eine degenerative Erkrankung, die sich geschlechterspezifisch manifestiert (mehr zu beiden Aspekten in den folgenden Unterkapiteln). Während das Militär nur das Castor-Projekt fortsetzte, wechselte das Leda-Projekt in die wissenschaftliche Obhut des Dyad Instituts, das im Laufe der Serie zu einem Teil komplexer und undurchsichtiger Verflechtung aus Mutter- und Tochter-Konzernen/-Firmen wird, zu denen u.a. der Konzern Topside und das Unternehmen Brightborn gehören und zwischen denen Kämpfe mit ständig wechselnden Fronten ausgetragen werden. Konstant bleiben allerdings die Ressourcen und der Antrieb, die diese spannungsreichen Dynamiken motivieren: Es geht um das Streben nach Macht und wissenschaftlicher Machbarkeit und um die verschwimmenden Grenzen einer Wissenschaft zwischen utopischer Verheißung und narzisstischem Größenwahn, wie noch zu zeigen sein wird. Demgegenüber repräsentiert der *Clone Club*, wie im Folgenden demonstriert werden soll, eine utopisch geprägte, postmoderne feministische Agenda, die gleichzeitig auch die Behauptung des Subjekts gegen repressive Machtstrukturen propagiert.

6.5.2.1 Wissenschaft als Herrschaftsinstrument und die Subversion des patriarchalischen Narrativs

Die geschlechtliche Codierung der Serie geht weit über die biologischen und sozialen Geschlechteridentitäten der diversen Pro- und Antagonistinnen hinaus: Dass die Serie den Kampf für Selbstbestimmung am Beispiel weiblicher Klone erzählt und dadurch den Fokus auf unterschiedliche Repräsentationen von Weiblichkeit legt, ist ein relevanter Faktor für die übergeordnete Bedeutungsproduktion, grundsätzlich ist die Serie aber nicht strikt entlang biologischer sexueller Differenz strukturiert. Wissenschaft und Forschung werden nicht nur als Praktiken symbolischer Gewalt gezeigt. Dies wird beispielsweise an Figuren wie Cosima, ihrem Kommilitonen und späteren Kollegen Scott und Delphine sichtbar: Ihr ist Handeln von ethischen Prinzipien geleitet oder zeugt, insbesondere im Fall von Delphine, vom Ringen mit moralischen Skrupeln und Kompromissen, da es ihr darum geht, Cosima zu schützen. Umgekehrt agieren auch dort, wo Wissenschaft in der Serie als Herrschaftsinstrument eines patriarchalischen Machtgefälles zur Unterdrückung, Instrumentalisierung und Kontrolle des Anderen fungiert, Vertreter*innen aller Geschlechter, die verschiedene Positionen des wissenschaftlichen Diskurses und Abstufungen bzw. Ausprägungen von Hybris, Narzissmus und Skrupel(losigkeit) repräsentieren. In der Serie wird außerdem auf der Handlungsebene mit der ‚Neolution‘ ein

dies wird in der dritten Staffel innerhalb des Handlungsstrangs in der Militärbasis allerdings noch wesentlich drastischer akzentuiert. So stößt Helena, die in der Basis gefangen gehalten wird, in Staffel 3, Folge 4 beispielsweise bei einem Fluchtversuch auf einen medizinischen Untersuchungsraum, in dem einer der tödlich erkrankten Castor-Klone mit geöffneter Schädeldecke auf einem Stuhl fixiert ist und sie anfleht, ihm zu helfen. Die einstige Killerin Helena gewährt ihm diese Hilfe und tötet dieses Mal aus Mitgefühl.

Überbau geschaffen, in dem die Wissenschafts-Antagonist*innen ideologisch verortet sind. Hierbei handelt es sich um eine Bewegung, die an eine selbstgesteuerte und optimierende Evolution des Menschen glaubt und folglich starke Anleihen an Transhumanismus und Utopismus aufweist. Prominentes Sprachrohr der Bewegung in der Serie ist Dr. Aldous Leekie, bis zum Ende der zweiten Staffel Leiter des Dyad Instituts und des Leda-Programms sowie erster Hauptantagonist der Protagonistinnen. Neben der genetischen Forschung und dem geheimen Langzeit-Klonprojekt Leda arbeitet das Dyad-Institut unter Leekie auch an Körpermodifikationen – Anhänger*innen der Neolution stammen dementsprechend z.B. aus der Body-Hacking-Szene. Der charismatische Leekie agiert neben dem wissenschaftlichen auch im popkulturellen Diskurs und repräsentiert zugleich die Popularisierung von Wissenschaft sowie die Vorstellung einer intransparenten Forschung, die hinter verschlossenen Labortüren stattfindet und nicht nur der Öffentlichkeit, sondern sogar den Betroffenen selbst verborgen bleibt. Auch die durchführenden Wissenschaftler*innen des Klonprogramms, das Ehepaar Susan und Ethan Duncan, weisen charakteristische Zuschreibungen fiktionaler Repräsentation von Wissenschaftler*innen auf. Die Duncans adoptierten selbst die Leda-Neugeborene Rachel, die als einzige der weiblichen Klone mit dem Wissen um ihre Existenz zunächst bei ihren Adoptiveltern und nach deren vermeintlichen Tod durch einen Laborbrand im Dyad-Institut aufwuchs. In der Gegenwart der Serie kann zwanzig Jahre nach dem verheerenden (vermutlich von Leekie aus Angst vor einem Outing des Experiments selbst gelegten) Feuer, das alle Daten sowie genetischen Proben vernichtete, nacheinander aufgedeckt werden, dass sowohl Ethan als auch Susan Duncan noch am Leben sind – und dass auch die synthetischen Sequenzen Ethans in verschlüsselter Form noch existieren. So wird erzählt, dass der genetische Code der Leda-Klone nach spezifischen Vorstellungen geschrieben wurde und ihre Unfruchtbarkeit durch die Wissenschaftler*innen bewusst geplant war. Die synthetisch erzeugte Gensequenz prädestiniert die Leda-Klone außerdem für eine degenerative Autoimmunerkrankung, die zu unkontrollierten Gewebeveränderungen bzw. -wucherungen in Uterus und Lunge und schließlich zum Tod führt. Einzig Sarah und Helena sind sowohl fruchtbar als auch immun gegen diese Erkrankung und damit eine Anomalie des Projekts – im Gespräch mit Rachel, die mit ihrer Unfähigkeit, Kinder zu bekommen, hadert, präzisiert Ethan Duncan, Sarahs Fruchtbarkeit sei aus wissenschaftlicher Perspektive „ein Fehlschlag und kein Erfolg“¹³. Rachel verlangt von Ethan die Entschlüsselung von Gen-Sequenzen, die eine Fortsetzung des Klonprojekts ermöglichen. Er bietet ihr jedoch nur die Decodierung der Sequenz an, die benötigt wird, um ein Heilmittel für die tödliche Erkrankung der Leda-Klone zu entwickeln, an der vor allem Cosima in einem weit fortgeschrittenen Stadium leidet. Er tötet schließlich sich selbst und hinterlässt den Schlüssel zur Dechiffrierung seines Codes, zwischen die Zeilen eines Exemplars von H. G. Wells' *Die Insel des Dr. Moreau* (Orig.: *The Island of Dr. Moreau*, 1896) geschrieben, nicht

¹³ Staffel 2, Folge 8: 35'45''-50''.

dem Dyad-Institut, sondern Sarahs Tochter Kira und damit den Klonen. Während Ethan eine kritische Haltung gegenüber einer zum Selbstzweck avancierenden Manipulation von Lebewesen entwickelt hat¹⁴, forschte seine Frau Susan in einem versteckten Refugium der Neolutionisten weiter. Cosima trifft in der vierten Staffel erstmals auf ihre Schöpferin Susan und führt eine Debatte über die moralische Fragwürdigkeit der menschlichen Genexperimente. Susan fordert Cosima hier auf, sich nicht von Emotionen leiten zu lassen, sondern wie eine Wissenschaftlerin zu denken: „Ich habe dich erschaffen. Ich dachte, du bist die wunderschöne Grundlage, um die Geheimnisse des menschlichen Genoms zu entschlüsseln.“¹⁵ Zugleich grenzt Susan sich von „wirklich brutalen Verfahren“ ab, wie sie ihrer Aussage nach von Evie Cho und Dr. Virginia Coady praktiziert werden – sie legitimiert ihre Praktiken folglich durch subjektive Abstufungen. Cho ist Leiterin der Firma Brightborn, in der Leihmüttern genetisch perfektionierte Kinder eingesetzt werden. Hinter der euphemistisch verklärten Fassade, kinderlosen Paaren ihren Wunsch nach einem gesunden Kind zu erfüllen, verbergen sich zahllose Neugeborene, die durch die Manipulation mutierte oder defekte Gene aufweisen, mit schweren Behinderungen geboren und im Institut euthanasiert werden. Während Susan sich in ihrem Streben nach einem humanistisch verklärten Ideal des perfekten Menschen mit der genetischen ‚Perfektionierung‘ identifizieren kann, lehnt sie die von Cho eingesetzte Bot-Technologie ab, die innerhalb der Neolution selbst eine neue evolutionäre Stufe markiert.¹⁶

Eine weitere Akteurin der Wissenschaft ist Dr. Virginia Coady, die in Zusammenarbeit mit dem Militär das Castor-Projekt betreute. Bereits optisch ist Coady ein Kontrast zur sehr feminin und stets in eleganten Weißtönen gekleideten Susan. Auch ideologisch verstehen sie sich selbst als Gegenspielerinnen und interpretieren ethische Grenzen zu ihren Gunsten – während Susan eine idealistisch verklärte Eugenik propagiert, nutzt Coady auch explizit das zerstörerische Potential ihrer Forschung, worauf in Kürze genauer eingegangen wird. Von besonderer Bedeutung ist, dass beide symbolisch zur ödipal besetzten und pervertierten Mutter stilisiert werden. Susan weist nicht nur eine äußerst ambivalente Beziehung zu ihrer Adoptivtochter Rachel auf, sie nimmt auch den Castor-Klon Ira im Kindesalter bei sich auf und führt später

¹⁴ Ethan zitiert vor Rachel aus dem Roman *Die Insel des Dr. Moreau*, aus dem er in ihrer Kindheit oft vorgelesen hat. Der Protagonist habe gesagt, „man verzeihe ihm sicher den Hass, aber nie seine Verantwortungslosigkeit“ (Staffel 2, Folge 8: 32’50“-33’00").

¹⁵ Staffel 4, Folge 5: 39’30“-39’35".

¹⁶Bei den Bots handelt es sich um eine Technik des *genetic engineering*, um subkutane Implantate, die das Genom ihres*r Empfänger*in transformieren – die aber auch als tödliche Waffe eingesetzt werden können. Auch Sarah wird ein solcher Bot eingesetzt, der ihre genetische Struktur verändern soll und der sie bei einem eigenständigen Versuch, ihn zu entfernen, töten soll. Auf die Bot-Technologie wird in diesem Kapitel nicht weiter eingegangen. Nach Chos Aussage machen die Bots Klonen überflüssig, da die Optimierung – oder eine zweckorientierte Manipulation – nun an jedem einzelnen Menschen zielgerichtet durchgeführt werden kann, weshalb sie die Quelle des Ursprungsgenoms sowie alle neu gewonnenen Daten des Leda-Projekts, mit denen ein Heilmittel für die Klone entwickelt werden sollte, vernichtet: „Klone sind überholt“, resümiert Cho in Staffel 4, Folge 6: 36’30“-36’32".

eine sexuelle Beziehung mit ihm – das Verhältnis zwischen Schöpferin und Geschöpf, Forscherin und Studienobjekt, Pflegemutter und -sohn wird folglich ödipal aufgeladen (Abb. 220). Coady wird von den Castor-Klonen ‚Mutter‘ genannt. Beim Erforschen der neurodegenerativen Castor-Krankheit stellt sich heraus, dass diese durch Sexualverkehr auf Frauen übertragbar ist und sie sterilisiert. Mit dem Ziel, diesen Effekt langfristig als bio-genetische Waffe einzusetzen, fordert Coady die Castor-Klone dazu auf, mit möglichst vielen Frauen Sex zu haben und DNA-Proben zu sammeln. Obwohl sie Zuneigung zu ihren ‚Söhnen‘ zu empfinden scheint, tötet sie zum Ende der Serie auf Anweisung den letzten verbleibenden Castor-Klon durch eine Giftspritze, während sie ihm suggeriert, es handele sich um eine immunisierende Impfung gegen die Castor-Krankheit (Abb. 221).¹⁷ Donovan bezeichnet Coady im Anschluss an Freud als „the Phallic‘ mother – domineering, intimidating, and ruthless“¹⁸.



Abb. 220, 221: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 4, Folge 6 und Staffel 5, Folge 9

Die Repräsentation von institutionalisierter Wissenschaft in ihrer Aushandlung geschlechtlich konnotierter Subjekt-Objektkonstellationen wird in der Serie durch zahlreiche intertextuelle Anspielungen in Bezug zur Science-Fiction-Tradition gestellt, die expliziteste und langfristig relevanteste ist Ethan Duncans Kopie von Wells *Die Insel des Dr. Moreau*. Die utopischen Narrative einer transhumanistischen Perfektionierung des Menschen zum Wohle aller, die in der Serie auf Seiten der wissenschaftlichen Institute häufig artikuliert werden, aber auch die sich dahinter verbergenden narzisstischen Machtphantasien, werden durch die schillernde Figur des P. T. Westmorland, dem Begründer der Neolution, eingelöst. Westmorland behauptet entsprechend seiner biographischen Daten inzwischen 170 Jahre alt zu sein. Er bewohnt ein luxuriöses Anwesen auf einer abgelegenen Insel (auf der auch Susan Duncan lebt). Westmoreland hat Anhänger*innen aus aller Welt um sich geschart, die in dem Camp ‚Revival‘ auf der Insel leben, ihn regelrecht kultisch verehren und seinen Verheißungen auf den Jungbrunnen, die Heilung von Krankheiten und eine Verlängerung des menschlichen Lebens gefolgt sind. Das Dorf ‚Revival‘ als Form einer Gemeinschaftsbildung, die dazu beitragen soll, die Menschheit auf eine neue Stufe zu heben und das verlängerte Leben allgemein verfügbar zu machen,

¹⁷ Staffel 5, Folge 9: 21‘19“-23‘10“.

¹⁸ Sarah K. Donovan: Not Why but Who. In: *Orphan Black and Philosophy*. Grand Theft DNA, hgg. von Richard Greene und Rachel Robison-Greene, Chicago: Open Court 2016, S. 129.

das Ideal einer humanistisch ausgerichteten und ethisch wertvollen Wissenschaft, die in Revival gepriesen und praktiziert werden soll, sowie der Schauplatz einer abgelegenen Insel wecken Assoziationen zum Utopie-Diskurs. Es wurde bereits demonstriert, dass die verschiedenen Typen antagonistischer Wissenschaftler*innen jeweils spezifische Vorstellungen und Diskursmomente repräsentieren und das Geschlechterverhältnis tendenziell ausgeglichen ist – dass Susan und Coady stark mit ödipalen Konstellationen konnotiert sind, deutet aber bereits an, dass in der Bedeutungskonstruktion doch deutlich Momente der symbolischen Ordnung sexueller Differenz wirksam sind. Mit P. T. Westmorland personifiziert sich die Wissenschaft in Form des unterdrückenden, ausbeuterischen Herrschaftsinstruments schließlich doch auch noch konkret in einer paternalistischen Figur, die als ‚Endgegner‘ des *Clone Clubs* fungiert (und von Sarah in der finalen Folge schließlich auch zur Strecke gebracht werden kann). Hinter den utopischen Versprechungen von Revival verbergen sich Täuschung, narzisstischer Größenwahn und die Instrumentalisierung von Wissenschaft zur Befriedigung der eigenen Hybris und des persönlichen Vorteils – und bei P. T. Westmorland handelt es sich in Wahrheit um den Betrüger John Mathieson, Sohn einer reichen texanischen Familie, der an der Universität Susan Duncan begegnete und mit ihr kooperierte, um die Welt nach seinen Vorstellungen zu verändern und sich selbst – im wörtlichen wie übertragenen Sinne – unsterblich zu machen. Ein Gespräch zwischen Susan und Mathieson¹⁹ enthüllt, dass Susan und später auch Coady die wissenschaftlichen Genies dieser Allianz waren, während Mathieson durch seine Identität des 170jährigen Westmorlands den Mythos der Bewegung kreierte. Westmorland weist darauf hin, dass Susan diese Anerkennung als Frau in den 1960er Jahren nicht hätte erreichen können und er seine fehlende Geistes- mit Finanzkraft kompensiert habe. Susan erwidert: „Ja, mit Finanzkraft und Fiktion sichert sich das Patriarchat ab.“²⁰

Während Coady und Susan sich an den patriarchalischen Herrschaftsmythos adaptieren bzw. mit ihm kollaborieren, unterwandern die Protagonist*innen des *Clone Clubs* nicht nur den hegemonialen Mythos (und besiegen mit Mathieson seine menschliche Manifestation), sondern konstituieren ein subversives Narrativ des Widerstands, in das sich zentrale Positionen femi-

¹⁹ Staffel 5, Folge 6: 08'20"-10'53".

²⁰ Auch Coady tritt in dieser Szene auf, wobei die Feindschaft der beiden Frauen auch als Konkurrenz um Westmorland/Mathieson offensichtlich wird, weniger im Sinne einer romantischen/sexuell konnotierten Verbindung, sondern vielmehr hinsichtlich der Frage, wessen Allianz mit dem patriarchalischen Mythos tragfähiger ist, um die ideologische Richtung der Neolution zu beeinflussen. Als Susan (die schon Zweifel hegt, ob Mathiesons Ziele und ihre Mittel, um diese zu erreichen, noch mit ihren moralischen Grenzen vereinbar sind) zugetragen wird, dass er gesunden Kindern Blut entnimmt und sich selbst in Transfusionen zuführt, beschließt sie zusammen mit Ira, Mathieson zu töten und seine Identität zu enthüllen. Sie mischt seiner Transfusion eine Überdosis Morphium bei, Mathieson wird allerdings gerade noch rechtzeitig gerettet, und es ist Susan, die von den beiden nun mit einer Überdosis Morphium ermordet wird. Da Ira den Umschlag mit Beweisen für Mathiesons wahre Identität an Cosima übergibt, trägt Susan über ihren Tod hinaus doch noch zur Enttarnung und dem Sturz Mathiesons bei.

nistischer Theorie einzuschreiben scheinen und das sich in der letzten Folge der Serie symbolisch in Helenas autobiographischen Memoiren konkretisiert, die selbstreflexiv den Titel *Orphan Black* tragen und in denen sie die Geschichte der Klon-Schwestern aufgeschrieben hat.²¹

6.5.2.2 Von der misogynen Macht der Institutionen über ihre Objekte und deren emanzipatorische Selbstermächtigung

Auch wenn bei der Unterdrückung und Instrumentalisierung der Klone eine auf Fortschritt, Macht und Profit ausgerichtete Wissenschaft den zentralen institutionalisierten Träger bildet, wird insbesondere in den ersten beiden Staffeln und rund um Helena auch religiöse Ideologie in diesem Kontext verhandelt. Tomas, der Helena als Kind aus dem ukrainischen Kloster holte, gehört der fundamentalistischen religiösen Bewegung der Proletianer an, die in ihrer traditionalistischen Ausformung überzeugt sind, dass es sich bei modernen wissenschaftlichen Verfahren wie Evolutionsbiologie oder *genetic engineering* um einen Verstoß gegen Gottes natürliche Ordnung handelt, der mit allen Mitteln bekämpft werden muss. Durch psychischen wie physischen Missbrauch wird Helena zur Killerin der Proletianer abgerichtet, die mehrere Klone tötet, bevor sie sich aufgrund der besonderen Verbindung zu Sarah ihren Klonschwestern anschließt. Dabei wird Helena mit einem Bezug auf genau den hierarchischen Unterschied manipuliert, der in der Serie auf übergeordneter Ebene unterlaufen und demontiert wird: Tomas suggeriert Helena, sie selbst sei das ‚Licht‘, d.h. das Original, während die anderen Klone lediglich minderwertige und böse Kopien ihres Körpers seien, die das göttliche Licht zerstören. Eine neue Strömung der Proletianer sieht hingegen in den Gen- und Reproduktionswissenschaften keinen unauflösbaren Widerspruch zur Religion mehr, sondern ein Instrument, um ihre Vorstellung eines göttlichen Plans zu erfüllen. Dabei sind sie nicht weniger extremistisch und radikal: Trägerfigur dieser proletianischen Strömung ist Henrik Johansen, der mit einer Gruppe von Anhänger*innen in einer sektenähnlichen Gemeinschaft lebt, wohin er Helena entführt, da er ihr Erbmaterial als göttliches Wunder betrachtet. Die Serie übt Kritik an hegemonialen Herrschaftsdiskursen, indem sie ein komplexes narratives Gefüge entwickelt, in dem Trägerinstanzen und -figuren verschiedener Ideologien positioniert werden. Ihre Mechanismen symbolischer Gewalt werden häufig als Akte misogynen Brutalität visualisiert. So wird Helena von Henrik entführt, gefangen gehalten und gleich mehrfacher Prozeduren der Vergewaltigung unterzogen: Er betäubt sie und entnimmt ihr Eizellen, die er mit seinem Sperma befruchtet und nicht nur Helena, sondern allen gebärfähigen Frauen seiner Gemeinschaft, sogar seiner eigenen Tochter Gracie einsetzt – eine narzisstisch und inzestuös konnotierte Allmachtsphantasie durch Selbstreproduktion des männlichen Subjekts.²² Als seine Tochter Gracie es wagt, ihm

²¹ Staffel 5, Folge 10: 39‘05“-39‘56“.

²² Helena, die nach der Eizellentnahme fliehen kann, kehrt in Staffel 2, Folge 6 freiwillig zur Farm zurück: „Ich will zu meinen Babies.“ (28‘55“) Nach ihrer Rückkehr werden ihr dann auf der Farm die befruchteten Eizellen injiziert.

zu widersprechen, wird ihr als Bestrafung der Mund zugenäht, man nimmt ihr sowohl faktisch als auch symbolisch ihre Stimme.²³ Helena wird durch die Proletianer instrumentalisiert und zur religiös-ideologischen Bedeutungsträgerin stilisiert, was auch filmisch inszeniert wird. So handelt es sich bei der Prozedur der erzwungenen Eizellentnahme und anschließenden Befruchtung um eine Re-Inszenierung der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria, die den Mythos dadurch schonungslos als patriarchalische Phantasie demaskiert. In der ersten Staffel wird außerdem gezeigt, dass Helena, die als einzige der Hauptklone ihr Haar in blonden, wirren und wilden Locken trägt²⁴, Narben auf dem Rücken hat, die wie Engelsflügel geformt sind – ein kleiner Junge wird sie bei einer Zeugenbefragung wenig später auch als „zornigen Engel“ beschreiben.²⁵

Sowohl die Neolutionisten als auch die Proletianer repräsentieren folglich patriarchalisch konnotierte Herrschaftsmechanismen, die sich über Unterdrückung und Kontrolle des Weiblichen bzw. des Anderen figurieren. Im Fokus der Serie stehen dabei körperpolitische Strategien und die Errichtung von Blick-Hierarchien bei gleichzeitiger versuchter Entmachtung des ‚anderen‘ Blicks. Abgesehen von Sarah und Helena, die dem Zugriff von Dyad entzogen waren, werden die übrigen Klone von Monitoren überwacht, meist Personen aus dem unmittelbaren, persönlichen Umfeld, die ihrem Handler regelmäßig Bericht erstatten und Daten sowie Informationen über ihre ‚Schützlinge‘ weitergeben. Die Macht des überwachenden Blickes wird dabei hierarchisch strukturiert: Die Klone selbst sind ahnungslos, was ihre Beobachtung und sogar, was ihre Identität angeht, aber auch die Monitore werden z.T. über die wahren Hintergründe ihrer Aufgabe im Unklaren gelassen – so glaubt Alisons Ehemann Donnie z.B. anfangs an eine harmlose soziologische Studie. Die geplante Unfruchtbarkeit der Klone reiht sich ein in die

Die gewaltsame Inbesitznahme des weiblichen Körpers bleibt unbestritten, da es sich bei der unfreiwilligen Entnahme der Eizellen bereits um einen entsprechenden Vergewaltigungsakt handelt.

²³ Staffel 2, Folge 5: 11'00"-11'07".

²⁴ Helenas Haarfarbe war ein Mysterium der Serie, über das auch die Fans zahlreich spekulierten. In der letzten Folge der Serie erfährt das Publikum schließlich, dass Helena im Kindesalter im Kloster eine Nonne beim Masturbieren beobachtete; als Strafe wurde ihr Kopf mit Bleichmittel übergossen. Die Serie lässt allerdings offen, ob das Haar durch diesen Vorfall tatsächlich so geschädigt wurde, dass es sich nie wieder glättete und nachdunkelte. Wahrscheinlicher erscheint, dass Helena, sonst eher weniger auf Äußerlichkeiten bedacht, ihren Missbrauch verinnerlicht und – auch im Kontext ihrer Engel-Inszenierung – als Teil ihrer Identität angenommen hat und dies nach außen zeigt, indem sie ihr Haar weiter färbt. Diese Hypothese ist in Rezensionen und Fan-Foren weit verbreitet. Exemplarisch sei hier eine Folgen-Rezension von Cohen zitiert: „Hair grows out; irritated eyes heal. It appears that somehow Helena adopted the symbols of her oppression as part of her personal style, bleaching her own hair and wearing red eyeshadow.“ (Noam Cohen: ‚Orphan Black‘ 5×9: Twisted Sister. A sad sendoff to Mrs. S as audiences prepare to bid the series farewell. In: Observer, <https://observer.com/2017/08/orphan-black-season-5-episode-9-twisted-sister-recap/>, veröffentlicht am 08.07.2017, letzter Zugriff am 10.04.2019, 21:43.)

²⁵ Staffel 1, Folge 3: 41'30". Helena ist in dieser Szene außerdem hell gekleidet und zieht sich eine Eisenstange aus dem Körper, mit der Sarah sie verwundet hat. Durch die intensive Bild-, Farb- und Lichtsprache wird Helena in dieser Szene sowohl als verwundeter Christus als auch genau als der düstere, „zornige Engel“ inszeniert, als den der kleine Junge sie in der folgenden Episode bezeichnen wird – eine symbolisch-geschlechtliche Grenzgängerin. In der finalen Folge der Serie wird außerdem in einer Rückblende gezeigt, wie Helena sich die Wunden auf ihrem Rücken während des Prozesses der Indoktrinierung durch Tomas mit einer Rasierklinge selbst zufügt.

bereits nachgezeichnete motivgeschichtliche Tradition künstlicher Menschen, die vom maskulinen Wunsch geprägt ist, Leben zu schaffen (und wie hier: zu perfektionieren) und weibliche Sexualität zu kontrollieren. Die Objektifizierung des weiblichen Körpers, die z.B. auch heimliche Untersuchungen implizieren kann²⁶, findet einen gesteigerten Ausdruck, als Cosima mit ihrer wissenschaftlichen Kompetenz eine ihrer eigenen synthetischen DNA-Sequenzen decodiert. Dabei entdeckt sie ein Patent, das der DNA der Klone eingeschrieben ist und sie sowie alles biologische Material, das sie sind und das aus ihnen entsteht, jeweils buchstäblich als Eigentum des Dyad-Instituts markiert. In Buchstaben konvertiert lautet die synthetische DNA-Sequenz übersetzt „This Organism And Derivative Genetic Material Is Restricted Intellectual Property“,²⁷ was laut Stollfuß „auch das grundlegende Prinzip der Informatisierung des Körpers und auch die Thematisierung eines hier virulenten anthro-informatischen Menschenbildes noch einmal deutlich akzentuiert.“²⁸ Um Natur und menschliche bzw. weibliche Existenz beherrschbar zu machen und darüber hinaus als Kapital zu instrumentalisieren, wird die körperpolitische Kontrolle verabsolutiert gesetzt, auf alle gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungslinien des genetischen Materials und damit auch auf Sarahs Tochter Kira und Helenas Zwillinge ausgeweitet. Diese sind dabei sogar von besonderem Interesse für die diversen Gegenspieler*innen und Institutionen, da sich Sarah und Helena durch ihre Fruchtbarkeit dem für sie vorgesehenen genetischen Programm entziehen – bereits durch den Umstand, dass sie sich im Uterus ihrer Leihmutter aus einer Eizelle zu zwei eineiigen Zwillingen entwickelt haben, fungieren Sarah und Helena als personifizierter Moment des Widerstands, da sie sich der Kontrolle des Herrschaftssystems entziehen und zudem auch aktiv rebellieren. Kira sowie Helenas ungeborene Zwillinge (die erst in der letzten Folge der Serie geboren werden) repräsentieren ein Memento der Unberechenbarkeit der Natur und des Anderen, eine Anomalie, bedrohlich, faszinierend und verheißungsvoll zugleich. Sie fungieren als Objekte der Begierde, über die endgültig die Kontrolle eines patriarchalisch-ökonomischen Besitzanspruchs behauptet wird und die einer narzisstisch sowie kapitalistischen Logik dienstbar gemacht werden sollen. Die Zellen in Kiras Körper verfügen über außergewöhnlich schnelle und effektive Regenerationsfähigkeit, dieselben ‚Selbsteilungskräfte‘ weisen auch Helenas Zwillinge bereits im Mutterleib auf. Kiras Stammzellen erweisen sich im Laufe der zweiten Staffel als wirksame Therapie für Cosima, die als einzige der Hauptprotagonistinnen bereits massiv und lebensbedrohlich von der Leda-Erkrankung betroffen ist. Auch die positiv besetzten Identifikationsfiguren nutzen folglich Kiras körperliches Potential, zunächst über zwei Zähne und schließlich über eine Knochenmarkspende. Die Serie hebt hier allerdings deutliche Unterschiede hervor: Die Gruppe

²⁶ In Staffel 1, Folge 5 erlebt Sarah nachts in traumähnlichen Sequenzen, wie Ärzte sie untersuchen (04'20''-05'00''). Als sie morgens erwacht und beim Zähneputzen auf eine vergessene Elektrode in ihrem Mund stößt, wird klar, dass die Experimente, denen sie sediert ausgesetzt war, real gewesen sein müssen (05'07''-05'40'').

²⁷ „This_Organism_And_Derivative_Genetic_Material_Is_Restricted_Intellectual_Property“. Staffel 1, Folge 10: 39'00''-39'40'' und 40'50''-41'30''.

²⁸ Sven Stollfuß: Cyborg-TV 2016, S. 106.

um die Leda-Klone artikuliert eindeutig moralische Skrupel bei der Verwendung von Körpermaterial, wägt die Entscheidung ab und überlässt Kira am Ende die freie Wahl. Es wird also kein Zweifel daran gelassen, dass der Einsatz von Kiras Stammzellen, das letzte Mittel der Wahl ist, um Cosimas Leben kurzfristig zu retten und sie so weit zu stabilisieren, bis ein Heilmittel entwickelt werden kann, für das kein gespendetes Knochenmark benötigt wird. Für die antagonistischen Akteure*innen ist Kira Bestandteil des patentierten Genkomplexes und strategisches Objekt. Sie fungiert als Druckmittel für Dyad, als stetige Erinnerung an einen tief empfundenen eigenen Mangel für Rachel und heiliger Gral für Westmorland, der den Körper des Mädchens ausbeuten will, indem er ihr über 1000 Eizellen entnehmen will, die weiteren Testpersonen eingesetzt werden sollen. Ziel der Experimente mit Kira ist, Methoden zu entwickeln, für ausgewählte Eliten ein ewiges und von Alter und Krankheit ungetrübtes Leben zu ermöglichen und Westmorland – symbolisch wie im wörtlichen Sinne – unsterblich zu machen, der narzisstische Größenwahn des *mad scientist*.

Dieses patriarchalisch-misogyne Narrativ fungiert in der Serie *Orphan Black* jedoch vor allem als Hintergrundfolie, vor dem sich ein wirkungsmächtiges feministisch-subversives Gegen-Narrativ konstituiert. Der Kampf der weiblichen Haupt-Klone um Autonomie, um Wissen über die eigene Herkunft und gegen äußere Bedrohungen ihrer Identität wird kontinuierlich begleitet von performativen Akten der Rebellion und des Widerstands, die sich auch motivisch und symbolisch auf verschiedenen Ebenen des seriellen Narrativ-Komplexes ausdifferenzieren. So ist etwa Helenas Rolle als ‚zorniger‘ Engel doppelt angelegt: Instrumentalisiert und manipuliert als Werkzeug einer religiös-fundamentalistischen Ideologie, das in selbstzerstörerischer Manier sogar dazu getrieben wurde, ihre Klon-Schwestern zu töten, wendet sich Helena gegen ihre Unterdrücker. Bereits in der Mitte der ersten Staffel, als Helena noch unter dem Einfluss der traditionalistischen Proletianer steht, spürt sie eine besondere Verbindung zu Sarah. Dass sie sich ihren Schwestern annähert und sich nicht mehr gegen die Klone, sondern ihre Unterdrücker*innen wendet, wird u.a. durch eine symbolträchtige Szene markiert: Sarah verkörpert zu diesem Zeitpunkt noch Beth und wird von Beths Monitor Paul gedeckt, der Gefühle für sie entwickelt. Beide geraten unter Druck, als das Dyad von Sarahs Existenz erfährt, und werden daraufhin gefangen genommen. Bei ihrem Peiniger handelt es sich um Olivier, der für Dyad arbeitet. Er ist ein Anhänger der Neolution und der transhumanistischen Szene, der über einen schwanzähnlichen Fortsatz an seinem Steißbein verfügt (Abb. 222). Sarah gelingt es zuvor, Helena zu verständigen und sie zu überzeugen, ihnen zu helfen. Helena statuiert ein drastisches Exempel an Olivier, indem sie zunächst einfordert, seinen ‚Schwanz‘ zu sehen, ihn dann abschneidet und Olivier somit symbolisch kastriert.²⁹ Helena agiert zunehmend als

²⁹ Staffel 1, Folge 7: 37‘04“-38‘10“.

Racheengel und eine Beschützerin der Ledas und ihrer weiblichen Selbstbestimmung. Nachdem Henrik ihr die gewaltsam entnommenen und inzwischen befruchteten Eizellen im Labor seiner Farm injiziert, kehrt sich die Konstellation noch in derselben Folge in einer Szene um, die Helenas Befruchtung unter umgekehrten Vorzeichen visuell reinszeniert (Abb. 223 und 224): Helena, der das Ausmaß von Henriks größtenwahnsinniger Machtphantasie bewusst wird, verhilft seiner Tochter Gracie und ihrem Geliebten Mark zur Flucht, überwältigt Henrik und fesselt ihn an denselben gynäkologischen Stuhl, der zuvor ihr zugewiesen wurde. Bevor sie die Farm niederbrennt, injiziert Helena Henrik rektal genetisches Material und führt eine symbolische Befruchtung durch, bei der sie nun die Kontrolle hat.³⁰



Abb. 222: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 1, Folge 7



Abb. 223, 224: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 2, Folge 9



6.5.2.3 Das subversiv-feministische Gegen-Narrativ

Die Subvertierung der patriarchalisch konnotierten Unterdrückung durch ihre Schöpfer*innen wird in *Orphan Black* aber auch in besonderem Maße durch Motive inszeniert, die das Kernrepertoire der feministischen Filmtheorie bilden und sich mit den entsprechend einschlägigen Konzepten entschlüsseln lassen. Das geschlechtlich codierte Machtgefälle ist zunächst durch die Opposition von Wissen vs. Nicht-Wissen und Beobachten vs. Beobachtet-Werden strukturiert, die bereits genannten Kontrollmechanismen und Übergriffe sind ein Versuch, den weiblichen Blick zu unterdrücken. Der Handlungsverlauf der Serie stellt eine Neuverhandlung, Verschiebung und schließlich Auflösung dieses Machtgefälles dar, das mit einer Aneignung und

³⁰ Helenas Befruchtung ist zu sehen in Staffel 2, Folge 9: 02'45"-03'45". Es ist außerdem darauf hinzuweisen, dass Helena nach einer erfolgreichen Flucht auf die Farm zurückkehrt, als sie hört, dass dort ihre „Babies“ auf sie warten. Dies relativiert nicht Henriks Übergriff auf ihren Körper, bei dem es sich eindeutig um sexualisierte Gewalt handelt, zeigt aber, dass Helena stets eine aktive *agency* und Selbstbestimmung zugesprochen wird. Henriks ‚Befruchtung‘ sowie das Niederbrennen der Farm erfolgen in derselben Folge, 35'50"-37'10".

Ermächtigung des weiblichen bzw. des ‚anderen‘ Blicks verbunden ist. Prävalente bedeutungserzeugende Motive und Elemente der Inszenierung in *Orphan Black* sind in diesem Kontext von der ersten an Folge an Spiegelmomente, Maskeraden und diverse leitmotivische Variationen von Bildern und Bildlichkeit. So handelt es sich bei der ersten und einzigen kurzen Begegnung von Sarah und Beth, bei dem beide Frauen einander ansehen und ‚erkennen‘ (im Falle von Sarah noch, ohne sich der ganzen Tragweite bewusst zu sein) um den ersten und konstituierenden Spiegelmoment, der zwischen Betrachten und Identifikation changiert (Abb. 218 und 219).³¹ Eine weitere Schlüsselszene folgt unmittelbar darauf, als Sarah beschließt, die Identität von Beth anzunehmen und sich in deren Wohnung auf ihre Rolle vorbereitet. Neben dem Durchsuchen von Beths Wohnung und ihres Kleiderschranks sowie dem Fälschen ihrer Unterschrift dominieren zahlreiche Spielarten von Spiegelmomenten die Szene: Sarah sieht sich Videoaufnahmen von Beth auf dem Fernseher an (die offensichtlich von Paul angefertigt wurden, der sich z.T. selbst filmt und mit Beth spricht) und versucht dabei, Beths Sprechweise exakt zu imitieren (Abb. 225 und 226). Besonders prägnant ist dabei eine Einstellung, die Sarah schräg von der Seite vor dem Fernseher zeigt, auf dem in Großaufnahme Beths Gesicht zu sehen ist. Gegengeschnitten wird dies mit mehreren kurzen Teilsequenzen, in denen sich Sarah im Badezimmer die Haare färbt, um sich optisch Beth anzugleichen. Dabei steht sie vor dem Spiegel und befestigt mehrere Fotos von Beth, so dass sie sowie der*die Zuschauer*in beim Blick in bzw. auf den Spiegel sowohl Sarah als auch Beth erblickt und sich eine Projektionsfläche eröffnet, auf der sich Identitäten relational konstituieren und Beziehungen ausdifferenzieren.³² Da Sarah mit dem Annehmen von Beths Identität, zumindest vorübergehend, auch ihren eigenen Tod vortäuscht, findet gegen ihren Willen auch eine Trauerfeier für sie statt, die sie aus einiger Entfernung mit dem Fernglas beobachtet.³³ Dies impliziert nicht nur die metaphorische Bedeutung, dass Sarah im Begriff ist, ein altes Leben zu verabschieden und eine neue Reise zu beginnen, die sie nicht nur zu ihren Klonschwestern, zu Erkenntnis und letztlich einem neuen Verständnis von sich selbst führen wird, sondern akzentuiert, dass der weibliche Blick dafür eine relevante Kategorie ist. Als die Trauerfeier später in der Wohnung ihres Pflegebruders Felix fortgesetzt wird, rezitiert ein Freund im Gedenken an Sarah Zeilen aus dem Song *Bummed Out City*: „We’re in bummed out city. I’ll plead your mercy and your pity. Is not life a mirror maze?“³⁴ Auch dies verweist auf das zentrale Spiegelmotiv. Bezeichnend ist auch eine weitere Szene, die als exemplarisch angeführt werden kann. Nachdem Sarah zum ersten Mal auf Alison und Cosima getroffen ist und erfahren hat, dass sie selbst ein Klon ist, verabredet sie sich mit Cosima in einer Bar. Zu Beginn der Sequenz setzt Sarah

³¹ Staffel 1, Folge 1: 01’45’’-03’03’’.

³² Staffel 1, Folge 1: 11’24’’-12’42’’. Einstellung von Sarah vor dem Fernseher, der Beth in Großaufnahme zeigt: 12’35’’, Einstellungen der Fotografien von Beth auf und von Sarah vor dem Spiegel: 12’05’’ und 12’16’’.

³³ Staffel 1, Folge 1: 37’25’’-39’30’’.

³⁴ Staffel 1, Folge 2: 04’00’’-04’15’’.

sich neben Cosima, woraufhin die Kamera zu einem *point-of-view-shot* wechselt, in dem der*die Zuschauer*in aus der Perspektive von Sarah und Cosima sieht, wie sich die beiden im Spiegel hinter der Theke betrachten und Cosima lächelnd bemerkt: „Keine Sorge, daran gewöhnst du dich.“³⁵ (Abb. 227.) *Orphan Black* zitiert das Spiegelmoment, gegenüber der psychoanalytischen Lesart vollzieht sich in der Serie aber eine Bedeutungsverschiebung: Es geht hier nicht um eine Abgrenzung zum Anderen, nicht um das Verkennen im Ideal-Ich und nicht um die Spaltung des Subjekts, sondern um die Rekonstitution des Subjekts durch ein sich selbst Erkennen im Anderen, das nicht schwächt, spaltet oder durch Idealisierung entrückt ist. Es geht um Prozesse der Identifikation und relationalen Verbindungen, aus denen nicht nur sowohl das Selbst als auch das Andere gestärkt hervorgehen, sondern bei denen nicht mehr hierarchisch und abgrenzend zwischen dem Selbst und dem Anderen differenziert wird.



Abb. 225, 226: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 1, Folge 1



Abb. 227: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 1, Folge 3



Cosima nimmt in diesem feministischen Gegen-Narrativ außerdem eine besondere Stellung ein. Als Evolutionsbiologin und – sicher nicht zufällig – einzige Brillenträgerin verkörpert sie den weiblich-wissenschaftlichen Blick (Abb. 228). Nicht nur für ihre Klon-Schwestern, sondern auch für das Publikum fungiert Cosima häufig als ‚Übersetzerin‘, die biologische Fachterminologie und Expert*innenwissen übersetzt und verständlich macht. Ihre Interpretation von Wissenschaft sowie die ihrer Verbündeten bildet einen ethisch verantwortungsvollen Gegenentwurf zu den Antagonist*innen der Serie, deren wissenschaftlicher Ethos von Machbarkeitswahn, pervertierten Vorstellungen eines angeblichen höheren Wohls und profit-orientiertem Narzissmus korrumpiert ist. Cosima agiert vor allem in einer bedeutsamen Doppelrolle, da sie von den Hauptprotagonist*innen am unmittelbarsten von der Leda-Krankheit

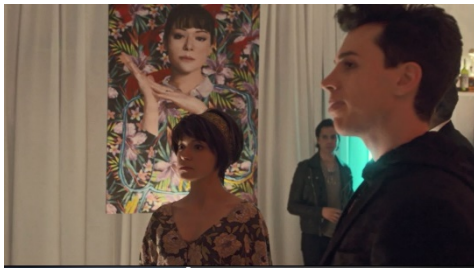
³⁵ Staffel 1, Folge 3: 13’11’’-13’35’’. Bezeichnenderweise wird zu Beginn der Szene gezeigt, dass Cosima auf Sarah wartet und währenddessen Darwins *The Origins of Species* liest.

bedroht ist und zugleich (sowohl ‚im Untergrund‘ als auch im Dyad-Institut selbst) die Klone und sich selbst erforscht. Sie ist es, die ihre synthetische DNA-Sequenz entschlüsselt, die auf der Insel den Betrug Westmorlands bzw. seine wahre Identität aufdeckt und der es schließlich gelingt, ein Heilmittel für die Krankheit zu entwickeln, das sie am Ende der Serie gemeinsam mit ihrer Geliebten Delphine Leda-Klonen überall auf der Welt verabreicht, um ihr Leben zu schützen. Cosima löst das Machtungleichgewicht der Dichotomie von forschenden Subjekt und wissenschaftlichem Forschungsobjekt auf, indem sie beide Rollen gleichzeitig einnimmt und steht als weiteres Beispiel damit exemplarisch für die Tendenz der Serie, hierarchische und binäre Strukturen zu dekonstruieren.³⁶



Abb. 228: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 5, Folge 5

Abb. 229, 230: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 5, Folge 8



Nach der psychoanalytisch-feministischen Theorie werde der Frau bzw. dem Anderen in der symbolischen Ordnung nicht der aktive Blick, sondern die Position des Bildes bzw. des Betrachteten zugewiesen. Bilder ziehen sich leitmotivisch durch die Serie, erfahren aber ebenfalls eine geschlechtliche Re-Codierung und Bedeutungsverschiebung. Bildlichkeit wird auf verschiedene Weise inszeniert und auf der Objektebene ausgestaltet, seien es beispielsweise Videoaufnahmen und Fotografien oder Blicke durch Mikroskope, wissenschaftlich-technische Geräte und auf vergrößerte Aufnahmen von biologischen Proben und DNA-Material, über die Subjekt-Objekt-Konstellationen neu ausgehandelt werden und die den Kampf der Klone, aber auch ihren Zuwachs an Wissen und Macht symbolisieren. Die Hauptprotagonistinnen erscheinen außerdem häufig auf Bildschirmen und Screens, da sie regelmäßig über Videochats miteinander kommunizieren. Dies hat gewiss auch produktionslogische Gründe,

³⁶ Vgl. Staffel 2, Folge 8: 37'55''-38'55'', als Cosima ihrem Laborassistenten und Kollegen Scott offenbart, dass es sich bei der geklonten DNA, mit der sie forschen, um ihre eigene handelt, und von Scott sowohl menschliche als auch wissenschaftliche Wertschätzung erhält.

da alle Ledas von einer Darstellerin verkörpert werden und eine Videokonferenz es vereinfacht, mehrere Klone ohne Double in einer Szene auftreten zu lassen – nichtsdestotrotz reiht sich das rekurrierende Motiv in der Diegese in die spezifische Bedeutungsproduktion der Serie ein, Bildlichkeit nicht als Moment weiblicher Passivität und Reduktion auf die Funktion des Schauobjekts, sondern als Symbol von sozialer Vernetzung, weiblicher *agency* und aktiver Kommunikation zu konnotieren. Besondere Bedeutung nehmen hier die Bilder ein, die Felix, Sarahs Pflegebruder und Künstler, von den Ledas, die in der Serie auftreten, insbesondere von den vier Hauptprotagonistinnen, malt. Bei den farbenfrohen Bildern der Protagonistinnen handelt es sich nicht um ein Instrument der Kontrolle, der Sexualisierung oder der Fetischisierung. Dies resultiert weniger aus der Tatsache, dass Felix homosexuell ist, sondern vielmehr aus dem leitmotivischen Einsatz der Bilder innerhalb der Serie, die so mit einer Bedeutung aufgeladen werden, die am Ende der fünften und letzten Staffel der Serie in den Fokus der Inszenierung rückt. Felix verbindet die Ausstellung der Gemälde mit einer Performance-Kunst, indem er nacheinander Alison, Cosima und Sarah auftreten lässt und diese als unterschiedliche Verkörperungen seiner Schwester präsentiert (Abb. 229 und 230). Musikalisch untermalt stellt er Alison als „Hestia, Göttin von Heim und Herd“ vor und kommentiert: „Identität ist eine soziale Konstruktion“; Cosima tritt auf als „Metis, Göttin der Weisheit und des Scharfsinns“ und Sarah als „Athene, die Kriegsgöttin“.³⁷ Felix bezieht sich damit auf archetypische, mythologische Konzepte von Weiblichkeit, seine Gemälde sind kein Symbol der Objektifizierung, sondern der Zelebrierung verschiedener Facetten von Weiblichkeit und der Emanzipation des Anderen. Dementsprechend dankt Felix in seiner abschließenden Ansprache auch den ‚Frauen, die sich in seiner Galaxie tummeln‘.

Bevor Alison und Cosima durch einen Vorhang den Ausstellungsraum der Vernissage betreten, weist Felix sie jeweils an, sie sollten sich ganz natürlich und wie sie selbst, d.h. nicht wie Sarah, verhalten. Während hier nun jede sie selbst ist, dabei aber dem anwesenden Publikum suggeriert wird, es handele sich um die Performance ein und derselben Person, tauschen die Leda-Klone im Verlauf der Serie häufig die Rollen und geben vor, eine andere zu sein – die Beispiele sind so vielfältig, dass nicht alle genannt werden können: So besucht Alison zum Beispiel als Sarah deren Tochter Kira, damit diese das Umgangsrecht nicht verliert (und kann Kira nicht täuschen), Sarah schlüpft in die Rollen von Alison, um sie am Familientag in ihrer Entzugseinrichtung zu decken, und Rachel, um die Drahtzieher*innen des Dyad-Instituts zu täuschen. Cosima vertritt Alison bei einer Rede während ihrer Kandidatur als Elternvorsitzende der Schule ihrer Kinder. Und als die Polizei der Familie Hendrix einen Besuch abstattet und

³⁷ Vgl. Staffel 5, Folge 8. Auftritt Alison und Cosima: 16'30''-18'50''. Auftritt Sarah: 24'30''-25'00''. In seiner Dankesrede an seine Familie stellt Felix anschließend Sarah als seine „Muse in ihrer wirklichen Form“ vor (32'40''-34'30''). Die Ausstellung enthält neben den anderen Leda-Klonen, die in der Serie aufgetreten sind, z.B. Helena, Rachel, Crystal und Tony, auch Bilder von Kira und Siobhan Sadler, alias Mrs S.

Helena für Alison hält, absolviert Helena, mehr oder weniger überzeugend, aber letztlich erfolgreich, stellvertretend für ihre Schwester das Verhör.³⁸ Auch wenn das Annehmen anderer Identitäten insbesondere von der meist als Gegenspielerin agierenden Rachel auch gegen den *Clone Club* eingesetzt wird,³⁹ handelt es sich bei der Maskerade dennoch um eine der subversiven und feministisch konnotierten Strategien der Serie. Die Klone tauschen ihre Identitäten und nehmen andere Rollen an, um sich gegenseitig zu schützen, zu unterstützen, ihr Geheimnis zu bewahren, Wissen zu erlangen, sich gegen ihre Gegner*innen zu verteidigen, aber auch aktiv zur Wehr zu setzen und ihre Ziele im Kampf für ein selbstbestimmtes Leben zu erreichen.⁴⁰ Das feministische Potential des Rollentauschs ist allerdings nicht nur handlungslogisch begründet, sondern manifestiert sich vor allem auch auf der Metaebene durch Bezüge zu Konzepten und Positionen feministischer Theorie. Die soziale Konstruktion von Geschlechtsidentität und Butlers Performativität von Geschlecht⁴¹ erstrecken sich weit über die Performance als tatsächlicher Akt des Rollenspiels hinaus, umgekehrt fungiert das konkrete Spiel mit der Identität aber als filmische Metapher, in der sich Geschlecht als Konstruktion und individuelle Selbstrepräsentation verdichtet ausdrückt und reflektiert wird. Die Maskerade in *Orphan Black* weist außerdem dort Anschlusspotential zu Doanes Theorie auf, wo sie betont, nach Riviere sei nicht klar zu definieren, wo die ‚echte‘ Weiblichkeit ende und die Maskerade beginne, sondern es sei geboten, Weiblichkeit selbst als Maskerade zu begreifen.⁴² Übertragen auf *Orphan Black* bedeutet dies keine Destabilisierung weiblicher Identität und Individualität (diese werden im Gegenteil figurenpsychologisch insgesamt vielmehr durch die Interaktionen gestärkt), sondern das ritualisierte Rollenspiel der Serie ist vielmehr eine reflexive Inszenierung dessen, dass diese weiblichen Identitäten nicht auf eine einheitliche, biologistische oder essentialistische Grundlage festgeschrieben werden können – obwohl und gerade weil die Fiktion die Geschichte von Frauen erzählt, die genetisch identisch sind, wird ihre Vielfalt und Individualität umso bedeutsamer. Das Spiel mit der Maskerade entfaltet sich in der Serie umso komplexer, weil die Klone, die sich in der Diegese gegenseitig spielen – sich also

³⁸ Alison verkörpert Sarah vor Kira: Staffel 1, Folge 4: 32'09"-33'22". Sarah spielt Alison in der Entzugseinrichtung (Staffel 2, Folge 7; Beginn der Maskerade: 24'55"-25'32"; Ansprache: 26'30"-27'40"; Rollenspiel mit Donnie: 28'03"-29'25"). Sarah gibt sich als Rachel aus: Staffel 3, Folge 1: 23'25", zusätzlich mit Alison als Sarah ab 26'19"-29'50" sowie 32'50"-38'54". Cosima hält als ‚Alison‘ eine Rede beim Wahlkampf für das Amt als Elternvorsitzende*r – während der Szene wird Alison wieder ‚eingewechselt‘: Staffel 3, Folge 7: 31'21"-31'58" sowie 32'22"-34'31". Helena wird als Alison verhört: Staffel 4, Folge 3: 22'20"-23'25" sowie 25'37"-27'34".

³⁹ So entführt Rachel, indem sie sich als Sarah ausgibt, Kira nach ihrer Knochenmarkspende für Cosima aus dem Krankenhaus (Staffel 2, Folge 9: 38'17"-38'52"). Pence differenziert hier zwischen „stealing an identity“ und „swapping identities“. (Gregory E. Pence: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club* 2016, S. 203.)

⁴⁰ Es handelt sich demnach nicht um eine tatsächliche Übernahme der Identität. Interessant sind hier die Differenzierungen im Figurenwissen als relevante Kategorie: Die Klone untereinander sowie nahestehende Personen lassen sich meist nicht täuschen.

⁴¹ Für eine Darstellung von Butlers Theorie vgl. Kapitel 2.2.4.

⁴² Das Konzept der Maskerade wird in Kapitel 2.3.4. erläutert.

zeitweise eine Rolle ‚teilen‘ – außerhalb der Fiktion von ein und derselben Schauspieler*in verkörpert werden. In den Maskerade-Szenen versetzt sie sich nicht in einen Charakter, sondern in einem vielschichtigen Spiel im Spiel verkörpert sie eine Figur, die wiederum eine andere Person spielt – und dieses Spiel kommt in der Diegese nicht organisch, selbstverständlich und nahtlos: So muss Sarah, als sie Alison in der Entzugseinrichtung vertritt, ein Rollenspiel mit Alisons Ehemann Donnie absolvieren, in dem er seine Frau spielt und sie (als Alison) die Rolle von Donnie einnehmen soll – aber permanent aus der Rolle fällt, weil sie den Impuls verspürt, Alison zu verteidigen, so dass Donnie sie irgendwann irritiert fragt: „Und wer bist du jetzt?“ Cosima fällt in ihrer Maskerade als Alison bei der Wahlkampfrede kurz aus der Rolle, als sie von sich „als Lesbe“ spricht, um sich ihres Lapsus bewusst zu werden und dann schnell „Unterstützerin“ zu ergänzen. Und Helena, die einsteige Killerin, sitzt in Bademantel und rosa Handtuch-Turban neben Donnie auf der Couch der Familie Hendrix, mimt die Vorstadt-Ehefrau und bietet in ukrainischem Akzent der Polizei an: „Ein paar Schnittchen vielleicht?“ Diese Momente erzeugen Komik, es kommt zu Brüchen, Ungereimtheiten, Unsicherheiten und Unstimmigkeiten, wenn sich eine eigene und eine vorübergehend angenommene weibliche Identität zu einem Konstrukt verbinden, das als solches erkennbar ist und somit auch das Geschlecht als solches als konstruiert sichtbar werden lässt.⁴³ Indem Brüche, Abstufungen und Schattierungen sichtbar werden, wird auch eine Vorstellung von Identität offenbar, die sich relational und dynamisch konstituiert und gerade auf diese Weise stabilisiert – nicht monolithisch, sondern in permanenter Aushandlung, Interaktion und Vernetzung. Auch und besonders unter Aktivierung der genannten feministischen Widerstands-Strategien gelingt es den Protagonist*innen letztlich, ihre Antagonist*innen zur Strecke zu bringen und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. *Orphan Black* arbeitet mit dem feministischen Diskurs und reflektiert zahlreiche seiner zentralen Ideen und Positionen⁴⁴, insbesondere auf den Aspekt des Kollektivs soll abschließend noch einmal eingegangen werden. Dass die feministische Bedeutungskonstruktion der Serie nicht gänzlich unproblematisch ist und z.T. die eigene Agenda unterwandert, zeigen die beiden folgenden und letzten Abschnitte.

6.5.2.4 Destabilisierung des prekären weiblichen Blicks und Re-Etablierung von Ausgrenzung

Die zahlreichen symbolischen geschlechtlichen Codierungen der Serie schreiben sich auch in das Verhältnis der weiblichen Leda- und der männlichen Castor-Klone ein, bei denen es sich aus genetischer Sicht um Geschwister handelt (dazu im letzten Abschnitt mehr). Die Namen

⁴³ Vgl. Sarah K. Donovan: *Not Why but Who* 2016, S. 138.

⁴⁴ Dabei kann hier nicht die Frage beantwortet werden, bis zu welchem Grad diese Auseinandersetzung und Reflexion der Serie mit dem feministischen Diskurs intentional erfolgt. *Orphan Black* rückt allerdings bewusst Frauenfiguren, weibliche Perspektiven und Diversität in den Fokus und verknüpft sie mit Fragen nach Autonomie, Selbstbestimmung und Solidarität. Ansätze und Konzepte feministischer Theorie bieten sich folglich als vielsprechende Instrumente an, um tiefere Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge der Serie offenzulegen.

der Forschungsprojekte „Leda“ und „Castor“ spielen auf den Mythos der Königstochter Leda an, der der Göttervater Zeus in Gestalt eines Schwans erschien, um sie zu verführen. Da sie zur selben Zeit auch mit ihrem sterblichen Ehemann, König Tyndareos, verkehrte, gebar sie vier Kinder: Helena und Polydeukes von Zeus (und damit göttlicher Abstammung) und Kastor und Klytaimnestra (menschlicher und damit sterblicher Abstammung).⁴⁵ Beide Klon-Linien weisen eine Disposition zu einer spezifischen, progressiven und tödlichen Erkrankung auf: Die Leda-Klone neigen zu unkontrollierten Gewebe-Wucherungen in Lunge und Gebärmutter, was wahrscheinlich mit ihrer gezielt induzierten Unfruchtbarkeit korreliert; die Klone des Projekts ‚Castor‘ leiden unter einer neurodegenerativen Erkrankung, die sich durch fortschreitende kognitive Ausfallerscheinungen äußert.⁴⁶ Damit werden traditionelle geschlechtliche Zuschreibungen rekonstituiert: Während bei den Castor-Klonen das Gehirn angegriffen wird, was mit der männlichen Konnotation des Geistes und des Logos korrespondiert, ist bei den Leda-Frauen der Körper, darunter neben der Lunge insbesondere auch die Gebärmutter als reproduktives Organ, betroffen, was auf die Assoziation des Weiblichen bzw. Anderen mit dem Körper verweist.⁴⁷ Weitaus bezeichnender und brisanter ist allerdings die symbolische Funktionalisierung der Castor-Klone – denn wo *Orphan Black* Dichotomien auf verschiedenen Ebenen des narrativen Komplexes überwindet und von der Ermächtigung des Anderen erzählt, handelt es sich in diesem Kontext lediglich um eine Verschiebung der Demarkationslinie zwischen dem Selbst und dem Anderen, um sie erneut zu errichten. Die Castor-Klone repräsentieren das marginalisierte Andere, von dem sich die Leda-Klone und der *Clone Club* abgrenzen, um sich als Gemeinschaft mit einer kollektiven Identität zu konstituieren.⁴⁸ Die Ledas werden in der Narration deutlich als positive Identifikationsfläche des Subjekts markiert, auch der Plot legitimiert sie als Individuen, da sie (bis auf Rachel) erst im Erwachsenenalter von ihrer Kon-Existenz erfahren und folglich erst dann eine Gemeinschaft bilden, die auf individuell sozialisierten Persönlichkeiten basiert. Demgegenüber wurden die Castor-Klone überwiegend als Gruppe sozialisiert und definieren sich daher über ihre Gemeinschaft der Brüder. Zugleich werden sie innerhalb

⁴⁵ Der Mythos wird variiert und existiert in verschiedenen Fassungen. In einigen Varianten schlüpft beispielsweise Helena aus einem Ei, in anderen bringt Leda zwei Eier zur Welt. Je nach Fassung handelt es sich außerdem bei den Dioskuren Kastor und Polydeukes um Halbbrüder oder um Zwillingsbrüder, da auch Kastor gelegentlich als Sohn des Zeus bezeichnet wird. Zu Ursprung, Entwicklung und künstlerischer Rezeption des Leda-Mythos vgl. Steffen Schneider: Art. ‚Leda‘. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 408-412.

⁴⁶ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Castor-Klone bei ungeschütztem Geschlechtsverkehr Frauen infizieren können, bei denen sich die Infektion zunächst durch rote Augen und anschließende Unfruchtbarkeit äußert, weshalb Coady das Projekt Castor als biologische Waffe nutzen möchte.

⁴⁷ Vgl. auch Sarah K. Donovan: *Not Why but Who* 2016, S. 132.

⁴⁸ So konstatiert Heuslein: „[The members of Clone Club in discovering and learning more about Castor recognize their own similarities among themselves more (thus creating a stronger tribal identity) and the differences between their tribe and the Castor tribe.“ (Jeremy Heuslein: *I Am and Am Not You*. In: *Orphan Black and Philosophy. Grand Theft DNA*, hg. von Richard Greene und Rachel Robison-Greene, Chicago: Open Court 2016, S. 80.)

der Serie als ein bedrohlich und befremdliches Anderes markiert, was die Ab- und Ausgrenzung aus der als positiv konnotierten Gemeinschaft des *Clone Club* legitimiert: Ihre Erkrankung bringt ein abnormes Verhalten mit sich, das die Castor-Klone regelrecht dämonisiert, unterstützt durch ihr Verhältnis zur ödipalen Übermutter Coady. Ausnahmen bilden zwar Ira und Mark,⁴⁹ die durchaus Allianzen mit dem *Clone Club* bilden, denen es aber dennoch verwehrt wird, ein vollwertiger Teil davon zu sein, und die keinen tragenden Protagonist*innen-Status erlangen.⁵⁰ So unterstützt der kultivierte Ira zwar Cosima bei ihrem Kampf gegen Westmorland, aufgrund der inzestuösen Beziehung zu seiner Zieh Mutter Susan wird er aber von Anfang an als befremdlich inszeniert und stirbt schließlich an der Castor-Krankheit. Mark, der sich zunächst den Proletianern angeschlossen hat, darf immerhin eine Liebesbeziehung eingehen und agiert mehrfach an der Seite des *Clone Clubs*, wird aber in der vorletzten Folge von Coady durch eine Giftspritze getötet, in dem Glauben, es handele sich um das ersehnte Heilmittel gegen die Castor-Krankheit – seinen Tod betrauert, im Gegensatz zu dem Verlust von Mrs S' kurz zuvor, niemand. Auch die letzte Szene der dritten Staffel (in der die Castor-Plotline am präsentesten ist), in der die ganze *Clone-Club-Familie* sich um den Tisch in Alisons Laden versammelt, sei Heuslein zufolge nur möglich, weil diese familiäre Identität sich zuvor in Abgrenzung zu der Castor-Gruppe konstituiert habe: „The homeworld is defined, because something other and alien has been brought up against it.“⁵¹ Hier muss zwar eingewandt werden, dass die feministischen Strategien der Subversion und der sozialen Vernetzung in der Serie bereits präsent sind, bevor die Castor-Klone eingeführt werden. Allerdings erfahren beispielsweise Donnie und Scott, zwei elementare Mitglieder des *Clone Club* erst in der zweiten Staffel von Projekt Leda. Somit erfolgt die ‚richtige‘ Konstitution der *Clone-Club-Familie* tatsächlich erst in dramaturgischer Engführung mit der Storyline der Castor-Klone in der dritten Staffel, was ihren Status als das befremdende, abzugrenzende Andere bestärkt.

In einer Serie, die feministische Motive der Vernetzung und der Überwindung von Dichotomien reflektiert, werden eben diese binären Strukturen des Selbst vs. des Anderen durch Castor-Klone rekonstituiert. Analog dazu ist die Funktionalisierung der Figur der Rachel Duncan zu betrachten, die auf anderer Ebene die feministische Agenda der Serie durch Subtexte problematisiert. Rachel ist ein komplexer und ambivalenter Charakter, keine Sympathieträgerin, hin und wieder in Zweckbündnissen mit dem *Clone Club*, aber häufiger skrupellos scheinende

⁴⁹ Wohlgermerkt handelt es sich bei den beiden gleichzeitig auch um die einzigen Castor-Klone, die entweder als Kind von der Gruppe separiert wurden (Ira) oder ihre Brüder später verlassen haben (Mark).

⁵⁰ Auch mit anderen Castor-Klonen kommt es zu einzelnen Momenten der Verbundenheit, die sich vorwiegend über Helena manifestieren, was sowohl auf ihren eigenen besonderen Status zurückzuführen ist und auf die Verwandtschaft von Helena mit Castor im Leda-Mythos verweist. Auch Heuslein nennt eine Szene, in der Helena zwar den bereits todkranken Castor-Klon Rudy tötet, sich aber dann zu dem Sterbenden auf den Boden legt und seine Körperposition imitiert, somit als Spiegelbild auch eine Verbundenheit offenbart. Heuslein betont aber, dass sie im selben Moment Ähnlichkeiten verbal bestreite, „still affirming an identity defined by difference [...]“ (Jeremy Heuslein: *I Am and Am Not You* 2016, S. 81.)

⁵¹ Jeremy Heuslein: *I Am and Am Not You* 2016, S. 81.

Gegenspielerin der Leda-Klone, obwohl – oder gerade weil – sie dieser Gruppe technisch gesehen doch selbst angehört. Als einzige der Ledas wächst Rachel mit dem Wissen auf, ein Klon zu sein und wird aus diesem Grund von den Mitgliedern des *Clone Clubs* ‚Pro-Klon‘ genannt. Rachel ist durch die Extreme des Defizits und der Überkompensation charakterisiert. Wo Cosima die Subjekt-Objekt-Dichotomie erfolgreich überwindet, indem sie zugleich als Forscherin wie auch als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand (gleichermaßen aktiv) agiert, scheitert Rachel an dieser Dichotomie und versucht umso angestrongter, aber dennoch vergeblich einen Subjekt-Status zu etablieren. Wo der *Clone Club* auf eine feministische Utopie der Bündnisse und Solidarität ohne Hierarchien setzt, definiert sich Rachel als ‚Pro-Klon‘ gerade über einen hierarchischen Status, durch den sie sich von den übrigen Klonen abzuheben strebt. Rachel nimmt an medizinischen Untersuchungen teil, akzeptiert das Leben unter Überwachung und setzt sogar ihren eigenen Monitor ein⁵² - mit dem Ziel, als vollwertiges Subjekt anerkannt zu werden. Sie strebt nach Zugehörigkeit zu einem System, das auf Hierarchien und Machtstreben basiert. Sie kollaboriert mit diesem System um den Preis, anderen Leda-Klonen zu schaden, sie für ihre Zwecke zu missbrauchen und sogar ihren Tod billigend in Kauf zu nehmen.⁵³ Rachel gelingt es in der zweiten Staffel kurzzeitig, Leekies Platz an der Spitze des Dyads einzunehmen und in der fünften Staffel zur rechten Hand von Westmorland zu werden. Wie nachfolgend an einem Szenenbeispiel zu demonstrieren sein wird, wird ihr der Status des mächtigen Subjekts letztlich verweigert, immer wieder wird sie auf den Platz des Anderen verwiesen und bleibt unfähig, sich mit jenen zu identifizieren, die auf ähnliche Weise als anders markiert und marginalisiert werden. Hinter ihrer Obsession erscheint Rachel getrieben von einem tief und traumatisch empfundenen Mangel. Dieser ist einerseits in der Zurückweisung durch ihre Eltern begründet: Beide täuschen ihren Tod vor und lassen Rachel in der Obhut des Dyad Instituts zurück – vom geliebten Kind wird sie zum ‚Pro-Klon‘. Der Akt der Ablehnung wird mehrfach wiederholt, als Ethan, schockiert von der Skrupellosigkeit Rachels, vor den Augen seiner Tochter Selbstmord begeht, damit sein Wissen nicht in ihre Hände gelangt und weiter durch ein unterdrückendes System instrumentalisiert werden kann, und auch Susan spricht von ihrer Bindungsarmut und ihrer Unfähigkeit, Rachels Mutter zu sein – es sei notwendig gewesen, das Band zu durchtrennen, und statt als Tochter bezeichnet sie Rachel als „das Experiment“, durch das sie der höheren Sache dienen könne.⁵⁴ Komplementär dazu resultiert Rachels Mangel auch in ihrer Unfruchtbarkeit, die von ihrem Schöpfer und Vater über

⁵² Vgl. Staffel 2, Folge 5.

⁵³ In der bereits angeführten Szene, in der Sarah vor Ferdinand, einem Mitarbeiter des Konzerns Topside, der im Hintergrund des Dyad agiert, Rachels Rolle einnimmt, wird kein Zweifel daran gelassen, dass sie von der Aktion „Helsinki“ wusste. Der Codename steht für die Ermordung von sechs Klonen und 32 unbeteiligten Menschen als Kollateralschäden in Finnland, um die drohende Aufdeckung des Klonprojekts zu verhindern. In derselben Szene wird auch deutlich, dass Topside nicht nur Mordanschläge auf Alison, Cosima und Sarah plant, sondern dass Ferdinand auch selbstverständlich davon ausgeht, dass Rachel diese als notwendig akzeptiert und billigt. (Staffel 3, Folge 1: 32’50’’-38’54’’.)

⁵⁴ Staffel 4, Folge 3: 40’02’’-42’06’’.

sie verhängt wurde – Rachel entwickelt eine Obsession in Bezug auf Kira,⁵⁵ bei der sich ein verinnerlichtes skrupelloses Machtstreben mit der tiefen Kränkung verbindet, dass Sarah und Helena die biologische Mutterschaft vergönnt ist, die ihr verwehrt bleibt. Rachel erfährt während ihres Aufenthalts bei ihrer Mutter und Schöpferin Susan, dass Charlotte, der einzige jüngere Leda-Klon der zweiten Generation, aus ihrer eigenen DNA gezeugt wurde, symbolisch dafür steht in der Folge der Terminus „Adams Rippe“ als Kontrast zur traditionellen Mutterschaft.⁵⁶ So pflegt Rachel bis zu seinem Tod zwar eine sadomasochistische sexuelle Affäre mit dem misogynen Ferdinand (in der sie der dominante Part ist), im Gegensatz zu den übrigen Hauptprotagonist*innen gelingt es Rachel aber nicht, funktionale soziale Beziehungen auf Augenhöhe zu ihren Schwestern (oder anderen) zu etablieren.

Rachel wird in der Serie dementsprechend sowohl mit Narzissmus als auch mit Sadismus assoziiert. Während *Orphan Black* von der Emanzipation seiner Protagonistinnen erzählt und auch symbolisch die Ermächtigung des weiblichen Blicks inszeniert, wird Rachel als Trägerin eines prekären, verfehlten weiblichen Blicks markiert, der im Verlaufe der Serie systematisch destabilisiert und dekonstruiert wird. Eine Schlüsselszene für diesen Bedeutungskomplex findet sich in der vorletzten Folge der zweiten Staffel (Abb. 231 bis 233): Rachel wird die Glastür zu einem abgedunkelten Raum im Dyad-Institut geöffnet, dieser ist leer, bis auf einen gläsernen Tisch, auf dem sich ein Martiniglas und eine Fernbedienung befinden. Rachel startet eine Videoaufnahme, die sie als junges Mädchen mit ihren Eltern Susan und Ethan zeigt. Die Bilder einer scheinbar heilen und idyllischen Familie, die im herbstlichen Laub spielt, werden nicht nur auf eine ganze Wand projiziert, sondern spiegeln sich zudem auf den benachbarten Wänden und dem Fußboden, *point-of-view-shots* wechseln sich ab mit Nahaufnahmen von Rachel und weiteren Einstellungen, in denen man sie vor der Wand, die einer Leinwand gleichkommt, sieht.⁵⁷ Die Serie inszeniert eine psychoanalytisch aufgeladene Kino-Metapher par excellence: Rachel ist von den Bildern umgeben, die von ihrem Vater gefilmt wurden, der in den Aufnahmen folglich nicht zu sehen, sondern nur zu hören ist. Das private Videomaterial entspricht nicht den konventionellen Montage-Techniken des Hollywood-Kinos, dennoch lässt sich hier aber ein gewinnbringender Bezug zum auf Lacan'scher Theorie basierenden filmtheoretischen Konzept der *suture* herstellen.⁵⁸ Die räumlichen Vervielfältigungen der Bilder scheinen Rachel,

⁵⁵ So äußert Ferdinand in der bereits angeführten Szene zu Sarah (die er aber für Rachel hält), das, was Rachel wirklich wolle, sei das Kind, also Kira. (Vgl. Staffel 3, Folge 1: 36'35''-36'38''.)

⁵⁶ Staffel 4, Folge 3: 15'25''-17'26''.

⁵⁷ Staffel 2, Folge 9: 28'25''-29'40''. Auch in Staffel 5, Folge 7: 27'55''-31'07'' wird an diese Szene angeschlossen: Rachel sieht sich erneut die Aufnahmen an, als sie von Westmorland/Mathieson, einer patriarchalischen Figur, erneut väterlichen Verrat und Zurückweisung erfahren hat. Er versucht, sie zu kontrollieren, nach den Videoaufnahmen nimmt er selbst die Leinwand ein, um mit Kira über eine Videokonferenz zu sprechen, d.h. Anspruch auf sie zu erheben.

⁵⁸ Zur *suture* vgl. Jacques Alain Miller: Suture. Elements of the Logic of the Signifier. In: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1977, S. 24-34 [Orig.: La suture. In: Cahiers pour l'analyse, Nr. 1, 1966, S. 39-51]; Daniel Dayan: The Tutor-Code of Classical Cinema. In: Film Quarterly, Vol. 28, Nr. 1, 1974, S. 22-31; Jean-Pierre Oudart: Notes on Suture. In:

im unmittelbaren Wortsinne der *suture*, ‚einzunähen‘ und einzuschließen – und zugleich die scheinbare Illusion zu fragmentieren und zu dekonstruieren.

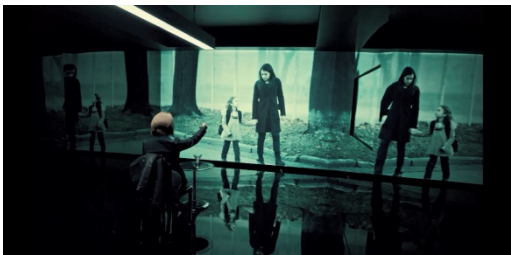
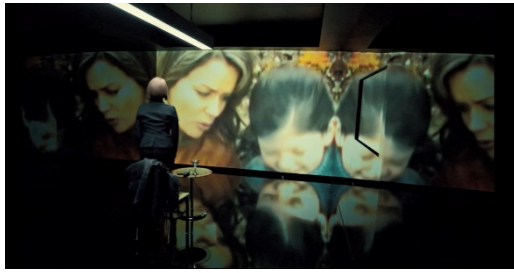


Abb. 231, 232, 233: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 2, Folge 9

Es ist kein Zufall, dass Rachel die Bilder aus der Perspektive des zugleich an- und abwesenden Vaters wahrnimmt, der weibliche Blick wird an der Grenze zur Hysterie situiert, denn die Großaufnahmen von Rachel zeigen, wie sie sich verliert in der Betrachtung, die Augen schließt und wieder intensiv hinsieht, wie sie lacht, wie sie sich zunächst eine Träne von der Wange streicht, um sich dann selbst ins Gesicht zu schlagen. Das im Falle Rachels dysfunktionale Subjekt ist gefangen zwischen Betrachtung und dem Spiegelmoment, das Kind auf der Leinwand oszilliert zwischen Identifikationsfläche und Objekt des Begehrens. So erstaunt es nicht, dass unmittelbar nach den Videoaufnahmen der Familie Duncan Fotografien von Sarah und Kira an die Wand projiziert werden, zunächst heimlich angefertigte Schwarz-Weiß-Aufnahmen, anschließend Farbfotografien, die offenbar dem privaten Familienalbum entstammen. Die Szene endet mit einer weiteren Einstellung, die Rachel von hinten vor der übergroßen Aufnahme von Sarah und Kira zeigt, das übermächtige Bild unerfüllter Begierde, auf das wenig später in derselben Episode Kiras Entführung durch Rachel folgt. Mit Kira als Druckmittel, die Rachel in einem eigens eingerichteten Kinderzimmer im Dyad-Institut festhält, bringt Rachel auch Sarah in ihre Gewalt und erpresst sie, einer Ovariektomie zuzustimmen, damit mit Sarahs Eizellen experimentiert werden kann und weitere Klone geschaffen werden können. Nach dem Suizid von Ethan ist Rachel, besessen von dem Gedanken, den Code ihres Vaters zu entschlüsseln, nicht nur bereit, Sarahs Körper zu instrumentalisieren und auszubeuten, unmittel-

Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1977/78, S. 35-47 [Orig.: La suture. In: Cahiers du cinéma, Nr. 211, 1969, S. 36-39 und Nr. 212, 1969, S. 50-55]; Stephen Heath: Notes on Suture. In: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1977/78, S. 48-79 sowie Kaja Silverman: ‚Suture‘. In: Dies.: The Subject of Semiotics, New York: Oxford University Press 1983, S. 194-236.

bar vor dem Eingriff zerstört Rachel auch vor Sarahs Augen das von Kira entnommene Knochenmark und damit auch Cosimas Chance zu überleben, bis ein Heilmittel gefunden werden kann.

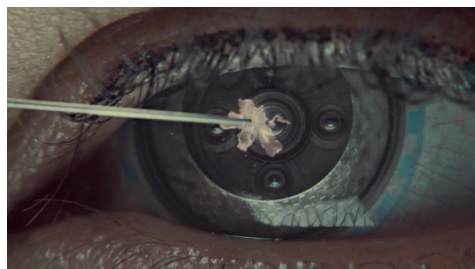


Abb. 234: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 2, Folge 10

Abb. 235, 236, 237: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 4, Folge 3 und 8

Erneut ist die Solidargemeinschaft des *Clone Clubs* die Rettung: Cosima, Scott und Kira haben einen präparierten Feuerlöscher neben Sarahs Bett deponiert und ihr eine Zeichnung von Kira überbringen lassen, die auf die Bedeutung des Feuerlöschers hinweist. Als Sarah den Feuerlöscher betätigt, entpuppt dieser sich als Waffe, der einen Bleistift als Projektil auf Rachel abfeuert, woraufhin Scott ihr in dem ausbrechenden Tumult zur Flucht verhelfen kann. Besonders bezeichnend ist, dass der Bleistift, der aus dem Feuerlöscher schießt, Rachel in ihrem linken Auge trifft – mit dieser Einstellung der auf dem Boden liegenden Rachel, der ein Bleistift aus dem blutüberströmten linken Auge ragt, endet die Szene (Abb. 234).⁵⁹ Rachel verliert ihr Auge und gelangt zunächst in das Refugium ihrer Mutter Susan und schließlich zu Westmorland, wo sie sich zunehmend von ihrem Hirntrauma erholt. Zunächst trägt sie eine Augenklappe, bei Susan wird ihr jedoch ein künstliches kybernetisches Auge implantiert (Abb. 235 und 236). In dem modernen Wohnbereich des luxurösen Anwesens mit weißen Wänden und einer Glasfront, die den Blick auf Klippen und das weite Meer eröffnet, beschert ihr das innovative High-Tech-Implantat plötzlich eine Reihe von Visionen, die durch Flackern oder sichtbare Pixel als durch das Auge technisch erzeugte Bilder markiert sind (Abb 237).⁶⁰ Der prekäre, zwischen Narzissmus, Sadismus und Masochismus, zwischen machtbesessenem Voyeurismus und traumatischem Spiegelmoment oszillierende weibliche Blick, der durch Rachel inszeniert wird,

⁵⁹ Staffel 2, Folge 10: 22'30''-24'56''.

⁶⁰ Staffel 4, Folge 7: 41'03''-42'10'', Folge 8: 25'33''-26'00'', Folge 9: 00'30''-00'50'' sowie 21'05''-21'53'' und 41'27''-42'20''.

bleibt folglich ein zentrales Motiv der Serie. Die Visionen zeigen Rachel zunächst einen Schwan, hinzu kommt ein alter Mann, der sie gestisch auffordert ihr zu folgen, außerdem Bilder einer Gemeinschaft, die sich später als das pseudo-utopische Revival-Camp von Westmorlands Anhängerschaft herausstellt. Schließlich wird die Tötung des Schwans durch den Mann angedeutet, in der letzten Vision sieht Rachel den abgeschlagenen Kopf des Schwans auf dem Boden liegen. Die Visionen fungieren als motivische Überleitung zur Westmorland, dessen Machtspiel die Handlung der fünften Staffel bestimmen wird, und verweisen symbolisch auf den Leda-Mythos, der hier mit dem Opfermord des weiblich konnotierten Schwans durch das Männliche endet. Als Rachel auf Westmorland trifft, wiederholt sich der essenzielle Konflikt ihres Lebens: Der Patriarch der Neolution verspricht ihr Freiheit, Macht und Anerkennung, gibt vor, einen Vertrag mit ihr zu schließen, der sie vollkommen gleichstellt und erklärt sie zu seiner rechten Hand und „Tochter“.⁶¹ Rachel wiederum sieht in ihm in dem übermächtigen Vater, nach dem sie sich sehnt, ihre Hoffnung auf Lösung ihres ödipalen Komplexes, und ist bereit, ihm Kira auszuliefern.⁶²

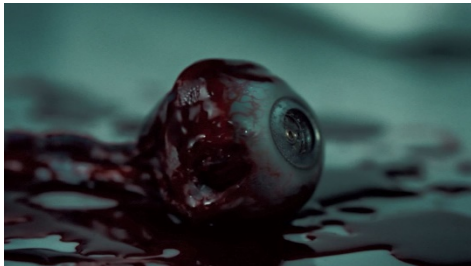
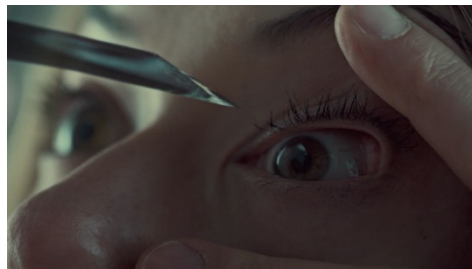


Abb. 238, 239, 240, 241: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 5, Folge 7

⁶¹ Staffel 5, Folge 7: 08'10"-09'19" sowie 10'14"-10'33".

⁶² Vgl. u.a. Staffel 5, Folge 7: 00'20"-03'00'. Die Sequenz zeigt zunächst in einer Rückblende, wie Rachel als Kind von Leekie hochrangigen (männlichen) Konzernmitgliedern als ‚Pro-Klon‘ und Schaustück des Experiments vorgeführt und über ihr Wissen bezüglich der Klone abgefragt wird. Die anschließende Szene zeigt, wie Rachel auf dieselbe Weise Kira bei einem Meeting präsentiert und damit die Praktiken ihrer eigenen Unterdrückung reproduziert. In der Folge gibt es mehrere Montagen, in denen Rückblenden aus Rachels Vergangenheit mit gegenwärtigen Entwicklungen parallelisiert werden. So wird beispielsweise auch eine von Leekie an ihr durchgeführte medizinische Untersuchung mit einer Biopsie durch Coady gegengeschnitten (10'58"-13'46"). Eine weitere Rückblende enthüllt, dass Rachels eigene Objektifizierung sie selbst dazu gebracht hat, bis zum Äußersten zu gehen: Um die Leda-Krankheit zu studieren, ließ sie einen der Leda-Klone töten, um eine Autopsie durchführen zu lassen, was Leekie ihr die Frage stellen lässt, die ihre Dehumanisierung zu besiegeln scheint: „Was bist du?“ (21'50"-23'10").

In der siebten Folge der fünften Staffel muss sie allerdings nicht nur feststellen, dass sie in den Akten immer noch unter ihrer Patentnummer und damit als Eigentum des Dyad geführt wird,⁶³ sondern findet auch heraus, dass Westmorland über ein Tablet mit ihrem kybernetischen Auge verbunden ist – er hat direkten Zugang zu allem, was sie sieht und hört, und kann darüber hinaus auch ihren Blick kontrollieren, indem er ihr visuelle Reize übermittelt, die sich zu den bereits analysierten ‚technologischen Visionen‘ manifestieren. Besonders einprägsam erscheint in dieser Szene die Einstellung, als Rachel direkt auf das Tablet blickt, und ihren eigenen Blick in unendlicher Spiegelung auf sich selbst zurückgeworfen sieht (Abb. 238).⁶⁴ Rachel arbeitet fortan gegen Westmorland: Sie täuscht ihn gezielt und entzieht sich seinem Blick, indem sie beispielsweise eine Nachricht außer Sichtweite des kybernetischen Auges verfasst und eine Augenklappe trägt, um Kira zu befreien.⁶⁵ Den Höhepunkt der Folge bildet die Schlusszene, in der Rachel sich selbst auf nicht unblutige Weise mit dem zerbrochenen Stiel eines Martiniglases das kybernetische Auge entfernt. Zentrale Einstellungen sind hier nicht nur der in einer Blutlache liegende künstliche Augapfel und das Tablet Westmorlands, das nun nur noch weißes Rauschen überträgt, sondern zuvor auch die Großaufnahmen, wie der scharfe Stiel des Martiniglases in Rachels Hand sich ihrem kybernetischen Auge nähert – eine intertextuelle Anspielung auf die berühmten Szenen aus *Un Chien Andalou* und *Terminator* (Abb. 239 bis 241).⁶⁶ Rachel erkennt folglich, dass sie in der durch Westmorland repräsentierten hierarchisch-patriarchalischen Ordnung nie den Status eines gleichwertigen, mächtigen Subjekts etablieren kann. Sie rettet Kira und lässt dem *Clone Club* in der letzten Folge der Serie die Liste aller Leda-Klone zukommen, damit Cosima und Delphine die Überlebenden gegen die Krankheit immunisieren können. Rachel gelingt es, den verinnerlichten Blick des übermächtigen Vaters, der sich zuletzt in dem technisch-kontrollierenden Blick des kybernetischen, ferngesteuerten Auges manifestiert, erfolgreich zu brechen. Der Zutritt in eine alternative Ordnung wird ihr aber am Ende verwehrt: Rachel übergibt die Namensliste der Leda-Klone im Wagen, der vor dem Haus der Familie Hendrix parkt, an Felix, während innen eine Baby-Party für Helenas neugeborene Zwillinge veranstaltet wird. Als sie sich nach Helenas Babys erkundigt, entgegnet Felix: „Rachel, du weißt, du kannst nicht mitkommen.“ Und auch Rachel selbst verbalisiert ihren Außenseiterstatus.⁶⁷ Sie ist am Ende frei, aber sie bleibt auch aus der

⁶³ Staffel 5, Folge 7: 10’34“-10’56“.

⁶⁴ Staffel 5, Folge 7: 20’33“-21’41“.

⁶⁵ Staffel 5, Folge 7: 31’59“-38’43“.

⁶⁶ Staffel 5, Folge 7: 38’45“-41’08“, insbesondere 39’58“-41’08“. Im Unterschied zu *Un Chien Andalou* (F 1929, Regie: Luis Buñuel) richtet die Frau hier selbst das Messer/das Glas gegen ihr Auge. Die Anspielung auf *Terminator* (Orig.: *The Terminator*, USA 1984, Regie: James Cameron) ist in der kybernetischen, maskulin-patriarchalisch konnotierten Technik zu sehen.

⁶⁷ Staffel 5, Folge 10: 33’48“-34’36“ sowie 37’07“-37’55“. Rachel selbst äußert in der ersten Teilsequenz: „Ich habe ein Glasauge, keine Freunde und keine Identität, solange ich nicht gefunden werden will.“ Als Felix ihr in der zweiten Teilsequenz den Zugang verwehrt, antwortet sie: „Seit ich sechs Jahre alt war, habe ich mich mit jeder Leda-Schwester verglichen. Glaub mir, das letzte, was ich sehen will, ist noch ein Gesicht, das aussieht wie meins.“

Solidargemeinschaft des *Clone Clubs* ausgeschlossen. Dies etabliert eine weitere Ebene der Ambiguität in der Serie: Die als positives Ideal inszenierte Gemeinschaft in *Orphan Black*, die einerseits Marginalisierung überwindet, ist andererseits selbst auf Formen der Ausschließung angewiesen, um sich letztlich noch einmal in Abgrenzung zu legitimieren. Rachel ist eine unzuverlässige Verbündete, vergeben wird ihr aber nicht. Dies erscheint sicher realistischer, als ein Serienende, das in vollkommener Harmonie aufgeht, bricht es doch nicht zuletzt auch mit der stereotypischen weiblich konnotierten Vergebung, deren Güte grenzenlos ist, und zeigt auf, dass nicht jedes Individuum in einem Zustand der ‚Vergemeinschaftung‘ aufgehen kann – wobei hier zu berücksichtigen ist, dass Rachel zwar Freiheit erlangt hat, aber nichts darauf hindeutet, dass sie eine stabile Identität etablieren kann: Die Einsamkeit ist nicht frei gewählt, sondern resultiert nach Darstellung der Serie eindeutig aus Rachels systemischer Sozialisierung, aus der sich ihre dysfunktionale Beziehungsfähigkeit entwickelt hat. Das positive Zentrum der Serie ist eindeutig die Gemeinschaft, auf deren Motiv abschließend auch in seiner ambivalenten Deutung von Weiblichkeit eingegangen werden soll.

6.5.2.5 Der *Clone Club* als feministische Utopie zwischen Identitätskonstruktion, Diversität und Re-Essenzialisierung

Bei der Feier für Helenas neu geborene Zwillinge, bei der Rachel außen vor bleibt, kommen alle Mitglieder des *Clone Clubs* zusammen: Gemeinschaft wird zelebriert und auch durch filmästhetische Mittel als positives Ideal inszeniert – in dem lichtdurchfluteten Garten der Familie Hendrix, in dem nun Helena in einem Gartenhäuschen mit ihren Zwillingen lebt, jeder Gast (außer Rachel) mit offenen Armen empfangen wird, in dem Burger gebraten und unbeschwert gelacht und gefeiert wird, nachdem man sich von der ultimativen Bedrohung befreit hat (Abb. 243).⁶⁸ *Orphan Black* verbindet Anleihen der zweiten und der dritten Welle der Frauenbewegung zu einer feministischen Utopie. Dabei erscheint die Idee des starken, solidarischen Kollektivs als besonders markante Anspielung auf den Feminismus der zweiten Welle⁶⁹ und Reflexion der feministischen Utopietradition. So nennen Donawerth und Kolmerten als häufiges Merkmal feministischer Utopie und Science Fiction „the task of refuting the ideology of romance, usually through their plot structures validating partnerships over romance“.⁷⁰ Weitere

⁶⁸ Staffel 5, Folge 10: 26’48’’-28’19’’. Die Szene scheint eine realistischere Version eines Traums zu sein, den Helena während ihrer Gefangenschaft im militärischen Stützpunkt des Castor-Projekts hatte (vgl. Staffel 3, Folge 1: 00’20’’-02’15’’). Der Traum Helenas ist entsprechend skurril überspitzt, im Kern geht es aber um familiären Zusammenhalt, der in der Serie zur Realität wird.

⁶⁹ Frankel untersucht in ihrer Monographie die Charaktere aus *Orphan Black* als Verkörperungen des feministischen Spektrums, so deutet sie beispielsweise Cosima als „Classic Second Wave“ und Rachel als „Gender Traitor“. Der Frage, ob all ihren Kategorisierungen vorbehaltlos zuzustimmen ist, kann in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden. (Vgl. Valerie Estelle Frankel: *The Women of Orphan Black. Faces of the Feminist Spectrum*, Jefferson: McFarland & Company 2018.)

⁷⁰ Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten: Introduction. In: *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, hg. von dies., Syracuse/New York: Syracuse University Press 1994, S. 13.

Merkmale seien das Zelebrieren lesbischer Sexualität sowie das Hinterfragen und Unterwandern der binären Opposition als Grundstruktur auf verschiedenen Ebenen eines Narrativs.⁷¹ Pfaelzer nennt im selben Band die Intersubjektivität als „a feminist critique of male utopianism“.⁷² Pfaelzer ergänzt: „Intersubjectivity posits a tension between sameness and difference. Empathy and difference exist simultaneously.“⁷³ *Orphan Black* greift diese zentralen Themen des feministisch-utopischen Diskurses auf und variiert sie auf verschiedenen Ebenen, so auch das Moment des starken, solidarischen Kollektivs. Dieses manifestiert sich sprachlich und handlungslogisch z.B. durch Terminologie, die die Gruppenidentität stärkt. So etabliert sich in der Diegese der Begriff *Clone Club* als inklusives Konzept, da nicht nur die Klone selbst, sondern alle engen Vertrauten und eingeweihten Unterstützer*innen Mitglieder des Clubs sind, neben Sarahs Pflegemutter Siobhan, Alisons Ehemann Donnie und Cosimas Partnerin Delphine auch Freund*innen wie Art, Cop und ehemaliger Kollege von Beth, und Scott, Kollege und Laborpartner von Cosima. Darüber hinaus zieht sich das von Helena eingeführte ukrainische Wort *sestra* für ‚Schwester‘ als roter Faden durch die Serie und akzentuiert die Bedeutung der Schwesternschaft, reduziert diese allerdings weder auf rein biologische noch auf rein soziale Faktoren. Als Helena sich mit einigen Startschwierigkeiten in die Gruppe zu integrieren beginnt, bittet Sarah nicht nur Felix, ihrer Zwillingschwester eine Chance zu geben, sondern instruiert auch Helena: „Du wirst ihn mit Respekt behandeln, kapiert? Er ist mein Bruder, also wie eine Schwester für uns. Familie. [...]“ Helena erwidert: „Er ist eine Sestra.“⁷⁴ Bei ihrer ersten Begegnung mit Kendall Malone, der Spenderin des genetischen Ursprungsmaterials, erklärt Cosima, dass die Ledas sich gegenseitig ‚Schwestern‘ nennen. Kendall reagiert in dieser Szene noch abweisend: „Nennt euch doch, wie ihr wollt. Ihr seid nur miese Kopien von mir.“ Damit spielt sie auf den klassischen, binären Konflikt zwischen Original und Kopie an, der in *Orphan Black*, wie bereits zu Beginn des Kapitels erläutert, aufgelöst wird – so antwortet Cosima: „Tja, über das mit den miesen Kopien sind wir hinweg.“⁷⁵ Wenige Folgen später wird Kendall im Rahmen einer Intrige der konkurrierenden Konzerne um das Dyad-Institut ermordet. Zuvor erhält sie die Gelegenheit, sich von Cosima zu verabschieden und bittet sie, ihren Schwestern auszurichten, sie sei stolz, ein Teil von ihnen allen zu sein.⁷⁶ Die Serie akzentuiert das Errichten von inklusiven Netzwerken, von Bündnissen ohne Hierarchien als feministisch konnotierte Strategie. In Verbindung mit der Klonthematik verweist diese utopische, inklusive Vernetzung auf Theorien des feministisch-kritischen Posthumanismus. Besonders prägnante

⁷¹ Vgl. Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten: Introduction 1994, S. 14.

⁷² Jean Pfaelzer: Subjectivity as Feminist Utopia. In: Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference, hgg. von Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten, Syracuse/New York: Syracuse University Press 1994, S. 106.

⁷³ Jean Pfaelzer: Subjectivity as Feminist Utopia 1994, S. 106.

⁷⁴ Staffel 2, Folge 5: 03'25''-04'55''. Fortan bezeichnet Helena Felix als „Sestra Brother“. (Vgl. u.a. Staffel 2, Folge 10: 10'40''-10'50''.)

⁷⁵ Staffel 3, Folge 10: 12'10''.

⁷⁶ Staffel 4, Folge 6: 37'10''-39'25''.

Bezüge lassen sich zu Braidottis Konzepten des nomadischen Subjekts und der Zoé herstellen.⁷⁷ Parallelen bestehen zunächst darin, dass die diskursive Figur nomadischer Subjektivität es ermöglicht, Identität zwar dynamisch und relational zu denken, die Kategorie des Subjekts aber dennoch zu erhalten. Von besonderem Interesse ist aber auch, dass Braidotti ihr Konzept vor dem Hintergrund globaler Mobilität in der Postmoderne auch in räumlichen Dimensionen verortet. Es spielt in *Orphan Black* eine zentrale Rolle, dass über den *inner circle* des *Clone Club* hinaus sich die Gemeinschaft der Klon-Schwestern über den gesamten Globus verzweigt. Auch wenn die meisten Ledas nichts von ihrer Klon-Existenz wissen, besteht eine Solidarität und das Gefühl Grenzen überwindender Verbundenheit, wird doch immer wieder auf Klone aus anderen Ländern eingegangen, bevor Cosima und Delphine schließlich selbst die Welt bereisen, um ihre überlebenden Schwestern zu heilen. Auch Braidottis Konzept der Zoé als Figuration feministisch-posthumanistischer Vernetzung lässt sich auf die Serie beziehen. Die Zoé symbolisiert primär die Überwindung anthropozentrischer Ausgrenzung. Zwar stehen bei *Orphan Black* durchweg menschliche Protagonist*innen im Fokus, dennoch implizieren die Ledas als Klone posthumanistisch-kritische Diskurs-Momente und subvertieren durch ihre inklusive Vernetzung ebenfalls einen reduzierenden Anthropozentrismus, der auf Dichotomie, Hierarchie und Ausschließung basiert. Bildsymbolisch visualisiert wird dieser Aspekt des Netzwerks z.B. durch das sogenannte *Clone Phone*, ein zweites Handy, das vor allem Sarah, Helena, Cosima und Alison, aber z.B. auch Felix, für Angelegenheiten des *Clone Club* nutzen und das durch die einheitliche Farbgebung der Modelle und der Hüllen optisch die Vernetzung und Verbundenheit betont – so ist das *Clone Phone* der ersten Staffel rosa, die Nachfolgemodelle der weiteren Staffeln sind grün, blau, violett und rot.

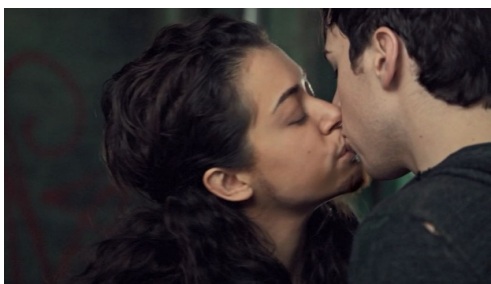


Abb. 242, 243, 244, 245: *Orphan Black* (2013-2017), Staffel 2, Folge 10; Staffel 5, Folge 10; Staffel 2, Folge 8; Staffel 3, Folge 10

⁷⁷ Zu Braidotti vgl. Kapitel 2.5.2.2.

Mertlitsch verortet in ihrer Monographie über prävalente Begriffspersonen des feministischen und Gender-Diskurses die *Sister* als eindeutige Begriffsperson in der Moderne, während *Cyborg* und *Drag* als uneindeutige Begriffspersonen in postmodernen Diskursen figuriert werden.⁷⁸ Elementar für das Konzept der *Sister* ist „[i]hr Begehren, sich mit anderen *Sisters* zu identifizieren“⁷⁹, was sich in „Denk- und politischen Handlungsweisen des (1) Appellierens, (2) Solidarisierens, (3) Verkollektivierens und (4) Familiarisierens“⁸⁰ artikuliert. Die *Sister* wird allerdings nicht nur als Begriffsperson der Identifikation gesehen, sondern auch als Diskursfigur der Homogenisierung und der kolonialistischen bzw. imperialistischen Ausgrenzung kritisiert, da sie vorwiegend als weiße *Sister* gedacht werde.⁸¹ Das feministisch-utopische Ideal in *Orphan Black* verwirklicht sich in dem solidarischen, vernetzten Kollektiv der *Sister-* bzw. *Sestrahood*, zugleich aber auch in der Diversität seiner Individuen und Identitäten und repräsentiert damit neben der zweiten Feminismus-Welle auch Positionen eines postmodernen, zeitgenössischen Gender-Diskurses. Es sei vorangestellt, dass die *Sestrahood* der Serie zwar prinzipiell inklusiv ist, aber vorwiegend durch weiße Figuren getragen wird: bei Art handelt es sich um die einzige *person of colour* des *Clone Clubs*; abgesehen von Alisons Adoptivkindern Gemma und Oscar (die ebenfalls nur in Nebenrollen auftreten) sind Figuren anderer Hautfarben, insbesondere *women of colour* eher Randerscheinungen. Dennoch bildet *Orphan Black* durch seine Charaktere ein diverses Spektrum ab: Mit dem Leda-Klonen reflektiert die Serie das Verhältnis von Biologie und Sozialisation und konstruiert mit der Prämisse einer identischen genetischen Grundlage völlig verschiedene Identitäten der einzelnen Leda-Klone. Visuell und performativ verdichtet wird diese Verbindung von Kollektivität und Individualität in einer unter Fans der Serie legendären Szene, in der einer der ersten gemeinschaftsbildenden Momente des *Clone Clubs* zelebriert wird, als Helena in die Gruppe aufgenommen wird: Sarah, Helena, Cosima, Alison und Kira befinden sich zusammen mit Felix in dessen Loft; nachdem Cosima den Anfang macht, beginnen nacheinander alle ausgelassen zu tanzen – jede in ihrem eigenen Stil, dennoch gemeinsam (Abb. 242).⁸² Der *Clone Club* integriert zahlreiche unterschiedliche Lebens- und Familienmodelle, von der glücklich kinderlosen Cosima, den allein- bzw. mit Unterstützung des Klans erziehenden leiblichen Müttern Sarah und Helena bis zu der Pflegemutter Siobhan und den Vorstadt-Adoptiv-Eltern Alison und Donnie. Das präsentierte Spektrum der Serie kann von zwei Seiten betrachtet werden: Wird *Orphan Black* in einem meiner Seminare diskutiert, kritisieren Studierende nicht selten, dass das gezielte Aufbrechen

⁷⁸ Wobei diese Verortungen, wie auch Mertlitsch betont, nicht als klar konturiertes und abgrenzbares zeitliches Nacheinander zu verstehen sind. Vielmehr existieren die Figurationen simultan, oszillieren je nach Kontext zwischen Ein- und Uneindeutigkeit. (Vgl. Kirstin Mertlitsch: *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspositionen der Gender Studies*, Bielefeld: transcript 2016, S. 30. Zugleich phil Diss., Humboldt-Universität zu Berlin.)

⁷⁹ Kirstin Mertlitsch: *Sisters – Cyborgs – Drags* 2016, S. 31.

⁸⁰ Kirstin Mertlitsch: *Sisters – Cyborgs – Drags* 2016, S. 31. Vgl. auch ebd., Kapitel 2, S. 35-101.

⁸¹ Vgl. Kirstin Mertlitsch: *Sisters – Cyborgs – Drags* 2016, S. 66-70.

⁸² Staffel 2, Folge 10: Helena trifft zum ersten Mal auf Cosima: 27'35"-29'09". Der *Clone Club* tanzt: 29'10"-31'10".

von Identitätskategorien zu neuen Stereotypisierungen zu führen droht – in *Orphan Black* die überspannte *soccer mum*, die rebellische Punkerin, die lesbische Wissenschaftlerin mit den Dreadlocks, die ukrainische Killerin mit großem Herzen und leichtem Hang zum Wahnsinn, usw. Dies ist sicher nicht völlig von der Hand zu weisen, vor der Prämisse dieser Arbeit aber differenziert zu bewerten, da eine völlige Freiheit von jeglicher Stereotypisierung nicht nur kaum vorstellbar scheint, sondern auch als wenig zielführend und tragfähig erkannt wurde. So thematisieren und reflektieren Praktiken wie die bereits analysierten Maskeraden, in denen die Ledas sich gegenseitig verkörpern, die Performativität von Geschlecht. Donovan resümiert: „Even though categorizations and stereotypes about what it means to be a woman might try to lock identity down, the clones demonstrate that identity is constantly in flux.“⁸³ *Orphan Black* entwirft außerdem zahlreiche Identitäten, die die Grenzen von Heteronormativität und sexueller Differenz in Frage stellen und überwinden (Abb. 244 und 245). Dazu zählen nicht nur Cosima und Felix, die lesbische bzw. schwule Identitäten (in einer möglichen Facette) repräsentieren, sondern auch Tony, ein transsexueller und damit männlicher Leda-Klon⁸⁴, und Kendall Malone, bei der es sich um eine sogenannte ‚Chimäre‘ handelt: Da sie sowohl eine männliche als auch eine weibliche Zelllinie in sich trägt, ist sie nicht nur der genetische Ursprung von sowohl Leda als auch Castor, sondern bildet eine weitere Facette geschlechtlicher Transgressivität jenseits sexueller Differenz ab. Eine in diesem Kontext relevante Schlüsselszene ist außerdem in der letzten Staffel zu sehen, als Cosima auf die Insel gelangt und dort im Begriff ist, die Machenschaften Westmorlands aufzudecken. Vor einem festlichen Abendessen, das Westmorland ausrichtet, werden Delphine und Cosima von einem männlichen Helfer des Patriarchen in das Anwesen geführt. Da sie unangemessen gekleidet seien, werden sie in ein Umkleidezimmer gebracht, das mit Mode nach viktorianischem Stil ausgestattet ist. Cosima widersetzt sich zunächst, geht schließlich aber auf Delphines Bitte ein, sich darauf einzulassen, um Kira, auf die es Westmorland abgesehen hat, nicht zu gefährden. Die nächste Einstellung zeigt erneut den männlichen Aufseher, der irritiert äußert: „Das ist nicht angemessen.“ Die Kamera wechselt zu Cosima und Delphine, die Hand in Hand stehen, wobei Delphine ein mit Rüschen besetztes Kleid trägt, Cosima hingegen einen schwarzen Frack (Abb. 246).⁸⁵ Westmorlands patriarchalisch konnotiertes Regime der Ausbeutung und Unterdrückung des Anderen wird durch das Bankett und die ritualisierte Inszenierung traditioneller Geschlechternormen symbolisiert. Durch die Wahl des Fracks macht Cosima die Grenzen der normativen Inszenierung sichtbar und überschreitet sie zugleich, was an die Performativität und die Praxis des *Drag* nach Butler anschließt. Hier kreiert Cosima eine weitere Form der Maskerade, die weniger im Sinne der Verkleidung, sondern zugleich als eine Form der Enthüllung funktioniert.

⁸³ Vgl. Sarah K. Donovan: *Not Why but Who* 2016, S. 137.

⁸⁴ Auftritte von Tony: Staffel 2, Folge 8: 00'55"-02'28"; 07'00"-07'24"; 09'47"-12'39"; 17'26"-19'00"; 20'39"-23'49"; 24'38"-26'28"; 29'25"-31'56"; 34'44"-35'18" sowie 36'50"-37'57".

⁸⁵ Staffel 5, Folge 5: 21'10"-22'29".

Cosima leistet damit symbolisch Widerstand gegen binäre Strukturen der heterosexuellen Matrix und auf der Handlungsebene konkret gegen Westmorlands Scharade. Am Ende der ersten Bankett-Sequenz fragt Westmorland: „Sie möchte einen Platz an der Tafel, stimmt das?“ Nachdem gezeigt wird, wie ein Butler den metaphorischen Stuhl zurechtrückt, entgegnet Cosima: „Das weiß ich gar nicht so genau.“⁸⁶ Das Bankett steigert sich schließlich zu einer Eskalation von Westmorlands Machtdemonstration,⁸⁷ Cosimas performative Selbstinszenierung sowie ihr verbales Hinterfragen sind allerdings Ausdruck ihres Widerstands, der sich am Ende als wirkungsmächtig erweist.



Abb. 246: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 5, Folge 5

Die Erzeugung und Thematisierung von einer verwobenen Gemeinschaft in Korrelation mit diversen Ausprägungen von Individualität erfolgt in der Serie allerdings nicht nur durch verschiedene Genderidentitäten und sexuelle Orientierungen, sondern auf abstrakterer Ebene auch dadurch, dass die Charaktere unterschiedliche Positionen im symbolischen Feld der Subjektkonstitution einnehmen. Unter Anwendung des Freud'schen Strukturmodells der Psyche lässt sich dies besonders deutlich an den Ledas Sarah, Helena, Cosima und Alison veranschaulichen. So ist bei Alison zu Beginn der Serie eine starke Fixierung auf das Über-Ich spürbar:⁸⁸ Alison ist besessen von Normalität und Kontrolle, das wiederholte Scheitern an ihrem Perfektionismus macht sie zur Alkoholikerin. Im Laufe der Serie macht Alison eine Entwicklung zur Selbstfindung bzw. Selbstneuerfindung durch und kehrt nach einer Auszeit am Ende der letzten Staffel mit neuer Kurzhaarfrisur inklusive violett gefärbter Strähnen, Tattoo und neu gewonnener Gelassenheit zurück und verwandelt ihr einstiges Bastelzimmer in einen Musikraum, in dem sie komponiert und sich kreativ ausdrückt.⁸⁹ Auch Cosima hat über fünf

⁸⁶ Staffel 5, Folge 5: 22'27"-23'40".

⁸⁷ Staffel 5, Folge 5: 24'10"-26'49"; 28'08"-29'38" sowie 33'03"-39'23". Westmorland versucht zunächst, Cosima rhetorisch zu dominieren. Der Abend eskaliert, als ein Mann in den Keller des Anwesens gebracht wird, an dem Westmorland in der Vergangenheit Forschungen durchgeführt hat, um ein ‚Jungbrunnen-Gen‘ zu isolieren. Dabei wurden alle ethischen Grenzen überschritten, der Mann lebte seither in den Wäldern der Insel und trieb dort als gefürchtete „Kreatur“ sein Unwesen. Unter Bezugnahme auf den Frankenstein-Komplex, liegt die Monstrosität auch hier nicht in der Kreatur, sondern in ihrer Entmenschlichung durch seinen Schöpfer und die ausgrenzende Gemeinschaft. Als Cosima im Keller auf den Mann zugeht und ihn als Menschen behandelt, erschießt Westmorland ihn und sperrt Cosima in eine Zelle – eine erneute Demonstration der Unterwerfung des Anderen.

⁸⁸ Vgl. Gregory E. Pence: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club* 2016, S. 221.

⁸⁹ Staffel 5, Folge 7: 15'17"-17'11".

Staffeln viel zu bewältigen: Ihre Liebesbeziehung zu Delphine muss viele Hindernisse überwinden und Bewährungsproben bestehen, bevor sie glücklich vereint sind, ihr Leben ist von der Leda-Krankheit bedroht, für die sie schließlich ein Heilmittel entwickeln kann. Was ihren Subjektstatus angeht, so ist dieser bei Cosima stabil und konstant, sie steht zu allen drei Instanzen in Verbindung und kann so ein tragfähiges Gleichgewicht für ihr ‚Ich‘ etablieren – ihre Krisen sind keine Identitätskrisen. Helena hingegen durchläuft zwar eine große Entwicklung, die insbesondere durch die Aufnahme in die Gemeinschaft ihrer Schwestern motiviert ist, sie bleibt aber durchgehend stark mit der Instanz des ‚Es‘ assoziiert.⁹⁰ Helena weist eine starke Verbindung zu Kindern auf und ihr Verhalten trägt selbst oft infantile Züge, ihr Sprechen und Handeln ist oft impulsiv, ungezähmt von sozialen Konventionen und ihr Gerechtigkeitsinn äußert sich nicht selten in radikaler Kompromisslosigkeit – so tötet sie in der Serie mehrfach, um die ihr Nahestehenden zu schützen. Dabei scheint sie entwicklungspsychologisch in der Phase oraler Triebbefriedigung stehen geblieben, denn wie Felix lapidar feststellt: „Essen ist ihr Ding.“⁹¹ Dazu zählen vor allem Süßes und exzentrische kulinarische Kombinationen, wie gegrillte Marmeladen-Burger bei der Baby-Party der letzten Folge. Dabei schlingt Helena ihr Essen ungezügelt hinunter, ihr Essverhalten ist dabei performativer Ausdruck ihrer infantilen, kaum kulturell überformten Subjektdisposition.⁹² Sarah ist zu Beginn der Handlung eine kleinkriminelle Punkerin auf der Flucht, durch die Ereignisse und die Begegnung mit ihren Schwestern wird sie nicht nur zur zentralen Identifikationsfigur der Serie, sondern laut Pence, „Sarah has been transformed from punk con artist to the Ledas‘ ego, their prefrontal lobe. Sarah’s strength, bravery, and cunning make her their leader, deftly negotiating between and using the best parts of Helena’s id and Alison’s superego.“⁹³ Ich halte jedoch vor allem im Rahmen meiner Argumentation einen anderen Aspekt für wichtig: Nachdem Westmorland besiegt ist, scheinen alle Sestras angekommen – Helena lebt mit ihren Zwillingen bei Alison und Donnie, die wiederum glücklicher sind als je zuvor, Cosima und Delphine sind wieder vereint, und Felix ist nach der Vernissage ein gefragter Künstler, der ebenfalls in einer Beziehung lebt. Sarah hatte eigentlich vor, ihren Highschool-Abschluss nachzuholen, in der letzten Folge wird aber gezeigt, dass sie die erforderliche Prüfung nicht ablegt, sondern die Schule wieder verlässt und plant Siobhans Haus zu verkaufen – Sarah hat nun keinen Kampf um die Freiheit der Klone mehr zu führen, ihr alter Fluchreflex bricht sich erneut Bahn, und es wird deutlich, dass Sarah gerade kein stabiles ‚Ich‘ konsolidiert hat, was sie durch den Kampf gegen ihre Unterdrücker*innen kompensieren konnte. In der letzten Folge, am Abend der Baby-Party versammeln sich die Sestras im kleinen, intimen Kreis im Garten und Sarah gesteht ihren Schwestern

⁹⁰ Vgl. Gregory E. Pence: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club* 2016, S. 220f.

⁹¹ Staffel 2, Folge 5: 10‘15‘‘-10‘27‘‘.

⁹² Helenas Essverhalten sieht man u.a. in diesen Szenen: Staffel 2, Folge 5: 16‘18‘‘-17‘27‘‘ und Staffel 2, Folge 10: 10‘40‘‘-11‘10‘‘. Bezeichnenderweise ist Helenas Lieblingssong *Sugar, Sugar* – vgl. Staffel 2, Folge 04‘54‘‘-05‘54.

⁹³ Gregory E. Pence: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club* 2016, S. 221,

ihre Verlorenheit und ihre Angst, in alte Muster zurückzufallen: „Ich habe meiner Tochter was vorgelogen, derselbe alte Scheiß. Ich habe überhaupt keinen Plan. Ich... ich ver falle immer wieder in die alten Fehler. Glücklichein – ich weiß nicht, wie’s geht. Keiner mehr, mit dem ich kämpfen muss, und trotzdem noch ‘ne Scheiß-Mum.“ Im Gespräch lassen die anderen Schwestern Sarah an ihren weiblichen Erfahrungen und Unsicherheiten teilhaben, Alison und Helena daran, dass sie als Mütter nicht perfekt sind, Cosima daran, dass es sie manchmal verunsichert, keine Muttergefühle zu haben (Abb. 249).⁹⁴ Die Folge endet mit Bildern von Alison und Donnie als glücklichem Paar, von Delphine und Cosima, die überall auf der Welt unerkannt Leda-Klonen das Heilmittel zukommen lassen, mit Helena und ihren Zwillingen (die sie Arthur und Donnie genannt hat) und mit Sarah, die sich mit Felix und Kira auf den Weg zum Strand macht und offenbar nicht mehr vor sich selbst fliehen muss. Sarah wird aufgefangen von der Gemeinschaft und kann gerade auf dieser Grundlage jetzt ihr ‚Ich‘ etablieren, das Netzwerk wird als finaler Schlusspunkt der Serie abermals als Basis der Subjektkonstitution präsentiert. Diese Agenda der Serie manifestiert sich vor allem über das Zelebrieren von weiblicher Identität. Als Art ebenfalls in der letzten Folge der Serie Helena und die Zwillinge besucht, sagt sie, ihr Sohn sei sehr stark – und Art erwidert: „So stark wie deine Mutter.“⁹⁵ Art artikuliert damit den Fokus der Serie, die weibliche Erfahrungen und das weite Spektrum von Weiblichkeit und Geschlecht jenseits binärer Grenzen reflektiert.

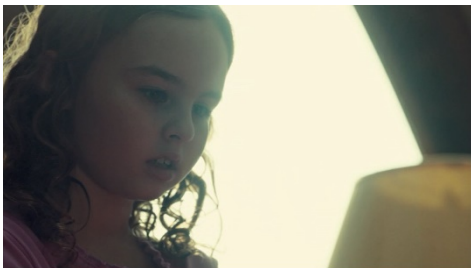


Abb. 247, 248: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 2, Folge 10



Abb. 249: *Orphan Black* (2013-2017),
Staffel 5, Folge 10



Allerdings bleibt die feministische Utopie in *Orphan Black* selbst nicht frei von problematischen Subtexten. Einerseits handelt es sich dabei um Grenzverschiebungen, die ein erneutes Anderes identifizieren und z.T. auch marginalisieren, was bereits erläutert wurde. Andererseits betreibt die Serie unter der Oberfläche einer Dekonstruktion von Geschlecht

⁹⁴ Staffel 5, Folge 10: 33'00"-33'50" und 34'37"-37'07".

⁹⁵ Staffel 5, Folge 10: 30'27"-31'09".

zugleich eine Re-Essentialisierung des Weiblichen, die durchaus kritisch zu sehen ist. Dies kommt in hohem Maße in Kira zum Ausdruck: Bereits das Klonen selbst, das in der Serie betrieben wird, ist in dieser Form heute noch eine Extrapolation, allerdings prinzipiell denkbar, und wird auch durch Authentifizierungsstrategien legitimiert. Das Jungbrunnen-Gen, über das sowohl Kira als auch Helenas Zwillinge verfügen und das zu außergewöhnlichen Selbstheilungskräften führt, geht allerdings bereits deutlich über glaubhafte wissenschaftliche Grundlagen hinaus. Helenas Zwillinge sind zwar männlich, werden allerdings erst in der letzten Folge der Serie geboren, der Fokus liegt folglich eindeutig auf Kira. Die Mystifizierung des Weiblichen, die sie repräsentiert, artikuliert sich auch in Kiras ausgeprägter Intuition und einer Art telepathischer Verbindung zu den Leda-Klon-Schwestern. Dies illustriert eine Szene im Finale der zweiten Staffel: Cosimas gesundheitlicher Zustand ist schlecht und sie schläft in Felix' Loft, als Kira sich auf den Weg zu ihrem Bett macht und sie anspricht. Cosima reagiert zunächst nicht, die Kamera wechselt zwischen Nahaufnahmen der Gesichter von Cosima und Kira, die ihre Tante weiter berührt, anspricht, zu wecken versucht. Als die Einstellung erneut zum Gesicht von Cosima wechselt, wird ihr Gesicht in ein helles, weißes Licht getaucht, und sie öffnet die Augen, dazwischen ist ein ‚imaginärer‘ *point-of-view-shot* Cosimas geschnitten, in der ihr in einer weichgezeichneten Vision Delphine erscheint, die ihr über die Wange streicht, wie Kira es in der nächsten Einstellung tut (Abb. 247 und 248).⁹⁶ In einem Gespräch in der nächsten Folge zwischen Cosima und Kira wird deutlich, dass es sich um ein Nahtod-Erlebnis handelt, aus dem Kira Cosima zurückgeholt hat.⁹⁷ Kira kann alle Sestras ‚fühlen‘⁹⁸ und auch Sarah spürt, als Siobhan von Ferdinand erschossen wird.⁹⁹

Orphan Black etabliert, wie in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt, eine narrative Struktur, die symbolisch wie motivisch Dualismen hinterfragt und das Ideal einer feministisch-utopischen Gemeinschaft konstituiert. Dennoch schreiben sich konträr dazu sowohl Dualismen als auch Biologismen in die Serie ein: Das Leitmotiv der Zwillinge zieht sich durch die Serie – nicht nur Helenas Zwillinge, die diesen Kreis schließen, sondern vor allem durch Sarah und Helena selbst, die als einziges Zwillingpaar des Leda-Projekts eine exponierte Stellung einnehmen. Als Sarah im Finale der ersten Staffel auf Helena schießt, überlebt diese nur, da ihre Organe im Körper spiegelverkehrt angeordnet sind – ein Phänomen, das bei eineiigen Zwillingen auftreten kann. Dies kreiert nicht nur ein weiteres der bereits angesprochenen symbolischen Spiegelmomente in der Serie, sondern repräsentiert auch eine symmetrische Ordnung, die durchaus auf einer binären, komplementären Grundstruktur basiert. Die besondere Rolle kommt Helena und Sarah zudem deshalb zu, da sie Kinder bekommen können – und aus

⁹⁶ Staffel 2, Folge 10: 34'10"-35'17".

⁹⁷ Staffel 3, Folge 1: 16'22"-17'25".

⁹⁸ Vgl. u.a. Staffel 4, Folge 5: 40'18"-41'33" sowie Staffel 5, Folge 9: 28'00"-28'30".

⁹⁹ Staffel 5, Folge 8: 39'30"-39'37".

dieser natürlichen Schwangerschaft, der archaisch weiblichen Kraft, gehen darüber hinaus auch noch besondere Kinder hervor, die über übermenschliche bzw. übersinnliche Begabungen verfügen. Auch das Bild einer idealisierten Diversität, das die Serie kreiert, wird von ihr selbst unterwandert. Zwar bildet *Orphan Black* eine Vielzahl von Familien- und Lebensmodellen sowie Formen der Mutterschaft ab, die soziale Beziehungen und nicht die Gene in den Mittelpunkt stellen. Allerdings handelt es sich bei Kendall, der genetischen ‚Mutter‘ der Klone zugleich auch um die leibliche Mutter von Siobhan, der Pflegemutter von Sarah. Bei Siobhan, einer der zentralen mütterlichen Figuren der Serie, wird folglich mit der Einführung der Figur der Kendall nachträglich doch noch eine biologische Verbindung zu Sarah, den Ledas und Kira konstruiert.

Die Serie *Orphan Black* konstruiert die feministisch konnotierte Utopie einer Gemeinschaft, die auf Heterogenität, Diversität und Inklusivität setzt, in der Eigenschaften, Attribute und Lebensformen unabhängig von Geschlecht frei verfügbar werden und die heteronormative und binäre Muster aufbricht. So befinden sich weder Sarah noch Helena zum Finale der Serie in einer romantischen Beziehung, wie es für weibliche Charaktere in der Popkultur typischerweise üblich ist – einige der Sestras führen zwar glückliche Beziehungen, nicht alle tragenden (weiblichen) Identifikationsfiguren müssen aber notwendigerweise in die heteronormative Matrix integriert werden, und familiäre Verbindungen, so illustriert die Serie, existieren auch jenseits tradierter Strukturen. Wie gerade ausgeführt, konterkariert die Serie die Dekonstruktion tradierter Geschlechternormen mit subtextuellen Strategien einer ausgeprägten Re-Essentialisierung von Geschlecht durch eine Mystifizierung und idealisierenden Konstruktion einer ‚natürlichen‘ Weiblichkeit, die zwar divers sein darf, aber dennoch durch Intuition, spirituelle Kräfte, Fruchtbarkeit bzw. biologische Verbindungen und Empathie definiert ist. So changiert *Orphan Black* stetig zwischen Dekonstruktion, feministischer Subversion und Re-Essentialisierung von traditioneller Geschlechtlichkeit.

6.6 Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0

6.6.1 Das Erbe des Cyberpunk: Digitalität im neueren Film

Es wurde an früherer Stelle bereits erläutert, dass die Ursprünge des Cyberpunk in der Literatur liegen, in der neueren Forschung aber ein Konsens besteht, dass er weniger als literarisches Genre, sondern viel mehr als „a cultural formation“¹ und multimediales Phänomen zu sehen ist, das im Kontext der Postmoderne stark visuell geprägt ist. Murphy und Schmeink sehen demnach eine enge Verbindung zwischen der von Mirzoeff diagnostizierten „visual crisis of culture“², seiner These „postmodernism is visual culture“³ und der Entstehung des Cyberpunk als kulturelles Phänomen: „New media and new visual technologies emphasize not just a ‚visual turn‘ in our culture, but also conveniently lend themselves to an established literary cyberpunk imaginary that can take on any number of forms [...]“⁴ Der Cyberpunk verbreitete seine Ideen und Konzepte zunehmend über andere Medien, vor allem über den Film.⁵ Frelik hält den Cyberpunk für „most relevant and influential as a visual aesthetic“⁶, und Kelly konstatiert, seine Filme markierten erst den eigentlichen kulturellen Durchbruch des Cyberpunks: „Movies quoted the familiar tropes. Actually the first and best cyberpunk movie was *Blade Runner* (1982). In retrospect, perhaps it marks the real beginning of cyberpunk, since the first cyberpunks were largely unknown short story writers when it was released.“⁷ Und nach Bukatman weist der Cyberpunk seinem Wesen nach bereits eine ausgeprägte Nähe zum Visuellen

¹ Thomas Foster: *The Souls of Cyberfolk. Posthumanism as Vernacular Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. xvi. Zitiert nach Graham J. Murphy und Lars Schmeink: Introduction. *The Visuality and Virtuality of Cyberpunk*. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hg. von dies., New York/London: Routledge 2018, S. xxi. Zur wissenschaftlichen Erforschung des Cyberpunk vgl. auch Mike Featherstone und Roger Burrows: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, London: Sage 1995; Sabine Heuser: *Virtual Geographies. Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Amsterdam/New York: Rodopi 2003 sowie Graham J. Murphy und Sherryl Vint (Hgg.): *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*, New York: Routledge 2010. Der Cyberpunk weist außerdem Wechselwirkungen mit der Strömung des Steampunk auf, zum Verhältnis von Cyberpunk und Steampunk vgl. Graham J. Murphy: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk*. In: *The Cambridge History of Science Fiction*, hg. von Gerry Canavan und Eric Carl Link, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2019, S. 526f.

² Nicholas Mirzoeff: *What is Visual Culture?* In: *The Visual Culture Reader*, hg. von ders., New York: Routledge 1998, S. 4. Zitiert nach Graham J. Murphy und Lars Schmeink: Introduction. *The Visuality and Virtuality of Cyberpunk* 2018, S. xxi.

³ Nicholas Mirzoeff: *What is Visual Culture?* 1998, S. 4. Zitiert nach Graham J. Murphy und Lars Schmeink: Introduction. *The Visuality and Virtuality of Cyberpunk* 2018, S. xxi.

⁴ Graham J. Murphy und Lars Schmeink: Introduction. *The Visuality and Virtuality of Cyberpunk* 2018, S. xxi.

⁵ Vgl. Mark Bould und Sherryl Vint: *Cyberpunk and Postmodernism*. In: Dies.: *The Routledge Concise History of Science Fiction*, Abingdon/New York: Routledge 2011, S. 155.

⁶ Pawel Frelik: „Silhouettes of Strange Illuminated Mannequins.“ *Cyberpunk’s Incarnations of Light*. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hg. von Graham J. Murphy und Lars Schmeink, New York/London: Routledge 2018, S. 81. Frelik betont: „[T]reating cyberpunk as an aesthetic reclaims the centrality of visuality in its imagination. The movement’s visual sensibility is far more important than its oft-discussed [sic!] thematic preoccupations and has been instrumental to the sub-genre from its earliest beginnings.“ (Ebd.)

⁷ James Patrick Kelly: *Who Owns Cyberpunk?* In: *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, hg. von Keith Brooke, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 150.

und damit zum Filmischen auf: „But the point is not that the visual becomes the tool that enables the human to grasp *cyber-space* and *world-space* in all their bewilderingness. It's that cyberpunk's job was to perform an act of abstraction and intensification; first, to *perform* that ‚bewildering‘ new (corporate, physical, cyberspatial) space, and the second to generate simultaneously abstracted and compelling images emblematic of emerging world orders. Cyberpunk was, at its core, visual [...]“⁸ Verfilmter bzw. genuin filmischer Cyberpunk erweckt die düsteren, von *Underground*-Technologie und Rebell*innen bevölkerten Großstädte einer nahen Zukunft vor den Augen des Publikums zum Leben. Bukatman sieht die große Popularität des urbanen Settings im Cyberpunk in einer wechselseitigen Analogie zwischen urbanem und digitalem Raum begründet, so visualisiere die Stadt als Handlungsraum Eigenschaften und zugeschriebene Qualitäten des Cyberspace: „In cyberspace the density of the central, inner, city became an analogy for the dispersed matrices of information circulation and overload, while cyberspace itself presented an urbanism stripped to its kinetic and monumental essentials. Cyberspace exaggerated the disorienting vertigo of the city, but it also summoned a powerful controlling gaze. [...] Urban space and cyberspace each enabled an understanding and negotiation of the other.“⁹

Kanonische Werke des filmischen Cyberpunk sind vor allem *Blade Runner* (1982), *eXistenZ* (1999) und die *Matrix*-Trilogie (1999 und 2003), die bereits im historischen Überblick über das Genre des Science-Fiction-Films ausführlicher behandelt wurden.¹⁰ Seit der Cyberpunk sich in den 1980er Jahren zunächst in der literarischen und dann in der filmischen Science Fiction etablierte, sind nun über 30 Jahre vergangen – die Frage danach, welche Auswirkungen neue Technologien und der fortschreitende Prozess der Digitalisierung auf unsere Lebenswelt und die menschliche Identität haben, erscheint aber gegenwärtig so aktuell wie nie zuvor. Inwiefern fungieren Filme und Fernsehserien als Medium der Repräsentation und Reflexion dieser tiefgreifenden Veränderungen und wie sind die Einflüsse des Cyberpunk in zeitgenössischen audiovisuellen Werken präsent?

Bei der *Matrix*-Trilogie wird offenbart, dass es sich bei der scheinbaren Wirklichkeit um die von Maschinen erzeugte und in die Gehirne der Menschen gespeiste Matrix handelt; in *eXistenZ*

⁸ Scott Bukatman: Foreword. Cyberpunk and its Visual Vicissitudes. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hgg. von Graham J. Murphy und Lars Schmeink, New York/London: Routledge 2018, S. xvi. Hervorhebungen im Original. Zu Cyberpunk und Film bzw. Visualität vgl. außerdem Andrew M. Butler: Cyberpunk goes to the movies. From *Blade Runner* (1982) to *The Matrix* (1999). In: Ders.: *The Pocket Essential Cyberpunk*, Harpenden: Pocket Essentials 2000, S. 71-86; Francis Bonner: Separate Development. Cyberpunk in Film and TV. In: *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*, hgg. von George Slusser und Tom Shippey, Athens: University of Georgia Press 1992, S. 171-182; Timothy Wilcox: Embodying Failures of the Imagination. Defending the Posthuman in *The Surrogates*. In: Murphy/Schmeink 2018, S. 21-34 sowie Graham J. Murphy: Cyberpunk and Post-Cyberpunk 2019, S. 519-536, insbesondere S. 523-534. Murphy ist hier besonders hervorzuheben, da er ausführlicher als andere Autor*innen auch auf den televisuellen Cyberpunk eingeht.

⁹ Scott Bukatman: *Blade Runner*. 2nd edition, London: Palgrave Macmillan 2012, S. 56f.

¹⁰ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.10. und 5.2.12.

sind sich die Protagonist*innen zunehmend im Unklaren darüber, ob sie sich noch in dem von ihnen gespielten *Virtual-Reality-Game* befinden oder das Spiel bereits verlassen haben. Der Topos des Verhältnisses von digitaler Technologie und Wirklichkeit bleibt präsent, wandelt sich aber zu veränderten, zeitgenössischeren Varianten. So artikulieren die neueren Filme des Subgenres seltener die Furcht, Realität und Simulation überhaupt nicht mehr unterscheiden zu können und einer großen Täuschung zu erliegen, sondern kreieren verschiedene Imaginationen möglicher zukünftiger Entwicklungen im Verhältnis von Mensch, digitaler Technologie und Wirklichkeit bzw. Lebenswelt. So offeriert die virtuelle Realität OASIS in *Ready Player One* (USA 2018, Regie: Steven Spielberg) eine eskapistische Ersatzwelt, in der man der trostlosen und von Armut geprägten Alltagsrealität entfliehen kann. Die Möglichkeiten, die die OASIS bietet, sind schier grenzenlos, man kann beispielsweise seinen Avatar nach Belieben gestalten und somit in der Virtualität auch ein anderes Geschlecht annehmen.¹¹ Der junge Hauptprotagonist Wade und seine Freunde verhindern die Übernahme der OASIS durch einen skrupellosen Konzern und erhalten schließlich die Verantwortung für die virtuelle Welt. Mit ihrer neu gewonnenen Autorität verfügen sie, dass die OASIS fortan an bestimmten Tagen deaktiviert werden soll – ein symbolischer Akt der Aushandlung eines Gleichgewichts zwischen echter und digitaler Welt.

Die Filme *Transcendence* (USA 2014, Regie: Wally Pfister) und *Ghost in the Shell* (USA 2017, Regie: Rupert Sanders), markieren exemplarisch den Trend, neue Mensch-Maschine-Figurationen filmisch auszuloten. In *Transcendence* erleidet der renommierte KI-Experte Will Caster durch einen Terroranschlag eine tödliche radioaktive Vergiftung. Kurz vor seinem Tod wird sein Geist in den Zentralrechner hochgeladen, eine tragende Rolle spielt dabei seine verzweifelte Ehefrau, die das Wesen ihres geliebten Ehemannes retten will. Wills Bewusstsein durchläuft innerhalb kürzester Zeit einen Prozess der ‚Transzendenz‘ und entwickelt sowohl sich selbst als auch den technologischen Standard mit bahnbrechenden Erfindungen weiter. Die KI-Version Wills vernetzt sich mit allen Computern der Welt und entwickelt eine Nano-Technologie, mit der er Lebewesen heilen, aber auch kontrollieren kann. Dabei spielt der Film mit der Unsicherheit, ob ‚Will 2.0‘ in der Tradition des größtenwahnsinnigen *mad scientists* steht oder aus Liebe zu seiner Frau deren altruistische Vorstellungen auslebt, Gutes zu tun und die Welt zu retten. Während *Transcendence* seinen männlichen Protagonisten zunächst als reinen Logos in Form digitaler Bits und Bytes weiterexistieren lässt (Will greift erst im Verlaufe des Films über die Nano-Roboter auf andere Körper zu und baut schließlich auch seinen eigenen Körper nach), ist Major Mira Killian, Hauptprotagonistin in *Ghost in the Shell*, das Ergebnis

¹¹ Bezeichnenderweise trifft dies aber lediglich auf Nebencharaktere zu, nicht aber auf den Hauptprotagonisten Wade und die Rebellin Samantha, deren Geschlechtsidentität in der Realität und der Virtualität konstant bleibt, damit sie sich dem konventionellen Muster entsprechend ineinander verlieben und zusammenkommen können.

eines Experiments, in dem ihr organisches Gehirn in einen kybernetischen Körper transplantiert wurde. Der Stoff von *Ghost in the Shell*, der ursprünglich auf einem Manga von Masamune Shirow aus dem Jahr 1989 basiert und 1995 unter der Regie von Mamoru Oshii erstmals als Anime verfilmt wurde, lotet durch die Geschichte seiner Protagonistin neben der Grenze zwischen Mensch und Maschine auch Fragen nach der eigenen Identität und dem Geist bzw. Wesen des Menschen, d.h. dem *ghost*, aus.¹²

Auch der Film *The Congress* (I/F/D u.a. 2013, Regie: Ari Folman) reflektiert auf verschiedenen Ebenen den technologischen Fortschritt und stellt zugleich ebendiese Implikation des Fortschritts im Sinne einer durch Technik ermöglichten Entwicklung hin zum Positiven in Frage. Die fiktive Schauspielerin Robin Wright wird hier verkörpert durch die ‚reale‘ Schauspielerin Robin Wright, was bereits das filmische Spiel mit verschiedenen Abstufungen von Realität, Fiktion und Simulation indiziert. Die (fiktive) Robin befindet sich am Tiefpunkt ihrer Karriere, als sie das Angebot eines großen Filmstudios erhält, sich einscannen zu lassen, damit eine digitale Version ihrer selbst erstellt werden kann. Robin wird eine hohe Summe in Aussicht gestellt, dies impliziert aber den Verkauf der Rechte an ihrer Person und die Auflage, nie wieder real als Schauspielerin auftreten zu dürfen. Sie nimmt das Angebot ihres kranken Sohnes zuliebe an. In einem technischen Apparat werden Robins Körper, ihre Gestik, Mimik und Gefühlsregungen gescannt und digitalisiert. Die technische Zukunftsvision zeichnet zwar ein Bild, das gesamtgesellschaftliche Zustände zeigt, demonstriert die konkrete Technologie aber erneut an einer weiblichen Protagonistin: Die Frau wird zum digitalen, multimedialen Bild, das immer verfügbar ist und niemals altert, Weiblichkeit wird in ihrer Idealform konserviert. Der Film setzt das Spiel mit verschiedenen Ebenen von Realität und Simulation sowie einer retro- und futuristisch-stilistischen Technoästhetik fort, als Robin Jahrzehnte später auf einen Kongress geladen wird, der in einer sogenannten ‚Animationszone‘ stattfindet: Durch Einnahme einer Substanz betritt man die Dimension einer animierten Zeichentrickwelt. In bunten, surrealistischen Bildern erzählt der Film, wie Robin einerseits die Auswüchse der Technologie kritisiert, sich andererseits aber darin verliert. Dabei wird sie stets als Mutter charakterisiert, ihr Fixpunkt bleibt das Streben nach einer Wiedervereinigung mit ihrem Sohn, die sie zunächst in die Realität zurück und dann erneut in die animierte Welt führt.

¹² Kritiker*innen sprachen die philosophische Tiefe der Manga-Vorlage und des Animes der Real-Verfilmung allerdings mehrheitlich ab. So attestiert beispielsweise Bastián dem Film eine Fülle an „dazzling images“, die aber insgesamt an der Oberfläche bleiben. Erwähnenswert ist auch die Kritik an der Besetzung der Hauptrolle mit der weißen Schauspielerin Scarlett Johansson: „„Ghost in the Shell‘ makes the troubling decision to use Japanese culture, visual flourishes, and source material but decides that a Japanese actress as the lead would be a step too far.“ (Angelica Jade Bastián: Review *„Ghost in the Shell“*. In: RogerEbert.com, <https://www.rogerebert.com/reviews/ghost-in-the-shell-2017>, veröffentlicht am 31.03.2017, letzter Zugriff am 25.09.2019, 16:35.)

Bei Neuadaptionen literarischer Vorlagen oder Sequels wie *Blade Runner 2049* (USA 2017, Regie: Denis Villeneuve) handelt es sich um explizite und offensichtliche Fortsetzungen der Cyberpunk-Tradition. Aber auch in einem breiteren Spektrum filmischer Produktionen werden einzelne Topoi des Cyberpunk aufgegriffen, weiterentwickelt und variiert. Zahlreiche Filme zeichnen das Bild einer Gesellschaft, die in vielen Lebensbereichen immer stärker von digitalen Technologien und sozialen Medien durchdrungen wird. Dabei sehen wir auf der Leinwand bzw. dem Fernsehbildschirm auch positive Effekte dieser digitalisierten Lebenswelten, wie z.B. in dem Film *Searching* (USA 2018, Regie: Aneesh Chaganty), in dem ein Vater versucht, seine vermisste Tochter zu finden, indem er ihre Profile und Accounts durchsucht und online recherchiert. Online-Technologie und soziale Medien verhelfen ihm schließlich nicht nur dazu, seine Tochter zu retten, sie prägen auch die narrative und ästhetische Struktur des Films, der selbst-reflexiv ausschließlich über Webcam, E-Mails, Computer- und Smartphone-Oberflächen, Video-Chats und Kurznachrichten erzählt wird. Weitaus düsterere Auswirkungen der sozialen Medien zeigen Filme wie *Nerve* (USA 2016, Regie: Henry Joost und Ariel Schulman), der Themen wie Manipulation, Dynamiken des Gruppenzwangs und die Eskalation von Handlungen verarbeitet, die mit einem scheinbar harmlosen Klick beginnen. Hauptprotagonist*innen sind die Teenager Vee und Ian, die schließlich nicht nur den verheerenden Sog der App stoppen können, sondern auch die obligatorische Liebeshandlung tragen und das gute Ende besiegeln, indem sie ein Paar werden. Während die eben genannten Filme zwar zeitgenössische Narrativierungen einer sich stetig digitalisierenden Welt darstellen, aber stilistisch und thematisch eher weit vom Cyberpunk entfernt zu situieren sind, treten besonders dort deutliche Reminiszenzen an den Cyberpunk zutage, wo es um hemmungslose Akkumulation von Macht und Missbrauch von Technologie durch Konzerne und einen radikalen Kapitalismus geht. So wartet beispielsweise die Serie *Mr. Robot* (USA, seit 2015) mit dem komplexen Protagonisten Elliot Alderson auf, einem Hacker, der unter einer dissoziativen Störung leidet und Teil eines Hacker-Kollektivs ist, das sich die Zerstörung eines skrupellosen Konzerns und den Sturz des weltweiten Finanzsystems zum Ziel gesetzt haben. Ähnliche sozialkritische Töne finden sich auch in den genannten Filmen *Ready Player One* und *Ghost in the Shell* sowie der im Anschluss zu untersuchenden Serie *Dollhouse* (USA 2008-2010). Wie bei *Orphan Black* im vorangegangenen Kapitel soll auch in diesem Teil der Arbeit nach dem gerade erfolgten Überblick der alleinige Fokus auf die Serie gelegt werden. Obwohl *Dollhouse* anders als *Orphan Black* zeitlich nicht das aktuellste der genannten Beispiele ist, so ist die Dynamik von Bezügen auf Motive des Cyberpunk-Genres, Reflexionen über technischen Fortschritt und Subjektivierung sowie geschlechtlichen Codierungen in dieser Serie besonders ausgeprägt. Diese Facetten der Bedeutungskonstruktion sollen im Folgenden erläutert werden.

6.6.2 *Dollhouse* (USA 2008-2010, 2 Staffeln)¹

Die Serie *Dollhouse* entwickelt ein komplexes, vielschichtiges narratives Konstrukt um die elementare Frage, was individuelle Identität eigentlich ausmacht, sowie um die Phantasie, dass diese beliebig gestaltbar wird, so dass wir das sein können, was wir sein wollen – oder gezwungen sind, das zu werden, was andere für uns bestimmen. Die Serie stammt aus der Feder des bekannten Serienmachers Joss Whedon und erzählt von den Geschehnissen um das Dollhouse in Los Angeles, eine von über zwanzig Zweigstellen eines weltweit agierenden Unternehmens, das zu dem Großkonzern Rossum gehört, der über eine Technologie verfügt, Menschen zu programmieren und mit vorgefertigten Persönlichkeiten zu imprägnieren. Für eine hohe Summe werden sogenannte *Actives*, d.h. nach speziellen Wünschen und Bedürfnissen maßgeschneidert programmierte Persönlichkeiten vermietet. Das Dollhouse ist ein lukratives Unternehmen, da es der reichen Kundschaft Authentizität und Wahrhaftigkeit verspricht: Die *Actives* spielen keine Rolle, sondern sie sind wirklich der leidenschaftliche Liebhaber, die verführerische Affäre, die hingebungsvolle Ehefrau, die toughe Spionin oder die strategische Kriminelle. Programmiert werden können nur Menschen in einem bereinigten Zustand, d.h. ihre originalen Persönlichkeiten werden aus der Gehirnstruktur gelöscht und zuvor auf externe Datenträger überspielt und gespeichert. Dem Gehirn wird dann eine sogenannte *Active-Architektur* eingeschrieben, die nun immer wieder neu mit beliebigen Persönlichkeits-*Imprints* überschrieben werden kann. Während ihrer Einsätze werden die *Actives* von ihrem sogenannten persönlichen *Handler* überwacht und sind darauf programmiert, diesem bedingungslos zu vertrauen. Sind die *Actives* gerade nicht im Einsatz, leben sie zerebral bereinigt und ohne Erinnerung an ihr ursprüngliches Leben oder vergangene Einsätze unter einem Codenamen in kindlicher Naivität im Dollhouse und werden deshalb in diesem Zustand als *Dolls* bezeichnet. Die *Actives*, allesamt jung und attraktiv, verpflichten sich jeweils für fünf Jahre dem Dollhouse, an die sie sich nicht erinnern können, wenn sie nach Ablauf des Vertrags mit ihrer originalen Persönlichkeit und immensem Reichtum ausgestattet aus dem Dollhouse entlassen werden. Bereits hier verbergen sich moralische Grauzonen und Grenzüberschreitungen – so werden viele *Actives* nach einem traumatischen Schicksalsschlag mit der Aussicht auf Vergessen und Heilung rekrutiert oder von Rossum erpresst und manipuliert.² Dies ist beispielsweise bei den *Actives* Victor und Sierra der Fall. So handelt es sich bei Victor um den

¹ Die Serie *Dollhouse* liegt nicht in deutscher Synchronisation vor. Wörtliche Zitate werden im Original wiedergegeben, indirekte Zitate werden auf Deutsch übersetzt oder sinngemäß wiedergegeben. Um den Titel der Serie von der konkreten Einrichtung zu unterscheiden, wird im Folgenden ‚*Dollhouse*‘ kursiviert, wenn die Serie gemeint ist. Soll die Einrichtung bezeichnet werden, wird ‚Dollhouse‘ (obwohl es ein englischer Begriff ist) nicht kursiv geschrieben. Zentrale Begriffe der Serie wie *Doll*, *Active* oder *Imprint* werden aus dem englischen Original unverändert übernommen.

² Zur philosophischen Perspektive auf diese Thematik vgl. S. Evan Kreider: *Dollhouse and Consensual Slavery*. In: *The Philosophy of Joss Whedon*, hgg. von Dean A. Kowalski und ders., Lexington: The University Press of Kentucky 2011, S. 55-68.

unter schwerer posttraumatischer Belastungsstörung leidenden Soldaten Anthony, bei Sierra um die junge Künstlerin Priya, deren Geschichte zeigt, wie anfällig das System für Machtmissbrauch ist.³ Hauptprotagonistin der Serie ist die *Active* bzw. *Doll Echo*, die von ihrer originalen Persönlichkeit, Caroline Farrell, zu unterscheiden ist. Die College-Absolventin Caroline machte es sich zum Ziel, Rossum Tier- und Menschenversuche sowie ethische Verstöße nachzuweisen. Als ihr Verlobter bei einer ihrer Aktionen sein Leben verliert, verschreibt sie sich der Zerstörung Rossums, wird aber später gefasst und gelangt auf diese Weise ins Dollhouse. Sie ist die einzige *Active*, die nicht nur lernt, an den Erinnerungen ihrer *Imprints* festzuhalten, sondern auch ein Bewusstsein und eine eigenständige Persönlichkeit als Echo zu entwickeln. Sie perfektioniert die Fähigkeit, auf alle vergangenen Imprints und deren Kompetenzen zuzugreifen und diese zu kontrollieren.

Geleitet wird die Dollhouse-Dependence in L.A. von der Britin Adelle Dewitt, ihrerseits „eine Mischung aus gewissenhafter Einsatzleiterin und fürsorglicher Bordellbesitzerin“⁴ und dem Konflikt zwischen aufrichtiger, mütterlicher Sorge⁵ um die Sicherheit ihrer *Actives* und ihrer stetig bedrohten Machtposition in der Rossum Corporation. Im Gespräch mit Kunden und ihrem Team bedient sich Dewitt eines humanistischen Narrativs, dass das Dollhouse dem hohen Zweck diene, Menschen zu helfen, indem es ihnen gebe, was sie brauchen, womit sie auch ihre eigenen moralischen Zweifel besänftigt, obwohl die skrupellose Profitgier des Rossum-Konzerns und die Anfälligkeit der Technologie für verheerenden Missbrauch zunehmend zutage treten. Verkörpert werden diese ethischen Bedenken auch durch Boyd Langdon, einen ehemaligen Cop, der zunächst als Echos neuer Handler beginnt und später zum Sicherheitschef des Dollhouse aufsteigt, wobei er Echo weiterhin eng verbunden bleibt.⁶ Mit Paul Ballard, der zunächst als FBI-Agent versucht, das Dollhouse zu enttarnen und die vermisste

³ In der vierten Folge der zweiten Staffel wird ihre Hintergrundgeschichte enthüllt. Priya hat einen führenden Forscher des Rossum-Konzerns zurückgewiesen. Dieser löste daraufhin gezielt durch Medikamente eine schwere Schizophrenie bei ihr aus, um sie als letzte therapeutische Maßnahme ins Dollhouse zu vermitteln, wo er sie als Klient wiederholt bucht und zu seiner wahrgewordenen Phantasie machen kann, die sich seiner Kontrolle nicht entzieht. Dieselbe Folge erzählt aber auch von der Rache, die Priya an ihrem Unterdrücker nimmt. Als der Programmierer des Dollhouse erfährt, dass er getäuscht wurde, gibt er Priya ihre echte Persönlichkeit zurück, in der Konfrontation mit ihrem Peiniger tötet sie ihn. Mit Hilfe des Programmierers und des Dollhouse-Sicherheitschefs wird der Mord vertuscht. Priya ist aber von den Ereignissen so traumatisiert und außerdem in den *Active* Victor verliebt, dass sie freiwillig als Sierra ins Dollhouse zurückkehrt, um ihren Vertrag zu erfüllen.

⁴ Andreas Rauscher: Dollhouse. In: Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre, hg. von Jürgen Müller, Köln: Taschen 2015, S. 503.

⁵ Vgl. Samira Nadkarni: „In My House and Therefore in My Care.“ Transgressive Mothering, Abuse and Embodiment. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. Confounding Purpose, Confusing Identity, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 81-95.

⁶ Es ist darauf hinzuweisen, dass sich in den letzten drei Folgen der Serie (Staffel 2, Folgen 11, 12 und 13) ein Plottwist vollzieht, der die Figur in einem radikal anderen Licht erscheinen lässt: Es wird enthüllt, dass es sich bei Boyd in Wahrheit um den Chef der Rossum Corporation und damit einen der Hauptverantwortlichen für die verheerenden Ereignisse und den Missbrauch der Technik handelt, der zwar den engeren auserwählten Kreis seiner ‚Dollhouse-Familie‘ schützen will, dabei aber dennoch über Leichen geht. Vor der elften Folge der zweiten Staffel gibt es keinerlei Indizien für diese drastische Umkehrung dieses Charakters, weshalb in der hier vorliegenden Untersuchung nicht weiter darauf eingegangen wird.

Caroline Farrell zu retten, die er dort vermutet, konzipiert Serienmacher Whedon einen Charakter, der Anklänge an die „klassische Heldenfigur aus einem Mainstreamthriller“⁷ aufweist und schließlich Echos Handler, Komplize und *love interest* wird. Die in der Serie verwendete Technologie steht in enger Verbindung mit dem Programmierer des Dollhouses Topher Brink, der dem Typus des genialen und verspielten Nerds entspricht, zunächst fasziniert von seinem Metier und den schieren Möglichkeiten, die sich bieten, und erst in zweiter Linie, aber dafür umso nachhaltiger, verstört von den Konsequenzen ihres Missbrauchs.

In einer für die Serie typischen Manier verweisen die Charaktere sowie die dramaturgischen Handlungsstränge, in denen sie (inter)agieren, auf vorhandene Klischees und narrative Muster. *Dollhouse* arrangiert diese populärkulturellen Versatzstücke und Genrereferenzen jedoch auf komplexe Weise um und kontextualisiert sie neu. Zusätzliche Bedeutungsebenen werden in diesem Zusammenhang auf der Metaebene durch die Selbstreflexivität der Serie eröffnet, deren Novum eine Technologie ist, die ganze Persönlichkeiten neu programmiert bzw. ihre Versatzstücke rekombiniert.⁸ Dabei arbeitet sich die Serie verwoben in ihren oft actionreichen Plots an tiefgreifenden ethischen, moralischen und philosophischen Fragestellungen ab – die Serie reflektiert „die Identitätskrise im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“⁹. Dabei spielen die Thematik bzw. Metaphorik psychologischer Subjektkonstitution, Geist-Körper-Dichotomie und medialer Analogien eine zentrale Rolle. Im vorliegenden Kapitel soll demonstriert werden, dass diese Themen im Modus der strukturellen Ambivalenz und der Refiguration von Genrekonventionen in ihrer konkreten Inszenierung stark geschlechtlich codiert sind. Bevor Teile ausgewählter Episoden analysiert werden, ist es erforderlich, die in der Serie repräsentierte Technologie und ihre Konnotationen näher zu beleuchten.

6.6.2.1 Machtdispositive, apokalyptische Dystopie und der künstliche Mensch 2.0

Das Novum in *Dollhouse* schließt an die Motivtradition des künstlichen Menschen an, worauf auch der Begriff ‚Doll‘ bzw. ‚Puppe‘ deutet, im Gegensatz zu Erzählungen von Marionetten, Automaten und Robotern ist die Serie aber einem Strang der neueren Science Fiction zuzuordnen, die „das Repertoire um biomechanische Komponenten und um die technologische Manipulation des Gehirns“¹⁰ ergänzt: Menschen werden in diesem Szenario nicht durch KI

⁷ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 503.

⁸ Auch Rauscher weist auf diese selbstreflexive Ebene hin und sieht in dem Gedächtnisverlust, den die *Dolls* nach jedem Einsatz erfahren einen „Kommentar zur episodischen Struktur klassischer TV-Serien, in denen die Ereignisse einer Folge in der Woche darauf komplett vergessen waren.“ (Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 504.)

⁹ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 503.

¹⁰ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 500.

ersetzt, sondern sie werden selbst programmierbar und so technisch modifizierbar.¹¹ Das Dollhouse verfügt über eine schier unerschöpfliche Datenbank realexistierender Persönlichkeiten, diese können entweder unverändert implementiert oder mit anderen Persönlichkeiten kombiniert werden. Auf einer zweiten Ebene werden die Parameter programmiert, damit das *Imprint* dem gewünschten Resultat entspricht, so müssen die *Actives* beispielsweise über bestimmte Persönlichkeitsmerkmale oder Affekte verfügen: Als Echo das Leben eines bedrohten Popstars beschützen soll, wird sie als Backgroundsängerin eingeschleust (und glaubt auch selbst an diese Identität), verfügt unterbewusst aber sowohl über die nötigen Fähigkeiten als auch über die instinktive Entschlossenheit, die Sängerin vor Schaden zu bewahren; wird sie zur verstorbenen Ehefrau eines Internet-Milliardärs, verfügt sie nicht nur über die nötigen Erinnerungen, sondern empfindet auch bedingungslose Liebe für ihren (vermeintlichen) Ehemann. Die postmoderne Persönlichkeit nach Baukastenprinzip gibt sich zugleich naturalistisch, so erklärt Programmierer Topher, dass eine komplexe Persönlichkeit nicht nur aus Stärken besteht, sondern auch Schwächen aufweisen muss – nimmt Echo in derselben Episode die Identität von Eleonor Penn an, ist diese beispielsweise hocheffiziente Expertin für Verhandlung und Austausch von Lösegeldern bei Entführungen und gleichzeitig Brillenträgerin und Asthmatikerin.¹²

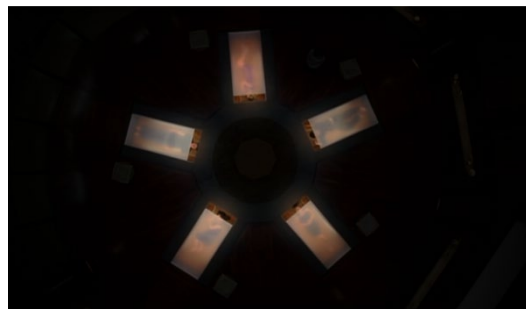


Abb. 250, 251, 252, 253: Abb. 250: *Dollhouse* (2008-2010), Staffel 1, Folge 2 und Folge 1

¹¹ Vgl. Staffel 2, Folge 11. Hier wird in der Fiktion selbst Bezug auf die kulturelle Motivtradition und die technologische Differenzierung genommen. Echo erhält hier eine Erinnerung aus ihrem früheren Leben als Caroline zurück, in der Caroline bei einem Attentat auf die Rossum-Zentrale gefasst wird und anschließend auf die beiden Gründer des Konzerns trifft. Einer der Gründer erklärt ihr, dass es sich bei dem Firmennamen Rossum um eine Anspielung auf Karel Čapeks 1920 erschienenes Drama *R.U.R. – Rossum's Universal Robots* (Orig.: *Rossumovi Univerzální Roboti*) handelt, in dem er den Begriff ‚Roboter‘ als Bezeichnung für künstliche Menschen prägt.

¹² Vgl. Staffel 1, Folge 1: 22'45''-24'12''.

Das Aufspielen und Löschen von Persönlichkeiten erfolgt über Frequenzen und Impulse in einen absenkbaren Apparat, der optisch stark an einen Zahnarztstuhl erinnert und von dem in der Serie auch konsequent als ‚*the chair*‘ gesprochen wird (Abb. 250). Die Inszenierung des technischen Vorgangs selbst trägt beinahe retrofuturistisch-naive Züge, wenn die elektrischen Funken sichtbar werden und die ‚Patient*innen‘ auf dem Stuhl Reaktionen auf das Gefühl eines ‚leichten Pieksens‘ zeigen, auf das Topher sie vorbereitet. So bezeichnet Rauscher Tophers Labor als „Mischung aus Nerdbastelstube und Frankensteins Werkstatt, in der Elektrizität noch als magische Kraft erscheint“¹³, während die „Innenräume des [...] Dollhouse sich hingegen wie eine Mischung aus Wellnesscenter, Schurkenresidenz und Vampirgruft“¹⁴ präsentieren. Mit letzterem spielt Rauscher auf die Schlafräume an, in denen immer fünf *Dolls* in fünf Kapseln schlafen, die in stern- bzw. strahlenförmiger Anordnung in den Boden eingelassen sind und mit einer Decke aus weißem Glas verschlossen werden, das bezeichnenderweise semi-transparent bzw. -opak ist (Abb. 251).¹⁵ Tagsüber werden die *Dolls*, die nicht im Einsatz sind, einem Spa gleich mit Yoga, Malstunden, Massagen oder dem Beschneiden von Bonsai-Bäumen beschäftigt (Abb. 252). Die „Architektur des Dollhouse [lässt] deutlich die ihm zugrundeliegende Machstruktur erkennen“¹⁶: So repräsentieren das Büro von Leiterin Adelle Dewitt und das Labor von Topher Brink, die beide zu den Innenräumen des Dollhouse hin verglast sind und auf den Wohnbereich hinabblicken, die faktische Überwachung, unter der die *Dolls* stehen, aber auch ein Dispositiv der Macht, Kontrolle und Überwachung, das weit über sie als Individuen hinausgeht und als gefährliches Potential der Technologie selbst innewohnt. Adelle empfängt ihre reiche Klientel in einem in den oberen Etagen des Gebäudes gelegenen Büro, dessen breite Fensterfront imposanten Blick auf das Panorama der Stadt gewährt (Abb. 253)¹⁷, sie erhält dort aber auch Besuch von hochrangigen Rossum-Funktionären, vor denen sie sich verantworten muss und mit denen sie zunehmend in Konflikt gerät. Die Schattenseiten der Technologie und die ethischen Grauzonen der Geschäftsidee des Dollhouse sind von Anfang präsent, spitzen sich aber im Verlauf der Serie zu: Bereits in den ersten Folgen wird über ‚*the attic*‘, d.h. ‚den Dachboden‘, als den Ort gesprochen, in den in jedem Dollhouse defekte oder unberechenbare *Actives*, aber auch Verräter oder Feinde Rossums ohne Aussicht auf Wiederkehr verbannt werden.¹⁸ Der lange Zeit mysteriöse Dachboten entpuppt sich in einer Episode der zweiten Staffel schließlich sowohl als faktischer wie auch virtueller Ort: In jeder Dollhouse- und vermutlich Rossum-Einrichtung werden die Verbannten

¹³ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 506.

¹⁴ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 506.

¹⁵ Über Nacht wird die Atemluft jeder Kapsel mit einem individuell zusammengestellten Cocktail versorgt, der den*die Bewohner*in in sorgenfreiem und ausgeglichenem Zustand hält.

¹⁶ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 506.

¹⁷ Vgl. Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 506.

¹⁸ Die Unwiderruflichkeit des Schicksals gilt der dramaturgischen Konvention nach nicht für die Hauptprotagonist*innen, denen es selbstverständlich gelingt, sich nach ihrer Verbannung aus dem Dachboden zu befreien.

unter einer Folie in mit Flüssigkeit gefüllten transparenten Wannen gelagert und beatmet, über drei Nadeln in der Schädeldecke ist ihr Gehirn an Maschinen angeschlossen.¹⁹ In ihrem Bewusstsein erleben sie in alptraumhaften und surrealen Endlosschleifen ihre größten Ängste, wer versiert genug ist, kann dabei auch den Geist anderer gequälter Seelen besuchen. Dies ist möglich, da die Dachböden aller Standorte bzw. ihre Gefangenen ein großes Netzwerk und den Zentralrechner der Rossum Corporation bilden: Die Gehirne der Inhaftierten werden gezielt unter permanenten Stress gesetzt, um ein Maximum an Energie für das Firmennetzwerk zu gewinnen, Menschen werden als lebende Hardware instrumentalisiert. Der ‚Dachboden‘ beinhaltet folglich eine doppelbödige intertextuelle Anspielung, indem er zum einen auf das geschlechtlich codierte Motiv der ‚*madwoman in the attic*‘²⁰ und zum anderen auf die *Matrix*-Trilogie verweist, in der Menschen ebenfalls vernetzten Simulationen ausgesetzt sind, während ihre Körper als Ressource ausgebeutet werden.²¹ Damit stellt die Serie selbst ganz explizit jenen Bezug zum Cyberpunk her, der motivisch bereits durch das Hacken, Programmieren und Modifizieren von Gehirnen gegeben ist.²² Auch wenn das Dollhouse als Hauptschauplatz in geschmackvollen Farben gehalten und mit einer eleganten Einrichtung ausgestattet ist, die eher an ein luxuriöses Spa mit Feng-Shui-Flair als an die dreckigen Großstädte von Sterling, Gibson und Stephenson erinnert, adaptiert Whedon auch nach Rauscher zentrale Cyberpunk-Themen „und entwickelt sie [...] mit einer eigenen Handschrift weiter.“²³ Auch die prävalente „Skepsis gegenüber übermächtigen Organisationen und einer außer Kontrolle geratenen Wirtschaft“²⁴ rekurren auf das typische Cyberpunk-Repertoire und zeichnen das Bild „eine[r] düstere[n] [...] und alles andere als eskapistisch angelegte[n] Zukunft, in der multinationale Konzerne die Welt beherrschen.“²⁵

¹⁹ Vgl. Staffel 2, Folge 10, *The Attic*.

²⁰ Besonders relevant erscheint in diesem Kontext, dass Laurence Dominic, misogyner Sicherheitschef des Dollhouse, wiederholt fordert, Echo als Reaktion auf ihr ungewöhnliches und auf eigenständiges Denken deutendes Verhalten als Sicherheitsrisiko auf den Dachboden zu verbannen. Dominic selbst wird allerdings wenig später als Spitzel der NSA enttarnt und selbst auf den Dachboden verbannt, wo er Echo später geläutert wiederbegegnet und sie im Kampf gegen Rossum unterstützt. (Zum Motiv der ‚*madwoman in the attic*‘ und seiner Bedeutung in der Literatur vgl. Sandra M. Gilbert und Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven/London: Yale University Press 1979 sowie Gesa Mackenthun: *The Madwoman in the Attic. Unheimliche Weiblichkeit in der anglo-amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Selbstentwurf und Geschlecht. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald*, hg. von Ulrike Jekutsch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 57-71.

²¹ Diese Anspielung wird durch Topher in der Fiktion selbst artikuliert. Staffel 2, Folge 11: 24‘38’’-24‘55’’.

²² Vgl. Bronwen Calvert: *Mind, Body, Imprint. Cyberpunk Echoes in the Dollhouse*. In: *Slayage. The Journal of the Whedon Studies Association*, Nr. 8, 2010, S. 2-3.

²³ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 505.

²⁴ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 504.

²⁵ Andreas Rauscher: *Dollhouse* 2015, S. 504.

Skrupellose Profitgier und Machtmissbrauch werden immer wieder artikuliert: Rossum geht dazu über, der reichsten Klientel die permanente Aneignung von Körpern bis zu ihrem Verschleiß anzubieten – in Kombination mit regelmäßigen Back-ups ermöglicht das der privilegierten Elite ewiges Leben und erschafft ein enthemmtes kapitalistisches Klassensystem, das gemäß einer grotesken Geist-Körper-Dichotomie sich nicht primär die Arbeitskraft, sondern im wahrsten Wortsinne den Körper des Proletariats einverleibt. In dem geheimen Projekt Scytheon rekrutiert Rossum gewaltsam ehemalige *Actives* und integriert sie durch ein Implantat in eine Armee, die als vernetzte Schwarmintelligenz funktioniert und jegliche Individualität negiert. Die Forschungen der verschiedenen Dollhouse-Filialen und nicht zuletzt Tophers ‚Durchbruch‘ ermöglicht die Konstruktion eines mobilen Geräts, mit dem jede beliebige Person sofort zur *Doll* bereinigt und mit einem *Imprint* versehen werden und damit ihrer selbst und ihres freien Willens beraubt werden kann. Die zweite Staffel verdichtet die Vorboten einer technologischen Dystopie, die in der Fiktion nach einem Zeitsprung von zehn Jahren in das Jahr 2020 in der letzten Folge der Serie schließlich zur Realität geworden ist, nachdem die Technik zunehmend außer Kontrolle geriet.²⁶ Ein als Telefonanruf getarntes Signal hat die Welt in ein postapokalyptisches Szenario verwandelt, in dem die Menschheit geteilt ist in diejenigen, die den Anruf annahmen und darauf programmiert wurden, all jene, die nicht programmiert wurden zu töten (*Butchers*‘), die verbleibenden Menschen mit ihrer intakten Persönlichkeit (oder funktionalen Imprints wie Echo), die versuchen zu überleben (*Actuals*‘), und schließlich Rossums Elite, die sich in ihrem Refugium Neuropolis ein Leben in Ausschweifung und mit wechselnden Körpern erhalten haben. Echo und ihren vertrauten Mitstreiter*innen aus dem Dollhouse gelingt es, Widerstand zu leisten und schließlich, unter großen persönlichen Verlusten, die Massenprogrammierung umzukehren, die überlebende Menschheit zu retten und ihnen ihre Persönlichkeit zurückzugeben.

Die große Technikdystopie, die hier entworfen wird, bildet den Hintergrund, der berücksichtigt werden muss, auch wenn im Folgenden ausgewählte Folgen der ersten Staffel in den Fokus rücken. Neben den Anleihen am Cyberpunk zelebriert insbesondere auch die erste Staffel, die noch stärker an einer episodischen *series*-Struktur orientiert ist, „analog zu den vielseitigen von Echo angenommenen Rollen einen Karneval der Genres“²⁷ und schafft hybride Formen von Drama, Komödie, Science-Fiction-, Spionage- und Psychothriller, Action, Romantik und *film noir*. Dies impliziert insbesondere auch die Anspielung auf populärkulturelle Genderkonzepte, die adaptiert, aber zugleich auch rekombiniert und unterwandert werden, sowie auf das Spiel mit geschlechtlichen Codierungen.

²⁶ Auch die Handlung von Staffel 1, Folge 13, *Epitaph One* ist bereits in der dystopisch-postapokalyptischen Zukunft angesiedelt. Die Ereignisse des Serienfinales in Staffel 2, Folge 13, *Epitaph Two* schließen direkt an die Handlung in *Epitaph One* an.

²⁷ Andreas Rauscher: Dollhouse 2015, S. 505.

6.6.2.2 Echo und der *female gaze* zwischen Kontrolle und Ermächtigung

Das Dollhouse verfügt auch über eine Reihe männlicher *Actives*, von denen einige tragende Rollen übernehmen, so z.B. Victor/Anthony, Paul, der nach einem erlittenen Hirntod nur gerettet werden kann, indem er zum *Active* wird und als Imprint seine eigene Persönlichkeit erhält, oder Alpha, einen Amok laufenden *Active*, auf den an späterer Stelle noch eingegangen wird. Als Hauptfigur installiert die Serie aber Echo und ähnlich wie bereits bei *Orphan Black* eröffnet der Fokus auf eine weibliche Hauptfigur zusätzliche Bedeutungshorizonte in der Inszenierung. Echos Konstitution eines funktionalen, hybriden Subjektbewusstseins bleibt einzigartig, ihre Besonderheit wird in der Serie nicht nur kontinuierlich von anderen Charakteren betont, am Ende der Serie stellt sich auch heraus, dass ihre Einzigartigkeit sie von Anfang an zum Objekt der Begierde des Rossum-Konzerns machte, dem sie sich aber (in der finalen Schlacht auch erfolgreich) widersetzt. Die konfligierende Dynamik aus Kontrolle und emanzipativer Autonomie wird immer wieder auch durch akzentuierte Blicke und ihre Hierarchien visualisiert. Auch dies erinnert an *Orphan Black*, aufgrund der episodischen Struktur der ersten Staffel und ihrer abgeschlossenen Folgen ist in *Dollhouse* aber ein breiteres Spektrum populärkultureller, genretaditioneller und intertextueller Referenzen nachweisbar. Besonders deutlich wird die Akzentuierung von Blicken im Emanzipationsprozess Echos in den Folgen *The Target* (Staffel 1, Folge 2) und *True Believer* (Staffel 1, Folge 5). Im Folgenden soll *The Target* exemplarisch einer ausführlichen Analyse unterzogen werden, während darauf aufbauend bei *True Believer* lediglich zentrale Aspekte benannt werden sollen.

In *The Target* wird Echo von Richard Connell gebucht, der vorgeblich eine attraktive und sportliche Partnerin für einen romantischen Outdoor-Trip verlangt. Richard übt mit Echo das Schießen mit der Armbrust und erzählt ihr dabei von prägenden Kindheitserlebnissen: Die Jagd verbindet er mit seinem Vater, genauso wie die Geste ‚*shoulder to the wheel*‘, das Schlagen mit der rechten Faust gegen die linke Schulter, die für das zielstrebige Verfolgen einer Aufgabe bzw. der Beute steht: „If you can bring down something bigger than you with just this, you prove you deserve to eat it. If it gets away, it proves it deserves to live.“²⁸ Unmittelbar nachdem sie miteinander geschlafen haben, eröffnet Richard Echo, dass sie nun zu seiner Beute wird, die beweisen muss, dass sie es wert ist zu leben, oder von ihm zur Strecke gebracht und getötet wird: „You need to stop talking and start running. I give you a five minutes head start. Then I’m coming after you.“²⁹ Echo wird nun zum gejagten Opfer, das durch die Wildnis um sein Leben läuft und Objekt eines mächtigen männlichen Blicks wird. Dabei geht es nicht nur um einen bloßen Akt der Vernichtung, sondern vor allem um die vorausgehende symbolische Unterwerfung durch ein ritualisiertes Machtgefälle der Blicke, das durch die Metapher der Jagd

²⁸ Staffel 1, Folge 2: 09’50“-12’00“.

²⁹ Staffel 1, Folge 2: 12’00“-13’05“.

und ihre Strukturierung in den (hier maskulinen) Jäger und den*die Gejagten seinen Ausdruck findet. Dementsprechend inszenieren die folgenden Szenen mehrfach Echos Flucht und den Blick des Jägers, der sie immer wieder erfasst und dem sie nur knapp entgeht (Abb. 254 und 255).³⁰ Bemerkenswert ist außerdem, dass Echo in dieser Folge gleich auf dreifache Weise zum Objekt eines männlichen Blicks wird: In Rückblenden wird vom Amoklauf des ehemaligen *Actives Alpha* erzählt, den dieser im Dollhouse begangen hat. Nachdem er mehrere Angestellte und *Dolls* mit einem Messer entstellt und getötet hat, hält er bei Echo inne und lässt sie leben, da er, wie sich später herausstellt, eine obsessive Zuneigung zu ihr entwickelt hat. Außerdem erhält FBI-Agent Paul, der die Existenz des Dollhouse beweisen möchte, ebenfalls in dieser Folge anonym einen Umschlag mit einem Foto der vermissten Studentin Caroline zugespielt. Das Bild Carolines und der Wunsch, sie bzw. Echo zu retten, der untrennbar auch mit Begehren und romantischer Sehnsucht verwoben ist, wird für ihn zur zentralen Motivation.

Die von ihrem Peiniger verfolgte Echo hofft auf Hilfe in der Hütte eines Rangers, findet diesen aber tot auf und muss feststellen, dass das Wasser, das sie dort zu sich genommen hat, vorher von Richard mit halluzinogenen Drogen präpariert wurde, die sie noch zusätzlich schwächen. Zugleich kommt es für Echo aber zum Wendepunkt, als sie über ein Funkgerät mit Richard kommuniziert und sich zur Wehr zu setzen beginnt. Dieser kommentiert ihren Kampfgeist zunächst amüsiert: „That’s it. Shoulder to the wheel. Prove me you’re not just an echo.“ Worauf Echo erwidert: „You want proof, psycho? I’m gonna kill you!“³¹ Damit markiert diese Partie des Dialogs nicht nur die Wandlung Echos von der gejagten Beute zur aktiven Verfolgerin, sondern durch die Anspielung auf ‚echo‘ auch symbolisch den Beginn ihrer Subjektwerdung, in der sie nicht mehr nur willfährige programmierte *Doll*, sondern auf dem Weg zur hybrid-eigenständigen Persönlichkeit ist. Auf Handlungsebene der Folge scheint Echos weiblicher Blick allerdings zunächst weiter destabilisiert zu werden – so erfolgt, als Echo ihren Weg fortsetzt, ein *point-of-view-shot* aus Echos Perspektive, der zeigt, wie ihr Blickfeld verschwimmt und ihr eine Vision ihrer selbst bzw. ihres früheren Ichs Caroline erscheint. Diese Sequenz ist einerseits ein Indiz dafür, dass die Serie nicht nur mit übergeordneten Genre- und Erzählkonventionen sowie populärkulturellen Stereotypen, sondern auch mit dem selbst eingeführten Material und dem eigenen Seriengedächtnis spielt, handelt es sich doch bei der halluzinierten Caroline um einen Verweis auf ein zuvor gezeigtes Video, in dem Caroline von einem Kommilitonen kurz

³⁰ Staffel 1, Folge 2: u.a. 18’50“-19’31“. Hier beobachtet Richard Echo zunächst durch ein Fernglas – ein Blick, der in einem *point-of-view-shot* auch vom Publikum eingenommen wird –, wobei er sich oben am Rand eines Steilhangs befindet und auf Echo hinabblickt, das Machtgefälle spiegelt sich folglich auch in der räumlichen Anordnung wider. Richard feuert Pfeile auf Echo ab, von denen einer sie am Bein verletzt. Später ist der männliche Blick, der zu dominieren versucht, erneut durch filmsprachliche Mittel betont in Szene gesetzt, als eine frontale Großaufnahme auf Richards Fernglas erfolgt, durch das er Echo betrachtet, die sich wiederum in der Linse des Glases spiegelt (31’35“-31’51“).

³¹ Staffel 1, Folge 2: 26’30“-27’03“.

vor ihrem Collegeabschluss interviewt wurde.³² Es wird noch zu zeigen sein, wie sich das Motiv der Halluzination in seiner Bedeutung wandelt.

Nachdem das kurzzeitig ausgefallene Satellitensignal, das Echos sämtliche Vitalfunktionen an ihren Handler Boyd und das Dollhouse überträgt, wiederhergestellt werden kann, wird Boyd bewusst, dass Echo sich in Todesangst befindet, und er bricht auf, um sie zu retten, wird dabei aber selbst durch einen Bauchschuss schwer verletzt und kann nicht mehr der konventionelle Retter sein. Erneut spielt die Inszenierung nun mit ihren eigenen gesetzten Ritualen, um Echos beginnende Emanzipation zu illustrieren. Eine Rückblende in der Folge zeigte zuvor die Ankunft Boyds im Dollhouse und das Bonding zwischen ihm und Echo.³³ Beim Bonding handelt es sich um einen Programmiervorgang, bei dem die Basis für tiefes Vertrauen zwischen Handler und *Active* gelegt werden soll. Das Halten der Hände ist dabei genauso wichtig wie das ritualisierte sprachliche Protokoll, das sich im Unterbewusstsein der *Actives* verankert.

Boyd: Everything is going to be alright.

Echo: Now that you're here.

Boyd: Do you trust me?

Echo: With my life.

Als Echo auf Boyd trifft, erkennt sie ihn zwar nicht bewusst wieder, vertraut ihm aber sofort. Von zentraler Bedeutung ist allerdings vielmehr, dass Echos Emanzipationsprozess und ihre Konstitution von Autonomie sich in einer Wiederholung dieses Protokolls und vor allem in markanten Veränderungen und Umkehrungen offenbart.³⁴ So reagiert Boyd zunächst irritiert, als Echo nicht auf den wiederholten Schlüsselsatz „everything will be alright“ reagiert, sondern vom Protokoll abweicht: Echo besteht darauf, dass nichts einfach in Ordnung komme, sondern dass der Killer erst dann aufhören werde, wenn man ihn stoppe. Danach entwickelt sich folgender Dialog:

Boyd: You can't go after this guy. You don't have the right imprint. (*Beim Wort ‚imprint‘ leiser werdend und sich dann korrigierend, Anm. d. Verf.:*) You don't have the right training.

Echo: I'm a fast learner. Do you trust me?

Boyd: What?

Echo: Do you trust me?

Boyd: With my life.

³² Der Video-Ausschnitt ist erstmals in Staffel 1, Folge 1: 46'23"-47'28" zu sehen. Es wird später Paul Ballard zugespielt und dient ihm als weiteres Sehnsucht-besetztes Bild, das seine Suche nach dem Dollhouse zunehmend zur Suche nach Caroline werden lässt. Eine weitere Halluzination von sich selbst bzw. Caroline hat Echo bei 39'00".

³³ Staffel 1, Folge 2: 27'10"-29'12".

³⁴ Staffel 1, Folge 2: 35'00"-37'18".

Bevor Boyd sich korrigiert, artikuliert er seine wahren Bedenken: Echo verfügt nicht über die notwendigen programmierten Fähigkeiten, ihr *Imprint* hat sie fit für einen Outdoor-Trip gemacht, aber auch bewundernd gegenüber Richard und seiner Überlegenheit, sie ist eher das sportliche *girl next door* als eine ebenbürtige Gegenspielerin, die es vermag, in einem tödlichen Spiel zurückzuschlagen. Der Dialog zeigt aber auf der Handlungsebene, dass Echo eben kein ‚Echo‘ im Sinne einer Wiederkehr des unverändert Immergleichen ist, sondern einer Wiederkehr der hybriden Rekombination, auf deren Grundlage Neues entsteht. Dies verweist symbolisch und diskursiv über die Fiktion hinaus auf postmoderne Konzepte der Refiguration und realisiert auch die hier vertretene These ambivalenter, re- und dekonstruktivistischer Geschlechterrepräsentation. Echo kehrt hier das ursprüngliche Bonding-Protokoll um, stellt Boyd die Vertrauensfrage und übernimmt die aktive Verantwortung, symbolisiert durch Boyds Übergabe seiner Waffe (bzw. immerhin einer seiner beiden Waffen) an Echo. Das Machtgefälle beginnt sich zu verschieben, was sichtbar gemacht wird, indem auch Richards Blick destabilisiert und entmachtet wird. So zeigt eine unmittelbar folgende Sequenz, wie er Echo vergeblich auszumachen versucht, als er plötzlich ihren Funkspruch erhält: „You didn’t think it would be that easy, did you? [...] You’re playing my game now.“³⁵ Die Äußerung impliziert, dass es nun Echo ist, die Richard beobachtet, die Blickhierarchie verschiebt sich. Echo verwundet Richard mit einem Schuss, beide sind nun verwundet, beide haben den*die andere*n getroffen, das Machtgefälle hat sich verschoben. Schließlich kommt es zum Showdown (Abb. 256 und 257)³⁶: Richards Angebot, dass beide ihre Waffen senken, wird als Betrug offenbart, als er zuerst einen Pfeil abschießt. Sobald auch Echo schießt, kommt es zu einer klassischen Actionästhetik, die beide Geschosse in Zeitlupe auf das Gegenüber zuschießen lässt. Echo kann dem Pfeil ausweichen und stürzt sich auf Richard. In dem anschließenden Kampf gelingt es Richard zunächst die Oberhand zu gewinnen: Als er über Echo kniet und sie zu erwürgen droht, kehren jedoch ihre Halluzinationen zurück und sie sieht sich gleich dreifach, in unterschiedlichen Versionen ihrer selbst – nicht nur als Caroline, sondern auch als Echo, die einen typischen Satz der *Dolls* äußert: „I try to be my best.“ Echo erblickt daraufhin den abgefeuerten Pfeil Richards in Reichweite am Boden liegen, greift danach und rammt ihm den Pfeil in den Hals, wendet folglich seine eigene Waffe gegen ihren Peiniger. Vor seinem Tod äußert Richard noch: „He was right about you. You really are special.“³⁷ Diese Szene trägt zwar gewisse Züge des *final girl*, kann aber vor allem als Chiffre gelesen werden, die zentrale Motive von Echos Subjektwerdung impliziert und auf ihre Konflikte bzw. deren Lösung vorausdeutet. Die Halluzinationen,

³⁵ Staffel 1, Folge 2: 37’40“-38’20“.

³⁶ Staffel 1, Folge 2: 39’15“-42’11“. Die Schüsse in *slow motion* erfolgen bei 40’30“, der finale Kampf beginnt bei 40’36“, und die Halluzinationen erscheinen bei 41’06“.

³⁷ Richard bezieht sich dabei vermutlich auf Alpha, mit dem er bei diesem ‚Auftrag‘ für das Dollhouse kollaboriert haben muss. Während Richard entsprechend seiner Störung Echo tatsächlich töten wollte, ging es Alpha vermutlich – in ähnlich psychopathischer Absicht, aber mit anderem Ziel – darum, dass Echo durch ihr Überleben ihre Besonderheit unter Beweis stellen und perfektionieren kann.

eigentlich eine Folge schwächender Manipulation des weiblichen Blicks, erweisen sich in einer Art symbolischem Spiegelmoment als Schlüssel seines letztlich Triumphs. Echo wird über die beiden Staffeln hinweg außerdem eine eigenständige Identität als Echo entwickeln, die sich deutlich von Caroline abgrenzt. Als Caroline im Kampf gegen Rossum hinzugezogen werden muss, artikuliert Echo Ängste, was mit ihrer Persönlichkeit geschehen wird, wenn Caroline durch ein ‚*Re-Print*‘ zurückkehrt. Es zeigt sich, dass die Gegner*innen aber vielmehr die enthemmte Technikdystopie und die Privilegierten, die sie missbrauchen, sind und damit von außen kommen. Echo und Caroline werden nicht in einem internalisierten Konflikt zwischen Original und Selbst 2.0 zu Antagonistinnen, Caroline ergänzt Echos hybride Persönlichkeit vielmehr um eine weitere Dimension. Auch diese funktionale Hybridität wird bereits in dieser Szene indiziert, in der Echo in der Halluzination auf ihre eigene Vielheit trifft, die sowohl aus Variationen von Caroline als auch von Echo besteht, während sie selbst in einer anderen Persönlichkeit agiert. Es gibt allerdings auch Aspekte der Serie, die das Konzept dieser postmodernen weiblichen Hybrid-Identität einschränken und ambivalent werden lassen, worauf im letzten Abschnitt des Kapitels abschließend eingegangen werden soll.³⁸

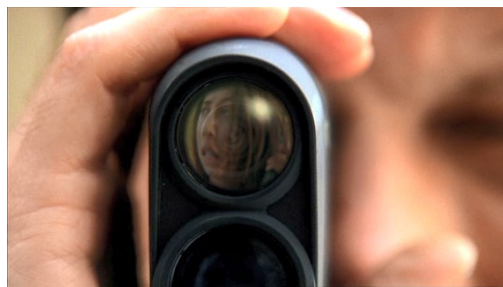


Abb. 254, 255, 256, 257: *Dollhouse* (2008-2010), Staffel 1, Folge 2

³⁸ Starr betrachtet die Konzeptualisierung von Identität in *Dollhouse* mit anderen Untersuchungsschwerpunkten, weist aber ebenfalls auf die Korrelation zum Diskurs der Postmoderne hin. Er greift auf Deleuze zurück und analysiert Echo, ihr Selbst und ihre Identität in Bezug auf Deleuzes Kernkonzepte als Rhizom-Figuration, als Vielheit, als organloser Körper und in Bezug zur ‚*schizoanalysis*‘ in der Tradition der Deleuze’schen Schizophrenie als eine der zentralen Widerstandspraktiken gegen die kapitalistische Unterdrückung der Subjekte. (Vgl. Michael Starr: „I’ve Watched You Build Yourself from Scratch.” The Assemblage of Echo. In: Joss Whedon’s *Dollhouse*. *Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 3-19. Zur Frage der Identität in der Serie vgl. auch Ryan Jawetz: *Identity and Memory in Dollhouse*. In: Joss Whedon. *The Complete Companion*, London: Titan Books 2012, S. 393-397.)

Auch die finale Sequenz der Folge ist in dem gerade beschriebenen Bedeutungskontext der Serie zu betrachten.³⁹ Echo, inzwischen wieder mit gelöschten Erinnerungen und im kindlichen *Doll*-Zustand, trifft auf Sicherheitschef Dominic, der aufgrund ihrer Resilienz und Unberechenbarkeit im Einsatz eine wachsende, durchaus auch misogyn geprägte, Abneigung ihr gegenüber entwickelt. Dominic betont, der richtige Ort für sie sei der Dachboden oder der Erdboden und verspottet sie abschließend, indem er ihr in die Augen blickt und äußert: „Nobody in there.“ Die verbale ‚Ent-Persönlichung‘ wird umgehend durch Echo negiert: Als Dominic weitergeht und ihr bereits den Rücken zukehrt, fixiert sie ihn mit eindringlichem Blick und macht die in der Folge zuvor präsente Geste des *shoulder to the wheel*. Damit deutet die Sequenz nicht nur an, dass Echo sich bereits Erinnerungsfragmente bewahrt, sie adaptiert bestimmte Muster, stellt sie aber in einen neuen Kontext, wie in diesem Fall um sich eines feindlich gesinnten Gegenspielers bewusst zu werden – eine erneute Anspielung auf die postmoderne Praktik der Refiguration bzw. Rekombination. Bemerkenswert erscheint, dass diese Aneignung von Autonomie und Bewusstsein hier mit der Aneignung des aktiven weiblichen Blicks parallelisiert wird. Die Konstitution eines aktiven weiblichen Blicks ist fortan vor allem bei dem staffelübergreifenden Handlungsstrang von Echos Bewusstseinsbildung präsent, wird als Motiv aber immer wieder auch in abgeschlossenen Binnenhandlungen von einzelnen Episoden aufgegriffen – ein weiteres besonders prägnantes Beispiel ist die Folge *True Believer* (Staffel 1, Folge 5). Das Dollhouse arbeitet hier mit der Regierung und der *Federal Agency* zusammen: Ein höchst gefährlicher entlassener Straftäter leitet inzwischen einen fanatischen religiösen Kult und lebt mit einer Gruppe Anhänger*innen völlig abgeschottet. Da die Tarnung eines*r regulären*r Undercover-Agent*in sofort gefährdet wäre, braucht es eine Person, die wahrhaft glaubt und sich somit nahtlos in die Kommune einfügt. Echo wird zum ‚*true believer*‘, d.h. zu Esther Carpenter, eine junge Frau, die sich der Sekte aus echter, tiefster Überzeugung anschließt und ohne ihr Wissen Informationen nach außen übermittelt. Dafür leiht Echo im unmittelbaren Wortsinn ihre Augen der Mission: Topher unterzieht Echo einem Eingriff, der ihre Augen temporär in Kameras verwandelt, die ihre Bilder nicht mehr an Echos Sehnerv, sondern das Einsatz-Team überträgt⁴⁰ – in ihrer Persönlichkeit als Esther ist Echo folglich blind. Diese Konstellation fungiert als Metapher für eine faktische und symbolische Instrumentalisierung und Enteignung des weiblichen Blicks. Echo erhält ihre Sehkraft wieder zurück, als sie vom Anführer der Sekte niedergeschlagen wird, weil er sich der Anwesenheit der *Federal Agency* bewusst wird und Echo für eine Verräterin hält. Es erscheint ironisch, dass Echo ihre Sehkraft durch einen Akt willkürlicher Gewalt zurückerhält, wobei sie weiter an ihrem Glauben festhält und überzeugt ist, dass es sich um ein Wunder handelt. Dies korrespondiert mit dem Umstand, dass Echo am Ende der Folge gleich dreifach männlichem Narzissmus geopfert zu werden droht, da sie

³⁹ Staffel 1, Folge 2: 45’33’’-46’26’’.

⁴⁰ Staffel 1, Folge 5: 09’10’’-09’45’’.

erneut ihre Programmierung transzendiert und daraus eigenständige Performativität konstituiert: Das kriminelle Oberhaupt manipuliert seine Jünger*innen und will diese in seinem fanatischen Größenwahn lebendig verbrennen lassen. Obwohl Echo immer noch an ihrem Glauben festhält, generiert sie daraus aktives Handlungsvermögen, schlägt den Manipulator nieder und rettet alle Mitglieder, indem sie sie überzeugt zu fliehen.⁴¹ Sowohl der Anführer des Kultes als auch der Leiter des Einsatzteams und Dominic wollen Echo alias Esther schließlich töten – der Anführer will sie aus Rache erschießen; Dominic schlägt Echo nieder und überlässt sie den Flammen, da er ihr Vermögen, die Grenzen ihrer vorgegebenen Programmierung und damit die Kontrolle durch das hegemoniale System auszuweiten, verachtet; und auch der Einsatzleiter beabsichtigt, Echo verbrennen zu lassen. Dieses Mal ist es nötig, dass Boyd Echo beschützt und aus dem Feuer rettet – Echo vermag hier die anderen, aber nicht sich selbst zu retten.⁴² Die Folge wurde ausgewählt, da sie nicht nur die Thematik des *female gaze* prominent verhandelt, sondern sich an ihrem Beispiel ein weiterer elementarer Aspekt verdeutlichen lässt: Für den Prozess ihrer hybriden Bewusstseinsbildung und die Konstitution einer eigenen Persönlichkeit ist es nicht zwangsläufig erforderlich, dass Echo die Programmierung ihres *Imprints* negiert – auch als sie sich dem Sektenoberhaupt und dem Unrecht widersetzt, bleibt sie ihrem *Imprint* entsprechend eine Gläubige, definiert diesen Glauben aber selbst, kontextualisiert und rekombiniert ihn mit anderen Parametern neu, wofür die Repräsentanten eines patriarchalisch konnotierten hegemonialen Machtsystems sie in dieser Folge zu bestrafen suchen. Echos Fähigkeit zur Rekontextualisierung und Rekombination ermöglicht es ihr, ideologische Glaubenssätze in Frage zu stellen, sich ihren aktiven Blick wieder zu eigen zu machen und ihre programmierte Persönlichkeit so selbst neu zu erschaffen. Dass es dabei nicht unbedingt nötig ist, das ursprüngliche *Imprint* vollkommen zu negieren, erscheint geradezu als Allegorie der hier vertretenen These, dass zeitgenössische populärkulturelle Genderkonzepte nicht danach bewertet werden sollten, ob sie stereotype Anteile enthalten, sondern wie sie diese rekombinieren und in einem Wechselspiel aus Re- und Dekonstruktion verarbeiten. Als Echos *Imprint* am Ende der Folge gelöscht wird, ist die behandelnde Ärztin des Dollhouses, Dr. Saunders, besorgt, ob Echos Augen den Eingriff unbeschadet überstanden haben. Während Echo das Labor verlässt, erkundigt sich Dr. Saunders: „Echo? How’s your vision? Can you see ok?“ Echo steht an der Balustrade, blickt auf Dominic, der sie kurz zuvor töten wollte, herunter, fixiert ihn scharf und antwortet: „I can see perfectly.“⁴³ Wenige Folgen später ist es Echo, die Dominic als Spion der NSA enttarnt und seine Verbannung auf den Dachboden erst verursacht: Sie wird nicht ausgewählt, sondern sucht Topher gezielt auf, bietet ihre Hilfe

⁴¹ Staffel 1, Folge 5: 40’40’’-41’10’’.

⁴² Staffel 1, Folge 5: 42’30’’-44’00’’.

⁴³ Staffel 1, Folge 5: 46’57’’-47’20’’.

an und bittet um ein passendes Imprint, beginnt folglich, ihre Persönlichkeit aktiv zu konstruieren.⁴⁴

6.6.2.3 „I'm not broken.“ Postmoderne Subjektkonstitution und ihre filmästhetische Inszenierung als psychoanalytischer Prozess, mediale Analogie und multidimensionales Konstrukt

Dollhouse und seine zentralen Themenkomplexe leisten eine Auseinandersetzung mit Theorien des psychoanalytischen Subjekts. Vor diesem Hintergrund kommt auch der Tatsache Bedeutung zu, dass es im *Dollhouse* für große Aufregung sorgt, dass Victor beim gemeinsamen Duschen in der Gegenwart von Sierra eine Erektion hat und beide sich auch in ihrem *Doll*-Zustand zueinander hingezogen fühlen. Adelle beschreibt diesen Affekt als Bedrohung für das *Dollhouse*. Dieses sei „a place of safety, of untroubled certainty, of purity. [...] It is imperative that nothing disturbs the innocence of life here. Once any temptation is introduced, it will spread like cancer and all will be infected. So it must be scrubbed and monitored closely.“⁴⁵ Der Zustand der *Dolls* entspricht dem Status des Individuums vor der Spaltung, die die Genese des Subjekts markiert, insofern handelt es sich bei dem Begehren von Sierra und Victor um die Bedrohung manifester Subjektkonstitution, die Echo vor allen anderen tatsächlich durchläuft und auf neue Dimensionen erweitert. In den narrativen Strängen, die von Echos Bewusstseins- und Persönlichkeitsbildung erzählen, finden sich besonders häufig Bilder, aber auch sprachliche Figuren, die einerseits symbolisch auf das psychoanalytische Subjekt und seine Konstitution verweisen und andererseits auch mediale Analogien konstruieren, um Echos postmoderne hybride Verfasstheit von Identität zu beschreiben.

Als Beispiel kann die Folge *Gray Hour* (Staffel 1, Folge 4) fungieren. Echos Mission in dieser Folge ist, gemeinsam mit den beiden Kriminellen Vitas und Walton sowie einem Antiquitäten-sachverständigen einen Teil des Parthenons zu stehlen, der zusammen mit anderen exquisiten Kunstschätzen in einem hermetisch gesicherten Safe bzw. Lagerraum verwahrt wird. Echo erhält dafür die Persönlichkeit der virtuosens Diebin Taffy, die nicht nur Teil des Teams ist, sondern als Expertin für Safes und das Umgehen von Sicherheitssystemen den ganzen Coup leitet. Nachdem zunächst alles nach Plan läuft, werden Echo, Vitas und Walton plötzlich von ihrem vierten Mann verraten, der sich mit der Beute absetzt und den Rest des Teams im Safe einschließt. Als Taffy jedoch mit ihrem ‚Komplizen‘ (d.h. Boyd) telefoniert, kommt es erneut zu einer Sabotage des Antagonisten Alpha: Dieser hackt sich in das Gespräch und sendet ein von ihm programmiertes *remote-wipe*-Signal, das aus der Distanz Echos *Imprint* löscht. Taffy ist verschwunden, zurück bleibt Echo in ihrem *Doll*-Zustand, in dem sie zu diesem Zeitpunkt

⁴⁴ Vgl. Staffel 1, Folge 9: *A Spy in the House of Love*.

⁴⁵ Staffel 1, Folge 5: 45'23"-45'52". Vgl. auch Lorna Jowett: „I Love Him... Is That Real?“ Interrogating Romance through Victor and Sierra. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. Confounding Purpose, Confusing Identity, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 127-140.

noch kindlich und weitgehend hilflos ist. Ein Versuch, eine zweite Version von Taffy im Körper von Sierra über das Telefon Instruktionen zur Flucht an Echo übermitteln zu lassen, schlägt fehl. Während die drei im Safe eingeschlossen sind, ist vor allem Echos folgender Dialog mit Walton bedeutsam, der sich entwickelt, als Echo ein kubistisches Gemälde von Picasso betrachtet, das eine in Formen und Farbflächen fragmentierte Frau zeigt (Abb. 258 und 259):

Echo: This one is broken.

Walton: Yeah, look who's talking.

Echo betastet beim Betrachten des Gemäldes ihr eigenes Gesicht.

[...]

Echo: It doesn't look right.

Walton: It's not about looking right. Art's about feeling right and you have no idea what I'm talking about.

Echo: She makes me feel funny.

Walton: That's because these other guys, they painted what they saw. But this guy painted what is. That's what art's for, to show us who we are. This one, it's saying we start off whole, then somewhere along the line, the pieces start to slide. We get broken.⁴⁶

Das Picasso-Gemälde fungiert hier als Medium der Ich-Reflexion und die kubistische Fragmentierung der menschlichen Gestalt verweist auf Echos hybride Subjektivität⁴⁷, die ebenfalls fragmentiert ist, sich aber auch zunehmend aus Fragmenten konstituieren wird. Hawkes konstatiert: „Art is repeatedly used to reflect something of a Doll or a viewer to himself or herself; it is another repetitive and reflectional act of creation, a liturgical practice structuring the Doll, episode, and show.“⁴⁸ Auch in ihrem *Doll*-Zustand gelingt es Echo zu einer Form des Selbst zu finden: Während Vitas ihr Waffen aufzwingt und droht, sie zu erschießen, wenn sie die eintreffenden Polizist*innen nicht töten wird, bringt der schwer verletzte Walton ihr bei, die Hände zu erheben, um sich im Ernstfall zu ergeben, und will ihr in dem kurz darauf einsetzenden Chaos zur Flucht verhelfen. Echo trifft eine Entscheidung, die auf eine Kontinuität moralischer Prioritäten hindeutet: Sie setzt Vitas außer Gefecht, indem sie ihm eine Spritze in den Hals stößt⁴⁹, und statt sofort zu fliehen, stützt sie den verletzten Walton und bringt auch ihn in Sicherheit. Auch durch diese Form rekurrierender Performativität konstituiert Echo ihr Selbst

⁴⁶ Staffel 1, Folge 4: 25'20''-26'55''.

⁴⁷ Vgl. Joel Hawkes: *Theatre of the Self. Repetitious and Reflective Practices of Person and Place*. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. *Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 153.

⁴⁸ Joel Hawkes: *Theatre of the Self* 2014, S. 153. Dies wird auch durch Topher artikuliert, der Alphas *remote-wiping*-Signal mit den Worten kommentiert: „It's not even science. It's art.“ (Staffel 1, Folge 4: 28'00''-28'20''. Vgl. auch ebd.)

⁴⁹ Dabei handelt es sich um eine Spritze, die Walton zuvor für sich selbst vorbereitet hat, vermutlich eine Überdosis, um dem Gefängnis zu entgehen. Bemerkenswert ist die Parallele zu der Art, wie Echo zwei Folgen zuvor ihren Peiniger Richard getötet hat, indem sie ihm einen Pfeil in den Hals rammte – auch dies deutet auf erlernte und erinnerte Erfahrungen hin.

– so übergibt sie an dem in die Mauer gesprengten Fluchtweg dem wartenden Boyd den Verletzten und äußert, bevor sie selbst ins Freie tritt, überzeugt: „I’m not broken.“⁵⁰ Echos sich konstituierende und zunehmend ausdifferenzierende Identität mag ‚*fragmented*‘ im Sinne eines hybriden Konstrukts sein, aber sie ist nicht ‚*fragmented*‘ im Sinne von ‚*broken*‘, dysfunktional oder defekt, wie auch Klein bemerkt: „That Echo – the individual, not the Active – is a product of many imprints does not mean that she is fragmented but that she exists across a sea of consciousness, a sea in which great tidal forces are at work. With its every rise and fall, Echo is able to identify each change and addition made to the shore of her psyche. The more of these details she recognizes, the closer she gets to achieving self-transcendence.“⁵¹

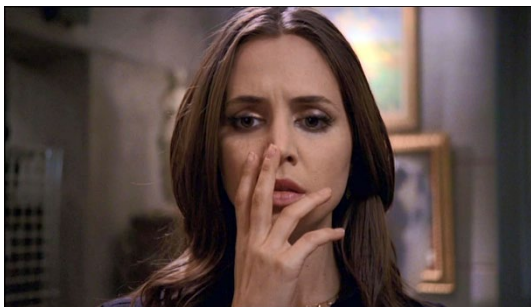


Abb. 258, 259, 260, 261: *Dollhouse* (2008-2010), Staffel 1, Folge 4

Die filmische Reflexion von Echos Selbstkonstitution ist dabei eng sowohl mit sprachlichen und visuellen Anspielungen auf das psychoanalytische Subjekt als auch mit medialen Analogien verbunden. So vergleicht Topher die Erfahrung des *wipe*-Vorgangs, d.h. das Löschen der eigenen Persönlichkeit und eines *Imprints*, mit dem Trauma der eigenen Geburt.⁵² Und die Folge schließt mit der Sequenz eines Abendrituals, das hochgradig symbolisch aufgeladen

⁵⁰ Staffel 1, Folge 4: 39’20’’-39’55’’.

⁵¹ Ian G. Klein: *Ritual, Rebirth, and the Rising Tide. Water and the Transcendent Self.* In: Joss Whedon's *Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 195-210.

⁵² Topher erklärt: „Being wiped is not unlike being born. It’s traumatic. I mean in here, we minimize the trauma with throw pillows and perfectly crunchy lettuce. There’s no conflict. But out there, it’s all fluorescent lights and forceps.“ (Staffel 1, Folge 4: 23’40’’-24’13’’.)

ist⁵³: Echo schwimmt im Pool und lässt sich unter Wasser sinken, wo sie dann in einer Art Fötus-Haltung schwebt, dies impliziert Verweise sowohl auf den Komplex von Geburt und psychoanalytischer Subjektkonstitution als auch auf die zuvor von Hawkes angesprochene Funktion des Wassers als Metapher für die transzendierende Persönlichkeit Echos. Danach wird Echo vor einem beschlagenen Spiegel gezeigt, in dem ihr Gesicht zunächst nur schemenhaft zu sehen ist (Abb. 260 und 261). Echo fährt mit dem Finger die gebogene Linie ihrer Gesichtskontur auf der beschlagenen Fläche entlang und fügt anschließend zwei Augen hinzu, woraufhin sie mit der Handfläche über den Spiegel wischt und ihr nun freigelegtes Gesicht betrachtet. Dies knüpft in seiner Ich-Reflexion nicht nur an die Szene mit dem Picasso-Gemälde an, sondern inszeniert auch einen symbolischen Spiegelmoment, der Echo selbst in einem Prozess der De- und Re-Konstruktion mit dem künstlerischen kubistischen Konzept assoziiert. Über das Gemälde Picassos hinaus wird Echos Prozess der Bewusstseinsbildung als rekurreres Stilmittel von medialen Analogien und Metaphern begleitet und durch sie sichtbar gemacht. Werden im Stuhl ein *Imprint* und die zugehörigen Erinnerungen daran gelöscht, so wird dies bei Echo in Form eines inneren *point-of-view-shots* visualisiert, indem sie Bilder des Erlebten in umgekehrter Chronologie wie beim Zurückspulen eines Films ablaufen sieht.⁵⁴ Die bereits erwähnten verschließbaren Schlafkammern gehören ebenfalls dem Bedeutungskontext des psychoanalytischen Subjekts an, sind diese doch in den Boden eingelassen und folglich mit dem Verdrängten und Vergessenen, den tiefen Schichten des Unbewussten und dem regressiven Zustand des Individuums im Mutterleib vor seiner traumatischen Spaltung assoziiert.⁵⁵ Sie erhalten durch das transparente Schiebedach aus Glas, das gewiss nicht zufällig aus Milchglas, d.h. durchscheinend, aber nicht transparent, die Wirklichkeit verschleiern, aber nicht ganz verbergend ist, eine zusätzliche Bedeutungsdimension, die sich einer Schlüssel-szene deutlich manifestiert: Als der Prozess von Echos Bewusstseinsbildung in der zweiten Staffel bereits weiter fortgeschritten ist, wird gezeigt, dass sie Botschaften in die Glasdecke ihrer Schlafkammer geritzt hat (Abb. 262 bis 264), eine Reihe von Worten und Sätzen, mit denen sie Erinnerungen an ihre vergangenen *Imprints* festhält, viele davon in der Ich-Perspektive, z.B. „I am a believer“ oder „My husband bought me a house“.⁵⁶ Die Glasdecke symbolisiert das Medium, auf dem sich Erinnerung einschreibt und bewusst wird, verarbeitet und als Arbeit an der eigenen Identität angenommen wird; sie markiert symbolisch die Grenze zwischen Unbewusstem und Bewusstsein sowie die Schwelle zum Subjekt und der Ich-Konstitution, an der

⁵³ Staffel 1, Folge 4: 44'41"-45'51". Die Aufnahme von Echo unter Wasser ist bei 44'59" zu sehen, die Teilsequenz vor dem Spiegel ab 45'30".

⁵⁴ Zum ersten Mal sind dieser Vorgang und das entsprechende Stilmittel hier zu sehen: Staffel 1, Folge 1: 07'04"-08'32".

⁵⁵ Diese Lesart der Mutterleib-Analogie wird dadurch gestützt, dass die Kammern, wenn sie über Nacht verschlossen sind, jede*n Schläfer*in mit einer individuell abgestimmten Kombination an Stoffen versorgen, die über die Luftzufuhr direkt in die Kammern geleitet werden.

⁵⁶ Staffel 2, Folge 4: 22'18"-22'23". Die zitierten Inschriften beziehen sich auf die Episode *True Believer* (Staffel 2, Folge 5). Vgl. auch Joel Hawkes: *Theatre of the Self* 2014, S. 156.

Echo sich befindet. Mediale Anspielungen und die Metaphorik des Schreibens sind in der Serie in Bezug auf Technologie grundsätzlich präsent: Der *wipe*-Vorgang, der Erinnerungen und Programmierungen löscht, erinnert an das Bereinigen einer Tafel oder anderen Trägerfläche, das *Imprint* spielt in seiner Wortbedeutung bereits auf Praktiken des Schreibens, Einschreibens und Überschreibens an. Echo beginnt die *Imprints* durch ein übergreifendes Bewusstsein zu transzendieren: „There are gaps. Things that aren't filled in. I can see other people. Other lives through them. [...] It's like I can see the seams, how it's all constructed.“⁵⁷ Echo entwickelt nicht nur ein eigenes Bewusstsein, sondern auch eine Fähigkeit zur Meta-Reflexion ihrer hybriden Persönlichkeit, bei der sie ‚Lücken‘ erkennt, durch die die anderen Personen hindurchscheinen. Dieses Bild schließt ebenfalls an die Motivik der verschiedenen Schichten an – Echos Persönlichkeitsstruktur scheint (zunächst) nach der Logik eines Palimpsests zu funktionieren, bei der frühere Einschreibungen durch die neueren sichtbar sind und hindurchscheinen. Auch als Boyd und Paul versuchen, Topher zu erklären, dass Echo nun eine eigene autonome Persönlichkeit ist und dass ihre *Imprints* nicht gelöscht werden können, greifen sie auf die Analogie der verschiedenen Schichten zurück: „Echo is not a blank slate. She's a person“, und: „The wipes just push everything down. But it all resurfaces again.“⁵⁸



Abb. 262, 263: *Dollhouse* (2008-2010), Staffel 1, Folge 1

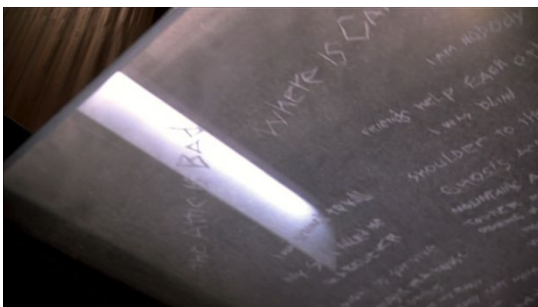


Abb. 264: *Dollhouse* (2008-2010), Staffel 2, Folge 4

Echo selbst artikuliert den oft schmerzhaften Prozess ihrer Subjektkonstitution wiederholt auch durch das Gefühl und die Emotion. So offenbart sie zu Beginn der zweiten Staffel gegenüber Paul: „I remember everything. Sometimes I'm someone else and then I come back, but I still

⁵⁷ Staffel 2, Folge 5: 22'18"-23'05". In der Sequenz befindet sich Echo zunächst in einem Persönlichkeits-*Imprint*, erlebt Flashbacks und stellt fest, dass ihre angenommene Persönlichkeit nicht real ist. Noch kann sie nicht mühelos über all ihre Persönlichkeitsanteile verfügen.

⁵⁸ Staffel 2, Folge 8: 06'18"-07'15".

feel them. All of them. I've been many people. [...] I'm all of them, but none of them is me.”⁵⁹ Und in der unmittelbar darauffolgende Episode korrigiert sie sogar Paul, als sie fragt, ob es für sie zu schmerzhaft sei, sich an alles zu erinnern: „Not remember. Feel. I was married. I felt love. Pain, fear. It's not pretend for me. They made me love my little boy, and then they took him away. They make it so real.“⁶⁰ Besonders interessant erscheint, dass Echo in dieser Folge das Imprint einer Mutter erhält, dabei handelt es sich um den Auftrag eines Mannes, dessen Frau bei der Geburt des gemeinsamen Sohnes starb. Da er aufgrund dessen nicht sofort eine Bindung zu dem Neugeborenen aufbauen kann, erhält Echo das *Imprint* seiner Frau. Topher hat die Programmierung insoweit perfektioniert, dass Echo den Jungen sogar stillen kann, da ihr Gehirn die entsprechenden Informationen erhalten hat. Als Echo von dem Klienten abgezogen wird, lässt sich ihr *Imprint* nicht löschen, sie kehrt zu dem Haus und ‚ihrem‘ Sohn zurück, wird letztlich aber erneut von der Klarheit eingeholt, dass dies nicht ihr echtes Leben ist. Die Widerstandskraft Echos gegen das Löschen des *Imprints* wird in der Episode mit der Stärke der Mutterinstinkte erklärt, so konstatiert Paul: „You changed her on a glandular level. Maybe her body was stronger than her brain.“⁶¹ Und Topher stimmt zu: „Yeah. Yeah, the maternal instinct is the purest. It's too strong for the normal wipe.“⁶² Es ist bemerkenswert, dass das erste Mal, dass Echo sich offensiv und ganz unmittelbar der Programmierung widersetzt, aus der archaisch weiblichen Kraft des Mutterinstinkts zu resultieren scheint. *Dollhouse* reflektiert über postmoderne Identitäten und über das Verhältnis von Geist und Körper, wobei häufig eher mit hybriden Vielheiten statt Dualismen operiert wird.⁶³ Bei Echos künstlich evozierter Mutterschaft handelt es sich jedoch um ein Beispiel, das zeigt, dass die Serie zugleich auch an althergebrachten Dualismen festhält – spielt die zitierte Bemerkung Pauls doch auf die traditionelle Assoziation des Weiblichen mit dem Körper an. Hinzu kommt der Umstand, dass Echos besondere und außergewöhnliche Fähigkeit, sich gegen Programmierung zu immunisieren, auf vergangene *Imprints* zuzugreifen und ein neues Selbst zu konstituieren, auf eine genetische Disposition, d.h. ebenfalls auf den (weiblichen) Körper zurückgeführt wird.⁶⁴ Essentialismen werden aufgerufen – auch wenn die Erfüllung ihrer Prophezeiung in diesem Fall

⁵⁹ Staffel 2, Folge 1: 39'05“-40'50“. Echos zentrale Aussage beginnt bei 39'36“.

⁶⁰ Staffel 2, Folge 2: 39'27“-41'23“.

⁶¹ Staffel 2, Folge 2: 33'48“-33'51“.

⁶² Staffel 2, Folge 2: 33'52“-34'00“.

⁶³ Nach Vinci praktiziert die Serie eine Auslotung der „myriad possible relationships between body, mind, soul, culture, and technology“. (Tony M. Vinci: Not *an* Apocalypse, *the* Apocalypse. Existential Proletarianisation and the Possibility of Soul in Joss Whedon's *Dollhouse*. In: Science Fiction Film & Television, Nr. 4, 2011, S. 227.)

⁶⁴ Vgl. Staffel 2, Folge 11, *Getting Closer*. In einer Rückblende wird eine Begegnung von Caroline und dem Rossum-Gründer gezeigt, der sich als Boyd herausstellt. Boyd hat die biologische Besonderheit der jungen Frau erkannt. Boyds Ziel ist, dass sich Carolines/Echos Anlagen im Dollhouse voll ausbilden können. In der genannten Folge will er ihr Flüssigkeit aus dem Rückenmark entnehmen, um daraus ein Serum zu generieren, das einen auserwählten Kreis vor *Wipes*, *Imprints* und Programmierung schützt. Auch Collins widmet sich der Bedeutung des Körperlichen in der Serie, indem sie künstliche Erinnerungen von Erinnerungen differenziert, die an den Körper gebunden sind. (Vgl. Margo Collins: Anamnesis, Hypomnesis, and the Failure of the Posthuman in Whedon's *Dollhouse*. In: Joss

durch künstlich-technologische Eingriffe motiviert ist. Auf den Aspekt der sexuellen Differenz und geschlechtlicher Codierung soll nachfolgend im letzten Teil des Kapitels eingegangen werden. Zuvor ist als Zwischenfazit festzuhalten, dass es Echo gelingt, ein Meta-Bewusstsein als Echo zu etablieren und dass sie dies auch als selbstreflexiven, aktiven und autonomen Prozess begreift. In einer Konfrontation mit Adelle, in der diese andeutet, dass Echo nur durch die Programmierungen des Dollhouses entstanden sei, entgegnet Echo: „So now you’re trying to take credit for making me. You didn’t make me. I made me.“⁶⁵ Der Durchbruch zur erfolgreichen Etablierung ihres funktionalen Subjektstatus erfolgt in der Episode *Meet Jane Doe* (Staffel 2, Folge 7), als Echo nach einem dramatischen Vorfall im *Doll*-Status vom Radar des Dollhouses verschwindet. Zunächst hilflos, begegnet sie Paul und lebt mit ihm mehrere Monate zusammen. In dieser Zeit lernt sie nicht nur, alle Persönlichkeiten und deren Fähigkeiten zu kontrollieren und gezielt abzurufen⁶⁶, sondern entwickelt auch ein Ich-Bewusstsein, das ihre verinnerlichten Persönlichkeiten eindeutig transzendiert. Als Boyd sie nach ihrer Rückkehr ins Dollhouse fragt, mit welcher Persönlichkeit er gerade spreche, antwortet sie: „Echo. You’re always talking to Echo.“⁶⁷ Abschließend soll gezeigt werden, inwiefern die Subjektconstitution Echos vor dem Hintergrund sexueller Differenz strukturiert wird.

6.6.2.4 Alpha und Echo: Das transhumanistische Superego in seiner sexuellen Differenz und Ambivalenz

In der Folge *Briar Rose* (Staffel 1, Folge 11) führt Echo einen Einsatz Pro Bono aus: Sie hilft einem verschlossenen Mädchen, ihre traumatische Vergangenheit zu überwinden. Dabei lesen und sprechen sie über das Märchen *Dornröschen*, auf das das Mädchen zunächst aggressiv reagiert. Hinter der Wut darauf, dass Dornröschen einen Prinzen braucht, um gerettet zu werden, steht das Trauma, dass sie sich einst selbst nicht helfen konnte. Echo äußert, es sei in Ordnung, sich manchmal nicht selbst helfen zu können, und rät dem Mädchen, das Märchen noch einmal zu lesen und sich dabei vorzustellen, sie selbst sei der Prinz.⁶⁸ Das Märchen *Dornröschen* verweist auf narrative, fiktionale und mediale Konzeptionen und Auseinandersetzungen von Geschlecht und offeriert selbst gleich zwei unterschiedliche Interpretationen. Das Märchen dient als Metapher für das unmittelbar folgende Geschehen, befinden sich doch bereits zwei Männer auf dem Weg, sich Einlass in das Dollhouse zu verschaffen und Echo mit

Whedon's *Dollhouse*. *Confounding Purpose, Confusing Identity*, hg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 35-50.)

⁶⁵ Staffel 2, Folge 9: 15'44"-16'02".

⁶⁶ Dies stellt sie in dieser Episode unter Beweis, als sie eine zu Unrecht verhaftete junge Frau aus dem Gefängnis befreit und bei dieser Aktion rasant zwischen den Kompetenzen einer Krankenschwester, einer Safe-Knackerin oder einer kampferprobten Ermittlerin wechselt.

⁶⁷ Staffel 2, Folge 9: 18'30"-19'00".

⁶⁸ Staffel 1, Folge 11: 15'12"-17'37".

ihren jeweils ganz eigenen Vorstellungen daraus zu befreien. Wie bereits demonstriert, fungiert Echo als Trägerfigur der Reflexion von postmoderner hybrider (Geschlechter-)Identität, und es sind vor allem zwei maskuline Protagonisten in diesem Prozess relevant: Paul Ballard, von Carolines Foto zunächst angetrieben, dem Dollhouse das Handwerk zu legen, und danach selbst Teil des Dollhouses, um Echo zu schützen, und Alpha. Bei Alpha handelt es sich um einen ehemaligen *Active*, der nach Echos Ankunft im Dollhouse eine obsessive Faszination und Begehren ihr gegenüber entwickelt. Obwohl er sich im *Doll*-Zustand befindet, küsst er Echo und verstümmelt wenig später mit einer Schere das Gesicht der aktuell nachgefragtesten *Active*, damit Echo zur Nummer Eins werden kann. Bei der Überprüfung, ob Spuren eines gelöschten Programmiervorgangs für den Gewaltausbruch verantwortlich sind, kommt es zu einem sogenannten ‚*composite-event*‘, in dem versehentlich alle 48 *Imprints*, mit denen Alpha jemals programmiert worden war, gleichzeitig in Alphas Gehirn geladen werden. Aus Alpha, der Andeutungen nach bereits zuvor psychopathisch veranlagt war, wird eine völlig unberechenbare, hoch intelligente, aggressive multiple Persönlichkeit, die zudem über ein breites Spektrum hoch spezialisierter geistiger und körperlicher Fähigkeiten verfügen kann, die ihm aus seinen fast 50 Persönlichkeiten zur Verfügung stehen. Nachdem er im Anschluss an seine Flucht bereits ein Massaker im Dollhouse veranstaltet und mehrere Aufträge Echos für seine Zwecke sabotiert hat, kommt es in der Folge *Briar Rose* schließlich zum direkten Aufeinandertreffen von Alpha und Echo. Insbesondere die daran anschließende Episode *Omega* (Staffel 1, Folge 12) ist ein Schlüssel bei der Untersuchung der Frage, inwiefern das bereits analysierte postmoderne hybride Persönlichkeitskonzept, das durch Echo personifiziert ist, nicht nur stark geschlechtlich codiert, sondern auch in sich ambivalent strukturiert ist.

Paul nötigt den Konstrukteur des Dollhouses, mit ihm in das Gebäude einzubrechen. Als sie dort angelangt sind, stellt sich sein Begleiter als Alpha heraus, der einen eigenen Plan verfolgt und Echo entführt. Darüber hinaus entwendet er auch den Datenträger, der Caroline enthält, sowie alle vergangenen *Imprints* von Echo. Für die Flucht versieht er Echo mit dem *Imprint* einer jungen Frau, die ihn wiedererkennt, ihm vertraut und die er leicht manipulieren kann – bereits hier deutet sich an, dass Alpha Echo nach seinen Vorstellungen gestalten will. Alpha trifft mit Echo und Wendy, einer jungen Frau, die er unterwegs entführt hat, in seinem Versteck ein, in dem er sich selbst ein Labor mit einem *Imprint*-Chair erschaffen hat. Dort löscht er zunächst Wendys Persönlichkeit und implantiert ihr das *Imprint* von Caroline. Anschließend lädt er all ihre ehemaligen 38 *Imprints* in Echo – in narzisstischem Größenwahn will er Echo neu als Omega erschaffen, als seinesgleichen: „You can ascend. You can evolve.“⁶⁹ Danach soll Echo die Verkörperung von Caroline töten und mit diesem Blutrital eine neue evolutionäre Stufe begründen: „That’s what we need: a blood ritual. Yes, yes. We gotta have one of those!

⁶⁹ Staffel 1, Folge 12: 23’43’’–24’00’’.

The Aztecs knew it. The pre-hellenic Minoans knew it for God sakes. From the moment man first clawed his way out of the primordial ooze, and kicked off his fins, he's understood that the gods require blood. New life from death. The ancients had it right. The old gods are back. Alpha, meet Omega."⁷⁰ Auch in der filmästhetischen Darstellung des Dollhouse-Labors finden sich intertextuelle Anspielungen auf Science-Fiction-Traditionen, die Inszenierung von Alpha und seinem Labor setzt allerdings deutlich andere Akzente. Das Dollhouse wartet mit dem verspielten, enthusiastischen Topher und einer aufgeräumten technischen Ausstattung auf, bei der sichtbaren elektrischen Ladung handelt es sich eher um ein gemäßigtes Leuchten. Alphas Versteck erinnert stark an Klischees des Horror-Genres und kreiert eine moderne Variante von Frankensteins Labor: Die Technik ist sichtbar aus heterogenen und nicht zueinander passenden Einzelteilen selbst konstruiert; das düstere, schäbige Ambiente, offen liegende und hängende Kabel, dekonstruierte Köpfe und Körperteile von Schaufensterpuppen im Hintergrund und ein elektronisches Gewitter beim Betätigen des Stuhls machen unmissverständlich klar: Hier ist ein Repräsentant des männlich codierten Typus des *mad scientist* im Begriff, seine finsternen Visionen in die Tat umzusetzen (Abb. 265 und 266).⁷¹ Dass Echo, nachdem ihr all ihre 38 vergangenen Persönlichkeiten implementiert wurden, Blut aus dem Mundwinkel läuft⁷², ist ein interessantes Detail – ein symbolisches Blutritual, dass eine Entwicklung markiert, die Alpha nicht vorhergesehen hat: Echo verfügt nun ebenfalls über gesteigerte, potenzierte geistige und körperliche Fähigkeiten, wendet sich aber gegen Alpha und schlägt ihn nieder. Kurz darauf spielt sich folgender Dialog ab:

Echo: You think we're gods?

Alpha: We're not just humans anymore. We're not multiple personalities. We're many personalities. [...]

Echo: We're not gods.

Alpha: Fine. Übermensch. Nietzsche predicted our rise. Perfected, objective. Something new.

Echo: Right. New, superior people with a little German thrown in. What could possibly go wrong? We're not new. We're not anybody, because we're everybody. I mean, I get it. I understand it. I'm experiencing, like, 38 of them right now. But, I somehow understand that not one of them is me. I can slip into one. Actually, it slips into me. They had to make room for it. They hollowed me out. There is no me. I'm just a container.⁷³

⁷⁰ Staffel 1, Folge 12: 29'00"-29'35".

⁷¹ Staffel Folge 12: 10'40"-11'08" (der Ausschnitt zeigt das „Frankenstein-Labor“) und 14'57"-16'24" sowie 29'35"-30'05" (Alpha bedient seine Technologie zuerst bei Wendy und dann bei Echo). Die Serie zeigt wenige Folgen später allerdings auch die weibliche Programmiererin Bennett Halverson als in einer *mad-scientist*-Szene: Bennett ist im Dollhouse in Washington D.C. tätig und trifft dort auf Echo. Da sie (fälschlicherweise) glaubt, früher von Caroline verraten worden zu sein, foltert sie Echo in ihrem Stuhl und setzt später einen *Active* auf sie an, der sie töten soll. (Vgl. Staffel 2, Folge 5: *The Public Eye*).

⁷² Staffel 1, Folge 12: 30'05".

⁷³ Staffel 1, Folge 12: 32'07"-33'35".

Echo sagt hier aus, dass sie über kein Ich verfüge, sie bezeichnet sich als leere Hülle. Dies korrespondiert mit ihrer darauffolgenden Konversation mit Caroline:

Caroline: Who are you?

Echo: I'm Echo.

Caroline: And who is that?

Echo: She's nobody. I'm just a porchlight, waiting for you.⁷⁴

Dies erscheint zunächst widersprüchlich zu der These von Echos hybrider Persönlichkeit. Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass die Szene sich noch in der ersten Staffel abspielt, in der Echo sich noch im Prozess der Ichkonstitution befindet. Echo verfügt folglich über eine Subjektivität, sie ist sich dessen aber noch nicht bewusst, drückt sie allerdings unbewusst sowohl sprachlich als auch performativ aus: durch den Widerstand gegen Alpha und den Versuch, Caroline und auch die junge Geisel Wendy zu retten. Sichtbar wird dies auch an ihrem ersten Impuls, die Frage, wer sie sei mit Echo zu beantworten, zusätzlich auch in ihrer Weigerung, sich von Alpha „Omega“ nennen zu lassen.⁷⁵ Als Echo am Ende der Folge (wieder frisch bereinigt) in ihre Schlafkammer steigt, flüstert sie den Namen „Caroline“.⁷⁶ Es bleibt offen, ob Echo sich an Caroline erinnert oder daran, dass sie selbst Caroline ist – die weitere Entwicklung der Serie legt nahe, dass beide Lesarten zugleich gültig sind, wurde doch bereits erläutert, dass auch Carolines Person sich später mit Echos Selbst verbinden und dieses um weitere Spektren erweitern wird.

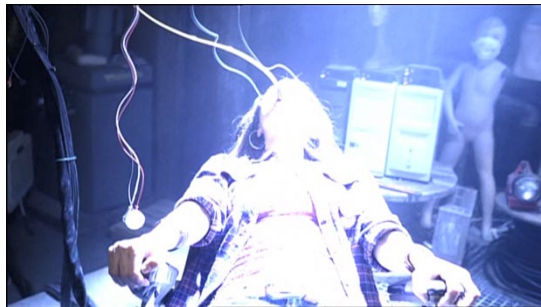


Abb. 265, 266, 267: *Dollhouse* (2008-2010),
Staffel 1, Folge 12



⁷⁴ Staffel 1, Folge 12: 35'33"-36'52".

⁷⁵ Staffel 1, Folge 12: 31'31"-32'05".

⁷⁶ Staffel 1, Folge 12: 46'23"-46'48".

Widersprüchlich ist folglich nicht Echos hier noch nicht abgeschlossenes Ich-Bewusstsein, sondern spezifische Codierungen, die in dieser Folge manifestiert werden und die grundsätzliche Bedeutungsproduktion der Serie beeinflussen. Zwischen Alpha und Echo wird über die gesamte erste Staffel und besonders in dieser Episode ein antagonistisches Spannungsverhältnis aufgebaut. Beide sind einzigartig in ihrer Konstitution, im *Doll*-Zustand eine Form der Ich-Kontinuität zu entwickeln und all ihre ehemaligen *Imprints* gleichzeitig zu inkorporieren. Dabei sind beide als Gegensätze angelegt, in einem Dualismus, der auch stark geschlechtlich codiert ist. Alpha wird mit männlich konnotiertem Narzissmus und dem Größenwahn des *mad scientist* assoziiert, der sich selbst zum göttlichen Übermenschen erhebt und sich – die biblische Anspielung ist wenig subtil – eine Gefährtin erschaffen will. Dies spiegelt sich in dem Verlangen, seine Schöpfung neu zu benennen und ihr, in Anlehnung an seinen eigenen Namen Alpha, den Namen Omega zu geben, sie folglich auch in Abhängigkeit zu sich selbst zu definieren. Als Echo sich ihm widersetzt und sich mit Caroline verbündet, tötet Alpha Caroline bzw. Wendy und richtet die Waffe gegen den Datenträger mit Carolines Back-up. Er will nicht nur Echo wieder zu Caroline machen, um sie anschließend zu töten, sondern plant, viele weitere Frauen mit Carolines *Imprint* zu versehen, um Caroline so wieder und wieder ermorden und für ihren Verrat bestrafen zu können. Sein narzisstischer Größenwahn äußert sich in der Obsession, das Weibliche kontrollieren zu können und es zu bestrafen, wenn es sich dieser Kontrolle entzieht. Gerade diese Misogynie fungiert als Auslöser, der Echo, die sich zuvor noch als leere Hülle bezeichnet hat, sich nun bewusst für proaktive Autonomie zu entscheiden.⁷⁷ Während Alpha zwar die Fähigkeiten seiner *Imprints* nutzen kann, aber korrumpiert wird und dem Wahnsinn anheimfällt, lernt Echo nicht nur, ihre *Imprints* zu kontrollieren und gezielt zu steuern, sondern auch, sie in ein hybrides Persönlichkeitskonzept zu integrieren und sich zugleich als funktionales, transzendentes Subjekt zu konstituieren, das mehr ist als die Summe seiner Persönlichkeiten.⁷⁸ Genau dieses ‚mehr‘ ist es, was näherer Betrachtung bedarf. Während Alpha den finsternen Wahnsinn verkörpert⁷⁹, repräsentiert Echo ‚das Gute‘: Sie wendet sich sofort gegen Alphas Größenwahn und versucht, Wendy zu retten – aber was bedeutet

⁷⁷ Staffel 1, Folge 12: 38'11"-39'55". Echos Erwiderung: „And don't hand me anymore of your crap about you being some superior ascended being. To ascend to anything, at minimum, you don't cut up women. [...] I'm done laying back in the chair. I'm ready to rinse and spit.“

⁷⁸ Dass dies einzigartig bleibt, wird in der Serie mehrfach thematisiert. In der postapokalyptischen Welt des Serienfinales ist Echo zur Legende geworden, da sie trotz all ihrer *Imprints* eine stabile und funktionale Persönlichkeit hat. Unter den Überlebenden gibt es neben denen, die Technologie verweigern und ablehnen, auch die sogenannten ‚*Techheads*‘, die mobile Technologie nutzen, um sich selbst mit unterschiedlichen Skills und Eigenschaften auszustatten und für den Kampf zu rüsten. Im Gegensatz zu Echo können diese aber nicht beliebig viele Upgrades anhäufen. Um nicht den Verstand zu verlieren, müssen sie für jedes neue Upgrade zunächst ein altes löschen. (Vgl. Staffel 2, Folge 13: 18'28"-19'05".)

⁷⁹ Im Serienfinale am Ende der zweiten Staffel wird gezeigt, dass Alpha sich auf die Seite des Widerstands geschlagen hat, dass er versucht Gutes zu tun und sich inzwischen eine Freundschaft zwischen ihm und Echo entwickelt hat. Es wird aber auch deutlich gemacht, dass es ihn Mühe kostet, ein psychisches Gleichgewicht aufrechtzuerhalten. (Vgl. Staffel 2, Folge 13: *Epitaph Two: Return.*)

diese Dichotomie, die ganz offensichtlich an eine Konstellation sexueller Differenz gebunden ist?

Die Folge *Omega* verweist auf den Geist-Körper-Diskurs, so reagiert Caroline beispielsweise geschockt, als sie in Wendys Körper erwacht und vor sich Echo, d.h. ihren eigenen Körper, stehen sieht (Abb. 267).⁸⁰ Der zentrale Aspekt, der in der Folge verhandelt wird, ist aber nicht allein die Geist-Körper-Dichotomie, sondern die Frage, ob es darüber hinaus etwas gibt, das das Wesen des Menschen ausmacht. Paul stellt in der Folge die Frage nach der Seele:

Paul: I know you are very invested in your vaunted technology and it is very impressive, but I still don't believe you can wipe away a person's soul.

Topher: Their what?

Paul: Their soul. Who they are at their core. I don't think that goes away.⁸¹

Die Uneinigkeit zwischen Paul und dem skeptischen Topher repräsentiert die Ambivalenz der Serie selbst. Ist Echos Gerechtigkeitssinn, ihre Selbstlosigkeit, ihre Empathie und ihre Loyalität die natürliche Essenz ihrer Person? Die Serie legt dies nahe. Am Ende der Folge wird Echos Gedächtnis wieder gelöscht. Echo will bereits das Zimmer verlassen, bemerkt aber, dass Topher sehr aufgewühlt ist. Sie kehrt um, legt ihre Hand auf Tophers Herz und sieht ihn an, eine Geste des Mitgefühls, die Topher rührt.⁸² Bemerkenswert ist, dass Empathie und proaktive Hilfsbereitschaft von der ersten Folge an kontinuierlich mit Echo assoziiert werden und bereits in ihrem Verhalten präsent waren, als der Prozess ihrer emanzipativen Bewusstseinsbildung noch nicht weit fortgeschritten war.⁸³ In letzter Konsequenz würde dies bedeuten, dass Echo die ganze Zeit Carolines Wesenskern in sich trug und ihre Bewusstseinsbildung weniger ein konstruktiver denn ein rekonstruktiver Prozess war. Von einem Wesenskern auszugehen, der alle *Imprints* überdauert, würde auch mit Alphas Profil übereinstimmen, der vor seiner Ankunft im Dollhouse gerade noch inhaftiert werden konnte, bevor er einen Mord an einer jungen Frau begehen konnte, deren Gesicht er bereits verstümmelt hatte. In dieser Interpretation wird Echo Trägerin eines humanistischen Essentialismus – und dennoch bleibt sie auch als Trägerin postmoderner und posthumanistischer hybrider Subjektivität präsent, so äußert Tophers Assistentin zu Echo: „[Y]ou are impressive. [...] You're carrying multiple constructs and something in you has allowed you to fuse them into a kind of superego [...]“⁸⁴. Der Widerspruch

⁸⁰ Caroline: „What am I doing sitting in here and standing over there?“ (Staffel 1, Folge 12: 21'54"-22'17".)

⁸¹ Staffel 1, Folge 12: 27'09"-27'25".

⁸² Staffel 1, Folge 12: 45'18"-46'00".

⁸³ Vgl. Staffel 1, Folge 1. Als Echo Dr. Saunders wegen einer leichten Knieverletzung besucht, versichert ihr diese, man werde sich um sie kümmern. Echo bemerkt die Narben im Gesicht von Dr. Saunders und fragt besorgt: „Does someone look after you?“ (13'18"-14'07".) Später beobachtet sie durch die Tür des Labors, wie Sierra das schmerzhafteste erste ‚treatment‘ erhält und äußert: „She hurts.“

⁸⁴ Staffel 2, Folge 11: 03'20"-03'35". Ivy äußert diesen Satz, weil sie dennoch Bedenken hat, wie sich ein Hinzufügen von Caroline auf Echo auswirken könnte. Wie sich in der Serie zeigt, konkurrieren die Persönlichkeiten aber nicht miteinander, sondern erweitern lediglich das Spektrum des ‚Superegos‘.

ist allein der, dass dies für die Serie in ihrer stetigen Rekombination und Neukontextualisierung von kulturellen Motivtraditionen und Genrekonventionen eben kein Widerspruch ist, sondern dass beide Bedeutungsebenen gleichzeitig existieren und ineinander verwoben sind.

Bei diesem produktiven, ambivalenten Spannungsverhältnis zwischen hybridem Konstruktivismus und Essentialismus geht es folglich zunächst mehr um einen humanistischen Essentialismus: Im Erforschen und erzählerischen Ausloten des postmodernen Menschen, der sich als dynamisches, hybrides Subjekt neu erschafft, wird zugleich auch an der Sehnsucht nach älteren Vorstellungen von einem unverbrüchlichen, ganzheitlichen Wesenskern menschlicher Existenz festgehalten, der uns unveränderbar definiert, das Konzept einer Seele, die uns im Innersten ausmacht und der technische Manipulationen nichts anhaben können. In diesem Kontext spielen aber auch geschlechtliche Codierungen eine zentrale Rolle und werden in der Serie durch ein ebenso ambivalentes Wechselspiel von Adaption und Akzentverschiebung stetig neu verhandelt. In der untersuchten Folge *Omega* kommt es schließlich zu einer Verfolgungsjagd zwischen Echo und Alpha über die Dächer und Treppen eines Fabrik-Komplexes, dabei will Echo den einzig verbleibenden Datenträger mit Carolines Persönlichkeit retten, den Alpha immer noch mit sich führt. In dieser Sequenz wird erneut an die Folge *Briar Rose* und das Dornröschen-Motiv angeschlossen, als Alpha den Datenträger von sich schleudert und dabei Echo zuruft: „You wanna save the girl? Go get her.“⁸⁵ Carolines Back-up landet auf einem schmalen Trägerbalken, und Echo macht sich in schwindelerregender Höhe auf den Weg, es zu bergen. Als es ihr im letzten Moment entgleitet und in die Tiefe stürzt, scheint Caroline verloren – unten befindet sich allerdings bereits Paul, fängt den Datenträger auf und bewahrt ihn so vor der Zerstörung. Echo kommentiert dies mit den Worten „You saved her“⁸⁶, eine erneute Anspielung auf den rettenden Prinzen, der die Prinzessin aus ihrer Gefangenschaft befreit. Das Märchen *Dornröschen* repräsentiert stellvertretend ein umfangreiches Repertoire an kulturellen Erzählungen, die soziale Gendernormen narrativieren und wiederum auf gesellschaftliche Vorstellungen von Geschlecht zurückwirken. In ihrer Gesamtheit betrachtet, unterliegen sie historischen Entwicklungen, in der sich sowohl Veränderungen als auch Kontinuitäten abzeichnen. Die Serie *Dollhouse* realisiert die in der vorliegenden Arbeit untersuchte strukturelle Ambivalenz in ausgeprägter Form: Existenzielle Fragen nach manipulierbarer, kontingenter, essentialistischer oder autonom konstituierter Identität werden insbesondere am Beispiel von Echo, einer weiblichen Protagonistin, und immer wieder in Referenzen auf verschiedene Geschlechterrollen ausgelotet – so wird Echo unter anderem zur Überlebenden von sexuellem Missbrauch, zur Ehefrau, zur Mutter, zur Geliebten, zur Domina, zur Hebamme, zur Meisterdiebin, zur verdeckten Ermittlerin und aus Versehen sogar zu einem von

⁸⁵ Staffel 1, Folge 12: 41'05''-41'20''.

⁸⁶ Staffel 1, Folge 12: 41'20''-42'00''.

Frauenhass getriebenen männlichen Serienkiller.⁸⁷ Vor allem operiert die Serie aber gezielt mit dem Wechselspiel aus Referenz und Dekonstruktion, der bewussten Inszenierung von Verschiebungen und Brüchen sowie der Überlagerung von Lesarten und Bedeutungsebenen. Pauls Antrieb ist es, Caroline zu finden, und er ‚rettet‘ hier tatsächlich ‚das Mädchen‘, allerdings indem er einen Datenträger auffängt, nachdem Echo den eigentlichen Kampf bereits geführt hat. Der zentrale Konflikt der Serie ist nicht Carolines/Echos Befreiung aus dem Dollhouse, sondern Echos Subjektkonstitution und die Rebellion gegen die durch enthemmten Kapitalismus drohende Technikdystopie – in beiden Handlungsfeldern ist Echo die treibende Kraft und Trägerin einer *female agency*. Dennoch ist Paul in Anlehnung an den Typus des Helden konzipiert, in mehreren Episoden beschützt er Echo, und auch die obligatorische Liebesgeschichte bleibt nicht aus, allerdings zitiert die Serie auch hier ein konventionelles Muster, um es dann zu variieren und subversiv ‚gegen den Strich‘ zu inszenieren. Paul und Echo fühlen sich zueinander hingezogen; als sie mehrere Monate versteckt vor dem Dollhouse zusammenleben, fungiert Paul für Echo als Mentor, weist aber ihre Annäherungsversuche zurück, da er ihren *Doll*-Status nicht ausnutzen möchte, obwohl Echo sich hier bereits emanzipiert hat und fordert, als Person anerkannt zu werden. Bevor sie zueinanderfinden können, will Alpha dem Gehirn von Paul und dem Grund für Echos Liebe zu ihm auf den Grund gehen, was Paul so starke Verletzungen zufügt, dass er für hirntot erklärt wird. Durch eine aufwändige Rekonstruktion kann Paul als *Active* seiner selbst wiederbelebt werden – durch die Neuprogrammierung ging allerdings seine Bindung an Echo verloren. Diese dramatischen Ereignisse scheinen konventionelle retardierende Momente zu sein, um die Vereinigung des füreinander bestimmten Paares bis zur letzten Folge hinauszuzögern. Tatsächlich erfolgt die Vereinigung von Echo

⁸⁷ Vgl. Staffel 2, Folge 3: *Belle Chose*. In dieser Folge befindet sich der frauenverachtende Serienkiller Terry Karrens im Koma. Um ihn verhören und so seine derzeit noch in einem Versteck gefangen gehaltenen Opfer retten zu können, wird seine Persönlichkeit in Victor implementiert, dem als Terry allerdings die Flucht gelingt. Als Victor über ein *remote-wipe*-Signal neutralisiert werden soll, kommt es zu einer Fehlfunktion: Statt die Persönlichkeit zu löschen, kommt es zu einem Tausch der *Imprints* von Victor und Echo, die sich gerade in der Nähe befindet und als quirlige, naive Studentin Kiki einen Mediävistik-Professor verführen soll. In einer Konstellation des *gendercrossing* wird Victor nun zu Kiki und Echo und zum psychopathischen Terry. Victor erfährt Ablehnung und wird angegriffen, als er (bzw. Kiki) in einer Disco mit Männern flirten will, schlägt seine Angreifer aber gekonnt nieder und ist empört, dass diese ‚ein Mädchen schlagen‘ wollten. Echo sucht als Terry das Versteck auf und greift die schockierten Geiseln an, die beim Anblick der jungen Frau erst auf Hilfe hoffen. Echo gelingt es aber immer wieder, sich Terrys Einfluss zu widersetzen und sie bittet die Frauen, sie zu töten, damit Terry niemanden mehr verletzen kann. Dazu kommt es nicht, da das Team des Dollhouse rechtzeitig eintrifft. Echo lernt wenig später, all ihre *Imprints* zu kontrollieren, es wird explizit erwähnt, dass dazu auch Terry Karren gehört. Die Folge ist ein Beispiel sowohl für die bereits diskutierte Frage des humanistischen Essentialismus (setzt sich doch ‚das gute Weibliche‘ in Echo gegen den Einfluss des misogynen Serienkillers durch) als auch für das Spiel mit Erwartungshaltungen gegenüber Geschlechterrollen. Der Tausch der *Imprints* Terry/Kiki in den Körpern von Echo und Victor inszeniert aber auch eine transgressive Überschreitung von normativer Geschlechterperformanz, wie Calvert konstatiert. Hier ließen sich außerdem Bezüge zu Kristevas Theorie des Verdrängten, das die symbolische Ordnung zu destabilisieren vermag. (Vgl. Bronwen Calvert: „Who Did They Make Me This Time?“ Viewing Pleasure and Horror. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. Confounding Purpose, Confusing Identity, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 119f.)

und Paul im Serienfinale von *Dollhouse*, und doch kommt es auch hier wieder zur einer De-konstruktion und Neuakzentuierung konventioneller Muster. Die letzte Folge deutet an, dass Paul bereits längere Zeit wieder um Echo wirbt, diese sich den Annäherungsversuchen aber verschließt: „I’ve been knocking for 10 years. You still won’t let me in.“⁸⁸ Nur kurze Zeit später, als die Truppe der Widerstandskämpfer*innen ins Dollhouse in Los Angeles zurückkehrt, findet Paul ein unspektakuläres Ende – er erleidet einen Kopfschuss und ist sofort tot. Topher gelingt es in Zusammenarbeit mit Alpha, eine Technik zu entwickeln, die alle *Wipes* und *Imprints* umkehrt und die Menschen durch ein Signal wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt.⁸⁹ Damit dieses sich über die Atmosphäre ausbreiten kann, muss eine manuell ausgelöste Explosion erzeugt werden, eine Aufgabe, die der von Schuldgefühlen geplagte Topher übernimmt: In Adelles Büro sprengt er die Vorrichtung und damit sich selbst in die Luft. Nachdem Adelle, Matriarchin und ‚General‘, die von Alpha versammelten *Dolls* ins Freie geleitet hat und das Signal erfolgreich initiiert wird, kehren die Identitäten der Menschen wieder zurück, ein neuer Tag voll Hoffnung für die Welt bricht an – Echos Wunsch, die *Dolls* und *Actives* zu befreien, hat sich erfüllt. Der konventionellen Dramaturgie nach, ist nun noch das private, romantische Glück zu vollenden. Als Echo das Labor des Dollhouses betritt, findet sie im Stuhl einen an sie adressierten Umschlag vor. Es handelt sich um einen Datenträger, auf dem Alpha Paul rekonstruiert und gespeichert hat und den er für Echo hinterlassen hat. Echo legt den Datenträger ein, begibt sich ein letztes Mal in den Stuhl und implementiert Paul als *Imprint* in ihren Geist.⁹⁰ In der unmittelbar darauf folgenden Einstellung werden Echo und Paul in einer anderen Umgebung gezeigt, vor schwarzem Hintergrund, das Bild ist von warmem Licht und einem starken Weichzeichner-Effekt unterlegt. Paul und Echo gehen lächelnd aufeinander zu:

Paul: Am I...? Are we...?

Echo: You wanted me to let you in.

Paul: You sure you got room? I got a lot of baggage. Childhood stuff.

Echo: We will work through it. We’ve got time.⁹¹

Die Serie vereint ihr Liebespaar und reproduziert damit per se ein traditionelles, meist heteronormativ besetztes Muster, rekontextualisiert es aber zugleich auch und verschiebt es auf die Ebene des Posthumanistischen. Das ‚let you in‘, üblicherweise mit der eigenen Verletzlichkeit, mit der man sich einem*r potentiellen Partner*in öffnet, oder der sexuellen Vereinigung assoziiert, beschreibt hier eine technologische Transzendierung, in der sich Menschen vereinigen, indem sie sich mit dem*der Geliebten upgraden. Wichtig ist, dass Echo zwar die Trägerin ist,

⁸⁸ Staffel 2, Folge 13: 19’20“-21’00“.

⁸⁹ Echo und all jene, die ihre neuen Persönlichkeiten behalten möchten, werden einige Monate in den unterirdischen Räumen des Dollhouse verbringen, bis das Nachhallen des Signals verklungen ist.

⁹⁰ Staffel 2, Folge 13: 39’33“-40’07“.

⁹¹ Staffel 2, Folge 13: 40’07“-40’43“.

dabei aber nicht nur das ‚körperliche Gefäß‘ repräsentiert, in das sich der männliche Logos einschreibt, sondern Echo und Paul hier dualistische Konzepte unterwandern, indem in ihrer Vereinigung in Echos Geist Grenzen von Körper und Geschlecht transzendieren, was nach der desillusionierenden Postapokalypse abschließend auch noch einmal auf utopisches Potential der Technologie verweist. Hawk betont: „Echo’s ultimate triumph – what makes her a posthuman hero/savior figure – is her shedding of desire.”⁹² Im Gegensatz zu Rossums Führungselite, die Körper miss- und verbrauchen und selbst in einer postapokalyptischen Chaos-Welt noch dekadent ihre Begierden befriedigen, gelinge es Echo, Begehren zu transzendieren: „She did not follow the messianic trope of sacrifice as the answer to desire [...]; rather, Echo circumvented the function of desire by relocating the object thereof. She moved the object of her desire from outside to inside. No longer caught in a subject – object dyad, Echo enacted a truly queer relationship by allowing deeper penetration – unshackled to sexual reproduction or hegemonic heteronormativity – than is possible for any human subject.”⁹³ Echo schließt dabei an das männlich konnotierte messianische Erlösungs-Motiv und konventionelle Erzählstrukturen an, löst diese aber zugleich auf transgressive Weise auf.

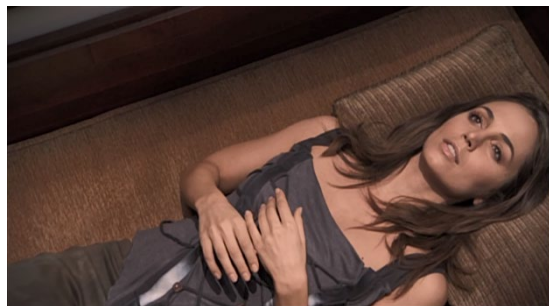


Abb. 268, 269, 270: *Dollhouse* (2008-2010),
Staffel 2, Folge 13

Bei der Darstellung der Vereinigung der beiden Liebenden wird dann doch auf konventionelle Stilmittel des romantischen Genres zurückgegriffen: Echo und Paul scheinen sich hier tatsächlich in ihrer körperlichen Gestalt zu begegnen und der starke Weichzeichner ist ein geradezu

⁹² Julie Hawk: *More Than the Sum of Our Imprints*. In: *Inside Joss’ Dollhouse*, hg. von Jane Espenson unter Mitarbeit von Leah Wilson, Dallas: Benbella Books 2010, S. 249.

⁹³ Julie Hawk: *More Than the Sum of Our Imprints* 2010, S. 249f.

plakativer Verweis auf konventionelle Liebesfilm-Ästhetik und setzt damit ein bewusstes Spannungsverhältnis zwischen transzendtem Posthumanismus und traditionellem Romantik-Genre (Abb. 268 bis 270).

Strukturelle Ambivalenz ist bei *Dollhouse* stark präsent und manifestiert sich in einem Spiel mit Genrekonventionen sowie der Adaption, Rekombination und Neuakzentuierung intertextueller und diskursiver Referenzen. Ich habe Echos Subjektconstitution mit einem Palimpsest verglichen: In ihrem hybriden Selbst sind hinter Echos ‚Superego‘ die verschiedenen Persönlichkeiten sichtbar. Das Palimpsest ist auch die zentrale Meta-Figuration der Serie selbst, die unter einem Konzept postmoderner Identität auch die Idee einer unvergänglichen Seele hindurchscheitern lässt, die technikdystopische und -utopische Momente kombiniert und dabei Genderkonzepte durch Überlagerungen und Verschiebungen verschiedenster populärkultureller Narrativkomplexe reflektiert.

7 Fazit und Ausblick

Filme und Fernsehserien fungieren nicht nur als Spiegel, der uns die Normen, Ideale, Glaubenssätze, Hoffnungen und Ängste, die in unserer Gesellschaft zirkulieren, vor Augen hält, sie tragen auch selbst zu ihnen bei, indem sie sie fortschreiben, verändern oder variieren. Dies gilt auch und insbesondere für kulturelle Vorstellungen von Geschlecht. Dabei stehen populärkulturelle Erzeugnisse oft in der Kritik, in ihren Repräsentationen stereotypische geschlechtlich assoziierte Attribute und Eigenschaften sowie geschlechtlich codierte Darstellungslogiken zu reproduzieren und damit dichotome Genderkonzepte, eine heteronormative Matrix sowie die symbolische Ordnung sexueller Differenz zu perpetuieren. Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass es aber gerade die vielfältigen und widersprüchlichen Bedeutungsprozesse der Populärkultur sind, die zugleich ihre prekäre Disposition wie auch ihr Potential ausmachen und semantische Spielräume eröffnen. Auf dieser Grundlage wurde die These der strukturellen Ambivalenz formuliert. Im Fokus der Arbeit standen fiktionale, populärkulturelle Technikutopien/-dystopien. Als Technikutopien oder -dystopien können jene Werke der Science Fiction verstanden und betrachtet werden, die ausgehend von ihren technologischen Nova Wunsch- und Angstbilder generieren und soziokulturelle Diskurse und Normen reflektieren. Die extrapolierte Technik und das entworfene Szenario bilden dabei die Grundlage für eine filmische Auseinandersetzung mit Grenzverschiebungen und -aushandlungen sowie existenziellen Fragestellungen rund um Subjektivität, Macht, Autonomie, Körper und Geist. Diese Disposition sowie ihr transzendierender, extrapolativer und reflexiver Charakter macht Technikutopien zum besonders fruchtbaren Material für eine genderorientierte Analyse.

Bei dem Komplex ‚Genderkonzepte in Technikutopien‘ handelt es sich um ein mehrdimensionales Phänomen mit vielschichtigen Sinn- und Bedeutungszusammenhängen – alle Ebenen der Thematik sowie dementsprechend alle Teile der Arbeit sind folglich miteinander vernetzt. Die Reflexivität und Ambivalenz von Populärkultur wurde in Beziehung gesetzt mit der Transzendenz von Utopie und Science Fiction, die beide wiederum auch von ambivalenten Spannungsverhältnissen geprägt sind, die bereits auf der Ebene ihrer theoretischen Diskurse einen Resonanzraum für die De- und Rekonstruktion von Geschlechternormen eröffnen. Der historische Überblick über den Science-Fiction-Film legte nicht nur Traditionslinien sowie Konjunkturen von Themen und Motiven offen, sondern er diente auch dazu, diese durch einen genderorientierten Fokus zu kontextualisieren und meine analytischen Ansätze in eine diachrone Perspektive zu stellen. Die Fallstudien schließlich bilden das Herzstück dieser Arbeit, illustrieren sie doch in detaillierter, werkorientierter Analyse und unter Berücksichtigung der verschiedenen filmischen und kinematographischen Ebenen die Prozesse widersprüchlicher, symbolischer Bedeutungsproduktion bezüglich der Inszenierung von Geschlecht. Im Folgenden sollen

die in den Beispielanalysen des sechsten Kapitels gewonnenen Erkenntnisse komprimiert zusammengefasst und reflektiert werden.

Am Beispiel der Romanvorlage *Der Report der Magd* (1985) sowie der Fernsehserienadaption *The Handmaid's Tale – Der Report der Magd* (2017) wurde nicht nur exemplarisch eine intermediale Fallstudie durchgeführt, sondern es wurden auch die Grenzen des Konzepts der Technikutopie ausgelotet. Obwohl insbesondere der Roman auf technologische Extrapolationen verweist, die vor allem der Überwachung des Individuums dienen, kennzeichnet sich die Darstellung des fiktiven Staats Gilead vor allem durch den Anschein technologischer Regression, der mit dem dargestellten soziokulturellen Rückschritt korreliert: *Der Report der Magd* zeichnet das Bild einer patriarchalischen, religiös-fundamentalistischen Gesellschaftsdystopie, in dem Frauen zur Ressource einer androzentrischen Bedeutungsökonomie degradiert und durch körperpolitische Strategien wie institutionalisierte Vergewaltigungen kontrolliert werden. So formuliere ich die These, dass sich Gilead insbesondere in Bezug auf den Foucault'schen Technologie-Begriff insofern als Technikdystopie verstehen lässt, als operationalisierte Praktiken der Kontrolle, Regulierung und Beobachtung zur Reproduktion von Machtverhältnissen systematisiert werden und zu spezifischen in der Fiktion verdichteten und extrapolierten Selbsttechniken werden. Der Roman eröffnet sowohl sprachliche als auch räumliche Orte des Widerstands: Dies wurde an den Bordellen demonstriert, die neben Schauplätzen misogyner Unterdrückung auch als Heterotopien interpretiert und mit subversiven Praktiken der Masquerade assoziiert werden können. Diskursiver Widerstand wird durch Protagonistin June manifest, die sich auf verschiedene Weise Sprache aneignet, als Ich-Erzählerin das Narrativ kontrolliert und zugleich Diskursivität an sich reflektiert, problematisiert und dekonstruiert. Mit der Untersuchung der Fernsehserie rückten Fragen der Bedeutungsverschiebungen in der intermedialen Adaption in den Vordergrund und wurden mit dem Fokus auf die strukturelle Ambivalenz verbunden. Auch wenn die Serie versucht, Junes Status als erzählerische Instanz durch den Einsatz von *voice-over*-Passagen zu integrieren, hat die Analyse gezeigt, dass audiovisuelle Codes und eine insgesamt konventionelle Plotdramaturgie zu deutlichen Akzentverschiebungen führen: Während Junes Widerstand in der literarischen Vorlage diskursiv ist, wird sie in der Fernsehserie zunehmend zur aktiven Rebellin. Es werden eindruckliche Bilder von Mägden gezeigt, die sich zu einem solidarischen Frauenkollektiv formieren, das sich zum aktiven Widerstand rüstet, die popkulturelle Inszenierung wird durch eingängigen musikalischen Soundtrack unterlegt. Es hat sich gezeigt, dass es insbesondere diese Momente sind, die die audiovisuelle Inszenierung in die Nähe eines kommerzialisierten, popkulturellen Mainstream-Feminismus rücken und die reflexive Distanz der Romanvorlage, die nicht nur hegemonial-patriarchalische, sondern auch feministische, ideologisch verfestigte Diskurse kritisch dekonstruiert, unterwandert. Dem Einsatz von plakativer Bildsprache stehen jedoch auch Inszenierungsstrategien gegenüber, mit denen es der Serie gelingt, gegenüber der Vorlage

durch den Einsatz medienspezifischer Codes eigene Bedeutungsräume zu erschließen. Dabei handelt es sich vor allem um die Reflexion von Macht und Geschlecht über die leitmotivische Akzentuierung von Blicken, Bildlichkeit und Räumlichkeit sowie ihrer geschlechtlichen Codierung. Der weibliche Blick zwischen Unterdrückung und Ermächtigung fungiert hier als zentrales Motiv. Dramaturgie und *mise-en-scène* positionieren die Serie gegenüber der Romanvorlage folglich im ambivalenten Spannungsfeld zwischen reduktionistischer Simplifizierung und gleichzeitiger, komplementärer und komplexer Bedeutungsweiterung.

Der Report der Magd repräsentiert innerhalb des untersuchten Korpus jene Form der Technikutopie, die stark zur Form der klassischen Gesellschaftsutopie bzw. -dystopie tendiert. Auch beim zweiten Werk, das im ersten thematischen Block ‚Soziale Technikutopien und -dystopien‘ untersucht wurde, handelt es sich eher im weiteren Sinne um Science Fiction – wenn auch aus anderem Grund. So weist der Film *The Circle* (2017) eine Extrapolation der zeitgenössischen, durch soziale Medien geprägten Gesellschaft auf, die technisch heute bereits weitgehend möglich wäre. *The Circle* variiert die Dichotomie als strukturierendes Element auf thematischer, formalästhetischer wie auch diskursiver Ebene: So spielen im Film der Gegensatz von Individuum vs. Kollektiv, Transparenz vs. Intransparenz und Natur vs. Technik eine große Rolle. Darstellungslogisch wurden vertikale vs. horizontale Raumachsen sowie passive vs. aktive Bewegungsmuster als zentrales bedeutungstragendes Element herausgearbeitet. Auf komplexe Weise schließt der Film außerdem an utopische und dystopische Diskurse an: Die Darstellung des Circle-Campus stellt eine Reminiszenz an frühe utopische Visionen dar, die noch primär räumlich gedacht wurden. Der Campus transportiert in örtlicher Verdichtung die Idee der Raumutopie in das postmoderne, digitale Zeitalter, wobei der utopische Ort lediglich als örtliches Konzentrat einer sozio-technologischen Vision zu sehen ist, die permanente Sichtbarkeit und totale Transparenz als humanistische Idealvorstellung propagiert und damit in der Fiktion auch rhetorisch ein utopisches Narrativ evoziert. Dieser Entwurf einer Utopie 2.0 wird im Film zugleich auch als Dystopie offenbar, in der das digitale Überwachungsdispositiv sich ideologisch verabsolutiert und der Transparenz einzelner zunächst der Profit weniger gegenübergestellt wird. In der Analyse wurde *The Circle* in Beziehung zu Foucaults Theorien zu Macht, Ideologie und den Technologien des Selbst gesetzt, die als Instrument fungierten, um die spezifische ambivalente Struktur des Films offenzulegen, bei der auch geschlechtliche Codierungen wirksam sind. So scheint *The Circle* vordergründig eine Emanzipationsgeschichte zu erzählen, in der die weibliche Protagonistin Mae den Machtmissbrauch von Eamon und Tom schließlich durchschaut und sie durch Veröffentlichung ihrer privaten Daten und Mailkonten entlarvt. Während Mae zuvor von den beiden Konzern-Chefs horizontal und vom abtrünnigen Circle-Mitbegründer Ty vertikal bewegt wurde, navigiert Mae am Ende eigenständig und aktiv auf beiden Raumachsen und setzt auch die drei männlichen Protagonisten in Bewegung,

um eigene Ziele zu erreichen. Mae wird hier allerdings eben nicht zur Trägerin, sondern lediglich zum Katalysator von Macht. Sie ändert nicht das System, sondern repräsentiert vielmehr seine Vollendung, indem sie im Sinne Foucaults offenbart, dass Macht- und Ideologieverhältnisse nicht allein von identifizierbaren Machthaber*innen ausgehen, sondern diese vielmehr erst hervorbringen. Der Sturz von Eamon und Bailey hat somit lediglich eine Entäußerung der Subjekte zufolge, nicht aber des Systems selbst. Am Ende dieser paradoxen Emanzipation scheint Mae eins mit ihrer Kamera zu werden, und das Weibliche wird zur Allegorie des soziotechnologischen Dispositivs, in dem Dichotomien nicht überwunden, sondern durch totale Integration abgelöst werden.

In der Einheit ‚Besuche aus dem All‘ illustrieren *Arrival* (2016) und *Torchwood* (2006-2011) ausgehend von der Thematik des Aliens sehr unterschiedliche Ausprägungen struktureller Ambivalenz. *Arrival* reflektiert sowohl motivisch als auch darstellungslogisch und formalästhetisch Weiblichkeitszuschreibungen und die Struktur sexueller Differenz, was in der Fallstudie vor allem unter Bezugnahme auf Irigarays weibliche Bedeutungsökonomie, Haraways Chthulucene sowie auf den ökofeministischen Diskurs offengelegt wurde. Sprache als Kulturtechnik bildet hier in Form der Heptapoden-Sprache den Träger einer Utopie der Ganzheitlichkeit und Gleichzeitigkeit, in der Dichotomien und Hierarchien überwunden werden und die insofern als feministisch verstanden werden kann. Die Transzendierung von Linearität korreliert sowohl mit einer zyklischen Erzählstruktur als auch mit einer weiblich konnotierten Ikonographie. Wie gezeigt wurde, lassen sich das zyklische Formprinzip und das neue Wahrnehmungsparadigma im Sinne Irigarays als Verweis auf eine spezifisch weibliche Bedeutungsökonomie jenseits der phallogozentristisch-symbolischen Ordnung interpretieren. Wo der Film thematisch und narratologisch die Überwindung von Dichotomien reflektiert, rekonstruiert er sie allerdings dort, wo er mit Nachdruck an essentialistische und ökofeministische Positionen anschließt. So wird die Protagonistin Louise zwar als linguistische Koryphäe eingeführt, tritt in ihrer Eigenschaft als Wissenschaftlerin aber in dem Maße in den Hintergrund, in dem ihre Empathie und Intuition als jene Kompetenzen akzentuiert werden, die sie befähigen, die Sprache der Heptapoden zu erlernen. Es sind also traditionell weiblich konnotierte Eigenschaften, die Louise für das neue Wahrnehmungsparadigma prädisponieren und alle anderen – ausschließlich männlichen – Charaktere davon ausschließen. Filmsprachlich wird dies durch einen Abbau technischer Hilfsmittel bei der Kommunikation und einen Aufbau von unmittelbarer Nähe durch Louise gespiegelt, was auf geschlechtliche Codierungen der symbolischen Ordnung verweist. Obwohl eine Buchpublikation erwähnt wird, kulminiert Louises Entwicklung nicht im wissenschaftlichen Erfolg, sondern in ihrer Mutterschaft, die sowohl Anfang als auch Ende des Films bildet.

Im Gegensatz zu dem ernsten, langsamen Ton, in dem der Film *Arrival* sich präsentiert, ist die Fernsehserie *Torchwood* vor allem durch eine Strategie des ironischen Spiels geprägt. *Torchwoods* Serienschöpfer betont, dass die Serie über seine Protagonist*innen verschiedene sexuelle Orientierungen integriert und eine fluide Sexualität konstruiert, die sich festen Zuschreibungen entzieht. Verschiedene Forschungsbeiträge haben darauf hingewiesen, dass diese Inszenierung allerdings nicht unproblematisch ist, z.B. aufgrund der Marginalisierung weiblicher nicht-heteronormativer Sexualität oder durch die Darstellung sexualisierten Machtmissbrauchs, der durch die Narration nicht hinterfragt wird. Die Fallstudie hat allerdings an exemplarisch ausgewählten Folgen demonstriert, dass das reflexive Potential der Serie weniger in der Frage begründet liegt, ob ein positives bzw. funktionales Bild sexueller Diversität dargestellt wird. Die strukturelle Ambivalenz von *Torchwood* wurde als Effekt ihrer Strategie identifiziert, genderstereotype Darstellungsmuster zu adaptieren, diese aber durch ein transgressives Spiel mit Genrekonventionen, Motivtraditionen und ihren geschlechtlichen Codierungen zugleich zu brechen. Dies wird durch ein übergeordnetes Framing erzeugt, das stereotype Muster refiguriert und neu reinszeniert, zum Teil aber auch wieder rekonstituiert. Heteronormativität und Geschlechterbinarität werden folglich weniger auf Ebene der Diegese transzendiert, sondern vielmehr durch spezifische Inszenierungsstrategien und intertextuelle Sinnzusammenhänge.

Interstellar (2014) bildet das erste Analysebeispiel der Einheit ‚Expansion in ferne Galaxien‘. Bei *Interstellar* manifestiert sich die strukturelle Ambivalenz durch vordergründige Setzungen auf der Figuren- und Plotebene, die durch übergeordnete symbolische Bedeutungsproduktion konterkariert werden. Diese Dynamik ist jener in *Arrival* nicht unähnlich: Präsentiert *Arrival* mit Louise eine weibliche Wissenschaftlerin, die die Handlung maßgeblich bestimmt und schließlich nicht nur einen globalen Krieg verhindert, sondern auch die Verständigung mit einer fremden Spezies ermöglicht, so wartet *Interstellar* immerhin mit zwei weiblichen Protagonistinnen auf, die augenscheinlich Funktionen in der Story übernehmen, die typischerweise männlich besetzt sind. So werden Murphy Cooper und Amelia Brand nicht nur als äußerst kompetente Wissenschaftlerinnen und Expertinnen auf ihrem Gebiet charakterisiert. Es ist auch Murphy, der es gelingt, Coopers Code zu entschlüsseln und die Menschheit auf mehrere Weltraumstationen zu evakuieren, und es ist nicht Cooper, sondern Amelia, die schließlich auf einem Planeten landet, der ideale Bedingungen für menschliches Leben verspricht. Das utopisch konnotierte Erschaffen einer künstlichen, schützenden Welt sowie die Urbachmachung einer neuen, natürlichen Welt werden hier mit dem Weiblichen assoziiert, was einen Bruch mit traditionellen Codierungen darstellt. Die Dekonstruktion von stereotypen Zuschreibungen wird allerdings durch ihre nachdrückliche Rekonstruktion konterkariert. In der Analyse hat sich gezeigt, dass sich dieser Prozess vor allem auf der Ebene symbolischer Bedeutungskonstruktion im Zusammenspiel mit Plotelementen und Inszenierungsstrategien abspielt: Die weiblichen

Figuren repräsentieren die Synthese aus intuitiver Emotionalität und analytischer Wissenschaft, die sich Cooper, dem rationalen Praktiker, erst zum entscheidenden Zeitpunkt im Tesserakt und vermittelt durch das Weibliche erschließt. Cooper hingegen wird nicht nur mit dem Logos und (besonders deutlich in der Tesserakt-Szene) mit einem übergeordneten Blick assoziiert, sondern auch mit einer Form maskulinen Heldentums, das transzendente mit archetypischen Eigenschaften verbindet. So ist Cooper im Gegensatz zu seiner Tochter der Zeit und dem Alterungsprozess enthoben und bleibt durch den Film hinweg als heroisches Abbild konserviert, er offenbart sich außerdem als Initiator seiner eigenen Mission. Darüber hinaus ist er als einsamer Reisender und Entdecker mit dem von Mulvey für den Western-Helden konstatierten nostalgischen Narzissmus assoziiert. So wurde in der Fallstudie gezeigt, dass es auf der Handlungsebene von *Interstellar* durchaus zu Brüchen mit stereotypischen Zuschreibungen kommt, dass der Film aber insbesondere durch symbolische Codierungen sexuelle Differenz rekonstituiert.

In der Fernsehserie *Ascension* (2014) glaubt die Besatzung eines Mehrgenerationen-Raumschiffs, dass sie sich auf einer Reise durch den Weltraum befinden, während sie die Erde tatsächlich nie verlassen haben und als Teil eines Experiments unter ständiger Beobachtung stehen. Die Konstellation des Beobachtungsdispositivs wurde in der Analyse als invertiertes Panopticon interpretiert, das als Ausgangsbasis für ein komplexes Gefüge aus externen und internalisierten Blicken sowie Selbstbeobachtung und -regulation fungiert. Diese Prozesse manifestieren sich in unmittelbarem Zusammenhang mit *class*, *gender* und *race* und werden auf der Handlungsebene durch ritualisierte Praktiken innerhalb der *Ascension* sichtbar. Bei der Frage, wie die Geschlechtlichkeit inszeniert und welche Bedeutungsangebote dabei konstruiert werden, wurde zunächst der Befund erhoben, dass die Serie stark mit Stereotypen und archetypischen Zuschreibungen operiert – einerseits was die zahlreichen Handlungsstränge innerhalb des Raumschiffs betrifft, andererseits aber auch vor allem auf der Ebene symbolischer Zuschreibungen: So wird das Narrativ durch die Konfrontation verschiedener Blicke strukturiert, wobei Prota- bzw. Antagonist Enzman den patriarchalisch-narzisstischen männlichen Blick repräsentiert. Während rational-weibliche Blicke dekonstruiert werden, indem ihre Trägerinnen getötet werden, bildet hingegen der irrational-weibliche Blick, verkörpert durch die Figuren Christa und Lorelei, den Gegenpol zum kontrollierenden *male gaze* und erfüllt eine destabilisierende Funktion. Dies knüpft an archetypische Weiblichkeitszuschreibungen des Unberechenbaren, Mystischen und Hysterischen und damit an das Paradigma sexueller Differenz an. Strukturelle Ambivalenz entfaltet sich in *Ascension* vor allem auf übergeordneter Ebene: In der Diegese treffen zeitgenössische und historische Normsysteme der 1960er Jahre aufeinander und diese werden wiederum extradiegetisch narrativ durch den Modus der Science Fiction vermittelt. In Kombination mit diversen selbstreflexiv inszenierten Konstellationen

der Beobachtung und des Blicks, dramaturgischer Verdichtung durch das Setting und zahlreichen intertextuellen Bezügen schafft die Serie ein komplexes Framing, welches das eigene Konstrukt einer hybriden Retro-Science-Fiction-Serie und die stereotypen Muster zugleich transzendiert, indem die zahlreichen Bezugsrahmen eine reflexive Distanz erzeugen.

Der thematische Block ‚Roboter, Cyborgs und Künstliche Intelligenz‘ umfasst mit dem Film *Ex Machina* (2015) und der Fernsehserie *Real Humans* (2012-2014) ein filmisches Fallbeispiel, das die Thematik der KI in kammerpielartiger Verdichtung und zugespitzt auf das Motiv der künstlichen Frau verhandelt, während das Serienbeispiel die Thematik durch sein Setting auch explizit in einen größeren gesellschaftlichen Kontext stellt. In *Ex Machina* erwies sich die strukturelle Ambivalenz als besonders ausgeprägt, da sie auf allen erzählerischen und kinematographischen Ebenen des Films sowie hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutungsproduktion wirksam ist und sich insbesondere in Bezug zu den Themen Blick, Beobachtung, Macht, Körper und Kontrolle entfaltet. Dabei konnte nachgewiesen werden, dass das filmische Konstrukt über komplexe Dynamiken von hegemonialen Narrativen und transzendierenden, durchkreuzenden Gegennarrativen funktioniert. Handlungs-, figuren- und darstellungslogische Stereotypen sind in dem Film höchst präsent: in Gestalt des prometheischen Schöpfers Nathan, des augenscheinlich ‚netten‘, aber nicht weniger narzisstischen Gegenspielers Caleb und ihres Blickregimes sowie ihrer körperpolitischen Kontrollstrategien, denen Ava ausgesetzt ist. Untersucht man den Befreiungsschlag Avas rein handlungslogisch, scheint er Stereotypen eher zu reproduzieren als zu durchbrechen, schreibt sich so doch das Motiv der künstlichen Frau als Projektionsfläche für Begehren und Bedrohung fort. Wo Ava einerseits entsprechend der phallogozentrisch-symbolischen Ordnung aus dem Diskurs ausgeschlossen und zum undurchschaubaren Mysterium gemacht wird, wird ihr weiblicher Techno-Körper andererseits auch auf der Ebene filmsprachlicher Inszenierung zum Objekt voyeuristischer und fetischisierender Blicke. Die Analyse hat gezeigt, dass der Film stereotype Strukturen zwar nicht auflöst, sie aber durchkreuzt und transzendiert, da stetig ein Überschuss an Bedeutung produziert und Gegennarrative konstituiert werden. Dieses subversive Potential wird auf Handlungsebene vor allem durch das Zusammenspiel von Kyoko und Ava figuriert, auf Inszenierungsebene manifestiert es sich durch den Einsatz leitmotivischer Elemente wie Glas, Silhouetten, spiegelnde und/oder (in-)transparente Oberflächen, Natur, Licht, Bilder, Zeichnungen und Gemälde. Das ambivalente Potential des Films konnte insbesondere im Bezug zu Haraways Cyborg und Donnes Konzept der Maskerade offengelegt werden: So fungiert Kyoko als Trägerin eines Gegennarrativs, die gerade in ihrer Stummheit aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen wird, sie aber auch unterwandert. Und Ava wurde als hybride Figur identifiziert, die normative mit subversiven Anteilen verbindet und in dem Akt der Selbstschöpfung symbolisch zu Haraways Cyborg wird – jenem postmodernen Selbst, das Feministinnen (mit allem Widersprüchen) neu codieren müssen.

Anders als das untersuchte Filmbeispiel imaginiert *Real Humans* expliziter jene sozialen Fragestellungen und Konsequenzen, die sich ergeben, wenn künstliche Menschen – oder hier: Hubots – zunehmend Bestandteil der Alltagswelt werden, und bildet in dieser Hinsicht ein breiteres Spektrum ab; so treten hier beispielsweise nicht nur künstliche Frauen auf, auch wenn die weiblichen Hubots sich als besonders ergiebiger Untersuchungsgegenstand erwiesen haben. Zwischen Anklängen an utopische und dystopische Motive werden im Setting einer Gesellschaft, in der sich im Umgang mit den künstlichen Menschen oft die Inhumanität der ‚echten‘ Menschen entlarvt, existenzielle Fragen des Menschlichen und der Humanität thematisiert. Auch wenn *Ex Machina* und *Real Humans* sowohl formal als auch hinsichtlich ihrer Bedeutungsangebote unterschiedliche Akzente setzen, so schließen beide Werke an die kulturgeschichtliche Doppelcodierung des Topos des künstlichen Menschen an, die zwischen Faszination und Furcht, zwischen Begehren und Bedrohung oszilliert. In der Fallstudie wurde unter Bezugnahme auf die Theorie des Unheimlichen nach Jentsch und Freud sowie das von Mori geprägte *Uncanny Valley* demonstriert, dass die Hubots in der Serie *Real Humans* zwischen geschlechtlich codierten Wunsch- und Angstbildern oszillierend inszeniert werden. Damit sind sie per se als widersprüchliche Figuren angelegt. Ihre Ambiguität manifestiert sich im Spiel mit Geschlechterrollen und ihren assoziierten Zuschreibungen, mit diversen Blicken, die sowohl als traditioneller *male gaze* als auch als Blick des Anderen auftreten, sowie mit kulturellen und medialen Referenzen. So wurden z.B. filmästhetische Bezüge auf das Horror-Genre oder die Inszenierung des künstlich Weiblichen zwischen den Extremen des idealisierten ‚Schneewittchens‘ und der bedrohlichen phallischen *femme fatale* bzw. *castratrice* nach Creed demonstriert. Besonders prägnant werden ambivalente Sinnstrukturen durch die Konfrontation der futuristischen Technologie als Novum und Bedingung der Hubots mit dem Referenzrahmen der heteronormativen Matrix sichtbar: So repräsentiert die Serie nicht nur die Angst der Menschen, in ihrer sozialen Rolle durch Hubots übertroffen oder gar ersetzt zu werden. Die extrapolierte Technologie scheint auch mit einer Rückkehr zu geschlechtlichen Stereotypen und der heteronormativen Matrix zu korrelieren: So ist der technische Körper zwar eigentlich beliebig gestaltbar, was diskursiv auf Butlers These des biologischen Geschlechts als kulturelles Konstrukt verweist. Der Körper scheint in seiner Funktion als materieller Träger von Heteronormativität und einer naturalisierten Geschlechtlichkeit aber zunächst relegitimiert zu werden, wenn männliche Hubots zum Archetypus des Maskulinen mutieren und weibliche Hubots sich eigeninitiativ mit bunten Haarbändern schmücken, Homosexualität verurteilen und von der klassischen Kernfamilie und einer Einbauküche träumen. In der Analyse wurde nachgewiesen, dass gerade diese paradoxen Bezüge das reflexive Potential der Serie konstituieren und ihre Genderkonzepte als Gegenstand der Aushandlung und Verschiebung ausweisen.

Die exemplarische Fallstudie zur Thematik ‚Genetic Engineering: Von Klonen, Identität und Autonomie‘ wurde an *Orphan Black* (2013-2017) durchgeführt. Dabei wurde die These formuliert, dass die Fernsehserie als postmoderne, feministische Utopie verstanden werden kann, die Kategorien wie das Selbst und das Andere im Kontext des Klon-Narrativs und des Kampfes der weiblichen Leda-Klone um Autonomie und Selbstbestimmung aushandelt und hinterfragt. Als Prämisse liegt der Serie zunächst ein patriarchalisches Herrschaftsnarrativ zugrunde, das durch Vertreter*innen wissenschaftlicher, militärischer und religiöser Institutionen repräsentiert wird, die versuchen, die Klone als das weibliche Andere zu kontrollieren und zu Objekten zu machen. So werden die Klone nicht nur durch Monitore überwacht, sondern auch durch körperpolitische Strategien kontrolliert. Auf der Handlungsebene etabliert sich jedoch zunehmend ein feministisch konnotiertes Narrativ des Widerstands: Es wurde gezeigt, dass die Leda-Klone sich zunehmend Wissen, Handlungsmacht und den aktiven Blick aneignen. Bereits Stollfuß wies darauf hin, dass *Orphan Black* jene ursprünglich für das Klon-Motiv typische hierarchische Unterscheidung zwischen Original und Kopie auflöst. Meine Untersuchung hat gezeigt, dass die Serie die Überwindung von Dichotomien noch sehr viel weiter entwickelt und damit feministische Lesarten eröffnet: Der Einsatz von tatsächlichen und symbolischen Spiegelmotiven verweist auf eine Konstitution des Selbst, die sich nicht in Abgrenzung, sondern in Identifikation mit dem Anderen vollzieht; Cosima ist zugleich wissenschaftliches Objekt und forschendes Subjekt und löst damit binäre Konstellationen auf; und die Maskerade kann unter Bezug auf Doane und Butler als feministische Praxis verstanden werden, die durch ein ritualisiertes Spiel die Inszenierung von Geschlecht jenseits essentialistischer Kriterien reflektiert, gerade indem Brüche des Rollentauschs sichtbar werden. Auch die traditionelle Funktion der Frau als Bild wird aufgebrochen, indem die Gemälde von Felix nicht als Instrument der Kontrolle, sondern Zelebrierung verschiedener Facetten von Weiblichkeit und der Emanzipation des Anderen fungieren. In der Fallstudie wurde offengelegt, dass die Figur der Vernetzung in der Serie eine zentrale Rolle spielt: Der *Clone Club* als Solidargemeinschaft der Klone und ihrer Verbündeten ist geprägt durch inklusive Bündnisse ohne Hierarchien. Dieser Aspekt wurde im Kontext des feministisch-kritischen Posthumanismus beleuchtet und insbesondere auf Braidottis nomadisches Subjekt und ihr Konzept der Zoé bezogen. Die Idee der Schwesternschaft und des solidarischen Netzwerks impliziert den feministisch-utopischen Charakter der Serie, die zugleich Kernthemen des zeitgenössischen Gender-Diskurs aufgreift: So bildet die Serie ein breites Spektrum unterschiedlicher Lebensentwürfe und Geschlechterrollen ab und lässt sowohl Haupt- als auch Nebencharaktere agieren, die sich auf verschiedene Weise jenseits einer heterosexuellen und heteronormativen Matrix positionieren. Wo die Serie aber einerseits die Überwindung von Dichotomien und Essentialismen propagiert, unterwandert sie diese Logik zugleich auch: So werden die männlichen Castor-Klone dämonisiert und schließ-

lich auch aus der Geschichte getilgt. Und dem ermächtigenden weiblichen Blick wird der prekäre, dysfunktionale und hysterische Blick gegenübergestellt, dessen Trägerin Rachel aus dem Kollektiv des *Clone Clubs* ausgeschlossen bleibt. Auch die feministische Utopie *Orphan Blacks*, in der sich das Selbst durch Verbindung und Vernetzung konstituiert, verschiebt die Grenze folglich nur, um sich letztlich doch ein aus- und abzugrenzendes Anderes zu erschaffen. Darüber hinaus wurde gezeigt, dass das postmoderne, pluralistische Verständnis von Geschlecht zugleich durch einen Prozess der Re-Essenzialisierung des Weiblichen konterkariert wird: Über Figuren wie Kira erfolgt die Zelebrierung einer spirituellen Intuivität, die als weiblich markiert wird, auch die Schlüsselfunktion biologischer Mutterschaft und die nachträgliche Rekonstruktion genetischer Verwandtschaftsverhältnisse, die die weiblichen Mitglieder des *Clone Clubs* schließlich doch miteinander verbinden, rekonstituiert die Bedeutung des Biologischen als Legitimationsgrundlage zumindest teilweise. Es wurde folglich illustriert, dass die Serie *Orphan Black* sich im ambivalenten Spannungsfeld aus De- und Rekonstruktion von Geschlecht konstituiert: Einerseits konstruiert die Serie eine diverse, inklusive feministisch konnotierte Utopie und unterwandert symbolisch heteronormative und dichotome Strukturen. Andererseits werden subtextuell Dichotomien und Essentialismen wieder in Kraft gesetzt, indem prekäre Weiblichkeit ausgeschlossen und eine Form der mystifizierten ‚natürlichen‘ Weiblichkeit idealisiert wird. *Orphan Black* fungiert insofern als fruchtbarer Untersuchungsgegenstand für die These struktureller Ambivalenz, da beide Tendenzen gleichzeitig wirken und sich gegenseitig nicht aufheben, sondern durch ihre Widersprüchlichkeit Räume der Aushandlung eröffnen.

In der thematischen Einheit ‚Digitalität und programmierte Gehirne: Der technologisierte Mensch 2.0‘ stand die Fernsehserie *Dollhouse* (2008-2010) im Zentrum der Untersuchung. Die Serie akzentuiert die Thematik des künstlichen Menschen gegenüber den bisherigen Fallbeispielen insofern neu, als das Novum nicht in der Erschaffung von künstlicher Intelligenz bzw. ihrer Verkörperung besteht, sondern in einer Technologie, die es ermöglicht, neuronale Strukturen nach Belieben zu verändern. Das menschliche Gehirn ist programmierbar geworden und kann mit je nach Bedarf und Anlass speziell konstruierten Persönlichkeiten überspielt werden. Die Technologie wird im Kontext von Machtmissbrauch und kapitalistisch-skrupelloser Profitgier großer Konzerne gezeigt, was sich in der zweiten Staffel zu einer postapokalyptischen Dystopie steigert. Damit schließt *Dollhouse* an Traditionen des Cyberpunk an. Im Zentrum der Serie stehen Fragen nach der Subjektconstitution und der Konstruktion von Identität angesichts der Möglichkeit ihrer technologischen Manipulierbarkeit, die insbesondere über die Hauptprotagonistin Echo und im Zusammenhang mit geschlechtlichen Codierungen verhandelt werden. Echo entwickelt die Fähigkeit, sich an Vergangenes zu erinnern und vollzieht einen Prozess der Subjektwerdung, in dem sie allerdings nicht (nur) ihre ursprüngliche Identität wiedererlangt, sondern all ihre Persönlichkeiten in ein neues, hybrides Selbst transformiert und

zugleich transzendiert. Es wurde demonstriert, dass zahlreiche visuelle und symbolische Referenzen auf der Inszenierungsebene auf diesen Prozess psychoanalytischer Subjektconstitution anspielen, so z.B. Dynamiken des Blicks, der beschlagene Spiegel, die Schlafkapseln oder das kubistische Picasso-Gemälde. Darüber hinaus wurde nachgewiesen, dass sich die Serie medialer Analogien bedient, um ihre Idee eines postmodernen hybriden Selbst zu reflektieren. Als besonders bedeutsam konnte hier die Metapher des Palimpsests und seiner sich überlagernden und durchscheinenden Schichten identifiziert werden. Echo erlangt ein eigenes Bewusstsein, vor allem aber auch eine meta-reflexive Kompetenz, mit der sie ihre hybride Persönlichkeit als Konstrukt beschreibt, das nicht durch Geschlossenheit, sondern vielmehr durch ‚Lücken‘ bestimmt ist, durch die die verschiedenen Personen hindurchscheinen. Strukturelle Ambivalenz ist in *Dollhouse* stark ausgeprägt. So denkt die Serie postmoderne Identität als pluralistische, dynamische Vielheit – hält aber dennoch an Dualismen, Essentialismen, klassischen Vorstellungen der geschlechtlich assoziierten Geist-Körper-Dichotomie und der Vorstellung des vormodernen, intakten Subjekts fest. Da Echo der Antagonist Alpha gegenübergestellt wird, der an seinen multiplen Persönlichkeiten zerbricht und bereits in seinem früheren Leben durch psycho- und soziopathisches Verhalten auffiel, legt die Serie die Deutung nahe, dass Echo sich nur deshalb zu einem funktionalen hybriden Selbst entwickeln kann, weil sie eben doch über einen unveränderlichen Wesenskern verfügt, der bestimmt, dass sie im Kern ein guter Mensch ist. Die Analyse hat gezeigt, dass die strukturelle Ambivalenz in *Dollhouse* stark mit Erzähl- und Inszenierungsstrategien verknüpft ist, die auf selbstreflexive Weise mit der Thematik der Serie korrelieren. Wie Echo aus ihren verschiedenen Persönlichkeiten ein hybrides Selbst entwickelt, ist auch die Serie selbst als vielschichtiges Spiel intertextueller Referenzen zu betrachten. *Dollhouse* ist ganz und gar nicht frei von Klischees, vielmehr finden sich unzählige Bezüge auf Stereotypen, narrative Konventionen und Genretraditionen, die aber auf komplexe Weise rekombiniert und rekontextualisiert werden. So wurde in der Fallstudie gezeigt, dass das Palimpsest nicht nur Metaphorik für Echos Selbstwerdung ist, sondern auch als Analogie für die ambivalent-vieldeutige Struktur der Serie selbst fungiert, unter deren Oberfläche postmodern-hybrider Subjektivität auch die Vorstellung der unveränderlichen Seele sichtbar bleibt und die Genderkonzepte reflektiert und aushandelt, indem populärkulturelle Versatzstücke (re-)kombiniert werden.

Das Korpus der untersuchten Fallstudien bildet über einen thematischen Zugriff ein Spektrum populärkultureller Technikutopien und -dystopien ab, muss in diesem Rahmen aber letztlich auf eine Auswahl beschränkt bleiben. Die Anschlussmöglichkeiten an diesen Forschungsbeitrag sind vielfältig: So böten sich auch Subgenres als fruchtbarer Untersuchungsgegenstand an, die in dieser Studie unberücksichtigt geblieben sind, wie u.a. Alien-Invasions-Filme oder *Space Operas*, die z.B. auch in ihrer diachronen Entwicklung auf ambivalente Strategien der Geschlechterrepräsentation befragt werden könnten.

Der Blick auf die Traditionslinien von Utopie bzw. Dystopie, Science Fiction und Populärkultur zeigt, dass ihre diskursive Auseinandersetzung mit Geschlecht von Widersprüchlichkeiten geprägt und begleitet ist. In meiner Studie verbinde ich das transzendierende Moment der Utopie bzw. des Utopischen, den extrapolierenden Charakter und das reflexive Potential der Populärkultur mit dem Fokus auf die Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht. Mit dieser Prämisse wurde die These der strukturellen Ambivalenz der Populärkultur formuliert, die Populärkultur als postmodernes Phänomen begreift, das die Geschlechternormen der Moderne nicht außer Kraft setzt, sondern sich fortwährend an ihnen abarbeitet. Moderne Geschlechternormen werden in populärkulturellen Filmen und Serien nicht ganz überwunden, sondern im postmodernen reflexiven Spiel erweitert, verschoben und durchkreuzt sowie rekombiniert. Es handelt sich folglich nicht um einen linear fortschreitenden Erneuerungsprozess, sondern um komplexe Grenzverschiebungen, die sich im stetigen Wechselspiel von De- und Rekonstruktion vollziehen. Brüche mit hegemonialen Normen und der symbolischen Ordnung erfolgen insofern weniger trotz stereotypisierender Tendenzen in der Populärkultur, sondern sind vielmehr untrennbar mit ihnen verbunden. Das Modell bezieht dabei alle Ebenen filmischer Bedeutungsproduktion ein: Figurenkonstruktion und Plot, filmästhetische und strukturelle Aspekte, symbolische Codierungen sowie intertextuelle und diskursive Bezüge. Technikutopien und -dystopien bzw. der Science Fiction kommt im Prozess dieser Normreflexion und -verschiebung aufgrund ihrer transzendierenden und extrapolierenden Eigenschaften eine besondere Bedeutung zu. In den Fallstudien wurde demonstriert, dass fiktionalen Technikutopien traditionelle Genderkonzepte nicht ungebrochen reproduzieren, dass sie diese aber genauso wenig vollständig auflösen. Vielmehr positionieren sie sich durch spezifische ästhetische und motivische Codierungen zwischen diesen beiden Extremen. In der konkreten Analyse konnte die in der Einleitung vorgestellte These bestätigt werden, die hier noch einmal zusammengefasst werden soll: Populärkulturelle Erzählungen von Technikutopien und -dystopien sind in ihrer Inszenierung von Geschlecht von Flexibilität, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit geprägt. Stereotype werden nicht vollkommen überwunden, aber in ihren Facetten reflektiert und durch Rekombination von Zuschreibungen z.T. neu definiert. Die Repräsentation von Geschlecht erfolgt unter Bezugnahme auf das technische Novum in einem Prozess der Reproduktion von Stereotypen und ihrer (partiellen) Dekonstruktion

Die untersuchten Fallbeispiele bilden nicht nur thematisch, sondern auch hinsichtlich ihres Verhältnisses von Geschlechternorm-reproduzierenden und -subvertierenden Tendenzen ein Spektrum ab. So neigen die Filme *Arrival* und *Interstellar* insgesamt eher zur Rekonstruktion von sexueller Differenz und traditionellen geschlechtlichen Codierungen, aber auch bei ihrer Bedeutungskonstitution konnten jene Brüche und Neuakzentuierungen nachgewiesen werden, die bei Werken wie *Dollhouse* oder *Ex Machina* noch deutlicher profiliert sind. Auch die konkreten Ausdifferenzierungen struktureller Ambivalenz variieren: So manifestiert sie sich in

The Circle beispielsweise auf handlungslogischer und -dynamischer Ebene durch die paradoxe Emanzipation der Protagonistin, bei *Orphan Black* durch das Spannungsverhältnis zwischen inklusiver, diverser, feministischer Utopie und der Rekonstruktion von Abgrenzung wie auch geschlechtlicher Re-Essentialisierung andererseits oder in *Ascension* durch das Wechselspiel der stereotypen Zuschreibungen in der Diegese und der reflexiven Meta-Ebene. Es lassen sich aber auch Aspekte identifizieren, mit denen strukturelle Ambivalenz besonders häufig korreliert bzw. die sie oft konstituieren. Dazu zählen das Spiel mit populärkulturellen Konventionen und Genretraditionen sowie intertextuelle Referenzen, die beispielsweise besonders ausgeprägt bei *Dollhouse* und *Torchwood* nachgewiesen werden konnten. Dies erscheint kaum überraschend, wurde die strukturelle Ambivalenz bereits in der Einleitung als Phänomen der Postmoderne identifiziert – es sei hier an Streitböcher erinnert: Es ist die Ambiguitätstoleranz, die „Fähigkeit, Mehrdeutiges zu ertragen“¹, die die Kernkompetenz der Moderne ist. Und es ist das Potential der Populärkultur zur Ambiguität und Ambivalenz, das sie, ganz besonders vor dem Hintergrund gegenwärtiger Debatten, zum zentralen Schauplatz der Aushandlung von Geschlecht macht. Die Verbindung von Populärkultur und gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlecht ist hinlänglich bekannt. Mit meiner Studie und der These der strukturellen Ambivalenz möchte ich aber alternative Herangehensweisen anbieten, die sich sowohl von der ausgeprägten Euphorie der frühen Cultural Studies als auch von der nachfolgenden Ernüchterung angesichts der ausbleibenden umfassenden Veränderungen massenmedialer Geschlechterrepräsentation lösen. Meine Arbeit soll dazu beitragen, neue Perspektiven auf Populärkultur und ihre Genderkonzepte zu eröffnen und den Diskurs weiterzuentwickeln, indem ich jenes ambivalente Potential in den Fokus stelle, das oft nur beiläufig erwähnt wird. Damit möchte ich die produktive Kraft des Widersprüchlichen aufzeigen, das gerade im Zusammenspiel von De- und Rekonstruktion, dem Arrangieren des Bekannten in neuen Kontexten Bedeutungsspielräume eröffnet. Strukturelle Ambivalenz überwindet nicht in großer Geste das bisher Dagewesene, aber ihr Potential realisiert sich im Aushandeln, Verschieben, Durchkreuzen und Transzendieren von Normen. Dabei versteht sich die vorliegende Studie nur als erster Schritt auf dem Weg der Erforschung der strukturellen Ambivalenz der Populärkultur, die über Technikutopien hinaus wirksam ist und in anderen populärkulturellen Kontexten untersucht werden kann. Die Geschichte geht weiter – die popkulturellen Mägde, raumfahrenden Western-Helden, schamlosen Cyborgs, die feministische Solidargemeinschaft der Klone und postmodern-hybriden *Dolls*, die diese Fallstudien bevölkern, sind nur ihr erster Schritt.

¹ Wolfgang Streitböcher: Ambiguitätstoleranz. Lernen, mit Mehrdeutigkeit zu leben. In: Deutschlandfunk Kultur, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ambiguitaetstoleranz-lernen-mit-mehrdeutigkeit-zu-leben.976.de.html?dram:article_id=466828, veröffentlicht am 30.12.2019, letzter Zugriff am 11.01.2020, 11:35.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärquellen

8.1.1 Fallstudien Filme und Fernsehserien

Arrival (USA 2016, Regie: Denis Villeneuve).

- Fassung: Amazon Prime (Timecodes und Screenshots).

Ascension (Kanada/USA 2014, 1 Staffel).

- Fassung: Staffel 1, Netflix (verfügbar bis November 2019, Timecodes).
- Fassung: Staffel 1, DVD *Ascension. Die komplette Serie*, Lionsgate 2015 (Screenshots).

Dollhouse (USA 2008-2010, 2 Staffeln).

- Fassung: Staffel 1 und 2, DVD *Dollhouse. The Complete Series. Season One & Season Two*, Twentieth Century Fox 2019 (Timecodes und Screenshots).

Ex Machina (Großbritannien 2015, Regie: Alexander Garland).

- Fassung: Amazon Prime (Timecodes und Screenshots).

Interstellar (USA/Großbritannien 2014, Regie: Christopher Nolan).

- Fassung: Amazon Prime (Timecodes und Screenshots).

Orphan Black (Kanada, USA 2013-2017, 5 Staffeln).

- Fassung: Staffel 1 bis 5, Netflix (Timecodes).
- Fassung: DVD (Screenshots):
Staffel 1, DVD, Polyband 2014.
Staffel 2, DVD, Polyband 2014.
Staffel 3, DVD, Polyband 2016.
Staffel 4, DVD, Polyband 2017.
Staffel 5, DVD, Polyband 2018.

Real Humans – Echte Menschen (Schweden 2012-2014, 2 Staffeln).

- Fassung: DVD (Timecodes und Screenshots):
Staffel 1, DVD, Entertainment One 2013.
Staffel 2, DVD, Polyband 2016.

The Circle (USA 2017, Regie: James Ponsoldt).

- Fassung: Amazon Prime (Timecodes und Screenshots).

The Handmaid's Tale – Der Report der Magd (USA 2017-, 3 Staffeln (Stand: März 2020)).

- Fassung: Staffel 1, Amazon Prime (Timecodes und Screenshots).

Torchwood (Großbritannien 2006-2011, 4 Staffeln).

- Fassung: Staffel 1, DVD, Polyband 2009 (Timecodes und Screenshots).

8.1.2 Berücksichtigte Filme und Fernsehserien

Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (Orig.: *Alien*, USA 1979, Regie: Ridley Scott).

- *Aliens – Die Rückkehr* (Orig.: *Aliens*, USA 1986, Regie: James Cameron).
- *Alien 3* (Orig.: *Alien³*, USA 1992, Regie: David Fincher).
- *Alien – Die Wiedergeburt* (Orig.: *Alien: Resurrection*, USA 1997, Regie: Jean-Pierre Jeunet).

Alles, was wir geben mussten (Orig.: *Never let me go*, Großbritannien 2010, Regie: Mark Romanek).

Avatar – Aufbruch nach Pandora (Orig.: *Avatar*, USA/UK 2009, Regie: James Cameron).

Barbarella (Frankreich/Italien 1968, Regie: Roger Vadim).

Blade Runner (USA/Hongkong/Großbritannien 1982, Regie: Ridley Scott).

Blade Runner 2049 (USA 2017, Regie: Denis Villeneuve).

Blueprint (Deutschland 2003, Regie: Rolf Schübel).

Contact (USA 1997, Regie: Robert Zemeckis).

Die Dämonischen (Orig.: *Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956, Regie: Don Siegel).

Die Fliege (Orig.: *The Fly*, Kanada/USA 1986, Regie: David Cronenberg).

Die Frauen von Stepford (Orig.: *The Stepford Wives*, USA 1975, Regie: Bryan Forbes).

Die Frauen von Stepford (Orig.: *The Stepford Wives*, USA 2004, Regie: Frank Oz).

Die Insel (Orig.: *The Island*, USA 2005, Regie: Michael Bay).

Die Reise zum Mond (Orig.: *Le Voyage dans la Lune*, Frankreich 1902, Regie: George Méliès).

Doctor Who (Großbritannien 1963-1989, seit 2005).

E.T. – Der Außerirdische (Orig.: *E.T. the Extra-Terrestrial*, USA 1982, Regie: Steven Spielberg).

Eva (Spanien 2011, Regie: Kike Maíllo).

eXistenZ (Kanada/Großbritannien 1999, Regie: David Cronenberg).

Ghost in the Shell (USA 2017, Regie: Rupert Sanders).

Independence Day (USA 1996, Regie: Roland Emmerich).

Kampf der Welten (Orig.: *The War of the Worlds*, USA 1953, Regie: Byron Haskin).

Lifeforce – Die tödliche Bedrohung (Orig.: *Lifeforce*, Großbritannien/USA 1985, Regie: Tobe Hooper).

Matrix (Orig.: *The Matrix*, USA/A 1999, Regie: Lana (ehemals: Larry) und Lilly (ehemals: Andy) Wachowski).

- *Matrix Reloaded* (Orig.: *The Matrix Reloaded*, USA/A 2003, Regie: Lana (ehemals: Larry) und Lilly (ehemals: Andy) Wachowski).
- *Matrix Revolutions* (Orig.: *The Matrix Revolutions*, USA/A 2003, Regie: Lana (ehemals: Larry) und Lilly (ehemals: Andy) Wachowski).

Metropolis (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang).

Mr. Robot (USA, seit 2015).

Nerve (USA 2016, Regie: Henry Joost und Ariel Schulman).

Planet der Affen (Orig.: *Planet of the Apes*, USA 1968, Regie: Franklin J. Schaffner).

Ready Player One (USA 2018, Regie: Steven Spielberg).

Robo Cop (USA 1987, Regie: Paul Verhoeven).

Rogue One: A Star Wars Story (USA 2016, Regie: Gareth Edwards).

Searching (USA 2018, Regie: Aneesh Chaganty).

Star Trek (USA, 1966-1968).

Star Wars (USA 1977, Regie: George Lucas).

Star Wars: Das Erwachen der Macht (Orig.: *Star Wars: The Force Awakens*, USA 2015, Regie: J. J. Abrams).

Star Wars: Die letzten Jedi (Orig.: *Star Wars: The Last Jedi*, USA 2017, Regie: Rian Johnson).

Tarantula (USA 1955, Regie: Jack Arnold).

Terminator (Orig.: *The Terminator*, USA 1984, Regie: James Cameron).

- *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (Orig.: *Terminator 2 – Judgment Day*, USA 1991, Regie: James Cameron).

The Congress (Israel/Frankreich/Deutschland u.a. 2013, Regie: Ari Folman).

Transcendence (USA 2014, Regie: Wally Pfister).

Unheimliche Begegnung der dritten Art (Orig.: *Close Encounters of the Third Kind*, USA 1977, Regie: Steven Spielberg).

Was kommen wird (Orig.: *Things to Come*, Großbritannien 1936, Regie: William Cameron Menzies).

Westworld (USA 1973, Regie: Michael Crichton).

Westworld (USA, seit 2016, Regie: Michael Crichton).

Wir (Orig.: *Us*, USA 2019, Regie: Jordan Peele).

8.1.3 Zitierte Primärliteratur

Atwood, Margaret: *Der Report der Magd*. Aus dem kanadischen Englisch von Helga Pfetsch, München: Piper 2017. [Orig.: *The Handmaid's Tale*, 1985.]

Callenbach, Ernest: *Ökoptopia*. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999, Berlin: Rotbuch 1978. [Orig.: *Ecotopia*, 1975.]

Gilman, Charlotte Perkins: *Herland*. Übersetzt von Sabine Wilhelm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994. [Orig.: *Herland* 1915.]

Haushofer, Marlen: *Die Wand*. Mit einem Nachwort von Klaus Antes, 24. Aufl., Berlin: Ullstein 2018. [Erstveröffentlicht 1963.]

Huxley, Aldous: *Schöne Neue Welt*. Ein Roman der Zukunft. Aus dem Englischen von Uda Strätling. Mit einem Nachwort von Tobias Döring, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2013. [Orig.: *Brave New World*, 1932.]

Mercier, Louis-Sébastien: *Das Jahr 2440*. Ein Traum aller Träume. Aus dem Französischen übertragen von Christian Felix Weiße, hg. mit Erläuterungen und einem Nachwort von Herbert Jaumann, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989. [Orig.: *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1771.]

Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzt von Gerhard Ritter. Nachwort von Eberhard Jäckel, ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2003. [Orig.: *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, 1516.]

Orwell, George: 1984. Übersetzt von Michael Walter. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke, 34. Auflage, Berlin: Ullstein 2011. [Orig.: *Nineteen Eighty-Four*, 1949.]

8.1.4 Berücksichtigte Primärliteratur

Andreae, Johann Valentin: *Christianopolis* (Orig.: *Reipublicae Christianopolitanae descriptio*, 1619).

Bacon, Francis: *Neu-Atlantis* (Orig.: *Nova Atlantis* oder *New Atlantis*, 1627).

Bellamy, Edward: *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887* (Orig.: *Looking Backward 2000–1887*, 1888).

Boye, Karen: *Kallocain* (Orig. 1940).

Cadigan, Pat: *Synder* (1993; Orig.: *Synners*, 1991).

Campanella, Tommaso: *Der Sonnenstaat* (Orig.: *La città del Sole*, 1602).

Cavendish, Margaret: *Die gleissende Welt* (Orig.: *The Description of a New World, Called the Blazing World*, 1668).

D'Eaubonne, Françoise: *Das Geheimnis des Mandelplaneten* (Orig. *Le Satellite de l'amande*, 1975).

Delany, Samuel: *Triton* (Orig.: *Triton*, 1976; später: *Trouble on Triton. An Ambiguous Heterotopia*, 1996).

De Pizan, Christine: *Buch von der Stadt der Frauen* (Orig.: *Le Livre de la Cité des Dames*, 1405).

Gearhart, Sally Miller: *The Wanderground* (1979).

Le Guin, Ursula: *Die linke Hand der Dunkelheit* (zunächst: *Winterplanet*; Orig.: *The Left Hand of Darkness*, 1969).

Le Guin, Ursula: *Planet der Habenichtse* (Neuaufgabe: *Die Enteigneten*; Neuübersetzung: *Freie Geister*; Orig.: *The Dispossessed*, 1974).

Morris, William: *Kunde von Nirgendwo* (Orig.: *News from Nowhere*, 1890).

Piercy, Marge: *Die Frau am Abgrund der Zeit* (Orig.: *Woman on the Edge of Time*, 1976).

Russ, Joanna: *Eine Weile entfernt* (zunächst: *Planet der Frauen*; Orig.: *The Female Man*, 1975).

Samjatin, Jewgeni: *Wir* (Orig.: *My*, 1920).

Scott, Melissa: *Trouble and Her Friends* (1994).

Shelley, Mary: *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (Orig.: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818).

Staton, Mary: *From the Legend of Biel* (1975).

Von Harbou, Thea: *Metropolis* (1926).

Verne, Jules: *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* (Orig.: *Voyage au centre de la terre*, 1864).

Wells, H. G.: *Die Insel des Dr. Moreau* (Orig.: *The Island of Dr. Moreau*, 1896).

Wells, H. G.: *Die Zeitmaschine* (Orig.: *The Time Machine*, 1895).

Wells, H. G.: *Jenseits des Sirius* (Orig.: *A Modern Utopia*, 1905).

Wells, H. G.: *Von kommenden Tagen* Orig.: *The Shape of Things to Come*. 1933).

Wells, H. G.: *Wenn der Schläfer erwacht* (Orig.: *When the Sleeper Awakes*, 1899).

8.2 Sekundärliteratur

- Abele, Elizabeth: Last Men Standing. Will Smith as the Obsolete Patriarchal Male. In: Screening Images of American Masculinity in the Age of Postfeminism, hg. von dies. und John A. Gronbeck-Tedesco, Lanham: Lexington Books 2016, S. 187-202.
- Abbott, Stacey: Walking Corpses, Regenerating Dead and Alien Bodies. In: *Torchwood* Declassified. Investigating Mainstream Cult Television, hg. von Rebecca Williams, London/New York: I. B. Tauris 2013, S. 120-134.
- Adam, Marie-Hélène/Knifka, Julia: Beyond the Uncanny Valley. Inszenierung des Unheimlichen als Wunsch- und Angstbilder in der Serie *Echte Menschen – Real Humans*. In: Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik, hg. von dies. und Szilvia Gellai, Bielefeld: transcript 2016, S. 341-365.
- Adam, Marie-Hélène: Die Stadt der künstlichen Frauen. Repräsentationen von Geschlecht im Film ‚Die Frauen von Stepford‘. In: Powision, Vol. 15, 2014, S. 18-23.
- Adam, Marie-Hélène: (S)He will be back. Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der ‚*Terminator*‘-Reihe. In: Technik und Gender. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film, hg. von dies. und Katrin Schneider-Özbek, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2016, S. 195-221.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 7, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Adorno, Theodor W.: Blochs Spuren. In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Band 2, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno et. al., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 234-250.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Einheitlichkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 6, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Adorno, Theodor W.: Resignation. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, 1. Auflage, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 794-799.
- Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften, Band 10,1, hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 337-345.
- Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel 1928-1940, hg. von Henri Lonitz, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Affeldt-Schmidt, Birgit: Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 1991. Zugleich phil. Diss, Kiel 1989.
- Ahrens, Jörg: Authentifizierung der Fiktion. *The Wire* und die Möglichkeit einer Erfahrung von Gesellschaft. In: *The Wire*. Analysen zur Kulturdiagnostik, hg. von Jörn Ahrens, Michael Cuntz, Lars Koch, Marcus Krause und Philipp Schulte, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 113-146.
- Ahrens, Jörg: Kultur und die Bereitstellung von Imaginationsräumen. In: Ders.: Wie aus Wildnis Gesellschaft wird. Kulturelle Selbstverständigung und populäre Kultur am Beispiel von John Fords Film *The Man Who Shot Liberty Valence*, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 267-296.
- Ahrens, Jörg / Cuntz, Michael / Koch, Lars / Krause, Marcus / Schulte, Philipp (Hgg.): *The Wire*. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien, Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Aiken, Susan Hardy/ Brigham, Ann / Marston, Sallie A./ Waterstone, Penny (Hgg.): *Making Worlds*. Gender, Metaphor, Materiality, Tucson: The University of Arizona Press 1996.
- AK-ANNA.ORG - Literaturliste Naturwissenschaftskritik, <http://www.ak-anna.org/literat.htm>, letzter Zugriff am 24.03.2019, 11:22.
- Akreimi, Leila: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten. Imaginationen zukünftiger Identitäten im dystopischen Spielfilm, Wiesbaden: Springer VS, S. 9f. Zugleich phil. Diss, TU Berlin, 2011.
- Alaimo, Stacy: *Bodily Natures*. Science, Environment, and the Material Self, Bloomington: Indiana University Press 2010.
- Alaimo, Stacy: Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature. In: *Material Feminisms*, hg. von Stacy Alaimo und Susan Hekman, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2008, S. 237-265.
- Albinski, Nan Bowman: *Women's Utopias in British and American Fiction*, London/New York: Routledge 1988.

- Aldiss, Brian: Billion Year Spree. The True History of Science Fiction, New York: Doubleday 1973.
- Aldiss, Brian: The Twinkling of an Eye Or My Life as an Englishman, London: Little, Brown and Company 1998.
- Aldiss, Brian: This World and Nearer Ones. Essays exploring the familiar, London: Weidenfeld and Nicolson 1979.
- Alexander, Brian: Don't Die, Stay Pretty. In: Wired Online, <https://www.wired.com/2000/01/forever/>, veröffentlicht am 01.01.2000, letzter Zugriff am 18.03.2019, 16:20.
- All Time Box Office. Worldwide Grosses. In: Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>, letzter Zugriff am 13.03.2019, 09:52.
- Allen, Virginia M.: The Femme Fatale. Erotic Icon, Troy, New York: Whitston 1983.
- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/West-Berlin: VSA 1977.
- Anders, Charlie Jane: Is Torchwood Homophobic? Fans Debate. In: Gizmodo, <https://io9.gizmodo.com/is-torchwood-homophobic-fans-debate-5317165>, veröffentlicht am 17.07.2009, letzter Zugriff am 19.08.2019, 00:03.
- Andrews, Travis M.: Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' is the latest dystopian novel to top bestseller lists. In: The Washington Post Online, https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/02/07/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-is-the-newest-dystopian-novel-to-top-bestseller-lists/?utm_term=.bea26e9db9bd, veröffentlicht am 07.02.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:52.
- Apelt, Otto: Platon. Der Staat. In: Platon. Sämtliche Dialoge, Bd. 5, hg. u. mit Einl., Literaturübers., Anm. u. Reg. vers. von Otto Apelt, Leipzig: Meiner 1988.
- Armer, Alan A.: Lehrbuch der Film- und Fernsehregie. 3. Auflage, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2000.
- Åsberg, Cecilia/Braidotti, Rosi (Hgg.): A Feminist Companion to the Posthumanities, Cham: Springer 2018.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, hg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140.
- Atwood, Margaret: Geschichten in der Welt. Margaret Atwoods Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises 2017, <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244997/>, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:38.
- Attebery, Brian: Decoding Gender in Science Fiction, New York/London: Routledge 2002.
- Avila, Eric: Dark City. White Flight and the Urban Science Fiction Film in Postwar America. In: Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader, hg. von Sean Redmond, New York/Chichester: Wallflower Press 2007, S. 88-97.
- Ayaß, Ruth: Kommunikation und Geschlecht. Eine Einführung, Stuttgart: W. Kohlhammer 2008.
- Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie, Wien: Passagen 2002.
- Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen (Hgg.): Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies, Gießen: Psychosozial-Verlag 2013.
- Babka, Anna/Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Unter Mitarbeit von Sergeij Seitz und Matthias Schmidt, Wien: Facultas 2016.
- Baccolini, Raffaella: Breaking the Boundaries. Gender, Genre and Dystopia. In: Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confront, hg. von Nadia Minerva, Ravenna: Longo, 1992, S. 137-146.
- Baccolini, Raffaella: Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, hg. von Marleen Barr, Lanham: Rowman 2000, S. 13-34.
- Baccolini, Raffaella/Moylan, Tom: Introduction. Dystopia and Histories. In: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination, hg. von dies., New York/London: Routledge, S. 1-12.
- Badmington, Neil: Alien Chic. Posthumanism and the Other Within, London/New York: Routledge 2004.
- Bammer, Angelika: Partial Visions. Feminism and Utopianism in the 1970s, London: Routledge 1991.
- Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press 2007.

- Barnouw, Dagmar: Die versuchte Realität oder von der Möglichkeit, glücklichere Welten zu denken. Utopischer Diskurs von Thomas Morus zur feministischen Science Fiction, Meitingen: Corian-Verlag 1985.
- Baruch, Elaine Hoffman: „A Natural and Necessary Monster.“ Women in Utopia. In: *Alternative Futures*, Vol. 2, Nr. 1, 1979, S. 28-48.
- Baruch, Elaine Hoffman: Women in Men's Utopias. In: *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*, hg. von ders. und Ruby Rohrlich, New York: Schocken Books 1984, S. 209-218.
- Barr, Marleen (Hg.): *AfroFuture Females. Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*, Columbus: Ohio State University Press 2008.
- Barr, Marleen S.: *Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory*, New York/London: Greenwood Press 1987.
- Barr, Marleen S.: *Lost in Space. Probing Feminist Science Fiction and Beyond*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1993.
- Barr, Marleen S./Smith, Nicholas D. Smith (Hgg.): *Women in Utopia. Critical Interpretations*, Lanham, MD: University Press of America 1983.
- Barron, Lee: Invadors from Space, Time Travel and Omnisexuality. The Multi-Layered Narrative of Torchwood. In: *British Science Fiction Film and Television. Critical Essays*, hg. von Tobias Hochscherf, James Leggott und Donald E. Palumbo, Jefferson: McFarland & Company: 2011, S. 178-192.
- Barthes, Roland: Der Mythos heute. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 85-151. [Orig.: *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil 1957.]
- Bartkowski, Frances: *Feminist Utopias*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 1989.
- Bastién, Angelica Jade: In Its First Season, The Handmaid's Tale's Greatest Failing Is How It Handles Race. In: *Vulture*, <http://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>, veröffentlicht am 14.06.2017, letzter Zugriff am 19.03.2018, 14:18.
- Bastién, Angelica Jade: Review ‚Ghost in the Shell‘. In: *RogerEbert.com*, <https://www.rogerebert.com/reviews/ghost-in-the-shell-2017>, veröffentlicht am 31.03.2017, letzter Zugriff am 25.09.2019, 16:35.
- Bastién, Angelica Jade: ‚The Handmaid's Tale‘. Season 1 Finale: The Resistance. In: *The New York Times Online*, <https://www.nytimes.com/2017/06/15/arts/television/the-handmaids-tale-recap-season-finale-night.html>, veröffentlicht am 15.06.2017, letzter Zugriff am 18.03.2018, 21:14.
- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. In: Ders.: *Der Geist des Terrorismus*, Wien: Passagen-Verlag 2002, S. 11-36. [Orig.: *L'esprit du terrorisme*, Paris: Éditions Galilée 2002.]
- Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam: Rodopi Verlag 2005.
- Bechdel, Alison: *The Rule*, <https://dykestowatchoutfor.com/the-rule>, letzter Zugriff: 22.06.2019, 20:55.
- Bechdel Test Movie List, <https://bechdeltest.com/>, letzter Zugriff am 29.06.2019, 11:48.
- Bechem, Matthias: Vom „anderen“ zum „Anderen“. Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus, Frankfurt am Main: Peter Lang 1988.
- Becker, Linda: Kommentar zu #OhneMich. In: *Puls*, <https://www.br.de/puls/themen/leben/sexismus-me-too-ohne-mich-debatte-100.html>, veröffentlicht am 14.11.2017, letzter Zugriff am 09.02.2018, 13:22.
- Behnke, Cornelia: „Frauen sind wie andere Planeten.“ Das Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1997.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (1936, 3. Fassung 1939). In: *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, Bd. I/2: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 471-508.
- Bentham, Jeremy: *Panopticon; Or, The Inspection House. Containing The Idea of a New Principle of Construction applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection [...]*. In: Ders.: *Works*, Bd. IV, hg. von John Bowring, Edinburgh/London: William Tait 1843, S. 37-172.
- Bentham, Jeremy: *The Rationale of Punishment*, London: Robert Heward 1830.
- Berghahn, Klaus L.: Möglichkeit als Kategorie der Philosophie, Politik und Dichtung in Blochs *Das Prinzip Hoffnung*. In: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, hg. von Wilhelm Vosskamp/Günter Blamberger/Martin Roussel, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 121-136.

- Berlin, Isaiah: Der Verfall des utopischen Denkens. In: Ders.: Das Krumme Holz der Humanität: Kapitel der Ideengeschichte, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 37-71.
- Berlin, Isaiah: Freiheit. Vier Versuche, Frankfurt a. M.: Fischer 1995.
- Bichler, Reinhold: Zur historischen Beurteilung der griechischen Staatsutopie. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaften, Bd. 11, 1984, S. 179-206.
- Bilton, Nick: Is the Handmaid's Tale the Allegory of the Trump Era? In: Vanity Fair Online, <https://www.vanity-fair.com/news/2017/06/handmaids-tale-trump-era-inside-the-hive-podcast>, veröffentlicht am 23.06.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 21:05.
- Binder, Regina: Die maskierte Utopie. Feminismus und Science Fiction, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1996. Zugleich Diplomarbeit, Universität Wien 1993.
- Blaim, Artur/Gruszewska-Blaim, Ludmila (Hgg.): Imperfect Worlds and Dystopian Narratives in Contemporary Cinema, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang 2011.
- Blaim, Artur/Gruszewska-Blaim, Ludmila (Hgg.): Mediated Utopias. From Literature to Cinema, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang 2015.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen, Kapitel 1-32, 9. Aufl., Werkausgabe Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- Bloch, Ernst: Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. (Ein Rundfunkgespräch mit Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, Gesprächsleiter: Horst Krüger, 1964). In: Ernst Bloch: Tendenz – Latenz – Utopie. Ergänzungsband zur Gesamtausgabe. Ernst Bloch Werkausgabe, Band 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 350-368.
- Bonner, Francis: Seperate Development. Cyberpunk in Film and TV. In: Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative, hgg. von George Slusser und Tom Shippey, Athens: University of Georgia Press 1992, S. 171-182.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison: The University of Wisconsin Press 1985.
- Borsò, Vittoria: Schriftkörper und Bildmaterialität – Narrative Inszenierungen und Visualität in Gustave Flauberts Salammbô. In: Kleine Erzählungen und ihre Medien, hgg. von Herbert Hrachovec, Wolfgang Mueller-Funk und Birgit Wagner, Wien: Turia & Kant 2004, S. 27-49.
- Borsò, Vittoria: Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse? In: Vittoria Borsò. Das Andere denken, schreiben, sehen. Schriften zur romanistischen Kulturwissenschaft, hgg. von Heike Brohm, Vera Elisabeth Gerling, Björn Goldammer und Beatrice Schuchardt, Bielefeld: transcript 2008, S. 49-78.
- Bould, Mark/Vint, Sherryl: Cyberpunk and Postmodernism. In: Dies.: The Routledge Concise History of Science Fiction, Abingdon/New York: Routledge 2011, S.154-160.
- Bould, Mark/Butler, Andrew M./Roberts, Adam/Vint, Sherryl (Hgg.): The Routledge Companion to Science Fiction, London/New York: Routledge 2011.
- Boym, Svetlana: The Dinosaur. Nostalgia and Popular Culture. In: Dies.: The Future of Nostalgia, New York: Basic Books 2001, S. 33-40.
- Böhn, Andreas: Informations- und Kommunikationstechnologien in literarischen und filmischen Dystopien der Gegenwart. Schwarmintelligenz und *Ubiquitous Computing* bei Philip Kerr, Frank Schätzing und James Cameron. In: Technik in Dystopien, hgg. von Vivianna Chilese und Heinz-Peter Preußner, Heidelberg: Winter 2013, S. 113-120.
- Bradford, K. Tempest: Invisible Bisexuality in Torchwood. In: Apex Magazine. Science Fiction, Fantasy and Horror, <https://www.apex-magazine.com/invisible-bisexuality-in-torchwood/#comments>, veröffentlicht am 04.03.2014, letzter Zugriff am 25.08.2019, 19:56.
- Braidotti, Rosi: Cyberfeminism with a Difference, 1996, https://disabilitystudies.nl/sites/disabilitystudies.nl/files/beeld/onderwijs/cyberfeminism_with_a_difference.pdf, letzter Zugriff am 03.04.2019, 20:07.
- Braidotti, Rosi: Cyber-Teratologien. Weibliche Monster ermöglichen den Andersartigen eine Partizipation an der fernen Zukunft der Menschheit. In: Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur, hg. von Jacek Rzeszutnik, Passau: EDFC 2002, S. 24-52.
- Braidotti, Rosi: Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. Second Edition, New York: Columbia University Press 2011.
- Braidotti, Rosi: Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen. Aus dem Englischen von Thomas Laugstien, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014. [Orig.: The Posthuman, Cambridge: Polity Press 2013.]

- Brandmeyer, Rudolf: Wahnsinn. In: Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken, hg. von Marcus S. Kleiner, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2001, S. 40-59.
- Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London/New York: Routledge 1992.
- Branigan, Edward: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers 1984.
- Braun, Bernhard: Die Utopie des Geistes. Zur Funktion der Utopie in der politischen Theorie Gustav Landauers, Idstein: Schulz-Kirchner 1991.
- Braungart, Wolfgang: Apokalypse und Utopie. In: Poesie der Apokalypse, hg. von Gerhard R. Kaiser, Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 63-102
- Braungart, Wolfgang: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart: Metzler 1989.
- Brenner, Peter J.: Kunst als Vor-Schein. Blochs Ästhetik und ihre ontologischen Voraussetzungen. In: Literarische Utopie-Entwürfe, hg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 39-52.
- Brereton, Pat: Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema, Bristol: Intellect Books 2005.
- Breuer, Johannes: Genre und Gender. Zur Komplexität der Verknüpfung zweier Kategorien im Musicalsdiskurs, Bielefeld: transcript 2016.
- Breines, Winifred: The Trouble Between Us. An Uneasy History of White and Black Women in the Feminist Movement, Oxford/New York: Oxford University Press 2006.
- Briscoe, Lee: ‚Margaret Atwood‘. In: Canadian Fantasy and Science Fiction Writers. Dictionary of Literary Biography, Vol. 251, hg. von Douglas Ivison, Detroit: The Gale Group 2002, S. 11-21.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin: Volk und Welt 1998.
- Bronfen, Elisabeth: Femme fatale. Negotiations of Tragic Desire. In: New Literary History, Vol. 35, Nr. 1, 2004, S. 103-116.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, aus dem Englischen von Thomas Lindquist, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Brooke-Rose, Christine: A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic, Cambridge/London/New York et. al.: Cambridge University Press 1981.
- Brüns, Elke: Matrix. Erlösung von Körper und Geschlecht? In: Kormann/Gilleir/Schlimmer (Hgg.) 2006, S. 199-208.
- Buci-Glucksmann, Christine: La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin, Paris: Éditions Galilée 1984.
- Buckingham, Susan: Ecofeminism in the twenty-first century. In: The Geographical Journal, 170, Vol. 2, 2004, S. 146-154.
- Buell, Lawrence/Heise, Ursula K./Thornber, Karen: Literature and Environment. In: Annual Review of Environment and Resources, Nr. 36, 2011, S. 417-440.
- Bukatman, Scott: Blade Runner. 2nd edition, London: Palgrave Macmillan 2012.
- Bukatman, Scott: Foreword. Cyberpunk and its Visual Vicissitudes. In: Cyberpunk and Visual Culture, hgg. von Graham J. Murphy und Lars Schmeink, New York/London: Routledge 2018, S. xv-xix.
- Bukatman, Scott: Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction, Durham/London: Duke University Press 1993.
- Burkert, Walter: Mythos und Mythologie. In: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 1, Die Welt der Antike 1200 v. Chr. - 600 n. Chr., hg. von Erika Wischer, Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag 1988, S. 11-35.
- Burleigh, Tyler J./Schoenherr, Jordan R./Lacroix, Guy L.: Does the uncanny valley exist? An empirical test of the relationship between eeriness and the human likeness of digitally created faces. In: Computers and Human Behavior, Vol. 29, 2013, S. 759-771.
- Burns, Tony: Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature. Ursula K. Le Guin and *The Dispossessed*, Lanham: Lexington Books 2008.
- Burwell, Jennifer: Notes on Nowhere. Feminism, Utopian Logic, and Social Transformation, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.

- Butler, Alison: *Women's Cinema. The Contested Screen*, London/New York: Wallflower 2002.
- Butler, Andrew M.: *Cyberpunk goes to the movies. From Blade Runner (1982) to The Matrix (1999)*. In: Ders.: *The Pocket Essential Cyberpunk*, Harpenden: Pocket Essentials 2000, S. 71-86.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. [Orig.: *Gender Trouble*, New York: Routledge 1990.]
- Butler, Judith: *Jemandem gerecht werden. Geschlechtsangleichung und Allegorien der Transsexualität*. In: Dies.: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 97-122.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. [Orig.: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York/London: Routledge 1993.]
- Butler, Judith: *Restaging the Universal. Hegemony and the Limits of Formalism*. In: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, hg. von Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek, London: Verso 2000, S. 11-43.
- Butler, Judith/Hark, Sabine: *Die Verleumdung*. In: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/2017/32/gender-studies-feminismus-emma-beissreflex>, veröffentlicht am 02.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 15:44.
- Cadora, Karen: *Feminist Cyberpunk*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 22, Nr. 3, 1995, S. 357-372.
- Calvert, Bronwen: *Mind, Body, Imprint. Cyberpunk Echoes in the Dollhouse*. In: *Slayage. The Journal of the Whedon Studies Association*, Nr. 8, 2010, S. 2-3.
- Calvert, Bronwen: *„Who Did They Make Me This Time?“ Viewing Pleasure and Horror*. In: *Joss Whedon's Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 113-126.
- Calvin, Ritch: *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology. Four Modes*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2016.
- Canavan, Gerry: *Octavia E. Butler*, Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press 2016.
- Carlassare, Elizabeth: *Essentialism in Ecofeminist Debate*. In: *Ecology. Key Concepts in Critical Theory*, hg. von Carolyn Merchant, Atlantic Highlands: Humanities Press 1994, S. 220-234.
- Cavalcanti, Ildney: *Articulating the Elsewhere. Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*, phil. Diss., University of Strathclyde 1999.
- Chappell, Julie A./Young, Mallory (Hgg.): *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017.
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press 1990.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press 1978.
- Chichizola, Corey: *Why The Handmaid's Tale Season 2 Is Getting Author Margaret Atwood More Involved*. In: *Cinema Blend*, <https://www.cinemablend.com/television/1671399/why-the-handmaids-tale-season-2-is-getting-author-margaret-atwood-more-involved>, veröffentlicht im Juli 2017, letzter Zugriff am 18.03.2018, 11:44.
- Chimamanda Ngozi Adichie interview, <https://www.youtube.com/watch?v=KP1C7VXUfZQ>, veröffentlicht am 11.03.2017, letzter Zugriff: 13.03.2017, 16:38.
- Chlada, Marvin: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Aschaffenburg: Alibri 2005.
- Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Herausgegeben von Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, Wien: Passagen 2013. [Orig.: *Le rire de la méduse*. In: *L'Arc*, Nr. 61, 1975, S. 39-54.]
- Cixous, Hélène: *Schreiben, Femität, Veränderung*. In: *alternative*, Nr. 108/109, 1976, S. 134-147. [Dt. Übersetzung im Auszug aus dem Orig.: Ebd. und Catherine Clément: *La jeune née*, Paris: Union Générale d'Éditions 1975.]
- Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*. Aus dem Französischen von Eva Duffner, Berlin: Merve 1980.

- Claeys, Gregory: *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press 2017.
- Claeys, Gregory: *Ideale Welten. Die Geschichte der Utopie*. Aus dem Englischen von Raymond Hinrichs und Andreas Model, Darmstadt: WGB 2011.
- Clover, Carol: *Her Body, Himself*. In: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, second edition, hg. von Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press 2015, S. 68-115.
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. With a New Preface by the Author, Princeton: Princeton University Press 2015. [Orig.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.]
- Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.
- Cohen, Jeffrey Jerome: *Stone. An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.
- Cohen, Noam: ‚Orphan Black‘ 5×9: Twisted Sister. A sad sendoff to Mrs. S as audiences prepare to bid the series farewell. In: *Observer*, <https://observer.com/2017/08/orphan-black-season-5-episode-9-twisted-sister-recap/>, veröffentlicht am 08.07.2017, letzter Zugriff am 10.04.2019, 21:43.
- Collins, Margo: *Anamnesis, Hypomnesis, and the Failure of the Posthuman in Whedon's Dollhouse*. In: *Joss Whedon's Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 35-50.
- Comolli, Jean-Louis/Narboni, Jean: *Cinema/Ideology/Criticism*. In: *Screen*, Vol. 12, Nr. 1, 1971, S. 131-144. [Orig.: *Cinéma, idéologie, critique*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 216, Oktober 1969, S. 11-15.]
- Conrad, Dean: *Space Sirens, Scientists and Princesses. The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema*, Jefferson: McFarland & Company 2018.
- Cornea, Christine: *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Creed, Barbara: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 128-141.
- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York: Routledge 1993.
- Cross, Katherine: *Goddess from the Machine. A Look at Ex Machina's Gender Politics*. In: *Feministing*, <http://feministing.com/2015/05/28/goddess-from-the-machine-a-look-at-ex-machinas-gender-politics/>, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 00:45.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: *The Anthropocene*. In: *Global Change Newsletter*, Nr. 41, 2000, S. 17-18.
- Dahrendorf, Ralf: *Pfade aus Utopie. Arbeiten zur Theorie und Methode der Soziologie*, München: Piper 1967.
- Daub, Adrian: *Westworld. Futter für die Junkies*. In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-09/westworld-hbo-serien-krise-serielles-erzaehlen/komplettansicht>, veröffentlicht am 02.10.2016, letzter Zugriff am 26.10.2018, 15:03.
- Davis, Laurence/Stillman, Peter G. (Hgg.): *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, Lanham et al.: Lexington Books 2005.
- Dayan, Daniel: *The Tutor-Code of Classical Cinema*. In: *Film Quarterly*, Vol. 28, Nr. 1, 1974, S. 22-31.
- D'Eaubonne, Françoise: *Le Feminisme ou la Mort*, Paris: Pierre Horay 1974.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übers. von Ronald Vouillé*, Berlin: Merve 1988. [Orig.: *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris: Gallimard 1980.]
- Decker, Mark T.: *Industrial Society and the Science Fiction Blockbuster. Social Critique in Films of Lucas, Scott and Cameron*, Jefferson: McFarland & Company 2016.
- DeFabio, Cara Rose: ‚Ex Machina‘ Review. Gorgeous Futurism, But Flawed Gender Depictions. In: *Huffington Post*, https://www.huffpost.com/entry/ex-machina-review_n_7052284, veröffentlicht am 13.04.2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 16:15.
- DeFino, Dean J.: *The HBO Effect*, New York/London u.a.: Bloomsbury Academic 2014.
- Delany, Samuel: *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*, New York: Dragon Press 1984.
- Delany, Samuel R.: *To Read The Dispossessed*. In: Ders.: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, New York: Dragon Press 1977, S. 239-308.

- De Lauretis, Teresa: Die Technologie des Geschlechts. In: Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, hg. von Elvira Scheich, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 57-93.
- De Lauretis, Teresa: Feminist studies/critical studies. Issues, terms, and contexts. In: Feminist studies/critical studies, hg. von ders., London: Macmillan 1986, S. 1-19.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Erste vollständige deutsche Ausgabe, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 29-52. [Orig.: La différance. In: Marges de la philosophie, Paris: Minuit 1972, S. 1-30.]
- Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz, 2. Auflage. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 422-442. [Orig.: La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: Ders.: L'écriture et la différence, Paris: Seuil 1967, S. 409-428.]
- Derridas, Jacques: Dissemination. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 1995. [Orig.: La dissémination, Paris: Seuil 1972.]
- Derrida, Jacques: Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand, 2. durchges. Aufl., herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 2005. [Orig.: Geschlecht I. Différance sexuelle, différence ontologique. La main de Heidegger (Geschlecht II). In: Ders.: Psyché. Invention de l'autre, Paris: Galilee 1987.]
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. [Orig.: De la grammatologie, Paris: Minuit 1967.]
- Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebinde, Guy Scarpetta, hg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger, Wien: Passagen 1986. [Orig.: Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebinde, Guy Scarpetta, Paris: Minuit 1972.]
- Dias, Jason: Review: Rogue One: A Star Wars Story Sets Feminism Back Light Years. In: aNewDomain. Tech, Science and Politics News, <http://anewdomain.net/rogue-one-review-is-disney-turning-star-wars-into-cheap-princess-franchise/>, letzter Zugriff am 22.09.2018, 16:35
- Dibdin, Emma: Everything We Know About The Handmaid's Tale Season Two Right Now. In: Esquire, <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a18568417/handmaids-tale-season-2-details/>, veröffentlicht am 22.02.2018, letzter Zugriff am 18.03.2018, 11:26.
- Dickman, Laurel: Star Wars: Rogue One is Feminist AF But Still Has a White Savior Problem. In: Wear Your Voice. Intersectional Feminist Media, <https://wearyourvoicemag.com/more/entertainment/star-wars-rogue-one-feminist>, veröffentlicht am 21.12.2016, letzter Zugriff am 22.09.2018, 16:20
- D'Idler, Martin: Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit, Münster: LIT Verlag 2007.
- Dierks, Manfred: Das Unheimliche (1919). In: Freud Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, hgg. von Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 204-207.
- Dirks, Sebastian: Heterotopien Sozialer Arbeit. In: Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault, hgg. von Henning Füller und Boris Michel, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2012, S. 179-205.
- Doane, Mary Ann: Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, New York/London: Routledge 1991.
- Doane, Mary Ann: Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine. In: The Gendered Cyborg. A Reader, hgg. von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 110-121. [Erstveröffentlichung: Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine. In: Body/Politics. Women and the Discourses of Science, hgg. von Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller und Sally Shuttleworth, New York/London: Routledge 1990, S. 163-176.]
- Dodson Gray, Elizabeth: Green Paradise Lost. Wellesly: Roundtable Press 1981.
- Donawerth, Jane: Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction, New York: Syracuse University Press 1997.
- Donawerth, Jane L./Kolmerten, Carol A.: Introduction. In: Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference, hgg. von dies., Syracuse/New York: Syracuse University Press 1994, S. 1-14.
- Donovan, Sarah K.: Not Why but Who. In: *Orphan Black* and Philosophy. Grand Theft DNA, hgg. von Richard Greene und Rachsel Robison-Greene, Chicago: Open Court 2016, S. 127-139.

- Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Feministische Studien, Vol. 11, Nr. 2, 1993, S. 24-33.
- Duff, Seamus: BBC face furious sexist backlash after announcing Jodie Whittaker as first female Doctor Who. Whovians have threatened to stop watching the show in protest. In: Mirror, <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/doctor-who-jodie-whittaker-reaction-10811248>, veröffentlicht am 16.07.2017, letzter Zugriff am 23.07.2018, 17:25
- Drux, Rudolf: Die Geschöpfe des Prometheus. Zur künstlerischen Gestaltung und technischen Verwirklichung eines Mythems. In Ders.: Die Geschöpfe des Prometheus. Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart, Bielefeld: Kerber Verlag 1994, S. 15-26.
- Drux, Rudolf: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In: Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen, hg. von ders., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 26-47.
- Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In: Kormann/Gilleir/Schlimmer (Hgg.) 2006, S. 21-34.
- Dyer, Richard: Entertainment and utopia. In: Ders.: Only Entertainment, London: Routledge 2002, S. 19-35.
- Dyer, Richard: Entertainment and Utopia. In: Genre. The Musical, hg. von Rick Altman, London: RKP 1981, S. 175-189.
- Dyer, Richard: White. Essays on Race and Culture, Abingdon/New York: Routledge 1997.
- Easthope, Antony: Privileging Difference, Basingstoke/New York: Palgrave 2002.
- Eisenrieder, Veronika: Von Enten, Vampiren und Marsmenschen – von Männlein, Weiblein und den ‚Anderen‘. Soziologische Annäherungen an Identität, Geschlecht und Körper in den Weiten des Cyberspace, München: Herbert Utz 2003. Zugleich phil. Diss., Universität München 2002.
- Elia-Bohrer, Nadja/ Schellow, Constanze/ Schimmel, Nina/ Wodjanka, Bettina(Hgg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik, Bielefeld: transcript 2013.
- Elias, Norbert: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 101-150.
- Elkins, Charles/Suvin, Darko: Preliminary Reflections on Teaching Science Fiction Critically. In: Science Fiction Studies, Vol. 6, Nr. 3, 1979, S. 263-270.
- Emig, Rainer: Sexing *The Matrix*. Gender and Sexuality in/as Cyberfiction. In: *The Matrix in Theory*, hgg. von Myriam Diaz-Diocaretz und Stefan Herbrechter, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2006, S. 193-208.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gangarten. Ein Nachtrag zur Utopie. In: Hat die politische Utopie eine Zukunft? Hg. von Richard Saage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- Esselborn, Hans: Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Ettinger, Bracha: Metamorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace. In: *Rethinking Borders*, hg. von John Welchman, Basingstoke: Macmillan Press 1996, S. 125-159.
- Ettinger, Bracha L.: Matrixial Trans-subjectivity. In: *Theory, Culture & Society*, Vol. 23, Nr. 2-3, 2006, S. 218-222.
- Ettinger, Bracha L.: *The Matrixial Borderspace*. Foreword by Judith Butler. Introduction by Griselda Pollock. Edited and with an Afterword by Brian Massumi, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006.
- Ettinger, Bracha: *The Matrixial Gaze*, Leeds: Feminist Arts and Histories Press 1995.
- Fahlenbrach, Kathrin: Utopia and Dystopia in Science Fiction Films around 1968. In: *The Global Sixties in Sound and Vision. Media, Counterculture, Revolt*, hgg. von Timothy Scott Brown und Andrew Lison, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 83-100.
- Farrimond, Katherine: *The Contemporary Femme Fatale. Gender, Genre and American Cinema*, New York/London: Routledge 2018.
- Faulstich, Werner: *Medientheorien. Einführung und Überblick*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.
- Featherstone, Mike/Burrows, Roger: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, London: Sage 1995.

- Feddersen, Jan: Alice Schwarzer gegen Judith Butler. Mehr als ein Zank nebenbei. In: taz online, <http://www.taz.de//5439384/>, veröffentlicht am 11.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 16:11.
- Fest, Joachim: Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters, Berlin: Siedler 1991.
- Fichman, Martin: Evolutionary Theory and Victorian Culture, New York: Humanity Books 2002.
- Fiedler, Matthias: Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005.
- Field, Terry: Is the Body Essential for Ecofeminism? In: Organization and Environment, Vol. 13, Nr. 1, 2000, S. 39-60.
- Film Crit Hulk: Film Crit Hulk Smash. *EX MACHINA* And The Art Of Character Identification. In: Birth. Movies. Death, <https://birthmoviesdeath.com/2015/05/11/film-crit-hulk-smash-ex-machina-and-the-art-of-character-identification>, veröffentlicht am 11.05.2015, letzter Zugriff am 01.01.2020, 20:47.
- Finch, Sheila: Myths, Metaphors, and Science Fiction. Ancient Roots of the Literature of the Future, Seattle: Aqueduct Press 2014.
- Fink, Dagmar: Rot wie eine Kirsche, pink wie Fuchsia: *Femme* in Melissa Scotts queer-feministischer Science Fiction. In: Maltry et al. (Hgg.) 2008, S. 169-187.
- Fink, Dagmar/Lummerding, Susanne: Strange Days for Race and Gender. Transgressionsversprechen und Kohärenzphantasmen im Kontext des Cyberspace. In: Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, hgg. von Susanne von Falkenhausen, Silke Förstchler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp, Marburg: Jonas Verlag 2004, S. 164-174.
- Fink, Dagmar: Trouble in Wonderland. Kontextualisierungen neuer Informations- und Kommunikationstechnologien im (feministischen) Cyberspace. In: Puppe. Monster. Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologien, hgg. von Johanna Riegler, Christina Lammer, Barbara Osege und Marcella Stecher, Wien: Turia und Kant 1999, S. 99-113.
- Fink, Dagmar Fink/Scheidhauer, Anne: Verheißungsvolle Irritationen. Eine feministische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Cyborg Fictions. In: Psychologie und Gesellschaftskritik, Vol. 22, Nr. 1, 1998, S. 19-42.
- Firestone, Shulamith: Frauenbefreiung und sexuelle Revolution, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 1976.
- Fiske, John: Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, hgg. von Claus Pias et al., 2. Aufl., Stuttgart 2002, S. 234-253.
- Fitsch, Hannah: ... dem Gehirn beim Denken zusehen? Sicht- und Sagbarkeiten in der funktionellen Magnetresonanztomographie, Bielefeld: transcript 2014. Zugleich phil. Diss., Universität Berlin, 2012.
- Fitting, Peter: "So We All Became Mothers." New Roles for Men in Recent Utopian Fiction. In: Science Fiction Studies, Vol. 12, Nr. 2, 1985, S. 156-183.
- Fitting, Peter: The Turn from Utopia in Recent Feminist Fiction. In: Feminism, Utopia, and Narrative, hgg. von Libby Falk Jones und Sarah Webster Goodwin, Knoxville: The University of Tennessee Press 1990, S. 141-158.
- Fitting, Peter: Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films. In: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination, hgg. von Raffaella Baccolini und Tom Moylan, New York/London: Routledge 2003, S. 155-166.
- Fitting, Peter: Utopia, dystopia and science fiction. In: The Cambridge Companion to Utopian Literature, hg. von Gregory Claeys, Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 2010, S. 135-153.
- Fitting, Peter: What is Utopian Film? An Introductory Taxonomy. In: Utopian Studies, Vol. 4, Nr. 2, 1993, S. 1-17.
- Fitzpatrick, Veronica: „Can I Fuck This?“ Alex Garland's *Ex Machina*. In: cleo. a journal of film and feminism, Vol. 5, Nr. 1, 2017, <http://cleojournal.com/2017/04/21/can-i-fuck-this-alex-garlands-ex-machina/>, letzter Zugriff am 27.12.2019, 20:54.
- Flanagan, Mary/Booth, Austin: Introduction. In: Reload. Rethinking Women + Cyberculture, hgg. von dies., Cambridge/London: The MIT Press 2002, S. 1-24.
- Fletcher, Harry: The Oscars 2018: How many best picture nominees pass the Bechdel test? In: Evening Standard, <https://www.standard.co.uk/go/london/film/the-oscars-2018-how-many-best-picture-nominees-pass-the-bechdel-test-a3780196.html>, veröffentlicht am 02.03.2018, letzter Zugriff am 22.06.2019.
- Flicker, Eva: Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Films. On the Marginalization and Sexualisation of Scientific Competence. In: Public Understanding of Science, Vol. 12, Nr. 3, 2003, S. 307-318.

- Flicker, Eva: Women Scientists in Mainstream Film. Social Role Models. In: Science Images and Popular Images of the Sciences, hgg. von Bernd Hüppauf und Peter Weingart, London/New York: Routledge 2008, S. 241-256.
- Flinn, Caryl: Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music, Princeton: Princeton University Press 1982.
- Flisfelder, Matthew: Postmodern Theory and *Blade Runner*, New York/London: Bloomsbury 2017.
- Flury, Annie: Doctor Who: Fans react to Jodie Whittaker casting, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40626224>, veröffentlicht am 17.07.2017, letzter Zugriff am 23.09.2018, 17:29.
- Fohrmann, Jürgen: Utopie und Untergang. L.-S. Merciers *L'An 2044* (1770). In: Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart, hgg. von Klaus L. Berghahn und Hans Ulrich Seeber, Königstein/Taunus: Athenäum Verlag 1983, S. 105-124.
- Fortunati, Vita/Trousseau, Raymond (Hgg.): Dictionary of Literary Utopias, Paris: Editions Champion 2000.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, hgg. von Karlheinz Barck et. al., Leipzig: Reclam 1991, S. 34-46.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. In: Die Heterotopien. *Les hétérotopies*. Der utopische Körper. *Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff und mit einem Nachwort von Daniel Defert, Berlin: Suhrkamp Verlag 2005, S.9-22.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, aus dem Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015, S. 17f. [Orig.: Les mots et les choses, Paris: Editions Gallimard 1966.]
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, 14. erweiterte Auflage Frankfurt am Main: Fischer 2017. [Orig.: L'ordre du discours, Paris: Gallimard 1972.]
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, übers. von Walter Seitter, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Hanser 1997. [Orig.: Ceci n'est pas une pipe, Montpellier: Fata Morgana 1973.]
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. [Orig.: Surveiller et punir. La naissance de la prison, Paris: Edition Gallimard 1975.]
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Band 1: Der Wille zum Wissen. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. [Orig.: Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir, Paris Editions Gallimard 1976.]
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst. In: Ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Martin Saar. Übersetzt von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 287-317. [Texte im Orig. erschienen in der vierbändigen Ausgabe Dits et Écrits, Paris: Éditions Gallimard 1994.]
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969. [Orig.: Histoire de la folie, Paris: Librairie Plon 1961.]
- Foster, Thomas: The Souls of Cyberfolk. Posthumanism as Vernacular Theory, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.
- Fox Keller, Evelyn: Reflections on Gender and Science, New Haven: Yale University Press 1985.
- Frankel, Valerie Estelle: The Women of *Orphan Black*. Faces of the Feminist Spectrum, Jefferson: McFarland & Company 2018.
- Freedman, Carl: Critical Theory and Science Fiction, Middletown: Wesleyan University Press 2000.
- Freeland, Cynthia: Penetrating Keanu. New Holes but the Same Old Shit. In: The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real, hg. von William Irwin, Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 205-215.
- Frelik, Pawel: „Silhouettes of Strange Illuminated Mannequins.“ Cyberpunk's Incarnations of Light. In: Cyberpunk and Visual Culture, hgg. von Graham J. Murphy und Lars Schmeink, New York/London: Routledge 2018, S. 80-99.

- Frenkel-Brunswik, Else: Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable. In: *Journal of Personality*, Nr. 18, 1949, S. 108–143.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 421-506.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: *Das Unheimliche. Aufsätze und Literatur*, hg. von Klaus Wagenbach, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 45-85.
- Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit (1932). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band 15. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Fischer 1973, S. 119-145.
- Freud, Sigmund: Über die weibliche Sexualität. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. V. *Sexualleben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 273–292.
- Freud, Sigmund/Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*, Frankfurt am Main: Fischer 1970.
- Frevert, Ute: „Mann und Weib und Weib und Mann“. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München: Beck 1995.
- Friedrich, Hans-Edwin: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen: Niemeyer 1995.
- Frietsch, Ute: *Die Abwesenheit des Weiblichen. Epistemologie und Geschlecht von Michel Foucault zu Evelyn Fox Keller*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2002.
- Fuss, Diana: *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York/London: Routledge 1989.
- Gaard, Greta: *Ecofeminism Revisited. Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism*. In: *Feminist Formations*, Vol. 23, Nr. 2, 2011, S. 26-53.
- Gaard, Greta: *Living Interconnections with Animals and Nature*. In: *Ecofeminism. Women, Animals and Nature*, hg. von ders., Philadelphia: Temple University Press 1993, S. 1-12.
- Galster, Ingrid: *Französischer Feminismus. Zum Verhältnis von Egalität und Differenz*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hgg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, unter Mitarbeit von Barbara Budrich, Ilse Lenz, Sigrid Metz-Göckel, Ursula Müller und Sabine Schäfer, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 42-48.
- Gamula, Lea/Mikos, Lothar: *Nordic Noir. Skandinavische Fernsehserien und ihr internationaler Erfolg*, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2014.
- Megan Garber: *Star Wars: The Feminism Awakens. Rey, the franchise's newest breakout star, is a heroine fans can finally feel good about liking*. In: *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/12/star-wars-the-feminism-awakens/420843/>, veröffentlicht am 19.12.2015, letzter Zugriff am 22.09.2018
- Garbrecht, Oliver: *Rationalitätskritik der Moderne. Adorno und Heidegger*, München: Herbert Utz Verlag 2002. *Zugleich phil. Diss., München 1997.*
- Garreau, Joel: *Radical Evolution. The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies – and What It Meant to Be Human*, New York/London/Toronto/Sydney/Auckland: Doubleday 2005.
- Geier, Andrea: *Klone und aliens, Menschen und Barbies. Motive der Kreuzung und des Wiedererkennens in der Science Fiction am Beispiel von Marlene Streeruwitz' Erzählung Norma Desmond*. In: Maltry et al. (Hgg.) 2008, S. 143-167.
- Gellai, Szilvia: *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: J. B. Metzler 2018.
- Gellai, Szilvia: *Der gläserne Mensch in Dave Eggers' The Circle*. In: *Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik*, hgg. von Marie-Hélène Adam, Szilvia Gellai und Julia Knifka, Bielefeld: transcript 2016, S. 291–310.
- Geller, Tom: *Overcoming the Uncanny Valley*. In: *Computer Graphics and Applications*, IEEE, Vol. 28, Nr. 4, 2008, S. 11-17.
- Genocchio, Benjamin: *Heterotopia and its Limits*. In: *Transition. Discourse on Architecture*, Nr. 41, 1993, S. 33-41.
- Gens, Julia: *Harry Potter und das Vermächtnis der Mako Mori. Vergleichende Untersuchung der Frauencharaktere in den Büchern und Filmen der Harry Potter-Reihe*. In: *Vom Binge Watching zum Binge Thinking. Untersuchungen im Wechselspiel zwischen Wissenschaften und Popkultur*, hgg. von Martin Böhnert und Paul Reszke, Bielefeld: transcript 2019, S. 225-244.
- Genz, Stéphanie: *Postfemininities in popular culture*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009.

- George, Susan A.: *Gendering Science Fiction Films. Invaders from the Suburbs*, New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Georgi-Findlay, Brigitte: Im Dickicht konkurrierender Skripte. Wozu braucht *Westworld* den Weste(r)n? In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von ders. und Katja Kanzler, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 71-88.
- Geraghty, Lincoln: From Balaclavas to Jumpsuits. The Multiple Histories and Identities of *Doctor Who's* Cybermen. In: *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, Vol. 30, Nr. 1, 2008, S. 85-100.
- Gerdes, Julia: *Contact*. In: *Filmgenres. Science Fiction*. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 508-515.
- Gerigk, Anja: Genderdifferenz in der Einheit von Utopie und Kritik. Literarische Figurationen zur technisch-visionären Kompetenz der Architektur. In: *Technik und Gender. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film*, hgg. von Marie-Hélène Adam und Katrin Schneider-Özbek, unter Mitarb. von Andie Rothenhäusler, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2016, S. 131-149.
- Gerlach, Franziska Frei: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Berlin: Erich Schmidt 1998. Zugleich phil. Diss., Basel 1997.
- Gerrold, David: Introduction. In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 1-3.
- Gersdorf, Catrin/Mayer, Sylvia: Ökologie und Literaturwissenschaft. Eine Einleitung. In: *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, hgg. von dies., Heidelberg: Winter 2005, S. 7-28.
- Geschlechtsangleichung („Geschlechtsumwandlung“). In: *Trans-Infos*, <http://www.trans-infos.de/transsexualitaet-transidentitaet/geschlechtsangleichung-geschlechtsumwandlung/>, letzter Zugriff: 15.03.2017, 15:35.
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven/London: Yale University Press 1979.
- Gilleir, Anke/Kormann, Eva/Schlimmer, Angelika: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung. In: *Kormann/Gilleir/Schlimmer (Hgg.) 2006*, S. 7-20.
- Gilligan, Carol: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau*, übersetzt von Brigitte Stein, München: Piper 1984.
- Gillis, Stacy: *Cyber Noir. Cyberspace, (Post)Feminism and the Femme Fatale*. In: *The Matrix Trilogy. Cyberpunk Reloaded*, hg. von Stacy Gillis, London/New York: Wallflower Press 2005, S. 74–85.
- Gillis, Stacy/Hollows, Joanne (Hgg.): *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, New York/Oxon: Routledge 2009.
- Gilmore, Stephanie: *Bridging the Waves: Sex and Sexuality in a Seond Wave Organization*. In: *Different Wave-lengths. Studies of the Contemporary Women's Movement*, hg. von Jo Reger, New York/London: Routledge 2005, S. 97-116.
- Gledhill, Christine: *Pleasurable Negotiations*. In: *Female Spectators. Looking at Film and Television*, hg. von E. Deidre Pribram, New York/London: Verso 1988, S. 64-89.
- Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart: Reclam 1999.
- Goldmann, Fabian: Mann und Frau waren nie die Einzigen. In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/kultur/2018-12/drittes-geschlecht-rechtliche-erkennung-mann-frau-vielfalt-akzeptanz>, veröffentlicht am 01.01.2019, letzter Zugriff am 05.01.2020, 19:49.
- Goodbody, Axel: Wasserfrauen in ökofeministischer Perspektive bei Ingeborg Bachmann und Karen Duve – Mahnende Stimmen über unsere Beziehung zur Natur. In: *Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination*, hg. von Ders. und Berbeli Wanning, Göttingen: V&R unipress 2008, S. 241-264.
- Göttner-Abendroth, Heide: Der unversöhnliche Traum. Utopien in der Neuen Linken und in der Frauenbewegung. In: *Weibliche Utopien – männliche Verluste, Frauen und Linke, Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 37, 1979, S. 5-16.
- Göttner-Abendroth, Heide: Die Gesellschaftsform des Matriarchats und Matriarchatspolitik – keine Utopie. In: *Sitter-Liver (Hg.) 2007*, S. 457-465.
- Göttner-Abendroth, Heide: *Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik*, München: Frauenoffensive 1982.

- Götz, Holger: Speziesismus als Metapher für Rassismus in *The Next Generation*. In: Faszinierend! *Star Trek* und die Wissenschaften, Band 1, hg. von Nina Rogotzki, Thomas Richter, Helga Brandt, Petra Friedrich, Matthias Schönhoff und Paul M. Halhlbohm, Kiel: Ludwig 2003, S. 244-267.
- Gözen, Jiré Emine: *Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2012.
- Grady, Constance: Doctor Who: How the Doctor became a man, and why it matters that he's regenerating into a woman. In: *Vox*, <https://www.vox.com/culture/2017/7/21/15999684/doctor-who-woman-doctor-jodie-whittaker-thirteen>, veröffentlicht am 21.07.2017, letzter Zugriff am 23.09.2018, 17:02.
- Graf, Rüdiger: Die Mentalisierung des Nirgendwo und die Transformation der Gesellschaft. Der theoretische Utopiediskurs in Deutschland 1900-1933. In: *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, hg. von Wolfgang Hardtwig, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2003, S. 145-174.
- Graham, Elaine L.: *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press 2002.
- Gray, John: *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, London: Allen Lane 2007.
- Gray, Kurt/Wegner, Daniel M.: Feeling robots and human zombies. Mind perception and the uncanny valley. In: *Cognition*, Vol. 125, 2012, S. 125-130.
- Green, Jen/Lefanu, Sarah (Hgg.): *Despatches from the Frontiers of the Female Mind. An Anthology of Original Stories*, London: The Women's Press 1981.
- Green, Philip: *Cracks in the Pedestal. Ideology and Gender in Hollywood*, Amherst: The University of Massachusetts Press 1998.
- Gremler, Claudia: Androiden und (Anti)feminismus in *The Stepford Wives*. In: Kormann/Gilleir/Schlimmer (Hgg.) 2006, S. 209-224.
- Grewe-Volpp, Christiane: Ecofeminisms, the Toxic Body, and Linda Hogan's Power. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, hg. von Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 208-225.
- Grewe-Volpp, Christiane: „Natural Spaces Mapped by Human Minds“. Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.
- Grewe-Volpp, Christiane: Ökofeminismus und Material Turn. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 44-56.
- Groeben, Norbert: Frauen – Science-fiction – Utopie. Vom Ende aller Utopie(n) zur Neugeburt einer literarischen Gattung? In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*, Vol. 19, Nr. 2, 1994, S. 174-206.
- Grossberg, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur. In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, hg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 215-236.
- Grossmann, Julie: *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009.
- Grusin, Richard: *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.
- Gruteser, Michael: Alien. In: *Filmgenres. Science Fiction. Durchges. und aktualisierte Ausgabe*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 331-347
- Gurr, Barbara: Introduction. After the World Ends, Again. In: *Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*, hg. von dies., Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 1-13.
- Guth, Doris/Hammer, Heide (Hgg.): *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2009.
- Guthke, Karl Siegfried: *Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction*, Bern: Francke 1983.
- Gwaltney, Marilyn: Androids as a Device for Reflection on Personhood. In: *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 2nd edition, hg. von Judith B. Kerman, Madison: The University of Wisconsin Press 1997, S. 32-39.
- Haar, Rebecca: *Simulation und virtuelle Welten. Theorie, Technik und mediale Darstellung von Virtualität in der Postmoderne*, Bielefeld: transcript 2019.
- Halberstam, Judith: Automating Gender. Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine. In: *Feminist Studies*, Vol. 17, Nr. 3, 1991, S. 439-460.
- Halberstam, Judith: *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press 2002.

- Hall, Stuart: Kodieren/Dekodieren. In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hgg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 92-112.
- Haraway, Donna: Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin. In: Environmental Humanities, Vol. 6, 2015, S. 159-165.
- Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation, hgg. von Karin Bruns und Ramón Reichert, Bielefeld 2007, S. 238-277. [Engl. Orig.: Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: Socialist Review, Nr. 80, 1985, S. 65–108.]
- Haraway, Donna: Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere. In: Dies.: Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Aus dem Amerikanischen von Michael Haupt. Mit einem Vorwort von Frigga Haug und einem Vorwort zur deutschen Ausgabe von Donna Haraway, Hamburg/Berlin: Argument-Verlag 1995, S. 11-80.
- Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham: Duke University Press 2016.
- Hardy, Phil: The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction, London: Aurum Press 1995.
- Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (Hgg.): Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen, Bielefeld: transcript 2015.
- Harper, Mary Catherine: Incurably Alien Other. A Case for Feminist Cyborg Writers. In: Science Fiction Studies, Vol. 22, Nr. 3, 1995, S. 399-420.
- Harten, Hans-Christian: Kreativität, Utopie und Erziehung. Grundlagen einer erziehungswissenschaftlichen Theorie sozialen Wandels, Wiesbaden: Springer 1997.
- Harrasser, Karin: Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration. In: Kultur. Theorien der Gegenwart, 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, hgg. von Stephan Möbius und Dirk Quadflieg, Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 580-594.
- Harrasser, Karin: Kein Platz für Cyborgs in Utopia? Feminismus, Erzähltheorie und Science Fiction. In: Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur, hg. von Jacek Rzeszutnik, Passau: EDFC 2002, S. 15-24.
- Hartmann, Jörg: Female Space Travelers in Science Fiction Films 1898–2017. In: We are all astronauts. The Image of the Space Traveler in Arts and Media, hg. von Henry Keazor, Berlin: Neofelis, S. S. 125-156.
- Hartmann, Maren: Technologies and Utopias. The Cyberflaneur and the Experience of 'being Online', München: Reinhard Fischer 2004.
- Haskell, Molly: From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies, Harmondsworth: Penguin 1974.
- Haslam, Jason: Gender, Race, and American Science Fiction. Reflections on Fantastic Identities, Abingdon: Routledge 2015.
- Haslop, Craig: Talking Torchwood. Fluid Sexuality, Representation and Audiences, phil. Diss., University of Sussex 2012, http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/45318/1/Haslop%2C_Craig.pdf, letzter Zugriff am 25.08.2019, 18:59.
- Haslop, Craig: The Shape-Shifter. Fluid Sexuality as Part of *Torchwood's* Changing Generic Matrix and 'Cult' Status. In: *Torchwood* Declassified. Investigating Mainstream Cult Television, hg. von Rebecca Williams, London/New York: I. B. Tauris 2013, S. 209-225.
- Haug, Wolfgang Fritz: Marxismus. In: Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs, hgg. von Beat Dietschy, Doris Zeilinger und Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 247-264.
- Hauser, Christine: A Handmaid's Tale of Protest. In: The New York Times Online, <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>, veröffentlicht am 30.06.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 20:23.
- Hawk, Julie: More Than the Sum of Our Imprints. In: Inside Joss' Dollhouse, hg. von Jane Espenson unter Mitarbeit von Leah Wilson, Dallas: Benbella Books 2010, S. 247-257.
- Hawkes, Joel: Theatre of the Self. Repetitious and Reflective Practices of Person and Place. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. Confounding Purpose, Confusing Identity, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 141-161.
- Hayles, N. Katherine: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, Chicago: University of Chicago Press 1999.

- Hayles, N. Katherine: Searching for Common Ground. In: Reinventing Nature? Responses to Postmodern Deconstruction, hg. von Michael E. Soulé und Gary Lease, Washington D.C.: Island 1995, S. 47-63.
- Hayles, N. Katherine: Simulated Nature and Natural Simulations. Rethinking the Relation between the Beholder and the World. In: Uncommon Ground. Toward Reinventing Nature, hg. von William Cronin, New York/London: W.W. Norton & Company 1995, S. 409-425.
- Haynes, Roslynn D.: From Faust to Strangelove. Representation of the Scientist in Western Literature, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1994.
- Haynes, Roslynn D.: From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture, Baltimore: John Hopkins University Press 2017.
- Heath, Stephen: Notes on Suture. In: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1977/78, S. 48-79.
- Heidenreich, Nanna: V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration, Bielefeld: transcript 2015.
- Heinlein, Robert: Science Fiction. Its Nature, Faults and Virtues. In: The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism, hg. von Basil Davenport, Chicago: Advent 1959, S. 17-63.
- Helford, Elyce Rae: Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers 2000.
- Helford, Elyce Rae/Carroll, Shiloh/Gray, Sarah/Howard, Michael R. (Hgg.): The Woman Fantastic in Contemporary American Media Culture, Jackson: University Press of Mississippi 2016.
- Heller, Arno: Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Utopian Thought in American Literature, hg. von ders., Walter Hölbling und Waldemar Zacharasiewicz, Tübingen: Gunter Narr 1988, S. 185-204.
- Helmreich, Stefan: The Genders of Waves. In: Women's Studies Quarterly, Vol. 45, Nr. 1/2, 2017, S. 29-51.
- Henke, Jennifer: „Ava's body is a good one.“ (Dis)Embodiment in *Ex Machina*. In: American, British, and Canadian Studies, Vol. 29, Nr. 1, 2018, S. 126-146.
- Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hgg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.
- Herbrechter, Stefan: Introduction. In: The *Matrix* in Theory, hg. von Myriam Díaz-Diocaretz und ders., Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2006, S. 7-23.
- Herbrechter, Stefan: Posthumanismus. Eine kritische Einführung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009.
- Herzog, Reinhart: Überlegungen zur griechischen Utopie. Gattungsgeschichte vor dem Prototyp der Gattung? In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Zweiter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 1-20.
- Hetherington, Kevin: The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering, London/New York: Routledge 1997.
- Heuser, Sabine: Virtual Geographies. Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction, Amsterdam/New York: Rodopi 2003.
- Heuslein, Jeremy: I Am and Am Not You. In: *Orphan Black* and Philosophy. Grand Theft DNA, hg. von Richard Greene und Rachel Robison-Greene, Chicago: Open Court 2016, S. 75-84.
- Heyer, Andreas: Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung. Band 1: Die Forschungssituation in den einzelnen akademischen Disziplinen, Hamburg: Dr. Kovač 2008.
- Heyer, Andreas.: Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung. Band 2: Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion, Hamburg: Dr. Kovač 2008.
- Heyer, Andreas: Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung. Band 3: Theoretische und methodische Ansätze der gegenwärtigen Forschung, 1996 – 2009, Hamburg: Dr. Kovač 2010.
- Hildebrand, Kathleen: Warum weinen Frauen bei *Wonder Woman*? In: Süddeutsche online, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/gleichberechtigung-warum-weinen-frauen-bei-wonder-woman-1.3548542>, veröffentlicht am 18.06.2017, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:48.
- Hildebrand, Kathleen: Wenn eine Serie zum politischen Kommentar wird. In: Süddeutsche Zeitung Online, <http://www.sueddeutsche.de/medien/the-handmaids-tale-wenn-eine-serie-zum-politischen-kommentar-wird-1.3692407>, veröffentlicht am 04.10.2017, letzter Zugriff am 19.03.2018, 14:48.

- Hillegas, Mark R.: *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-Utopians*, Carbondale u.a.: Southern Illinois University Press 1974.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990.
- Hirsbrunner, Stefanie: *Sorry about Colonialism... Weiße Helden in kontemporären Hollywoodfilmen*, Marburg: Tectum Verlag 2012.
- Hoch, Paul: *White Hero, Black Beast. Racism, Sexism and the Mask of Masculinity*, London: Pluto Press 1979.
- Hohendahl, Peter: *Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert*. In *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, hg. von Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käthe Hamburger, S. Stuttgart: Metzler 1969, S. 79-114.
- Holland, Nancy (Hg.): *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press 1997.
- Holland, Norman: *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford University Press 1968.
- Holland, Samantha: *Descartes Goes to Hollywood. Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema*. In: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, hgg. von Mike Featherstone und Roger Burrows, London: Sage 1995, S. 157-174.
- Holland-Cunz, Barbara: *Bloch versus Morus – eine Diskurs-Konstruktion der Utopieforschung*. In: *EWE: Erwägen – Wissen – Ethik 2005*. Fünfte Diskussionseinheit, *EWE 16*, Nr. 3, 2005, S. 305-307.
- Holland-Cunz, Barbara: *Frauen Science Fiction oder Feministische Utopie?* In: *Science Fiction Times*, Nr. 1, 1985, S. 14-17.
- Holland-Cunz, Barbara: *Mit Tentakeln gegen Gewalt. Transformationen der feministischen Dystopie seit den 1970er Jahren*. In: *Maltry et al. (Hgg.) 2008*, S. 69-88.
- Holland-Cunz, Barbara: *Soziales Subjekt Natur. Natur- und Geschlechterverhältnis in emanzipatorischen politischen Theorien*, Frankfurt a.M./New York: Campus 1994.
- Holland-Cunz, Barbara: *Utopien der neuen Frauenbewegung. Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis*, Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1988. Zugleich phil. Diss., Frankfurt am Main 1987.
- Hollinger, Karen: *What is Feminist Film Theory?* In: *Dies.: Feminist Film Studies*, London/New York: Routledge 2012, S. 7-34.
- Hollinger, Veronica: *Feminist Science Fiction. Breaking up the Subject*. In: *Extrapolation*, Vol. 31, Nr. 3, 1990, S. 229-239.
- Hollinger, Veronica: *„Strangers to Ourselves.“ Gender and Sexuality in Recent Science Fiction*. In: *The Cambridge History of Science Fiction*, hgg. von Gerry Canavan und Eric Carl Link, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2019, S. 550-564.
- Hollm, Jan: *Die angloamerikanische Ökotope. Literarische Entwürfe einer grünen Welt*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1998.
- Holloway, Wendy: *Gender Difference and the Production of Subjectivity*. In: *Changing the Subject*, hgg. von Julian Henriques, dies. und Cathy Urwin, London: Methuen 1984, S. 227-263.
- Holtzman, Dinah: *Strange Days. Kathryn Bigelow and James Cameron's Vision of Crises of Gender, Race and Technology at the Turn of the Millennium*. In: *Apocalyptic Projection. A Study of Past Predictions, Current Trends and Future Intimations as Related to Film and Literature*, hg. von Annette M. Magid, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 162-195.
- Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt/New York: Campus 1991.
- Hopkins, Susan: *Girl Heroes. The New Force in Popular Culture*, Anandale: Pluto Press 2002.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Band 3*, 1. Auflage, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Hölscher, Lucian: *Der Begriff der Utopie als historische Kategorie*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Erster Band*, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 402-418.

- Höpker, Karin/Kuhn, Andrea: Making Over *The Stepford Wives*. Gender, Nostalgia, and Irony in the Hollywood Remake. In: Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur, hgg. von Heike Paul und Alexandra Ganser, Berlin: LIT Verlag 2007, S. 75-96.
- Huntington, John: Science Fiction and the Future. In: College English, Vol. 37, Nr. 4, 1975, S. 345-352.
- Hurst, Matthias: Dialektik des Aliens. Darstellungen und Interpretationen von Ausserirdischen in Film und Fernsehen. In: Von Menschen und Außerirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft, hgg. von Michael Schetsche und Martin Engelbrecht, Bielefeld: transcript 2008, S. 31-54.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen: Max Niemeyer 1996.
- Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. In: New German Critique, Nr. 60, 1993, S. 221-237.
- Inness, Sherrie A. (Hg.): Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2004.
- Inness, Sherrie A. (Hg.): Geek Chic. Smart Women in Popular Culture, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.
- Inness, Sherrie A.: Introduction. Who Remembers Sabrina? Intelligence, Gender, and the Media. In: Geek Chic. Smart Women in Popular Culture, hg. von dies., New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007, S. 1-9.
- Inness, Sherrie A.: Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1999.
- Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Aus dem Französischen von Eva Meyer und Heidi Paris, Berlin: Merve Verlag 1979. [Orig.: *Ces exe qui n'en est pas un*, Paris: Les Editions de Minuit 1977.]
- Irwin, William: Introduction. Meditations on *The Matrix*. In: The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real, hg. von ders., Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 1-2.
- Isekenmeier, Guido: Das beste Gemeinwesen? Utopie und Ironie in Morus' *Utopia*. In: Thomas Morus' *Utopia* und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, hgg. von Ulrich Arnsward und Hans-Peter Schütt, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2010, S. 37-54.
- Jablowska, Joanna: Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1993.
- Jackson, Frank: Epiphenomenal Qualia. In: Philosophical Quarterly, Vol. 32, Nr. 127, 1982, S. 127-136.
- Jackson, Frank: What Mary Didn't Know. In: Journal of Philosophy, Vol. 83, Nr. 5, 1986, S. 291-295.
- Jackson, Sandra/Moody Freeman, Julie (Hgg.): The Black Imagination, Science Fiction and the Speculative, London/New York: Routledge 2011.
- Jacobs, Naomi: The Frozen Landscape in Women's Utopian and Science Fiction. In: Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference, hgg. von Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmerten, New York: Syracuse University Press 1994, S. 190-202.
- Jacobson, Brian: *Ex Machina* in the Garden. In: Film Quarterly, Vol. 69, 2016, S. 23-34.
- Jacoby, Russell: Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age, New York: Columbia University Press 2005.
- Jacoby, Russell: The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy, New York: Basic Books 1999.
- Jaffé, Aniela: Der Mythos vom Sinn im Werk von C. G. Jung, Zürich: Daimon-Verlag 1983.
- Jameson, Frederic: Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press 1991.
- Jameson, Frederic: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. In: New Left Review, Nr. 146, Juli/August 1984, S. 53-92.
- Jameson, Frederic: Reification and Utopia in Mass Culture. In: Social Text, Nr. 1, Winter 1979, S. 130-148.
- Jameson, Frederic: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, Ithaca: Cornell University Press 1981.
- Jancovich, Mark: Rational Fears. American Horror in the 1950s, Manchester: Manchester University Press 1996.

- Jancovich, Mark/Johnston, Derek: Film and Television, the 1950s. In: Bould, Butler et al. (Hgg.) 2011, S. 71-79.
- Jawetz, Ryan: Identity and Memory in *Dollhouse*. In: Joss Whedon. The Complete Companion, London: Titan Books 2012, S. 393-397.
- Jeffords, Susan: Narrative as Violence, Violence as Patriarchy, Patriarchy as Story-Telling. In: Gender: Literary and Cinematic Representation, hg. Jeanne Ruppert, Gainesville: University Press of Florida 1994, S. 83-95.
- Jentsch, Ernst Anton: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, Vol. 8, Nr. 22, 1906, S. 195-198 u. Nr. 23, 1906, S. 203-205.
- Jermyn, Deborah/Redmond, Sean: Hollywood Transgressor. The Cinema of Kathryn Bigelow. In: The Cinema of Kathryn Bigelow. Hollywood Transgressor, hgg. von dies., London: Wallflower Press 2003, S. 1-19.
- Johns, Alessa: Feminism and Utopianism. In: The Cambridge Companion to Utopian Literature, hg. von Gregory Claeys, Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 2010, S. 174-200.
- Johns, Alessa: Women's Utopias of the Eighteenth Century, Urbana: University of Illinois Press 2003.
- Johnson, Kjerstin: How „Ex Machina“ Toys With Its Female Characters. In: Bitch Media, <https://www.bitchmedia.org/post/ex-machina-film-review-gender-and-ai-feminism>, veröffentlicht am 08.05.2015, letzter Zugriff am 28.12.2019, 13:51.
- Johnson, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies? In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hgg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg: Zu Klampen 1999, S. 139-188.
- Johnston, Claire: Dorothy Arzner. Critical Strategies. In: Feminism and Film Theory, hg. von Constance Penley, New York: Routledge 1988, S. 36-45. [Orig.: Dies.: Dorothy Arzner. Critical Strategies. In: The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema, London: British Film Institute 1975, S. 1-8.]
- Johnston, Claire: Women's Cinema as Counter-Cinema. In: Feminist Film Theory. A Reader, hg. von Sue Thornham, New York: New York University Press 1999, S. 31-40. [Orig.: Women's Cinema as Counter-Cinema. In: Dies.: Notes on Women's Cinema, London: Society for Education in Film and Television 1973, S. 24-31.]
- Jones, Gwyneth: Deconstructing the Starships. Science, Fiction and Reality, Liverpool: Liverpool University Press 1999.
- Jones, Jeannette Eileen/Sharp, Patrick B. (Hgg.): Darwin in Atlantic Cultures. Evolutionary Visions of Race, Gender, and Sexuality, New York/London: Routledge 2010.
- Jones, Libby Falk: Gilman, Bradley, Piercy, and the Evolving Rhetoric of Feminist Utopias. In: Feminism, Utopia, and Narrative, hgg. von dies. und Sarah Webster Goodwin, Knoxville: The University of Tennessee Press 1990, S. 116-129.
- Joseph, Gloria I. (Hg.): Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen, Berlin: Orlanda 1993.
- Jowett, Lorna: „I Love Him... Is That Real?“ Interrogating Romance through Victor and Sierra. In: Joss Whedon's *Dollhouse*. Confounding Purpose, Confusing Identity, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 127-140.
- Jung, Carl Gustav: Die Dynamik des Unbewussten, Gesammelte Werke, Bd. 8, Zürich/Stuttgart: Rascher Verlag 1967.
- Jung, Carl Gustav: Versuch einer Darstellung der Analytischen Psychologie. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4. Freud und die Psychoanalyse, Zürich/Stuttgart: Rascher 1969, S. 107-255.
- Jung, Werner: Möglichkeit. In: Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs, hgg. von Beat Dietschy, Doris Zeilinger und Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 302-309.
- Kaiser, Gerhard: Faust und Margarete. Hierarchie oder Polarität der Geschlechter? In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, hgg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1994, S. 169-185.
- Kakoudaki, Despina: Spectacles of History. Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film. In: Camera Obscura, Vol. 17, Nr. 2, 2002, S. 109-153.
- Kaltenbrunner, Karin: Mad Medicine. Zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions (1957-1984), Wien/Berlin: LIT Verlag 2014.
- Kanzler, Katja Kanzler/Georgi-Findlay, Brigitte: Einführung. *Westworld*, Maschinen/menschen und das amerikanische ‚Qualitätsfernsehen‘. In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von dies., Wiesbaden: Springer VS 2018, 1-10.

- Kanzler, Katja: ‚This game is not meant for you.‘ *Westworld* an der Schnittstelle von Narrativ und Spiel. In: Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie *Westworld*, hgg. von ders. und Brigitte Georgi Findlay, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 53-70.
- Kaplan, Barbara M.: *Women and Sexuality in Utopian Fiction*, phil. Diss., New York, 1977.
- Kaplan, E. Ann: *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York/London: Routledge 1997.
- Kaplan, E. Ann: *Women and Film. Both Sides of the Camera*, London/New York: Methuen 1983.
- Ines Kappert: Rollenverständnis in „Avatar“. Der Mann, der den Drachen zähmte. In: taz online, <http://www.taz.de/15146366/>, veröffentlicht am 08.03.2010, letzter Zugriff am 11.03.2019, 21:04.
- Karolin, Anat: *Androgynous Aliens and Gender Migrants. Experiments in Genderlessness in Ursula K. Le Guin's The Left Hand of Darkness and Greg Egan's Distress*. In: *Science Fiction beyond Borders*, hgg. von Shawn Edrei und Danielle Gurevitch, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, S. 14-30.
- Karvelas, Patricia: *Star Wars is a game-changer, awakening the feminist force in little girls everywhere*. In: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/30/star-wars-is-a-game-changer-awakening-the-feminist-force-in-little-girls-everywhere>, veröffentlicht am 30.12.2015, letzter Zugriff am 22.09.2018.
- Kauffman, Linda S.: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Foreword by Catharine S. Stimpson, Chicago/London: The University of Chicago Press 1992.
- Kavanagh, James H.: *Feminism, Humanism and Science in Alien*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 72-81.
- Keinhorst, Annette: *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA*, Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang 1985.
- Keith, Heather/Fesmire, Steve: *Our Place in the Cosmos. Faith and Belief in Contact*. In: *Movies and the Meaning of Life. Philosophers Take on Hollywood*, hgg. von Kimberly A. Blessing und Paul J. Tudico, Chicago/La Salle: Open Court 2005, S. 17-31.
- Kelly, James Patrick: *Who Owns Cyberpunk? In: Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, hg. von Keith Brooke, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 144-155.
- Kember, Sarah: *Cyberfeminism and Artificial Life*, London/New York: Routledge 2003.
- Ketterer, David: *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Garden City, N.Y.: Anchor Press 1974.
- Khouri, Nadia: *The Dialectics of Power. Utopia in the Science Fiction of LeGuin, Jeury and Piercy*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 7, Nr. 1, 1980, S. 49-61.
- Kiausch, Usch: *Science Fiction als Geschichte der Gesellschaften und Geschlechter*. In: *Out of this World! Beiträge zu Science Fiction, Politik & Utopie*, hgg. von Petra Mayerhofer und Christoph Spehr, Hamburg: Argument Verlag 2002, S. 19-32.
- Kirby, David A.: *Science and Technology in Film. Themes and Representations*. In: *Routledge Handbook of Public Communication and Technology. Second Edition*, hgg. von Massimiano Bucchi und Brian Trench, Oxon/New York: Routledge 2014, S. 97-112.
- Kirksey, Eben (Hg.): *The Multispecies Salon*, Durham: Duke University Press 2014.
- Kitch, Sally: *Higher Ground: From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago/London: University of Chicago Press 2000.
- Klarer, Mario: *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993.
- Klass, Tobias: "Heterotopie". In: *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hgg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 263-266.
- Klassen, Chris: *Becoming the „Noble Savage“. Nature Religion and the „Other“ in Avatar*. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von Bron Taylor, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 143-160.
- Klein, Ian G.: *Ritual, Rebirth, and the Rising Tide. Water and the Transcendent Self*. In: *Joss Whedon's Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 195-209.
- Klein, Thomas: *Das Dorf der Verdammten*. In: *Filmgenres. Science Fiction*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2003, S. 142-147.

- Kleiner, Marcus S.: Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie, Bielefeld: transcript 2006.
- Kleiner, Marcus S./ Rappe, Michael (Hgg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Berlin: LIT Verlag 2012.
- Knight, Damon: In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction, Chicago: Advent 1956.
- Koch, Lars: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel. Wie The Wire die Gesellschaft vorstellt. In: The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik, hgg. von Jörn Ahrens, Michael Cuntz, Lars Koch, Marcus Krause und Philipp Schulte, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 21-50.
- Koebner, Thomas: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: Die *femme fatale* im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag 1999, S. 141-158.
- Koebner, Thomas: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: Die *femme fatale* im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag 1999, S. 141-158.
- Koebner, Thomas: Herr und Knecht. Über künstliche Menschen im Film. In: Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen, hg. von Rudolf Drux, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 119-138.
- Koebner, Thomas: Metropolis. In: Filmgenres. Science Fiction. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von ders., Stuttgart: Reclam 2008, S. 21-27.
- Kohlenberger, Judith: The New Formula For Cool. Science, Technology, and the Popular in the American Imagination, Bielefeld: transcript 2015.
- Kolker, Robert Phillip: A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, Oxford/New York: Oxford University Press 1988.
- Kormann, Eva/Gilleir, Anke/Schlimmer, Angelika (Hgg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, Amsterdam/New York: Rodopi 2006.
- Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Dritter Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 1-14.
- Köllhofer, Nina: Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction. In: Maltry et al. (Hgg.) 2008, S. 17-68.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: Ders.: Schriften, Bd. 2, hg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Kramer, Sven: Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur. In: Massenkulturen, Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich, hg. von Rodrigo Duarte, Oliver Fahle und Gerhard Schweppenhäuser, Münster: LIT Verlag 2003, S. 21-41.
- Kraus, Elisabeth: Margaret Atwoods Roman The Handmaid's Tale (1985) und Volker Schlöndorffs Film Die Geschichte der Dienerin (1989). In: Paris/Milano/Graz: Feministische Konzepte in Entwicklung, hg. von der Projektgruppe der interdisziplinären Frauenstudien der Universität Graz, Wien: Wiener Frauenverlag 1991, S. 187-200.
- Kreider, S. Evan: *Dollhouse* and Consensual Slavery. In: The Philosophy of Joss Whedon, hgg. von Dean A. Kowalski und ders., Lexington: The University Press of Kentucky 2011, S. 55-68.
- Kremer, Detlef: Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widerstände des unverständlichen Texts. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, hgg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 59-73.
- Kristeva, Julia: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China, Frankfurt/ Berlin /Wien: Ullstein 1982, S. 257. [Orig.: Des Chinoises, Paris: Edition Des Femmes 1974.]
- Kristeva, Julia: Powers of Horror, New York: Columbia University Press 1983.
- Kristeva, Julia: Stabat Mater. In: Dies.: Geschichten von der Liebe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 226-255.
- Krotz, Friedrich: Stuart Hall. Encoding/Decoding und Identität. In: Schlüsselwerke der Cultural Studies, hgg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 210-223.

- Krzymanski, Hans-Jürgen: Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden: Springer Fachmedien 1963.
- Kubitza, Nicole: *Pretty in Space. Die Frauendarstellung in Star Trek und anderen US-amerikanischen Dramaserien der 1960er Jahre*, Göttingen: V & R unipress 2016.
- Kuchler, Barbara: #OhneMich. In: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/2017-11/sexismus-metoo-sexuelle-uebergriffe-aussehen>, veröffentlicht am 12.11.2017, letzter Zugriff am 09.02.2018, 13:07.
- Kuhn, Annette: Introduction. *Cultural Theory and Science Fiction Cinema*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von dies., London/New York: Verso 1990, S. 1-12.
- Kumar, Krishan: *The Future of Utopia*. In: *The Epistemology of Utopia. Rhetoric, Theory and Imagination*, hg. von Jorge Bastos da Silva, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 94-117.
- Kumar, Krishan: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford/New York: Blackwell 1987.
- Kurzweil, Ray: *The Singularity is Near When Humans Transcend Biology*, London: Duckworth 2005.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: *Schriften I*, 3., korrigierte Auflage, ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Übersetzt von Rodolphe Gasché et al., Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 61-70. [Orig.: *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil 1966.]
- Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: Ders.: *Schriften II*, 3., korrigierte Auflage, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 119-132. [Orig.: *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil 1966.]
- Lacan, Jacques: Gott und das Genießen der Frau. In: *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XX (1972/73). Encore*, 2. korrigierte Auflage., hgg. von Norbert Haas et al., Weinheim/Berlin 1991, S. 71-84. [Orig.: *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Paris: Editions du Seuil 1975.]
- Lacan, Jacques: Vom Genuß. In: *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XX (1972/73). Encore*, 2. korrigierte Auflage, hgg. von Norbert Haas et al., Weinheim/Berlin 1991, S. 7-18. [Orig.: *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Paris: Editions du Seuil 1975.]
- Landauer, Gustav: *Die Revolution*, Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1907.
- Landon, Brooks: *Science Fiction After 1900. From the Steam Man to the Stars*, New York/London: Routledge 2002.
- Landon, Brooks: *The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of (Re)Production*, Westport: Greenwood Press 1992.
- Laqueur, Thomas: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London: Harvard University Press 1990.
- Larbalestier, Justine (Hg.): *Daughters of Earth. Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*, Middletown: Wesleyan University Press 2006.
- Larbalestier, Justine: *The Battle of the Sexes in Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press 2002.
- Latimer, Heather: *Reproductive Acts. Sexual Politics in North American Fiction and Film*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2013.
- Laube, Reinhard: *Karl Mannheim und die Krise des Historismus. Historismus als wissenssoziologischer Perspektivismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Lauret, Maria: *Liberating Literature. Feminist Fiction in America*, London/New York: Routledge 1994.
- Lavigne, Carlen: *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction. A Critical Study*, Jefferson/London: McFarland & Company 2013.
- Layh, Susanna: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Lefanu, Sarah: *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*, London: The Women's Press 1988.
- Lefanu, Sarah: *Popular Writing and Feminist Intervention in Science Fiction*. In: *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, hg. von Derek Longhurst, New York: Routledge 1989, S. 177-192.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell 1991.
- Le Guin, Ursula K.: *Is Gender Necessary? Redux*. In: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, hg. von dies. Susan Wood, New York: Harper Collins 1993, S. 155-172.

- Le Guin, Ursula: *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Putnam 1979.
- Le Guin, Ursula K.: *The Left Hand of Darkness*. Introduction, New York: Ace Books 2010, S. i-xix. [Orig.: *The Left Hand of Darkness*, New York: Ace Books 1969.]
- Lemm, Kristi/Banaji, Mahzarin R.: Unconscious attitudes and beliefs about women and men. In: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht. Perceiving and Performing Gender*, hgg. von Ursula Pasero und Friederike Braun, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 215-235.
- Lenz, Ilse: Intersektionalität. Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3., erweiterte und durchgesehene Auflage, hgg. von Ruth Becker und Beate Kortendieck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 158-165.
- Lenzhofer, Karin: *Chicks rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*, Bielefeld: transcript 2006.
- Levitas, Ruth: *The Concept of Utopia*, Witney: Peter Lang 2011.
- Levitas, Ruth: *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Lewes, Darby: *Dream Revisionaries. Gender and Genre in Women's Utopian Fiction 1870-1920*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1995.
- Leyda, Julia: *American Mobilities. Geographies of Class, Race, and Gender in US Culture*, Bielefeld: transcript 2016.
- Lindner, Burkhard: Freud liest den Sandmann. In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, hgg. von Klaus Herding und Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 17-37.
- Linke, Gabriele: Visuelle Metaphern und die Konstruktion des Orients in neueren amerikanischen Filmen. In: *Metaphern in Wissenskulturen*, hg. von Matthias Junge, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 141-170.
- Lippman, Abby: Prenatal Genetic Testing and Screening. Constructing Needs and reinforcing Inequities. In: *American Journal of Law and Medicine*, Nr. 17, 1991, S. 15-50.
- Loh, Janina: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg: Junius 2018.
- Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Niemeyer 1996.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen übers. von Rolf-Dietrich Keil, München: Fink 1972. [Orig.: *Struktura chudožesvennogo teksta*, Moskau: Iskusstvo 1970.]
- Loughrey, Clarisse: *The Handmaid's Tale: How women are using Margaret Atwood's novel to protest anti-abortion laws*. In: *Independent*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/the-handmaids-tale-margaret-atwood-activists-texas-senate-floor-red-robos-a7640956.html>, veröffentlicht am 31.03.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:50.
- Löchel, Rolf: *Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*, Suzbach: Ulrike Helmer Verlag 2012.
- Löw, Christina/Volk, Katharina: Materialität – Materialismus – Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive. In: *Material turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, hgg. von Imke Leicht, Nadja Meisterhans und dies., Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budricj 2017, S. 69-94.
- Lucanio, Patrick: *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*, Bloomington: Indiana University Press 1987.
- Luckhurst, Roger: Pseudoscience. In: *Bould, Butler et al. (Hgg.)* 2011, S. 403-412.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Lummerding, Susanne: *Agency @? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2005.
- Lühmann, Hannah: *Wonder Woman, ein warmherziger Wonnebrocken*. In: *Welt online*, <https://www.welt.de/kultur/article165549442/Wonder-Woman-ein-warmherziger-Wonnebrocken.html>, veröffentlicht am 15.06.2017, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:44.
- Lünenborg, Margreth / Maier, Tanja: *Gender Media Studies. Eine Einführung*, Konstanz/München 2013.

- Lykke, Nina: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science*. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*, hg. von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 74-88. [Erstveröffentlichung: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science*. In: *Between Monsters, Goddesses and Cyborg. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, hg. von dies. und Rosi Braidotti, London: Zed Books 1996, S. 13-29.]
- Mackenthun, Gesa: *The Madwoman in the Attic. Un-heimliche Weiblichkeit in der anglo-amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Selbstentwurf und Geschlecht. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald*, hg. von Ulrike Jekutsch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 57-71.
- Mackenzie, Donald A.: *The Spiral*. In: *Ders.: The Migration of Symbols*, translated by R.T. Clark, New York: Routledge 1996, S. 47-138.
- Magill, David: *Celebrity Culture and Racial Masculinities. The Case of Will Smith*. In: *Pimps, Wimps, Studs, Thugs and Gentlemen. Essays on Media Images of Masculinity*, hg. von Elwood Watson, Jefferson: McFarland 2009, S. 126-140.
- Malak, Armin: *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition*. In: *Canadian Literature*, Nr. 112, 1987, S. 9-16.
- Maltry, Karola/Holland-Cunz, Barbara/Köllhofer, Nina/Löchel, Rolf/Maurer, Susanne (Hgg.): *genderzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction*, hg. von KarKönigstein: Ulrike Helmer Verlag 2008
- Maltry, Karola: *Wider die Hoffnungslosigkeit. Einleitung*. In: *Maltry et al. (Hgg.) 2008*, S. 9-16.
- Mannheim, Karl: *Utopie und Ideologie*, Frankfurt am Main: Schulte-Bulmke 1965.
- Manuel, Frank E./Manuel, Fritzie P.: *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge: Harvard University Press 1979.
- Maresch, Rudolf: *Zeit für Utopien*. In: *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*, hg. von ders. und Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 7-20.
- Maresch, Rudolf/Rötzer, Florian (Hgg.): *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Marks, Peter: *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian Literature and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.
- Marsh, Sarah: *Margaret Atwood says Trump win boosted sales of her dystopian classic*. In: *Reuters*, <https://www.reuters.com/article/us-books-atwood-trump/margaret-atwood-says-trump-win-boosted-sales-of-her-dystopian-classic-idUSKBN15Q0E2>, veröffentlicht am 11.02.2018, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:57.
- Martin, Brett: *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York: Penguin 2013.
- Martin, Daniel: *Jack of Hearts*. In: *Gay Times*, October 2006, S. 40.
- Mayer, Mathias: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Mazzini, Szilvia : *Objektive Phantasie*. In: *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, hg. von Beat Dietschy/Doris Zeilinger/Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 416-434.
- Mädler, Kathrin: *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film*, Marburg: Schüren 2008. Zugleich phil. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München 2005.
- McBean, Sam: *The Feminism's Queer Temporalities*, London/New York: Routledge 2016.
- McCutcheon, Mark A.: *The Medium Is the Monster. Canadian Adaptations of Frankenstein and the Discourse of Technology*, Edmonton: AU Press 2018.
- McEvoy, Sophie: *The Oscars 2019 Set A New Record For Women, But Gender Equality Is Still A Long Way Off, A New Report Shows*. In: *Bustle*, <https://www.bustle.com/p/the-oscars-2019-set-a-new-record-for-women-but-gender-equality-is-still-a-long-way-off-a-new-report-shows-16051715>, veröffentlicht am 25.02.2019, letzter Zugriff am 22.06.2019, 22:03.
- McGinn, Colin: *The Fly and the Human*. In: *The Philosophy of David Cronenberg*, hg. von Simon Riches, Lexington: University Press of Kentucky 2012, S. 9-23.

- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 1992.
- McKee Charnas, Suzie: *No-Road*. In: *Women of Vision*, hg. von Denise Du Pont, New York: St. Martin's Press 1988, S. 143-163.
- McKenna, Erin: *The Task of Utopia. A Pragmatist and Feminist Perspective*, Lanham/Boulder/New York/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers 2001.
- McLean, Steven: *The Early Fiction of H. G. Wells. Fantasies of Science*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/Wien: Econ 1968. [Orig.: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill 1964.]
- McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Herausgegeben von Sabine Hark und Paula-Irene Villa, übersetzt von Carola Pohlen, Katharina Voß und Michael Wachholz, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Meier, Franz: „I go with the flow.“ Sex, Tod und Autorschaft in *Basic Instinct*. In: *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*, hgg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 107-130.
- Meier, Paul: *William Morris. The Marxist Dreamer*, Sussex: Harvester Press 1978.
- Melzer, Patricia: *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, Austin: University of Texas Press 2006.
- Mellor, Anne K.: *On Feminist Utopias*. In: *Women's Studies*, Nr. 9, 1982, S. 241-262.
- Menasse, Eva: *Die Präzision der „Messerwerferin“*. Laudatio von Eva Menasse für Margaret Atwood, <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244996/>, letzter Zugriff am 15.03.2018, 16:28.
- Merchant, Carolyn: *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper and Row 1980.
- Mertlitsch, Kirstin: *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspositionen der Gender Studies*, Bielefeld: transcript 2016. Zugleich phil Diss., Humboldt-Universität zu Berlin.
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Aus dem Französischen übers. von Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener et. al., Münster: Nodus 2000. [Orig.: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions 1977.]
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München: Fink 1972. [Orig.: *Le cinéma: langue ou langage*, 1964.]
- Meyer, Stephan: *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.
- Meyers Lexikonredaktion: *Meyers Lexikon der Naturwissenschaften. Biologie, Chemie, Physik und Technik*, Mannheim: Meyers Lexikonverlag 2008.
- Micheline, J. A.: *Ex Machina. A (White) Feminist Parable for Our Time*. In: *Women Write About Comics*, <https://womenwriteaboutcomics.com/2015/05/ex-machina-a-white-feminist-parable-for-our-time/>, veröffentlicht am 21.05.2015, letzter Zugriff am 28.12.2019, 00:41.
- Michelson, Noah: *Author Chimamanda Ngozi Adichie Under Fire For Comments About Trans Women*. In: *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/entry/chimamanda-ngozi-adichie-transgender-women-feminism_us_58c40324e4b0d1078ca7180b, veröffentlicht am 11.05.2017, letzter Zugriff: 13.03.2017, 17:04.
- Mieth, Corinna: *Liberalismus und Utopie – ein Widerspruch?* In: *Sitter-Liver* (Hg.) 2007, S. 79-110.
- Mitgutsch, Anna: *Die Frau am Fenster. Marlen Haushofer*. In: *Dies.: Die Welt, die Rätsel bleibt. Essays über Elias Canetti, Paul Celan, Emily Dickinson, Franz Kafka, Imre Kertesz, Herman Melville, Amos Oz, Sylvia Plath, Rainer Maria Rilke u.v.a.*, München: Luchterhand Literaturverlag 2013, S. 109-126.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. und aktualisierte Auflage*, Konstanz/München 2015.
- Miller, Cynthia J.: *Domesticating Space. Science Fiction Serials Come Home*. In: *Science Fiction Film, Television, and Adaptation. Across the Screens*, hgg. von J. P. Telotte und Gerald Duchovnay, New York/London: Routledge 2012, S. 3-19.
- Miller, Cynthia J./Van Riper, A. Bowdoin (Hgg.): *1950s „Rocketman“ TV Series and Their Fans. Cadets, Rangers, and Junior Space Men*, New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Miller, Jacques Alain: *Suture. Elements of the Logic of the Signifier*. In: *Screen*, Vol. 18, Nr. 4, 1977, S. 24-34. [Orig.: *La suture*. In: *Cahiers pour l'analyse*, Nr. 1, 1966, S. 39-51.]

- Minsky, Marvin: *The Society of Mind*, New York: Simon & Schuster 1986.
- Mirzoeff, Nicholas: *What is Visual Culture?* In: *The Visual Culture Reader*, hg. von ders., New York: Routledge 1998, S. 3-13.
- Misselhorn, Catrin: *Empathy with Inanimate Objects and the Uncanny Valley*. In: *Minds & Machines*, Vol. 19, 2009, S. 345-359.
- Mohr, Dunja M.: *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, Jefferson/London: McFarland & Company 2005.
- Moi, Toril: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen: Zeichen und Spuren 1989.
- Moore, Niamh: *The Changing Nature of Eco/Feminism. Telling Stories from Clayoquot Sound*, Vancouver/Toronto: UBC Press 2015.
- Moravec, Hans: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge/London: Harvard University Press 1988.
- Mori, Masahiro: *Bukimi non tani*. Übers. v. K.F. McDormmann/T. Minatois. In: *Energy*, Vol. 7, Nr. 4, 1970, S. 33-25.
- Moos, Rudolf/Brownstein, Robert: *Environment and Utopia. A Synthesis*, New York: Plenum Press 1977.
- Moylan, Tom: *Das Unmögliche Verlangen. Science Fiction als kritische Utopie*. Aus dem Amerikanischen von Michael Haupt und Andrea Krug, Hamburg: Argument 1990. [Orig.: *Demand the Impossible. Science fiction and the utopian imagination*, New York/London: Methuen 1986.]
- Moylan, Tom: *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder/Oxford: Westview Press 2000.
- Moylan, Tom: *The Locus of Hope. Utopia versus Ideology*. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 9, Nr. 2, 1982, S. 159-166.
- Mulvey, Laura: *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘*. In: *Framework*, Vol. 15/16/17, 1981, S. 12-15.
- Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Texte zur Theorie des Films*, hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408. [Orig.: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, Vol. 16, Nr. 3, 1975, S. 6-18.]
- Munday, Pat: *The Na’vi as Spiritual Hunters. A Semiotic Exploration*. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von Bron Talor, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 161-180.
- Murphy, Brian: *Monster Movies. They came from beneath the Fifties*. In: *Journal of Popular Film*, Vol. 1, Nr. 1, 1972, S. 31-44.
- Murphy, Graham J.: *Cyberpunk and Post-Cyberpunk*. In: *The Cambridge History of Science Fiction*, hgg. von Gerry Canavan und Eric Carl Link, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2019, S. 519-536.
- Murphy, Graham J./Schmeink, Lars: *Introduction. The Visuality and Virtuality of Cyberpunk*. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hgg. von dies., New York/London: Routledge 2018, S. xx-xxvi.
- Murphy, Graham J. Murphy/Vint, Sherryl (Hgg.): *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*, New York: Routledge 2010.
- Müller, André: *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*, Berlin: LIT Verlag 2010. Zugleich phil. Diss, Universität Siegen 2009.
- Müller, Martin: *Private Romantik, öffentlicher Pragmatismus? Richard Rortys transformative Neubeschreibung des Liberalismus*, Bielefeld: transcript 2014. Zugleich phil. Diss., UniBW, München 2013.
- Müller, Ursula G. T.: *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- Münz-Koenen, Inge: *Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno, Habermas*, Berlin: Akademie Verlag 1997.
- Nadkarni, Samira: *„In My House and Therefore in My Care.“ Transgressive Mothering, Abuse and Embodiment*. In: *Joss Whedon’s Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hgg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 81-95.
- Nassehi, Armin: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, Bonn: C. H. Beck 2019.

- Neale, Steve: Masculinity as Spectacle. In: Sue Thornham/Richard Niall (Hg.): Film and Gender. Negotiating Gender, Bd. 3, hgg. von Sue Thornham und Niall Richardson, London et al.: Routledge 2014, S. 16–26. [Orig.: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream in Cinema. In: Screen, Vol. 24, Nr. 6, 1983, S. 2-16.]
- Nestler, Sebastian/Winter, Rainer: Utopie im Film. *V for Vendetta*. In: Gesellschaft im Film, hg. von Markus Schroer, Konstanz: UVK 2008, S. 309-323.
- Neusüss, Arnhelm: Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, hg. von ders., Berlin: H. Luchterhand, S. 13-112.
- Nhanenge, Jytte: Ecofeminism. Towards Integrating the Concerns of Women, Poor People, and Nature into Development, Maryland: University Press of America 2011.
- Nicholls, Peter: Art. ‚Conceptual Breakthrough‘. In: The Encyclopedia of Science Fiction, hgg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert 22. Mai 2016, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/conceptual_breakthrough, letzter Zugriff am 01.07.2018, 20:07.
- Nicholls, Peter: Big Dumb Objects and Cosmic Enigmas. The Love Affair between Space Fiction and the Transcendental. In: Space and Beyond. The Frontier Theme in Science Fiction, hg. von Gary Westfahl, Westport: Greenwood Press 2000, S. 11-23.
- Nicholls, Peter/Robu, Cornel: Art. ‚Sense of Wonder‘. In: The Encyclopedia of Science Fiction, hgg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert am 9. April 2015, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sense_of_wonder, letzter Zugriff am 30.06.2018, 11:49.
- Nixon, Nicola: Cyberpunk. Preparing the Ground for the Revolution or Keeping the Boys Satisfied? In: Science Fiction Studies, Vol. 19, Nr. 2, 1992, 219-235.
- Nolte, Ulrike: Schwedische „Social Fiction“. Die Zukunftsphantasien moderner Klassiker der Literatur von Karin Boye bis Lars Gustafsson, Münster: Mosenstein und Vannerdat 2002.
- Noonan, Bonnie: Gender in Science Fiction Films, 1964–1979. A Critical Study, Jefferson: McFarland & Company 2015.
- Noonan, Bonnie: Women Scientists in Fifties Science Fiction Films, Jefferson/London: McFarland & Company 2005.
- Nussbaum, Emily: A Cunning Adaptation of „The Handmaid’s Tale“. In: The New Yorker Online, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/22/a-cunning-adaptation-of-the-handmaids-tale>, veröffentlicht am 22.05.2017, letzter Zugriff am 16.03.2018, 19:53.
- O’Brien, Daniel: Black Masculinity on Film. Native Sons and White Lies, London: Palgrave Macmillan: 2017.
- Oppermann, Serpil: From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Natures. In: Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology, hg. von Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 273-294.
- Ohlendorf, Wiebke/ Reichart, André/ Schmidtchen, Gunnar (Hgg.): Wissenschaft meets Pop. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Populärkultur, Bielefeld: transcript 2015.
- Oliver, Kelly: Reading Kristeva. Unraveling the Double-blind, Bloomington: Indiana University Press 1993.
- Orleck, Annelise: Rethinking American Women’s Activism, New York/London: Routledge 2015.
- Ortner, Sherry B.: Is Female to Male as Nature is to Culture? In: Woman, Culture, and Society, hgg. von Michelle Zimbalist Rosaldo und Louise Lamphere, Stanford: Stanford University Press 1974, S. 67-87.
- Otto, Eric C.: Ecofeminist Theories of Liberation in the Science Fiction of Sally Miller Gearhart, Ursula Le Guin, and Joan Slonczewski. In: Feminist Ecocriticism. Environment, Women, and Literature, hg. von Douglas A. Vakoch, Plymouth: Lexington Books 1990, S. 13-38.
- Oudart, Jean-Pierre: Notes on Suture. In: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1977/78, S. 35-47. [Orig.: La suture. In: Cahiers du cinéma, Nr. 211, 1969, S. 36-39 und Nr. 212, 1969, S. 50-55.]
- Paasonen, Susanna: Figures of Fantasy. Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet, Turku: Turun Yliopisto 2002.
- Page, Michael R.: The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H. G. Wells. Science, Evolution, and Ecology, Abingdon/New York: Routledge 2016.
- Park, Katherine/Nye, Robert A.: Destiny is Anatomy, Review of Laqueurs Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. In: The New Republic, 18, 1991, S. 53-57.
- Parker, Helen N.: Biological Themes in Modern Science Fiction, Ann Arbor: UMI Research 1984.

- Parks, Lisa: Bringing Barbarella Down to Earth. The Astronaut and Feminine Sexuality in the 1960s. In: *Swinging. Representing Sexuality in the 1960s*, hgg. von Hilary Radner und Moya Luckett, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999, S. 253-275.
- Parrinder, Patrick: Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction. In: *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, hg. von ders., Durham: Duke University Press 2001, S. 36-50.
- Paul, Gerhard: „Mushroom Clouds“. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich. In: *Visual History. Ein Studienbuch*, hg. von ders., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 243-264.
- Pearson, Wendy Gay/Hollinger, Veronica/Gordon, Joan (Hgg.): *Queer Universes. Sexualities in Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press 2008.
- Pence, Gregory E.: *What We Talk About When We Talk About the Clone Club. Bioethics and Philosophy in Orphan Black*, Dallas: BenBella Books 2016.
- Penley, Constane/Lyon, Elisabeth/Spigel, Lynn/Bergstrom, Janet (Hgg.): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1991.
- Pfaelzer, Jean: Subjectivity as Feminist Utopia. In: *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, hgg. von Jane L. Donawerth und Carol A. Kolmertent, Syracuse/New York: Syracuse University Press 1994, S. 93-106.
- Pfaelzer, Jean: The Changing of the Avant Garde. The Feminist Utopia. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 15, Nr. 3, 1988, S. 282-294.
- Pinkas, Claudia: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und Narrationen der Instabilität*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010.
- Pisters, Patricia: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press 2003.
- Place, Janey: Women in Film Noir. In: *Women in Film Noir. New Edition*, hg. von E. Ann Kaplan, London: British Film Institute 1998, S. 47-68.
- Plant, Sadie: On the Matrix. Cyberfeminist Simulations. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*, hgg. Von Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward und Fiona Hovenden, London/New York: Routledge 2000, S. 265-275. [Orig.: On the Matrix. Cyberfeminist Simulations. In: *Cultures of Internet. Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies*, hg. von Rob Shields, London: Sage 1996, S. 170-183.]
- Plant, Sadie: *zeros + ones. Digital Women + the New Technoculture*, New York/London/Toronto/Sydney/Auckland: Doubleday 1997.
- Plumwood, Val: Ecofeminism. An Overview and Discussion of Positions and Arguments. In: *Australasian Journal of Philosophy*, Supplement to Vol. 64, 1986, S. 120-138.
- Pohl, Nicole/Tooley, Brenda: Introduction. In: *Gender and Utopia in the Eighteenth Century. Essays in English and French Utopian Writing*, hgg. von Nicole Pohl and Brenda Tooley, Oxon/New York: Routledge 2016, S. 1-15.
- Pohl, Nicole: „The Emperess of the World.“ Gender and the Voyage Utopia. In: *Gender and Utopia in the Eighteenth Century*, hgg. von ders. und Brenda Tooley, London: Ashgate 2007, S. 121-132.
- Pollock, Griselda: Thinking the Feminine. Aesthetic Practice as Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metamorphosis. In: *Theory, Culture & Society*, Vol. 21, Nr. 1, 2004, S. 5-65.
- Popper, Karl Raimund: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, Band 1, übers. v. Paul K. Feyerabend, Bern: Francke 1957.
- Powers, Tom: Everything's Constantly Changing. Sex and Death on *Torchwood*. In: Ders.: *Gender and the Quest in British Science Fiction Television. An Analysis of Doctor Who, Blake's 7, Red Dwarf and Torchwood*, Jefferson: McFarland & Company 2016, S. 147-185.
- Praetorius, Ina: Auf dem Weg in ein postpatriarchales Gemeinwesen. In: *Sitter-Liver (Hg.)* 2007, S. 467-489.
- Rademacher, Claudia: Vexierbild der Hoffnung. Zur Aporie utopischen Denkens bei Adorno. In: *Utopie und Moderne*, hg. von Rolf Eickelpasch und Armin Nassehi, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 110-135.
- Radford Ruether, Rosemary: *New Woman/New Earth. Sexist Ideologies and Human Liberation*, New York: Seabury Press 1975.

- Rauscher, Andreas: Dollhouse. In: Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre, hg. von Jürgen Müller, Köln: Taschen 2015, S. 498-507.
- Read, Jacinda: The New Avengers. Feminism, Feminity and the Rape-Revenge Cycle, Manchester/New York: Manchester University Press 2000.
- Redmond, Sean: Film since 1980. In: Bould, Butler et al. (Hgg.) 2011, S. 134-143.
- Reif, Monika: Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur, Tübingen: G. Narr Verlag 1984.
- Remsperger, Daniel: Independence Day. In: Filmgenres. Science Fiction. Durchges. und aktualisierte Ausgabe, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 498-502.
- Reuter, Julia/Berli, Oliver (Hgg.): Dinge befremden. Essays zu materieller Kultur, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016.
- Rich, Adrienne: Von Frauen geboren. Mutterschaft als Erfahrung und Institution, München: Frauenoffensive 1979.
- Rich, B. Ruby: Dumb Lugs and Femmes Fatales. In: Sight and Sound, Vol. 5, Nr. 11, 1995, S. 6-11.
- Rieger, Sophie Charlotte: Arrival – Ein Manifest für geschlechtergerechte Sprache. In: FilmLöwin. Das feministische Filmmagazin, veröffentlicht am 10.11.2016, <https://filmloewin.de/arrival-ein-manifest-fuer-geschlechtergerechte-sprache/>, letzter Zugriff am 24.11.2019, 19:11.
- Riviere, Joan: Womanliness as Masquerade. In: Psychoanalysis and Female Sexuality, hg. von Hendrik M. Ruitenbeek, New Haven: College and University Press 1966, S. 209-220.
- Roberts, Adam: Science Fiction, London/New York: Routledge 2000.
- Robson, Justina: Aliens. Our Selves and Others. In: Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction, hg. von Keith Brooke, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 26-38.
- Rodowick, David N.: The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory, London: Routledge 1991.
- Rodowick, David N.: The Difficulty of Difference. In: Wide Angle, Vol. 5, Nr. 1, 1982, S. 7-9.
- Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd: Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn: Fink 2005.
- Rohrlich, Ruby/Baruch, Elaine Hoffman: Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers, New York: Schocken Books 1984.
- Roloff, Volker: Intermediale Spielräume, Heterotopien und Figuren des Begehrens in der Recherche. In: Marcel Proust. Orte und Räume. Elfte Publikation der Marcel-Proust-Gesellschaft, hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann, Frankfurt am Main: Insel 2003, S. 107-120.
- Roof, Judith: Reproductions of Reproduction. Imaging Symbolic Change, New York/London: Routledge 1996.
- Rose, Gillian: Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge, Cambridge/Malden: Polity Press 2007.
- Rose, Steve: *Ex Machina* and sci-fi's obsession with sexy female robots. In: The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/15/ex-machina-sexy-female-robots-sci-fi-film-obsession>, veröffentlicht am 15.01.2015, letzter Zugriff am 30.01.2019, 21:06.
- Rosen, Marjorie: Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream, New York: Coward, McCann & Geoghegan 1973.
- Roß, Bettina: Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye, Dortmund: Edition Ebersbach 1998. Zugleich phil. Diss, Universität Halle 1998.
- Rothblatt, Martine: Mind is Deeper than Matter. Transgenerism, Transhumanism, and the Freedom of Form. In: The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future, hg. von Max More und Natasha Vita-More, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 317-326.
- Rotmann, Ulrike: Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Rottensteiner, Franz: Recent Writings on German Science Fiction. In: Science Fiction Studies, Vol. 28, Nr. 2, 2001, S. 284-290.
- Rouse, Joseph: Barad's Feminist Naturalism. In: Hypatia, Vol. 19, Nr. 1, 2004, S. 142–161.

- Rubin, Gayle: The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex. In: The Second Wave. A Reader in Feminist Theory, hg. von Linda Nicholson, New York/London: Routledge 1997, S. 27-62. [Erstveröffentlichung: Ebd.: The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex. In: Toward an Anthropology of Women, hg. von Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press 1975, S. 157-210.]
- Ruddick, Nicholas: Science Fiction Adapted to Film, Canterbury: Glyphi Limited 2016.
- Ruppersberg, Hugh: The Alien Messiah. In: Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 32-38.
- Russ, Joanna: „Amor Vincit Foeminam.“ The Battle of the Sexes in Science Fiction. („Amor Vincit Foeminam.“ La Bataille des Sexes en science-fiction). In: Science Fiction Studies, Vol. 7, Nr. 1 (1980), S. 2-15.
- Russ, Joanna: The Image of Women in Science Fiction. In: Vertex, Vol. 1, Nr. 6, Februar 1974, S. 53-57.
- Ruyer, Raymond: Die utopische Methode. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, hg. von Arnhelm Neusüss, Neuwied/Berlin: H. Luchterhand 1968, S. 339-360.
- Ruyer, Raymond: L'utopie et les utopies, Paris: Presses universitaires de France 1950.
- Ryle, Gilbert: The Concept of Mind, London: Hutchinson 1949.
- Saage, Richard: Aktuelle Herausforderungen des sozialutopischen Denkens. In: Sitter-Liver (Hg.) 2007, S. 3-16.
- Saage, Richard: Benötigen wir politische Utopien zur Bewältigung der Probleme des 21. Jahrhunderts? In: Utopien, Realpolitik und politische Bildung. Über die Aufgaben Politischer Bildung angesichts der politischen Herausforderungen am Ende des Jahrhunderts, hg. von Reinhard Engelland, Opladen: Leske und Budrich 1997, S. 13-24.
- Saage, Richard: Die moderne Utopie und ihr Verhältnis zur Antike, Leipzig: Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 2000.
- Saage, Richard: Einleitung. Dialog zwischen A. und B. über die historische Dimension und aktuelle Bedeutung der politischen Utopie. In: Ders.: Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch, Münster: LIT Verlag 2010, S. 3-13.
- Saage, Richard: Innenansichten Utopias. Wirkungen, Entwürfe und Chancen des utopischen Denkens, Berlin: Duncker und Humblot 1999.
- Saage, Richard: Politische Utopien der Neuzeit, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1991.
- Saage, Richard: Utopia als Leviathan. Platons *Politeia* in ihrem Verhältnis zu den frühneuzeitlichen Utopien. In: Ders.: Vertragsdenken und Utopie. Studien zur politischen Theorie und zur Sozialphilosophie der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 9-45.
- Saage, Richard: Utopia als selbstreflexive Vision. Zu Ursula K. Le Guins *Planet der Habenichtse*. In: Utopie kreativ. Diskussion sozialistischer Alternativen, Heft 118, 2000, S. 808-820.
- Saage, Richard: Utopieforschung. Band I: An den Bruchstellen der Epochenwende von 1989, Berlin: LIT Verlag 2008.
- Saage, Richard: Utopieforschung. Band II: An der Schwelle des 21. Jahrhunderts, Berlin: LIT Verlag 2008.
- Saage, Richard: Utopieforschung. Eine Bilanz, Darmstadt 1997.
- Saage, Richard: Utopie und Science-fiction. Versuch einer Begriffsbestimmung. In: „Unendliche Weiten...“. Star Trek zwischen Unterhaltung und Utopie, hgg. von Kai-Uwe Hellmann und Arne Klein, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 47-60.
- Saage, Richard: Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch, Berlin: LIT Verlag 2010.
- Saage, Richard: Utopische Profile. Band I: Renaissance und Reformation, Münster: LIT Verlag 2001.
- Saage, Richard: Utopische Profile. Band II: Aufklärung und Absolutismus, Münster: LIT Verlag 2002.
- Saage, Richard: Utopische Profile. Band III: Industrielle Revolution und Technischer Staat, Münster: LIT Verlag 2002.
- Saage, Richard: Utopische Profile. Band IV: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts, Münster: LIT Verlag 2003.
- Sachs, Carolyn: Rural Women and the Environment. In: Rural Gender Relations. Issues and Case Studies, hgg. von Bettina B. Bock und Sally Shortall, Oxfordshire/Cambridge: CABI Publishing 2006, S. 288-302.

- Sage, Lorna: Projections from a Messy Present. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Times Literary Supplement, 21.03.1986, S. 307-309.
- Salewski, Michael: Technik als Vision der Zukunft um die Jahrhundertwende. In: *Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Michael Salewski und Ilona Stölken-Fitschen, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1994, S. 77-91.
- Salman, Jaylan Salah: The Original Sin in 'Ex Machina'. Ava Is the Origin. In: *Vague Visages*, <https://vaguevisages.com/2017/04/14/the-original-sin-in-ex-machina-ava-is-the-origin/>, veröffentlicht am 14.04.2017, letzter Zugriff am 31.12.2019, 12:31.
- Sands, Peter: Utopias and Dystopias. In: Bould, Butler et al. (Hgg.) 2011, S. 177-183.
- Sargent, Lyman Tower: The Three Faces of Utopianism. In: *The Minnesota Review*, Vol. 7, Nr. 3, 1967, S. 222-230.
- Sargent, Lyman Tower: The Three Faces of Utopianism Revisited. In: *Utopian Studies*, Vol. 5, Nr. 1, 1994, S. 1-37.
- Sargent, Lyman Tower: US Eutopias in the 1980s and 1990s. Self-Fashioning in a World of Multiple Identities. In: *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities. A Comparative Perspective*, hg. von Paola Spinozzi, Bologna: COTEPRA/University of Bologna 2001, S. 221-232.
- Sargent, Lyman Tower: Women in Utopia. In: *Comparative Literature Studies*, Nr. 10, 1973, S. 302-315.
- Sargent, Pamela (Hg.): *Women of Wonder. Science Fiction Stories by Women About Women*, New York: Vintage 1974.
- Sargent, Pamela (Hg.): *The New Women of Wonder. Recent Science Fiction Stories by Women About Women*, New York: Vintage 1978.
- Sargisson, Lucy: *Contemporary Feminist Utopianism*, London: Routledge 1996.
- Schaeffer, Helmut A.: Was ist Glas? Eine kleine Materialkunde. In: *Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum*, Vol. 36. Nr. 3, 2012, S. 30-35.
- Schäfer, Martina: *Feministische Fiktionen und literarische Traditionen eines autonomen feministischen Verlages. Inhaltsbezogene Strukturanalyse an ausgewählten Texten des Frauenverlags „Frauenoffensive“ München*, phil. Diss., München 1986.
- Schäfer-Biermann, Birgit /Westermann, Aische/Vahle, Marlen/Pott, Valérie: *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument. Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten*, Wiesbaden: Springer VS 2016.
- Schällibaum, Urs: *Geschlechterdifferenz und Ambivalenz. Ein Vergleich zwischen Luce Irigaray und Jacques Derrida*, Wien: Passagen 1991; Bettine Menke: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida*. In: *Verwirrung der Geschlechter. Dekonstruktion und Feminismus*, hg. von Erika Haas, München: Profil 1995, S. 35-71.
- Scheich, Elvira: *Naturbeherrschung und Weiblichkeit. Denkformen und Phantasmen moderner Naturwissenschaftler*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1993.
- Schiffermüller, Isolde: *Weibliche Utopie und Selbstverleugnung. Zu den Widersprüchen in Marlen Haushofers Roman Die Wand*. In: *Quaderni di lingue e letterature*, Nr. 13, 1988, S. 139-149.
- Schirmer, Uta: *Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript 2010.
- Schlobinski, Peter/Siebold, Oliver: *Wörterbuch der Science Fiction*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern: Lang 2008.
- Schmeink, Lars: *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press 2016.
- Schneider, Steffen: Art. ‚Leda‘. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 408-412.
- Schomann, Emilie: *Französische Utopisten und ihr Frauenideal*, Berlin: Felber 1911.
- Schor, Naomi: *Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen*. In: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, hg. von Barbara Vinken, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 219-246.
- Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012.
- Schreiber, Le Anne: *Female Trouble*. In: *Vogue*, January 1986, S. 208-209.

- Schröder, Torben: *Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres*, Münster: LIT Verlag 1998.
- Schrupp, Antje: *Lasst uns uneinig bleiben!* In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/kultur/2017-11/feminismus-sexismus-antifeminismus-debatte-10nach8>, veröffentlicht am 27.11.2017, letzter Zugriff am 05.01.2020, 21:16.
- Schubart, Rikke: *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson/London: McFarland & Company 2007.
- Schuchardt, Read Mercer: *What is the Matrix?* In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 5-22.
- Schwarke, Christian: *Natürlich, zum Bilde geschaffen. Westworld und die Frage nach der Menschwerdung in Erinnerungsschleifen*. In: *Mensch, Maschine, Maschinenmenschen. Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie Westworld*, hg. von Brigitte Georgi-Findlay und Katja Kanzler, Wiesbaden: Springer VS 2018, 11-22.
- Schwarzer, Alice: *Der Rufmord*. In: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/2017/33/gender-studies-judith-butler-emma-rassismus>, veröffentlicht am 09.08.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 16:03.
- Schwonke, Martin: *Naturwissenschaft und Technik im utopischen Denken der Neuzeit*. In: *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, hg. von Eike Barmeyer, München: Fink 1972, S. 57-75.
- Schwonke, Martin: *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*, Stuttgart: F. Enke 1957.
- Scott, Joan Wallach: *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge/London: Harvard University Press 1996.
- Seeber, Hans Ulrich: *Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘*. In: *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, hg. von Klaus Leo Berghahn und Hans Ulrich Seeber, Königstein: Athenäum 1983, S. 163-171.
- Seeber, Hans Ulrich: *Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur*, Münster: LIT Verlag 2003.
- Seifert, Edith: *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.
- Seng, Eva-Maria: *Utopie und Architektur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dave Eggers' Utopie der totalen Vernetzung – Branding und Firmenarchitektur: Der Firmencampus als Utopos*. In: *Auf den Spuren Utopias. Utopie und Utopieforschung. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag*, hg. von Alexander Amberger und Thomas Möbius, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 375-398.
- Sennewald, Nadja: *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*, Bielefeld: transcript 2007.
- Seyferth, Peter: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. Le Guins Werke von 1962 bis 2002*, Münster: LIT Verlag 2008. *Zugleich Ders.: Utopie in der Science Fiction von Ursula K. Le Guin*, phil. Diss., München 2006.
- Sharp, Patrick B.: *Darwinian Feminism and Early Science Fiction. Angels, Amazons and Women*, Cardiff: University of Wales Press 2018.
- Shaviro, Steven: *‚Straight from the Cerebral Cortex‘. Vision and Affect in *Strange Days**. In: *The Cinema of Kathryn Bigelow. Hollywood Transgressor*, hg. von Deborah Jermyn und Sean Redmond, London: Wallflower Press 2003, S. 159-177.
- Shin, Jiyoung: *Der ‚bewusste Utopismus‘ im Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Shiner, Lewis: *Confessions of an Ex-Cyberpunk*. In: *New York Times*, 07.01.1991, verfügbar unter <https://www.fictionliberationfront.net/cyberpunk.html>, letzter Zugriff am 17.03.2019, 15:24.
- Showalter, Elaine: *Introduction. The Rise of Gender*. In: *Speaking of Gender*, hg. von dies., New York/London: Routledge 1989, S. 1-13.
- Silver, Anna Krugovoy: *The Cyborg Mystique. The Stepford Wives and Second Wave Feminism*. In: *Looking Across the Lens. Women's Studies and Film. Women's Studies Quarterly, Volume XXX, Nr. 1 & 2*, New York: Feminist Press 2002, S. 60-76.
- Silverberg, Robert: *Introduction. Who is Tiptree? What is He?* In: *James Tiptree, Jr.: Warm Worlds and Otherwise*, New York: Ballantine 1975, S. ix-xviii.
- Silverberg, Robert: *Introduction. Who is Tiptree? What is He?* In: *James Tiptree, Jr.: Warm Worlds and Otherwise*, New York: Ballantine 1978, S. ix-xviii.
- Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*, New York/London: Routledge 1992.

- Silverman, Kaja: ‚Suture‘. In: Dies.: *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press 1983, S. 194-236.
- Simkins, Jennifer: *The Science Fiction Mythmakers. Religion, Science and Philosophy in Wells, Clarke, Dick and Herbert*, Jefferson: McFarland & Company 2016.
- Sitter-Liver, Beat (Hg.): *Utopie heute I und II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*, 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2 Bände, Fribourg/Stuttgart: Academic Press/Paulusverlag/Kohlhammer 2007.
- Šklovskij, Viktor: *Kunst als Verfahren*. In: *Russischer Formalismus*. Bd. 1, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München: Fink 1969, S. 3-36. [Orig.: *Iskusstvo kak priem*, Moskau: Federacija 1929.]
- Smith, Warren: ‚I am a Man, and Nothing Human is Alien to Me‘. *Alienation and Freakishness*. In: *Science Fiction and Organization*, hg. von Warren Smith, Matthew Higgins, Martin Parker und Geoff Lightfoot, London/New York: Routledge 2001, S. 177-189.
- Snodgrass, Mary Ellen: *Encyclopedia of Utopian Literature*, Santa Barbara: ABC-Clio 1995.
- Sobchack, Vivian: *American Science Fiction Film. An Overview*. In: *A Companion to Science Fiction*, hg. von David Seed, Oxford: Blackwell 2005, S. 261-274.
- Sobchack, Vivian: *Screening Space. The American Science Fiction Film. Second, Enlarged Edition*, New Brunswick/London: Rutgers University Press 1998.
- Sobchack, Vivian: *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film*, New York: A. S. Barnes 1980.
- Soller, Alicia: „Handmaids“ protests are sweeping the globe, standing up for women’s rights and reproductive justice everywhere. In: *The Tempest*, <https://thetempest.co/2017/07/19/news/handmaids-protests-unapologetically-standing-up-for-reproductive-justice-across-globe/>, veröffentlicht am 19.07.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:40.
- Sontag, Susan: *Die Katastrophenphantasie*. In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968. S. 232-247. [Orig.: *The Imagination of Disaster*. In: *Commentary*, Vol. 40, October 1965, S. 42-48.]
- Sorg, Reto/Würffel, Bodo (Hgg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München: W. Fink 2010.
- Spahr, Angela: *Der Verfall der Aura*. In: *Medientheorien. Eine Einführung*, hg. von ders. und Daniela Klock, München: Fink 1997, S. 13-37.
- Spiegel, Simon: *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*, Marburg: Schüren 2019.
- Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren 2007.
- Spiegel, Simon: *Wissenschaftliche Rezension zu: Müller, André. Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*, Berlin: LIT Verlag 2010. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung (GFF)*, hg. von Daniel Illger, Jacek Rzeszutnik und Lars Schmeink, Vol. 1, 2011, S. 124-126.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Feminism and Deconstruction, Again: Negotiations*. In: Dies.: *Outside in the Teaching Machine*, New York/London: Routledge 1993, S. 121-140.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *In a Word. Interview with Ellen Rooney*. In: Dies.: *Outside in the Teaching Machine*, New York/London: Routledge 1993, S. 1-24.
- Springer, Claudia: *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, Austin: University of Texas Press 1996.
- Starr, Michael: „I’ve Watched You Build Yourself from Scratch.“ *The Assemblage of Echo*. In: *Joss Whedon’s Dollhouse. Confounding Purpose, Confusing Identity*, hg. von Sherry Ginn, Alyson R. Buckman und Heather M. Porter, Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014, S. 3-19.
- Stein, Hannes: *Das alles, dieser Horror, geschieht in Amerika!* In: *Welt Online*, <https://www.welt.de/kultur/article164936177/Das-alles-dieser-Horror-geschieht-in-Amerika.html>, veröffentlicht am 27.05.2017, letzter Zugriff am 02.02.2018, 12:24.
- Steinhart, Marietta: „Der Report der Magd“. *Unter der Haube*. In: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/film/2017-10/der-report-der-magd-serie-elisabeth-moss-feminismus>, veröffentlicht am 04.10.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 21:19.
- Steinke, Jocelyn: *Cultural Representations of Gender and Science. Portrayals of Female Scientists and Engineers in Popular Films*. In: *Science Communication*, Vol. 27, Nr. 1, 2005, S. 27-63.

- Sterling, Bruce: *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*, New York: Arbor House 1986.
- Stockinger, Ludwig: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Erster Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 120-142.
- Stockinger, Ludwig: *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981.
- Stollfuß, Sven: *Cyborg-TV. Genetik und Kybernetik in Fernsehserien*, Wiesbaden: Springer VS 2016.
- Stoppe, Sebastian: *Unterwegs zu neuen Welten. Star Trek als politische Utopie*, Darmstadt: BÜchner-Verlag 2014.
- Stölken-Fitschen, Ilona: Bombe und Kultur. In: *Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute*, hg. von Michael Salewski, München: C. H. Beck 1995, S. 258-281.
- Stölken-Fitschen, Ilona: Der verspätete Schock – Hiroshima und der Beginn des atomaren Zeitalters. In: *Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, hgg. von Michael Salewski und dies., Stuttgart: Franz Steiner 1994, S. 139-155.
- Strasser, Johano: *Leben ohne Utopie?* Frankfurt am Main: Luchterhand 1990.
- Strauss, Sylvia: Women in Utopia. In: *The South Atlantic Quarterly*, Nr. 75, 1976, S. 115-131.
- Streitböcker, Wolfgang: Ambiguitätstoleranz. Lernen, mit Mehrdeutigkeit zu leben. In: *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ambiguitaetstoleranz-lernen-mit-mehrdeutigkeit-zu-leben.976.de.html?dram:article_id=466828, veröffentlicht am 30.12.2019, letzter Zugriff am 11.01.2020, 11:35.
- Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme. Reflektionen über *Metropolis* (1926) und *Star Trek: First Contact* (1996). In: *Kormann/Gilleir/Schlimmer (Hgg.) 2006*, S. 243-253.
- Sturgeon, Noel: *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*, New York/London: Routledge 1997.
- Suvin, Darko: Considering the Sense of ‚Fantasy‘ or ‚Fantastic Fiction‘. An Effusion. In: *Extrapolation*, Vol. 41, Nr. 3, 2000, S. 209-247.
- Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. [Orig.: *Pour une poétique de la science-fiction. Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal: Presses de l'Université du Québec 1977.]
- Suvin, Darko: Science Fiction and Utopian Fiction. Degrees of Kinship. In: *Ders.: Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Kent: Kent State University Press 1988, S. 33-43.
- Szyszkowitz, Tessa: Protest gegen Rechtspopulismus. Der Aufstand der Mägde. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur*, <https://www.cicero.de/kultur/protest-gegen-rechtspopulismus-der-aufstand-der-maegde>, veröffentlicht am 09.08.2017, letzter Zugriff am 15.03.2018, 19:42.
- Tafazoli, Hamid / Gray, Richard T.: *Aussenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2012.
- Tanke, Joseph J.: *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*, London/New York: Continuum 2009.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London/New York: Routledge 1993.
- Tasker, Yvonne: *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London/New York: Routledge 1998.
- Taylor, Bron (Hg.): *Avatar and Nature Spirituality*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013.
- Taylor, Bron: Introduction. The Religion and Politics of *Avatar*. In: *Avatar and Nature Spirituality*, hg. von ders., Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2013, S. 13-22.
- Telotte, J. P.: *Robot Ecology and the Science Fiction Film*, New York/Abingdon: Routledge 2016.
- Telotte, J. P.: *Science Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Telotte, J. P.: *Science Fiction TV*, New York/London: Routledge 2014.
- Telotte, J. P.: The Doubles of Fantasy and the Space of Desire. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, hg. von Annette Kuhn, London/New York: Verso 1990, S. 152-159.
- Teslenko, Tatiana: *Feminist Utopian Novels of the 1970s*. Joanna Russ & Dorothy Bryant, New York/London: Routledge 2003.

- Thakur, Gautam Basu: *Postcolonial theory and Avatar*, New York/London: Bloomsbury Academic 2016.
- Thapa, Philipp P.: Art. ‚Ökotropismus‘. In: *Handbuch Umweltethik*, hgg. von Konrad Ott, Jan Dierks und Lieske Voget-Kleschin, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 207-212.
- Thiessen, Barbara: *Feminismus. Differenzen und Kontroversen*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3., erweiterte und durchgesehene Auflage, hgg. von Ruth Becker und Beate Kortendieck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 45-51.
- Thomas, Tanja / Krotz, Friedrich: *Medienkultur und Soziales Handeln. Begriffsarbeiten zur Theorieentwicklung*. In: *Medienkultur und soziales Handeln*, hg. von Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Thomas, Tanja: *Leben nach Wahl? Zur medialen Inszenierung von Lebensführung und Anerkennung*. In: *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*, hgg. von Ulla Wischermann und dies., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 225-244.
- Thorpe, Charles: *Oppenheimer. The Tragic Intellect*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2006.
- Turner, Christina: *Der andere Ort des Erzählens: Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945*, Köln: Böhlau Verlag 2003.
- Tidwell, Christy: „Either you’re mine or you’re not mine.“ *Controlling Gender, Nature, and Technology in Her and Ex Machina*. In: *Gender and Environment in Science Fiction*, hgg. von Bridgitte Barclay und Christy Tidwell, Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2019, S. 21-44.
- Tidwell, Christy/Barclay, Bridgitte (Hgg.): *Gender and Environment in Science Fiction*, Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2019.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen übers. von Karin Kersten, Sandra Metz und Caroline Neubaur, München: Carl Hanser 1972. [Orig: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil 1970.]
- Toffoletti, Kim: *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London/New York: I. B. Tauris 2007.
- Törne, Lars: *Das Jahr der Superhelden*. In: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/comicverfilmungen-das-jahr-der-superhelden/1831140.html>, veröffentlicht am 01.03.2009, letzter Zugriff am 22.08.2018, 16:19.
- Traub, Rainer/Wiesner, Harald (Hgg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Trüper, Lena: *Von Menschenbildern und Textmaschinen. Was Cyborgs im Film über den Wandel medialer Kommunikation erzählen*. In: *Visual Past, Special Issue Visual Narratives - Cultural Identities*, Vol. 3, Nr. 1, 2016, S. 469-507.
- Tschachler, Heinz: E. Callenbach: *Ecotopia. A Novel about ecology, people and politics in 1999 (1975)*. In: *Die Utopie in der angloamerikanischen Literatur. Interpretationen*, hgg. von Hartmut Heuermann und Bernd-Peter Lange, Düsseldorf: Bagel 1984, S. 328-348.
- Turkle, Sherry: *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, New York/London/Toronto/Sydney: Simon & Schuster 1995.
- Tuttle, Lisa: Art. ‚Women in SF‘. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*, hgg. von John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, London: Gollancz, aktualisiert am 31. August 2018, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/women_in_sf, letzter Zugriff am 11.11.2018, 11:19.
- Ueding, Gert: *Ernst Blochs Philosophie der Utopie*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Erster Band, hg. von Wilhelm Voßkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 293-303.
- Ueding, Gert: *Utopie in dürrer Zeit. Studien über Ernst Bloch*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Updike, John: *Expeditions to Gilead and Seegard*. In: *New Yorker*, Nr. 62 (12.05.1986), S. 118-126.
- Urban, Urs: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- VanderMeer, Ann/VanderMeer, Jeff (Hgg.): *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*, Oakland: PM Press 2015.
- Van der Spek, Inez: *A Momentary Taste of Being. Female Subjectivity, the Divine and the Science Fiction of James Tiptree, Jr.*, Utrecht: Utrecht University Press 1996.

- Van Marwyck, Mareen: Fliegende Helden und versehrte Körper. Die doppelte Heldenästhetik in Andy und Lana Wachowskis *Matrix*-Trilogie. In: Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, hg. von Nikolas Immer und dies., Bielefeld: transcript 2013, S. 403-432.
- Vance, Linda: Ecofeminism and the Politics of Reality. In: Ecofeminism. Women, Animals, Nature, hg. von Greta Gaard, Philadelphia: Temple University Press 1993, S. 118-145.
- Veddermann, Frank: Von der ambivalenten Utopie zur utopischen Ambivalenz. Auf dem Wege zur ‚kritisch-konstruktiven Dystopie‘, phil. Diss., Bochum 1998.
- Venske, Uta/Schuhen, Gregor (Hgg.): Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive, Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich 2012.
- Vieira, Fátima (Hg.): Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013.
- Villa, Paula-Irene/Jäckel, Julia/Pfeiffer, Zara S./Sanitter, Nadine/Steckert, Ralf: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung. In: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht, hgg. von ebd., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 7-22.
- Vinci, Tony M.: Not an Apocalypse, the Apocalypse. Existential Proletarianisation and the Possibility of Soul in Joss Whedon's *Dollhouse*. In: Science Fiction Film & Television, Nr. 4, 2011, 224-247.
- Vinken, Barbara: Frau als Mann als Frau. Mode als *cross-dressing*. In: Freiburger FrauenStudien, Nr. 1, 1999, S. 75-90.
- Vita-More, Natasha: Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism. In: The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future, hgg. von Max More und dies., Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 18-27.
- Vita-More, Natasha: Life Expansion Media. In: The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future, hgg. von Max More und dies., Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 73-82.
- Vita-More, Natasha: Transhuman Manifesto (1983), <http://transhumanist.biz/transhumanmanifesto.htm>, letzter Zugriff am 18.03.2019, 19:55.
- Vita-More, Natasha: Transhumanist Arts Statement (2002), <http://transhumanist.biz/transhumanistartsmanifesto.htm>, letzter Zugriff am 18.03.2019, 19:56.
- Vives, Marc-Lluís/FeldmanHall, Oriol: Tolerance to ambiguous uncertainty predicts prosocial behaviour. In: Nature Communications, Nr. 9, <https://www.nature.com/articles/s41467-018-04631-9#citeas>, veröffentlicht am 12.06.2018, letzter Zugriff am 11.01.2020, 11:50.
- Volkman, Maren: Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur, Bochum: Posth Verlag 2011.
- Vonarburg, Élisabeth: Women and Science Fiction. In: Out of this World. Canadian Science Fiction and Fantasy Literature, hg. von Andrea Paradis, Toronto: Quarry Press and National Library of Canada 1995, S. 181-185.
- Vondung, Klaus: „Wunschräume und Wunschzeiten“. Einige wissenschaftsgeschichtliche Erinnerungen. In: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien, hgg. von Árpád Bernáth, Endre Hárs und Peter Plener, Tübingen: Francke 2006, S. 183-190.
- Von Werlhof, Claudia: Das Patriarchat als Utopie von einer mutterlosen Welt. „Utopie, nein danke!“ In: Sitter-Liver (Hg.) 2007, S. 423-455.
- Voß, Heinz-Jürgen: Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive, Bielefeld: transcript 2010. Zugleich phil. Diss., Universität Bremen 2009.
- Voßkamp, Wilhelm: Emblematisierung der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016.
- Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Erster Band, Zweiter Band und Dritter Band, 3 Bände, jeweils Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Voßkamp, Wilhelm: Utopie und Apokalypse. Zur Dialektik von Utopie und Utopiekritik in der literarischen Moderne. In: Die Gegenwart der Utopie. Zeitkritik und Denkwende, hgg. von Julian Nida-Rümelin und Klaus Kufeld, Freiburg im Breisgau/München: Verlag Karl Alber 2011, S. 54-65.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A.: Postmodern Utopias and Feminist Fiction, New York: Cambridge University Press 2013.

- Warning, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Wilhelm Fink 2009.
- Warren, Bill: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, Jefferson: McFarland & Company 1997.
- Watercutter, Angela: *Ex Machina* Has a Serious Fembot Problem. In: *Wired*, <https://www.wired.com/2015/04/ex-machina-turing-bechdel-test/>, veröffentlicht am 04.09.2015, letzter Zugriff am 31.12.2019, 11:35.
- Weber, Jutta: Sex, Service und digitale Geborgenheit. Technoimaginationen des Humanoiden zwischen Fiktion und Dienstleistungsökonomie. In: Maltry et al. (Hgg.) 2008, S. 189-201.
- Weber, Karsten/Zoglauer, Thomas: *Verbesserte Menschen. Ethische und technikwissenschaftliche Überlegungen*, Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2015.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian: Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 1, 2008, S. 13–31.
- Weingart, Peter/Muhl, Claudia/Pansegrau, Petra: Of Power Maniacs and Unethical Geniuses. Science and Scientists in Fiction Film. In: *Public Understanding of Science*, Vol. 12, Nr. 3, 2003, S. 279-287.
- Westermann, Bianca: *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*, München: Fink 2012.
- Westfahl, Gary: *The Mechanics of Wonder. The Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press 1998.
- Westwell, Guy: *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*, London/New York: Wallflower Press 2014.
- Wheeler, Pat: *Representations of Dystopia in Literature and Film*, Oxford/New York: Berghahn 2005.
- White, Daniel: *Film in the Anthropocene. Philosophy, Ecology, and Cybernetics*, Cham: Springer/Palgrave Macmillan 2018.
- Whitney, Allison: The High Priestess of the Desert. Female Intellect and Subjectivity in *Contact*. In: *Smart Chicks on Screen. Representing Women's Intellect in Film and Television*, hg. von Laura Mattoon D'Amore, Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield 2014, S. 73-88.
- Whittock, Trevor: *Metaphor and Film*, Cambridge/New York et al.: Cambridge University Press 1990.
- Wieser, Matthias: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*, Bielefeld: transcript 2012.
- Wilcox, Timothy: Embodying Failures of the Imagination. Defending the Posthuman in *The Surrogates*. In: *Cyberpunk and Visual Culture*, hgg. von Graham J. Murphy und Lars Schmeink, New York/London: Routledge 2018, S. 21-34.
- Wildermuth, Mark E.: *Gender, Science Fiction Television, and the American Security State. 1958-present*, New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Wilding, Faith: Where is Feminism in Cyberfeminism?, 1998, https://www.obn.org/reading_room/writings/html/where.html, letzter Zugriff am 03.04.2019, 20:01.
- Wilhelm, Maria/Mathison, Dirk: *James Cameron's Avatar. An Activist Survival Guide*, New York: Harper Collins 2009.
- Willemsen, Paul: Anthony Mann. Looking at the Male. In: *Framework*, Vol. 15/16/17, 1981, S. 16-20.
- Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, Berkeley: University of California Press 1989.
- Wilson, Natalie: *Ex Machina's Failure to Be Radical: Or How Ava Is the Anti-thesis of a Feminist Cyborg*. In: *Bitch Flicks*, <http://www.bitchflicks.com/2015/05/ex-machinas-failure-to-be-radical-or-how-ava-is-the-anti-thesis-of-a-feminist-cyborg.html#.XgoA3iHPxPa>, veröffentlicht am 01.05.2015, letzter Zugriff am 30.01.2019, 15:46.
- Winter, Alison: The Chemistry of Truth and the Literature of Dystopia. In: *Literature, Science, Psychoanalysis, 1830-1970. Essays in Honor of Gillian Beer*, hgg. von Helen Small und Trudi Tate, Oxford/New York: Oxford University Press 2003, S. 212-232.
- Winter, Michael: Lebensläufe aus der Retorte. Glück und Utopie. (*Carrières comme produits de laboratoire. Bonheur et utopie*). In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Nr. 12, 1983, S. 48-69.
- Wischermann, Ulla / Thomas, Tanja (Hgg.): *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

- Wittig, Monique: *One Is Not Born a Woman* (1981). In: Dies.: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press 1992, S. 9-21.
- Wolf, Burkhardt: Art. ‚Panoptismus‘. In: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*, hgg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Unter Mitarbeit von Elke Reinhardt-Becker, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 279-284.
- Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.
- Wolfe, Gary K.: *The Artifact as Icon in Science Fiction*. In: Ders.: *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Middletown: Wesleyan University Press 2011, S. 83-98.
- Wolfe, Gary K.: *The Known and the Unknown. Structure and Image in Science Fiction*. In: *Many Futures, Many Worlds. Theme and Form in Science Fiction*, hg. von Thomas D. Clareson, Kent: Kent State University Press 1977, S. 94-116.
- Wolfe, Tom: *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York: Picador 2009.
- Wolmark, Jenny: *Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Iowa City: University of Iowa Press 1994.
- Wood, Susan: *Women and Science Fiction*. In: *Algol. A Magazine About Science Fiction/Starship*, Vol. 16, Nr. 1, Winter 1978/79, S. 9-18.
- Wright, Peter: *Film and Television, 1960-1980*. In: Bould, Butler et al. (Hgg.) 2011, S. 90-101.
- Wulff, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999.
- Wulff, Hans J.: *Klone im Kinofilm – Geschichten und Motive der Menschenverdoppelung*, 2001, Onlinefassung, <http://www.derwulff.de/files/2-97.pdf>, letzter Zugriff am 10.04.2019, 15:53.
- Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München: Fink 1991.
- Yaszek, Lisa: *Galactic suburbia. Recovering Women's Science Fiction*, Columbus: Ohio State University Press 2008.
- Yeffeth, Glenn: *The Matrix Glossary*. In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and the Religion in the Matrix*, hg. von Glenn Yeffeth, Dallas: BenBella Books 2003, S. 243-256.
- Young, Mallory: *Introduction. Bad Girls in Popular Culture*. In: *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*, hgg. von Julie A. Chappell und Mallory Young, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, S. 1-11.
- Zack, Naomi: *Inclusive Feminism. A Third Wave Theory of Women's Commonality*, Lanham/Boulder/New York u.a.: Rowman & Littlefield Publishers 2005.
- Zeisler, Andi: *We Were Feminists Once. From Riot Grrrl to CoverGirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*, New York: Public Affairs 2016.
- Zemanek, Evi: *Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism*. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hgg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 187-204.
- Zika, Anna: *Es ist kleines Frauchen. Naturbeherrschung durch ‚Weiblichkeit‘. Anmerkung zu Rollen der Frau im 19. Jahrhundert*, Weimar: VDG 2015.
- Zimmerman, Michael E.: *Contesting Earth's Future. Radical Ecology and Postmodernity*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1994.
- Zirnstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*, München: Herbert Utz Verlag 2006. Zugleich phil. Diss., Universität München, 2006.
- Žižek, Slavoj: *The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion*. In: *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*, hg. von William Irwin, Chicago/La Salle: Open Court 2002, S. 240-266.

Online-Videos:

- Chimamanda Ngozi Adichie interview, <https://www.youtube.com/watch?v=KP1C7VXUfZQ>, veröffentlicht am 11.03.2017, letzter Zugriff: 13.03.2017, 16:38.