GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Alien Gender : Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien

Sennewald, Nadja

2007

https://doi.org/10.25595/224

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sennewald, Nadja: *Alien Gender : Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. DOI: https://doi.org/10.25595/224.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Nadja Sennewald

Alien Gender

Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien

[transcript] Film

Nadja Sennewald
Alien Gender

Nadja Sennewald (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftlerin und Autorin. Sie forscht in den Bereichen Populäre Kultur und Gender Studies. Publikationen (Auswahl): schöner_wohnen.doc (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000), RunRabbitRun (München: Piper, 2004). Hg. zusammen mit T. Ernst, P. Gozalbez Cantó, S. Richter, J. Tieke: Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart (Bielefeld: transcript, 2007).

Nadja Sennewald

Alien Gender.
Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien

[transcript]

D30

Der Druck dieses Buches wurde mit Mitteln der Hans Böckler Stiftung gefördert.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © Imke Schmidt, Berlin 2007
Lektorat: Adele Gerdes, Bielefeld
Satz: Nadja Sennewald
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-805-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

DER WELTRAUM – UNENDLICHE WEITEN
9

FORSCHUNGSMISSION
17
Science-Fiction-Fernsehserien
17
Der Geschlechterbegriff
25
Sex und Gender … 26 | Doing Gender … 30
Gender, Race und Othering … 35

Mediale Geschlechterbilder
37
Make it so! Methodische Herangehensweise
41
Das Spezielle des Seriellen … 42 | Making Gender:
Visuelle Inszenierungen … 43 | Doing Gender: Schauspielkörper … 45

CAPTAIN, MEIN CAPTAIN: MÄNNER, FRAUEN, MACHT
53
Captains
53
Captain Jean-Luc Picard … 55 | Captain Benjamin Sisko … 64
Captain Kathryn Janeway … 74 | Captain John Sheridan … 85
Captain Dylan Hunt … 94 | Captain Beka Valentine … 99

Action Girls
104
Captain Elizabeth Lochley … 112 | Major Kira Nerys … 118
B'Elanna Torres … 126

Macht, Muskeln, Mädchen: Eine Zusammenfassung
134

WAS BIN ICH? GESCHLECHTERTRANSFORMATIONEN
139
Frau-Werdungen, Mann-Werdungen
139
Von der Minbari-Politikerin zur Menschenfrau: Delenn … 140
Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine … 151
Vom Sextoy zum Hausmann: Data … 164

Geschlechterwechsel
173
Die richtigen Ohrläppchen: Frau-zu-Mann-Maskerade … 174
Eine Weibliche machen: Mann-zu-Frau-Maskerade … 184
Dieses kleine Mädchen: Inbesitznahmen … 190

Familie, Partnerschaft, Sexualität:
Eine Zusammenfassung
198

UNBEKANNTE LEBENSFORMEN: DRITTE GESCHLECHTER
205
Eingeschlechtlichkeit
207
Die J'naii … 207 | Die Magog … 212

Polygeschlechtlichkeit
218
Die Vindrizi … 219 | Die Trill … 221

Übergeschlechtlichkeit
230
Wechselbalg: Odo … 230 | Allmächtiger: Q … 236

Götter, Monster, Menschenimitatoren:
Eine Zusammenfassung
241

HELDEN, FRAUEN, ANDERE: ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN
243
Lichtgestalten: Der weiße Held
243
Die Heldin: Doppelte Botschaften
251
The Voyage Home: Die Rückkehr zum Altbekannten
258

ABBILDUNGEN
263

FILMOGRAPHIE
273

BIBLIOGRAPHIE
283

DANKSAGUNG
311

Der Weltraum - unendliche Weiten

„Der Weltraum – unendliche Weiten. Wir befinden uns in einer fernen Zukunft. Dies sind die Abenteuer des neuen Raumschiffs *Enterprise*, das viele Lichtjahre von der Erde entfernt unterwegs ist, um fremde Welten zu entdecken, unbekannte Lebensformen und neue Zivilisationen. Die *Enterprise* dringt dabei in Galaxien vor, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat."[1]

Mit seinem inzwischen 40-jährigem Bestehen, fünf Serien, zehn Kinofilmen, einer Zeichentrickserie und unzähligen Merchandising-Produkten[2] nimmt *Star Trek* einen gigantischen Erzählraum im Kosmos der Science-Fiction-Serien ein und hat das Genre entscheidend geprägt. *Star Trek* wird als „an enduring icon in American popular culture"[3] oder sogar als „the quintessential incarnation of what popular culture is all about"[4] bezeichnet. Die Serie ist nicht nur immens populär, sondern hat Wege in die Alltagskultur gefunden, die von der TV-Ausstrahlung einzelner Episoden völlig abgelöst sind. So kennt inzwischen jede/r den in der Serie erfundenen Ausdruck ‚beamen' und *Star-Trek*-Zitate werden häufig in

1 Intro der Serie *Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert*. USA 1987-1994.

2 „There are Trek action figures, beach towels, Christmas tree ornaments, coffee cups, models, pins, posters, screen savers and computer programs." (Daniel Leonard Bernardi: Star Trek & History. Race-Ing toward a White Future, New Jersey: Rutgers 1998, S. 8). Dazu kommen Romane, Fanzines und Computerspiele. Die Liste der Fan-Artikel und Merchandising-Produkte ließe sich beliebig verlängern.

3 D.L. Bernardi: Star Trek & History, S. 5.

4 Katja Kanzler: Inifinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of Star Trek, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 2.

der Werbung verwendet.[5] Laut einer Studie bezeichneten sich 1991 allein 53 Prozent aller US-AmerikanerInnen als *Star-Trek*-Fans.[6] Die Serie behandelt zwar Themen, die als spezifisch US-amerikanisch interpretiert werden können,[7] wird jedoch weltweit ausgestrahlt und hat ein Fan-Publikum aus sehr diversen kulturellen Kontexten. Von Indonesien bis zur Tschechischen Republik, von Südafrika bis nach Deutschland ist *Star Trek* auf Sendung.[8] Das Fan-Phänomen reicht von Leuten, die die Serien mögen und regelmäßig ansehen, bis zu den so genannten ‚Trekkers' oder ‚Trekkies', die an *Star-Trek*-Conventions teilnehmen, in ihrer Freizeit ‚Spock'-Ohren[9] tragen und ihr Leben nach den in der Serie propagierten Werten ausrichten.[10] Zentrale Figur der Verehrung ist Gene Roddenberry, der ‚Erfinder' von *Star Trek*.[11] Er schrieb und produzierte die erste Serie und arbeitete an *Star Trek – The Next Generation* bis zur vierten Staffel mit.[12] Der überzeugte Humanist Roddenberry verstand die Serie – und hier ganz speziell die narrativen Möglichkeiten, die die Science Fic-

5 Ein Elektronik-Discounter warb mit dem „Enter Preis", die Deutsche Bahn mit dem Slogan „beam me up". Durch die erkennbaren Zitate wird sofort eine assoziative Verknüpfung mit der Serie hergestellt (vgl. K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 4).

6 Vgl. John Tulloch/Henry Jenkins III: Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek, London, New York: Routledge 1995, S. 4.

7 So wurde *Star Trek* als Western-Mythos analysiert (Karen Anijar: Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum, New York, London: Falmer Press 2000) oder als Gleichnis für den Kalten Krieg (Marc Okrand: The Klingon Dictionary, New York: Pocket 1995).

8 Vgl. K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 3

9 Spock ist ein Vulkanier, d.h. ein Alien mit elfenhaft spitzen Ohren.

10 Vgl. die erhellenden Studien zum Trekker-Phänomen: K. Anijar: Teaching toward the 24th Century; J.Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences; Camille Bacon-Smith: Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1992; Ulf Brüdigam: Strukturale Aspekte moderner Bildungsprozesse Das Beispiel der Star-Trek-Fans, Opladen: Leske + Budrich 2001; Henry III Jenkins: Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture, London, New York: Routledge 1992.

11 Um Roddenberry, den ‚Great Bird of the Galaxy' wird ein Kult betrieben wie um kaum einen anderen Serienschreiber. 1986 wurde er als erster Autor mit einem ‚Stern' auf dem ‚Hollywood Walk of Fame' geehrt. Obwohl sowohl *Star Treks* Produktionsprozess als auch das Schreiben der Skripte Teamarbeit ist, wird von Fans die ‚Genialität' der Serie allein Roddenberry zugeschrieben (vgl. K. Anijar: Teaching toward the 24th Century, S. 76).

12 Er verstarb 1991 70-jährig.

tion bot – als Möglichkeit, seine Überzeugungen zu transportieren und Gesellschaftskritik zu äußern.[13] Die so offensiv im Weltall verbreiteten Werte der ‚Sternenflotte' sind stark geprägt von der Weltanschauung des säkularen Humanismus,[14] die sich an den Interessen, den Werten und insbesondere der Würde des Individuums orientiert. Toleranz zwischen Menschen, Gewaltfreiheit und Gewissensfreiheit gelten dabei als wichtige Prinzipien menschlichen Zusammenlebens. Erkenntnisgewinn erfolgt durch Bildung und rationales Erkennen. Im Geschichtsbild des Humanismus können Individuen durch ihre Handlungen den Lauf der Geschichte bestimmen. Mit missionarischem Eifer trägt die Sternenflotte bestimmte aufklärerische Ideen und Prinzipien in den Weltraum, wie zum Beispiel: „Das Recht auf Unverletzlichkeit der Person, das Recht auf Selbstbestimmung des Individuums, die Gleichheit der Individuen vor dem Gesetz oder anders formuliert die Menschen- und Bürgerrechte, deren universale Gültigkeit für die Föderation in allen Teilen des Weltalls besteht."[15]

Aus der Perspektive von 1966 bedeutete *Star Trek – The Originial Series* tatsächlich eine progressive Vision. Kurz nach der McCarthy-Ära, inmitten von Bürgerrechtsbewegung, Vietnamkrieg, Kaltem Krieg und noch vor der zweiten Frauenbewegung entwarf *Star Trek* eine Vision, in der Frauen auf Forschungsmissionen mitflogen (wenn auch in untergeordneten Positionen und im Minirock), Russen mit Amerikanern in einer Crew arbeiteten und Menschen ‚weißer' und ‚nicht-weißer' Herkunft befreundet waren. Das Weltall, das sie erforschten, sollte den Blick auf die ‚Infinite Diversitiy in Infinite Combinations'[16] eröffnen, ein Universum,

13 Ein Roddenberry-Zitat besagt: „It seemed to me that perhaps, if I wanted to talk about sex, religion, politics, make some comments against Vietnam and so on, that if I had similar situations involving these subjects happening on other planets to little green people, indeed it might get by and it did." (Edward Gross/Mark A. Altman: Captains' Logs. The Unauthorized Complete Trek Voyages. Boston u.a.: Little, Brown and Company 1995, S. 9)

14 Gene Roddenberry, der Erfinder von *Star Trek*, war ein bekennender säkularer Humanist (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Secular Humanism", in: http://en.wikipedia.org/wiki/secular_humanism, letzter Zugriff 30.06.2007).

15 Dietmar Fricke: „Raumschiff Voyager. Das Verhältnis zwischen Föderation und Borg als interkultureller Diskurs?", in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 124.

16 ‚Infinite Diversity in Infinite Combinations' (IDIC) ist das Motto der der Logik verpflichteten Spezies der Vulkanier (vgl. Memory Alpha. The free

in dem das gesellschaftliche Leben aufgrund gegenseitiger Toleranz ausgehandelt wird und in dem Diskriminierungen aufgrund von Geschlecht, Herkunft oder Ethnizität nicht mehr vorkommen. Menschen verschiedener Herkunft, Aliens und Frauen auf der Kommandobrücke zusammenarbeiten zu lassen, war damals eine radikale Aussage.[17] Als Nichelle Nichols, die einzige Frau und die einzige Schwarze auf der Brücke, überlegte, aus der Serie auszusteigen, da sie mit ihrer Rolle der ‚Uhura' nicht zufrieden war,[18] hielt sie der schwarze Bürgerrechtler Martin Luther King Jr. davon ab. Er bat sie, die Rolle beizubehalten, und wies sie auf ihre wichtige Funktion hin:

„Männer und Frauen aller Rassen widmen sich gemeinsam der friedlichen Erforschung der Galaxis, leben als Gleichgestellte […] Das ist keine schwarze Rolle, es ist auch keine weibliche Rolle. Sie haben die erste Rolle im Fernsehen, die nicht stereotyp ist, und dabei geht es nicht um das Geschlecht. […] Verstehen Sie nicht, daß Sie mehr sind als ein Rollenmodell für kleine schwarze Kinder? Sie sind noch viel wichtiger für Leute, die nicht wie wir aussehen. Zum erstenmal sieht uns die Welt, wie es sein sollte, als Gleiche, als intelligente Menschen – so, wie wir sein sollten."[19]

Kings Aussage macht deutlich, dass das Gezeigte eine Relevanz besitzt, die sich völlig vom narrativen Kontext ablösen kann. Uhura mag damals keine tragende Rolle gehabt haben, aber allein ihre visuelle Präsenz auf der Brücke der *Enterprise* konnte als optimistische und visionäre Aussage über die Rolle der Schwarzen und der Frauen in der Zukunft verstanden werden. Das Beispiel macht deutlich, dass das, was in populären Fernsehserien auf der visuellen Ebene gezeigt wird, in seiner Aussage ebenso relevant, wenn nicht sogar wirksamer ist als der Dialogtext. So bezeichnet der Cultural-Studies-Theoretiker Lawrence Grossberg die Produkte Populärer Kultur als „wichtiges Feld der ideologischen Auseinandersetzung und […] wichtigste Quelle für eine Ikonographie des Le-

Star Trek reference: „IDIC", in: http://memory-alpha.org/en/wiki/IDIC, letzter Zugriff 30.06.2007).

17 Dies gipfelte im ersten Fernsehkuss zwischen ‚Schwarz' und ‚Weiß' (Uhura und Captain Kirk) – dieser erfolgte zwar aufgrund eines Falles von ‚Besessenheit', also unfreiwillig, aber immerhin erfolgte er. (TOS 3x12: *Platons Stiefkinder*)

18 Uhura war hauptsächlich im Hintergrund zu sehen und hatte als Kommunikationsoffizierin mehr oder weniger die Aufgabe einer Telefonvermittlerin. Ihr Text bestand meist in der Aussage: „Grußfrequenzen geöffnet, Captain."

19 Nichelle Nichols: Nicht nur Uhura. Star Trek und andere Erinnerungen, München: Wilhelm Heyne 1994, S. 184f.

bens der Menschen."[20] Populäre Kultur ist durch ihre massenhafte Verbreitung und ihre leichte und unterhaltende Konsumierbarkeit ein besonders geeigneter Träger von dominanten gesellschaftlichen Vorstellungen und Praxen, inklusive der Geschlechterideologie.[21]

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen daher die gegenwärtig in der Populären Kultur denkbaren und darstellbaren Parameter von ‚Geschlecht' und deren Bewertung. Durch das fantastische Setting in der Zukunft sind Science-Fiction-Serien, so die Ausgangsthese, besonders geeignet, mit der Geschlechterthematik auf spielerische oder sogar utopische Art und Weise umzugehen. Gegenstand der Untersuchung sind die drei *Star-Trek*-Serien *Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert* (TNG),[22] *Deep Space Nine* (DS9)[23] und *Raumschiff Voyager* (VOY)[24] sowie *Andromeda* (AND),[25] *Spacecenter Babylon 5* (B5)[26] und deren Spin-Off *Babylon 5 Crusade* (CRU).[27]

Die *Star-Trek*-Serien TNG, DS9 und VOY bilden ein narratives Kontinuum, da sie im gleichen Universum zur annähernd gleichen Zeit spielen.[28] Als Kontrastfolie dienen die zeitgleich produzierten Serien *Andro-*

20 Lawrence Grossberg: „Zur Verortung der Populärkultur", in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 216.

21 Ideologie meint hier einen Zusammenschluss von Glaubenssätzen und Praxen, die ein Gemeinschaftsgefühl innerhalb einer beliebigen organisierten Gruppe von Menschen erzeugen (vgl. Philip Green: Cracks in the Pedestal. Ideology and Gender in Hollywood, Amherst: University of Massachusetts Press 1998, S. 15).

22 Im Original: *Star Trek: The Next Generation*. USA 1987-1994. 177 Episoden.

23 Im Original: *Star Trek: Deep Space Nine*. USA 1993-1999. 174 Episoden.

24 Im Original: *Star Trek: Voyager*. USA 1995-2001. 172 Episoden.

25 Im Original: *Gene Roddenberry's Andromeda*. USA 2000-2005. 110 Episoden. (Einige Episoden der Serie *Andromeda* liegen nur auf Englisch vor, da die deutsche Ausstrahlung zum Zeitpunkt der Analyse noch nicht abgeschlossen und nur englischsprachiges Material verfügbar war.)

26 Im Original: *Babylon 5*. USA 1994-1998. 112 Episoden.

27 Im Original: *Babylon 5 Crusade*. USA 1999. 13 Episoden.

28 Nicht untersucht werden die erste *Star-Trek*-Serie *Raumschiff Enterprise* (im Original *Star Trek – The Original Series*. USA 1966-1969, abgekürzt TOS), da diese keine zeitliche Nähe zu den ausgewählten Serien aufweist, und die letzte *Star-Trek*-Serie *Star Trek: Enterprise* (USA 2001-2005), da deren Laufzeit bis 2008 geplant war und die Serie nicht abgeschlossen gewesen wäre. Aufgrund mangelnder Einschaltquoten wurde sie jedoch bereits 2005 nach vier Staffeln beendet.

meda (im Original: *Gene Roddenberry's Andromeda*),[29] *Spacecenter Babylon 5* und *Babylon 5 Crusade*.

Die Serien wurden aufgrund mehrerer Kriterien ausgewählt. Sie weisen eine große thematische Ähnlichkeit auf, da sie sowohl in der Zukunft als auch im Weltraum spielen. Die Figuren sind meist in die mächtigste militärische Organisation ihrer Zeit eingebunden, die von Menschen dominiert wird. Unter den ProtagonistInnen befinden sich außerdem ‚Aliens', die das nicht-menschliche ‚Andere' repräsentieren. Alle Serien umfassen fünf bis sieben Staffeln, haben also einen ähnlichen Umfang. Die Serien wurden in den USA produziert, international ausgestrahlt und fanden große Fan-Gemeinden, wobei besonders *Star Trek* – wie bereits gezeigt wurde – auf nachdrückliche Art und Weise in die Populäre Kultur eingegangen ist. Die Serien wurden zwischen 1987 und 2005 produziert und überlappen sich zeitlich, ermöglichen aber gleichzeitig die Untersuchung der Entwicklung von bestimmten Figurentypen über einen Zeitraum von 18 Jahren hinweg.

Spacecenter Babylon 5 ist die einzige Science-Fiction-Fernsehserie, die erstens eine Komplexität und zweitens eine Popularität erreicht hat, die annähernd vergleichbar mit der von *Star Trek* ist. Die Serie wird oft als Konkurrenzprodukt oder inhaltliches Gegenkonzept[30] zu *Star Trek* begriffen und eignet sich daher besonders als Vergleichsobjekt.[31] Geschrieben wurde *Spacecenter Babylon 5* von Michael J. Straczynski, dem

29 Die Serie *Andromeda* wurde vom Produzenten Robert H. Wolfe entwickelt. Aus marketingstrategischen Gründen wurde behauptet, das Skript stamme aus Gene Roddenberrys Schublade. Dieser hatte jedoch nie selbst ein solches Konzept – geschweige denn ein Manuskript – verfasst. Die Ähnlichkeiten bestehen allein im Grundgedanken für die Pilotfolgen zweier Science-Fiction-Serien, die Roddenberry in den 1970ern schrieb, und deren Hauptfiguren ebenfalls Dylan Hunt hießen. Auch hier versucht ein Mann aus der Vergangenheit, die Zivilisation wiederherzustellen (*Genesis II*. USA 1973. *Planet Earth*. USA 1974). Dass Majel Roddenberry, die Witwe Roddenberrys, als Coproduzentin gewonnen wurde, kann ebenfalls als Marketing-Strategie gewertet werden.

30 Die Zukunft in *Babylon 5* stellt keine positive Utopie dar, sondern es gibt Intrigen, Machtmissbrauch, politische Fehlentscheidungen und ungelöste soziale Probleme. Die Menschheit ist die jüngste und damit ‚unreifste' der sogenannten ‚Jüngeren Rassen'. Während in *Star Trek* die moralische Weiterentwicklung immer an die Vorstellung von rationaler Erkenntnis und genetischer Evolution geknüpft ist, steht bei *Babylon 5* die emotionale und spirituelle Erkenntnis im Vordergrund.

31 Vgl. Henry III Jenkins: „Foreword", in: Kurt Lancaster, Interacting with Babylon 5. Fan Performances in a Media Universe, Austin: University of Texas Press 2001, S. xvi.

von *Babylon-5*-Fans ebenso viel Verehrung entgegengebracht wird wie Gene Roddenberry von *Star-Trek*-Fans. Zusätzlich zum Pilotfilm (*Spacecenter Babylon 5*, USA 1993) wurden fünf TV-Movies[32] gedreht, außerdem gibt es eine beträchtliche Menge an *Babylon-5*-Büchern, Kurzgeschichten, Comics und Rollenspielen. Das Spin-off *Babylon 5 Crusade* wurde 1999 nach nur 13 Episoden eingestellt, obwohl fünf Staffeln geplant waren.[33] Da das Personal von *Spacecenter Babylon 5* z.T. wichtige Rollen in *Babylon 5 Crusade* bekleidet, wurden einzelne Episoden in die Analyse mit einbezogen.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf dem ‚Doing Gender', der Inszenierung von Geschlecht durch die Figuren, wobei sowohl die Narration als auch die Bildebene untersucht werden. Durch den Blick auf die Narration können Änderungen in der Figurenkonzeption im Verlaufe eines Handlungsbogens, der mehrere Staffeln umfasst, erkannt werden. Gleichzeitig wird die visuelle Darstellung der Figuren betrachtet und durch Bildanalysen überprüft, ob sich die bildimmanenten Aussagen über Geschlecht parallel, kommentierend oder widersprüchlich zur Narration verhalten.

Diese Arbeit ist, was sich sowohl aus dem Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich der Populären Kultur als auch aus der Perspektive der Gender Studies ergibt, methodisch interdisziplinär angelegt. Daher wird im Kapitel *Forschungsmission* zunächst der Stand der Forschung zu Science-Fiction-Fernsehserien aufgezeigt und danach das Feld der Gender Studies betreten, um die theoretischen Grundlagen offen zu legen und um Begriffsklärungen vorzunehmen. Dann wird der Blick auf die Untersuchung von Geschlechterbildern aus der Perspektive der feministischen Medienforschung gelenkt. Zuletzt werden die Analysemethoden erläutert, die sich teils filmwissenschaftlicher Methoden bedienen, teils auf Untersuchungen zur geschlechtsspezifischen Körpersprache basieren.

Die Analyse der Inszenierung von Geschlecht erfolgt mittels der drei Themenkomplexe *Captain, mein Captain: Frauen, Männer, Macht*, *Was bin ich? Geschlechtertransformationen* und *Unbekannte Lebensformen: Dritte Geschlechter*. Zum Thema *Frauen, Männer, Macht* lassen sich anhand des Materials deutlich zwei Figurentypen benennen, die *Captains* und die *Action Girls*. Anhand dieser Figurentypen wird die Darstellung von Themen, die mit der Heldenrolle verknüpft sind, nämlich Macht, Autorität und die Ausübung von Gewalt, untersucht. Hinzu kommen Themen, die in starkem Maße geschlechtsspezifisch kodiert sind, wie Part-

32 *Der erste Schritt*. USA 1998; *Das Tor zur 3. Dimension*. USA 1998; *Der Fluss der Seelen*. USA 1998; *Waffenbrüder*. USA 1999; *Die Legende der Ranger*. USA 2002.

33 Die Einstellung der Serie erfolgte aufgrund von Differenzen zwischen Michael J. Straczynski und dem produzierenden Sender TNT.

nerschaft, Elternschaft und Sexualität. Zentral ist die Frage, ob das Modell des männlichen Helden auf die weiblichen Captains und die Action Girls übertragen wird, oder ob für diese neuen Figurentypen neue Regeln gelten.

Im nächsten Kapitel *Was bin ich? Geschlechtertransformationen* werden zwei gegenläufige Prozesse betrachtet, die *Geschlechtswerdungen* und der *Geschlechterwechsel*. Im ersten Fall handelt es sich um Figuren, deren Ausgangszustand ‚unzureichend' vergeschlechtlicht ist und die sich Frau- oder Mannwerdungsprozessen unterziehen müssen. Im zweiten Fall wird das Geschlecht geändert, entweder durch Maskerade oder durch die Inbesitznahme des Körpers durch ein gegengeschlechtliches Wesen. Hier steht die Frage im Vordergrund, ob und auf welche Art und Weise der Wechsel des Geschlechts die Figur in einen anderen narrativen Kontext setzt und welche Attribute sich verändern, um ein verändertes Geschlecht der Figur kenntlich zu machen.

Im fünften Kapitel *Unbekannte Lebensformen: Dritte Geschlechter* werden die Figuren beleuchtet, die sich nicht in einem binären Mann-Frau-Schema kategorisieren lassen. Dazu gehören *eingeschlechtliche*, *polygeschlechtliche* und *übergeschlechtliche* Wesen. Es soll untersucht werden, ob die Inszenierung der Figuren tatsächlich jenseits des binären Geschlechterschemas liegt, auf welche inszenatorischen Weisen ihr Geschlecht vermittelt wird und welche Auswirkungen dies auf die Narration hat.

Im letzten Kapitel *Helden, Frauen, Andere: Abschließende Betrachtungen* sollen die Ergebnisse nochmals unter wichtigsten Aspekten zusammengefasst und der Frage nachgegangen werden, ob die Analyse der ausgewählten Science-Fiction-Fernsehserien die Schlussfolgerung zulässt, dass sich im Feld der Populären Kultur neue Bilder, neue Figurentypen von ‚Männlichkeit' und ‚Weiblichkeit' entwickeln können.

FORSCHUNGSMISSION

Das folgende Kapitel schafft einen Überblick über die theoretischen Annahmen und Analysemethoden, die dieser Arbeit zugrunde liegen. Nach der Darstellung des Forschungsstandes zu Science-Fiction-Fernsehserien werden eine Einführung in die Begrifflichkeiten der Gender Studies und ein Überblick über die Erforschung medialer Geschlechterbilder gegeben sowie die methodische Herangehensweise erläutert.

Science-Fiction-Fernsehserien

Über *Star Trek* existieren zahlreiche Studien aus sehr unterschiedlichen Disziplinen. Auf oft populärwissenschaftliche Art und Weise werden Philosophie, Ethik, Design, Musik, Biologie, Physik oder Technik der diversen Serien behandelt.[1] An dieser Stelle wird deshalb nur ein Überblick über die Monographien gegeben, die für diese Untersuchung relevant sind.[2] Auf wichtige Aufsätze wird im Analyseteil Bezug genommen.

---

1 Thomas Richards: Star Trek. Die Philosophie eines Universums, München: Wilhelm Heyne 1998; Judith Barad/Ed Robertson: The Ethics of Star Trek, New York: Harper Collins 2000; Judith Reeves-Stevens/Garfield Reeves-Stevens: Star Trek Design, München: Wilhelm Heyne 1997; Jeff Bond: The Music of Star Trek. Profiles in Style, Los Angeles: Lone Eagle 1999; Athena Andreadis: To Seek Out New Life. The Biology of Star Trek, New York: Crown 1998; Robert Jenkins/Susan C. Jenkins: Life Signs: The Biology of Star Trek, New York: Harper Collins 1998; Lawrence M. Krauss: The Physics of Star Trek, New York: Harper Collins 1996; Stefan Thiesen: Trek Science. Mit Warpgeschwindigkeit in die Zukunft? Selm: MindQuest 2001.

2 Auf Werke, die sich ausschließlich mit den *Star Trek – The Original Series* (TOS) beschäftigen, wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, da TOS nicht Gegenstand der Untersuchung ist. Zu nennen sind: Jacqueline Lichtenberg/Sondra Marshak/Joan Winston: Star Trek Lives! New York: Bantam 1975; Betty Caprio: Star Trek. Good News in Modern Images, Kansas City: Sheed, Andrews and McNeel Publishing 1978; Karin Blair: Meaning in Star Trek, New York: Warner Books 1979; John Peel: Star Trek. Reflections of the ’60s, New York: Schuster and Schuster 1988; Alexandra

Da *Star Trek* ein besonderes Fan-Phänomen, die so genannten ‚Trekkies' oder ‚Trekkers', hervorgebracht hat, ist hier einiges an Fan-Studien erschienen, die wichtigsten sind von Bacon-Smith, Jenkins, Tulloch, Anijar und im deutschsprachigen Raum von Brüdigam erstellt worden.

Bacon-Smith betrachtet in „Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth" (1992)[3] die Subkultur der weiblichen ‚Trekkers' aus ethnographischer Sicht, wobei sie den Fokus auf die Gruppe der Fan-Fiction-Schreiberinnen legt. Sie untersucht die Distributionswege der Fan-Fiction und gruppiert die Geschichten in Untergenres, zum Beispiel das der so genannten ‚Slash-Fiction'.[4] Anhand der Auswertung von Interviews mit Fan-Fiction-Autorinnen zieht Bacon-Smith den sehr anfechtbaren Schluss, dass der Grund für die Teilnahme an dieser spezifischen Subkultur ein Ausweichmanöver für ein unzufriedenes oder unglückliches Alltagsleben der Fans sei.

Weniger wertend und ebenfalls aus einer ethnographischen, von den Cultural Studies geprägten Perspektive untersucht der Kultur- und Medienwissenschaftler Jenkins in „Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture" (1992)[5] die Subkultur der *Star-Trek*-Fans. Nach Jenkins bilden (die meist weiblichen) Fans alternative soziale Gemeinschaften aus, die sich durch ihre kulturellen Vorlieben und (Medien-) Konsumpraxen definieren. Er zeigt auf, auf welche Art und Weise die Fans aktiv eine alternative Kultur kreieren, wenn sie Elemente aus populären Fernsehserien entwenden und mit neuer Bedeutung versehen. Beispielhaft beschäftigt er sich mit diversen Fan-Phänomenen wie Fan-Fiction und fanproduzierten Filmen.

In „Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek" (1995)[6] geht Jenkins zusammen mit seinem Co-Autoren Tulloch der Frage nach, warum die Serien *Star Trek* und *Doctor Who* solch im-

---

Rainer: Gefährliche Planetengirls. Die Frauen auf der Enterprise, Heidenau: pd-Verlag 2000; Volker Gentejohann: Narratives from the Final Frontier. A Postcolonial Reading of the Original Star Trek Series, Frankfurt a. M. u.a: Peter Lang 2000.

3 Camille Bacon-Smith: Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1992.

4. Als ‚Slash Fiction' werden homoerotische, meist schwule Geschichten bezeichnet, die von meist weiblichen, meist heterosexuellen Fans verfasst werden.

5 Henry III Jenkins: Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture, London, New York: Routledge 1992.

6 John Tulloch/Henry III Jenkins: Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek, London, New York: Routledge 1995.

mense Popularität erreicht haben. Die Kulturwissenschaftler differenzieren hierbei zwischen ‚Fans' und ‚Followers', also Leuten, die sich selbst nicht als Fans bezeichnen, aber eine explizite Vorliebe für die jeweilige Serie haben. Anhand von Interviews mit drei unterschiedlichen Fan-Gruppen (Fan-Fiction-SchreiberInnen, Studenten des MIT[7] und der queeren Fangruppe ‚Gaylaxians'[8]) werden sowohl die biographische Bedeutung der Serie für die Einzelperson als auch die Aushandlungsprozesse über die Lesart der Serie innerhalb der Gruppe beleuchtet. Jenkins' und Tullochs Arbeit macht deutlich, dass unterschiedliche Gruppen Medienprodukte mit unterschiedlichen Interessen nutzen und ihnen unterschiedliche Bedeutung zusprechen.

Die Erziehungswissenschaftlerin Anijar führte für „Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum" (2000)[9] ebenfalls umfassende Interviews mit einer spezifischen Gruppe von *Star-Trek*-Fans: LehrerInnen, die sich als Trekker identifizieren und auf verschiedene Art und Weise die Serie und deren Botschaften im Schulunterricht nutzen. Anijar untersucht vor allem die moralischen Vorstellungen und Ideologien, die durch *Star Trek* transportiert werden. Obwohl die InterviewpartnerInnen betonen, dass ihnen v.a. an der humanistischen Botschaft und multikulturellen Vision *Star Treks* gelegen sei, weist Anijar nach, dass die Sternenflotte als Repräsentant für die hegemoniale Überlegenheit der (‚weißen') westlichen Gesellschaft steht und deren Fortschreibung ideologisch legitimiert. Laut Anijar habe *Star Trek* vor allem für ‚weiße' US-AmerikanerInnen als mythische Erzählung des ‚weißen' Amerika national-identitäre Funktion.

Im deutschsprachigen Raum ist die Fan-Studie „Strukturale Aspekte moderner Bildungsprozesse: Das Beispiel der Star-Trek-Fans" (2001)[10] von Brüdigam erschienen. Mit Hilfe qualitativer Interviews untersucht er die Bedeutung der sozialen Welt von *Star Trek* im Rahmen der Biographie von vier ausgewählten jugendlichen Fans. Das Expertenwissen der

7 Das Massachusetts Institute of Technology gilt als die technische und naturwissenschaftliche Eliteschmiede der USA.

8 ‚Queer' wurde im Englischen ursprünglich abwertend für Homosexuelle verwendet. Im Zuge der Schwulen- und Lesbenbewegung erfuhr der Begriff eine positive Aneignung durch die Bewegung. Heute ist ‚queer' ein Sammelbegriff für ‚schwul, lesbisch, bisexuell, transsexuell', wobei auch sexuelle Identitäten oder Lebensentwürfe mit einbezogen werden können, die in keine der genannten Kategorien fallen.

9 Karen Anijar: Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum, New York, London: Falmer Press 2000.

10 Ulf Brüdigam: Strukturale Aspekte moderner Bildungsprozesse. Das Beispiel der Star-Trek-Fans, Opladen: Leske + Budrich 2001.

Jugendlichen über die Serie eröffnet soziale Interaktionszusammenhänge und die in der Serie vermittelten Werte werden, so Brüdigam, zu einem subjektiv relevanten Orientierungssystem.[11]

Die einzige Fan-Studie über die Serie *Spacecenter Babylon 5* stammt von Lancaster: „Interacting with *Babylon 5*: Fan Performances in a Media Universe" (2001).[12] Lancasters Interesse liegt dabei, anders als das der vorher genannten AutorInnen, nicht auf den Subkulturen der Fans, sondern auf dem Prozess der Interaktion von Fans mit *Babylon-5*-Produkten wie Rollenspielen, Kriegsspielen, Sammelkartenspielen, interaktiven CD-Roms, Fan-Fiction und Fan-Internetseiten. Diese Interaktionen bezeichnet der Theaterwissenschaftler Lancaster als ‚Performances', deren Ziel es ist, imaginäre Welten, die er als Simulacren der Wirklichkeit versteht, zu erzeugen. Um den Prozess dieser ‚immersive performance' in phantastische Szenarien zu untersuchen, analysiert er die Skripte, Bestandteile und Mise en Scènes der genannten Spiele. Problematisch ist Lancasters Ausgangsthese, dass die Spiele attraktive ‚Ersatzwelten' für die unattraktive ‚Realität' bieten, da er hierdurch – ähnlich wie Bacon-Smith es tut – den Fans grundsätzlich eskapistische Motive unterstellt.

Gleich eine ganze Reihe von Untersuchungen beschäftigen sich mit der Lesart *Star Treks* als Mythos. Gregorys Studie „Star Trek. Parallel Narratives" (2000)[13] betrachtet die *Star-Trek*-Serien (TOS, TNG, DS9, VOY) als ein sich entwickelndes mythologisches System. Er begreift *Star Trek* als eine ‚Saga', die abendländischen Epen wie Homers „Ilias" oder „Odyssee" strukturell ähnelt. *Star Trek* schöpfe sowohl thematisch aus der Epentradition und setze sich wie die abendländischen Epen aus einem komplexen Netz von intertextuell miteinander verbundenen Einzelgeschichten zusammen. Gregory bezieht in seine Analyse sowohl die narrativen Strukturen und spezifische Ästhetik der Fernsehserien als auch deren Produktions- und Rezeptionsgeschichte mit ein.

Michèle und Duncan Barrett begreifen in „Star Trek. The Human Frontier" (2001)[14] die Serie (TOS, TNG, DS9, VOY) ebenfalls als mo-

11 Brüdigam weist allerdings darauf hin, dass seine Interviewauswahl aus einer größeren Datenmenge erfolgte, in der auch Interviews geführt wurden, in denen sich die *Star-Trek*-NutzerInnen als ‚Fans' bezeichneten, die Serie aber keine direkte biographische Relevanz besaß.

12 Kurt Lancaster: Interacting with Babylon 5. Fan Performances in a Media Universe, Austin: University of Texas Press 2001.

13 Chris Gregory: Star Trek: Parallel Narratives. Houndsmills u.a.: Macmillan Press 2000.

14 Michèle Barrett/Duncan Barrett: Star Trek. The Human Frontier, New York: Routledge 2001.

dernen Mythos und gehen insbesondere der Frage nach, inwiefern die Narration ausgewählter Episoden die Werte des Humanismus infrage stellt und letzten Endes bestätigt.

Ähnlich gehen Wagner und Lundeen (1998)[15] vor, deren programmatisches Motto sogar als „reclaiming humanism“[16] formuliert wird und die die Serie als spezifisch amerikanischen Mythos betrachten. Ihr reichlich konservatives Projekt beinhaltet, sich von queeren oder postkolonialen Lesarten der Serie (TOS, TNG) abzugrenzen. Laut Wagner und Lundeen existieren in *Star Trek* weder Repräsentationen, die als rassistisch, noch welche, die als homoerotisch interpretiert werden können.

Viel wurde zu *Star Treks* multi- oder interkultureller Philosophie der ‚Infinite Diversity in Infinite Combinations‘ und der Konstruktion von Race und Ethnicity geschrieben, wobei die Bandbreite forscherischer Perspektiven von erziehungswissenschaftlichen über medienwissenschaftliche bis zu postkolonialen Ansätzen reicht.

Webers anthropologisch ausgerichtete Studie „Unendliche Weiten. Die Science-Fiction-Serie Star Trek als Entwurf von Kontakten mit dem Fremden“ (1997)[17] versteht die Serien (TOS, TNG, DS9) als Modell interkultureller Kommunikation. Weber untersucht die sozialen Prozesse der Assimilation, der Integration und des Austauschs und die unterschiedlichen Bedeutungen, die Figuren aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten diesen Handlungen zuordnen. Als kulturelle ‚Wir-Gruppe‘ definiert sie die Besatzung des jeweiligen Raumschiffs, bzw. der Station, als ‚fremde Lebensformen‘ alle, die sich außerhalb des bekannten Sternenflotten-Kontextes bewegen. Als ambivalente Mitglieder der Wir-Gruppe werden Figuren mit ethnisch gemischtem oder nicht eindeutigem Hintergrund markiert. Problematisch an dieser Herangehensweise ist, dass Weber die ‚Whiteness‘ der Serie, d.h. die Setzung der ‚weißen‘, hegemonialen Sternenflotte als Norm nicht hinterfragt und es versäumt, den Prozess des ‚Othering‘ zu analysieren.

Bernardi geht in „Star Trek & History: Race-Ing toward a White Future“ (1998)[18] der Frage nach, was die repräsentativen und narrativen Funktionen von ‚Race‘ in *Star Trek* (TOS, TNG, DS9, VOY, Kinofilme) sind und wie diese im Verhältnis zum propagierten Humanismus stehen. Er analysiert, auf welche Art und Weise die Bedeutung von ‚Race‘ be-

15 Jon Wagner/Jan Lundeen: Deep Space and Sacred Time. Star Trek in the American Mythos, Westport, London: Praeger 1998.

16 So die Überschrift eines der Kapitel, S. 203.

17 Ingrid Weber: Unendliche Weiten. Die Science-Fiction-Serie Star Trek als Entwurf von Kontakten mit dem Fremden, Frankfurt a. M.: IKO 1997.

18 Daniel Leonard Bernardi: Star Trek & History. Race-Ing toward a White Future, New Jersey: Rutgers 1998.

einflusst wird durch die Entscheidungen der Sendeanstalten, durch die Fans selbst und durch die Bedingungen des Genres. Bernardi arbeitet den politischen und historischen Kontext der jeweiligen Serie heraus, indem er Produktionsnotizen, Scripte und andere historische Dokumente verwendet, und untersucht die Konstruktion von ‚Race' in *Star Trek* über einen Zeitraum von 30 Jahren hinweg. Er zeigt die Brüche und Widersprüche auf, die aus der Gleichzeitigkeit von *Star Treks* ideologischem und mulitkulturellem Anspruch und der realen Exotisierung des ‚nichtweißen' ‚Anderen' entstehen.

Die Studie „Race in Space: The Representation of Ethnicity in Star Trek and Star Trek: The Next Generation" (1998)[19] des Medienwissenschaftlers Pounds konzentriert sich noch stärker als Bernardis auf den historischen Kontext und die Produktionsbedingungen, wobei nur die zwei Serien TOS und TNG verhandelt werden. Fokus von Pounds' Interesse sind einerseits die Machtverhältnisse zwischen Menschen ‚weißer' und ‚schwarzer' Hautfarbe innerhalb des Produktionsapparates und andererseits die semiotische Analyse von ‚interracial' (gemischtethnischen) Beziehungen zwischen Menschen und Aliens. Wie Bernardi kommt er zum Schluss, dass *Star Trek* trotz seines multikulturellen Anspruchs Stereotype über ‚Race' und ‚Ethnicity' reproduziert und fortschreibt.

Die Amerikanistin Kanzler betrachtet *Star Trek* (TOS, TNG, DS9, VOY) in „Inifinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of Star Trek" (2004)[20] von der Warte der postkolonial inspirierten ‚Multicultural Media Studies'. Kanzler konstatiert, dass *Star Trek* ein Produkt der Entertainment-Industrie sei, deren Hauptinteresse der ökonomische Erfolg sei und daher von der Serie grundsätzlich keine radikalen Positionen zu multikulturellen Themen zu erwarten seien. Stattdessen interpretiert sie die Serie als höchst ambivalente Narrative, deren Kennzeichen es ist, verschiedene Zuschauergruppen anzusprechen und sowohl hegemoniale als auch nicht-hegemoniale Lesarten anzubieten, was Widersprüche und Ambivalenzen erzeugt. Die narratologisch orientierten Analysen unter den Aspekten ‚Race/Ethnicity' und ‚gender/sex(uality)' werden ergänzt durch Analysen der Rezeptionspraktiken und Bedeutungszuschreibungen durch ZuschauerInnen.

Mit dem Geschlechterverhältnis der *Star-Trek*-Serien befassen sich nur eine englischsprachige und drei deutschsprachige Publikationen, namentlich Roberts, Rainer, zur Nieden und Scheer.

19 Micheal C. Pounds: Race in Space. The Representation of Ethnicity in Star Trek and Star Trek: The Next Generation, Lanham, Maryland; London: The Scarecrow Press 1999.

20 Katja Kanzler: Inifinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of Star Trek, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

Roberts beschäftigt sich in „Sexual Generations: Star Trek, the Next Generation and Gender“ (1999)[21] aus poststrukturalistisch feministischer Perspektive[22] mit dem Frauenbild in *Star Trek* (TNG), wobei sie sich besonders auf weiblich kodierte Themen wie Schwangerschaft, Mutterschaft, Vergewaltigung und Abtreibung konzentriert. Dass diese Themen überhaupt behandelt werden und dass beruflich qualifizierte Frauen zum Führungsteam der *Enterprise* gehören, lässt sie optimistisch schlussfolgern, dass der Feminismus erfolgreich in die Sphären der Populären Kultur diffundiert ist.

Das Gegenteil versucht die Medienwissenschaftlerin Rainer nachzuweisen in „Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm“ (2003)[23], das sich u.a. den *Star-Trek*-Serien (TOS, TNG; DS9, VOY) widmet. Rainers These ist, dass stereotype Weiblichkeitsbilder als Reaktion einer durch die zweite Frauenbewegung erschütterten patriarchalen Gesellschaftsordnung immer wieder inszeniert werden, um ebendiese Ordnung zu festigen und zu bestätigen. Mit psychoanalytischem Instrumentarium leitet sie verschiedene Metaphern der Bedrohung ab wie die ‚monströse Mutter‘ oder die ‚kastrierende Frau‘. Sie kommt zum Schluss, dass ‚starke‘ Frauenfiguren in den untersuchten Serien und Filmen am Ende der Narration wieder in die patriarchale Ordnung eingegliedert werden, indem sie sich unterwerfen müssen oder den Tod finden.

Zur Nieden betrachtet in „Star Trek. Die kulturindustrielle Verwertung des technologisierten Subjekts“ (2002)[24] *Star Trek* (TNG, DS9, VOY) von der Warte der Kritischen Theorie aus. Die Cyborgspezies der ‚Borg‘ interpretiert zur Nieden als verkörperte Angst des bürgerlichen Subjekts vor der Infragestellung seines Subjektstatus durch Biotechnologie. Diese Ängste bedeuten zugleich eine Krise klassischer patriarchaler Männlichkeitskonzepte, was sich u.a. darin äußert, dass das totalitäre Kollektiv der Borg weiblich kodiert ist. Besonders interessant ist ihre These der ‚Barbiesierung‘ der Körper, auf die in der vorliegenden Analyse Bezug genommen wird.

Die Kulturwissenschaftlerin Scheer zeigt in „Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star-Trek-Serien Deep Space Nine und Voyager“

21 Robin Roberts: Sexual Generations. Star Trek: The Next Generation and Gender, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1999.

22 Sie beruft sich auf die französischen Theoretikerinnen Hélène Cixous, Julia Kristeva und Catherine Clément.

23 Alexandra Rainer: Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm, Wien: Turia + Kant 2003.

24 Andrea zur Nieden: Star Trek. Die kulturindustrielle Verwertung des technologisierten Subjekts, Freiburg: ça ira 2002.

(2002)[25], wie ausgewählte Figuren der Serien DS9 und VOY als ‚typische' VertreterInnen ihrer Spezies durch ihre Körper, ihr Verhalten und ihre Bedeutung in der Gesamtserie konstruiert und geschlechtlich oder ‚rassisch' bzw. ethnisch markiert werden. Der Schwerpunkt liegt auf der Konstruktion von Weiblichkeit bei der Figur Kira Nerys, die anhand von sechs zusammenhängenden Folgen *Star Trek – Deep Space Nine* untersucht wird,[26] sowie auf der Rolle von Kathryn Janeway als Captain, die anhand von zwei *Star Trek: Voyager*-Folgen betrachtet wird.[27] Scheer schließt nicht nur die genannten Episoden, sondern auch Reviews von *Star-Trek*-Episoden aus dem Internet sowie Kommentare über die Figuren aus internationalen *Star-Trek*-Messageboards mit in die Analyse ein. Methodisch bezieht sich die Arbeit auf dekonstruktivistische Geschlechtertheorien nach Butler und postkoloniale Theorien und weist somit von allen genannten Monographien die größte thematische Nähe zu der hier vorliegenden Untersuchung auf. Allerdings konzentriert Scheer sich in ihren sehr fruchtbaren Überlegungen fast ausschließlich auf die narrative Ebene und bezieht die visuelle Inszenierung kaum mit ein. Der Umfang von Scheers Untersuchung ist zudem sehr gering, da sie sich exemplarisch auf die Figuren Kira Nerys und Kathryn Janeway bezieht und keine Figurentypologisierung vornimmt, wie es in dieser Arbeit geschieht.

Obwohl auch hier eine große Fan-Gemeinde besteht, existieren zur Serie *Spacecenter Babylon 5* nur zwei wissenschaftliche Aufarbeitungen: Die bereits erwähnte Fan-Studie von Lancaster und ein Konferenzband von James und Mendelsohn,[28] der in einem Rundumschlag narratologische, historische, technologische und ideologische Fragestellungen behandelt. Relevant für diese Arbeit ist Moodys und Schofields Aufsatz „Reconsidering Gender and Heroism".[29]

25 Uta Scheer: Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek-Serien Deep Space Nine und Voyager, Münster, Hamburg, London: LITVerlag 2002.

26 DS9 6x01: *Zeit des Widerstands*; DS9 6x02: *Entscheidungen*; DS9 6x03: *Söhne und Töchter*; DS9 6x04: *Hinter der Linie*; DS9 6x05: *Ein kühner Plan*; DS9 6x06: *Sieg oder Niederlage?*

27 VOY 2x25: *Entscheidungen*; VOY 5x01: *Nacht*

28 Edward James/Farah Mendelsohn (Hg.): The Parliament of Dreams. Conferring on Babylon 5, Reading: Science Fiction Foundation 1998.

29 Nickianne Moody/Anne M. Schofield: „Reconsidering Gender and Heroism", in: Edward James/Farah Mendelsohn (Hg.), The Parliament of Dreams. Conferring on Babylon 5, Reading: Science Fiction Foundation 1998, S. 50-59.

Zur Serie *Andromeda* sind weder wissenschaftliche Monographien noch Sammelbände erschienen. Die Psychologin Ginn widmet den weiblichen Hauptfiguren allerdings ein Kapitel ihres Werks „Our Space, Our Place. Women in the Worlds of Science Fiction Television" (2005).[30] Sie untersucht die Rolle der Figuren in der Narration, ihre Beziehungen mit anderen Charakteren und ihr Streben nach persönlicher Entwicklung. Ginn geht dabei von einer ‚Role-Model'-Wirkung von positiv besetzten Frauenfiguren in den Medien aus. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wirkt es leicht befremdend, dass Ginn die ‚Psychologie' der Figuren untersucht, als seien sie reale Personen, und es versäumt, die entdeckten Thematiken in den diskursiven Kontext über Geschlecht einzuordnen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den wenigen vorhandenen Untersuchungen über die Darstellung von Geschlecht in Science-Fiction-Fernsehserien ausschließlich die *Star-Trek*-Serien behandelt wurden, dass keine serienübergreifenden Vergleiche vorliegen und dass nur das Frauenbild, nicht das Männerbild und nur rudimentär die Darstellung anderer Geschlechtermodelle analysiert werden. Gemeinsam ist den genannten Untersuchungen – so unterschiedlich die wissenschaftlichen Perspektiven auch sein mögen – dass sie ausschließlich die narrative Ebene in die Analyse einbeziehen, das Bildhafte der filmischen Inszenierung aber völlig außer Acht lassen. Mit einer serienübergreifenden Kategorisierung der Figuren mit dem Ziel, bestimmte Figurentypen erfassen zu können, sowie mit einer Methodik, die die narrativen und visuellen Aussagen der Inszenierung gleichwertig in Betracht zieht, begibt sich diese Arbeit in unerforschte Weiten.

Der Geschlechterbegriff

Dieser Arbeit liegt ein dekonstruktivistischer Ansatz zugrunde, der davon ausgeht, dass Geschlecht nicht naturgegeben ist, sondern das Produkt eines sozialen und kulturellen Konstruktionsprozesses. Die Vorstellung von Geschlecht als ‚natürliche' Eigenschaft von Körpern, aus der sich die herrschende Geschlechterordnung ableiten lässt, wird damit grundsätzlich infrage gestellt. Nach einem kurzen Abriss über die historische Entwicklung der Geschlechterforschung wird der theoretische Hintergrund, auf dem diese Analyse aufbaut, anhand der Begriffe *Sex und Gender*, *Doing Gender* und *Gender, Race und Othering* erläutert.

30 Sherry Ginn: Our Space, Our Place. Women in the Worlds of Science Fiction Television, Lanham, Oxford: University Press of America 2005, S. 129-139.

Der Geschlechterbegriff wird verstärkt seit den 1970er Jahren im Zuge der zweiten Frauenbewegung und mit dem Aufkommen der feministischen Theorie diskutiert. Relevant für die Frühzeit der feministischen Medienforschung waren vor allem die egalitätsorientierte und die differenzorientierte Frauenforschung.[31] Die egalitätsorientierte Frauenforschung ging davon aus, dass die gesellschaftliche Ungleichheit der Geschlechter durch wissenschaftliche Beobachtungen und Benennungen der zugrunde liegenden Mechanismen aufgehoben werden könne. Ihr zentrales Anliegen war daher, Frauen sowohl in den Medien als auch in der Medienforschung ‚sichtbar' zu machen. Es wurde gefordert, ‚Frauenthemen' wie Kinder, Hausarbeit etc. verstärkt darzustellen. Die differenzorientierte Frauenforschung kritisierte die daraus folgende mangelnde Infragestellung von geschlechterstereotypen Zuweisungen (z.B. die weibliche Zuständigkeit für die Hausarbeit). Sie konzentrierte sich demzufolge auf die Auswirkungen der geschlechtspezifischen Sozialisation wie z.B. die Unterschiede zwischen Männern und Frauen im Mediennutzungsverhalten, in der Berufswahl und in Kommunikationsstilen und analysierte ökonomische, soziokulturelle und psychische Ursachen geschlechtlicher Ungleichheit.[32] Den Geschlechterbegriff an sich stellten erst poststrukturalistisch geprägte Positionen ab Anfang der 1980er Jahre infrage, woraufhin eine langsame Umorientierung der ‚Frauenforschung' hin zur ‚Geschlechterforschung' stattfand. Seit den 1990er Jahren etablieren sich die ‚Gender Studies' auch im deutschsprachigen Raum, langsam gefolgt von den ‚Queer Studies'.[33]

Sex und Gender

Seit den 1970er Jahren wird der Geschlechterbegriff nach ‚Sex' und ‚Gender' unterschieden.[34] ‚Sex' ist als das so genannte biologische, natürliche Geschlecht definiert, ‚Gender' als das kulturelle oder soziale,

31 Vgl. Sybille Moser: „Feministische Medientheorien", in: Stefan Weber (Hg.), Theorien der Medien. Von der Kulturkritik zum Konstruktivismus, Konstanz: UVK 2003, S. 227ff.

32 Vgl. ebd., S. 228.

33 Die ‚Queer Theory' hat einen grundsätzlich dekonstruktivistischen Ansatz und beschäftigt sich kritisch mit ‚biologischem' Geschlecht, Geschlechterrollen, sexueller Orientierung und den damit verbundenen Identitäten.

34 Die Bezeichnung „sex/gender system" wurde zum ersten Mal 1975 verwendet von Gayle Rubin in ihrem Text „The Traffic in Women. Notes toward a Political Economy of Sex", in: Rayna Reiter (Hg.), Toward an Anthropology of Women, New York: Monthly Review Press 1975, S. 165).

historisch ausgeformte Geschlecht, das Menschen im Laufe ihrer Sozialisation erwerben. Der wissenschaftliche und politische Sinn der Unterscheidung zwischen Sex und Gender war zunächst, dass menschliche Verhaltensweisen und gesellschaftliche Macht- und Ressourcenverteilung nicht mehr mit ‚der Natur' oder ‚der Biologie' der Geschlechter begründet werden konnten, sondern auf gesellschaftliche Verhältnisse zurückzuführen waren und sind. Die Aufteilung des Geschlechterbegriffs in ‚Sex' und ‚Gender' erweist sich jedoch als problematisch, wenn ‚Gender' als das soziale und ‚Sex' als das biologische oder natürliche Geschlecht begriffen wird. Auf diese Weise wird immer noch von zwei unveränderlichen und ‚naturgegebenen', Geschlechtern ausgegangen – Mann und Frau – zu denen das ‚Gender' durch kulturelle Praktiken und Sozialisationsprozesse nachträglich hinzugefügt wird. Das Konzept des biologischen/sozialen Geschlechts reproduziert außerdem das in die abendländische Geistesgeschichte eingeschriebene dualistische Prinzip von Natur/Kultur und Körper/Geist, in das Bedeutungsverknüpfungen wie Geist/Männlichkeit und Körper/Weiblichkeit eingebettet sind.[35]

Die Annahme von unverrückbar zwei biologischen Geschlechtern – männlich und weiblich – gründet sich im modernen Geschlechterdiskurs auf das ‚So-Sein' von Körpern, an denen mit naturwissenschaftlichen Methoden Unterschiede in den chromosomalen[36], gonadonalen[37] und somatischen[38] Geschlechtsmerkmalen ausgemacht werden können. Doch abgesehen davon, dass die Geschlechtsidentität nicht notwendigerweise mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmen muss, ist auch die biologische ‚Eindeutigkeit' nicht immer gegeben.[39] Geschlechterformen, die nicht eindeutig dem Mann/Frau-Schema zuzuordnen sind, werden in

35 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 31. Besonders der französische Philosoph René Descartes prägte im 17. Jahrhundert die Vorstellung der dualistischen Trennung von Geist und Materie.

36 Das genetische Geschlecht (XX, XY Chromosomen).

37 Das Keimdrüsengeschlecht (Hoden, Eierstöcke, Hormone).

38 Das körperliche Geschlecht (primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale).

39 Es gibt Mischformen zwischen chromosomalen, gonadonalen und somatischen Geschlechtsmerkmalen, so genannte Intersexe, Hermaphroditen und Pseudohermaphroditen. Dies betrifft, Schätzungen zufolge, bis zu vier Prozent aller Menschen (vgl. Birgit Röttger-Rössler: „Männer, Frauen und andere Geschlechter. Zur Relativierung der Zweigeschlechtlichkeit in außereuropäischen Kulturen", in: Gisela Völger [Hg.], Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Band 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1997, S. 101-108).

unserer Gesellschaft pathologisiert, oft wird schon bei Säuglingen korrigierend, d.h. chirurgisch eingegriffen, um eine Eindeutigkeit des Geschlechts herzustellen.

Betrachtet man die Kategorie ‚Sex' genauer, wird deutlich, dass die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht (männlich oder weiblich) Teil des medizinisch-biologisch-naturwissenschaftlichen Diskurses ist. Dieser entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert im Zuge der Aufklärung, des aufkommenden Bürgertums und des Aufschwungs der Naturwissenschaften, wie z.B. die HistorikerInnen Laqueur[40] und Frevert[41] oder die Soziologin Honegger[42] nachweisen, die mit unterschiedlichen Schwerpunkten die historische Entwicklung des Geschlechterdiskurses untersuchen. Diese Ansätze kommen zu dem Ergebnis, dass die Einteilung in Geschlechter von kulturellen Faktoren abhängig ist.

Wie viele Geschlechter es geben darf und wie sie bestimmt werden, ist eine Übereinkunft, die von zeitlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten abhängig ist. So erweist sich das zweigeschlechtliche Modell als eine Erfindung der Neuzeit, denn von der Antike bis zur Renaissance wurde vom „Ein-Geschlecht-Leib"[43] ausgegangen. Der weibliche Körper wurde dabei als geringeres und schwächeres Modell des männlichen verstanden. Die weiblichen Geschlechtsorgane galten als invertierte (umgedrehte und im Körper gelagerte) Version der männlichen.[44]

Auch ein Blick in nicht-westliche Gesellschaften, die die Existenz von Dritten Geschlechtern anerkennen, zeigt die kulturelle Abhängigkeit von Geschlechterbildern. Im indischen Kulturraum gibt es beispielsweise

40 Laqueur untersucht die Inszenierung von Geschlecht von der Antike bis Freud als Kulturgeschichte der Geschlechtsorgane (vgl. Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992).

41 Frevert weist durch die Analyse von Lexikonartikeln seit dem 18. Jahrhundert nach, wie sich der Begriff ‚Geschlecht' allmählich flächendeckend als biologische Klassifikation durchsetzt. ‚Geschlecht' definiert nicht mehr wie vorher Abstammungsgemeinschaften, sondern biologisch begründete Differenzen zwischen ‚dem Männlichen' und ‚dem Weiblichen' (vgl. Ute Frevert: „Mann und Weib und Weib und Mann". Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München: C. H. Beck 1995).

42 Honegger untersucht die Verschränkungen von Medizin und Philosophie: „An die Stelle der Moraltheologie […] schob sich als zentrale kulturelle Definitionsmacht eine durch die ‚harte' Wissenschaft der vergleichenden Anatomie legitimierte Moralphysiologie." (vgl. Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750-1850, Frankfurt a. M., New York: Campus 1991, S. IX)

43 T. Laqueur: Auf den Leib geschrieben, S. 80.

44 Vgl. ebd., S. 80ff.

die Hijra, biologische Männer, die sich als weiblich identifizieren und als Tempeldienerinnen arbeiten.[45] Ein weiteres Beispiel sind die nordamerikanischen Navajo, bei denen hermaphroditische, also körperlich zweigeschlechtliche Menschen, besonders verehrt werden und spezielle Pflichten und Privilegien haben.[46] Weltweit bewegt sich das Spektrum der ‚dritten' oder mehr Geschlechter vom sozial anerkannten Geschlechterrollenwechsel bis hin zur Existenz von alternativen Geschlechterkategorien.

Dass es nicht sinnvoll ist, von kulturell abhängigen Geschlechterkategorien auf der einen und einem konstant unveränderlichen biologischen Körper auf der anderen Seite zu sprechen, zeigt die Philosophin und Geschlechtertheoretikerin Grosz auf. Der Körper wird nicht einfach durch unterschiedliche, historisch, sozial und kulturell definierte Arten und Weisen repräsentiert, während er im Grunde der gleiche bleibt. Im Gegenteil, die genannten Faktoren produzieren den Körper aktiv als Körper eines bestimmten Typus.[47] Grosz bestreitet, dass es einerseits den ‚realen' materiellen, natürlichen, biologischen Körper gibt und andererseits seine diversen kulturellen und historischen Präsentationen, d.h. sie wendet sich damit implizit auch gegen eine Aufteilung des Geschlechterbegriffs in die Kategorien Sex und Gender. Für Grosz sind es erst Repräsentationen und kulturelle Einschreibungen, die den Körper konstituieren und dazu beitragen, ihn zu erschaffen. Sie konstatiert eine organische Offenheit der menschlichen Körper für kulturelle und soziale Vervollständigung. Sie behauptet dabei nicht, dass medizinische, biologische oder chemische Analysen von Körpern ‚falsch' oder ‚unangemessen' seien. Die Vorannahmen und Untersuchungsmethoden, die von diesen Disziplinen verwendet werden, haben jedoch entscheidende Auswirkungen auf die untersuchten Körper. Grosz bezweifelt, dass Körper als ahistorisch, vor-kulturell, oder überhaupt als ‚natürliche' Objekte verstanden werden können. Körper seien nicht statisch, sie funktionieren interaktiv und pro-

45 Die Hijra werden kulturell als ‚weder Mann noch Frau' definiert. Sexuell impotente Männer werden von Bahuchara Mata (einer in Indien verehrten Muttergöttin) dazu berufen, sich wie Frauen zu kleiden und zu verhalten und sich einer Entmannung zu unterziehen, bei der die männlichen Genitalien entfernt werden (vgl. Serena Nanda: „Weder Mann noch Frau. Die Hijra in Indien", in: Gisela Völger [Hg.], Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Band 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1997, S. 129-134).

46 Vgl. B. Röttger-Rössler: Männer, Frauen und andere Geschlechter, S. 105.

47 Vgl. Elizabeth Grosz: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1994, S. xif.

duktiv: „They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable.“[48]

Auch die Philosophin und Theoretikerin Butler geht davon aus, dass der Körper selbst eine Konstruktion sei, und zwar eine, die durch die Vergeschlechtlichung maßgeblich geprägt ist: „Man kann nämlich den Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität ins Leben gerufen wird.“[49]

Laut dekonstruktivistischer Gender-Theorien ist nicht nur die Biologie Teil eines Diskurses, der zur Konstruktion von Geschlecht beiträgt, sondern das Konzept der Natur selbst ist ein Konstrukt. Es gibt, so die These, nichts ‚Eigentliches‘ oder ‚Natürliches‘, das allem anderen vorgelagert sein könnte. „Der Rekurs auf ‚natürliche‘ Unterschiede ist daher vor allem ein Rekurs auf eine soziale *Unterscheidungspraxis*.“[50]

Doing Gender

Betrachtet man die so genannten biologischen Kriterien der Geschlechtszugehörigkeit genauer, fällt auf, dass alle angeführten Indizien für Geschlecht nicht ‚sichtbar‘ sind. Chromosomen sind von außen nicht sichtbar, Hormone sind es ebenso wenig. Primäre und sekundäre Geschlechtsorgane wie Brüste, Vagina oder Penis erweisen sich ebenfalls als problematische Kategorien der Einteilung. Selbst diese vermeintlich eindeutigen ‚Zeichen‘ des Körpers entpuppen sich als kulturell gesetzte Annahme, denn die Geschlechtsorgane sind im Alltag nicht zu sehen, sondern bedeckt.[51] Trotzdem werden sie als vorhanden vorausgesetzt, beziehungsweise, wie Stefan Hirschauer schreibt: „In Alltagssituationen können die Genitalien nur mehr als Insignien unterstellt werden.“[52] Sie werden damit zu „kulturellen Genitalien“,[53] zu Zeichen, deren Existenz angenommen wird aufgrund anderer Indizien wie zum Beispiel der Kleidung. So entsteht ein scheinbar geschlossener Zirkel: Geschlechtszuge-

48 E. Grosz: Volatile Bodies, S. xi.

49 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 26.

50 Stefan Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 24 (Kursivsetzung im Original).

51 Was wie eine Brust aussieht, könnte Schaumstoff unter dem Kleid sein oder Silikon unter der Haut.

52 S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 26.

53 Ebd.

hörigkeit kann nur festgelegt werden, indem man sich innerhalb bestimmter Zeichensysteme bewegt, deren Bedeutung für die Bestimmung von Geschlecht aber immer schon vorher festgelegt worden ist.[54]

„Betrachter ‚wissen' schon, dass jemand eine Frau oder ein Mann ist, bevor sie ‚Geschlechtsmerkmale' identifizieren können, die ihre Zuschreibung begründen. Eine Geschlechtszugehörigkeit wird aus Indizien konstruiert, die nur auf dem Hintergrund einer bereits identifizierten Geschlechtszugehörigkeit als ‚Indizien' erscheinen."[55]

Diese Indizien werden abgeleitet aus verschiedenen Zeichensystemen oder Codes, die eingesetzt werden (können), wenn es um die Zuschreibung von Geschlechterrollen geht.

Hirschauer beschreibt das Erkennen des Geschlechts einer anderen Person deshalb als einen höchst komplizierten „Attributierungsprozeß",[56] der Entscheidungs,- Fortschreibungs-, Entzifferungs- und Anerkennungszwänge beinhaltet. Wichtig ist dabei, dass nicht nur Personen, sondern auch Objekten eine Geschlechtsbedeutung zugeschrieben wird. Diese Sexuierung gilt zum Beispiel für Kleidungsstücke, Frisuren, Gesten, Körperhaltungen, Tätigkeiten, Örtlichkeiten, Namen, Pronomen etc.[57] Hirschauer weist darauf hin, dass im Prinzip *alles* für eine Geschlechtsattribution genderisiert werden könne, da es letztlich die BetrachterInnen sind, die sich Geschlechtmerkmale aussuchen, um Zuschreibungen vorzunehmen.[58] Mit anderen Worten: „Ein ‚Mann' ist ein legitimer Darsteller von Männer-Bildern, genauer: ein durch eine kompetente Darstellung (in den Augen eines Betrachters) legitimierter und zur Kontinuierung verpflichteter Darsteller eines Männer-Bildes."[59] Gleiches gilt selbstverständlich für ‚Frauen'.

Diese Wiederholung von Geschlecht in performativen Akten wird

54 Gertrud Lehnert: „Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstituierendes Verfahren", in: Gertrud Lehnert (Hg.), Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Opladen: Westdeutscher Verlag. 1996, S. 51f.

55 S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 36.

56 Ebd., S. 27. Der Begriff ‚Attributierungsprozess' wurde zuerst von den Ethnomethodologinnen Kessler und McKenna eingeführt (vgl. Suzanne J. Kessler/Wendy McKenna: Gender. An Ethnomethodological Approach, New York: Wiley 1978).

57 Vgl. S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 27.

58 Vgl. ebd., S. 37.

59 Ebd., S. 52.

auch als ‚Doing Gender' bezeichnet.[60] Der Begriff des ‚Doing Gender' wurde von den Ethnomethodologinnen Kessler und McKenna eingeführt, die die Praktiken der Geschlechtskonstruktion bei Transsexuellen und der Geschlechtsidentifikation bei Erwachsenen untersuchten.[61] Mit ‚Doing Gender' sind kulturelle Inszenierungspraktiken gemeint, die aktiv eine als eindeutig weiblich oder männlich identifizierbare Geschlechtsidentität herstellen. Deutlich werden soll durch das ‚Doing' das Prozesshafte des Geschlechts, das Zusammenspiel der bereits geschilderten Geschlechtsdarstellung auf Seiten der AkteurInnen und der Geschlechtsattribution auf Seiten der BetrachterInnen. Dieser Prozess ist ein kollaborativer und ein wechselseitiger, denn alle sind zugleich AkteuerInnen und BetrachterInnen.[62] Wie Villa betont, sind „Darstellungen […] in diesem Sinne alltagsweltliche Inszenierungen einer sozialen Ordnung. […] Sozial relevant ist das, was intersubjektiv gesehen wird. Das Soziale ist bildförmig, Individuen sehen die Codes, mit denen sie die Welt ordnen und mit deren Hilfe sie Sinn in die Welt bringen."[63]

Der Begriff der Geschlechterdarstellung verweist bereits auf die Bildförmigkeit der dadurch hergestellten sozialen Wirklichkeit. Wie ge-

60 Vgl. Marie-Luise Angerer (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, Wien: Passagen 1995, S. 26.

61 Vgl. S. Kessler/W. McKenna: Gender. Fälschlicherweise wird der Begriff ‚doing gender' oft West und Zimmerman zugeschrieben, die ihn in ihrem 1987 erschienenen Aufsatz „Doing Gender" in der feministischen Wissenschaft populär machten (Candace West/Don H. Zimmerman: „Doing Gender", in: Gender & Society 1 [1987], S. 125-152).

62 Vgl. Paula-Irene Villa: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 75f.

63 Ebd., S. 81f. (Kursivsetzung im Original). Die Vorstellung, dass Geschlecht durch geschlechtspezifische soziale Praktiken aktiv hergestellt wird, findet sich bereits 1929 in Joan Rivieres Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade". In dem 1929 im ‚International Journal of Psychoanalysis' erschienenen Aufsatz wertet die Psychoanalytikerin Fallstudien über beruflich erfolgreiche Frauen aus und kommt zu dem Schluss, dass diese ihren Erfolg in einer patriarchalen Gesellschaftsordnung durch überfeminines Verhalten auszugleichen versuchen: „Weiblichkeit war daher etwas, das sie vortäuschen und wie eine Maske tragen konnten, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen […] Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade' ziehe. Ich behaupte gar nicht, dass es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe." (Joan Riviere: „Weiblichkeit als Maskerade", in: Liliane Weissberg [Hg.], Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 38f.)

zeigt, sind die kulturellen Zeichensysteme, auf die für die Darstellung zurückgegriffen wird, auf ‚männliche' und ‚weibliche' Repertoires verteilt, die teils historisch sedimentiert sind und sich teils im steten Wandel befinden.[64]

Hergestellt wird durch das ‚Doing Gender' immer die Geschlechtsidentität, die laut der Butlerschen Terminologie synonym mit dem Begriff ‚Gender' gesetzt werden kann.[65] Butler konstatiert, dass das Drama der Geschlechtsidentität eine rituelle gesellschaftliche Inszenierung sei, die aus wiederholten Darbietungen bestünde, die letztlich nie ein Ende fänden.[66] Dieser Zwang zur Wiederholung und Inszenierung besteht, weil der moderne Geschlechterdiskurs[67] von einem homogenen, mit sich identischen, widerspruchsfreien, natürlichen, unveränderlichen und gegebenen Geschlechterbegriff ausgeht, also von ‚Männern' oder ‚Frauen': „Die binäre Regulierung der Sexualität unterdrückt die subversive Mannigfaltigkeit einer Sexualität, die mit den Hegemonien der Heteronormativität, der Fortpflanzung und des medizinisch-juristischen Diskurses bricht."[68]

Da die zwei Geschlechter als natürlich angenommen werden und die Reproduktion als ‚biologische' Funktion von Sexualität gesetzt wird, werden alle dem nicht entsprechenden Formen von Begehren und sexueller Identität als abweichend markiert und gegebenenfalls pathologisiert. Die Heteronormativität beinhaltet laut Butler die „Zwangsheterosexualität".[69] Gegen das Konzept von zwei unveränderbaren, aus reproduktiven Gründen aufeinander bezogenen Geschlechtern setzt Butler, dass Geschlecht nichts Unveränderliches, Statisches ist, sondern ein permanentes Werden bleibt. Dieses ‚Werden' ist bei Butler mit dem Begriff der „Performativität"[70] gemeint. „In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun",[71] und dieses Tun ist performativ. Performative Akte verschleiern durch die Logik der Inszenierung einer angeblich vorgängigen Substanz ihre produktive Wirkung. Sie verschleiern, dass sie die Natur produzie-

64 Vgl. S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 39.

65 Vgl. Paula-Irene Villa: Judith Butler, Frankfurt a. M., New York: Campus 2003, S. 71.

66 Vgl. J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 206.

67 Gemeint ist hier das allgemeine und alltägliche Verständnis von Geschlecht in unserem geografischen und historischen Kontext.

68 J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 41.

69 Ebd., S. 39. Den Begriff der ‚Zwangsheterosexualität' entwickelte die Schriftstellerin und feministische Theoretikerin Adrienne Rich Anfang der 1980er Jahre, mit dem sie sich gegen Heterosexualität als stillschweigend angenommene Norm wandte (vgl. P.-I. Villa: Sexy Bodies, S. 144).

70 Vgl. P.-I. Villa: Judith Butler, S. 71.

71 Vgl. J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 49.

ren, welche sie angeblich nur zum Ausdruck bringen.[72] Deswegen beschreibt Butler performative Geschlechtsidentitäten auch als „Naturalisierungsstrategien".[73]

„Die ‚performative' Dimension der Konstruktion [des Geschlechts, d. V.] ist genau die erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen. In diesem Sinne existieren nicht bloß Zwänge für die Performativität; vielmehr muß der Zwang als die eigentliche Bedingung für Performativität neu gedacht werden. Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung, und sie kann auch nicht einfach mit darstellerischer Realisierung [*performance*] gleichgesetzt werden. Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität Antrieb und hält sie aufrecht."[74]

Wichtig zu verstehen ist hierbei, dass die performative Dimension des Geschlechts nach Butler weder ein freiwilliges, selbst bestimmtes Schauspiel ist, noch eine unausweichliche Reaktion auf determinierende Zwänge, die von Diskursen oder Machtverhältnissen ausgeübt werden. Die performative Dimension des Geschlechts besteht vielmehr in der „ritualisierten Produktion"[75] spezifischer Akte, die das Geschlecht sein sollen. Es geht dabei vor allem um das „Verkörpern von Normen"[76], um Anpassungsleistungen. Diese Normen sind dabei nicht als statische zu verstehen, sondern ständigen kulturellen und historischen Änderungen unterworfen.[77] Laut Butler sind diese Uneindeutigkeit und Diffusität der Geschlechternormen genau der Grund, warum Geschlecht immer wieder neu gezeigt, gesehen, verhandelt, inszeniert werden muss. Die Zweigeschlechtlichkeit bestehend aus ‚Mann' und ‚Frau' muss immer wieder

72 Vgl. P.-I. Villa: Judith Butler, S. 73.

73 Vgl. J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 60f.

74 Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 133 (Kursivsetzung im Original).

75 Vgl. ebd., S. 133.

76 Vgl. ebd., S. 305.

77 Um das Ganze anhand von Beispielen konkreter zu machen: Frauen haben keinen Bart zu haben – also müssen sie sich ihre Barthaare auszupfen. Männer haben stärker und muskulöser zu sein als Frauen – also werden sie eventuell im Fitnessstudio trainieren, um Muskeln zu produzieren. Die genannten Beispiele bewegen sich im Bereich der Geschlechterklischees, aber genau diese Stereotype, so diffus und unzutreffend auf viele Menschen sie auch sind – diese Stereotype und die Normen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die sie beinhalten, haben Einfluss auf konkrete Handlungsweisen, die ihrerseits Körper formen oder in bestimmter Weise sichtbar machen können (vgl. P.-I. Villa: Judith Butler, S. 73).

neu hergestellt und bewiesen werden. Die Geschlechtsidentität (Gender) ist der performative Zwang, das behauptete natürliche Geschlecht (Sex) durch endlos wiederholte Geschlechterdarbietungen und Inszenierungen als natürlich zu beweisen. Oder, noch einmal Hirschauer: „Darstellungen orientieren sich nicht an ‚Normen', sie sind vielmehr konstitutiv für Normalität, indem sie sich selbst normalisieren."[78] Geschlechtsidentität hat keinen authentischen, schon immer vorhandenen Kern, sondern besteht in einem nie abgeschlossenen Aushandlungsprozess zwischen Zuschreibung und aktiver Aneignung.[79]

Das ‚Doing Gender', d.h. die performativen Akte in Bezug auf Geschlechtsidentität sind demnach Akte, die eine angenommene vorgängige Substanz des Geschlechts erst realisieren. Sie tun dies sprachlich, sie tun dies praktisch im Sinne von konkreten Interaktionen und ikonographisch im Sinne von medialen Darstelllungen.[80]

Gender, Race und Othering

Die Geschlechtsidentität steht nie für sich alleine, sondern ist immer mit anderen sozialen oder kollektiven Identitäten verbunden, wie zum Beispiel ‚Klasse', ‚Ethnizität' oder ‚Rasse' bzw. ‚Race'.[81] Alle genannten identitätsbestimmenden Kategorien wirken zusammen als gesellschaftliche Differenzierungskriterien und haben Einfluss auf gesellschaftliche Hierarchien und Machtpositionen. ‚Race' beschreibt einerseits Gruppenzugehörigkeiten und -identitäten und ist andererseits ein kulturell determinierter Begriff, denn diese Zugehörigkeiten werden durch Bilder, Geschichten, Mythen und kulturelle Praxen produziert und affirmiert.[82] Der ‚Race'-Begriff ist einer permanenten Bedeutungsverschiebung unterworfen, da sich die historischen, politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen, die ihn definieren, permanent ändern. ‚Race' ist, wie Bernardi feststellt, „a system of meanings that shift and change with time and space, with social organization, political movements, cultural traditions,

78 S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 46 (Kursivsetzung im Original).

79 Vgl. Dagmar Beinzger: „Filmerleben im Rückblick. Der Zusammenhang zwischen Filmrezeption und Geschlechtsidentität aus biographischer Sicht", in: Renate Luca (Hg.), Medien Sozialisation Geschlecht, München: KoPäd 2003, S. 111.

80 Vgl. P.-I. Villa: Judith Butler, S. 73.

81 Da im Deutschen der Begriff ‚Rasse' in Bezug auf Menschen faschistisch geprägt ist, wird im Folgenden das englische ‚Race' verwendet.

82 Vgl. D. L. Bernardi: Star Trek & History, S. 15.

and identity.“[83] Auch der Begriff der Ethnizität ist eine „socially structured performance of contradictory ideological fictions.“[84] Die Begriffe werden oft synonym genutzt, als Differenzierungsmerkmal führt Chvany an, dass Ethnizität eher auf traditionell und kulturell verbundene Gemeinschaften (etwa weil sie das gleiche Herkunftsland oder die gleiche Religion haben) bezogen ist, während sich der ‚Race‘-Begriff öfter auf das Aussehen von Menschen beruft.[85] Begriffshistorisch war mit ‚Race‘ die Unterscheidung von menschlichen Gruppen nach Herkunftsregion und körperlichen Merkmalen wie der Hautfarbe gemeint. Die oft bemühte, auf die Hautfarbe bezogene Dichotomie ist ‚schwarz‘/‚weiß‘.[86] Dieser Arbeit liegt eine Perspektive zugrunde, die davon ausgeht, dass das Konzept der menschlichen ‚Rassen‘ ein kulturelles Konstrukt ist, das historisch durch ‚weiße‘ hegemoniale Machtstrukturen errichtet wurde, um die Diskriminierung von ‚Nicht-Weißen‘ zu legitimieren. In Anlehnung an den ‚Whiteness‘-Theoretiker Dyer wird statt mit dem Begriffspaar ‚schwarz‘/‚weiß‘ mit dem Begriffspaar ‚weiß‘/‚nicht-weiß‘ operiert, um erstens die in der westlichen Kultur reproduzierte Hegemonie des ‚Weiß-Seins‘ zu benennen und um zweitens alle anderen Gruppen ‚nicht-weißer Herkunft‘, z.B. Hispanics oder AsiatInnen, mit einzuschließen.[87]

Sowohl die Kategorie ‚Geschlecht‘ als auch die der ‚Race‘ sind Stereotypbildungen unterworfen. Die Stereotype „perpetuate a needed sense of difference between the ‚self‘ and the ‚object‘, which becomes the ‚Other‘“[88] Weil kein objektiver Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen existiert, so Hurd, wird eine imaginäre Linie gezogen. Damit der Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen stabil bleibt, muss diese Linie sehr flexibel bleiben in den Zuschreibungen, was das

83 Vgl. D. L. Bernardi: Star Trek & History, S. 16.

84 Peter A. Chvany: „‚Do we look like Ferengi capitalists to you?‘ Star Trek’s Klingons as Emergent Virtual American Ethnics“, in: Henry III Jenkins/ Tara McPherson/Jane Shattuc (Hg.), Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture, Durham, London: Duke University Press 2002, S. 106.

85 Vgl. ebd., S. 107.

86 Weiße Menschen sind nicht wirklich ‚weiß‘, sondern „grey, pink, beige, pale or whatever“. Die Farbe ‚Weiß‘ bzw. ‚Whiteness‘ ist ein ideologisches Prinzip, das zur Konstruktion moralischer Überlegenheit dient (vgl. Paul Hoch: White Hero, Black Beast. Racism, Sexism and the Mask of Masculinity, London: Pluto Press 1979, S. 50).

87 Vgl. Richard Dyer: White, London, New York: Routledge 2004, S. 11.

88 Denise Alessandria Hurd: „The Monster Inside. 19th Century Racial Constructions in the 24th Century Mythos of Star Trek“, in: Journal of Popular Culture 31 (1997), S. 25.

Anders-Sein ausmacht. Dieser Prozess, der das eine (z.B. ‚den Mann' oder ‚die Weiße') als die Norm setzt und anderes ausgrenzt, wird oft als das ‚Othering' bezeichnet. Laut psychoanalytischer Interpretation wird dieser Mechanismus durch eine stark normierende Kultur erzeugt, die bestimmte Praktiken und Begierden tabuisiert, diese aber als phantasierte Eigenschaften auf ‚die Anderen' projiziert, die dafür verachtet und ausgegrenzt werden dürfen. Das Verbotene im eigenen Unbewussten wird so nach außen verlagert und unter Kontrolle gebracht.[89]

Mediale Geschlechterbilder

Die Wechselwirkung von Medien und Geschlecht ist durchaus umstritten. Medienpädagogisch orientierte Ansätze gehen davon aus, dass durch Massenmedien verbreitete Geschlechterbilder prägenden Einfluss auf die Vorstellung von Geschlecht und damit auf die Geschlechtsidentität von Individuen haben. So betrachtet Beinzger audiovisuelle Medien wie Film und Fernsehen als „wirkungsmächtigste Instanzen zur Vermittlung einer symbolischen Ordnung, deren elementare Grundlage der binäre Code der Zweigeschlechtlichkeit bildet."[90] Dieser Definition von Medien zufolge werden Frauen und Männer nicht nur dargestellt, sondern es werden Vorstellungen darüber produziert, wie Männer und Frauen sind, bzw. zu sein haben. Die Medien konstruieren ideale und stereotype Bilder „von ‚richtigen' Männern und ‚attraktiven' Frauen, von ‚neuen Vätern' und ‚Karrierefrauen', von ‚guten' und ‚schlechten' Beziehungen, von ‚wahrer' Liebe, von Idealen und sogenannten Abnormitäten."[91] Stereotype dienen der Vereinfachung und Orientierung: Sie sind modellhaft zugespitzte Kulturmuster, die nicht notwendigerweise auf eigener Erfahrung beruhen, sondern auch durch Dritte oder die Medien vermittelt werden können. Stereotype enthalten eindeutige Wertungen und werden im Alltag

89 Kelly Hurley: „Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid", in: Judith Halberstam/Ira Livingston (Hg.), Posthuman Bodies, Bloomington, Idianapolis: Indiana University Press 1995, S. 207.

90 Dagmar Beinzger: „Pädagogische Reflexionen zum System der Zweigeschlechtlichkeit in den Medien", in: Barbara Rendtorff/Vera Moser (Hg.), Geschlecht und Geschlechterverhältnisse in der Erziehungswissenschaft, Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 202.

91 Edgar J. Forster: „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien", in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.), Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995, S. 57.

auf reale (oder fiktionale) Personen projiziert.[92] Die Stereotype, was genau ‚Mann'-Sein und ‚Frau'-Sein beinhaltet, sind variabel, die Tatsache, dass damit unaufhörlich die zweigeschlechtliche Ordnung wiederhergestellt und naturalisiert wird, bleibt bestehen. Das, was nicht überschritten werden darf, ist das Primat der Zweigeschlechtlichkeit.

Aus medienpädagogischer Perspektive können durch die Darstellung der Geschlechter auf bestimmte Art und Weise die Geschlechterbeziehungen reglementiert, verändert, stabilisiert oder idealisiert werden. Besonders Film und Fernsehen, so Beinzger, seien ernst zu nehmende Sozialisationsinstanzen, da sie Geschlechterbilder zur Verfügung stellen, die als Identifikationsangebote und Subjektpositionen für die Ausgestaltung von Geschlechtsidentität herangezogen werden können.[93] Massenmedien seien damit nicht nur an der Sozialisation von Kindern und Jugendlichen, sondern auch an einer permanenten ‚Erziehung' von Erwachsenen beteiligt.[94] Diese manchmal implizit, manchmal explizit mahnende Haltung medienpädagogisch orientierter ForscherInnen knüpft an die kulturpessimistische Tradition der Kritischen Theorie an, die von der bewussten Manipulation der Massen durch die Massenmedien im Interesse der ‚Herrschenden' ausgeht. Besonders populärkulturelle Inhalte würden zu einer Entpolitisierung der Massen beitragen, so die Diagnose.[95] Vergessen wird dabei häufig, dass in den Massenmedien keine Bilder erzeugt werden, die nicht sowieso schon Ausdruck eines gesellschaftlichen Konsenses sind. Das heißt, dass es sich bei Medienprodukten um kulturelle Manifestationen handelt, in denen immer bestimmte Ideologien aufzufinden sind, d.h. Systeme von Weltanschauungen, Grundeinstellungen und Wertungen, die an eine soziale Gruppe oder einen Kulturzusammenhang gebunden sind. Wenn die Filmwissenschaftlerin De Lauretis das Kino (und ebensolches gilt für das Fernsehen) als „technology

92 Vgl. Ganz-Blättler, Ursula: „Serienhelden auf der Suche nach sich selbst. Ein paar Überlegungen zu deutschen Detektivserien", in: Christiane Hackl/Elisabeth Prommer/Brigitte Scherer (Hg.), Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, Konstanz: UVK Medien 1996, S. 162ff.

93 Vgl. D. Beinzger: Filmerleben im Rückblick, S. 111.

94 Vgl. D. Beinzger: Pädagogische Reflexionen zum System der Zweigeschlechtlichkeit in den Medien, S. 202.

95 Vgl. Christian Schicha: „Kritische Medientheorien", in: Stefan Weber (Hg.), Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus, Konstanz: UKV 2003, S. 109. Die wichtigsten Vertreter der Kritischen Theorie sind Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und Jürgen Habermas.

of gender“[96] bezeichnet, bedeutet dies sowohl, dass die auf der binären Geschlechtermatrix beruhende Gesellschaftsordnung Repräsentationstechnologien wie das Kino oder das Fernsehen hervorbringt, als auch, dass Kino oder Fernsehen Technologien sind, die Geschlecht reproduzieren und immer wieder von neuem bestätigen. Hierbei ist der Unterschied zwischen ‚Produktion‘ und ‚Reproduktion‘ wichtig, denn Medien produzieren zwar keine Geschlechtsidentitäten, aber können durchaus Material dafür bereitstellen. Die Wirkung von Medien und Geschlecht ist demnach eine wechselseitige.

So weist auch die Filmtheoretikerin Silverman darauf hin, dass man, um Bilder verstehen zu können, deren Deutungsmuster bereits internalisiert haben muss. Sie führt dabei den Begriff des ‚Screens‘[97] ein, mit dem sie das kulturelle Bildrepertoire meint, das alle Menschen besitzen. „Mit dem Begriff ‚Bildschirm‘ bezeichne ich die ganze Bandbreite der zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Darstellungsparameter; diejenigen unter ihnen, die sich fast unvermeidlich aufdrängen, nenne ich das ‚Vor-Gesehene‘.“[98] Die Kamera, so Silverman, ist der „primäre Bildschirm, durch den hindurch wir des Blickregimes innewerden“.[99] Das ‚Blickregime‘ bezeichnet hierbei die Regeln, nach denen sich die Darstellungsparameter ausrichten. Diese Darstellungsparameter legen fest, so Silverman, was und wie die Angehörigen einer Kultur sehen, wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutung sie ihm geben. Bestimmte Darstellungsparameter werden dabei ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert.

Im Zentrum dieser Untersuchung stehen die Darstellungsparameter von Geschlecht. Es stellt sich die Frage, ob sich die Darstellung der Geschlechter in den Science-Fiction-Serien immer im Rahmen des ‚Vor-Gesehenen‘ bewegt oder ob dieser überschritten wird. Geschlechterbilder bleiben nie statisch die Gleichen, so die These, denn ‚Mann‘ und ‚Frau‘ sind im Detail sehr anpassungsfähige Begriffe. Im historischen und kulturellen Wandel der Geschlechterrollen bilden sich ständig neue Varianten der Geschlechterklischees und -typen heraus (die Karrierefrau, der Hausmann). Deshalb existieren – in der ‚Realität‘ wie in deren medialer

96 Teresa De Lauretis: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington, Indianapolis: Iniana University Press 1987, S. 13.

97 Das englische ‚Screen‘ wird in der deutschen Übersetzung irreführender Weise mit ‚Bildschirm‘ übersetzt, ‚Leinwand‘ wäre akkurater und passender.

98 Kaja Silverman: „Dem Blickregime begegnen?“ in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID Archiv 1997, S. 58.

99 Ebd., S. 62.

Repräsentation – durchaus diverse, miteinander konkurrierende Männer- und Frauenbilder. Es gibt dabei nicht ‚den Mann' oder ‚die Frau', sondern Variationen, eine Vielfalt von ständig sich anpassenden und changierenden Geschlechtertypisierungen. Gleichzeitig ist die mediale Repräsentation von Geschlecht bestimmt bzw. beschränkt durch die zur jeweiligen Produktionszeit „gesellschaftlich verfügbaren Frauen- und Männerbilder".[100]

Daher sind nicht nur die Veränderung der Darstellungsparameter von Interesse, sondern auch die Grenzen, die von bestimmten Darstellungskonventionen bestimmt werden. Dort können gesellschaftliche Regeln und Machtverhältnisse besonders deutlich erkannt werden, denn Machtverhältnisse manifestieren sich, wie der Bildtheoretiker Mitchell betont, immer auch in Bildern: „Power is not something one ‚has' but a relationship one enjoys or suffers. If we want to understand the power of pictures, we need to look at their internal relations of domination and resistance, as well as their external relations with spectators and with the world."[101] Um die Wirkmacht von Bildern zu verstehen, so Mitchell, muss sowohl deren interne Spannung zwischen Herrschaft und Widerstand als auch deren externes Wirken auf die BetrachterInnen untersucht werden. Bilder, die in den Medien produziert werden, funktionieren auf der Basis von geschlechtsklassenspezifischen Zeichen, die jene Aspekte von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' signifizieren, durch die die herrschende Ordnung der Geschlechter aufrechterhalten wird.[102] Dahinter steht laut Mühlen Achs die Annahme, dass Bilder, da sie

„komplexe Zeichen mit ikonischen, indexikalischen und symbolischen Qualitäten sind, direkter, unmittelbarer, unbewusster, emotionaler wirken als andere, vollkommen und ausschließlich abstrakte Zeichen: daß sie ‚unter die Haut' gehen und somit unsere ‚Ansichten' von innen heraus beeinflussen können."[103]

Geschlechterbilder sind Manifestationen kollektiver Vorstellungen von Geschlecht, in denen sich Machtverhältnisse ausdrücken und die durch

100 Waltraud Cornelißen: „Die Kategorie Geschlecht und ihr Erklärungspotential für die Aneignung von medialen Präsentationen", in: Gudrun Marci-Boehncke u.a. (Hg.), BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung, Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996, S. 20f.

101 Thomas W. J. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: The University of Chicago Press 1995, S. 324.

102 Vgl. Gitta Mühlen Achs: „Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts", in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.), Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995, S. 21.

103 Ebd., S. 22.

die alltägliche unreflektierte, als naturgegeben wahrgenommene Wirklichkeit der Geschlechterverhältnisse bestimmt werden.

Make it so![104] Methodische Herangehensweise

Zentral für diese Arbeit ist der Blick auf den Zusammenhang zwischen narrativer und visueller Inszenierung der Figuren. Die Analyse der Narration ermöglicht es, Änderungen und Entwicklungen der geschlechtlichen Kodierung einer Figur im Verlaufe des Handlungsbogens zu erfassen und diese zu kontextualisieren. Durch die Analyse der visuellen Inszenierung der Figuren soll herausgearbeitet werden, ob die bildimmanenten Aussagen über Geschlecht die Narration stützen, kommentieren oder ihr sogar widersprechen.

Es gilt herauszufinden, welcher Weiblichkeits- und Männlichkeitsattribute sich die ausgewählten Serien bedienen, um die Figuren zu inszenieren und damit Geschlecht auf eine spezifische Art und Weise zu konstruieren. Inwiefern werden Stereotype von Weiblichkeit und Männlichkeit affirmiert, gebrochen oder sogar umdefiniert? Gibt es neue Figurentypen, neue Heldinnen und Helden, oder sind nur die alten Stereotype in neue Gewänder gekleidet? Und mit welchen narrativen und filmästhetischen Mitteln wird dies bewerkstelligt?

Um die Geschlechterbilder zu untersuchen, wurden für diese Arbeit die Synopsen[105] aller Folgen jeder Serie gelesen (insgesamt 758 Einzelfolgen) und eine Vorauswahl von 197 Episoden getroffen, die gesichtet wurden. Zusammenfassende Sichtungsprotokolle legten das Augenmerk auf 40 regelmäßig auftretende und 16 nur einmal erscheinende Figuren, deren Geschlecht zentral für die Handlung ist oder in einer Art und Weise inszeniert ist, die mit gängigen Geschlechterstereotypen bricht. Hieraus wurden drei verschiedene Themenkomplexe abgeleitet: Machtkonflikte zwischen Frauen und Männern, die Änderung der Geschlechtsidentität von Figuren und Geschlechter, die jenseits der binären Mann-Frau-Matrix liegen. Die Anzahl der untersuchten Figuren wurde auf 21 eingegrenzt.

Um der Fokussierung auf das ‚Doing Gender' der Figuren gerecht zu werden, dienen einerseits die bereits dargestellten dekonstruktivistischen

104 „Make it so!" („Tun Sie es!"), die Befehlsformel von Captain Jean-Luc Picard, ist ein Zitat aus dem Roman „Moby Dick" von Herman Melville (vgl. Michèle Barrett/Duncan Barrett: Star Trek, S. 15).

105 Die detaillierten schriftlichen Zusammenfassungen jeder Episode stehen auf den offiziellen Webseiten der jeweiligen Serie. Die URLs finden sich am Ende der Bibliographie.

Geschlechtertheorien als theoretischer Hintergrund, andererseits wird an Studien zu geschlechtsspezifischer Körpersprache angeknüpft, um die Elemente ‚Körper', ‚Mimik', ‚Stimme' und ‚Kostüm' exakt fassen zu können.

Da über die Konzentration der Studie auf die Figuren das gesamte Bild der Inszenierung, die Mise en Scène,[106] nicht aus dem Blick verloren werden soll, werden ergänzend filmanalytische Methoden zur Anwendung gebracht. Das Vokabular sowie die Herangehensweisen zur Bildanalyse sind vor allem von den hermeneutischen Verfahren von Hickethier und Monaco inspiriert.[107]

Das Spezielle des Seriellen

Die narrative Struktur von Fernsehserien ist dadurch gekennzeichnet, dass sie gleichzeitig ‚offen' und ‚geschlossen' ist. In jeder Episode kommt es in der Regel zu einem Abschluss des jeweiligen dramatischen Konflikts, gleichzeitig ist die Episode aber auf eine Fortsetzung hin angelegt. Die Abgeschossenheit der Einzelfolge steht dabei in Korrespondenz zur Unabgeschlossenheit der Serie als Ganzem. Hickethier spricht von der ‚doppelten Struktur' oder ‚doppelten Dramaturgie' der Serie.[108] Der meist harmonische Ausgangspunkt wird durch einen Zwischenfall gestört, der zu einem Konflikt führt und der beseitigt werden muss, um den harmonischen Ausgangspunkt wieder herzustellen. Dieses serienspezifische Regelwerk hat Auswirkungen auf die narrative Rolle der HeldInnenfiguren, da diese die HandlungsträgerInnen sind, d.h. verantwortlich für die Wiederherstellung der Ausgangsharmonie.

Da in amerikanischen Serien das Unterbrechen der Handlung durch Werbeblöcke ins Skript mit eingeplant ist, gibt es in regelmäßigen Abständen so genannte Cliffhanger, d.h. Handlungshöhepunkte, die erst nach der Werbepause aufgelöst werden, um das Umschalten der Zu-

106 Die Mise en Scène bezeichnet die gesamte Inszenierung des Films und beinhaltet „all elements placed in front of the camera to be photographed: the settings and props, lighting, costumes and make-up, and figure behaviour." (David Bordwell/Kristin Thompson: Film Art. An Introduction, New York: McGraw-Hill 1990, S. 410)

107 Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2001, 3. überarbeitete Auflage; James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1993.

108 Vgl. K, Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 123.

schauerInnen zu vermeiden.[109] Selten enden die Episoden in sich unabgeschlossen mit einem ‚Cliffhanger', wenn doch, ist die Episode als Doppelfolge markiert. Die Verknüpfung der Folgen geschieht durch ein Stammpersonal an Figuren, einen im Wesentlichen gleich bleibenden Handlungsort und durch eine gleich bleibende Handlungszeit.[110] Ziel jedes seriellen Erzählens ist es, eine feste Bindung der ZuschauerInnen an das Programm zu gewährleisten. Dies geschieht u.a. durch Formen der Standardisierung und Wiederholung, die ein leichtes Wiedererkennen und einen leichten Einstieg in die Serie ermöglichen. Hickethier weist bei seiner Untersuchung verschiedener Serienformen darauf hin, dass die geschilderte Form sich v.a. in den Genres der US-amerikanischen Western- und Krimiserien etabliert habe.[111] Da Science-Fiction-Serien, vor allem die Weltraum-Serien mit ihrer Thematik der ‚Final Frontier' auch als Space-Western betrachtet werden können, verwundert es nicht, dass sie diese Form adaptieren.

Making Gender: Visuelle Inszenierungen

Wie Mühlen Achs feststellt, tragen audiovisuelle Medien das Potenzial in sich, Bilder zu bestärken oder zu verändern:

„Das Medium legt sich gleichsam wie eine weitere Folie über das Material [genderisierte Körpersprache, d. V.] und eröffnet einen Raum für beliebige weitere kulturelle ‚Beschriftungen'. Es kann mit den vorgefundenen Körpercodes rhetorisch operieren – sie bestätigen, akzentuieren, verwerfen, verändern, umkehren, ironisieren etc."[112]

Besondere Bedeutung für die Inszenierung kommt daher der Kameraführung zu, da diese die Blickposition, mit der die ZuschauerInnen das Geschehen sehen, bestimmt und durch ihre Positionierung das Erzählte im-

109 Vgl. Elke Heinrichs/Michael Jäckel: „Aus dem Alltag in den Alltag? Zur Bedeutung von Daily Soaps und Serien für Programmanbieter und Zuschauer", in: medien praktisch 89 (1999), S. 51.

110 Vgl. K. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 198.

111 Diese entwickelten sich in den 50er und 60er Jahren mit der internationalen Verbreitung amerikanischer Serien, da sich die verschiedenen nationalen Fernsehanstalten aus dem Gesamtangebot der Serienfolgen unterschiedliche Folgen auch in abweichender Reihenfolge zusammenstellen konnten (vgl. K. Hickethier; Film- und Fernsehanalyse, S. 199).

112 G. Mühlen Achs: Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts, S. 28f.

mer auch wertet, d.h. die Kamera ist das rhetorische Instrument der Bildherstellung. Für den Erzählstandpunkt, den ‚Point of View' lassen sich im Wesentlichen drei Konzepte unterscheiden: Die auktoriale Perspektive, die subjektive Kamera und die Position der identifikatorischen Nähe.[113] Werden die Figuren in Detail-, Groß-, Nah-, Halbnah-, Halbtotal-, Total- oder Panorama-Einstellungen gezeigt, ist der Kamerastandpunkt in Augenhöhe, Untersicht oder Aufsicht, befindet sich die Figur in der Mitte des Bildes oder am Rande, im Fokus oder ist sie unscharf?[114] Befindet sich die Kamera im Ruhezustand, fährt sie, schwenkt sie oder zoomt sie? All diese ästhetischen Entscheidungen treffen Aussagen über die dargestellten Figuren, so symbolisieren z.B. erhöhte räumliche Standorte meist höhere soziale Ränge.[115]

Ein relevanter Text der Frühzeit feministischer Filmwissenschaft, Mulveys „Visuelle Lust und narratives Kino"[116] konstatiert aus psychoanalytischer Perspektive, dass der Blick der Kamera in einer patriarchalen Gesellschaftsordnung automatisch immer ein ‚männlicher' sei. Daraus leitete ein Großteil der feministischen Medienforschung im deutschsprachigen Raum einen ‚männlichen' und einen ‚weiblichen' Blick auf Medienprodukte ab, der äußerst problematisch ist, denn damit werden die Konzepte von ‚männlich' und ‚weiblich' nicht infrage gestellt, sondern lediglich umgewertet.[117] Dass Mulvey eine wesentlich differenziertere Position zu Identifikationsprozessen mit der Kameraperspektive bezieht, wie aus einem späteren Text ersichtlich,[118] wurde erst vereinzelt und spät rezipiert. Da, so Mulvey, jede Narration anbietet, sich mit dem (männli-

113 Vgl. K. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 130ff.

114 Terminologie vgl. J. Monaco: Film verstehen, S. 384ff.

115 Vgl. Helga Kotthoff: „Geschlecht als Interaktionsritual? Nachwort", in: Erving Goffmann, Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a. M., New York: Campus 2001, S. 179.

116 Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino", in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 48-65. (Das Original erschien unter dem Titel „Visual Pleasure and Narrative Cinema" in: Screen 16 [1975], S. 6-18.)

117 Vgl. z.B. Cornelißen, Waltraud/Renate Engbers: Klischee oder Leitbild? Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 31. Der ‚männliche Blick' gilt als voyeuristisch oder sexistisch, der weibliche befindet sich wahlweise in der Opferposition oder wird als ‚neuer Blick' gefordert.

118 Vgl. Laura Mulvey: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)", in: Laura Mulvey (Hg.), Visual and Other Pleasures, Bloomington: Indiana University Press 1989, S. 29-38.

chen) Helden, dem aktiven ‚point of view' zu identifizieren, ist für Frauen die Identifikation mit dem männlichen Helden zur kulturellen Praxis geworden: „for 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."[119] Das heißt, dass Geschlechteridentifikationen und Blickpositionen durchaus nicht festgeschrieben und an das Geschlecht des Betrachters/der Betrachterin gebunden sind, sondern während der Rezeption erst eingenommen werden und sich verändern können. So lautet auch Angs und Hermes' Annahme:

„media representations and narratives *construct* a multiplicity of sometimes contradicting cultural definitions of femininity and masculinity, which serve as subject positions that spectators might take up in order to enter into meaningful relationship with the texts concerned."[120]

Deshalb wird im Folgenden untersucht, wie die Kamera sieht, wie das Gezeigte dargestellt wird und welche Wirkung dies hat (z.B. aufwertende, abwertende, sexualisierende etc.), dies wird aber nicht als ‚männlicher' oder ‚weiblicher' Blick benannt, um die Falle der Geschlechterzuschreibungen zu vermeiden.

Doing Gender: Schauspielkörper

Da Geschlecht, wie im vorhergehenden Kapitel aufgezeigt, an die Inszenierung der Körperlichkeit gebunden ist, wird für eine nähere Analyse der Figuren, die wiederum von SchauspielerInnen ver‚körpert' werden, auf soziologisch ausgerichtete Studien zu Körpersprache im Allgemeinen und Körpersprache in den Medien im Speziellen zurückgegriffen. Bezug genommen wird dabei vor allem auf die grundlegenden und immer noch relevanten Studien des Soziologen Goffman[121] zu geschlechtsspezifi-

119 L. Mulvey: Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema', S. 33 (Kursivsetzung im Original).

120 Ien Ang/Joke Hermes: „Gender and/in Media Consumption", in: James Curran/Michael Gurevitch (Hg.), Mass Media and Society, London u.a.: Edward Arnold 1991, S. 309 (Kursivsetzung im Original).

121 Erving Goffman: Interaktionsrituale, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971; Erving Goffman: Geschlecht und Werbung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981; Erving Goffman: Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a. M., New York: Campus 2001, 2. Auflage.

schen ‚Interaktionsritualen' und der Psychologin Henley[122] zu geschlechtsspezifischer Körpersprache sowie auf Mühlen Achs und Wenger, die das Thema im deutschsprachigen Raum weiter vorangetrieben haben.[123] Im Folgenden werden die Forschungsergebnisse zu geschlechtsspezifischer Kodierung von Körpern unter den Stichpunkten Körperideale, Kostüm, Körpersprache, Mimik und Stimme kurz dargestellt und ihre Relevanz für die Fragestellung erläutert.[124]

In Körperidealen manifestieren sich kollektive Vorstellungen von Geschlecht, die in bestimmten kulturellen, gesellschaftlichen oder zeitgeschichtlichen Kontexten vorherrschen: „In ihnen konkretisieren sich die ideologischen Genderkonzepte und treten als ‚ästhetische' Vorbilder in Funktion."[125] Während die realen Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Körpern hinsichtlich ihrer Größe, ihres Umfangs etc. fließend sind, sind die medial übermittelten Körperideale dagegen komplementär angelegt.[126] Wie Mühlen Achs bemerkt, haben die absolute Körpergröße und relative Größenunterschiede zwischen Menschen nahezu weltweit machtsymbolische Bedeutung und werden dementsprechend inszeniert, um soziale Rangordnungen zum Ausdruck zu bringen.[127] Das männliche Ideal zeichnet sich demnach durch die körperlichen Parameter ‚groß, stark, muskulös' aus, die für männlich kodierte Eigenschaften wie Aktivität, Stärke, Autonomie und Dominanz stehen.[128] Diese unmittelba-

122 Nancy M. Henley: Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, Frankfurt a. M.: Fischer 1988.

123 Gitta Mühlen Achs: Wie Katz und Hund. Die Körpersprache der Geschlechter, München: Frauenoffensive 1993; Gitta Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen. Ein Bilder- und Arbeitsbuch, München: Frauenoffensive 1998; Gitta Mühlen Achs: Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter, München: Frauenoffensive 2003; Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.): Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995; Esther Wenger: Wie im richtigen Fernsehen. Die Inszenierung der Geschlechter in der Fernsehfiktion, Hamburg: Dr. Kovac 2000.

124 Es sei angemerkt, dass die Symbolik der Körpersprache durchaus kulturellen Unterschieden unterliegt und sich die zitierten Studien sämtlich auf den ‚weißen', westlichen Kulturkreis beziehen.

125 G. Mühlen Achs: Wie Katz und Hund, S. 29.

126 Unterschiede in der Körpergröße erhalten ihre Signalfunktion erst durch die an der Norm orientierte selektive Partnerwahl, die dazu führt, dass Männer in der Regel größer sind als ihre Partnerinnen (vgl. G. Mühlen Achs: Wie Katz und Hund, S. 51).

127 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 73.

128 Vgl. G. Mühlen Achs: Wie Katz und Hund, S. 31; G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 75f.

re Verknüpfung eines bestimmten Körperbaus mit den genannten Eigenschaften macht den idealen männlichen Körper „unmittelbar machtrelevant“,[129] d.h. der als überlegen interpretierte männliche Körperbau legitimiert die patriarchale Machtaufteilung. Dementsprechend ist laut Mühlen Achs die ‚ideale‘ Frau zierlich, klein (bzw. auf alle Fälle kleiner als ihr männliches Pendant) und schlank. Die ideale Frau entspricht nicht nur mit großem Mund, großen Augen und oft blonden Haaren dem ‚Kindchenschema‘, sondern hat bis auf die Kopfhaare unbehaart zu sein.[130] Die ‚ideale‘ Frau versammelt Attribute, die sie verkindlichen. Dies entspricht Goffmans Feststellung, dass sich die Verhaltenssymbolik der Geschlechter an der Mittelschichts-Idealversion des Eltern-Kind-Komplexes orientiert, die das hilflose Kind und den es beschützenden Erwachsenen beinhaltet.[131] Ähneln Frauen in medialen Inszenierungen dem geschilderten Ideal in großen Teilen nicht, wird ihnen die sexuelle Attraktivität abgesprochen, meist nehmen sie andere typisierte Rollen in der Narration ein, wie z.B. ‚die Mutter‘ oder ‚die Hausfrau‘.[132] Im Fernsehen inszenierte weibliche Körper müssen dem Ideal stärker entsprechen als männliche. So weist Fröhlich nach, dass die Darstellerinnen der weiblichen Hauptrollen meist dem Ideal von Schönheit und Jugendlichkeit genügen, die Darsteller der männlichen Hauptrollen dagegen oft ältere, durchschnittlich attraktive Männer sind.[133] Nach Mühlen Achs gelten bei Männern außerdem Zeichen des Alters wie Glatze, Falten oder Tränensäcke als attraktivitätssteigernder Ausdruck von männlicher Reife, wobei dies damit zusammenhängt, dass älteren Männern ein höherer Status als jüngeren zugeschrieben wird.[134]

Geschlechtsspezifische Kleidung dient, je weiter sie sich von der ‚Unisex‘-Variante entfernt, dazu, Körperideale zu betonen und zu ver-

129 G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 76.

130 Wie Mühlen Achs anmerkt, entfernen Frauen mit ihrer Körperbehaarung ein Zeichen für ihren Status als erwachsenes Mitglied der Gesellschaft (vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 99).

131 E. Goffman: Geschlecht und Werbung, S. 20ff.

132 Laut Mühlen Achs konnte sich auch das in den 1990er Jahren vom Superstar Madonna eingeführte Gegenbild der muskulösen, leistungsorientierten ‚Powerfrau‘ nicht als Leitbild durchsetzen. Ob diese Einschätzung zutrifft, wird noch zu klären sein (vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 79f.).

133 Vgl. Romy Fröhlich/Christina Holtz-Bacha: Frauen und Medien. Eine Synopse der deutschen Forschung, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 190f.

134 Vgl. G. Mühlen Achs: Wie Katz und Hund, S. 33; G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 78.

stärken. Männliche Kleidung symbolisiert laut Mühlen Achs vor allem den sozialen Status des Trägers, während weiblich kodierte Kleidung die körperliche Attraktivität der Frau betont und als Beweis für ihre ‚Femininität' steht.[135] Bekleidung ist in der Regel nicht nur männlich oder weiblich kodiert, sondern trägt entscheidend zu dem bereits geschilderten geschlechtlichen Attributierungsprozess bei. Auf die Rolle der Kleidung als ästhetischem Bedeutungsträger bei der visuellen Klassifikation von Geschlecht weisen die Kunsthistorikerin Eicher und die Soziologin Roach-Higgins hin:

„On the basis of this heavy weighting of visual impact and what we know about theories of communication, we can expect dress to precede verbal communication in establishing an individual's gendered identity as well as expectations for other types of behaviour (social roles) based on this identity."[136]

Die Unterscheidungszeichen zwischen männlich und weiblich kodierter Bekleidung finden sich in der westlichen Alltagskleidung oft nur auf der Ebene des Details. Die Hauptregel der geschlechtlichen Kleiderordnung ist, dass Frauen zwar männlich kodierte Kleidungsstücke wie Hosen tragen dürfen, Männer in der Regel aber nicht weiblich kodierte, wie Barthes bemerkt:

„Das Tabu des anderen Geschlechts ist in beiden Fällen unterschiedlich stark: es besteht ein soziales Verdikt der Effeminierung des Mannes, während umgekehrt die Vermännlichung der Frau nahezu überhaupt nicht sanktioniert ist – bezeichnenderweise kennt die Mode den *Boy-Look*."[137]

---

135 Vgl. G. Mühlen Achs: Wie Katz und Hund, S. 21f.; G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 104. Ein Beispiel ist der Gegensatz zwischen Anzug und Abendkleid: Während der Anzug die Schulterpartie, d.h. den ‚starken' Körperbau betont und eine aufrechte, lässige Haltung erzeugt, lässt das Abendkleid viel Haut frei und betont bestimmte Körperregionen, die für Femininität stehen, z.B. die Brüste.

136 Joanne B. Eicher/Mary Ellen Roach-Higgins: „Definition and Classification of Dress. Implications for Analysis of Gender Roles", in: Ruth Barnes/Joanne B. Eicher (Hg.), Dress and Gender. Making and Meaning, Providence, Oxford: Berg 1993, S. 17. Auf den durch Kleidung erzeugten ‚ersten Eindruck' und die daraus folgende soziale und geschlechtliche Zuordnung eines Menschen wies erstmals aus psychoanalytischer Sicht J.C. Flügel 1966 hin (vgl. J.C. Flügel: „Psychologie der Kleidung", in: Silvia Bovenschen (Hg.), Die Listen der Mode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 208.)

137 Roland Barthes: „Rhethorik des Signifikats: Die Welt der Mode", in: Silvia Bovenschen (Hg.), Die Listen der Mode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Der Angst vor der ‚Effeminierung' des Mannes durch Mode liegt nach Vinken die Abgrenzung des bürgerlichen Mannes vom adeligen Mann zugrunde. Die Monarchie und der Adel wurden als ‚verweiblicht' verstanden, als Beweis galt deren ‚Putz- und Prunksucht'. Die bürgerliche Männerhose, das Schlichtheitsgebot der männlichen Kleidung und die vehemente Trennung zwischen ‚weiblicher' und ‚männlicher' Kleidung entwickelten sich mit dem Erstarken der bürgerlichen Gesellschaft nach der Französischen Revolution.[138] Mode war und ist schon immer symbolische Bedeutunsträgerin und damit laut Vinken nicht nur Kleidung, sondern auch Verkleidung:

„Mode ist Verkleidung, eine Verkleidung, die […] nach einem bestimmten Code vor sich geht. Der Code gibt vor, Realität bloß darzustellen […]: Man zieht sich ‚passend' an, wenn man sich dem eigenen Geschlecht entsprechend als Mann oder als Frau und seinem Stand entsprechend als Vertreter bürgerlicher Berufe anzieht."[139]

Bekleidung in filmischen Inszenierungen ist also eine doppelte Verkleidung, denn sie kennzeichnet nicht nur das Geschlecht und den zeitlichen und sozialen Kontext einer Figur, sondern transportiert noch zusätzliche Informationen, wie zum Bespiel Charaktereigenschaften oder Emotionen.[140] Das Kostüm wird in der Regel in narrativ orientierten Genres wie Fernsehserien zur Charakterisierung der Figur genutzt.[141] Im Einzelfall

1986, S. 302 (Kursivsetzung im Original). Es kann bezweifelt werden, ob die ‚Vermännlichung der Frau' tatsächlich nicht sanktioniert ist. Sobald männlich kodierte Kleidung einhergeht mit beruflichem Anspruch auf Macht, wird ‚Vermännlichung' wieder negativ hervorgehoben (vgl. das Stereotyp der ‚Karrierefrau' bei: Agnes Dietzen: Soziales Geschlecht. Dimensionen des Gender-Konzepts, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 89). Auch ist Barthes' Erwähnung des ‚Boy-Looks' symptomatisch: Hier wird nicht auf den erwachsenen Mann Bezug genommen, sondern auf den Jungen, was die Frau, die männlich kodierte Kleidung trägt, verkindlicht und den möglichen Anspruch auf Macht abwehrt.

138 Vgl. Barbara Vinken: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1993, S. 16ff.

139 Ebd., S. 47.

140 Das Kostüm kann allerdings auch vorwiegend ästhetische Funktionen in der Mise en Scène erfüllen (vgl. D. Bordwell/K. Thompson: Film Art, S. 132f.).

141 Vgl. Pam Cook: Fashioning the Nation. Costume and Identiy in Bristish Cinema, London: British Film Institute 1996, S. 52; Stella Bruzzi: Undressing Cinema. Clothing and Identiy in the Movies, London, New York: Routledge 1997, S. xiv.

kann das Kostüm aber auch Träger für Bedeutungen sein, die über die Rolle der Figur in der Narration hinausgehen. Diese ‚iconic clothes', wie Bruzzi sie nennt, haben die Macht, über die normative Realität der Narration hinauszuweisen und für sich selbst zu stehen.[142]

Im Fall der hier vorliegenden Untersuchung wird der Begriff des ‚Kostüms' dem der ‚Bekleidung' oder ‚Mode' vorgezogen, da er sowohl die Bekleidung, als auch andere körperschmückende oder körperverändernde Elemente wie Make-up, Maske oder Schmuck mit einbezieht.

Nicht nur die Bekleidung bzw. das Kostüm, auch die Proxemik, das Verhalten von Personen im Raum, lässt auf deren Status und auf die hierarchischen Verhältnisse untereinander schließen. Wie viel persönlichen Raum ein Körper beansprucht (sitzend, gehend, stehend), ist dabei ebenso relevant, wie das Wahren von oder das Eindringen in den persönlichen Raum eines anderen Körpers.[143] Das Verhalten von Männern ist dabei nach Henley eher außenorientiert und raumgreifend, das von Frauen eher zurückhaltend und möglichst wenig Platz beanspruchend.[144] Für die vorliegende Untersuchung ist insbesondere die Positionierung der Figuren zueinander und im ‚Bild', d.h. in dem von der Kamera ausgewählten Bildausschnitt relevant.

Ein daran anschließender Ausdruck von Geschlechterverhalten sind die von Henley erstmals untersuchten ‚Berührungsprivilegien'.[145] Berührungen geben nicht nur Aufschluss über die Beziehungen zwischen Personen, sondern können ebenfalls als räumliche Invasion und zur Sicherung des Dominanzanspruchs genutzt werden. Aufschlussreich sind die so genannten ‚Beziehungszeichen'. Symmetrische Beziehungszeichen machen die Gleichwertigkeit der Akteure deutlich (z.B. Händeschütteln); ist die Berührung einseitig (z.B. der untergehakte Arm), handelt es sich um asymmetrische Beziehungszeichen, die ein Machtgefälle ausdrücken.[146] Da durch Berührungen sowohl Macht als auch Intimität als auch

142 Vgl. S. Bruzzi: Undressing Cinema, S. 17. Ein in dieser Arbeit besprochenes Beispiel für ‚iconic clothes' findet sich bei der Figur ‚Seven of Nine', siehe das Kapitel *Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine*.

143 Vgl. G. Mühlen Achs: Geschlecht bewusst gemacht, S. 91ff.; E. Wenger: Wie im richtigen Fernsehen, S. 33. Auch hier spiegelt sich das hierarchische Verhältnis der Geschlechter: So weichen z.B. Frauen entgegenkommenden Männern eher aus als umgekehrt.

144 Vgl. N. M. Henley: Körperstrategien, S. 62.

145 Vgl. ebd., S. 148f.

146 Im Fall des untergehakten Armes drückt es Geführtwerden und Anlehnungsbedürfnis einerseits und Führung und Schutz andererseits aus (vgl. E. Wenger: Wie im richtigen Fernsehen, S. 38).

beide zugleich ausgedrückt werden können, gilt es in den gewählten Serien zu untersuchen, wer wen wann und auf welche Art und Weise berühren darf.

Nach Untersuchungen von Henley ist die Mimik ebenfalls geschlechtspezifisch kodiert: Während Frauen expressive Gesichtsausdrücke, die Freude, Trauer, Überraschung etc. ausdrücken, zugestanden werden, hat das männliche Gesicht in der Regel ernst und unbewegt zu bleiben. Einen großen Unterschied gibt es in der Äußerung von Wut und Aggression: Während diese bei Frauen tabuisiert sind, gelten sie bei Männern als Zeichen der Überlegenheit und Stärke.[147] Umgedreht gilt Lächeln (v.a. das so genannte ‚Dauerlächeln', das laut Wenger von Frauen oft als Gefühls-Maskierungs-Strategie eingesetzt wird) als Zeichen der Unterwerfung und mangelnden Durchsetzungskraft.[148]

Auch für Blicke und Blickkontakte findet sich geschlechtsspezifisches Verhalten, wie Henley nachweist: Männer tendieren zum bedrohlichen oder anzüglichen Starren, das soziale Hierarchie und/oder sexuelles Interesse ausdrücken soll oder zum visuellen Ignorieren, das ebenfalls Macht und Dominanz demonstriert. Frauen dagegen blicken ihr Gegenüber zwar öfter an als Männer, dürfen dabei aber nicht Starren, sondern unterbrechen den Blick wiederholt und senken ihn. Sie signalisieren hierdurch sowohl erhöhte Aufmerksamkeit oder Bewunderung für das Gegenüber als auch Subordination durch die Blickabwendung.[149] Für diese Untersuchung sind vor allem die Blicke und Blickpositionen der Figuren untereinander relevant, da sie, ähnlich wie die Zeichen der Körpersprache, Machtverhältnisse verdeutlichen.

Männliche und weibliche Stimmlagen unterscheiden sich zwar durch die Länge der Stimmbänder in Höhen und Tiefen, Kotthoff weist jedoch in einer Untersuchung über Radiowerbung darauf hin, dass beide Geschlechter die Bandbreiten ihrer Stimmlagen nicht voll nutzen, d.h. Männer sprechen betont tief, Frauen betont hoch. Entscheidende Unterschiede sind weiterhin in Intonation und Modulation zu finden: Männer sprechen meist monoton und ändern ihre Stimmlage selten, Frauen wechseln dagegen die Tonhöhen, wodurch ihre Stimmen expressiver, emphatischer und vor allem gefühlsbetonter klingen,[150] was jeweils eine Entsprechung in männlich bzw. weiblich kodierter Körpersprache und Mimik findet. Da in dieser Untersuchung mit deutschen Synchronfassungen der US-amerikanischen Originale gearbeitet wird, können sich durch eine unter-

147 Vgl. E. Wenger: Wie im richtigen Fernsehen, S. 42.
148 Vgl. ebd., S. 46.
149 Vgl. ebd., S. 44f.
150 H. Kotthoff: Geschlecht als Interaktionsritual? S. 180f.

schiedliche stimmliche Interpretation einer Figur Bedeutungsverschiebungen ergeben.[151]

Noch nicht genannte filmästhetische Elemente, die in die Analyse einfließen werden, insofern sie einen Bezug zur Inszenierung der besprochenen Figuren haben, sind die Gestaltung der Ausstattung (Bauten, Dekorationen, Requisiten), der Ton, das Licht, Spezialeffekte, die Länge der Einstellungen und der Schnitt.

151 Vgl. das Kapitel *Allmächtiger: Q.*

Captain, mein Captain: Männer, Frauen, Macht

Zum Themenkomplex Frauen, Männer, Macht lassen sich anhand des Materials deutlich zwei Figurentypen benennen, die männlichen und die weiblichen Captains und die Action Girls. Die Rolle des Captains ist die des klassischen männlichen Helden, einer Figur, die mit größter Autorität und Legitimation zur Machtausübung ausgestattet ist. Wenn die aktive Heldenfigur weiblich ist, bedeutet dies einen entscheidenden narrativen Bruch mit erzählerischen Konventionen. Dies gilt sowohl für weibliche Captains als auch für die Action Girls, einen neuen Typus der action-orientierten, kämpferischen Frauenfigur. Es stellt sich die Frage, ob das Modell des männlichen Helden auf die Heldinnen übertragen wird, oder ob für sie andere Regeln gelten. Um etwas über die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern innerhalb der Narration zu erfahren, bedarf die Inszenierung von Autorität, moralischem Handeln und der Gewaltanwendung durch die Figuren besonderer Aufmerksamkeit. Themen, die im besonderen Maße geschlechtlich kodiert sind, wie die Inszenierung der Körperlichkeit, die Interaktion mit dem jeweils anderen Geschlecht, die Darstellung von Sexualität, Partnerschaft und Elternschaft, stehen ebenfalls im Fokus. Die Analyse soll Aufschluss geben über die Art und Weise, in der die narrativen und visuellen Inszenierungen geschlechtlich kodiert sind, und die Frage beantworten, ob im Vergleich der Figuren und Serien diese Kodierung Variationen und Wandlungen unterliegt und ob durch die neuen Frauen- (und evtl. Männer-)Typen geschlechtsgebundene Konzepte der Darstellung gebrochen oder gar verändert werden.

Captains

Durch ihre Entscheidungsmacht über Raumschiff und Crew nehmen die Captains die zentrale Rolle unter den Figuren ein. Sie sind Idealfiguren, denen Autorität, Kompetenz, Verantwortung und Entscheidungsmacht zugeschrieben wird, und tragen die narrative Pflicht, im Dienste des Guten die zu Beginn des Films oder der Fernsehepisode gestörte Ordnung immer wieder von neuem herzustellen. Als wahre Helden haben sie dabei

nicht nur ihr eigenes Schicksal in der Hand, sondern auch das von anderen, manchmal sogar das des ganzen Universums. Die moralische, psychische und physische Überlegenheit des Helden und seine Bereitschaft, für ein höheres Ziel Blut zu vergießen legitimieren seine Macht über Leben und Tod. „The just warrior is the responsible citizen whose willingness to shed blood for common good entitles him to mastery over self and others."[1] Wie Willems anmerkt, zeigen gerade der populäre Film und das Unterhaltungsfernsehen eine markante, höchst charakteristische Neigung zu den ältesten Formen des Heldentums. Gekennzeichnet sei diese durch die ‚virtus' im ursprünglichen Sinne als Inbegriff männlicher Kämpferqualitäten wie exzeptioneller Körperkraft und unerschütterlicher Seelenstärke.[2]

Die Störung der narrativen Ordnung bedeutet gleichzeitig eine Infragestellung des Status des Helden als Ordnungsschaffer. Dass dies gleichzeitig eine Infragestellung seiner kämpferischen ‚Männlichkeit' ist, zeigen die Instrumente der Auseinandersetzung, mit denen die Ordnung wiederhergestellt bzw. der Sieg errungen wird, z.B. technische Geräte, Waffen und überlegene Körperkraft. Diese dienen als ‚masculine definers', als phallische Instrumente, wie Fiske bei einer Untersuchung über das Genre des ‚Action Drama' feststellt:

„Like all ideological constructs, masculinity is constantly under threat – it can never rest on its laurels. […] Thus masculinity constantly has to be reachieved, rewon. This constant need to reachieve masculinity is one of the underlying reasons for the popularity of the frequent televisual display of male performance. […] Hence these shows, in their role as ‚masculine definers', are full of phallic symbols, particularly guns as agents of male power. […] They are also full of machinery, particularly cars, as extensions of the masculine body in powerful, spectacular action."[3]

Der männliche ‚gerechte Krieger' kämpft und stirbt für ein höheres Ziel, während die weibliche ‚schöne Seele' entweder zu retten ist oder zu

1 Frances Early/Kathleen Kennedy: „Introduction. Athena's Daughters", in: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), Athena's Daughters. Television's New Women Warriors, Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003, S. 1.

2 Gottfried Willems: „Die Unzeitgemäßheit des Helden. Heldentum als Problem einer modernen Poetik", in: Gerhard R. Kaiser (Hg.), Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1998, S. 326.

3 John Fiske: „British Cultural Studies", in: Robert C. Allen (Hg.), Channels of Discourse, Ressambled. Television and Contemporary Criticism, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1992, S. 293f.

Hause bleibt und den Helden durch die Aufrechterhaltung der Infrastruktur in seinem gerechten Krieg unterstützt. Entspricht eine Frauenfigur diesem Typus nicht, ist sie Trägerin des sexualisierten Bösen und muss besiegt oder sogar vernichtet werden.[4] Das Muster des männlichen, aktiven Helden und der passiven, hilflosen Frau reicht bis zur griechischen Mythologie zurück, wie die Filmtheoretikerin Mulvey darlegt:

„The ‚convention' cited by Freud (active/masculine) structures most popular narratives, whether film, folk-tale or myth […], where this metaphoric usage is acted out literally in the story. Andromeda stays tied to the rock, a victim, in danger, until Perseus slays the monster and saves her."[5]

Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sind, wie gezeigt, in narrative Regeln fest eingeschrieben. Das heißt, dass eine weibliche Heldenfigur, die andere rettet, eine sehr lang tradierte narrative Konvention bricht. Bei den weiblichen Captains kommt noch der absolute Anspruch auf Macht und Autorität hinzu, der ebenfalls patriarchale Machtverhältnisse unterläuft. Um zu untersuchen, welche Auswirkungen dies auf die Darstellung der Figuren hat, wird im Folgenden die Inszenierung von männlichen und weiblichen Captains verglichen. In die Analyse einbezogen werden Captain Jean-Luc Picard (TNG), Captain Benjamin Sisko (DS9), Captain Kathryn Janeway (VOY), Captain John Sheridan (B5), Captain Dylan Hunt (AND) und Captain Beka Valentine (AND). Captain Elizabeth Lochley (B5, CRU) wird im darauf folgenden Kapitel *Action Girls* einer näheren Untersuchung unterzogen.

Captain Jean-Luc Picard

Captain Jean-Luc Picard (Patrick Stewart) kommandiert die *USS Enterprise* (NCC-1701-D), das Flaggschiff der Föderationsflotte. Picard[6] wird als reserviert, bescheiden und distanziert gezeichnet. In seiner Rolle als Captain steht er für Autorität, Pflichtbewusstsein, Disziplin und Verantwortung. Er wirkt körperlich steif und zurückhaltend. Sein Bemühen um Korrektheit drückt sich in der für ihn typischen Geste des Uniform-

4 Vgl. F. Early/K. Kennedy: Introduction, S. 1.

5 L: Mulvey: Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema', S. 32.

6 In den Serien gibt es keine einheitliche Verwendung von Vor- und Nachnamen der Figuren. In dieser Arbeit werden die Figuren so bezeichnet, wie es mehrheitlich in der jeweiligen Serie Usus ist.

Glattziehens[7] aus. Picard interessiert sich für Archäologie, liest in seiner Freizeit Shakespeare, spielt auf seiner Ressikanischen Flöte Mozart, praktiziert Fechten und trinkt Earl Grey Tee, was ihm den Anstrich eines Gentlemans und ‚kultivierten Europäers' (er ist in Frankreich geboren) gibt. Picard und seine Crew bereisen das Weltall im Namen der Forschung und der Diplomatie. Es gilt „fremde Welten zu entdecken, unbekannte Lebensformen und neue Zivilisationen."[8] Die Begegnungen mit ‚unbekannten Lebensformen' sind bestimmt von dem grundlegenden Prinzip der Sternenflotte, der obersten Direktive. Diese besagt, dass sich die Föderation (Sternenflotte) nicht in die moralische und technische Entwicklung anderer, weniger entwickelter Kulturen einmischen darf.[9]

Trotz der ethischen Probleme, die die oberste Direktive immer wieder aufwirft,[10] ist Jean-Luc Picard so lange deren Repräsentant, wie die Institution Sternenflotte in sich integer erscheint. Eine Verweigerung durch Jean-Luc Picard erfolgt erst im Kinofilm *Der Aufstand*,[11] dessen Arbeitstitel sogar *Prime Directive* lautete. Als Picard von einem Komplott, an dem die Sternenflotte beteiligt ist, erfährt, meutert er: Die BewohnerInnen des Planeten der Ba'ku sollen ohne deren Wissen umgesiedelt werden. Picard trennt sich im Streit von seinem Vorgesetzten Admiral Dougherty und beginnt noch im Gehen die vier goldenen Knöpfe, die seinen Rang als Captain markieren, von seinem Uniformkragen abzulegen. Seine Körperhaltung ist betont aufrecht und entschlossen, seine Schultern prominent im Bild. Das Klacken der Knöpfe, mit dem er diese auf der Tischplatte ablegt, ist deutlich zu hören. Die Geste des Ablegens der Rangabzeichen bedeutet Picards Bruch mit der Sternenflotte. Er meutert zwar, aber nicht gegen die Sternenflotte als Institution, sondern gegen die Korruption ihrer Werte. Durch Picards Tat werden diese Werte in seiner Person sowohl aufrechterhalten als auch später durch ihn wieder hergestellt. Seine Crew schließt sich der Meuterei an, zusammen kämpfen sie für die Ba'ku und gegen die Sternenflotte, bis diese Einsicht zeigt.

7 Unter Fans auch das ‚Picard-Manöver' genannt.

8 Intro der *Star-Trek*-Serie TNG.

9 Als ‚weniger entwickelt' zählen hierbei alle Kulturen, die noch nicht selbständig den Warp-Antrieb, der die Fortbewegung mit Überlichtgeschwindigkeit ermöglicht, entwickelt haben.

10 So hat in *Die oberste Direktive* (TNG 7x13) die Nichteinmischung den Tod fast aller Boraalianer zur Folge. Der Planet zerstört sich selbst, den Boraalianern darf aber nicht geholfen werden, da sie sich auf einer Entwicklungsstufe befinden, die dem Mittelalter entspricht. Die Befolgung der obersten Direktive, so die Aussage dieser Episode, nimmt also im Zweifelsfall den Tod von vielen Lebewesen in Kauf.

11 *Star Trek IX: Der Aufstand*. USA 1998.

Der integere Mann Picard ist mit dem Captain Picard vollkommen identisch.

Picards immenser Selbstdisziplinierung wird in der Episode *Willkommen im Leben nach dem Tode*[12] sein undisziplinierteres, jüngeres Selbst gegenübergestellt. Seine Erfahrung, als junger Mann im Kampf fast zu sterben, entspricht seiner Initiation als der Mann, der später Captain Picard sein wird. So stellt auch zur Nieden fest:

„Andererseits gilt für Picard als Subjekt, daß er, wie im bürgerlichen Bildungsroman, in der Jugend rebellisch sein muß, um sich hervorzutun, im Alter, als erfahrener Mann, darf er dann besonnener werden. Um als Held in die Geschichte einzugehen, riskiert ein soldatischer Mann das eigene Herz gerne.“[13]

Nachdem Picard schwer verletzt wird und sein künstliches Herz versagt,[14] findet er sich auf einer Ebene aus weißem Licht wieder. Die Ästhetik des leeren, weiß überstrahlten Raumes entspricht dem populären westlichen ‚Wissen‘ von Nahtoderfahrungen, in denen das ‚Jenseits‘ oft in weißes Licht getaucht ist. Dort trifft Picard sowohl auf das Überwesen Q,[15] als auch auf die Kampfsituation, bei der er als junger Mann erstochen wurde und sein Herz verlor (Abb. 1). Auf strahlend weißem Hintergrund liegt der junge Picard, dem das Messer noch aus dem Rücken ragt, quer im Bild. Hinter dem Körper des jungen Picard kniet sein älteres Ich, sein künstliches Herz in der Hand. Fast wirkt es, als würde es als kleineres Selbst auf seinem jungen Körper hocken. Im Hintergrund steht, weiß in weiß kaum zu erkennen, Q als moralische Instanz. Sowohl Picards Herz als auch sein jüngeres Selbst sind außerhalb, getrennt von Picard. Hier wird das Kernproblem der Episode visuell umgesetzt: Will er überleben, müssen beide, das künstliche Herz und der junge Mann, von ihm akzeptiert und reintegriert werden. Vorerst grenzt Picard sich jedoch ab. Er bezeichnet sein junges Selbst als „arrogant, undiszipliniert, egoistisch“ und als „Angeber“.[16] Wäre er damals verantwortungsbewusster

12 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*

13 Andrea zur Nieden: „‚Haben Sie auch bemerkt, daß Ihr Busen straffer geworden ist?‘ GeBorgte Identitäten biotechnologischer Machbarkeit“, in: Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen, 104 (1999), S. 60.

14 Das künstliche Herz wird auch in TNG 2x17: *Das Herz eines Captains* thematsiert.

15 Q ist ein Überwesen mit gottgleichen Fähigkeiten, das sich ein Vergnügen daraus macht, die Menschheit zu studieren und Picard zu traktieren (vgl. Kapitel *Allmächtiger: Q*).

16 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*

gewesen, hätte er nie ein künstliches Herz benötigt und wäre nicht gestorben. Der allmächtige Q versetzt Picard in der Zeit zurück, wo Picard versucht, den Kampf mit unterschiedlichen Strategien zu vermeiden. Schließlich kommt es zur Konfrontation zwischen ihm, seinen Freunden Marta und Cortin und den aggressiven Nausicaanern. Als die Nausicaaner Marta belästigen, stellt Cortin sich ihnen entgegen. Statt Cortin zu unterstützen, schubst Picard ihn von den Nausicaanern weg und macht ihn lächerlich. Picard kann zwar den Kampf abwenden, aber nur, indem er seinem Freund in den Rücken fällt. Auch Marta fühlt sich entehrt, beide verlassen Picard aufgebracht. Picard hat, um sein Herz zu behalten, bei der klassischen Heldenaufgabe, die Ehre der Frau wieder herzustellen bzw. die ‚damsel in distress' zu retten, versagt. Nicht nur das, er hat auch den zweiten potenziellen Helden daran gehindert, eben dieses zu tun. Für die Störung der narrativen Ordnung zieht er sich den Zorn der anderen Figuren zu und verliert seine besten Freunde. Nicht nur das, zurück in der Gegenwart der *Enterprise* ist er nicht mehr der Captain, sondern Lieutenant Junior Grade, d.h. er hat eine Assistenzposition. Seine Crew bekleidet im Gegensatz dazu die altbekannten Funktionen und Titel. Picard ist durch die Änderung seiner Vergangenheit tatsächlich zu einem anderen Menschen geworden, einem Nicht-Captain. Er hat zwar sein organisches Herz behalten, aber gleichzeitig sein Helden-Herz, den Kern seiner Persönlichkeit, verloren. Das Erlebnis, durch eine unüberlegte Handlung sein Herz und beinahe sein Leben zu verlieren, dafür jedoch seine Ehre zu behalten, so die Aussage, hat den weiteren Verlauf seines Lebens entscheidend bestimmt und ihn erst zu dem Menschen gemacht, der er ist. Nach Picards Entscheidung, „lieber als der Mann [zu, d.V.] sterben, der ich war, als dieses stumpfsinnige Leben zu führen",[17] läuft die Kampfszene mit den Nausicaanern ein drittes Mal ab. Diesmal fängt Picard den Kampf an, Marta und Cortin kämpfen mit, werden jedoch bald überwältigt, und Picard wird von hinten mit dem Messer durchbohrt. Wieder blickt er auf das Messer, das ihm aus der Brust ragt, und lacht. Hier folgt ein Schnitt, immer noch lachend liegt Picard auf der Krankenstation der *Enterprise*, als seine Lebenszeichen wieder einsetzen. Sein Herz schlägt wieder, er ist gerettet.

Hätte Picard die Todeserfahrung nicht gemacht, so die Aussage, wäre er weiterhin Risiken ausgewichen, wäre „nie aus der Masse herausgeragt"[18] und ein bedeutungsloser Mensch geworden. Hier zeigt sich sehr deutlich das Weltbild von *Star Trek*, das davon ausgeht, dass einzelne Individuen durch ihr Handeln den Lauf der Geschichte ändern können –

17 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*

18 Ebd.

in diesem Fall Picard sein eigenes Leben. 30 Jahre später muss er ein zweites Mal sterben, um den jungen Mann zu reintegrieren, d.h. diesen Teil seiner Persönlichkeit als Teil von sich zu akzeptieren. Picards Reifung erfolgt durch die mehrfache Begegnung mit dem Tod.

Picards romantische Herzensangelegenheiten verlaufen weniger erfolgreich. Meist verhält er sich als neutraler Kollege oder als Gentleman. Er hat einige recht kurze Romanzen, zum Beispiel mit der skrupellosen Archäologin Vash[19] und mit der ehrgeizigen Nella Daren.[20] Picards Verzicht auf eine Liebesbeziehung und auf eine Familie und sein Bedauern darüber wird immer wieder thematisiert. In mehreren Alternativ-Leben-Folgen hat er jedoch Frau und Kinder.[21]

In *Eine hoffnungslose Romanze*[22] wird deutlich, inwiefern Picard einerseits ein fortschrittliches Geschlechterbild zugeschrieben wird, er andererseits Vertreter des patriarchalen Systems bleibt. Kamala, die auf der *Enterprise* mitreist, ist ein ‚Metamorph', d.h. sie kann die Gefühle der sie umgebenden Männer empfinden und sich in genau die Frau verwandeln, die das jeweilige männliche Gegenüber sich wünscht und braucht. Sie soll als ‚Geschenk' mit Alrik von Valt verheiratet werden, was zur Versöhnung der Welten Valt und Krios beitragen soll. Kamala ist die Verkörperung eines sehr traditionalistischen Frauenbildes, nach dem sich die Frau den Wünschen des Mannes anzupassen hat und hierdurch die einzig mögliche Erfüllung erfährt. Picard versucht ihr seine Ideale von Selbstbestimmung und Individualität nahe zu bringen. Als Resultat wird sie genau so, wie es seinem Idealbild entspricht: „Unabhängig, weltmännisch, abenteuerlustig und sehr fordernd."[23] Wie Heller betont, wird Kamala damit nicht nur sein Idealbild, sondern sein Ebenbild.[24] Visuell wird auf Kamalas Status als Spiegelbild hingewiesen, indem ihr Spiegelbild jedes Mal neben Picard erscheint, wenn dieser ihr Quartier betritt. In Anlehnung an Lacans Theorie des Spiegelstadiums[25] weisen laut Roberts die Spiegel in der Episode auf Kamalas unfertigen

19 TNG 3x19: *Picard macht Urlaub*

20 TNG 6x19: *Der Feuersturm*

21 Zum Beispiel in TNG 5x25: *Das zweite Leben* und im siebten Kinofilm *Treffen der Generationen*.

22 TNG 5x21: *Eine hoffnungslose Romanze*

23 TNG 5x21: *Eine hoffnungslose Romanze*

24 Vgl. Lee E. Heller: „The Persistance of Difference: Postfeminism, Popular Discourse, and Heterosexuality in Star Trek: The Next Generation", in: Science Fiction Studies 24 (1997), S. 234f.

25 Der Psychoanalytiker Jacques Lacan schlägt vor, dass Babys während des so genannten Spiegelstadiums erkennen, dass sie von der Mutter getrennte, autonome Subjekte sind.

Subjektstatus hin: „Kamala, despite her adult body, is psychologically an infant, unformed and undifferentiated. Kamala's constant gazing at herself in a mirror shows that she is on the verge of developing a self."[26] Kamalas ‚Selbst' ist jedoch an Picards Wünschen orientiert. Sie wird wie er und damit zur perfekten narzisstischen Spiegelung des Captains, der schließlich sogar der disziplinierte Picard nicht mehr widerstehen kann. Es wird nicht explizit gezeigt, aber angedeutet, dass Picard und Kamala die Nacht, bevor Kamala verheiratet werden soll, zusammen verbringen.

Als Picard Kamala für die Hochzeits-Zeremonie abholt, wird die Art ihrer Bindung bereits visuell deutlich (Abb. 2). Picard steht in Paradeuniform in der Türöffnung, Kamala wird im Brautkleid im Spiegel neben der Tür reflektiert. Sie gehen ein paar Schritte aufeinander zu, so dass es einen kurzen Moment so wirkt, als würden Picard und die Braut im Spiegel zusammen zum Altar schreiten. Gleichzeitig läuft nicht die wirkliche Kamala, sondern ihr Spiegelbild neben Picard. Und genau das ist sie, denn sie hat sich, wie sie ihm nun eröffnet, freiwillig und endgültig mit ihm verbunden. Sie ist nun Picards ideale Partnerin, unabhängig und selbstbewusst. Sie ist es allerdings nicht aus sich heraus, sondern nur als Spiegelbild seiner Wünsche und seiner Person. Trotzdem oder gerade deswegen will sie Alrik heiraten, denn durch Picard habe sie gelernt, was Pflichterfüllung bedeutet. Auch Picard weiß dies und übergibt Kamala an Alrik.

Kamalas ‚Natur', so die Aussage, ist es, sich durch ihren Partner zu definieren, was sich auf jeden Aspekt ihrer Persönlichkeit erstreckt. Da sie in Picard den idealen Mann (mit Überzeugung und Leidenschaft, kontrolliert und diszipliniert) erkennt, kann sie durch die Verbindung mit ihm zur idealen Frau werden. Kamala kann nur Pseudo-Individualität erlangen, Picard dagegen wird als idealer Mann dargestellt, der zudem ein fortschrittliches Frauenbild hat.

So wie Individualität der höchste Wert Picards alias der Sternenflotte ist, bedeutet der Verlust von Individualität deren größte Gefährdung. Diese wird verkörpert durch die Borg, halb humanoide, halb technoide Cyborgwesen.[27] Die Borg haben ein Kollektivbewusstsein,[28] dessen viel-

26 R. Roberts: Sexual Generations, S. 77.

27 Der Begriff des ‚Cyborg' (Cybernetic Organism) tauchte in den 1950er Jahren im Kontext der Raumfahrt erstmals auf, um Wesen zu beschreiben, die in ihrer Umwelt nur noch mit Hilfe von Technik überleben können (vgl. Marie-Luise Angerer: „Das Begehren des Cyborg", in: Gunter Schmidt/ Bernhard Strauß (Hg.), Sexualität und Spätmoderne, Stuttgart: Ferdinand Enke 1998, S. 159). Die feministische Philosophin Donna Haraway prägte Anfang der 1980er Jahre den Begriff ‚die Cyborg', um eine Utopie zu entwerfen, in der die Cyborg ein Wesen ist, das nicht mehr an traditionelle bi-

fache Stimmen sie zum riesigen „Panakustikum“[29] macht. Ihr Ziel ist absolute Perfektion, die sie zu erreichen streben, indem sie andere intelligente Lebensformen zwangsweise ‚assimilieren‘ und deren Charakteristika und Wissen dem Gruppenbewusstsein hinzufügen. Durch die Verneinung von Individualität und persönlicher Freiheit werden die Borg zur ultimativen Bedrohung für die Menschheit im Allgemeinen und Jean-Luc Picard im Speziellen. Jean-Luc Picard wird entführt, um die Ziele der Borg den individualisierten Menschen verständlicher zu machen.[30] Er soll als ‚Locutus‘[31] als Mittler zwischen den Menschen und den Borg dienen. Mit seiner Assimilierung wird dem Kollektiv außerdem ein fundierter Schatz militärischen Wissens über die Strategien der Sternenflotte hinzugefügt, was die Borg dazu befähigt, sämtliche Verteidigungslinien, die sich ihnen auf dem Weg zur Erde in den Weg stellen, mühelos zu durchbrechen.

Picards Umwandlung zum Borg findet im Borgschiff auf einer Art OP-Tisch statt.[32] Das Ambiente ist sehr technisch, das Licht ist (wie immer auf Borgschiffen) grünlich. Die Vogelperspektive macht Picard kleiner und betont sein völliges Ausgeliefertsein (Abb. 3). Während die Kamera von oben an Picards Gesicht heranfährt, hält ein Borg ein technisches Gerät an seinen Kopf. Daraufhin öffnet Picard die Augen und streckt seinen rechten Arm wie ferngesteuert nach vorne. Durch diese Bewegung, die er offensichtlich nicht nach seinem Willen, sondern nach dem Willen des Borg ausführt, wird seine Entmachtung, die sich bis zur Kontrolle über seinen Körper erstreckt, verbildlicht. Der Borg schraubt eine Maschinenhand an Picards Arm, seine Hand wird durch technische Werkzeuge ersetzt. In dem Moment, in dem die Hand aufgesetzt wird,

---

näre Geschlechteroppositionen gebunden ist (vgl. M.-L. Angerer: Das Begehren des Cyborg, S. 159; Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 33-97).

28 Aufgrund ihres Kollektivbewusstseins wurden die Borg u.a. als ‚sozialistisches Kollektiv‘ interpretiert (vgl. Cynthia J Fuchs: „‚Death is Irrelevant‘. Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria“, in: Chris Hables Gray (Hg.), The Cyborg Handbook, New York, London: Routledge 1995, S. 281).

29 Hellmann, Kai-Uwe: „Auf der Suche nach der verlorengegangenen Gewißheit – Star Trek oder das Abenteuer des Kulturvergleichs“, in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschatliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 139.

30 TNG 3x26: *In den Händen der Borg*

31 ‚Locutus‘ ist Lateinisch und bedeutet ‚Der, der gesprochen hat‘.

32 TNG 4x01: *Angriffsziel Erde*

wird die Bildschärfe von Picards Gesicht auf die des Handwerkzeugs verlagert. Picards Gesicht verschwimmt in Unschärfe, die Hand, stellvertretend für alle technischen Implantate, überlagert die Person Picard. Hierauf dringt von links eine Kanüle oder ein Bohrer in Picards Kopf ein, an der Seite, die bereits mit Borg-Implantaten ausgestattet ist. Während die Kanüle sich in seinem Kopf befindet, wechselt seine Gesichtsfarbe von rosa zu grau. Das Entziehen der Gesichtsfarbe wirkt wie ein Entziehen des Blutes, die Szene hat etwas Vampireskes. Picard wird seine Menschlichkeit und das, was diese (laut *Star Trek*) ausmacht, seine Individualität, entzogen. Die letzte Einstellung zeigt Picard im Profil von rechts, der Seite mit den Implantaten. Eine Träne rinnt aus seinem Auge und dient als einziger Hinweis auf das Verbleiben eines Restes der Person Picard oder eines Restes ‚Menschlichkeit' im Borg Locutus. Die gesamte Szene ist von bedrohlichen Maschinengeräuschen, den Schritten des Borg und einem unangenehm summenden Ton begleitet. Der völlige Kontrollverlust und die totale Entmachtung werden durch Bilder des Eindringens in den Körper veranschaulicht. Da die Männlichkeit des männlichen Körpers laut Grosz an die Verbindung des Penis mit dem Phallus geknüpft ist, verliert der männliche Körper den ‚Phallus', d.h. seine Männlichkeit, sobald er penetrierbar wird.

„Part of the process of phallicizing the male body, of subordinating the rest of the body to the valorized functioning of the penis, with the culmination of sexual activities occurring, ideally at least, in sexual penetration and male orgasm, involves the constitution of the sealed-up, impermeable body."[33]

Picards heldische Unbesiegbarkeit, geknüpft an seine körperliche Undurchdringlichkeit, wird in diesen Bildern aufgehoben. Seine Entmenschlichung ist gleichzeitig eine Entmännlichung, die weitreichende Folgen hat. Picard wird zum „white male body in crisis, contestable, without desire or agency, and spectacularly incorporated."[34] Picard wurde vom Kollektiv buchstäblich umgeschrieben und einverleibt, denn das Eindringen der Borg in die Person Picard hat noch nicht einmal vor seiner DNA, die als unveränderlich gilt, halt gemacht.

Picard wird zwar von seiner Crew aus dem Borg-Kollektiv gerettet, aus den geistigen Fängen der Borg muss er sich jedoch selbst befreien. So schafft es die Person Picard schließlich, als Einzelstimme durch das Kollektiv zu dringen und es damit zu besiegen. Zunächst besteht die Überwindung des Kollektivs nur im Körperkontakt mit dem Androiden Data, um der Crew ein Zeichen des Vorhandenseins seiner Person in dem

33 E. Grosz: Volatile Bodies, S. 200f.

34 C. J. Fuchs: „Death is Irrelevant", S. 282.

Kollektivkörper zu liefern. Nach ein paar vergeblichen Versuchen der Crew, per Computer in die Kommandostruktur der Borg einzudringen, gibt Picard den entscheidenden Hinweis für den Sieg über die Borg: „Schlaf", woraufhin sich alle Borg zur Regeneration zurückziehen und der Angriff auf die Erde abgebrochen wird. Picards Persönlichkeit ist so stark ausgeprägt, dass er sich qua Willenskraft durch das Borgbewusstsein kämpfen kann, das aus Milliarden Einzelbewusstseinen bestehen muss. Was hier zelebriert wird, ist der Sieg des Individuums über das Kollektiv. Und so kehrt Picards DNA, kaum ist die Verbindung zu den Borg gelöst, ganz von selbst zu ihrem ursprünglichen Zustand zurück.

Doch nach seiner Befreiung fühlt sich Picard verantwortlich für die Taten der Borg, denn während seiner Assimilierung handelte Picard/Locutus als Borg (alle Borg handeln gleich) und damit gegen die Werte und Ideale des Menschen Picard. Picard erfährt in seiner Ohnmacht den Borg gegenüber nicht nur einen Verlust der Menschlichkeit, sondern auch einen der Männlichkeit, die hier gleichgesetzt wird mit individueller Handlungsfähigkeit. Wie Cranny-Francis anmerkt, hat die Zerstörung und allmähliche Rückgewinnung seiner männlichen Identität[35] auch narrative Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Serie: „Once a rather remote father figure, during this episode, Picard became a figure of desire."[36] Vor seiner Beschädigung war Picard eine distanzierte Vaterfigur, die allenfalls intellektuell von Interesse war. Durch die Verletzung seiner Körpergrenzen wird seine Körperlichkeit zum ersten Mal als solche sichtbar – kontrastierend zum steifen und kontrollierten Picard, „whose body was only there to be repressed as a sign of his authority."[37]

Der Prä-Borg Picard war eine zu perfekte Verkörperung männlich-rationaler Autorität, erst die Penetrierbarkeit seines Körpers und seiner Psyche durch die Borg(technologie), die darauf folgende Krise seiner Identität und schließlich die Rückgewinnung seines Status als männliches Subjekt erotisiert ihn. Scherer, die sich mit dem ‚Problem des männlichen Sexobjekts' in Fernsehserien beschäftigt, weist darauf hin, dass in einer heterosexuell und patriarchal geprägten Gesellschaft der männliche Körper nicht eindeutig als erotisches Objekt inszeniert werden darf, da ihn dies als ‚schwul' kodieren würde. Stattdessen wird die erotische

35 Besonders thematisiert wird dies in der Folge TNG 4x02: *Familienbegegnung*, in der sich Picard mit seinem Bruder aussöhnt.

36 Anne Cranny-Francis: „The Erotics of the (cy)Borg: Authority and Gender in the Sociocultural Imaginary", in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.), Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield. 2000, S. 147.

37 Ebd., S. 152.

Komponente der Inszenierung des männlichen Körpers ausgetragen über Bilder der Gewalt, des Kampfes, von Verletzungen und Verstümmelungen,[38] wie es bei Picard der Fall ist. Tatsächlich nimmt, wie Kanzler nachweist, Picards Physis in dem darauf folgenden Kinofilm *First Contact* eine wesentlich stärkere Rolle ein als zuvor.[39] So werde zum Beispiel seine Oberkörpermuskulatur durch enge T-Shirts und Tops in Szene gesetzt. Das veränderte Image der Figur zeigt sich auch in der Tatsache, dass der Schauspieler Patrick Stewart im selben Zeitraum in Umfragen zu einem der „50 sexiest people in the world" gekürt wurde.[40]

Captain Benjamin Sisko

Für die Rolle des Benjamin Lafayette Sisko,[41] dem ersten ‚schwarzen' Captain einer *Star-Trek*-Serie (DS9), wurde Avery Brooks gecasted, ein Schauspieler, der bereits vor dieser Rolle das Image eines ‚schwarzen' Role-Models hatte. Brooks ist sich seiner Ethnizität und repräsentativen Funktion durchaus bewusst: „Why can't we have a mythology that includes everyone? Why can't we have a mythological brown hero? You complete the thought."[42] Brooks fordert einen ‚mythological brown hero' und ist gleichzeitig schon an der Konstruktion eines ebensolchen beteiligt – als Benjamin Sisko.[43] Die Figur eines ‚schwarzen' und gleichzeitig ‚guten' Helden ist ein Bruch mit der westlichen Mythentradition, in der dem ‚weißen' Held üblicherweise ein als ‚schwarz' kodierter Bösewicht

38 Vgl. Brigitte Scherer: „Brust und Mähne. Die Faszination von Renegade", in: Christiane Hackl/Elisabeth Prommer/Brigitte Scherer (Hg.), Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, München: UVK Medien 1996, S. 215f.

39 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 181.

40 Ebd.

41 Der übrigens als erster und einziger *Star-Trek*-Captain nicht den Rang eines Captains, sondern den eines Commanders bekleidet, als er die Station übernimmt, und erst später befördert wird.

42 Delores Spencer: „Celebrating Culture with the Captain", in: http://www.geocities.com/Hollywood/8914/nbaf.html (1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

43 In Brooks' Biographie wird hervorgehoben, dass er der erste ‚schwarze' Absolvent für ‚Fine Arts' an der Rutgers University war, mehrere Jahre das Amt des künstlerischen Leiters des ‚National Black Arts Festival' inne hatte und nicht nur ein erfolgreicher Schauspieler, sondern auch Professor für Theater an der Rutgers Universität ist (vgl. Memory Alpha. The free Star Trek reference: „Avery Brooks", in: http://memory-alpha.org/en/wiki/Avery_Brooks, letzter Zugriff 30.06.2007).

gegenübergestellt wird.[44] Diese ‚Schwarz'/‚Weiß'-, Gut/Böse-Dichotomie zieht sich, wie Hoch aufzeigt, von der griechischen Mythologie über christliche Ideologie bis hin zu populären Filmen des 20. Jahrhunderts. Zu ändern begann sich dies erst Anfang der 1970er Jahre mit den Blaxploitation-Filmen,[45] allen voran der Detektivfilm *Shaft*,[46] in denen erstmals positiv besetzte schwarze Helden auftraten. Die Blaxploitation-Filme waren in der schwarzen Community durchaus umstritten: Vom Publikum wurden sie positiv aufgenommen, denn sie zeigten schwarze Helden, „blacks who won",[47] andererseits reproduzierten sie schwarze Stereotype, zum Beispiel das der „macho sex machines",[48] was v.a. von schwarzen Bürgerrechtsgruppen kritisiert wurde.

Die Figur des Benjamin Sisko ist als schwarzer Held – in einer trotz aller Diversitätsbehauptungen ‚weiß' dominierten Serie – mit repräsentativer Funktion aufgeladen. Bei einer Untersuchung der Inszenierung von Männlichkeit müssen daher auch die hiermit verknüpften Kategorien ‚Ethnizität' und ‚Rasse' mit betrachtet werden. Es gilt zu untersuchen, ob und inwiefern durch die Heldenfigur Benjamin Sisko die stereotypen ‚Schwarz'/‚Weiß'-Dichotomien gebrochen, bestätigt oder umdefiniert werden.

Captain Sisko werden bestimmte Verhaltensweisen und Vorlieben zugeschrieben, die seine afroamerikanische Herkunft deutlich markieren. So trägt er in seiner Freizeit ‚afrikanisch' anmutende Kleidung wie Kaftane, hat eine Sammlung afrikanischer Masken und Skulpturen, hört gerne Jazz, ist Fan ‚schwarzen' Baseballs und kocht gerne Cajun (typische Küche der schwarzen Südstaaten). Hierbei wird die Figur Sisko mit ‚typischen' Attributen versehen, die als ‚schwarz' gelten und die populärem Wissen nach von der afroamerikanischen Bevölkerung genutzt werden, um ‚ethnische' Rückbindung (die eigentlich eine ästhetische, symbolhafte ist) an die vormals afrikanische Herkunft herzustellen. Siskos Herkunft ist ebenfalls repräsentativ ‚schwarz': Er kommt aus New Orleans, wohin er in Zeiten der Krise zurückkehrt, um in der Küche des ‚Sisko's' (dem

44 Als ‚schwarz' gelten hierbei alle möglichen Kriterien, die den Bösewicht als ‚nicht-weiß' kennzeichnen: dunkle Kleidung, schwarze Haare, Bartschatten, ein dreckiger, ungepflegter Eindruck, seine Herkunft – oder eben die Hautfarbe (vgl. P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 44f.).

45 ‚Blaxploitation'-Filme waren ‚schwarze' Actionfilme, die von Hollywood billig produziert wurden, da die Studios unterbezahlte ‚schwarze' SchauspielerInnen und Regisseure anheuerten (vgl. S. Bruzzi: Undressing Cinema, S. 95ff.).

46 *Shaft*. USA 1971.

47 S. Bruzzi: Undressing Cinema, S. 97.

48 Ebd.

Restaurant seines Vaters) auszuhelfen. Sein Aussehen erfährt im Laufe der Serie eine entscheidende Änderung: Ab der vierten Staffel tritt er mit rasiertem Kopf und Ziegenbart auf. Dies entspricht einerseits dem Aussehen eines anderen bekannten Seriencharakters – Hawk –, der ebenfalls von Avery Brooks gespielt wird, andererseits sind der rasierte Kopf und der Bart auch die Attribute ‚tougher' schwarzer Männlichkeit, wie sie z.B. von Hip Hoppern genutzt werden.[49] Captain Sisko wird, was die Bereitschaft zu körperlicher Aggression angeht, immer wieder als hypermaskuliner[50] Mann gezeichnet. So wird er nicht nur in Faustkämpfe verwickelt, sondern wiederholt als Boxer gezeigt, der mittels eines Sandsacks seine Aggressionen ausagiert, was das Klischee des unberechenbaren und gefährlichen Schwarzen bedient, der unterschwellig zur körperlichen Aggression neigt. Das Verhältnis des allein erziehenden Vaters zu seinem Sohn Jake (zu Beginn der Serie ca. 13 Jahre alt) wird dagegen als besonders innig und mit vielen körperlichen Berührungen verbunden dargestellt, was ebenfalls ein Stereotyp bedient, nämlich dass auch positive Emotionen bei Menschen ‚nicht-weißer' Hautfarbe größeren körperlichen Ausdruck finden.

Siskos Handlungsmaxime ist, wie die aller anderen Sternenflottenangehörigen, die oberste Direktive. Betrachtet man die Narrative jedoch näher, stellt sich heraus, dass Sisko alles andere als deren moralisch integerer Vertreter ist. Sein Verhältnis zur obersten Direktive zeigt sich besonders deutlich, als ihn sein Ex-Sicherheitsoffizier Michael Eddington verrät und zu den Maquis[51] überwechselt. Sisko jagt ihn verbissen, aber lange Zeit erfolglos. Eddington erweist sich als taktisch überlegen und ist

49 Wie sehr sich dieser Style als Zeichen für ‚schwarze' heldische Männlichkeit etabliert hat, zeigt sich darin, dass Samuel L. Jackson in dem Remake von *Shaft* (USA 2000) ebenfalls einen blank rasierten Kopf und den gleichen Bart trägt.

50 Joyrich verwendet den Begriff der „(Hyper)Masculinity", um zu beschreiben, dass Männlichkeit, um als solche zu gelten, durch übersteigerte und kompensatorische Performances dargestellt werden muss. „In other words, since men can rarely live up to cultural expectations of what it means to ‚be a man', the goal of virile performance must instead be satisfied through exaggerated and compensatory display." (Lynne Joyrich: Re-Viewing Reception. Television, Gender and Postmodern Culture. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1996 , S. 79)

51 Die Maquis sind mit den Friedensvereinbarungen und vor allem den territorialen Aufteilungen zwischen Sternenflotte und Cardassianern nicht einverstanden, denn meist sind ihre Heimatplaneten betroffen. Sie führen einen Guerillakampf gegen die Cardassianer und werden von der Sternenflotte als Outlaws gejagt.

immer einen Schritt voraus. In diversen Konfrontationen kommt es zu militärischen und dialogischen Schlagabtäuschen, in denen Sisko vorgeführt und gedemütigt wird. Schließlich wird er sogar offiziell der Aufgabe, Eddington zu jagen, enthoben. Die darauf folgende Szene beginnt mit einer Großaufnahme von Fäusten, die auf einen Sandsack einprasseln. Sisko befindet sich auf dem Holodeck[52] und reagiert sich ab (Abb. 4). Durch Lichtreflexe werden sein wutverzerrtes Gesicht und die Knöchel seiner geballten Faust betont. Die Kränkung seiner Ehre wird sofort in körperliche Aggression umgesetzt und als sportliche Betätigung abgeleitet. Einerseits bestärkt dies Siskos Bild als Kämpfernatur (wenn er symbolisch verliert, muss er körperlich kämpfen, um es auszugleichen), andererseits trägt es zu der Konstruktion als viriler Mann bei. Seine Vertraute Jadzia Dax hält den Sandsack und bildet das rationale, nicht von instinkthafter Aggression gebeutelte Gegengewicht im Bild. Dies kann einerseits als geschlechtsspezifisches Verhalten interpretiert werden, andererseits ist Jadzia Dax, die in diversen Inkarnationen bereits ein Mann war, nicht die ‚typische' Frau und wird von Benjamin Sisko, der sie in ihrer vorigen Inkarnation kannte, oft als ‚alter Mann' angesprochen.[53] Entscheidender in der Bildaussage ist Dax' Hautfarbe: Sie ist das ‚weiße', rationale Gegengewicht zum unterschwellig animalisch-aggressiven ‚schwarzen' Sisko. Dass Siskos Mission, Eddington zu fangen, ein persönlicher Rachefeldzug ist, wird in seiner Aussage deutlich:

„Jawohl, er hat mich ausgespielt. Und was kann ich zu meiner Entschuldigung sagen? Ist er ein Wechselbalg? Nein! Oder ist er vielleicht ein Wesen mit sieben Leben Erfahrung? Nein! Oder ist er ein Wurmlochwesen? Nein! Er ist nur ein Mann! So wie ich! Arrgh! [wütender, frustrierter Schrei] Und er hat mich besiegt!"[54]

Siskos Männlichkeit ist entehrt, denn Eddington ist ebenfalls ‚nur ein Mann', d.h. kein unbesiegbares, übermächtiges Wesen, und trotzdem ist Sisko ihm unterlegen. Entscheidend ist, dass hier zwei unterschiedliche Männlichkeitsideale miteinander konkurrieren. Sisko fühlt sich durch Eddingtons Verhalten entehrt, denn er war Eddingtons Vorgesetzter und hat ihn „sogar zur Beförderung vorgeschlagen".[55] Sisko als Captain sieht sich als Anführer und obersten Verantwortlichen seiner Crew. Wenn sich

52 Holodecks sind holographische Erlebnisräume, in denen virtuelle Abenteuer gespielt werden können. Diese Abenteuer werden ‚Holoromane' genannt.

53 Zur Figur Jadzia Dax siehe das Kapitel *Die Trill*.

54 DS9 5x13: *Für die Uniform*

55 Ebd.

ein Mitglied des sozialen Organismus *Deep Space Nine* gegen diesen wendet, wendet es sich automatisch gegen Benjamin Sisko persönlich. Hier tritt deutlich die Identifikation mit der militärisch hierarchischen Struktur der Sternenflotte zutage, die bei *Star Trek* oft durch den freundschaftlichen Umgang der Crew miteinander unsichtbar gemacht wird. Eddington dagegen sieht sich als eine Art Robin Hood, als einen Retter der Wehrlosen und Rächer der Ohnmächtigen. Da sie beide mit einem Männlichkeitsideal identifiziert sind, wähnen sie sich beide im Recht und auf der Seite des Guten. Dies erkennt Sisko und mutiert, um Eddington zu besiegen, zum ‚Bösen'.

„Na ja, Eddington ist der Held seiner eigenen Geschichte. Und das macht mich zum Bösewicht. […] Aber in den besten Melodramen, da schafft der Schurke eine Situation, in der der Held gezwungen ist, sich für die Sache, für das Volk zu opfern. Für ihn ist es eine letzte große Geste."[56]

Infolgedessen droht Sisko damit, die Atmosphäre einer Maquis-Kolonie zu vergiften, so dass der Planet die nächsten 50 Jahre für humanoides Leben unbrauchbar wird. Zum großen Erstaunen Eddingtons, der Crew (und vermutlich auch der ZuschauerInnen) ist der Bluff kein Bluff: Sisko schießt die Torpedos tatsächlich ab, der Planet wird vergiftet. Die Rechnung geht auf, Eddington stellt sich freiwillig, um die angedrohte Vergiftung weiterer Planeten zu verhindern. Siskos mehr als fragwürdige Handlung wird in der Narration als ausgleichende Gerechtigkeit dargestellt. Im ‚Logbuch Nachtrag' wird lapidar erwähnt, dass die Vergiftung nicht so schlimm sei, weil die Maquis auf den Planeten umsiedeln könnten, der für die Cardassianer vergiftet wurde, und die betroffenen Cardassianer auf den von Sisko für Menschen unbewohnbar gemachten Planeten umziehen könnten. Dies ist eine erstaunliche Aussage für *Star Trek*, wo um der Einhaltung der obersten Direktive willen Picard und seine Crew sich gegen die gesamte Sternenflotte wenden, um die Umsiedlung von nur 600 Menschen zu verhindern. Sisko handelt diametral zu Picards Entscheidungen und Handlungsweisen in *Der Aufstand*. Sisko täuscht den Prototyp des größenwahnsinnigen Bösewichts nicht nur vor, dieser steckt tatsächlich in ihm. Es wird impliziert, dass Sisko nur solange der gute Held ist, wie seine Moral durch Sternenflottennormen diszipliniert wird, darunter lauert die Unberechenbarkeit seiner ‚Blackness'.

Der Widerspruch zwischen der ‚weißen', rationalen Sternenflotte, die Sisko vertritt, und der als ‚schwarz' markierten Irrationalität, deren Träger Sisko als schwarzer Mann ebenfalls ist, wiederholt sich in seiner Doppelrolle als Captain der Sternenflotte und spiritueller Vertreter des

56 DS9 5x13: *Für die Uniform*

(‚nicht-menschlichen', ‚nicht-weißen') Planeten Bajor. Bereits in der Pilotfolge hat Sisko Kontakt mit übermenschlichen Wesen, die im so genannten Wurmloch leben, das weit voneinander entfernte Sektoren des Weltraums miteinander verbindet. Die übermächtigen Wesen werden nicht nur von den BajoranerInnen (die BewohnerInnen des Planeten neben der Raumstation) als ‚Propheten' religiös verehrt, sie bestimmten auch Sisko als ihren ‚Abgesandten', was ihn zur spirituell zentralen Person für Bajor macht. An diese Rolle nähert er sich nur langsam an, zunächst aus politischen Erwägungen. Für seine häufigen Visionen und mystischen Erfahrungen gibt es immer eine doppelte Erklärung: einerseits sind sie ausgelöst durch die Propheten, die ihn als ihr Werkzeug betrachten und ihn auf seine ‚Bestimmung' und ‚Aufgabe' vorbereiten. Andererseits werden die Propheten immer wieder deutlich als ‚andere' – wenn auch übermenschliche – Spezies dargestellt und die Visionen sind immer ‚wissenschaftlich' messbar und erklärbar, z.B. durch ‚ungewöhnliche neurale Aktivitäten', die durch einen ‚Energiestoß' ausgelöst werden.

Als Sisko in eine politische Krise (er hat einen Krieg verloren) und eine spirituelle Krise (die Propheten sagten ihm, er solle den Krieg nicht anfangen, er hat es trotzdem getan, sie haben ihn verlassen) gerät, macht er sich, von einer Vision geleitet, zusammen mit seinem Vater Joseph und seinem Sohn Jake auf zum Wüstenplaneten Tyree, um einen so genannten ‚Drehkörper' zu finden, der als Übertragungsgerät zu den Propheten, und damit als Verbindung zu den Göttern dient.[57] Während dieser Suche wird eine offensichtlich biblische Motivik bemüht. So sind die Suchenden dabei in weiße, lose Gewänder gehüllt, die an arabische bzw. alttestamentarische Kleidung erinnern. Sowohl die Wüste als der Ort der Suche und Glaubensprüfung als auch die Kleidung sind biblische Referenzen, die Siskos messianische Bestimmung unterstreichen. Nach dem mühsamen Marsch durch die Wüste findet Sisko den Drehkörper. Als er ihn nach einigen Schwierigkeiten und Hindernissen öffnet, bricht ein Lichtstrahl daraus hervor, fährt durch Sisko hindurch gen Himmel und öffnet das Wurmloch, so dass der Zugang zu den Göttern wieder hergestellt ist (Abb. 5). Die Ikonographie des Lichtstrahls als göttliche Macht oder als Verbindung des Auserwählten zum Göttlichen ist vertraut aus der christlichen Bildtradition.[58] Wie Dyer herausarbeitet, werden in der christlichen Kunst Jesus und Maria oft weißer als die anderen abgebilde-

57 DS9 7x02: *Schatten und Symbole*

58 Die metaphorische Gleichsetzung von Licht und Gott findet sich mehrfach im Evangelium und in den Briefen des Johannes (vgl. Aloys Butzkamm: Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, Paderborn: Bonifatius 1997, S. 173, S. 241).

ten Menschen dargestellt und scheinen auf einigen Abbildungen sogar Licht auf die Umstehenden abzugeben, was auf ihren Status als Lichtbringer und Erlöser (bzw. dessen Mutter) hinweist.[59] Da Sisko aufgrund seiner Hautfarbe farblich nicht weißer gemacht werden kann, dient hier der Drehkörper als Lichtquelle. Durch das weißblaue Strahlen bilden der Drehkörper und Sisko eine visuelle Einheit, von der aus das Licht von unten nach oben strahlt und den Himmel öffnet.

Die Öffnung des Drehkörpers wird dramatisch inszeniert: Unterbrochen wird Sisko immer wieder von Visionen, die durch die Pah-Geister (die bösen Antagonisten der Propheten) hervorgerufen werden, die ihn am Öffnen hindern wollen. In den Visionen ist er Benny Russell,[60] ein glückloser SF-Heftchen-Autor, der in der rassistisch repressiven Atmosphäre der USA der 1950er Jahre lebt. Russell verfasst eine Geschichte über Captain Benjamin Sisko und die Raumstation *Deep Space Nine*, von der zwar die Redaktion begeistert ist, aber der Chefredakteur nicht: „Gut, Sie wollen, dass sie [die Geschichte, d.V.] gedruckt wird? Dann machen Sie den Captain weiß!“[61] Ein ‚schwarzer‘ Captain ist sowohl ein Tabu als auch eine Provokation, denn nur ein ‚weißer‘ Captain kann die privilegierte ‚weiße‘ Normalität in die Zukunft perpetuieren. Während Captain Sisko versucht, den Drehkörper zu öffnen, befindet sich Benny Russel in der Parallelhandlung bereits in einer psychiatrischen Anstalt.[62] Russels Kampf um die Sichtbarmachung von ‚Blackness‘ und die Einschreibung in die Zukunft wird hier sehr deutlich in einem Farbspiel umgesetzt. Auf die Wände seiner Anstalts-Zelle schreibt er manisch mit Bleistift die Geschichte von DS9 und Captain Benjamin Sisko. Die Farbe Weiß kann in der analysierten Szene tatsächlich als Bennys Kampf um Identität gegen das Konzept von ‚Whiteness‘ gelesen werden. Whiteness ist die unhinterfragte Norm, Benny Russell als Schwarzer die Störung, zumal er sich nicht an seine vorgegebene Rolle hält. Er befindet sich in der psychiatrischen Klinik, da er darauf beharrt, Captain Sisko sei real, d.h. nicht nur eine mögliche, sondern eine definitive Zukunft. Durch den Akt des Schreibens erweckt er diese Zukunft zum Leben, seine Ideen führen zur Manifestation der Geschichte. Der Raum, in dem Russell sich befindet, ist weiß gestrichen, zusätzlich scheint weißes Licht durch das Fenster herein, so dass der Raum überbelichtet und Russells Hautfarbe im Kontrast extrem dunkel wirkt. Auch der herbeigerufene Arzt ist nicht nur von ‚weißer‘ Hautfarbe, sondern so ausgeleuchtet, dass sein Gesicht weiß konturiert erscheint. Benny Russell ist in einen weißen Kittel ge-

59 Vgl. R. Dyer: White, S. 66f.

60 Benny Russell alias Sisko trat bereits in DS9 6x13: *Jenseits der Sterne* auf.

61 DS9 6x13: *Jenseits der Sterne*

62 DS9 7x02: *Schatten und Symbole*

kleidet, was dazu führt, dass die dunkelsten Elemente im Bild Russels Kopf und Hände sind. Die Geschichte von DS9 und Captain Sisko hat er mit schwarzem Bleistift auf die weißen Wände geschrieben. Der Arzt versucht ihn davon zu überzeugen, mit einer weißen Farbrolle die schwarze Schrift zu übermalen (Abb. 6). Russells Entscheidungsprozess wird dramatisch in die Länge gezogen. Szenen, in denen er die Farbrolle langsam und mit zitternder Hand in Richtung Wand führt, werden durch den Schnitt kontrastiert mit Szenen, in denen Captain Sisko unfähig ist, den gefundenen ‚Drehkörper' zu öffnen und sogar anfängt, diesen wieder einzugraben. Wieder soll Russel den schwarzen Captain ‚weißen', diesmal, indem er ihn übertüncht. Es wird sehr deutlich, dass Russell durch die Übermalung der Worte die schwarze Zukunft unsichtbar und eventuell sogar unmöglich machen würde. Sisko kann den Drehkörper nicht öffnen und damit seiner eigenen prophetischen Bestimmung nicht folgen, wenn Russell nicht weiter schreibt. Mit der schwarzen Zukunft würde Russell gleichzeitig seine eigene schwarze Identität verraten und auslöschen, der Verrat an sich selbst wäre, die Wand zu weißen, d.h. dem Dominanzanspruch (repräsentiert durch den Arzt) und dem ideologischen Konzept der Whiteness (repräsentiert durch die weiße Farbrolle) nachzugeben. Die symbolische Bedrohung durch die Farbe Weiß ist ein auffälliger Bruch mit filmischer Konvention, die den Perspektivenwechsel von ‚schwarz' zu ‚weiß' umso deutlicher hervortreten lässt, denn sonst wird eher ‚das Schwarze' oder ‚Dunkle' mit Bedrohung assoziiert. Die Farbe Weiß oder ‚das Helle' stehen meist für ‚das Gute', ‚das Übersinnliche' oder ‚das Transzendente'. Schließlich lässt Ben Russell die Farbrolle fallen, schlägt Doktor und Pfleger nieder, nimmt den Bleistift vom Boden auf und schreibt die Worte „opens it" an die Wand. Nun kann Sisko endlich den Drehkörper öffnen, heroisch triumphierende Musik erklingt, ein Lichtstrahl fährt vom Drehkörper durch Sisko in den Himmel und Sisko transformiert, wie bereits gezeigt, zum Lichtbringer. Da die Themen ‚Race' und ‚Ethnizität' in der Sternenflotte angeblich überwunden sind und Diskriminierung aufgrund der Herkunft oder Hautfarbe nicht mehr stattfindet, kann die Problematik so explizit wie eben geschildert nur durch einen Rückgriff auf die Vergangenheit behandelt werden.

Nach seiner Läuterung und endgültigen Selbstfindung als Messias kehrt Sisko als ebensolcher auf die Station zurück: Er wird von einer Menge Bajoraner freudig und ehrfürchtig empfangen, wird berührt wie ein Heilsbringer und nimmt ein kleines Kind auf den Arm. Sisko erfüllt tatsächlich, so wird es im Verlauf des Handlungsbogens der Serie immer wieder thematisiert, durch seine Taten detailliert schriftlich niedergelegte und im Glauben der Bajoraner verankerte Prophezeiungen. Dies macht ihn zur messianischen Figur und es bietet sich an, ihn als eine Mischung

aus dem geforderten „mythological brown hero“[63] und einem „Black Jesus“[64] zu lesen.

So stammt Sisko, wie sich herausstellt, sogar selbst von den übermenschlichen Propheten ab.[65] Ein Wurmlochwesen alias ‚die Prophetin‘ übernahm den Körper der Menschenfrau Sarah, um sie mit Joseph Sisko zusammenzuführen und Benjamin Siskos Geburt zu gewährleisten. Das quasi göttliche Wesen fuhr wie der heilige Geist in Sarah Sisko ein und verursachte eine etwas fleischlichere Variante von Mariä Empfängnis – und der Name des Vaters ist tatsächlich Joseph. Auch das Kostüm, in dem die Prophetin in Sarahs Gestalt erscheint, trägt zu einer Marien-Assoziation bei, sie trägt ein schlichtes, blaues Kleid, das an das blaue Gewand von Mariendarstellungen erinnert. Sisko ist nicht nur eine Brücke zwischen ‚Menschheit‘ (bzw. Humanoiden) und dem Göttlichen, sondern selbst teils menschlicher, teils göttlicher Herkunft – eine weitere Referenz zu Jesus, der der christlichen Mythologie nach ganz Geist und ganz Fleisch war. Die Prophetin alias seine Mutter bestätigt ihm, er habe noch viele Aufgaben als Werkzeug der Propheten zu bewältigen.

Dass Siskos Mutter ein übermächtiges Wesen oder sogar eine Göttin ist, hat Auswirkungen auf seine reale Beziehung mit Kasidy Yates, einer Frachterkapitänin. Als Sisko ihr einen Heiratsantrag macht, warnen ihn die Propheten, diese Verbindung werde nur Kummer und Leid bringen. Sisko sagt die Hochzeit zunächst ab.[66] Als er sich darauf vorbereitet, Yates die Hochzeit abzusagen, sitzt er in seinem Quartier rechts im Vordergrund und rückt auf einem Tischchen eine afrikanische Skulptur hin und her, die aussieht wie eine abstrahierte Mutter-Kind- oder Gott-Mensch-Darstellung: eine große Figur umfängt eine kleinere (Abb. 7). Das Licht der Tischlampe, die sich direkt unter seiner Hand befindet, betont seine Aktion. Die Statue drückt Siskos Verhältnis zu und Bindung an die Propheten aus. Im Hintergrund steht Kasidy Yates und probiert einen Schleier für ihre Hochzeit an. Sie steht vor einem der ovalen Fenster, dessen erleuchtete, strahlenförmige Ornamente hinter ihr wie ein falscher Heiligenschein wirken. Zudem steht sie mit leicht angewinkeltem Kopf und geknickter Hüfte, so dass sie in Kombination mit dem Schleier wie

63 Vgl. D. Spencer: Celebrating Culture with the Captain, http://www.geocities.com/Hollywood/8914/nbaf.html, letzter Zugriff 30.06.2007.

64 Vgl. Maurice Broaddus: „Star Trek: Deep Space Nine. Or: ‚Ruminations on a Black Jesus‘“, in: http://www.hollywoodjesus.com/comments/maurice/2005/09/star-trek-deep-space-nine.html (04.09.2005), letzter Zugriff 30.06.2007.

65 Siskos Geburt wurde bereits in der vorherigen Folge DS9 7x01: *Das Gesicht im Sand* thematisiert.

66 DS9 7x18: *Bis dass der Tod uns scheide*

die Karikatur einer Marienstatue wirkt. Die Statue, mit der sich Sisko beschäftigt, und Kasidy Yates befinden sich auf einer Bildachse, wobei Siskos Aufmerksamkeit auf die Statue gerichtet bleibt. Die falsche Maria Kasidy hat gegen die echte Sarah – Siskos Mutter und Prophetin – keine Chance. Sisko entscheidet sich zwar schließlich, Kasidy Yates gegen den Rat der Propheten zu heiraten, hat jedoch, während er seiner Ehefrau den Ring überstreift, eine weitere Vision, in der ihm die Prophetin abermals Kummer und Leid vorhersagt. Wieder sind die Figuren in leichter Untersicht gefilmt, Sarah drückt Sisko an ihre Brust, als wäre er ein kleiner Junge (Abb. 8).

Die Beziehung zwischen Kasidy Yates und Benjamin Sisko kann narrativ nicht gut ausgehen, da Yates einem bestimmten Frauenideal nicht entspricht. Die Frauen im Leben der Familie Sisko sind allesamt entrückt und unerreichbar. Sarah, die erste Frau von Joseph Sisko und Benjamin Siskos Mutter, ist in ihrer menschlichen Version schon längst verstorben, in ihrer prophetischen Variante eine übermächtige Göttin. Seine Ziehmutter, die nur ein paar Mal erwähnt und ‚Mama' genannt wird, ist ebenfalls verstorben. Auch seine Ehefrau und die Mutter von Jake, Jennifer Sisko, ist tot. Und sogar die zweite Jennifer Sisko, die im Paralleluniversum[67] lebt, muss sterben, um (den echten) Jake Sisko zu retten. Sie opfert sich für einen Sohn, der noch nicht mal ihrer ist.[68] An ihrem Totenbett wird das Verhältnis der Sisko-Männer zu ihren Frauen deutlich: Aus der Vogelperspektive wird Jennifer II gezeigt, die aufgebahrt wie eine Prinzessin oder Heilige auf einer Liege liegt und rosa beleuchtet wird. Sie erinnert an Schneewittchen in ihrem gläsernen Sarg. Links neben ihr umarmen sich Benjamin und Jake Sisko, Vater und Sohn bilden eine Einheit im Leid. Jennifer, die abwesende Mutter und Jennifer, das sich für Jake opfernde Duplikat, sind ideale Frauen, tote Märchenprinzessinnen. Erst in ihrer Abwesenheit, als Mangel werden sie interessant. Sie fügen den Figuren Benjamin und Jake Sisko eine leidende Seite hinzu. Zu der Vater-Sohn-Einheit gehört (wenn auch nicht in der eben analysierten Szene) noch der Großvater Joseph Sisko, in dessen Arme bzw. Küche Benjamin in Zeiten der Krise immer wieder zurückkehrt. Die Bezugnahme auf Joseph Sisko dient dabei immer als Anbindung an schwarze Tradition, Herkunft und Wurzeln. Die Siskos sind eine frauenlose Familie, bzw. eine Familie, in der Frauen nur als fernes Ideal existieren. Der Kummer, den die Prophetin ankündigt, betrifft nicht so sehr Sisko. Kasidy Yates wird am Ende der Serie schwanger von Sisko zurück-

67 Im Paralleluniversum existieren alle Figuren des Normaluniversums, es herrschen aber politisch andere Bedingungen und das Handeln der Figuren wird oft als moralisch verwerflich dargestellt.

68 DS9 4x20: *Der zerbrochene Spiegel*

gelassen, während er ‚zu den Propheten' gerufen wird, um als himmlisches Werkzeug sein Schicksal zu erfüllen.[69]

Zum Showdown zwischen Gut und Böse kommt es in der Endfolge. Sisko (der Vertreter des Guten, d.h. der Sternenflotte und der Propheten) besiegt nicht nur das Dominion (die Antagonisten der Sternenflotte), sondern auch die Pah-Geister[70] (die Antagonisten der Propheten). Dabei stirbt er, bzw. ‚geht ins Licht ein'. Er befindet sich auf der weißen und überhellen Ebene, die bereits das Jenseits in Picards Nahtoderfahrung darstellte. Auch der Herzschlag, der die Ebene der Propheten akustisch kennzeichnet, ist wieder zu hören. Sisko ist nun im ‚himmlischen Tempel', der Heimat der Propheten. Dort soll er zunächst bleiben, denn die Propheten, die nicht an die lineare Zeit gebunden sind, haben noch viel mit ihrem Abgesandten vor. Sisko hat nicht nur die Sterblichkeit, sondern auch die Zeitlichkeit transzendiert, ist zu seinem wahren Ursprung, den Göttern, zurückgekehrt und ist nun selbst ein gottgleiches Wesen, „finally taking up his rightful place as god."[71] So hat sich erfüllt, was ihm Kai Opaka, das spirituelle Oberhaupt der Bajoraner, bereits in der Pilotfolge voraussagte: „Es ist ganz einfach, Commander, Sie unternehmen nur die Reise, die immer für Sie vorgesehen war."[72] Die heldische Reise hat sich in Siskos Fall weniger als äußere Reise (wie bei Picard), sondern als innere Entwicklung manifestiert, die ihn vom Sternenflottencaptain zum Messias macht.

Captain Kathryn Janeway

Captain Kathryn Janeway (Kate Mulgrew) ist die erste weibliche Captain-Hauptfigur des *Star-Trek*-Universums. Zentral ist die Frage, ob ihr Geschlecht Einfluss auf die Darstellung der Rolle als Captain hat, insbe-

69 Dass die vage Möglichkeit von Siskos Rückkehr angedeutet wird, liegt an einer Intervention des Schauspielers Avery Brooks: „The original idea for the end of DS9 would have had Sisko permanently taking his place with the Prophets. Avery Brooks, concerned about perpetuating the image of black women (in this case, Sisko's wife Kasidy Yates) left to raise her child alone, asked that Sisko's eventual return be mentioned in the story line, and the producers agreed." (Vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Benjamin Sisko", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Sisko, letzter Zugriff 30.06.2007.)

70 Die Pah-Geister sind ausgestoßene Propheten, also gefallene Götter, die versuchen, die spirituelle Macht auf Bajor an sich zu reißen.

71 M. Barrett/D. Barrett: Star Trek, S. 204.

72 DS9 1x01: *Der Abgesandte*

sondere ihrer Autorität, ihres Führungsstils und ihrer Qualitäten als Retterin der gestörten Ordnung. Außerdem muss erforscht werden, inwiefern die Inszenierung der Figur an traditionell weiblich konnotierte Themen wie ‚Mütterlichkeit' und ‚Partnerschaft' gebunden ist.

Bei *Star-Trek*-Fans ist die Figur nicht sehr beliebt. So hat sich eine regelrechte Kultur des ‚Janeway-Bashings' in *Star-Trek*-Internet-Foren etabliert, das von Beschimpfungen bis zu Mord- und Vergewaltigungsphantasien reicht.[73] Selbst Janeway-Fans machen auf ihren Internetseiten deutlich, dass sie Fans *trotz* Janeways Verhaltens in bestimmten Folgen sind.[74] Der Fan-Jargon „Bun of Steel"[75] für ihre Hochsteckfrisur erinnert nicht zufällig an die ‚Iron Lady' Margret Thatcher, denn damit wird Janeway als weiblicher Führungsperson metallene, also ‚unnatürliche' Härte unterstellt.[76] Die Unbeliebtheit der Figur deutet auf Problematiken innerhalb der Inszenierung hin.

Kathryn Janeway wuchs auf einer Farm in Bloomington, Indiana, auf, bereits ihr Vater war Sternenflotten-Admiral. Das All-American-Girl hat eine Bilderbuchkarriere aufzuweisen und diente sich ohne größere Vorfälle oder biographische Besonderheiten von der Wissenschafts-Offizierin zur Captain der Sternenflotte hoch. Zu Beginn der Serie *Voyager* kommandiert sie die *USS Voyager*. Durch das Zutun des übermächtigen Wesens ‚der Fürsorger' verschlägt es ein Schiff der abtrünnigen Maquis und das sie verfolgende Sternenflottenschiff *Voyager* in den fernen Delta-Quadranten. Nachdem das Maquis-Schiff zerstört wird, fusionieren die beiden Crews. Chakotay, der Captain der Maquis, wird zum Ersten Offizier von Captain Kathryn Janeway. Captain Janeway hat eine grundsätzlich andere Mission als ihre Vorgänger Captain Kirk oder Captain Picard. Sie erforscht nicht ‚ferne Welten und fremde Lebensformen', sie will ihre Crew nach Hause zurückbringen.[77]

Janeways Legitimität als Captain wird bereits in der Pilotfolge durch die Gleichzeitigkeit zweier Captains (Chakotay und sie) infrage gestellt. Die Entscheidung fällt nicht zwischen ihnen als Personen, sondern anhand des intakten Schiffes, der *Voyager*. Die Frage, wer der bessere Cap-

73 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 81ff.

74 Vgl. ebd., S. 84.

75 Sherrie A. Inness: Though Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1999, S. 116.

76 Die *Star-Trek*-Macher begegneten dem mit einer ‚weicheren' ergo ‚weiblicheren' Frisur für Janeway ab der vierten Staffel.

77 *Star Trek Voyager* folgt dabei dem narrativen Muster der Odyssee, wie Barrett und Gregory herausarbeiten (vgl. M. Barrett/D. Barrett: Star Trek, S. 11; C. Gregory: Star Trek, S. 115).

tain ist, wird nicht geklärt. Zu Beginn kommt es immer wieder zu Konflikten zwischen beiden Crews und im Laufe der Serie wird die Möglichkeit einer Meuterei immer wieder angedeutet.[78] Die Umstände, die zu einer eventuellen Meuterei führen, klären sich zwar immer als Missverständnisse, vorübergehende geistige Besessenheit seitens Janeway und/oder der Crew und Ähnliches auf, ihre Häufung deutet jedoch an, dass Janeways Position eine infrage zu stellende ist.

Captain Janeways Selbstverständnis als Captain der Sternenflotte wird besonders deutlich in der Begegnung mit John Ransom, dem Captain des ebenfalls im Delta-Quadranten gestrandeten Sternenflotten-Schiffes *Equinox*.[79] Dessen Crew ist stark dezimiert, das Schiff in schlechter Verfassung und der Captain moralisch korrupt. Um den Antrieb zu beschleunigen, tötet er in regelmäßigen Abständen Wesen aus einer anderen Dimension, die sich als Treibstoff eignen. Diese Episode verhandelt wieder einmal die oberste Direktive und die moralischen Werte der Sternenflotte.

Captain Janeway, die sich ihrer eigenen Aussage nach bemüht, immer der obersten Direktive zu folgen, hat ein funktionstüchtiges Schiff und eine vollzählige Crew vorzuweisen. Unter ihr scheint das ‚System Sternenflotte' vorbildlich zu funktionieren. Den Bildern von der hellen *Voyager* werden immer wieder die Bilder des desolaten Zustands der *Equinox* entgegengesetzt. Auch die Crew der *Equinox* wirkt traumatisiert und psychisch instabil (so kann zum Beispiel ein Crewmitglied nicht den Lift benutzen, ohne Panikattacken zu bekommen). Sogar das Registrierungsschild der *Equinox*, deren Sternenflotten-Herkunft symbolisierend, ist von der Wand gefallen. Captain Ransom täuscht und verrät Janeway skrupellos, um seinen Heimweg fortzusetzen. Janeway beschließt, ihn zu verfolgen, um ihn daran zu hindern, weitere Lebensformen zu töten. Dabei entwickelt sie einen regelrechten Fanatismus. Die Verfolgung hat, so lautet ihr Befehl, absolute Priorität. Chakotay ermahnt sie, die Sicherheit des Schiffes nicht wegen einer persönlichen Blutrache zu gefährden. Janeway entgegnet:

„Sie haben Recht. Ich bin wütend. Ich bin verdammt wütend. Er ist ein Captain der Sternenflotte und er ist bereit, alles aufzugeben, wofür diese Uniform steht. Er ist jetzt da draußen. Quält und ermordet unschuldige Lebensformen, nur um etwas schneller nach Hause zu gelangen. Das werde ich nicht zulassen. Ich

78 So in VOY 1x03: *Die Parallaxe*; VOY 3x01: *Der Kampf ums Dasein II*; VOY 3x25: *Rebellion Alpha*; VOY 6x09: *Die Voyager-Konspiration*; VOY 7x04: *Verdrängung*.

79 VOY 5x26/6x01: *Equinox I/II*

werde ihn zur Strecke bringen, egal wie lange es dauert und egal, wie viel es kostet. Wenn Sie das als Blutrache bezeichnen, dann tun Sie es."[80]

Janeway geht es darum, den Verrat an den Werten der Sternenflotte zu rächen. Die Wut gerät ihr außer Kontrolle, Janeway nimmt eine Geisel und befragt diese mit Methoden, die den eventuellen Tod des Gefangenen in Kauf nehmen. Chakotay, auf dessen Mäßigungsversuche sie nicht eingeht, widersetzt sich ihrem Befehl und rettet die Geisel. Hierauf entbindet ihn Janeway bis auf weiteres vom Dienst. Nun schlüpft Tuvok, ihr Sicherheitsoffizier, in die Rolle des Mäßigers und Mahners:

Tuvok: „Ihr Verhalten ist irrational. Wir könnten eine andere Lösung finden."
Janeway: „Ich habe schon meinen Ersten Offizier in sein Quartier verbannt. Wollen Sie ihm folgen? Also?"[81]

Es ist deutlich, dass sowohl Chakotay als auch Tuvok im Recht sind, Janeways Verhalten ist ‚irrational'. Gerade in dem Versuch, den Verrat an den moralischen Prinzipien der Sternenflotte durch Ransom und seine Crew zu sühnen, bricht sie diese, und zwar auf eklatante Weise: Sie nimmt den Tod von Lebewesen (Captain Ransom und Crew) in Kauf, um ihr verletztes Ehrgefühl zu retten. Sie übt Selbstjustiz, die sie in das Gewand der Sternenflotte zu kleiden versucht. Dies gelingt nicht, vor allem, da ihr narrativ die ‚Stimmen der Vernunft' Chakotay und Tuvok zur Seite gestellt werden. Die Episode endet in Sternenflotten-Harmonie: Nachdem sich Janeway bei Chakotay entschuldigt, finden sie gemeinsam die Registrierungsplakette der *Voyager*, die im letzten Kampf mit der *Equinox* ihrerseits von der Wand gefallen ist. Chakotay schlägt vor: „Hängen wir es wieder dorthin, wo es hingehört."[82] Das Schild, also die Werte der Sternenflotte, sind durch Janeways Irrweg von der Wand gefallen, nun, da sie einsichtig ist, können Schild und Werte reinstalliert werden.

Auch in der Episode *Nacht*[83] werden Janeways psychische Labilität und ihre Neigung zu Fehlentscheidungen thematisiert. Die *Voyager* befindet sich in einem sternenleeren Sektor des Raums, der von Schwärze, Strahlenverseuchung, Ereignislosigkeit und daraus resultierender Langeweile und Gereiztheit für die Crew gekennzeichnet ist. Janeway hat sich seit Wochen in ihr Quartier zurückgezogen und überlässt die Tagesgeschäfte Chakotay. Ihr Gemütszustand ist, analog zur äußeren Schwärze, depressiv. Wieder redet Chakotay ihr ins Gewissen: „Ich werde offen

80 VOY 6x01: *Equinox II*
81 Ebd.
82 Ebd.
83 VOY 5x01: *Nacht*

sein. Der Zeitpunkt, um sich von der Crew zu isolieren, ist denkbar schlecht gewählt. Das Schiff braucht einen Captain – insbesondere jetzt.“[84] Wie sich im Gespräch herausstellt, wird Janeway von Schuldgefühlen gequält. Sie fühlt sich für das Stranden der *Voyager* im Delta-Quadranten verantwortlich und hat den Eindruck, alle würden für ihre ‚falsche Entscheidung‘ bezahlen. Die Verdunkelung von Janeways geistiger Gesundheit und Urteilskraft wird auch auf der Bildebene umgesetzt. Chakotay betritt ihr verdunkeltes Quartier, sie ist nur als Silhouette zu sehen, die am Fenster in die leere Schwärze des Alls starrt. Als sie ins Licht tritt, wird ihr desolater Zustand deutlich. Sie trägt nur ein T-Shirt, keine Uniform, ihre Haare wirken ungepflegt (Abb. 9). Das Ablegen der Uniform bedeutet in Janeways Fall ein Ablegen der Verantwortung, nicht wie bei Captain Picard oder, wie später zu sehen sein wird, bei Captain Sheridan die Entscheidung für moralische Integrität. Chakotay kann sie nicht davon überzeugen, diese wieder zu übernehmen, sie kehrt in den Schatten zu ihrem Platz am Fenster zurück. Plötzlich wird das Schiff von einem Totalausfall heimgesucht: Alle Lichter und Energiequellen verlöschen, das Schiff befindet sich in totaler Schwärze. Janeway wirkt als Ansteckungsherd für das gesamte System, der Schiffskörper ist eine Erweiterung des Captains. Janeways geistige Umnachtung und ihre Ablehnung der Verantwortung als Captain stürzen auch das Schiff und die Crew in die völlige Verdunkelung. Erst als die *Voyager* angegriffen wird, kehrt Leben in Janeway zurück und sie übernimmt wieder das Kommando. Sie entwickelt einen Plan, um den gefährdeten Wesen des schwarzen Raumes, in dem sie sich befinden, zu helfen. Dieser beinhaltet, dass sie selbst mit einem Shuttle zurückbleibt und alleine versucht, ‚nach Hause‘ zu finden, was ihren wahrscheinlichen Tod bedeutet. Das Kommando über die *Voyager* will sie an Chakotay abgeben. Doch Chakotay ist vorbereitet und hat sich mit der Crew abgesprochen. Diese verweigert Janeways Befehl, sie zurückzulassen. Die Crew schützt Janeway durch Befehlsverweigerung, d.h. Meuterei, vor sich selbst, sie wird vorübergehend entmündigt, bis sie Einsicht zeigt. Die Diskrepanz zu ihren männlichen Captain-Kollegen wird in einem Kommentar Greens deutlich:

„Janeway sank from merely reckless to utterly incompetent. Can anyone imagine Picard’s crew or Kirk’s crew pulling a stunt like that to prevent the captain from in essence committing suicide? No, of course not, because Kirk and Picard would not have been written with a case of year-long PMS for a year,

84 VOY 5x01: *Nacht*

topped with seasonal Affective Disorder, and no counsellor/advisor on board."[85]

Janeway wird als Charakter gezeichnet, der dazu tendiert, sich in wahnhafte Vorstellungen hineinzusteigern und sich, die Crew und das Schiff damit zu gefährden.[86] Chakotay hat als Gegenpart von Janeway eine doppelte Funktion: Einerseits unterminiert er ihre Autorität, indem er ihre Entscheidungen hinterfragt, andererseits erhält er ihre Macht, indem er ihre Fehler korrigiert. In Situationen, in denen Janeway und Chakotay uneinig sind, pocht Janeway meist nicht auf die besseren Argumente (die sie nicht hat, denn das bessere Urteilsvermögen liegt meist bei Chakotay), sondern auf ihren höheren Rang. Z.B. maßregelt sie in *Equinox* Chakotays Widerspruch, indem sie ihn suspendiert, obwohl er Recht hat. Es geht nicht um das bessere Argument, sondern um die Ausübung von Macht. Diese hat Janeway qua Amt, denn sie ist Captain, er nur ihr Erster Offizier und damit weisungsgebunden.

Janeways Machtausübung wird als entweder despotisch und gnadenlos (Modell: Iron Lady) oder als hysterisch und emotional (Modell: die irrationale Frau) dargestellt. Eine weitere Variante ist die der mütterlich reglementierenden Macht, die sich in vielen Episoden besonders ausgeprägt in Bezug auf die Figuren Harry Kim, B'Elanna Torres und Seven of Nine finden lässt. Das Verhältnis Janeways zu ihrer Crew wirkt wie das einer Matriarchin zu ihrer Großfamilie. Nicht nur, dass sie die Crew wiederholt als ‚Familie' bezeichnet, sie beschützt sie auch wiederholt vor den Assimilierungsversuchen der Borgkönigin oder anderen weiblichen Verkörperungen des sexualisierten Bösen. Wie Inness feststellt, ist die Darstellung Janeways als bemutternd „a way to mitigate [her] very evident toughness."[87] Die Figur soll durch die Assoziation mit Mütterlichkeit weicher, weiblicher und damit weniger bedrohlich wirken.

Die Darstellung von Janeways unterstellter unausgelebter Mütterlichkeit erfährt einen Höhepunkt in *Bewusstseinsverlust*.[88] In dieser Folge wird Janeways Hobby offenbart: Sie spielt auf dem Holodeck Gouver-

85 Michelle Erica Green: „Night", in: http://www.treknation.com/reviews/voy/night.shtml (13.01.2004), letzter Zugriff 30.06.2007.

86 Sogar die Schauspielerin Kate Mulgrew kritisiert diese Darstellung der von ihr gespielten Figur: „Mulgrew herself often jokes that she felt Janeway was mentally unstable. Mulgrew also once remarked that she considered the writers to be at fault for Janeway having what she termed as bipolar disorder." (Vgl. Biocrawler: „Kathryn Janeway", in: http://www.biocrawler.com/encyclopedia/Kathryn_Janeway, letzter Zugriff 30.06.2007)

87 S. A. Inness: Tough Girls, S. 116.

88 VOY 1x13: *Bewusstseinsverlust*

nante im England des 19. Jahrhunderts. Bei ihrer Einstellung sagt der holographische Lord über Janeways Rolle in Bezug auf seine Kinder: „Sie könnten in ihrem Leben eine Lücke ausfüllen.“[89] Es scheint, als wäre die eigentliche Aussage, dass nicht die Gouvernante Janeway im Leben der Kinder, sondern die holographischen Kinder im Leben von Captain Kathryn Janeway eine Lücke ausfüllen könnten. Fehlende Mutterschaft wird als Defizit behauptet, das irgendwie kompensiert werden muss. Wenn sie schon keine ‚natürlichen‘ Kinder hat, muss sie sich künstliche schaffen, entweder, indem sie besonders mütterliche Gefühle Einzelpersonen gegenüber entwickelt oder indem sie sich gleich virtuellen Kindern auf dem Holodeck zuwendet.[90]

Affären oder feste Beziehungen wie die anderen Captains geht Janeway in der Regel nicht ein. Nachdem ihr ‚Verlobter‘, zurückgeblieben im Alpha-Quadranten, verblasst ist, sie sich beinahe in den holographischen Vater ihrer Ersatzkinder verliebt hat,[91] und einen einzigen Kuss mit einem zudem hinterlistigen Alien ausgetauscht hat,[92] zeigt sie erst wieder in der sechsten Staffel (von insgesamt sieben) sexuelle und romantische Regungen und verliebt sich in ein Hologramm.[93] Die besondere Attraktion an Michael Sullivan, der in einem Holo-Roman den Wirt eines irischen Idealdorfes darstellt, ist, dass sie ihn nach ihren Wünschen umprogrammieren kann. Sie schafft sich einen Idealmann, dessen intellektuelle Fähigkeiten sie erhöht und den sie „offen, zuversichtlich und neugierig auf die Welt, die ihn umgibt“[94] macht. Auch optisch passt sie ihn ihren Vorstellungen an. Sie lässt ihn um drei Zentimeter wachsen und ihm einen Dreitagesbart stehen. Hier wird ein Ideal männlicher Attraktivität reproduziert, das an physische Merkmale wie die Größe oder den Bartwuchs geknüpft sind. Zuletzt löscht sie die Frau des Hologramms, entledigt sich also einer Konkurrentin. Dennoch plagt sie das schlechte Gewissen, denn ihr Liebhaber ist nicht ‚real‘. Schließlich wird die Liebesbeziehung vom Doktor[95] legitimiert, der ihr bestätigt, dass sie keine Liebesbeziehungen mit Crewmitgliedern eingehen könne, da diese „alle ihre

89 VOY 1x13: *Bewusstseinsverlust*

90 Jean-Luc Picards geheimste Wünsche beinhalten, wie gezeigt, zwar auch ein ideales Familienleben mit Frau und Kindern, er kompensiert dies jedoch in seinem realen Captain-Leben nicht durch Ersatz-Partner, Ersatz-Kinder oder Ersatz-Familien.

91 VOY 2x08: *Rätselhafte Visionen*

92 VOY 5x10: *Kontrapunkt*

93 VOY 6x11: *Fair Haven*

94 Ebd.

95 Der Doktor ist selbst ein Hologramm, aber ein bewusstes und lernfähiges.

Untergebenen“[96] seien. Hier ist ihr Geschlecht relevant, denn der höhere Rang war noch nie ein Hinderungsgrund für die männlichen Captains, Liebesbeziehungen mit ihrer Crew einzugehen. Für Janeway jedoch scheint ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihrem Status als Captain und ihrer Einsamkeit zu bestehen: Die Macht macht sie zur ungeliebten Frau. Es sei angemerkt, dass die Nutzung des Holodecks für die Befriedigung emotionaler und sexueller Bedürfnisse auf der *Voyager* gang und gäbe ist. Der große Unterschied ist, dass dies für Janeway als einzige Option dargestellt wird, und zwar eine, die gefährliche Konsequenzen hat: Ihre Liebschaft führt zur Vernachlässigung ihrer Pflichten als Captain. Einige für die *Voyager* brisante Zeiten verbringt sie auf dem Holodeck. Nicht genug, dass sie ihrer Pflicht nicht nachkommt, weil sie sich mit einem Liebhaber vergnügt: Dieser Liebhaber ist noch nicht einmal real. Und so kommentiert auch Green treffend: „What does it say about a captain of a star ship if she can be distracted from her duties by a hologram? It’s silly, it’s a sign of incompetence.“[97]

Die Unvereinbarkeit von Autorität und Sexualität für Janeway wird auch in der Darstellung ihrer einzigen Liebschaft mit einem realen Mann in der Doppelfolge *Arbeiterschaft*[98] wirksam. Bis auf den Ersten Offizier Chakotay und zwei weitere Crewmitglieder wird die Besatzung der *Voyager* auf einen Planeten, auf dem Arbeitskräftemangel herrscht, entführt. Dort werden sie einer Gehirnwäsche unterzogen, so dass sie ihrer Erinnerungen beraubt den Industrieplaneten für die beste aller Welten halten und glücklich arbeiten. Janeway arbeitet in einem Kraftwerk und beaufsichtigt die Reaktorspulen. Sie spricht mit der Konsole, versetzt ihr einen kleinen Schlag und benötigt Hilfe von ihrem Kollegen Jaffen, weil sie durch einen falschen Knopfdruck beinahe das Kraftwerk in die Luft jagt. Ihr personalisierender Umgang mit Technik ebenso wie ihre Hilfsbedürftigkeit bedienen das Klischee von ‚Frauen und Technik‘. Dieses Verhalten entspricht so gar nicht Captain Janeway, die zwar als fragwürdig in ihrem Verhalten, aber niemals als inkompetent im Umgang mit Technik dargestellt wird. Auch andere Wesensveränderungen zeichnen sich bei dieser zivilen Janeway ab: Sie geht schnell auf einen Flirt mit ihrem Kollegen Jaffen ein, lächelt viel und kichert gerne, verhält sich also ‚femininer‘.[99] Der Flirt, der sich am öffentlichen Ort des Arbeitsplatzes entwickelt, wird rasch zu einer Beziehung, deren Schauplatz sich ört-

96 VOY 6x11: *Fair Haven*

97 Michelle Erica Green: „Holodiction“, in: http://www.geocities.com/Area51/Dimension/7978/fairheavenreview.html (01.04.2000), letzter Zugriff 30.06.2007.

98 VOY 7x15/7x16: *Arbeiterschaft I/II*

99 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 154f.

lich in die Wohneinheiten der beiden verlagert, wodurch die neue ‚Privatheit' der Figur Janeway noch verstärkt wird. Nach einem Stelldichein in ihrer Wohnung machen es sich die beiden auf dem Sofa gemütlich. Janeway trägt ein langes Kleid in weichen, fließenden Stoffen. Ihre Haare sind offen. Sie wirkt wesentlich femininer als in ihrer Rolle als Captain. Auch ihre Tätigkeiten sind ungewohnt: So bekocht und bedient sie ihren Liebhaber, allerdings mit mäßigem Erfolg, denn auch die Kochkonsole kann sie nicht richtig bedienen. Janeway ist zwar gehirngewaschen, trotzdem wirken ihr Glück und ihre Zufriedenheit echt. Sie ist in dieser Folge weder streng noch unnahbar. Es ist, als wäre diese uniformlose, private Zivilperson die ‚wahre' Janeway, der es endlich gegönnt ist, ihre eigentlichen Wünsche auszuleben. Diese scheinen in einer engen Liebesbeziehung und weniger beruflicher Verantwortung zu bestehen. So wird sie von Chakotay (den sie nicht erkennt) gefragt:

Chakotay: „Wollten Sie niemals etwas Herausfordernderes tun?"
Janeway: „Mein Job bietet genug Herausforderung."
Chakotay: „Sie überwachen Reaktorspulen, nicht wahr? Offensichtlich sind Sie eine sehr fähige Frau. Vermutlich könnten Sie dieses Kraftwerk leiten."
Janeway: „Warum sollte ich diese ganze Verantwortung haben wollen?"[100]

Janeways wahres Ich scheint keine höhere Berufung zu verspüren, sie ist zufrieden mit ihrem kleinen, privaten Glück. Szenen, in denen sie mit Jaffen im Restaurant ihre Beziehung feiert, werden geschnitten mit Szenen, in denen Chakotay verfolgt wird, weil er versucht, die Crew zu retten, und mit Szenen, in denen Tuvok (ihr Sicherheitsoffizier) in höchster Gefahr schwebt. Chakotays Heldenrolle und Janeways Passivität werden durch die Schnittfolge nicht nur kontrastiert, sondern bedeuten auch einen narrativen Kommentar: Während sich Janeway arglos vergnügt und sich ihrer Verantwortung als Captain noch nicht einmal bewusst ist, muss Chakotay die Crew alleine retten.

Ihr wahres Ich sehnt sich nach einem mittelmäßigen Job, einer glücklichen Liebesbeziehung und lehnt Verantwortung ab. Eine ‚natürliche' Führungspersönlichkeit ist sie nicht, so die Aussage dieser Folge. Ganz im Gegensatz zu Picard, der lieber sterben wollte, als einen niederen Rang auf der *Enterprise* zu bekleiden,[101] und der sich in einer ähnlichen Situation, in der seine Erinnerung gelöscht wurde, selbstverständlich trotzdem verhält wie ein Captain und die Situation rettet.[102] Es scheint, dass allein die Sternenflottenausbildung, d.h. der militärische Kontext,

100 VOY 7x15/7x16: *Arbeiterschaft I/II*
101 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*
102 TNG 5x14: *Mission ohne Gedächtnis*

aus Janeway den Captain macht. Sie ist durch das System in der Hierarchie nach oben gerutscht. Dass in keiner Folge heldenhafte Jugendgeschichten Janeways erwähnt werden, passt ebenfalls in dieses Muster. Janeways Macht wird symbolisiert allein durch die Uniform. Auch der Figur selbst scheint dies bewusst zu sein, was ein scherzhafter Kommentar dem Mädchen Naomi Wildman gegenüber zeigt: „Drei Dinge darf man als Sternenflottencaptain nie vergessen: Steck dein Hemd in die Hose, geh mit dem Schiff unter und lass niemals ein Mitglied deiner Crew im Stich."[103] Als erstes Kriterium nennt sie das Hemd in der Hose, also den korrekten Sitz der Uniform. Sobald sie dieses Insignium der Macht ablegt, wie in *Arbeiterschaft* geschehen, tritt sie aus dem klar gegliederten Ordnungsmodell Sternenflotte heraus und verliert ihre soziale Identität,[104] d.h. ohne Uniform ist sie kein Captain mehr. Warum sich dies bei Captain Picard und, wie sich zeigen wird, bei Captain Sheridan, anders verhält, kann durch eine entscheidende Funktion, die dem Träger der militärischen Uniform symbolisch zukommt, erklärt werden: Die Militäruniform bezeichnet „Hierarchie und Zugehörigkeit zu einer traditionell männlichen Gruppe […], deren Funktion den legitimen Gebrauch von Gewalt beinhaltet."[105] Sobald Janeway die Uniform ablegt, ist sie kein Mitglied dieser Gruppe mehr. Sheridan und Picard dagegen bleiben auch ohne Uniform Mitglied einer männlichen Gruppe, die legitimiert Gewalt anwenden darf, denn sie sind männliche Heldenfiguren, die ebendies aufgrund narrativer und kultureller Konventionen dürfen.

Janeway dagegen beendet sogar die Beziehung mit Jaffen, sobald sie die Uniform wieder trägt. Bei ihrer letzten Begegnung steht sie ihm auf der *Voyager* in Uniform gegenüber.

Janeway: „Ich würde dir liebend gerne einen Posten anbieten. Einen erfahrenen Ingenieur kann ich immer brauchen. Aber als Captain? Es wäre wirklich nicht angebracht, dass ich …"
Jaffen: „Dass du mit einem Mitglied deiner Crew fraternisierst?"[106]

Es wird deutlich, dass Janeway den äußeren Rahmen braucht, um ihre Autorität aufrecht zu erhalten. Sie muss bestimmten Konventionen der Hierarchie folgen und darf daher z.B. keine Beziehung mit einem Rang-

103 VOY 5x15/5x16: *Das ungewisse Dunkel I/II*

104 Vgl. Gabriele Mentges/Birgit Richard: „Uniform in Bewegung", in: http://141.2.86.23/abstract_de.html (19.06.2005), letzter Zugriff 30.06. 2007.

105 Valerie Steele: Fetisch. Mode, Sex und Macht, Berlin: Berlin Verlag 1996, S. 184.

106 VOY 7x15/7x16: *Arbeiterschaft I/II*

niederen eingehen. Wie Cranny-Francis kommentiert: „She can be captain or be a woman, but not both at once.“[107] Es besteht demnach eine Diskrepanz zwischen der Privatperson Janeway und Captain Janeway, ihre Autorität ist keine ‚natürliche‘, sondern eine qua Amtes. Erst das militärisch-hierarchische System Sternenflotte macht Janeway zum Captain. Daraus folgt, dass die ideale Sternenflottencrew Janeway stützen und nicht stürzen muss, um das System aufrecht zu erhalten.

Wie sehr der Versuch der *Star-Trek*-Produzenten, ‚männlich‘ kodierte Befehlsgewalt durch eine Frau verkörpern zu lassen, scheitert, zeigt sich auch am Wandel von Janeways Körpersprache in autoritären und romantischen Situationen. Als Captain hat sie eine ausladende und raumgreifende Körpersprache. Sie stützt oft Beine oder Ellenbogen auf, um sich breiter zu machen, oder legt bei Besprechungen die Hand auf die Stuhllehnen ihrer Crew (Abb. 10). Durch das Eindringen in den persönlichen Raum ihrer Untergebenen markiert sie ihre Macht über sie. In den Holo-Romanen dagegen begibt sie sich vorzugsweise ins 19. Jahrhundert, trägt lange, hochgeschlossene Kleider, einen Dutt, und ist Gouvernante oder Lehrerin. Beim Flirt mit Michael Sullivan, dem irischen Wirt, nimmt sie eine betont feminine Körperhaltung ein. So schlägt sie die Beine übereinander, legt den Kopf kokett schräg und kichert (Abb. 11). In ihrer Rolle als Captain ist ihre Körpersprache eher männlich kodiert. Erst in der romantischen Bezugnahme auf ein männliches Wesen wird sie in ihrer Körpersprache als ‚typisch weiblich‘ gezeigt.

In der Analyse Janeways wurde deutlich, dass Macht nicht neutral, sondern vergeschlechtlicht ist. Befehlsmacht, wie sie zur Rolle eines Captains gehört, ist männlich kodiert. Janeway war als weiblicher Picard geplant, aber, wie Kanzler anmerkt, „The problems VOY has in translating and adapting narratives of authority to a female character unmasks the thoroughly masculine writing of authority Star Trek otherwise relies on.“[108] Daraus resultiert, dass Captain Kathryn Janeways Autorität laufend narrativ demontiert wird. Sie wird als die ‚irrationale‘ Frau vorgeführt, die keine geeignete Führungspersönlichkeit und anfällig für Machtmissbrauch ist. Auch die Darstellung von Janeways ausgelebter Sexualität ist narrativ unmittelbar mit einer daraus resultierenden Verantwortungslosigkeit verknüpft, oder kurz gesagt: Wenn Janeway Sex hat, bringt sie das Schiff in Gefahr. Ausgelebte weibliche Sexualität und die Autorität eines Captains werden als unvereinbar dargestellt. Daraus folgt die narrative Regel, dass Janeway enthaltsam sein muss, will sie

107 A. Cranny-Francis: The Erotics of the (cy)Borg, S. 159.

108 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 179.

Captain bleiben.[109] Wagner und Lundeen benennen die Zwickmühle, in der sich eine weibliche Autoritätsfigur wie Janeway befindet: „A woman who holds legitimate authority is in a bind: if she is ‚responsively' sexual, she compromises her image of authority; if she is autonomously sexual, she casts doubts about the benevolence of her power; if she is asexual, she casts doubt on her ‚womanhood'."[110]

Diese drei Varianten des Verhältnisses von ‚Frau' und ‚Sexualität' entsprechen einem Frauenbild, das seinen Ursprung, wie Vinken nachweist, in der christlichen Reformation hat: die ‚gute Mutter', die ‚Hure' und die ‚alte Jungfer'.[111] Da keines dieser Bilder ein geeignetes Modell für die Autorität eines Captains darstellt, muss die Figur Janeway, solange sie zwischen diesen Varianten changiert, scheitern.

Captain John Sheridan

John Sheridan (Bruce Boxleitner), der Captain der Raumstation *Babylon 5*, ist rötlich blond, blauäugig, und hat eine jungenhafte Ausstrahlung. Er entspricht dem Typus des „old-fashioned Middle American small town boy with a dash of eccentricity to make him interesting".[112] Als sein persönliches Initiationserlebnis wird mehrfach erwähnt, dass er als 21-Jähriger an der Weihung des neuen Dalai Lama in Tibet teilnahm und privat mit ihm zu Abend aß. Kurz darauf trat er den Erdstreitkräften bei. Captain Sheridan hat eine geradlinige Militärkarriere vorzuweisen, auf die häufig anekdotenhaft Bezug genommen wird. Er übernimmt die Raumstation *Babylon 5* in der zweiten Staffel der Serie von Captain Jeffrey Sinclair. Kurz zuvor ist seine Ehefrau Anna gestorben.

Captain Sheridan entwickelt sich im Laufe des Handlungsbogens der 5-staffeligen Serie von einem pflichtbewussten Soldaten zur politisch und spirituell legitimierten Führungspersönlichkeit. Zunächst fühlt sich Sheridan von seiner neuen Aufgabe, die Station zu leiten und den Vorsitz über das diplomatische Gremium der Raumstation *Babylon 5*, den Interplanetaren Rat, innezuhaben, überfordert. Er hat den Eindruck, er sei durch sein Kommando auf *Babylon 5* politisch kaltgestellt und gegen

109 Vgl. auch A. zur Nieden: Star Trek, S. 39f.; U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 74ff.; J. Wagner/J. Lundeen: Deep Space and Sacred Time, S. 96.

110 J. Wagner/J. Lundeen: Deep Space and Sacred Time, S. 96.

111 Vgl. Barbara Vinken: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos, München: Piper 2002, S. 143.

112 Martha Tonkin: Can't Hurry Love, http://www.johndelenn.com/jd/analysis/worthit.html (23.07.1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

seinen Willen in einen Bürokraten und Politiker verwandelt worden. Nicht mehr im militärischen Kontext ein Kriegsschiff zu kommandieren, empfindet er als Entmächtigung. Er zweifelt daran, der ‚richtige Mann' für diese Aufgabe zu sein. Sheridan muss seinen Platz auf der Station erst finden und in seine Aufgabe hineinwachsen. Zu Beginn ist Captain John Sheridan eine an sich selbst zweifelnde und ‚unschuldige' Figur. Seine Entscheidungen entsprechen immer nur seinem aktuellen Wissen. Da innerhalb der Handlung immer ein Wissensvorsprung für die ZuschauerInnen hergestellt wird, wirkt sein Handlungsradius oft beschränkt. Zusätzlich ist er eine so grundsätzlich optimistische Figur, dass seine politischen Einschätzungen häufig geradezu naiv wirken. Trotzdem unterläuft Sheridan dabei, im Gegensatz zu Janeway, nie ein Entscheidungsfehler. So attestiert ihm sein eigener Vater: „John, ich wage mir gar nicht vorzustellen, was für wichtige Entscheidungen du jetzt zu treffen hast. Sicher ist es nicht leicht für dich. Entscheidungen sind niemals leicht. Aber wenn es wirklich schwierig wird, hast du immer das Richtige getan."[113]

Captain Sheridan ist zwar sympathisch, hat eine gute Ausbildung vorzuweisen und ist intelligent, hat aber im Gegensatz zu anderen Heldenfiguren zunächst keine herausragenden besonderen Eigenschaften. Seine manchmal naiv wirkenden Einschätzungen tragen dazu bei, ihn zu einem ‚menschlichen' und daher auch sympathischen Helden zu machen. Er ist ein notorischer ‚positive thinker', der die tatsächliche Fähigkeit hat, alles zum Guten zu wenden. Sheridan ist ein Streitschlichter, ein Vereiniger, ein Knotenpunkt, der die Fähigkeit hat, andere zusammenzubringen und in größere Zusammenhänge zu vereinen.

Seine Rolle als Krieger ist umstritten. Bei den Minbari gilt Sheridan als unehrenhaft, da er im Erd-Minbari-Krieg durch einen Hinterhalt das Flaggschiff der Minbari zerstörte. Da dies der einzige Sieg der Menschen in diesem sehr ungleichen Krieg war, wird er von den Menschen als Kriegsheld verehrt. Im Stations-Alltag hat er zwar den einen oder anderen Faustkampf, ist jedoch längst nicht so regelmäßig in Prügeleien verwickelt wie seine Nachfolgerin Captain Elizabeth Lochley. Das Universum rettet er nie im Alleingang, sondern immer in Kooperation mit dem Führungsteam von *Babylon 5*, meist in enger Zusammenarbeit mit der minbarischen Botschafterin Delenn, die später seine Ehefrau wird.

Sheridans Selbstverständnis, als Soldat eine bestimmte Funktion innerhalb eines militärisch-hierarchisch strukturierten Systems einzunehmen, wird zunehmend von den moralisch und politisch fragwürdigen Handlungen der Erdregierung erschüttert. Als sich die Erdregierung weigert, Narn-Zivilisten im Narn-Centauri-Krieg humanitäre Hilfe zu ge-

113 B5 3x10: *Die Strafaktion*

währleisten, wägt Sheridan zwischen seiner Pflicht (der Regierung zu dienen und Befehlen zu gehorchen) und seinen moralischen Ansprüchen (Bedürftigen zu helfen) ab und entscheidet aufgrund seiner persönlichen ethischen Überzeugungen. Auch hier findet sich (wie in *Star Trek*) die Vorstellung, dass das Handeln Einzelner eine politische oder historische Situation entscheidend verändern kann. So überzeugt er die minbarische Botschafterin Delenn, ebenfalls zu helfen: „Wenn wir nichts tun, wer dann?“[114] Sheridans Selbstverständnis als regierungstreuer Soldat ändert sich allerdings nicht schlagartig (wie bei Picard), sondern erodiert langsam. Dies wird symbolisch dargestellt durch Sheridans Verhältnis zu seiner Uniform.

Als Captain Sheridan die Nachricht einer weiteren fragwürdigen Entscheidung der Regierung (einem Nichtangriffspakt mit den Centauri) erhält, hängt seine Uniformjacke in seinem Büro – dem örtlichen Zentrum seiner Macht – über der Lehne seines Schreibtischstuhls. Während er spricht, zieht er die Jacke nicht an, sondern nimmt sie in die Hand und schwenkt sie ärgerlich, um seine Worte zu unterstreichen:

Sheridan: Ich erinnere mich noch, als ich das erste Mal diese Uniform anzog … (er legt die Jacke wieder weg)
… fühlte ich mich so stark, dass ich dachte, ich könnte es mit allen Welten dieser Galaxis aufnehmen. Jetzt sehe ich hier nur noch ein Stück Stoff. Ich erkenne keinen Sinn mehr darin, diese Uniform zu tragen.“[115]

Auch für ihn repräsentiert die Uniform nicht nur seine Zugehörigkeit zu den Erdstreitkräften, sondern bedeutet seine Identifikation mit der Verfassung der Erdallianz. Das Tragen der Uniform, Sheridan schildert es sehr anschaulich, führt zu einem Gefühl der Ermächtigung und Stärke. Sie legitimiert seine Handlungsmacht als Repräsentant der Erdstreitkräfte. Er handelt, wenn er sie trägt, nicht als Individuum, sondern stellvertretend für eine riesige militärische Organisation. Durch seine Abgrenzung von und Verurteilung der Politik der Erdregierung verliert die Uniform ihre symbolische Aufladung und wird vom Bedeutungsträger zum bloßen Stoff. Bis er die Jacke ganz ablegt, sich also vollständig von der Erdregierung löst, vergehen allerdings noch einige Episoden, in denen das Ablegen der Uniform immer wieder thematisiert wird und die Ablösung Sheridans und damit der Raumstation *Babylon 5* von der Erde narrativ vorbereitet wird. So wird seine Entscheidung, gegen Präsident Clark vorzugehen, nonverbal gezeigt, indem er sein Rangabzeichen ablegt und

114 B5 2x12: *Auf dem Pulverfass*
115 B5 2x22: *Ein Pakt mit dem Teufel*

damit spielt,[116] wie auch Captain Picard seine Rangabzeichen ablegte, um seinen Dissens mit der Politik der Sternenflotte zum Ausdruck zu bringen. Nach dem verlustreichen Kampf mit Präsident Clarks Flotte legt Sheridan seine Uniformjacke endgültig ab. Zunächst kommandiert er im weißen Hemd weiter, was einerseits deutlich macht, dass er sich der Erdstreitkräfte entledigt hat, ihn aber andererseits unvollständig gekleidet wirken lässt. Der ideologische Transformationsprozess ist noch nicht abgeschlossen, so macht es Sheridans Hemd deutlich.

Zu neuen Uniformen kommen er und die anderen Führungsoffiziere schließlich durch ein Geschenk von Botschafterin Delenn zur minbarischen ‚Wiedergeburtszeremonie'. Die Führungsriege hat die alte Haut, die der Erdstreitkräfte, abgestreift und legt die neue Haut an, die für die Unabhängigkeit der Station steht. Der Körper wird als Träger der Uniform zum Austragungsort symbolischer politischer Prozesse. Die neue Uniform wird auf heroische Art und Weise in Szene gesetzt: Im Kommandoraum werden die anwesenden MitarbeiterInnen gezeigt, die verstummen und ihre Köpfe zur Brücke wenden. Hierauf wird gegengeschnitten auf Captain Sheridan und die Führungsoffiziere Ivanova, Franklin und Garibaldi, die die Brücke in neuen Uniformen betreten. Die Führungsoffiziere stehen auf der Balustrade und blicken nach unten, die Crewmitglieder blicken nach oben, wodurch das Machtverhältnis dargestellt wird. Die Kamera fährt in einer Nahaufnahme in leichter Untersicht über Franklin, Garibaldi, Ivanova und Sheridan, die lächelnd ihre neuen Uniformen präsentieren. Durch die leichte Untersicht wirken die Figuren vergrößert, die Perspektive heroisiert die Figuren. Hier werden sehr deutlich mehrere soziale Funktionen der Uniform inszeniert: Die Gruppenzugehörigkeit wird visuell gekennzeichnet, die internen Hierarchien deutlich markiert (die Führungsoffiziere tragen bereits die neue Uniform, der Rest des militärischen Personals noch nicht); die Abgrenzung nach außen (von der Erdregierung) wird durch den neuen Look, der für die Unabhängigkeit der Raumstation *Babylon 5* steht, markiert.[117] Im Gegenschnitt zwischen den durch die Kameraperspektive heroisch inszenierten Führungsoffizieren und dem Personal wird deutlich: „Uniformierung dient der Strukturierung und Orientierung von Zeit und Raum der betroffenen Akteure und ihrer Betrachter."[118] Die neue Uniform verheißt dem *Babylon-5*-Personal Orientierung in einer chaotischen Zeit. Räumlich

116 B5 3x08: *Das Netz der Lügen*

117 Vgl. G. Mentges/B. Richard: Uniform in Bewegung, http://141.2.86.23/abstract_de.html

118 Gabriele Mentges/Birgit Richard: Uniform in Bewegung. Zur Uniformität von Kleidung und Körpern, Abschlussbericht des Forschungsprojektes 2006.

werden sie durch die Zugehörigkeit zu *Babylon 5* zu einer eigenen Gemeinschaft, die sich nun auch visuell durch die differenten Uniformen von der Erde abgrenzt. Der Wechsel der Uniformen markiert den Beginn des Kampfes gegen das wirklich Böse, die so genannten ‚Schatten', also gegen etwas, das weitaus größer und entscheidender ist als nur die Politik der Erdallianz, von der sie sich hiermit gelöst haben. Auf die durch die Uniformen visuell mit neuer ‚sozialer Identität' versehenen und narrativ durch die Zeremonie ‚wiedergeborenen' HeldInnen warten neue Aufgaben: sie werden die GründerInnen der Interstellaren Allianz werden und das Gewebe des Universums verändern.

Die Entwicklung der Figur Sheridan wird nicht nur als politische, sondern auch als spirituelle Suchbewegung dargestellt, die vom vorlonischen Botschafter Kosh und der minbarischen Botschafterin Delenn begleitet wird. Besonders sein Verhältnis zum Vorlonen Kosh wird als eine Lehrer-Schüler-Beziehung inszeniert. Die Vorlonen sind eine der beiden so genannten ‚Alten Rassen' und begegnen den ‚Jungen Rassen' nur in ihren rüstungsähnlichen, einschüchternd wirkenden ‚Encounter-Anzügen'. Sheridan trifft Botschafter Kosh regelmäßig für ‚Lektionen', die an spirituelle Unterweisungen durch buddhistische Zen-Rätsel erinnern. Kosh zeigt seine wahre Gestalt erst, als auf Sheridan ein Bombenattentat in einer Schwebebahn verübt wird und er gerade noch rechtzeitig mehrere hundert Meter in die Tiefe springt.[119] Kosh, der unten in der Menge steht, öffnet seinen Encounter-Anzug und heraus kommt ein überlebensgroßes Lichtwesen mit zwei Flügeln, das aufsteigt, Sheridan die Hand reicht und ihn sicher zu Boden geleitet (Abb. 12). Nicht nur Koshs Aussehen, auch sein Verhalten entspricht dem eines Engels. Engel gelten in der christlichen Mythologie nicht nur als Kämpfer gegen böse Mächte, sondern sind auf Darstellungen oft als ‚Leibwächter' neben Jesus oder Maria postiert.[120] Kosh zeigt sich als Lichtgestalt mit Flügeln, Sheridan ist der vom Engel Gerettete. Wie sich im Laufe der Episode herausstellt, haben die Vorlonen gute Gründe, ihre wahre Gestalt verborgen zu halten, denn sie haben selbst aktiv dazu beigetragen, den ‚Engels'-Mythos auf vielen Planeten zu kreieren und zu pflegen, damit ihr Erscheinen immer positiv oder sogar religiös konnotiert wird. Doch auch diese historisch-wissenschaftliche Erklärung[121] innerhalb der Narration für Koshs Gestalt schmälert die Aussage nicht: Der Engel/Vorlone entscheidet immerhin, die Tarnung seiner Spezies aufzugeben, um Sheridan zu retten, was des-

119 B5 2x22: *Ein Pakt mit dem Teufel*

120 Vgl. A. Butzkamm: Christliche Ikonographie, S. 113.

121 Die im Übrigen an die populärwissenschaftlichen ‚Beweise' Erich von Dänikens für die Existenz intelligenter extraterrestrischer Lebensformen erinnert.

sen Position als Auserwählten betont. Kosh wird schließlich ermordet, da er zu parteiisch im Sinne der Menschheit handelt. Vorher lädt er jedoch einen Teil seiner Selbst ohne dessen Wissen in Sheridan, der ‚heilige Geist' fährt in ihn ein.[122] Sheridan ist nicht nur der Auserwählte, sondern von nun an auch Träger des Übermächtigen, Übersinnlichen. Kosh begleitet ihn als ‚innere Stimme' und fährt erst wieder aus, um Sheridan ein weiteres Mal das Leben zu retten.[123]

Während die Vorlonen Ordnung, das Gute und ‚das Licht' repräsentieren, stehen ihre Antagonisten, die ‚Schatten', wie der Name schon impliziert, für Dunkelheit, das Böse und das Chaos. Sie sehen aus wie gigantische Spinnen und sind für die meisten unsichtbar. Sheridan, der Anführer der ‚Armee des Lichts', vernichtet in einem Alleingang den Heimatplaneten der Schatten durch Atombomben. Er bringt sich mit einem Sprung in einen Abgrund in Sicherheit, der rot und zottig an einen überdimensionalen Geburtskanal erinnert (Abb. 13) und befindet sich daraufhin in einem Zwischenraum zwischen Leben und Tod.[124] Der Ort des Zwischenzustands ist ein unterirdisches, mit Fackeln erhelltes Labyrinth. Dort trifft er auf den ehrwürdigen Lorien, der ihm auf die Frage: „Wie bin ich hierher gekommen?" die Antwort gibt: „Du wurdest geboren", auf die Frage: „Wieso bin ich am Leben?" die Antwort: „Das ist die entscheidende Frage."[125] Sheridans Sprung in das Loch war gleichzeitig seine Passage durch den Geburtskanal. Die Geburtsmetaphorik wird in der nächsten Folge, die 14 Tage nach Sheridans Verschwinden stattfindet, auf visueller Ebene weitergeführt: Sheridan wird von zwei Lichtsträngen gehalten, die aus einer planetenförmigen Leuchtkugel strömen und die wie Brüste aussehen (Abb. 14).[126] Die Lichtbrüste erinnern an die christliche Darstellung der ‚Maria lactans', die milchgebende, nährende Muttergottes.[127] Eine Stimme spricht elektronisch verfremdet in steter Wiederholung: „Wer bist du? Was willst du?",[128] während durch die ‚Brüste' ‚nährendes' Licht in Sheridan strömt.

Das Wesen Lorien kann Sheridan schließlich davon überzeugen, dass er tot ist. Sheridan ist gleichzeitig geboren worden und gestorben. Lorien ist, wie sich herausstellt, identisch mit dem Lichtwesen und nennt sich ‚DER Allererste'. Er behauptet, älter als die Galaxie zu sein und hat gottgleiche Fähigkeiten. Lorien ist gleichzeitig männlich und weiblich

122 B5 3x15: *Zeit des Abschieds*
123 B5 4x04: *Das Monster auf dem Thron*
124 B5 4x01: *In der Stunde des Wolfs*
125 Ebd.
126 B5 4x02: *Der letzte des Kha'Ri*
127 Vgl. B. Vinken: Die deutsche Mutter, S. 131.
128 B5 4x02: *Der letzte des Kha'Ri*

kodiert, als abstraktes Lichtwesen nährt er Sheridan mütterlich, in seiner humanoiden Erscheinungsform verkörpert er mit langen Gewändern und weißem Bart ein alttestamentarisches, patriarchales Gottesbild. Um aus der Zwischenwelt herauszukommen und als Retter der Galaxie wiedergeboren zu werden, muss Sheridan erst den Sinn seiner Existenz erkennen. Er muss die Angst vor dem Tod überwinden, dann erst dann kann er ein wahrer Held sein. Er muss das Warum, d.h. den Sinn seines Schicksals erkennen und einfach SEIN, also sein Schicksal ausfüllen, anstatt damit zu hadern. Sheridan muss sich entscheiden, ob es etwas gibt, für das es sich zu leben lohnt. Seine Antwort lautet ‚Delenn', er entscheidet sich für die Liebe. Wie es scheint, war diese Antwort richtig, denn danach wiederholt sich die Fallszene, wieder wird Sheridan geboren. Sheridan vollzieht in der Hell/Dunkel-Metaphorik laut Dyer exemplarisch das Schicksal des ‚weißen' Mannes: „The really white man's destiny is that he has further to fall (into darkness) but can aspire higher (towards the light)."[129] Sheridan strebt aus dem ‚dunklen' Todeszustand sogar soweit zum Licht, dass er das Menschsein transzendiert und gottgleich wird.

Der tot geglaubte Sheridan taucht in einer politisch brisanten Situation auf der Station wieder auf, als eine Demonstration gegen Delenns Pläne, gegen die Schatten militärisch vorzugehen, stattfindet. Was folgt, ist eine Rede Sheridans, die seinen eigenen Mythos begründet. Er nutzt seine neue messianische Rolle bewusst, um sein politisches Ziel, die zerstrittenen Welten zu vereinen und die Schatten zu bekämpfen, zu erreichen:

„Der Botschafter hat die Wahrheit gesagt. Ich war auf Z'ha'Dum. Ich habe unseren Feinden gegenüber gestanden. Sie sind keine Götter und sie sind auch nicht unbesiegbar. Ich habe gegen sie gekämpft und viele getötet. Sie sehen, ich habe überlebt. Es gibt eine Lösung. Einen Weg, um diesen schrecklichen Wahnsinn ein für alle Mal zu beenden. Delenns Bemühungen waren der Anfang. Wir werden sie weiterführen. Gemeinsam werden wir die größte Flotte aller Zeiten entstehen lassen. Nicht nur für eine Schlacht. Sondern um unsere Galaxis grundlegend zu verändern."[130]

Sheridan nimmt während seiner Rede typische rhetorische Posen ein. Er umfasst mit den Händen entschlossen die Balustrade und schlägt beim Wort ‚verändern' mit der Faust durch die Luft, er trommelt sich gegen die Brust und breitet schließlich seine Arme in einer die Menge umfassenden, messianischen Geste aus (Abb. 15). Dabei wiederholt er mehrfach sinngemäß den Satz: „Kann ich auf Sie zählen, werden wir zusam-

129 R. Dyer: White, S. 28.

130 B5 4x03: *Rückkehr vom Schattenplaneten*

menhalten?“[131] Die Reaktion der Menge besteht in zustimmendem Geschrei, hoch gereckten Fäusten, und allgemeinem Aufruhr. Delenn eilt auf die Balustrade und fällt Sheridan um den Hals. Der Held wird von ihr willkommen geheißen und bewundert. In der gleichen Folge macht Sheridan Delenn einen Heiratsantrag und schenkt ihr einen Verlobungsring. Dies geschieht bezeichnender Weise zu einem Zeitpunkt, an dem die politische Macht, die die beiden innehaben, ungleich zu seinen Gunsten verteilt ist.

Was Delenn in langwieriger politischer Arbeit nicht gelang, schafft Sheridan in seiner kurzen Ansprache. In Sheridans Negation, die Schatten seien keine Götter und seien nicht unbesiegbar, steckt die vorausgegangene Annahme, die Schatten seien unbesiegbare Götter. Sheridan ist daher trotzdem der Held, der die Götter besiegt und bezwungen hat. Sein Heldenbericht: „Ich habe gegen sie gekämpft und viele getötet“ weckt eher die archaische Vorstellung vom Einzelkampf als die vom Einsatz einer Atombombe. Auf die Kampfdetails geht er gar nicht ein, sondern wechselt schnell vom ‚ich‘ zum identifikatorischen ‚wir‘. ‚Gemeinsam‘ werden ‚wir‘ die größte Flotte aller Zeiten entstehen lassen, und zwar, um die Galaxis grundlegend zu verändern. Und dies nicht nur für die Gegenwart, sondern für ‚unsere Kindeskinder‘. Er denkt dabei nicht nur an die nächsten 1000 Jahre, sondern an ein ‚für immer‘. Was Sheridan evoziert, ist die Vorstellung von einem neuen Zeitalter, an dessen Begründung sich die Anwesenden beteiligen können. Alle Beteiligten können sich dabei auf der ‚guten‘ Seite wähnen, denn der Kampf ist ja gegen ‚das Böse‘ gerichtet. Sheridan erzeugt in seiner Rede den Eindruck historischer Dringlichkeit und Relevanz. Als Legitimation und ‚lebender‘ Beweis für die Wirksamkeit des Kampfes gegen ‚das Böse‘ bietet er sich selbst an, der ‚einzige Mann, der Z’ha’dum überlebt hat‘. Dies unterstreicht er gestisch, indem er sich gegen die Brust schlägt. Sheridan ist zur Ikone seiner Selbst geworden, die Verkörperung und der lebende Beweis davon, ‚dass alles möglich ist‘, dass die Götter gestürzt sind. Sheridans Rede weist inhaltlich starke Parallelen zur klassischen Heldensage auf, wie zum Beispiel „idealist[ische] und trag[ische] Weltbetrachtung, strenges Nationalbewusstsein, Kriegerehre, Anreicherung durch Motive aus Mythos und Märchen, Persönlichkeitskult.“[132]

Sheridans Entwicklung folgt dem (christlich) messianischen Muster. Er wird initiiert (durch den Dalai Lama), in die Sinnkrise gestürzt (durch den Verlust seiner Frau Anna), auf den Pfad des spirituellen Schülers geschickt (durch seine Mentoren Kosh und Delenn), in Versuchung geführt

131 B5 4x03: *Rückkehr vom Schattenplaneten*

132 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Alfred Kröner 1989, S. 368f.

(durch die Schatten), widersteht dem Bösen, stirbt (auf Z'ha'dum), begegnet Gott (Lorien), wird durch diesen wieder auferweckt und teilt als Führungsfigur die frohe Botschaft dem Universum mit. Gleichzeitig werden jedoch die Mechanismen der Zuschreibung messianischer Fähigkeiten von außen thematisiert. Sheridan wird von ‚gewöhnlichen Leuten', wie einige Szenen illustrieren, inzwischen als Heilsbringer verehrt, woraufhin sein Sicherheitschef Garibaldi ihm Personenkult und einen ‚Gotteskomplex' vorwirft.[133] Auch die messianische Attitüde Sheridans kritisiert Garibaldi:

„Sie sind nach Z'ha'dum geflogen und lebendig zurückgekommen, gewissermaßen von den Toten auferstanden, haben wir es also eventuell mit einem neuen Messias zu tun? Wissen Sie, was Ihr Problem ist? Sie sind überzeugt, etwas ganz Besonderes zu sein, und darum ist es Zeit, dass irgendjemand an dem Podest, auf dem Sie stehen, ein wenig rumwackelt!"[134]

Zwischen den beiden kommt es zur Eskalation, als eine Frau, die glaubt, Sheridan sei ‚erleuchtet', da er von den Toten auferstanden sei, von ihm gesegnet werden möchte. Garibaldi reißt in einem Wutausbruch die Frau von Sheridan weg, es kommt zum Faustkampf zwischen den Männern. Nach diesem Ereignis begeht Garibaldi den endgültigen Verrat an Sheridan und nimmt die Judas-Rolle ein. Er glaubt, das Universum vor Sheridans Größenwahn schützen zu müssen, und beteiligt sich an einer Intrige der Erdregierung, Sheridan zu entführen. Wie sich im Nachhinein herausstellt, war Garibaldis Misstrauen zum Teil von der ‚bösen' Erdregierung telepathisch einprogrammiert, wird also als ‚out of character' entkräftet. Trotzdem führt die Gegenüberstellung vom Verhalten der Wundergläubigen und Garibaldis zu der Hinterfragung von Sheridans neuem Status als übermenschlicher Held. In der Serie werden auf unterschiedlichste Art und Weise die Prozesse der Geschichtsschreibung und Mythenbildung immer wieder thematisiert und die ‚Menschlichkeit' der HeldInnen betont und ihre ‚Übermenschlichkeit' in Frage gestellt.[135] *Ba-*

133 B5 4x04: *Das Monster auf dem Thron*

134 Ebd.

135 So werden in der Episode *In hundert Jahren, in tausend Jahren* (B5 4x22) verschiedene Varianten und Interpretationen der historischen Überlieferung (politisch, akademisch, religiös) durchgespielt. Ein Historiker stellt infrage, dass große politische Bewegungen das Werk von Einzelpersonen sind: „Wir haben alle ein psychologisches Bedürfnis an Helden zu glauben, an den Ritter auf dem weißen Pferd. Wenn Helden nicht existieren, erschaffen wir sie. Sheridan und Delenn sind dafür klassische Beispiele. Wenn man die historischen Fakten genau betrachtet, haben sie tat-

bylon 5 geht zwar selbstreflektiv mit den narrativen Konventionen von Heldenerzählungen und Heldenfiguren um, die Kernaussage, dass gewöhnliche Einzelpersonen, die über sich hinauswachsen und so zu HeldInnen werden, notwendig sind, um den Lauf der Geschichte positiv zu verändern, wird jedoch immer wieder bestätigt.

John Sheridan ist „just an average guy“,[136] der durch die Umstände dazu gebracht wird, über sich hinaus zu wachsen und zum bedeutenden politischen Führer zu werden. Dabei vollzieht er die „archetypal heroic journey, from innocence, into suffering and trial, culminating in maturity and power.“[137] Die zwei Aspekte, die John Sheridan schließlich zum Helden und Messias machen, sind seine radikale Entscheidung für ‚das Gute‘ und seine Fähigkeit zur Kommunikation und Kooperation, die ihn zum Begründer der interstellaren Allianz werden lassen. Kontrastierend dazu verlässt Delenn in einer militärisch und politisch brisanten Situation die Station, denn: „Was vor dir liegt, erfordert die gefährliche Seite deines Charakters. Und ich denke, ohne mich fällt dir das alles leichter. Deshalb verlasse ich dich.“[138] Das heißt, Sheridan als Held hat zwar neue – vormals weiblich kodierte – Eigenschaften, diese scheinen jedoch noch nicht ganz geheuer zu sein. Sie entstehen, so die implizite Aussage, durch den Einfluss einer Frau bzw. einer Liebesbeziehung. Diesem Einfluss muss er künstlich entzogen werden, damit er auch seine ‚gefährliche‘, d.h. traditionell heldische Seite zur Geltung bringen und als ‚kriegerischer Mann‘ agieren kann.

Captain Dylan Hunt

Die biographischen Hintergründe von Captain Dylan Hunt (Kevin Sorbo) der Serie *Andromeda* sind nicht so detailliert ausgearbeitet wie die der anderen Captain-Figuren. Sowohl auf den offiziellen Internet-Seiten als auch auf den Fanseiten wird ausschließlich auf seine makellose militärische Karriere in der Ehrengarde des Commonwealth Bezug genommen. Auch im Laufe der Serie erfährt man nur, dass er „just a small town boy

sächlich nichts getan.“ (Er wird in der Episode allerdings eines Besseren belehrt.)

136 Martha Tonkin: Can’t Hurry Love, http://www.johndelenn.com/jd/analysis/worthit.html

137 Barrie Jaeger/Martha Tonkin: „One Hand, One Heart: An Analysis of Harmony in the Relationship of John and Delenn“, in: http://www.johndelenn.com/jd/analysis/harmony.html (10.09.1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

138 B5 4x11: *Die Stimme des Widerstands*

from Tarn Vedra“[139] (sein Herkunftsplanet) ist. Dylan Hunt ist der Captain des Kriegsschiffs *Andromeda Ascendant*, des Flaggschiffs der Ehrengarde des Commonwealth, der größten existierenden intergalaktischen politischen und militärischen Vereinigung (ähnlich der Sternenflotte). Captain Hunt kommandiert, ganz wie Picard, das stärkste Schiff der wichtigsten politischen Vereinigung seiner Zeit. Bereits in der ersten Szene der ersten Folge wird Hunt als bestimmter, aber kumpelhafter Captain gezeigt. Er gibt Anweisungen, tadelt, lobt und klopft auf Schultern. Doch bald ändert sich die Alltagsroutine, als infolge eines Kampfes das Schiff samt Captain am Rande eines schwarzen Lochs 300 Jahre lang in der Zeit eingefroren wird. Die *Andromeda Ascendant* wird schließlich von Captain Beka Valentine und Crew geborgen. Wird Hunt in der Vergangenheit noch als aktiver, kumpelhafter Anführer gezeigt, so wird aus ihm bereits in der ersten Begegnung mit seiner zukünftigen Crew ein wahrer Held.

Der erste Kontakt kann als direkter Vergleich zwischen einem heroischen, ‚männlichen‘ Mann und einem feminisierten, ‚unmännlichen‘ Mann gelesen werden. Seamus Harper, der Computerfreak und komische Sidekick der Serie, ist zwar ein technisches Genie, aber eine, wie sich im Laufe der Serie herausstellt, von Selbstzweifeln geplagte und von Pech bei den Frauen verfolgte Figur. In der ersten Episode ist er ohne sein Wissen mit den tödlichen ‚Dreiecksmasern‘ infiziert. Durch einen roten Ausschlag am Hals und Harpers offensives Kratzen wird die Infektion immer wieder in Erinnerung gerufen. Nicht genug, dass Harper klein und schmächtig ist, seine körperliche Integrität und Undurchdringlichkeit (ein Merkmal der typischen männlichen Heldenfigur) sind durchbrochen. Er wird im Laufe der Serie nicht nur mit Dreicksmasern, sondern mit diversen anderen lebensbedrohlichen Krankheiten und Parasiten infiziert.

Harper hat den Bauplan der *Andromeda* gefunden und meint selbstzufrieden: „Wenn etwas klappen soll …“ – „… dann muss man es selbst machen“,[140] vollendet Captain Hunt, der hinter ihm steht, den Satz und übernimmt damit die Handlungsmacht. Die Kamera fährt langsam bei den schweren Militärstiefeln beginnend an Hunt hoch. Dieser wirkt dadurch umso größer und beeindruckender. Währenddessen wird das heroische musikalische Leitmotiv der Serie eingespielt. In der Hand hält Hunt seine ‚Kampflanze‘, die nicht nur in ihrer Funktion als Waffe als „ma-

139 AND 4x21: *The Dissonant Interval I* (Einige Episoden der Serie *Andromeda* liegen nur auf Englisch vor, da die deutsche Ausstrahlung zum Zeitpunkt der Analyse noch nicht abgeschlossen und nur englischsprachiges Material verfügbar war.)

140 AND 1x01: *Die lange Nacht*

sculine definer“[141] dient, sondern sogar wie ein Doppelphallus aussieht. Er wirbelt diese durch die Luft, fängt sie und fährt sie aus mit den Worten: „Finden Sie auch alles, was Sie brauchen?“[142] Harper versucht zu fliehen, aber Hunt bringt ihn mit dem Kampfstab zu Fall. Während des weiteren Dialogs liegt Harper, bedroht von der Waffe, auf dem Boden und blickt zu Hunt auf, der aus Harpers Untersicht gefilmt wird und hierdurch wieder sehr groß erscheint. Die Lanze ragt diagonal durchs Bild (Abb. 16). Hunt übernimmt durch seine ironische Eingangsbemerkung die Situation, beweist sich als der Stärkere im Kampf und gibt sich als Captain zu erkennen. Er ist verbal, körperlich und vom Rang her überlegen. Hunts Dominanz wird hier nicht nur durch sein Verhalten sondern auch durch die Bildsprache untermauert. Als symbolischer Phallus dient die Lanze zur Klärung seines Status als ranghöherer Mann. Entsprechend beeindruckt erzählt Seamus Harper nach seiner Begegnung mit Hunt: „Ich sag Euch, der Kerl ist riesengroß. Er sah aus wie ein griechischer Gott oder so was.“[143] Hunts Reviergebaren hat gefruchtet, auf Harper macht er einen nahezu übermenschlichen Eindruck. Sogar der Nietzscheaner[144] und Übermensch Tyr gibt zu: „Er ist der geborene Sieger. Es wird nicht leicht sein, ihn zu töten.“[145] Die Anerkennung Hunts durch Tyr wertet diesen in seiner Überlegenheit nochmals auf, denn die Nietzscheaner sind ‚genetisch‘ den Menschen überlegen und leben strikt nach dem Gesetz der Stärkeren.

Durch einen Ein-Mann-Guerillakampf versucht Hunt, die Eindringlinge zu besiegen. Die *Andromeda* wird hierbei zu einer Erweiterung seiner selbst. Das Schiff (das durch seine AI[146] mit Bewusstsein ausgestattet ist), wird zum Organismus, durch den sich Hunt bewegt, als wäre es sein eigener Körper. Die Überwachungskameras, durch die er die Eindringlinge im Blick hat, werden zu seinen erweiterten Augen, die Lautsprecher zu seiner Stimme. Hunt nutzt die Wartungsschächte, durch die er sich sicher bewegt, um seine Gegner zu überrumpeln und außer Gefecht zu setzen. Die Schächte werden zu den Adern des kombinierten Organismus Schiff und Captain. Hunt kann die Überzahl der anderen besiegen, aber nur, weil er und das Kriegsschiff *Andromeda* eine Einheit bil-

141 J. Fiske: British Cultural Studies, S. 294.

142 AND 1x01: *Die lange Nacht*

143 AND 1x01: *Die lange Nacht*. Dies ist gleichzeitig eine intertextuelle Anspielung auf Kevin Sorbos Rolle in der Serie *Herkules* (USA 1995-1999).

144 Die Nietzscheaner sind durch Genmanipulation entstandene ‚Übermenschen‘, die sich durch enorme Körperkraft und Intelligenz, aber auch durch eine extrem darwinistische Ideologie auszeichnen.

145 AND 1x01: *Die lange Nacht*

146 Artificial Intelligence

den. Diese Einheit wird im Verlauf der Serie durch eine Romantisierung und Sexualisierung des Verhältnisses zwischen Hunt und *Andromeda* betont, so ist die AI *Andromeda* ‚verliebt' in Hunt. Trotz ihrer weiblichen Verkörperungen (als Hologramm und als Androidin) betrachtet Hunt sie jedoch nicht als ‚Frau', sondern als AI und als Kriegsschiff.

Nach gemeinsam bestandener tödlicher Gefahr hält Captain Hunt schließlich eine Rede, in der er versucht, Beka Valentine und Crew von seiner Mission zu überzeugen. Er will die Gerechtigkeit, den Zusammenhalt und das Gesetz durch die Wiedereinführung des Commonwealth wiederherstellen. Wie Picard die oberste Direktive repräsentiert, repräsentiert Hunt das Commonwealth – und zwar einerseits als Fossil, als letzter Vertreter und Verfechter der ‚guten alten Werte' einer idealisierten Vergangenheit, und andererseits als neue Hoffnung, als Prophet einer besseren Zukunft. Hunt ist nicht nur konservativ, sondern revisionistisch, er will die bestehende Weltordnung ändern und durch eine vergangene ersetzen. Sein Ziel will er erreichen, indem er möglichst viele Welten davon überzeugt, sich durch Verträge dem politischen Verbund des Commonwealth wieder anzuschließen. Wenn sich die Crew ihm anschließt, so sein Versprechen, werden sie als Helden in die Geschichte eingehen. Captain Hunt hat seine neue Crew allein durch Idealismus gewonnen, mit ihm folgt sie seinen höheren Zielen.

Wie weit Hunts Identifikation mit der Wiederherstellung des Commonwealth geht, zeigt sich in der Folge *Reise in die Vergangenheit*.[147] Durch eine zeitverzerrende Raumanomalie trifft er seine große Liebe und Verlobte Sara wieder. Die Hochzeit war bereits geplant, als Hunt in der Zeit eingefroren wurde. Die wiedergefundene Liebe lässt ihn an seiner Mission zweifeln. Sara mit in die Zukunft zu nehmen, geht aus technischen Gründen nicht, er entscheidet sich, zu ihr in die Vergangenheit zurückzukehren. Er will den Kampf für das Commonwealth gegen ein Leben mit Sara eintauschen. So behauptet er zunächst: „Sara ist mein Commonwealth."[148] Doch diese Aussage entspricht, wie sich bald herausstellt, nicht der Wahrheit. Er ist doch mit seiner heldischen Aufgabe, die gestörte Ordnung (das zerstörte Commonwealth) wieder herzustellen, so sehr identisch, dass er erkennt: „Das Commonwealth ist wichtiger als wir beide."[149] Auch Sara lässt sich schnell von der höheren Aufgabe ihres Geliebten überzeugen. Nachdem sie ihm versichert, er habe nicht versagt, sondern sie gerettet, kann Hunt nach einem Abschiedskuss wieder in die Zukunft zurückkehren. Sara bleibt in der dunklen Vergangenheit, quasi ‚zu Hause' zurück, damit ihr Held das Universum retten kann. Dies

147 AND 1x08: *Reise in die Vergangenheit*

148 Ebd.

149 AND 1x01: *Die lange Nacht*

entspricht dem narrativen Muster der klassischen Heldenerzählung, nach der der gerechte Krieger für höhere Ziele kämpft, während die Angebetete die mütterliche Figur verkörpert, die einerseits den Kampf des Helden unterstützt und andererseits seines Schutzes bedarf. Sara wurde nicht nur bei ihrer allerersten Begegnung von Hunt gerettet, wie sich in einer Rückblende zeigt, sie bestätigt ihm sogar, wieder von ihm gerettet worden zu sein. Ihr Leben sei zunächst durch seinen Verlust sinnlos geworden, doch nun, da sie wisse, dass er statt mit ihr zusammen zu sein, das Universum retten werde, sei auch sie gerettet.

Durch die Lösung seiner Verlobung mit Sara zu Beginn der ersten Staffel steht es Hunt nun frei, Affären einzugehen, und dies tut er ausgiebig. Alle paar Folgen mündet das Ende in einer Bettszene mit einer weiblichen Nebenfigur, die meist dem Typus des Action Girls entspricht. Während der Episode messen Hunt und die entsprechende Nebenfigur ihre Kräfte verbal und körperlich, durch gemeinsame Kämpfe gegen die jeweils ‚Bösen' und ironisches Flirten wird erotische Spannung aufgebaut. Die kämpferischen Geliebten sind dabei den Bösen im Kampf überlegen, aber Dylan Hunt sind sie unterlegen. So bändelt er in *The Spider's Stratagem*[150] mit der berüchtigten Schmugglerin Rox Nava an. Hier wird die phallische Symbolik der Kampflanze durch sexuelle Anspielungen sogar innerhalb der Serie thematisiert: Um einen hohen Turm zu erklimmen, zückt Hunt seine Kampflanze und lässt einen Harpunenhaken hervorschnellen.

Rox Nava: „Contrary to what most men think, there are certain situations, in which even the most majestic of force lances is useless."
Hunt: „There is nothing useless about my force lance."
(er schießt die Harpune zur Spitze des Turmes, wo sie sich einhakt)
Rox Nava: „My turn to be impressed."
Hunt: „I show you its other uses later."
Rox Nava: „Promises, promises."[151]

Rox Nava bezweifelt spielerisch den Nutzen seiner Kampflanze und damit seine Potenz. Nach dem Beweis der Tauglichkeit der Lanze verspricht Hunt, ihr die anderen Anwendungsmöglichkeiten später zu zeigen, was durch die Form der Lanze und den Tonfall der ProtagonistInnen eindeutig sexuell konnotiert ist.[152]

150 AND 4x12: *The Spiders Stratagem*

151 Ebd.

152 Auch in *Babylon 5* gibt es Kampfstäbe, auf die ironisch Bezug genommen wird. So sagt Markus zu G'Kar: „Sie sind doch bloß neidisch, weil sie nicht so eine Waffe haben. Das ist ein klassischer Fall von Stabneid,

Captain Hunt ist, wie sich herausstellt, eine Teilinkarnation des ‚Paradine' und damit wie Captain Sisko göttlicher Herkunft.[153] Der Paradine, so die Legende, ist älter als die Sterne und bezeugte die Erschaffung des Universums, wenn er nicht sogar daran beteiligt war. Der Paradine ist also ein Synonym für einen erschaffenden, allmächtigen Gott. Hunt leugnet zunächst seine Göttlichkeit, aber auch sein Crewmitglied Trance Gemini (ein mädchenhaft wirkendes, übermächtiges Wesen, das in die Zukunft sehen kann) bestätigt ihm, er sei „the leader of the forces of light",[154] wobei ihm fast die identische Bezeichnung zuteil wird, die schon Captain Sheridan in *Babylon 5* innehatte. Hunts Aufgabe sei es, den ‚Abyss' (das ultimativ Böse, das zunehmend das Universum erobert) ein für alle Mal zu besiegen. Dies gelingt gut getimt mit dem Ende der fünften und letzten Staffel. Auch *Andromeda* schöpft aus der Gut/Böse-Motivik, die ihren Ursprung in der christlichen Mythologie hat, auch Captain Dylan Hunt ist nicht nur der Heilsbringer, sondern der Lichtbringer, nicht nur der Missionar des Commonwealth, sondern gleich sein Messias.

Captain Beka Valentine

Captain Beka Valentine (Lisa Ryder) ist Schrotthändlerin und Schmugglerin, d.h. sie unternimmt mit ihrem Schiff, der *Eureka Maru,* und ihrer Crew halblegale Bergungsfahrten. Der Frachter *Eureka Maru* ist ein rostiger, zusammengeflickter Blechhaufen und kaum als Raumschiff zu bezeichnen. Das Schiff spiegelt ebenso die desolate Verfasstheit der Gegenwart wie die zweifelhafte und zweifelnde Persönlichkeit Beka Valentines wider. Sie behauptet zwar immer wieder, lieber ihre eigene Haut als das Universum retten zu wollen, wächst jedoch unter der Führung Dylan Hunts ständig über sich selbst hinaus und vollbringt heldenhafte Taten – allerdings in letzter Sekunde und mit Widerstand. Dass die *Andromeda* und die *Eureka Maru* zwei unterschiedliche Weltmodelle repräsentieren, wird deutlich in ihrem unterschiedlichen Design. Die *Andromeda Ascendant*, der ‚Stolz des Commonwealth', ist hell, silbern, elegant, innen bequem, weitläufig und mit Hightech ausgestattet. Trotz ihres hohen Alters und zahlreicher Schlachten sieht sie immer wie neu aus. Die *Eureka Maru* ist dagegen ein unförmiger Rosthaufen, der wirkt wie

wenn Sie mich fragen." Schließlich überreicht Markus G'Kar seinen ‚Stab' als absoluten Beweis seines Vertrauens und seiner Freundschaft (B5 4x02: *Der letzte des Kha'Ri*).

153 AND 4x21/4x22: *The Dissonant Interval I/II*

154 AND 4x21: *The Dissonant Interval I*

unsachgemäß aufeinander gestapelte Container. In ihr ist es dunkel und eng, das ganze Raumschiffinnere wirkt wie eine verwahrloste Maschinenhalle. Über dem Pilotensitz hängen Plüschwürfel als Glücksbringer wie in einem PKW. Die so unterschiedlichen Schiffe bedeuten auch eine moralische Wertung von Dylan Hunt und Beka Valentine, denn: „The ship […] becomes the embodiment of the visions and ideas of its Captain."[155]

Bereits beim Entern der *Andromeda* wird Valentines Verhältnis zu ihrer Crew deutlich. Als sie, unterstützt vom Crewmitglied Rev Bem, mit erhobenem Zeigefinger Seamus Harper und Trance Gemini ermahnt, Vorsichtsmaßnahmen im Inneren des unbekannten Schiffs zu befolgen, antwortet Harper:

Harper: „Schon gut, schon gut, Mami und Daddy, wir haben's kapiert."
Trance: „Wir sind vorsichtig, versprochen."
Valentine: „Ihr sollt nicht nur vorsichtig sein, sondern geradezu paranoid!"
(Harper meldet sich wie ein Schüler)
Harper: „Mrs. Valentine, das ist nicht unser erster Wandertag."[156]

Der erhobene Zeigefinger Valentines ist laut Mühlen Achs ein „Präzisionszeichen",[157] eines der wenigen weiblich kodierten Machtzeichen. Eben deswegen evoziert der Zeigefinger Stereotype weiblicher Autorität und wirkt deplaziert gouvernantenhaft. Das Verhältnis von Captain und Crew ist hier nicht militärisch formalisiert, sondern ein persönliches und lockeres Angestelltenverhältnis. Von ihrer Crew wird Valentine meist ‚Boss' genannt. In ihrer Führungsrolle wird sie nicht ganz ernst genommen, und ihr wird der Impuls, die Crew zu bemuttern, unterstellt. Im Laufe der Serie bezeichnet sie ihre Crew auch wiederholt als ‚Familie'. Hier zeigt sich das gleiche Phänomen wie bei Kathryn Janeway, dass einer Frau mit Autorität die Mutterrolle zugeschrieben wird. Ein weiteres Problem, das ihr als Frau und Captain begegnet, wird bereits in der ersten Folge thematisiert: Ihre Kompetenz wird wiederholt von ihrem Auftraggeber angezweifelt:

Auftraggeber: „Wenn Sie diesem Job nicht gewachsen sind …"
Valentine: „Hören Sie! Ich war zwar blöd genug, dieses Himmelfahrtskommando zu übernehmen, und sicher schaff ich's auch. Aber auf diesem Schiff bestimme ich. Mischen Sie sich nicht ein! Lassen Sie mich arbeiten!"[158]

155 B. Jaeger/M. Tonkin: One Hand, One Heart, http://www.johndelenn.com/jd/analysis/harmony.html
156 AND 1x01: *Die lange Nacht*
157 G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 135.
158 AND 1x01: *Die lange Nacht*

Den Satz ‚Ich schaff's schon' wiederholt sie wie ein Mantra. Sie ist zwar der Captain der *Eureka Maru*, muss ihren Status jedoch ständig kenntlich machen. Ihr Status verleiht ihr nicht an sich Autorität, sie muss diese ständig beweisen, inklusive sich selbst.

Wie sich beim Entern der *Andromeda* herausstellt, lebt der Captain des Schiffs noch und möchte das untergegangene Commonwealth reinstallieren. In der entscheidenden Szene (Hunt hält, wie im vorigen Kapitel beschrieben, eine Rede, um die Crew von seiner Mission zu überzeugen), steht Valentine ihm breitbeinig und bestimmt gegenüber. Sie trägt eine schwarze Ledermontur, hinter ihr hat sich ihre Crew aufgereiht (Abb. 17). Durch die Positionierung im Raum wird deutlich, dass die Crew ‚hinter ihr' steht, d.h. das tun wird, was sie entscheidet. Kurz bevor sie einschlägt, um den Handel zu besiegeln, zieht sie die Hand zurück und meint: „Aber ich salutiere nicht und wir nennen Sie nicht Captain."[159] Dies zeigt einerseits, dass sie sich nicht an die vergangenen militärischen Hierarchien des Commonwealth gebunden fühlt, andererseits, dass sie von Anfang an Probleme mit Hunts Status als Captain und ihrem Status als Nicht-Captain hat. Dann schlägt sie doch ein, um ihre Crew und sich selbst für Hunt, die *Andromeda* und das Commonwealth zur Verfügung zu stellen, und übergibt hiermit Macht und Autorität an Dylan Hunt. Ihr Schiff, die *Eureka Maru*, gehört zwar noch ihr, wird aber ebenso wie sie und die Crew der *Andromeda* einverleibt (das viel kleinere Schiff parkt meist im Hangar der *Andromeda*). Von nun an ist sie Erster Offizier und weisungsgebunden. Beim Handschlag ist Rommie, der holographische Avatar des Raumschiffs *Andromeda*, so im Hintergrund postiert, dass die verbundenen Hände der Captains sich genau in ihrer Leibesmitte treffen: Der Körper des Raumschiffs verbindet Hunt und Valentine zu einer Schicksalsgemeinschaft.

Die Motivationen, auf der *Andromeda* anzuheuern, sind unterschiedlich, außerdem glauben zunächst nur der Mönch Rev Bem und die naive Trance Gemini an den Sinn der Mission. Beka Valentine fällt es vor allem schwer, von ihrem eigenen Captain-Status abzulassen und sich Dylan Hunt unterzuordnen. So kommt es bald zum Konflikt zwischen Hunt und ihr. Sie geben in einer Gefahrensituation auf der Brücke widersprüchliche Befehle, die Crew gerät in Verwirrung, fast kommt es zur Katastrophe.[160] Hunt droht ihr mit Arrest, sollte sie sich nochmals in einer Kampfhandlung gegen ihn stellen. Nach anfänglichen Meuterplänen vertraut Valentine Hunt nach und nach, gibt aber dabei schrittweise ihre Verantwortung ab und verliert ihre Autorität. Besonders deutlich

159 AND 1x01: *Die lange Nacht*

160 AND 1x04: *D-Minus Zero*. Das gleiche Problem hatten auch Janeway und Chakotay anfangs.

wird dieser Prozess in *Die Odyssee*.[161] Valentine glaubt, anhand einer Sage eine Route zu einem verschollenen Planetensystem zu finden. Nach ihrer 16-stündigen Tour de Force im Pilotensessel hängt das Schiff in einem Gravitationsfeld fest. Zudem bekommt die erhöhte Strahlung Trance Gemini nicht, sie liegt im Sterben. Valentine ist erschöpft, fühlt sich aber dafür verantwortlich, die Crew zu retten. Sie stellt die gefährliche Droge ‚Flash' her, um ihre Reaktionsgeschwindigkeit zu verbessern. Sie zeigt zwar den richtigen heldischen Impuls (Verantwortung für die Rettung der Crew zu übernehmen), greift aber zu den falschen Mitteln und muss daher scheitern. Bevor Valentine die Droge nimmt, betrachtet sie ein Foto von sich und ihrem Vater (Abb. 18). Er umarmt sie von hinten, sein Kopf ist nicht zu sehen. Das Foto wirkt, als würde sie von jemandem, der nicht ganz sichtbar ist, umarmt, einem halb verschwundenem Vater. Und tatsächlich hat ihn die gleiche Macht im Griff, wie gleich darauf sie: Wie sich später herausstellt, war ihr Vater flashabhängig. Sie betrachtet sich im Spiegel und tropft sich das Flash in die Augen, die Iris wird fast weiß, ihre Pupillen klein und schwarz. Um ihren Zustand zu verbergen, trägt sie Kontaktlinsen. Ihre Augen sind verändert, ihre Sicht verschoben, ihre Wahrnehmung verrückt. Die Droge macht sie sofort abhängig, aggressiv und paranoid. Diese Aggressionen und Paranoia wirken allerdings nur wie eine Verstärkung ihrer ohnehin vorhandenen Minderwertigkeitsgefühle, besonders gegenüber Hunt. Nachdem Valentine unter Einfluss des Flashs das Schiff aus dem Gravitationsfeld befreit, wird sie von Hunt gelobt. Valentine verdreht die Anerkennung ihrer Leistung durch Hunt in das Gegenteil, sie unterstellt ihm, ihren Erfolg infrage zu stellen. Das Konkurrenzgefühl, das sie ihm gegenüber hegt, wird sehr deutlich. Schließlich eskaliert die Situation zwischen den beiden.

Valentine: „Ist das ein Befehl, Captain, mein Captain? Oh, ich vergaß, eigentlich sind Sie ja gar kein Captain. Nicht wahr? Die Ehrengarde ist Vergangenheit. Die Befehlsgewalt ihrer Offiziere auch. Wer ist hier eigentlich ein echter Captain? Nein, nicht vorsagen, ich hab's gleich. Es dämmert mir, es dämmert mir. Die Ehre gebührt – mir!"
Hunt: „Jetzt reicht's mir! Das ist mein Schiff! Und auf meinem Schiff benehmen Sie sich gefälligst wie ein Captain, der Sie zu sein behaupten!"[162]

Beka wird zunächst für den Entzug in eine Zelle gesperrt. Ihr derangierter Zustand wird deutlich umgesetzt: Mit zerzaustem Haar bewegt sie sich hektisch, kratzt sich manisch am Kopf und redet wirr. Sie kann aus der Zelle entkommen und verschafft sich Zugang zu den Schiffskontrol-

161 AND 1x21: *Die Odyssee*
162 Ebd.

len. Sie nimmt ständig neue Dosen von Flash zu sich, ist völlig außer sich und befindet sich in dem Wahn, ihr Wort halten zu müssen. Ihr Gefühl von Ehre und Verantwortung sind auf eine ähnliche Art und Weise verzerrt, wie es zuvor schon bei der Figur Kathryn Janeway gezeigt wurde. Hunt kann sie schließlich überwältigen und umfasst sie von hinten. Was als Kampfgriff beginnt, wird zur Umarmung und zum Zitat des Fotos von Valentine und ihrem Vater (Abb. 19). Im Gegensatz zu ihrem Vater ist Hunt jedoch sichtbar. Er ist sowohl präsent als auch bereit, die väterliche Verantwortung zu übernehmen. Valentine spiegelt sich in einer Konsole und erkennt das Zerrbild ihrer selbst, zu dem die Droge sie macht. Ihre Haare sind wirr, ihre Augen hell vom Flash, ihr Gesicht schmerzverzerrt und verweint. Diese Verzerrung illustriert gleichzeitig die Verzerrung des Heldentums, die Valentines Anspruch auf Captainsmacht bedeutet. Valentine werden zwar typische heldische Eigenschaften wie Ehrgefühl, Verantwortung und Loyalität zugesprochen, diese agiert sie, wie deutlich vorgeführt wird, jedoch völlig verzerrt aus. Da sie daran gescheitert ist, den Platz des (männlichen) Helden erfolgreich einzunehmen, gibt sie nun die Kontrolle an den wahren Helden ab. Hunt übernimmt nicht nur durch die Geste der Umarmung, sondern auch verbal die Verantwortung für sie: „Beka, Sie bringen sich um, das werde ich, wenn ich kann, verhindern!“[163] Hunt sieht sich nach wie vor als Übervater für die Crew. Kaum hat Valentine seinen Status akzeptiert, kann sie vom (Helden-)Wahn ablassen, die Kontrolle vollends aufgeben und in seinen Armen zusammenbrechen. Die Ordnung ist wiederhergestellt, der ‚weiße‘, männliche Held in seiner Notwendigkeit bestätigt.

Dies erfährt sogar noch eine Steigerung in der letzten Szene, die auf der Krankenstation spielt, denn hier wird auch Bekas Rolle endgültig umdefiniert. Valentine ist im Profil zu sehen. Nachdem sie die Augen aufgeschlagen hat, wird der Fokus auf Hunt verlagert, der im Hintergrund an ihrem Bett wacht. Er spricht sie mit ‚Captain Valentine‘ an. Valentine erkennt, dass ihr Körper zwar entgiftet ist, das Verlangen, die Sucht nach dem Flash jedoch bleiben wird.

Valentine: „Ich weiß, Dylan, ich weiß. Ich muss dagegen angehen. Jeden Tag, für den Rest meines Lebens.“
Hunt: „Und ich bin bei Ihnen, auf jedem Schritt ihres Weges.“[164]

Hunt hält ihr die Hand hin, Valentine ergreift sie. In diesem zweiten Handschlag wird die neue Konstellation ihres Verhältnisses besiegelt. Das Gerangel um Macht und Kompetenz zwischen Valentine und Hunt

163 AND 1x21: *Die Odyssee*
164 Ebd.

mündet in dem Beweis ihrer Inkompetenz. Sie trifft Fehlentscheidungen, die zur Gefährdung aller führen. Das Verhältnis von Captain zu Captain wandelt sich hier in eines von Vater zu (pubertärer) Tochter. Sie hat sich durch das Flash tatsächlich gehäutet, den Anspruch, Captain zu sein, hat sie abgestreift. Von nun an vertraut Valentine Hunt zwar, lehnt sich aber in regelmäßigen Abständen gegen ihn auf und stellt seine Entscheidungen und seine Autorität infrage – zu Unrecht, wie sich immer wieder zeigt, denn am Schluss behält Hunt das letzte Wort. Im weiteren Verlauf der Serie ist sie keine Captain-Figur mehr, sondern entspricht dem Typus des ‚Action Girls'.

Action Girls

Außer den weiblichen Captains existiert eine weitere Variante weiblicher Hauptfiguren in den untersuchten Serien, die im Folgenden als ‚Action Girls' bezeichnet werden. Diese sind ein Phänomen, das sich seit Mitte der 1990er Jahre zeigt und das seine Entwicklung parallel in Computerspielen, Hollywoodfilmen und Fernsehserien nahm. Mediale Produkte Populärer Kultur haben Vorläufer, „auf die sie sich beziehen und die sie selbst wiederum beeinflussen. Ihre Bilder besitzen damit eine ästhetische Geschichte, die ständig weiter produziert und fortgesetzt wird."[165] Bestimmte Motive und Themen vollziehen ‚Mediensprünge' und weisen ‚Bildnachbarschaften' auf.[166] Und so hat auch dieser neue Typus der „Warrior Women"[167] Vorgängerinnen, die von Serienheldinnen der 1960er und 1970er („Emma Peel", „Wonder Woman", „Charlie's Angels" oder „Bionic Woman"[168]) bis zu den Heldinnen der amerikanischen Western-Groschenromane des 19. Jahrhunderts (wie „Calamity Jane" oder „Anne Oakley"[169]) zurückreichen. Populäre Figuren wie Lara Croft, Xena[170] oder Buffy[171] leiteten Mitte der 1990er den Boom der Action

165 Birgit Richard: Sheroes. Genderspiele im virtuellen Raum, Bielefeld: transcript 2004, S. 23.

166 Vgl. ebd., S. 23ff.

167 S. A. Inness: Tough Girls, S. 163.

168 Vgl. F. Early/K. Kennedy: Introduction, S. 4; Susan Hopkins: Girl Heroes. The New Force in Popular Culture, Annandale: Pluto Press 2002, S. 125ff.

169 Vgl. Sherrie A. Inness: „‚Boxing Gloves and Bustiers'. New Images of Tough Women", in: Sherrie A. Inness (Hg.), Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture, New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 2.

170 *Xena*. USA 1995-2001.

Girls ein. Vor allem Lara Croft (Abb. 20) hatte stilbildenden Einfluss. Die Heldin der Computerspiel-Serie Tomb Raider war nicht nur eine der frühesten, sondern ist auch die berühmteste Computerspiel-Heldin.[172] Die Archäologin und Schatzsucherin Lara Croft will nicht die Welt retten, sondern verfolgt als Einzelkämpferin ihre eigenen Ziele. Auf dem Weg zum jeweiligen Schatz erledigt sie mit diversen Waffen und Kampftechniken eine Unzahl von Gegnern und Monstern. Die Darstellung von Lara Crofts Körperlichkeit ist extrem stilisiert und übersexualisiert: Sie hat enorm lange Beine, absurd riesige Brüste, eine winzige Taille, große Augen und einen großen Mund. Laut Richard führt dies zu einer Abschwächung der Omnipotenz der aggressiven und körperlich überstarken Figur: „Lara Crofts ‚maskuliner' Tatkraft und Omnipotenz wird durch die Übererfüllung des WTH[173] die sexuell aggressive Komponente zugleich genommen."[174] Fest steht, dass Lara Croft eine doppelte Botschaft sendet: „On the one hand, her action-figure design puts G.I. Joe to shame; on the other, with a body exuding hypersexuality, she looks like a pin-up girl par excellence."[175]

Auch die Action Girls zeichnen sich durch hohe sexuelle Attraktivität, große Aggressivität, Konfliktbereitschaft, körperliche Stärke, Meisterschaft in diversen Kampfkünsten und den strategischen Einsatz von Technologie für ihre Zwecke aus. „They solve problems and they kick ass."[176] Dies macht sie nicht nur zu idealen Handlungsträgerinnen, sondern weist ihnen Eigenschaften zu, die sonst männlichen Helden zugedacht wurden.[177] Frauen waren für den männlichen Helden, also das han-

171 *Buffy – Im Bann der Dämonen*. USA 1997-2003.

172 Das Computerspiel *Tomb Raider* kam 1996 in den USA heraus. *Tomb Raider I* und *II* verkauften sich mehr als sechs Millionen Mal (vgl. Claudia Herbst: „Lara's Lethal and Loaded Mission. Transposing Reproduction and Destruction", in: Sherrie A. Inness [Hg.], Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture, New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 41). Die Protagonistin Lara Croft erreichte eine derartige Popularität, dass sie als Werbeträgerin für diverse Unternehmen eingesetzt wurde (vgl. B. Richard: Sheroes, S. 10; Astrid Deuber-Mankowsky: Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 10f.).

173 WTH: waist to hip ratio: die Vorstellungen über die ‚idealen' Körpermaße einer Frau.

174 B. Richard: Sheroes, S. 14.

175 C. Herbst: „Lara's Lethal and Loaded Mission, S. 26.

176 McKenzie Wark: „Preface", in: Susan Hopkins, Girl Heroes. The New Force in Popular Culture, Annandale: Pluto Press Australia 2002, S. ix.

177 Vgl. Neuhaus, Volker/Wallenborn, Markus: „Held", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen,

delnde Subjekt, das Objekt der Verehrung, der Begierde oder der Gewalt, aber niemals selbst das handelnde Subjekt und schon gar nicht gleichberechtigte Partnerin im Dienste des Guten.[178]

Als Figuren, die in das vormals ausschließlich männlich besetzte Feld der Action Heroes eindringen, bewegen sich die Action Girls auf ungesichertem Grund. Müssen sie, wie Early und Kennedy befürchten, ‚Männer' in ‚weiblicher' Verkleidung werden, um den Status des gerechten Helden zu erringen?[179] Oder wird an ihnen im Gegenteil deutlich, wie beweglich und definitionsoffen die Kategorien ‚weiblich' und ‚männlich' sind? Was unterscheidet erfolgreiche Action Girls von gescheiterten weiblichen Autoritätsfiguren wie Captain Kathryn Janeway und Captain Beka Valentine?

In *Star Trek* TNG war die einzige Figur, die als Action Girl gelten kann, fast so schnell wieder verschwunden, wie sie auftauchte: die Sicherheitschefin Tasha Yar, die von der großen und athletischen Schauspielerin Denise Crosby dargestellt wurde. Yar repräsentierte „a clear-cut effort to put a woman in a position of physical strength."[180] Mit ihrem burschikosen Aussehen und Auftreten wurde sie von den Fans einerseits als zu ‚unweiblich' empfunden, andererseits wurde sie vom schwul/lesbischen Publikum als ‚Butch' (maskuline Lesbe) identifiziert.[181] Tasha Yar war zwar als Sicherheitschefin eine der Hauptfiguren auf der *Enterprise*, spielte aber bereits nach wenigen Episoden kaum mehr eine Rolle in der Handlung, woraufhin die Schauspielerin Denise Crosby entschied, aus der Serie auszusteigen.[182] Der Tod der Figur Tasha Yar war mehr als ungnädig: Sie wurde unvermittelt von einem Energiestrahl des ‚Armus', einem teerartigen Glibbermonster, getötet. Auf eine diffuse Rolle folgte ein diffuser Tod, noch nicht einmal ein würdiger letzter Gegner oder ein heroischer Abschiedskampf waren ihr vergönnt. Ihr Nachfolger als Sicherheitschef war der hypermaskuline Klingone Worf. Übrig blieben Deanna Troi, die Schiffspsychologin, und Beverly Crusher, die Schiffsärztin. Diese beiden Figuren sind zwar berufstätige Frauen und gehören zur Führungsriege der *Enterprise*, bestätigen jedoch durch ihre sozialen Be-

Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 233, 237; S. Hopkins: Girl Heroes, S. 3f.

178 Vgl. F. Early, K. Kennedy: Introduction, S. 2.

179 Vgl. ebd.

180 Rhonda V. Wilcox: Shifting Roles and Synthetic Women in Star Trek: The Next Generation, in: Studies in Popular Culture 13.2 (1991), S. 55.

181 Vgl. J. Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences, S. 260.

182 Vgl. Joyrich, Lynne: „Feminist Enterprise? Star Trek: The Next Generation and the Occupation of Femininity", in: Cinema Journal 35 (1996), S. 71.

rufe das traditionelle Aufgabenfeld der Frau: „Sowohl in ihrer Funktion als auch in ihrem Äußeren entsprechen sie den üblichen weiblichen Stereotypen der attraktiven, empathischen und fürsorglichen Frau.“[183] Die ‚harten‘ Wissenschaften und Aufgaben waren weiterhin für die Männer der *Enterprise* reserviert. Kanzler schlägt vor, dass das unterschwellige, aber selten ausagierte romantische Interesse Captain Jean-Luc Picards an Beverly Crusher und das seines Ersten Offiziers William Riker an Deanna Troi zusätzlich dazu diente, die Präsenz der beiden Frauen auf der Brücke narrativ zu legitimieren.[184] Weibliche Hauptfiguren führen, wie sich an Deanna Troi und Beverly Crusher zeigt, noch lange nicht zu einer Aufhebung geschlechterstereotyper Handlungsmuster. Daher ist es notwendig, die Präsenz von starken Frauenfiguren nicht nur festzustellen, sondern auch zu analysieren, wie sie dargestellt werden, welche Funktion sie in der Gesamthandlung einnehmen und welche Entwicklungen sie vollziehen.

Erst in *Deep Space Nine* qualifizieren sich mit Jadzia Dax[185] und Kira Nerys wieder weibliche Hauptfiguren als Action Girls. Auch in den anderen ausgewählten Serien finden sich Action Girls. Im Folgenden sollen erst die fiktionalen Biographien von Elizabeth Lochley (B5, CRU), Kira Nerys (DS9) und B’Elanna Torres (VOY) und ihr Selbstverständnis als Kriegerinnen oder Kämpferinnen verglichen werden. Dann wird der Frage nachgegangen, ob die Figuren eine gemeinsame Ikonographie aufweisen. Durch eine anschließende Analyse längerer Ausschnitte werden schließlich drei unterschiedliche Varianten von Action Girls vorgestellt. Dabei werden sie einerseits unter dem Aspekt ihrer ‚Warrior-Women‘-Eigenschaften wie Handlungsträgerinnenschaft, Zugang zur Macht, körperlicher Aggression und Stärke und technologischem Wissen betrachtet. Andererseits werden sie ins Verhältnis gesetzt zu Themen, die traditioneller Weise narrativ an weibliche Figuren geknüpft sind, wie die Erfüllung durch Liebesbeziehungen und Mutterschaft. Die körperliche Inszenierung der Figuren, vor allem der Körpertyp, die Körpersprache und die Kleidung spielen für alle Aspekte eine Rolle.

Alle Action-Girl-Figuren weisen eine zweifelhafte Vergangenheit auf. Kira Nerys (DS9), Erste Offizierin der Raumstation *Deep Space Nine*, ist eine ehemalige Widerstandskämpferin und Terroristin, das Gleiche gilt für B’Elanna Torres (VOY), Chefingenieurin des Raumschiffs *Voyager*. Beka Valentine (AND) ist zwar Captain, aber zwielichtige

183 U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 22.

184 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 168.

185 Jadzia Dax (DS9) und Seven of Nine (VOY) können zwar zu den ‚Action Girls‘ gerechnet werden. Da bei ihnen aber andere Merkmale im Vordergrund stehen, werden sie ausführlich in anderen Kapiteln besprochen.

Schrotthändlerin, Hehlerin und Schmugglerin. Ihre Mutter verließ die Familie, ihr Vater war drogenabhängig.[186] Elizabeth Lochley (B5), Soldatin und Captain, ist nicht kriminell, war aber in ihrer Jugend drogenabhängig und stand später immerhin auf der Seite des Feindes. Sogar die Biographie des kurzlebigen Action Girls Tasha Yar (TNG) entspricht diesem stereotypen Muster: Sie wuchs als Waise auf, war drogensüchtig und musste sich schon als kleines Mädchen gegen ‚rape gangs' zur Wehr setzen.[187] Soweit bekannt, hatten alle Action Girls eine schwere Kindheit und/oder Jugend. Die deviante Vergangenheit der Action Girls dient dazu, eine biographische Begründung für die hohe Bereitschaft zu körperlicher Gewalt und zu aktiver Handlungsfähigkeit zu konstruieren.[188] Vormals auf der ‚schlechten' oder zumindest zweifelhaften Seite, stellen sie nun ihre Kräfte in den Dienst des Guten. Auf der Seite des Guten befinden sie sich, da sie einer militärischen Struktur beitraten, Disziplin erlernten und sich irgendwann entschlossen, von nun an sich ‚höheren Zielen' zu widmen, repräsentiert durch die Ideologie der militärischen Organisation, für die sie arbeiten. Als typische Heldinnen-Figuren sind sie immer wieder von neuem dafür zuständig, die gestörte Ordnung auf eine spezifische Art und Weise wiederherzustellen.

Captain Elizabeth Lochley und Major Kira Nerys identifizieren sich eindeutig als Kriegerinnen bzw. Soldatinnen. So positioniert sich Lochley gegenüber ihrem Widersacher Garibaldi, der ihre Vertrauenswürdigkeit als Captain infrage stellt:

„Ich bin ein Soldat, Mr. Garibaldi. Und deshalb ist mein Vokabular auch recht begrenzt. Mir sind nur drei Prinzipien vertraut. Loyalität, Pflicht und Ehre. […] Ich hatte nur eins zu tun: Für die Männer und Frauen zu sorgen, die unter meinem Kommando standen, und diese Aufgabe werde ich immer erfüllen bis zu meinem letzten Atemzug. Denn das ist meine Pflicht und Schuldigkeit."[189]

186 Da Beka Valentine nicht nur Action Girl, sondern auch Captain der *Eureka Maru* ist, wurde diese Figur bereits ausführlich im Kapitel *Captains* besprochen. Ihr Wechsel vom Captain zum Action Girl geht einher mit einem Wechsel des Stylings. Sie ist meist in schwarzes Leder oder lederähnliches Material gekleidet, oft in Tank Tops, und hat eine gut ausgebildete Armmuskulatur. Als mütterlicher Captain trägt sie ihre blonden Haare noch halblang und glatt, ihre Frisur wechselt jedoch nach wenigen Episoden zu kurzen Locken, die sie jünger und ‚wilder' aussehen lassen.

187 Dass sie vergewaltigt wurde, wird in TNG 1x03 *Gedankengift* angedeutet.

188 Das gleiche Phänomen stellt Richard bei einer Untersuchung weiblicher Computerspielfiguren fest (vgl. B. Richard: Sheroes, S. 45, S. 66f.).

189 B5 5x06: *Lektion des Schreckens*

In ihrer Rede wird Lochleys Selbstbild offenbar. Die Person Lochley funktioniert innerhalb einer militärischen Logik, allerdings in einer ethisch und moralisch fundierten. Lochley ist Vertreterin eines Verfassungspatriotismus, das heißt, sie will die Verfassung um jeden Preis schützen. Gemäß ihrem soldatischen Auftrag sieht sie es außerdem als ihre Aufgabe, für die unter ihrem Kommando stehenden Menschen zu sorgen. Sie definiert sich als ‚Soldat', all ihre Handlungsmotivationen entspringen aus dieser Identität.

Ganz ähnlich äußert sich Major Kira Nerys, wobei ihre soldatische Identität sowohl ihren Rang als Erste Offizierin auf DS9 und als bajoranische Majorin beinhaltet als auch ihre Vergangenheit als Widerstandskämpferin. Als ehemalige KameradInnen einem Massenmörder zum Opfer fallen, äußert sie: „Ich bin Major des bajoranischen Militärs und ich sollte dort sein und versuchen, sie zu beschützen."[190] Sie leistet ihren Überzeugungen Folge und stellt den Mörder, obwohl sie im achten Monat schwanger ist und sie sowohl den guten Rat ihrer Freunde als auch den direkten Befehl ihres Vorgesetzten Captain Sisko ignoriert.

Die Action Girls weisen nicht nur eine deviante Biographie, sondern auch eine ähnliche Ikonographie auf. Ein häufig wiederholtes Bild ist das des Action Girls, das seine Uniformjacke auszieht, bevor es sich in gefährliche Situationen begibt. Mit der Uniformjacke entledigen sich die Action Girls symbolisch der Ordnung der militärischen Struktur, der sie unterstehen, und treten in eine dunklere und gefährlichere Sphäre ein: der unvorhersehbaren Gewalt der weiblichen Aggression. Das Abstreifen der Uniform bedeutet ein Abstreifen der symbolischen (Geschlechter-)Ordnung, da sich das Action Girl im Action Modus außerhalb der Grenzen der heldischen Erzähltradition befindet. Das Action Girl im Tank Top ist nicht mehr die Vertreterin einer übergeordneten militärischen Organisation, an deren Regeln sie gebunden ist, sondern der/die vogelfreie ‚lonesome hero', was sie zur selben Zeit ungeschützter macht und stärker werden lässt.

Die Tank Tops sind eher männlich und vor allem militärisch konnotiert, aber betonen zudem die wohltrainierte Oberarmmuskulatur und weisen so auf die tatsächliche körperliche Stärke der jeweiligen Figur hin.[191] Hier können der ästhetische Einfluss von und die Bildnachbar-

190 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*

191 Vgl. Barbara Sichtermann/Andrea Kaiser: Frauen sehen besser aus. Frauen und Fernsehen, München: Antje Kunstmann 2005, S. 65f.; Lotte Rose: Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmüttlerlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft, in: Irene Dölling/Beate Krais (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 128ff.

schaft mit dem mustergebenden Action Girl Lara Croft nicht verleugnet werden, das zwar keinen ausgeprägten Bizeps besitzt, jedoch übermenschliche Kraft, und ebenfalls Tank Tops trägt. Sichtermann und Kaiser sowie Rose führen das veränderte weibliche Körperideal auf die Sport- und Fitnesswelle der 90er zurück. Während vormals weibliche Schönheit im Kontrast zum männlichen Körper definiert wurde und alle Zeichen der Männlichkeit für den weiblichen Körper verpönt waren, sei inzwischen ‚Sportlichkeit' (und deren visueller Beleg, die sichtbare Muskulatur) „zu einem bedeutsamen Stilelement ästhetischer und erotischer Körperinszenierungen von Frauen geworden".[192]

Nicht nur das Tank Top, auch riesige phallische Maschinenpistolen sind ein beliebtes Accessoire der Action Girls. Visuelle Referenzen, die auf die erste Science-Fiction-Action-Heroine, Ellen Ripley, hinweisen, tauchen ebenfalls häufig auf.[193] Zum Beispiel müssen die Heldinnen von Zeit zu Zeit durch enge Gänge kriechen oder auf verlassenen Raumschiffen gegen unsichtbare, unheimliche Aliens kämpfen. Die Action-Sequenzen (kriechen, kämpfen, andere retten) hinterlassen deutliche Spuren auf den Körpern der Action Girls. Völlig verdreckt wirken sie, als hätten sie einen Dschungel durchquert und kein Belüftungssystem eines Raumschiffs. Auch dies haben sie mit dem Prototyp Ripley gemeinsam: „Ripley demonstrated that women did not have to look as though they stepped directly from a beauty parlor when they battled foes."[194] Die beschmutzten Körper tragen in *Voyager* und *Babylon 5* jedoch völlig unterschiedliche Bedeutung.

So kehrt Captain Elizabeth Lochley mit ihrem Verbündeten, Captain Matthew Gideon, nach einem erfolgreichen Kampf auf Leben und Tod gegen skrupellose Attentäter zerzaust und verdreckt in ihr Quartier zurück.[195] Sie haben sich mit je einem der männlichen Verfolger geprügelt und beide gewonnen, ohne Unterstützung des/der anderen. Beide wirken

192 L. Rose: Körperästhetik im Wandel, S. 129.

193 Ellen Ripley ist die Heldin der *Alien*-Filme. Sie war die erste Filmheldin, die nicht nur ebenbürtig, sondern stärker und thougher war als ihre männlichen Kollegen. Ripley „is the first woman we've seen left standing when all the guys are dead." (S. A. Inness: Tough Girls, S. 105). 2003 kam Ripley auf den achten Platz der Liste ‚greatest hero in American Film History' des ‚American Film Institute' (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Ellen Ripley", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Ellen_ Ripley, letzter Zugriff 30.06.2007). Sie trat auf in den Filmen: *Alien*. USA 1979; *Aliens*. USA 1986; *Alien³*. USA 1992; *Alien: Resurrection*. USA 1997.

194 S. A. Inness: Boxing Gloves and Bustiers, S. 3.

195 CRU 1x07: *Nach eigenen Regeln*

aufgekratzt. Gideon spricht von seinem „erhöhten Adrenalinspiegel“,[196] Lochley hat „das Gefühl, unter Strom zu stehen“.[197] Gideon beugt sich unvermittelt zu Lochley, sie küssen sich. Lochley steht sofort auf, der offensichtlich leidenschaftliche Kuss wird fortgesetzt. Zusammen eilen sie ins Bad. Durch eine Milchglasscheibe sieht man ihre Silhouetten, die sich je selbst entkleiden. Sogar im Akt des Entkleidens werden die beiden noch als autonom dargestellt, erst dann folgt eine Verbindung der Silhouetten zu einem weiteren Kuss, den sexuellen Akt vorausdeutend. Nachdem Lochley im Nahkampf ihr Alien, Gideon das andere erledigt hat und sie als gleichwertige Kämpfer dargestellt wurden, wird gezeigt, dass der Kampf sowohl für ihn als auch für sie mit positiven Gefühlen verbunden ist und sogar sexuell stimulierend wirkt. Die sexuelle Handlung, so wird es bis ins Detail inszeniert, wird von beiden initiiert. Hier verführt niemand den/die andere/n, sondern sie begeben sich gleichermaßen in die sexuelle Situation. Die hormonelle Begründung zeichnet zwar ein animalisches, naturhaftes und unkontrolliertes Bild von Sexualität, macht aber darin keine Geschlechterunterschiede.

Die Halbklingonin B’Elanna Torres verhält sich in einer ähnlichen Situation völlig diametral. Sie empfindet Scham, nachdem sie Gewalt ausgeübt hat, denn ihre Wut und ihr Jähzorn werden ihrer ungewollten klingonischen Seite zugeschrieben. In einer Episode, die die *Alien*-Filme zitiert (unsichtbares Monster auf unbekanntem Raumschiff, das die Crew nach und nach tötet), kommt es zum Showdown zwischen ihr und dem bösartigen Alien.[198] Nachdem sie das Alien verbal, d.h. rational nicht zur Vernunft bringen kann, gewinnt sie den Kampf und tötet das Alien. Obwohl ihr auf der *Voyager* von allen zu ihrer Heldentat gratuliert wird, hat sie offensichtlich Schuldgefühle. Es fällt auf, dass sie in dem Fall nicht sanktioniert wurde für ihr gewalttätiges Verhalten, sondern beglückwünscht – schließlich haben sich ihre Aggressionen diesmal nicht gegen Mitglieder der Sternenflotte gerichtet. Ihre verdreckte, verschwitzte Körperlichkeit kontrastiert mit der Helligkeit und Reinheit der Krankenstation. Torres wirkt zu körperlich, fast primitiv, und völlig fehl am Platze in dieser hochtechnisierten, sterilen Umgebung. Sie begibt sich in ihr Badezimmer, betrachtet sich halbnackt im Spiegel und vergräbt ihren Kopf in den Händen. Erinnerungen an die Szene, als sie ihren Gegner zusammenschlug, werden dazwischen geschnitten, Geräusche des Schlagens und ihre Wutlaute sind zu hören. Ihre Scham und Verzweiflung werden durch ihre Körperhaltung deutlich gemacht. Ihr weißes, reines Badezimmer steht dabei wie zuvor die Krankenstation repräsentativ für

196 CRU 1x07: *Nach eigenen Regeln*

197 Ebd.

198 VOY 5x21: *Verheerende Gewalt*

ihre geregelte, menschliche Sternenflottenumgebung, die Dunkelheit und der Dreck des Alien-Raumschiffs für ein Umfeld, in dem ihre ‚dunkle', klingonische Seite zum Ausbruch kommen kann. In diesen kontrastierenden Ebenen wird deutlich der zentrale koloniale Diskurs visuell umgesetzt, nach dem Rationalität an ‚Whiteness' geknüpft ist. „Whiteness was promoted as orderliness, rationality, and self-control – non-whiteness as chaos, irrationality, violence and the breakdown of self-regulation."[199] Die Ordnung und Rationalität der ‚weißen' Sternenflotte wird mit dem Geschehen auf dem ‚nicht-weißen' Alienschiff kontrastiert. Torres, so die Aussage, steht dabei durch ihren klingonischen Anteil der ‚nicht-weißen' Irrationalität, Unordnung und Gewalt näher. Sie ist nicht nur völlig verdreckt und verschwitzt von dem Aufenthalt auf dem Schiff, sondern fühlt sich offensichtlich auch von der Gewalt, die sie ausgeübt hat, beschmutzt. Sie steigt in die Dusche, um sich von dem Bösen reinzuwaschen, das in ihr lauert, und wird mit bläulich weißem Licht gereinigt. Ihre Aggression ist markiert als etwas Dreckiges, Verunreinigendes, von dem sie sich säubern muss, bevor sie in das saubere, rationale, perfekte, ‚weiße' System Sternenflotte reintegriert werden kann. Durch ihre Nacktheit unter der Dusche wird die gerade noch übermenschlich starke Halbklingonin durch den voyeuristischen Blick der Kamera als sexuelles Objekt gekennzeichnet und damit feminisiert. Die Kombination aus ihrer Scham und der Erotisierung ihres nackten, d.h. verletzlichen und angreifbaren Körpers markiert sie als schwach, als Frau und als ungefährlich und relativiert ihre Stärke.

Captain Elizabeth Lochley

Als Captain Elizabeth Lochley (Tracy Scoggins) in der fünften Staffel von *Babylon 5* eingeführt wird,[200] wirkt sie zunächst streng, perfektionistisch und arrogant. Sie ist zwar eine mädchenhafte Hollywood-Schönheit mit großen Augen und großem Mund, trägt ihre Haare in dieser ersten Episode aber noch in einem strengen Dutt und äußerst sich mehrfach missbilligend über die lockeren Sitten auf der Station. Nach wenigen Episoden werden jedoch sowohl ihre Frisur als auch ihr Verhalten gelöster.

Elizabeth Lochley hat, wie bereits erwähnt, eine Doppelrolle als Captain der Raumstation *Babylon 5* und als Action Girl inne. Diese Verknüp-

199 Joe Kincheloe: „The Ponderosa and the Enterprise", in: Karen Anijar (Hg.), Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum, New York, London: Falmer Press 2000, S. xiii.

200 B5 5x02: *Der Attentäter*

fung zeigt sich deutlich in der Episode *Die letzte Gefangene*[201], in der ein typischer ‚Arbeitstag' geschildert wird, und die deshalb einer ausführlicheren Analyse unterzogen wird. Die Episode beginnt mit einer Einstellung der schlafenden Lochley. Der Wecker piept, Lochley wacht auf. Gleichzeitig diktiert ihre Stimme im Voice Over ihr Logbuch. Im Folgenden wechseln sich Szenen ihrer Morgenroutine und Szenen der letzten politischen Ereignisse ab, über die sie für ihr persönliches Computer-Logbuch berichtet. Lochley steht auf. Sie trägt keine typische Nachtwäsche, sondern Unterhose und Bustier, beides in schwarz. Die knappe Bekleidung sowie die schwache Beleuchtung dienen zur Erotisierung ihrer Körperlichkeit, vor allem ihre muskulöse Figur wird betont. Sie geht ins Bad, wäscht sich rasch das Gesicht und macht daraufhin Sitzliegestützen zwischen Couchtisch und Sofa. Sie trägt immer noch das ärmellose Bustier, dazu eine Trainingshose. Durch die kraftaufwändigen Liegestützen werden ihre körperliche Stärke und ihre soldatische Disziplin bildlich umgesetzt. Auch die Tatsache, dass sie ihre Wohnmöbel als Fitnessgeräte zweckentfremdet, beweist, dass ihr Fokus nicht auf einem schönen Heim, sondern auf ihrer militärischen Aufgabe liegt. Sie denkt funktional, nicht dekorativ. Im Gehen isst sie hastig eine Schale mit Joghurt oder Müsli. Sie ernährt sich ‚gesund', hat aber keine Zeit zu essen. Im Hinausgehen zieht sie ihre Uniformjacke an und bindet ihre langen Haare zum Pferdeschwanz. Mit der Disziplinierung der Haare wird die Privatperson Lochley schließlich zur öffentlichen Figur. Gezeigt wird Captain Lochleys soldatische Identität. Sie diszipliniert sich selbst, bzw. ihren Körper, Fitness ist ihr wichtiger als Schönheitspflege oder Essen. Um Captain zu werden, bedarf es allerdings auch äußerer Zeichen der militärischen Autorität wie z.B. der gebändigten Haare oder der Uniform. Die äußeren Zeichen ihres Amtes werden in der nächsten Szene geradezu aufgezählt. Sie befindet sich in ihrem Büro, dem Sitz der obersten Befehlsmacht der Station, dem örtlichen Zeichen ihrer Autorität. Die Büroszene beginnt mit einem ausführlichen Schwenk über ihre zahlreichen gerahmten Piloten-, Captains- etc. Diplome, die als weiterer Beleg für ihre Qualifikation dienen. Die Kamera fährt langsam über die Diplome, bis Lochley an ihrem Schreibtisch ins Bild kommt. Gleichzeitig ist immer noch das Voice Over, Lochleys Logbucheintrag, zu hören. Der Schilderung des politischen Geschehens sind persönliche Kommentare wie: „Die Arbeit auf dieser Station ist ein einziger Frust"[202] beigemengt. Es geht um einen Machtkonflikt zwischen ihr und John Sheridan, der inzwischen nicht mehr Captain, sondern Präsident der interstellaren Allianz und insofern

201 B5 5x10: *Die letzte Gefangene*

202 Ebd.

ranghöher als sie ist. Sie erwähnt Entscheidungen, die er qua seines Amtes aus ihrem Zuständigkeitsbereich entfernt und anders entschieden hat. Das Gezeigte und das Gesagte stehen in einem eklatanten Widerspruch zueinander: Zu hören sind ihre Zweifel an, zu sehen die gesellschaftlich anerkannten Belege für ihre Fähigkeiten, die Station zu leiten. Das Zweifeln an beruflicher Befähigung ist in *Babylon 5* jedoch nicht weiblich kodiert. Abgesehen davon, dass alle Hauptfiguren zweifelnde Züge in unterschiedlichen Varianten aufweisen, hat sie einen prominenten Vorgänger: Wie bereits dargestellt, zweifelt auch John Sheridan zu Beginn häufig an seiner Fähigkeit, sein Amt auszufüllen.

Im weiteren Verlauf des Tages muss Lochley eine brisante Situation lösen: Eine große Gruppe von Telepathen hat sich in einem Sektor der Station verschanzt, um politischen Forderungen Nachdruck zu verleihen, die aus diversen Gründen nicht erfüllt werden können. Lochley beschließt, unbewaffnet zu den Telepathen vorzudringen, um mit ihnen zu verhandeln. Dafür muss sie durch die Wartungsschächte kriechen. Ihr Sicherheitschef rät ihr vehement davon ab. Ihr begegnen trotz ihrer Position immer noch männliche Figuren, die (allerdings erfolglos) die Beschützer-Pose auf sie anwenden wollen. Sie macht ihn verbal auf ihre Position aufmerksam: „Das nehme ich zur Kenntnis, Mr. Allan. Sorgen Sie dafür, dass ich reinkomme. Alles weitere überlassen Sie dann mir.“[203] Sie als Captain ist in der Position, Argumente ‚zur Kenntnis zu nehmen‘, anstatt sich Befehlen beugen zu müssen. Ihr Sicherheitschef bietet ihr eine Waffe an, doch sie lehnt mit der Begründung ab, dass ihr die Telepathen zahlenmäßig sowieso überlegen seien. Captain Lochley brüstet sich auch in anderen Episoden[204] damit, dass sie auf der Station nie eine Waffe trage, was ungewöhnlich ist für eine Soldatin. Es scheint, als mache ihre Autorität als Captain die Waffe unnötig.

Um in den Lüftungsschacht zu klettern, legt Lochley ihre Uniformjacke ab, darunter trägt sie wieder ein ärmelloses Tank Top. Durch die Entfernung der Uniformjacke wechselt sie in den Action-(Girl-)Modus. Sie kriecht durch den engen, unheimlichen Lüftungsschacht, atmet angestrengt und trägt die Taschenlampe zwischen den Zähnen. Am anderen Ende wartet das Unbekannte, Bösartige – so legt es jedenfalls dieses überdeutliche *Alien*-Zitat nahe (Abb. 21). Die Spannung läuft jedoch ins Leere, denn in diesem Fall warten am Ende des Tunnels nur die friedfertigen Telepathen.

Captain Lochley trägt, wie Captain Janeway und Captain Valentine, durchaus Konflikte mit männlichen Figuren aus, die ihre Kompetenz und

203 B5 5x10: *Die letzte Gefangene*

204 CRU 1x07: *Nach eigenen Regeln*

ihre Autorität infrage stellen. Diese Konflikte kann sie jedoch in letzter Konsequenz meist für sich entscheiden, indem sie sich einerseits auf ihre Identität als ‚Soldat' beruft und andererseits moralisch integer handelt. Anstatt despotisch Macht auszuüben wie Janeway oder verzweifelt auf dem eigenen Status und der eigenen Kompetenz zu beharren, ohne daran zu glauben, wie Valentine, schmiedet sie Allianzen. Besonders der ehemalige Sicherheitschef der Station Michael Garibaldi, jetziger Leiter des Geheimdienstes unter Sheridan, hat es auf sie abgesehen. Er versteht Sheridans Motivation nicht, sie zu berufen, da sie im kürzlich zurückliegenden Bürgerkrieg auf der Erde auf der anderen Seite stand. Er hat Lochley im Verdacht, gegen Sheridan und die Allianz zu intrigieren. Der Konflikt eskaliert, als sie erfährt, dass er in ihrer Personalakte geschnüffelt hat.[205] Nachdem sie ihm erst noch mit Prügeln droht, also über eine ‚Mann-zu-Mann-Lösung' nachdenkt, gestaltet sich die Lösung des Konflikts dann doch anders. Lochley besucht Garibaldi in der Arrestzelle, in die sie ihn gesteckt hat. Am Wandel der Körpersprache der beiden während der Szene lässt sich der Wandel ihres Verhältnisses deutlich nachvollziehen. Als sie ihn zur Rede stellt, räkelt sich Garibaldi lässig auf seiner Pritsche, Lochley wirkt dagegen militärisch steif und angespannt. Garibaldi setzt sich schließlich auf, signalisiert damit seine Gesprächsbereitschaft, und fragt nach einigen Informationen, die Lochley ihm bereitwillig gibt. Nun macht auch er ein Zugeständnis und setzt sich an den Tisch. Seine Attitüde ist immer noch sehr cool. Er wird in leichter Untersicht gefilmt und legt nachdenklich einen Finger an den Mund. Die Einstellung erinnert an eine Verhörsituation aus einem Detektivfilm, wobei Garibaldi die Pose des Befragers einnimmt, obwohl er in der Arrestzelle sitzt. Garibaldi fragt Lochley, warum Sheridan wollte, dass sie die Stationsleitung übernimmt. Lochley steht mit gefalteten Händen vor ihm wie ein Schulmädchen vor dem Direktor. Sie wirkt überrascht und unsicher und drückt durch ihre Körperhaltung aus, dass sie die eigentlich Befragte, die eigentlich Schuldige ist. Nach einer Gegenfrage, die Garibaldi nicht beantwortet, lockert sie plötzlich ihre Körperhaltung und setzt sich lässig und breitbeinig zu ihm an den Tisch. Ihre Haltung signalisiert nun ein Gefühl der Ebenbürtigkeit (Abb. 22). Nachdem sie über den schlechten Start, den Garibaldi und sie hatten, reflektiert, vertraut sie ihm ein Geheimnis an: Sie und John Sheridan waren vor vielen Jahren drei Monate lang verheiratet. Lochley erzählt vom schnellen Ende der Ehe, Garibaldi grinst und nickt mit niedergeschlagenen Augen. Nach ihrem Bericht fasst sich Garibaldi an die Stirn und beginnt zu lachen. Tatsächlich ändert sich durch Lochleys Geständnis Garibaldis Einstellung zu ihr. Sie

205 B5 5x07: *Der Herr der Bluthunde*

mögen sich zwar nach wie vor nicht, begegnen sich aber mit Respekt. Es ist interessant, der Frage nachzugehen, warum Garibaldi Lochley in ihrer Funktion als militärische Machthaberin nicht trauen kann, jedoch in ihrer Eigenschaft als Ex-Ehefrau von Sheridan durchaus. Garibaldi ist als Figurentyp ein echter ‚Macho', wobei sein übertrieben cooles und überlegenes Gehabe innerhalb der Narration immer mit Selbstzweifeln und persönlichen Problemen (er ist z.B. Alkoholiker) begründet wird. In Kombination mit seiner zynischen Weltsicht erinnert dies an klassische hard boiled Detektiv-Charaktere. Er traut niemandem, nur seinen engsten Kumpels. Als Lochley die Geschichte der kurzen Ehe erzählt, steigt zunächst nicht Lochley, sondern Sheridan in seiner Achtung. Garibaldi pfeift anerkennend und fragt, wie viele Frauen Sheridan eigentlich hatte, er sieht Sheridan auf einmal als Frauenhelden. Lochley dagegen wandelt sich durch diese Information vom Feind zur harmlosen Ex-Frau. Indem sich Lochley als Sheridans Ex-Frau zu erkennen gibt, gibt sie sich gleichzeitig als Frau zu erkennen, was der Anlass für Garibaldi ist, sie als harmlos einzustufen. Das ehemalige Liebesverhältnis wird auch von ihr selbst als Grund präsentiert, warum Sheridan ihr so sehr vertraut, dass er sie für die politisch brisante Position als Captain von *Babylon 5* vorgeschlagen hat. Ihre soldatische Qualifikation genügt nicht ganz, sie muss sich auch als Frau (d.h. ehemalige Geliebte und Vertraute) qualifizieren. Gleichzeitig beweist sie Garibaldi mehr Vertrauen, als Sheridan es getan hat (er hat ihn nicht eingeweiht) und macht ihn damit zum Verbündeten. Es kommt zu einem Waffenstillstand unter Gleichen.

Der wichtigste Aspekt für Elizabeth Lochleys Glaubwürdigkeit als Captain-Figur ist dennoch ihre Charakterisierung als „Warrior Woman",[206] als kämpferische Heldin und Action Girl. Ihre soldatische Selbstidentifikation und ihre Zähigkeit als Kämpferin zeigen sich in der *Babylon-5-Crusade*-Folge *Die Entscheidung*.[207] Zunächst ist sie diejenige, die gerettet werden muss. In einem kleinen Flieger treibt sie verletzt im All. Die Atemluft geht zu Ende, der Flieger ist stark beschädigt, die Glaskugel ihres Raumanzugs ist angeknackst. Rotes Notlicht unterstreicht die brisante Situation. In einem waghalsigen Manöver wird sie von Captain Gideon gerettet und erwacht auf der Krankenstation seines Schiffs. Sie entflieht der Langeweile und humpelt mit Krücken durch die *Excalibur*. Die Kamera fährt langsam von ihren Füßen nach oben bis zu ihrem schmerzverzerrten Gesicht und betont so Lochleys mühsames Vorankommen. Ihre körperliche Versehrtheit wird ebenso deutlich gemacht wie ihr Wille, ihren Zustand zu ignorieren. Als das Schiff angegriffen

206 S. A. Inness: Tough Girls, S. 163.

207 CRU 1x05: *Die Entscheidung*

wird, besteht sie darauf, die Leitung des Kampffliegereinsatzes zu übernehmen. Sie steht in Uniform in der Tür zur Brücke. Sie ist immer noch so schwach, dass sie sich an den Rahmen stützt, überzeugt aber Gideon, dass sie die Kampffliegerstaffel kommandieren müsse, da sie dafür am qualifiziertesten sei. Die geschwächte Lochley steigt in einen Flieger, koordiniert und kommandiert den Angriff und gewinnt. Lochley funktioniert als Action Girl wie ein klassischer männlicher Held. Ihre Stärke wird zunächst nicht nur durch ihre körperliche Verletzung infrage gestellt, sondern auch durch die Tatsache, dass sie von Gideon gerettet wurde. Ihre Stärke kann sie nur zurückgewinnen, indem sie jetzt möglichst spektakulär möglichst viele andere rettet und dadurch ihre Heldinnen-Ehre wiederherstellt.

Lochley funktioniert als Captain-Figur, eben weil sie gleichzeitig ein Action Girl ist, das ihren ‚Mann' stehen kann. Sie ist keine Mutterfigur, gegen die sich aufgelehnt und gegen die sich emanzipiert werden muss, sondern „one of the boys".[208] Dieser Zustand ist allerdings kein von vorneherein vorhandener, sie muss ihn immer wieder aktiv herstellen. Sie schmiedet Allianzen in Ritualen, zu denen sie herausgefordert wird und in denen sie sich als Führungskraft beweist. Ein weiterer entscheidender Unterschied zu Captain Janeway ist, dass Lochley als Action Girl sowohl sexy sein als auch ihre Sexualität ausleben darf. Dies steht durchaus im Konflikt mit der narrativen Regel der sexuellen Enthaltsamkeit für weibliche Autoritätspersonen, wie sie bereits im Fall von Captain Janeway dargestellt wurde. Die ‚Lösung' für Lochley besteht darin, dass sie eine Affäre eingeht mit Matthew Gideon, der sich in der gleichen verantwortlichen Position befindet wie sie und den gleichen Status hat. Trotzdem wird angedeutet, dass Lochley auf ihren Ruf achten muss, was sie als männlicher Captain nicht müsste. Eine Affäre mit einem ‚rangniedrigeren' Mann wäre vermutlich auch für Lochley narrativ nicht möglich.

208 Frauen, die in männlichen Zusammenhängen akzeptiert werden wollen, müssen laut Fine „one of the boys" werden, d.h. sich die Regeln männlicher Interaktion aneignen, die bestimmte Rituale der Dominanz beinhalten, z.B. den Austausch von und die Teilnahme an sexualisierten/sexistischen Witzen (vgl. Gary Alan Fine: „One of the Boys. Women in Male-Dominated Settings", in: Michael S. Kimmel (Hg.), Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity, Newbury Park, London, New Dheli: Sage 1987, S. 132ff.).

Major Kira Nerys

Major Kira Nerys (Nana Visitor), die Erste Offizierin der Raumstation *Deep Space Nine*, ist eine ehemalige bajoranische Widerstandskämpferin. Der Planet Bajor wurde 50 Jahre lang von den Cardassianern besetzt, die Bevölkerung unterdrückt und versklavt. Bereits mit zwölf Jahren verwaist, wurde Kira für eine Widerstandszelle rekrutiert, verbrachte ihre Jugend im Untergrund und wurde zu einer zentralen Figur der bajoranischen Widerstandsbewegung. Nach dem Ende der Besetzung 2369 akzeptierte sie den Doppelposten als bajoranischer Militärattaché und Erster Offizier auf *Deep Space Nine*. Damit bekleidet sie nach Captain Benjamin Sisko den zweithöchsten Rang auf der Station. Während seiner Abwesenheit 2374 wird sie zum Colonel befördert, und am Ende der Serie übernimmt sie nach dem Verschwinden von Captain Benjamin Sisko das Kommando über die Station. Als während des Dominion-Krieges die Station eine Weile von den Cardassianern besetzt wird, bleibt sie auf der Station und gründet eine Widerstandszelle, die jedoch keinen nennenswerten Beitrag zur Rückeroberung der Station und zum Sieg der Föderation leisten kann.

Rein äußerlich entspricht Kira Nerys nur bedingt dem Serien-Schönheitsideal: Sie ist mittelgroß, dunkelhaarig, sehr schlank und eher zierlich. Zu Beginn der Serie trägt sie eine Kurzhaarfrisur. Sie ist attraktiv, aber keine Fotomodell-Schönheit, sondern macht einen eher burschikosen und androgynen Eindruck. Auch ihr Kostüm (eine rote, nicht besonders eng anliegende Uniform) trägt zu dem nicht sexualisierten Eindruck bei. Ihre Körpersprache vermittelt einen neutralen Eindruck.

Kira selbst identifiziert sich als Kämpferin und als Soldatin. Dies beinhaltet sowohl ihre ehemalige Rolle als Widerstandskämpferin und Terroristin als auch ihre gegenwärtige Position als Major auf DS9. Sie trifft Entscheidungen oft spontan, emotional und aus dem Bauch heraus. Manchmal setzt sie sich sogar über direkte Befehle ihres Vorgesetzten Captain Benjamin Sisko hinweg, der ihr gegenüber oft eine mahnend-väterliche Position einnimmt. Kira hat nicht nur einen großen Fundus an strategischem, taktischem und militärischem Wissen, sie neigt auch zu Aggression und Gewalttätigkeit. Körperliche Auseinandersetzungen gewinnt sie meistens. Oft ist nur ein Kinnhaken ihrerseits notwendig, um den Gegner zu Boden gehen zu lassen. Dabei werden jedoch ihre Unberechenbarkeit und Unbeherrschtheit, ihre Neigung zu Jähzorn und zu privaten Rachefeldzügen immer wieder betont. Kira stellt ihr ‚privates' Gerechtigkeitsgefühl über den Verhaltenskodex und die Moral der Sternenflotte, was sie immer wieder in Konflikt mit der Sternenflottendisziplin

bringt. Sie identifiziert sich meist mit den Schwächeren und hat einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn und Beschützerinstinkt.

Kira Nerys geht Liebesbeziehungen mit diversen Männern ein, die allesamt kurz sind und unglücklich enden. So ist sie gerade mal eine Staffel lang mit Vedek Bareil, einem der religiösen Führer Bajors, liiert, bis dieser stirbt.[209] Ihre Beziehung mit dem ehemaligen Anführer ihrer Widerstandszelle und jetzigen bajoranischen Premierminister Shakaar Edon dauert ebenfalls ca. eine Staffel und endet unspektakulär.[210] Beide Beziehungen spielten eine untergeordnete Rolle in der Serienhandlung, im Vordergrund stehen dagegen ab der vierten Staffel Odos (der Sicherheitschef der Station) Gefühle für Kira Nerys und seine verzweifelte Unfähigkeit, sich ihr zu offenbaren.[211] Nach dem Ende der Beziehung zu Shakaar entdeckt Kira schließlich ihr Herz für Odo.[212] Auch ihrer Beziehung ist gerade mal eine Staffel gegönnt: Odo, ein so genannter Wechselbalg, beschließt die Welt der so genannten ‚Solids' (Festkörperlichen) zu verlassen und heimzukehren in die ‚große Verbindung', eine Art Bewusstseinsmeer auf seinem Heimatplaneten.[213] Dies tut er als Retter und Aufklärer, denn die große Verbindung ist infiziert mit einer Krankheit, die Odo heilen kann, indem er wieder Teil der Verbindung wird. Außerdem möchte er sein Wissen über das Leben mit den ‚Solids' mit der großen Verbindung, d.h. allen potenziellen Wechselbälgern, teilen. Er verlässt Kira für höhere Ziele. Sie bringt ihn zur großen Verbindung, sieht ihn damit verschmelzen und bleibt allein zurück. Ihr Verlassenwerden steht dabei mehr im Vordergrund als die Tatsache, dass Captain Siskos gleichzeitiges Verschwinden dazu führt, dass sie das Kommando über die Station DS9 als Captain übernimmt. Es bleibt der Nachgeschmack der verlassenen Frau, die zu Hause bleibt, während der Held sich höheren Zielen opfert. Kiras Beziehung zu Odo verläuft parallel zu einer narrativen und visuellen Feminisierung der Figur. Die aktive Rolle von Kira Nerys wurde in der Gesamthandlung zurückgeschraubt, ihre Frisur wurde (wie Janeways) ‚weiblicher' (der Kurzhaarschnitt wich einem halblangen Pagenkopf), sie trägt ab der vierten Staffel hohe Absätze und wird stärker geschminkt.[214]

Kontrastierend zur burschikosen Major Kira Nerys wird ihrer im ‚Spiegeluniversum' lebenden Parallelversion, der Intendantin Kira, eine

209 DS9 3x13: *Der Funke des Lebens*
210 DS9 5x22: *Kinder der Zeit*
211 DS9 4x13: *Emotionen*
212 DS9 6x20: *Auf seine Art*
213 DS9 7x26: *Das, was du zurücklässt II*
214 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 52.

andere Form von ‚Weiblichkeit' zugeschrieben.[215] Bereits deren Körpersprache ist anders: sie bewegt sich lasziv und sexuell aufgeladen, eindeutig im Gegensatz zur ‚neutralen' Normal-Kira (Abb. 23). Die Kameraführung verstärkt in einigen Szenen die Sexualisierung der Figur der Intendantin, indem sie eine voyeuristische Position einnimmt: Als die Intendantin Kira in einer Arrestzelle eingesperrt ist, posiert sie auf dem Bauch liegend mit spielerisch abgeknickten Beinen wie ein Pin-up-Girl.[216] Die Kamera fährt, bei den hochhackigen Lederstiefeln anfangend, über ihre Beine, die eng anliegende schwarze Lackhose bis zum Oberkörper, der ebenfalls in schwarzes Leder gekleidet ist. Die Intendantin blickt mit flirtendem Ausdruck in die Kamera, als sei ihr Aufenthalt in der Zelle Teil einer erotischen Inszenierung. Figurbetonte Lack- und Lederkombinationen, die an Fetischmode erinnern, kennzeichnen sie als dominant bzw. als Domina. Wie Steele betont, ist die typische Domina „vollständig mit einer zweiten Haut bedeckt – von der Maske, die ihr Gesicht ganz oder teilweise verbirgt, bis zu Stiefeln mit Stilettabsätzen. Ihr ganzer Körper ist demnach in einen gepanzerten Phallus verwandelt."[217] Die Intendantin trägt zwar keine Maske, aber einen Stirnreif aus Metall, der als Symbol ihrer Macht dient. Ihre Stiefel und Hosen liegen hauteng an, die Oberbekleidung ist meist gesteppt und trägt durch ihre Materialität zu dem Eindruck eines Körperpanzers bei.

Die Rolle der sexuellen Submission übernimmt im Spiegeluniversum der Doppelgänger von Benjamin Sisko, den sich die Intendantin als Lustknaben hält. Auch die nackten Männertorsi, die ihr Quartier als Skulpturen schmücken, verdeutlichen, dass sie diejenige ist, die Männer zum sexuellen Objekt macht. Zum Genuss ihrer Macht gehört es, sexuelle Befriedigung zu erhalten durch Menschen, die von ihr abhängig sind und in der Hierarchie weit unter ihr stehen. Die Intendantin wird zudem, wohl um die Exzessivität ihrer Gelüste nach Macht und sexueller Befriedigung zu verdeutlichen, als bisexuell dargestellt. Sie versucht, die Normal-Kira zu verführen, und geht in einer späteren Folge ein Verhältnis mit der Spiegel-Ezri Dax ein. Spiegel-Kiras Machtausübung als Intendantin wird einerseits als willkürlich und egozentrisch gezeigt, andererseits durch ihre sexualisierte Darstellung unmittelbar erotisch kodiert. Die Intendantin

215 Im Spiegeluniversum existieren DoppelgängerInnen aller Figuren des Normaluniversums, die politischen Bedingungen sind jedoch entscheidend anders und die DoppelgängerInnen meist unmoralisch. Folgen, in denen das Spiegeluniversum thematisiert wird, sind: DS9 2x23: *Die andere Seite*; DS9 3x19: *Durch den Spiegel*; DS9 4x20: *Der zerbrochene Spiegel*; DS9 6x08: *Erkenntnis*; DS9 7x12: *Die Tarnvorrichtung*

216 DS9 4x20: *Der zerbrochene Spiegel*

217 V. Steele: Fetisch, S. 176.

wird zwar als sexuell aggressive und starke Frau gezeichnet, die Verknüpfung von weiblicher Macht und Sexualität wird aber als ‚böse' markiert. Spiegel-Kira entspricht damit der populären Figur der ‚Femme fatale', dem ‚wollüstigen Machtweib', einer für das bürgerliche Zeitalter charakteristischen Projektion des Weiblichen, dessen ihm zugeschriebene Sinnlichkeit gleichermaßen gewünscht und gefürchtet wird.[218] Sowohl der exzessive sexuelle Appetit der Intendantin Kira als auch ihr ‚perverses' bisexuelles Verlangen betonen den Unterschied zwischen der ‚guten' und der ‚bösen' Kira. Wie Kanzler zutreffend anmerkt: „In these episodes, a queer imagery thus stands for an alterity coded in a distinctly threatening way."[219] Sowohl offensives weibliches als auch homosexuelles Begehren dienen hier zur Illustration des Bösen, Bedrohlichen.

Während die meisten Figuren des Spiegeluniversums im Laufe der Serie ihren Originalen ähnlich werden (so entwickelt sich der Spiegel-Sisko zum Anführer des Widerstandskampfes), bleibt die Spiegel-Kira moralisch verdorben und böse. Indirekt legt dies nahe, dass Macht in den Händen von Kira Nerys grundsätzlich gefährlich sein könnte. Die Spiegel-Kira ist zwar ‚weiblicher', jedoch nur als Trägerin der ‚bösen', gefährlichen Sexualität. Durch die unmittelbare Verknüpfung von Sexualität und Macht wird auch die Macht in Kiras Händen zu etwas Perversem und Bösem.

Es fragt sich, ob die Tatsache, dass Kira Nerys keine dauerhafte, glückliche Liebesbeziehung beschert ist, in direktem Zusammenhang mit ihrem Mangel an traditioneller Weiblichkeit und ihrer Identifikation als Kämpferin und Soldatin steht. Exemplarisch kann dieser Frage unter einem weiteren Aspekt traditioneller Weiblichkeit nachgegangen werden: der Mutterschaft. Kira hat zwar keine eigenen Kinder, dient aber zwei Mal im Laufe der Serie als Ersatzmutter: Sie rettet, beschützt und kümmert sich um die junge Ziyal, die Tochter ihres Erzfeindes Gul Dukat. Außerdem wird sie Leihmutter für das Kind der O'Briens, als die biologische Mutter Keiko bei einem Unfall so stark verletzt wird, dass sie das Kind nicht weiter austragen kann. Beide Kinder verliert sie, so die These, weil sie sich als Mutterfigur disqualifiziert.

Ziyal ist die uneheliche Tochter des cardassianischen Erzschurken Gul Dukat. Nachdem Kira und Gul Dukat mehrfach Ziyal zuliebe an einem Tisch saßen, realisiert Kira, dass sie auch Ziyal zuliebe nicht über ihre Feindschaft zu Dukat hinwegsehen kann, da dies an Selbstverrat grenzt. Dukat ist nicht nur Kiras Intimfeind, sondern auch ihr politischer Gegner. Es ist auffällig, dass die grundsätzliche politische Differenz von

218 Vgl. Hilmes, Carola: „Femme Fatale", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 172.

219 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 207.

Kira und Dukat nicht politisch verhandelt, sondern ins Private verschoben wird. Der erfolglose Versuch der geteilten Elternschaft wirkt wie die missglückte Versöhnung eines geschiedenen Ehepaares, Kiras Zurückweisung von Dukats romantischem Werben wie die Reaktion einer persönlich gekränkten Frau. So weist auch Scheer nach, dass Kiras Gründung einer Widerstandszelle gegen die cardassianische Besetzung der Station narrativ durch ihre Empörung über Dukats sexuelle Belästigungen erklärt wird.[220] Indem Kiras private Empörung als Handlungsmotivation dargestellt wird und nicht ihre politische Überzeugung, wird ihr Widerstand gegen Dukat und die cardassianische Besatzung sexualisiert und seine politische Relevanz entkräftet. Ziyal stirbt schließlich durch Kiras Verschulden.

Kira wird ein zweites Mal vor die Frage der Mutterschaft gestellt. Der Handlungsstrang um Kiras Schwangerschaft wurde um die tatsächliche Schwangerschaft der Schauspielerin Nana Visitor herum konzipiert. Für die Figur Kira Nerys schien Mutterschaft nicht denkbar, die narrative Lösung, mit dem körperlich offensichtlichen Zustand umzugehen, ist die Leihmutterschaft.[221] Die schwangere Keiko O'Brien wird bei einem Unfall so stark verletzt, dass sie das Kind nicht weiter austragen kann. Der Embryo wird in der Notsituation in Kiras Gebärmutter transferiert, sie muss aufgrund medizinischer Gegebenheiten die Schwangerschaft zu Ende führen. Dies führt zu einer temporären Lebensgemeinschaft von Kira Nerys und dem Ehepaar Miles und Keiko O'Brien bis zur Geburt.

Die Konflikte zwischen ihrer Doppelfunktion als Action Girl und werdende Mutter werden besonders deutlich in der Episode *Dunkelheit und Licht*.[222] Kira Nerys ist bereits hochschwanger, als nach und nach alle Mitglieder ihrer ehemaligen bajoranischen Widerstandszelle ermordet werden. Durch ihre Schwangerschaft fühlt sie sich zur Untätigkeit verdammt und beklagt sich bei Miles O'Brien:

Kira: „Wenn ich nicht schwanger wäre, wäre ich jetzt auf Bajor und würde versuchen, den Kreis der Verdächtigen einzugrenzen."
O'Brien: „Du bist auf der Station sicherer."
Kira: „Und genau das macht mich verrückt. Ich sitze hier und esse mein Frühstück, während jemand meine Freunde zur Strecke bringt. Ich bin Major des bajoranischen Militärs und ich sollte dort sein und versuchen, sie zu beschützen."

220 U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 25.

221 Als die TNG-Schauspielerin Gates McFadden (Dr. Beverly Crusher) schwanger war, wurde dies in die Handlung überhaupt nicht mit einbezogen, sondern durch Kostüm, Licht und Kamera verborgen (vgl. K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 202).

222 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*

O'Brien: „Deine Aufgabe ist es, hier zu sein, um jemand anderen zu beschützen!"[223]

Hier wird mehreres deutlich: Sie ist eine Handelnde, ihr normaler Impuls wäre, den Mörder zu suchen. Sie identifiziert sich als Soldatin, und zwar mit der spezifischen Aufgabe ‚zu beschützen'. Ihrem Selbstverständnis nach liegt es mindestens ebenso nahe, ihre Freunde in ihrer Eigenschaft als Major, d.h. Soldatin, zu beschützen, wie darauf zu achten, dass dem Baby in ihrem Bauch nichts passiert. Ihre Identifikation als Soldatin schiebt sich allerdings immer wieder über ihre Identifikation als werdende Mutter. Die Schwangerschaft wird als ein ihr lästiger Zustand dargestellt, der für sie nicht im Vordergrund steht. Nebst der körperlichen Beeinträchtigung durch die Schwangerschaft, die immer wieder inszeniert wird, wird von der Außenwelt (in dem Fall von Miles O'Brien) die Forderung an sie gestellt, sich adäquat ihrer Rolle als werdende Mutter zu verhalten, z.B. darauf zu achten, ‚sicher' zu sein. Diese Zwiegespaltenheit zwischen der Verpflichtung dem Kind gegenüber und ihrer eigentlichen Aufgabe als Major zieht sich durch die ganze Folge. Einerseits hat sie – hochschwanger – Probleme, sich zu bewegen, und Rückenschmerzen, andererseits schlägt sie bei dem Versuch, Freunde vor einem Mordanschlag zu retten, drei Wachen nieder, die sich ihr in den Weg stellen. Doch die Quittung kommt prompt: Sie übernimmt sich körperlich, kollabiert und hat einen ‚Riss in der Plazenta'. Sowohl sie als auch das Kind können gerettet werden, doch die Aussage ist eindeutig: Kiras Verhalten ist einer Schwangeren unangemessen, sie gefährdet sowohl sich selbst als auch das Kind. Daraus folgt, dass sie ihre Kämpfernatur bremsen und sich zurückhalten muss. Doch genau dazu ist sie nicht bereit. Nach ihrem körperlichen Zusammenbruch scheint zunächst auch ihr Kampfgeist gebrochen zu sein: Sie liegt auf einer medizinischen Liege in der Mitte der Krankenstation, mit dem Gesicht zum Zuschauer, ausgeleuchtet wie auf einer Theaterbühne. Odo steht hinter ihr. Kira spricht, als Reaktion auf die Nachricht, dass weitere WiderstandsgenossInnen ermordet wurden, von ihrer Initiation in den Widerstandskampf. Bei ihrem ersten bewaffneten Anschlag auf Cardassianer war sie erst 13 Jahre alt. Die Darbietung dieser Erinnerungen hat etwas Geständnishaftes: So erinnert die Liege an eine Couch und Odos Position (er steht hinter der Liege) an die eines Psychotherapeuten. Kira dreht sich nach ihrem Geständnis mühsam auf den Rücken – auch hier wird wieder die Immobilität durch die Schwangerschaft betont – und weint. Sie wird in Nahaufnahme im Profil gezeigt, ihr durchgestreckter Nacken und die geschlossenen Augen erzeugen einen Eindruck von Wehrlosigkeit (Abb. 24). Kira wirkt so, als

223 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*

habe sie aufgegeben, den Mörder selbst zu stellen. Zumindest ist dies der Eindruck, den sie Odo vermitteln will, der ihr trotzdem die Liste mit den Namen der Verdächtigen verweigert. Kaum hat er den Raum verlassen, hievt sie sich von der Liege, verschafft sich Zugang zu den Daten der Verdächtigen und verlässt die Station. Auf einmal wirkt sie auch körperlich wieder agil. Kira macht den Mörder schnell ausfindig: Es ist der rachedurstige Cardassianer Silaran, der bei einem ihrer terroristischen Anschläge verkrüppelt und entstellt wurde. Er überwältigt Kira und wieder liegt sie, durch ein Kraftfeld gefesselt, auf einer medizinischen Liege. Wieder betont der prominent aufragende Bauch ihre körperliche Wehrlosigkeit. Licht blendet sie, Silaran bleibt im Schatten. Das Licht illustriert die Verhörsituation, die sich daraufhin entwickelt. Es geht, diesmal expliziter als im Gespräch mit Odo, um die moralische Legitimation ihrer terroristischen Vergangenheit. Nach der Hinrichtung von 15 bajoranischen Bauern durch einen cardassianischen Befehlshaber führte Kiras Widerstandsgruppe einen Anschlag aus, bei dem zwölf Cardassianer umkamen und 23 verkrüppelt wurden.

Silaran: „Fühlen Sie sich nicht schuldig? Fühlen Sie keine Scham für Ihre Tat?“
Kira: „Keiner von Ihnen gehörte nach Bajor. Es war nicht Ihre Welt. 50 Jahre lang haben Sie unseren Planeten geplündert, unser Volk getötet. Sie haben auf unserem Land gelebt und uns das Essen aus dem Mund gestohlen. Und es ist mir egal, ob Sie einen Phaser in der Hand hielten oder anderen Getränke servierten. Sie waren alle schuldig und Sie waren alle legitime Ziele.“
(Kiras Stimme steigert sich zu einem anklagenden Schreien)
Silaran: „Und genau das macht Sie zur Mörderin. Wahlloses Töten, keinerlei Sinn für Moral. Kein einziger Gedanke an die Folgen Ihrer Taten. Das ist es, was mich von Ihnen unterscheidet.“
Kira: „Ich war Soldat. Sie sind nur ein verbitterter alter Mann, der sich rächen will.“
Silaran: „Ich ziehe nur die Schuldigen zur Rechenschaft. Und anders als Sie weiß ich, wie man unschuldiges Leben beschützt.“[224]

Hier wird noch einmal Kiras Selbstbild ‚Ich war Soldat‘ dem Argument ‚Und genau das macht Sie zur Mörderin‘ gegenübergestellt. Silaran wird als verrückter, entstellter Kriegsinvalide gezeichnet, Kira bleibt die argumentativ Überlegene. Sie bezeichnet intelligente Lebewesen im militärischen Jargon als ‚legitime Ziele‘, was von einem soldatischem Selbstverständnis und der daraus folgenden Überzeugung, unter bestimmten Umständen legitimiert töten zu dürfen zeugt. Silarans letzter Satz „Und anders als Sie weiß ich, wie man unschuldiges Leben beschützt“ hat

224 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*

durchaus eine Doppelbedeutung: Einerseits will er damit ausdrücken, dass er nur die Mitglieder der ehemaligen Widerstandszelle ermordet hat und keine Unschuldigen zufällig zu Schaden kamen. Andererseits hat er vor, das Kind aus Kiras Bauch operativ zu entfernen, bevor er sie tötet, und es ‚im Licht' großzuziehen. Implizit steckt in seiner Aussage auch der Vorwurf, sie sei unfähig, das Kind zu schützen. Erinnert sei hier an Miles O'Briens Satz, ‚Deine Aufgabe ist es, hier zu sein und jemand anderen zu schützen.'

Statt über ihre Gefangenschaft in Panik zu verfallen, setzt Kira ihre Schwangerschaft strategisch ein, um dem Mörder zu entkommen. Bereits zu Beginn des Verhörs positioniert sie sich als – aufgrund der Schwangerschaft – Schwächere und Wehrlosere: „Was ist mit Ihnen, Silaran? Haben Sie solche Angst vor einer schwangeren Frau in einem Eingrenzungsfeld, dass Sie sich im Dunkeln verstecken?"[225] Bevor Silaran das ‚unschuldige' Kind aus Kiras Bauch herausschneidet, um sie dann zu töten, kann Kira ihn davon überzeugen, ihr wenigstens vorher eine Betäubung zu verabreichen. Was er nicht weiß: Die Kräuter, die sie für ihre Schwangerschaft einnehmen muss, machen sie immun gegen Betäubungsmittel. Sie kann ihn täuschen, überwältigen und töten. Die Schwangerschaft bzw. das Kind rettet ihr indirekt das Leben.

Weil Kira, die ohne Skrupel Leben nimmt, es wagt, Leben zu geben, wird es ihr wieder weggenommen. Silarans Plan, ihr das Kind wegzunehmen, ist nur ein Vorgriff auf die tatsächlichen Ereignisse: Nach der Geburt kommt der kleine Junge sofort in die Obhut der O'Briens, Kira zieht wieder aus deren Apartment aus und hat im weiteren Verlauf der Serie nicht viel zu tun mit ‚Kirayoshi', der auch ihr Sohn ist. Glücklich ist sie damit nicht, wie sie Odo gesteht: „Ich wollte nie ein Baby. Aber jetzt? Da wünschte ich, ich hätte das Baby nie weggegeben. Es tut furchtbar weh."[226]

Aufschluss über den Konflikt zwischen dem ‚traditionellen' und dem ‚neuen' Bild von Weiblichkeit, das die Action Girls darstellen, bietet eine Szene, in der Silaran ein Selbstgespräch führt, während er sich auf die Operation vorbereitet, um ihr das Baby zu entnehmen, bevor er sie tötet: „Es bleibt nur noch, das Kind ans Licht zu bringen und den verstorbenen Kadaver seiner Mutter zu entsorgen, bevor er seinen Abkömmling infizieren kann."[227] Es gilt darüber nachzudenken, mit was Kira Nerys infiziert ist. Mit dem Blut an ihren Händen, für das sie sich nicht entschuldigen will? Ihr Verbrechen besteht nicht darin, dass sie andere Wesen getötet hat, ihr Verbrechen besteht darin, dass sie das männliche

225 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*
226 DS9 5x12: *Das Baby*
227 DS9 5x11: *Dunkelheit und Licht*

Monopol auf Gewalt gebrochen hat. Als Soldatin und Kämpferin ohne Reue und Schuldgefühle ist sie zu ‚männlich' identifiziert bzw., wie Silaran feststellt, infiziert. Als ‚Strafe' wird ihr ein Teil ihrer Weiblichkeit, die Fähigkeit zur Mutterschaft, abgesprochen. Sie kommt zweimal nahe an diesen Status heran und disqualifiziert sich, da sie nicht bereit ist, Zugeständnisse zu machen, die laut Plot die Mutterrolle unbedingt von ihr verlangen würde. Als Konsequenz werden ihr die ‚Kinder' wieder weggenommen. So ist sie nicht bereit, Ziyal zuliebe in näheren Kontakt zu Gul Dukat zu treten. Dabei bleibt die Frage ungeklärt, warum sie als Ersatzmutter auch notwendigerweise dem Vater nahe stehen muss. Kiras Abneigung Gul Dukat gegenüber wird dabei immer wieder als verletzter Stolz inszeniert und nicht als politische und ideologische Unvereinbarkeit der beiden. Ihre Schwierigkeiten, die eigentlich grundsätzlicher politischer Natur sind, werden hierdurch ins Private verschoben. Während ihrer Schwangerschaft mit dem O'Brien-Baby stellt sie ihre soldatischen Ideale über die durch die Narration nahe gelegte Pflicht, das Kind zu schützen. Ihre Entscheidung, den Mörder zu jagen, wirkt emotional und töricht, nicht wie die Erfüllung einer beruflichen Aufgabe als ‚Major', zumal sie sich Befehlen widersetzen muss, um das zu tun, was sie für richtig hält. Die narrative Verweigerung der Gleichzeitigkeit von Mutterschaft und der Identifikation als Kämpferin bildet eine logische Schleife: Kira Nerys wird immer wieder explizit als Kämpferin dargestellt. Daraus resultieren ihre Defizite in ‚Weiblichkeit', wobei diese in erster Linie als Fähigkeit zu einer glücklichen heterosexuellen Zweierbeziehung und Fähigkeit zur Mutterschaft definiert ist. Umgekehrt untermauern ihre gescheiterten Versuche in Sachen Mutterschaft narrativ die Unmöglichkeit, gleichzeitig Action Girl und Mutter zu sein.

B'Elanna Torres

Die Figur B'Elanna Torres (Roxann Dawson) ist halb Mensch, halb Klingonin. Der Vater verließ sie und ihre klingonische Mutter, als Torres fünf Jahre alt war. In der Kindheit machte sie aufgrund ihrer klingonischen Herkunft viele diskriminierende Erfahrungen. Später trat sie der Sternenflotteakademie bei, schied aber aufgrund ihrer häufigen Disziplinarstrafen nach zwei Jahren aus. Hierauf wurde sie Mitglied bei der Widerstandsgruppe der Maquis. Auf die *Voyager* gerät sie, als es sowohl ihr Maquis-Schiff als auch die *Voyager* in den Delta-Quadranten verschlägt, ihr Schiff zerstört wird und die fusionierten Crews zusammen den langen Heimweg zur Erde antreten.

Gleich in der dritten Episode wird Torres' Unbeherrschtheit und ihre Neigung zu Gewaltausbrüchen thematisiert: Sie hat die Nase John Ca-

reys, der mit ihr um den Posten des Chefingenieurs konkurriert, durch einen Fausthieb dreifach gebrochen.[228] Carey wird blutüberströmt gezeigt. Einerseits drückt das Bild des blutüberströmten Carey aus, wie fest und wirksam Torres zuschlägt, verweist also auf ihre körperliche Stärke und ihre Effizienz im Kampf. Andererseits wird gezeigt, dass die Konsequenz ihrer unkontrollierten Gewalt überproportional dramatisch sein kann, und zwar sowohl für sie selbst als auch für andere. So erwähnt Chakotay später, dass wenig gefehlt hätte, um Knochensplitter in Careys Kleinhirn zu treiben, was dessen Tod zur Folge gehabt hätte. Tuvok will Torres sogar vor das Kriegsgericht bringen. All dies ist für *Star Trek*, in dem viele und oft sehr stilisierte Faustkämpfe stattfinden, eine extrem dramatische Inszenierung der Wirkung körperlicher Gewalt. Die Gewalt, die von B'Elanna Torres ausgeht, wird problematisiert und als gefährlich eingestuft. Auf Torres' Gewaltakt folgen mehrere Akte der Disziplinierung. Tuvok droht mit dem Kriegsgericht, Chakotay verbannt sie auf ihr Quartier, sie hat Stubenarrest. Bei Unterredungen mit Janeway und Chakotay verhält sie sich unbeherrscht und übernimmt keine Verantwortung für ihr Verhalten. Sie benimmt sich wie ein uneinsichtiges, trotziges Kind, Chakotay und Janeway treten dagegen auf wie Erziehungsberechtigte, die versuchen, an ihre Vernunft und ihren Ehrgeiz zu appellieren.

Torres' Status als erwachsene Frau und professionelle Ingenieurin wird durch ihr Verhalten immer wieder infrage gestellt. Das Muster ‚Beherrschung verlieren' – ‚Gewalt' – ‚Disziplinierung durch die Sternenflotte' – ‚Scham und Selbsthass' zieht sich durch die gesamte Serie. Ihr gewalttätiges Verhalten wird dabei immer durch ihren ‚klingonischen Charakter' begründet. Torres' klingonische ‚Gene' werden auf unterschiedliche Art und Weise pathologisiert. Nicht nur für ihre körperliche Aggressivität und psychische Unberechenbarkeit, auch für ihre wilde ‚klingonische' Sexualität sollen sie zuständig sein. Besonders deutlich gezeigt werden kann dies anhand der Episode *Pon Farr*.[229] Torres infiziert sich bei einem vulkanischen Fähnrich mit dessen ‚Pon Farr', dem vulkanischen Paarungszyklus. Der pathologische Zustand bricht aus, während sie sich mit dem ‚weißen' Menschen-Mann Tom Paris auf Außenmission befindet. Es wird mehrfach erwähnt, dass Torres aufgrund ihrer klingonischen Herkunft vermutlich besonders empfänglich für eine Ansteckung mit animalischem sexuellen Verlangen ist. In dieser Folge zeigt sich sehr deutlich, wie der ethnisch markierten Frau bestimmte Vorstellungen von Sexualität angedichtet werden. Dass sich die Krankheit ausgerechnet in Torres' Blut breit macht, ist nicht verwunderlich,

228 VOY 1x03: *Die Parallaxe*

229 VOY 3x16: *Pon Farr*

denn ‚Blut' war im rassistischen Diskurs, so Dyer, für die Trägerschaft angeblich unterschiedlicher Merkmale zwischen ‚schwarzen' und ‚weißen' Menschen zuständig, bevor ‚die Gene' es wurden: „The concept of racial blood came to dominate definitions of race by the end of the nineteenth century in the USA, just as genetics has in the twentieth."[230] Als die Hormone zu wirken beginnen, knurrt Torres und beißt Tom Paris (zu diesem Zeitpunkt sind die beiden noch kein Paar) in die Wange. Klingonische ‚Paarungsrituale' werden animalisiert, sowohl durch ihre Bezeichnung als ‚Paarungsritual' (und nicht, z.B. als sexuelle Praktiken), als auch durch Torres' raubtierähnliches, instinkthaft dargestelltes Verhalten. Klingonische Sexualität wird als gefährlich und unkontrollierbar dargestellt. Torres versucht Paris dazu zu bewegen, mit ihr zu schlafen. Die Terminologie verbleibt im Tierhaften: „Ich habe Ihren Geruch aufgenommen, Tom. Ich habe Ihr Blut geschmeckt. […] Sie wissen ja nicht, wie stark, wie hart es ist, dieses Bedürfnis zu bekämpfen."[231] Torres hat ihre Uniformjacke ausgezogen und trägt ihr oberarmfreies Tank Top. Sie schwitzt und ist verdreckt, ihre Körperlichkeit wird betont. Ihren sexuellen Trieben ist sie so hilflos ausgeliefert wie ein Tier, atmet schwer, stöhnt und springt Paris schließlich an. Er lässt sich zwar zu einem Kuss hinreißen, verweigert sich ihr aber mit der Argumentation, er sei ein Freund und dürfe ihre Lage nicht ausnutzen. Sein Verhalten ist sehr atypisch, denn der Schürzenjäger Paris machte in vielen vergangenen Episoden Torres Avancen, die wiederum sie zurückwies. Wie Scheer feststellt, ist Tom Paris in dieser Episode „das Paradebeispiel des disziplinierten weißen Mannes, der *nicht* vergewaltigt."[232] Tom Paris ist repräsentativ das rational kontrollierte und kontrollierende ‚weiße', männliche Subjekt. Seine rationale Verweigerung macht Torres' hormonell ausgelieferten Zustand umso deutlicher. B'Elanna Torres' Inszenierung als sexuell unersättliche, unkontrollierte und vor allem animalische ‚nichtweiße' Frau bedient das Stereotyp der ‚schwarzen' Frau, wie es im populären westlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war.[233] Schließlich befiehlt Sicherheitsoffizier Tuvok Tom, Geschlechtsverkehr mit Torres zu haben, um ihr das Leben zu retten, denn „wenn sie das Pon Farr nicht auflöst, wird sie sterben."[234] Die Vorstellung einer Frau, die sexuell so desperat ist, dass sie Sex haben oder tatsächlich sterben muss, bedient die Phantasie der Nymphomanin, der sexuell unersättlichen Frau.

230 R. Dyer: White, S. 24.

231 VOY 3x16: *Pon Farr*

232 U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 103 (Kursivsetzung im Original).

233 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 100.

234 VOY 3x16: *Pon Farr*

Wie Gilman nachweist, geht die Vorstellung der schwarzen Frau als „primitive, and therefore more sexually intensive“[235] auf den kolonialen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts zurück, der durch die damaligen naturwissenschaftlichen Methoden die Überlegenheit der ‚weißen Rasse‘ und die Unterlegenheit der ‚schwarzen Rassen‘ zu belegen und damit den kolonialen Anspruch zu legitimieren versuchte.[236]

Torres zieht Paris in die Büsche, wirft ihn zu Boden und setzt sich auf ihn. Er wirkt von ihren gewalttätigen Avancen überfordert, sie ist (als Klingonin) körperlich stärker als er. Nicht nur, dass sie nymphoman ist, sie erweist sich auch als Domina, die in gewalttätigen ‚klingonischen‘ sadomasochistischen Sex einzusteigen scheint. Vorik, der liebeskranke Vulkanier, unterbricht die beiden und fordert Paris zum Kampf um ‚seine‘ Gefährtin heraus. Die vor Wut rasende Torres (Vorik hat sie um den lebensnotwendigen Sex gebracht!) nimmt die Herausforderung selbst an. (Eine andere Konstellation wäre auch schlecht ausgegangen, da sowohl Vulkanier als auch Klingonen körperlich stärker sind als Menschen.) Torres und Vorik leisten sich einen Faustkampf auf Leben und Tod. Torres gewinnt zwar, bricht aber danach in den Armen ihres zukünftigen Ehemannes Paris zusammen (Abb. 25). Das Bild der starken, für ihre eigene ‚Ehre‘ kämpfenden Torres wird gleich darauf aufgehoben durch eine vertrautere Ikonographie: die geschwächte ‚gerettete‘ Frau in den Armen des Mannes. Solch ein ‚Eindämmungsbild‘ relativiert die Zurschaustellung weiblicher Überlegenheit, indem kurz darauf der körperliche und/oder psychische Zusammenbruch der Figur gezeigt wird. In diesem Fall findet die Eindämmung besonders gründlich statt, denn nicht nur Paris, auch Tuvok und Chakotay scharen sich besorgt um Torres und bilden visuell ein Dreieck männlicher Aktivität um die nun völlig passive Torres. Auf ihre sexuell dominante Rolle und die Präsentation ihrer körperlichen Stärke im Kampf folgt die völlige Kontrollabgabe an Tom Paris. Die Darstellung ihrer relativen Schwäche in Bezug auf Paris ist notwendig und stellt das narrative Gleichgewicht der Heldengeschichte wie-

235 Gilman, Sander L.: Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, Ithaka, London: Cornell University Press 1985, S. 83.

236 Wie Gilman aufzeigt, galten die sezierten Geschlechtsorgane einer einzigen afrikanischen Frau als Beleg für die sexuelle Differenz ‚nicht-weißer‘ Frauen. „If their sexual parts could be shown to be inherently different, this would be a sufficient sign that blacks were a separate (and, needless to say, lower) race.“ (S. L. Gilman: Difference and Pathology, S. 89) Wie Gilman anmerkt wurden männliche Sexualorgane und Sexualität im Unterschied zur weiblichen nicht pathologisiert, was ihn schlussfolgern lässt, dass mittels des Diskurses über die ‚schwarze‘ Frau weibliche Sexualität generell pathologisiert wurde.

der her. Paris (der zuvor sexuell überfordert und körperlich schwach wirkte) wird so wieder aufgewertet, die Relevanz seiner männlichen Rolle affirmiert. Dies ist narrativ auch entscheidend für die Attraktion zwischen den beiden, denn es ist undenkbar für die Erzählkonvention von *Star Trek*, dass Torres einen Mann attraktiv fände, der in jeder Hinsicht schwächer ist als sie. Dies belegt auch der Nachspann: Torres und Paris begegnen sich im Fahrstuhl der *Voyager*. Torres entschuldigt sich und würde den Vorfall am liebsten vergessen wissen. Paris dagegen entgegnet, er habe nichts gegen ihre ‚klingonische Seite' und würde sie gerne wieder ‚so' sehen. Als etablierter Frauenheld, so die Aussage, ist er ihrer ‚klingonischen' sexuellen Seite durchaus gewachsen.

Paris' und Torres' spätere Verbindung und Ehe führt zu einer ‚Zähmung' der wilden Klingonin, was sich bereits in *Pon Farr* abzeichnet. Durch ihre Partnerschaft lernt sie, sowohl ihre klingonische Seite zu akzeptieren als auch sie zu kontrollieren. Aus dem Action Girl wird eine liebende Ehefrau und vorbildliche Mutter in spe. Als sich die schwangere Torres für eine interessante Außenmission meldet, hält Paris sie mit dem Argument, es sei zu gefährlich, ab.[237] Überraschend schnell gibt sie nach. Erinnert sei an Kira Nerys, die hochschwanger Serienkiller jagte. Auch in *Endspiel*[238] wird die einst so waghalsige wie aktive Torres auf die Mutterrolle reduziert. Sie arbeitet zwar noch hochschwanger im Maschinenraum, liegt aber ausgerechnet dann in den Wehen, als die *Voyager* ihren dramatischen Endspurt zurück zur Erde antritt. Tom Paris ist bei der Geburt nicht anwesend, sondern fliegt als ‚bester Pilot' seine neue Kleinfamilie sicher nach Hause. Als sich die *Voyager* bereits im heimischen Alpha-Quadranten befindet, ruft der Doktor per Com-System die Brücke, Babygeräusche sind zu hören. Torres' Abenteuer bestand im (nicht weiter gezeigten) Gebären, das der restlichen Crew in einer letzten erfolgreichen Schlacht gegen die Borg und dem Endspurt nach Hause.

Star Treks Genetizismus wird besonders deutlich in der Episode *Von Angesicht zu Angesicht*,[239] als B'Elanna Torres von den Vidianern gefangen genommen und in eine ‚rein klingonische' und eine ‚rein menschliche' Torres aufgespalten wird. Bereits im Vorspann wird die rein klingonische Torres als ‚übermenschlich' inszeniert. Die Kamera fährt von den Füßen über die Hände bis zum noch bewusstlos hängenden Kopf. Gleichzeitig gibt eine Stimme im Hintergrund medizinische Anweisungen, die deutlich machen, dass der Körper gerade zum Leben erweckt wird. Als erstes bewegen sich die Hände, langsam hebt die Kreatur den

237 VOY 7x21: *Friendship One*

238 VOY 7x26: *Endspiel II*

239 VOY 1x14: *Von Angesicht zu Angesicht*

Kopf. Erst als sie von der Stimme mit „B'Elanna? B'Elanna Torres?"[240] angesprochen wird, ist sie für die ZuschauerInnen erkennbar. Ihre Haare sind lang, schwarz und wild gelockt, ihre Hautfarbe dunkel und ihre klingonischen Stirnriffeln werden durch grüne Beleuchtung, die sie abwechselnd von unten und von oben anstrahlt, in einem dramatischen Licht- und Schattenspiel in Szene gesetzt. Durch die leichte Untersicht wirkt Torres übermenschlich groß. Sie hängt, an den Händen gefesselt wie eine Christus- oder Märtyrerfigur, in einer medizinischen Vorrichtung. Sowohl die Beleuchtung als auch die Körperhaltung betonen das Archaische der Figur. Auch dass sich nach der Wiederbelebung als Erstes ihre Hände regen, verweist auf ihre körperliche Stärke und ihre instinkthafte Kämpfernatur. Ihre Stimme hat sich ebenfalls verändert. Sie spricht mit klingonischer Intonation, die wie ein aggressives, mühsam zurückgehaltenes Schreien klingt. Die experimentelle Infektion mit einer für die Vidianer tödlichen Seuche meistert die inzwischen mit Metallmanschetten an eine Liege gefesselte Klingonin bravourös. Sie macht zwar verhaltene Schmerzgeräusche, aber, wie der Arzt ihr versichert, das sei harmlos. Andere Infizierte würden schon an den Schmerzen allein sterben. Auch durch das Schwärmen des Arztes wird die Überlegenheit der ‚klingonischen Gene' immer wieder betont.

Der zweite, nun rein menschliche Teil von Torres befindet sich mit Tom Paris in einem Gefangenenlager. B'Elanna, der Mensch, ist ‚weiß'. Sie spricht mit unsicherer, zittriger Stimme und gibt zu: „Ich fühle mich so entsetzlich schwach."[241] Sie fasst sich ständig an die Stirn, als würden ihr die Stirnriffeln, unter denen sie als Kind, wie sie erzählt, litt, plötzlich fehlen. Die abwesenden Stirnriffeln können dabei als Zeichen für die nun entzogene klingonische DNA gelesen werden. Als es zu einem Konflikt mit den Wachen kommt, kauert sie verängstigt in einer Ecke und weint. Sie erkennt, dass sie sich so ängstlich noch nie zuvor im Leben gefühlt hat, obwohl sie schon weitaus schlimmere Situationen erlebt hat. „Ich denke, dass … dass der Entzug meiner klingonischen DNA zur Folge hat, dass aus mir eine Art von Feigling wurde."[242]

Als die menschliche und klingonische Torres sich begegnen, wird das Thema ‚menschliche' Schwäche versus ‚klingonische' Stärke weiter ausgespielt. Das zu Beginn des Kapitels erwähnte narrative Muster ‚starker, rettender Held' und ‚schwache, zu rettende Frau' wird hier durch Torres' gegensätzliche Persönlichkeitsanteile ausagiert. Als die beiden sich treffen, rettet die Klingonin die menschliche Torres, indem sie Wachen zusammenschlägt, also durch den Einsatz körperlicher Gewalt. Die

240 VOY 1x14: *Von Angesicht zu Angesicht*

241 Ebd.

242 Ebd.

darauf folgende Pose ist ebenfalls einem typischen Retter/Zu-Rettende-Szenario entnommen. Die wehrlose Menschen-Torres liegt auf dem Boden und sieht zur stehenden Klingonen-Torres auf. Diese wird aus der Perspektive der Menschen-Torres gefilmt, was sie umso höher aufragen und sie übermächtig und stark wirken lässt. Die Kameraperspektive legt dabei die Identifikation mit der menschlichen Torres nahe. Sie ist das vertraute, schwache Weib, die wilde Klingonin das Andere, Fremde. Die Klingonin streckt der menschlichen Torres eine Hand entgegen, welche diese ergreift und an der sie hochgezogen wird. Nun stehen sie sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber, erst im Profil, dann im Schuss-Gegenschussverfahren. Die beiden sind gleich groß, aber durch ihre Haarmähne und die locker sitzende Tunika wirkt die Klingonin wesentlich massiver. Die menschliche Torres fällt in Ohnmacht, die Klingonin fängt den Sturz ab, wirft sich die Menschenfrau elegant über die Schulter und trägt sie fort (Abb. 26). Auch dies ist ein typisches Bild für die Retter/Gerettete-Konstellation. Allein dadurch, dass die eine gerettet werden muss und die andere rettet, sind die Rollen männlich/weiblich verteilt, der stärkere Teil wird als männlich identifiziert, der schwächere als weiblich.

Die menschliche Torres wird als diejenige gezeichnet, die der eigentlichen, hybriden Figur B'Elanna Torres ähnlicher ist. Sie sieht ihr – bis auf die fehlenden Stirnriffeln – nicht nur ähnlicher, sie verhält sich auch ähnlicher, z.B. in der Interaktion mit ihren SternenflottenkollegInnen. Sie ist auch diejenige, die überlebt, und der nur noch die klingonische DNA wieder zugeführt werden muss, um die Original-B'Elanna wiederherzustellen. Das, was übrig bleibt, wenn die klingonische DNA entzogen ist, ist eine ‚reine' Menschenfrau, und zwar eine ‚weiße' Menschenfrau. Wie Torres selbst feststellt, macht sie dies zu ‚einer Art von Feigling'. Sie ist ohne ihre klingonischen Gene auf einmal eine stereotype Opferfrau, die Angst hat, panisch wird, passiv und handlungsunfähig ist und gerettet werden muss.[243] Sie ist zwar die ‚intelligentere' und rettet letztendlich beide, weil sie aufgrund von Computerkenntnissen ein Kraftfeld ausschalten kann, entscheidend ist jedoch, dass Eigenschaften wie ‚Stärke' und ‚Mut' ihren alienen Genen zugeschrieben werden, d.h. als nicht-menschlich gekennzeichnet sind. Die Stärke der Figur Torres ist genetisch bedingt, nicht-menschlich und ethnisch markiert. Wie Kanzler feststellt, baut die Episode auf der „Dr. Jekyll – Mr. Hyde formula"[244] auf, wobei die Gut/Böse-Dichotomie in die bereits analysierte ethnisch kodierte ‚Weiß'/‚Nicht-weiß'-, d.h. Rational/Irrational-Dichotomie über-

243 Hurd bezeichnet sie passenderweise als „poster child for the cult of white womanhood" (D. A. Hurd: The Monster Inside, S. 34).

244 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 158.

setzt wird. Die Verknüpfung von bestimmten Eigenschaften mit der jeweiligen Spezies entspricht den „Eurocentric discourses of the self and the Other – the human embodying reason and civilizational control, and the Klingon representing the savage, physical and barely controllable.“[245] Mit einer ethnisch markierten ‚körperlichen Überlegenheit' der Schwarzen geht im rassistischen Diskurs die ‚geistige Überlegenheit' der ‚Weißen' einher, beides wird genetisch begründet. Über die Zusammenhänge von Genetik und Rassismus schreibt Dyer:

„Genetics has likewise often been used to prove […] that white people are more intelligent than black […] Genetics has also sometimes granted a bodily superiority to non-white people, for instance, attributing black sports prowess to superior musculature, powers of endurance and inborn fleetness of foot. What genetics also does is to locate race in parts of the body that cannot be seen.“[246]

Die ‚schwarze'/klingonische Torres und die ‚weiße'/menschliche Torres agieren genau diesen Diskurs aus, und so ist es auch kein Wunder, dass die ‚weiße', also eigentliche und bessere Torres überlebt. Wie Scheer ausführt, wird in dieser Episode die Meinung manifestiert, dass Gene und DNA unausweichlich Charakter, Aussehen und Verhalten verschiedener Individuen bestimmen: „Da Spezies bei Star Trek, wie gezeigt, oft als Metapher für race und/oder gender fungiert, werden (vermeintliche) Differenzen zwischen weißen und nicht-weißen Menschen und den Geschlechtern naturalisiert.“[247] Torres' Kontrollverluste werden nie sozial hergeleitet, z.B. durch ihre oft erwähnten Außenseitererfahrungen als Kind, sondern immer durch ihre klingonischen Gene begründet. Diese sind etwas Fremdes in ihr, etwas, gegen das sie immer kämpfen wird, wie sie selbst sagt. Ihre klingonische (d.h. ‚nicht-weiße') DNA wird als Ursache für alle Probleme ihres bisherigen Lebens präsentiert. Wie Hurd nachweist, wird an der hybriden Figur Torres der rassistisch geprägte Diskurs über ‚the Tragic Mulatto' ausagiert.

„The common supposition was that as the hybrid result of two different species (Black and White), mulattoes were likely to inherit the worst traits of both races. Therefore, they were either destined to become monsters in human form, […] or frightened despondent creatures never belonging to any one world and therefore prone to depression, suicide or madness.“[248]

245 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 159.
246 R. Dyer: White, S. 24.
247 U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 100.
248 D. A. Hurd: The Monster Inside, S. 27.

Es fällt auf, dass sämtliche Eigenschaften, die Torres als Action Girl qualifizieren, ‚genetisch' begründet und auf ihre klingonische (‚nicht-weiße') Herkunft verschoben werden. Die einzige Eigenschaft, die ihrer ‚rationalen' menschlichen (‚weißen') Seite zugestanden wird, ist der souveräne Umgang mit Technik. Nicht nur, dass ihre zwei Anteile auf rassistische Art und Weise ethnisch markiert und einer ‚Schwarz'/‚Weiß'-Dichotomie zugeordnet werden, in ihr scheinen auch zwei Frauenmodelle miteinander zu kämpfen: die Opferfrau und das Action Girl.

Macht, Muskeln, Mädchen: Eine Zusammenfassung

Alle Captains verfolgen einen hierarchischen Führungsstil, was nicht verwunderlich ist, da sie alle in militärisch strukturierte Organisationen eingebunden sind. Die einzige Ausnahme ist Captain Beka Valentine, die jedoch bald ihres Status als Captain enthoben wird. Generell ist ein eklatanter Unterschied in der Darstellung des Führungsstils und der Autorität weiblicher und männlicher Captains festzustellen.

Die männlichen Captains sind autoritäre Vaterfiguren, deren Führungsanspruch sich durch kämpferische und moralische Überlegenheit legitimiert. Die Identifikation der Captains mit der höchsten moralischen Instanz im jeweiligen Serienkosmos geht so weit, dass sich die Captains sogar gegen die jeweilige Institution, die sie eigentlich repräsentieren, wenden können, um die durch Abweichung von den ursprünglichen Idealen korrumpierte Institution zu läutern und wiederherzustellen. So wendet sich Captain Jean-Luc Picard in *Der Aufstand* gegen die Sternenflotte und verweigert den Befehl seines unmittelbaren Vorgesetzten, weil dieser Befehl seiner Meinung nach die oberste Direktive verletzen würde. Captain John Sheridan erklärt die Raumstation *Babylon 5* als unabhängig von der Erdregierung (der sie eigentlich unterstellt ist), weil er die Regierungspolitik für politisch und moralisch fragwürdig hält. Captain Dylan Hunt ist sogar der alleinige Vertreter der überlegenen moralischen Ordnung, von der er ein ganzes Universum erst überzeugen muss.

Alle Captains vollziehen im Laufe der Narration eine persönliche Entwicklung. Ein zentraler Punkt innerhalb dieser Entwicklung sind ‚spirituelle' Erfahrungen, meist gekoppelt an Todeserfahrungen. So haben alle männlichen Captains Nahtodes-, Todes- oder sogar Wiederauferstehungs-Erfahrungen, aus denen sie gereift hervorgehen. Zudem wird einigen von ihnen heilsbringende oder spirituell relevante Wirkmacht zugeschrieben, die entscheidend für ihre heldische Schlüsselrolle im Kampf des ‚Guten' gegen das ‚Böse' ist. Captain John Sheridan erlebt eine Wiederauferstehung, die ihn zum Messias macht, Captain Dylan Hunt und

Captain Benjamin Sisko sind sogar die Nachkommen göttlicher Wesen (also Varianten der christlichen ‚Gottes-Sohn'-Thematik). Captain Jean-Luc Picard hat immerhin Nahtoderfahrungen, die sich als zentral für seine heldische Reifung erweisen. Im Gegensatz zu den männlichen Captains hat keine der weiblichen Captains eine prophetische oder messianische Bestimmung.

Unterschiede liegen in der körperlichen und sexuellen Inszenierung der männlichen Captain-Figuren. Der (zumindest zu Beginn der Serie) unkörperlichen, intellektuellen, relativ strengen Vater-Figur Jean-Luc Picard stehen die hypermaskulinen, aggressiven und kampferprobten Figuren Dylan Hunt und Benjamin Sisko gegenüber, wobei Siskos Figur ambivalenter gezeichnet ist, was sich unter anderem aus seiner widersprüchlichen Rolle als ‚schwarzer' und ‚weißer' Repräsentant ergibt. Auch John Sheridan ist zwar ein geübter Politiker und militärischer Befehlshaber, sein Charakter wird jedoch immer wieder durch ‚private Probleme' (Selbstzweifel, Beziehungsprobleme) weich gezeichnet und durch weiblich kodierte Eigenschaften wie Kommunikationsfähigkeit und Kooperationsvermögen feminisiert. Dies führt nicht zu einer Abwertung der Figur, anders als bei den weiblichen Captains, die mit ‚männlich' kodierten Verhaltensweisen bedacht werden. Alle männlichen Captains gehen im Laufe der Serien sexuelle und/oder Liebesbeziehungen ein, diese sind jedoch nur bei John Sheridan und Benjamin Sisko von Dauer.

Völlig anders stellt sich die Lage bei den weiblichen Captains Kathryn Janeway und Beka Valentine dar. Kathryn Janeway übernimmt die ‚Mutterrolle' für die Crew. Ihre zwei Versuche, eine romantische und sexuelle Beziehung einzugehen, schlagen schnell fehl. Ihre Rolle als mütterlicher Captain und eine ausgelebte Sexualität schließen sich aus. Jean-Luc Picards geheimste Wünsche beinhalten, wie gezeigt, zwar auch ein ideales Familienleben mit Frau und Kindern, er kompensiert dies jedoch in seinem realen Leben nicht durch Ersatz-Partner, Ersatz-Kinder oder Ersatz-Familien. Allein die Tatsache, dass Janeway als Captain die männlich kodierte Autorität innehat, führt zu einer subtilen narrativen Bestrafung. Auch Captain Beka Valentine wird sehr schnell narrativ demontiert. Nachdem sie sich gründlich disqualifiziert hat, verliert sie den Status als Captain ganz und kann dem Typus des ‚Action Girls' zugeordnet werden. Sie ist handlungsorientiert, körperlich aggressiv (und im Kampf meist überlegen) und sexuell aktiv – aber Captain Dylan Hunt moralisch, physisch und psychisch unterlegen.

Als einzig erfolgreiches Modell eines weiblichen Captains kann Elizabeth Lochley, die die Raumstation *Babylon 5* von Captain John Sheridan übernimmt, aufgeführt werden. Ein wichtiger Aspekt für ihre

Glaubwürdigkeit als Captain-Figur ist ihre Charakterisierung als ‚Warrior Woman', als kämpferische Heldin und Action Girl.

Die hier untersuchten Action Girls sind tatsächlich starke Heldinnen und handlungstragende Figuren, denn sie haben Macht und treffen unabhängige Entscheidungen. Ihre ‚starken' Eigenschaften erfahren im Verlauf einer Serie jedoch unter Umständen Abschwächungen. Diese Abschwächungen sind teils direkt und teils indirekt mit traditionellen Weiblichkeitsbildern verbunden. Zu Beginn der Serien sind sie alle distanzierte, einsame oder zumindest sehr misstrauische Figuren. Teil ihrer Entwicklung als Figur besteht darin, Vertrauen zu erlernen – entweder zu ihrem Captain oder zu ihrem Liebespartner. Dieses Vertrauen mutet in Einzelfällen fast schon als ‚Zähmung' des wilden Action Girls an. So verliert Kira Nerys einen Teil ihrer Kantigkeit durch ihre Beziehung zu Odo und B'Elanna Torres wird ‚gezähmt' durch Ehe und Mutterschaft. Beka Valentines Werdegang vom Captain der *Eureka Maru* zur Ersten Offizierin der *Andromeda* entspricht dem Weg vom ‚Familienoberhaupt' zur Teenage-Tochter, die wiederholt vor ihren eigenen Fehleinschätzungen bewahrt werden muss. Der Zwang zur Wiederherstellung des narrativen Musters der männlichen Überlegenheit am Schluss der Episode gilt allerdings nur für die *Star-Trek*-Serien und *Andromeda*, nicht für die *Babylon-5*-Serien.

Es trifft zu, dass alle untersuchten Action Girls außerordentlich attraktive, auf unterschiedliche Art und Weise ‚weiblich' wirkende Frauen sind. Das Schönheitsideal schön, schlank, heterosexuell, sexy, begehrenswert gilt nach wie vor. Auch werden die Action Girls (wie fast alle weiblichen Figuren) durch den Blick der Kamera in bestimmten Szenen als Sexualobjekte gezeigt. Ihre Kleidung ist jedoch nicht übermäßig sexualisiert, d.h. sie ist weder extrem eng anliegend noch zeigt sie viel Haut.[249] Das typische Tank Top in Action-Szenen betont zwar die Körperlichkeit, steht aber ebenso als Chiffre für herausragende körperliche Stärke. Hier ist eine Neudefinition von attraktiver weiblicher Körperlichkeit festzustellen: Körperliche Stärke und Fitness sind sexy, statt Brust oder Po wird die Oberarmmuskulatur erotisch aufgeladen.

Ein dargestelltes Sexualleben ist bei den Action Girls nicht so selbstverständlich wie bei männlichen Helden, aber immerhin vorhanden. Dies erklärt sich daraus, dass sie nicht, wie Janeway, als mütterlich dargestellt werden. Kira Nerys und Beka Valentine haben Affären, die sich meist als Fehlgriff erweisen, B'Elanna Torres geht eine verbindliche Beziehung ein, in der sie keine Angst mehr vor ihrer animalisch-klingonischen Se-

249 Die bereits erwähnte Ausnahme ist Beka Valentine, deren Kostüm extrem fetischisiert ist.

xualität haben muss, und Elizabeth Lochley beginnt eine ‚feste Affäre' mit Matthew Gideon, die sich, wäre die Serie nicht abgesetzt worden, vermutlich auch in eine Beziehung gewandelt hätte.

Gute Kämpferinnen sind die Action Girls allesamt. Im Nahkampf verwenden sie ihre Körper als Waffe, vorzugsweise ihre Fäuste und an zweiter Stelle asiatisch anmutende Kampfkunsttechniken. Sie gehen mit Schusswaffen jeder Größe souverän um und sind oft mit größeren militärischen Kampfszenarien konfrontiert, in denen der strategische Einsatz von Technik gefragt ist. Die Umkehrung des typischen Bildes der Frau als Opfer/Objekt von Gewalt in die Frau als Täterin/Subjekt von Gewalt ist eine Errungenschaft der Action Girls. Sie sind meist siegreich und müssen in der Regel nicht gerettet werden, sondern retten sich selbst und manchmal sogar andere. Das alte Frauenmodell der schutzlosen, ausgelieferten ‚damsel in distress' wurde jedoch nicht durch das Action Girl abgelöst, sondern beide bestehen nebeneinander, manchmal sogar in derselben Figur.

WAS BIN ICH?
GESCHLECHTERTRANSFORMATIONEN

Unter dem Begriff der Geschlechtertransformationen lassen sich zwei gegenläufige Prozesse fassen: Einerseits die Geschlechtswerdung von Figuren, deren Ausgangszustand als sozial ‚unzureichend' betrachtet wird, d.h. die ‚Frau'-Sein bzw. ‚Mann'-Sein erst erlernen müssen, und andererseits der Geschlechterwechsel, in dem das Geschlecht zu Beginn der Handlung ein anderes ist, als das während oder am Ende der Handlung. Untersucht werden Episoden, in denen Frau-Werdungsprozesse, Mann-Werdungsprozesse, Maskeraden als Mann oder als Frau und die Besessenheit durch gegengeschlechtliche Entitäten thematisiert werden. In den genannten Fällen sind deutlich unterscheidbare Zustände des ‚Vorher' und des ‚Nachher' festzustellen, in deren Vergleich die Elemente, die den jeweils ‚männlichen' oder ‚weiblichen' oder auch ‚ungenügend männlichen' und ‚ungenügend weiblichen' Zustand markieren, deutlich hervortreten und benannt werden können. Welche Attribute jeweils addiert und welche subtrahiert werden, um die Figuren geschlechtlich zu markieren, soll im Folgenden untersucht werden. Diese Attribute werden durch den Vergleich von Kostüm, Maske, Körpersprache, der Interaktion mit gleich- und gegengeschlechtlichen Figuren und der Inszenierung des Schauspielkörpers im Bild analysiert. Hinzu kommt die Frage, ob die veränderte Vergeschlechtlichung die Figur in einen anderen narrativen Kontext setzt. Dabei wird die Behandlung von geschlechtlich kodierten Themen wie Partnerschaft, Elternschaft, Sexualität und Machtverhältnisse besondere Beachtung finden.

Frau-Werdungen, Mann-Werdungen

Im folgenden Kapitel werden Prozesse der Frau-Werdung und der Mann-Werdung untersucht, wobei diese narrativ jeweils sehr unterschiedliche Motivationen aufweisen. Die der zweigeschlechtlichen, aber androgyn wirkenden Spezies der Minbari angehörende Delenn (B5) unterzieht sich freiwillig einer körperlichen Transformation zur Mensch-Minbari-Hybriden. Seven of Nine (VOY) dagegen, eine ursprünglich menschliche Borgdrohne, die als Kind assimiliert wurde, wird vom Borgkollektiv getrennt und zunächst gegen ihren Willen von der menschlichen Crew der

Voyager ‚resozialisiert'. Nicht nur das äußere Erscheinungsbild beider Figuren wird entscheidend verändert, sondern beide werden auf unterschiedliche Art und Weise in ihrer sozialen Rolle als Menschenfrau trainiert. Der einzig vergleichbare Mann-Werdungsprozess findet sich beim Androiden Data (TNG), der im Zuge seines Strebens nach Menschlichkeit eine Partnerschaft mit einer Menschenfrau eingeht und versucht, zum idealen Mann zu werden.

Von der Minbari-Politikerin zur Menschenfrau: Delenn

Delenn (Mira Furlan) ist die Botschafterin der Minbari auf *Babylon 5* und Mitglied im obersten minbarischen Gremium, dem ‚Grauen Rat', was ihr in der minbarischen Gesellschaft eine zentrale politische und spirituelle Position verleiht.

Da sie sich davon erhofft, die Menschheit besser zu verstehen und besser zwischen den beiden verfeindeten Spezies vermitteln zu können, unterzieht sich Delenn einer körperlichen Transformation, die sie zu einer Hybriden – halb Minbari-, halb Menschenfrau –werden lässt. Was es bedeutet, eine Menschenfrau zu sein, muss Delenn allerdings noch erlernen. Parallel zu diesem Menschenfrau-Werdungsprozess verändert sich im Laufe der Serie ihre politische Rolle. Diese beiden Hauptmotive der Figur sollen im Folgenden untersucht werden.

Minbari werden als androgyne Spezies dargestellt, bzw. als Spezies, in der Geschlecht keine soziale Relevanz hat. Aussehen und Kleidung von Männern und Frauen sind ähnlich, das Kastenwesen scheint für die gesellschaftlichen Ausdifferenzierungen eine größere Rolle zu spielen als das Geschlecht. Allerdings fällt auf, dass fast alle wichtigen politischen, religiösen und militärischen Minbari, die auftreten, Männer sind. Delenn wirkt als Minbari androgyn, was ihre hohe Führungsposition und ihre spirituelle Erhabenheit unterstreicht. Ihr Aussehen ist typisch für eine Minbari, d.h. sie hat statt Haaren einen Knochenkranz um den ansonsten kahlen Kopf (Abb. 27). Sowohl ihre helle Stimme als auch ihre Brüste identifizieren sie eindeutig als ‚weiblich', unterstrichen wird dies durch Lippenstift und Augen-Make-up sowie durch ihre Gewänder, die in Relation zu Lenniers (ihrem Assistent) etwas femininer wirken, z.B. weil die Schulterpartie weniger betont ist und sie etwas länger geschnitten sind.

Um sich in eine Menschenfrau zu transformieren, setzt sich Delenn einer Vorrichtung aus, die sie in einen zuckerwatteartigen Kokon einspinnt.[1] Der Kokon als Behältnis der Metamorphose fungiert dabei als Gebärmutter, Delenn ist die Larve, die erst nach ihrer Transformation zur

1 B5 1x22: *Chrysalis*

vollen Entfaltung kommen wird. Auf die Metamorphose folgt sowohl eine mehrfache Wiedergeburt als auch eine erste Identitätskrise Delenns. Die erste Geburt, das Schlüpfen aus dem Kokon, wird nicht gezeigt. Zu sehen ist die bereits geschlüpfte Delenn, die von einer zweiten Hülle umgeben ist, die durchbrochen werden muss. Sie ist bedeckt von einer rissigen Kruste, die aussieht wie getrockneter Schlamm. Dies kann durchaus als Verweis auf die christlich-jüdische Schöpfungsgeschichte verstanden werden, in der der erste Mensch aus Schlamm bzw. Lehm geformt wurde,[2] das heißt, Delenns Lehmhaut deutet bereits Delenns Wieder-Erschaffung als Mensch(enfrau) an. In diesem Zustand ruft sie Dr. Franklin, den menschlichen Arzt der Station, der sie fragt:

Dr. Franklin: „Aber warum haben Sie nicht einen ihrer eigenen Ärzte gerufen?“ Delenn (schwach): „Ich bin nicht krank, Doktor. Was aus mir geworden ist und woran ich leide, das können nur Sie behandeln.“[3]

Wenn das, was aus ihr geworden ist, eine Menschenfrau ist, dann ist das, woran sie leidet, das Menschsein bzw. das Frausein. An dieser Stelle wird Delenns Frauwerdung pathologisiert und ihr Zustand als Krankheit inszeniert, der ärztlicher Unterstützung bedarf.[4] Der Geschlechterdiskurs und der medizinische Diskurs werden hier verknüpft. Dr. Franklin spielt dabei die Rolle des Geburtshelfers bzw. Erschaffers. Er untersucht die Kruste und bricht ein Stück ab. Darunter kommt rosig weiße Haut zum Vorschein. Franklin, ein Menschenmann, initiiert die nach dem Kokon bereits zweite Häutung von Delenn zur Menschenfrau und trägt so zu ihrer Erschaffung bei. Delenn ist jetzt zwar Menschenfrau, weiß aber noch nicht, was das bedeutet, ihre Identität ist im Wandel. So stöhnt sie: „Was bin ich, was bin ich?“[5]

Delenn wird, um die Menschheit besser verstehen zu können, fleischlich Mensch. Das Verständnis einer Spezies, so die Aussage, kann nur über die direkte Erfahrung ihrer Körperlichkeit bzw. Biologie erfolgen. Das Verstehen kultureller Unterschiede scheint nicht an den Geist oder den Intellekt, sondern an den Körper (wahlweise auch ‚die Biologie‘ oder ‚die Natur‘) gebunden zu sein. Verstehen, so die Implikation, kann nur

2 Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Adam und Eva“, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Adam_und_Eva, letzter Zugriff 30.06.2007.

3 B5 2x02: *Rückkehr der Finsternis*

4 Der Arzt etablierte sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als „einzig möglicher Experte der menschlichen Natur, der allein die Philosophie des menschlichen Körpers beherrsche.“ (C. Honegger: Die Ordnung der Geschlechter, S. 134)

5 B5 2x02: *Rückkehr der Finsternis*

durch Verkörperung, durch Fleischwerdung von Erfahrung erfolgen. Einerseits setzt dies Delenn in einen christlichen Kontext, nach dem auch Jesus von Nazareths Menschwerdung mit seiner Fleischwerdung gleichgesetzt wird.[6] Andererseits ist das angestrebte Verständnis der menschlichen Spezies, das nur durch Verkörperung und damit Körperlichkeit erfolgen kann, mit Delenn an eine Figur weiblichen Geschlechts gebunden. Dass das Verstehen mit dem Körper (statt z.B. mit dem Verstand) in diesem Fall geschlechtsspezifisch kodiert ist, zeigt sich im Vergleich zu Captain Jeffrey Sinclair, der als erster menschlicher Botschafter nach Minbar geht. Er hat die gleiche Mission wie Delenn: Er möchte eine Brücke zwischen den Menschen und Minbari bilden und zu deren Verständigung beitragen. Dafür muss er sich jedoch nicht körperlich verändern. Im Gegenteil, ihm wird eine Minbari-Seele zugeschrieben. Sein Verstehen der fremden Kultur funktioniert nicht körperlich, sondern geistig-spirituell.

Delenns letzte Wiedergeburt findet bei ihrem ersten Auftritt als Menschenfrau im Rat statt, d.h. in einer Situation, in der sie ihre politische Funktion wieder aufnimmt. Ihre Initiation in die menschliche Gesellschaft als Menschenfrau erfolgt nicht im privaten, sondern im öffentlichen Rahmen und wird von ihr selbst initiiert. Gleichzeitig wird in der analysierten Szene deutlich, wie sehr ihre Frauwerdung auf ein Idealbild menschlicher Weiblichkeit verweist. Bei ihrem Eintritt in den Saal trägt sie ein edel schimmerndes weißes, bodenlanges Gewand und hat eine Kapuze über den Kopf gezogen. Sie schlägt die Kapuze zurück wie einen Brautschleier und lächelt Captain Sheridan an, was ein Vorgriff auf die spätere Liebesbeziehung und Ehe von Delenn und John Sheridan ist (Abb. 28). Kaum ist sie Menschenfrau, wird sie in einen romantischen Bezug gesetzt zu einem männlichen Gegenpart. Delenn ist von Anfang an die Braut in spe, allerdings eine aktiv werbende und, wie sich später zeigt, eine ihren Partner prüfende.

Auch Delenns Aussehen hat sich bemerkenswert verändert. Zunächst fallen ihre langen, dunklen Haare auf. Als Idealbild menschlicher Weiblichkeit wurde Delenn mit langen Haaren erschaffen, die hier als ‚natürliches' Zeichen von Weiblichkeit gesetzt werden. Alles, was optisch noch an Delenns Minbari-Sein erinnert, ist der knöcherne Haarreif, der kleiner ist als vorher und wie ein Diadem wirkt. Delenns neues Erscheinungsbild wird geschnitten mit Sheridans Blick, Londos Blick und G'Kars Blick. Ihr Aussehen wird, so legt es die Schnittfolge nahe, sofort durch die im Raum anwesenden Männer reflektiert. Der Blick der einzigen im Raum

6 Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Menschwerdung Gottes", in: http://de.wikipedia.org/wiki/Fleischwerdung, letzter Zugriff 30.06.2007.

ebenfalls anwesenden Frau, Na'Toth, wird nicht gezeigt. Ab diesem Zeitpunkt wird Delenns Körpersprache stärker feminisiert als das vorher, in ihrem Minbari-Sein, der Fall war. So hält sie zum Beispiel den Kopf schräg beim Sprechen, was einerseits kokett und andererseits wie eine Geste der Demut wirkt. Ihre Körpersprache wirkt spontaner und weniger zurückhaltend als früher. Auch die Hintergrundmusik trägt zur Inszenierung von Delenns neu gewonnener menschlicher Weiblichkeit bei. Die Harfenklänge wirken sehr zart und feminin.[7] Dieses musikalische Motiv wird, in Varianten, im Verlauf der Serie immer wieder eingesetzt, wenn es darum geht, entscheidende Entwicklungen der Figur Delenn zu untermalen.

Delenn sollte in der ursprünglichen Konzeption von *Spacecenter Babylon 5* in der ersten Staffel männlichen Geschlechts sein und erst in der Metamorphose sein Geschlecht wechseln.[8] Obwohl der Geschlechterwechsel männlich-weiblich aus der Narration gestrichen wurde, ist er immer noch erkennbar, denn Delenn wird von der androgynen Minbarifrau zur femininen Menschenfrau. Delenns Wandlung macht sie doppelt anders. Jetzt ist sie nicht nur ein Alien, sondern ein Hybridwesen, die einzige ihrer Art, die Fremdeste der Fremden. Gleichzeitig ist sie vertrauter und vertrauenswürdiger als die anderen Aliens, denn nun ist sie teils menschlich. Die doppelte Zugehörigkeit und die doppelte Nicht-Zugehörigkeit zu den beiden Spezies werden immer wieder thematisiert, indem ihr Aussehen häufig reflektiert wird, was vor ihrer Metamorphose nicht der Fall war. Delenn blickt häufig in den Spiegel, was, wie bereits bei der Figur ‚Kamala' aufgezeigt, darauf hinweist, dass sie als Subjekt gerade erst dabei ist, sich zu konstituieren. Delenn, die neue Menschenfrau, wird nun auch reflektiert bzw. kommentiert von ihren menschlichen, männlichen Kollegen. So wird sie beispielsweise von Sicherheitschef Garibaldi mit den Worten begrüßt: „Botschafterin! Sie sehen entzückend aus!"[9] Und Captain Sheridan versichert ihr in einer anderen Szene, dass sie sehr

7 Die Harfe, ein Instrument, das mit Reinheit, Heiligkeit und Femininität assoziiert wird, so schlagen Jaeger und Tonkin vor, repräsentiert dabei Delenns Innenleben (vgl. B. Jaeger/M. Tonkin: One Hand, One Heart, http://www.johndelenn.com/jd/analysis/harmony.html).

8 Die Schauspielerin Mira Furlan sollte auch den männlichen Delenn spielen, die Stimme elektronisch tiefer gemacht werden. Da das Ergebnis nicht den Erwartungen entsprach, wurde entschieden, dass Delenn doch von Anfang an als Frau identifizierbar sein sollte (vgl. N. Moody/A. Schofield: Reconsidering Gender and Heroism, S. 55; Florian Kühnert/Christian Janiesch: „Deutsche Babylon 5-FAQ", in: http://www.faqs.org/faqs/de-babylon5/faq [01.05.2004], letzter Zugriff 30.06.2007).

9 B5 2x08: *Drei Frauen für Mollari*

attraktiv aussehe.[10] Ihr Aussehen als Menschenfrau bedarf der männlichen Rückversicherung und Bestätigung. Andererseits stößt sie auch auf Ablehnung, sowohl von Minbari als auch von Menschen. So nennt sie ein Mitglied der religiösen Kaste „Freak“[11], ein Mitglied des Grauen Rates bezeichnet sie als eine Beleidigung der Reinheit der Rasse[12] und menschliche Soldaten greifen sie an, weil sie, die Feindin, ihrer Meinung nach versucht, einen Menschen zu imitieren.[13]

Nach ihrer Metamorphose bemüht sich Delenn aktiv, die Rolle der Menschenfrau einzuüben, weil sie sich davon ein größeres Verständnis der menschlichen Kultur erhofft. Dafür unterzieht sie sich – freiwillig und selbst auferlegt – einer Art Weiblichkeitstraining. Dabei muss sie nicht die Interaktion mit Menschen oder Männern üben, denn sie ist bereits eine erfahrene Diplomatin mit geschulten Umgangsformen. Was ihr neu ist, ist die Rolle als Menschenfrau und der Kontext, in den dies sie setzt. Dies wird zum Beispiel deutlich, als sie von Captain John Sheridan zum Essen eingeladen wird und zum ersten Mal ein Restaurant besucht. Delenn betritt das Restaurant, in einem ‚kleinen Schwarzen‘, das Brüste und Beine betont. Während sie zu Sheridans Tisch geht, drehen sich viele Gäste nach ihr um und starren sie an. Sie erregt nicht nur Aufsehen als minbarische Botschafterin, die ein menschliches Restaurant betritt, sondern auch als sexuell attraktive Frau, als Schauobjekt. Delenn begründet die Wahl ihres Kleides damit, dass sie dachte, „wenn ich mehr über das Wesen der Menschen lernen will, wäre es gut, heute Abend Kleidung von der Erde zu tragen. Ich hoffe, das ist nicht ungebührlich.“[14] Sie setzt sich und ist offensichtlich verunsichert durch die Blicke, vor allem durch einen offensiven Starrer vom Nebentisch. Sheridan übernimmt die Rolle des Beschützers und stellt den Mann zur Rede, woraufhin sich dieser abwendet. Dass Delenn der Zusammenhang ‚Kleid‘ – ‚sexuell attraktiv‘ – ‚als Sexualobjekt wahrgenommen werden‘ nicht bekannt ist, wird in folgender Bemerkung deutlich: „Ich habe anscheinend das Richtige gewählt. Die Frau, die mir vorhin das Kleid verkauft hat, sagte bei der Anprobe, ich würde damit garantiert Köpfe verdrehen.“[15] Sie interpretiert dabei das ‚Köpfe verdrehen‘ wörtlich, denn die Köpfe haben sich zu ihr hin gedreht. Die metaphorische Bedeutung als ‚betören‘ erschließt sich ihr weder im Wort noch in der Tat. Die Szene hat einerseits humoristische Wirkung, da Delenn die erotische Kodierung von Mode unbekannt

10 B5 2x07: *Der Gedankenpolizist*
11 B5 2x15: *Minbari lügen nicht*
12 B5 2x11: *Alarm in Sektor 92*
13 B5 2x10: *Die Schlacht um Matok*
14 B5 2x07: *Der Gedankenpolizist*
15 Ebd.

ist. Gleichzeitig wird jedoch der Prozess ihrer Verhaltensanpassung dargestellt: Dass sie Sheridan die Speisekarte übergibt und ihn bittet, etwas für sie auszuwählen, unterstreicht ihr neues Rollenverhalten als ‚passiv-feminine' Menschenfrau zusätzlich.

Das Einüben der Weiblichkeit erfolgt auch durch eine Anpassung an menschliche Schönheitsnormen, wie sich in einer anderen Episode zeigt, als Delenn die Erste Offizierin Susan Ivanova zu Hilfe ruft. Sie hat ein Problem, das ihr große Wut und Verzweiflung bereitet: Ihr Haar sitzt nicht. Susan (mit langem, offenem, glänzendem Haar) tritt einer zerzausten, Haare raufenden Delenn gegenüber (Abb. 29).

Delenn: „Um eine Brücke der Verständigung zwischen unseren Völkern zu schlagen, habe ich mich bemüht, mein Aussehen so menschlich wie möglich zu gestalten. Diese äußere Ähnlichkeit sollte inspirierend und ermutigend sein für Menschen und Minbari. Also würden Sie mir bitte sagen, warum dieses Zeug hier – wie heißt es?"
Ivanova: „Haar."
Delenn: „Warum sich das Haar weigert, zu kooperieren?"
Ivanova: „Also ich, ich weiß nicht."
Delenn: „Ich hatte zuerst gar keine Schwierigkeiten damit. Aber seit einiger Zeit hat sich was verändert. Es ist …"
Ivanova: „Es ist spröde und ausgetrocknet."
Delenn: „Oh."
Ivanova: „Womit waschen Sie es?"[16]

Weibliches Haupthaar wird, besonders wenn es lang ist und offen getragen wird, als Zeichen für erotische Verfügbarkeit, aber auch als Zeichen erotischer Macht interpretiert.[17] Susans offenes Haar in dieser Episode dient als Kontrast zu Delenns wirrem Haar, denn ‚seriöse' Frauen wie Susan und Delenn tragen ihre langen Haare in der Regel gebändigt mit Spangen, Bändern oder Nadeln, „um nicht als ‚Nutten' fehl interpretiert zu werden."[18]

Delenn hat bereits eine genaue Vorstellung davon, wie weibliches Haar eigentlich aussehen sollte. Wenn es nicht so aussieht, ist es ein Grund für Wut, Scham und Verzweiflung. Delenn weiß noch nicht, was sie tun muss, damit das Haar der Weiblichkeitsnorm entspricht, sie weiß

16 B5 2x08: *Drei Frauen für Mollari*

17 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 96; Wolf Donner/Jürgen Menningen: Signale der Sinnlichkeit. Filmerotik mit anderen Augen. Düsseldorf, Wien, New York: Econ 1987, S. 32.

18 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 96. Diese Frisurennorm gilt auch für andere Figuren: Janeways ‚Bun of Steel' und Seven of Nines Dutt. Janeway kann später ihre Haare nur als Pagenkopf offen tragen.

aber schon, dass mit dem Aussehen der menschlichen Frau erst etwas getan werden muss, bevor es stimmt. Dabei kann ihr nur eine andere Frau helfen, der sie vertraut und die über dieses ‚Geheimwissen' verfügt. Dass es ein Wissen ist, für das Frauen zuständig sind, bestätigt sich erstens durch Susans Bemerkung, dass ihre Mutter sich früher um ihr Haar gekümmert habe, und zweitens durch die Reaktion der beiden Frauen auf Delenns Assistenten Lennier, der verunsichert ist durch das martialische Aussehen der Lockenwickler auf Delenns Kopf. Komplizinnenhaft wechseln die beiden Frauen einen Blick und versichern ihm gönnerhaft, dass diese Arbeit für die Schönheit, also für das Ideal von weiblichem Aussehen, nicht schmerzhaft sei, sondern im Gegenteil ausgesprochen entspannend wirke. Kurz zuvor sah Delenn das noch anders, aber nun ist sie in ein wichtiges Ritual der menschlichen Weiblichkeit – Schönheits- bzw. Haarpflege – initiiert.

Dass der Eingangsdialog von Susan und Delenn an eine Szene aus einer Shampoo-Werbung erinnert, ist kein Zufall. Einerseits verstärkt die ‚Wiedererkennung' der typischen Werbe-Situation im fremden *Babylon-5*-Kontext die komische Wirkung. Andererseits wird in der Werbung so kompakt wie in keinem anderen Filmgenre mit stereotypen Figuren und damit auch mit stereotypen Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern gearbeitet. Kotthoff nennt diesen Prozess – auf Geschlechter-Interaktion in der Werbung bezogen – Hyperritualisierung.[19] In sehr kurzer Zeit müssen Aussagen sehr verständlich transportiert werden, wobei der zitierte Dialog ein typisches Beispiel ist für die Interaktion zwischen der Hilfsbedürftigen und der Expertin, die das Problem lösen kann.

In der letzten Szene der Episode erfährt die Lektion in Sachen Weiblichkeit noch eine Steigerung für Delenn: Sie hat neuerdings in zyklischen Abständen Krämpfe, das heißt, ihre Menstruation hat begonnen. Hier wird angedeutet, dass Delenns überemotionale Reaktion auf ihre missglückte Frisur ein Fall von PMS (prämenstruellem Syndrom) war.[20]

19 Vgl. H. Kothoff: Geschlecht als Interaktionsritual? S. 176f.

20 Die Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene Diagnose, dass die „Menstruation […] einer der stärksten Gründe für nervöse Übererregung bei Frauen ist." (T. Laqueur: Auf den Leib geschrieben, S. 247; vgl. auch C. Honegger: Die Ordnung der Geschlechter, S. 141) hält sich bis heute. Die Diagnose, so Laqueur, leitete sich aus einer Gleichsetzung der tierischen Brunstzeit und der menschlichen Menstruation ab, was dazu diente, die Frau als vom Mann biologisch radikal unterschiedliches Wesen zu konstruieren und die unterschiedliche soziale Stellung von Mann und Frau damit zu begründen. „So ließ sich die Gleichsetzung von Menstruation und Brünstigkeit zur Basis für eine Argumentation gegen die Teilhabe von Frauen an solchen öffentlichen Aktivitäten machen, die beständige und

Auch ihre spätere Schwangerschaft wird pathologisiert: So erleidet sie in einer politischen Besprechung, in der sie sich ungewohnt emotional gebärdet, einen Schwächeanfall und wird ohnmächtig.[21] Dr. Franklin stellt durch eine medizinische Untersuchung fest, dass sie schwanger ist. Wieder erweist sich der menschliche Mann als der Experte für den weiblichen Körper. Auch die Schwangerschaft wird als medizinisch festzustellender Zustand pathologisiert, gleiches gilt für Delenns vorhergehendes ‚irrationales' Verhalten, das wieder ‚den Hormonen' zugeschrieben wird. Mit der Frau-Werdung der Figur Delenn wird die Kodierung des weiblichen Körpers als ein Körper „which is at the mercy of hormonal and reproductive functions"[22] bestätigt. Wie Grosz betont, markiert das Einsetzen der Menstruation bei Mädchen den Eintritt in die reproduktive Realität der erwachsenen Frau. Die Frau-Werdung des Mädchens ist dabei ausschließlich an seine Reproduktionsfähigkeit geknüpft, nicht an die Entwicklung seiner Sexualität.[23] Narrativ folgt auf Delenns Menstruationskrämpfe fast zwingend eine spätere Schwangerschaft, denn erst durch die körperliche Erfüllung der weiblichen Reproduktionsfähigkeit als ‚Mutter' kann sie vollständig zur Menschenfrau werden. Delenns offenes, aber wirres Haar hat also eine durchaus sexuelle Kodierung: es weist auf ihren verwirrten, in ihrer sexuellen Identität uneindeutigen, quasi-pubertären Zustand hin. Dieser wird als ein ‚biologisches' Ausgeliefertsein an Körperprozesse (Menstruation) und als eine kulturelle Anpassung an die Normierung des weiblichen Äußeren (Frisur) inszeniert.

Über Delenns Fähigkeit zur körperlichen Aggression, die, wie gezeigt, ein zentrales Merkmal für die Action Girls ist, werden widersprüchliche Aussagen getroffen. In einigen Episoden ist sie körperlich sehr wehrhaft, in anderen muss sie beschützt werden. So kämpft sie zusammen mit Lennier und Markus mit dem Kampfstock souverän gegen eine Überzahl von Männern und gewinnt.[24] An anderer Stelle bricht sie einem Angreifer den Finger.[25] Die eingestreuten Informationen über die Ausbildung der Mitglieder der religiösen Kaste im Tempel legen nahe, dass auch Kampfkunst ein Teil des Trainings ist. Umso mehr verwundert es, dass sich Delenn nicht mehr zu wehren weiß, als sie von drei mensch-

tagtägliche Aufmerksamkeit erforderten." (T. Laqueur: Auf den Leib geschrieben, S. 245)

21 B5 5x20: *Augen aus Feuer*

22 E. Grosz: Volatile Bodies, S. 204.

23 Im Vergleich dazu wird der nächtliche Samenerguss von Jungen nicht als Zeichen ihrer späteren Reproduktionsfähigkeit gelesen, sondern als Beginn der männlichen Sexualität (Vgl. E. Grosz: Volatile Bodies, S. 205).

24 B5 3x01: *Das Schattenschiff*

25 B5 5x15: *Die Wahrheit ist ein Fluss*

lichen Soldaten angepöbelt wird, die sie aufgrund ihres hybriden Aussehens beleidigen.[26] Einer der Männer fasst ihre Haare an. Diese Überschreitung der Körpergrenze ist eine Demonstration der Macht über sie und kann, da Delenns Haare wie bereits gezeigt für ihre menschliche weibliche Sexualität stehen, als sexueller Übergriff interpretiert werden. Die Entmächtigung Delenns durch die Geste wird in ihrer Reaktion deutlich: Sie tritt sofort weniger bestimmt auf, weicht ängstlich zurück und plädiert an die Vernunft, die hier offensichtlich nicht im Spiel ist. Gerettet wird sie von Dodger, einer weiblichen Soldatin und einem Action Girl in Reinform, die in der Folge eine wichtige Rolle spielt. Delenn ist eng gegen eine Wand gedrückt, wodurch sie ängstlich und schutzlos wirkt. Dodger verschafft ihr und sich Raum, indem sie den Angreifer zurückstößt und dann zusammenschlägt. Delenn wird in dieser Szene als angreifbare Frau dargestellt. Ihr Status als Opferfrau dient gleichzeitig dazu, die Stärke der anderen Frau zu betonen.

Delenns Motivation hinter all ihrem Handeln ist dem Gefühl von Berufung geschuldet und dem Glauben, damit alte minbarische Prophezeiungen zu erfüllen. Auf diesem Wege wird sie zu einer der zentralen Figuren in der minbarischen Politik, im Laufe der Serie wird ihr sogar der Vorsitz des Grauen Rates angetragen, der sie zum Oberhaupt aller Minbari machen würde. Sie lehnt ab mit den Worten: „Meine Berufung ist es, zu dienen, nicht zu herrschen“, denn, wie sie sagt, „ich muss auf das hören, was die Stimme meines Herzens mir sagt.“[27] Die Ablehnung des Vorsitzes sowie ihre Halbmenschlichkeit führen in der Folge zu einem eklatanten Machtverlust. Delenn ist zwar eine zentrale politische Figur, ihre Motivationen dahinter sind jedoch eindeutig weiblich kodiert. So hat sie den Menschen gegenüber aufgrund des Krieges Schuldgefühle, will als Mittlerin zwischen den Spezies dienen, fühlt sich für die Kommunikation zuständig und will in der Politik ‚dienen, nicht herrschen‘. Ihr Umgang mit Politik zeichnet ein weibliches Idealbild, das Machtausübung ablehnt, selbstloses und moralisch integeres Handeln fordert und in letzter Konsequenz die Aufopferung für die Sache verlangt. So stellen auch Schofield und Moody fest:

„She reveals a very different nature of heroism that has disinterestedness as its locus around which Delenn demonstrates a concern for justice, humility, benevolence, courtesy and compassion. The way the story is told she is regularly challenged regarding these specific virtues.“[28]

26 B5 2x10: *Die Schlacht um Matok*

27 B5 1x20: *Verloren in der Zeit*

28 N. Moody/A. Schofield: Reconsidering Gender and Heroism, S. 54.

Dieser behauptete neue Heroismus ist allerdings so neu nicht, vor allem nicht für Frauen. Die genannten Eigenschaften Gerechtigkeit, Demut, Wohltätigkeit, Liebenswürdigkeit und Mitgefühl entsprechen dem Ideal der aufopferungsvollen Mutter oder, in gesteigerter Form, dem christlichen Idealbild von Weiblichkeit, der Heiligen. Dazu passt auch, dass Delenns Motivation als politische Figur nicht das Streben nach Macht ist, sondern der Glaube, einer höheren Sache zu dienen und einer Bestimmung zu folgen. Und wie jede wahre Heilige erfährt auch Delenn Prüfungen, in denen sie erst mit Zweifeln konfrontiert wird, um dann im Glauben gestärkt daraus hervor zu gehen. So beschuldigt sie z.B. ein Angehöriger der Kriegerkaste, „eine religiöse Eiferin, die angetrieben durch eine Prophezeiung zu militärischer und auch politischer Macht gelangt“[29] ist, zu sein. Er wird sich später bekehrt ihrer Sache anschließen. Sogar ein von den Vorlonen bestellter Inquisitor unterstellt ihr, sie leide an Selbstüberschätzung und „illusionärer Egozentrik“.[30] Ihr Glaube, vom Schicksal, Universum oder Gott auserwählt zu sein, wird zu einem Test ihres körperlichen Schmerzvermögens und ihrer spirituellen Integrität. Sie besteht diesen Test erst, als sie beweist, dass sie für John Sheridan, der ebenfalls vom Inquisitor gefoltert wird, ihr Leben geben würde. Zufrieden mit dem Ergebnis stellt der Inquisitor fest:

„Woran erkennt man die Auserwählten? Keine größere Liebe hat der Mensch, als wenn er sein Leben hingibt für seinen Nächsten. Nicht für Millionen, nicht für Ehre, auch nicht für Ruhm. Nur für den anderen. Man opfert sich im Verborgenen, wo es von keinem anderen bemerkt oder gesehen wird.“[31]

Dies trifft bei genauerer Betrachtung jedoch nur auf Delenn zu, nicht auf Sheridan. Während er der öffentlich gehuldigte Messias ist, soll sie als bescheidene Heilige im Hintergrund wirken und sich opfern. Auch in diesem christlich inspirierten Idealbild von Geschlecht gibt es erhebliche Unterschiede im Bezug auf den Zugang zur und die Wirkung von Macht.

Delenn hat zu Beginn nicht nur gegenüber ihrem Assistenten Lennier, Captain Jeffrey Sinclair, Botschafter G'Kar und Botschafter Londo Mollari die Rolle der heimlichen Mentorin in politischen und spirituellen Dingen inne, sondern unterstützt durch regelmäßige Gespräche auch Captain John Sheridans Entwicklung. Ihre moralische und politische Rückendeckung baut ihn auf vom überforderten militärischen Befehlshaber zum Präsidenten der neuen Sternenallianz und bekräftigt das Klischee der ‚starken Frau', die hinter jedem ‚starken Mann' steht. Je mehr John

29 B5 3x19: *Das Rätsel von Grau 17*

30 B5 2x21: *Das Verhör des Inquisitors*

31 Ebd.

Sheridans Rolle nicht nur politische Macht, sondern auch messianischen Impetus beinhaltet, desto mehr rückt Delenn narrativ als wichtige politische Figur in den Hintergrund.

Dies wird besonders plastisch in *Tod eines Intriganten*[32], als sich auf *Babylon 5* alle angespannt auf einen bevorstehenden Krieg mit den ‚Schatten' vorbereiten. John Sheridan wird als überanstrengt und überarbeitet dargestellt, woraufhin ihm ein Priester rät:

„Sie sollten nicht vergessen, nachdem Gott Adam erschaffen hatte, erschuf er noch Eva, denn er wusste, wir alle brauchen jemanden, mit dem wir reden können. Jemanden, der uns hilft, die Last zu tragen. Sie liebt Sie, das wissen Sie. Ich sah den Ausdruck in ihrem Gesicht, jedes Mal, wenn sie mit Ihnen redete."[33]

Delenns Aufgabe ist es, da sie John liebt, dessen Last zu tragen. Sie verhält sich, als hätte sie den Rat des Priesters ebenfalls gehört. Sie macht John Sheridan diverse Gesprächs- und Ablenkungsangebote und übernimmt hier die weibliche Zuständigkeit für Kommunikation und psychische Unterstützung. Laut Dietzen entspricht dieses Aufgabenprofil dem Weiblichkeitsstereotyp der ‚Mutter'. Die ‚Mutter' stillt Bedürfnisse nach „emotionalem Schutz, Stützung und Spannungsabfuhr. […] Die Mutterrolle ist in dieser Funktion die Antwort auf männliche Bedürfnisse."[34] Delenns neue Rolle als mütterliche Gefährtin führt zu einer romantischen Verkitschung einer Waffenlieferung (die sie als fähige militärische Strategin organisiert hat). Als Delenn John die neue Flotte von Kriegsschiffen präsentiert, stehen die beiden vor einem Panoramafenster, durch das die Flotte zu sehen ist und küssen sich zum ersten Mal. Delenns ‚Überraschung' für John bedeutet zweierlei: Einerseits demonstriert sie ihre politische Macht und Eigenständigkeit John Sheridan gegenüber, der von der Flotte, die weitaus mächtiger ist als die menschliche, nichts wusste. Andererseits ist die Flotte ein ‚Geschenk' Delenns zur Aufheiterung des Geliebten, dem sein Job Sorgen bereitet. Dieses Changieren zwischen den Rollen als potente Machthaberin und fürsorgliche Geliebte zieht sich durch die Darstellung von Delenns Beziehung zu John Sheridan. Als Sheridan vermeintlich auf Z'ha'dum stirbt, verliert sie auch ihren politischen Einfluss, ihre Macht wird als eine Art Erweiterung von Sheridans Macht auf ihre Person dargestellt. Von der erfahrenen, mächtigen Politikerin vom Anfang der Serie wird sie zur trauernden, von Selbstvorwürfen handlungsunfähig gemachten Witwe. Erst durch Sheridans Rückkehr

32 B5 3x20: *Tod eines Intriganten*

33 Ebd.

34 A. Dietzen: Soziales Geschlecht, S. 88.

und Wiederauferstehung[35] wird sie wieder in die Führungsriege aufgenommen. Nachdem John Sheridan seine mitreißende Rede gehalten hat,[36] steigt sie ebenfalls auf die Balustrade, die beiden umarmen sich öffentlich und beteuern sich ihre Liebe. Sie ist zwar nun wieder an den symbolischen Ort der Macht gelangt, indem sie aus der Menge heraus auf die Balustrade gestiegen ist, wird aber gleichzeitig als die zu Hause zurückgebliebene Frau präsentiert, die den heimgekehrten Helden begrüßt und mit ihrer Liebe belohnt. Für Sheridan bedeutet die Entscheidung für ‚die Liebe' seine Wiedergeburt und die Erfüllung seines heldischen Schicksals, der Begründer und erste Präsident der interstellaren Allianz zu werden. Für Delenn bedeutet die ‚Liebe' dagegen ausschließlich Machtverlust. In der gleichen Folge macht John Delenn einen Heiratsantrag. Auffällig ist, dass dies exakt in dem Moment geschieht, in dem sich das Machtverhältnis zwischen ihnen umgedreht hat.

Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine

Zu Beginn der vierten Staffel der *Star-Trek*-Serie *Voyager* tritt eine neue Figur auf: Seven of Nine[37] (Jeri Ryan). Die ProduzentInnen erhoffen sich von der neuen Figur einen Quotenboost. Die Serie sei zu ‚politisch korrekt' geworden, die Einschaltquoten sollten durch eine Rückbesinnung auf den Sex-Appeal der „tin foil bikinis"[38] der Originalserie erhöht werden. Und so scheint Seven auf die Phantasien und Bedürfnisse der Zuschauer und Fans zugeschnitten zu sein, die nach der Meinung der Produzenten dem typischen Fan-Profil von *Star Trek* entsprechen: young white males.[39] Seven of Nine wirkt wie die Inkarnation einer weiblichen Comic-Heldinnenfigur. Sie ist eine sehr vollbusige, schmolllippige Blondine, die hautenge Anzüge mit integrierten hohen Hacken trägt. Diese Übersexualisierung ihres Erscheinungsbildes wird mit extremer Rationalität, arroganter ‚Coolness' und einem sarkastischen Humor kontrastiert.

35 B5 4x03: *Rückkehr vom Schattenplaneten*

36 Die Rede wurde analysiert im Kapitel *Captain John Sheridan*.

37 Seven of Nines Name leitet sich aus ihrer Position in ihrem Borg-Kollektiv ab: Sie war die siebte Drohne einer Neunergruppe.

38 J. Wagner/J. Lundeen: Deep Space and Sacred Time, S. 95.

39 Scheer weist diese Konstruktion des typischen Zuschauers durch Zitate der Produzenten nach (vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 52). Gleichzeitig merkt sie an, dass dieses Konstrukt nicht zutrifft. So stellt Pounds fest, dass bei der Erstausstrahlung der Serie TNG der Frauenanteil der 18 bis 49-Jährigen nur fünf Prozentpunkte unter dem der gleichaltrigen Männer lag (vgl. M. C. Pounds: Race in Space, S. 52).

Sevens Charakter weist zwar Action-Girl-Merkmale auf, sie ist jedoch kein reines Action Girl. Ihr logisches Denken, ihre physische Stärke, ihr unbeirrbares Handeln und vor allem ihre fehlende Affektivität lassen sie eine ‚kalte Rationalität' verkörpern. Als ‚Kältefrau' reiht sich Seven ein in die Erzählungen von ‚bösen' und ‚kalten' Maschinenfrauen, von E.T.A. Hoffmanns ‚Olimpia' aus der Erzählung *Der Sandmann* (Berlin 1817) bis zur ‚Maria' aus Thea von Harbous, von Fritz Lang verfilmtem Roman *Metropolis* (Berlin 1923).[40]

Seven of Nine gerät auf die *Voyager*, als Captain Janeway einen Handel mit ihren Erzfeinden, den Borg, abschließt, um deren Raum zu durchqueren. Seven of Nine fungiert dabei – ähnlich wie schon zuvor Jean-Luc Picard als Locutus – als Repräsentantin und Sprachrohr für die als Kollektiv denkenden und handelnden Borg. Bereits ihr erster Auftritt[41] macht jedoch deutlich, dass sie ‚anders' ist als andere Borgdrohnen.[42] Captain Janeway befindet sich auf dem Borgschiff, um zum ersten Mal Seven of Nine zu treffen. Ein Borg-Alkoven[43] wird in der Halbnah-Einstellung gezeigt, eine humanoide Figur ist in ein technisches Gerät integriert und kaum davon zu unterscheiden (Abb. 30). Die Szene ist grün erleuchtet und erinnert in ihrer dampfumwaberten Maschinendramatik an den frühen Science-Fiction-Film *Metropolis*.[44] In starker Untersicht lösen sich nun mit Zischen und Schnalzen seilartige Befestigungen, elektrische Ladungen fahren in den Körper des Wesens. Klammern lösen sich, das

40 Vgl. Ulrike Baureithel: „Verbrannt im Eis ihrer Seele. Die ‚Kälte-Frau' als angsterzeugende und faszinierende Männerphantasie in der Moderne", in: Gerburg Treusch-Dieter (Hg.), Das Böse ist immer und überall, Berlin: Elefanten Press 1993, S. 116ff.

41 VOY 4x01: *Skorpion II*

42 In der TNG-Episode, in der die Borg eingeführt werden (TNG 2x16: *Zeitsprung mit Q*), wird als erstes betont, dass sie anders sind, weil sie ‚geschlechtslos' sind (im englischen Original werden sie allerdings als ‚both male and female' bezeichnet, also als doppelgeschlechtlich). Diese in jedem Fall ‚andere' Geschlechtlichkeit wird allerdings visuell ad absurdum geführt, denn die Borg werden ausschließlich von männlichen Schauspielern dargestellt. Erst in späteren Episoden werden im Hintergrund Borgdrohnen mit als weiblich identifizierbaren Körpern (kleinerer Körperbau und Brüste) gezeigt, die allerdings den gleich geschnittenen technoiden Gummipanzer tragen wie die ‚männlichen' Borg.

43 Borg schlafen nicht, sondern regenerieren in Stehen in maschinellen Vorrichtungen, wenn sie nicht benötigt werden.

44 *Metropolis* (Deutschland 1927). Anijar zieht zudem Parallelen zwischen der Darstellung der maschinenartig automatischen Bewegungsabläufe sowohl der Borgdrohnen als auch der Arbeiterschaft im Film *Metropolis* (Vgl. K. Anijar: Teaching toward the 24th Century, S. 172).

Wesen tritt heraus, die Cyborg ist geboren.[45] Seven of Nine, wie Frankensteins Monster durch Elektrizität zum Leben erweckt, schreitet aus der Maschine heraus und erschafft sich in der Eigenbezeichnung ein borgfremdes Ich: „Ich spreche für die Borg.“[46] Nicht nur, dass Seven aufgrund ihrer repräsentativen Funktion von Anfang an das ‚Ich‘ statt dem borgschen ‚Wir‘ gegönnt wird: Dadurch, dass ihre Aktivierung als Maschinengeburt inszeniert wird, wird sie vorgreifend auf der bildästhetischen Ebene individualisiert. Bereits in ihrem ersten Auftritt wird Seven vom beliebig auswechselbaren Schräubchen im Borgkollektiv zu etwas Besonderem, einem Individuum. Zudem hat sie keinen verfremdenden Stimmmodulator wie die meisten Borg, sondern spricht mit normaler Menschenstimme. Sie bewegt sich nicht eckig und maschinenartig, sondern weich und fließend, ohne dabei die borgüblichen Maschinengeräusche zu erzeugen. Seven wird von Anfang an mit subtilen Mitteln von anderen Borg unterschieden und in die Nähe der Menschheit gerückt. Auffällig ist auch ihre Borgrüstung: sie ist aus schwarzem, gummiartigem Material, entspricht aber nicht dem Unisex-Standardmodell, sondern wirkt eher wie eine figurbetonte Techno-Amazonenrüstung mit prominent hervorgehobenen Brüsten und geschnürter Taille. Die ‚Frau‘ (bzw. das sexuell stilisierte Comic-Idealbild von ‚Frau‘) unter der Borgdrohne kann also schon erahnt werden, obwohl bei den Borg Geschlecht irrelevant ist. Es gibt keine körperliche Reproduktion, keine romantischen Beziehungen und kein sexuelles Begehren, da es keine Individuen gibt, von denen es ausgehen oder auf die es sich richten könnte. Andererseits ist es laut Kanzler „no coincidence, then, that, whenever a member of the androgynous groups I described needs to be individualized, her/his gender is also fixed.“[47] Sobald ein Borg zu einem Subjekt wird, muss er/sie ein-

45 Donna Haraway entwirft in ihrem berühmten ‚Cyborg Manifesto‘ eine feministisch-utopische Cyborgfigur. Die durch die neuen Technologien hervorgerufene Verwischung der Grenzen zwischen dem Technischen, Organischen, Mythischen, Materiellen und Politischen würde auch zentrale Dualismen (wie Natur/Kultur, Geist/Körper, Organisches/Technisches) ad absurdum führen (D. Harawy: Die Neuerfindung der Natur. S. 33-72). Warum Seven of Nine Haraways utopischem Cyborg-Begriff nicht entspricht, erläutert Scheer ausführlich (vgl. Uta Scheer/Sandra Smykalla/Bettina Stötzer: „Dekonstruierte Subjekte: Cyborg und Gender in feministischer Theorie und medialer Realität“, in: Hans-Jürgen Palme [Hg.], Mensch und Medien. Pädagogische Konzepte für eine humane Mediengesellschaft, Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur 2001, S. 82-100).

46 VOY 4x01: *Skorpion II*

47 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 210.

deutig vergeschlechtlicht sein, weil sonst gegen das Primat der Zweigeschlechtlichkeit verstoßen werden würde.[48]

Für die Menschheit hat die Sprecherin der Borg nur Verachtung übrig: „Sie sind Individuen. Sie sind winzig und denken in winzigen Dimensionen.“[49] Captain Janeway, oberste Repräsentantin der Menschheit im Delta-Quadranten, beschließt daraufhin, Seven zu ‚retten‘, d.h. zu reindividualisieren. Die (auf technologischer Basis funktionierende) Verbindung zum Borg-Kollektiv wird durchtrennt, während Commander Chakotay Seven ablenkt, indem er Erinnerungen an ihre Kindheit wachruft. Diese Erinnerungsbilder sind Vorboten des Idealmodells, zu dem Seven resozialisiert werden soll: Ein ca. 5-jähriges blondes Mädchen läuft im wehenden Sommerkleidchen über eine Wiese, wird von seinem lachenden Vater aufgefangen und im Kreis geschwenkt. Die lachende Mutter steht, ebenfalls mit langen, blonden Haaren und im geblümten Kleid, daneben (Abb. 31). Diese Ansichten der ‚weißen‘ Idealfamilie werden durch einen Weichzeichner zusätzlich romantisiert. Außerdem ist es bezeichnend, dass ausgerechnet Chakotay, der später ihr Ehemann wird, sie ‚zum kleinen Mädchen macht‘, indem er eine Vater-Erinnerung hervorruft, die idealisierte Geborgenheit, Glück und Vertrauen ausdrückt.

So wie unter Sevens Borgfunktionen ‚wahrere‘, weil individuelle menschliche Erinnerungen zu liegen scheinen, wird in der Narration davon ausgegangen, dass Seven im Kern menschlich ist und nur vom Borg überformt wurde. Diese Menschlichkeit gilt es wiederzugewinnen, indem der Borg langsam abgetragen wird, wobei der Prozess der ‚Menschwerdung‘ immer wieder als grundsätzlich natürlicher behauptet und mit biologischen Prozessen verknüpft wird; zum Beispiel fangen Sevens menschliche Zellen sofort nach der Trennung vom Kollektiv an, sich zu regenerieren. Die ‚Natur‘ bricht sich Bahn, kaum ist sie dem ‚künstlichen‘, weil maschinellen Kollektiv der Borg entkommen. Psychologisch wird, ganz im Sinne der humanistischen *Star-Trek*-Ideologie, die ‚Menschlichkeit‘, die Seven entwickeln muss, gleichgesetzt mit ‚Individualität‘. Um ihren Subjektstatus und ihre Individualität zu festigen, lautet ihr psychosoziales Lernziel, wie sie es später selbst formuliert: „Soziale Beziehungen, Freundschaften mit der Crew, intime Beziehungen.“[50]

An Sevens Außenblick auf das menschliche Kollektiv der *Voyager* wird deutlich, dass die angebliche Freiheit des Subjekts auch eine Variante von Normierung darstellt und nur eine Weltanschauung unter vie-

48 Dies geschah bereits in der Folge TNG 5x23: *Ich bin Hugh*, in der ein verletzter Borg aufgrund seiner Physiognomie als ‚männlicher Heranwachsender‘ bezeichnet und danach mit ‚er‘ angesprochen wurde.

49 VOY 4x01: *Skorpion II*

50 VOY 7x18: *Menschliche Fehler*

len ist, obwohl sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Seven demaskiert „liberal humanism and reveals it to be a specific set of beliefs, attitudes, and values with its own demands on the individual's embodiment, self-representation, and ways of thinking, feeling and acting."[51] Sevens Rückkehr zur Menschheit ist eine erzwungene, ihre Resozialisation ist eine unfreiwillige zweite Zwangskollektivierung.

Seven: „Sie zwingen mir diese Identität auf, aber es ist nicht meine!"
Janeway: „Oh doch, das ist sie. Ich will Ihnen nur zurückgeben, was Ihnen gestohlen wurde. Die Existenz, die Ihnen verwehrt wurde. Das Kind, das niemals eine Chance hatte, Ihr Leben, das Sie jetzt leben können."
Seven: „Aber ich will es nicht, dieses Leben!"[52]

Schließlich fügt sich Seven ihrer Wiedereingliederung in die Menschheit, ihre Haltung schwankt zwischen Verachtung, Verunsicherung und Neugier. Zur Nieden analysiert den eben geschilderten gesellschaftlichen Disziplinierungsprozess als zwingende Bedingung für die Subjektwerdung. Der Prozess menschlicher Subjektwerdung sei keinesfalls frei und wählbar, sondern bedeute schon immer Unterwerfung und Disziplinierung nach Maßgabe eines gesellschaftlichen Gesetzes. „Trotzdem wird gerade das Produkt des Disziplinierungsprozesses zur eigentlichen, an sich angeblich schon immer vorhandenen Identität erklärt."[53]

Seven, die intellektuell, technologisch und körperlich überlegene Super-Barbie, wird beständig verkindlicht und entmächtigt.[54] So stellt auch Cranny-Francis fest: „The embodiment of Seven of Nine might be seen as a deconstructive analysis of female subjectivity, were it not for the infantilization that constantly robs her of any authority."[55] Zu ihrer Bezwingerin Janeway steht sie in einem hierarchischen Verhältnis: von ihr entmündigt, wird sie nun zu Janeways gelehriger Schülerin. Da Seven, wie zu Beginn des Kapitels erläutert, bereits bei ihrem ersten Auftritt zumindest visuell als Subjekt in die Narration tritt, ihr der Subjektstatus von Janeway aber abgesprochen wird, wird im Verlauf der Handlung die Stabilität von Sevens Individualität, d.h. ihres Subjektstatus, immer wieder getestet. Ihre Unzurechnungsfähigkeit wird narrativ in re-

51 A. Cranny-Francis: The Erotics of the (cy)Borg, S. 139.
52 VOY 4x02: *Die Gabe*
53 A. zur Nieden: Star Trek, S. 132.
54 So muss sie sich z.B. einmal wöchentlich vom Doktor untersuchen lassen und von ihren sozialen Fortschritten berichten – auch Janeway gegenüber ist sie hierüber rechenschaftspflichtig.
55 A. Cranny-Francis: The Erotics of the (cy)Borg, S. 158.

gelmäßigen Abständen bewiesen, um ihre Entmündigung durch Janeway zu legitimieren.

Wie Delenn befindet sich Seven of Nine auf dem Weg ihrer Menschwerdung nicht nur psychisch, sondern auch körperlich in einer Metamorphose. Kaum ist sie auf der *Voyager* und vom Borg-Kollektiv getrennt, muss der Doktor einen Großteil ihrer Borgimplantate entfernen, da ihr wieder funktionierendes menschliches Immunsystem anfängt, diese abzustoßen. Die rüstungsartigen Körperpanzer werden ihr abgenommen. Die unter der undurchdringlich wirkenden schwarzen Technorüstung zum Vorschein kommende, nicht so einfach entfernbare Borgtechnologie wirkt nun wie unrechtmäßig in den Körper eindringende Technik. Die Haut um die technologischen Elemente herum wirkt gespannt oder verschoben, Sevens Schulter ist mit silbernem Klebestreifen versehen, als habe jemand unsachgemäß versucht, sie zu ‚reparieren' (Abb. 32). Sie sieht zerrupft aus und versehrt, die Implantate wirken wie unzureichende, entstellende Prothesen. Die Technik, die sie zum überlegenen Cyborgwesen macht, wird hier visuell diskreditiert. Sie sieht nicht mehr wie die übermächtige, unbesiegbare Techno-Amazone aus, sondern ist von der Technik penetriert, unvollständig und halb nackt.

Wofür die Borg/Mensch-Dichotomie, von der Seven als Hybridwesen bestimmt wird, eigentlich steht, bringt der Doktor früh auf den Punkt: „In ihrem Körper findet ein Krieg zwischen der Biologie und der Technologie statt. Und ich weiß nicht, welche Seite gewinnt."[56] Anders ausgedrückt: In der Figur Seven gibt es einen Widerstreit zwischen zwei unterschiedlichen Konzepten, der Natürlichkeit des Subjekts oder der Konstruiertheit des Subjekts. So stellt auch zur Nieden fest: „Genau das, was zunächst an Seven als Barbie sichtbar wurde – daß die ‚Eigentlichkeit' des Subjekts und des Körpers reines Kunstprodukt ist – wird durch die Wiederentdeckung ihrer ‚ursprünglichen' Menschlichkeit zugedeckt."[57] Während einerseits immer wieder Sevens zu entdeckende Menschlichkeit alias Natürlichkeit beschworen wird, wird diese andererseits immer wieder mit ihrer Gemachtheit kontrastiert. So ist ihr endgültiges äußeres Erscheinungsbild komplett künstlich, denn der Doktor hat es bzw. sie nach weitgehender Entfernung der Borgimplantate erschaffen. Der Prozess der ‚Verschönerung' der Frau wird im Gegensatz zum vorangehenden Prozess der Zerlegung des Borgs nicht gezeigt. Stattdessen gibt es eine zweite Erschaffungsszene, in der die neue Seven in ihrer platinblonden Super-Barbiehaftigkeit zum ersten Mal als ‚Frau' erscheint und in der ihre Künstlichkeit deutlich inszeniert wird. Die Kamera

56 VOY 4x02: *Die Gabe*

57 A. zur Nieden: Star Trek, S. 140.

schwenkt über die fremd und bedrohlich grün blinkenden Borgalkoven im Maschinenraum der *Voyager*. Hier lebt Seven, da sie zum Regenerieren auf den Alkoven angewiesen ist. Seven steht in erstarrter Pose im Raum mit unnatürlich abgespreizten Händen, die an eine Model- oder Pin-up-Pose erinnert[58] (Abb. 33). Sie scheint ihre Silhouette, ihre neue ‚Figur', im Schatten zu betrachten. Der silberne Anzug ist zwar hochgeschlossen, wirkt aber noch mehr an den Körper gegossen als die Techno-Rüstung, die sie als Borgamazone trug. Die glatte, geschmeidige und glänzende Hightech-Oberfläche des Anzugs weist auf Sevens immer noch bestehende Teil-Künstlichkeit hin, darauf, dass sie immer noch ein Mensch-Maschine-Hybrid ist. Die silberne Farbe des Anzugs kommentiert auch die psychische Verfasstheit der Figur, ihre emotionale Kälte.[59] Sevens platinblonde Haare sind hochgesteckt, von den vorherigen Borgimplantaten sind noch Ornamente über dem Auge und an der Hand geblieben. Diese wirken einerseits, wie Delenns knöcherner Haarreif, wie Schmuckstücke, verweisen aber andererseits darauf, dass Seven nicht ganz menschlich ist, dass ihre Fähigkeiten durch Technologie erweitert sind und sie trotz ihres idealisiert verweiblichten Aussehens ein übermenschlich starker Cyborg bleibt. Die Figur Seven ist bis ins Mikroskopische von Technologie durchdrungen, denn sogar in ihrem Blut befinden sich ‚Nanosonden', aus denen Seven oder der Doktor in vielen Episoden rettende Technologie (vom Impfstoff bis zur Waffe) herstellen. Während Richard für die Zukunft der ‚wearables', der am Körper tragbaren Technologie, noch feststellt: „Entscheidendes Kriterium der ‚wearables' ist, daß man sich in ihnen bewegen kann,"[60] schaffen die Borgimplantate umgekehrt eine in das Fleisch integrierte, von der Person Seven nicht mehr trennbare Vision der ‚wearables', deren Kriterium ist, dass sie

58 Von Seven existieren diverse Abbildungen in Pin up Posen (vgl. A. zur Nieden: Star Trek, S. 137). Auch Kakoudaki stellt fest, dass alle von ihr untersuchten weiblichen Cyborgfiguren stark sexualisiert dargestellt werden (vgl. Despina Kakoudaki: „Pinup and Cyborg. Exaggerated Gender and Artificial Intellegence", in: Marleen S. Barr u.a. [Hg.], Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000, S. 165-195).

59 Bereits in den Hollywoodfilmen der 30er Jahre wurden silberne Stoffe verwendet, um die Herz- oder Skrupellosigkeit ihrer Protagonistinnen durch das Material zu kommentieren (vgl. Jane Gaines: „Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story", in: Jane Gaines/Charlotte Herzog [Hg.], Fabrications. Costume and the Female Body, New York: Routledge 1990, S. 207).

60 Birgit Richard: „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex", in: Kunstforum International 141 (1998), S. 86.

sich im Menschen bewegen. Die Grenzen zwischen Steuerung der Technologie und dem Gesteuertwerden durch Technologie sind bei Seven verwischt.[61]

Der posierenden Cyborgdame Seven of Nine nähern sich Captain Janeway, der Doktor und Tuvok. Der Doktor präsentiert sein Werk stolz dem Captain, ohne Seven, die immer noch mit dem Rücken zu ihnen steht, anzusprechen:

Doktor: „Ich habe 82 Prozent der Borg-Hardware entfernt. Die übrigen Bioimplantate sind stabil und besser als alles, was ich kurzfristig synthetisieren könnte."
(Erst jetzt dreht sich Seven um und wird vom Objekt zum sprechenden Subjekt)
Seven: „Es ist akzeptabel."
Doktor: „Mode ist natürlich nicht unbedingt meine Stärke …"
(Janeway lächelt zufrieden)
„… Dennoch konnte ich Funktionalität und Ästhetik auf hinreichend gefällige Weise in Einklang bringen. Ich war auch so frei, Ihre Haarfollikel zu stimulieren. Dies war eine für mich nicht unbedeutende Erfahrung."[62]

Seven wird hier zum gelungenen Produkt des Meisters verobjektet, sie wird in dieser Szene zum zweiten Mal erschaffen, diesmal nicht als Cyborg, sondern als Frau bzw. als ideale Projektion von Frau. Der Doktor hat ihr eine perfekte weibliche Oberfläche gegeben. Wie Delenn wird die vorher glatzköpfige Seven in ihrer neuen Form als Menschenfrau mit einer üppigen und zudem blonden Haarpracht bedacht. Sie ist eine fleischgewordene Barbie, sowohl in ihrer Perfektion als auch in ihrer Künstlichkeit. Laut zur Nieden zeichnet Seven als typische Barbie-Figur aus, dass sie Geschlechtsidentität performiert als reine Äußerlichkeit ohne Geschlecht oder Geschlechtsorgane.

„Barbie hat deshalb keine [Geschlechtsorgane, d.V.]. Ihr Körper ist makellos, obwohl er kein Körper im alten Sinne mehr ist. Das Fleisch ist entsymbolisiert, es bedeutet nichts mehr, verweist nicht mehr auf den sündigen Leib und ist im doppelten Sinne abgeschlossen (im Sinne von ‚zu' und ‚beendet'). […] Sie trägt spezifisch weibliche Attribute, ist eine Blondine mit idealen Maßen. Ihr großer Busen dient jedoch eher als Büste der Kleidung denn reproduktiven Funktionen."[63]

61 In einigen Episoden wird Seven von ihrer Borgtechnologie ferngesteuert, anstatt sie zu beherrschen, wodurch diffuse Ängste vor der unheimlichen Macht der Technologie narrativ ausgeführt werden. VOY 4x06: *Der schwarze Vogel*; VOY 5x15: *Das ungewisse Dunkel I*

62 VOY 4x02: *Die Gabe*

63 A. zur Nieden: Star Trek, S. 67f.

Die weibliche Geschlechtsidentität ist bei Seven zunächst nicht vorhanden. Sie identifiziert sich als Borg, und für Borgdrohnen ist Geschlecht, wie bereits dargelegt, irrelevant. Ihr ‚Frausein' ist zunächst tatsächlich reine Oberfläche. Seven ist ein Sexsymbol, sowohl als Figur für die Fans als auch innerhalb der Narration: Immer wieder wird betont, dass die gesamte männliche Crew ‚scharf' auf sie sei (so Tom Paris), aber aufgrund ihrer Stärke und Dominanz nicht wage, sich mit ihr zu verabreden. Sevens Fleisch mag laut zur Nieden entsymbolisiert sein, ihr Aussehen ist es keinesfalls. Es macht sie zum Sexsymbol, jedoch zu einem ohne Erotik. Seven ist die perfekte Verheißung von Sexualität, ein stereotypes Idealbild von Weiblichkeit, mit dem Sexualität gerade aufgrund seiner unerreichbaren Perfektion nie ausagiert werden kann.

Um ihre ‚Weiblichkeit' zu entdecken, muss sich Seven allerdings den Themen Liebe und Sexualität widmen. Wie allen Forschungsprojekten nähert sich Seven diesen zunächst ausschließlich rational. Als sich Fähnrich Harry Kim kurz nach ihrer Ankunft auf der *Voyager* in sie verliebt, zieht sie aufgrund ihrer Beobachtungen die logischen Schlussfolgerungen. Sie bemerkt seine Versuche, sie in seichte Gespräche zu verwickeln und registriert seine geweiteten Pupillen, wenn er ihren Körper betrachtet. Sie fragt ihn, ob er in sie verliebt sei. Als er dies leugnet, fragt sie: „Dann wünschen Sie zu kopulieren?"[64] Als er dies ebenfalls leugnet, fordert sie ihn auf, die Kleidung auszuziehen, denn er habe ihr wissenschaftliches Interesse geweckt. Kim flieht. Sevens zunächst rein wissenschaftliche, d.h. nicht-emotionale Neugier, romantische Beziehungen und Sexualität betreffend, kennzeichnen sie als nicht-menschlich. Als Hindernisse für das eigentliche Ziel – einer erfolgreichen heterosexuellen Beziehung – werden immer wieder ihre rationale Herangehensweise an zwischenmenschliche Interaktionen, ihre körperliche Überlegenheit und ihre Dominanz aufgeführt.

Als Lösung für ihre ‚Probleme' bedrängen sowohl Captain Janeway als auch der Doktor Seven, sich zu verabreden. Beide unterstellen Seven, sich insgeheim eine romantische Beziehung zu wünschen. Der Doktor bringt dies sogar in direkten Zusammenhang mit ihrem Frausein:

Doktor: „Sind Sie sicher? Vielleicht gibt es noch einen Grund, der Ihnen nur nicht bewusst ist. Sie sind eine Frau, Seven!"
Seven: „Ist das eine Beobachtung oder eine Diagnose?"
Doktor: „Eine simple biologische Tatsache mit Auswirkungen, die schwer zu leugnen sind."
Seven: „Welche Behandlung schlagen Sie vor?"

64 VOY 4x05: *Der Isomorph*

Doktor: „Warum ziehen Sie nicht in Betracht, Ihre Forschung auf das Gebiet des Verabredens auszudehnen?“
Seven: „Verabredung? Sie meinen damit Zeugung.“
Doktor: „Ein Schritt nach dem anderen. Eine Verabredung ist ein menschliches Ritual, bei dem zwei Leute soziale Aktivitäten teilen, einander kennen lernen. Es können sich daraus romantische Verstrickungen ergeben. Und eventuell, wenn alles gut geht, eine Hochzeit.“[65]

Die logische Verkettung, die vom Doktor hier entwickelt wird, ist: Frausein – biologische Tatsache – Auswirkungen – Verabredung – romantische Verstrickungen – Hochzeit, die wiederum, von Seven vorweg genommen, zur Zeugung, also zur menschlichen Reproduktion führt. Der Doktor entwirft hier eine biologistische und sexistische Version einer weiblichen Normalbiographie und behauptet eine zwangsläufige Verbindung von Frausein und Reproduktion, die eintritt, wenn ‚alles gut geht‘ – d.h. wenn von diesem Ideal abgewichen wird, ist etwas schief gelaufen. Seven, lerneifrig wie immer, wenn es um das Menschsein geht, fügt sich dem Lehrplan des Doktors. Dieser entwickelt verschiedene Lektionen, die sich als weibliches Normverhaltenstraining Männern gegenüber erweisen. Seven durchläuft die Lektionen mehr oder weniger erfolgreich. Da sie ihre soziale Rolle als Frau noch nicht verinnerlicht hat, kann sie in das biographische Normmodell für Frauen, wie es der Doktor entworfen hat, nicht eintreten, denn sie scheitert immer wieder an ihrem Dominanzverhalten. Schließlich soll sie sich real verabreden. William Chatman, den Seven aus der Crew-Datenbank aufgrund kompatibler Interessen auswählt, wird schon im Vorfeld vom Frauenheld Tom Paris diskreditiert: „Sevens Dominanz wird dafür sorgen, dass er noch vor dem Dessert zur Luftschleuse rennt!“[66] Bereits ihr erstes Zusammentreffen ist eine Wiederholung der Situation mit Harry Kim. Als Seven den arbeitenden William Chatman anspricht, um sich zu verabreden, erschrickt er, stößt sich den Kopf an und lässt ein Werkzeug fallen, das sie auffängt. Sevens das Werkzeug fangende Cyborg-Hand, die Hand, die übermenschlich stark ist, wird dabei in Großaufnahme gezeigt. Chatman wird nicht nur als ungeschickt und gehemmt im Umgang mit Frauen etabliert, er verliert seine Männlichkeit bereits symbolisch, noch bevor er ein Wort mit Seven gewechselt hat. Nicht nur, dass er sich als ‚unmännlich‘ erweist, indem er vor Schreck das Werkzeug fallen lässt, das Werkzeug ist zudem eindeutig phallusförmig. Seven fängt es, mit sicherem Griff hat sie seine ‚Männlichkeit‘ in der Hand. Entmannt hat sie ihn allein durch ihre aktive Rolle. Ungläubig und zögernd stimmt Chatman einem Abendessen zu.

65 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*
66 Ebd.

Seven entlässt ihn mit den herablassenden Worten: „Ein fallen gelassenes Werkzeug ist eine Gefahr. Passen Sie nächstes Mal besser auf“,[67] und gibt ihm den nun entwerteten Phallus zurück (Abb. 34).

Der Doktor besteht darauf, dass Seven sich für die Verabredung stylt. Er ändert ihre Frisur, so dass sie offenes Haar trägt,[68] und schlägt ein tief ausgeschnittenes Kleid vor. Die Verabredung zwischen Seven und Chatman im Holodeck-Restaurant verläuft, wie vermutet, ungünstig. Nachdem sich beide ihre Nervosität gestehen und so eigentlich eine Gemeinsamkeit hergestellt ist, versucht Chatman ungeschickt, den Kellner auf sich aufmerksam zu machen. Seven, effizient wie immer, steht auf und befiehlt: „Kellner, melden Sie sich auf dieser Station. Wir wünschen Ihre Hilfe.“[69] Wieder hat sie Chatman das Zepter aus der Hand genommen. Dass Sevens eigenmächtiger Ruf nach dem Kellner ein Konventionsbruch ist, wird dadurch betont, dass der Doktor kurz im Klavierspiel inne hält. Sevens Verhalten wirkt dadurch laut und unangemessen. Ob seiner Demütigung lächelt Chatman hilflos und räuspert sich. Das Rollenverhalten zwischen Seven und Chatman wird umgedreht: Chatman lacht in seiner nervösen Unsicherheit häufig, Seven verzieht keine Mine. Das ‚weibliche‘ Kichern wird hier dem Mann zugeteilt, was ihn schwach und unmännlich wirken lässt. Auch das Essen wird kein Erfolg. Seven blickt oft ratsuchend zum Doktor, d.h., ihn akzeptiert sie als Lehrer und damit auch als Mann. Schließlich ergreift Chatman zum ersten Mal die Initiative und schlägt vor, zu tanzen. Und hier kehrt sich das Verhältnis zwischen den beiden um: Chatman kann tanzen, Seven nicht. Sofort wirkt er souverän und selbstsicher, denn hier kann er sich als Lehrer betätigen und vor allem: sie führen. Dies geht so lange gut, bis Seven ein anderes Paar ‚besser‘, d.h. perfekter, tanzen sieht und die Bewegung des Mannes imitiert, der die Frau am Arm im Kreis dreht. Sie wendet dabei zuviel Kraft an und kugelt Chatman den Arm aus. Er stürzt zu Boden und muss auf die Krankenstation, die Verabredung ist beendet. Hier wird deutlich gezeigt, dass die Katastrophe eintritt, sobald Seven die Führung, d.h. die Männerrolle einnimmt und ihre überlegene Körperkraft sichtbar einsetzt. Seven scheitert am nicht internalisierten Rollenverhalten zwischen Mann und Frau, besonders in Situationen, in denen es ihre Aufgabe ‚als Frau‘ wäre, das aktive Handeln dem männlichen Gegenpart zu überlassen. Eigenschaften wie Dominanz oder überlegene Körperstärke werden nicht als Stärken, sondern als Handicap für die Einpassung der

67 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*

68 Wie bereits am Beispiel Delenns dargestellt, signifizieren hochgesteckte Haare Kontrolle und Seriösität, offene sexuelle Offenheit (vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 96).

69 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*

Figur in die menschliche Gemeinschaft gezeigt. Sevens Übermaß an Direktheit, Stärke und Lautstärke müssen modifiziert werden, wie auch Cranny-Francis anmerkt:

„To become an acceptable human female, Seven of Nine must learn to make her body seem soft and (com)pliant and retune her voice so that it is soft, low, and pleasantly modulated. In other words, the fundamental characteristics for the feminine (implicitly) remain those that signify vulnerability, compliance, and submission.“[70]

Auf Janeways Vorschlag hin erschafft Seven sich schließlich ein holographisches Programm, mit dem sie auf dem Holodeck „soziale Beziehungen, Freundschaften mit der Crew, intime Beziehungen“[71] übt. In dem Übungsprogramm ist ihr Erscheinungsbild anders als in der Realität. Sie trägt ihre Haare offen und Pullover mit Hose statt ihres üblichen eng anliegenden Einteilers. Ihr romantisches Objekt ist eine holographische Version des Ersten Offiziers Chakotay, in die sie sich verliebt. Aufgrund dieser virtuellen Affäre vernachlässigt sie ihre Pflichten auf der *Voyager*, was in einer brisanten Situation fast zur Katastrophe führt (das Gleiche geschah, als Captain Janeway eine virtuelle Romanze einging). Sevens Übungsprogramm in der Frauwerdung wird mit einer nach wie vor vorwiegend weiblich konnotierten Tätigkeit verknüpft: dem Kochen. Sie hat „Interesse an der kulinarischen Wissenschaft gefunden“ und lädt den virtuellen Chakotay ein, ihre „Arbeit zu bewerten“. Um sich auf die Verabredung vorzubereiten, holt sich Seven bei der realen B’Elanna Torres einen Schönheitstipp:

Seven: „Sie haben eine ansprechende Frisur. Wie sieht ihr Pflegeprogramm aus?“
(Torres guckt ungläubig)
Torres: „Was ich mit meinen Haaren mache, wollen Sie wissen?“
Seven: „Ja.“[72]

Auch hier wird, wie schon bei Botschafterin Delenn, die ‚weibliche‘ Sorge um das Aussehen am Beispiel der Haare verhandelt, und zwar in dem Moment, in dem sie romantisches Interesse an einem Mann entwickelt. Zur virtuellen Verabredung erscheint sie im roten, tief ausgeschnittenen Abendkleid und mit offenem Haar. Ihr Aussehen entspricht dem des naiven Vamps, ebenso ihr Nichtwissen um ihre körperliche Anzie-

70 A. Cranny-Francis: The Erotics of the (cy)Borg, S. 159.
71 VOY 7x18: *Menschliche Fehler*
72 Ebd.

hungskraft.[73] Mit dem realen Chakotay kommt Seven in der letzten Doppelfolge *Endspiel*[74] zusammen. Hier wiederholt sie, was sie mit dem virtuellen Chakotay schon geübt hat. Ganz die passive Frauenrolle übernimmt sie dabei jedoch nicht. Sie macht Chakotay den Hof, lädt ihn ein und stellt aktiv Körperkontakt her. Schließlich reißt sie ihn an sich und küsst ihn. Andererseits übernimmt sie ‚typisch weibliche' Verhaltensweisen, die Unsicherheit ausdrücken. Sie schlägt die Augen nieder, kichert und lächelt häufig. In der letzten Episode der Serie hat Seven erfolgreich das Ziel ihrer Menschwerdung erreicht, sie ist ein romantisches Liebesverhältnis eingegangen, das später – so zeigt es ein Blick in die Zukunft – in eine Ehe münden wird.

Ähnlich wie Kira Nerys wird auch Seven of Nine eine weitere typisch weibliche Rolle mehrfach angetragen, die Mutterschaft. So freundet sie sich mit Naomi Wildman an, die lange das einzige Kind auf der *Voyager* ist. Als durch einen Transporterunfall eine schnell wachsende Borgdrohne mit Super-Kräften entsteht, wird Seven von Janeway als Mentorin und Mutterersatz bestimmt.[75] Die Drohne stirbt noch in derselben Folge, aber eine nächste Gelegenheit ergibt sich schnell, als die *Voyager* auf eine Handvoll ‚neonatale Drohnen' stößt, die durch ein Schiffsunglück vorzeitig aus der Reifungskammer entlassen wurden.[76] Seven findet auf dem verlassenen Borgschiff auch ein Baby in einer der Reifungskammern, das sie auf den Arm nimmt. Die anderen Borg-Kinder stehen vor ihr, als würde sie ihnen als Mutter zum ersten Mal ein neugeborenes Geschwisterkind präsentieren. Dieses Bild weist auf die kommenden Geschehnisse hin, denn auch Captain Janeway findet, dass Seven als Borg für die Borg-Kinder zuständig ist. Seven hat zunächst Einwände: „Ich war noch niemals für Kinder verantwortlich. Mr. Neelix wäre eine klügere Wahl."[77] Janeway rät ihr lapidar, sich auf ihre ‚mütterlichen Instinkte' zu verlassen, geht also von einer Art Automatismus mütterlicher Verhaltensweisen bei Frauen aus. So wird ‚Mutterschaft' selbst bei Seven, die, seitdem sie sechs Jahre alt war, in einem Borgkollektiv lebte und keinen menschlichen Sozialisationsformen mehr unterworfen war, naturalisiert. Schließlich stimmt Seven zu, sich um die Kinder zu

73 Prototyp des ‚naiven Vamps' ist Marilyn Monroe. Ihr wird erotische Ausstrahlung zugeschrieben, aber auch Naivität und Natürlichkeit, die ihre Sexualität harmlos und ungefährlich machen (vgl. Stephen Lowry: „Vamp", in: Hans-Otto Hügel [Hg.], Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 459).

74 VOY 7x25: *Endspiel I*

75 VOY 5x02: *Die Drohne*

76 VOY 6x16: *Kollektiv*

77 VOY 6x16: *Kollektiv*

kümmern und übernimmt Janeways Muttermodell: das der gestrengen, aber fairen und loyalen Lehrerin als Begleiterin auf dem Weg zur Individualität.

Vom Sextoy zum Hausmann: Data

Data (Brent Spiner) ist ein Android, d.h. eine seiner selbst bewusste künstliche Lebensform, die ein menschenähnliches Erscheinungsbild aufweist. Data besitzt übermenschliche Kräfte, er kann mit bloßen Händen Stahl biegen und die ‚Rechenleistung' seines positronischen Gehirns übersteigt die eines menschlichen bei weitem. Er sieht aus wie ein mittelgroßer, ‚weißer' Mann mit dunklen, zurückgekämmten Haaren und auffällig hellen, gelblichen Augen. Seine Hautfarbe ist heller als die von als ‚weiß' bezeichneten Menschen und seine Haut glänzt, als sei sie aus einem künstlichen Material. Data wird deutlich in seinem Aussehen als ‚ähnlich', aber definitiv ‚anders' bzw. als ‚der Andere' gekennzeichnet.

„As an android, Data is part of a long tradition of symbolic representations of the Other. From *Metropolis* (1926) to *Blade Runner* (1982), androids have been presented in film as both sexual and social Other. […] They stand not only for forbidden sexual pleasure but also for subjugated classes of people."[78]

Wilcox leitet aus Datas ‚Otherness' ab, dass dieser repräsentativ für die unterdrückte Minderheit der US-amerikanischen Schwarzen stehe,[79] während Roberts aus der gleichen ‚Otherness' folgert, er stehe als Repräsentant für ‚die Frau': „Because of its separation from, and subordination to, mankind, an android can effectively function as a stand-in for women."[80] Joyrich wiederum definiert den Androiden Data als das Gegenteil von ‚Frau', wenn sie schreibt: „There may seem to be an unbridgeable gap between such representations of androids and cyborgs and those of women: one is pure emotion while the other has none."[81]

78 Rhonda V. Wilcox „Dating Data. Miscegenation in Star Trek: The Next Generation", in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones. Critical Postions on Star Trek, Boulder, Oxford: Westview Press 1996, S. 72 (Kursivsetzung im Original). Hinzuzufügen wären noch zwei Filme gleichen Themas und neueren Datums: *A.I. Artificial Intelligence* (USA 2001) und *I, Robot* (USA 2004)

79 R. Wilcox: Dating Data, S. 73.

80 R. Roberts: Sexual Generations, S. 91.

81 L. Joyrich: Feminist Enterprise? S. 66.

An dieser Stelle soll eine Perspektive vorgeschlagen werden, die untersucht, auf welche Art und Weise Data als ‚das Andere' und/oder als ‚Mann' dargestellt wird. Dies wird offenkundig in Episoden, in denen er sich in vergeschlechtlichten menschlichen Bezugssystemen als ‚Sohn', ‚Vater' oder ‚Geliebter' bewähren muss, oder in denen er auf formalem Weg um seinen Subjektstatus kämpft.

Dass Data – eine Maschine – die Erscheinungsform eines Mannes hat, wird damit begründet, dass sein Erschaffer, der Kybernetiker Dr. Soong, ihn nach seinem Ebenbild schuf. Als Data seinen Erschaffer trifft, fasst dieser ihm wiederholt ans Gesicht und äußert: „Dieses Gesicht habe ich immer geliebt."[82] Das Gesicht ist Soongs eigenes, Data ist das künstliche Kind, geschaffen aus dem Vater allein und ohne Mutter. Data soll als verbessertes, narzisstisches Ebenbild des Vaters den Tod besiegen, ein Topos, der seit Mary Shelleys „Viktor Frankenstein oder der moderne Prometheus"[83] immer wieder in Science-Fiction-Narrationen auftaucht.

Als Data die Ehefrau seines Erschaffers, die sich als seine ‚Mutter' bezeichnet, trifft, bestätigt sie ihm: „dein Vater hat auf einem Sohn bestanden […] natürlich hatte er den Kopf [Datas, d.V.] nach seinem Ebenbild geschaffen."[84]

Data ist ein Vatersohn, ein Kind der als männlich definierten Ratio, erschaffen und zum Leben erweckt von einem genialen Wissenschaftler. Data hat auch ein Vorgängermodell, d.h. einen älteren ‚Bruder', der genauso aussieht wie er. Dieser Doppelgänger ist der ‚Evil Twin' Datas, dessen ‚Emotionschip' ihn verdorben hat und der, anders als Data, ohne ‚ethische Subroutinen' keine einprogrammierte Moral besitzt. Der missratene Sohn Lore ist der Grund, warum Data nicht mit Emotionen ausgestattet wurde. Eine wirklich menschliche Maschine, d.h. eine, die Emotionen besitzt, wird als gefährlich dargestellt, denn mit Emotionen ist sie ‚unberechenbar' und unkontrollierbar. Was Data, die Maschine mit übermenschlichen Fähigkeiten, unter Kontrolle hält, ist sein ‚Ethikprogramm', seine fehlenden Emotionen und sein Streben, möglichst menschlich, d.h. weniger perfekt zu werden.

Während Datas Erschaffer sein Geschlecht bestimmt, handelt Data anders, als er selbst ein ‚Kind', d.h. einen Androiden, der ein Duplikat seines eigenen ‚positronischen Gehirns' besitzt, erschafft. Dieses Kind, so Data, soll selbst über sein Geschlecht entscheiden, dass es sich für eine von zwei zur Auswahl stehenden Möglichkeiten entscheiden muss, wird jedoch überdeutlich inszeniert. Der neue Android ist zunächst geschlechtslos und hat mit goldmetallischer Oberfläche und unfertigen Ge-

82 TNG 4x03: *Die ungleichen Brüder*

83 Erstmals erschienen 1816 in London.

84 TNG 7x10: *Soongs Vermächtnis*

sichtszügen das Aussehen einer modernen Skulptur. Sein Körperbau ist nicht neutral, sondern wirkt eher wie der eines muskulösen Jungen mit unfertigen Elementen, z.B. dem Gesicht, der Brustmuskulatur und der Stelle, wo das Geschlechtsteil sitzen sollte. Bereits in dem geschlechtlich nicht definierten Zustand sind die Körperregionen, an denen später das Geschlecht bzw. die Geschlechterdifferenz kenntlich sein soll, deutlich visuell markiert. Der Android spricht mit elektronisch verfremdeter, eher männlich klingender Stimme (Abb. 35). Zusammen mit seiner Körpersprache und dem jungenähnlichen Körperbau ist der Ausgangszustand als ‚männlich' definiert. Bei einem Spaziergang durch die *Enterprise* übt der Android Attributierungsprozesse, indem er/sie vorübergehende Menschen aufgrund ihres Aussehens als ‚männlich' oder ‚weiblich' klassifiziert. Flankiert wird der Androide dabei von der sehr femininen Deanna Troi und von Data, seinem ‚Vater'. Der Android blickt an seinem eigenen Körper herunter, speziell auf sein puppenartiges Nicht-Geschlechtsteil und stellt fest: „Mein Zustand ist – nicht definiert. Unzureichend."[85] Als Android, als künstlicher Mensch muss das neue Wesen zwingenderweise ein Geschlecht zugewiesen bekommen, sonst ist es unvollständig. Counsellor Troi weist den neuen Androiden darauf hin: „Wie immer du dich auch entscheidest, du wirst dein Leben lang so bleiben. Es ist eine Entscheidung, die beeinflussen wird, wie andere Lebewesen mit dir umgehen."[86] Der Akt der Vergeschlechtlichung findet also durch das Erscheinungsbild des Körpers statt, bzw. durch die Reaktion ‚anderer Lebewesen' auf diesen Körper. Deanna Troi benennt hier den sozialen Prozess der Geschlechterattributierung und macht kenntlich, dass dieser unterschiedliches Verhalten hervorruft. Was gleichzeitig deutlich wird, ist das Tabu der Fluidität von Geschlecht. Der Android wird sein ‚ganzes Leben lang so bleiben', mahnt Troi – aber warum sollte das der Fall sein? Der Android könnte, wenn er/sie wollte, wöchentlich den Körper und damit das Geschlecht wechseln. In der dem Androiden angebotenen Auswahl der 4000 infrage kommenden Körpervorbilder zeigt sich schließlich das Primat der Zweigeschlechtlichkeit deutlich: Es sind nur Männer oder Frauen, keine anderen Geschlechter vorhanden. Er/sie wählt schließlich den Körper einer jungen Menschenfrau und wird als Datas Tochter als weiblich benannt.

Das Bestreben, der Menschmaschine eine ‚Familie' (statt z.B. eine Seriennummer) zuzuweisen, gliedert sie weiter in einen menschlich definierten, sozialen Kontext ein und vermittelt außerdem die Botschaft, das

85 TNG 3x16: *Datas Nachkomme*

86 Ebd.

Streben nach einer Familie sei etwas konstitutiv Menschliches.[87] Dieses narrative Bestreben, die Maschine zu vermenschlichen, indem sie menschlichen Bezügen ausgesetzt wird, drückt sich auch in der Darstellung des Verhältnisses Datas zu Frauen aus. Data hat nicht nur das äußere Erscheinungsbild eines Mannes, er ist, wie nie gezeigt, aber von Zeit zu Zeit erwähnt wird, ‚voll funktionsfähig' als Mann, das heißt implizit, er besitzt eine funktionierende Nachbildung männlicher Geschlechtsorgane, mit denen er sexuell aktiv werden kann. Im Verlauf der Serie hat Data eine Affäre und eine Beziehung, die im Folgenden untersucht werden sollen.

Data und die Sicherheitsoffizierin der ersten Staffel, Tasha Yar, gehen unter dem Einfluss einer Weltraumanomalie, die alkoholähnliche Vergiftungserscheinungen hervorruft, eine Affäre ein. Beide verhalten sich atypisch. Yar, sonst brüsk, burschikos und eher ‚maskulin' kodiert, erwartet Data in ihrem Quartier als Vamp: Mit offenherzigem, enganliegendem Kleid, gegelten Haaren und starkem Make-up lehnt sie lasziv im Türrahmen. Yars verändertes Verhalten bewirkt ein verändertes Verhalten bei Data. Er reagiert (für eine Maschine) ungewöhnlich auf ihre Erscheinung, so stammelt er und schlägt ihr vor, sie solle ihre Uniform wieder anziehen. Als Yar von ihm „Zärtlichkeit, viel Freude und viel Liebe"[88] fordert, wird sein Kopf in Nahaufnahme gezeigt, er schluckt so schwer, dass sein Kehlkopf deutlich auf- und abwandert. Data reagiert deutlich körperlich auf die sexuell auffordernden Aktionen von Yar. Diese körperlichen Reaktionen sind zugleich als Emotionen (z.B. Verunsicherung, Angst, Freude) interpretierbar. Nachdem sich Yar eingehend über seine „Funktionsfähigkeit"[89] informiert und er ihr versichert, sein Programm enthalte ein „breites Spektrum an Befriedigungsvariationen",[90] zieht sie ihn in ihr Schlafquartier, Datas Gesicht wird in Großaufnahme mit einem Grinsen gezeigt. Yar stößt ihn energisch auf ihr Bett, die Tür schließt sich.

Die hier geschilderte Reaktion passt nicht wirklich in die Figurenlogik Datas. Die Intoxikation bewirkt bei allen Crewmitgliedern einen Zu-

87 Das gleiche Phänomen findet sich bei der Figur des ‚Doktors' (VOY), einem sich selbst bewussten holographischen Computerprogramm. Auch er bezeichnet seinen Erschaffer, dessen Ebenbild er ist, als seinen ‚Vater', zudem erschafft er sich eine holographische Familie.

88 Yar erwähnt während der Verführungsszene außerdem, bereits mit fünf Jahren gelernt zu haben ‚den Vergewaltigern' aus dem Weg zu gehen und ‚eine Menge Erfahrung' zu haben, was durch den Tonfall sexuell konnotiert ist (TNG 1x03: *Gedankengift*).

89 TNG 1x03: *Gedankengift*

90 Ebd.

stand des Kontrollverlustes, der zu sexuellen Massenorgien führt, der allerdings bei Data nur Effekte auf seine Motorik und seine Rechenleistung, d.h. seine geistigen Fähigkeiten haben dürfte, da er keine Emotionen empfinden kann. Seine Interaktion mit Yar, die Zeichen seiner Verlegenheit und Schüchternheit, schließlich das Grinsen, als Yar ihn in ihr Schlafzimmer zieht, sind vor diesem Hintergrund nicht nachvollziehbar. Eine Erklärung dieser Ungereimtheit ist, dass in Verbindung mit der Darstellung Datas außerordentlicher sexueller Fähigkeiten zwangsläufig auch Empfindungen dargestellt werden müssen. Da Sexualität an den Körper geknüpft ist, muss Data ‚körperlich' reagieren, und da Sexualität (bzw. die Andeutung derselben) in *Star Trek* untrennbar mit Romantik, d.h. emotionaler Aufladung verbunden ist, müssen emotionale Reaktionen zumindest angedeutet werden.[91] Sowohl Data als auch Yar sind in der Verführungsszene gleichzeitig maskulin und feminin kodiert. Yar, die maskuline Frau, gebärdet sich als Vamp, die Inkarnation bedrohlicher weiblicher Sexualität, und ‚verführt' Data nicht nur durch ihr laszives Verhalten, sondern fordert ihn verbal explizit zu sexuellen Handlungen auf und schafft Tatsachen, indem sie ihn auf ihr Bett stößt. Sowohl die deutliche Verbalisierung als auch die körperliche Initiative zum Sexualakt werden sonst konventioneller Weise männlichen Figuren zugeschrieben.[92] Data dagegen reagiert mit als typisch geltenden Zeichen für männliche Unsicherheit in romantischen oder erotischen Situationen (meist in dieser übertriebenen Form in Komödien verwendet). Er stammelt und schluckt schwer als Ausdruck von Unsicherheit und Angst. Dann lässt er sich von Yar passiv verführen, was ihm die feminin kodierte Rolle zuweist,[93] erweist sich aber als sexueller Supermann, bzw. als Supersextoy.

Die Verwischung der geschlechtlichen Kodierung der sexuell motivierten Verhaltensweisen wird jedoch im Nachhinein negativ gewertet: Als sich Data und Yar nach dem Vorfall auf der Brücke begegnen, vermeidet Yar zunächst jeden Blickkontakt und jede Interaktion mit Data und herrscht ihn schließlich an: „Data, vergessen Sie nicht, was ich Ihnen jetzt sage: Es ist nichts passiert."[94] Einerseits wird Datas Männlichkeit aufgewertet, denn sie ist über-männlich, andererseits wird sie abgewertet, denn es ist ein Tabu, sich mit ihm sexuell zu vergnügen. Es ist, als habe

91 In dieser Szene sind der Widerspruch zwischen Datas Emotionslosigkeit und dem Schauspiel Brent Spiners offensichtlich. Wie Wilcox anmerkt: „Furthermore, the idea that Data is really unemotional – really less than human – is constantly undermined by the quiet expressiveness of actor Brent Spiner." (R. Wilcox: Dating Data, S. 83. Kursivsetzung im Original.)

92 Vgl. R. Roberts: Sexual Generations, S. 96.

93 Vgl. ebd.

94 TNG 1x03: *Gedankengift*

Yar ein verbotenes Sexspielzeug genutzt, und vielleicht noch mehr, als habe sie bestimmte Grenzen zwischen verschiedenen Lebensformen verletzt. Datas Mangel ist ein recht ungewöhnlicher: Er besitzt einen Penis, aber keinen Phallus, d.h. er hat eine anatomisch vollständige männliche Erscheinungsform und männlich kodierte Verhaltensweisen, aber dennoch nicht den Status als Mann.

Datas übermenschliches sexuelles Vermögen wird nie wieder thematisiert, auch nicht in der Episode, in der Datas erste ‚Liebes'-Beziehung zu einer Menschenfrau dargestellt wird, d.h. einer Situation, in der er sich als adäquates männliches Gegenstück zu einer Menschenfrau beweisen muss. Jenna, eine menschliche Kollegin, hat sich in Data verliebt. Als sie ihn bei der Arbeit küsst, reagiert Data (anders als bei Yar) kaum auf sie. Er zieht zwar während des Kusses die Augenbrauen hoch, d.h. auch hier ist durch die Mimik des Schauspielers Emotion (Erstaunen) sichtbar, er zeigt aber sonst keine Gegenreaktion. Als Jenna nach dem Kuss aus dem Raum geht, wendet er sich sofort mit neutralem Gesichtsausdruck seiner Arbeit zu. Er reagiert, anders als bei Yar, weder mimisch noch gestisch auf eine Art und Weise, die als emotional oder sexuell involviert interpretiert werden kann. Trotzdem hat er Jennas Absichten richtig erkannt, denn nachdem Data sich Rat bei diversen Crewmitgliedern geholt hat, beschließt er aus wissenschaftlicher Neugier heraus, eine Beziehung mit ihr einzugehen. Jenna wird (wie Tasha Yar) als eine emotional bedürftige, aber auch körperlich offensive Frau gezeichnet, so gehen z.B. alle Berührungen von ihr aus. Jenna wird mit einem ‚typisch weiblichen' Gesten- und Mimikrepertoire in Bezug auf Data dargestellt. Sie hakt sich bei ihm ein, kuschelt sich an und betrachtet ihn von unten nach oben mit dem so genannten „Bewunderungsblick".[95] Dass Data den Körperkontakt bemerkt, wird kenntlich gemacht, indem er immer auf die Stelle blickt, die Jenna berührt, er aber selbst keine Berührung initiiert, wodurch seine affektive Unfähigkeit betont wird (Abb. 36). Jennas Verhalten fällt umso mehr auf, da Data nicht die männlich kodierten Verhaltenspendants ausführt und ihre Aktionen ins Leere laufen, was sie nicht zu bemerken scheint, die ZuschauerInnen jedoch durchaus.

Data versucht auf andere Art und Weise, den ihm von Jenna zugedachten Part auszufüllen, d.h. der ideale männliche Partner zu werden. Sein Versuch, die fehlenden Emotionen zu kompensieren, besteht darin, ein ‚Programm für romantische Beziehungen' zu erstellen. Data versucht, den Anforderungen der romantischen Zweierbeziehung gerecht zu werden, indem er spezifisch männlich kodierte Rituale ausführt. Seiner eigenen Aussage nach greift er dabei auf kulturelle und literarische Vor-

95 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 146.

bilder zurück. So schöpft er in einer Szene aus eindeutig identifizierbaren Stereotypen des ‚perfekten Mannes'. Er betritt Jennas Quartier mit einem Aktenkoffer in der Hand, sieht sich suchend um, ruft „Scha-hatz, ich bin daheim"[96] und gibt der herbei eilenden Jenna einen kleinen Kuss auf die Wange. Diese hat ein Handtuch in der Hand, was die Szene wie ein Zitat aus einer ‚Ehemann-begrüßt-die-Hausfrau'-Situation wirken lässt. Nach Beenden dieser Sequenz ändert sich Datas Tonfall. Er spricht mit sexuellem Unterton wie ein geübter Casanova und Mann von Welt. Er bestellt Drinks aus dem Replikator[97] und wirft Jenna dabei verheißungsvoll doppeldeutige Blicke zu. Danach wechselt er über zur Rolle des Romantikers, der sie mit Komplimenten überhäuft, und schließlich zum fürsorglichen Hausmann, der singend ihre Wohnung aufräumt. In seiner gewohnten Stimme schlägt er vor, ihren Kleiderschrank neu zu ordnen. Erst an dieser Stelle reagiert Jenna irritiert, woraufhin Data einen Streit anfängt. Als Jenna sich über die ‚künstliche und gezwungene' Art und Weise seines Verhaltens beschwert und den ‚echten Data' fordert, gibt dieser zu bedenken: „Es gibt keinen echten Data im Hinblick auf romantische Beziehungen. Ich greife auf verschiedene kulturelle und literarische Quellen zurück, die mir helfen, meine Rolle zu erfassen."[98] Wie Data selbst bemerkt, gibt es im Hinblick auf heterosexuelle Zweierbeziehungen keinen ‚eigentlichen Data'. Er versucht, formale Aspekte der romantischen Zweierbeziehung zu erfüllen, wie z.B. Blumen zu schenken, das Licht zu dämpfen oder einen ‚Streit unter Verliebten' zu initiieren, weil er gelesen hat, dies trage zur emotionalen Bindung bei, aber sein Erfolg ist mäßig. Gleichzeitig werden verschiedene, im kulturellen Repertoire vorhandene Männlichkeitsmodelle ausprobiert, wie der heimkehrende Versorger, der verruchte Verführer oder der fürsorgliche Ehemann[99] und durch Brent Spiners überzogenes Spiel als Stereotypen kenntlich gemacht. Entscheidend für die Bewertung dieser Modelle ist immer die Reaktion von Jenna. So reagiert sie auf sein Heimkommen, indem sie ebenfalls von ihrem Arbeitsalltag erzählt. Als er zweideutig die Drinks fertig macht, blickt sie leicht irritiert, als er sie mit Komplimenten überhäuft, reagiert sie begeistert und geschmeichelt. Auch als Data sie auffordert, die Füße hochzulegen, während er sich um alles kümmere, wirkt sie angetan. Erst als Data in seiner gewöhnlichen Stimme, d.h. in seiner Rolle als Android, vor-

96 TNG 4x25: *Datas erste Liebe*

97 Ein Gerät, das Nahrungsmittel und Gegenstände herstellen kann.

98 TNG 4x25: *Datas erste Liebe*

99 Zum Nebeneinander widersprüchlicher Männerbilder vgl. Constance Engelfried: Männlichkeiten. Die Öffnung des femnistischen Blicks auf den Mann, Weinheim, München: Juventa 1997, S. 85; M. S. Kimmel (Hg.): Changing Men, S. 9.

schlägt, ihren Kleiderschrank neu zu ordnen, reagiert Jenna ablehnend. Während das Heimkommritual und das Mixen des Drinks noch eher ‚männlich' kodierte Tätigkeiten waren, sind das Umsorgen und das Aufräumen eher ‚weibliche' Tätigkeiten. Hier offenbart Data sein Androiden-Selbst, das darauf programmiert ist, den Menschen dienstbar sein zu wollen – was eine weiblich kodierte Motivation ist. Sobald er dies tut, lehnt Jenna sein Verhalten ab. Schließlich realisiert sie, dass seine freundliche Aufmerksamkeit kein Ausdruck von Liebe ist, und beendet die Beziehung mit der Feststellung, sie habe jetzt das Muster erkannt, nach dem ihre Beziehungen verlaufen, denn sie sei immer mit Männern liiert, die keine Emotionen besäßen.

In der Narration selbst begründet Jenna die Unmöglichkeit der Beziehung mit Datas Emotionslosigkeit, die sie als etwas typisch Männliches begreift. Trotzdem wird Data in der Episode nicht als Mann, sondern als Nicht-Mensch und damit als Nicht-Mann inszeniert. Während sonst das ‚Menschliche' an der Figur Data betont wird, ist es in der vorliegenden Folge umgedreht. Dass Data unfähig ist, Gefühle zu empfinden, wird in der Episode mehrfach diskutiert, so weist er diverse Figuren, mit denen er diskutiert, ob er eine Beziehung mit Jenna eingehen solle, explizit darauf hin. Auch die Künstlichkeit seiner Körperlichkeit ist stärker hervorgehoben als gewöhnlich. Wenn er Jenna in den Arm nimmt oder küsst, geschieht dies mit roboterhaften, ruckartigen Bewegungen, die das Mechanische und die Abwesenheit von Leidenschaft betonen und die Situation lächerlich wirken lassen. Auf verschiedenen Ebenen wird gezeigt, dass ein Android mit einem männlichen Körper trotzdem ein Nicht-Mann ist, der scheitern muss, wenn er versucht, einen Mann zu imitieren.

Was Data zum Mannsein fehlt, ist nicht die Fähigkeit, verschiedene Rollen auszuführen und auch nicht der Mangel an Gefühlen, sondern vor allem der Personenstatus. Verhandelt wird dieser in einer Folge, in der ein zweifelhafter Wissenschaftler Datas ‚positronisches' Gehirn auseinander bauen will, um seine Machart zu studieren, Data dies verweigert und daraufhin ein Prozess stattfindet, in dem entschieden werden muss, ob Data als künstlicher Mensch das Eigentum der Sternenflotte ist oder Entscheidungsrecht über seine eigene Person hat.

Zunächst wird eindrücklich bewiesen, dass Data eine menschgemachte Maschine ist. Der Ankläger demontiert zunächst Datas Arm und schaltet dann Data ganz ab mit den Worten: „Seine Reaktionen sind das Produkt einer Software, geschrieben von einem Menschen. Seine Hardware wurde gebaut von einem Menschen. Und jetzt wird ein Mensch ihn

abschalten. Die Marionette ist kaputt. Ihre Fäden wurden zerschnitten.“[100] Data sackt leblos in sich zusammen. Was hier bewiesen wurde, ist die Macht des Menschenmannes über den Androiden. Datas Verhandlung ist, wie Bernardi feststellt, „an ironic allegory for the real space-time history of racism in which ‚black‘ people were considered possessions of ‚white‘ masters.“[101]

Der Standpunkt des Wissenschaftlers lautet, dass Data kein empfindungsfähiges Wesen ist, daher keine Person und Eigentum der Sternenflotte. Hier wird also wieder auf Datas Emotionslosigkeit als sein Mangel an Menschlichkeit verwiesen, das Argument aber ad absurdum geführt, indem Captain Picard den Kybernetiker dazu herausfordert, zu belegen, dass er, Picard, Empfindungen habe, was diesem nicht gelingt. Gefühle können, so der rhetorische Kniff, damit nicht mehr als zentrales Kriterium für die Definition von ‚Menschsein‘ angenommen werden. Wie Recht nachweist, ist Datas Sprache in dieser Episode auffallend mit Vokabeln mit emotionaler Bedeutung angereichert. Er drückt ‚Bedauern‘ über sein Ausscheiden aus der Sternenflotte aus, ‚Vertrauen‘ in Picard, ‚Dankbarkeit‘ gegenüber Riker, ‚Hoffnung‘, ‚Sorge‘ und ‚Resignation‘ über den Verlauf des Verfahrens.[102] Das heißt, während über seine emotionale Empfindungsfähigkeit noch disputiert wird, sind die Nuancen längst in seiner Sprache manifestiert. Indirekt wird Datas Fähigkeit zur Emotion bzw. zum Verständnis dessen, was Emotion bedeutet, und damit seine Nähe zur Menschlichkeit bewiesen. Dies wird auf der bildlichen Ebene durch das Schauspiel Brent Spiners gespiegelt, das durch mimische und gestische Subtilitäten impliziert, dass Data kein emotionsloses Wesen ist.

Captain Picard gelingt es, zu beweisen, dass Data mehr ist als die Summe seiner Algorhythmen, dass er eine Persönlichkeit ist und hat, indem er dem Gericht zeigt, was Data in seine Tasche gepackt hat, um die *Enterprise* für immer zu verlassen. Darunter befinden sich persönliche Andenken, vor allem ein Hologramm von der inzwischen verstorbenen Tasha Yar. Picard trägt den durchsichtigen Plastikwürfel zu dem Tisch, an dem Data sitzt, stellt ihn vor ihn hin und schaltet ihn an, woraufhin ein holographisches Abbild von Yar über dem Würfel erscheint. Die kleine geisterhafte Figur Yars blickt Data an, Picard setzt die beiden durch die Platzierung des Würfels visuell in Bezug zueinander. Die Richterin beobachtet die Szene. Data gibt zu, dass er die Holographie Yars hat, weil sie eine Affäre hatten und sie dies zu einem besonderen Menschen für

100 TNG 2x09: *Wem gehört Data?*

101 D. L. Bernardi: Star Trek & History, S. 178.

102 Marcus Recht: Homo Artificialis. Eine Androiden & Cyborg Analyse mit dem Fokus auf Star Trek, Saarbrücken: Dr. Müller, S. 96.

ihn macht. Die Richterin lässt erstaunt ihre aufgestützten Arme sinken und wechselt einen Blick mit dem Ankläger und dem Wissenschaftler. Die Information, dass Data eine Affäre hatte, wird so als etwas Außergewöhnliches hervorgehoben. Der Beleg für die heterosexuelle Beziehung erweist sich als konstitutiv für seinen Status als menschliches/männliches Subjekt. Dies findet eine exakte Entsprechung in der (westlichen) Vorstellung, dass ein Junge in der Pubertät dann ‚zum Mann' wird, wenn er zum ersten Mal mit einer Frau geschlafen hat. Datas Mannwerdung wird durch den sexuellen Akt definiert, aufgrund dessen ihm der Personenstatus verliehen wird. Und so lautet die Entscheidung des Gerichts, dass Data zwar eine Maschine ist, aber auch eine Person und damit nicht das Eigentum der Sternenflotte.

Geschlechterwechsel

Im folgenden Kapitel werden Transitionen von Männlichkeit zu Weiblichkeit und umgekehrt beleuchtet. Diese geschehen zum einen durch bewusste Geschlechtermaskerade, also durch ‚Drag', womit eine Aufmachung durch z.B. Kleidung,[103] Körpersprache und Verhalten, die sich auf ein anderes als das Alltagsgeschlecht der betreffenden Person bezieht, bezeichnet ist. Im zweiten Teil wird der Geschlechterwechsel durch Inbesitznahme der jeweiligen Person durch gegengeschlechtliche Wesen untersucht. Im ersten Fall handelt es sich um einen Wandel der Geschlechtsidentität, der Auswirkungen auf die Identität hat, im zweiten um einen Austausch der gesamten Identität, der einen Wechsel der Geschlechtsidentität zur Folge hat.

Sowohl die Thematik der Geschlechtermaskeraden als auch die der Inbesitznahmen wiederholen bestimmte narrative Strukturen und ästhetische Motive, die sich in Hollywoodfilmen fest etabliert haben und bis heute in Variationen reproduziert werden.[104] Da die hier untersuchte Mann-zu-Frau-Maskerade[105] vielfach die berühmte Komödie *Manche mögen's heiß* (USA 1959) zitiert, wird in der Analyse auch nach Bildnachbarschaften geforscht.

103 Das Phänomen, sich gegengeschlechtlich kodiert zu kleiden, wird auch als ‚Cross-Dressing' bezeichnet.

104 Beispielhaft im filmischen Gedächtnis verankert sind die Geschlechtermaskeraden in: *Königin Christine* (USA 1933); *Manche mögen's heiß* (USA 1959); *Tootsie* (USA 1982); *Victor, Victoria* (USA 1982); *Yentl* (USA 1983).

105 DS9 6x23: *Die Beraterin*

Besessenheit und Besitzergreifungen sind eine weitere verbreitete Variante des Geschlechterwechsels, der speziell in Science-Fiction- und Horror-Narrationen stattfindet. Das Thema nahm in der Science Fiction seinen Anfang bei den stilbildenden *Body Snatchers*[106] der 1950er Jahre, die die Körper unschuldiger BürgerInnen in Besitz nehmen und diese gefühlstot machen, was zumindest in den 50er Jahren durchaus noch als amerikanische Angst vor kommunistischer Unterwanderung interpretiert werden konnte.[107] Auch die Auslöschung der Identität durch das borg'sche Kollektivbewusstsein in *Star Trek* ist eine Spielart der Paranoia vor dem Verlust des Selbst und der Unterwanderung der Normalität durch böse, unkontrollierbare Mächte. Für die Analyse wurden Episoden ausgewählt, in denen die Inbesitznahme der Figuren durch gegengeschlechtliche Entitäten erfolgt. Welche Ängste hier zutage treten, wird zu untersuchen sein.

Die richtigen Ohrläppchen. Frau-zu-Mann-Maskerade

Mit dem Wechsel der Geschlechtsidentität durch Maskerade beschäftigen sich die *Star-Trek*-DS9-Folgen *Profit oder Partner!*[108] und *Die Beraterin*.[109] In beiden Folgen geht es um die Dekonstruktion und Rekonstruktion von bestimmten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern mit Hilfe von Maskerade, von Ver- und Enthüllung. Mit den Begriffen ‚Verkleidung' und ‚Maskerade' soll nach Lehnert das in der Regel absichtliche Erzeugen einer (Geschlechts-)Identität für die Umwelt mit Hilfe bestimmter Zeichen, die nicht nur auf die Kleidung beschränkt sein müssen, bezeichnet werden.[110] Zu der absichtlich veränderten äußeren Erscheinung kommen „eine Anpassung des Verhaltens und der Sprechweise […], so daß die Gesamterscheinung eines Menschen der Umwelt eine

106 Von dem Film *Die Dämonischen* (englischer Originaltitel: *Invasion of the Body Snatchers*. USA 1956) gibt es gleich zwei Remakes: *Die Körperfresser kommen* (USA 1978) und *Body Snatchers* (USA 1993).

107 Vgl. Andreas Friedrich: „Body Snatchers", in: Thomas Koebner (Hg.), Filmgenres. Science Fiction, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 96f.; James H. Kavanagh: „Feminism, Humanism and Science in Alien", in: Annette Kuhn (Hg.):, Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990, S. 74.

108 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

109 DS9 6x23: *Die Beraterin*

110 Vgl. Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 36.

Identität vorspiegelt, die nicht die ‚ursprüngliche' ist."[111] Im Folgenden sollen die Zeichen, mit denen ‚Männlichkeit', bzw. ‚Weiblichkeit' erzeugt werden, untersucht, die Art der Inszenierung von ‚Männlichkeit' bzw. ‚Weiblichkeit' betrachtet und die Bedeutung der Verkleidung im jeweiligen narrativen Kontext offen gelegt werden.

Die ProtagonistInnen beider Folgen sind Ferengi, welche zum Stammpersonal der Serie gehören. Die Ferengi sind intrigante, verschlagene Figuren, die besessen von materiellen Dingen sind. Die Gestaltung ihres Aussehens kennzeichnet sie sowohl als ‚komische' Figuren als auch als Aliens, die ‚weniger' humanoid sind als z.B. Menschen oder Bajoraner. Der Kopf ist überdimensional groß und wirkt deformiert, die Ohren sind riesig und die Zähne spitz wie bei einem kleinen Raubtier. Ihr Körper ist zwergenhaft. Sie sind animalisiert und damit ethnisch markiert wie die Klingonen, wirken dabei aber nicht bedrohlich, sondern hässlich und lächerlich. Sowohl durch ihr Aussehen als auch durch ihr Benehmen werden sie zu Karikaturen der ‚gierigen Kapitalisten'.[112] Die Ferengi, in TNG noch als Bedrohung für die Sternenflotte eingeführt, mutieren in DS9 schnell zu komischen Figuren.[113] Zusätzlich dient die Ferengi-Allianz oft als Kontrastfolie zur Sternenflotte, welche stets als moralisch und gesellschaftlich überlegen dargestellt wird.

In der Ferengi-Gesellschaft ist innerhalb des *Star-Trek*-Universums die Geschlechtertrennung zwischen Männern und Frauen am stärksten vollzogen und die Rechte der Frauen sind am stärksten eingeschränkt.

111 Gertrud Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 11.

112 Es gibt rege Diskussionen darüber, ob das Aussehen und Verhalten der Ferengi antisemitische Stereotype bedienen. Der Soziologe Wilson benennt antisemitische Sterotype wie folgt: „overtly malevolent and clearly anti-Semitic [stereotypes portray d.V.] Jews as pushy, covetous, clannish, ill-man-nered [sic], ruthless, dishonest, mercenary, grasping, overbearing, sloppy, loud, money-loving, and uncouth." (Thomas C. Wilson: „Compliments will get you nowhere: Benign stereotypes, prejudice and anti-Semitism", in: Sociological Quarterly 37 [1996], S. 465) Winn zieht anhand der Auflistung Wilsons Parallelen zwischen antisemitischen Stereotypen und der Darstellung der Ferengi (Emmett J. Winn: „Highly Offensive Ferengi: Racial Issues and Star Trek's Multicultural Deep Space Nine in Film", in: http://www.kinema.uwaterloo.ca/winn031.htm [2003], letzter Zugriff 30.06.2007). Zu antisemitischen Stereotypen bei den Ferengi vgl. auch D. L. Bernardi: Star Trek & History, S. 171ff.

113 Vgl. Edward Gross/Mark A. Altman: Captains' Logs Supplemental. The Unauthorized Guide to the New Trek Voyages, Boston u.a.: Little, Brown and Company 1996, S. 36.

Ferengi-Frauen (genannt ‚Weibliche') sind strengen Regeln und Verboten unterworfen und leben quasi nackt in Gefangenschaft, denn sie dürfen das Haus nicht verlassen und keine Kleidung tragen. Weiblichen Ferengi wird, da sie keinen Profit machen dürfen, das Ferengi-Sein an sich abgesprochen, was die 18. Erwerbsregel illustriert: „Ein Ferengi, der keinen Profit macht, ist kein Ferengi!"[114] In der Ferengi-Gesellschaft gibt es die für patriarchal orientierte Gesellschaften typische Trennung des ‚privaten' und des ‚öffentlichen' Bereichs, wobei das Private klassischerweise den Frauen und das Öffentliche den Männern zugeordnet wird. Die genannten Faktoren machen Ferengi zu den idealen Protagonisten von Geschlechtertausch-Folgen. Die ‚Gegensätze' zwischen den Geschlechtern können hier extremer inszeniert werden als mit einer Spezies, in der gesellschaftliche Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern praktiziert wird.

In der Episode *Profit oder Partner!* verkleidet sich Pel (Helene Udy), eine Ferengi-Frau, als Mann, um sich überhaupt in der Öffentlichkeit bewegen und Profit machen zu können.[115] In der Episode *Die Beraterin* dagegen wird Quark (Armin Shimerman), ein Ferengi-Mann, nicht nur sozial, sondern auch körperlich zu einer Frau ‚gemacht'. Er soll als Frau beweisen, dass Frauen fähig sind, profitorientiert zu denken und zu handeln, und ihnen daher die gleichen Rechte in der Ferengi-Verfassung zugestanden werden sollten.

Im ‚Quark's', dem Restaurant der Raumstation *Deep Space Nine*, arbeitet ein neuer Kellner. Pel fällt durch seine Geschäftstüchtigkeit schnell auf, so dass Quark ihn zu seinem Assistenten macht. Pel ist in Wirklichkeit eine Frau, die sich als Mann verkleidet hat, um überhaupt das Haus verlassen und Profit machen zu können. Äußerlich wirkt Pel wie ein typischer Ferengi-Mann. Er ist zwar ein wenig kleiner als die anderen Ferengi und seine Stimme ist heller, aber geschlechtlich nicht eindeutig zuzuordnen. Er tritt bereits in der ersten Szene auf und fällt weder durch sein Verhalten noch optisch aus der Gruppe Karten spielender Ferengi-Männer heraus (Abb. 37, Pel rechts im Bild). Dieses Einblenden in die Gruppe wird durch seine Kleidung noch verstärkt, deren Schnitt, Stoffe und Farben sich auch in der Kleidung der anderen anwesenden Ferengi wieder finden. Diese Unauffälligkeit ist laut Lehnert ein entscheidendes Element für das ‚Passing' (das Gelten) als Mann:

„Nicht die Verkleidung als solche garantiert also den Erfolg, sondern die betonte Unauffälligkeit des Verhaltens und das Verschwinden in der Menge – eine

114 Vgl. DS9 3x14: *Herz aus Stein*; DS9 5x20: *Liebe und Profit*

115 Im folgenden Text wird Pel abwechselnd als ‚er' oder als ‚sie' bezeichnet, je nachdem, wie die Informationslage für die ZuschauerInnen ist.

sozusagen zweite Ebene der Verkleidung, die notwendig zur ersten hinzukommen muß, weniger, um als Mann zu gelten, sondern um als Nicht-Mann nicht erkannt zu werden."[116]

Tatsächlich fallen Pels etwas andere Stimme und Größe erst nach der ersten Enttarnung auf, die ausschließlich für den Blick der ZuschauerInnen stattfindet. Das Einzige, womit Pel aus der Gruppe der Ferengi hervorstechen darf, ist seine Geschäftstüchtigkeit. Da Geschäftstüchtigkeit eine Männern zugeordnete Eigenschaft ist, tut sich Pel damit als besonders fähiger Mann hervor, was sogar noch zu seiner Maskerade beiträgt. Pels Wunsch, Profit zu machen, ist überhaupt Anlass, sich als Mann zu verkleiden, denn nur als Mann ist es ihr möglich, sich in der Öffentlichkeit zu bewegen. Dies ist laut Lehnert ein typisches Motiv für Frauen, sich als Mann zu verkleiden, denn: „Die Frau, die sich […] als Mann verkleidet, verfolgt in der Regel bestimmte Absichten, die zu erreichen ihr in Frauenkleidern, also als Frau, kaum möglich wäre."[117] Pel verkleidet sich also nicht, weil sie ein Mann sein möchte, sondern weil sie wie ein Mann handeln können möchte. Trotzdem muss Pel, um nicht enttarnt zu werden und um Zweifeln an ihrer ‚Männlichkeit' vorzubeugen, ihre ‚Männlichkeit' in besonderem Maße beweisen. So ist sie ein Experte für die Erwerbsregeln (sie kann sie auswendig) und deren sinnvolle Anwendung im Geschäftsleben. Sie kann sofort eine Ebene als Gleiche unter Gleichen mit Quark etablieren, indem sie über die Erwerbsregeln fachsimpeln. Dies wird regelrecht als Ferengi-Männlichkeitsritual inszeniert, indem ein Dritter, nämlich der ‚unmännliche' Rom (Quarks Bruder) mehrfach davon ausgeschlossen und in den Hintergrund gedrängt wird.

Ferengi-Frauen fallen zunächst durch ihre Abwesenheit auf. Da sie ihre Häuser nicht verlassen dürfen, kann sich laut gesellschaftlicher Konvention keine Ferengi-Frau auf DS9 befinden. So werden ‚die Weiblichen' zunächst nur indirekt durch Gespräche charakterisiert, in denen von anderen über sie oder ihre Situation gesprochen wird. Da über ‚die Frau' als solche und nicht über eine konkrete weibliche Person gesprochen wird, erfährt man dabei mehr über die gesellschaftlichen Zwänge, denen sie unterworfen sind, als über ihr Verhalten. (Auch Pel kann nach ihrer Enttarnung nicht für die Ferengi-Frau schlechthin stehen, da sie ja dezidiert a-typisch ist.) Durch Gespräche ist zu erfahren, dass Ferengi-Weibliche keine Kleidung tragen dürfen, nicht lesen lernen, nicht widersprechen, nicht Tongo spielen, das Haus nicht verlassen und keinen Profit machen dürfen. Ihnen zugeschriebene Eigenschaften sind Geschäftsuntüchtigkeit und die Fokussierung auf die Liebe. Das einzige körperli-

116 G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 144.
117 Ebd., S. 41.

che Unterscheidungsmerkmal, das in den Gesprächen erwähnt wird, sind die kleineren ‚Ohrläppchen'[118] von Frauen. An die Größe der Ohren ist symbolhaft die Fähigkeit, Profit zu machen, geknüpft. Aufgrund ihrer kleineren Ohren wird Frauen die zentrale Fähigkeit, Profit zu machen, abgesprochen. Eine kulturelle Fähigkeit (Geschäftstüchtigkeit) wird hier an ein biologisches Merkmal (die Ohrgröße) geknüpft, um Geschlecht zu naturalisieren. Große Ohren stehen nicht nur für ‚Männlichkeit' schlechthin, sondern an die Ohren scheint auch die männliche Ferengi-Sexualität geknüpft zu sein, was ihre Bedeutung erotisch auflädt. Die Ohren sind der Phallus der Ferengi, kleine Ohren und damit Frauen werden als defizitär begriffen.

Die Maskerade als erzählerisches Motiv bezieht nicht nur die Wahrscheinlichkeit der Entdeckung mit ein, ein Großteil der komischen Wirkung wird durch die Drohung der jederzeit möglichen Enthüllung erzeugt. So stellt auch Lieberfeld fest: „[…] the most potent comic moments occur when the mask of disguise threatens to fall, when pretense and exposure flirt."[119] Im Falle von Pel kommt es nicht nur viele Male fast, sondern vier Mal zu tatsächlichen Enttarnungen, die unterschiedliche Funktionen innerhalb der Narration haben.

Die erste Enthüllung ist ausschließlich für Zuschaueraugen bestimmt. Die ZuschauerInnen werden zu Mitwissenden gemacht, nachdem Pel als der perfekte männliche Ferengi (außerordentlich profitorientiert) eingeführt worden ist und eine erfolgreiche Geschäftspartnerschaft mit Quark abgeschlossen hat. Pel kommt strahlend in sein Quartier. Er reflektiert sich bzw. seine erfolgreiche männliche Erscheinung im Spiegel und wirkt höchst zufrieden mit sich. Nun öffnet Pel eine Kiste mit Werkzeug und montiert seine Ohren ab. Darunter kommen kleinere, ‚weibliche' Ohren zum Vorschein. Daraufhin zieht er seine Jacke aus und Brüste werden sichtbar. Die Geräusche des Ohrenwerkzeugs und der Jacke betonen einerseits die private Situation, in der sich Pel befindet, andererseits erhöhen sie die Dramatik der Ent-Hüllung. Im privaten Raum wird Pel zu ‚sich selbst', d. h. zu einer Frau, aber auch zu dem erfolgreichen Ferengi, der sich im Spiegel betrachtet. Pel macht das männliche Merkmal der Ohren unsichtbar, indem sie diese abnimmt, und das weibliche der Brüste sichtbar, indem sie ihre Jacke öffnet. Die ZuschauerInnen als Zeugen dieser privaten ‚wahren' Identität werden zu Verbündeten gemacht und erlangen so einen Wissensvorsprung vor den Figuren in der

118 In der deutschen Synchronisation wird immer von ‚Ohrläppchen' gesprochen. Gemeint ist tatsächlich die ganze Ohrmuschel.

119 Daniel Lieberfeld/Judith Sanders: „Keeping the Characters Straight. Comedy and identity in ‚Some Like It Hot'", in: Journal of Popular Film & Television 26 (1998), S. 130.

Handlung. Diese erste Enthüllung ist die wichtigste, denn die Maskerade entfaltet ihr erzählerisches Potenzial erst in der Interaktion von Handelnden und Zuschauenden.[120] Es muss eine Ungleichheit der Informationslage hergestellt werden: die ZuschauerInnen wissen, dass Pel eine Frau ist, während die anderen Figuren es noch nicht wissen oder nur vermuten. Wenn wir als ZuschauerInnen nicht zu MitwisserInnen würden, bliebe Pel vermutlich in unseren Augen ein Mann und die Narration bekäme eine grundsätzlich andere Bedeutung. Die Liebe von Pel und Quark wäre dann eine schwule Liebesgeschichte – als welche sie zum Teil auch von den Figuren innerhalb der Narration weiterhin gelesen wird.

Die zweite Enttarnung verschafft Pel eine weibliche Alliierte, Jadzia Dax, die durch Pels ‚untypisches Verhalten' misstrauisch wird. Dax scheint überraschter über die Tatsache zu sein, dass Pel eine Frau ist, als über die Tatsache, dass Pel Quark liebt. Da sich Pels Andersheit durch die ‚besondere Ergebenheit' Quark gegenüber ausdrückt und kurz darauf ihre Enttarnung als Frau folgt, wird hier implizit die Verknüpfung von ‚besonderer Ergebenheit' mit einem ‚Zeichen für Ferengi-Weiblichkeit' nahe gelegt. Als Motiv für Pels Verkleidung vermutet Jadzia Dax: „Sie wollten mehr!"[121] und verweist damit auf ein entscheidendes Motiv von weiblichen Maskerade-Narrationen, die „Geschichte vom Vorankommen,"[122] wie Garber sie nennt, also die Strategie, Verkleidung als Mittel zum sozialen Aufstieg zu verwenden.

Schließlich wird Pel vom missgünstigen Rom, Quarks Bruder, demaskiert. Pels Geschäftstüchtigkeit macht ihn zur Bedrohung für Rom, da er in Konkurrenz zu Quarks Aufmerksamkeit tritt. Rom ist nach Ferengi-Maßstäben nicht sehr männlich, denn er ist weder besonders intelligent noch geschäftstüchtig. So sagt Quark beispielsweise zu Pel: „Wenn es um Geschäfte geht, hat mein Bruder nur ganz kleine, weibliche Ohrläppchen."[123] Um seine Un-Männlichkeit zu betonen, werden Rom Weiblichkeits-Attribute zugeordnet und er wird von Quark verbal entmannt. Rom und Pel konkurrieren nicht nur um Quark, sondern auch um Männlichkeit. Als narrative Konsequenz muss Rom sowohl seine Männlichkeit wieder herstellen als auch seine privilegierte Position als Vertrauter von Quark. Das Verhältnis von Rom, Pel und Quark wird filmisch immer wieder in Dreiecks-Situationen umgesetzt, in denen Rom aus dem Bild, an den Bildrand oder in den Hintergrund gedrängt wird. Schließlich durchsucht Rom Pels Quartier, findet die Schachtel mit den syntheti-

120 Vgl. G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 37f.

121 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

122 Marjorie Garber: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1993, S. 103.

123 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

schen Ohren und enttarnt Pel vor Quark, was wiederum in einer visuellen Konstellation geschieht, in der die Figuren im Dreieck angeordnet sind. Zwischen den Brüdern kommt es zur Abmachung, dass Quark Rom die Bar überschreibt, wenn Rom dem Großen Nagus nicht verrät, dass Pel eine Frau ist. Roms Männlichkeit ist rehabilitiert, denn er hat Quark durch die Erpressung geschäftlich übertrumpft. Und sein Verhältnis zu Quark wird zumindest von Pel nicht mehr gestört, da Quark durch die Enttarnung das Vertrauen zu Pel verloren hat.

Die vierte und letzte Enthüllung nimmt Pel selbst vor. Sie provoziert einen Skandal, indem sie sich die Ohren in Anwesenheit des Großen Nagus Zek abreißt und die Doppelmoral der Ferengi in Bezug auf die Geschlechter entlarvt. Der große Nagus reagiert außerordentlich empört und entsetzt auf die Erkenntnis, dass der von ihm protegierte Pel eine Frau ist. Dadurch, dass Pel als Frau erkannt wird, steht alles, was sie bis dahin als Mann getan hat, in einem anderen Kontext. Ihr Verhalten ist auf einmal nicht mehr als besonders geschäftstüchtig, sondern als besonders ekelhaft und verwerflich zu werten. Da sie als Frau nichts wert ist, ist auch ihr Handeln im Nachhinein entwertet, ja sogar bedrohlich für die Glaubwürdigkeit und Ehre von Quark und dem Großen Nagus Zek. Pels Verkleidung als Ausdruck des sozialen Emporstrebens stellt die festgeschriebenen und als natürlich behaupteten Rollenverhältnisse der Ferengi-Gesellschaft grundlegend infrage und ist genau deswegen tabuisiert. Und so stellt auch Lehnert fest: „Die sich Männlichkeit anmaßende Frau greift – zumindest potentiell – die Grundfesten der Geschlechterdiskurse an. Das macht sie so brisant.“[124]

Pels Selbst-Enttarnung wird sowohl im Dialog als auch visuell über die Ohren (den Phallus der Ferengi) verhandelt. So bedeckt Quark Pels weibliche Ohren nach der Enttarnung mit seinen Händen, als würde er eine schambehaftete Körperstelle (typischerweise sekundäre oder primäre Geschlechtsorgane) schützen wollen. Tatsächlich verdeckt er den Beweis für den Mangel an großen Ohren, den Makel, dass Pel eine Frau ist.

Die Erkennungsmerkmale oder Zeichen, die Pel zum Mann (in der Geschlechterlogik der Ferengi) machen, sind einerseits hinzugefügte ‚männliche‘ Zeichen und andererseits subtrahierte ‚weibliche‘ Zeichen. Hier wird ein Grundprinzip der Geschlechtermaskerade sichtbar, denn in „jeder Kultur werden sozialen Gruppen und auch den Geschlechtern bestimmte Erkennungsmerkmale zugeordnet. Das mögen Kleidungsstücke sein, Frisuren, Elemente der Körpersprache, oder eben Düfte.“[125] Männliche Erkennungsmerkmale, die in Pels Fall hinzugefügt werden, sind:

124 G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 12.

125 G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 10.

seine Kleidung (und zwar Kleidung überhaupt), seine Ohren, seine ‚männliche' Körpersprache, sein profitorientiertes Verhalten und seine Anwesenheit auf DS9. Subtrahiert sind erst mal nur seine/ihre Brüste. Das Ver- und Enthüllen der Brüste scheint allein durch das An- und Ausziehen der Jacke zu funktionieren, was sie sehr plötzlich auftauchen und verschwinden lässt. Der Verdacht liegt nahe, dass die so plötzlich auftauchenden und verschwindenden Brüste in erster Linie die Geschlechterlogik der (menschlichen) Fernseh-ZuschauerInnen ansprechen sollen. In der Narration selbst gibt es auf der Dialogebene nur einen einzigen Verweis auf die Brüste: So fordert Quark Pel in einer Szene mit einer uneindeutigen Geste auf: „Und verstecken Sie das wieder!"[126] Er könnte damit einerseits den Kasten, in dem die Ohrprothesen aufbewahrt werden, meinen und sie auffordern, das Werkzeug ihrer Maskerade zum Verschwinden zu bringen. Andererseits könnte die Geste auch so interpretiert werden, dass er auf Pels Brüste weist und verlangt, dass sie das körperliche Indiz ihres Frauseins wieder verstecken soll (Abb. 38).

Die geschlechtliche Kodierung von Pel wandelt sich im Laufe der Folge. Durch die Enttarnungen und eine darauf folgende Änderung in Pels Verhalten wird er/sie vom ‚Mann' zur ‚Frau'. Dies geschieht, indem sich einerseits der Blick der ZuschauerInnen auf Pel durch das Mitwissen um Pels ‚wahres' Geschlecht ändert und ‚Weiblichkeits'-Attribute wie die etwas geringere Größe oder hellere Stimme in den Vordergrund rücken. Außerdem werden weitere Zeichen von ‚Weiblichkeit' hinzugefügt, die Pel zur geschlechtlich ambivalenten Figur machen. Am deutlichsten ist dies anhand der Änderung seiner/ihrer Körpersprache und anhand der Änderung seiner/ihrer Gefühlslage nachzuvollziehen.

Pels Körpersprache zeichnet sich insgesamt durch Unauffälligkeit und Zurückhaltung aus. Nach Solomon trägt diese Untertreibung der Körpersprache zur Darstellung von Männlichkeit bei:

„If in part that's because of the characters' class status, it's also another indication that masculinity need not be – often must not be – exaggerated to be performed. […] in emotional terms, performing maleness means reducing facial expressiveness, reining in exuberance, holding back – the opposite of what drag queens do."[127]

Diese Zurückhaltung wird nur durch einzelne raumnehmende Gesten gebrochen. Und so schafft sich Pel, als er zu Quarks Assistenten ernannt

126 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

127 Alisa Solomon: „It's never too late to switch. Crossing toward power", in: Lesley Ferris (Hg.), Crossing the Stage. Controviersies on cross-dressing, London, New York: Routledge 1993, S. 148.

wird, zunächst entschieden mit dem Ellenbogen Platz, um Rom aus dem Bild zu drängen. Nach der daraufhin erfolgreich abgeschlossenen Geschäftspartnerschaft wirkt er in seiner Freude über Quarks Angebot zwar glücklich, aber auch unsicher. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem er sich mit beiden Händen mehrfach am Körper entlang streicht. Diese Geste ist im Gegensatz zu Pels vorheriger raumgreifender Körpersprache weiblich kodiert. Spezifisch Selbstberührungen mit flachen Händen signalisieren laut Mühlen Achs „Angst, Unsicherheit und Streß" und stilisieren Frauen als „unsichere, unentschlossene, unernsthafte und ratlose Wesen."[128] Am stärksten ist der Wandel von Pels Körpersprache in der letzten Szene zwischen Quark und Pel zu sehen: Während Quark ruhig und breitbeinig auf dem Sofa sitzt, wird Pel steif und gerade auf der Kante des Sofas balancierend und im Halbprofil gezeigt, was sie in ihrer Körperlichkeit noch schmaler und durch ihre unbequeme Sitzhaltung verunsichert wirken lässt. Zudem windet sie sich beim Sprechen, was den Eindruck von Unterlegenheit gegenüber Quark verstärkt.

Pels Gefühlslage ändert sich ebenfalls. Nachdem sie sich in Quark verliebt, steht die Liebe über dem Profit. Diese Revision ihrer Werte gefährdet ihre ‚Männlichkeit', denn sie verspürt den Wunsch, sich Quark gegenüber als Frau zu offenbaren und ihre Maskerade aufzugeben. Außerdem kann sie sich nicht mehr als Mann beweisen, wenn sie sich auf die Liebe statt auf den Profit konzentriert. Der Zeitpunkt der Enttarnung Quark gegenüber wird jedoch immer wieder verschoben, meist ausgelöst durch Quarks abwiegelndes Verhalten, wenn Pel ‚reden' will. Dies erhöht sowohl die Spannung als auch die Komik der Handlung. Es kommt dazu, dass Pel Quark seine/ihre Liebe gesteht, ohne sich vorher als Frau enttarnt zu haben. Diese Verzögerung der Enttarnung Quark gegenüber ist in der dramatischen Handlung notwendig, da ein doppeltes Lesen der Liebesgeschichte zwischen Pel und Quark als schwul (für die Figuren innerhalb der Handlung) und nicht schwul (für die ZuschauerInnen) die Komik der Situation steigert. Die Szene, in der Pel Quark seine/ihre Liebe gesteht, findet in einem Bett statt, das sich Quark und Pel auf einer Geschäftsreise teilen sollen.[129] Pel reagiert zunächst panisch und versucht, das Schlafengehen mit Ausflüchten zu verzögern. Dann kann sie sich nicht länger zurückhalten, küsst Quark und wirft ihn dann aufs Bett. Der überraschte Quark wehrt sich. Die Situation wird aufgelöst durch das Ertappt-Werden. Eine Geschäftspartnerin kommt mit den Worten: „Ich

128 G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 74f.

129 Auch hier liegt eine Bildnachbarschaft vor. Vergleichbare Bettszenen finden sich in allen eingangs genannten Frau-zu-Mann-Travestiefilmen (*Königin Christine*, *Victor, Victoria* und *Yentl*).

habe Sie hoffentlich nicht gestört, meine Herren?“[130] in den Raum, woraufhin Quark den amourösen Vorfall leugnet. Die Situation der scheinbar gleichgeschlechtlichen Partner im Bett als dem symbolischen Ort des Begehrens und des ‚Erwischtwerdens‘ ist typisch für Travestie-Komödien. Laut Garber „handelt es sich bei den meisten Bett-‚Entdeckungen‘ um ein Paar von zwei ähnlich gekleideten Figuren von vermeintlich gleichem Geschlecht, welchen die Notwendigkeiten des Plots – irgendeine Spielart von ‚kein Platz in der Herberge‘ – abverlangt haben, ein gemeinsames Bett zu teilen.“[131] Entscheidend ist hier wieder die Gleichzeitigkeit der Perspektiven. Innerhalb der Handlung ist es ein Mann, der einen Mann begehrt, gleichzeitig sind die BetrachterInnen bereits darüber informiert, dass Pel kein Mann ist. Garber weist darauf hin, dass sich im Bett als Ort der Entdeckung oder Fast-Entdeckung durchaus mehr als zwei Personen befinden. Das Bett sei überfüllt mit:

„1) dem naiven oder unschuldigen Partner, 2) dem Transvestiten in seiner oder ihrer übernommenen Rolle und 3) dem Mann oder der Frau innerhalb der transvestitischen Verkleidung, der/die das Entdecktwerden fürchtet und zugleich wünscht und so sehr wünscht wie fürchtet, Verlangen zu zeigen“.[132]

Es geht nicht nur um die Körper, die sich ein Bett teilen, sondern vor allem um die Vorstellungen von diesen Körpern und um die Identitäten, die damit verbunden sind. Pel ist gleichzeitig ein schwuler Mann und eine heterosexuelle Frau. Es wird implizit die Frage aufgeworfen, wer wen warum begehren darf und welches Begehren nicht stattfinden darf. Eindeutig wird diese Frage jedoch nicht beantwortet, denn Pel wird von Quark sowohl als schwuler Mann abgewiesen als auch, später, als heterosexuelle Frau. Quark reagiert auf die Avancen von Pel, dem Mann, indem er diese leugnet. Dass Pel Quark als Mann geküsst hat, ist zwar ein Tabubruch, aber einer, der ignoriert werden kann. Dass Pel jedoch eine Frau ist, erschüttert Quark so sehr, dass er ihr nicht verzeiht. Nachdem Quark über Pels Geschlecht informiert ist, bietet sie ihm zweimal an, ihr ins Exil im Gamma-Quadranten zu folgen. Quark schlägt dieses Angebot zweimal aus und erweist sich als unfähig, die Tatsache, dass Pel es vorzieht, außerhalb der Ferengi-Geschlechterrollen zu leben, zu akzeptieren und sich selbst durch ein Zusammensein mit ihr ebenfalls außerhalb der Regeln der Ferengi-Gesellschaft zu positionieren. Als Abschiedsgeschenk bietet er ihr zehn Barren Latinum als Starthilfe in ein neues Le-

130 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

131 M. Garber: Verhüllte Interessen, S. 287.

132 Ebd.

ben an. Sie weigert sich zunächst, diese anzunehmen. Quark fordert sie daraufhin auf:

Quark: „Handeln Sie auch wie ein Mann, wenn Sie einer sein wollen! Denken Sie an Profit!“
Pel: „Es geht nicht mehr um Profit, nicht mehr, es geht um Liebe!“
Quark: „Ah!“ (wendet sich verächtlich ab) „Sie spricht wie eine richtige Frau!“[133]

Hier wird ein letztes Mal der Geschlechterdiskurs der Ferengi wiederholt, der behauptete Dualismus Mann/Frau, Profit/Liebe verhandelt. Pel zieht die Konsequenzen: „Wenn ich Sie nicht haben kann, dann werde ich die zehn Barren Latinum mitnehmen.“[134] Dieses Ende ist durchaus ambivalent. Pel würde die Liebe wählen, aber ein Zusammensein mit Quark kommt nicht infrage. Sie wählt Profit als Ersatz für die Liebe, die sie nicht haben kann, wenn sie so lebt, wie sie leben muss, um Profit zu machen. Was bleibt, ist die Aussage, dass eine Frau, will sie auf Freiheit, Selbstverwirklichung oder einfach nur die Karriere nicht verzichten, in Kauf nehmen muss, sich sozial und emotional zu isolieren.[135]

Eine Weibliche machen. Mann-zu-Frau-Maskerade

Der umgedrehte Fall, eine Mann-zu-Frau-Maskerade, ist Thema in der DS9-Episode *Die Beraterin*. Der große Nagus Zek und Ishka, die Mutter von Quark und Rom, suchen Asyl auf der Raumstation *Deep Space Nine*. Der große Nagus ist seines Amtes enthoben worden, da er die Verfassung geändert hat: Es ist ‚Weiblichen‘ nun gestattet, Kleidung zu tragen, das Haus zu verlassen und Profit zu machen. Auf Ferenginar hat dies ein komplettes Chaos ausgelöst, der große Nagus Zek und Ishka mussten fliehen. Ishka soll nun bei einem Treffen mit Nilva, einem Repräsentanten des obersten Ferengi-Gremiums, repräsentativ für alle Frauen beweisen, dass Frauen geschäftstüchtig sind. Sie fällt aus, da sie in einem Streit mit Quark über ihre feministischen Forderungen einen Herzanfall erleidet. Da sich keine andere Ferengi-Weibliche auf der Station aufhält, muss Quark alias Lumba für sie einspringen. Dass gerade Quark zu

133 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

134 Ebd.

135 Ein ähnliches Ende nehmen *Königin Christine* 1933 und *Yentl* 1983. Königin Christine gibt die Krone ab, ihr Liebhaber stirbt, sie geht ins Exil. Yentl verzichtet auf eine ihren Wissensdurst einschränkende Beziehung und wandert aus, geht also quasi ins Exil.

Lumba transformiert wird, ist eine narrative Notwendigkeit, da Quark in dieser Folge nicht nur der altbekannte Macho ist, sondern in der Eingangsszene als besonders rücksichtslos und berechnend seinen weiblichen Angestellten gegenüber eingeführt wird.[136]

In der besprochenen Folge wird interessanterweise von vorneherein davon ausgegangen, dass es möglich ist, eine Frau zu ‚machen', also zu konstruieren:

Großer Nagus Zek: „Darum geht es überhaupt nicht! Deine Mutter würde eine Niederlage nie akzeptieren. Wenn sie keine andere Weibliche finden könnte, würde sie, würde sie, würde sie …"
Rom: „Würde sie was?"
Großer Nagus Zek: „Eine machen! Was sonst?"
Quark: „Du meinst, ein Hologramm?"
Großer Nagus Zek: „Besser … als ein Hologramm!"
Quark: „Was könnte denn besser als ein Hologramm sein?"
Zek: „Du!"[137]

Worin dieses ‚Eine Weibliche machen', also die bewusste Konstruktion von Weiblichkeit, besteht und wie sie funktioniert, gilt es zu untersuchen. Bereits in der ersten In-Szene-Setzung von Quark als Frau werden einige Konstruktions-Elemente mit der Kamera aufgezählt. In einer langsamen Bewegung fährt die Kamera den ganzen Körper von oben nach unten ab, ohne jemals das Gesicht zu zeigen, und verharrt an einzelnen Stellen. Zunächst werden Ohrringe angebracht, es findet der (‚weiblich' konnotierte) Prozess des Schmückens statt. Die Kamera fährt weiter nach unten und verharrt auf Höhe der Brust. Unter der Brust befindet sich an der Kleidung ein Perlengehänge, was die Kurvatur der Brust betont – zusätzlich kratzen Hände an der Brust und die Perlen klacken deutlich hörbar gegeneinander. Die Brust wird nicht nur gezeigt, sondern durch das Kratzen, die Kleidung und das Geräusch der Perlen hervorgehoben. Perlen und Glitter befinden sich außerdem an klassischen Schmuck tragenden Körperstellen wie den Ohren, dem Hals und den Handgelenken. Die Kamera fährt weiter nach unten und pausiert bei den im Schoß überkreuzten Händen (Abb. 39). Während die eine Hand auf den Schoß klopft, ist gleichzeitig ein Kommentar aus dem Off zu hören: „Dr. Bashir hat ganze Arbeit geleistet. Ich würde die Operation einen vollen Erfolg nennen."[138] Durch die Gleichzeitigkeit von Bild (Hände im Schoß) und

136 Quark wird in einer weiteren DS9-Folge zu einer Frau, was ebenfalls als komödiantisches Element in der Narration dient: DS9 3x25: *Facetten*

137 DS9 6x23: *Die Beraterin*

138 Ebd.

dem Gesprochenen wird angedeutet, dass im Bereich der Geschlechtsorgane evtl. auch operiert wurde, d.h. entweder eine Kastration oder ein anderer Austausch der Geschlechtsorgane stattfand. (Dass sich die Geschlechtsorgane der Ferengi tatsächlich auf der Höhe des Schoßes befinden, ist allerdings nur eine Annahme, da es darüber keine näheren Aussagen gibt.) Die Kamera fährt an den Beinen entlang bis zu den Füßen. Diese, zunächst parallel, werden über kreuz gestellt, an ihnen befinden sich weitere Weiblichkeitsaccessoires: Stöckelschuhe. Untermalt wird die Kamerafahrt von leichter, perlender Musik.

‚Die Frau' wird hier durch die Kamera, die die Weiblichkeitsattribute auf visueller Ebene aufzählt, dargestellt als ein „aus einer Sammlung Einzelteile zusammengesetztes Artefakt".[139] Quark/Lumba kann gesehen werden als ein Artefakt aus Schmuck und ‚weiblicher' Kleidung, wobei auch körperliche ‚Accessoires' wie operativ hinzugefügte Brüste dazukommen. Auffällig ist hierbei, dass Ferengi-Frauen eigentlich keine Kleidung haben (sie sind immer nackt), es folglich in der Ferengi-Gesellschaft keine Trennung zwischen ‚männlicher' und ‚weiblicher' Kleidung geben kann. Trotzdem tragen Ishka und Quark/Lumba betont feminine Kleidung: enge Hosenanzüge mit Glitter und floralen Mustern; beide stecken zudem in hochhackigen Schuhen. Durch die Überbetonung der ‚Femininität' von Lumbas/Quarks Ausstattung verweisen die genannten Accessoires von Anfang an auf eine ‚Künstlichkeit' der neu erworbenen Weiblichkeit, die in ihrer Übersteigerung als deutlich transvestitisch gedeutet werden kann.

Die filmische Fragmentierung von Weiblichkeitsattributen zeigt sich auf ähnliche Art und Weise auch in der Travestiekomödie *Manche mögen's heiß* von 1959.[140] In der ersten Einstellung, in der Joe (Tony Curtis) und Jerry (Jack Lemmon) zu Josephine und Daphne geworden sind, werden zunächst ihre Beine von hinten gezeigt – in Stöckelschuhen und Seidenstrumpfhosen. Etwas wackelig trippeln sie mit kleinen, kurzen Schritten am Bahnhof entlang. Beide schwingen beim Gehen ihre Schultern nach vorne, die Schritte scheinen außerdem mehr in die Höhe als in die Weite zu führen. Kontrastierend wird der Auftritt von Sugar (Marilyn

139 M. Garber: Verhüllte Interessen, S. 74.

140 *Manche mögen's heiß*. USA 1959. Der Regisseur der DS9-Episode, Alexander Siddig, inszenierte bewusst Zitate aus *Manche mögen's heiß*: „My favourite scene was the Marilyn Monroe (from ‚Some Like It Hot') – which started off at Quark's feet – with a slow pan to show the breasts, and then up to the earrings." (Caillan: „Siddig Recalls His Directing Experience", in: http://www.trektoday.com/news/240502_02.shtm [25.05.2002], letzter Zugriff 21.12.2004). Siddig schildert die Kamerafahrt in umgekehrter Reihenfolge als tatsächlich gezeigt.

Monroe) dagegen gesetzt, die mit betontem Hüftschwung an Daphne und Josephine vorbei gleitet. Und so stellt auch Daphne/Jerry fest: „Wie die sich bewegt! Wie ein Pudding! Wie eine Götterspeise auf Beinen. Als ob die irgendetwas eingebaut haben, irgendeinen Apparat. Na, das sind ganz anders konstruierte Lebewesen.“[141] ‚Falsche‘ und ‚echte‘ Weiblichkeit werden hier am Beispiel des Gangs nebeneinander gesetzt. Durch die Anmerkung, Frauen seien ‚ganz anders konstruierte Lebewesen‘, wird die Art des Ganges vergeschlechtlicht und naturalisiert. Auch in *Die Beraterin* werden Quarks Bemühungen, ‚weiblich‘ zu laufen, durch Stolpern und Umknicken lächerlich gemacht und kontrastiert mit den Bewegungen von Leeta, die einem femininen Weiblichkeitsbild entspricht. Als Experte für ‚weibliche‘ Bewegungsabläufe erweist sich jedoch Rom, der sowieso schon unmännliche Ferengi. Rom führt den ‚weiblichen‘ Gang vor und kann detaillierte technische Anweisungen geben, wie dieser zu bewerkstelligen sei. Im Gegensatz zu Quark, der Weiblichkeit eher karikiert, ist Rom der geeignetere Damen-Imitator.

Nicht nur Quarks Körper, auch sein Verhalten hat sich nach der Operation verändert. So ist ihm/ihr sein/ihr Aussehen auf einmal wichtig. Der Blick in den Spiegel macht ihn/sie unglücklich, denn er/sie hat Angst, dass seine/ihre Hüften zu breit sind. Fakten und Zahlen sind ihm/ihr zu schwer, um sie sich zu merken, er/sie kichert, wenn er/sie von Männern angesprochen wird, und leidet generell unter Stimmungs- und Gefühlsschwankungen. Diese Karikatur ‚weiblichen‘ Verhaltens hat ebenfalls mehr mit Travestie (hier gemeint als Darstellung ‚künstlicher‘, durch die Anwendung von Stereotypen übertriebener Femininität) zu tun als mit Passing (also dem Durchgehen als Frau). Das veränderte Verhalten wird innerhalb der Narration jedoch mehrfach mit ‚den Hormonen‘ begründet. Implizit wird behauptet, als ‚weiblich‘ interpretiertes Verhalten stünde in einem direkten Zusammenhang mit ‚weiblichen‘ Hormonen. Dies kann als Naturalisierungsstrategie von ‚typisch weiblichem Verhalten‘ – auch wenn dieses karikiert wird – interpretiert werden.

Nach Operation und Verkleidung gilt es, noch einige Defizite in Sachen Weiblichkeit zu beheben. ‚Weibliche‘ Intonation und Stimmlage sowie bestimmte Bewegungsabläufe wie Gehen und Sitzen müssen erst eingeübt werden. Bei diesen Übungen wird Quarks Auftritt als Frau ganz wortwörtlich inszeniert. Leeta schiebt einen Vorhang beiseite, Quark tritt auf und stellt eine Frau dar – diese Darstellung besteht einerseits aus der Nachahmung von ‚weiblich‘ kodierten Bewegungsmustern, also einer speziellen Form von Gehen und Sitzen, andererseits wird eine Interaktion mit ‚Präsident Nilva‘ geprobt. Eine Aussage Quarks macht nochmals

141 *Manche mögen’s heiß*. USA 1959.

ganz deutlich, dass es hier um die ‚Darstellung' von Weiblichkeit geht, nicht um das Frau-Sein oder Frau-Werden: „Ich kann das schaffen! Es ist ja nur EIN Treffen. Ich kann für ein Treffen eine Weibliche darstellen. Oder nicht?"[142]

Nach einem erfolgreichen Essen, bei dem Quark Präsident Nilva von der Geschäftstüchtigkeit von Frauen überzeugen konnte, macht Nilva Quark Avancen. Die Lächerlichkeit des Paars wird durch die gegensätzliche Körperlichkeit der Figuren unterstrichen: Gegen den kleinen, zierlichen Nilva wirkt Quark groß und kompakt. Es kommt zu einer komödiantischen Verfolgungsjagd durch Nilvas Quartier, in die Quarks Konkurrent Brunt platzt. Auch hier droht die Enttarnung in einer sexuell aufgeladenen Situation, als Nilva Quark umklammert. Quark muss hierauf den Beweis antreten, doch eine Frau zu sein. Dies leistet er mittels einer sexuellen Annäherung: Er streichelt Nilvas Ohren und küsst ihn. Auch hier spielen die Ohren als erotisierte Körperteile wieder eine entscheidende Rolle. Als dieser Beweis des heterosexuellen Begehrens Nilva noch nicht vollständig überzeugt, zeigt Quark Nilva und Brunt seine Brüste und beweist hierdurch seine körperliche sexuelle Differenz.[143]

Brunt: „Ich sage Ihnen, das ist nie und nimmer eine Weibliche!"
Nilva: „Sie kommt der Sache jedoch nahe genug für mich!"[144]

Brunts Reaktion, das Anzweifeln von Quarks ‚weiblichem' Geschlecht, ist ein Beispiel für einen nicht erfolgreichen Prozess der Geschlechtsattribution. Brunt kennt Quark, deshalb ‚weiß' er aus Erfahrung, dass dieser keine Weibliche ist – und fordert als Betrachter „mehr geschlechtliche Klarheit einer Darstellung"[145] ein. Nilvas doppeldeutige Antwort dagegen kann als eine direkte Referenz auf *Manche mögen's heiß* verstanden werden. Osgood (Joe E. Lewis), der Verlobte von Daphne/Jerry, meint zu Jerrys/Daphnes Enthüllung, er sei ein Mann, nur: „Na und? Niemand ist vollkommen."[146] („Nobody's perfect.") So wird am Ende beider Filme zwar Normalität wiederhergestellt, indem das ‚wahre' männliche Geschlecht reetabliert wird, andererseits wird angedeutet, dass das Geschlecht von Quark/Lumba und Jerry/Daphne für das Begehren

142 DS9 6x23: *Die Beraterin*

143 Diese Szene findet sich visuell fast identisch, aber mit umgekehrten Vorzeichen in *Victor, Victoria*. (USA 1982). Victor (eine biologische Frau) zeigt seine Brüste, um zu beweisen, dass er eine Frau und somit nicht schwul ist.

144 DS9 6x23: *Die Beraterin*

145 S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 54.

146 *Manche mögen's heiß*. USA 1959.

von Nilva bzw. Osgood irrelevant ist. Dieser homoerotische Subtext wird in *Die Beraterin* in der Schlussszene noch unterstrichen. Quark dreht, wieder als Mann, melancholisch einen Ring zwischen seinen Fingern, den Nilva ihm geschenkt hat, und schwärmt von dessen Freundlichkeit und Stärke. Die Möglichkeit einer sexuellen Begegnung der beiden wird angedeutet.

Quark als Lumba ist, im Gegensatz zu Pel, eine komische oder sogar lächerliche Figur. Dies entspricht laut Lehntert dem Muster von Mann-zu-Frau-Travestienarrationen, denn „Die Tatsache, daß in unserer Kultur Männer als das ‚stärkere Geschlecht' gelten, führt dazu, dass ihre Verkleidung als Frauen in aller Regel negativ bewertet wird. Sie bedeutet einen sozialen Prestigeverlust, der in Komödien fruchtbar gemacht werden kann, jedoch kaum tragisches Potential enthält."[147] Die direkte Verknüpfung von sozialen Rollen und sozialer Macht und Handlungsfähigkeit wird in beiden Varianten der Geschlechter-Travestie deutlich.

Am Ende der jeweiligen Narration wird das als natürlich behauptete Geschlecht der Figuren, also Heteronormalität, wiederhergestellt. Die Rückverwandlung in das ‚wahre' Geschlecht ist narrativ zwingend notwendig. Transvestitisches Verhalten darf ‚Spaß' oder ‚Sinn' machen, solange es einen bestimmten Zweck erfüllt und nur einen begrenzten Raum und eine begrenzte Zeitspanne einnimmt. Nachdem dieser Zweck erfüllt ist und das Moment von ‚Weiblichkeit' oder ‚Männlichkeit' im jeweils eigenen Selbst erkannt ist, muss die Normalität wieder hergestellt werden.[148]

Es bleibt die Frage, ob in den besprochenen Episoden Geschlechterrollen durch den transvestitischen Akt als kulturelle Konstrukte entlarvt oder als ‚naturgegeben' bestätigt werden. So betont Butler,

„daß drag so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtsnormen stehen kann. Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft."[149]

147 G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 20. Auf der Top 100 Comedy Movies-Liste des American Institute of Film rangieren *Manche mögen's heiß* auf Platz eins und *Tootsie* auf Platz zwei (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „AFI's 100 Years … 100 Laughs", in: http://en.wikipedia.org/wiki/AFI%27s_100_Years…_100_Laughs, letzter Zugriff 30.06.2007).

148 Vgl. M. Garber: Verhüllte Interessen, S. 103.

149 J. Butler: Körper von Gewicht, S. 169f.

Trotzdem gibt es einige Motive, die das Potenzial haben, die Konstruiertheit von Geschlecht aufzuzeigen. Der Kasten, den Pel verwendet, um ihre Ohrprothesen aufzubewahren, kann als direkte bildliche Umsetzung für einen Baukasten für Geschlecht verstanden werden. Auch die Kamerabewegung, die Quark als Frau inszeniert, zählt die hinzugefügten ‚Weiblichkeitsattribute' auf, die ihn zur Frau machen. Das heißt, auf die Abhängigkeit von Geschlechtsidentität von kulturellen Praktiken und Zeichen, die zur Inszenierung von Geschlecht beitragen, wird zumindest hingewiesen. In den besprochenen Folgen werden Geschlechterstereotype gleichzeitig bestätigt und infrage gestellt, dekonstruiert und reetabliert.

Dieses kleine Mädchen: Inbesitznahmen

Inbesitznahmen sind, wie eingangs dargestellt, ein beliebtes Thema im Science-Fiction- und im Horrorgenre. In allen untersuchten Serien lassen sich zahlreiche Beispiele für Inbesitznahmen finden, in denen ‚böse' Mächte oder Entitäten die Körper der ProtagonistInnen übernehmen und diese gegen deren Willen steuern. Im Folgenden werden allerdings nur Episoden besprochen, in denen die Inbesitznahmen auch mit einer Änderung der Geschlechtsidentität einhergehen. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Verhaltensänderung der besessenen Personen gelegt und untersucht, ob das jeweilige Verhalten mit Geschlechterkonzepten verknüpft ist, die ‚männliche' und ‚weibliche' Kodierungen besonders transparent machen.

So werden in *Ungebetene Gäste* (TNG)[150] die Schiffspsychologin Deanna Troi, der Androide Data und der Ingenieur Miles O'Brien von ‚Energiewesen' oder bösen ‚Geistern' besessen, als ihr Shuttle auf einem unbewohnten Mond abstürzt. Die Figuren haben noch die Fähigkeiten, Erinnerungen und das Wissen der besessenen Personen, die Geister kontrollieren aber deren Handlungen. Die Geister sind alle männlich. Deanna Troi (Mariana Sirtis), die femininste Frau auf der *Enterprise*, stellt hier nicht nur einen Mann dar, sondern ist auch der Anführer der kriminellen Geister, die die *Enterprise* in ihrer Gewalt haben. Sie wirkt zwar entschlossener und autoritärer als sonst, da sie die Sprecherin der ‚Bösen' ist, Entscheidungen trifft und Forderungen stellt, greift aber die männliche Identifizierung in ihrem Spiel kaum auf. Sie ist in ihrer Körpersprache nach wie vor eher weiblich kodiert und wirkt deshalb nach wie vor wie Deanna Troi. Die narrativ behauptete männliche Identität wird auf der Bildebene nicht umgesetzt.

150 TNG 5x15: *Ungebetene Gäste*

Einen eindeutigen Wechsel vollzieht dagegen der Androide Data (Brent Spiner) in *Eine Handvoll Datas*.[151] Dieser mutiert durch einen Programmfehler in einem holographischen Western[152] zur Bardame. Im Gegensatz zu Deanna Troi ist auch sein Äußeres stark verändert: Er ist geschminkt, trägt eine Perücke und ausladende Rüschenröcke. Mit verstellter hoher Stimme ruft er „Sheriff!" (der vom grimmigen Klingonen-Lieutenant Worf gespielt wird) und haucht: „Sie gehen mit dem Schießeisen so geschickt um. Oh! Genau wie mit dem Herzen einer Frau!",[153] während er die Treppenbrüstung umklammert. Dann eilt er die Treppe hinunter mit gerafften Röcken und schräg gelegtem Kopf und wirft sich mit einem Seufzen an Worfs Hals. Datas überinszeniertes Verhalten stellt, wie im vorherigen Kapitel bereits dargelegt wurde, keine Frau, sondern karikaturhaft einen Transvestiten dar. Dies wird nicht nur durch sein Aussehen und Verhalten deutlich, sondern auch durch den Text und Worfs Reaktion. So kann das ‚Schießeisen' doppeldeutig als Anspielung auf Worfs Potenz interpretiert werden. Dieser reagiert entsprechend indigniert. Er ist der heterosexuelle Mann, der in einer öffentlichen Situation zur Belustigung anderer (der ZuschauerInnen) von einem Transvestiten zum sexuellen Objekt und damit lächerlich gemacht wird. Der Geschlechterwechsel ist hier nicht Fokus der Episode, sondern dient allein als Schlussgag und ist von vorneherein in einen komödienhaften Kontext von Belustigung gestellt.

Ein ähnlich unausgespielter Fall von Geschlechterwechsel wie bei Deanna Troi findet sich in *Andromedas Twilight of the Idols*.[154] Die Crew trifft auf ‚The Patriarch' (Michael Ironside), den Anführer der ‚Templars', einer Geheimgesellschaft, die sich zum Ziel gemacht hat, die Werte des untergegangenen Commonwealth zu erhalten und durch das Wirken im Geheimen wiederherzustellen. Der Patriarch behauptet, ein Nachfahre von Admiral Constanza Stark zu sein, der ehemaligen Mentorin von Captain Dylan Hunt. Wie sich später herausstellt, ist der Patriarch jedoch identisch mit Constanza Stark, die ihren bereits vierten (freiwilligen) Wirtskörper bewohnt. Der Patriarch alias Constanza Stark ist ein gedrungener, muskulöser Haudegen mit Glatze, der sich durch Aggression, Unberechenbarkeit und Skrupellosigkeit auszeichnet. Um seine Argumente zu unterstreichen, brüllt er oft los oder schlägt einen Untergebenen spontan nieder. Der Patriarch ist der Prototyp des gefährlichen, aggressiven Mannes, dem sich andere unterordnen. Constanza Stark war zwar eine

151 TNG 6x08: *Eine Handvoll Datas*

152 Die Crew spielt in ihrer Freizeit ‚Holo-Romane', d.h. dreidimensionale, holographische Rollenspiele

153 TNG 6x08: *Eine Handvoll Datas*

154 AND 3x20: *Twilight of the Idols*

Frau, unter den Soldaten des Patriarchen finden sich jedoch nur Männer und er/sie als Anführer wird sogar ‚Der Patriarch' genannt, was ihn als der Mann mit der größten Autorität kennzeichnet. Captain Hunt zweifelt bis zuletzt, ob der Patriarch und Constanza Stark wirklich ein und dieselbe Person sind: „Stark was my mentor and I'm sure she could be ruthless and cold, but I know she was a decent and good person."[155] Da von ihrer ‚Persönlichkeit' (über die man nicht viel mehr als die eben zitierte Aussage erfährt) nichts mehr vorhanden zu sein scheint, kommt Beka Valentine zu dem Schluss: „The Patriarch is an echo of Stark's anger."[156] Hunt und seine Crew folgern, dass Hass und Wut Admiral Stark bis zur Unkenntlichkeit deformiert hätten, und dass folglich Admiral Constanza Stark und der Patriarch nicht identisch sind. Die moralisch integre Frau Constanza Stark, so der Subtext, ist durch eine Überdosis Militär und Krieg moralisch korrumpiert. Die personifizierte Wut manifestiert sich nicht nur als gefährlicher Mann, sondern mutiert zu einem skrupellosen Kriegsgott. Das Nicht-Identischsein Admiral Constanza Starks mit dem Patriarchen erst legitimiert dessen Bekämpfung durch Captain Hunt. Da auch hier der Geschlechterwechsel nicht mit ins Schauspiel einbezogen wird, bleibt er ein Gedankenspiel, das sich um die Entscheidung Captain Hunts rankt, ob der Patriarch vertrauenswürdig oder nicht, Freund oder Feind ist.

Das Thema Geschlechterwechsel durch Besessenheit scheint erst dann voll ausgespielt zu werden, wenn es auch um erotische Verwirrungen geht, wenn es sich um das Spiel mit dem Begehren und vor allem mit homoerotischem Begehren dreht. In TNG wurde mit ‚queeren' oder ‚homosexuellen' Themen noch sehr zögerlich umgegangen, während in DS9 das ‚Spiegeluniversum' die Funktion übernimmt, die gewohnten Seriencharaktere als moralisch und sexuell deviant darzustellen, wie bereits an der Figur Kira Nerys gezeigt wurde. So gibt es in DS9 zwar Folgen, in denen Figuren besessen sind, aber nur wenige, in denen auch der erotische Aspekt ausgeführt wird, und keine, in der ein Wechsel der Geschlechtsidentität vollzogen wird. In *Babylon 5* wird das Thema überhaupt nicht behandelt, außer als Besitzergreifung durch die Schatten (die Bösen), die allerdings keine geschlechtlichen Wesen sind und deswegen ebenfalls keine Veränderung in der Geschlechtsidentität bewirken. Auffälligerweise häufen sich in *Star Trek – Voyager* die Episoden, in denen Besessenheit auch eine Änderung der Geschlechtsidentität und erotische Verwirrungen zur Folge hat, vermutlich weil hier das Paralleluniversum

155 AND 3x20: *Twilight of the Idols*

156 Ebd.

keine Rolle spielt, sexuelle Devianz sich aber inzwischen als beliebtes Thema erwiesen hatte.

So wird Kes (Jennifer Lien) vom Geist Tierans besessen, einem skrupellosen Kriegsherrn, der versucht, die Regierung seines Planeten zu stürzen.[157] Kes ist eine ‚Ocampa', deren Lebenszyklus vom menschlichen abweicht, d.h. sie ist erst drei Jahre alt und wird maximal neun. Sie ist klein, blond, zierlich und hat spitze Ohren, was ihr ein elfenhaftes Aussehen verleiht. Sie trägt mädchenhafte Trägerkleidchen, die oft in Pastelltönen gehalten sind und an Kindermode erinnern. Entsprechend ist Kes ein kindlich-naiver, mädchenhafter Charakter. Zudem hat sie telepathische Fähigkeiten, die sie gerade erst entfaltet, und die sie befähigen, sich empathisch in andere Wesen besonders gut hineinzuversetzen oder intuitiv Gefahren vorherzuahnen. Außerdem geht sie einer klassisch weiblichen, ‚fürsorgenden' Profession nach, denn sie ist die Krankenschwester der Station. In den ‚hydroponischen Gärten' ist sie ebenfalls tätig und hat ein besonderes Verhältnis zu Pflanzen, also zur ‚Natur'. Sie ist die typische Verkörperung der naiven, reinen, ‚weiblichen' Unschuld, die noch nah an der weiblich kodierten Natur angesiedelt ist. Als Kindfrau oder auch ‚Femme fragile'[158] entspricht sie dem Gegenmodell zur ‚Femme fatale'.

Die vom Geist Tierans besessene Kes verhält sich völlig komplementär zu ihrem gewöhnlichen Selbst. Ihre Stimme ist nicht mehr sanft, sondern weist eine ruppige Modulation auf, zudem spricht sie tiefer und rauer. Ihre Bewegungen sind schneller, plötzlicher und ruckartiger. Sie bewegt sich oft mit abgewinkelten Ellenbogen, was sie breiter und massiver wirken lässt. Ihr Mund wirkt angespannt, die Mundwinkel sind beim Sprechen oft nach unten gezogen. Gleichzeitig wird sie als Tieran nur noch in leichter Untersicht gefilmt, was sie größer wirken lässt. Kes als Tieran ist in einen eng anliegenden, schwarzen Lacklederanzug gekleidet, der wie eine Mischung aus Rüstung und Fetischkleidung wirkt, dazu trägt sie hohe, schwarze Stilettolederstiefel. Aus der Kindfrau wird ihr bedrohliches Gegenstück, die Femme fatale. Diese kontrastierenden Weiblichkeitsmodelle sind im bereits erwähnten christlich geprägten Diskurs der Frau als ‚Hure' oder ‚Heilige' anzusiedeln.

Zum ersten Beweis seiner/ihrer absoluten Dominanz als Tieran kommt es, als sein/ihr oberster Offizier seinen/ihren Angriffsbefehl in-

157 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

158 Die Femme fragile ist die zarte, reine Kindfrau. In ihr wird ‚das Weibliche' entsexualisiert und zum rein geistigen Ideal verklärt. Sie ist das Gegenbild zur Femme fatale. Zusammen bilden sie eine Variante der christlichen ‚Hexe' (bzw. ‚Hure') versus ‚Heilige' (bzw. ‚Mutter') Dichotomie (vgl. C. Hilmes: Femme Fatale, S. 172).

frage stellt. Tieran/Kes springt auf. Da er/sie sehr klein ist, muss er/sie zu dem Offizier aufsehen:

Tieran/Kes: „Willst du meine Befehle infrage stellen?“
(Gegenschuss: Der sehr große und massive Offizier sieht auf ihn/sie herab)
Offizier: „Das ist doch verrückt! Wir haben das seit Jahren geplant. Jeden Schritt, jedes Detail. Und jetzt steht unser Anführer auf einmal als kleines Mädchen vor uns!“
Tieran/Kes: „Ich habe den Geist dieses kleinen Mädchens erkundet und habe einige recht interessante Fähigkeiten entdeckt. Sie hatte kaum begonnen, sie zu nutzen.“
(Während Tieran/Kes spricht, fängt der Offizier an zu stöhnen und fasst sich an den Kopf, geht langsam in die Knie und fällt zu Boden. Tieran/Kes sieht auf den am Boden Liegenden herab.)
Tieran/Kes: „Aber glücklicherweise bin ich imstande, …“
(Schnitt auf das schmerzverzerrte Gesicht des Offiziers)
„… dieses Potenzial einem größeren Ziel zuzuführen. Soll ich die Demonstration fortsetzen oder ist mir deine Loyalität sicher?“
(Das Gesicht des Offiziers ist tränenüberströmt vor Schmerzen.)
Offizier: „Sie ist dir absolut sicher – Sir.“[159]

In der soeben geschilderten Szene finden ein Kampf und ein Machtwechsel statt, wobei die Verschiebung in der Hierarchie dargestellt wird durch die vertikale Positionierung der Figuren im Raum. Zunächst überragt der Offizier Tieran/Kes, er/sie muss nach oben sehen, zwingt den Offizier dann mit seinen neuen telepathischen Fähigkeiten zu Boden, so dass dieser nicht nur hochgucken muss, sondern fast gar nichts mehr sehen kann, tränenüberströmt wie er ist. Für seinen Blick, mit dem er Tieran/Kes erniedrigt hat, wird der Offizier mit einem Blick bestraft, der ihm die Macht zu blicken wiederum nimmt. Der Vorgang klärt Tierans/Kes' Rang, denn, wie Mühlen Achs feststellt: „Männer setzen Mimik und Blick nicht primär als emotionales Kommunikationsmittel ein, sondern vor allem als Machtmittel zur vertikalen Strukturierung von Beziehungen. Beides dient dazu, Überlegenheit zu demonstrieren oder direkt Dominanz auszuüben.“[160]

Die Verschiebung der Machtverhältnisse wird in der untersuchten Szene deutlich inszeniert, denn wer von oben blickt, ist höherrangig. Tieran/Kes, zu Beginn vom Offizier verächtlich als ‚kleines Mädchen' bezeichnet, wird vom besiegten Offizier ‚Sir' genannt und erfährt hier einen Geschlechtswechsel in der Bezeichnung, die direkt an die Macht geknüpft wird, die ihm/ihr zugeschrieben wird und unterschiedliche Res-

159 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

160 G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 82.

pektbekundungen zur Folge hat. Erst Kes' telepathische Fähigkeiten machen Tieran zum absoluten Tyrannen, denn nun hat er die Macht, jemandem allein mit der Kraft des Blickes den eigenen Willen aufzuzwingen und Schmerzen zuzufügen.

Auch erotisch spielt Tieran/Kes, die Femme fatale, ein Doppelspiel. Er/sie verhält sich seiner ergebenen Ehefrau und Komplizin Nuri gegenüber sehr autoritär und dominant, so verbietet er/sie ihr z.B. wiederholt den Mund oder schickt sie aus dem Raum. Ihre Loyalität versucht er/sie durch erotische Annäherungen und mit Versprechungen von Macht zu erhalten. So beugt er/sie sich in einer ‚typisch männlichen' Pose zu ihr, um sie zu küssen.[161] Tieran/Kes verhält sich wie ein dominanter, machtgieriger, skrupelloser ‚Mann', der nur zufällig gerade eine andere Erscheinungsform (einen weiblichen Körper) hat.

Dagegen gesetzt wird die darauf folgende Szene, in der Tieran/Kes den Thronfolger Amaran als Frau verführt, um ihn zur Kooperation zu bewegen. Er/sie zieht dabei die Register der sowohl verführerischen als auch drohenden Femme fatale. Er/sie tritt während des Gesprächs sehr nah an Amaran heran, fasst ihm, als er zu Boden blickt, unters Kinn und streicht ihm wiederholt mit der flachen Hand über den Körper. Schließlich kniet er/sie sich hinter ihn auf einen Tisch und umfasst ihn von hinten in einer intimen Umarmung. Amaran versucht, sich loszureißen, doch er/sie reißt ihn zurück.

Tieran/Kes: „Möchtest du lieber den Märtyrer für deinen Bruder spielen …"
(Die Kamera zeigt in Großaufnahme, wie Tieran/Kes Amarans Handschellen löst)
„… oder herrschen – an meiner Seite?"[162]

Sie/er hält ihm die Handschellen unters Kinn, was gleichzeitig eine reale Drohung bedeutet, denn es sieht so aus, als könne sie/er ihm damit die Kehle abdrücken, und eine erotische Andeutung ist, denn es bedient eine eindeutig sadomasochistische Ästhetik (Abb. 40).

Tieran spricht von Kes, deren Körper er in Besitz genommen hat, in der dritten Person. Er bezeichnet sie als ‚kleines Mädchen' und ‚Kind' und nimmt sie zunächst nicht als Bedrohung ernst, obwohl sie ihm quälende Kopfschmerzen bereitet. Als es zu einer Konfrontation kommt, die auf einer imaginären Traumebene stattfindet, versucht Tieran zunächst,

161 Der Kuss wird nur angedeutet, nicht ausgeführt. Vermutlich sollte hier kein zweiter ‚lesbischer' Kuss in Star Trek riskiert werden, da es in Folge eines ebensolchen heftige Kontroversen gab (DS9 4x06: *Wiedervereinigt*; siehe das Kapitel *Die Trill*).

162 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

sie mit dem Versprechen von unermesslicher Macht zu verführen, diese sei das „beste Aphrodisiakum, das existiert". Er berührt sie dabei erotisch auf genau die Art und Weise, wie Tieran/Kes zuvor Amaran berührt hat. Macht, Gewalt und Erotik werden hier verknüpft, Tieran rät Kes, sich seinem Willen zu beugen, sie werde schon Gefallen daran finden und Lust daran empfinden. Die Inbesitznahme von Kes' Körper durch Tieran ist nicht nur eine geistige, sondern auch eine sexuelle. Auch Kes' Antwort kann in diesem Kontext interpretiert werden: „Sie mögen meinen Körper haben, aber meinen Verstand werden Sie niemals bekommen, den gebe ich nicht preis." Doch Tieran unterschätzt Kes: Sie tritt drohend auf ihn zu, er weicht zurück mit schreckensweiten Augen (die Bedrohung, das ist inzwischen deutlich geworden, liegt nicht in Kes körperlicher, sondern in ihrer geistigen Überlegenheit). Die subjektive Kamera nimmt dabei die Position des zurückweichenden Tieran ein, während Kes mit kampfeslustig vorgerecktem Kopf und entschlossener Miene immer näher kommt, bis ihr Gesicht den Bildschirm ausfüllt. Kes gewinnt, indem sie (geistig) ‚unbarmherzig und gnadenlos' ist, damit Tierans eigene Stärken gegen ihn wendet, ihn darin noch übertrifft und schließlich tötet. Zurück auf der *Voyager* ist sie allerdings nicht mehr die Alte, wie sie in einem psychologischen Gespräch mit ihrem Mentor Tuvok gesteht. Sie ist zwar wieder pastellfarben geschminkt, trägt ein rosa Hängekleidchen und wird nicht mehr in Untersicht, sondern in Augenhöhe gefilmt, aber sie hat ihre Unschuld verloren, indem sie sich Tierans Eigenschaften aneignete, um ihn zu besiegen. Zudem macht sie sich Vorwürfe wegen Tierans Handlungen, für die sie sich mit verantwortlich fühlt. Die innere Begegnung mit Tieran steht für eine Begegnung mit einer als gierig, böse und dämonisch markierten Sexualität, die auf maximalen Macht- und Lustgewinn abzielt. Kes, ‚die Schöne', hat zwar ‚das Biest' in sich besiegt, nur ist sie danach davon gezeichnet und nicht mehr ganz so schön, d.h. rein und unschuldig, wie sie es vorher war.

Die Themen Sexualität, Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit werden in verschiedensten Varianten immer wieder anhand der Figur Seven of Nine ausgeführt. Sie eignet sich besonders dafür, weil sie einerseits die sexualisierteste Figur der Serie ist, ihr Sex-Appeal aber reine Oberfläche bleibt. Als Borg ist Seven anti-emotional, anti-sinnlich und nur der Effizienz und Logik verpflichtet.[163] Da zwar ihr Aussehen über-weiblich, ihr Verhalten jedoch nicht stereotyp weiblich und meistens sogar männlich kodiert ist, bietet sie eine kontrastierende Vorlage sowohl für ‚weibliche' als auch für ‚männliche' Inbesitznahmen.

163 Vgl. ausführlich im Kapitel *Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine*

Eine Variation des Themas findet sich in der Folge *Das Vinculum*.[164] Seven of Nine erlebt das „Borg-Äquivalent einer multiplen Persönlichkeitsstörung“,[165] so die Diagnose des Doktors. Persönlichkeiten, die von den Borg assimiliert wurden und deren Erinnerungsmuster in ihrem Kortikal-Implantat gespeichert sind (so die Erklärung), brechen bei ihr hervor, ohne dass sie sich daran erinnern kann. Im Laufe der Episode wird sie übernommen von einem kleinen Mädchen, einem aggressiven Klingonen, einem logischen Vulkanier und einem gierigen Ferengi. Es fällt dabei auf, dass bei den verschiedenen genannten Spezies erstens die ihnen zugeschriebenen typischen Eigenschaften stereotyp auftauchen (aggressiv, logisch, gierig) und zweitens die Prototypen der genannten Spezies alle männlich sind. Die Spezies der einzigen weiblichen Inbesitznahme wird nicht genannt, sie ist ein Mädchen mit stereotypen ‚mädchenhaften‘ Verhaltensweisen, d.h. im Wechsel zutraulich und verspielt oder ängstlich. Ein universales und für alle humanoiden Spezies geltendes ‚typisch mädchenhaftes‘, also eindeutig als weiblich identifizierbares Verhalten wird angenommen, im Gegensatz dazu sind die Normal-Repräsentanten bestimmter Spezies immer männlich.

Die beiden Persönlichkeiten, denen während Sevens Krankheit besonders viel Raum gegeben wird, sind das Mädchen Merryl und der Klingone Gwogh, wobei sich hier das bei Kes bereits aufgetretene narrative Gegensatzpaar der ‚Schönen‘ und des ‚Biests‘ in einer Person wiederfindet. Bereits der Vorspann beginnt mit Sevens von der Norm abweichendem Verhalten: Sie erwacht in ihrem Alkoven. Da ihre Körpersprache für gewöhnlich extrem kontrolliert und zurückhaltend ist, fällt die Andersartigkeit ihres Verhaltens sofort auf. Sie bewegt sich mit vorgestrecktem Kopf, leicht gekrümmtem Rücken und betont unbeweglichem Oberkörper, was ihr eine leicht aggressive und ‚männlich‘ kodierte Körperhaltung verleiht. Sie schleicht in die Küche, durchwühlt die Vorräte, riecht an den Nahrungsmitteln, wirft diejenigen, die nicht ihren Gefallen finden, auf den Boden. Sie ‚wittert‘, als ob sie den Geruch von etwas Bestimmtem aufgenommen hätte, findet und ‚frisst‘ schließlich eine Fleischkeule. Dabei packt sie die Keule mit beiden Händen und reißt das Fleisch in großen Stücken mit den Zähnen vom Knochen. In einer spiegelnden Schranktür wird sie als Klingone gezeigt, um deutlich zu machen, dass sie sich selbst als Klingonen sieht. Das geschilderte Verhalten macht nun Sinn, denn das aggressive, instinktive und tierhafte Verhalten wird den Klingonen zugeschrieben. Als sich Seven bald darauf mit B’Elanna Torres im Maschinenraum befindet, wechselt sie wieder in ihre

164 VOY 5x07: *Das Vinculum*

165 Ebd.

klingonische Identität. Der Wechsel wird durch ein Innehalten Sevens und chaotisches Stimmengewirr, das kurz vor einem Persönlichkeitswechsel immer eingespielt wird, angezeigt und wieder durch eine Spiegelung als Klingone im Kontroll-Panel visuell verifiziert. Sie/er dreht sich um, betrachtet Torres auf anzügliche Art und Weise von oben bis unten und stellt sich vor als ‚Gwogh'. Torres glaubt an einen schlechten Scherz, geht darauf nicht ein und dreht sich weg. Gwogh/Seven beginnt daraufhin ein klingonisches Paarungsritual. Er/sie kommt näher, beugt sich drohend über Torres, riecht an ihr, stellt fest: „Ihr Blut ist süß!" und beißt sie in den Hals, woraufhin Torres ihn/sie wegstößt und sich mit einem Metallstück bewaffnet. Gwogh/Seven steht ihr kampfbereit wie ein Ringer (leicht vorgebeugt, mit vorgestreckten Armen) gegenüber. Gwoghs/Sevens sexuelle Intentionen sind eindeutig: „Sie sind stark, sie werden eine hervorragende Gefährtin abgeben!"[166] Die herbeigerufenen Wachen stößt Seven mühelos beiseite und flieht. Aufgefunden wird sie, als sie verängstigt neben einem Verletzten kauert, nun wieder als Merryl, das kleine Mädchen. Sie wird von oben, aus einer stehenden Erwachsenenperspektive gefilmt, was sie umso kleiner wirken lässt (Abb. 41). Auch ihre Mimik hat sich verändert: Mit großen Augen und leiser, ängstlicher Stimme fragt sie: „Bin ich böse gewesen?"[167] Durch ihre Körperposition macht sie sich so klein wie möglich. Sie sitzt zusammen gekauert, die Füße aufeinander gesetzt, die Arme um die Knie geschlungen. Sie wirkt klein, hilfsbedürftig, schwach und schutzlos. Dem blutdürstigen, klingonischen Krieger wird das unschuldige Mädchen gegenübergestellt, dem männlichen sexuellen Verlangen die kindliche, bedürftige Schutzlosigkeit. Bleibt hinzuzufügen, dass die einzige weibliche Persona, von der Seven besessen wird, die, wie gezeigt, stellvertretend für alle Frauen steht, sich durch Schwäche und Schutzlosigkeit auszeichnet.

Familie, Partnerschaft, Sexualität: Eine Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Verschiebung oder der Wechsel der Geschlechtsidentität mindestens die deutliche, geschlechtlich markierte Verhaltensänderung der ProtagonistInnen beinhaltet, oft auch eine Veränderung von Mimik, Körpersprache, Maske und Kostüm. Vor allem aber setzt es die Figuren in einen anderen narrativen Kontext, der sich um geschlechtsspezifisch kodierte Themen wie Familie, Partnerschaft

166 VOY 5x07: *Das Vinculum*
167 Ebd.

und Sexualität dreht und der entscheidende Auswirkungen auf die Figurenentwicklung hat.

Sowohl Delenns als auch Seven of Nines Frauwerdungen münden in einer heterosexuellen Partnerschaft und Ehe, in Delenns Fall sogar in Mutterschaft. Von Delenns und Sevens aliener Physiognomie, dem visuellen Zeichen ihrer eigentlichen Fremdheit, bleibt jeweils nur ein dekoratives Element übrig (Ornament über der Augenbraue, Knochenkranz als Haarreif), das ästhetische und schmückende Wirkung hat und damit zur Feminisierung beiträgt. Bei den Frauwerdungsprozessen ist das gleiche Muster der narrativen Demontage und heterosexuellen Normalisierung und Normierung festzustellen, wie es bereits bei den Action Girls der Fall war. Was bei Delenn hinzukommt, ist die Aufwertung traditionell weiblich kodierter Verhaltensweisen. Sie hat von Anfang an die Rolle der Schlichterin und Vermittlerin inne, denn sie erhofft sich von ihrer Transformation zur Menschenfrau, zur Verständigung zwischen den verfeindeten Menschen und Minbari beitragen zu können. Als Minbari-Frau wirkt sie eher androgyn, als Minbari-Menschen-Hybrid ist sie in hohem Maße mit menschlichen ‚Weiblichkeitsattributen' versehen. Sie muss sich explizit mit biologischen und mit sozialen Aspekten der neu gewonnenen menschlichen Weiblichkeit befassen, wobei diese Aspekte deutlich kulturelle Annahmen über das, was ‚Frausein' bedeutet, markieren. So werden zum Beispiel die ‚Einschränkungen' ihrer neu gewonnenen menschlichen, d.h. weiblichen Biologie thematisiert. Sowohl ihre Menstruation als auch ihre spätere Schwangerschaft werden pathologisiert und narrativ als Beleg für ‚Schwäche' benutzt. Zudem werden Delenn diskursiv mit der Biologie verknüpfte ‚weiblich' kodierte Eigenschaften wie Stimmungsschwankungen und Hysterie zugeschrieben. Andere Veränderungen wie z.B. das neu gewonnene Interesse für ‚angemessene' (d.h. betont feminine) Kleidung und die gut sitzende Frisur werden jedoch als kulturell erlernt markiert. Da Delenn einem Idealbild von Mensch-Sein, d.h. Frau-Sein, nacheifert, muss sie – anders als die anderen weiblichen *Babylon-5*-Charaktere – zu einer idealen Frau werden. Diese ideale Frau ist, wie sie in der Serie gezeichnet wird, emotional stark in ihren Entscheidungen, moralisch integer und betont feminin in der äußeren Erscheinung und Körpersprache. Delenn, in ihrer Kombination aus höherer Berufung, neu erprobter irdischer Weiblichkeit und unerschütterlicher moralischer und spiritueller Integrität, ist mehr Heilige als Action Girl. So sieht sie sich, ganz in christlicher Heiligen-Tradition, als Werkzeug, die Bestimmung des Universums zu erfüllen. Ihr Weg ist die Selbsterforschung und der Glaube, sie dient der größeren Sache, nicht dem eigenen Ruhm. In ihrem Frauwerdungs-Prozess lernt sie, ihre religiöse Überzeu-

gung, einer höheren Sache zu dienen, auf ihren Partner zu übertragen, sich um das Wohl des Geliebten zu sorgen und sich für ihn aufzuopfern.

Sevens Menschwerdung wird ebenfalls als Frauwerdung inszeniert. Ihre körperlichen weiblichen Attribute werden zwar als reine Oberfläche gekennzeichnet, ihre ‚männlich' kodierten Verhaltensweisen wie ‚Logik', ‚Rationalität' oder ‚geringe Affektivität' jedoch immer wieder als ein nicht natürlicher Mangel als Emotionalität markiert, den es zu beheben gilt. Sevens Menschlichkeit wird als vorgängige, natürliche behauptet, die nur wieder entdeckt oder ausgegraben werden müsse. Und da Seven eine Frau ist, wird eine vorgängige weibliche Menschlichkeit angenommen, die durch körperliche Prozesse und ‚weibliche Gefühle' definiert ist. Zusätzlich wird sie einem regelrechten Weiblichkeitstraining unterzogen, von dem richtigen Sozialverhalten Männern gegenüber bis zu der ihr angetragenen Mutterrolle. Ihre von außen, nämlich von Janeway gestellte Aufgabe, ihre Menschlichkeit zu erforschen, akzeptiert und internalisiert sie relativ schnell. Auffällig ist die grundsätzlich anders verlaufende Wiedererlangung der Menschlichkeit Captain Picards nach der Assimilation durch die Borg: Seine Persönlichkeit ist so stark, dass er es per Willenskraft schafft, sich als Einzelbewusstsein durch das übermächtige Kollektivbewusstsein zu kämpfen. Seine Loslösung von den Borg vollzieht er selbst, und zwar genau durch seinen Subjektstatus, die körperliche Zurückverwandlung folgt später. In Sevens Fall beginnt jedoch ihr Körper, die Borgimplantate abzustoßen. Ihr Geist bleibt anfällig für die Lockrufe der Borg (also ‚schwach') und muss erst durch Janeway gebrochen und dann mit Hilfe des Programms ‚Sternenflotte' rekonfiguriert werden. Sozial wird sie Ritualen der weiblichen Unterwerfung unterzogen, in denen sie üben muss, sich selbst zurückzuhalten, um den Mann aktiv handeln zu lassen und ihm durch ihre Dominanz seine männliche Rolle nicht streitig zu machen.

Während für Seven aus ihrer anfänglichen Borgperspektive menschliche Gefühle Zeichen der Imperfektion sind, da sie verletzbar machen, sind Gefühle für den Androiden Data Zeichen der Perfektion, denn Gefühle sind das, was ihm seiner Meinung nach zum Menschsein fehlt. Es fragt sich jedoch, ob Data, so wie Seven für die Frauwerdung, für seine Mannwerdung tatsächlich Gefühle erlernen muss.

Im Vergleich der Frau-Werdungs- und Mann-Werdungsprozesse fällt auf, dass Delenns und Sevens Aussehen durch die Maske, in Sevens Fall auch durch das Kostüm, entscheidend verändert werden, Datas Aussehen jedoch genau gleich bleibt. Bei allen Figuren ist ein Wandel der Körpersprache festzustellen. Sowohl Delenn als auch Seven haben als aliene Frauen eine eher neutrale oder männlich kodierte Körpersprache. Delenns Körpersprache wird subtil durch die Hinzufügung von Gesten, die

Emotionen ausdrücken, feminisiert, zu Sevens rigide bleibender Körperhaltung kommen in romantisch konnotierten Situationen Gesten der Verunsicherung. Der Wandel von Delenns und Sevens Körpersprache zieht sich über die gesamten Serien hin.[168] Die Veränderung von Datas Gestik, Mimik und Intonation erfolgt ausschließlich in den zwei besprochenen Episoden und hier auch nur in der Interaktion mit seinen Partnerinnen.

Datas Mann-Werdung ist eine Parodie auf verschiedene Männlichkeitsstereotype, die alle durch die Ablehnung durch ‚die Frau' in Form von Jenna als nicht adäquat verworfen werden. Modelle wie ‚der verlässliche Ehemann', ‚der Casanova' und auch ‚der bemühte Hausmann' werden lächerlich gemacht und als unattraktiv dargestellt. Oberflächlich betrachtet scheitert Datas Mann-Werdung, da es ihm an Gefühlen, d.h. Menschlichkeit mangelt. Gleichzeitig beinhaltet die Art und Weise der Inszenierung auch die genau gegenläufige Aussage. Jennas Beziehung zu einem Menschenmann scheiterte aus dem gleichen Grund wie ihre Beziehung zu Data, nämlich weil dieser Mann keine Gefühle für sie empfand. In Datas Rationalität und Unfähigkeit ‚Frauen zu verstehen' liegt also kein Unterschied, sondern eine Gleichartigkeit zu anderen Männern. Die vorgeführten Idealbilder sind zudem, wenn man sie genauer betrachtet, ‚weibliche' Idealbilder vom Mann-Sein. Sie dienen alle dazu, Jenna auf unterschiedliche Art und Weise zu gefallen, sind aber zum Scheitern verurteilt, da sie ‚nicht der echte Data' (d.h. rational etc.) sind. Die Folge entpuppt sich als (antifeministische) Reaktion auf die in den 1980er Jahren vehement gestellte Forderung nach dem ‚neuen Mann'.

Trotzdem ist Data noch kein ‚ganzer Mann', denn er ist der verfügbare Mann. Beide Frauen, die eine Beziehung mit ihm eingehen, werden als emotional und/oder sexuell bedürftig dargestellt und nutzen Data als ‚Ersatz' für einen menschlichen Partner. Tasha bedient sich Datas als ungefährliche Sexpuppe, Jenna bedient sich seiner als emotionale Projektionsfläche. In der Interaktion mit Frauen lernt Data vor allem etwas über Männlichkeits- und Weiblichkeitsrituale in heterosexuellen Beziehungen, Emotionen kann er nicht lernen, da er keinen ‚Emotionschip' besitzt. Was ihm noch zu seinem Status als ganzer Mann fehlt, sind jedoch nicht die Emotionen, sondern seine Persönlichkeitsrechte, was ihn als Stellvertreterfigur für unterdrückte Minderheiten interpretierbar macht. Data wird in dem Moment der Status als Mann zugesprochen, in dem er belegt, dass er eine intime Beziehung zu einer Menschenfrau hatte.

Anders funktionieren die Darstellungen der Geschlechtermaskerade. Ein Mann, der zur Frau wird, und eine Frau, die zum Mann wird, stehen in narrativ grundsätzlich unterschiedlichen Kontexten. Pel verkleidet

168 Überdeutlich wird dies in den bereits erwähnten Spiegelszenen.

sich, weil sie anders ist, weil sie mit ihrer sozialen Stellung nicht zufrieden ist. Quark dagegen wird anders, weil er sich verkleidet hat. Pels Geschlechterwandel ist wesentlich stärker an soziale Komponenten wie das Verhalten gebunden. Die Verkleidung vollzieht sich durch das Tragen von (Männer-)Kleidung und durch ‚männliches' Verhalten: Sie bewegt sich in der Öffentlichkeit und macht Profit. Das einzige zusätzliche Accessoire sind synthetische Ohrmuscheln, ihr an- und ablegbarer Phallus. Genau diese Anmaßung, männliche Ohren zu tragen, führt auch zu ihrer Enttarnung. Quarks Umwandlung dagegen ist vorwiegend an den Körper gebunden: Seine Ohren werden operativ verkleinert, Brüste werden operativ hinzugefügt, seine Hormone werden verändert. Dann erst geht es um die Einübung des sozialen Verhaltens wie Sprechweise und Körpersprache.

Während bei der Frau soziale Gründe als Motivation für die Verkleidung als Mann angeführt werden, steht ein als Frau verkleideter Mann dagegen immer in einem erotisch konnotierten Travestie-Kontext. Daraus folgt, dass Männer, die sich als Frauen (ver-)kleiden, Geschlecht oft parodieren, und Frauen, die sich als Männer (ver-)kleiden, dazu neigen, Geschlecht darzustellen: „If men dressed as women often *parody* gender, women dressed as men, on the other hand, tend to *perform* gender."[169] Pel muss, um als Mann zu gelten, hauptsächlich darauf achten, nicht aufzufallen – was ihr in letzter Konsequenz nicht gelingt. Pels Verkleidung ist mehr auf das Nicht-Frau-Sein konzentriert als aufs Mann-Sein. Quarks Spiel dagegen ist sehr übersteigert. Er stellt keine Frau dar, sondern einen Frauendarsteller. Quarks Verkleidung transformiert ihn ebenfalls nicht in das andere Geschlecht, eine Frau, sondern macht ihn zum Transvestiten. Auch hier gibt es einen entscheidenden Unterschied: Quark darf tatsächlich seine ‚Weiblichkeit' in der Travestie entdecken. Er fühlt sich jetzt „einfühlsamer, mitfühlender und fürsorglicher"[170] und darf als moralisch geläuterter Ferengi in sein altes Leben und in sein männliches Selbst zurückkehren. Pel dagegen entdeckt nicht etwa ihre ‚Männlichkeit', sondern ebenfalls ihre ‚Weiblichkeit' – durch ihre Liebe zu Quark. Die Liebe zu Quark ist es, die sie den Entschluss fassen lässt, wieder als Frau zu leben – allerdings im Gamma-Quadranten, wo sie den gesellschaftlichen Regeln der Ferengi nicht unterworfen ist. Das Resultat ihres Tabubruchs ist Exil. Pel ist in letzter Konsequenz eine tragische Figur. Quark dagegen ist als Lumba eine komische oder sogar lächerliche Figur.

169 A. Solomon: It's never too late to switch, S. 145f. (Kursivsetzung im Original).

170 DS9 6x32: *Die Beraterin*

Wenn das Geschlecht durch Inbesitznahmen geändert wird, wird in unterschiedlichem Maß mit Geschlechterstereotypen gespielt. Auffällig ist, dass Deanna Troi, die ‚femininste' Frau auf der *Enterprise*, als Mann doch ganz ‚Frau' blieb, während Kes oder Seven of Nine männliche Identitäten auch in Stimme, Körpersprache, Bewegung und Denken annehmen. Trotz weiblicher Körper und weiblich kodierter Kleidung (Kes sogar in Fetischmode) sind sie eindeutig als ‚männlich' zu identifizieren, was auf die übersteigerte und stereotype und gerade deswegen überzeugende Darstellungsweise zurückzuführen ist. Diese beinhaltet (im Falle der aggressiven Männlichkeit Tierans und Gwoghs) raue, wenig modulierte Stimmen, grobmotorischere Bewegungen und forderndes, (auch sexuell) dominantes Verhalten.

Bei der Thematik der Inbesitznahmen sind zwei narrative Muster zu erkennen, die sich zum Teil mischen: Entweder ist das besetzende Wesen ‚böse' und verfolgt militärische oder politische Ziele, für das es die Besessenen instrumentalisiert. Das Geschlecht der Wesen ist dann männlich identifiziert, das Geschlecht der Besessenen weiblich. Die besessenen Frauen handeln daraufhin überdeutlich ‚männlich kodiert', d.h. aggressiv und autoritär. Die zweite Variante hat eine stärker erotische Konnotation. Hierbei werden ebenfalls meist Frauen von Wesen besessen, die den Wirtskörper nutzen, um sowohl gegengeschlechtliche als auch gleichgeschlechtliche erotische Erfahrungen zu machen. Dies eröffnet zwar einerseits die Möglichkeit, narrativ mit sexuellem Begehren zu spielen, dämonisiert dieses jedoch gleichzeitig als ‚Besessenheit' und als Verhalten außerhalb der Norm.

Unbekannte Lebensformen: Dritte Geschlechter

Als ‚Dritte Geschlechter'[1] werden Geschlechter bezeichnet, die nicht dem Modell der binären, heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit entsprechen. Dies umfasst sowohl die ausschließende Definition von Dritten Geschlechtern als ‚weder Frau noch Mann' als auch die erweiternde Definition von ‚zusätzlichem' Geschlecht. Wie im Kapitel *Sex und Gender* bereits aufgeführt wurde, sind Konzepte Dritter Geschlechter sowohl biologisch als auch sozial feststellbar, unterliegen in der westlichen Gesellschaft jedoch dem Gebot der Zweigeschlechtlichkeit.[2] Wenn sich der Mensch nach wie vor in der Vergeschlechtlichung als Subjekt konstituiert, und dafür genau zwei Varianten – Mann und Frau – zur Verfügung stehen, müssen alle Geschlechter, die nicht in dieses Schema passen, als nicht existent oder nicht menschlich definiert werden. Und so sind es in der Tat in den untersuchten Serien ausschließlich Aliens, denen Geschlechterkonzepte jenseits des binären Modells zugesprochen werden.

---

1 Der Begriff der ‚Dritten Geschlechter' entstand mit dem Aufkommen der Sexualwissenschaften Ende des 19. Jahrhunderts. Erstmals verwendet wurde er von Karl Heinrich Ulrichs (unter dem Pseudonym Numa Numatius) in den 1860er Jahren. Weiterentwickelt wurde er unter dem Begriff der ‚Konträrsexuellen' von Richard von Kraft-Ebing (vgl. G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 281f.). Magnus Hirschfeld, der Gründer des ersten ‚Instituts für Sexalwissenschaft' (1918) verbreitete die Theorie des ‚Dritten Geschlechts' weiter (vgl. S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 81f.). Der damalige Begriff des ‚Dritten Geschlechts' umfasste die Gruppe, die sich heute selbst als ‚queer' oder ‚LGBT' (lesbian, gay, bi, trans) bezeichnen würde. Alle drei Begriffe differenzieren nicht zwischen Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen und beinhalten verschiedenste Varianten aus körperlicher Disposition, Geschlechtsidentität und Begehren. Mit der Schwulen- und Lesbenbewegung in den 1970er Jahren kam der Begriff der ‚Dritten Geschlechter' aus der Mode, erfreut sich aber heute im Zuge der Transgender-Diskussion und queerer Politikverständnisse neuer Beliebtheit.

2 Vgl. B. Röttger-Rössler: Männer, Frauen und andere Geschlechter, S. 101ff.

Dritte Geschlechter treten in den untersuchten Serien verhältnismäßig selten auf. Des Öfteren wird ihre Existenz sogar nur kurz angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt. So unterhalten sich in DS9 Captain Sisko und Doktor Bashir über einen Fähnrich Willix Pran, dessen ‚Keime in einem Monat die Individuation' durchlaufen würden.[3] ‚Er' ist schwanger und bekommt ‚Zwillinge'. Willix Pran wird nie wieder erwähnt, geschweige denn gezeigt. Ähnlich wird mit Captain Janeways Liebhaber Jaffen (VOY) verfahren: Er erwähnt einem Mann gegenüber in einer Bar, er habe keinen Vater, da er ‚Norvalener' sei, die sich anders fortpflanzen. In der darauf folgenden Romanze zwischen Janeway und Jaffen ist die genaue Art und Weise seiner ‚anderen' Geschlechtlichkeit jedoch nicht mehr Thema.[4]

Am ausgeprägtesten findet sich dieses Phänomen in der Serie *Andromeda*. Auf der Webseite der Serie und als Zusatzfeature auf den DVDs werden für fast alle auftretenden Spezies interessante Geschlechterkonzepte aufgeführt.[5] Die ‚Magog' sind eingeschlechtliche Parasiten, die ‚Nightsiders' asexuell, da sie sich durch Parthenogenese fortpflanzen, die ‚Umbriten' haben drei Geschlechter, die insektoiden ‚Than' sind Hermaphroditen und die ‚Perseiden' können ihr Geschlecht ändern.[6] Hier werden jedoch Erwartungen geweckt und nicht erfüllt, denn die Anders-Geschlechtlichkeit der genannten Spezies wird in keiner einzigen Episode der Serie verhandelt. Die Spezies sind vom Erscheinungsbild und der Tonlage der Stimme her meistens männlich kodiert und werden von männlichen Schauspielern gespielt.

Die Analyse von Dritten Geschlechtern orientiert sich ob deren Seltenheit an folgenden Kriterien: Es werden erstens Figuren untersucht, deren Geschlecht vom Mann/Frau-Schema so deutlich abweicht, dass der Fokus der Episode auf ihrer Andersartigkeit liegt. Zweitens werden auch Figuren in die Analyse mit einbezogen, die aufgrund anderer Kriterien nicht eindeutig in das Mann/Frau-Schema passen. Dies ist bei Figuren der Fall, die sowohl weiblich als auch männlich sind, und bei Figuren, die eine männliche oder weibliche Erscheinungsform und/oder Ge-

3 DS9 3x14: *Herz aus Stein*

4 Bleibt zu bemerken, dass der Mann, mit dem Janeway eine Beziehung eingeht, eventuell noch nicht einmal ein ‚richtiger' Mann ist.

5 Die Seite war früher mit www.allsystems.org eine der offiziellen *Andromeda*-Webseiten. Als diese aus dem Netz genommen wurde, wurde der Inhalt von einer Fanseite übernommen: www.saveandromeda.com

6 Vgl. Saveandromeda: „Social Sciences: Life Forms", in: http://www.saveandromeda.com/allsystems/lifeforms/lifeforms.htm, letzter Zugriff 30.06. 2007. Die gleichen Informationen gibt es auch unter dem Feature ‚Hintergrundinformationen' auf der DVD-Edition der Serie.

schlechtsidentität angenommen haben, obwohl ihre Ausgangsform nicht vergeschlechtlicht ist. Hierbei lassen sich verschiedene Kategorien bilden: Die Eingeschlechtlichkeit, die Mehr- oder Polygeschlechtlichkeit und die Übergeschlechtlichkeit. Im Kapitel *Eingeschlechtlichkeit* werden die ‚J'naii' und die ‚Magog' untersucht, deren Mitglieder nur ein Geschlecht aufweisen. Uneindeutige Geschlechtsidentitäten durch die Verbindung eines Wirtskörpers mit einem Symbionten haben die symbiotischen Lebensformen ‚Vindrizi' und ‚Trill', die im Kapitel *Polygeschlechtlichkeit* analysiert werden. Im Kapitel *Übergeschlechtlichkeit* geht es um die ‚Formwandler' und die ‚Q', Wesen mit übermenschlichen Fähigkeiten, die ein menschliches Interface benutzen, um mit Menschen zu kommunizieren. Die zentralen Fragen lauten, ob und wie Geschlechter, die jenseits der binären Matrix liegen, darstellbar sind und ob hierdurch ein imaginärer Raum jenseits der binären Matrix eröffnet werden kann. Außerdem soll herausgearbeitet werden, ob die Geschlechtlichkeit Auswirkungen auf die Heldennarration hat, da diese auf der binären Geschlechterpolarität fußt.

Eingeschlechtlichkeit

Das Unheimlichste an den Borg, so wird es bei der ersten Begegnung zwischen der Menschheit und dieser so anderen Spezies formuliert, ist vor allem, dass diese ‚geschlechtslos' sind.[7] Im folgenden Kapitel soll daher nicht nur analysiert werden, wie die Eingeschlechtlichkeit inszeniert wird, sondern auch, wie diese visuell kommentiert und narrativ gewertet wird. Untersucht werden die J'naii (TNG), eine auf den ersten Blick androgyn wirkende, humanoide Spezies, und die Magog (AND), eine parasitäre Spezies, die ihre Larven in Wirtskörpern ausbrütet.

Die J'naii

Verbotene Liebe ist die erste *Star-Trek*-Episode, die sich explizit mit dem Thema Homosexualität befassen sollte und damit den vehementen Forderungen von US-amerikanischen Schwulen- und Lesbenverbänden, Homosexualität in *Star Trek* sichtbar zu machen, Rechnung tragen woll-

7 TNG 2x16: *Zeitsprung mit Q*. Da das Konzept der Borg im Verlauf der Serie verändert und diese doch vergeschlechtlicht wurden, wie bereits im Kapitel *Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine* ausgeführt wurde, werden sie an dieser Stelle nicht näher analysiert.

te:[8] „‚The Outcast' though, is a gay rights story. It absolutely, specifically and outspokenly dealt with gay issues",[9] so Produzentin Jeri Taylor. Gerade diese Folge wurde jedoch in der Queer Community als ausgesprochen homophob rezipiert.[10] Wie diese Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit zustande kommt, soll im Folgenden untersucht werden.

Bei den J'naii existiert nur ein Geschlecht, bzw. ‚kein' Geschlecht, wie immer wieder betont wird. Captain Picard bezeichnet sie als ‚androgynes Volk' und weist damit auf die Gleichzeitigkeit von männlichen und weiblichen Körpermerkmalen und Wesenszügen in einer Person hin. Commander William Riker (Jonathan Frakes), der eng mit Soren (Melinda Culea), einem/einer J'naii zusammen arbeitet, stolpert sofort über die Unmöglichkeit, ein Geschlechterkonzept, das jenseits der Mann/Frau-Dualität existiert, zu benennen, und bezeichnet ein/e J'naii als ‚er'.

Soren: „Er? Commander, es gibt keine ‚er's' oder ‚sie's' in einer Spezies ohne Geschlecht."
Riker: „Verzeihung. Seit zwei Tagen versuche ich schon Sätze ohne Personalpronomen zu konstruieren. Ich gebe auf. Was soll ich sagen? Es? Das klingt so unhöflich."
Soren: „Wir benutzen ein Pronomen, das neutral ist. Ich glaube, man kann es nicht genau übersetzen."[11]

Rikers Tritt ins Fettnäpfchen beweist, dass bei Menschen das Konzept eines Dritten Geschlechts schlichtweg nicht existiert, so dass die Möglichkeit, es in Sprache auszudrücken, nicht vorhanden ist. Das Konzept ist ‚unübersetzbar'.[12] Auffällig ist, dass ein Geschlecht, das weder Mann noch Frau ist, immer wieder als ‚kein Geschlecht' bezeichnet wird, und ihm somit die Geschlechtlichkeit an sich abgesprochen wird. Trotzdem

8 Dem entgegen standen die Beschwerden fundamentalistischer christlicher Fans, denen die Serie zu freizügig war (vgl. Rex Brynen: „Mirror, Mirror? The Politics of Television Science Fiction", in: http://www.arts.mcgill.ca/mepp/exofile/sftv.html [20.08.1999], letzter Zugriff 30.06.2007). Einen Überblick über die indirekte Darstellung von Homosexualität in den *Star-Trek*-Serien TOS und TNG gibt Panhuis (Erwin In het Panhuis: „Unendlich heterosexuelle Weiten…Homosexualität in Star Trek", in: Invertito. Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten 1 [1999], S. 112-122).

9 Mark A. Altman: „Tackling Gay Rights", in: Cinefantastique (Oct. 1992), S. 74. Zitiert nach: J. Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences, S. 255.

10 Vgl. J. Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences, S. 255ff.

11 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

12 Warum es nicht möglich ist, ‚es' zu benutzen, das ja schließlich auch ein neutrales Pronomen ist, wird nicht verständlich.

wird in Dialogen deutlich, dass die J'naii durchaus eine Geschlechtsidentität haben, nur in der Regel keine männliche oder weibliche, sondern eben eine ‚J'naii'-Identität. Auch Geschlechtsorgane besitzen die J'naii, nur unterscheiden sich diese beträchtlich von denen der Menschen. Die nicht näher beschriebenen Fortpflanzungsorgane befähigen sie, ‚faserige Hülsen' zu befruchten, in denen außerhalb des Körpers die Kinder reifen.

Auch in Maske und Kostüm wird versucht, die ‚Ungeschlechtlichkeit' der J'naii darzustellen. Sie tragen einteilige, graue oder braune Uniformen, die locker sitzen und die Körperlichkeit nicht betonen. Außerdem haben sie alle die gleiche, standardisierte Kurzhaarfrisur. Falten und Augenschatten werden (außer bei Soren) durch die Maske betont, was sie unattraktiv und abgehärmt wirken lässt. Die Körpersprache der J'naii ist steif: Sie stehen gerade, sitzen gerade und laufen oft mit hinter dem Rücken verschränkten Händen. Sie wirken kontrolliert und zurückhaltend, die Gesellschaft scheint freud- und humorlos zu sein. Soren ist der/die einzige J'naii, der/die in der Folge lachend oder lächelnd gezeigt wird, und dies auch nur, wenn er/sie sich auf Riker bezieht. Die Eingeschlechtlichkeit der J'naii wird nicht als alternatives Drittes Geschlecht dargestellt, sondern als uniformierte und gleichgeschaltete Geschlechtslosigkeit, wobei diese an bestimmten äußeren Attributen wie Frisur, Kleidung, Mimik und Körperhaltung festgemacht wird. Trotzdem werden die J'naii von eindeutig durch Körperbau und Stimmlage als ‚Frauen' erkennbaren Schauspielerinnen dargestellt. Die Gesellschaft der J'naii besteht aus androgynen, kurzhaarigen ‚Frauen', die optisch dem Klischee der typischen westlichen Lesbe entsprechen.[13]

Soren erweist sich als sehr selbstbewusst und technisch äußerst kompetent. So weigert er/sie sich zum Beispiel, sich das Kontrollpanel des Shuttles von Riker erklären zu lassen, sondern findet selbst die Funktionen heraus. Mit seinen/ihren Annäherungsversuchen Riker gegenüber ist Soren sehr direkt. So fragt er/sie Riker, wissenschaftliche Neugier vorschiebend, nach seinen Geschlechtsorganen und nach menschlichen Paarungspraktiken und gesteht ihm wenig später, dass er/sie ihn sexuell attraktiv findet. Außerdem, so Soren, gehöre er/sie zu einer verfolgten Minderheit, die zu einem Geschlecht tendieren, ‚sie' fühle sich als ‚Frau'. Durch Sorens Anders-Sein wird die heterosexuelle Normalität wiederhergestellt.[14] Soren und Riker dürfen sich voneinander angezogen

13 Vgl. J. Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences, S. 257; E. Heller: The Persistance of Difference, S. 232; U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 57.

14 Laut Butler beinhaltet die binäre Regulierung der Sexualität die hegemoniale Stellung der Heterosexualität (vgl. J. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 41).

fühlen, denn ‚sie' ist eigentlich eine Frau. Nach ihrem Outing bekommt Soren in der Narration Riker gegenüber die typische Frauenrolle zugewiesen. Bei einem Shuttleunfall wird sie verletzt, Riker muss sie retten und schon ist die übliche Konstellation des männlichen rettenden Helden und der hilflosen Frau in Not etabliert. Als Soren genesen von der Krankenliege aufspringt, hält Riker sie an den Schultern zurück und besteht darauf, erst die ‚ärztliche Genehmigung' einzuholen. Es handelt sich um „einseitige Berührungsprivilegien"[15] Rikers, die seine Überlegenheit und seinen Anspruch auf sie ausdrücken. Soren wird durch Rikers Verhalten entmündigt und verkindlicht. In den gezeigten Berührungen zwischen Riker und Soren wird die Hierarchie zwischen den beiden festgeschrieben. Riker fasst Soren an, um über sie zu entscheiden und ihr die Verantwortung zu entziehen. Auch als die beiden zu einem späteren Zeitpunkt nebeneinander auf einer Bank sitzen, wird durch ihre Körpersprache die Rollenzuweisung sehr deutlich (Abb. 42). Riker sitzt breitbeinig und stützt die Hände auf die Knie, nimmt also maximalen Sitzraum ein und beansprucht über die Hälfte der Bank. Soren dagegen sitzt am äußersten Ende, sehr gerade, die Knie geschlossen und klammert sich mit den Händen an die Bank, als habe sie Angst, herunter zu fallen. Sie nimmt fast keinen Raum ein und ihre Position wirkt sehr instabil. Durch die vergeschlechtlichten Körperhaltungen werden visuell Rikers ‚Männlichkeit' und Sorens ‚Weiblichkeit' affirmiert.

In Dialogen, in denen Soren, die ‚geschlechtslose' Frau, den Unterschied zwischen Männern und Frauen erforscht, werden die stereotypen Geschlechterbilder TNG's offenbar. So antwortet Riker ihr auf die Frage, was Männer von Frauen unterscheide, mit dem (auf Deutsch etwas kryptischen): „Schnipsel und Schnecken und ein Pferdeschwänzchen."[16] Er bezieht sich hierbei auf ein altes englisches Kinderlied, nachdem Jungen aus „snips and snails and puppy dog tails" und Mädchen aus „sugar and spice and everything nice"[17] gemacht seien. Das Stereotyp der wilden, neugierigen Jungen, die ‚Jungskram' in den Taschen haben und mit Hunden herumtollen, während die Mädchen süß und nett sind, wird evoziert. Sorens Fragen beziehen sich wiederholt auf die Attraktivität von Frauen: „Welche Art von Frauen finden Sie attraktiv?"[18] oder „Sagen Sie mir, ist das die Art von Frau, die alle menschlichen Männer bevorzu-

15 G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 104ff.

16 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

17 Vgl. Nina Rogotzki/Helga Brandt/Ursula Pasero: „‚What are little girls made of?' Frauenbilder und Geschlechterrollen zwischen Klischee und Utopie", in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.): Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Band 1, Kiel: Ludwig 2003, S. 268.

18 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

gen?“[19] Während Soren diese Fragen stellt – Riker und sie essen gerade in einem Restaurant – flirtet im Hintergrund ein Menschenpärchen, das Normalmodell offensiv repräsentierend (Abb. 43). Der Mann trägt kurze Haare, die Frau eine blonde Hochsteckfrisur mit üppigen Locken, so dass sie auch von weitem als eindeutig ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ identifiziert werden können. Der Mann hält ihre Hände in seinen Händen, die Frau kichert von Zeit zu Zeit vernehmlich. Soren blickt immer wieder zu dem Pärchen, es wird deutlich gemacht, dass ihre Neugier einerseits von dem für sie fremden Verhalten des Pärchens inspiriert wird, aber auch eine Strategie ist, um Riker näher zu kommen. Das Verhalten des Paars dient als Schablone der heterosexuellen Normierung. Sitzen sich Soren und Riker anfangs noch distanziert und steif gegenüber, sind sie am Ende auch körperlich näher gerückt und einander zugewandt, das Pärchen im Hintergrund spiegelnd. Auch die Fragen, die Soren der Schiffsärztin Beverly Crusher stellt, um herauszufinden, wie es ist, ‚weiblich‘ zu sein, drehen sich um die weibliche Attraktivität. Sie stellt fest, dass Crusher ihr Haar lang trägt und „Farbe auf ihren Mund, ihre Augen, ihre Wangen und auf ihre Fingernägel“[20] schmiert. Ihre Schlussfolgerung ist „Dann ist es die Aufgabe der Frauen, die Männer anzulocken?“[21] Crusher verneint dies zwar und behauptet, dass Frauen schon seit vielen Jahrhunderten nicht mehr als ‚schwach und geringwertig‘ betrachtet werden würden, aber die Kernaussage bleibt bestehen: Soren findet vor allem heraus, dass Frauen attraktiv sein wollen und müssen, Männer und Frauen voneinander angezogen sind und dass Heterosexualität als einzige Möglichkeit der sexuellen Identität angenommen wird.

Dem entgegengesetzt gilt Zweigeschlechtlichkeit bei den J’naii als niedere Evolutionsstufe und als primitiv. Eine männliche oder weibliche Identität auszubilden, bedeutet für die J’naii die Abweichung von der monosexuellen Norm. Diese ‚Neigungen‘ werden bei den J’naii als pervers tabuisiert, so dass Soren zu einer ‚psychotektischen Behandlung‘, d.h. einer angleichenden Umprogrammierung, verurteilt wird. Vor Gericht hält sie ein Plädoyer für Toleranz, in dem alle Klischeeregister über die Vorstellungen eines homosexuellen Werdegangs gezogen werden: Das Bewusstwerden des Andersseins, das Versteckspiel, die Subkultur der Gleichgesinnten, das Outing, das Unverständnis der Gesellschaft, die Angst vor der drohenden Umprogrammierung. Als Riker Soren retten will, ist es zu spät, er/sie ist bereits umprogrammiert, fühlt sich jetzt ‚sehr

19 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

20 Ebd.

21 Ebd. Es bleibt rätselhaft, warum Soren automatisch annimmt, dass es unter weiblichen Menschen als attraktiv gilt, sich „Farbe auf den Körper zu schmieren“.

wohl‘ und will nicht mehr gerettet werden, geschweige denn die Beziehung zu Riker fortsetzen. Während Soren vormals von ihren ‚Gefühlen‘, die sie zur ‚Frau‘ machen, sprach, spricht er/sie nun von den ‚furchtbaren Trieben, die ich hatte‘ und möchte mit dieser Perversion nichts mehr zu schaffen haben.

Sorens Plädoyer vor Gericht für die Akzeptanz ihrer sexuellen Identität könnte zwar als ‚Gay-Rights‘-Rede verstanden werden, auch wenn der darin enthaltene Aufruf zum ‚Mitleid‘ mit anderen sexuellen Identitäten mehr als fragwürdig ist. Gezeigt wird aber eine heterosexuelle Frau, die für ihre Liebe zu einem heterosexuellen Mann eintritt, in Opposition zu einer konformistischen, lustfeindlichen Gesellschaft, die Heterosexualität, und, so wird implizit behauptet, Sexualität insgesamt tabuisiert. Zweigeschlechtlichkeit wird hier sowohl mit Heterosexualität als auch mit Lust gleichgesetzt.[22] Wie Ferguson anmerkt: „the plot completely confuses gender (the social roles, behaviors, and attitudes associated with women and men) with sexual orientation (an erotic preference for a particular sex).“[23] Die Gleichsetzung von Geschlechterrollen und sexueller Orientierung (ein ‚weibliches‘ Wesen begehrt notwendigerweise ein ‚männliches‘) stellt die vorherrschende Geschlechterordnung nicht infrage, sondern bestätigt sie. Die negative Darstellung der Gesellschaft der J’naii führt außerdem zu einer narrativen Umschreibung von Homophobie zur Heterophobie. „In the episode, the queer communitiy comes to signify intolerance and oppression, and heterosexuality is associated with freedom.“[24] Die Folge, die eigentlich eine Parabel auf den gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität zu sein behauptet, zementiert im Gegenteil Heterosexualität als Normalmodell.

Die Magog

Abgesehen von den J’naii sind die Magog die einzig andere wirklich eingeschlechtliche Spezies.[25] Sie töten und fressen andere intelligente Le-

22 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 56.

23 Kathy Ferguson/Gilad Ashkenazi/Wendy Schulz: „Gender Identity in Star Trek“, in: Donald M. Hassler/Clyde Wilcox (Hg.), Political Science Fiction, Columbia: University of South Carolina Press 1997, S. 230.

24 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 212.

25 Durch ihre tiefen Stimmen sind die Magog eher männlich kodiert, wobei sich innerhalb der Narration einige Ungereimtheiten ergeben. So hat der/die Magog Tiama die gleiche weibliche Stimme wie ihr verstorbener Wirtskörper, der Magog Rev Bem hat dagegen, obwohl auch er eine weib-

bensformen und benutzen diese als Wirte, um ihre Larven in ihnen auszubrüten, was sie zu der am meisten gefürchteten Spezies des *Andromeda*-Universums macht. Durch einen Biss werden die Wirte mit Eiern infiziert, aus denen Larven schlüpfen, die in den Bauchhöhlen der Wirte heranwachsen. Die Wirte sterben bei der ‚Geburt' der Larven, da diese aus dem Bauchraum hervorbrechen. Die monströsen Fortpflanzungsprozesse der Magog sind eine Kopie der in den *Alien*-Filmen[26] dargestellten Reproduktionsmethode des ‚Aliens'. In beiden Fällen sind die Fortpflanzungsprozesse visuell auf eine äußerst bedrohliche Art und Weise sexuell kodiert, die im Folgenden eingehender betrachtet werden soll.

Die Magog werden bereits durch ihr Aussehen eindeutig als ‚Monster' markiert. Ihnen wachsen diverse Hörner im Gesicht, ihre Haut ist dunkel und fleckig und ihre Gesamterscheinung erinnert an Darstellungen von ‚Teufeln' oder ‚Dämonen'.[27] Die Gesichtsstruktur wirkt einerseits wie eine Panzerung, andererseits wie das nach Außen gekehrte Innere des Körpers, so sind z.B. die Nase und die Ohren seltsam offen und roh (Abb. 44). Dazu sind die Magog am ganzen Körper zottig behaart. Das, was ihr Äußeres so unangenehm und fremd wirken lässt, ist der Blick in Sinnesorgane, die sonst abgeschlossen und geschützt sind. Es ist, als sei das sonst Verborgene, Organische nach außen getreten. Das Aussehen von Magog-‚Babies' treibt dies visuell auf die Spitze: Sie erinnern nicht nur an Organe (das Gesicht ist hier nur noch durch die angedeuteten Augenhöhlen assoziierbar), sondern ihre Gesichter bestehen aus fleischigen Lappen, die stark an weibliche Genitalien mit überzähligen Schamlippen erinnern (Abb. 45).[28] Die Magog und ihre monströsen vorerwachsenen Stadien ähneln jedoch an anderer Stelle auch männlichen Genitalien. Dies wird deutlich, als das Schlüpfen einer Magog-Larve, d.h. das Hervorbrechen aus dem Körper des Wirtes gezeigt wird.[29] Der ‚infizierte' Wirt – es ist nie von Schwangerschaft, sondern immer von Infektion die Rede – macht würgende Geräusche, hält sich den Bauch,

liche Wirtin hatte, eine männliche Stimme. Auch ihre Namen klingen geschlechtsspezifisch (AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*).

26 Vgl. *Alien*. USA 1979; *Aliens*. USA 1986; *Alien³*. USA 1992; *Alien: Resurrection*. USA 1997. Auch hier wird der Wirt infiziert und die Aliens schlüpfen als ‚Chest-Burster', d.h. der Brustkorb bricht auf und der Wirt stirbt.

27 Die immer noch gängige, mit dem antiken Satyr verwandte Darstellung des behaarten und gehörnten Teufels entstand erst in der europäischen Barockkunst (vgl. Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann: Christliche Inkonographie in Stichworten, Leipzig: Koehler & Amelang 1980, S. 332).

28 AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*

29 AND 4x21: *The Dissonant Interval I*

bricht zusammen und erbricht grünen Schleim. Plötzlich spritzt aus seinem Bauch ejakulatähnliche weiße Flüssigkeit, aus der aufgerissenen Bauchhöhle ragen die geschlüpften Larven, begleitet von dem typisch kreischenden Magog-Geräusch. Die Larven sind fleischfarbene, erigierte Phalli mit deutlich erkennbarer Eichel (Abb. 46). Dieser Eindruck wird durch eine ständige Auf- und Abbewegung noch verstärkt. Die Magog-Geburt findet wie ein rückwärts ablaufender gewaltsamer Zeugungsprozess statt: Die phallusartigen Larven dringen nicht nach innen, sondern nach außen. Es entsteht dabei kein Leben, sondern der Prozess hat den Tod des Wirtes zur Folge. Für den „Phallus Dentatus“[30] gilt, was Kavanagh auch für die *Alien*-Filme konstatiert: „Through grotesquely emphasized erectile images, the alien insistently registers psychosexually as a threatening phallus.“[31] Es lässt sich feststellen, dass die Bilder der Magog-Larven, die sowohl männlichen als auch weiblichen Genitalien ähneln, dazu dienen, eine Atmosphäre von Horror und Bedrohung zu erzeugen. Es stellt sich die Frage, worin die Bedrohung genau besteht und wer oder was genau bedroht wird.

Zunächst spielt der Topos des parasitären Aliens mit der Paranoia vor dem diffusen Bösen, das unbemerkt in einem selbst heranwächst. Was durch die Magog bzw. durch die parasitären Larven infrage gestellt wird, sind die fest umrissenen Grenzen der eigenen Identität (repräsentiert durch den Wirt) und die Unversehrtheit der Körperhülle. Durch die ‚Geburt‘ der Larven wird das Innere zum Äußeren, „The contour of containment which establishes the subject/character is violently eroded by an explosion from within.“[32] Das Eindringen des Parasiten in den Wirtskörper, das Wachsen des Fremden im Körper und der gewaltsame Tod durch das Schlüpfen sind traumatische Bilder, in denen tief sitzende Ängste vor Zeugung und Geburt thematisiert werden. So stellt auch Clover fest:

„Finally, there are science fiction films like Alien/Aliens in which penetration per se is a minor matter next to what another era called ‚consequences‘: Finding oneself corporeal host to things growing inside and eventually bursting forth. […] It is the possession film – stories that hinge on psychic breaking and enter-

30 Vgl. J. H. Kavanagh: Feminism, Humanism and Science in Alien, S. 76.

31 Ebd.

32 Catherine Constable: „Becoming the Monster’s Mother: Morphologies of Identity in the Alien Series“, in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone II. The Spaces of Science-Fiction Cinema, New York, London: Verso 1999, S. 183.

ing – that plunges us repeatedly into a world of menstruation, pregnancy, fetuses, abortion, miscarriage, amniotic fluid, childbirth, breastfeeding.“[33]

Die Fortpflanzungsprozesse der Magog werden auch visuell als ekelhaft dargestellt. Sie ‚infizieren‘ den Wirt durch Bisse, d.h. durch eine Vermischung von Körperflüssigkeiten. Sowohl bei den Bissen als auch bei den gewaltsamen ‚Geburten‘ spritzen jedes Mal eine Menge Blut, Schleim, Ejakulat und andere Körperflüssigkeiten.

Nicht nur in den Gesichtern der Magog, auch in der Darstellung ihrer Heimatwelt wird visuell mit der Verkehrung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ gearbeitet. Die Magog leben nicht auf Planetenoberflächen, sondern im Inneren von riesigen Hohlwelten. Diese sind zwar künstlich erschaffen, erinnern aber an natürliche Höhlenbauten. Kamerafahrten führen durch lange, gewundene Gänge und enden in riesigen Höhlen, in denen es vor Magog wimmelt, die durch grunzende, quietschende und schmatzende Geräusche animalisiert werden und durch ihre hockende oder kauernde Haltung um Feuer wie Höhlenmenschen wirken.[34] Einerseits werden die Magog als unzivilisierte, gefährliche, kurz: nicht-menschliche Tiere präsentiert, die in ihrem Bau hausen. Andererseits erinnern die Höhlen der Magog auch an organische Systeme. Diese so phallisch konnotierten Aliens leben in gebärmutterartigen Höhlen und in vaginalschlauchähnlichen Gängen.

Die Hohlwelt und ihre animalischen Bewohner werden dabei immer wieder kontrastiert mit der hellen, sterilen Techno-Ästhetik des Raumschiffs *Andromeda*. Und so gilt hier ebenso, was Constable für *Alien* feststellt: „My analysis builds on the contrast in order to position the mother ship as traditional symbolic space in which codes of cleanliness and decency are already operative, in opposition to the alien craft which constitutes the abjected maternal body.“[35] Nach Constable stehen die Aliens im Kontrast zur steril dargestellten Menschheit nicht nur für das verdrängte Sexuelle, sondern auch für die Abgrenzung vom mütterlichen Herkunftskörper und für dessen Ablehnung. Diese These lässt sich anhand einer Untersuchung der Repräsentation des ‚Bösen‘ in *Andromeda* belegen. Dieses wird der ‚Abyss‘ genannt und ist die böse Macht, die die Magog künstlich erschaffen hat und von ihnen als Gott verehrt wird. ‚Abyssus‘ bedeutet „grundlose Tiefe, Unterwelt, das Bodenlose“, aber auch „Vielfraß“ und „Nimmersatt“[36] und wird in psychoanalytischer Ter-

33 Carol J. Clover: Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film, London: British Film Institute 1992, S. 81f.

34 AND 2x01: *The Widening Gyre II*

35 C. Constable: Becoming the Monster’s Mother, S. 182.

36 Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch, S. 27.

minologie als Bild für die monströse Vagina verwendet, die droht, das, was sie einst geboren hat, wieder zu verschlingen.

„What is most interesting about the mythological figure of woman as the source of all life […] is that, within patriarchal signifying practices, particularly the horror film, she is reconstructed and represented as a *negative* figure, one associated with the dread of the generative mother seen only in the abyss, the monstrous vagina, the origin of all life threatening to reabsorb what is once birthed. […] In horror films such as *Alien*, we are given a representation of the female genitals and the womb as uncanny – horrific objects of dread and fascination."[37]

Die so gefürchteten Magog sind Abgesandte des sexualisierten Bösen, diesmal sogar deutlich als Monster-Vagina benannt und ebenso deutlich visualisiert in der Darstellung der Hohlwelten und der Reproduktionsmethoden der Magog. Der Kampf gegen den vereinnahmenden Abyss stellt sich wieder einmal als der Kampf des Rationalen gegen das instinkthafte Irrationale heraus und kann veranschaulicht werden anhand der Figur des Reverend Behemioth[38] Fartraveller (Brent Stait), eines ‚bekehrten' Magog. Seine Rolle innerhalb der Narration ist es, die Crewmitglieder der *Andromeda* in Zeiten des Zweifels mit spirituellen Sinnsprüchen auf das Göttliche im Universum hinzuweisen und die Entscheidungen des Captains moralisch-philosophisch zu unterfüttern. Rev Bem ist ein Mönch des ‚Wayism', einem Konglomerat aus Christentum, Buddhismus, Judaismus und Taoismus, in dem es um den Sieg des Guten über das Böse durch den persönlichen inneren Kampf geht. So hält Rev Bem seine Magog-‚Triebe' (Töten, Fressen, Fortpflanzen) durch ständige Meditationen und seinen unerschütterlichen Glauben an ‚das Göttliche' unter Kontrolle, obwohl die Magog genetisch auf Töten und Fortpflanzung ‚programmiert' sind. Anders als *Star Treks* B'Elanna Torres ist Rev Bem eher bereit zu sterben, als seiner ‚genetischen Programmierung' nachzugeben, und deshalb fähig, diese zu transzendieren.

37 Creed, Barbara: „Alien and the Monstrous-Feminine", in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990, S. 128-141, S. 135 (Kursivsetzung im Original).

38 Bereits sein Name ist eine biblische Referenz: Der Behemoth taucht im Buch Job auf und wird meist als das mächtigste Landmonster interpretiert, das erste von Gott erschaffene Säugetier (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Behemoth", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Behemoth, letzter Zugriff 30.06.2007).

Wie und mit welchen Implikationen Rev Bems Läuterung vom ‚Bösen' inszeniert wird, soll im Folgenden mit der Analyse einer längeren Sequenz herausgearbeitet werden. Bereits das Setting ist biblisch-apokalyptisch. Rev Bem irrt auf einem zusammenbrechenden Planeten einem sprechenden Stern hinterher, der dem Stern von Bethlehem ähnelt.[39] Der Stern verwandelt sich in die Erscheinung seiner ‚Mutter', der Menschenfrau, in deren Körper er sich als Magog-Larve ernährte und die bei seiner ‚Geburt' starb. Umkränzt von Lichtstrahlen, mit weißem Kleid und langen Haaren entspricht ihre Erscheinungsform der christlichen Vorstellung einer Heiligen oder eines Engels. Sie lächelt gütig und streichelt den vor ihr knienden Rev Bem, der glücklich ausruft „Mother, I'm home!"[40] Hier zeichnet sich bereits ab, worum es geht: Die Heimkehr zur Mutter und, in letzter Konsequenz, die Rückkehr in die Gebärmutter. So fragt Rev Bem, als sich die Muttergestalt wieder in den Stern verwandelt hat: „Are you the Abyss?"[41] Sie dagegen spricht nochmals die Schuld seiner Geburt an: „Magog are the children of death. All creatures at birth make their mothers suffer. Magog kill their mothers. Loath yourself and the suffering you have caused."[42] Bereits durch seinen ersten Akt ist der neugeborene Magog als Monster markiert, denn er hat seine Mutter gewaltsam getötet. So besteht Rev Bems Grundkonflikt im Makel seiner Geburt, wie er in anderen Folgen erwähnt, denn egal wie ‚unbescholten sein Leben' sein mag, seine ‚Seele wird immer befleckt sein' von den Umständen seiner Geburt.[43]

Nachdem durch diverse Ereignisse Rev Bems Glaubensfestigkeit und Standhaftigkeit zur Genüge geprüft sind, steht er, von Licht umstrahlt, auf einem Berg und ruft verzweifelt und bereit, sein Leben zu geben, den Stern an, der das Göttliche repräsentiert (Abb. 47). Das Bild des Mönchs, der mit wehendem Umhang und ausgestreckten Armen auf dem Berg steht und von einem sprechenden Stern angestrahlt wird, evoziert Assoziationen zu biblischen Figuren wie Moses oder Jesus, die ebenfalls auf Bergen Zwiesprache mit ‚Gott' hielten.[44] Der Dialog zwischen Rev Bem und dem Stern endet mit einem in seiner Dringlichkeit sich steigernden „Come to me, come to me, come to me NOW!"[45] des Sterns, das durch-

39 AND 3x15: *What happens to a Rev Deferred?*

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*

44 Ein Beispiel findet sich in Markus 9.1-4, in dem nebst seiner Erleuchtungserfahrung auf dem Berge Jesus' Kleider zudem „weiß und hell wie Schnee" werden (Die Bibel, 1975, S. 59).

45 AND 3x15: *What happens to a Rev Deferred?*

aus wie eine erotische Aufforderung anmutet. Der Stern bildet einen Lichtring, in den Rev Bem hineingesogen wird. Er ist kurz identisch mit dem Licht, wird dann wieder ausgestoßen und auf den Felsen zurückgeworfen. Das Pulsieren des Sterns und der Vorgang des Hineinziehens und Ausstoßens erinnern sowohl an Orgasmus- als auch an Wehenkontraktionen, an Zeugung und Geburt gleichzeitig. Nachdem Rev Bem die Schande seiner fleischlichen Geburt durch die zweite Zeugung und Geburt im unkörperlichen, reinen ‚Licht' getilgt hat, fängt sein Körper an, sich zu transformieren. Der geläuterte Rev Bem ist unbehaart bis auf sein langes, glattes Kopfhaar und einen dünnen Bart und hat nun helle Haut. Er sieht nicht nur wesentlich humanoider aus als vorher, er wurde außerdem ‚weiß' gemacht. Rev Bem widersteht der weiblich kodierten Triebhaftigkeit, d.h. der ‚Natur' der Magog und transzendiert zur Belohnung in ein höheres Wesen, das den ‚reinen Geist' repräsentiert. Aus dem animalischen, eingeschlechtlichen und ‚dunklen' Magog wird ein ‚weißer Mann', der Repräsentant und Prototyp des idealen ‚Guten'.[46]

Polygeschlechtlichkeit

Das Motiv eines parasitären oder symbiotischen fremden Wesens, das in einem humanoiden Wirtskörper lebt und diesen entweder geistig kontrolliert oder ihn sogar konsumiert, indem es sich von ihm ernährt, zeigt sich in der dramaturgischen und visuellen Umsetzung immer wieder deutlich inspiriert von den Hollywood Science-Fiction- und Horrorfilmen der 1950er Jahre[47] und den bereits erwähnten *Alien*-Filmen.[48] Auch bei den symbiotischen Spezies Vindrizi (B5) und Trill (TNG, DS9) finden sich wie bei den Magog Anleihen an das Horror-Genre und Bildnachbarschaften zur *Alien*-Filmreihe. Daher wird in der Analyse besonderes Augenmerk auf den Topos der Bedrohung und des Unheimlichen gelegt und die

46 Da Rev Bem nach dieser Folge als regulärer Charakter aus der Serie aussteigt und nur noch wenige Gastauftritte hat, in denen sein ‚Mann-Sein' nicht thematisiert wird, wurde diese Figur im Kapitel *Frau-Werdungen, Mann-Werdungen* nicht berücksichtigt.

47 Vgl. Harvey R. Greenberg: „Reimagining the Gargoyle. Psychoanalytic Notes on Alien", in: Constance Penley u.a. (Hg.): Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1991, S. 83. Die Filme (u.a. *Invasion of the Body Snatchers*. USA 1956) wurden bereits im Kapitel *Dieses Kleine Mädchen: Inbesitznahmen* genannt

48 Vgl. *Alien*. USA 1979; *Aliens*. USA 1986; *Alien³*. USA 1992; *Alien: Resurrection*. USA 1997.

Frage aufgeworfen, ob dieser in direktem Zusammenhang mit der andersartigen Geschlechtlichkeit steht. Beiden Spezies liegt das gleiche Konzept zugrunde: In den Körpern humanoider Wirte befinden sich fremdartige Aliens, die mit diesen eine Symbiose eingehen. Diese Anwesenheit von zwei Wesen in einem Körper hat Auswirkungen auf das Geschlecht, was mit dem Begriff der ‚Polygeschlechtlichkeit' umschrieben werden soll. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern diese Abweichung vom heterosexuellen Normalmodell Auswirkungen auf die Geschlechtsidentität hat und durch welche visuellen und narrativen Elemente diese Abweichung dargestellt wird.

Die Vindrizi

In der B5-Episode, in der die Vindrizi eingeführt werden, kriecht ein Mann schreiend über den Boden.[49] Dabei wird sein schmerzverzerrtes Gesicht im Profil gezeigt, dann gegengeschnitten mit seiner Hand, die sich schweißnass und verdreckt zur Faust ballt. Darauf folgt die Einstellung von lächelnden Gesichtern eines Mannes und einer Frau, die ihn – in leichter Untersicht gefilmt – beobachten. Die Szene ist mit bedrohlicher Musik unterlegt. Die beiden Stehenden wirken grausam und gefühllos, da sie mit einem Lächeln auf die offensichtlich unerträglichen Schmerzen des Mannes reagieren und nicht eingreifen. Der Schreiende greift mit einer bittend und verzweifelt wirkenden Geste nach dem Fuß des stehenden Mannes und bricht zusammen. Nun erst schwenkt die Kamera über seinen Rücken: Das Hemd ist schmutzig und zerfetzt, in dem Riss sitzt ein hummerartiges Wesen, das sich in seinen Rücken hineinarbeitet (Abb. 48). Es verschwindet allmählich im Rücken, während es eine große und mehrere kleine Öffnungen hinterlässt, langsam schließt sich die Haut ohne Wunde über ihm.

Gezeigt wird das Eindringen eines fremden Organismus in einen Körper, wobei die gewählten Bilder erstens durch das Setting eine starke Wertung erfahren und zweitens stark sexualisiert sind. Das Setting unterstreicht die Atmosphäre des Heimlichen, Verbotenen: Der frisch penetrierte Mann liegt wie ein Gewaltopfer auf dem schmutzigen Boden abgelegener, düsterer Gänge, sein Rücken ist entblößt und seine Kleidung zerrissen wie nach einem Überfall. Die Penetrationsszene wird mit zwei weiteren ‚Opfern' wiederholt. Beide Male ist der Parasit/Symbiont be-

49 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

reits eingedrungen und macht seine Präsenz durch pulsierende Auswölbungen im Rücken deutlich.[50]

Als einer der Wirte stirbt, obduziert ihn Dr. Stephen Franklin, um die Todesursache festzustellen. Das aseptische medizinische Labor wird kontrastiert mit den dreckigen, düsteren Gängen, in denen die Penetration stattgefunden hat. Das Labor ist in Weiß- und Blautönen gehalten und mit blauem Licht beleuchtet, was den Eindruck von Kälte und Rationalität verstärkt. Auch diese Gegenüberstellung ist ein typischer Topos der Science Fiction. So stellt Constable für den *Alien*-Film fest: „*Alien* offers a representation of the human as a sterile community forcibly confronted by a physicality that it has rejected.“[51] Das Ausblenden und Eindämmen der Körperlichkeit wird durch die Bilder von Dr. Franklin in der sterilen Laborumgebung ausgedrückt. Franklins Mundschutz und Handschuhe bilden Barrieren, um das Fremde am körperlichen Eindringen zu hindern. Die Obduktion des Toten steht für den Versuch, das Unheimliche rational zu erfassen und wissenschaftlich aufzuklären. Schließlich entdeckt Franklin auf einem Computerbild den Parasiten. Auf seine Frage, was sich da um die Wirbelsäule geschlungen habe, antwortet der Computer nur: ‚Unbekannt'. Unheimliche Musik wird eingespielt, die Technik hat soeben vor dem Irrationalen kapituliert. Franklin vermutet einen „unbekannten außerirdischen Parasiten“,[52] der sich um das Rückrat schlingt und die „vollständige Kontrolle“[53] übernimmt. Er fürchtet, die ganze Station könne befallen werden, bevor es jemand merkt. Das Unheimliche ist wie immer nicht greifbar, die Besessenheit könnte überall und vor allem in jedem lauern. Franklins Versuch, das Unheimliche durch medizinische Technik einzudämmen, die symbolisch für Rationalität steht, besteht darin, den Vindrizi-Tentakel in einem fest verschlossenen Glasbehälter zu isolieren.

Die anfängliche Atmosphäre der Bedrohung erfährt jedoch eine Wendung. Die ‚guten' Symbionten Vindrizi sind ein lebendes Archiv des Universums, ihre freiwilligen Wirtskörper sind todkrank und erhalten

50 Bei der Figur Duncan wird dabei sogar eine schrille, abgehackte Musik eingespielt, die an die Melodie von Hitchcocks ‚*Psycho*'-Duschszene erinnert.

51 C. Constable: Becoming the Monster's Mother, S. 184 (Kursivsetzung im Original). Diese Kontrastierung des sauberen Mutterschiffs und des organischen, verunreinigten Alienschiffs als visuelle Konstruktion des gefährlichen ‚Anderen' zeigte sich bereits bei der Analyse von B'Elanna Torres ethnischer Markierung und der Gegenüberstellung der *Andromeda* und der Hohlwelten der Magog.

52 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

53 Ebd.

durch sie ein neues Leben. Das Subjekt und damit auch das Geschlecht treten mit der Symbiose in den Hintergrund, da die Vindrizi wie die Borg ein Kollektivbewusstsein haben. Der Körper ist damit nicht mehr Träger des Geschlechts, sondern nur noch Träger des archivierten Wissens.

Die Trill

Die Bilder des Eindringens, der Präsenz des Fremden im menschlichen/humanoiden Körper und der Versuch der medizinischen rationalen Aufklärung finden sich auch in der TNG-Folge *Odan, der Sonderbotschafter*,[54] allerdings in anderer Reihenfolge als in der eben besprochenen B5-Folge. Die Schiffsärztin Beverly Crusher (Gates McFadden) hat einen neuen Liebhaber: Odan (Franc Luz), einen Trill. Odan hat lange, weiche Locken, bewegt sich fließend und ist für die Serie TNG ein sehr androgyner Mann. So verhält er sich Beverly gegenüber sehr verspielt und anschmiegsam. Doch als er nach einem Rendezvous in sein Quartier zurückkehrt, betrachtet er sich mit nacktem Oberkörper im Spiegel und legt mit einer zärtlichen Geste seine Hände auf den Bauch, woraufhin sich sein Bauch pulsierend vor- und zurückwölbt, als lebe eine eigenständige Wesenheit darin (Abb. 49). Die geschilderte Szene nimmt Elemente der visuellen Darstellung einer schwangeren Frau auf: die Betrachtung des wachsenden Bauches im Spiegel, das Halten und Streicheln des Bauches, das Wohlgefühl, das dabei entsteht, und die Reaktion des Ungeborenen auf die Mutter. Odan, so die Inszenierung, ist schwanger. Durch das Pulsieren wird diese ‚Schwangerschaft' als ebenso monströs dargestellt wie bei den Vindrizi und ist ebenso am ‚falschen' Ort lokalisiert, nämlich im Bauch eines Mannes. Das Unheimliche an Odan wird verstärkt durch das Misstrauen der Empathin und Schiffspsychologin Deanna Troi, die „Fluktuationen von Emotionen, die von ihm ausgehen",[55] spürt. Sie unterstellt Odan emotionale Unberechenbarkeit und warnt wiederholt den Captain und Beverly Crusher. Zur Aufklärung kommt es erst, als Beverly Crusher Odan nach einem schweren Unfall operieren muss und entsetzt feststellt, dass er von einem Parasiten befallen ist. Nun muss Odan gestehen: „Beverly, das bin ich. […] Dieser Körper ist lediglich ein Wirt. Ich bin dieser Parasit. Das ist es, was überleben muss."[56] Auch Beverly Crusher legt ihre Hände auf seinen ‚schwangeren' Bauch, als sie ihn nach dem Unfall untersucht. In einer Wiederholung der Spiegelszene blickt die subjektive Kamera nochmals aus Odans

54 TNG 4x23: *Odan, der Sonderbotschafter*

55 Ebd.

56 Ebd.

Perspektive auf seinen Bauch. Der Blick deutet die Entscheidung voraus: Der Bauch, d.h. der Symbiont, ist zentral und wird gerettet, der Wirtskörper stirbt. Was in der Schwangerschafts-Analogie hieße: Die Entscheidung fällt für das ‚ungeborene Leben', der Tod der Mutter wird in Kauf genommen.

Die Entnahme des Symbionten aus dem Trill-Wirt wird nicht gezeigt, aber die Öffnung des Menschen William Riker, der sich freiwillig als Interims-Wirt anbietet. Beverly Crusher schneidet ihn in der sterilen Umgebung der Krankenstation auf. Der Schnitt ist eine feine, dunkle Linie. Dorthinein setzt sie den phallusförmigen Symbionten, der sich mit pulsierenden Bewegungen in die Öffnung arbeitet und langsam im Körper verschwindet (Abb. 50). Begleitet wird dies von einem ‚schmatzenden' Geräusch, was der an sich relativ sterilen Szene (kein Blut tritt aus, der Schnitt klafft nicht auf) erst eine körperliche bzw. fleischliche Komponente verleiht. Der Trill-Symbiont hat nicht nur durch die Bewegung und das Geräusch, sondern auch durch sein Erscheinungsbild eindeutig phallische Qualitäten: „The symbiont is truly one of the great visual jokes of Star Trek – while it looks vaguely ‚lobsteroid', […] it more exactly resembles large, pinkish-gray, pulsing male genitals."[57]

Unterlegt ist die Szene mit dramatischer Musik, Riker stöhnt und ist schweißgebadet, als würde er in den Wehen liegen. In der geschilderten Szene findet eine Bedeutungs-Überlagerung statt, der Symbiont ist gleichzeitig Embryo und Penis. Durch einen rückwärts ablaufenden Kaiserschnitt fallen Penetration, Zeugung und Geburt in einem Bild zusammen. In *Babylon 5* wird es visuell sogar noch expliziter: Die Öffnungen, durch die der symbiotische Organismus eindringt, sind vulvaförmig, der Organismus selbst ähnelt einem Skorpion – einem Tier, das mit seinem Stachel ebenfalls symbolhaft für phallische Potenz steht.

Die Penetration, d.h. das Eindringen des phallischen Fremden, trifft – wie auch in *Babylon 5* – immer ‚feminine' oder ‚schwache' Männer. Odan wird als androgyner Charakter gezeichnet, in B5 werden die Wirte als „die, deren Leben am Ende ist"[58] bezeichnet. Der penetrierte Mann kann nur penetriert werden, weil er schon vorher kein ‚ganzer' Mann war. Die Ausnahme bildet Will Riker, der Interims-Wirt, der sonst in TNG für potente Männlichkeit steht. Seine infrage gestellte Männlichkeit wird auf zwei Arten wieder hergestellt: Erstens kann er Beverly Crusher davon überzeugen, die Affäre mit ihm fortzusetzen, da nun er Odan sei, d.h. er erweist sich als sexuell fordernd und aktiv – und zweitens wird

57 http://www.pkbaseline.com/screen/strange/ready/forbid.html (Zitiert nach: A. Rainer: Monsterfrauen, S. 91)

58 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

der Symbiont wieder aus ihm herausgenommen, als der neue Trill-Wirt eintrifft, und sein vorheriger Zustand wird wieder hergestellt.

Der neue Trill-Wirt Odans gibt der Narration eine Wendung, die von vielen als ein missglückter Versuch, Homosexualität zu thematisieren, betrachtet wird: Der neue Wirt ist eine Frau. Das Wesen Odan hat zwar noch die gleiche Persönlichkeit, aber nun einen weiblichen Körper. Nachdem sich Beverly Crusher nach kurzem Zögern auf Odan in Gestalt von Will Riker emotional und sexuell eingelassen hat, reagiert sie jetzt distanziert und abweisend. Sie beruft sich dabei auf die wechselnden Wirtskörper und schließt ihre Begründung mit den Worten: „Vielleicht ist es eine menschliche Schwäche. Aber wir sind an diese Art von Veränderung nicht gewöhnt. […] Vielleicht ist irgendwann unsere Fähigkeit zu lieben nicht mehr so begrenzt.“[59] Auf der Textebene begründet sie ihren Entschluss gegen die Beziehung mit den wechselnden Körpern, die sie nicht verkraften könne, auf der Bildebene wird aber eindeutig gezeigt, dass sie der Liebesbeziehung mit einer Frau die Absage erteilt. Denn wie kommt es sonst, dass sich Crusher für eine Affäre mit Odan in Rikers Körper entscheiden kann, obwohl sie Riker, wie sie selbst äußert, vormals nur als Freund und Kollegen sah? Die Episode nimmt, wie Kanzler feststellt, ein dezidiert homophobes Ende: „The narrative uses a universalizing gesture – talking about an individual ‚changing bodies‘ rather than changing sexes, about an issue of ‚love‘ rather than of lesbian love – to mask the homophobic stance the episode is actually endorsing.“[60] Bezeichnenderweise benutzt Crusher das universalisierende ‚wir‘ in ihrer Begründung: ‚Wir‘ sind an diese Art von Veränderung nicht gewöhnt, vielleicht ist ‚unsere‘ Fähigkeit zu lieben irgendwann nicht mehr so begrenzt. Offen bleibt, was die Menschen der Föderations-Zukunft noch nicht gewohnt sind: Parasiten in Wirtskörpern oder nicht-heterosexuelle Lebenskonzepte. Die Parallelsetzung von homosexuellem Begehren und alienem Begehren verschiebt ersteres ins Nicht-Menschliche und bestätigt den Eindruck, dass der Normalitätsbegriff der Sternenflotte nach wie vor heterosexuell geprägt ist.

Während die Vindrizi sich durch die Ent-Subjektivierung von der Menschlichkeit entfernen, ist das kontinuierliche Subjekt Odan, das sich verschiedener Körper bedient, zu menschenähnlich. Diese Ähnlichkeit, kombiniert mit der Uneindeutigkeit seiner sexuellen Identität, macht Odan so bedrohlich für Beverly Crusher, denn er/sie stellt ihre Konzepte von Heteronormativität und Begehrensstrukturen infrage. In *Odan, der Sonderbotschafter* geht es deshalb nicht nur um den Kontrollverlust über

59 TNG 4x23: *Odan, der Sonderbotschafter*

60 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 211.

den sich als ‚fleischlich' und ‚sexuell' erweisenden Körper und dessen anschließende Disziplinierung, sondern auch um den Kontrollverlust über Liebe und Begehren. Durch ihre Absage an Odan stellt Beverly Crusher die Kontrolle, d.h. die heterosexuelle Normativität, wieder her.

Die Vindrizi treten nur einmal in Erscheinung, während mit Jadzia Dax (Terry Farrell) eine Trill-Figur eine Hauptrolle auf der Raumstation DS9 spielt. Jadzia ist der bereits achte Wirt für den Symbionten Dax. Das symbiotische Wesen Jadzia Dax vereint die Lebenserfahrungen von vier Männern und vier Frauen. Die Persönlichkeit des Wirtes wird nicht, wie noch in der Episode *Odan, der Sonderbotschafter* angedeutet, vom Symbionten überschrieben, sondern prägt ganz entscheidend die Gesamtpersönlichkeit mit. Jadzia Dax wird als lebens- und abenteuerlustiger Charakter mit herausragenden wissenschaftlichen Fähigkeiten gezeichnet. Captain Sisko, der mit ihr bereits in ihrer vorigen Inkarnation als ‚Curzon Dax' befreundet war, sucht oft ihren Rat und bezeichnet sie als ‚alten Mann'. Einige, eher ‚männlich' kodierte Züge, wie zum Beispiel ihre Vorliebe für Kartenspiele mit den Ferengi, wilde Parties und ihr Interesse für die martialische klingonische Kultur werden auf Curzon Dax, den vorhergehenden Wirt, zurückgeführt. Es wird jedoch wiederholt betont, dass sich Jadzia bereits vor der Vereinigung mit dem Dax-Symbionten (diese erfolgt erst im Erwachsenenalter nach einem strengen Auswahlverfahren und langem Training) wissenschaftlich hervortat. Sie ist versiert in Astrophysik, Exoarchäologie, Exobiologie und Zoologie.

Ihr Aussehen entspricht ganz dem westlichen weiblichen Schönheitsideal: Sie ist groß, schlank, dunkelblond und hat lange Haare, die sie allerdings meist hochgesteckt trägt. Als nicht-menschlich kennzeichnen sie die leopardenartigen, hellbraunen Flecken, die von der Stirn über die Schultern den Rücken hinunter laufen. Die Flecken haben eine schmückende Wirkung und werden in einer Folge sogar für eine gelungene und ausgefallene Tätowierung gehalten.[61] In der Sternenflotten-Hierarchie ist Dax eine wichtige Entscheidungsträgerin. Sie ist nicht nur Wissenschaftsoffizierin, sondern nach Benjamin Sisko und Kira Nerys die Dritte in der Kommandofolge auf der Station DS9. Jadzia Dax hat durchaus Action-Girl-Züge, so hat sie eine Vorliebe für klingonischen Schwertkampf, ist häufig in Faust- und Schusswaffenkämpfe verwickelt, agiert als souveräne militärische Befehlshaberin und nutzt Technologie für ihre Zwecke. An dieser Stelle soll jedoch untersucht werden, ob und inwiefern Dax' ‚männliche' und ‚weibliche' Lebenserfahrungen Auswirkungen auf ihre Geschlechtsidentität haben, inwiefern diese vom Normalmodell abweicht, durch welche visuellen oder narrativen Elemente diese

61 DS9 3x11: *Gefangen in der Vergangenheit I*

Abweichung dargestellt wird und ob sie narrative Konsequenzen für die Figur hat.

Jadzia Dax sieht sich selbst durchaus als Frau, was sie z.B. in ihren Debatten mit den Ferengi über deren sexistisches Gesellschaftsmodell deutlich äußert.[62] Sie flirtet gerne und hat zu Beginn der Serie diverse Affären mit Männern, die jedoch schnell wieder enden. In einen romantischen Konflikt gerät Jadzia Dax, als die Trill-Wissenschaftlerin Lenara Kahn (Susanna Thompson) auf die Station kommt.[63] In früheren Inkarnationen waren die beiden als Torias Dax und Nilani Kahn miteinander verheiratet. Die alte Liebe flammt wieder auf und die beiden gehen ein Verhältnis miteinander ein. Dies wiederum verstößt gegen ein Trill-Tabu: ‚Wiedervereinigungen', also die Wiederaufnahme von Liebesbeziehungen vorhergehender Wirte, sind geächtet, da – so die Begründung – das Ziel der Trill, durch neue Erfahrungen in jedem Leben zu lernen, nur durch ein ständiges Lösen von der Vergangenheit alter Wirte erreicht werden kann. Die Strafen für eine ‚Wiedervereinigung' sind Exil und die Verweigerung eines neuen Wirtes, d.h. der endgültige Tod. Jadzia ist bereit, ihre ‚Unsterblichkeit' für diese Liebe aufzugeben, doch Lenara bricht die Beziehung ab, weil sie die Konsequenzen des Tabubruchs nicht ertragen kann.

Die Folge zeigt einerseits *Star Treks* ersten ‚lesbischen' Kuss, macht aber widersprüchliche Aussagen über die Art des Verhältnisses zwischen den beiden. Jadzias und Lenaras Anziehung wird ausschließlich auf die frühere Ehe als heterosexuelles Paar zurückgeführt. Die Gefühle, die sie füreinander hatten, so wird durch die Narration nahe gelegt, sind durch Torias Dax' plötzlichen Unfalltod noch so unverarbeitet, dass die beiden sogar ihre Subjektpositionen verwechseln und sich zwischenzeitlich mit ‚Torias' und ‚Nilani' ansprechen. Jadzia und Lenara nehmen schnell ihre früheren Rollen als ‚Mann' und ‚Frau' ein, was sich in einer deutlich männlichen Kodierung Jadzias Verhalten gegenüber Lenara äußert. Dies zeigt sich sowohl in der Handlung als auch in der Körpersprache. Jadzia ist größer als Lenara, aktiver und initiativer, z.B. gehen die Berührungen meist von ihr aus. So beugt sie sich bei der Arbeit wiederholt über Lenara, nimmt bei einem gemeinsamen Essen Lenaras Hand, drückt Lenara nach einem geglückten Experiment an sich und berührt mit der Hand Lenaras Gesicht, bevor und während sie den ersten Kuss initiiert. Jadzia ist nicht nur diejenige, die Berührungen initiiert, was ihr mehr Definitionsmacht über das Verhältnis verleiht, sondern auch diejenige, die in der Bildkomposition optisch immer ‚über' Lenara steht. Dies ist nicht nur

62 DS9 2x07: *Profit oder Partner*

63 DS9 4x06: *Wiedervereinigt*

durch die unterschiedliche Körpergröße, sondern auch durch die Anordnung der Figuren im Raum bedingt, so sitzt Lenara oft, wenn Jadzia steht. Zusätzlich hält Jadzia Lenara häufig auf unterschiedliche Art und Weise im Arm, was ihr eine aktivere und verantwortlichere Rolle unterstellt. Diese männlich kodierten, symbolischen einseitigen Berührungen sind asymmetrische Beziehungszeichen, die auf gesellschaftlichen Berührungsprivilegien basieren, die Überlegenheit demonstrieren, Ansprüche auf die andere Person ausdrücken und Besitzverhältnisse herstellen.[64] In dieser Folge ist Jadzias Körpersprache nicht nur im Verhältnis zu Lenara männlich kodiert, sondern insgesamt betont burschikos. So sitzt sie breitbeiniger als sonst, steht auf, indem sie die Hände auf die Oberschenkel stemmt und spricht oft mit vorgerecktem Kopf, um dem Gesagten Nachdruck zu verleihen. Die tgeschilderten Körperhaltungen beanspruchen maximalen Raum und lassen Jadzia größer, wichtiger und präsenter erscheinen. Zu der auffällig männlich kodierten Körpersprache kommt Jadzias Rolle auf der Handlungsebene. So forciert sie durch ihre körperliche Aktivität die Beziehung und als es zu einem Unfall im Maschinenraum kommt, rettet Jadzia die erst bewusst- und dann hilflose Lenara (Abb. 51). Auch hier ist sie im Bild immer über Lenara positioniert und zieht diese in einen rettenden Schacht. Diese Retter/Gerettete-Konstellation wiederholt die klassische Heldennarration und affirmiert Dax' ‚männliche' und Lenaras ‚weibliche' Rolle.

Die Aussage der Folge ist ambivalent. Erstmals wird einer der Hauptfiguren des *Star-Trek*-Universums nicht-heterosexuelles Begehren zugeschrieben. Sonst dienten dafür Alien-Charaktere, die erstens als klare Abweichung vom (heterosexuellen) Normal-Universum dargestellt wurden und zweitens nur einmal und nie wieder, also als Ausnahme von der Regel auftraten, wie es bei Soren oder Odan der Fall war. Das Thema der ‚Queerness' rückt durch die Verknüpfung mit einer Hauptfigur stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit – obwohl diese Figur, wie Kanzler anmerkt, immer noch ein ‚Alien' ist, d.h. immer noch weit genug entfernt von der ‚menschlichen' heterosexuellen Matrix.[65] Ambivalent ist auch die Darstellung des Kusses zwischen Jadzia und Lenara.[66] Kanzler weist darauf hin, dass es kein Zufall ist, dass *Star Treks* erster nicht-heterosexueller Kuss zwischen Frauen und nicht zwischen Männern stattfindet:

64 Vgl. G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 104f.

65 Vgl. K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 214f.

66 *Star Trek* zeigte zwar 1968 den ersten Fernsehkuss zwischen einem ‚weißen' Mann und einer ‚schwarzen' Frau überhaupt (TOS 3x10: *Platons Stiefkinder*), der Kuss zwischen Jadzia und Lenara ist jedoch beileibe nicht der ‚erste lesbische' Kuss im US-Fernsehen, sondern nur der erste in *Star Trek*.

„That choice not only benefits from the voyeuristic gratification with which scenes of lesbian love apparently provide heterosexual men, commodified in the average porn film's inclusion of a ‚lesbian scene'; the representation of homosexual desire as lesbian is also not nearly as threatening to the socio-cultural order depicted in *Star Trek*, which […] is still suffused with a homosocial ‚male-bonding'-ethos."[67]

Oberflächlich betrachtet besteht das Tabu von Jadzias und Lenaras Beziehung in der ‚Wiedervereinigung', nicht in ihrer Gleichgeschlechtlichkeit, die in der Trill-Gesellschaft kein Problem zu sein scheint. Hier findet sich das gleiche narrative Muster wie in der TNG-Folge *Verbotene Liebe* und hat ähnliche Wirkung: Die Liebesgeschichte wird mit der früheren Ehe zwischen Torias Dax und Nilani Kahn erklärt und ist so auf einer zweiten Ebene als eigentlich heterosexuelle Liebe gekennzeichnet. Auf der Bildebene wird jedoch eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen gezeigt, die einen Tabubruch bedeutet, der gesellschaftliche Sanktionen zur Folge hat. Es besteht eine eklatante Diskrepanz zwischen dem Gesagten (gleichgeschlechtliche Liebe ist nicht das Problem) und dem Gezeigten (gleichgeschlechtliche Liebe ist ein Tabubruch und zieht Sanktionen nach sich), was, ähnlich wie bei der ‚homosexuellen' Folge *Verbotene Liebe* nicht als progressive Haltung, sich dem Thema Homosexualität zu nähern, gewertet werden kann.

Jadzia Dax' Rolle verändert sich entscheidend, als sie eine Liebesbeziehung mit dem hypermaskulinen Klingonen Worf (Michael Dorn) eingeht. Ihre Körpersprache ist im Verhältnis zu Worf nicht etwa ‚neutral' (wie z.B. Kiras) sondern eindeutig ‚weiblich' kodiert. Worf ist nicht nur größer als sie, dieser Unterschied wird oft dadurch verstärkt, dass Dax sitzt, während er steht, und z.B. bewundernd zu ihm aufblickt. (Abb. 52). Diese Gesten der konzentrierten Aufmerksamkeit und Bewunderung werten Worf auf und festigen seine Dominanz und Dax' Unterordnung symbolisch.[68] Auch bei einem Kuss ist es nun Worf, der die Initiative ergreift: Er schwenkt sie herum und hält die nach hinten gebogene Dax in seinen Armen, während er sie küsst.[69] Diese Kussmethode ist nicht nur eine filmische Konvention, um ‚stürmische Leidenschaft' auszudrücken, sie bringt auch Dax aus dem Gleichgewicht und überlässt Worf die Kontrolle. Die Inszenierung ihrer Körpersprache in Bezug auf Worf ist das genaue Gegenteil ihrer Körpersprache in Bezug auf Lenara und markiert

67 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 215 (Kursivsetzung im Original).

68 Vgl. G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 104f.

69 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

deutlich ihre neue Rolle als ‚weiblicher' Part einer heterosexuellen Paarkonstellation.

Das zentrale Thema der im Folgenden analysierten Episode ist einerseits ein militärischer Schlag gegen das ‚Dominion' (der Erzfeind der Sternenflotte), andererseits Jadzia Dax' Kinderwunsch. In jeder Szene, in der Dax auftritt, wird vornehmlich ihre Vorfreude auf das Baby thematisiert, obwohl sie noch nicht einmal schwanger ist. Sie strahlt, ist glücklich und redet über nichts anderes. Dies kontrastiert mit der Tatsache, dass sie eigentlich gerade andere Sorgen hätte, da sie in Abwesenheit von Captain Sisko und Major Kira Nerys die Verantwortung für die Station trägt. Da eine Empfängnis zwischen Klingonen und Trills aus ‚medizinischer Sicht' unwahrscheinlich ist, unterzieht sie sich einer Behandlung, um ihre „Eierstöcke neu auszurichten".[70] Nach erfolgreicher Behandlung eilt sie in den bajoranischen Schrein, um den Propheten für ihre Empfängnisbereitschaft zu danken und um für eine Schwangerschaft zu beten. Als sie dies tut, erscheint der Erzschurke Gul Dukat und erschießt sie. Gul Dukat ist von den so genannten Pah-Geistern besessen, den bösen Antipoden der guten Propheten. Mit rotglühenden, dämonischen Augen trifft Gul Dukat sie mit einem Feuerstrahl, der aus seiner Hand schießt, in den Bauch in Höhe der Geschlechtsorgane. Dieser Strahl reißt Jadzia Dax in die Luft und schüttelt sie durch, bis sie durch eine Handbewegung Dukats bewusstlos zu Boden stürzt. Dax wird durch den Strahl nicht nur penetriert, sondern geradezu gepfählt. Außerdem wird ihr ein letzter ebenbürtiger Kampf als ‚Action Girl' verweigert (sie hat nicht einmal Zeit, ihre Waffe zu ziehen) und sie ist das wehrlose Opfer einer vergewaltigungsähnlichen Situation mit Todesfolge. Bei näherer Betrachtung liefert die symbolische Aufladung der Szene nähere Aufschlüsse über die Gründe für diesen unwürdigen Tod. Auf ihre Anrufung im Tempel hin erscheinen nicht die ‚guten' Propheten, sondern Gul Dukat, der Abgesandte der Hölle. Ihr Kinderwunsch wird hierdurch als vermessen und sogar als Frevel diskreditiert. Sie wird getötet durch einen Strahl aus Feuer, der aus Dukats Hand strömt und der sie penetrierend aufspießt, in die Luft reißt und durchschüttelt. Außerdem trifft er sie an genau der Stelle, wo ihre reproduktiven Organe sitzen: im Bauch. Dort wäre nicht nur das ersehnte Baby gewachsen, sondern dort sitzt auch der Symbiont Dax. Auf diese ‚Besetzung' von Dax' Bauch wird auch in der Einstellung hingewiesen, in der sie bewusstlos auf dem Boden liegt (Abb. 53). Auf der Höhe ihres Kopfes ist im Hintergrund der Schrein zu sehen, vor dem sie gerade noch gebetet hat. Im Schrein steht auf einem Sockel der ‚Drehkörper', d.h. das spirituelle Gerät, durch das man in

70 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

Kontakt mit den Propheten treten kann. Der Schrein wirkt wie eine stilisierte Darstellung einer Schwangerschaft, denn er umschließt und schützt das Heiligtum, den Drehkörper. Der Schrein ist zudem umrandet von orangefarbenen und blauen Lichtovalen, die seine ‚Heiligkeit' betonen. Dax' Wunsch nach Schwangerschaft hat deshalb so katastrophale Auswirkungen, weil sie bereits schwanger ist – mit dem Symbionten Dax. Dieser besetzt körperlich ihren Bauch und verursacht außerdem eine Ambivalenz der sexuellen Identität Jadzia Dax' – was sie als Frau und Mutter disqualifiziert. Dass sie nicht ganz Frau ist, zeigt sich auch daran, dass mit ihren Eierstöcken etwas nicht stimmt – diese müssen erst ‚neu ausgerichtet' werden, damit die Empfängnis stattfinden kann. Obwohl der Schuss sie eindeutig in den Bauch traf und auch den Symbionten hätte verletzen müssen, ist es Jadzia, die stirbt und der Dax-Symbiont, der überlebt. Jadzia Dax' Fixierung auf die Schwangerschaft legt sich auch auf dem Totenbett nicht. Die Figur stirbt als tragisch unerfüllte Mutter, ihre letzten Worte lauten: „Unser Baby wäre wunderschön geworden, Worf."[71] Wie Kira Nerys darf Jadzia Dax keine Mutter werden und muss allein für den Wunsch mit dem Tode bezahlen.

Jadzia Dax ist zu Beginn der Serie nicht nur eine starke Frauenfigur und ein Action Girl, sondern bedingt durch den Symbionten ambivalent in ihrer sexuellen Identität. Sie ist gleichzeitig eine Frau Ende zwanzig und ein mehrere hundert Jahre altes Wesen, das männliche und weibliche Lebenserfahrungen hat und mit ‚alter Mann' angesprochen wird. Die Abweichung von der Geschlechternormativität muss am Schluss der Narration wieder zurechtgerückt werden. Dies ist ein allmählicher und fast unmerklicher Prozess, da er nicht innerhalb einer einzelnen Episode, sondern über sechs Staffeln hinweg geschieht. Jadzia Dax wird ‚gezähmt' und domestiziert durch die Heirat mit Worf, dem sie sich subtil unterordnet. Ihre Anpassung an die klassische Frauenrolle wird in der letzten Folge auf die Spitze getrieben, als sie nur noch Mutter sein will und dennoch für ihre frühere Nicht-Konformität mit dem Tod bestraft wird. Das Beispiel Jadzia Dax verdeutlicht sehr eindringlich, „dass Serien erst starke Frauen erschaffen, um sie dann konsequent einem erwünschteren Frauenbild anzupassen."[72]

71 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

72 A. Rainer: Monsterfrauen, S. 141.

Übergeschlechtlichkeit

In allen untersuchten Serien treten Figuren mit gottgleichen Fähigkeiten auf, die nicht auf einen materiellen oder feststofflichen Körper angewiesen sind und deshalb in ihrer ‚eigentlichen' Erscheinungsform kein Geschlecht haben. Sie sind aus einer flüssigen, organischen Masse (Odo) oder leben in Dimensionen, die für Humanoide schlichtweg nicht begreifbar sind (Q). Die hier besprochenen Figuren nutzen jedoch humanoid wirkende Körper als Interface zur Kommunikation mit Humanoiden. Im Folgenden soll untersucht werden, ob die humanoiden Körper automatisch vergeschlechtlicht sind, ob durch die Verwendung eines vergeschlechtlichten Körpers auch das Verhalten des Überwesens genderisiert wird und wie der Wechsel in andere, nicht vergeschlechtlichte Erscheinungsformen visuell inszeniert wird.

Wechselbalg: Odo

Der Sicherheitschef der Raumstation DS9, Odo (Rene Auberjonois), ist ein Formwandler, auch abwertend ‚Wechselbalg' genannt. Sein eigentlicher Zustand ist der einer organischen, geleeartigen Masse, die jede beliebige Form annehmen kann. In diesen Zustand muss Odo von Zeit zu Zeit zurückkehren, um sich auszuruhen. Seine Herkunft ist ein Rätsel, denn er wurde als bewusstlose organische Masse in einer Raumsonde unbekannter Herkunft gefunden.[73] Er wird als misanthropischer, rigider Charakter gezeichnet, der versucht, das Menschsein zu erlernen, und hat damit die Rolle inne, die auf der *Enterprise* Data einnimmt und auf der *Voyager* Seven of Nine. Unter den Fremden auf DS9 ist er der Fremdeste, seine einsame Außenseiterrolle wird immer wieder thematisiert. Zu Beginn der dritten Staffel findet Odo schließlich seinen Herkunftsplaneten: Die Formwandler, auch ‚Gründer' genannt, sind die despotischen Beherrscher des Gamma-Quadranten. Ihr Ziel ist es, „in einem chaotischen Universum Ordnung zu schaffen."[74] Wie sich herausstellt, bilden die Formwandler auf ihrem Planeten ein einziges flüssiges Bewusstseinsmeer, die ‚Große Verbindung', von dem sie ‚Tropfen' abspalten können. Diese sind die so genannten Formwandler, die meist humanoide Gestalten annehmen, sich aber auch in jede beliebige andere materielle Form verwandeln können.

73 Sein Name kommt von der bajoranischen Bezeichnung für ‚unbekannte Probe'.

74 DS9 3x02: *Die Suche II*

Die Formwandler sind – im Vergleich zu etwa den J'naii – eine sexuell nicht determinierte Spezies, da sie in ihrer Ausgangsform keinen humanoiden Körper besitzen. Diese Nicht-Einbindung in das Geschlechtersystem und die paranoid machende Bedrohung, die von ihnen ausgeht (absolut alles könnte auch ein getarnter Formwandler sein) macht sie zu den ‚ganz Anderen' und damit zu den Feinden der Sternenflotte.[75] Trotzdem werden die Formwandler auf subtile Art und Weise feminin kodiert. Ihre Materialität, die Fluidität, steht in westlichen Diskursen als Indikator für Weiblichkeit.[76]

„In the West, […] the female body has been constructed not only as a lack or absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simple the phallus but self-containment […], a formlessness, that engulfs all form."[77]

Die Formwandler haben keine festen Körpergrenzen und eine Form, die alle Formen beinhaltet. Besonders Odo weist ganz dezidiert den von Grosz beschriebenen Mangel auf, sich selbst in einer beständigen Form zu halten. Dieser Mangel wird immer wieder auf visuell drastische Art und Weise inszeniert: So verliert er unkontrolliert die Form, als er mit Lwxana Troi im Turbolift stecken bleibt.[78] Sie fängt die Flüssigkeit mit ihrem Kleid auf, damit er nicht durch die Ritzen sickert, wobei dieses Bild durchaus erotisch konnotiert ist, denn er ‚schmilzt' in ihrem Schoß. Außerdem leidet Odo zwei Mal unter (fast) tödlichen Krankheiten, die beide eine Auflösung des Körpers zur Folge haben. Die erste Infektion lässt ihn sich mitten in einer Verbrecherjagd in eine Pfütze verwandeln und bringt dann seine Körperkonturen zum Schmelzen, so dass er aussieht wie eine tropfende Kerze (Abb. 54).[79] In dieser von den Formwandlern stammenden Krankheit wird auf seinen eigentlich flüssigen Zustand hingewiesen. Es bedeutet eine Anstrengung für ihn, seine Oberfläche, seine Körpergrenzen zusammenzuhalten. Durch eine andere Krankheit, mit der er von Agenten der Sternenflotte infiziert wurde, blättert sein Körper in Schichten ab. Diesmal wird ihm die Flüssigkeit entzogen, er trocknet aus.[80] In seinem unbestimmten Körper tragen die Formwandler

75 Das gleiche Muster der ‚ganz Anderen', ergo Feinde, findet sich bei den Borg.
76 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 31.
77 E. Grosz: Volatile Bodies, S. 203.
78 DS9 1x17: *Persönlichkeiten*
79 DS9 4x26: *Das Urteil*
80 DS9 7x23: *Extreme Maßnahmen*

und die Sternenflotte einen Wettstreit um das Flüssige und das Feste aus, die nach Grosz für das ‚weibliche' und das ‚männliche' Prinzip stehen.

Odos Gesicht wirkt unfertig und unausgeformt. Im Laufe der Serie wird wiederholt betont, dass es für Formwandler schwierig ist, humanoide Gesichter nachzuahmen. Da sie jedoch mit der Verkörperung von Tieren oder unbelebten Gegenständen aller Art keine Probleme zu haben scheinen, dient dies zur Hervorhebung der besonderen Komplexität der Humanoiden. Odo wirkt einerseits androgyn, ist aber dennoch durch seine Stimme und seine fehlenden Brüste als männlich identifizierbar. Auch seine rigide Körperhaltung ist männlich kodiert. Es ist zunächst erstaunlich, dass ein Wesen, das jede nur mögliche Form annehmen kann und in seiner eigentlichen gallertartigen Erscheinungsform kein Geschlecht hat, in seiner unspezifischen humanoiden Form (d.h. er imitiert kein spezielles Individuum) ein Geschlecht annimmt. Einen Erklärungsansatz bietet die Episode, in der das schwierige, Vater-Sohn-ähnliche Verhältnis zwischen Odo und Dr. Mora thematisiert wird.[81] Dr. Mora ist der Wissenschaftler, der mit der scheinbar nicht intelligenten organischen Masse grausame Experimente anstellte und so Odo das Formwandeln ‚beibrachte'. Es ist augenfällig, dass Odos Frisur wie eine schlechte Kopie von Dr. Moras Frisur wirkt, es wird hier optisch angedeutet, dass Odo vielleicht in dem Versuch, Dr. Mora zu imitieren, männliche Gestalt annahm. Nicht erklärbar ist jedoch das Erscheinungsbild der ‚Gründerin', der Formwandlerin, die Odos Lehrerin in Bezug auf die ‚Große Verbindung' und später die Repräsentantin des Dominions und die militärische Erzfeindin der Sternenallianz wird. Der Gestaltwerdungsprozess der ‚Gründerin', der Sprecherin der Gestaltwandler, wird detailliert gezeigt, als Odo seinen Herkunftsplaneten findet.[82] Aus dem flüssigen, dunklen Meer reckt sich eine phallusartige Auswölbung, die sich ‚umblickt', als längliche, oszillierende Masse an Land tritt und erst während sie sich auf Odo zu bewegt, menschliche Konturen und dann menschliche Gestalt annimmt. Ihr Gesicht ist Odos sehr ähnlich und ebenfalls androgyn. Es wirkt so, als habe sie Odos Gesichtszüge imitiert, denn auch sie trägt Dr. Moras Frisur. Dem widerspricht ihre ‚weibliche' Erscheinungsform. Sie hat eine als weiblich identifizierbare Stimme, Brüste, ist kleiner als Odo und trägt ein fleischfarbenes Kleid. Ihre vergeschlechtlichte Gestalt widerspricht der Narration auf frappierende Art und Weise, denn als Odo sie in einer späteren Episode nach ihrem Namen fragt, verneint sie ihre Individualität:

81 DS9 5x12: *Das Baby*

82 DS9 3x02: *Die Suche II*

Gründerin: „Wozu sollte ich einen Namen brauchen?“
Odo: „Um sich selbst von den anderen zu unterscheiden.“
Gründerin: „Das tue ich nicht.“[83]

Dennoch unterscheidet sie sich eindeutig von Odo. Es scheint, als sei das Geschlecht der Gründerin deshalb notwendigerweise als weiblich gekennzeichnet, weil Odo und sie bei fast jeder Begegnung die sexuell konnotierte ‚Verbindung‘ eingehen. Jedes Mal, wenn Odo der Gründerin begegnet, ‚verführt‘ sie ihn zu einer Verschmelzung.[84] Diese wird visuell immer ähnlich inszeniert: Die Gründerin streckt ihre Hand nach Odo aus und bietet ihm damit die Verschmelzung an, die durch Körperkontakt initiiert wird. Odo zögert zunächst, legt dann aber doch seine Hand in ihre, die Hände verschmelzen. Die Oberfläche scheint hierbei aus einer reflektierenden, messingfarbenen, zähflüssigen Metallsubstanz zu bestehen.[85] Die Arme fließen ineinander, die Körper rücken näher wie in einer Umarmung und der Verflüssigungsprozess setzt sich progressiv in beiden Körpern fort, bis selbst die Konturen schmelzen – trotzdem sind noch zwei Formen erahnbar, die mit einem vereinten Liebespaar assoziiert werden können (Abb. 55).

Die große Verbindung, so lockt die Gründerin, ist der Weg, alles zu erkennen, sich aus der Beschränktheit der Worte und der festen Formen zu lösen und die „Verschmelzung von Form und Gedanke, die Verflechtung von Idee und Wahrnehmung“[86] zu erfahren. Odos Unfähigkeit, der Verführung durch die Gründerin zu widerstehen, wird pikant, als sich schließlich die Sternenallianz und das Dominion im erbitterten Krieg miteinander befinden. Die Gründerin wird dabei als berechnende Verführerin dargestellt: So schließt sie zwar im Moment der Vereinigung die Augen und legt den Kopf nach hinten, beobachtet dann aber Odo in sei-

83 DS9 6x04: *Hinter der Linie*

84 DS9 3x02: *Die Suche II*; DS9 4x26: *Das Urteil*; DS9 6x04: *Hinter der Linie.*

85 Diese Darstellungskonvention für gestaltwandlerische Prozesse weist Bildnachbarschaften zu den *Terminator*-Filmen auf, welche hier vermutlich als Vorbild dienten (*Terminator II. Tag der Abrechnung*. USA 1991; *Terminator III. Rebellion der Maschinen*. USA 2003). Der in *Terminator II* erstmals gezeigte computergenerierte Effekt der Verflüssigung und Mutation einer menschlichen Gestalt, ohne die Notwendigkeit einen Schnitt zu setzen, war visuell revolutionär und ist in die Geschichte der Filmtechnik eingegangen (vgl. Sabine Nessel: „Das Bild und das Visuelle. Von ‚Terminator II‘ zum Katastrophenfilm der neunziger Jahre“, in: Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen. 104 [1999], S. 75).

86 DS9 3x02: *Die Suche II*

ner Ekstase und macht ihn durch ihren Blick zum Objekt. Sie fragt: „Soll ich lieber aufhören, Odo?“[87] Er schüttelt den Kopf und stöhnt mit geschlossenen Augen. Sie beobachtet ihn mit zufriedenem Gesichtsausdruck und ergreift seine zweite Hand, woraufhin sie näher zusammenrücken und miteinander verschmelzen. Sie manipuliert Odo durch Sex, ihr wird die dominante Rolle zugewiesen. Diese sexuell dominante ‚Frau‘ wird gleichzeitig als grausam und skrupellos, d.h. als Femme fatale gezeichnet, obwohl ihr Aussehen dem so gar nicht entspricht. Sie erweist sich als erbarmungslose Kriegsherrin, die ohne Skrupel alle ‚Solids‘ (Festkörperlichen) vernichten will und vor Völkermord nicht zurückschreckt.

Wie nachgewiesen ist die Gründerin unter anderem als weiblich kodiert, damit dem Gebot der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit in *Star Trek* Genüge getan wird. Trotzdem kommt es zu einer Vereinigung zwischen Odo und Laas, einem anderen Formwandler mit ‚männlicher‘ Erscheinungsform.[88] Da dieser noch nie einem anderen Wechselbalg begegnet ist, schlägt ihm Odo vor, die Verbindung einzugehen. Diese Szene weist entscheidende visuelle Abweichungen von der Darstellung der Verbindung mit der Gründerin auf. So fassen sich Laas und Odo nicht an den Händen, sondern packen in einer ‚männlicheren‘ Geste den Unterarm des jeweils anderen. Als sie sich verflüssigen, nehmen sie gröbere Formen an und verschmelzen zu einer unförmigen Masse, die nicht mehr an ein abstrahiertes Liebespaar erinnert. Auch die metallische Substanz ist nicht mehr golden, sondern dunkler und kupferfarben. Beide lächeln zwar, als ihre Gesichtszüge noch erkennbar sind, aber sie lehnen weder ihre Köpfe zurück noch stöhnen sie ekstatisch. Die homoerotische Kodierung wird hier auf der visuellen Ebene streng vermieden, stattdessen findet ein Dialog statt, der dadurch humoristische Qualitäten aufweist, dass er auch eindeutig ‚queer‘ gelesen werden kann, wenn das Wort ‚humanoid‘ mit dem Wort ‚heterosexuell‘ ersetzt wird.[89] Außerdem bietet Laas Odo an, mit ihm fortzugehen und eine neue ‚Große Verbindung‘ zu bilden, d.h. er trägt ihm im Prinzip eine Partnerschaft an und möchte mit ihm Nachkommen zeugen. Odo gerät in Versuchung, es kommt zum Streit mit seiner Partnerin Kira Nerys:

87 DS9 6x04: *Hinter der Linie*

88 DS9 7x14: *Hirngespinst*

89 Laas fordert Odo auf dem Promenadendeck auf, sich mit ihm zu verbinden, fordert ihn also zu öffentlichem Sex auf. Als Odo sich weigert, unterstellt ihm Laas: „Sie wollen nichts tun, was Sie daran erinnern könnte, dass Sie eigentlich kein Humanoid sind […] Haben Sie Angst, dass man Sie ablehnt? […] Also leugnen Sie ihre wahre Natur nur der Anpassung wegen!“ (DS9 7x14: *Hirngespinst*)

Odo: „Sieh mich an Nerys, sag mir, was du siehst."
Kira: „Ich sehe dich."
Odo: „Nein, nein, das ist nur eine Form, die ich mir geliehen habe. Ich könnte genauso gut jemand oder etwas anderes sein."
Kira: „Das weiß ich doch. Aber das ist das, was du dir immer gewünscht hattest, zu sein. Ein Mann. Ein guter und ehrlicher Mann. Der Mann, in den ich mich verliebt habe. Versuchst du mir jetzt zu sagen, dass er nie wirklich existiert hat?"
Odo: „Ich weiß es nicht."[90]

Kira sieht Odo als ‚Mann' und affirmiert dies, indem sie das Wort gleich dreimal hintereinander ausspricht, als würde ihre Benennung sein Geschlecht hervorrufen. Ihm selbst ist aber bewusst, dass dies nur eine geliehene Form ist. Odo entscheidet sich gegen Laas und für seine Liebe zu Kira und bleibt. Auf Kiras Aufforderung: „Ich möchte dich kennen lernen, so wie du wirklich bist!"[91] geht Odo schließlich eine Verbindung der nicht-humanoiden Art mit Kira ein. Sie halten sich an den Händen, woraufhin sich Odo erst verflüssigt und dann in einen Nebel aus goldenem Licht auflöst, der Kira umhüllt. Sie tanzt mit den Lichtschwaden, und wird dann in Nahaufnahme gezeigt, mit ekstatischem Gesichtsausdruck, geschlossenen Augen, halb geöffnetem Mund, schwerem Atem und leichtem Stöhnen. Das Licht, das Kira sowohl umhüllt als auch in sie eindringt und ihr offensichtlich Lust erzeugt, ist keinen weiblich oder männlich konnotierten Bildern von Sexualität mehr zuzuordnen, sondern wird auf positive Art und Weise als ‚andere' Form der Sexualität dargestellt.

Odo beschließt, in die große Verbindung zurückkehren, um seiner Spezies beizubringen, was er über das Leben mit den ‚Solids' gelernt hat, damit sie lernt, diesen zu trauen. Wie schon im Kapitel *Action Girls* dargestellt, wird hier das Motiv des Helden bedient, der um des höheren Zieles willen seine Liebste zu Hause zurücklässt. Und so tritt Odo auch in die große Verbindung als ‚echter Mann' ein: Kira zuliebe wandelt er sich einen Smoking auf den Leib, da sie ihn darin für besonders gut aussehend hält, und entspricht hierdurch ein letztes Mal ihrem Idealbild von Männlichkeit.[92] Erst durch seine Liebe zu Kira kann Odo menschliche Erfüllung finden, erst mit dem Eingebundensein in die heterosexuelle Matrix kann er zu den Gründern zurückkehren und ihnen beibringen, was Mensch- bzw. Humanoid-Sein wirklich heißt.

90 DS9 7x14: *Hirngespinst*
91 Ebd.
92 DS9 7x26: *Das, was du zurücklässt II*

Allmächtiger: Q

Das Überwesen Q (John De Lancie) dagegen hält die Menschheit nicht für die Krone der Schöpfung, sondern für einen „Haufen wilder, gefährlicher Kinder“,[93] benutzt aber selbst seine gottgleichen Fähigkeiten mit Vorliebe dafür, ihm unterlegene Spezies aus Langeweile zu quälen. Er kann mit der Kraft seines Willens und einem Fingerschnippen Raum und Zeit nach Belieben verändern und bringt in regelmäßigen Abständen Captain Jean-Luc Picard und Captain Kathryn Janeway in Bedrängnis. Im Kontakt mit der Sternenflotte nimmt er die Gestalt eines ‚weißen‘, männlichen Menschen an. Er ist einerseits arrogant und verantwortungslos, andererseits führen seine Streiche und Tricks bei den Gefoppten immer wieder zur Selbsterkenntnis.

Genauerer Betrachtung bedarf die Inszenierung des Verhältnisses zwischen Captain Picard und seinem Antagonisten Q. Q verhält sich Picard gegenüber so konsequent anzüglich, dass ein homoerotischer Subtext entsteht. John De Lancie alias Q spricht jeden Satz wie eine sexualisierte Doppeldeutigkeit, hat immer einen ironischen Unterton[94] und wirft Picard provokativ-flirtative Blicke mit hochgezogener Augenbraue zu. Dies tut er u.a., als er sich nackt auf der Brücke materialisiert. Er fällt zu Boden, hebt dann anzüglich lächelnd den Blick langsam zu Picard und lässt seine Zungenspitze sehen, was wie eine sexuelle Aufforderung wirkt. Picard ist ‚not amused‘ und reagiert konsterniert.

Mit als zweideutig lesbaren Bettszenen werden Q und Picard gleich in zwei Episoden bedacht. Als Picard Liebeskummer wegen der unglücklichen Affäre mit der skrupellosen Archäologin Vash hat, erscheint Q an Picards Bett, lüpft die Decke, fragt: „Sie schlafen alleine?“[95] und legt sich zu Picard ins Bett. Picard trägt nicht wie sonst seine Uniform, sondern einen tief ausgeschnittenen Schlafanzug mit kurzen Hosen. Durch seine größere Nacktheit wirkt Picard privater und verletzlicher als sonst. Q dagegen trägt die Captains-Uniform, in der er meistens erscheint. Seine dominante Position manifestiert sich auch in seiner Körpersprache: So rückt er nahe an Picard heran, der sich abweisend weggedreht hat, und spricht ihm vertraulich ins Ohr. Auch als Picard abwehrend aus dem Bett springt, folgt ihm Q und wahrt nicht den körperlichen Abstand, der zwi-

93 TNG 1x01: *Der Mächtige*

94 Qs flirtender Tonfall ist zunächst in der Originalversion ausgeprägter und geht in der deutschen Synchronisation verloren. In späteren Folgen, als die Rolle des Q etablierter war, nimmt auch der deutsche Synchronsprecher das Spiel mit den Zweideutigkeiten auf.

95 TNG 4x20: *Gefangen in der Vergangenheit*

schen heterosexuellen Männern üblich ist.[96] Er beugt sich über den kleineren Picard, spricht ihm von hinten ins Ohr und lehnt sich zu ihm hin. Allein durch Blicke und die Nicht-Achtung eines körperlichen Sicherheitsabstandes zwischen heterosexuellen Männern wird – völlig unabhängig vom gesprochenen Script – ein erotischer, als homosexuell lesbarer Subtext im Spiel zwischen Picard und Q erzeugt. Wie Stein feststellt: „What can not be overtly expressed in a script can be suggested by the actors, and apparently the series' producers were willing to allow playful expressions of Q's interest in Picard."[97] Gestützt wird dieser Eindruck durch Q's eifersüchtige Reaktion auf Vash: „Wenn ich das früher gewusst hätte, hätte ich Sie als Frau aufgesucht!"[98] In dieser Aussage wird explizit auf die Beliebigkeit von Q's Erscheinung hingewiesen. Da er allmächtig ist, kann er, wie Odo, jede beliebige Form annehmen. Er hat keine ‚ursprüngliche' Form und auch kein Geschlecht. Sein Erscheinungsbild ist nur eine Angleichung an das menschliche Konzept der Zweigeschlechtlichkeit, eine Art vergeschlechtlichtes Interface, das die Kommunikation mit Menschen erleichtert. Die Wahl seiner Gestalt – ein ‚weißer', menschlicher Mann mit Captains-Uniform – ist dennoch nicht zufällig. Er, der Allmächtige, kleidet sich in die Erscheinungsform der mächtigsten Person an Bord (Picard: ‚weiß', männlich, Captain). Indem er die Insignien der Macht zitiert, macht er sich über sie lustig und stellt Picards Machtanspruch infrage.

Dass Q's Interface durchaus wandelbar ist, zeigt sich in der sogar noch expliziteren Bettszene in *Willkommen im Leben nach dem Tode*.[99] Picard wird von Q in seine Jugendzeit zurückversetzt. Er und seine Jugendfreundin Marta Batanides kommen sich bei einer Verabredung näher und küssen sich leidenschaftlich. In der nächsten Szene ist es taghell und die Kamera fährt über auf dem Boden verstreute Kleidungsstücke, die der filmischen Konvention entsprechen, den Morgen nach einer leidenschaftlichen Nacht zu markieren. Picard liegt, das Gesicht der Kamera zugewandt, schlafend und mit nacktem Oberkörper im Bett. Romantische Musik begleitet die Szene. Hinter ihm hebt sich eine Hand und kitzelt ihn am Ohr. Er seufzt und dreht sich lächelnd zu der anderen Person um. Doch neben ihm liegt nicht Marta, sondern Q (Abb. 56). Picard reißt sich die Decke unter das Kinn, Q beginnt ein Gespräch. Diesmal verlässt Picard nicht fluchtartig das Bett, sondern entspannt sich sogar im Laufe des

96 Zum männlichen Raumverhalten vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 215f.

97 Atara Stein: „Minding One's P's and Q's. Homoeroticism in Star Trek: The Next Generation", in: http://www.genders.org/g27/g27_st.html (Genders 27 1998), letzter Zugriff 30.06.2007.

98 TNG 4x20: *Gefangen in der Vergangenheit*

99 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*

Dialogs und lässt die Decke wieder fallen, so dass er halbnackt neben Q liegt.

Q: „Guten Morgen, Schätzchen."
(Picard reißt die Decke bis unter das Kinn)
Q: „Sind wir etwas nervös heute früh? Fühlen wir uns vielleicht schuldig?"
Picard: „Ich fühle mich wegen gar nichts schuldig, Q."
Q: „Wir sind nur Freunde, Q."
Picard: „Wir sind noch immer Freunde."
Q: „Also, was jetzt?"
Picard: „Ich weiß nicht …"
(Lässt die Decke wieder nach unten rutschen)
„… Ich weiß nur eins: Es wird ganz anders sein."
Q (zweideutig): „Da bin ich sicher!"[100]

Dieser Dialog kann, wie Laas' Gespräch mit Odo, ungebrochen homoerotisch gelesen werden: Picard und Q führen einen postkoitalen Dialog. Ebenso könnte es ein vertrautes Gespräch unter Freunden über die vergangene Liebesnacht mit Marta sein. Die Situation ist nicht eindeutig: Befand sich Picard wirklich in seiner eigenen Vergangenheit oder nur in einer von Q erzeugten Variante davon? Ist Q in Gestalt von Marta erschienen und hatte Picard in Wirklichkeit nicht mit Marta, sondern mit Q Sex? Fest steht nur eins: Die Szenen zwischen Q und Picard zeichnen sich sehr häufig durch eine große konnotative Offenheit aus, die durch De Lancies „evocation of subcultural codes of camp performance"[101] gesteigert wird. Hinzuzufügen bleibt, dass in beiden besprochenen Folgen darauf geachtet wird, Picards Heterosexualität zu betonen, denn er ist jeweils mit Vash bzw. Marta liiert.[102] Dies kann auch als narrative Absicherung in dem so offensiv erotisch konnotierten Spiel zwischen Picard und Q dienen und die Hintertür der „deniability",[103] der Möglichkeit, jede beabsichtigte homosexuelle Konnotation zu verleugnen, offen lassen. So wurde eine Szene in *Willkommen im Leben nach dem Tode*, in der Q

100 TNG 6x15: *Willkommen im Leben nach dem Tode*

101 J. Tulloch/H. Jenkins: Science Fiction Audiences, S. 261.

102 Stein zitiert aus dem Online-Handbuch für AutorInnen der *Star-Trek*-Romane, in dem explizit wird, dass homosexuelle Plots nicht gewünscht sind: „We are not interested in books that suggest anything other than friendship between Kirk and Spock or any other crewmembers." (Vgl. A. Stein: Minding One's P's and Q's, http://www.genders.org/g27/g27_st.html)

103 A. Stein: Minding One's P's and Q's, http://www.genders.org/g27/g27_st.html

Picard auf die Stirn küsst, geschnitten, da sie als zu „inflammatory“[104] eingeschätzt wurde. Die ‚Deniability‘ wäre hier in Bedrängnis geraten.[105]

Q provoziert allerdings nicht nur Captain Picard, sondern auch Captain Janeway mit seinem sexualisierten und in ihrem Fall zudem noch sexistischen Verhalten. Nicht nur, dass er ihr verbal ständig ihre Autorität abspricht, indem er auf ihr Geschlecht hinweist oder versucht, ihren Status als Captain lächerlich zu machen (z.B. „Tja, das haben wir nun davon, dass eine Frau auf dem Platz des Captains sitzt“[106]), er sucht sie ebenfalls mit Vorliebe im Bett auf[107] und einmal sogar in der Badewanne.[108] Die Szenen sind wesentlich expliziter ausgeführt als die mit Picard, denn da es sich nicht um homo-, sondern um heterosexuelle Avancen handelt, muss nicht mit den Mitteln der Konnotation gearbeitet werden. Q's Avancen erreichen einen Höhepunkt, als er beschließt, sich mit Janeway zu paaren, um durch einen halbmenschlichen Q das Q-Kontinuum zu revolutionieren.[109] Als Janeway in ihr Quartier kommt, erwarten sie dort Q im Bademantel, Champagner, romantische Musik, Kerzenlicht und ein rot bezogenes Bett mit herzförmigem Kopfende und ebensolchen Kissen. Das Setting wirkt, als sei es einer Bordell-Phantasie entsprungen. Q versucht Janeway zu verführen, sie weigert sich standhaft und fordert ihn mehrfach auf, zu gehen. In der analysierten Szene wird wiederholt Q's körperliche Überlegenheit demonstriert. Er legt ihr seinen Arm in den Rücken und zieht sie an sich. Als sie versucht, sich aus seinem Griff herauszudrehen, reißt er sie grob wieder zurück und beugt sich über sie, so dass sie sich in der typischen Filmkuss-Pose nach hinten lehnen muss. Mit einem Fingerschnippen ‚reißt er ihr die Kleider vom Leib‘, d.h. er ersetzt die Uniform, das Zeichen ihrer Autorität, durch ein rosafarbenes Negligé und macht sie damit endgültig zum Sexualobjekt. Janeway, in-

104 A. Stein: Minding One's P's and Q's, http://www.genders.org/g27/g27_st.html

105 Auf die Frage, ob Q seiner Meinung nach schwul sei, antwortete Patrick Stewart (Jean-Luc Picard) in einem Interview: „I did. Again, I would say this was an impression given you entirely by the quality of the performance rather than by anything that was deliberately placed in the script. (laughs) John […], whose work was brilliant on the show, had a kind of boldness about him, a way of looking at Picard that was provocative.“ (Donna Minkowitz: „A New Enterprise“, in: The Advocate 687/688 [1995], S. 72-73, zitiert nach: A. Stein: Minding One's P's and Q's, http://www.genders.org/g27/g27_st.html

106 VOY 2x18: *Todessehnsucht*

107 VOY 2x18: *Todessehnsucht*; VOY 3x11: *Die Q-Krise*

108 VOY 7x19: *Q2*

109 VOY 3x11: *Die Q-Krise*

zwischen auf dem Bett halb liegend, halb sitzend, stößt Q von sich, eilt ins Nebenzimmer und zieht sich einen Morgenmantel über. Q versperrt ihr den Weg, indem er seinen Arm in den Türrahmen stemmt. Der Dialog zwischen den beiden bleibt zwar humoristisch (wenn Q ihr auch vorwirft, sie sei prüde und spiele ‚schwer zu kriegen'), auf der Bildebene werden jedoch Gesten der sexuellen Gewalt gegen Janeway durchdekliniert. Janeway bleibt standhaft, aber Q's körperliche Überlegenheit wird klar inszeniert. Es fällt auf, dass Janeway, sonst um den Einsatz von Fäusten, Waffen oder Judotechniken nicht verlegen, hier auf ihre körperliche Wehrhaftigkeit vollständig verzichtet und dadurch dem Wohlwollen Q's hoffnungslos ausgeliefert zu sein scheint. In der geschilderten Szene werden von Q Posen der sexuellen Eroberung durchgespielt, wie sie hinlänglich aus filmischen Inszenierungen bekannt sind. Angefangen vom ‚romantischen Setting' bis hin zu den Posen der Leidenschaft wird menschliches Werbeverhalten ironisiert. Unvermittelt taucht die rasend eifersüchtige ‚Frau Q' auf, Q's ‚Gefährtin von vier Milliarden Jahren'.[110] Janeway kann Frieden stiften und die beiden schließlich davon überzeugen, miteinander ein Baby zu zeugen. Das gottgleiche Wesen Q, das über dem Geschlecht und generell über materiell gebundenen Erscheinungsformen steht, hat nun doch eine zänkische Ehefrau und gründet mit ihr eine Familie. Wie Stein anmerkt, dient diese vorletzte aller Q-Folgen dazu, Q zu re-genderisieren. „He practically had letters on his forehead screaming ‚I AM A GENDERED HETEROSEXUAL MALE'."[111]

Q, das Überwesen, das weder Geschlecht noch die übrigen kleinlichen Beschränkungen der Menschheit ernst nehmen kann, ist nicht nur eine ambisexuelle, sondern auch eine ambivalente Figur. Er tritt in vielen Rollen auf, er „fluctuates between campily effeminiate behavior and a stereotypically masculine arrogance and physical aggressiveness."[112] Alles, was er tut, kennzeichnet er als Pose, als Performanz, einschließlich seines Geschlechtes und seiner erotischen Ambitionen. Q ist den Menschen zwar in seiner Macht unermesslich überlegen, wird aber immer wieder als amoralisch und zweifelhaft in seinen Motiven dargestellt. Er, der den Menschen immer wieder ihre Beschränktheit vorführt, bekommt in Wirklichkeit von Picard und Janeway humanistisch-moralische Nachhilfe in Dingen „Liebe, Gewissen, Mitgefühl",[113] sprich: Menschlichkeit.

110 VOY 3x11: *Die Q-Krise*

111 A. Stein: Minding One's P's and Q's, http://www.genders.org/g27/g27_st.html (Kapitale im Original).

112 Ebd.

113 Laut Janeway die herausragenden Eigenschaften der Menschen (VOY 3x11: *Die Q-Krise*).

Götter, Monster, Menschenimitatoren: Eine Zusammenfassung

Konzepte der Eingeschlechtlichkeit werden narrativ und visuell negativ bewertet. Die eingeschlechtlichen J'naii werden als unattraktiv und normierend dargestellt, ihre Eingeschlechtlichkeit wird nur durch repressive Maßnahmen gegen das Abweichende erhalten. Die Magog werden durch ihre Reproduktionsmethoden sogar als monströs und genetisch programmiert, d.h. grundlegend ‚böse' markiert. Als das eigentlich Bedrohliche an den Magog stellt sich heraus, dass sie den Subjektstatus der Menschen nicht anerkennen, sondern diese nur als Reproduktionsgefäß benutzen. Infolgedessen erhält der bekehrte Magog Rev Bem zur Belohnung einen männlichen ‚weißen' Körper, der hier für den Sieg über die Naturhaftigkeit und das Erringen der moralischen Reinheit steht.

Die polygeschlechtlichen Symbionten (Vindrizi, Trill) und die parasitären Magog weisen Bildnachbarschaften zu den *Alien*-Filmen auf. In diesen Varianten der Besitzergreifung werden immer Themen, die mit der menschlichen Reproduktion verbunden sind, wie Penetration, Zeugung, Schwangerschaft oder Geburt, visuell überdeutlich in Szene gesetzt. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Zustand, dass sich ein Wesen körperlich in einem anderen Wesen befindet, in der Regel unlösbar mit humanoider Sexualität und Schwangerschaft verbunden gedacht wird.

Im Vergleich der Folgen, die die Vindrizi und die Trill einführen, zeigt sich, dass auf der Bildebene Themen verhandelt werden, die sich um Körperlichkeit und Sexualität drehen: Auch bei den ‚guten' symbiotischen Spezies geht es um Penetration und Geburt, um Empfängnis und Schwangerschaft. Die Bedrohung, die anfangs aufgebaut wird, indem Bildnachbarschaften aufgerufen werden, erfährt jedoch eine Wendung. Die Genre-Erwartungen werden nicht bedient, sondern durch eine rationale Erklärung des Geschehens unterlaufen. Dem Bedrohungsgefühl werden narrativ positiv bewertete Konzepte von Symbiose entgegengesetzt. Ambivalenzen bleiben jedoch auch hier bestehen: Der Trill Odan bedeutet in seiner weiblichen Erscheinungsform eine Bedrohung der heterosexuellen Identität Beverly Crushers. In der Absage an Odan wird *Star Treks* Heteronormativität bestätigt. Jadzia Dax' ambivalente Geschlechtsidentität zieht ebenfalls eine allmähliche Normierung der Figur nach sich. In der Ehe mit einer hypermaskulinen Figur wird sie feminisiert und stirbt schließlich als unerfüllte Mutter.

Auch die übergeschlechtlichen Wesen werden narrativ und visuell vergeschlechtlicht. Odo ist in seiner Ursprungsform eine geleeartige Masse, die nicht als Subjekt wahrgenommen wird, da er in dieser Form nicht mit Humanoiden kommunizieren kann. Q's Ausgangsform in einer

anderen Dimension ist für Humanoide ebenfalls nicht wahrnehmbar. Das heißt, in ihrer eigentlichen, nicht vergeschlechtlichten Form sind sie nicht als Subjekte definiert und damit für die festkörperlichen Humanoiden nicht existent. Daraus folgt für den Gestaltwandler Odo, dass er, wie Data, der typische *Star-Trek*-Menschenimitator ist, der darum ringt, Mensch, Mann und Individuum zu werden – wobei die drei genannten Aspekte synonym gesetzt werden. Das Menschsein wird dadurch, dass es als höchstes Ziel eines den Menschen eigentlich weit überlegenen Wesens gesetzt wird, aufgewertet. Die Figur Odo kann erst dann Vollständigkeit erlangen, nachdem er durch seine Beziehung zu Kira vollständig als Mann vergeschlechtlicht ist. Genau deshalb ist er der einzig ‚gute', d.h. nicht bedrohliche Formwandler der Serie. Wie auch bei Soren und Rev Bem dient seine Genderisierung dazu, die Richtigkeit und Ordnung des binären Geschlechtersystems zu bestätigen. Mit Q wird immerhin ein Charakter eingeführt, dessen Verhalten als ‚queer' gedeutet werden kann. Sein erotisch konnotiertes Verhalten gegenüber Captain Picard wird jedoch von seinem aggressiv sexuellen Verhalten gegenüber Captain Janeway überlagert. Letztendlich wird sogar ihm, dem übergeschlechtlichen Wesen, eine langjährige ‚Ehefrau' zugeordnet, um ihn heterosexuell zu genderisieren.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den untersuchten Serien nur zwei Geschlechterkonzepte vorzufinden sind, die auf den ersten Blick abgelöst vom binären Mann/Frau-Prinzip funktionieren, die J'naii und die Magog. Von Anfang an liegt bei beiden Hauptfiguren jedoch eine subtile geschlechtliche Kodierung vor (Soren weiblich, Rev Bem männlich), die im Laufe der Narration zu einer tatsächlichen Vergeschlechtlichung der Figuren führt. Zu einer uneindeutigen, hybriden oder changierenden Geschlechtsidentität, wie es bei den Trill der Fall ist, gehört, so wird impliziert, auf alle Fälle noch die Präsenz eines gegengeschlechtlichen Wesens. Wenn die eigentliche ‚Form' des Wesens jenseits humanoider Körperkonzepte liegt (Odo, Q), ist auf alle Fälle ein vergeschlechtlichtes Interface notwendig. Dieses wird verwendet, um sich anzupassen oder zu tarnen (Odo) oder um sich über die Menschen lustig zu machen (Q). Es existieren keine Figuren, die in den untersuchten Serien durchgängig eine Alternative zur binären Geschlechtermatrix repräsentieren.

HELDEN, FRAUEN, ANDERE: ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN

> „Sollte sich unser Blick mit ausreichend vielen anderen Blicken treffen, dann ist er in der Lage, den Bildschirm neu zu konfigurieren, wobei bislang unbeleuchtete Teile in den Vordergrund rücken und diejenigen, die heute als normative Darstellungen auftreten, abgedunkelt werden."[1]

Die Ergebnisse dieser Untersuchung lassen sich abschließend unter drei übergreifenden Aspekten zusammenfassen: Die männlichen Heldenfiguren werden aus der Perspektive der ‚Whiteness' im Kapitel *Lichtgestalten: Der weiße Held* beleuchtet und in *Die Heldin: Doppelte Botschaften* werden die verschiedenen narrativen und visuellen Strategien, die weiblichen Heldenfiguren zu demontieren, diskutiert. Zuletzt wird in *The Voyage Home: Die Rückkehr zum Altbekannten* gezeigt, inwiefern in alle Heldennarrationen der Zwang zur ‚ideological closure' eingeschrieben ist, der zu einem normierenden Schluss führt.

Lichtgestalten: Der weiße Held

In der Analyse der heldischen Captains hat sich gezeigt, dass die narrative Struktur des rettenden, männlichen Helden und der zu rettenden Schönen nur noch in Einzelfällen anzutreffen ist bzw. nicht mehr ungebrochen reproduziert wird. Hoch formuliert die Regeln der traditionellen Heldennarration wie folgt: „The conquest of manhood by the victory of the white godlike hero over the bestial villain in a life or death struggle for possession of […] ‚The White Goddess' is […] at the heart of almost all Western myth, poetry and literature."[2] Das typische Muster beinhaltet den ‚weißen', gottgleichen Helden, der mit dem Bösewicht um die ‚White Goddess' kämpft und damit zugleich seine eigene Männlichkeit er-

1 K. Silverman: Dem Blickregime begegnen, S. 59.
2 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 43.

ringt. Im Folgenden sollen sowohl die Abweichungen als auch die Kontinuitäten dieses Musters betrachtet werden.

Beispielhaft für eine traditionell angelegte Narration, in der gleichzeitig Brüche deutlich werden, steht die TNG-Episode *Eine hoffnungslose Romanze*.[3] Die Metamorphin Kamala repräsentiert zwar ein passives, durch männliche Wünsche bestimmtes Frauenbild, aber Captain Picard kann sie nicht erringen, eben weil er sie begehrt. Indem sie durch sein Begehren wird wie er, trifft sie die Entscheidung, die ihr (d.h. Picards) Pflicht- und Ehrgefühl von ihr verlangt, und heiratet Alrik. Der Held kann die Schöne nicht erringen, nicht obwohl, sondern weil er sie begehrt. Der Kampf, den Picard führt, ist trotzdem immer noch der Kampf des guten (‚weißen') Helden gegen die ‚dunkle Seite', diese ist jedoch nach innen verlagert. Picard kann, so wird es angedeutet, der erotischen Versuchung nicht widerstehen und verbringt eine Nacht mit Kamala. Der Kampf zwischen dem ‚white godlike hero' und dem ‚bestial villain' findet im Helden selbst statt. Gerade dieser innere Kampf macht ihn laut Dyer zum Helden und zum universalen Stellvertreter für die Menschheit: „The presence of the dark within the white man also enables him to assume the position as the universal signifier for humanity. He encompasses all the possibilities for human existence, the darkness and the light."[4] Der Geschichte von Picard und Kamala liegen zwei grundlegende Prinzipien zugrunde, die sich in jeder der untersuchten männlichen Heldenfiguren manifestieren: Das Prinzip der ‚masculinity' und das der ‚whiteness'. Wäre Picard frei von dem Begehren, das für seine ‚dunkle Seite' steht, würden Zweifel an seiner Maskulinität aufkommen, denn „the darkness is a sign of his true masculinity, just as his ability to control it is a sign of whiteness."[5] Gerade dieser Widerspruch und Widerstreit zwischen Gut und Böse, Dunkelheit und Licht, Trieben und Rationalität erzeugt einen narrativen Konflikt und damit heldische Geschichten. Die westliche Heldennarration basiert daher grundlegend auf dem dualistischen Prinzip.

Eine weitere narrative Verlagerung wird in der Geschichte von Kamala und Captain Picard deutlich: Sobald die ‚White Goddess' nicht mehr in ihrem Avatar als schöne Jungfer errungen werden kann, wird ihr eigentlicher Bedeutungsinhalt sichtbar. Die ‚White Goddess' steht für einen zentralen Aspekt der ‚Whiteness' selbst, nämlich für moralische Reinheit und Überlegenheit.

Der Status des ‚Weißseins' macht sich zwar an der Hautfarbe fest, Whiteness ist aber keine visuelle, sondern eine ideologische Kategorie:

3 TNG 5x21: *Eine hoffnungslose Romanze*

4 R. Dyer: White, S. 28.

5 Ebd.

„Though on the basis of mere physical appearance the colour of the elite might be mistaken for grey, pink, beige, pale or whatever, none of these would have had the same connotations of moral purity and heroic manliness as *white*.“[6] Die zwei Hauptkriterien für die Ideologie der Whiteness sind moralische Reinheit und heroische Männlichkeit. Sie dienen dazu, kulturhegemoniale Ansprüche zu formulieren und Dominanzverhältnisse zu legitimieren. Das Konstrukt der ‚moralischen Reinheit‘ ist, wie Dyer nachweist, geschlechtsspezifisch kodiert. Für Frauen beinhaltet das Ideal Passivität, Rezeptivität und Mutterschaft als höchste Erfüllung der ‚weiblichen Natur‘, bei Männern besteht das Ideal in der geteilten inneren Natur zwischen dem Geist (Gott) und dem Körper (Menschen) und dem Leiden als höchstem Ausdruck spiritueller und körperlicher Bemühungen. Laut Dyer sind diese Geschlechterrollen spezifisch christlich geprägt und lassen sich aus den idealen Figuren Jesus und Maria ableiten.[7] Das Streben nach dem Idealzustand zeichnet sich aus durch Leiden, Selbstverleugnung, Selbstkontrolle und materiellem Erfolg; er manifestiert sich immer nur als temporärer Triumph des Geistes über die Materie.[8]

Wie dargestellt wurde, sind die Konzepte von Männlichkeit, Whiteness und Heldentum miteinander verquickt. Im Folgenden wird zusammenfassend betrachtet, inwiefern diese Prinzipien durch den Einsatz von Licht bildlich umgesetzt werden. Dabei werden drei Varianten diskutiert: der Einsatz von Licht, um die göttliche Überlegenheit des (‚weißen‘) Helden zu markieren, Licht als Transformator von ‚Others‘, d.h. von ‚nicht-weißen‘ Nicht-Menschen in ‚weiße‘ Männer, und schließlich Licht als Ausdruck evolutionärer Weiterentwicklung intelligenter Spezies.

Die Art und Weise, wie die untersuchten Captain-Figuren durch Licht inszeniert werden, definieren sie im unterschiedlichen Maße als ‚Lichtbringer‘. Captain Picard, der humanistische Träger des Lichts der rationalen Aufklärung, geht während zweier Nahtodeserfahrungen ‚ins Licht ein‘, um Erkenntnisse über das eigene Selbst zu gewinnen. Das strahlende Weiß (Abb. 1) steht dabei für die Erkenntnis, die Picard während dieser Erfahrung über sich gewinnt. Die Selbsterkenntnis führt zu einer individuellen Weiterentwicklung des Subjekts Picard, was sich nahtlos in das humanistisch geprägte Weltbild der Serie einfügt.

Die visuelle Umsetzung von Dyers Feststellung „The really white man’s destiny is that he has further to fall (into darkness) but can aspire higher (towards the light)“[9] findet bei Captain Sheridan am direktesten

6 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 50 (Kursivsetzung im Original).
7 Vgl. R. Dyer: White, S. 16.
8 Vgl. ebd.
9 Ebd., S. 28.

statt. Nachdem er der Versuchung durch das Böse (die Schatten) gefolgt ist und ihr widerstanden hat, fällt er in einem Todessturz in einen schwarzen Schlund (Abb. 13) und findet sich von Lichtsträngen gehalten wieder, verbunden mit einem brustartigen Gebilde aus Licht (Abb. 14). Transformiert zum Messias kehrt er wiederauferstanden auf die Station zurück.

Auch Captain Hunt ‚stirbt' vorübergehend im letzten Kampf gegen die Magog, durchschreitet nach einem dunklen Gang ein Tor zum Licht (Abb. 57) und ersteht wieder auf, um eine weitere Staffel Heldentaten zu vollbringen.

Captain Sisko besucht während seiner Visionen als ‚Abgesandter der Propheten' regelmäßig den ‚Himmlischen Tempel'. Dieser wird wahlweise als weiße Lichtebene oder als mit diffusem, goldenem Licht überstrahlte Küche von Siskos Vaterhaus dargestellt (Abb. 8, Abb. 58). Einerseits wird das Geschehen um Sisko ‚rational' erklärt, denn die Propheten sind nicht-lineare Aliens, die in einer anderen Dimension leben. Andererseits werden durch die Lichteffekte, die eine unwirkliche Atmosphäre schaffen, die Szenen magisch und religiös aufgeladen. Das überirdische Licht verdeutlicht Siskos religiöse Funktion, denn als Mittler zwischen den Propheten und den Humanoiden und durch seine eigene teils göttliche Herkunft ist er selbst dem Licht zugehörig. Eine von Siskos wichtigsten heldischen Aufgaben ist es, das verschlossene Wurmloch wieder zu öffnen, was ebenfalls durch einen weißen Lichtstrahl dargestellt wird, der die göttliche Verbindung zwischen Himmel und Erde wiederherstellt (Abb. 5). Benjamin Sisko kann als schwarzer Held zwar seine Hautfarbe nicht verändern, ist aber trotzdem der gottgleiche Repräsentant des Lichts. Dies kodiert ihn doppelt: Einerseits ist er der „mythological brown hero"[10] oder „Black Jesus"[11], andererseits steht er ebenso wie die anderen Captains für das Projekt der ‚Whiteness', 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.

10 D. Spencer: Celebrating Culture with the Captain, http://www.geocities.com/Hollywood/8914/nbaf.html

11 M. Broaddus: Star Trek, http://www.hollywoodjesus.com/comments/maurice/2005/09/star-trek-deep-space-nine.html

‚zivilisierenden' Sternenflotte versus ‚irrationale', ‚naturverbundene' und ‚zu zivilisierende' Spezies sind stark ausgeprägt.

In den *Star-Trek*-Serien stellt sich das ‚Dunkle, Böse' als innerer Konflikt des Helden dar, an dem er reift, oder es wird als grundsätzliches Prinzip des Bösen auf ein ‚Außerhalb der Sternenflotte' verschoben und durch aliene Spezies repräsentiert. Der „white godlike hero"[12] bleibt nicht nur ‚weiß', er bleibt auch ein männliches Phänomen. Ähnliche Bilder der heldischen Legitimation und göttlichen Nähe mittels der Licht-Inszenierung lassen sich für keine der besprochenen weiblichen Hauptfiguren finden.

Die Captains transformieren im Verlauf ihrer Reifung zu Gottes Söhnen und neuen Messiassen. Sie sind inkarnierte Repräsentanten des Lichts und damit Anführer des Kampfes zwischen ‚Licht' und Dunkelheit', ‚Gut' und ‚Böse' etc.[13] Während sich dies in TNG hauptsächlich in der Aufrechterhaltung und Etablierung von bestimmten Werten äußert, kommen in DS9, B5 und AND entschieden religiöse Komponenten hinzu. Die Captains sind Abkömmlinge (Sisko, Hunt) oder Auserwählte (Sheridan) göttlicher Wesen, womit sich ihre Anführerschaft über die ‚Armee des Lichts' (die in B5 explizit so genannt wird) gegen das Böse legitimiert. Auch Hunt wird explizit als der „leader of the forces of light"[14] benannt. In TNG geht es etwas abstrakter darum, die rationale Kontrolle über das Chaos und das Unerklärliche zu erringen. In DS9 und AND wird das Böse sogar explizit mit der Hilfe von Licht überwunden. Captain Sisko besiegt das Feuer der (teufelsähnlichen) Pah-Geister mit dem Licht der Propheten, in *Andromeda* sorgt das Licht einer göttlichen Sonne für die Zerstörung der schwarzen Hohlwelten der Magog und des bösen Abyss. Zwar werden auch in *Babylon 5* die ‚Schatten' mit der ‚Armee des Lichts' bezwungen, die Serie erweist sich aber als ambivalent postmodern. Die ‚jüngeren Rassen' ziehen sich aus dem Konflikt zurück und weigern sich, an der alten Fehde zwischen Ordnung (repräsentiert durch die ‚Vorlonen') und Chaos (repräsentiert durch die ‚Schatten') weiter teilzunehmen. Der Dichotomie wird eine Absage erteilt, ein dritter Weg begonnen.

12 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 43.

13 Wie Hoch anmerkt, fußt das dichotome Schema des Kampfes „heroes versus villains, good versus evil and light versus dark" auf der christlichen Rhetorik der Kreuzzüge gegen die ‚Ungläubigen' (P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 45). Die aktuellste nicht-fiktive Variante findet sich in der Rhetorik des fundamentalistisch-christlichen Präsidenten George W. Bush und dem amerikanischen ‚Kampf gegen den Terrorismus'.

14 AND 4x21: *The Dissonant Interval I*

Licht wird als visueller Marker nicht nur zur Inszenierung der Göttlichkeit der Helden genutzt, sondern auch, um die Vermenschlichung bzw. Mannwerdung von Figuren zu kennzeichnen, was am Beispiel Rev Bems dargestellt werden kann. Als Magog ist er der ‚ganz Andere', der Nicht-Humanoide und bekehrte ehemalige Erzfeind, womit er der Figur des ‚Noble Savage' entspricht: „The threatening figure from an enemy race, suitably tamed (if not totally castrated), becomes almost romantic."[15] Der ‚noble savage' Rev Bem ist in einen ständigen Kampf gegen seine ‚Natur' verstrickt und lebt als Mönch in reproduktiver Askese, d.h. er ist durch das Regelwerk des ‚Wayism', seiner Religion, tatsächlich nicht nur gezähmt, sondern auch kastriert. Der bekehrte Magog hält an seinem Glauben an die göttliche Sinnhaftigkeit des Universums fest, besiegt das Böse in sich selbst und wird belohnt mit der Erscheinung der ‚White Goddess' in Gestalt eines Engels, der die Züge seiner ‚Mutter' trägt. Die ‚White Goddess', das Prinzip der Reinheit, zieht ihn in ihr Licht und gebiert ihn transformiert wieder – in der Gestalt eines ‚weißen' Mannes. Die Darstellung von Rev Bems ‚Erleuchtung' und Transformation bedient sich, wie an anderer Stelle beschrieben, aus dem visuellen Arsenal der christlichen Ikonographie. Die seiner Transformation zugrunde liegende, dichotome Ideologie formuliert Rev Bem nach seiner Wandlung selbst: „A divine grace, I touched the shadow, I feel the light. I am the darkness become light. I am the darkness become truth. I am the darkness become the Way."[16] Auch seiner Spezies will der ‚noble savage' die Gnade der ‚weißen' Männlichkeit zukommen lassen und kehrt zu den Magog zurück, um sie zum ‚Wayism' zu bekehren.

Während sich in *Andromeda* nicht-menschliche Spezies schnell und bereitwillig von der Überlegenheit des ‚Commonwealth' und dessen Repräsentanten Captain Hunt überzeugen lassen, legen die *Star-Trek*-Serien eine Doppelstrategie an den Tag, was die Darstellung von Race und Ethnicity betrifft. 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, wie am Beispiel B'Elanna Torres ausführlich nachgewiesen wurde. Götz weist für *Star Trek* TNG eine ‚kulturelle Abwärtskompatibilität' nach. Menschliche Angehörige der Sternenflotte können sich ohne Probleme an die Denkweisen und Bräuche ‚geringer entwickelter' Kulturen anpassen, eine Aufwärtskompatibilität gibt es jedoch nur bedingt: Angehörige anderer Spezies können nicht vollständig in die hegemoniale

15 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 48.

16 AND 3x15 *What happens to a Rev Deferred?*

Kultur integriert werden, wobei dies immer biologistisch begründet wird.[17] Kincheloe macht die Differenz zwischen Menschen und Aliens an den Kriterien ‚Rationalität' und ‚Irrationalität' fest:

„In the Trek cultural cosmos […] the concept ‚race' is rhetorically transformed into ‚species'. In this new context there exist the *rational* species that can evolve and those *irrational* ones that cannot. […] In the Eurocentric construct, reason is a Western creation, produced by white males for the salvation of the universe."[18]

Aus Rassismus wird ‚Speziezismus', der die gleichen Mechanismen aufweist und diese nur in ein ‚Außerhalb' verlagert, das ein Außerhalb der menschlichen Gemeinschaft bedeutet. Grund für die ideologische Fortschreibung der Überlegenheit der (‚weißen') westlichen Gesellschaft, die die Sternenflotte repräsentiert, ist laut Anijar, dass *Star Trek* eine in das Weltall verlagerte ‚Western'-Erzählung sei. Der Western habe dabei identitäre Funktion, denn er sei die vielleicht einzige mythische Erzählung des ‚weißen' Amerika. „The Western is invoked frequently to define civic America (or to create a national identity)."[19] *Star Trek* transportiert den Gründungsmythos der USA in die Zukunft, indem es aus dem ‚Trek West' ‚Star Trek' macht. Aus der ‚Wild Frontier' wird die ‚Final Frontier',[20] die irrationalen Wilden, denen die rationale Zivilisation gebracht werden muss, damit auch sie sich weiterentwickeln können, sind nicht mehr die ‚Indianer', sondern die ‚Aliens'.

In dieser Hierarchie der Kulturen steht die Sternenflotte als überlegene Instanz im Zentrum, denn sogar ‚höher' entwickelte Spezies (wie z.B. Q) erhalten Nachhilfeunterricht in Ethik von Captain Picard oder Captain Janeway. Der Status als Sternenflottenangehörige/r wird immer wieder als das bestmöglichste aller Modelle verifiziert, wobei Anijar feststellt, dass die ‚Sternenflotte' in erster Linie ‚weiße' US-AmerikanerInnen repräsentiert.[21]

Dieses Phänomen exisitert in *Andromeda* in einer simplifizierten Variante (der göttliche ‚weiße' Held Dylan Hunt kämpft gegen das ultima-

17 Holger Götz: „Speziezismus als Metapher für Rassismus in The Next Generation", in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.), Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Band 1, Kiel: Ludwig 2003, S. 256.

18 J. Kincheloe: The Ponderosa and the Enterprise, S. xiii (Kursivsetzung im Original).

19 K. Anijar: Teaching toward the 24th Century, S. 219.

20 Der Eingangstext der *Star-Trek*-Originalserie beginnt mit den Worten: „Space – the final frontier".

21 K. Anijar: Teaching toward the 24th Century, S. 154.

tive Böse, gewinnt und rettet das Universum), in *Babylon 5* jedoch nicht. Zwar findet auch hier der dualistisch polarisierte Kampf des Guten (der ‚Vorlonen') gegen das Böse (die ‚Schatten') statt, die narrative Lösung besteht aber darin, dass sich die ‚jüngeren' Rassen von diesem alten Konflikt befreien und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. Die Absage an das dualistische Prinzip erfolgt jedoch nur halbherzig, denn mit Captain Sheridan ist eine messianische Heldenfigur am Werk und mit Delenn sein traditionelles weibliche Gegenstück, eine nur leicht reformierte ‚White Goddess', die für das Prinzip der Reinheit steht.

In allen untersuchten Serien existiert eine dritte Variante der Inszenierung von Whiteness als überlegenes Prinzip mit dem Einsatz von Licht. So wie die Captains ‚ins Licht eingehen' im Zuge ihrer heldischen Entwicklung, gehen ganze Spezies ins Licht ein, wenn sie die nächste Evolutionsstufe erreichen. Dabei bedeutet die nächste ‚Evolutionsstufe' intelligenter Lebensformen immer das Verlassen des Körpers und eine Transformation zum ‚Lichtwesen'. Angefangen bei Q, der sich immer in einem Lichtblitz materialisiert und verschwindet, oder den Vorlonen, die sich als engelsgleiche Lichtgestalten herausstellen, steht die Überwindung des materiellen Körpers und die Entwicklung zum Energie- oder Lichtwesen im Zentrum mehrerer Episoden.

In einer TNG-Folge rettet die Crew einen Mann, der sein Gedächtnis verloren hat, aber spezielle Fähigkeiten besitzt, so kann er z.B. spontane Heilungen herbeiführen.[22] Er leidet an einer ‚Krankheit', die dazu führt, dass sich seine Zellen in ‚Energiemuster' verwandeln. Es stellt sich heraus, dass er gerade dabei ist, die Entwicklung zur nächsthöheren Evolutionsstufe zu durchlaufen, die eine Transformation zum Energie- und Lichtwesen bedeutet. Nach einigen Anfällen wird er schließlich zu gelblich strahlendem Licht, zunächst noch mit den Umrissen eines Humanoiden, dann als Lichtkugel, die sich frei durchs All bewegen kann. Seine Regierung jagt und tötet Transformanden wie ihn, da sie sie für gefährlich hält. Die Crew der *Enterprise* jedoch rettet und schützt ihn vor der eigenen Spezies. Sie stehen in der Konfrontation mit dem Regierungsvertreter hinter ihm, d.h. sie befinden sich nicht nur auf der moralisch richtigen Seite, sondern werden durch die räumliche Geschlossenheit der Gruppe auch als diejenigen markiert, die dem erleuchteten Zustand am nächsten stehen (Abb. 59).

Den gleichen Plot hat die *Voyager*-Episode *Die Gabe*.[23] Die kindlichweise Ocampa Kes entwickelt ihre telepathischen Fähigkeiten so weit, dass sie die nächste Evolutionsstufe erreicht, die sie in ein Lichtwesen

22 TNG 3x25: *Wer ist John?*

23 VOY 4x02: *Die Gabe*

transformiert. Auch sie behält zunächst noch ihre humanoiden Umrisse und verwandelt sich dann explosionsartig in gleißendes Licht (Abb. 60). Bei einer weiblichen Transformation treten jedoch Probleme auf: Kes' Transformation gefährdet die ‚strukturelle Integrität' des Schiffs. Damit die herrschende Ordnung nicht zusammenbricht, muss sie die *Voyager* verlassen. In einer späteren Episode[24] kehrt sie als abgehärmte Rachegöttin zurück, die an ihrem Übermaß von Macht gescheitert ist und Captain Janeway dafür die Schuld gibt. Diese so andere narrative Entwicklung passt nahtlos in die Strategie der *Star-Trek*-Serien, die Verbindung von Frau und Macht negativ zu konnotieren und narrativ zu bestrafen.

Ähnliche Bilder finden sich in *Babylon 5*. Nicht nur die Vorlonen sind Energiewesen, die sich mit ihren Encounter-Anzügen tarnen, auch die Menschheit wird diese Stufe erreichen, wie sich in der Folge *In hundert Jahren, in tausend Jahren*[25] zeigt, in der verschiedene Interpretationen von Captain Sheridans und Delenns Taten als ‚historische Aufzeichnungen' aus verschiedenen Zeiten abgespielt werden. In einer Million Jahren werden auch die Menschen ihre humanoide Gestalt verlassen, der letzte gezeigte Historiker verwandelt sich in eine Lichtkugel, die in einen Encounter-Anzug einfährt. Es fällt auf, dass alle Wesen, die diesen Sprung vollziehen können, bereits vorher ‚weiß' sind, d.h. implizit werden ‚weiße' Humanoide als Vorstufe zur nächsthöheren Evolutionsstufe markiert. So kommentiert auch Bernardi: „The pinnacle of evolution in Trek is a creature who looks white and becomes god-like."[26]

Betrachtet man die Helden unter dem Aspekt der Whiteness, stellt sich heraus, dass ihre heroische Mission immer wieder dazu dient, die Dominanz einer ‚zivilisierenden' und ‚kolonialisierenden' Macht, die durch die Ideologie der ‚Whiteness' legitimiert wird, herzustellen. So stellt auch Anijar fest: „Star Trek as cultural arbiter defines the qualities necessary to build civilization – which has always been defined as elite, white, and male."[27]

Die Heldin: Doppelte Botschaften

Seit den 1980er Jahren hat sich für Frauen viel geändert im Weltall. Damals zählten Beverly Crusher und Deanna Troi zwar bereits zu den ‚Führungsoffizieren' der *Enterprise*, füllten aber als Psychologin und Ärztin noch deutlich weiblich kodierte Funktionen aus. Inzwischen bekleiden

24 VOY 6x23: *Voller Wut*

25 B5 4x22: *In hundert Jahren, in tausend Jahren*

26 D. L. Bernardi: Star Trek & History, S. 125.

27 K. Anijar: Teaching toward the 24th Century, S. 222.

die Frauenfiguren Positionen als Captains, Wissenschaftsoffizierinnen oder Chefingenieurinnen. Aus der Tatsache, dass es auf der Brücke der *Voyager* gleich mehrere Frauen in verantwortlichen Positionen gibt, leitet Roberts sogar einen feministischen Subtext ab: „According to this future vision, women are in charge of scientific expeditions and projects, women are passionately engaged in the work of science, and science is practised from a feminist perspective.“[28]

Wie sich in der Analyse herausgestellt hat, ist jedoch nicht nur relevant, *dass* Frauen in Machtpositionen, in vormals männlich kodierten Berufen und vor allem in handlungstragenden Rollen gezeigt werden, sondern vor allem, *wie* sie dargestellt werden. Laut Lukesch werden in Fernseh-Narrationen typischerweise „durch viele subtile Botschaften die Positionen von Männern und Frauen differenziert dargestellt, zum Beispiel durch die ‚Bestrafung' beruflichen Erfolgs von Frauen durch familiären Misserfolg, die Unfähigkeit von Frauen, Probleme selbst zu lösen oder die Entpolitisierung der Frau.“[29] Die genannten Beobachtungen treffen – bis auf die Entpolitisierung – auf die Figur Captain Kathryn Janeway durchaus zu. Ihr familiärer Misserfolg äußert sich in der Unmöglichkeit, eine Partnerschaft einzugehen oder den Status der ‚echten', d.h. biologischen Mutterschaft zu erlangen.[30] Probleme muss Janeway in ihrer Position als Captain zwar lösen, doch ihre Entscheidungen werden oft als Fehlentscheidungen markiert, die durch die Handlungen ihrer männlichen Führungsoffiziere zurechtgerückt werden müssen. Janeway als Heldenfigur, so die subtile Botschaft, ist kein verlässlicher Garant für die Wiederherstellung der gestörten narrativen Ordnung. Chakotay, ihr Erster Offizier, dient als heldischer Backup, sollte Janeway (mal wieder) versagen. Als Gründe für Janeways heldische Unzuverlässigkeit wird immer wieder ihre ‚psychische Unberechenbarkeit' dargestellt, die zu emotionalen Extremen führt (z.B. Depressionen, Rache- oder Schuldgefühle), die sie wiederum zu irrationalen Handlungen treiben. Wie sich bei der Analyse einer andern Figur, Delenn, herausgestellt hat, sind Zustände wie Irrationalität, Labilität oder Hysterie als grundsätzlich weiblich mar-

28 Robin Roberts: „The Woman Scientist in Star Trek: Voyager“, in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.), Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000, S. 285f.

29 Helmut Lukesch: „Das Forschungsfeld ‚Mediensozialisation' – eine Übersicht“, in: Gunnar Rotgers/Walter Klingler/Maria Gerhards (Hg.): Mediensozialisation und Medienverantwortung, Baden-Baden: Nomos 1999, S. 65.

30 Dass sie sich tatsächlich Kinder jenseits der holographischen Ersatzmodelle und jenseits mütterlicher Gefühle einzelnen Crewmitgliedern gegenüber wünscht, wird z.B. in VOY 3x11: *Die Q-Krise* thematisiert.

kiert, da sie als unwiderrufbar mit dem weiblichen Körper verbunden verstanden werden. Einige Varianten des Diskurses der biologischen ‚Ursachen' für ‚weibliches' Verhalten wurden in den untersuchten Serien festgestellt. Lokalisiert wird das Problem in den weiblichen Reproduktionsorganen, den Hormonen oder den Genen. Bei Delenn sorgen ihre Menstruation und ihre Schwangerschaft für irrationales, emotionalisiertes Verhalten, bei Quark sind es während seiner Umwandlung zur Frau die Hormone, bei B'Elanna Torres sind es ihre lüsternen und aggressiven klingonischen Gene und bei Janeway genügt schlicht das Frausein. Wenn mit Hilfe der ‚Biologie' Frauen dem Zustand des Chaos, der Unordnung und der Unberechenbarkeit gleichgesetzt werden, leitet sich daraus logischerweise ab, dass sie nicht dafür prädestiniert sind, den Zustand narrativer Ordnung wieder herstellen zu können. Oder anders formuliert: Weibliche Captains und (in geringerem Maße) Action Girls sind deshalb keine geeigneten Garantinnen für die narrative Ordnung, weil sie selbst die Störung der narrativen Ordnung *sind*.

Wenn die Figuren von der weiblich kodierten Verrücktheit heimgesucht werden, gerät nicht nur das Innere, sondern auch das äußere Erscheinungsbild in Unordnung. Die depressive Janeway weigert sich in der Episode ‚Nacht' – ohne Uniform und mit strähnigen Haaren – die Verantwortung für Schiff und Crew zu übernehmen (Abb. 9). Drastischer noch wird Beka Valentine unter dem Einfluss der Droge Flash gezeigt. Sie ist völlig derangiert mit wirren Haaren, verquollenem, verweintem Gesicht und irrem Blick (Abb. 19). Durch die Maske, d.h. unnatürlich helle Kontaktlinsen, wird die Veränderung ihrer Augen betont, die für ihre nicht mehr vorhandene Fähigkeit zur rationalen Übersicht stehen. Delenns Verhalten außerhalb der Norm wird zwar nur als schwerer Fall von PMS dargestellt – auch hier mit zerrauftem Haar – aber da Delenn nur ‚dienen und nicht herrschen' will, entspricht sie einem traditionellerem Frauenbild. Da Delenn im Gegensatz zu Janeway oder Valentine keinen Machtanspruch formuliert, muss sie nicht im gleichen Maße diskreditiert werden. Auffällig ist, dass die Derangiertheit immer vor allem an den Haaren festgemacht wird, die als Zeichen für sittsame oder erotisierte und daher auch ‚ordentliche' oder ‚unordentliche' Weiblichkeit gelten.

Janeway als weibliche Autoritätsfigur muss scheitern. Die Konzeption der Figur versucht, aus alten Frauenbildern ein positives Bild von Frauen und Macht zu generieren, was nicht gelingen kann. Sie changiert zwischen dem Modell der ‚guten Mutter' und dem der ‚alten Jungfer', kommt durch zweifelhafte moralische Entscheidungen und Rachegelüste vereinzelt nahe an die ‚Hexe' heran und versucht die ‚Hure' durch ein unglückliches Liebesleben zu vermeiden. Diese traditionellen weiblichen

Stereotype[31] beinhalten damit verknüpfte Verhaltensmuster, wie z.B. ‚weibliche Hysterie' oder den Missbrauch von Macht. Die Figur Janeway scheitert als Captain, weil sie auf alten Frauenmodellen basiert, innerhalb derer jeweils nur ein ganz bestimmter, genau eingegrenzter Zugang zur Macht vorgesehen ist. Zu nennen sind hier die Macht der Mutter über die Kinder, die Macht der Verführerin über den Mann oder die Macht zur Selbstaufopferung. Da öffentliche Macht nicht vorgesehen ist, kann es Janeway – typisch Mutter – niemandem rechtmachen.

Beka Valentine dagegen ist ein Übergangsmodell. Sie funktioniert aus ähnlichen Gründen wie Janeway nicht als Captain-Figur. Sie wird narrativ demontiert, indem ihre Irrationalität und Unzurechnungsfähigkeit dargestellt und ihr Machtanspruch delegitimiert werden. Erst als sie ihren Anspruch auf höchste Macht und Autorität aufgibt und die Verantwortung (auch für sich selbst) an Captain Dylan Hunt übergibt, transformiert sie zum Action Girl. Sie wird damit zwar eine actionorientierte Co-Heldin, verliert aber ihren Status als erwachsene Frau.

Die auf den ersten Blick ‚starken' Frauenfiguren Kathryn Janeway und Beka Valentine werden konsequent narrativ und visuell degradiert und demontiert, weibliches Scheitern in Machtpositionen subtil bewiesen und damit ein traditionelles Rollenbild von männlicher Überlegen- und weiblicher Unterlegenheit hintenherum bestätigt. Mit Janeway und Valentine als Captains wird exemplarisch vorgeführt, dass die zentrale Differenz zwischen den Geschlechtern in einem guten und selbstverständlichen Umgang mit Macht seitens der Männer und einem missbräuchlichen und ungeschickten Umgang mit Macht seitens der Frauen zu bestehen scheint. Hier trifft Russ' Kommentar, die Anfang der 80er Jahre das Thema Frauen und Macht in der Science Fiction untersuchte, immer noch zu: „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."[32]

Die Action Girls dagegen stellen einen neuen Typus der weiblichen Heldenfigur dar. Sie sind zwar in Teilbereichen ihren männlichen Kollegen oder Vorgesetzten überlegen (z.B. an Körperkraft oder technischem Wissen), erheben aber im Gegensatz zu Janeway oder Valentine niemals Anspruch auf absolute Autorität und Macht. Action Girls sind weder die moralisch integren Figuren wie die männlichen Helden, noch repräsentieren sie das (‚weiße') Ideal unschuldiger, weiblicher Reinheit, wie die passiven Heroinen der Vergangenheit. Wie Hopkins feststellt, ist ‚the new girl hero' eine Anti-Heldin: „She is everything the traditional hero-

31 Vgl. B. Vinken: Die deutsche Mutter, S. 143.

32 Joanna Russ: „Armor vincit Foemiam: The Battle of the Sexes in Science Fiction", in: Science Fiction Studies 7 (1980), S. 2.

ine 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."[33]

Die radikale Neuerung, die die Action Girls bedeuten, besteht in einer grundsätzlich anderen Darstellung von Frauenkörpern, unabhängig von Kostüm, Maske und der physischen Beschaffenheit der Schauspielerin. Wie Green bemerkt, wurden traditionellerweise ausschließlich männliche Körper als stark und unverwundbar dargestellt: „Traditionally in culture it is the *male* body that is strong and invulnerable; the female body fragile and needing the male's protection."[34] Das heißt: Der weibliche Körper, der harte Schläge einsteckt, um dann selbst auszuteilen, bedeutet eine entscheidende Änderung des Bildes und hat Konsequenzen. Die Feststellung, dass weibliche Stärke auch in überlegener Körperkraft bestehen kann, stellt den Mythos der dem Mann unterlegenen Frau grundsätzlich infrage, da diese Unterlegenheit immer auch körperlich begründet und definiert wurde. Mit der Darstellung von Frauen, die Männern körperlich überlegen sind, wird die grundsätzliche, als naturhaft in den Körper eingeschriebene Unterlegenheit ad absurdum geführt. Doch einen kleinen Backlash gibt es: um die körperliche Stärke zu relativieren, wird die ‚psychische' Unterlegenheit der Frau betont, naturalisiert und kleinteiligst in den Körper eingeschrieben. Was früher die minderwertigen weiblichen Muskeln waren oder die empfindlicheren inneren Organe, wird nun in einem letzten Versuch der Naturalisierung von weiblicher Schwäche ‚den Genen' oder ‚den Hormonen' zugeschrieben.

Allen Action Girls steht die gleiche Bandbreite an Waffen und Kampffertigkeiten wie ihren männlichen Kollegen zur Verfügung, seien es Handfeuerwaffen, Maschinengewehre oder ganze Raumschiffe. Nur Captain Lochley bewegt sich explizit ohne Waffe auf der Raumstation, als solle betont werden, dass sie diesen Fetisch phallischer Macht nicht nötig hat. Ihren Körper setzen alle Action Girls als Waffe ein, entweder in Faustkämpfen oder in Kombination mit asiatisch anmutenden Kampftechniken. Kira, Lochley, Valentine und Dax sind ebenso stark wie Männer und erringen meist im Nahkampf oder im Schusswechsel den Sieg über den Feind. B'Elanna Torres' und Seven of Nines Status als Aliens macht sie körperlich wesentlich stärker als Menschenmänner (was nur selten gezeigt wird) und ihre Körper zu „Körperwaffen".[35] Eine Ab-

33 S. Hopkins: Girl Heroes, S. 3.

34 P. Green: Cracks in the Pedestal, S. 183 (Kursivsetzung im Original).

35 Vgl. Randi Gunzenhäuser, Randi: „‚Darf ich mitspielen?' Literaturwissenschaften und Computerspiele", in: http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg00/gunzenh/gunzenh.html (2000), letzter Zugriff 30.06. 2007; B. Richard: Sheroes, S. 106f.

schwächung der weiblichen Stärke durch übersexualisierte Darstellung, wie Richard sie für weibliche Action-Computerspielfiguren feststellt,[36] kann für die untersuchten Serien-Action-Girls nur in Ausnahmefällen bestätigt werden. Die Oberarmmuskulatur wird durch das Tragen von Tank Tops in Kampfsituationen erotisiert, aber gleichzeitig als Merkmal für körperliche Stärke gesetzt.

Wertet man die Entwicklung der Figuren über die gesamten Serien hinweg aus, ist allerdings auch bei den Action Girls eine narrative Demontage festzustellen. Diese geht schleichend vor sich, indem sie zu Partnerinnen in heterosexuellen Beziehungskonstellationen werden, zu Müttern und Ehefrauen, gefolgt von einer Abschwächung ihrer aktiven Rolle in der Serie (dies trifft zu für Kira Nerys, B'Elanna Torres und Seven of Nine). Die narrative Demontage der Action Girls ist, wie Green anmerkt, eine direkte Folge ihres Verstoßes gegen die sexuelle Ordnung: „The sexual order is not just a family order. It is also a moral order, and in the most frequently encountered version of that moral order, no matter how worthy the cause, female aggression […] is female transgression."[37] Die ‚Zähmung' der Action Girls verdeutlicht, dass die Zurschaustellung körperlicher Aggression durch Frauen immer noch eine Grenzüberschreitung darstellt, die – wenn auch subtil – bestraft werden muss.

Eine weitere Strategie, weibliche Figuren zu demontieren, ist, deren äußeres Erscheinungsbild im Laufe der Serie zu feminisieren und weiblichen Schönheitsidealen anzupassen. Die Frisuren von Captain Janeway und Kira Nerys werden, wie bereits erwähnt, verändert, um das Aussehen der Figuren ‚weiblicher' zu gestalten. Sowohl Janeways als ‚zu streng' empfundener Dutt als auch Kiras als ‚zu maskulin' empfundene Kurzhaarfrisur weichen Pagenköpfen. Bei den Figuren Delenn und Seven of Nine verändern sich Maske und Kostüm sogar in extremem Maße. Auch narrativ werden sie einem Frauwerdungs-Training unterzogen. Beide 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. Aus Delenn wird im Laufe der Narration eine modernisierte Variante der ‚Heiligen', aus Seven of Nine eine resozialisierte Frau. Beide werden dafür einem Vergeschlechtlichungsprozess unterzogen.

Seven of Nines körperliche Stärke, intellektuelle und technologische Überlegenheit und mangelnde Affektivität definieren sie als weitaus maskuliner als alle anderen Action Girls. Sie wird verhältnismäßig selten

36 Vgl. B. Richard: Sheroes, S. 14.

37 P. Green: Cracks in the Pedestal, S. 64.

in Nahkampfsituationen gezeigt, als gelte es, ihre übermenschlichen Kräfte nicht allzu deutlich hervorzuheben. Zusätzlich gilt für sie, was Richard für weibliche Computerspielfiguren feststellt: „Die Bedrohlichkeit des kämpfenden weiblichen Körpers wird durch die Überbetonung der weiblichen Körpermerkmale neutralisiert."[38] Bei ihr finden sich die gleichen stilisierten Elemente fetischisierter idealer weiblicher Körperlichkeit wie bei Barbie, Comic- oder Computerspielfiguren: der riesige Busen, die extreme Wespentaille und die ultralangen Beine.[39]

Die Eigenschaften, die Seven eher männlich kodieren, wie übermenschliche Stärke, mangelnde Emotionalität und ‚kalte' Rationalität, leiten sich aus der ursprünglichen Konzeption der Spezies ‚Borg' her, die anfangs als geschlechtslos bezeichnet, aber von männlichen Schauspielern dargestellt wurden, die wie automatisierte Techno-Krieger wirkten. Seven, eine als Borg männlich konzipierte Figur mit männlich kodierten Eigenschaften, wird durch eine hypersexualisierte Körpermaske als überdeutlich weiblich markiert. Dieses Phänomen findet sich auch bei der virtuellen Heroine Lara Croft: „Ihre ultrafeminine Erscheinung überlagert eine ‚female masculinity', die ursprünglich eine ‚male femininity' ist."[40] Während Richard für Lara Croft ein „double drag"[41] feststellt (eine männlich konzipierte Figur wird hyperfeminisiert und dient dem meist männlichen Spieler als Avatar), ist für Seven of Nine eine ‚double feminization' festzustellen. Die männlich kodierte Figur wird nicht nur hypersexualisiert, sondern auch noch einem narrativen Weiblichkeitstraining unterzogen, das in der erfolgreichen Einbindung in die heterosexuelle Matrix durch Ehe mündet. Sevens doppelte Feminisierung erweist sich als notwendig, um die Bedrohung, die von dieser überstarken Figur ausgeht, effektiv zu bannen: „[Sevens, d.V.] very existence is a constant threat. In Seven's case, this dread is complicated by her gender, and the program ultimately channels this complication into the ‚safe' roles of dutiful daughter, surrogate mother, lover and wife."[42]

Die einzige vorgefundene weibliche Heldenfigur, die nicht in irgendeiner Form abgeschwächt, demontiert oder zugerichtet wird, ist Captain Elizabeth Lochley. Trotzdem weist gerade *Babylon 5* mit Delenn und Captain Lochley ein Nebeneinander von tradierten und neuen Frauenbildern auf. Lochley funktioniert als Captain-Figur, weil sie auch ein Action

38 B. Richard: Sheroes, S. 109.

39 Vgl. ebd, S. 91.

40 Ebd, S. 88.

41 Ebd.

42 Edrie Sobstyl: „We Who Are Borg, Are We Borg?", in: F. Early/K. Kennedy (Hg.), Athena's Daughters. Television's New Women Warriors. Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003, S. 132.

Girl ist. Lochley wird in erster Linie als ‚Soldat' identifiziert und nicht als ‚Frau'. Es scheint zwar immer noch notwendig zu sein, sie durch ihr betont feminines Aussehen deutlich als ‚Frau' zu markieren, ihr Aussehen und ihr Verhalten werden aber im Serienverlauf nicht noch stärker angepasst. Ihre Kompetenz und Autorität werden wiederholt von männlichen Figuren infrage gestellt, sie kann sich aber immer wieder behaupten. Sie bildet strategische Allianzen mit Männern und wird dadurch zu ‚One of the Boys'. Da sie hierdurch immer nur kurzfristig mit männlichen Figuren in Machtkonflikte gerät, bleibt sie ein erfolgreicher Captain.

Die Action Girls vereinen Eigenschaften, Emotionen, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die traditionellerweise als *entweder* weiblich *oder* männlich definiert wurden. Es scheint, als sei diese Grenzübertretung und Umdefinierung von ‚männlichen' und ‚weiblichen' Eigenschaften in heldischen Erzählungen zwar fällig, aber noch nicht ganz geheuer. Der Preis, den die Action Girls für die Vereinnahmung ‚maskuliner' Eigenschaften zahlen müssen, ist, dass sie entweder unglückliche, einsame, also defizitäre Figuren bleiben oder dass sie, falls sie ihr ‚Glück' (immer definiert als eine heterosexuelle, monogame Paarbeziehung) finden, ihr Charakter ‚feminisiert' wird und eine Abschwächung erfährt. Darin zeigt sich, wie Green feststellt: „Morality in dominant culture is primarily sexual morality, and sexual morality is primarily about female subordination."[43] Das alte Geschlechtermodell lauert unter der Oberfläche weiterhin auf die Möglichkeit, Gegenmodelle zu vereinnahmen und zu normalisieren. Die neuen weiblichen Heldinnen dürfen eine Menge, aber nicht uneingeschränkt. Die Vereinnahmung durch und die Reintegration in das gesellschaftlichen Normalmodell der Geschlechterrollen sind die eigentliche ‚tödliche' Gefahr, der sich die Action Girls stellen müssen.

The Voyage Home: Die Rückkehr zum Altbekannten

Die zunächst banal erscheinende Feststellung „Star Trek is largely a product of the dominant culture"[44] gilt nicht nur für *Star Trek*, sondern für alle Fernsehserien. Dahinter steht jedoch die Erkenntnis, dass in den untersuchten Serien bestimmte ideologisch geprägte Vorstellungen von Normalität enthalten sind. Der uneingeschränkte Repräsentant dieser Normalität bleibt, wie gezeigt, der ‚weiße', männliche Held. Die Figur

43 P. Green: Cracks in the Pedestal, S. 198.

44 P. A. Chvany: „Do we look like Ferengi capitalists to you?", S. 114.

des Aliens dagegen steht, wie Kanzler feststellt, für das ethnisch und/ oder sexuell Andere: „the figure of the alien can be seen as a defamiliarized version of the heavily politicized position of the racial and sexual Other".[45] Die Ausgangsthese, dass die Zuschreibungen, worin genau das Anders-Sein besteht, sehr flexibel sind, hat sich im Laufe dieser Untersuchung bestätigt. Das Othering nimmt verschiedene Formen an, denn alle Figuren, die jenseits des Normmodells liegen, weil sie nicht ‚weiß', nicht männlich oder nicht menschlich sind, werden als die ‚Anderen' markiert, die es in das dichotome System einzupassen gilt. Diese Einpassung geschieht mithilfe der ‚ideological closure'.[46] Green beschreibt in seiner Untersuchung von Hollywood-Filmen die zeitgenössische ‚ideological closure' als „the theme of the transformation of independent women into dependent members of a heterosexual dyad".[47] Das Motiv der domestizierten Frau findet sich, wie bereits dargestellt, in der visuellen und narrativen Demontage der weiblichen Heldenfiguren. Visuell werden sie demontiert, indem sie einerseits an weibliche Schönheitsnormen angepasst, andererseits häufig in derangierten Zuständen gezeigt werden. Zusätzlich dienen die ‚Eindämmungsbilder', die den körperlichen und/oder psychischen Zusammenbruch der Figur darstellen, zur Relativierung von Bildern überlegener weiblicher Stärke. Narrativ werden die heldische Autorität und Macht der weiblichen Figuren durch Fehlentscheidungen und hysterisches Verhalten delegitimiert. Im Zuge der ‚ideological closure' werden die Figuren außerdem in das heterosexuelle Normalmodell eingebunden, d.h. sie werden zu Ehefrauen und Müttern oder bleiben unglückliche, defizitäre Figuren.

In einer Untersuchung von Western-Filmen bestätigt Mulvey, dass die Hochzeit bzw. die Ehe häufig als ritualisiertes Ende der Narration vorzufinden ist, um ‚das Erotische', verkörpert durch die Frau, zu bannen: „In a Western working within these conventions, the function ‚marriage' sublimates the erotic into a final, closing, social ritual. This ritual is, of course, sex-specific, and the main rationale for any female presence in this strand of the genre."[48]

Laut Green werden in der visuellen Kultur drei spezifische Varianten idealer sozialer Harmonie produziert: Die Familie und die daraus folgende Notwendigkeit konventionellen (heterosexuellen monogamen) häuslichen Lebens, die Gemeinschaft und die Nation.[49] Alle drei Varianten fin-

45 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 33.

46 P. Green: Cracks in the Pedestal, S. 19.

47 Ebd., S. 28.

48 L. Mulvey: Aftertoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema', S. 34f.

49 P. Green: Cracks in the Pedestal, S. 28.

den sich in den Serien wieder: Die Familie steht dabei für sich selbst, die jeweilige Crew für die Gemeinschaft und für die Nation der übergeordnete politische Verbund wie ‚Die Sternenflotte' oder ‚Das Commonwealth', wobei allen gemeinsam ist, dass sie soziale Formierungen der herrschenden Ordnung darstellen.

Die Figuren werden idealerweise nicht nur in die ‚heterosexuelle Dyade', sondern auch in deren soziale Reproduktionsstätte, die Familie, eingebunden. Die Crews werden zwar als Ersatzfamilien bezeichnet, aber gleichzeitig als ungenügend markiert. Wie bereits dargestellt, fantasieren sich sowohl Picard als auch Janeway bei diversen Gelegenheiten Familien zusammen. Selbst Figuren wie Odo oder Data, die nicht menschlich sind und kein Geschlecht besitzen, das als naturhaft vorhanden behauptet werden könnte, gehen Vater-Sohn-ähnliche Bindungen zu ihrem Entdecker bzw. zu ihrem Schöpfer ein. Die Einbindung in eine Familienkonstellation wird als konstitutiv für das menschliche oder vermenschlichte Subjekt begriffen.

Das Phänomen der ‚ideological closure' ist nicht nur wie bereits ausführlich dargestellt bei den weiblichen Figuren, sondern auch bei Figuren, die dem binären Konzept der menschlichen Zweigeschlechtlichkeit nicht entsprechen, festzustellen. Hier lässt sich außerdem der zur ‚ideological closure' gehörende Zwang zur „Reinscription of heterosexuality"[50] nachweisen. Dieser wird am deutlichsten formuliert in Folgen, in denen die heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit infrage gestellt wird, entweder durch die Existenz von Dritten Geschlechtern oder auch nur durch Geschlechtermaskerade. Gerade in den Travestie-Folgen werden gesellschaftliche Machtverhältnisse besonders deutlich, da die Verkleidung von Frau zu Mann als sozialer Aufstieg, die Verkleidung von Mann zu Frau als sozialer Abstieg gewertet wird. Die Figur von Quark als Lumba wird zudem durch komödienhafte Elemente lächerlich gemacht. Der Wechsel des Geschlechts durch Verkleidung ist nur ein vorübergehender und dient dem Erkennen der Elemente des jeweils anderen Geschlechts im eigenen Selbst, woraufhin die gereiften Figuren zu ihrem heterosexuellen ‚Normalzustand' zurückkehren, in dem körperliches Geschlecht, soziales Geschlecht und Geschlechtsidentität wieder in eins fallen. Ähnliches geschieht den in ihrer sexuellen Identität ambivalenten Dritten Geschlechtern. Im Verlauf der Handlung entweder einer Episode oder der gesamten Serie werden die Figuren in heteronormative Muster eingepasst. Handelt es sich um nicht eindeutig heterosexuelle Paarkonstellationen, werden z.B. das Retter/Zu-Rettende-Schema aufgerufen oder die Körpersprache überdeutlich geschlechtlich kodiert, um die Figuren

50 L. E. Heller: The Persistance of Difference, S. 231.

als männlich (Jadzia Dax im Verhältnis zu Lenara) oder als weiblich (Soren im Verhältnis zu Riker) zu kennzeichnen. Damit wird implizit behauptet, dass Liebesbeziehungen, die nicht zweigeschlechtlich sind, heterosexuelle Muster imitieren. Wie sich an Jadzia Dax, Soren, Odo und Q zeigt, werden alle Dritten Geschlechter narrativ heterosexualisiert, wobei sie jeweils ein gegengeschlechtliches Gegenüber erhalten, dass entweder als hypermaskulin oder als hyperfeminin bezeichnet werden kann (Odo und Kira sind hier die einzige Ausnahme). Wie Heller feststellt, endet jeder Ansatz in *Star Trek*, Konzepte jenseits der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit zu erforschen, in einer Affirmation der Norm: „In these espisodes we see an exploration of, and then retreat from, alternatives to heterosexual constructions of identity and desire.“[51]

In den Vergleichsserien *Andromeda* und *Babylon 5* verhält es sich etwas anders. In *Andromeda* wird Homosexualität in keiner Weise thematisiert und die interessanten Geschlechterkonzepte der verschiedenen Spezies werden, wie bereits erwähnt, nie visuell oder narrativ ausgespielt. In *Babylon 5* dagegen existieren ausschließlich zweigeschlechtliche Wesen, die sich als ‚Männer' und ‚Frauen' identifizieren. Als Ausnahme können die übermächtigen ‚Vorlonen' und ‚Schatten' gelten, die allerdings das ‚Gute' und das ‚Böse' repräsentieren und damit ebenfalls in die dualistische Logik eingebunden sind. In *Babylon 5* lässt sich jedoch eine andere Darstellung von Homosexualität finden als in *Star Trek*. Das Thema wird weder metaphorisch verbrämt noch rückt es jemals in das Zentrum der Handlung. In Fan-Kreisen wird diese Selbstverständlichkeit der Darstellung von Homosexualität gerühmt,[52] bei genauerem Hinsehen ist sie aber auch hier nicht ‚normal'. In der sehr versteckt angedeuteten Affäre zwischen der Ersten Offizierin Susan Ivanova und der Telepathin Talia Winters werden weder Berührungen noch Küsse gezeigt noch wird die Beziehung verbal thematisiert.[53] In einer anderen Episode tarnen sich Dr. Stephen Franklin und Marcus während einer Undercovermission als schwule Flitterwöchner.[54] Wie Brynen anmerkt, trifft

51 L. E. Heller: The Persistance of Difference, S. 230.

52 Vgl. DykesVision. Serial Sapphics on Screen: „First Lesbians in Space", in: http://www.dykesvision.com/en/interviews/lesbian-babylon5.html, letzter Zugriff 30.06.2007.

53 Die spärlichen Indizien, dass die Frauen eine Affäre haben, sind, dass sie bei einer Gelegenheit zusammen in einem Bett schlafen und später Morgenmäntel tragen (Morgenmäntel in *Babylon 5* deuten meist darauf hin, dass Sex gerade stattgefunden hat oder gleich stattfinden wird). In einer wesentlich späteren Folge gesteht Susan Ivanova, dass sie Talia geliebt habe (B5 2x20: *Verräter ohne Schuld*; B5 3x11: *Ein neuer Anfang*).

54 B5 4x10: *Captain Jack*

diese Episode trotz ihrer komödienhaften Ausrichtung eine politische Aussage: „The plot device was played for laughs, but – aired amid conservative efforts to restrict the equality rights of homosexuals, as well as growing political debate over same-sex marriage and the spousal rights of gay couples – it also intentionally suggested a future that differed from the present.“[55]

Ein schwules Paar ist in *Star Trek* bislang noch nicht aufgetreten, obwohl anzumerken ist, dass Dr. Franklin und Marcus nicht schwul *sind*, sondern schwul *spielen*, was wiederum von stereotyp affektiertem und effeminiertem Verhalten begleitet ist.

Trotz alledem lässt sich beispielsweise anhand der Action Girls feststellen, dass sich Veränderungen in der Inszenierung von Geschlecht in der Populären Kultur zeigen. Einerseits wird deutlich, wie fluide die Kategorien ‚weiblich' und ‚männlich' sind, andererseits wie leicht neue kulturelle Phänomene wie die Action Girls sofort wieder in die binäre Geschlechterlogik integriert werden können. Verschiebungen im Geschlechterverhältnis finden also statt, selbst wenn dieser Prozess als bedrohlich markiert und durch verschiedene narrative und visuelle Strategien in tradierte Normalmodelle zurückgeführt wird. Auch wenn sie sich schnell wieder verflüchtigen, gibt es dennoch Figuren, die kurze Widerständigkeiten gegen normative Vergeschlechtlichung zeigen.

55 R. Brynen: Mirror, Mirror? http://www.arts.mcgill.ca/mepp/exofile/sftv.html

Abbildungen

Abb. 1: Picard kniet vor seinem jungen Ich

TNG 6x15 Willkommen im Leben nach dem Tode

Abb. 2: Picard und Kamala

TNG 5x21 Eine hoffnungslose Romanze

Abb. 3: Picard wird zum Borg

TNG 4x01 Angriffsziel Erde

Abb. 4: Sisko am Sandsack

DS9 5x13 Für die Uniform

Abb. 5: Sisko öffnet den Drehkörper

DS9 7x02 Schatten und Symbole

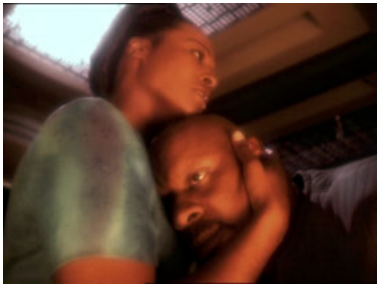
Abb. 6: Sisko als Benny Russel

DS9 7x02 Schatten und Symbole

Abb. 7: Sisko und Kasidy Yates

DS9 7x18 Bis dass der Tod uns scheide

Abb. 8: Sisko und Mutter Sarah



DS9 7x18 Bis dass der Tod uns scheide

Abb. 9: Janeway mit Depression

VOY 5x01 Nacht

Abb. 10: Janeways Körpersprache

VOY 5x15 Das ungewisse Dunkel I

Abb. 11: Janeway beim Flirten

VOY 6x11 Fair Haven

Abb. 12: Sheridan und Botschafter Kosh

B5 2x22 Ein Pakt mit dem Teufel

Abb. 13: Sheridan springt in den Abgrund

B5 4x01 In der Stunde des Wolfs

Abb. 14: Sheridan in der Zwischenwelt

B5 4x02 Der letzte des Kha'Ri

Abb. 15: Sheridan hält eine Rede

B5 4x03 Rückkehr vom Schattenplaneten

Abb. 16 Hunt bedroht Harper

AND 1x01 Die lange Nacht

Abb. 17: Valentine schließt sich Hunt an

AND 1x01 Die lange Nacht

Abb. 18: Valentine und Vater

AND 1x21 Die Odyssee

Abb. 19: Valentine und Hunt

AND 1x21 Die Odyssee

Abb. 20: Lara Croft

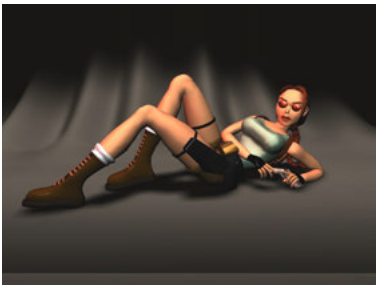


Abb. 21: Lochley kriecht durch Wartungsschächte

B5 5x10 Die letzte Gefangene

Abb. 22: Lochley befragt Garibaldi

B5 5x06 Der Herr der Bluthunde

Abb. 23: Kira Nerys und die Spiegel-Kira

DS9 2x23 Die andere Seite

Abb. 24: Kira auf der Krankenstation

DS9 5x11 Dunkelheit und Licht

Abb. 25: Torres nach dem Kampf

VOY 3x16 Pon Farr

Abb. 26: Die Klingonin als Retterin

VOY 1x14 Von Angesicht zu Angesicht

Abb. 27: Delenn als Minbari

B5 1x22 Chrysalis

Abb. 28: Delenn nach der Metamorphose

B5 2x02 Rückkehr der Finsternis

Abb. 29: Delenn mit Haarproblemen

B5 2x08 Drei Frauen für Mollari

Abb. 30: Seven of Nine als Borg

VOY 4x01 Skorpion II

Abb. 31: Sevens Erinnerungen

VOY 4x01 Skorpion II

Abb. 32: Demontierte Seven

VOY 5x02 Die Gabe

Abb. 33: Seven als Mensch

VOY 5x02 Die Gabe

Abb. 34: Seven gibt das Werkzeug zurück

VOY 5x22 Liebe inmitten der Sterne

Abb. 35: Data mit Androiden-Kind

TNG 3x16 Datas Nachkomme

Abb. 36: Data und Jenna

TNG 4x25 Datas erste Liebe

Abb. 37: Pel spielt Karten

DS9 2x07 Profit oder Partner!

Abb. 38: Pel, Quark und Ohrenkasten

DS9 2x07 Profit oder Partner!

Abb. 39: Quark als Lumba

DS9 6x23 Die Beraterin

Abb. 40: Kes bedroht Thronfolger

VOY 3x10 Der Kriegsherr

Abb. 41: Seven als kleines Mädchen

VOY 5x07 Das Vinculum

Abb. 42: Soren und Riker

TNG 5x17 Verbotene Liebe

Abb. 43: Soren und Riker

TNG 5x17 Verbotene Liebe

Abb. 44: Der Magog Rev Bem

AND 1x07 Philosophie des Todes

Abb. 45: Magog-Baby

AND 1x18 Die Schlange im Paradies

Abb. 46: Schlüpfende Magog-Larve

AND 4x21 The Dissonant Interval I

Abb. 47: Rev Bems Erleuchtung

AND 3x15 What happens to a Rev Deferred?

Abb. 48: Ein Vindrizi

B5 3x07 Der Hüter des Wissens

Abb. 49: Odans Bauch

TNG 4x23 Odan, der Sonderbotschafter

Abb. 50: Der Trill-Symbiont

TNG 4x23 Odan, der Sonderbotschafter

Abb. 51: Dax rettet Lenara

DS9 4x06 Wiedervereinigt

Abb. 52: Dax und Worf

DS9 6x26 Die Tränen der Propheten

Abb. 53: Die erschossene Dax

DS9 6x26 Die Tränen der Propheten

Abb. 54: Odos Krankheit

DS9 4x26 Das Urteil

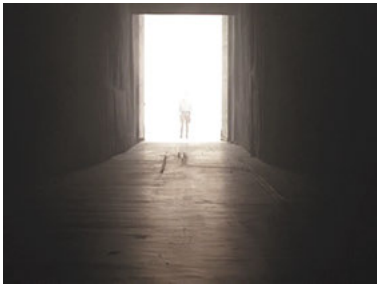
Abb. 55: Odo und die Formwandlerin

DS9 6x04 Hinter der Linie

Abb. 56: Q und Picard

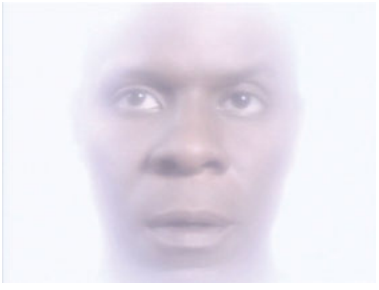
TNG 6x15 Willkommen im Leben nach dem Tode

Abb. 57: Hunt geht ins Licht



AND 4x22 The Dissonant Interval II

Abb. 58: Sisko bei den Propheten



DS9 1x01 Der Abgesandte

Abb. 59: John transformiert zu Licht

TNG 3x25 Wer ist John?

Abb. 60: Kes transformiert zu Licht

VOY 4x02 Die Gabe

FILMOGRAPHIE

Fernsehserien

Andromeda. USA 2000-2005

Andromeda, Episode 1x01: Die lange Nacht. USA 2000. Regie: Allan Eastman. Buch: Robert Hewitt Wolfe.

Andromeda, Episode 1x04: D-Minus Zero. USA 2000. Regie: Allan Eastman. Buch: Ashley Edward Miller, Zack Stentz.

Andromeda, Episode 107: Philosophie des Todes. USA 2000. Regie: David Warry-Smith. Buch: Ashley Edward Miller, Zack Stentz.

Andromeda, Episode 1x08: Reise in die Vergangenheit. USA 2000. Regie: David Warry-Smith. Buch: Ashley Edward Miller, Zack Stentz.

Andromeda, Episode 1x18: Die Schlange im Paradies. USA 2001. Regie: Allan Eastman. Buch: Ashley Edward Miller, Zack Stentz.

Andromeda, Episode 1x21: Die Odyssee. USA 2001. Regie: Michael Robinson. Buch: Ethlie Ann Vare.

Andromeda, Episode 2x01: The Widening Gyre II. USA 2001. Regie: Allan Eastman. Buch: Robert Hewitt Wolfe.

Andromeda, Episode 3x15: What happens to a Rev Deferred? USA 2003. Regie: Allan Eastman. Buch: Matt Kiene, Joe Reinkemeyer.

Andromeda, Episode 3x20: Twilight of the Idols. USA 2003. Regie: Richard Flower. Buch: Ashley Edward Miller, Zack Stentz.

Andromeda, Episode 4x12: The Spiders Stratagem. USA 2004. Regie: Jorge Montesi. Buch: Emily Skopov.

Andromeda, Episode 4x21: The Dissonant Interval I. USA 2004. Regie: Martin Wood. Buch: Larry Barber, Paul Barber.

Andromeda, Episode 4x22: The Dissonant Interval II. USA 2004. Regie: Martin Wood. Buch: Bob Engels.

Babylon 5 – Crusade. USA 1999

Babylon 5 – Crusade, Episode 1x05: Die Entscheidung. USA 1999. Regie: Stephen Furst. Buch: J. Michael Straczynski.

Babylon 5 – Crusade, Episode 1x07: Nach eigenen Regeln. USA 1999. Regie: Jesus Trevino. Buch: J. Michael Straczynski.

Deep Space Nine. USA 1992–1999 (DS9)

Deep Space Nine, Episode 1x01: Der Abgesandte I. USA 1992. Regie: David Carson. Buch: Michael Piller, Rick Berman.

Deep Space Nine, Episode 1x17: Persönlichkeiten. USA 1993. Regie: Les Landau. Buch: Carlos Dunaway, Michael Piller.

Deep Space Nine, Episode 1x18: Meuterei. USA 1993. Regie: Cliff Bole. Buch: Joe Menosky.

Deep Space Nine, Episode 2x07: Profit oder Partner! USA 1993. Regie: David Livingston. Buch: Ira Steven Behr, Hilary J. Bader.

Deep Space Nine, Episode 2x23: Die andere Seite. USA 1994. Regie: David Livingston. Buch: Michael Piller, Allan Fields.

Deep Space Nine, Episode 3x02: Die Suche II. USA 1994. Regie: Jonathan Frakes. Buch: Ronald D. Moore, Robert Hewitt Wolfe, Ira Steven Behr.

Deep Space Nine, Episode 3x11: Gefangen in der Vergangenheit I. USA 1994. Regie: Reza Badiyi. Buch: Robert Hewitt Wolfe, Ira Steven Behr.

Deep Space Nine, Episode 3x13: Der Funke des Lebens. USA 1995. Regie: Reza Badiyi. Buch: Ronald D. Moore, Christian Ford, Roger Soffer.

Deep Space Nine, Episode 3x14: Herz aus Stein. USA 1995. Regie: Alexander Singer. Buch: Ira Steven Behr, Robert Hewitt Wolfe.

Deep Space Nine, Episode 3x19: Durch den Spiegel. USA 1995. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Ira Steven Behr, Robert Hewitt Wolfe.

Deep Space Nine, Episode 3x25: Facetten. USA 1995. Regie: Cliff Bole. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 4x06: Wiedervereinigt. USA 1995. Regie: Avery Brooks. Buch: Ronald D. Moore, Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 4x13: Emotionen. USA 1996. Regie: Les Landau. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 4x20: Der zerbrochene Spiegel. USA 1996. Regie: James L. Conway. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 4x26: Das Urteil. USA 1996. Regie: Les Landau. Buch: Ira Steven Behr, Robert Hewitt Wolfe.

Deep Space Nine,Episode 5x11: Dunkelheit und Licht. USA 1997. Regie: Michael Vejar. Buch: Bryan Fuller, Ronald D. Moore.

Deep Space Nine, Episode 5x12: Das Baby. USA 1997. Regie: Jesus Trevino. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 5x13: Für die Uniform. USA 1997. Regie: Victor Lobl. Buch: Peter Allan Fields.

Deep Space Nine, Episode 5x20: Liebe und Profit. USA 1997. Regie: Rene Auberjonois. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 5x22: Kinder der Zeit. USA 1997. Regie: Allan Kroeker. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 6x01: Zeit des Widerstands. USA 1997. Regie: Allan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x02: Entscheidungen. USA 1997. Regie: Michael Vejar. Buch: Ronald D. Moore.

Deep Space Nine, Episode 6x03: Söhne und Töchter. USA 1997. Regie: Jesus Trevino. Buch: David Weddle, Bradley Thompson.

Deep Space Nine, Episode 6x04: Hinter der Linie. USA 1997. Regie: LeVar Burton. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 6x05: Ein kühner Plan. USA 1997. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x06: Sieg oder Niederlage? USA 1997. Regie: Allan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x08: Erkenntnis. USA 1997. Regie: Michael Taylor. Buch: LeVar Burton.

Deep Space Nine, Episode 6x13: Jenseits der Sterne. USA 1998. Regie: Avery Brooks. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x20: Auf seine Art. USA 1998. Regie: Allan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x23: Die Beraterin. USA 1998. Regie: Alexander Siddig. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 6x26: Die Tränen der Propheten. USA 1998. Regie: Allan Kroeker. Buch. Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 7x01: Das Gesicht im Sand. USA 1998. Regie: Les Landau. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 7x02: Schatten und Symbole. USA 1998. Regie: Allan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 7x12: Die Tarnvorrichtung. USA 1999. Regie: LeVar Burton. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 7x14: Hirngespinst. USA 1999. Regie: Stephen Posey. Buch: Rene Echevarria.

Deep Space Nine, Episode 7x18: Bis dass der Tod uns scheide. USA 1999. Regie: Winrich Kolbe. Buch: David Weddle, Bradley Thompson.

Deep Space Nine, Episode 7x23: Extreme Maßnahmen. USA 1999. Regie: Mike Vejar. Buch: David Weddle, Bradley Thompson.

Deep Space Nine, Episode 7x25: Das, was Du zurücklässt I. USA 1999. Regie: Alan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Deep Space Nine, Episode 7x26: Das, was Du zurücklässt II. USA 1999. Regie: Alan Kroeker. Buch: Ira Steven Behr, Hans Beimler.

Enterprise. USA 1966–1969 (TOS)

Enterprise, Episode 3x12: Platons Stiefkinder. USA 1968. Regie: Meyer Dolinsky. Buch: David Alexander.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert (TNG)

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 1x01: Der Mächtige. USA 1987. Regie: Corey Allen. Buch: D.C. Fontana, Gene Roddenberry.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 1x03: Gedankengift. USA 1987. Regie: Paul Lynch. Buch: Michael Bingham.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 2x09: Wem gehört Data? USA 1989. Regie: Robert Scheerer. Buch: Melinda M. Snodgrass.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 2x16: Zeitsprung mit Q. USA 1989. Regie: Rob Bowman. Buch: Maurice Hurley.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 2x17: Das Herz eines Captains. USA 1989. Regie: Les Landau. Buch: Robert L. McCullough.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 3x16: Datas Nachkomme. USA 1990. Regie: Jonathan Frakes. Buch: Rene Echevarria.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 3x19: Picard macht Urlaub. USA 1990. Regie: Chip Chalmers. Buch: Ira Steven Behr.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 3x25: Wer ist John? USA 1990. Regie: Tom Benko. Buch: Rene Echevarria.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 3x26: In den Händen der Borg. USA 1990. Regie: Cliff Bole. Buch: Michael Piller.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x01: Angriffsziel Erde. USA 1990. Regie: Cliff Bole. Buch: Michael Piller.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x02: Familienbegegnung. USA 1990. Regie: Les Landau. Buch: Ronald D. Moore nach einer Idee von Susan Lambdin und Bryan Stewart.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x03: Die ungleichen Brüder. USA 1990. Regie: Rob Bowman. Buch: Rick Berman.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x20: Gefangen in der Vergangenheit. USA 1991. Regie: Cliff Bole. Buch: Ira Steven Behr.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x23: Odan, der Sonderbotschafter. USA 1991. Regie: Marvin V. Rush. Buch: Michel Horvat.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 4x25: Datas erste Liebe. USA 1991. Regie: Patrick Stewart. Buch: Ronald D. Moore, Joe Menosky.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 5x14: Mission ohne Gedächtnis. USA 1992. Regie: Les Landau. Buch: Barry M. Schkolnick.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 5x15: Ungebetene Gäste. USA 1992 Regie: David Livingston. Buch: Rene Balcer, Herbert J. Wright, Brannon Braga nach einer Story von Paul Ruben und Maurice Hurley.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 5x17: Verbotene Liebe. USA 1992. Regie: Robert Scheerer. Buch: Jeri Taylor.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 5x21: Eine hoffnungslose Romanze. USA 1992. Regie: Cliff Bole. Buch: Gary Percante, Michael Piller.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 5x23: Ich bin Hugh. USA 1992. Regie: Robert Lederman. Buch: Rene Echevarria.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 6x08: Eine Handvoll Datas. USA 1992. Regie: Patrick Stewart. Buch: Robert Hewitt Wolfe, Brannon Braga.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 6x15: Willkommen im Leben nach dem Tode. USA 1993. Regie: Les Landau. Buch: Ronald D. Moore.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 6x19: Der Feuersturm. USA 1993. Regie: Robert Wiemer. Buch: Ronald Wilkerson, Jean Louise Matthias.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 7x10: Soongs Vermächtnis. USA 1993. Regie: Robert Scheerer. Buch: Dan Koeppel, Rene Echevarria.

Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert, Episode 7x13: Die oberste Direktive. USA 1994. Regie: Alexander Singer. Buch: Naren Shankar.

Raumschiff Voyager. USA 1995-2001 (VOY)

Raumschiff Voyager, Episode 1x01: Der Fürsorger I. USA 1995. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Michael Piller, Jeri Taylor.

Raumschiff Voyager, Episode 1x03: Die Parallaxe. USA 1995. Regie: Kim Friedman. Buch: Jim Trombetta, Brannon Braga.

Raumschiff Voyager, Episode 1x13: Bewusstseinsverlust. USA 1995. Regie: Kim Friedman. Buch: Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 1x14: Von Angesicht zu Angesicht. USA 1995. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Jonathan Glassner, Kenneth Biller, Adam Grossman.
Raumschiff Voyager, Episode 2x08: Rätselhafte Visionen. USA 1995. Regie: James L. Conway. Buch: Jeri Taylor.
Raumschiff Voyager, Episode 2x18: Todessehnsucht. USA 1996. Regie: James L. Conway. Buch: Shawn Piller, Michael Piller.
Raumschiff Voyager, Episode 2x25: Entscheidungen. USA 1996. Regie: Alexander Singer. Buch: Jeff Taylor.
Raumschiff Voyager, Episode 3x01: Der Kampf ums Dasein II. USA 1996. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Michael Piller.
Raumschiff Voyager, Episode 3x10: Der Kriegsherr. USA 1996. Regie: David Livingston. Buch: Lisa Klink.
Raumschiff Voyager, Episode 3x11: Die Q-Krise. USA 1996. Regie: Cliff Bole. Buch: Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 3x16: Pon Farr. USA 1997. Regie: Andrew Jordt Robinson. Buch: Lisa Klink.
Raumschiff Voyager, Episode 3x25: Rebellion Alpha. USA 1997. Regie: Alexander Singer. Buch: Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 4x01: Skorpion II. USA 1997. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 4x02: Die Gabe. USA 1997. Regie: Anson Williams. Buch: Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 4x05: Der Isomorph. USA 1997. Regie: Kenneth Biller. Buch: Lisa Klink.
Raumschiff Voyager, Episode 4x06: Der schwarze Vogel. USA 1997. Regie: LeVar Burton. Buch: Bryan Fuller.
Raumschiff Voyager, Episode 5x01: Nacht. USA 1998. Regie: David Livingston. Buch: Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 5x02: Die Drohne. USA 1998. Regie: Les Landau. Buch: Bryan Fuller.
Raumschiff Voyager, Episode 5x07: Das Vinculum. USA 1998. Regie: David Livingston. Buch: Robert J. Doherty, Jimmy Diggs.
Raumschiff Voyager, Episode 5x10: Kontrapunkt. USA 1998. Regie: Les Landau. Buch: Michael Taylor.
Raumschiff Voyager, Episode 5x15: Das ungewisse Dunkel I. USA 1999. Regie: Cliff Bole. Buch: Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 5x16: Das ungewisse Dunkel II. USA 1999. Regie: Terry Windell. Buch: Brannon Braga, Joe Menosky.

Raumschiff Voyager, Episode 5x21: Verheerende Gewalt. USA 1999. Regie: Allan Kroeker. Buch: Bryan Fuller, Nick Sagan.
Raumschiff Voyager, Episode 5x22: Liebe inmitten der Sterne. USA 1999. Regie: Robert Duncan McNeil. Buch: Brannon Braga, Michael Taylor, Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 5x26: Equinox I. USA 1999. Regie: David Livingston. Buch: Rick Berman, Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 6x01: Equinox II. USA 1999. Regie: David Livingston. Buch: Rick Berman, Brannon Braga, Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 6x09: Die Voyager-Konspiration. USA 1999. Regie: Terry Windell. Buch: Joe Menosky.
Raumschiff Voyager, Episode 6x11: Fair Haven, USA 2000. Regie: Allan Kroeker. Buch: Robin Burger.
Raumschiff Voyager, Episode 6x16: Kollektiv. USA 2000. Regie: Allison Liddi. Buch: Andrew Shepard Price, Mark Gaberman.
Raumschiff Voyager, Episode 6x23: Voller Wut. USA 2000. Regie: John Bruno. Buch: Rick Berman, Brannon Braga.
Raumschiff Voyager, Episode 7x04: Verdrängung. USA 2000. Regie: Winrich Kolbe. Buch: Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x15: Arbeiterschaft I. USA 2001. Regie: Allan Kroeker. Buch: Kenneth Biller, Bryan Fuller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x16: Arbeiterschaft II. USA 2001. Regie: Allan Kroeker. Buch: Kenneth Biller, Bryan Fuller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x18: Menschliche Fehler. USA 2001. Regie: Allan Kroeker. Buch: Andre Bormanis & Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x19: Q2. USA 2001. Regie: LeVar Burton. Buch: Kenneth Biller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x21: Friendship One. USA 2001. Regie: Mike Vejar. Buch: Michael Taylor, Bryan Fuller.
Raumschiff Voyager, Episode 7x25: Endspiel I. USA 2001. Regie: Allan Kroeker. Buch: Rick Berman, Kenneth Biller, Brannon Braga.
Raumschiff Voyager, Episode 7x26: Endspiel II. USA 2001. Regie: Allan Kroeker. Buch: Rick Berman, Kenneth Biller, Brannon Braga.

Spacecenter Babylon 5. USA 1994-1999. (B5)

Spacecenter Babylon 5, Episode 1x20: Verloren in der Zeit. USA 1994. Regie: Jim Johnston. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 1x22: Chrysalis. USA 1994. Regie: Janet Greek. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x02: Rückkehr der Finsternis. USA 1994. Regie: Jim Johnston. Buch: J. Michael Straczynski.

Spacecenter Babylon 5, Episode 2x07: Der Gedankenpolizist. USA 1995. Regie: Jim Johnston. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x08: Drei Frauen für Mollari. USA 1994. Regie: John Flinn III. Buch: Peter David.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x10: Die Schlacht um Matok. USA 1995. Regie: Jim Johnston. Buch: Larry DiTillio.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x11: Alarm in Sektor 92. USA 1995. Regie: Mario DiLeo. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x12: Auf dem Pulverfass. USA 1995. Regie: Jim Johnston. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x15: Minabri lügen nicht. USA 1995. Regie: Mike Vejar. Buch: Peter David.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x20: Verräter ohne Schuld. USA 1995. Regie: Jesus Trevino. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x21: Das Verhör des Inquisitors. USA 1995. Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 2x22: Ein Pakt mit dem Teufel. USA 1995. Regie: Janet Greek. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x01: Das Schattenschiff. USA 1995. Regie: Kevin Cremin. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x07: Der Hüter des Wissens. USA 1996. Regie: Kevin Cremin. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x08: Das Netz der Lügen. USA 1996. Regie: Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x10: Die Strafaktion, USA 1996. Regie: David Eagle. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x11: Ein neuer Anfang, USA 1996. Regie: John Flinn III. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x15: Zeit des Abschieds, USA 1996. Regie: Jesus Trevino. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x19: Das Rätsel von Grau 17. USA 1996. Regie: John Flinn III. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 3x20: Tod eines Intriganten. USA 1996. Regie: David Eagle. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x01: In der Stunde des Wolfs. USA 1996. Regie: David Eagle. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x02: Der Letzte des Kha'Ri. USA 1996. Regie: Kevin Dobson. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x03: Rückkehr vom Schattenplaneten, USA 1996. Regie: John McPherson. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x04: Das Monster auf dem Thron. USA 1996. Regie: David Eagle. Buch: J. Michael Straczynski.

Spacecenter Babylon 5, Episode 4x10: Captain Jack. USA 1997. Regie: Jesus Trevino. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x11: Die Stimme des Widerstands. USA 1997. Regie: John Flinn III. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 4x22: In hundert Jahren, in tausend Jahren. USA 1997. Regie: Stephen Furst. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x02: Der Attentäter. USA 1998. Regie: Janet Greek. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x06: Lektion des Schreckens. USA 1998. Regie: David Eagle. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x07: Der Herr der Bluthunde. USA 1998. Regie: John Flinn III. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x10: Die letzte Gefangene. USA 1998. Regie: Tony Dow. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x15: Die Wahrheit ist ein Fluss. USA 1998. Regie: Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczynski.
Spacecenter Babylon 5, Episode 5x20: Augen aus Feuer. USA 1998. Regie: Janet Greek. Buch: J. Michael Straczynski.

Spacecenter Babylon 5 TV-Movies

Der erste Schritt. USA 1998. Regie: Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczinski.
Das Tor zur 3. Dimension. USA 1998. Regie: Jesus Trevino. Buch: J. Michael Straczinski.
Der Fluss der Seelen. USA 1998. Regie: Janet Greek. Buch: J. Michael Straczinski.
Waffenbrüder. USA 1999. Regie: Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczinski
Die Legende der Ranger. USA 2002. Regie: Mike Vejar. Buch: J. Michael Straczinski.

Filme

A.I. Artificial Intellegence. USA 2001. Regie: Steven Spielberg. Buch: Steven Spielberg, nach einer Kurzgeschichte von Brian Aldyss.
Alien. USA 1979. Regie: Ridley Scott. Buch: Dan O'Bannon, Ronald Shusett.
Aliens. USA 1986. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron, David Giler, Walter Hill.
Alien³. USA 1992. Regie: David Fincher. Buch: Dan O'Brannon, Ronald Shusett.
Alien: Resurrection. USA 1997. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Buch: Dan O'Bannon, Ronald Shusett.

Blade Runner. USA 1982. Regie: Ridley Scott. Buch: Hampton Fancher, David Peoples, nach einem Roman von Philip K. Dick.

Body Snatchers. USA 1993. Regie: Abel Ferrara. Buch: Raymond Cistheri, Larry Cohen, nach einem Roman von Jack Finney.

Casablanca. USA 1942. Regie: Michael Curtiz. Buch: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch.

Die Dämonischen (Invasion of the Body Snatchers) USA 1956. Buch: Daniel Mainwaring, nach einemh Roman von Jack Finney. Regie: Don Siegel.

Die Körperfresser kommen. USA 1978. Regie: Philip Kaufman. Buch: W.D. Richter, nach einem Roman von Jack Finney.

Genesis II. USA 1973. Buch: Gene Roddenberry. Regie: John Llewellyn Moxey.

I, Robot. USA 2004. Regie: Alex Proyas. Buch: Jeff Vintar, Akiva Goldsman, nach einer Kurzgeschichte von Isaac Asimov.

Königin Christine. USA 1933. Regie: Rouben Mamoulian. Buch: S.N. Behrman, H.M. Harwood.

Manche mögen's heiß. USA 1959. Buch: Billy Wilder, I.A.R. Diamond. Regie: Billy Wilder.

Metropolis. Deutschland 1927. Regie: Fritz Lang. Buch: Thea von Harbou.

Planet Earth. USA 1974. Buch: Gene Roddenberry, Juanita Bartlett. Regie: Marc Daniels.

Psycho. USA 1960. Regie: Alfred Hitchcock. Buch: Joseph Stefano, Samuel A. Taylon, nach einem Roman von Robert Bloch.

Shaft. USA 1971. Regie: Gordon Parks. Buch: Ernest Tidyman.

Shaft. USA 2000. Regie: John Singleton. Buch: Ernest Tidyman, John Singleton.

Star Trek IX: Der Aufstand. USA 1998. Regie: Jonathan Frakes. Buch: Michael Piller.

Star Trek VII: Treffen der Generationen. USA 1994. Regie: David Carson. Buch: Ronald D. Moore, Brannon Braga.

Terminator 2 – Tag der Abrechung. USA, Frankreich 1991. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron, William Wisher Jr.

Terminator 3 – Rebellion der Maschinen. USA, Deutschland 2003. Regie: Jonathan Mostow. Buch: John D. Brancato, Michael Ferris.

Tootsie. USA 1982. Regie: Sydney Pollack. Buch: Larry Gelbart, Barry Levinson.

Victor, Victoria. USA 1982. Buch: Blake Edwards, Hans Hoemburg. Regie: Blake Edwards.

Yentl. USA 1983. Regie: Barbra Streisand. Buch: Barbra Streisand.

BIBLIOGRAPHIE

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

Aldiss, Brian W.: The detached Retina. Aspects of SF and Fantasy, Liverpool: Liverpool University Press 1995.

Alexander, David: Gene Roddenberry. Der Schöpfer von Star Trek. Die autorisierte Biographie, München: Wilhelm Heyne 1997.

Allen, Robert C. (Hg.): Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1987.

Altman, Mark A.: „Tackling Gay Rights", in: Cinefantastique Oktober 1992, S. 74.

Andreadis, Athena: To Seek Out New Life. The Biology of Star Trek, New York: Crown 1998.

Ang, Ien/Hermes, Joke: „Gender and/in Media Consumption", in: James Curran/Michael Gurevitch (Hg.), Mass Media and Society, London u.a.: Edward Arnold 1991, S. 307-328.

Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, Wien: Passagen 1995.

Angerer, Marie-Luise: body options. körper. spuren. medien. bilder, Wien: Turia + Kant 2000.

Angerer, Marie-Luise: „Das Begehren des Cyborg", in: Gunter Schmidt/Bernhard Strauß (Hg.), Sexualität und Spätmoderne, Stuttgart: Ferdinand Enke 1998, S.159-165.

Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna (Hg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, Empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung, Wien: Wilhelm Braumüller 1994.

Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna: „Gendered Genres and Gendered Audiences. Genealogie der feministischen Rezeptions- und Fernsehforschung", in: Gudrun Marci-Boehncke/Petra Werner/Ulla Wischermann (Hg.), BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung, Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996, S. 61-77.

Anijar, Karen: Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum, New York, London: Falmer Press 2000.

Armitt, Lucie (Hg.): Where No Man has Gone Before: Women and Science Fiction, New York: Routledge 1991.

Bacon-Smith, Camille: Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1992.

Barad, Judith/Robertson, Ed: The Ethics of Star Trek, New York: HarperCollins 2000.

Barmeyer, Eike (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte, München: Wilhelm Fink 1972.

Barnes, Ruth/Eicher, Joanne B. (Hg.): Dress and Gender. Making and Meaning, Providence, Oxford: Berg 1993.

Barr, Marleen S.: Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory, New York u.a.: Greenwood Press 1987.

Barr, Marleen S. u.a. (Hg.): Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000.

Barrett, Michèle/Barrett, Duncan: Star Trek. The Human Frontier, New York: Routledge 2001.

Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin: Dietrich Reimer 1987.

Barthes, Roland: „Rhethorik des Signifikats: Die Welt der Mode", in: Silvia Bovenschen (Hg.), Die Listen der Mode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 291-308.

Bartz, Christina: Zur Erzählstruktur der Remaskulinisierung, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

Baumann, Heidrun (Hg.): „Frauen-Bilder" in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen, Münster: Daedalus 2000.

Baureithel, Ulrike: „Verbrannt im Eis ihrer Seele. Die ‚Kälte-Frau' als angsterzeugende und faszinierende Männerphantasie in der Moderne", in: Gerburg Treusch-Dieter (Hg.), Das Böse ist immer und überall, Berlin: Elefanten Press 1993, S. 116-121.

Becker, Gregor: Star Trek und Philosophie. Die edleren Seiten unseres Wesens. Philosophische Aspekte einer Kultserie, Marburg: Tectum 2000.

Beinzger, Dagmar: „Filmerleben im Rückblick. Der Zusammenhang zwischen Filmrezeption und Geschlechtsidentität aus biographischer Sicht", in: Renate Luca (Hg.), Medien Sozialisation Geschlecht, München: KoPäd 2003, S. 111-126.

Beinzger, Dagmar: „Pädagogische Reflexionen zum System der Zweigeschlechtlichkeit in den Medien", in: Barbara Rendtorff/Vera Moser

(Hg.), Geschlecht und Geschlechterverhältnisse in der Erziehungswissenschaft, Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 201-221.

Beinzger, Dagmar u.a. (Hg.): Im Wyberspace. Mädchen und Frauen in der Medienlandschaft, Bielefeld: GMK 1998.

Benhabib, Seyla u.a. (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1993.

Bernardi, Daniel Leonard: Star Trek & History. Race-Ing toward a White Future, New Jersey: Rutgers 1998.

Bilden, Helga: „Geschlechtsspezifische Sozialisation", in: Klaus Hurrelmann/Dieter Ulich (Hg.), Handbuch der Sozialisationsforschung, Weinheim, Basel: Beltz 1991, S. 279-301.

Biocrawler: „Kathryn Janeway", in: http://www.biocrawler.com/encyclopedia/Kathryn_Janeway, letzter Zugriff 30.06.2007.

Blair, Karin: Meaning in Star Trek, New York: Warner Books 1979.

Bleicher, Joan Kristin: Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

Bond, Jeff: The Music of Star Trek. Profiles in Style, Los Angeles: Lone Eagle 1999.

Bordwell, David: Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte, Frankfurt a. M., München: Verlag der Autoren 2001.

Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction, New York: McGraw-Hill 1990.

Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Boyd, Katrina G.: „Cyborgs in Utopia. The Problem of Radical Difference in Star Trek: The Next Generation", in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones. Critical Positions on Star Trek, Boulder: Westview Press 1996, S. 95-113.

Breitlow, John R.: Mass Fantasy and American Culture. The Rhetorical Vision of Star Trek, Minneapolis: SCA Convention 1978.

Broaddus, Maurice: „Star Trek: Deep Space Nine. Or: ‚Ruminations on a Black Jesus'", in: http://www.hollywoodjesus.com/comments/maurice/2005/09/star-trek-deep-space-nine.html (04.09.2005), letzter Zugriff 30.06.2007.

Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: zu Klampen 1999.

Brown, Mary Ellen: Television and Women's Culture. The Politics of the Popular, London, Newbury Park, New Delhi: Sage 1990.

Brüdigam, Ulf: Strukturale Aspekte moderner Bildungsprozesse. Das Beispiel der Star-Trek-Fans, Opladen: Leske + Budrich 2001.

Brüdigam, Ulf/Rösler, Christian: „Klingonenfan und -forscher. Zur biographischen Bedeutung der Rezeption von ‚Star Trek'", in: Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen, 104 (1999), S. 33-39.

Bruzzi, Stella: Undressing Cinema. Clothing and Identiy in the Movies, London, New York: Routledge 1997.

Bruzzi, Stella/Church Gibson, Stella (Hg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis, London, New York: Routledge 2000.

Brynen, Rex: „Mirror, Mirror? The Politics of Television Science Fiction", in: http://www.arts.mcgill.ca/mepp/exofile/sftv.html, letzter Zugriff 30.06.2007.

Bundesminister für Jugend, Familie und Gesundheit (Hg.): Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. Empirische Untersuchung einer Forschungsgruppe der Universität Münster unter Leitung von Professor Dr. Erich Küchenhoff, Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1975.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Frauenbilder im Fernsehen. Beiträge und Materialien einer Fachtagung vom 25. bis 27. August 1991 in Augsburg, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1992.

Burgin, Victor/Donald, James/Kaplan, Dora (Hg.): Formations of Fantasy, London, New York: Routledge 1986.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin Verlag 1995.

Butzkamm, Aloys: Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, Paderborn: Bonifatius 1997.

Byrd, Marquita L.: Multicultural Communication and Popular Culture. Racial and Ethnic Images in Star Trek, New York: McGraw-Hill 1998.

Caldwell, John Thornton: Theories of the New Media. A Historical Perspective, London: The Athlone Press 2000.

Caillan: „Siddig Recalls His Directing Experience", in: http://www.trektoday.com/news/240502_02.shtm (25.05.2002), letzter Zugriff 21.12.2004

Caprio, Betty: Star Trek. Good News in Modern Images, Kansas City: Sheed, Andrews and McNeel Publishing 1978.

Case, Sue-Ellen (Hg.): Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre, Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1990.

Cassell, Justine/Jenkins, Henry III (Hg.): From Barbie to Mortal Kombat. Gender and Computer Games, Cambridge, London: The MIT Press 1999, 2. Auflage.

Chvany, Peter A.: „‚Do we look like Ferengi capitalists to you?' Star Trek's Klingons as Emergent Virtual American Ethnics", in: Henry III Jenkins/Tara McPherson/Jane Shattuc (Hg.), Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture, Durham, London: Duke University Press 2002, S. 105-121.

Clover, Carol J.: Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film, London: British Film Institute 1992.

Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hg.): Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema, London, New York: Routledge 1993.

Collins, Richard: Television: Policy and Culture, London u.a.: Unwin Hyman 1990.

Collins, Robert A./Pearce, Howard D. (Hg.): The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film 1980, Westport u.a.: Greenwood Press 1985.

Connell, R.W.: Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics, Stanford: Stanford University Press 1987.

Connell, R.W.: Masculinites, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 2005, 2. Auflage.

Constable, Catherine: „Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the Alien Series", in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone II. The Spaces of Science-Fiction Cinema, New York, London: Verso 1999, S. 173-202.

Cook, Pam: Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema, London: British Film Institute 1996.

Cornelißen, Waltraud: „Die Kategorie Geschlecht und ihr Erklärungspotential für die Aneignung von medialen Präsentationen", in: Gudrun Marci-Boehncke u.a. (Hg.), BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung, Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996, S. 15-35.

Cornelißen, Waltraud: Fernsehgebrauch und Geschlecht. Zur Rolle des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Cornelißen, Waltraud/Renate Engbers: Klischee oder Leitbild? Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

Cranny-Francis, Anne: „The Erotics of the (cy)Borg: Authority and Gender in the Sociocultural Imaginary", in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.),

Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield. 2000, S. 145-163.

Creed, Barbara: „Alien and the Montrous-Feminine“, in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990, S. 128-141.

Curran, James/Gurevitch Michael (Hg.): Mass Media and Society, London u.a.: Edward Arnold 1991.

Davin, Eric Leif: Pioneers of Wonder: Conversations with the Founders of Science Fiction, Amherst: Prometheus Books 1999.

De Lauretis, Teresa: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1987.

Decker, Jan-Olivier: „Gesellschaftliche Probleme werden ideologisch reguliert. Anmerkungen zum Genre der TV-Familienserien“, in: medien + erziehung 41 (2/1997), S. 81-94.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Diamond, Irene/Quinby, Lee (Hg.): Feminism & Foucault. Reflections on Resistance, Boston: Northeastern University Press 1988.

Die Bibel. In Dr. Martin Luthers Übersetzung, Hagenbach: Palatia Verlag Heitzer 1975.

Diedrichsen, Diedrich (Hg.): Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Mulikultur, Berlin: ID Verlag 1998.

Dietzen, Agnes: Soziales Geschlecht. Dimensionen des Gender-Konzepts, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.

Doane, Mary Ann: Femmes Fatales. Feminism Film Theory Psychoanalysis, New York, London: Routledge 1991.

Dölling, Irene/Krais, Beate (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstrukion in der sozialen Praxis, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Donner, Wolf/Menningen, Jürgen: Signale der Sinnlichkeit. Filmerotik mit anderen Augen, Düsseldorf, Wien, New York: Econ 1987.

Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Weinheim: Beltz Athenäum 1994.

During, Simon (Hg.): The Cultural Studies Reader, London, New York: Routledge 1999.

Dyer, Richard: White, London, New York: Routledge 2004.

DykesVision. Serial Sapphics on Screen: „First Lesbians in Space“, in: http://www.dykesvision.com/en/interviews/lesbian-babylon5.html, letzter Zugriff 30.06.2007.

Early, Frances/Kennedy, Kathleen (Hg.): Athena's Daughters. Television's New Women Warriors, Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003.

Early, Frances/Kennedy, Kathleen: „Introduction. Athena's Daughters", in: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), Athena's Daughters. Television's New Women Warriors, Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003, S. 1-10.

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München, Wien: Carl Hanser 1992.

Edgerton, Gary R./Rollins, Peter C.: Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age, Lexington: The University Press of Kentucky 2001.

Eicher, Joanne B./Roach-Higgins, Mary Ellen: „Definition and Classification of Dress. Implications for Analysis of Gender Roles", in: Ruth Barnes/Joanne B. Eicher (Hg.), Dress and Gender. Making and Meaning, Providence, Oxford: Berg 1993, S. 8-28.

Ellis, John: Visible Fictions. Cinema Television Video, London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1982.

Engelfried, Constance: Männlichkeiten. Die Öffnung des femnistischen Blicks auf den Mann, Weinheim, München: Juventa 1997.

Epstein, Julia: Kleidung im Leben transsexueller Mensche. Die Bedeutung von Kleidung für den Wechsel der sozialen Geschlechterrolle, Münster, New York: Waxmann 1995.

Epstein, Julia; Straub, Kristina (Hg.): Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity., New York, London: Routledge 1991.

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle: „Programmierung von fiktionalem Fernsehen. Prime Time einheimisch, der Rest amerikanisch", in: http://www.obs.coe.int./about/oea/pr/pr_eurofiction_bis.html (09.10.2001), letzter Zugriff 30.06.2007.

Feige, Marcel: Alien-Lexikon. E.T., die Gremlins, Alf, Spock & Co. Das große Buch der Außerirdischen, Berlin: Lexikon Imprint 1999.

Ferguson, Kathy/Ashkenazi, Gilad/Schulz, Wendy: „Gender Identity in Star Trek", in: Donald M. Hassler/Clyde Wilcox (Hg.), Political Science Fiction, Columbia: University of South Carolina Press 1997, S. 214-233.

Ferris, Lesley (Hg.): Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing, London, New York: Routledge 1993.

Fine, Gary Alan: „One of the Boys. Women in Male-Dominated Settings", in: Michael S. Kimmel (Hg.), Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity, Newbury Park, London, New Dheli: Sage 1987, S. 131-147.

Fishburn, Katherine: Women in Popular Culture. A Reference Guide, Westport, London: Greenwood Press 1982.

Fiske, John: „British Cultural Studies“, in: Robert C. Allen (Hg.), Channels of Discourse, Ressambled. Television and Contemporary Criticism, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1992, S. 284-326.

Fiske, John: Introduction to Communication Studies, London, New York: Routledge 1990.

Fiske, John: Television Culture, London, New York: Routledge 1987.

Fiske, John: Understanding Popular Culture, Boston u.a.: Unwin Hyman 1989.

Fiske, John/Hartley, John: Reading Television, London: Methuen & Co 1978.

Flügel, J.C.: „Psychologie der Kleidung“, in: Silvia Bovenschen (Hg.), Die Listen der Mode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 208-263.

Forster, Edgar J.: „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.), Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995, S. 57-69.

Foucault, Michel: Die Ordung des Diskurses, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991.

Frevert, Ute: „Mann und Weib und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München: C. H. Beck 1995.

Fricke, Dietmar: „Raumschiff Voyager. Das Verhältnis zwischen Föderation und Borg als interkultureller Diskurs?“, in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 119-132.

Friedrich, Andreas: „Body Snatchers“, in: Thomas Koebner (Hg.), Filmgenres. Science Fiction, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 93-105.

Fröhlich, Romy/Holtz-Bacha, Christina: Frauen und Medien. Eine Synopse der deutschen Forschung, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Fuchs, Cynthia J.: „‚Death is Irrelevant‘. Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria“, in: Chris Hables Gray (Hg.), The Cyborg Handbook, New York, London: Routledge 1995, S. 281-300.

Gaines, Jane: „Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman’s Story“, in: Jane Gaines/Charlotte Herzog (Hg.), Fabrications. Costume and the Female Body, New York: Routledge 1990, S. 180-211.

Gaines, Jane/Herzog, Charlotte (Hg.): Fabrications. Costume and the Female Body, New York, London: Routledge 1990.

Ganz-Blättler, Ursula: „Serienhelden auf der Suche nach sich selbst. Ein paar Überlegungen zu deutschen Detektivserien“, in: Christiane Hackl/Elisabeth Prommer/Brigitte Scherer (Hg.), Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, Konstanz: UVK Medien 1996, S. 151-181.

Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1993.

Gehrau, Volker: Fernsehgenres und Fernsehgattungen. Ansätze und Daten zur Rezeption, Klassifikation und Bezeichnung von Fernsehprogrammen, München: Reinhard Fischer 2001.

Gentejohann, Volker: Narratives from the Final Frontier. A Postcolonial Reading of the Original Star Trek Series, Frankfurt a. M. u.a: Peter Lang 2000.

Giesenfeld, Günter (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 1994.

Gildesmeister, Regine/Wetterer, Angelika: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Gudrun Axeli Knapp (Hg.), Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg i. B.: Kore 1992, S. 132-141.

Gilman, Sander L.: Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, Ithaka, London: Cornell University Press 1985.

Ginn, Sherry: Our Space, Our Place. Women in the Worlds of Science Fiction Television, Lanham, Oxford: University Press of America 2005.

Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate: Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart: J.B. Metzler 1999.

Goffman, Erving: Geschlecht und Werbung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a.M., New York: Campus 2001, 2.Auflage.

Goffman, Erving: Interaktionsrituale, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.

Göttlich, Udo: Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Raymond Williams, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Göttlich, Udo u.a. (Hg.): Populäre Kultur als Repräsentative Kultur, Köln: Von Halem 2002.

Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld: Transcript 2001.

Götz, Holger: „Speziezismus als Metapher für Rassismus in The Next Generation“, in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.), Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Band 1, Kiel: Ludwig 2003, S. 244-267.

Gray, Chris Hables (Hg.): The Cyborg Handbook, New York, London: Routledge 1995.

Green, Michelle Erica: „Holodiction“, in: http://www.geocities.com/Area51/Dimension/7978/fairheavenreview.html (01.04.2000), letzter Zugriff 30.06.2007.

Michelle Erica Green: „Night“, in: http://www.treknation.com/reviews/voy/night.shtml (13.01.2004), letzter Zugriff 30.06.2007.

Green, Philip: Cracks in the Pedestal. Ideology and Gender in Hollywood, Amherst: University of Massachusetts Press 1998.

Greenberg, Harvey R.: „Reimagining the Gargoyle: Pychoanalytic Notes on Alien“, in: Constance Penley u.a. (Hg.), Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, S. 83-104.

Gregory, Chris: Star Trek: Parallel Narratives, Houndsmills u.a.: Macmillan Press 2000.

Gross, Edward (Hg.): Die Entstehung der Trek-Filme. Blick hinter die Kulissen, Köln: vgs Verlagsgesellschaft 1996.

Gross, Edward/Altman, Mark A.: Captains' Logs. The Unauthorized Complete Trek Voyages, Boston u.a.: Little, Brown and Company 1995.

Gross, Edward/Altman, Mark A.: Captains' Logs Supplemental. The Unauthorized Guide to the New Trek Voyages, Boston u.a.: Little, Brown and Company 1996.

Gross, Edward/Altman, Mark A.: Deep Space Logbuch, Schindellegi: Heel 1994.

Grossberg, Lawrence: „Zur Verortung der Populärkultur“, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 215-236.

Großmaß, Ruth/Schmerl, Christiane (Hg.): Leitbilder, Vexierbilder und Bildstörungen. Über die Orientierungsleistung von Bildern in der feministischen Geschlechterdebatte, Frankfurt a. M., New York: Campus 1996.

Grosz, Elizabeth: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1994.

Gunzenhäuser, Randi: „‚Darf ich mitspielen?‘ Literaturwissenschaften und Computerspiele“, in: http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg00/gunzenh/gunzenh.html (2000), letzter Zugriff 30.06.2007.

Hackl, Christiane/Prommer, Elisabeth/Scherer, Brigitte (Hg.): Models oder Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, Konstanz: UVK Medien 1996.

Halberstam, Judith/Livingston, Ira (Hg.): Posthuman Bodies, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1995.

Hall, Stuart: „Kodieren/Dekodieren", in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: zu Klampen 1980, 1999, S. 92-110.

Hanley, Richard: The Metaphysics of Star Trek, New York: Basic Books 1997.

Haralovich, Mary Beth/Rabinovitz, Lauren (Hg.): Television, History and American Culture. Feminist Critical Essays, Durham, London: Duke University Press 1999.

Haraway, Donna: „The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to ‚Cyborgs at Large'", in: Constance Penley/Andrew Ross (Hg.), Technoculture, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1992, 2. Auflage, S. 21-26.

Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M.: Campus 1995.

Harrison, Taylor u.a. (Hg.): Enterprise Zones. Critical Positions on Star Trek, Boulder: Westview Press 1996.

Hassler, Donald M./Wilcox, Clyde (Hg.): Political Science Fiction, Columbia: University of South Carolina Press 1997.

Hastie, Amelie: „A Fabricated Space. Assimilating the Individual on Star Trek: The Next Generation", in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones. Critical Positions on Star Trek, Boulder: Westview Press 1996, S. 115-136.

Heinrichs, Elke/Jäckel, Michael: „Aus dem Alltag in den Alltag? Zur Bedeutung von Daily Soaps und Serien für Programmanbieter und Zuschauer", in: medien praktisch 89 (1999), S. 50-53.

Heller, Lee E.: „The Persistance of Difference. Postfeminism, Popular Discourse, and Heterosexuality in Star Trek: The Next Generation", in: Science Fiction Studies 24 (1997), S. 226-244.

Hellmann, Kai-Uwe: „Auf der Suche nach der verlorengegangenen Gewißheit – Star Trek oder das Abenteuer des Kulturvergleichs", in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschatliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 133-142.

Hellmann, Kai-Uwe/Klein, Arne (Hg.): „Unendliche Weiten…" Star Trek zwischen Unterhaltung und Utopie, Frankfurt a. M.: Fischer 1997.

Henley, Nancy M.: Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, Frankfurt a. M.: Fischer 1988.

Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

Hepp, Andreas: Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 1998.

Hepp, Andreas/Winter, Rainer: Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage.

Herbst, Claudia: „Lara's Lethal and Loaded Mission. Transposing Reproduction and Destruction", in: Sherrie A. Inness (Hg.), Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture, New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 21-45.

Hertenstein, Mike: Double Vision of Star Trek. Half-Humans, Evil Twins, and Science Fiction, Chicago: Cornerstone Press 1998.

Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens, Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation 1991.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. 2001, 3., überarbeitete Auflage.

Hilmes, Carola: „Femme Fatale", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 172-177.

Hirschauer, Stefan: Die soziale Konstruktion von Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Hoch, Paul: White Hero, Black Beast. Racism, Sexism and the Mask of Masculinity, London: Pluto Press 1979.

Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750-1850, Frankfurt a. M., New York: Campus 1991.

Hopkins, Susan: Girl Heroes. The New Force in Popular Culture, Annandale: Pluto Press Australia 2002.

Hörnlein, Frank/Heinecke, Herbert (Hg.): Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000.

Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003.

Hurd, Denise Alessanrdia: „The Monster Inside. 19th Century Racial Constructions in the 24th Century Mythos of Star Trek", in: Journal of Popular Culture 31 (1997), S. 23-35.

Hurley, Kelly: „Reading Like an Alien. Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid", in: Judith Halber-

stam/Ira Livingston (Hg.), Posthuman Bodies, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1995, S. 203-224.

Hurrelmann, Klaus/Ulrich, Dieter (Hg.): Handbuch der Sozialisationsforschung, Weinheim, Basel: Beltz 1991.

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

Inness, Sherrie A.: „‚Boxing Gloves and Bustiers'. New Images of Tough Women", in: Sherrie A. Inness (Hg.), Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture, New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 1-17.

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

Itwaru, A. H.: Negative Ecstasy. The Star Trek Seductions and Other Mass Deceptions, Toronto: Other Eye Books 2000.

Jaeger, Barrie/Tonkin, Martha: „One Hand, One Heart: An Analysis of Harmony in the Relationship of John and Delenn", in: http://www.johndelenn.com/jd/analysis/harmony.html (10.09.1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

James, Edward/Mendelsohn, Farah (Hg.): The Parliament of Dreams. Conferring on Babylon 5, Reading: Science Fiction Foundation 1998.

Jenkins, Henry III: „Foreword", in: Kurt Lancaster, Interacting with Babylon 5. Fan Performances in a Media Universe, Austin: University of Texas Press 2001, S. xv-xxi.

Jenkins, Henry III: Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture, London, New York: Routledge 1992.

Jenkins, Henry III/McPherson, Tara/Shattuc, Jane (Hg.): Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture, Durham, London: Duke University Press 2002.

Jenkins, Robert/Jenkins, Susan C.: Life Signs. The Biology of Star Trek, New York: Harper Collins 1998.

Joseph-Witham, Heather R.: Star Trek Fans and Costume Art, Biloxi, Mississippi: University of Mississippi Press 1996.

Joyrich, Lynne: „Feminist Enterprise? Star Trek: The Next Generation and the Occupation of Femininity", in: Cinema Journal 35 (1996), S.61-84.

Joyrich, Lynne: Re-Viewing Reception. Television, Gender and Postmodern Culture, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1996.

Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1998.

Kakoudaki, Despina: „Pinup and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intellegence“, in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.), Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000, S. 165-195.

Kanzler, Katja: Inifinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of Star Trek, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

Karnick, Kristine Brunovska/Jenkins, Henry (Hg.): Classical Hollywood Comedy, New York, London: Routledge 1995.

Kavanagh, James H.: „Feminism, Humanism and Science in Alien“, in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990, S. 73-81.

Kern, Claudia: Das Voyager Logbuch, Schindellegi: Heel 1996.

Kessler, Suzanne J./McKenna, Wendy: Gender. An Ethnomethodological Approach, New York: Wiley 1978.

Kimmel, Michael S. (Hg.): Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity, Newbury Park, London, New Delhi: Sage 1987.

Kincheloe, Joe: „The Ponderosa and the Enterprise“, in: Karen Anijar (Hg.), Teaching toward the 24th Century. Star Trek as Social Curriculum, New York, London: Falmer Press 2000, S. ix-xiv.

Kirkup, Gill u.a. (Hg.): The Gendered Cyborg: A Reader, London, New York: Routledge 2000.

Klaus, Elisabeth/Röser, Jutta: „Fernsehen und Geschlecht. Geschlechtsgebundene Kommunikatiosstile in der Medienrezeption und –produktion“, in: Gudrun Marci-Boehncke u.a. (Hg.), BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung, Weinheim: Beltz 1996, S.37-60.

Knapp, Gudrun Axeli (Hg.): Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg i. B.: Kore 1992.

Koebner, Thomas (Hg.): Filmgenres. Science Fiction, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

Kotthoff, Helga: „Geschlecht als Interaktionsritual? Nachwort“, in: Erving Goffmann, Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a. M., New York: Campus 2001, S. 159-194.

Kozinets, Robert V.: To Boldly Go… a Modern Ethnography of Star Trek Fans' Culture and Communities of Consumption, Kingston: Kingston Queen's University Press 1997.

Kraemer, Ross S./Cassidy, William/Schwartz, Susan L.: Religions of Star Trek, Boulder, Oxford: Westview Press 2003.

Krauss, Lawrence M.: Beyond Star Trek. Physics from Alien Invasions to the End of Time, New York: Harper Collins 1997.

Krauss, Lawrence M.: The Physics of Star Trek, New York: Harper Collins 1996.

Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID Archiv 1997.

Krüger, Udo Michael: „Programm von heute mit Frauen von gestern? Eine Programmanalyse“, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Frauenbilder im Fernsehen. Beiträge und Materialien einer Fachtagung vom 25. bis 27. August 1991 in Augsburg, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1992, S. 31-47.

Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone II. The Spaces of Science-Fiction Cinema, London, New York: Verso 1999.

Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990.

Kühnert, Florian/Janiesch, Christian: „Deutsche Babylon 5-FAQ“, in: http://www.faqs.org/faqs/de-babylon5/faq [01.05.2004], letzter Zugriff 30.06.2007.

Lancaster, Kurt: Interacting with Babylon 5. Fan Performances in a Media Universe, Austin: University of Texas Press 2001.

Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992.

Lavery, David/Hague, Angela/Cartwright, Marla (Hg.): Deny all Knowledge. Reading the X-Files, London: Faber and Faber 1996.

Lefanu, Sarah: In the Chinks of the World Machine. Feminism & Science Fiction, London: The Women’s Press 1988.

Lehnert, Gertrud: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

Lehnert, Gertrud: „Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstituierendes Verfahren“, in: Gertrud Lehnert (Hg.), Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Opladen: Westdeutscher Verlag. 1996, S. 47-62.

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.

Lehnert, Gertrud (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Lichtenberg, Jacqueline/Marshak, Sondra/Winston, Joan: Star Trek Lives! New York: Bantam 1975.

Lieberfeld, Daniel/Sanders Judith: „Keeping the Characters Straight. Comedy and Identity in ‚Some Like It Hot'", in: Journal of Popular Film & Television 26 (1998), S. 128-135.

Lorand, Ruth: Television. Aesthetic Reflections, New York: Peter Lang 2002.

Lowry, Stephen: „Vamp", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 457-460.

Luca, Renate (Hg.): Medien Sozialisation Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis, München: KoPäd 2003.

Lukesch, Helmut: „Das Forschungsfeld ‚Mediensozialisation' – eine Übersicht", in: Rotgers Gunnar/Klingler Walter/Gerhards Maria (Hg.), Mediensozialisation und Medienverantwortung, Baden-Baden: Nomos 1999, S. 59-84.

Malmgren, Carl D: Worlds apart: Narratology of Science Fiction, Bloomington: Indiana University Press 1991.

Marc, David: Demographic Vistas. Television in American Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, überarbeitete Auflage.

Marci-Boehncke, Gudrun/Werner, Petra/Wischermann, Ulla (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung, Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1996.

Martschukat, Jürgen/Stieglitz, Olaf: „Es ist ein Junge!" Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit, Tübingen: edition diskord 2005.

Maxwell, Thomas: Das große Trek-Lexikon, Schindellegi: Heel 1994.

Mayerhofer, Petra/Spehr, Christoph (Hg.): Out of this Wold! Beiträge zu Science-Fiction, Politik & Utopie, Hamburg: Argument 2002.

McCrone, John: Myth of Irrationality: The Science of the Mind from Plato to Star Trek, Carroll & Graf 1994.

Memory Alpha. The free Star Trek reference: „Avery Brooks", in: http://memory-alpha.org/en/wiki/Avery_Brooks, letzter Zugriff 30.06.2007.

Memory Alpha. The free Star Trek reference: „IDIC", in: http://memory-alpha.org/en/wiki/IDIC, letzter Zugriff 30.06.2007.

Mentges, Gabriele/Richard, Birgit (Hg.): Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien, Frankfurt a. M.: Campus 2005.

Mentges, Gabriele/Richard, Birgit: Uniform in Bewegung. Zur Uniformität von Kleidung und Körpern, Abschlussbericht des Forschungsprojektes 2006.

Mentges, Gabriele/Richard, Birgit: „Uniform in Bewegung“, in:http://141.2.86.23/abstract_de.html (19.06.2005), letzter Zugriff 30.06.2007.

Merten, Klaus u.a. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien, Opladen: Westerwaldverlag 1994.

Metallinos, Nikos: Television Aesthetics. Perceptual, Cognitive, and Compositional Bases, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996.

Midgley, Mary: Science as Salvation. A Modern Myth and its Meaning, London, New York: Routledge 1992.

Mikos, Lothar: Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens, Berlin: vistas 2001.

Minkowitz, Donna: „A New Enterprise“, in: The Advocate 687/688 (1995), S. 72-73.

Mitchell, Thomas W. J.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago: The University of Chicago Press 1995.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1993.

Moody, Nickianne/Schofield, Anne M.: „Reconsidering Gender and Heroism“, in: Edward James/Farah Mendelsohn (Hg.): The Parliament of Dreams. Conferring on Babylon 5, Reading: Science Fiction Foundation 1998, S. 50-59.

Morris, Desmond: Body Talk. Körpersprache, Gesten und Gebärden, München: Wilhelm Heyne 1995.

Moser, Sybille: „Feministische Medientheorien“, in: Stefan Weber (Hg.), Theorien der Medien. Von der Kulturkritik zum Konstruktivismus, Konstanz: UVK 2003, S. 224-252.

Moylan, Tom: Das Unmögliche verlangen. Science Fiction als kritische Utopie, Hamburg: Argument 1990.

Moylan, Tom: Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia, Boulder u.a.: Westview Press 2000.

Mühlen Achs, Gitta: „Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts“, in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.), Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995, S. 13-37.

Mühlen Achs, Gitta: Geschlecht Bewusst Gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen. Ein Bilder- und Arbeitsbuch, München: Frauenoffensive 1998.

Mühlen Achs, Gitta: Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter, München: Frauenoffensive 2003.

Mühlen Achs, Gitta: Wie Katz und Hund. Die Körpersprache der Geschlechter, München: Frauenoffensive 1993.

Mühlen Achs, Gitta/Schorb, Bernd (Hg.): Geschlecht und Medien, München: KoPäd 1995.

Mulvey, Laura: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)", in: Laura Mulvey (Hg.), Visual and Other Pleasures, Bloomington: Indiana University Press 1989, S. 29-38.

Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino", in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 48-65.

Nanda, Serena: „Weder Mann noch Frau. Die Hijra in Indien", in: Gisela Völger (Hg.), Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Band 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1997, S.129-134.

Neale, Steve: „Prologue. Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema", in: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hg.), Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema, London, New York: Routledge 1993, S. 9-20.

Nessel, Sabine: „Das Bild und das Visuelle. Von ‚Terminator II' zum Katastrophenfilm der neunziger Jahre", in: Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen, 104 (1999), S. 75-79.

Neuhaus, Volker/Wallenborn, Markus: „Held", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 233-240.

Newcomb, Horace (Hg.): Television. The Critical View, New York, Oxford: Oxford University Press 1987, 4. Auflage.

Newton, Judith: „Feminism and Anxiety in Alien", in: Annette Kuhn (Hg.), Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London, New York: Verso 1990, S. 82-87.

Nichols, Nichelle: Nicht nur Uhura. Star Trek und andere Erinnerungen, München: Wilhelm Heyne 1994.

Nieden, Andrea zur: „‚Haben Sie auch bemerkt, daß Ihr Busen straffer geworden ist?' GeBorgte Identitäten biotechnologischer Machbarkeit", in: Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen, 104 (1999), S. 65-69.

Nieden, Andrea zur: Star Trek. Die kulturindustrielle Verwertung des technologisierten Subjekts, Freiburg i. B.: ça ira 2002.

Okrand, Marc: The Klingon Dictionary, New York: Pocket 1995.

Okuda, Michael/Okuda, Denise: The Star Trek Encyclopedia. A Reference Guide to the Future, New York: Pocket Books 1999.

Palme, Hans-Jürgen (Hg.): Mensch und Medien. Pädagogische Konzepte für eine humane Mediengesellschaft, Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur e.V. 2001.

Panhuis, Erwin In het: „Unendlich heterosexuelle Weiten … Homosexualität in Star Trek", in: Invertito. Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten 1 (1999), S. 112-122.

Peel, John: Star Trek. Reflections of the '60s, New York: Schuster and Schuster 1988.

Penley, Constance: „Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia", in: Constance Penley u.a. (Hg.), Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, S. 63-74.

Penley, Constance u.a. (Hg.): Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1991.

Penley, Constance/Ross, Andrew: „Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway", in: Constance Penley/Andrew Ross (Hg.), Technoculture, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1992, 2. Auflage, S. 1-20.

Penley, Constance/Ross, Andrew (Hg.): Technoculture, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1992, 2. Auflage.

Pfeiffer, Ludwig K.: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthroprologischer Medientheorie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Phelan, Peggy: „Crisscrossing Cultures", in: Lesley Ferris (Hg.), Crossing the Stage. Controversies on Cross Dressing, London, New York: Routledge 1993, S. 155-170.

Pias, Claus u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2000.

polymorph (Hg.): (K)ein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive, Berlin: Querverlag 2002.

Porter, Jennifer E./McLaren, Darcee L. (Hg.): Star Trek and Sacred Ground. Explorations of Star Trek, Religion and American Culture, Albany: State University of New York Press 1999.

Pounds, Micheal C.: Race in Space. The Representation of Ethnicity in Star Trek and Star Trek: The Next Generation, Lanham, London: The Scarecrow Press 1999.

Projanski, Sarah: Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture, New York, London: New York University Press 2001.

Projanski, Sarah: „When the Body Speaks. Deanna Troi's Tenous Authority and the Rationalization of Federation Superiority in Star Trek:

TNG Rape Narratives“, in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones. Critical Positions on Star Trek, Boulder: Westview Press 1996, S. 33-50.

Purdie, Susan: Comedy. The Mastery of Discourse, New York u.a.: Harvester Wheatsheaf 1993.

Raab, Heike: Foucault und der feministische Poststrukturalismus, Dortmund: edition ebersbach 1998.

Rainer, Alexandra: Gefährliche Planetengirls. Die Frauen auf der Enterprise, Heidenau: pd-Verlag 2000.

Rainer, Alexandra: Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm, Wien: Turia + Kant 2003.

Recht, Marcus: Homo Artificialis. Eine Androiden & Cyborg Analyse mit dem Fokus auf Star Trek, Saarbrücken: Dr. Müller 2006.

Reeves-Stevens, Judith/Reeves-Stevens, Garfield: Star Trek Design, München: Wilhelm Heyne 1997.

Rendtorff, Barbara/Moser, Vera (Hg.): Geschlecht und Geschlechterverhältnisse in der Erziehungswissenschaft, Opladen: Leske + Budrich 1999.

Richard, Birgit: „9-11. World Trade Center. Image Complex + ‚Shifting Imgage‘“, in: Kunstforum International 164 (2003), S. 36-73.

Richard, Birgit: „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex“, in: Kunstforum International 141 (1998), S. 49-95.

Richard, Birgit: Sheroes. Genderspiele im virtuellen Raum, Bielefeld: transcript 2004.

Richards, Thomas: Star Trek. Die Philosophie eines Universums, München: Wilhelm Heyne 1998.

Riegler, Johanna u.a. (Hg.): Puppe Monster Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologien, Wien: Turia + Kant 1999.

Riviere, Joan: „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 34-47.

Roberts, Robin: A New Species. Gender and Science in Science Fiction, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1993.

Roberts, Robin: Sexual Generations. Star Trek: The Next Generation and Gender, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1999.

Roberts, Robin: „The Woman Scientist in Star Trek: Voyager“, in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.), Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000, S. 277-290.

Rogotzki, Nina u.a. (Hg.): Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Band 1, Kiel: Ludwig 2003.

Rogotzki, Nina/Brandt, Helga/Pasero, Ursula: „‚What are little girls made of?' Frauenbilder und Geschlechterrollen zwischen Klischee und Utopie", in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.), Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften, Band 1, Kiel: Ludwig 2003, S. 268-311.

Rose, Lotte: „Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmüttlerlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft", in: Irene Dölling/Beate Krais (Hg.), Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 125-149.

Rotgers, Gunnar/Klingler, Walter/Gerhards, Maria (Hg.): Mediensozialisation und Medienverantwortung, Baden-Baden: Nomos 1999.

Röttger-Rössler, Birgit: „Männer, Frauen und andere Geschlechter. Zur Relativierung der Zweigeschlechtlichkeit in außereuropäischen Kulturen", in: Gisela Völger (Hg.), Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Band 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1997, S. 101-108.

Rovin, Jeff: From Jules Verne to Star Trek, New York, London: Drake Publishers 1977.

Rubin, Gayle: „The Traffic in Women. Notes toward a Political Economy of Sex" in: Rayna Reiter (Hg.), Toward an Anthropology of Women, New York: Monthly Review Press 1975, S. 157-210.

Ruddick, Nicholas u.a. (Hg.): State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film. Selected Essays from the International Conference on the Fantastic in the Arts 1990, Westport, Conneticut: Greenwood Press 1992.

Rüffert, Christine u.a. (Hg.): wo/man. Kino und Identiät, Berlin: Bertz 2003.

Russ, Joanna: „Armor vincit Foemiam: The Battle of the Sexes in Science Fiction", in: Science Fiction Studies 7 (1980), S. 2-15.

Russ, Joanna: To Write like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction, Bloomington: Indiana University Press 1995.

Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig: Koehler & Amelang 1980.

Sachs-Hombach, Klaus: „Pflicht, Neigung oder Kitsch? – Star Trek als verfremdete Darstellung moralischer Grundprobleme", in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 155-172.

Sandison, Alan/Dingley, Robert (Hg.): Histories of the Future. Studies in Fact, Fantasy and Science Fiction, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave 2000.

Saveandromeda: „Social Sciences: Life Forms“, in: http://www.saveandromeda.com/allsystems/lifeforms/lifeforms.htm, letzter Zugriff 30.06.2007.

Sayer, Karen/Moore, John (Hg.): Science Fiction, Critical Frontiers, Basingstoke, Hampshire; New York: Macmillan Press and St. Martin's Press 2000.

Schanze, Helmut (Hg.): Medientheorien – Medienpraxis. Fernsehtheorien zwischen Kunst und Kommerz, Siegen: Universität-GH-Siegen 1994.

Scheer, Uta: Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek-Serien Deep Space Nine und Voyager, Münster, Hamburg, London: LITVerlag 2002.

Scheer, Uta/Smykalla, Sandra/Stötzer, Bettina: „Dekonstruierte Subjekte: Cyborgs in feministischer Theorie und medialer Realität“, in: Hans-Jürgen Palme (Hg.), Mensch und Medien. Pädagogische Konzepte für eine humane Mediengesellschaft, Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur 2001, S. 82-100.

Scherer, Brigitte: „Brust und Mähne. Die Faszination von Renegade“, in: Christiane Hackl/Elisabeth Prommer/Brigitte Scherer (Hg.), Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, München: UVK Medien 1996, S. 209-241.

Schicha, Christian: „Kritische Medientheorien“, in: Stefan Weber (Hg.), Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus, Konstanz: UKV 2003, S. 108-131.

Schlegel, Michael: Zug zu den Sternen – Kennen Sie Star Trek wirklich?, Meitingen: Corian 1998.

Schmidt, Gunter/Strauß, Bernhard (Hg.): Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität, Stuttgart: Ferdinand Enke 1998.

Schneider, Irmela (Hg.): Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1992.

Schneider, Irmela (Hg.): Serien-Welten. Strukturen US-Amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Schumacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie, Köln: DuMont 2000.

Seeßlen, Georg: Glatzen & Glamour. Mythen und Monster der populären Kultur, Hamburg: Konkret 1999.

Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: Science Fiction. Grundlagen des populären Films, Band 1, Marburg: Schüren 2003.

Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: Science Fiction. Grundlagen des populären Films, Band 2, Marburg: Schüren 2003.

Sennewald, Nadja: RunRabbitRun, München: Piper 2004.

Shippey, Tom (Hg.): Fictional Space. Essays on Contemporary Science Fiction, Oxford: Humanities Press 1991.

Sichtermann, Barbara/Kaiser, Andrea: Frauen sehen besser aus. Frauen und Fernsehen, München: Antje Kunstmann 2005.

Silverman, Kaja: „Dem Blickregime begegnen?“, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID Archiv 1997, S. 41-64.

Sobstyl, Edrie: „We Who Are Borg, Are We Borg?“, in: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), Athena's Daughters. Television's New Women Warriors, Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003, S. 119-132.

Solomon, Alisa: „It's never too late to switch. Crossing toward power“, in: Lesley Ferris (Hg.), Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing, London, New York: Routledge 1993, S. 144-154.

Spencer, Delores: „Celebrating Culture with the Captain“, in: http://www.geocities.com/Hollywood/8914/nbaf.html (1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

Stableford, Brian M.: The Sociology of Science Fiction, San Bernardino, California: Borgo Press 1987.

Stecher, Marcella: „Cyborgism – Zur Wahrnehmung von verkörperter Differnz in ‚Alien'“, in: Johanna Riegler u.a. (Hg.), Puppe Monster Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologien, Wien: Turia + Kant 1999, S. 85-98.

Steele, Valerie: Fetisch. Mode, Sex und Macht, Berlin: Berlin Verlag 1996.

Stein, Atara: „Minding One's P's and Q's. Homoeroticism in Star Trek: The Next Generation“, in: http://www.genders.org/g27/g27_st.html (Genders 27 1998), letzter Zugriff 30.06.2007.

Sternbach, Rick: Die Technik der USS Enterprise. Star Trek: Das offizielle Handbuch, Schindellegi: Heel 1994.

Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild, Stuttgart: Phillipp Reclam jun 1981.

Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch 1979.

Thiesen, Stefan: Trek Science. Mit Warpgeschwindigkeit in die Zukunft? Selm: MindQuest 2001.

Thompson, Kristin: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: Franz-Josef Albersmeier 2003 (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1988, S. 427-464.

Thompson, Kristin: Storytelling in Film and Television, Cambridge, London: Harvard University Press 2003.

Tichi, Cecelia: Electronic Hearth. Creating an American Television Culture, New York, Oxford: Oxford University Press 1991.

Tonkin, Martha: Can’t Hurry Love, http://www.johndelenn.com /jd/analysis/worthit.html (23.07.1996), letzter Zugriff 30.06.2007.

Treusch-Dieter, Gerburg: Das Böse ist immer und überall, Berlin: Elefanten Press 1993.

Tulloch, John: Watching Television Audiences. Cultural Theories & Methods, London, New York: Arnold 2000.

Tulloch, John/Jenkins, Henry: Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek, London, New York: Routledge 1995.

Van Hise, James: The New SCIFI TV. From The Next Generation to Babylon 5, Las Vegas: Pioneer Books 1994.

Vande Berg, Leah R.: „Liminality. Worf as Metonymic Signifier of Racial, Cultural, and National Differences“, in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones, Boulder: Westview Press 1996, S. 51-68.

Villa, Paula-Irene: Judith Butler, Frankfurt a. M., New York: Campus 2003.

Villa, Paula-Irene: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Opladen: Leske + Budrich 2000.

Vinken, Barbara (Hg.): Denkonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Vinken, Barbara: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos, München: Piper 2002.

Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1993.

Völger, Gisela (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturverlgeich, Band 1 & 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1997.

Wagner, Jon/Lundeen, Jan: Deep Space and Sacred Time. Star Trek in the American Mythos, Westport, London: Praeger 1998.

Wahl, Ute: „Die Waffen der Frauen. Das ‚schwache Geschlecht‘ in deutschen Krimiserien“, in: Christiane Hackl/Elisabeth Prommer/Brigitte Scherer (Hg.), Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, Konstanz: UVK Medien 1996, S. 183-207.

Wark, McKenzie: „Preface“, in: Susan Hopkins, Girl Heroes. The New Force in Popular Culture, Annandale: Pluto Press Australia 2002, S. ix-xii.

Warrick, Patricia u.a. (Hg.): Science Fiction, Contemporary Mythology, New York: Harper & Row 1978.

Weber, Ingrid: „Heile Welt der kutlurellen Vielfalt? Das Bild der Zukunft in Star Trek“, in: Frank Hörnlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction, Magdeburg: Scriptum 2000, S. 143-154.

Weber, Ingrid: Unendliche Weiten. Die Science-Fiction-Serie Star Trek als Entwurf von Kontakten mit dem Fremden, Frankfurt a. M.: IKO 1997.

Weber, Stefan (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus, Konstanz: UVK 2003.

Weiderer, Monika: Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus, Regensburg: S. Roderer 1993.

Weiderer, Monika; Faltenbacher Christine: „Das Frauen- und Männerbild in Familienserien des deutschen Fernsehens“, in: medien + erziehung 38 (1994), S. 208-214.

Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994.

Wenger, Christian: „‚Ich bin ein Trekkie‘ – Identitätsstiftung und Vergemeinschaftung in Fangemeinden am Beispiel der ‚Star Trek‘-Fans“, in: Carsten Winter/Tanja Thomas/Andreas Hepp (Hg.), Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: Herbert von Halem 2003, S. 347-361.

Wenger, Esther: Wie im richtigen Fernsehen. Die Inszenierung der Geschlechter in der Fernsehfiktion, Hamburg: Dr. Kovac 2000.

West, Candace/Zimmerman, Don H.: „Doing Gender“, in: Gender & Society 1 (1987), S. 125-152.

Wexelblat, Alan: „An Autheur in the Age of the Internet: JMS, Babylon 5, and the Net“, in: Henry III Jenkins/Tara McPherson/Jane Shattuc (Hg.), Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture, Durham, London: Duke University Press 2002, S. 209-226.

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Adam und Eva“, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Adam_und_Eva, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Menschwerdung Gottes“, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Fleischwerdung, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. The Free Encyclopedia: „AFI’s 100 Years … 100 Laughs“, in: http://en.wikipedia.org/wiki/AFI%27s_100_Years…_100_Laughs, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Behemoth“, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Behemoth, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Benjamin Sisko“, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Sisko, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Ellen Ripley“, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Ellen_Ripley, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Secular Humanism“, in: http://en.wikipedia.org/wiki/secular_humanism, letzter Zugriff 30.06.2007.

Wilcox, Rhonda V.: „Dating Data. Miscegenation in Star Trek: The Next Generation“, in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), Enterprise Zones. Critical Positions on Star Trek, Boulder, Oxford: Westview Press 1996, S. 69-92.

Wilcox, Rhonda V.: „Shifting Roles and Synthetic Women in Star Trek: The Next Generation“, in: Studies in Popular Culture 13.2 (1991), S. 53-65.

Willems, Gottfried: „Die Unzeitgemäßheit des Helden. Heldentum als Problem einer modernen Poetik“, in: Gerhard R. Kaiser (Hg.), Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1998, S. 321-335.

Williams, Linda: Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld, Nexus 1995.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Alfred Kröner 1989.

Wilson, Elisabeth: In Träume gehüllt. Mode und Modernität, Hamburg: Ernst Kabel 1989.

Wilson, Thomas C.: „Compliments will get you nowhere: Benign stereotypes, prejudice and anti-Semitism“, in: Sociological Quarterly 37 (1996), S. 465-480.

Winn, Emmett J.: „Highly Offensive Ferengi: Racial Issues and Star Trek's Multicultural Deep Space Nine in Film“, in: http://www.kinema.uwaterloo.ca/winn031.htm (2003), letzter Zugriff 30.06.2007.

Winter, Carsten/Thomas, Tanja/Hepp, Andreas (Hg.): Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: Herbert von Halem 2003.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.): Duden 5. Das Fremdwörterbuch. 6., auf der Grundlage der amtlichen Neuregelung der deutschen Rechtschreibung überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim u.a.: Dudenverlag 1997.

Wolmark, Jenny: Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Postmodernism, New York u.a.: Harvester Wheatsheaf 1993.

Zoonen, Liesbet van: Feminist Media Studies, London, Thousand Oaks, New Dheli: Sage 1994.

URLs

http://dict.tu-chemnitz.de
http://memory-alpha.org
http://www.andromedatv.com
http://www.faqs.org/faqs/de-babylon5/faq
http://www.episodenguide.de/startrek
http://www.midwinter.com/lurk/lurker.html
http://www.midwinter.de/lurk/index.html
http://www.saveandromeda.com/allsystems
http://www.treknation.com
http://www.trektoday.com
http://wikipedia.org

Danksagung

Ich danke all denjenigen, die mich beim Entstehen dieser Arbeit unterstützt haben, insbesondere der Hans-Böckler-Stiftung, die meine Forschungen mit einem Promotionsstipendium gefördert hat, der ‚Mikro-AG Kultur- und Medienwissenschaften' der Hans-Böckler-Stiftung, dem Kolloquium ‚Neue Medien' in Frankfurt, ‚Don't Panic!', der AG für Science Fiction and Politics, meinen Eltern, meinen MitbewohnerInnen und meinen zahlreichen Zwischen-, Quer- und KorrekturleserInnen!

Ein spezieller Dank gebührt meinen Betreuerinnen Frau Prof. Birgit Richard und Frau Prof. Adelheid Sievert, die mir den Wechsel an die Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt leicht gemacht haben.

Film

Katrin Oltmann
Remake | Premake
Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960
Oktober 2007, ca. 336 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-700-4

Catrin Corell
Der Holocaust als Herausforderung für den Film
Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie
Oktober 2007, ca. 550 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-719-6

Daniel Winkler
Transit Marseille
Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole
Oktober 2007, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-699-1

Nadja Sennewald
Alien Gender
Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien
August 2007, 314 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-805-6

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender und Medium
Juli 2007, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-563-5

Sandra Strigl
Traumreisende
Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem
Mai 2007, 236 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-659-5

Doris Agotai
Architekturen in Zelluloid
Der filmische Blick auf den Raum
April 2007, 184 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-623-6

Klaus Kohlmann
Der computeranimierte Spielfilm
Forschungen zur Inszenierung und Klassifizierung des 3-D-Computer-Trickfilms
Februar 2007, 300 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-635-9

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm
2006, 372 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-552-9

Markus Fellner
psycho movie
Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm
2006, 424 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-471-3

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Film

Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz (Hg.)
Unfinished Business
Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften
2006, 188 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-437-9

Volker Pantenburg
Film als Theorie
Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard
2006, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-440-9

Andreas Jahn-Sudmann
Der Widerspenstigen Zähmung?
Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film
2006, 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-401-0

Joanna Barck, Petra Löffler (u.a.)
Gesichter des Films
2005, 388 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-416-4

Horst Fleig
Wim Wenders
Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie
2005, 304 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-385-3

F.T. Meyer
Filme über sich selbst
Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film
2005, 224 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-359-4

Manfred Riepe
Intensivstation Sehnsucht
Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs
2004, 260 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-269-6

Andreas Becker
Perspektiven einer anderen Natur
Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung
2004, 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-239-9

Kerstin Kratochwill, Almut Steinlein (Hg.)
Kino der Lüge
2004, 196 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-180-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de