

Pandemien in der Science-Fiction: *Star Trek: Voyager* und die Darstellung der Vidiianer

Rebecca Haar

In der Science-Fiction taucht die Darstellung und Beschreibung von Infektionen in Form von Pandemien als wiederkehrendes Element auf. Nicht selten wird dies als gesellschaftskritische Betrachtung aufgebaut, die mit Horrorelementen erweitert wird und so das Fremde, Verstörende und Abseitige für die Rezipierenden sicht-, aber nicht unbedingt fassbarer macht, was die Empfindung des Grauens noch verstärkt. Während Science-Fiction als Gattung »hinaus in Zeit und Raum« will, zieht es den Horror »hinunter in die tiefsten Abgründe«, und »doch wollen beide Genres in einem letzten, freilich im Allgemeinen reichlich naiven Impuls Aufklärung an ihre Grenzen bringen« (»Horror«: 522). Sie versuchen, »gegen das Phantastische, das weder von den Regeln der Logik, der Wissenschaft und der Erfahrung Gedeckte, Strategien zu entwickeln« (522). Durch dieses Vorgehen verweist insbesondere die Science-Fiction auf verschiedene Aspekte möglicher gesellschaftlicher Entwicklungen, lässt aber auch Gedankenexperimente zu. Sie eröffnet Debatten, die sich häufig mit ethischen Fragestellungen innerhalb eines soziokulturellen Umfelds befassen, indem ein Narrativ zur Verfügung gestellt wird, das eine Beschreibung dieser Inhalte ermöglicht. Dies reicht von Technologiedarstellungen über ethische Konflikte bis hin zum Einsatz von Biomedizin und deren sozialen Auswirkungen, aber selbstverständlich auch den Umgang mit infektiösen Krankheiten, die sich pandemisch ausbreiten. All diese Themenfelder, die innerhalb eines bestimmten kulturellen Verständnisses existieren, »are historically specific, but science-fiction, in both its utopian and dystopian forms, uses narratives to project visions of the future in order to disrupt the present« (Carter/Henderson: 277–278). So ermöglichen sie es, inhaltliche Leerstellen und Lücken mit neuem Inhalt zu befüllen und in ein Narrativ einzugliedern.

Auch die Space-Opera *Star Trek* greift auf diese narrativen Konzepte und Strukturelemente zurück. 1966 zum ersten Mal im Fernsehen ausgestrahlt, umfasst das Franchise inzwischen mehrere Serien und Filme, darunter auch die TV-Serie *Star Trek: Voyager* (USA 1995–2001). Obwohl die Serie primär in der Science-Fiction verortet ist, greift sie in einzelnen Erzählsträngen auf andere Gattungen zurück, so auch auf Horrorelemente. Als das titelgebende Raumschiff aufgrund eines Zufalls an das andere Ende der Galaxis ge-

langt, trifft es dort unter anderem auf die Vidianer, eine hoch technologisierte Spezies, deren gesamte Existenz von einer unheilbaren und stark infektiösen Krankheit, der sogenannten Fresszelle, bestimmt ist (»Transplantationen«: 37). Diese ist aggressiv, Betroffene sind entstellt und kaum wiederzuerkennen. Die Fresszelle zerstört neben dem Aussehen der Vidianer auch deren innere Organe, die sie, um zu überleben, beständig ersetzen müssen, weswegen sie beständig auf der Suche nach Ersatz sind und andere Lebensformen als unfreiwillige Organlager betrachten. Transplantationen sind »der einzige Weg, [sich kurzzeitig] gegen die Fresszellen zu wehren« (37). Diese »zehr[en deren] Körper auf, zerstör[en deren] genetische Codes und [...] Zellstrukturen« (37). Um Abstoßungsreaktionen zu vermeiden, wird das transplantierte Gewebe, das von diversen Spezies stammt, gentechnisch behandelt. So sind die Körper der Vidianer von verschiedensten Hautstrukturen, Formen und Farben überwuchert, die durch ihre Vernarbungen keiner eigentlichen Ästhetik mehr folgen, sondern wahllos eingesetzt werden, sobald geschädigtes Gewebe wieder erneuert werden muss. Erkrankte und Gesunde werden strikt getrennt, leben vermutlich sogar in verschiedenen Kolonien, um weitere Infektionen einzuschränken, Versammlungen sind streng verboten, da sie »als Bedrohung für die Volksgesundheit« betrachtet werden (»Lebensanzeichen«: 16). Dies hat zur Folge, dass auch ihr kulturelles, musisches und künstlerisches Leben zum Erliegen gekommen ist (»Transplantationen«: 43). Der gesunde Anteil der Spezies wird zwar in Erzählungen benannt, um Krankheit und Gesundheit gegenüberstellen zu können, in der Serie selbst tauchen jedoch nur bereits Infizierte auf, die auf gewisse Art alle gleich aussehen: Sie tragen lange, den Körper umhüllende Gewänder, nur Hände und Kopf sind zu sehen, die durch die vielen Transplantationen verfremdet sind. Sie sind in ihrer Darstellung »a construct and a projection« und werden so zu einem universellen Signifikat des Anderen und des Fremden (Cohen: 44).

Was in den späten 1990er Jahren durch die Beschreibung der Vidianer als dystopisch orientierte Bodyhorror-Science-Fiction erzählt wurde, wird mit dem sogenannten *social distancing* während der weltweiten Verbreitung der Krankheit Covid-19 im Jahr 2020 aktuell, auch wenn die Krankheitsbilder selbst völlig unterschiedlich sind. Dennoch lassen sich im Umgang mit realer und fiktiver Pandemie Parallelen ziehen, insbesondere in Bezug auf einen möglichen gesellschaftlichen Wandel, der nicht nur das kulturelle Leben vermutlich noch über einen längeren Zeitraum signifikant beeinflussen wird. Die Eindämmung gestaltet sich aufgrund eines oftmals sehr diffusen Infektionsgeschehens schwierig. Ausgrenzung in der Form, dass Erkrankte nicht mehr am Alltag teilnehmen können, findet nur insofern statt, als sie sich in Fällen, die keiner intensivmedizinischen Versorgung bedürfen, bis zum Abklingen der Erkrankung freiwillig in die häusliche Isolation begeben, um die Infektion nicht weiterzutragen, da die tatsächlichen Langzeitfolgen bislang noch nicht abschließend erforscht und Risikogruppen besonders gefährdet sind (Autenrieth et al.: 1–2).

Im Krankheitsverlauf unterscheidet sich Covid-19 deutlich von der fiktiven Fresszelle, einzig der gesellschaftliche Umgang unter anderem in Form von Abstandsregeln war insbesondere zu Beginn der Pandemie ein in bestimmten Aspekten ähnlicher. In ihrer Beschreibung ist die Fresszelle allerdings der real existierenden bakteriellen Infektionskrankheit Lepra nicht unähnlich, die als Erkrankung wiederum »den Seuchen-diskurs [bis weit in deren fiktionalisierte Verarbeitung innerhalb der Science-Fiction]

strukturiert zu haben [scheint], obschon die quantitative Auswirkung [im Gegensatz zu Covid-19] relativ klein gewesen sein dürfte« (Käser: 209). Sowohl die Lepra als auch die Fresszelle weisen in ihrer Symptomatik Ähnlichkeiten auf: So führt nicht nur eine Infektion mit der Fresszelle zu einem entstellten Äußeren, sondern auch der Verlauf der Lepra wird häufig mit einem »völligen Verwischen der Gesichtszüge« beschrieben: »[M]imische Fähigkeiten gehen verloren, es kommt zum Ausfall der Haare und vor allem der Augenbrauen« (Ingensiep/Popp: 131). Doch während die Lepra nur bedingt ansteckend ist, wird in *Star Trek: Voyager* die Fresszelle als deutlich infektiöser beschrieben und die Krankheit als Merkmal des gesamtgesellschaftlichen Wandels deutlich umfassender inszeniert. Der Umgang mit ansteckenden Erkrankungen, seien es nun reale oder fiktionale Seuchenfälle, bewegt sich »in einem Spannungsfeld zwischen notwendiger Isolierung und übermäßiger Stigmatisierung« (130), da »mit vielen Infektionskrankheiten diffuse Ängste verbunden sind« (131). Seuchen provozieren hierbei besonders dann, wenn sie neu auftreten, häufig »andere Katastrophen [und unter diesem] Druck zerfallen die sozialen Bande der Gesellschaft, es droht das apokalyptische Chaos« (Käser: 207). Ähnliches gilt für die Ausbreitung und Mutation der Fresszelle, die aufgrund eines fehlenden Heilmittels ebenfalls zur Ausgrenzung führt: Wer von ihr betroffen ist, wird zur unberührbaren Person. Die Übertragungswege bleiben unklar, erfahren innerhalb des Narrativs keine explizite Betrachtung, da der Fokus nicht primär auf der Erkrankung liegt, sondern in der Beschreibung der betroffenen Vidiianer als verwundete Gemeinschaft, die mit einem veränderten Alltag konfrontiert ist.

Es wird schnell offensichtlich, wie tief die Erkrankung in die gesellschaftlichen Strukturen eingegriffen hat und dass die Fresszelle jegliche soziale Sicherheit zerstört hat: Infizierte befinden sich außerhalb der Gesellschaft und diejenigen, die in der Serie dargestellt werden, scheinen als Individuum keine soziale Identität mehr zu besitzen, sondern nur noch über ihre Infektion als das Andere, von dem es sich abzugrenzen gilt, definiert zu werden. Die wahre Monstrosität der Vidiianer liegt jedoch nicht in deren erschreckender Erscheinung nach der Infektion, sondern in deren rücksichtslosem Einsatz von Technologie, um das eigene Überleben zu sichern: »With virtually no remorse, they murder others for their own welfare« (»Alien Monstrosity«: 11). Auch wenn es in *Star Trek: Voyager* wiederholt zu Begegnungen mit den Vidiianern kommt, wird deren gesunde Gesellschaft nur ex negativo beschrieben, aber niemals gezeigt, da innerhalb der Serie nur Charaktere in Erscheinung treten, die bereits erkrankt sind. Hierbei gibt es zwei Perspektiven auf die Vidiianer – zum einen jene derer, die zwar als Infizierte Teil der vidianischen Bruderschaft sind, aber dennoch eigene Ziele verfolgen, und zum anderen die der Bruderschaft als solcher, die sich als Organisation dafür verantwortlich zeigt, Ersatzorgane im großen Stil zu beschaffen. Als Gruppierung neigt sie nach außen hin zur Anonymisierung ihrer Mitglieder. Dies geschieht nicht nur, da jene durch die vielen Transplantationen beständig ihr Äußeres verändern, sondern auch, um ein gleichgeschaltetes System ohne Individualität zu etablieren. Das Einzelwesen wird innerhalb der Gruppe unsichtbar, wodurch die Bedrohlichkeit der Vidiianer in diesen Erzählmomenten besonders präsent ist. Die Bruderschaft wird dadurch als beinahe schon faschistoid Struktur dargestellt – ohne Mitleid, nur Befehle ausführend –, um das eigene Fortbestehen zu sichern. Fremde Raumschiffe stellen für sie nicht mehr als mögliche Ernten dar, werden geentert und die sich an Bord befindlichen Wesen als

unfreiwillige Organspender verwendet, die je nach körperlicher Verfassung wiederum zunächst in Arbeitslager oder direkt in die sogenannten Organverarbeitungen überführt werden. Insbesondere durch die Darstellung der Opferbeschaffung, die nicht zu explizit ins grafische Detail geht, sondern der Vorstellungskraft der Rezipierenden überlassen ist, wird in der Beschreibung der vidianischen Bruderschaft eine »allegorische Übertragbarkeit« vermittelt, wodurch »die Realitätspräsentation stets auf der Abstraktionsstufe der zum Sinn vermittelbaren Zeichenhaftigkeit« bleibt (Käser: 212). Viel interessanter sind in diesem Kontext jedoch die der Bruderschaft in der Serie zeitlich vorangestellten Einzelbegegnungen der *Voyager* mit den Vidianern, die durch ihre individuellen Betrachtungen Rückschlüsse auf die Entwicklung der beschriebenen Gesellschaftsstruktur und darauf, welchen Einfluss die Fresszelle auf diese genommen hat, zulassen.

Motura und Dereth: Die, die überleben wollen

Das erste Zusammentreffen mit den Vidianern ist eine Zufallsbegegnung, die zunächst in absentia stattfindet. Lange bleiben sie im Verborgenen und tauchen nur als unklare Schemen im Hintergrund auf, verstecken sich hinter Kraftfeldern und Felsvorsprüngen. Das verstärkt den subtilen Grusel, den Eindruck des Fremden und Bedrohlichen, der durch das zwischenzeitliche Auffinden einer Asservatenkammer noch verstärkt wird. Aus Unachtsamkeit hinterlassen sie dennoch immer wieder Zeichen ihrer Anwesenheit, verlieren beispielsweise ein Gerät, das sich als überraschend vielseitig erweist: Es kann sowohl als Waffe wie auch als medizinischer Scanner eingesetzt werden. Es analysiert in kürzester Zeit den Körper, auf den es gerichtet ist, und dient gleichzeitig als chirurgisches Instrument, das das Opfer betäubt, ehe es die Organe aus dessen Körper heraustransferiert. Dieser Scanner lässt bereits zu diesem frühen Zeitpunkt präzise Rückschlüsse auf die Vidianer zu: Der gleichzeitige Einsatz als Waffe und Analysegerät sowie die Art und Weise, wie die potenziellen Opfer damit angegriffen wurden, demonstriert, welch geringen Wert fremdes Leben für diese Spezies einnimmt. Es zählt im ersten Moment nur das eigene Überleben, was zu einer Verrohung ihres Verhaltens führt. Für Mitleid ist innerhalb dieser Weltsicht kein Platz, vielmehr kann es den eigenen Tod bedeuten.

Erst spät werden mit Motura und Dereth das erste Mal zwei Vidianer sichtbar, auch wenn deren entstelltes Antlitz erst im weiteren Verlauf mit der Infektion durch die Fresszelle verbunden wird. Beide tragen lange dunkle Gewänder, die entfernt an das sogenannte Lazaruskleid Leprainfizierter erinnern, was erneut Querverbindungen zur Lepraerkrankung zulässt (Ingensiep/Popp: 131). Dereth agiert als Moturas Dienstbote, der dafür zuständig ist, Motura passende Organe zu beschaffen, die dieser zum Überleben benötigt. Gewöhnlicherweise versuchen sie, so erklärt Motura das Vorgehen, diese von bereits Verstorbenen zu entnehmen, aber »wenn uns die Zeit davonläuft, werden aggressivere Aktionen erforderlich«, nämlich das unmittelbare Entnehmen der Organe von Lebenden (»Transplantationen«: 38). Dadurch entsteht der Eindruck, dass es innerhalb der Gesellschaft markante soziale Unterschiede gibt. Nicht nur zwischen Kranken und Gesunden wird offensichtlich differenziert, sondern auch unter den Kranken selbst, die zu-

mindest teilweise über Dienstpersonal verfügen. Dies lässt folgern, dass sich auch unter den Erkrankten ein hierarchisches System etabliert hat, das auf gesellschaftlichem Status aufbaut. Ob dies Rückschlüsse auf die sozialen Strukturen der Gesunden zulässt, wird offengelassen – differenziertere Beschreibungen der vidianischen Gesellschaft erfolgen innerhalb der Serie nur soweit, wie es für die Handlung notwendig scheint, insbesondere die Gruselmomente bauen auf bewusst gesetzte inhaltliche Leerstellen. Interessant ist an dieser kurzen Begegnung besonders die Figur des Motura. Während Dereth eher das Vorgehen beschreibt, berichtet Motura von seinem früheren Leben vor der Infektion, in dem er als Bildhauer tätig war. Durch den Ausbruch der Erkrankung ist es ihm nicht mehr möglich, diese künstlerische Tätigkeit weiter auszuüben. Ästhetik findet in dieser Existenz keinen Platz mehr, sein eigener Körper wird zwar durch wiederholte Transplantationen immer wieder künstlich neu erschaffen, zeigt dabei aber keine Schönheit, sondern nur groteske Narben. Motura umfängt Melancholie und Reue, er würde gar ein Todesurteil annehmen, »zumindest würde dann meinem Leiden ein Ende gesetzt werden«, ist aber dennoch nicht in der Lage, sein Leben indirekt selbst zu beenden, indem er keine weiteren Transplantationen mehr zulässt (39). Dies zögert das langsame Sterben aber nur hinaus, denn der eigentliche kulturelle Verfall kann damit längst nicht mehr aufgehalten werden. Moturas Leiden scheint sich bei ihm nicht nur auf das Körperliche zu begrenzen, sondern bezieht sich auch darauf, dass er nicht mehr kreativ Kunst erschaffen kann, während sein Gesicht mit jeder Transplantation neue Formen annimmt und seine Identität fluide macht. Er kreiert nicht mehr, sondern dekonstruiert und vernichtet sich dadurch in seiner Identität als Kunstschafter kontinuierlich selbst. Letztlich sind er und Dereth Getriebene, die ihre soziale Sicherheit verloren haben, indem sie vom gesunden Teil der Gesellschaft vollkommen abgeschottet sind, innerhalb der von Krankheit gezeichneten Alternativgesellschaft aber ebenso wenig einen Platz gefunden zu haben scheinen.

Sulan: Der sentimentale Wissenschaftler

Eine völlig andere Perspektive auf die Vidianer wird durch den Chirurgen Sulan vorgestellt. Er ist Teil einer abgelegenen Kolonie, die neben wissenschaftlichen Stationen auch eine Organverarbeitung sowie ein Arbeitslager umfasst. Sulan selbst demonstriert im Verlauf, wie er jegliche ethische Orientierung verloren hat, Gen-Experimente am lebenden Objekt durchführt und längst die Rolle des verrückten Wissenschaftlers einnimmt. Mitgefühl »für die Leute, die [die Vidianer] am Leben erhalten«, ist ihm fremd geworden, stattdessen betrachtet er sie nur noch als Untersuchungsgegenstand (»Lebensanzeichen«: 12). Sie sind »nur noch das Objekt [...], dem er mit der Mischung des unmoralisch spielenden Kindes und des rationalistischen Erwachsenen begegnet« (»Mad Scientist«: 48). Seine Forschung in Bezug auf die Fresszelle ist vorgeblich seinem Handeln vorangestellt und rechtfertigt sein amoralisches Verhalten vor ihm selbst: »Seit Generationen sucht mein Volk den Quadranten nach Rassen ab, die immun gegen unsere Krankheit sind, in der Hoffnung, eine Heilungsmöglichkeit zu finden« (»Von Angesicht zu Angesicht«: 8). Der Versuch, die Fresszelle zu bekämpfen, ist für ihn zur Manie geworden, vielleicht auch nur noch Mittel zum Zweck, um seine eigenen Interessen zu verfolgen,

die auf keinerlei ethischen Richtlinien mehr aufbauen. Seine Opfer bezeichnet er emotionslos als Exemplare, denen so jegliche Individualität abgesprochen wird. Er ist »eines jener Traumungeheuer, die die Grenzen zwischen Ich und Welt wieder einreißen, die ihr magisches Wissen dazu missbrauchen, das letzte Heiligtum zu zerstören: die Person« (»Mad Scientist«: 48).

Sulan stellt eine Art gespiegeltes Frankenstein-Motiv dar: Anders als in Mary Shelleys gleichnamigem Roman von 1818 versucht er aber nicht, künstliches Leben zu erzeugen, sondern vorgeblich, seinem Volk zu helfen, um letztlich auch selbst nicht mehr auf weitere Transplantationen angewiesen zu sein. Dabei wird er selbst zum Monster – innerlich wie äußerlich –, indem er sich »vom Menschlichen auf den ersten Blick möglichst weit entfernt hat und dennoch als lebende Erscheinung identifizierbar bleibt« (Stiglegger: 31). Das Monströse stellt hierbei eine Transgression dar, die eine zivilisatorisch festgelegte Schranke überschreitet (30). Sulan sehnt sich so sehr nach dem, was er als Normalität wahrnimmt, dass er jegliche Skrupel verliert, sich selbst aber dennoch nicht als empathielosen Antagonisten wahrnimmt: »Ich mag äußerlich [...] grotesk aussehen, aber [...] ich besitze auch Gefühl« (»Von Angesicht zu Angesicht«: 23). So schreckt er nicht davor zurück, sein Erscheinungsbild ohne medizinische Notwendigkeit zu verändern, und versucht so, durch die Transplantation eines vollständigen fremden Gesichts seine Ich-Auflösung aufzuhalten, die durch den »Verlust von Schönheit und menschlicher [bzw. vidianischer] Erscheinung« verursacht wurde (Stiglegger: 32). Wie verstörend diese Hautplastik durch ihren maskenhaften Ausdruck wirkt, scheint Sulan längst nicht mehr bewusst zu sein. Er selbst nimmt sich als optischen Doppelgänger seines Opfers wahr, die entstellten Gesichtszüge bemerkt er in seiner verzerrten Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht. Stattdessen dürfte dies als ein weiterer Identitätsverlust zu betrachten sein: Sulan hat sein Ich bereits mit dem Ausbruch der Erkrankung verloren und ist auf der Suche nach einem neuen Ich, doch auch dies hilft ihm nicht, seine Identität und Individualität wieder zu rekonstruieren, sondern liefert vielmehr einen »verhaltenen Tribut der Hässlichkeit seines Körpers an das Monströse« (Brittnacher: 184). Er verschwindet – wie alle infizierten Vidianer – hinter einer Maske aus Vernarbungen, die keinen unverstellten Blick auf ihn zulässt, und nutzt diese gleichzeitig als Versteck seiner selbst: »Die schmerzhafte Transformation des Körpers fungiert [...] als unfreiwilliger Ausdruck einer gestörten bzw. negativen Selbstdefinition, ein Scheitern des aufgeklärten Dualismus von Kultur und Natur« (Stiglegger: 37). Dies führt insbesondere am Beispiel Sulans zu einer Perzeption, in der er kein Einfühlungsvermögen mehr für seine Umwelt besitzt. So inszeniert er sich als sentimentale Science-Fiction-Variante Frankensteins, bleibt letztlich aber die verzweifelte Kreatur, die im Umgang mit ihren Opfern zwar mitleidslos ist, sich aber dennoch larmoyant als unverständner Leidtragender der Umstände wahrnimmt, der vermutlich auch innerhalb der gesunden Gesellschaft die Rolle eines Außenseiters eingenommen hätte. Das eigene Entstellen durch die Erkrankung wird so zum Signifikanten seiner Einsamkeit, die er als Unverständnis der anderen ihm selbst gegenüber umdeutet und mit fremden Gesichtern zu verbergen versucht.

Danara Pel: Die Virtuelle

Die vidiiianische Hämatologin Danara Pel wird nach einem von ihr abgesetzten Notruf trotz anfänglicher Bedenken auf die Krankenstation der *Voyager* transferiert. Ihr Körper ist kybernetisch erweitert und verfügt über ein Implantat, das ihre synaptischen Muster speichert und »neuroelektrische Impulse an den Rest ihrer Systeme« sendet (»Lebensanzeichen«: 2). Um ihr Leben zu retten, veranlasst der Doktor, selbst ein Hologramm, dass diese Muster in die holografischen Puffer innerhalb der Krankenstation gespeichert werden, auch um Kommunikation mit der inzwischen im Koma liegenden Frau zu ermöglichen. Sie erhält einen virtuellen Körper, der die Vidiiianerin so zeigt, wie sie aussehen würde, wäre sie nicht von der Fresszelle befallen. Als sie sich im Spiegel sieht, kann sie es kaum fassen: »Ich hätte nicht geglaubt, dass ich mich selbst einmal wiedersehen würde« (9). Bereits als Kind ist sie erkrankt, und spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem die Symptome evident werden, ist das Verhalten den Betroffenen gegenüber ablehnend, der Verlust des eigenen Gesichts und damit individueller Züge führt zur Ausgrenzung, was sich an Pels zunächst distanziertem Verhalten und in ihrer Körpersprache immer wieder zeigt. Sie ertastet ihr neues (virtuelles) Selbst, das so lange unter Narben verborgen war, während sie immer noch Körperkontakt mit anderen, teilweise ebenfalls virtuellen Wesen reflexartig ablehnt, um andere nicht versehentlich zu infizieren. Nur weil ihre Krankheit im virtuellen Raum scheinbar verschwunden ist, ändert sich nicht sofort auch ihr Verhalten der Umwelt gegenüber.

Gemeinsam mit dieser Erkenntnis löst der Anblick ihres realen kranken Körpers in ihr Abneigung aus. Die nur vorübergehend mögliche Existenz als Hologramm scheint so verlockend, dass sie ihren realen Erholungsprozess, der sie jedoch nicht von der Fresszelle heilt, sondern auch bei ihr das Sterben nur verlangsamt, sabotiert – vielleicht auch deswegen, weil sie durch ihre Erkrankung auf andere Art genauso eingeschränkt ist wie der Doktor, dieser aber nicht in der Lage ist, die Beweggründe für ihr Verhalten nachzuvollziehen. Aufgrund seiner virtuellen Natur kann er die Krankenstation nicht verlassen – die einzige Ausnahme stellt zu diesem Zeitpunkt das Holodeck dar, das eine künstliche, ebenfalls holografische Umgebung erzeugen kann, ansonsten aber ein leerer Raum ist. Während sich der Doktor nach Körperlichkeit und der damit verbundenen Bewegungsfreiheit sehnt, erkennt Pel, wie sie im Virtuellen von ihrer Umgebung nicht mehr ausschließlich über ihre Krankheit definiert wird. Was für den Doktor einengend ist, bedeutet für sie Freiheit. Diese Differenz in der Wahrnehmung des Eingeschränkseins führt zu einem Konflikt, der auf einem unterschiedlichen Verständnis von Freiheitsbegriffen und Selbstwahrnehmung aufbaut. Für den Doktor ist es essenziell, Pels Geist wieder in ihren eigenen Körper zurückzutransferieren, da sie so wieder ihre ursprüngliche Autonomie – oder das, was er dafür hält – zurückgewinnt und nicht mehr auf die Holoemitter angewiesen ist, die ihn in seiner Bewegungsfreiheit so sehr eingrenzen. Sie hingegen nimmt ihren eigenen zerfallenden Körper als Begrenzung wahr, der sie aus jeglicher Gesellschaft ausschließt: Ihre Vernarbungen sind die Sichtbarmachung ihres inzwischen längst internalisierten Andersseins, das durch ihre Infektion mit der Fresszelle verursacht wurde. Während sie es aber schafft, ihre internalisierten Ängste und Unsicherheiten als Holofigur abzulegen und eine differenzierte Perspektive einzunehmen,

nehmen, gelingt es anderen nicht, sie als eine Person wahrzunehmen, die reflektiert eigene Entscheidungen treffen kann.

Als Konsequenz ihres Überlebens beschließt sie, zu ihrem Volk zurückzukehren, um dort als Medizinerin wieder die Kolonien, die ebenfalls mit der Fresszelle zu kämpfen haben, zu unterstützen. Die Vermutung liegt nahe, dass bei Ausbrüchen folglich keine gesunden Vidiianer als Helfende ausgesandt werden, was erneut auf einen tiefen Bruch innerhalb der Gesellschaft hinweist. Bei dem Kontakt mit Pel handelt es sich zudem um die letzte individuelle Begegnung mit den Vidiianern, die Erkenntnisse über deren Kultur zulässt. Anders als Sulan verfügt sie über eine gewisse Selbstlosigkeit, die diesem völlig abhandengekommen ist. Dies lässt eine Nähe zu Motura und Dereth zu, die innerhalb der vidiianischen Bruderschaft ebenfalls eine Sonderstellung einnehmen, indem sie, um zu überleben, nicht wahllos töten, sondern zu selektieren versuchen.

Fazit

Star Trek: Voyager führt mit den Vidiianern vor Augen, wie verschiedene filmische Gattungen ineinanderfließen, vermengt Science-Fiction mit Horror und greift auf fiktional überformte Wirklichkeitsvorstellungen zurück. Dieser Baukasten kann immer wieder neu zusammengestellt werden, wie sich an der Darstellung der einzelnen Vidiianer zeigt: »Diese kombinatorischen Verfahren emanzipieren sich von den wissenschaftlichen; sie folgen einer eigenen Logik, die mit jener der populärkulturellen Bilder und Mythen kompatibel ist« (Overthun: 456). Die Beschreibung der Fresszelle als Ursache einer Pandemie zeigt die mögliche Ausbreitung einer Infektion vom anfänglichen Ausnahmefall bis hin zur nicht mehr nachverfolgbaren Infektionskette: Es sind zunächst Einzelbegegnungen mit Erkrankten, die auch innerhalb des Ausgeschlossenenseins als Außenseiter inszeniert und alteriert werden, ehe das Narrativ umschlägt und die Vidiianer ausschließlich als bedrohliche Bruderschaft beschreibt, die keine Rücksicht mehr auf anderes Leben nimmt und nur als anonymisiertes Kollektiv in Erscheinung tritt. Diskursmuster darüber, wie die Krankheit geheilt oder zumindest eingeschränkt werden könnte, rücken in den Hintergrund, stattdessen tauchen Erzählmuster auf, die wiederholt auf Horrorelemente zurückgreifen, alternative Bewältigungsstrategien außerhalb des Transplantationsgeschehens aber größtenteils ausklammern. Horror bietet hierfür die passenden »Bilder dessen, was die Gesellschaft ansonsten in die entsprechenden dunklen Kammern verbanne, den Tod, die Krankheit, die Wunde« (»Horror«: 524).

Die Darstellung der Vidiianer lässt nur eine fragmentierte Betrachtung der Seuchenentwicklung und deren gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen zu. Sie zeigt exemplarisch, »dass die anthropologische Sicherheit der Moderne aus Treibsand besteht« (Bonß: 409). Dieses dadurch vermittelte Gefühl scheinbarer Sicherheit erweist sich in der Folge als trügerisch: Die »Versuchung und der Horror der Anti-Moderne« sind mit der »panische[n] Angst« gekoppelt, dass »das Gewebe unserer materiellen Abhängigkeiten und moralischen Verpflichtungen [...] zerreißen und das empfindliche Funktionssystem der Weltrisikogemeinschaft zusammenbrechen [können]« (409). Mit der Beschreibung der betroffenen Vidiianer wird der Rand einer Gesellschaft gezeigt, die durch den Ausbruch einer Pandemie ihre kulturelle Identität aufgegeben hat, um durch

restriktive Maßnahmen eine weitere Ausbreitung zu unterbinden, und denjenigen, die bereits infiziert wurden, die Aufgabe übertragen hat, ein Gegenmittel zu entwickeln und bis dahin sich selbst überlassen zu bleiben: »Die Kontinuität des Seuchendispositivs ist eine operative Kontinuität des Systems Gesellschaft, nicht eine Tatsache seiner Umwelt« (Käser: 208). Einzig die Beschreibung, dass die vidiianische Gesellschaft schon über einen langen Zeitraum durch die Fresszelle eingeschränkt ist, überschneidet sich in den Erzählungen der Betroffenen und erweckt den Eindruck, deren »Gesellschaft als Ganze reagiere auf pathologische Irritation immer wieder mit erstaunlicher Gleichartigkeit« (226). Inwiefern diese Berichte der Infizierten allerdings die möglichen (noch) gesunden Bevölkerungsgruppen beschreiben, wird nicht erläutert. Es bleibt unklar, ob die Gesellschaft tatsächlich so strukturiert ist, wie es die Erzählungen nahelegen, und wie viele Vidiianer tatsächlich erkrankt sind oder ob nicht vielmehr eine Art Parallelgesellschaft in der Form etabliert wurde, dass die gesunden Vidiianer auf dem Heimatplaneten verblieben sind, während sich die Erkrankten in den Weltraum und auf verschiedene Kolonien zurückgezogen haben. Diese im Narrativ sicherlich bewusst gesetzten inhaltlichen Leerstellen hinterlassen ein unterschwelliges Gefühl der Bedrohung, das sowohl von der Erkrankung selbst, aber auch durch die veränderten gesellschaftlichen Strukturen ausgeht: Als betroffene Person ist das Leben, das vor der Infektion geführt wurde, nicht mehr möglich, der etablierte Alltag unwiederbringlich vorbei. Auch bei den Rezipierenden der Serie hinterlässt dies heute vermutlich mehr als in den späten 1990er Jahren, als die Episoden erstmals ausgestrahlt wurden, ein »latentes Unbehagen, unsere Lebensweise könnte scheitern« (Newiak: 31). Vieles, was in *Star Trek: Voyager* zum damaligen Zeitpunkt im Umgang mit der Fresszelle beschrieben wird, erinnert hierbei an den Umgang mit der Corona-Pandemie in ihrer Anfangszeit: Abstands- und Hygieneregeln stellen einen Versuch dar, die Infektionen einzudämmen und eine Rückkehr in den bekannten Alltag zu ermöglichen. Kommunikationsformen verändern sich, indem statt auf persönliche Treffen auf digitale Medien und das Internet als alternative Kontaktmöglichkeit zurückgegriffen wird; das *social distancing* ist hierbei als physische Distanz und emotionale Nähe zu verstehen – eine Option, die in *Star Trek: Voyager* in diesem Kontext nicht explizit berücksichtigt, aber ebenso wenig konkret ausgeschlossen worden ist. Während in der Serie das soziale Miteinander zwischen Infizierten und Gesunden also kaum noch statzufinden scheint, hat sich aus der ursprünglich musisch und künstlerisch geprägten Kultur der Vidiianer eine Form neuer Wissenschaftlichkeit entwickelt, die eine ganz eigene Ethik hervorgebracht hat und Versuche am lebenden Objekt ohne deren Zustimmung offenbar toleriert – vorausgesetzt, die Forschung ist zumindest vordergründig darauf ausgelegt, die Erkrankung zu bekämpfen. Gleichzeitig scheint außerhalb dieser medizinisch ausgerichteten Forschung keine andere Zielsetzung mehr zu existieren, was – mit den hier beschriebenen Ausnahmen – die Verrohung dieser Gesellschaft beziehungsweise des von der eigentlichen Gesellschaft ausgegrenzten Teils vorantreibt. Die Krankheit ist hierbei Sinnbild einer gesellschaftlichen Metamorphose weg von Mitgefühl hin zu gelebter Distanzierung, die weit in das soziale Miteinander hineinreicht und zu einer generellen Entfremdung geführt hat – eine Beobachtung, die sich teilweise auch in Bezug auf die Corona-Pandemie machen lässt (Haas: 40). Im weiteren Verlauf des Narratifs um das Raumschiff *Voyager* auf seinem Weg zurück in die Heimat rücken die Vidiianer allerdings immer mehr in

den Hintergrund, die Begegnungen werden seltener. Dass schließlich ein Gegenmittel entdeckt wird, bleibt zuletzt nur eine Anekdote, die beiläufig erwähnt wird.

Literatur

- Autenrieth, Ingo, et al.: Coronavirus-Pandemie: Wirksame Regeln für Herbst und Winter aufstellen: 6. Ad-hoc-Stellungnahme – 23. September 2020, Nationale Akademie der Wissenschaften Leopoldina, 2020.
- Bonß, Wolfgang: Vom Risiko. Unsicherheit und Ungewissheit in der Moderne, Hamburger Edition, 1995.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Suhrkamp, 1994.
- Carter, Simon/Henderson, Lesley: »Doctors in space (ships): biomedical uncertainties and medical authority in imagined futures«, in: Medical Humanities, Ausgabe 42, Heft 4, Dezember 2016, S. 277–282.
- Cohen, Jeffrey Jerome: »Monster Theory (Seven Theses)«, in: Classic Readings on Monster Theory, hg. von Asa Simon Mittman und Marcus Hensel, Amsterdam University Press, 2018, S. 43–54.
- Haas, John: Covid-19 und Psychologie. Menschen und Gesellschaft in Zeiten der Pandemie, Springer, 2020.
- Ingensiep, Hans Werner/Popp, Walter: »Hygiene und Stigmatisierung – Von Lepra bis Ehec«, in: Krankenhaus-Hygiene + Infektionsverhütung, Ausgabe 33, Heft 5, November 2011, S. 130–143.
- Jablonski, Nils: »Alien Monstrosity: The Practice of Technology and ›Race‹ as Technological Construct in Star Trek: Voyager«, in: European Journal of American Studies, Ausgabe 16, Heft 2, Sommer 2021, S. 1–22.
- Käser, Rudolf: »Wie und zu welchem Ende werden Seuchen erzählt? Zur kulturellen Funktion literarischer Seuchendarstellung«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Ausgabe 29, Heft 1, Dezember 2007, S. 200–227.
- Newiak, Denis: Alles schon mal dagewesen. Was wir aus Pandemie-Filmen für die Corona-Krise lernen können, Schüren, 2020.
- Overthun, Rasmus: »Monster/Ungeheuer«, in: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May, Metzler, 2013, S. 420–432.
- Seeflén, Georg: »Horror«, in: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May, Metzler, 2013, S. 522–529.
- Seeflén, Georg: »Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film«, in: Gegebenworte. Hefte für den Disput über Wissen, Heft 3, Frühling 1999, S. 44–48.
- Shelley, Mary: Frankenstein oder Der moderne Prometheus, Reclam, 2018.
- Stiglegger, Marcus: »Humantransformationen – das Innere Biest bricht durch. Zum Motiv des Gestaltenwandels im Horrorfilm«, in: Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche, hg. von Claudio Biedermann und Christian Stiegler, Halem, 2008, S. 30–49.

Serienepisoden

- »Transplantationen.« *Star Trek: Voyager*, Staffel 1, Folge 5, CBS, 6. Februar 1995. Netflix.
- »Von Angesicht zu Angesicht.« *Star Trek: Voyager*, Staffel 1, Folge 14, CBS, 8. Mai 1995. Netflix.
- »Lebensanzeichen.« *Star Trek: Voyager*, Staffel 2, Folge 19, CBS, 26. Februar 1996. Netflix.

