

## **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.“<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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 reacheived, rewon. This constant need to reacheive 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.“<sup>3</sup>

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. Heldenamt 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, Ressamblèd. 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.<sup>4</sup> 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.“<sup>5</sup>

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<sup>6</sup> 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<sup>7</sup> 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.“<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

Trotz der ethischen Probleme, die die oberste Direktive immer wieder aufwirft,<sup>10</sup> 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*,<sup>11</sup> 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 selbstständig 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*<sup>12</sup> sein undiszipliniertes, 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.“<sup>13</sup>

Nachdem Picard schwer verletzt wird und sein künstliches Herz versagt,<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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“.<sup>16</sup> 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 andre Zeitmaschinen, 104 (1999), S. 60.

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

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 Nausicaanner 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“,<sup>17</sup> 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“<sup>18</sup> 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<sup>19</sup> und mit der ehrgeizigen Nella Daren.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

In *Eine hoffnungslose Romanze*<sup>22</sup> 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 einzige 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.“<sup>23</sup> Wie Heller betont, wird Kamala damit nicht nur sein Idealbild, sondern sein Ebenbild.<sup>24</sup> 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<sup>25</sup> 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 Persistence 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.“<sup>26</sup> 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 technoid Cyborgwesen.<sup>27</sup> Die Borg haben ein Kollektivbewusstsein,<sup>28</sup> 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 Begehen 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“<sup>29</sup> macht. Ihr Ziel ist absolute Perfektion, die sie zu erreichen streben, indem sie andere intelligente Lebensformen zwangswise ‚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.<sup>30</sup> Er soll als ‚Locutus‘<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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 Begehrten 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 Hörmlein/Herbert Heinecke (Hg.), Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche 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.“<sup>33</sup>

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.“<sup>34</sup> 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<sup>35</sup> auch narrative Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Serie: „Once a rather remote father figure, during this episode, Picard became a figure of desire.“<sup>36</sup> Vor seiner Beschädigung war Picard eine distanzierte Vaterfigur, die allenfalls intellektuell von Interesse war. Durch die Verletzung seiner Körperfürzen 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.“<sup>37</sup>

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,<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup>

### Captain Benjamin Sisko

Für die Rolle des Benjamin Lafayette Sisko,<sup>41</sup> dem ersten ‚schwarzen‘ Captain einer *Star-Trek*-Serie (DS9), wurde Avery Brooks gecastet, 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.“<sup>42</sup> Brooks fordert einen ‚mythological brown hero‘ und ist gleichzeitig schon an der Konstruktion eines ebensolchen beteiligt – als Benjamin Sisko.<sup>43</sup> 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](http://memory-alpha.org/en/wiki/Avery_Brooks), letzter Zugriff 30.06.2007).

gegenübergestellt wird.<sup>44</sup> 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,<sup>45</sup> allen voran der Detektivfilm *Shaft*,<sup>46</sup> in denen erstmals positiv besetzte schwarze Helden aufraten. Die Blaxploitation-Filme waren in der schwarzen Community durchaus umstritten: Vom Publikum wurden sie positiv aufgenommen, denn sie zeigten schwarze Helden, „blacks who won“,<sup>47</sup> andererseits reproduzierten sie schwarze Stereotype, zum Beispiel das der „macho sex machines“,<sup>48</sup> 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 Kattane, 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, Bart-schatten, 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 unterbezahlt „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 Hoppers genutzt werden.<sup>49</sup> Captain Sisko wird, was die Bereitschaft zu körperlicher Aggression angeht, immer wieder als hypermaskuliner<sup>50</sup> 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 integriger Vertreter ist. Sein Verhältnis zur obersten Direktive zeigt sich besonders deutlich, als ihn sein Ex-Sicherheitsoffizier Michael Eddington verrät und zu den Maquis<sup>51</sup> 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<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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!“<sup>54</sup>

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“.<sup>55</sup> 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 freund-schaftlichen 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 Männlichkeitideal 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.“<sup>56</sup>

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 großenwahnsinnigen Bösewichts nicht nur vor, dieser steckt tatsächlich in ihm. Es wird impliziert, dass Sisko nur solange der gute Held ist, wie seine Moral durch Sternenflobennormen 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

(„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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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,<sup>60</sup> 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!“<sup>61</sup> 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 Russell in der Parallelhandlung bereits in einer psychiatrischen Anstalt.<sup>62</sup> Russells 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 Russells 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 Transzendentale‘. 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“<sup>63</sup> und einem „Black Jesus“<sup>64</sup> zu lesen.

So stammt Sisko, wie sich herausstellt, sogar selbst von den übermenschlichen Propheten ab.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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<sup>67</sup> lebt, muss sterben, um (den echten) Jake Sisko zu retten. Sie opfert sich für einen Sohn, der noch nicht mal ihrer ist.<sup>68</sup> 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 einefrauenlose 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.<sup>69</sup>

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<sup>70</sup> (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.“<sup>71</sup> 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.“<sup>72</sup> 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](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.<sup>73</sup> Selbst Janeway-Fans machen auf ihren Internetseiten deutlich, dass sie Fans *trotz* Janeways Verhaltens in bestimmten Folgen sind.<sup>74</sup> Der Fan-Jargon „Bun of Steel“<sup>75</sup> für ihre Hochsteckfrisur erinnert nicht zufällig an die ‚Iron Lady‘ Margaret Thatcher, denn damit wird Janeway als weiblicher Führungsperson metallene, also ‚unnatürliche‘ Härte unterstellt.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup>

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 ‚weicherem‘ 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.<sup>78</sup> 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 Sternenfлотten-Schiffes *Equinox*.<sup>79</sup> 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 Sternenfлотten-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.“<sup>80</sup>

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?“<sup>81</sup>

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.“<sup>82</sup> 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*<sup>83</sup> 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.“<sup>84</sup> Wie sich im Gespräch herausstellt, wird Janeway von Schuldgefühlen gequält. Sie fühlt sich für das Strandern 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,

topped with seasonal Affective Disorder, and no counsellor/advisor on board.“<sup>85</sup>

Janeway wird als Charakter gezeichnet, der dazu tendiert, sich in wahnhaft Vorstellungen hineinzusteigern und sich, die Crew und das Schiff damit zu gefährden.<sup>86</sup> 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.“<sup>87</sup> 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*.<sup>88</sup> 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](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.“<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup>

Affären oder feste Beziehungen wie die anderen Captains geht Jane-way 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,<sup>91</sup> und einen einzigen Kuss mit einem zudem hinterlistigen Alien ausgetauscht hat,<sup>92</sup> zeigt sie erst wieder in der sechsten Staffel (von insgesamt sieben) sexuelle und romantische Regungen und verliebt sich in ein Hologramm.<sup>93</sup> 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“<sup>94</sup> macht. Auch optisch passt sie ihn ihren Vorstellungen an. Sie lässt ihn um drei Zentimeter wachsen und ihm einen Dreitägesbart 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<sup>95</sup> 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<sup>96</sup> 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.“<sup>97</sup>

Die Unvereinbarkeit von Autorität und Sexualität für Janeway wird auch in der Darstellung ihrer einzigen Liebschaft mit einem realen Mann in der Doppelfolge *Arbeiterschaft*<sup>98</sup> 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 Industriewelten 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 inkompotent 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‘.<sup>99</sup> 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. Mühl Achs: Wer führt? S. 154f.

lich in die Wohneinheiten der beiden verlagert, wodurch die neue ‚Privatheit‘ der Figur Janeway noch verstört 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 migem 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 berulicher 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 fige Frau. Vermutlich könnten Sie dieses Kraftwerk leiten.“

Janeway: „Warum sollte ich diese ganze Verantwortung haben wollen?“<sup>100</sup>

Janeways wahres Ich scheint keine höhere Berufung zu verspen, 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: Wrend sich Janeway arglos vergntigt und sich ihrer Verantwortung als Captain noch nicht einmal bewusst ist, muss Chakotay die Crew alleine retten.

Ihr wahres Ich sehnt sich nach einem mittelmigen Job, einer glücklichen Liebesbeziehung und lehnt Verantwortung ab. Eine ‚natürliche‘ Fhrungspersonlichkeit 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,<sup>101</sup> und der sich in einer ähnlichen Situation, in der seine Erinnerung gelöscht wurde, selbstverständlich trotzdem verhält wie ein Captain und die Situation rettet.<sup>102</sup> 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 scherhafter 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.“<sup>103</sup> 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,<sup>104</sup> 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.“<sup>105</sup> 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?“<sup>106</sup>

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](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*

niederer eingehen. Wie Cranny-Francis kommentiert: „She can be captain or be a woman, but not both at once.“<sup>107</sup> 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 Sternenfleotencrew 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.“<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> Wagner und Lundein 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‘.“<sup>110</sup>

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‘.<sup>111</sup> 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“.<sup>112</sup> 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. Lundein: Deep Space and Sacred Time, S. 96.

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

111 Vgl. Barbara Vinken: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythisos, 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 vorzu stellen, 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.“<sup>113</sup>

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, wählt 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?“<sup>114</sup> 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.“<sup>115</sup>

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,<sup>116</sup> 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 gegensehnitten 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.<sup>117</sup> 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.“<sup>118</sup> 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](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 rüstungähnlichen, 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.<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup> 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<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup> 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.<sup>123</sup>

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.<sup>124</sup> 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.“<sup>125</sup> 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).<sup>126</sup> Die Lichtbrüste erinnern an die christliche Darstellung der ‚Maria lactans‘, die milchgebende, nährende Muttergottes.<sup>127</sup> Eine Stimme spricht elektronisch verfremdet in steter Wiederholung: „Wer bist du? Was willst du?“,<sup>128</sup> 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).“<sup>129</sup> Sheridan strebt aus dem ‚dunklen‘ Todeszustand sogar soweit zum Licht, dass er das Menschsein transzendent 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.“<sup>130</sup>

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?“<sup>131</sup> 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 ‚einige 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 Helden- sage auf, wie zum Beispiel ‚ideal[ist]ische und trag[ist]ische Weltbetrach- tung, strenges Nationalbewusstsein, Kriegerehre, Anreicherung durch Motive aus Mythos und Märchen, Persönlichkeitskult.‘<sup>132</sup>

Sheridans Entwicklung folgt dem (christlich) messianischen Muster. Er wird initiiert (durch den Dalai Lama), in die Sankrisis 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), begiegt 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.<sup>133</sup> 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!“<sup>134</sup>

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.<sup>135</sup> 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 Helden erzählungen und Heldenfiguren um, die Kernaussage, dass gewöhnliche Einzelpersonen, die über sich hinauswachsen und so zu HeldenInnen werden, notwendig sind, um den Lauf der Geschichte positiv zu verändern, wird jedoch immer wieder bestätigt.

John Sheridan ist „just an average guy“<sup>136</sup> 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.“<sup>137</sup> 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 politischbrisanten 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.“<sup>138</sup> 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“<sup>139</sup> (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, tadeln, 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“,<sup>140</sup> 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 „Kampfanz“e, 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“<sup>141</sup> 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?“<sup>142</sup> 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.“<sup>143</sup> Hunts Reviergebaren hat gefruchtet, auf Harper macht er einen nahezu übermenschlichen Eindruck. Sogar der Nietzscheaner<sup>144</sup> und Übermensch Tyr gibt zu: „Er ist der geborene Sieger. Es wird nicht leicht sein, ihn zu töten.“<sup>145</sup> 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<sup>146</sup> 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 bilden.

---

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*.<sup>147</sup> 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.“<sup>148</sup> 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.“<sup>149</sup> 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*<sup>150</sup> 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 hervorschallen.

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.“<sup>151</sup>

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.<sup>152</sup>

---

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 Teilkarnation des ‚Paradine‘ und damit wie Captain Sisko göttlicher Herkunft.<sup>153</sup> Der Paradise, so die Legende, ist älter als die Sterne und bezeugte die Erschaffung des Universums, wenn er nicht sogar daran beteiligt war. Der Paradise 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“,<sup>154</sup> 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 getrimt 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.“<sup>155</sup>

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.“<sup>156</sup>

Der erhobene Zeigefinger Valentines ist laut Mühlen Achs ein „Präzisionszeichen“,<sup>157</sup> eines der wenigen weiblich kodierten Machtzeichen. Eben deswegen evoziert der Zeigefinger Stereotype weiblicher Autorität und wirkt deplaziert gouvernantehaft. 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!“<sup>158</sup>

---

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 besiegen, zieht sie die Hand zurück und meint: „Aber ich salutiere nicht und wir nennen Sie nicht Captain.“<sup>159</sup> 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.<sup>160</sup> 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*.<sup>161</sup> 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 verschwundenen 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 Flashes 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 in Frage 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!“<sup>162</sup>

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 Schiffskontroll-

---

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 Heldenums, 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!“<sup>163</sup> 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.“<sup>164</sup>

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

---

163 AND 1x21: *Die Odyssee*

164 Ebd.

mündet in dem Beweis ihrer Inkompotenz. 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.“<sup>165</sup> Bestimmte Motive und Themen vollziehen ‚Mediensprünge‘ und weisen ‚Bildnachbarschaften‘ auf.<sup>166</sup> Und so hat auch dieser neue Typus der ‚Warrior Women‘<sup>167</sup> Vorgängerinnen, die von Serienheldinnen der 1960er und 1970er („Emma Peel“, „Wonder Woman“, „Charlie’s Angels“ oder „Bionic Woman“<sup>168</sup>) bis zu den Heldinnen der amerikanischen Western-Groschenromane des 19. Jahrhunderts (wie „Calamity Jane“ oder „Anne Oakley“<sup>169</sup>) zurückreichen. Populäre Figuren wie Lara Croft, Xena<sup>170</sup> oder Buffy<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> 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<sup>173</sup> die sexuell aggressive Komponente zugleich genommen.“<sup>174</sup> 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.“<sup>175</sup>

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.“<sup>176</sup> Dies macht sie nicht nur zu idealen Handlungsträgerinnen, sondern weist ihnen Eigenschaften zu, die sonst männlichen Helden zuge- dacht wurden.<sup>177</sup> 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 ‚idealens‘ 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.<sup>178</sup>

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?<sup>179</sup> 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.“<sup>180</sup> 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.<sup>181</sup> 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.<sup>182</sup> Der Tod der Figur Tasha Yar war mehr als ungünstig: 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 Schiffsspsychologin, 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.“<sup>183</sup> 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.<sup>184</sup> 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<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup> 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.<sup>188</sup> 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 beitreten, 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.“<sup>189</sup>

- 
- 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 bajoraniische 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.“<sup>190</sup> 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.<sup>191</sup> 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 Entmündlerlichung des Körpers in den Weiblichkeitidealen 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“.<sup>192</sup>

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.<sup>193</sup> 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.“<sup>194</sup> 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.<sup>195</sup> 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 tougher 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](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“,<sup>196</sup> Lochley hat „das Gefühl, unter Strom zu stehen“.<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup> 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 Heldenatrat gratuliert wird, hat sie offensichtlich Schuldgefühle. Es fällt auf, dass sie in dem Fall nicht sanktioniert wurde für ihr gewalttägiges 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-white-ness as chaos, irrationality, violence and the breakdown of self-regulation.“<sup>199</sup> 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,<sup>200</sup> 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 gelöstter.

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 Anjar (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*<sup>201</sup>, 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, wäschte 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 Diplome-, 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“<sup>202</sup> beigegeben. 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 einebrisante 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.“<sup>203</sup> 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<sup>204</sup> 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.<sup>205</sup> 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* vorschlagen 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“,<sup>206</sup> als kämpferische Heldin und Action Girl. Ihre soldatische Selbstidentifikation und ihre Zähigkeit als Kämpferin zeigen sich in der *Babylon-5-Crusade*-Folge *Die Entscheidung*.<sup>207</sup> 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 Vorrkommen. 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 Helden-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“.<sup>208</sup> Dieser Zustand ist allerdings kein von vornherein 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 ‚rangniedrigen‘ 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/sextistischen 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 Widerstandszeile 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 Widerstandszeile, 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 mahndväterliche 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‘ Ge rechtigkeitsgefühl über den Verhaltenskodex und die Moral der Sternen flotte, 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.<sup>209</sup> Ihre Beziehung mit dem ehemaligen Anführer ihrer Widerstandszelle und jetzigen bajoranischen Premierminister Shakaar Edon dauert ebenfalls ca. eine Staffel und endet unspektakulär.<sup>210</sup> 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.<sup>211</sup> Nach dem Ende der Beziehung zu Shakaar entdeckt Kira schließlich ihr Herz für Odo.<sup>212</sup> 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.<sup>213</sup> 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 Wechselbältern, 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 zurückgeschaubt, ihre Frisur wurde (wie Janeways) ‚weiblicher‘ (der Kurzhaarschnitt wich einem halblangen Pagenkopf), sie trägt ab der vierten Staffel hohe Absätze und wird stärker geschminkt.<sup>214</sup>

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.<sup>215</sup> 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.<sup>216</sup> 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.“<sup>217</sup> 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.<sup>218</sup> Sowohl der exzessive sexuelle Appetit der Intendantin Kira als auch ihr ‚perverse‘ 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.“<sup>219</sup> Sowohl offensives weibliches als auch homosexuelles Begehrten 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 Erzscherken 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 Ehepaars, 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.<sup>220</sup> 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 Leihmutterchaft.<sup>221</sup> 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*.<sup>222</sup> 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!“<sup>223</sup>

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 Zwiegespaltheit 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 Geständnisthaftes: 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

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 rachendurstige 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.“<sup>224</sup>

Hier wird noch einmal Kiras Selbstbild ‚Ich war Soldat‘ dem Argument ‚Und genau das macht Sie zur Mörderin‘ gegenübergestellt. Silaran wird als verrückter, entstellter Kriegsinvalid 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

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?“<sup>225</sup> 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.“<sup>226</sup>

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.“<sup>227</sup> 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.<sup>228</sup> 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 gewalttägiges 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*.<sup>229</sup> 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.“<sup>230</sup> 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.“<sup>231</sup> 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.“<sup>232</sup> 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 ‚nicht-weiße‘ Frau bedient das Stereotyp der ‚schwarzen‘ Frau, wie es im populären westlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war.<sup>233</sup> 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.“<sup>234</sup> 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“<sup>235</sup> 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.<sup>236</sup>

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 affirmsiert. 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.<sup>237</sup> Überraschend schnell gibt sie nach. Erinnert sei an Kira Nerys, die hochschwanger Serienkiller jagte. Auch in *Endspiel*<sup>238</sup> 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*,<sup>239</sup> 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?“<sup>240</sup> angesprochen wird, ist sie für die ZuschauerInnen erkennbar. Ihre Haare sind lang, schwarz und wild gelockt, ihre Hautfarbe dunkel und ihre klingonischen Stirnrippeln 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 Gefangenengelager. B’Elanna, der Mensch, ist ‚weiß‘. Sie spricht mit unsicherer, zittriger Stimme und gibt zu: „Ich fühle mich so entsetzlich schwach.“<sup>241</sup> Sie fasst sich ständig an die Stirn, als würden ihr die Stirnrippeln, unter denen sie als Kind, wie sie erzählt, litt, plötzlich fehlen. Die abwesenden Stirnrippeln 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.“<sup>242</sup>

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-Rettenden-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 Stirnrippeln – 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.<sup>243</sup> 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“<sup>244</sup> 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.“<sup>245</sup> 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.“<sup>246</sup>

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.“<sup>247</sup> 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.“<sup>248</sup>

---

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 entthoben 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 korrumpte 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 Helden 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 Kantickeit 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.<sup>249</sup> 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.

