

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 ‚Trek-kies‘ oder ‚Trekkers‘, hervorgebracht hat, ist hier einiges an Fan-Studien erschienen, die wichtigsten sind von Bacon-Smith, Jenkins, Tulloch, An-ijar 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 Fangruppen (Fan-Fiction-SchreiberInnen, Studenten des MIT⁷ 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 „Strukturelle 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: *Strukturelle 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 forschersicher 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 eindeutigen 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 multikulturellem Anspruch und der realen Exotisierung des ‚nicht-weißen‘ ‚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 Perspektive²² 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 eben diese 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 eingliedert 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. Conferencing 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. Conferencing 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, ‚Frauthemen‘ 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 ‚naturegegebenen‘, 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 chromosomalen³⁶, gonadonalen³⁷ und somatischen³⁸ 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 Keimdrüsen Geschlecht (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 außer-europäischen 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 Laqueur⁴⁰ und Frevert⁴¹ oder die Soziologin Honegger⁴² 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 Moralthologie [...] 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 vorge-lagert 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 Geschlechtsmerkmale 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) legitimer 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 AkteurInnen 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 geschlechtsspezifische 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 Geschlechterdiskurs⁶⁷ 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 Darstellungen.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: KoPad 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.

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

84 Peter A. Chvany. „Do we look like Ferengi capitalists to you?’ Star Trek’s Klingons as Emergent Virtual American Ethnicities“, 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

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).

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 ‚Karierefrauen‘, 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, Indianapolis: 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 innwerden“.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: Indiana 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 Darstellungs-konventionen 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 Handlungs bogens zu erfassen und diese zu kontextualisieren. Durch die Analyse der visuellen Inszenierung der Figuren soll herausgearbeitet werden, ob die bildimmanen 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 Synopsen¹⁰⁵ 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 Abgeschlossenheit 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 Bilderherstellung. 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-, Halbtot-, 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. Bezogen wird dabei vor allem auf die grundlegenden und immer noch relevanten Studien des Soziologen Goffman¹²¹ zu geschlechtsspezifischen

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 Henley¹²² 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 Bart-
hes 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: „Rhetorik 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 Bedeutungsträgerin 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 Beispiel 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 Identity in British Cinema, London: British Film Institute 1996, S. 52; Stella Bruzzi: Undressing Cinema. Clothing and Identity 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 hinauszudeuten 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. Mühlenbach: *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*.