

## UNBEKANNTE LEBENSFORMEN: DRITTE GESCHLECHTER

Als ‚Dritte Geschlechter‘<sup>1</sup> werden Geschlechter bezeichnet, die nicht dem Modell der binären, heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit entsprechen. Dies umfasst sowohl die ausschließende Definition von Dritten Geschlechtern als ‚weder Frau noch Mann‘ als auch die erweiternde Definition von ‚zusätzlichem‘ Geschlecht. Wie im Kapitel *Sex und Gender* bereits aufgeführt wurde, sind Konzepte Dritter Geschlechter sowohl biologisch als auch sozial feststellbar, unterliegen in der westlichen Gesellschaft jedoch dem Gebot der Zweigeschlechtlichkeit.<sup>2</sup> Wenn sich der Mensch nach wie vor in der Vergeschlechtlichung als Subjekt konstituiert, und dafür genau zwei Varianten – Mann und Frau – zur Verfügung stehen, müssen alle Geschlechter, die nicht in dieses Schema passen, als nicht existent oder nicht menschlich definiert werden. Und so sind es in der Tat in den untersuchten Serien ausschließlich Aliens, denen Geschlechterkonzepte jenseits des binären Modells zugesprochen werden.

- 
- 1 Der Begriff der ‚Dritten Geschlechter‘ entstand mit dem Aufkommen der Sexualwissenschaften Ende des 19. Jahrhunderts. Erstmals verwendet wurde er von Karl Heinrich Ulrichs (unter dem Pseudonym Numa Numatius) in den 1860er Jahren. Weiterentwickelt wurde er unter dem Begriff der ‚Konträrsexuellen‘ von Richard von Kraft-Ebing (vgl. G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 281f.). Magnus Hirschfeld, der Gründer des ersten ‚Instituts für Sexualwissenschaft‘ (1918) verbreitete die Theorie des ‚Dritten Geschlechts‘ weiter (vgl. S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 81f.). Der damalige Begriff des ‚Dritten Geschlechts‘ umfasste die Gruppe, die sich heute selbst als ‚queer‘ oder ‚LGBT‘ (lesbian, gay, bi, trans) bezeichnen würde. Alle drei Begriffe differenzieren nicht zwischen Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen und beinhalten verschiedenste Varianten aus körperlicher Disposition, Geschlechtsidentität und Begehren. Mit der Schwulen- und Lesbienbewegung in den 1970er Jahren kam der Begriff der ‚Dritten Geschlechter‘ aus der Mode, erfreut sich aber heute im Zuge der Transgender-Diskussion und queerer Politikverständnisse neuer Beliebtheit.
  - 2 Vgl. B. Röttger-Rössler: Männer, Frauen und andere Geschlechter, S. 101ff.

Dritte Geschlechter treten in den untersuchten Serien verhältnismäßig selten auf. Des Öfteren wird ihre Existenz sogar nur kurz angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt. So unterhalten sich in DS9 Captain Sisko und Doktor Bashir über einen Fähnrich Willix Pran, dessen ‚Keime in einem Monat die Individuation‘ durchlaufen würden.<sup>3</sup> ‚Er‘ ist schwanger und bekommt ‚Zwillinge‘. Willix Pran wird nie wieder erwähnt, geschweige denn gezeigt. Ähnlich wird mit Captain Janeways Liebhaber Jaffen (VOY) verfahren: Er erwähnt einem Mann gegenüber in einer Bar, er habe keinen Vater, da er ‚Norvalener‘ sei, die sich anders fortpflanzen. In der darauf folgenden Romanze zwischen Janeway und Jaffen ist die genaue Art und Weise seiner ‚anderen‘ Geschlechtlichkeit jedoch nicht mehr Thema.<sup>4</sup>

Am ausgeprägtesten findet sich dieses Phänomen in der Serie *Andromeda*. Auf der Webseite der Serie und als Zusatzfeature auf den DVDs werden für fast alle auftretenden Spezies interessante Geschlechterkonzepte aufgeführt.<sup>5</sup> Die ‚Magog‘ sind eingeschlechtliche Parasiten, die ‚Nightsiders‘ asexuell, da sie sich durch Parthenogenese fortpflanzen, die ‚Umbriten‘ haben drei Geschlechter, die insektoiden ‚Than‘ sind Hermaphroditen und die ‚Perseiden‘ können ihr Geschlecht ändern.<sup>6</sup> Hier werden jedoch Erwartungen geweckt und nicht erfüllt, denn die Anders-Geschlechtlichkeit der genannten Spezies wird in keiner einzigen Episode der Serie verhandelt. Die Spezies sind vom Erscheinungsbild und der Tonlage der Stimme her meistens männlich kodiert und werden von männlichen Schauspielern gespielt.

Die Analyse von Dritten Geschlechtern orientiert sich ob deren Seltenheit an folgenden Kriterien: Es werden erstens Figuren untersucht, deren Geschlecht vom Mann/Frau-Schema so deutlich abweicht, dass der Fokus der Episode auf ihrer Andersartigkeit liegt. Zweitens werden auch Figuren in die Analyse mit einbezogen, die aufgrund anderer Kriterien nicht eindeutig in das Mann/Frau-Schema passen. Dies ist bei Figuren der Fall, die sowohl weiblich als auch männlich sind, und bei Figuren, die eine männliche oder weibliche Erscheinungsform und/oder Ge-

3 DS9 3x14: *Herz aus Stein*

4 Bleibt zu bemerken, dass der Mann, mit dem Janeway eine Beziehung eingeht, eventuell noch nicht einmal ein ‚richtiger‘ Mann ist.

5 Die Seite war früher mit [www.allsystems.org](http://www.allsystems.org) eine der offiziellen *Andromeda*-Webseiten. Als diese aus dem Netz genommen wurde, wurde der Inhalt von einer Fanseite übernommen: [www.saveandromeda.com](http://www.saveandromeda.com)

6 Vgl. *Saveandromeda*: „Social Sciences: Life Forms“, in: <http://www.saveandromeda.com/allsystems/lifeforms/lifeforms.htm>, letzter Zugriff 30.06.2007. Die gleichen Informationen gibt es auch unter dem Feature ‚Hintergrundinformationen‘ auf der DVD-Edition der Serie.

schlechtsidentität angenommen haben, obwohl ihre Ausgangsform nicht vergeschlechtlicht ist. Hierbei lassen sich verschiedene Kategorien bilden: Die Eingeschlechtlichkeit, die Mehr- oder Polygeschlechtlichkeit und die Übergeschlechtlichkeit. Im Kapitel *Eingeschlechtlichkeit* werden die ‚J’naii‘ und die ‚Magog‘ untersucht, deren Mitglieder nur ein Geschlecht aufweisen. Uneindeutige Geschlechtsidentitäten durch die Verbindung eines Wirtskörpers mit einem Symbionten haben die symbiotischen Lebensformen ‚Vindrizi‘ und ‚Trill‘, die im Kapitel *Polygeschlechtlichkeit* analysiert werden. Im Kapitel *Übergeschlechtlichkeit* geht es um die ‚Formwandler‘ und die ‚Q‘, Wesen mit übermenschlichen Fähigkeiten, die ein menschliches Interface benutzen, um mit Menschen zu kommunizieren. Die zentralen Fragen lauten, ob und wie Geschlechter, die jenseits der binären Matrix liegen, darstellbar sind und ob hierdurch ein imaginärer Raum jenseits der binären Matrix eröffnet werden kann. Außerdem soll herausgearbeitet werden, ob die Geschlechtlichkeit Auswirkungen auf die Heldennarration hat, da diese auf der binären Geschlechterpolarität fußt.

## Eingeschlechtlichkeit

Das Unheimlichste an den Borg, so wird es bei der ersten Begegnung zwischen der Menschheit und dieser so anderen Spezies formuliert, ist vor allem, dass diese ‚geschlechtslos‘ sind.<sup>7</sup> Im folgenden Kapitel soll daher nicht nur analysiert werden, wie die Eingeschlechtlichkeit inszeniert wird, sondern auch, wie diese visuell kommentiert und narrativ gewertet wird. Untersucht werden die J’naii (TNG), eine auf den ersten Blick androgyn wirkende, humanoide Spezies, und die Magog (AND), eine parasitäre Spezies, die ihre Larven in Wirtskörpern ausbrütet.

### Die J’naii

*Verbotene Liebe* ist die erste *Star-Trek*-Episode, die sich explizit mit dem Thema Homosexualität befassen sollte und damit den vehementen Forderungen von US-amerikanischen Schwulen- und Lesbenverbänden, Homosexualität in *Star Trek* sichtbar zu machen, Rechnung tragen woll-

---

7 TNG 2x16: *Zeitsprung mit Q*. Da das Konzept der Borg im Verlauf der Serie verändert und diese doch vergeschlechtlicht wurden, wie bereits im Kapitel *Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine* ausgeführt wurde, werden sie an dieser Stelle nicht näher analysiert.

te:<sup>8</sup> „The Outcast‘ though, is a gay rights story. It absolutely, specifically and outspokenly dealt with gay issues“,<sup>9</sup> so Produzentin Jeri Taylor. Gerade diese Folge wurde jedoch in der Queer Community als ausgesprochen homophob rezipiert.<sup>10</sup> Wie diese Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit zustande kommt, soll im Folgenden untersucht werden.

Bei den J’naii existiert nur ein Geschlecht, bzw. ‚kein‘ Geschlecht, wie immer wieder betont wird. Captain Picard bezeichnet sie als ‚androgynes Volk‘ und weist damit auf die Gleichzeitigkeit von männlichen und weiblichen Körpermerkmalen und Wesenszügen in einer Person hin. Commander William Riker (Jonathan Frakes), der eng mit Soren (Melinda Culea), einem/einer J’naii zusammen arbeitet, stolpert sofort über die Unmöglichkeit, ein Geschlechterkonzept, das jenseits der Mann/Fraudualität existiert, zu benennen, und bezeichnet ein/e J’naii als ‚er‘.

Soren: „Er? Commander, es gibt keine ‚er’s‘ oder ‚sie’s‘ in einer Spezies ohne Geschlecht.“

Riker: „Verzeihung. Seit zwei Tagen versuche ich schon Sätze ohne Personalpronomen zu konstruieren. Ich gebe auf. Was soll ich sagen? Es? Das klingt so unhöflich.“

Soren: „Wir benutzen ein Pronomen, das neutral ist. Ich glaube, man kann es nicht genau übersetzen.“<sup>11</sup>

Rikers Tritt ins Fettnäpfchen beweist, dass bei Menschen das Konzept eines Dritten Geschlechts schlichtweg nicht existiert, so dass die Möglichkeit, es in Sprache auszudrücken, nicht vorhanden ist. Das Konzept ist ‚unübersetzbar‘.<sup>12</sup> Auffällig ist, dass ein Geschlecht, das weder Mann noch Frau ist, immer wieder als ‚kein Geschlecht‘ bezeichnet wird, und ihm somit die Geschlechtlichkeit an sich abgesprochen wird. Trotzdem

8 Dem entgegen standen die Beschwerden fundamentalistischer christlicher Fans, denen die Serie zu freizügig war (vgl. Rex Brynen: „Mirror, Mirror? The Politics of Television Science Fiction“, in: <http://www.arts.mcgill.ca/mepp/exofile/sftv.html> [20.08.1999], letzter Zugriff 30.06.2007). Einen Überblick über die indirekte Darstellung von Homosexualität in den *Star-Trek*-Serien TOS und TNG gibt Panhuis (Erwin In het Panhuis: „Unendlich heterosexuelle Weiten...Homosexualität in Star Trek“, in: Invertito. Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten 1 [1999], S. 112-122).

9 Mark A. Altman: „Tackling Gay Rights“, in: *Cinefantastique* (Oct. 1992), S. 74. Zitiert nach: J. Tulloch/H. Jenkins: *Science Fiction Audiences*, S. 255.

10 Vgl. J. Tulloch/H. Jenkins: *Science Fiction Audiences*, S. 255ff.

11 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

12 Warum es nicht möglich ist, ‚es‘ zu benutzen, das ja schließlich auch ein neutrales Pronomen ist, wird nicht verständlich.

wird in Dialogen deutlich, dass die J'naii durchaus eine Geschlechtsidentität haben, nur in der Regel keine männliche oder weibliche, sondern eben eine ‚J'naii‘-Identität. Auch Geschlechtsorgane besitzen die J'naii, nur unterscheiden sich diese beträchtlich von denen der Menschen. Die nicht näher beschriebenen Fortpflanzungsorgane befähigen sie, ‚faserige Hülsen‘ zu befruchten, in denen außerhalb des Körpers die Kinder reifen.

Auch in Maske und Kostüm wird versucht, die ‚Ungeschlechtlichkeit‘ der J'naii darzustellen. Sie tragen einteilige, graue oder braune Uniformen, die locker sitzen und die Körperlichkeit nicht betonen. Außerdem haben sie alle die gleiche, standardisierte Kurzhaarfrisur. Falten und Augenschatten werden (außer bei Soren) durch die Maske betont, was sie unattraktiv und abgehärmt wirken lässt. Die Körpersprache der J'naii ist steif: Sie stehen gerade, sitzen gerade und laufen oft mit hinter dem Rücken verschränkten Händen. Sie wirken kontrolliert und zurückhaltend, die Gesellschaft scheint freud- und humorlos zu sein. Soren ist der/die einzige J'naii, der/die in der Folge lachend oder lächelnd gezeigt wird, und dies auch nur, wenn er/sie sich auf Riker bezieht. Die Eingeschlechtlichkeit der J'naii wird nicht als alternatives Drittes Geschlecht dargestellt, sondern als uniformierte und gleichgeschaltete Geschlechtslosigkeit, wobei diese an bestimmten äußeren Attributen wie Frisur, Kleidung, Mimik und Körperhaltung festgemacht wird. Trotzdem werden die J'naii von eindeutig durch Körperbau und Stimmlage als ‚Frauen‘ erkennbaren Schauspielerinnen dargestellt. Die Gesellschaft der J'naii besteht aus androgynen, kurzhaarigen ‚Frauen‘, die optisch dem Klischee der typischen westlichen Lesbe entsprechen.<sup>13</sup>

Soren erweist sich als sehr selbstbewusst und technisch äußerst kompetent. So weigert er/sie sich zum Beispiel, sich das Kontrollpanel des Shuttles von Riker erklären zu lassen, sondern findet selbst die Funktionen heraus. Mit seinen/ihren Annäherungsversuchen Riker gegenüber ist Soren sehr direkt. So fragt er/sie Riker, wissenschaftliche Neugier vorschiebend, nach seinen Geschlechtsorganen und nach menschlichen Paarungspraktiken und gesteht ihm wenig später, dass er/sie ihn sexuell attraktiv findet. Außerdem, so Soren, gehöre er/sie zu einer verfolgten Minderheit, die zu einem Geschlecht tendieren, ‚sie‘ fühle sich als ‚Frau‘. Durch Sorens Anders-Sein wird die heterosexuelle Normalität wiederhergestellt.<sup>14</sup> Soren und Riker dürfen sich voneinander angezogen

---

13 Vgl. J. Tulloch/H. Jenkins: *Science Fiction Audiences*, S. 257; E. Heller: *The Persistence of Difference*, S. 232; U. Scheer: *Neue Geschlechterwelten?* S. 57.

14 Laut Butler beinhaltet die binäre Regulierung der Sexualität die hegemoniale Stellung der Heterosexualität (vgl. J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 41).

fühlen, denn ‚sie‘ ist eigentlich eine Frau. Nach ihrem Outing bekommt Soren in der Narration Riker gegenüber die typische Frauenrolle zugewiesen. Bei einem Shuttleunfall wird sie verletzt, Riker muss sie retten und schon ist die übliche Konstellation des männlichen rettenden Helden und der hilflosen Frau in Not etabliert. Als Soren genesen von der Krankenliege aufspringt, hält Riker sie an den Schultern zurück und besteht darauf, erst die ‚ärztliche Genehmigung‘ einzuholen. Es handelt sich um „einseitige Berührungsprivilegien“<sup>15</sup> Rikers, die seine Überlegenheit und seinen Anspruch auf sie ausdrücken. Soren wird durch Rikers Verhalten entmündigt und verkindlicht. In den gezeigten Berührungen zwischen Riker und Soren wird die Hierarchie zwischen den beiden festgeschrieben. Riker fasst Soren an, um über sie zu entscheiden und ihr die Verantwortung zu entziehen. Auch als die beiden zu einem späteren Zeitpunkt nebeneinander auf einer Bank sitzen, wird durch ihre Körpersprache die Rollenzuweisung sehr deutlich (Abb. 42). Riker sitzt breitbeinig und stützt die Hände auf die Knie, nimmt also maximalen Sitzraum ein und beansprucht über die Hälfte der Bank. Soren dagegen sitzt am äußersten Ende, sehr gerade, die Knie geschlossen und klammert sich mit den Händen an die Bank, als habe sie Angst, herunter zu fallen. Sie nimmt fast keinen Raum ein und ihre Position wirkt sehr instabil. Durch die vergeschlechtlichten Körperhaltungen werden visuell Rikers ‚Männlichkeit‘ und Sorens ‚Weiblichkeit‘ affirmiert.

In Dialogen, in denen Soren, die ‚geschlechtslose‘ Frau, den Unterschied zwischen Männern und Frauen erforscht, werden die stereotypen Geschlechterbilder TNG’s offenbar. So antwortet Riker ihr auf die Frage, was Männer von Frauen unterscheide, mit dem (auf Deutsch etwas kryptischen): „Schnipsel und Schnecken und ein Pferdeschwänzchen.“<sup>16</sup> Er bezieht sich hierbei auf ein altes englisches Kinderlied, nachdem Jungen aus „snips and snails and puppy dog tails“ und Mädchen aus „sugar and spice and everything nice“<sup>17</sup> gemacht seien. Das Stereotyp der wilden, neugierigen Jungen, die ‚Jungskram‘ in den Taschen haben und mit Hunden herumtollen, während die Mädchen süß und nett sind, wird evociert. Sorens Fragen beziehen sich wiederholt auf die Attraktivität von Frauen: „Welche Art von Frauen finden Sie attraktiv?“<sup>18</sup> oder „Sagen Sie mir, ist das die Art von Frau, die alle menschlichen Männer bevorzu-

15 G. Mühlen Achs: *Geschlecht Bewusst Gemacht*, S. 104ff.

16 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

17 Vgl. Nina Rogotzki/Helga Brandt/Ursula Pasero: „What are little girls made of?“ Frauenbilder und Geschlechterrollen zwischen Klischee und Utopie“, in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.): *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*, Band 1, Kiel: Ludwig 2003, S. 268.

18 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

gen?“<sup>19</sup> Während Soren diese Fragen stellt – Riker und sie essen gerade in einem Restaurant – flirtet im Hintergrund ein Menschenpärchen, das Normalmodell offensiv repräsentierend (Abb. 43). Der Mann trägt kurze Haare, die Frau eine blonde Hochsteckfrisur mit üppigen Locken, so dass sie auch von weitem als eindeutig ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ identifiziert werden können. Der Mann hält ihre Hände in seinen Händen, die Frau kichert von Zeit zu Zeit vernehmlich. Soren blickt immer wieder zu dem Pärchen, es wird deutlich gemacht, dass ihre Neugier einerseits von dem für sie fremden Verhalten des Pärchens inspiriert wird, aber auch eine Strategie ist, um Riker näher zu kommen. Das Verhalten des Paares dient als Schablone der heterosexuellen Normierung. Sitzen sich Soren und Riker anfangs noch distanziert und steif gegenüber, sind sie am Ende auch körperlich näher gerückt und einander zugewandt, das Pärchen im Hintergrund spiegelnd. Auch die Fragen, die Soren der Schiffsärztin Beverly Crusher stellt, um herauszufinden, wie es ist, ‚weiblich‘ zu sein, drehen sich um die weibliche Attraktivität. Sie stellt fest, dass Crusher ihr Haar lang trägt und „Farbe auf ihren Mund, ihre Augen, ihre Wangen und auf ihre Fingernägel“<sup>20</sup> schmirt. Ihre Schlussfolgerung ist „Dann ist es die Aufgabe der Frauen, die Männer anzulocken?“<sup>21</sup> Crusher verneint dies zwar und behauptet, dass Frauen schon seit vielen Jahrhunderten nicht mehr als ‚schwach und geringwertig‘ betrachtet werden würden, aber die Kernaussage bleibt bestehen: Soren findet vor allem heraus, dass Frauen attraktiv sein wollen und müssen, Männer und Frauen voneinander angezogen sind und dass Heterosexualität als einzige Möglichkeit der sexuellen Identität angenommen wird.

Dem entgegengesetzt gilt Zweigeschlechtlichkeit bei den J’naii als niedrigere Evolutionsstufe und als primitiv. Eine männliche oder weibliche Identität auszubilden, bedeutet für die J’naii die Abweichung von der monosexuellen Norm. Diese ‚Neigungen‘ werden bei den J’naii als pervers tabuisiert, so dass Soren zu einer ‚psychotektischen Behandlung‘, d.h. einer angleichenden Umprogrammierung, verurteilt wird. Vor Gericht hält sie ein Plädoyer für Toleranz, in dem alle Klischeeregister über die Vorstellungen eines homosexuellen Werdegangs gezogen werden: Das Bewusstsein des Andersseins, das Versteckspiel, die Subkultur der Gleichgesinnten, das Outing, das Unverständnis der Gesellschaft, die Angst vor der drohenden Umprogrammierung. Als Riker Soren retten will, ist es zu spät, er/sie ist bereits umprogrammiert, fühlt sich jetzt ‚sehr

19 TNG 5x17: *Verbotene Liebe*

20 Ebd.

21 Ebd. Es bleibt rätselhaft, warum Soren automatisch annimmt, dass es unter weiblichen Menschen als attraktiv gilt, sich „Farbe auf den Körper zu schmieren“.

wohl‘ und will nicht mehr gerettet werden, geschweige denn die Beziehung zu Riker fortsetzen. Während Soren vormals von ihren ‚Gefühlen‘, die sie zur ‚Frau‘ machen, sprach, spricht er/sie nun von den ‚furchtbaren Trieben, die ich hatte‘ und möchte mit dieser Perversion nichts mehr zu schaffen haben.

Sorens Plädoyer vor Gericht für die Akzeptanz ihrer sexuellen Identität könnte zwar als ‚Gay-Rights‘-Rede verstanden werden, auch wenn der darin enthaltene Aufruf zum ‚Mitleid‘ mit anderen sexuellen Identitäten mehr als fragwürdig ist. Gezeigt wird aber eine heterosexuelle Frau, die für ihre Liebe zu einem heterosexuellen Mann eintritt, in Opposition zu einer konformistischen, lustfeindlichen Gesellschaft, die Heterosexualität, und, so wird implizit behauptet, Sexualität insgesamt tabuisiert. Zweigeschlechtlichkeit wird hier sowohl mit Heterosexualität als auch mit Lust gleichgesetzt.<sup>22</sup> Wie Ferguson anmerkt: „the plot completely confuses gender (the social roles, behaviors, and attitudes associated with women and men) with sexual orientation (an erotic preference for a particular sex).“<sup>23</sup> Die Gleichsetzung von Geschlechterrollen und sexueller Orientierung (ein ‚weibliches‘ Wesen begehrt notwendigerweise ein ‚männliches‘) stellt die vorherrschende Geschlechterordnung nicht infrage, sondern bestätigt sie. Die negative Darstellung der Gesellschaft der J’naii führt außerdem zu einer narrativen Umschreibung von Homophobie zur Heterophobie. „In the episode, the queer community comes to signify intolerance and oppression, and heterosexuality is associated with freedom.“<sup>24</sup> Die Folge, die eigentlich eine Parabel auf den gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität zu sein behauptet, zementiert im Gegenteil Heterosexualität als Normalmodell.

## Die Magog

Abgesehen von den J’naii sind die Magog die einzig andere wirklich eingeschlechtliche Spezies.<sup>25</sup> Sie töten und fressen andere intelligente Le-

---

22 Vgl. U. Scheer: Neue Geschlechterwelten? S. 56.

23 Kathy Ferguson/Gilad Ashkenazi/Wendy Schulz: „Gender Identity in Star Trek“, in: Donald M. Hassler/Clyde Wilcox (Hg.), Political Science Fiction, Columbia: University of South Carolina Press 1997, S. 230.

24 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 212.

25 Durch ihre tiefen Stimmen sind die Magog eher männlich kodiert, wobei sich innerhalb der Narration einige Ungereimtheiten ergeben. So hat der/die Magog Tiama die gleiche weibliche Stimme wie ihr verstorbener Wirtskörper, der Magog Rev Bem hat dagegen, obwohl auch er eine weib-

bensformen und benutzen diese als Wirte, um ihre Larven in ihnen auszubrüten, was sie zu der am meisten gefürchteten Spezies des *Andromeda*-Universums macht. Durch einen Biss werden die Wirte mit Eiern infiziert, aus denen Larven schlüpfen, die in den Bauchhöhlen der Wirte heranwachsen. Die Wirte sterben bei der ‚Geburt‘ der Larven, da diese aus dem Bauchraum hervorbrechen. Die monströsen Fortpflanzungsprozesse der Magog sind eine Kopie der in den *Alien*-Filmen<sup>26</sup> dargestellten Reproduktionsmethode des ‚Aliens‘. In beiden Fällen sind die Fortpflanzungsprozesse visuell auf eine äußerst bedrohliche Art und Weise sexuell kodiert, die im Folgenden eingehender betrachtet werden soll.

Die Magog werden bereits durch ihr Aussehen eindeutig als ‚Monster‘ markiert. Ihnen wachsen diverse Hörner im Gesicht, ihre Haut ist dunkel und fleckig und ihre Gesamterscheinung erinnert an Darstellungen von ‚Teufeln‘ oder ‚Dämonen‘.<sup>27</sup> Die Gesichtsstruktur wirkt einerseits wie eine Panzerung, andererseits wie das nach Außen gekehrte Innere des Körpers, so sind z.B. die Nase und die Ohren seltsam offen und roh (Abb. 44). Dazu sind die Magog am ganzen Körper zottig behaart. Das, was ihr Äußeres so unangenehm und fremd wirken lässt, ist der Blick in Sinnesorgane, die sonst abgeschlossen und geschützt sind. Es ist, als sei das sonst Verborgene, Organische nach außen getreten. Das Aussehen von Magog-‚Babies‘ treibt dies visuell auf die Spitze: Sie erinnern nicht nur an Organe (das Gesicht ist hier nur noch durch die angedeuteten Augenhöhlen assoziierbar), sondern ihre Gesichter bestehen aus fleischigen Lappen, die stark an weibliche Genitalien mit überzähligen Schamlippen erinnern (Abb. 45).<sup>28</sup> Die Magog und ihre monströsen vorerwachsenen Stadien ähneln jedoch an anderer Stelle auch männlichen Genitalien. Dies wird deutlich, als das Schlüpfen einer Magog-Larve, d.h. das Hervorbrechen aus dem Körper des Wirtes gezeigt wird.<sup>29</sup> Der ‚infizierte‘ Wirt – es ist nie von Schwangerschaft, sondern immer von Infektion die Rede – macht würgende Geräusche, hält sich den Bauch,

---

liche Wirtin hatte, eine männliche Stimme. Auch ihre Namen klingen geschlechtsspezifisch (AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*).

- 26 Vgl. *Alien*. USA 1979; *Aliens*. USA 1986; *Alien³*. USA 1992; *Alien: Resurrection*. USA 1997. Auch hier wird der Wirt infiziert und die Aliens schlüpfen als ‚Chest-Burster‘, d.h. der Brustkorb bricht auf und der Wirt stirbt.
- 27 Die immer noch gängige, mit dem antiken Satyr verwandte Darstellung des behaarten und gehörnten Teufels entstand erst in der europäischen Barockkunst (vgl. Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann: *Christliche Inkongographie in Stichworten*, Leipzig: Koehler & Amelang 1980, S. 332).
- 28 AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*
- 29 AND 4x21: *The Dissonant Interval I*

bricht zusammen und erbricht grünen Schleim. Plötzlich spritzt aus seinem Bauch ejakulatähnliche weiße Flüssigkeit, aus der aufgerissenen Bauchhöhle ragen die geschlüpften Larven, begleitet von dem typisch kreischenden Magog-Geräusch. Die Larven sind fleischfarbene, erigierte Phalli mit deutlich erkennbarer Eichel (Abb. 46). Dieser Eindruck wird durch eine ständige Auf- und Abbewegung noch verstärkt. Die Magog-Geburt findet wie ein rückwärts ablaufender gewaltsamer Zeugungsprozess statt: Die phallusartigen Larven dringen nicht nach innen, sondern nach außen. Es entsteht dabei kein Leben, sondern der Prozess hat den Tod des Wirtes zur Folge. Für den „Phallus Dentatus“<sup>30</sup> gilt, was Kavanagh auch für die *Alien*-Filme konstatiert: „Through grotesquely emphasized erectile images, the alien insistently registers psychosexually as a threatening phallus.“<sup>31</sup> Es lässt sich feststellen, dass die Bilder der Magog-Larven, die sowohl männlichen als auch weiblichen Genitalien ähneln, dazu dienen, eine Atmosphäre von Horror und Bedrohung zu erzeugen. Es stellt sich die Frage, worin die Bedrohung genau besteht und wer oder was genau bedroht wird.

Zunächst spielt der Topos des parasitären Aliens mit der Paranoia vor dem diffusen Bösen, das unbemerkt in einem selbst heranwächst. Was durch die Magog bzw. durch die parasitären Larven infrage gestellt wird, sind die fest umrissenen Grenzen der eigenen Identität (repräsentiert durch den Wirt) und die Unversehrtheit der Körperhülle. Durch die ‚Geburt‘ der Larven wird das Innere zum Äußeren, „The contour of containment which establishes the subject/character is violently eroded by an explosion from within.“<sup>32</sup> Das Eindringen des Parasiten in den Wirtskörper, das Wachsen des Fremden im Körper und der gewaltsame Tod durch das Schlüpfen sind traumatische Bilder, in denen tief sitzende Ängste vor Zeugung und Geburt thematisiert werden. So stellt auch Clover fest:

„Finally, there are science fiction films like *Alien*/*Aliens* in which penetration per se is a minor matter next to what another era called ‚consequences‘: Finding oneself corporeal host to things growing inside and eventually bursting forth. [...] It is the possession film – stories that hinge on psychic breaking and enter-

30 Vgl. J. H. Kavanagh: *Feminism, Humanism and Science in Alien*, S. 76.

31 Ebd.

32 Catherine Constable: „Becoming the Monster’s Mother: Morphologies of Identity in the *Alien* Series“, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II. The Spaces of Science-Fiction Cinema*, New York, London: Verso 1999, S. 183.

ing – that plunges us repeatedly into a world of menstruation, pregnancy, fetuses, abortion, miscarriage, amniotic fluid, childbirth, breastfeeding.“<sup>33</sup>

Die Fortpflanzungsprozesse der Magog werden auch visuell als ekelhaft dargestellt. Sie ‚infizieren‘ den Wirt durch Bisse, d.h. durch eine Vermischung von Körperflüssigkeiten. Sowohl bei den Bissen als auch bei den gewaltsamen ‚Geburten‘ spritzen jedes Mal eine Menge Blut, Schleim, Ejakulat und andere Körperflüssigkeiten.

Nicht nur in den Gesichtern der Magog, auch in der Darstellung ihrer Heimatwelt wird visuell mit der Verkehrung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ gearbeitet. Die Magog leben nicht auf Planetenoberflächen, sondern im Inneren von riesigen Hohlwelten. Diese sind zwar künstlich erschaffen, erinnern aber an natürliche Höhlenbauten. Kamerafahrten führen durch lange, gewundene Gänge und enden in riesigen Höhlen, in denen es vor Magog wimmelt, die durch grunzende, quietschende und schmatzende Geräusche animalisiert werden und durch ihre hockende oder kauende Haltung um Feuer wie Höhlenmenschen wirken.<sup>34</sup> Einerseits werden die Magog als unzivilisierte, gefährliche, kurz: nicht-menschliche Tiere präsentiert, die in ihrem Bau hausen. Andererseits erinnern die Höhlen der Magog auch an organische Systeme. Diese so phallisch konnotierten Aliens leben in gebärmutterartigen Höhlen und in vaginalschlauchähnlichen Gängen.

Die Hohlwelt und ihre animalischen Bewohner werden dabei immer wieder kontrastiert mit der hellen, sterilen Techno-Ästhetik des Raumschiffs *Andromeda*. Und so gilt hier ebenso, was Constable für *Alien* feststellt: „My analysis builds on the contrast in order to position the mother ship as traditional symbolic space in which codes of cleanliness and decency are already operative, in opposition to the alien craft which constitutes the abjected maternal body.“<sup>35</sup> Nach Constable stehen die Aliens im Kontrast zur steril dargestellten Menschheit nicht nur für das verdrängte Sexuelle, sondern auch für die Abgrenzung vom mütterlichen Herkunftskörper und für dessen Ablehnung. Diese These lässt sich anhand einer Untersuchung der Repräsentation des ‚Bösen‘ in *Andromeda* belegen. Dieses wird der ‚Abyss‘ genannt und ist die böse Macht, die die Magog künstlich erschaffen hat und von ihnen als Gott verehrt wird. ‚Abyssus‘ bedeutet „grundlose Tiefe, Unterwelt, das Bodenlose“, aber auch „Vielfraß“ und „Nimmersatt“<sup>36</sup> und wird in psychoanalytischer Ter-

---

33 Carol J. Clover: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London: British Film Institute 1992, S. 81f.

34 AND 2x01: *The Widening Gyre II*

35 C. Constable: *Becoming the Monster's Mother*, S. 182.

36 Vgl. Duden. *Das Fremdwörterbuch*, S. 27.

minologie als Bild für die monströse Vagina verwendet, die droht, das, was sie einst geboren hat, wieder zu verschlingen.

„What is most interesting about the mythological figure of woman as the source of all life [...] is that, within patriarchal signifying practices, particularly the horror film, she is reconstructed and represented as a *negative* figure, one associated with the dread of the generative mother seen only in the abyss, the monstrous vagina, the origin of all life threatening to reabsorb what is once birthed. [...] In horror films such as *Alien*, we are given a representation of the female genitals and the womb as uncanny – horrific objects of dread and fascination.“<sup>37</sup>

Die so gefürchteten Magog sind Abgesandte des sexualisierten Bösen, diesmal sogar deutlich als Monster-Vagina benannt und ebenso deutlich visualisiert in der Darstellung der Hohlwelten und der Reproduktionsmethoden der Magog. Der Kampf gegen den vereinnahmenden Abyss stellt sich wieder einmal als der Kampf des Rationalen gegen das instinkthafte Irrationale heraus und kann veranschaulicht werden anhand der Figur des Reverend Behemoth<sup>38</sup> Fartraveller (Brent Stait), eines ‚bekehrten‘ Magog. Seine Rolle innerhalb der Narration ist es, die Crewmitglieder der *Andromeda* in Zeiten des Zweifels mit spirituellen Sinnsprüchen auf das Göttliche im Universum hinzuweisen und die Entscheidungen des Captains moralisch-philosophisch zu unterfüttern. Rev Bem ist ein Mönch des ‚Wayism‘, einem Konglomerat aus Christentum, Buddhismus, Juddaismus und Taoismus, in dem es um den Sieg des Guten über das Böse durch den persönlichen inneren Kampf geht. So hält Rev Bem seine Magog-‚Triebe‘ (Töten, Fressen, Fortpflanzen) durch ständige Meditationen und seinen unerschütterlichen Glauben an ‚das Göttliche‘ unter Kontrolle, obwohl die Magog genetisch auf Töten und Fortpflanzung ‚programmiert‘ sind. Anders als *Star Treks* B’Elanna Torres ist Rev Bem eher bereit zu sterben, als seiner ‚genetischen Programmierung‘ nachzugeben, und deshalb fähig, diese zu transzendieren.

---

37 Creed, Barbara: „Alien and the Monstrous-Feminine“, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London, New York: Verso 1990, S. 128-141, S. 135 (Kursivsetzung im Original).

38 Bereits sein Name ist eine biblische Referenz: Der Behemoth taucht im Buch Job auf und wird meist als das mächtigste Landmonster interpretiert, das erste von Gott erschaffene Säugetier (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „Behemoth“, in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Behemoth>, letzter Zugriff 30.06.2007).

Wie und mit welchen Implikationen Rev Bems Läuterung vom ‚Bösen‘ inszeniert wird, soll im Folgenden mit der Analyse einer längeren Sequenz herausgearbeitet werden. Bereits das Setting ist biblisch-apokalyptisch. Rev Bem irrt auf einem zusammenbrechenden Planeten einem sprechenden Stern hinterher, der dem Stern von Bethlehem ähnelt.<sup>39</sup> Der Stern verwandelt sich in die Erscheinung seiner ‚Mutter‘, der Menschenfrau, in deren Körper er sich als Magog-Larve ernährte und die bei seiner ‚Geburt‘ starb. Umkränzt von Lichtstrahlen, mit weißem Kleid und langen Haaren entspricht ihre Erscheinungsform der christlichen Vorstellung einer Heiligen oder eines Engels. Sie lächelt gütig und streichelt den vor ihr knienden Rev Bem, der glücklich ausruft „Mother, I’m home!“<sup>40</sup> Hier zeichnet sich bereits ab, worum es geht: Die Heimkehr zur Mutter und, in letzter Konsequenz, die Rückkehr in die Gebärmutter. So fragt Rev Bem, als sich die Muttergestalt wieder in den Stern verwandelt hat: „Are you the Abyss?“<sup>41</sup> Sie dagegen spricht nochmals die Schuld seiner Geburt an: „Magog are the children of death. All creatures at birth make their mothers suffer. Magog kill their mothers. Loath yourself and the suffering you have caused.“<sup>42</sup> Bereits durch seinen ersten Akt ist der neugeborene Magog als Monster markiert, denn er hat seine Mutter gewaltsam getötet. So besteht Rev Bems Grundkonflikt im Makel seiner Geburt, wie er in anderen Folgen erwähnt, denn egal wie ‚unbescholten sein Leben‘ sein mag, seine ‚Seele wird immer befleckt sein‘ von den Umständen seiner Geburt.<sup>43</sup>

Nachdem durch diverse Ereignisse Rev Bems Glaubensfestigkeit und Standhaftigkeit zur Genüge geprüft sind, steht er, von Licht umstrahlt, auf einem Berg und ruft verzweifelt und bereit, sein Leben zu geben, den Stern an, der das Göttliche repräsentiert (Abb. 47). Das Bild des Mönchs, der mit wehendem Umhang und ausgestreckten Armen auf dem Berg steht und von einem sprechenden Stern angestrahlt wird, evoziert Assoziationen zu biblischen Figuren wie Moses oder Jesus, die ebenfalls auf Bergen Zwiesprache mit ‚Gott‘ hielten.<sup>44</sup> Der Dialog zwischen Rev Bem und dem Stern endet mit einem in seiner Dringlichkeit sich steigernden „Come to me, come to me, come to me NOW!“<sup>45</sup> des Sterns, das durch-

39 AND 3x15: *What happens to a Rev Deferred?*

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 AND 1x18: *Die Schlange im Paradies*

44 Ein Beispiel findet sich in Markus 9.1-4, in dem nebst seiner Erleuchtungserfahrung auf dem Berge Jesus’ Kleider zudem „weiß und hell wie Schnee“ werden (Die Bibel, 1975, S. 59).

45 AND 3x15: *What happens to a Rev Deferred?*

aus wie eine erotische Aufforderung anmutet. Der Stern bildet einen Lichtring, in den Rev Bem hineingesogen wird. Er ist kurz identisch mit dem Licht, wird dann wieder ausgestoßen und auf den Felsen zurückgeworfen. Das Pulsieren des Sterns und der Vorgang des Hineinziehens und Ausstoßens erinnern sowohl an Orgasmus- als auch an Wehenkontraktionen, an Zeugung und Geburt gleichzeitig. Nachdem Rev Bem die Schande seiner fleischlichen Geburt durch die zweite Zeugung und Geburt im unkörperlichen, reinen ‚Licht‘ getilgt hat, fängt sein Körper an, sich zu transformieren. Der geläuterte Rev Bem ist unbehaart bis auf sein langes, glattes Kopfhaar und einen dünnen Bart und hat nun helle Haut. Er sieht nicht nur wesentlich humanoider aus als vorher, er wurde außerdem ‚weiß‘ gemacht. Rev Bem widersteht der weiblich kodierten Triebhaftigkeit, d.h. der ‚Natur‘ der Magog und transzendiert zur Belohnung in ein höheres Wesen, das den ‚reinen Geist‘ repräsentiert. Aus dem animalischen, eingeschlechtlichen und ‚dunklen‘ Magog wird ein ‚weißer Mann‘, der Repräsentant und Prototyp des idealen ‚Guten‘.<sup>46</sup>

## Polygeschlechtlichkeit

Das Motiv eines parasitären oder symbiotischen fremden Wesens, das in einem humanoiden Wirtskörper lebt und diesen entweder geistig kontrolliert oder ihn sogar konsumiert, indem es sich von ihm ernährt, zeigt sich in der dramaturgischen und visuellen Umsetzung immer wieder deutlich inspiriert von den Hollywood Science-Fiction- und Horrorfilmen der 1950er Jahre<sup>47</sup> und den bereits erwähnten *Alien*-Filmen.<sup>48</sup> Auch bei den symbiotischen Spezies Vindrizi (B5) und Trill (TNG, DS9) finden sich wie bei den Magog Anleihen an das Horror-Genre und Bildnachbarschaften zur *Alien*-Filmreihe. Daher wird in der Analyse besonderes Augenmerk auf den Topos der Bedrohung und des Unheimlichen gelegt und die

46 Da Rev Bem nach dieser Folge als regulärer Charakter aus der Serie aussteigt und nur noch wenige Gastauftritte hat, in denen sein ‚Mann-Sein‘ nicht thematisiert wird, wurde diese Figur im Kapitel *Frau-Werdungen*, *Mann-Werdungen* nicht berücksichtigt.

47 Vgl. Harvey R. Greenberg: „Reimagining the Gargoyle. Psychoanalytic Notes on Alien“, in: Constance Penley u.a. (Hg.): *Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1991, S. 83. Die Filme (u.a. *Invasion of the Body Snatchers*. USA 1956) wurden bereits im Kapitel *Dieses Kleine Mädchen: Inbesitznahmen* genannt

48 Vgl. *Alien*. USA 1979; *Aliens*. USA 1986; *Alien³*. USA 1992; *Alien: Resurrection*. USA 1997.

Frage aufgeworfen, ob dieser in direktem Zusammenhang mit der andersartigen Geschlechtlichkeit steht. Beiden Spezies liegt das gleiche Konzept zugrunde: In den Körpern humanoider Wirte befinden sich fremdartige Aliens, die mit diesen eine Symbiose eingehen. Diese Anwesenheit von zwei Wesen in einem Körper hat Auswirkungen auf das Geschlecht, was mit dem Begriff der ‚Polygeschlechtlichkeit‘ umschrieben werden soll. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern diese Abweichung vom heterosexuellen Normalmodell Auswirkungen auf die Geschlechtsidentität hat und durch welche visuellen und narrativen Elemente diese Abweichung dargestellt wird.

## Die Vindrizi

In der B5-Episode, in der die Vindrizi eingeführt werden, kriecht ein Mann schreiend über den Boden.<sup>49</sup> Dabei wird sein schmerzverzerrtes Gesicht im Profil gezeigt, dann gegengeschnitten mit seiner Hand, die sich schweißnass und verdreht zur Faust ballt. Darauf folgt die Einstellung von lächelnden Gesichtern eines Mannes und einer Frau, die ihn – in leichter Untersicht gefilmt – beobachten. Die Szene ist mit bedrohlicher Musik unterlegt. Die beiden Stehenden wirken grausam und gefühllos, da sie mit einem Lächeln auf die offensichtlich unerträglichen Schmerzen des Mannes reagieren und nicht eingreifen. Der Schreiende greift mit einer bittend und verzweifelt wirkenden Geste nach dem Fuß des stehenden Mannes und bricht zusammen. Nun erst schwenkt die Kamera über seinen Rücken: Das Hemd ist schmutzig und zerfetzt, in dem Riss sitzt ein hummerartiges Wesen, das sich in seinen Rücken hineinarbeitet (Abb. 48). Es verschwindet allmählich im Rücken, während es eine große und mehrere kleine Öffnungen hinterlässt, langsam schließt sich die Haut ohne Wunde über ihm.

Gezeigt wird das Eindringen eines fremden Organismus in einen Körper, wobei die gewählten Bilder erstens durch das Setting eine starke Wertung erfahren und zweitens stark sexualisiert sind. Das Setting unterstreicht die Atmosphäre des Heimlichen, Verbotenen: Der frisch penetrierte Mann liegt wie ein Gewaltopfer auf dem schmutzigen Boden abgelegener, düsterer Gänge, sein Rücken ist entblößt und seine Kleidung zerrissen wie nach einem Überfall. Die Penetrationsszene wird mit zwei weiteren ‚Opfern‘ wiederholt. Beide Male ist der Parasit/Symbiont be-

---

49 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

reits eingedrungen und macht seine Präsenz durch pulsierende Auswölbungen im Rücken deutlich.<sup>50</sup>

Als einer der Wirte stirbt, obduziert ihn Dr. Stephen Franklin, um die Todesursache festzustellen. Das aseptische medizinische Labor wird kontrastiert mit den dreckigen, düsteren Gängen, in denen die Penetration stattgefunden hat. Das Labor ist in Weiß- und Blautönen gehalten und mit blauem Licht beleuchtet, was den Eindruck von Kälte und Rationalität verstärkt. Auch diese Gegenüberstellung ist ein typischer Topos der Science Fiction. So stellt Constable für den *Alien*-Film fest: „*Alien* offers a representation of the human as a sterile community forcibly confronted by a physicality that it has rejected.“<sup>51</sup> Das Ausblenden und Eindämmen der Körperlichkeit wird durch die Bilder von Dr. Franklin in der sterilen Laborumgebung ausgedrückt. Franklins Mundschutz und Handschuhe bilden Barrieren, um das Fremde am körperlichen Eindringen zu hindern. Die Obduktion des Toten steht für den Versuch, das Unheimliche rational zu erfassen und wissenschaftlich aufzuklären. Schließlich entdeckt Franklin auf einem Computerbild den Parasiten. Auf seine Frage, was sich da um die Wirbelsäule geschlungen habe, antwortet der Computer nur: ‚Unbekannt‘. Unheimliche Musik wird eingespielt, die Technik hat soeben vor dem Irrationalen kapituliert. Franklin vermutet einen „unbekannten außerirdischen Parasiten“,<sup>52</sup> der sich um das Rückrat schlingt und die „vollständige Kontrolle“<sup>53</sup> übernimmt. Er fürchtet, die ganze Station könne befallen werden, bevor es jemand merkt. Das Unheimliche ist wie immer nicht greifbar, die Besessenheit könnte überall und vor allem in jedem lauern. Franklins Versuch, das Unheimliche durch medizinische Technik einzudämmen, die symbolisch für Rationalität steht, besteht darin, den Vindrizi-Tentakel in einem fest verschlossenen Glasbehälter zu isolieren.

Die anfängliche Atmosphäre der Bedrohung erfährt jedoch eine Wendung. Die ‚guten‘ Symbionten Vindrizi sind ein lebendes Archiv des Universums, ihre freiwilligen Wirtskörper sind todkrank und erhalten

50 Bei der Figur Duncan wird dabei sogar eine schrille, abgehackte Musik eingespielt, die an die Melodie von Hitchcocks ‚*Psycho*‘-Duschszene erinnert.

51 C. Constable: *Becoming the Monster's Mother*, S. 184 (Kursivsetzung im Original). Diese Kontrastierung des sauberen Mutterschiffs und des organischen, verunreinigten Alienschiffs als visuelle Konstruktion des gefährlichen ‚Anderen‘ zeigte sich bereits bei der Analyse von B'Elanna Torres ethnischer Markierung und der Gegenüberstellung der *Andromeda* und der Hohlwelten der Magog.

52 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

53 Ebd.

durch sie ein neues Leben. Das Subjekt und damit auch das Geschlecht treten mit der Symbiose in den Hintergrund, da die Vindrizi wie die Borg ein Kollektivbewusstsein haben. Der Körper ist damit nicht mehr Träger des Geschlechts, sondern nur noch Träger des archivierten Wissens.

## Die Trill

Die Bilder des Eindringens, der Präsenz des Fremden im menschlichen/humanoiden Körper und der Versuch der medizinischen rationalen Aufklärung finden sich auch in der TNG-Folge *Odan, der Sonderbotschafter*,<sup>54</sup> allerdings in anderer Reihenfolge als in der eben besprochenen B5-Folge. Die Schiffsärztin Beverly Crusher (Gates McFadden) hat einen neuen Liebhaber: Odan (Franc Luz), einen Trill. Odan hat lange, weiche Locken, bewegt sich fließend und ist für die Serie TNG ein sehr androgyner Mann. So verhält er sich Beverly gegenüber sehr verspielt und anschmiegsam. Doch als er nach einem Rendezvous in sein Quartier zurückkehrt, betrachtet er sich mit nacktem Oberkörper im Spiegel und legt mit einer zärtlichen Geste seine Hände auf den Bauch, woraufhin sich sein Bauch pulsierend vor- und zurückwölbt, als lebe eine eigenständige Wesenheit darin (Abb. 49). Die geschilderte Szene nimmt Elemente der visuellen Darstellung einer schwangeren Frau auf: die Betrachtung des wachsenden Bauches im Spiegel, das Halten und Streicheln des Bauches, das Wohlgefühl, das dabei entsteht, und die Reaktion des Ungeborenen auf die Mutter. Odan, so die Inszenierung, ist schwanger. Durch das Pulsieren wird diese ‚Schwangerschaft‘ als ebenso monströs dargestellt wie bei den Vindrizi und ist ebenso am ‚falschen‘ Ort lokalisiert, nämlich im Bauch eines Mannes. Das Unheimliche an Odan wird verstärkt durch das Misstrauen der Empathin und Schiffspsychologin Deanna Troi, die „Fluktuationen von Emotionen, die von ihm ausgehen“,<sup>55</sup> spürt. Sie unterstellt Odan emotionale Unberechenbarkeit und warnt wiederholt den Captain und Beverly Crusher. Zur Aufklärung kommt es erst, als Beverly Crusher Odan nach einem schweren Unfall operieren muss und entsetzt feststellt, dass er von einem Parasiten befallen ist. Nun muss Odan gestehen: „Beverly, das bin ich. [...] Dieser Körper ist lediglich ein Wirt. Ich bin dieser Parasit. Das ist es, was überleben muss.“<sup>56</sup> Auch Beverly Crusher legt ihre Hände auf seinen ‚schwangeren‘ Bauch, als sie ihn nach dem Unfall untersucht. In einer Wiederholung der Spiegelszene blickt die subjektive Kamera nochmals aus Odans

---

54 TNG 4x23: *Odan, der Sonderbotschafter*

55 Ebd.

56 Ebd.

Perspektive auf seinen Bauch. Der Blick deutet die Entscheidung voraus: Der Bauch, d.h. der Symbiont, ist zentral und wird gerettet, der Wirtskörper stirbt. Was in der Schwangerschafts-Analogie hieße: Die Entscheidung fällt für das ‚ungeborene Leben‘, der Tod der Mutter wird in Kauf genommen.

Die Entnahme des Symbionten aus dem Trill-Wirt wird nicht gezeigt, aber die Öffnung des Menschen William Riker, der sich freiwillig als Interims-Wirt anbietet. Beverly Crusher schneidet ihn in der sterilen Umgebung der Krankenstation auf. Der Schnitt ist eine feine, dunkle Linie. Dorthinein setzt sie den phallusförmigen Symbionten, der sich mit pulsierenden Bewegungen in die Öffnung arbeitet und langsam im Körper verschwindet (Abb. 50). Begleitet wird dies von einem ‚schmatzenden‘ Geräusch, was der an sich relativ sterilen Szene (kein Blut tritt aus, der Schnitt klafft nicht auf) erst eine körperliche bzw. fleischliche Komponente verleiht. Der Trill-Symbiont hat nicht nur durch die Bewegung und das Geräusch, sondern auch durch sein Erscheinungsbild eindeutig phallische Qualitäten: „The symbiont is truly one of the great visual jokes of Star Trek – while it looks vaguely ‚lobsteroid‘, [...] it more exactly resembles large, pinkish-gray, pulsing male genitals.“<sup>57</sup>

Unterlegt ist die Szene mit dramatischer Musik, Riker stöhnt und ist schweißgebadet, als würde er in den Wehen liegen. In der geschilderten Szene findet eine Bedeutungs-Überlagerung statt, der Symbiont ist gleichzeitig Embryo und Penis. Durch einen rückwärts ablaufenden Kaiserschnitt fallen Penetration, Zeugung und Geburt in einem Bild zusammen. In *Babylon 5* wird es visuell sogar noch expliziter: Die Öffnungen, durch die der symbiotische Organismus eindringt, sind vulvaförmig, der Organismus selbst ähnelt einem Skorpion – einem Tier, das mit seinem Stachel ebenfalls symbolhaft für phallische Potenz steht.

Die Penetration, d.h. das Eindringen des phallischen Fremden, trifft – wie auch in *Babylon 5* – immer ‚feminine‘ oder ‚schwache‘ Männer. Odan wird als androgyner Charakter gezeichnet, in B5 werden die Wirte als „die, deren Leben am Ende ist“<sup>58</sup> bezeichnet. Der penetrierte Mann kann nur penetriert werden, weil er schon vorher kein ‚ganzer‘ Mann war. Die Ausnahme bildet Will Riker, der Interims-Wirt, der sonst in TNG für potente Männlichkeit steht. Seine infrage gestellte Männlichkeit wird auf zwei Arten wieder hergestellt: Erstens kann er Beverly Crusher davon überzeugen, die Affäre mit ihm fortzusetzen, da nun er Odan sei, d.h. er erweist sich als sexuell fordernd und aktiv – und zweitens wird

57 <http://www.pkbaseline.com/screen/strange/ready/forbid.html> (Zitiert nach: A. Rainer: *Monsterfrauen*, S. 91)

58 B5 3x07: *Der Hüter des Wissens*

der Symbiont wieder aus ihm herausgenommen, als der neue Trill-Wirt eintrifft, und sein vorheriger Zustand wird wieder hergestellt.

Der neue Trill-Wirt Odan gibt der Narration eine Wendung, die von vielen als ein missglückter Versuch, Homosexualität zu thematisieren, betrachtet wird: Der neue Wirt ist eine Frau. Das Wesen Odan hat zwar noch die gleiche Persönlichkeit, aber nun einen weiblichen Körper. Nachdem sich Beverly Crusher nach kurzem Zögern auf Odan in Gestalt von Will Riker emotional und sexuell eingelassen hat, reagiert sie jetzt distanziert und abweisend. Sie beruft sich dabei auf die wechselnden Wirtskörper und schließt ihre Begründung mit den Worten: „Vielleicht ist es eine menschliche Schwäche. Aber wir sind an diese Art von Veränderung nicht gewöhnt. [...] Vielleicht ist irgendwann unsere Fähigkeit zu lieben nicht mehr so begrenzt.“<sup>59</sup> Auf der Textebene begründet sie ihren Entschluss gegen die Beziehung mit den wechselnden Körpern, die sie nicht verkraften könne, auf der Bildebene wird aber eindeutig gezeigt, dass sie der Liebesbeziehung mit einer Frau die Absage erteilt. Denn wie kommt es sonst, dass sich Crusher für eine Affäre mit Odan in Rikers Körper entscheiden kann, obwohl sie Riker, wie sie selbst äußert, vormals nur als Freund und Kollegen sah? Die Episode nimmt, wie Kanzler feststellt, ein dezidiert homophobes Ende: „The narrative uses a universalizing gesture – talking about an individual ‚changing bodies‘ rather than changing sexes, about an issue of ‚love‘ rather than of lesbian love – to mask the homophobic stance the episode is actually endorsing.“<sup>60</sup> Bezeichnenderweise benutzt Crusher das universalisierende ‚wir‘ in ihrer Begründung: ‚Wir‘ sind an diese Art von Veränderung nicht gewöhnt, vielleicht ist ‚unsere‘ Fähigkeit zu lieben irgendwann nicht mehr so begrenzt. Offen bleibt, was die Menschen der Föderations-Zukunft noch nicht gewohnt sind: Parasiten in Wirtskörpern oder nicht-heterosexuelle Lebenskonzepte. Die Parallelsetzung von homosexuellem Begehren und alienem Begehren verschiebt ersteres ins Nicht-Menschliche und bestätigt den Eindruck, dass der Normalitätsbegriff der Sternenflotte nach wie vor heterosexuell geprägt ist.

Während die Vindrizi sich durch die Ent-Subjektivierung von der Menschlichkeit entfernen, ist das kontinuierliche Subjekt Odan, das sich verschiedener Körper bedient, zu menschenähnlich. Diese Ähnlichkeit, kombiniert mit der Uneindeutigkeit seiner sexuellen Identität, macht Odan so bedrohlich für Beverly Crusher, denn er/sie stellt ihre Konzepte von Heteronormativität und Begehrensstrukturen infrage. In *Odan, der Sonderbotschafter* geht es deshalb nicht nur um den Kontrollverlust über

59 TNG 4x23: *Odan, der Sonderbotschafter*

60 K. Kanzler: *Infinite Diversity in Infinite Combinations*, S. 211.

den sich als ‚fleischlich‘ und ‚sexuell‘ erweisenden Körper und dessen anschließende Disziplinierung, sondern auch um den Kontrollverlust über Liebe und Begehren. Durch ihre Absage an Odan stellt Beverly Crusher die Kontrolle, d.h. die heterosexuelle Normativität, wieder her.

Die Vindrizi treten nur einmal in Erscheinung, während mit Jadzia Dax (Terry Farrell) eine Trill-Figur eine Hauptrolle auf der Raumstation DS9 spielt. Jadzia ist der bereits achte Wirt für den Symbionten Dax. Das symbiotische Wesen Jadzia Dax vereint die Lebenserfahrungen von vier Männern und vier Frauen. Die Persönlichkeit des Wirtes wird nicht, wie noch in der Episode *Odan, der Sonderbotschafter* angedeutet, vom Symbionten überschrieben, sondern prägt ganz entscheidend die Gesamtpersönlichkeit mit. Jadzia Dax wird als lebens- und abenteuerlustiger Charakter mit herausragenden wissenschaftlichen Fähigkeiten gezeichnet. Captain Sisko, der mit ihr bereits in ihrer vorigen Inkarnation als ‚Curzon Dax‘ befreundet war, sucht oft ihren Rat und bezeichnet sie als ‚alten Mann‘. Einige, eher ‚männlich‘ kodierte Züge, wie zum Beispiel ihre Vorliebe für Kartenspiele mit den Ferengi, wilde Parties und ihr Interesse für die martialische klingonische Kultur werden auf Curzon Dax, den vorhergehenden Wirt, zurückgeführt. Es wird jedoch wiederholt betont, dass sich Jadzia bereits vor der Vereinigung mit dem Dax-Symbionten (diese erfolgt erst im Erwachsenenalter nach einem strengen Auswahlverfahren und langem Training) wissenschaftlich hervortat. Sie ist versiert in Astrophysik, Exoarchäologie, Exobiologie und Zoologie.

Ihr Aussehen entspricht ganz dem westlichen weiblichen Schönheitsideal: Sie ist groß, schlank, dunkelblond und hat lange Haare, die sie allerdings meist hochgesteckt trägt. Als nicht-menschlich kennzeichnen sie die leopardenartigen, hellbraunen Flecken, die von der Stirn über die Schultern den Rücken hinunter laufen. Die Flecken haben eine schmückende Wirkung und werden in einer Folge sogar für eine gelungene und ausgefallene Tätowierung gehalten.<sup>61</sup> In der Sternenflotten-Hierarchie ist Dax eine wichtige Entscheidungsträgerin. Sie ist nicht nur Wissenschaftsoffizierin, sondern nach Benjamin Sisko und Kira Nerys die Dritte in der Kommandofolge auf der Station DS9. Jadzia Dax hat durchaus Action-Girl-Züge, so hat sie eine Vorliebe für klingonischen Schwertkampf, ist häufig in Faust- und Schusswaffenkämpfe verwickelt, agiert als souveräne militärische Befehlshaberin und nutzt Technologie für ihre Zwecke. An dieser Stelle soll jedoch untersucht werden, ob und inwiefern Dax’ ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Lebenserfahrungen Auswirkungen auf ihre Geschlechtsidentität haben, inwiefern diese vom Normalmodell abweicht, durch welche visuellen oder narrativen Elemente diese

---

61 DS9 3x11: *Gefangen in der Vergangenheit I*

Abweichung dargestellt wird und ob sie narrative Konsequenzen für die Figur hat.

Jadzia Dax sieht sich selbst durchaus als Frau, was sie z.B. in ihren Debatten mit den Ferengi über deren sexistisches Gesellschaftsmodell deutlich äußert.<sup>62</sup> Sie flirtet gerne und hat zu Beginn der Serie diverse Affären mit Männern, die jedoch schnell wieder enden. In einen romantischen Konflikt gerät Jadzia Dax, als die Trill-Wissenschaftlerin Lenara Kahn (Susanna Thompson) auf die Station kommt.<sup>63</sup> In früheren Inkarnationen waren die beiden als Torias Dax und Nilani Kahn miteinander verheiratet. Die alte Liebe flammt wieder auf und die beiden gehen ein Verhältnis miteinander ein. Dies wiederum verstößt gegen ein Trill-Tabu: ‚Wiedervereinigungen‘, also die Wiederaufnahme von Liebesbeziehungen vorhergehender Wirte, sind geächtet, da – so die Begründung – das Ziel der Trill, durch neue Erfahrungen in jedem Leben zu lernen, nur durch ein ständiges Lösen von der Vergangenheit alter Wirte erreicht werden kann. Die Strafen für eine ‚Wiedervereinigung‘ sind Exil und die Verweigerung eines neuen Wirtes, d.h. der endgültige Tod. Jadzia ist bereit, ihre ‚Unsterblichkeit‘ für diese Liebe aufzugeben, doch Lenara bricht die Beziehung ab, weil sie die Konsequenzen des Tabubruchs nicht ertragen kann.

Die Folge zeigt einerseits *Star Treks* ersten ‚lesbischen‘ Kuss, macht aber widersprüchliche Aussagen über die Art des Verhältnisses zwischen den beiden. Jadzias und Lenaras Anziehung wird ausschließlich auf die frühere Ehe als heterosexuelles Paar zurückgeführt. Die Gefühle, die sie füreinander hatten, so wird durch die Narration nahe gelegt, sind durch Torias Dax’ plötzlichen Unfalltod noch so unverarbeitet, dass die beiden sogar ihre Subjektpositionen verwechseln und sich zwischenzeitlich mit ‚Torias‘ und ‚Nilani‘ ansprechen. Jadzia und Lenara nehmen schnell ihre früheren Rollen als ‚Mann‘ und ‚Frau‘ ein, was sich in einer deutlich männlichen Kodierung Jadzias Verhalten gegenüber Lenara äußert. Dies zeigt sich sowohl in der Handlung als auch in der Körpersprache. Jadzia ist größer als Lenara, aktiver und initiativer, z.B. gehen die Berührungen meist von ihr aus. So beugt sie sich bei der Arbeit wiederholt über Lenara, nimmt bei einem gemeinsamen Essen Lenaras Hand, drückt Lenara nach einem geglückten Experiment an sich und berührt mit der Hand Lenaras Gesicht, bevor und während sie den ersten Kuss initiiert. Jadzia ist nicht nur diejenige, die Berührungen initiiert, was ihr mehr Definitionsmacht über das Verhältnis verleiht, sondern auch diejenige, die in der Bildkomposition optisch immer ‚über‘ Lenara steht. Dies ist nicht nur

---

62 DS9 2x07: *Profit oder Partner*

63 DS9 4x06: *Wiedervereinigt*

durch die unterschiedliche Körpergröße, sondern auch durch die Anordnung der Figuren im Raum bedingt, so sitzt Lenara oft, wenn Jadzia steht. Zusätzlich hält Jadzia Lenara häufig auf unterschiedliche Art und Weise im Arm, was ihr eine aktivere und verantwortlichere Rolle unterstellt. Diese männlich kodierten, symbolischen einseitigen Berührungen sind asymmetrische Beziehungszeichen, die auf gesellschaftlichen Berührungsprivilegien basieren, die Überlegenheit demonstrieren, Ansprüche auf die andere Person ausdrücken und Besitzverhältnisse herstellen.<sup>64</sup> In dieser Folge ist Jadzias Körpersprache nicht nur im Verhältnis zu Lenara männlich kodiert, sondern insgesamt betont burschikos. So sitzt sie breitbeiniger als sonst, steht auf, indem sie die Hände auf die Oberschenkel stemmt und spricht oft mit vorgerecktem Kopf, um dem Gesagten Nachdruck zu verleihen. Die tgeschilderten Körperhaltungen beanspruchen maximalen Raum und lassen Jadzia größer, wichtiger und präsenter erscheinen. Zu der auffällig männlich kodierten Körpersprache kommt Jadzias Rolle auf der Handlungsebene. So forciert sie durch ihre körperliche Aktivität die Beziehung und als es zu einem Unfall im Maschinenraum kommt, rettet Jadzia die erst bewusst- und dann hilflose Lenara (Abb. 51). Auch hier ist sie im Bild immer über Lenara positioniert und zieht diese in einen rettenden Schacht. Diese Retter/Gerettete-Konstellation wiederholt die klassische Heldennarration und affirmiert Dax' ,männliche' und Lenaras ,weibliche' Rolle.

Die Aussage der Folge ist ambivalent. Erstmals wird einer der Hauptfiguren des *Star-Trek*-Universums nicht-heterosexuelles Begehren zugeschrieben. Sonst dienten dafür Alien-Charaktere, die erstens als klare Abweichung vom (heterosexuellen) Normal-Universum dargestellt wurden und zweitens nur einmal und nie wieder, also als Ausnahme von der Regel auftraten, wie es bei Soren oder Odan der Fall war. Das Thema der ,Queerness' rückt durch die Verknüpfung mit einer Hauptfigur stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit – obwohl diese Figur, wie Kanzler anmerkt, immer noch ein ,Alien' ist, d.h. immer noch weit genug entfernt von der ,menschlichen' heterosexuellen Matrix.<sup>65</sup> Ambivalent ist auch die Darstellung des Kusses zwischen Jadzia und Lenara.<sup>66</sup> Kanzler weist darauf hin, dass es kein Zufall ist, dass *Star Treks* erster nicht-heterosexueller Kuss zwischen Frauen und nicht zwischen Männern stattfindet:

64 Vgl. G. Mühlen Achs: *Geschlecht Bewusst Gemacht*, S. 104f.

65 Vgl. K. Kanzler: *Infinite Diversity in Infinite Combinations*, S. 214f.

66 *Star Trek* zeigte zwar 1968 den ersten Fernsehkuss zwischen einem ,weißen' Mann und einer ,schwarzen' Frau überhaupt (TOS 3x10: *Platons Stiefkinder*), der Kuss zwischen Jadzia und Lenara ist jedoch beileibe nicht der ,erste lesbische' Kuss im US-Fernsehen, sondern nur der erste in *Star Trek*.

„That choice not only benefits from the voyeuristic gratification with which scenes of lesbian love apparently provide heterosexual men, commodified in the average porn film’s inclusion of a ‚lesbian scene‘; the representation of homosexual desire as lesbian is also not nearly as threatening to the socio-cultural order depicted in *Star Trek*, which [...] is still suffused with a homosocial ‚male-bonding‘-ethos.“<sup>67</sup>

Oberflächlich betrachtet besteht das Tabu von Jadzia und Lenaras Beziehung in der ‚Wiedervereinigung‘, nicht in ihrer Gleichgeschlechtlichkeit, die in der Trill-Gesellschaft kein Problem zu sein scheint. Hier findet sich das gleiche narrative Muster wie in der TNG-Folge *Verbotene Liebe* und hat ähnliche Wirkung: Die Liebesgeschichte wird mit der früheren Ehe zwischen Torias Dax und Nilani Kahn erklärt und ist so auf einer zweiten Ebene als eigentlich heterosexuelle Liebe gekennzeichnet. Auf der Bildebene wird jedoch eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen gezeigt, die einen Tabubruch bedeutet, der gesellschaftliche Sanktionen zur Folge hat. Es besteht eine eklatante Diskrepanz zwischen dem Gesagten (gleichgeschlechtliche Liebe ist nicht das Problem) und dem Gezeigten (gleichgeschlechtliche Liebe ist ein Tabubruch und zieht Sanktionen nach sich), was, ähnlich wie bei der ‚homosexuellen‘ Folge *Verbotene Liebe* nicht als progressive Haltung, sich dem Thema Homosexualität zu nähern, gewertet werden kann.

Jadzia Dax’ Rolle verändert sich entscheidend, als sie eine Liebesbeziehung mit dem hypermaskulinen Klingonen Worf (Michael Dorn) eingeht. Ihre Körpersprache ist im Verhältnis zu Worf nicht etwa ‚neutral‘ (wie z.B. Kiras) sondern eindeutig ‚weiblich‘ kodiert. Worf ist nicht nur größer als sie, dieser Unterschied wird oft dadurch verstärkt, dass Dax sitzt, während er steht, und z.B. bewundernd zu ihm aufblickt. (Abb. 52). Diese Gesten der konzentrierten Aufmerksamkeit und Bewunderung werten Worf auf und festigen seine Dominanz und Dax’ Unterordnung symbolisch.<sup>68</sup> Auch bei einem Kuss ist es nun Worf, der die Initiative ergreift: Er schwenkt sie herum und hält die nach hinten gebogene Dax in seinen Armen, während er sie küsst.<sup>69</sup> Diese Kussmethode ist nicht nur eine filmische Konvention, um ‚stürmische Leidenschaft‘ auszudrücken, sie bringt auch Dax aus dem Gleichgewicht und überlässt Worf die Kontrolle. Die Inszenierung ihrer Körpersprache in Bezug auf Worf ist das genaue Gegenteil ihrer Körpersprache in Bezug auf Lenara und markiert

---

67 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 215 (Kursivsetzung im Original).

68 Vgl. G. Mühlen Achs: Geschlecht Bewusst Gemacht, S. 104f.

69 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

deutlich ihre neue Rolle als ‚weiblicher‘ Part einer heterosexuellen Paar-konstellation.

Das zentrale Thema der im Folgenden analysierten Episode ist einerseits ein militärischer Schlag gegen das ‚Dominion‘ (der Erzfeind der Sternenflotte), andererseits Jadzia Dax’ Kinderwunsch. In jeder Szene, in der Dax auftritt, wird vornehmlich ihre Vorfreude auf das Baby thematisiert, obwohl sie noch nicht einmal schwanger ist. Sie strahlt, ist glücklich und redet über nichts anderes. Dies kontrastiert mit der Tatsache, dass sie eigentlich gerade andere Sorgen hätte, da sie in Abwesenheit von Captain Sisko und Major Kira Nerys die Verantwortung für die Station trägt. Da eine Empfängnis zwischen Klingonen und Trills aus ‚medizinischer Sicht‘ unwahrscheinlich ist, unterzieht sie sich einer Behandlung, um ihre „Eierstöcke neu auszurichten“.<sup>70</sup> Nach erfolgreicher Behandlung eilt sie in den bajoranischen Schrein, um den Propheten für ihre Empfängnisbereitschaft zu danken und um für eine Schwangerschaft zu beten. Als sie dies tut, erscheint der Erzschorke Gul Dukat und erschießt sie. Gul Dukat ist von den so genannten Pah-Geistern besessen, den bösen Antipoden der guten Propheten. Mit rotglühenden, dämonischen Augen trifft Gul Dukat sie mit einem Feuerstrahl, der aus seiner Hand schießt, in den Bauch in Höhe der Geschlechtsorgane. Dieser Strahl reißt Jadzia Dax in die Luft und schüttelt sie durch, bis sie durch eine Handbewegung Dukats bewusstlos zu Boden stürzt. Dax wird durch den Strahl nicht nur penetriert, sondern geradezu gepfählt. Außerdem wird ihr ein letzter ebenbürtiger Kampf als ‚Action Girl‘ verweigert (sie hat nicht einmal Zeit, ihre Waffe zu ziehen) und sie ist das wehrlose Opfer einer vergewaltigungsähnlichen Situation mit Todesfolge. Bei näherer Betrachtung liefert die symbolische Aufladung der Szene nähere Aufschlüsse über die Gründe für diesen unwürdigen Tod. Auf ihre Anrufung im Tempel hin erscheinen nicht die ‚guten‘ Propheten, sondern Gul Dukat, der Abgesandte der Hölle. Ihr Kinderwunsch wird hierdurch als vermessen und sogar als Frevel diskreditiert. Sie wird getötet durch einen Strahl aus Feuer, der aus Dukats Hand strömt und der sie penetrierend aufspießt, in die Luft reißt und durchschüttelt. Außerdem trifft er sie an genau der Stelle, wo ihre reproduktiven Organe sitzen: im Bauch. Dort wäre nicht nur das ersehnte Baby gewachsen, sondern dort sitzt auch der Symbiont Dax. Auf diese ‚Besetzung‘ von Dax’ Bauch wird auch in der Einstellung hingewiesen, in der sie bewusstlos auf dem Boden liegt (Abb. 53). Auf der Höhe ihres Kopfes ist im Hintergrund der Schrein zu sehen, vor dem sie gerade noch gebetet hat. Im Schrein steht auf einem Sockel der ‚Drehkörper‘, d.h. das spirituelle Gerät, durch das man in

70 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

Kontakt mit den Propheten treten kann. Der Schrein wirkt wie eine stilisierte Darstellung einer Schwangerschaft, denn er umschließt und schützt das Heiligtum, den Drehkörper. Der Schrein ist zudem umrandet von orangefarbenen und blauen Lichtovalen, die seine ‚Heiligkeit‘ betonen. Dax’ Wunsch nach Schwangerschaft hat deshalb so katastrophale Auswirkungen, weil sie bereits schwanger ist – mit dem Symbionten Dax. Dieser besetzt körperlich ihren Bauch und verursacht außerdem eine Ambivalenz der sexuellen Identität Jadzia Dax’ – was sie als Frau und Mutter disqualifiziert. Dass sie nicht ganz Frau ist, zeigt sich auch daran, dass mit ihren Eierstöcken etwas nicht stimmt – diese müssen erst ‚neu ausgerichtet‘ werden, damit die Empfängnis stattfinden kann. Obwohl der Schuss sie eindeutig in den Bauch traf und auch den Symbionten hätte verletzen müssen, ist es Jadzia, die stirbt und der Dax-Symbiont, der überlebt. Jadzia Dax’ Fixierung auf die Schwangerschaft legt sich auch auf dem Totenbett nicht. Die Figur stirbt als tragisch unerfüllte Mutter, ihre letzten Worte lauten: „Unser Baby wäre wunderschön geworden, Worf.“<sup>71</sup> Wie Kira Nerys darf Jadzia Dax keine Mutter werden und muss allein für den Wunsch mit dem Tode bezahlen.

Jadzia Dax ist zu Beginn der Serie nicht nur eine starke Frauenfigur und ein Action Girl, sondern bedingt durch den Symbionten ambivalent in ihrer sexuellen Identität. Sie ist gleichzeitig eine Frau Ende zwanzig und ein mehrere hundert Jahre altes Wesen, das männliche und weibliche Lebenserfahrungen hat und mit ‚alter Mann‘ angesprochen wird. Die Abweichung von der Geschlechternormativität muss am Schluss der Narration wieder zurechtgerückt werden. Dies ist ein allmählicher und fast unmerklicher Prozess, da er nicht innerhalb einer einzelnen Episode, sondern über sechs Staffeln hinweg geschieht. Jadzia Dax wird ‚gezähmt‘ und domestiziert durch die Heirat mit Worf, dem sie sich subtil unterordnet. Ihre Anpassung an die klassische Frauenrolle wird in der letzten Folge auf die Spitze getrieben, als sie nur noch Mutter sein will und dennoch für ihre frühere Nicht-Konformität mit dem Tod bestraft wird. Das Beispiel Jadzia Dax verdeutlicht sehr eindringlich, „dass Serien erst starke Frauen erschaffen, um sie dann konsequent einem erwünschteren Frauenbild anzupassen.“<sup>72</sup>

---

71 DS9 6x26: *Die Tränen der Propheten*

72 A. Rainer: *Monsterfrauen*, S. 141.

## Übergeschlechtlichkeit

In allen untersuchten Serien treten Figuren mit gottgleichen Fähigkeiten auf, die nicht auf einen materiellen oder feststofflichen Körper angewiesen sind und deshalb in ihrer ‚eigentlichen‘ Erscheinungsform kein Geschlecht haben. Sie sind aus einer flüssigen, organischen Masse (Odo) oder leben in Dimensionen, die für Humanoiden schlichtweg nicht begreifbar sind (Q). Die hier besprochenen Figuren nutzen jedoch humanoid wirkende Körper als Interface zur Kommunikation mit Humanoiden. Im Folgenden soll untersucht werden, ob die humanoiden Körper automatisch vergeschlechtlicht sind, ob durch die Verwendung eines vergeschlechtlichten Körpers auch das Verhalten des Überwesens genderisiert wird und wie der Wechsel in andere, nicht vergeschlechtlichte Erscheinungsformen visuell inszeniert wird.

### Wechselbalg: Odo

Der Sicherheitschef der Raumstation DS9, Odo (Rene Auberjonois), ist ein Formwandler, auch abwertend ‚Wechselbalg‘ genannt. Sein eigentlicher Zustand ist der einer organischen, geleeartigen Masse, die jede beliebige Form annehmen kann. In diesen Zustand muss Odo von Zeit zu Zeit zurückkehren, um sich auszuruhen. Seine Herkunft ist ein Rätsel, denn er wurde als bewusstlose organische Masse in einer Raumsonde unbekannter Herkunft gefunden.<sup>73</sup> Er wird als misanthropischer, rigider Charakter gezeichnet, der versucht, das Menschsein zu erlernen, und hat damit die Rolle inne, die auf der *Enterprise* Data einnimmt und auf der *Voyager* Seven of Nine. Unter den Fremden auf DS9 ist er der Fremdeste, seine einsame Außenseiterrolle wird immer wieder thematisiert. Zu Beginn der dritten Staffel findet Odo schließlich seinen Herkunftsplaneten: Die Formwandler, auch ‚Gründer‘ genannt, sind die despotischen Beherrscher des Gamma-Quadranten. Ihr Ziel ist es, „in einem chaotischen Universum Ordnung zu schaffen.“<sup>74</sup> Wie sich herausstellt, bilden die Formwandler auf ihrem Planeten ein einziges flüssiges Bewusstseinsmeer, die ‚Große Verbindung‘, von dem sie ‚Tropfen‘ abspalten können. Diese sind die so genannten Formwandler, die meist humanoide Gestalten annehmen, sich aber auch in jede beliebige andere materielle Form verwandeln können.

---

73 Sein Name kommt von der bajoranischen Bezeichnung für ‚unbekannte Probe‘.

74 DS9 3x02: *Die Suche II*

Die Formwandler sind – im Vergleich zu etwa den J'naii – eine sexuell nicht determinierte Spezies, da sie in ihrer Ausgangsform keinen humanoiden Körper besitzen. Diese Nicht-Einbindung in das Geschlechtersystem und die paranoid machende Bedrohung, die von ihnen ausgeht (absolut alles könnte auch ein getarnter Formwandler sein) macht sie zu den ‚ganz Anderen‘ und damit zu den Feinden der Sternenflotte.<sup>75</sup> Trotzdem werden die Formwandler auf subtile Art und Weise feminin kodiert. Ihre Materialität, die Fluidität, steht in westlichen Diskursen als Indikator für Weiblichkeit.<sup>76</sup>

„In the West, [...] the female body has been constructed not only as a lack or absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simple the phallus but self-containment [...], a formlessness, that engulfs all form.“<sup>77</sup>

Die Formwandler haben keine festen Körpergrenzen und eine Form, die alle Formen beinhaltet. Besonders Odo weist ganz dezidiert den von Grosz beschriebenen Mangel auf, sich selbst in einer beständigen Form zu halten. Dieser Mangel wird immer wieder auf visuell drastische Art und Weise inszeniert: So verliert er unkontrolliert die Form, als er mit Lwxana Troi im Turbolift stecken bleibt.<sup>78</sup> Sie fängt die Flüssigkeit mit ihrem Kleid auf, damit er nicht durch die Ritzen sickert, wobei dieses Bild durchaus erotisch konnotiert ist, denn er ‚schmilzt‘ in ihrem Schoß. Außerdem leidet Odo zwei Mal unter (fast) tödlichen Krankheiten, die beide eine Auflösung des Körpers zur Folge haben. Die erste Infektion lässt ihn sich mitten in einer Verbrecherjagd in eine Pfütze verwandeln und bringt dann seine Körperkonturen zum Schmelzen, so dass er aussieht wie eine tropfende Kerze (Abb. 54).<sup>79</sup> In dieser von den Formwandlern stammenden Krankheit wird auf seinen eigentlich flüssigen Zustand hingewiesen. Es bedeutet eine Anstrengung für ihn, seine Oberfläche, seine Körpergrenzen zusammenzuhalten. Durch eine andere Krankheit, mit der er von Agenten der Sternenflotte infiziert wurde, blättert sein Körper in Schichten ab. Diesmal wird ihm die Flüssigkeit entzogen, er trocknet aus.<sup>80</sup> In seinem unbestimmten Körper tragen die Formwandler

75 Das gleiche Muster der ‚ganz Anderen‘, ergo Feinde, findet sich bei den Borg.

76 Vgl. U. Scheer: *Neue Geschlechterwelten?* S. 31.

77 E. Grosz: *Volatile Bodies*, S. 203.

78 DS9 1x17: *Persönlichkeiten*

79 DS9 4x26: *Das Urteil*

80 DS9 7x23: *Extreme Maßnahmen*

und die Sternenflotte einen Wettstreit um das Flüssige und das Feste aus, die nach Grosz für das ‚weibliche‘ und das ‚männliche‘ Prinzip stehen.

Odos Gesicht wirkt unfertig und unausgeformt. Im Laufe der Serie wird wiederholt betont, dass es für Formwandler schwierig ist, humanoide Gesichter nachzuahmen. Da sie jedoch mit der Verkörperung von Tieren oder unbelebten Gegenständen aller Art keine Probleme zu haben scheinen, dient dies zur Hervorhebung der besonderen Komplexität der Humanoiden. Odo wirkt einerseits androgyn, ist aber dennoch durch seine Stimme und seine fehlenden Brüste als männlich identifizierbar. Auch seine rigide Körperhaltung ist männlich kodiert. Es ist zunächst erstaunlich, dass ein Wesen, das jede nur mögliche Form annehmen kann und in seiner eigentlichen gallertartigen Erscheinungsform kein Geschlecht hat, in seiner unspezifischen humanoiden Form (d.h. er imitiert kein spezielles Individuum) ein Geschlecht annimmt. Einen Erklärungsansatz bietet die Episode, in der das schwierige, Vater-Sohn-ähnliche Verhältnis zwischen Odo und Dr. Mora thematisiert wird.<sup>81</sup> Dr. Mora ist der Wissenschaftler, der mit der scheinbar nicht intelligenten organischen Masse grausame Experimente anstellte und so Odo das Formwandeln ‚beibrachte‘. Es ist augenfällig, dass Odos Frisur wie eine schlechte Kopie von Dr. Moras Frisur wirkt, es wird hier optisch angedeutet, dass Odo vielleicht in dem Versuch, Dr. Mora zu imitieren, männliche Gestalt annahm. Nicht erklärbar ist jedoch das Erscheinungsbild der ‚Gründerin‘, der Formwandlerin, die Odos Lehrerin in Bezug auf die ‚Große Verbindung‘ und später die Repräsentantin des Dominions und die militärische Erzfeindin der Sternenallianz wird. Der Gestaltwerdungsprozess der ‚Gründerin‘, der Sprecherin der Gestaltwandler, wird detailliert gezeigt, als Odo seinen Herkunftsplaneten findet.<sup>82</sup> Aus dem flüssigen, dunklen Meer reckt sich eine phallusartige Auswölbung, die sich ‚umblickt‘, als längliche, oszillierende Masse an Land tritt und erst während sie sich auf Odo zu bewegt, menschliche Konturen und dann menschliche Gestalt annimmt. Ihr Gesicht ist Odos sehr ähnlich und ebenfalls androgyn. Es wirkt so, als habe sie Odos Gesichtszüge imitiert, denn auch sie trägt Dr. Moras Frisur. Dem widerspricht ihre ‚weibliche‘ Erscheinungsform. Sie hat eine als weiblich identifizierbare Stimme, Brüste, ist kleiner als Odo und trägt ein fleischfarbenes Kleid. Ihre vergeschlechtlichte Gestalt widerspricht der Narration auf frappierende Art und Weise, denn als Odo sie in einer späteren Episode nach ihrem Namen fragt, verneint sie ihre Individualität:

---

81 DS9 5x12: *Das Baby*

82 DS9 3x02: *Die Suche II*

Gründerin: „Wozu sollte ich einen Namen brauchen?“

Odo: „Um sich selbst von den anderen zu unterscheiden.“

Gründerin: „Das tue ich nicht.“<sup>83</sup>

Dennoch unterscheidet sie sich eindeutig von Odo. Es scheint, als sei das Geschlecht der Gründerin deshalb notwendigerweise als weiblich gekennzeichnet, weil Odo und sie bei fast jeder Begegnung die sexuell konnotierte ‚Verbindung‘ eingehen. Jedes Mal, wenn Odo der Gründerin begegnet, ‚verführt‘ sie ihn zu einer Verschmelzung.<sup>84</sup> Diese wird visuell immer ähnlich inszeniert: Die Gründerin streckt ihre Hand nach Odo aus und bietet ihm damit die Verschmelzung an, die durch Körperkontakt initiiert wird. Odo zögert zunächst, legt dann aber doch seine Hand in ihre, die Hände verschmelzen. Die Oberfläche scheint hierbei aus einer reflektierenden, messingfarbenen, zähflüssigen Metallsubstanz zu bestehen.<sup>85</sup> Die Arme fließen ineinander, die Körper rücken näher wie in einer Umarmung und der Verflüssigungsprozess setzt sich progressiv in beiden Körpern fort, bis selbst die Konturen schmelzen – trotzdem sind noch zwei Formen erahnbar, die mit einem vereinten Liebespaar assoziiert werden können (Abb. 55).

Die große Verbindung, so lockt die Gründerin, ist der Weg, alles zu erkennen, sich aus der Beschränktheit der Worte und der festen Formen zu lösen und die „Verschmelzung von Form und Gedanke, die Verflechtung von Idee und Wahrnehmung“<sup>86</sup> zu erfahren. Odos Unfähigkeit, der Verführung durch die Gründerin zu widerstehen, wird pikant, als sich schließlich die Sternenallianz und das Dominion im erbitterten Krieg miteinander befinden. Die Gründerin wird dabei als berechnende Verführerin dargestellt: So schließt sie zwar im Moment der Vereinigung die Augen und legt den Kopf nach hinten, beobachtet dann aber Odo in sei-

83 DS9 6x04: *Hinter der Linie*

84 DS9 3x02: *Die Suche II*; DS9 4x26: *Das Urteil*; DS9 6x04: *Hinter der Linie*.

85 Diese Darstellungskonvention für gestaltwandlerische Prozesse weist Bildnachbarschaften zu den *Terminator*-Filmen auf, welche hier vermutlich als Vorbild dienten (*Terminator II. Tag der Abrechnung*. USA 1991; *Terminator III. Rebellion der Maschinen*. USA 2003). Der in *Terminator II* erstmals gezeigte computergenerierte Effekt der Verflüssigung und Mutation einer menschlichen Gestalt, ohne die Notwendigkeit einen Schnitt zu setzen, war visuell revolutionär und ist in die Geschichte der Filmtechnik eingegangen (vgl. Sabine Nessel: „Das Bild und das Visuelle. Von ‚Terminator II‘ zum Katastrophenfilm der neunziger Jahre“, in: *Ästhetik & Kommunikation. Zukunft schreiben. Science Fiction und andere Zeitmaschinen*. 104 [1999], S. 75).

86 DS9 3x02: *Die Suche II*

ner Ekstase und macht ihn durch ihren Blick zum Objekt. Sie fragt: „Soll ich lieber aufhören, Odo?“<sup>87</sup> Er schüttelt den Kopf und stöhnt mit geschlossenen Augen. Sie beobachtet ihn mit zufriedenen Gesichtsausdruck und ergreift seine zweite Hand, woraufhin sie näher zusammenrücken und miteinander verschmelzen. Sie manipuliert Odo durch Sex, ihr wird die dominante Rolle zugewiesen. Diese sexuell dominante ‚Frau‘ wird gleichzeitig als grausam und skrupellos, d.h. als *Femme fatale* gezeichnet, obwohl ihr Aussehen dem so gar nicht entspricht. Sie erweist sich als erbarmungslose Kriegsherrin, die ohne Skrupel alle ‚Solids‘ (Festkörperlichen) vernichten will und vor Völkermord nicht zurückschreckt.

Wie nachgewiesen ist die Gründerin unter anderem als weiblich kodiert, damit dem Gebot der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit in *Star Trek* Genüge getan wird. Trotzdem kommt es zu einer Vereinigung zwischen Odo und Laas, einem anderen Formwandler mit ‚männlicher‘ Erscheinungsform.<sup>88</sup> Da dieser noch nie einem anderen Wechselbalg begegnet ist, schlägt ihm Odo vor, die Verbindung einzugehen. Diese Szene weist entscheidende visuelle Abweichungen von der Darstellung der Verbindung mit der Gründerin auf. So fassen sich Laas und Odo nicht an den Händen, sondern packen in einer ‚männlicheren‘ Geste den Unterarm des jeweils anderen. Als sie sich verflüssigen, nehmen sie gröbere Formen an und verschmelzen zu einer unförmigen Masse, die nicht mehr an ein abstrahiertes Liebespaar erinnert. Auch die metallische Substanz ist nicht mehr golden, sondern dunkler und kupferfarben. Beide lächeln zwar, als ihre Gesichtszüge noch erkennbar sind, aber sie lehnen weder ihre Köpfe zurück noch stöhnen sie ekstatisch. Die homoerotische Kodierung wird hier auf der visuellen Ebene streng vermieden, stattdessen findet ein Dialog statt, der dadurch humoristische Qualitäten aufweist, dass er auch eindeutig ‚queer‘ gelesen werden kann, wenn das Wort ‚humanoid‘ mit dem Wort ‚heterosexuell‘ ersetzt wird.<sup>89</sup> Außerdem bietet Laas Odo an, mit ihm fortzugehen und eine neue ‚Große Verbindung‘ zu bilden, d.h. er trägt ihm im Prinzip eine Partnerschaft an und möchte mit ihm Nachkommen zeugen. Odo gerät in Versuchung, es kommt zum Streit mit seiner Partnerin Kira Nerys:

---

87 DS9 6x04: *Hinter der Linie*

88 DS9 7x14: *Hirngespinnst*

89 Laas fordert Odo auf dem Promenadendeck auf, sich mit ihm zu verbinden, fordert ihn also zu öffentlichem Sex auf. Als Odo sich weigert, unterstellt ihm Laas: „Sie wollen nichts tun, was Sie daran erinnern könnte, dass Sie eigentlich kein Humanoid sind [...] Haben Sie Angst, dass man Sie ablehnt? [...] Also leugnen Sie ihre wahre Natur nur der Anpassung wegen!“ (DS9 7x14: *Hirngespinnst*)

Odo: „Sieh mich an Nerys, sag mir, was du siehst.“

Kira: „Ich sehe dich.“

Odo: „Nein, nein, das ist nur eine Form, die ich mir geliehen habe. Ich könnte genauso gut jemand oder etwas anderes sein.“

Kira: „Das weiß ich doch. Aber das ist das, was du dir immer gewünscht hastest, zu sein. Ein Mann. Ein guter und ehrlicher Mann. Der Mann, in den ich mich verliebt habe. Versuchst du mir jetzt zu sagen, dass er nie wirklich existiert hat?“

Odo: „Ich weiß es nicht.“<sup>90</sup>

Kira sieht Odo als ‚Mann‘ und affirmiert dies, indem sie das Wort gleich dreimal hintereinander ausspricht, als würde ihre Benennung sein Geschlecht hervorrufen. Ihm selbst ist aber bewusst, dass dies nur eine geliehene Form ist. Odo entscheidet sich gegen Laas und für seine Liebe zu Kira und bleibt. Auf Kiras Aufforderung: „Ich möchte dich kennen lernen, so wie du wirklich bist!“<sup>91</sup> geht Odo schließlich eine Verbindung der nicht-humanoiden Art mit Kira ein. Sie halten sich an den Händen, woraufhin sich Odo erst verflüssigt und dann in einen Nebel aus goldenem Licht auflöst, der Kira umhüllt. Sie tanzt mit den Lichtschwaden, und wird dann in Nahaufnahme gezeigt, mit ekstatischem Gesichtsausdruck, geschlossenen Augen, halb geöffnetem Mund, schwerem Atem und leichtem Stöhnen. Das Licht, das Kira sowohl umhüllt als auch in sie eindringt und ihr offensichtlich Lust erzeugt, ist keinen weiblich oder männlich konnotierten Bildern von Sexualität mehr zuzuordnen, sondern wird auf positive Art und Weise als ‚andere‘ Form der Sexualität dargestellt.

Odo beschließt, in die große Verbindung zurückkehren, um seiner Spezies beizubringen, was er über das Leben mit den ‚Solids‘ gelernt hat, damit sie lernt, diesen zu trauen. Wie schon im Kapitel *Action Girls* dargestellt, wird hier das Motiv des Helden bedient, der um des höheren Zieles willen seine Liebste zu Hause zurücklässt. Und so tritt Odo auch in die große Verbindung als ‚echter Mann‘ ein: Kira zuliebe wandelt er sich einen Smoking auf den Leib, da sie ihn darin für besonders gut aussehend hält, und entspricht hierdurch ein letztes Mal ihrem Idealbild von Männlichkeit.<sup>92</sup> Erst durch seine Liebe zu Kira kann Odo menschliche Erfüllung finden, erst mit dem Eingebundensein in die heterosexuelle Matrix kann er zu den Gründern zurückkehren und ihnen beibringen, was Mensch- bzw. Humanoid-Sein wirklich heißt.

---

90 DS9 7x14: *Hirngespinnst*

91 Ebd.

92 DS9 7x26: *Das, was du zurücklässt II*

## Allmächtiger: Q

Das Überwesen Q (John De Lancie) dagegen hält die Menschheit nicht für die Krone der Schöpfung, sondern für einen „Haufen wilder, gefährlicher Kinder“,<sup>93</sup> benutzt aber selbst seine gottgleichen Fähigkeiten mit Vorliebe dafür, ihm unterlegene Spezies aus Langeweile zu quälen. Er kann mit der Kraft seines Willens und einem Fingerschnippen Raum und Zeit nach Belieben verändern und bringt in regelmäßigen Abständen Captain Jean-Luc Picard und Captain Kathryn Janeway in Bedrängnis. Im Kontakt mit der Sternenflotte nimmt er die Gestalt eines ‚weißen‘, männlichen Menschen an. Er ist einerseits arrogant und verantwortungslos, andererseits führen seine Streiche und Tricks bei den Gefoppten immer wieder zur Selbsterkenntnis.

Genauerer Betrachtung bedarf die Inszenierung des Verhältnisses zwischen Captain Picard und seinem Antagonisten Q. Q verhält sich Picard gegenüber so konsequent anzüglich, dass ein homoerotischer Subtext entsteht. John De Lancie alias Q spricht jeden Satz wie eine sexualisierte Doppeldeutigkeit, hat immer einen ironischen Unterton<sup>94</sup> und wirft Picard provokativ-flirtative Blicke mit hochgezogener Augenbraue zu. Dies tut er u.a., als er sich nackt auf der Brücke materialisiert. Er fällt zu Boden, hebt dann anzüglich lächelnd den Blick langsam zu Picard und lässt seine Zungenspitze sehen, was wie eine sexuelle Aufforderung wirkt. Picard ist ‚not amused‘ und reagiert konsterniert.

Mit als zweideutig lesbaren Bettszenen werden Q und Picard gleich in zwei Episoden bedacht. Als Picard Liebeskummer wegen der unglücklichen Affäre mit der skrupellosen Archäologin Vash hat, erscheint Q an Picards Bett, lüpfte die Decke, fragt: „Sie schlafen alleine?“<sup>95</sup> und legt sich zu Picard ins Bett. Picard trägt nicht wie sonst seine Uniform, sondern einen tief ausgeschnittenen Schlafanzug mit kurzen Hosen. Durch seine größere Nacktheit wirkt Picard privater und verletzlicher als sonst. Q dagegen trägt die Captains-Uniform, in der er meistens erscheint. Seine dominante Position manifestiert sich auch in seiner Körpersprache: So rückt er nahe an Picard heran, der sich abweisend weggedreht hat, und spricht ihm vertraulich ins Ohr. Auch als Picard abwehrend aus dem Bett springt, folgt ihm Q und wahrt nicht den körperlichen Abstand, der zwi-

93 TNG 1x01: *Der Mächtige*

94 Qs flirtender Tonfall ist zunächst in der Originalversion ausgeprägter und geht in der deutschen Synchronisation verloren. In späteren Folgen, als die Rolle des Q etablierter war, nimmt auch der deutsche Synchrosprecher das Spiel mit den Zweideutigkeiten auf.

95 TNG 4x20: *Gefangen in der Vergangenheit*

schen heterosexuellen Männern üblich ist.<sup>96</sup> Er beugt sich über den kleineren Picard, spricht ihm von hinten ins Ohr und lehnt sich zu ihm hin. Allein durch Blicke und die Nicht-Achtung eines körperlichen Sicherheitsabstandes zwischen heterosexuellen Männern wird – völlig unabhängig vom gesprochenen Script – ein erotischer, als homosexuell lesbarrer Subtext im Spiel zwischen Picard und Q erzeugt. Wie Stein feststellt: „What can not be overtly expressed in a script can be suggested by the actors, and apparently the series’ producers were willing to allow playful expressions of Q’s interest in Picard.“<sup>97</sup> Gestützt wird dieser Eindruck durch Q’s eifersüchtige Reaktion auf Vash: „Wenn ich das früher gewusst hätte, hätte ich Sie als Frau aufgesucht!“<sup>98</sup> In dieser Aussage wird explizit auf die Beliebigkeit von Q’s Erscheinung hingewiesen. Da er allmächtig ist, kann er, wie Odo, jede beliebige Form annehmen. Er hat keine ‚ursprüngliche‘ Form und auch kein Geschlecht. Sein Erscheinungsbild ist nur eine Angleichung an das menschliche Konzept der Zweigeschlechtlichkeit, eine Art vergeschlechtlichtes Interface, das die Kommunikation mit Menschen erleichtert. Die Wahl seiner Gestalt – ein ‚weißer‘, menschlicher Mann mit Captains-Uniform – ist dennoch nicht zufällig. Er, der Allmächtige, kleidet sich in die Erscheinungsform der mächtigsten Person an Bord (Picard: ‚weiß‘, männlich, Captain). Indem er die Insignien der Macht zitiert, macht er sich über sie lustig und stellt Picards Machtanspruch infrage.

Dass Q’s Interface durchaus wandelbar ist, zeigt sich in der sogar noch expliziteren Bettszene in *Willkommen im Leben nach dem Tode*.<sup>99</sup> Picard wird von Q in seine Jugendzeit zurückversetzt. Er und seine Jugendfreundin Marta Batanides kommen sich bei einer Verabredung näher und küssen sich leidenschaftlich. In der nächsten Szene ist es taghell und die Kamera fährt über auf dem Boden verstreute Kleidungsstücke, die der filmischen Konvention entsprechen, den Morgen nach einer leidenschaftlichen Nacht zu markieren. Picard liegt, das Gesicht der Kamera zugewandt, schlafend und mit nacktem Oberkörper im Bett. Romantische Musik begleitet die Szene. Hinter ihm hebt sich eine Hand und kitzelt ihn am Ohr. Er seufzt und dreht sich lächelnd zu der anderen Person um. Doch neben ihm liegt nicht Marta, sondern Q (Abb. 56). Picard reißt sich die Decke unter das Kinn, Q beginnt ein Gespräch. Diesmal verlässt Picard nicht fluchtartig das Bett, sondern entspannt sich sogar im Laufe des

96 Zum männlichen Raumverhalten vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 215f.

97 Atara Stein: „Minding One’s P’s and Q’s. Homoeroticism in Star Trek: The Next Generation“, in: [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html) (Genders 27 1998), letzter Zugriff 30.06.2007.

98 TNG 4x20: *Gefangen in der Vergangenheit*

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

Dialogs und lässt die Decke wieder fallen, so dass er halbnackt neben Q liegt.

Q: „Guten Morgen, Schätzchen.“

(Picard reißt die Decke bis unter das Kinn)

Q: „Sind wir etwas nervös heute früh? Fühlen wir uns vielleicht schuldig?“

Picard: „Ich fühle mich wegen gar nichts schuldig, Q.“

Q: „Wir sind nur Freunde, Q.“

Picard: „Wir sind noch immer Freunde.“

Q: „Also, was jetzt?“

Picard: „Ich weiß nicht ...“

(Lässt die Decke wieder nach unten rutschen)

„... Ich weiß nur eins: Es wird ganz anders sein.“

Q (zweideutig): „Da bin ich sicher!“<sup>100</sup>

Dieser Dialog kann, wie Laas' Gespräch mit Odo, ungebrochen homoerotisch gelesen werden: Picard und Q führen einen postkoitalen Dialog. Ebenso könnte es ein vertrautes Gespräch unter Freunden über die vergangene Liebesnacht mit Marta sein. Die Situation ist nicht eindeutig: Befand sich Picard wirklich in seiner eigenen Vergangenheit oder nur in einer von Q erzeugten Variante davon? Ist Q in Gestalt von Marta erschienen und hatte Picard in Wirklichkeit nicht mit Marta, sondern mit Q Sex? Fest steht nur eins: Die Szenen zwischen Q und Picard zeichnen sich sehr häufig durch eine große konnotative Offenheit aus, die durch De Lancies „evocation of subcultural codes of camp performance“<sup>101</sup> gesteigert wird. Hinzuzufügen bleibt, dass in beiden besprochenen Folgen darauf geachtet wird, Picards Heterosexualität zu betonen, denn er ist jeweils mit Vash bzw. Marta liiert.<sup>102</sup> Dies kann auch als narrative Absicherung in dem so offensiv erotisch konnotierten Spiel zwischen Picard und Q dienen und die Hintertür der „deniability“,<sup>103</sup> der Möglichkeit, jede beabsichtigte homosexuelle Konnotation zu verleugnen, offen lassen. So wurde eine Szene in *Willkommen im Leben nach dem Tode*, in der Q

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

101 J. Tulloch/H. Jenkins: *Science Fiction Audiences*, S. 261.

102 Stein zitiert aus dem Online-Handbuch für AutorInnen der *Star-Trek*-Romane, in dem explizit wird, dass homosexuelle Plots nicht gewünscht sind: „We are not interested in books that suggest anything other than friendship between Kirk and Spock or any other crewmembers.“ (Vgl. A. Stein: *Minding One's P's and Q's*, [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html))

103 A. Stein: *Minding One's P's and Q's*, [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html)

Picard auf die Stirn küsst, geschnitten, da sie als zu „inflammatory“<sup>104</sup> eingeschätzt wurde. Die ‚Deniability‘ wäre hier in Bedrängnis geraten.<sup>105</sup>

Q provoziert allerdings nicht nur Captain Picard, sondern auch Captain Janeway mit seinem sexualisierten und in ihrem Fall zudem noch sexistischen Verhalten. Nicht nur, dass er ihr verbal ständig ihre Autorität abspricht, indem er auf ihr Geschlecht hinweist oder versucht, ihren Status als Captain lächerlich zu machen (z.B. „Tja, das haben wir nun davon, dass eine Frau auf dem Platz des Captains sitzt“<sup>106</sup>), er sucht sie ebenfalls mit Vorliebe im Bett auf<sup>107</sup> und einmal sogar in der Badewanne.<sup>108</sup> Die Szenen sind wesentlich expliziter ausgeführt als die mit Picard, denn da es sich nicht um homo-, sondern um heterosexuelle Avancen handelt, muss nicht mit den Mitteln der Konnotation gearbeitet werden. Q's Avancen erreichen einen Höhepunkt, als er beschließt, sich mit Janeway zu paaren, um durch einen halb menschlichen Q das Q-Kontinuum zu revolutionieren.<sup>109</sup> Als Janeway in ihr Quartier kommt, erwarten sie dort Q im Bademantel, Champagner, romantische Musik, Kerzenlicht und ein rot bezogenes Bett mit herzförmigem Kopfende und ebensolchen Kissen. Das Setting wirkt, als sei es einer Bordell-Phantasie entsprungen. Q versucht Janeway zu verführen, sie weigert sich standhaft und fordert ihn mehrfach auf, zu gehen. In der analysierten Szene wird wiederholt Q's körperliche Überlegenheit demonstriert. Er legt ihr seinen Arm in den Rücken und zieht sie an sich. Als sie versucht, sich aus seinem Griff herauszudrehen, reißt er sie grob wieder zurück und beugt sich über sie, so dass sie sich in der typischen Filmkuss-Pose nach hinten lehnen muss. Mit einem Fingerschnippen ‚reißt er ihr die Kleider vom Leib‘, d.h. er ersetzt die Uniform, das Zeichen ihrer Autorität, durch ein rosafarbenes Negligé und macht sie damit endgültig zum Sexualobjekt. Janeway, in-

104 A. Stein: Minding One's P's and Q's, [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html)

105 Auf die Frage, ob Q seiner Meinung nach schwul sei, antwortete Patrick Stewart (Jean-Luc Picard) in einem Interview: „I did. Again, I would say this was an impression given you entirely by the quality of the performance rather than by anything that was deliberately placed in the script. (laughs) John [...], whose work was brilliant on the show, had a kind of boldness about him, a way of looking at Picard that was provocative.“ (Donna Minkowitz: „A New Enterprise“, in: *The Advocate* 687/688 [1995], S. 72-73, zitiert nach: A. Stein: Minding One's P's and Q's, [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html))

106 VOY 2x18: *Todessehnsucht*

107 VOY 2x18: *Todessehnsucht*; VOY 3x11: *Die Q-Krise*

108 VOY 7x19: *Q2*

109 VOY 3x11: *Die Q-Krise*

zwischen auf dem Bett halb liegend, halb sitzend, stößt Q von sich, eilt ins Nebenzimmer und zieht sich einen Morgenmantel über. Q versperrt ihr den Weg, indem er seinen Arm in den Türrahmen stemmt. Der Dialog zwischen den beiden bleibt zwar humoristisch (wenn Q ihr auch vorwirft, sie sei prüde und spiele ‚schwer zu kriegen‘), auf der Bildebene werden jedoch Gesten der sexuellen Gewalt gegen Janeway durchdekliniert. Janeway bleibt standhaft, aber Q's körperliche Überlegenheit wird klar inszeniert. Es fällt auf, dass Janeway, sonst um den Einsatz von Fäusten, Waffen oder Judotechniken nicht verlegen, hier auf ihre körperliche Wehrhaftigkeit vollständig verzichtet und dadurch dem Wohlwollen Q's hoffnungslos ausgeliefert zu sein scheint. In der geschilderten Szene werden von Q Posen der sexuellen Eroberung durchgespielt, wie sie hinlänglich aus filmischen Inszenierungen bekannt sind. Angefangen vom ‚romantischen Setting‘ bis hin zu den Posen der Leidenschaft wird menschliches Werbeverhalten ironisiert. Unvermittelt taucht die rasend eifersüchtige ‚Frau Q‘ auf, Q's ‚Gefährtin von vier Milliarden Jahren‘.<sup>110</sup> Janeway kann Frieden stiften und die beiden schließlich davon überzeugen, miteinander ein Baby zu zeugen. Das gottgleiche Wesen Q, das über dem Geschlecht und generell über materiell gebundenen Erscheinungsformen steht, hat nun doch eine zänkische Ehefrau und gründet mit ihr eine Familie. Wie Stein anmerkt, dient diese vorletzte aller Q-Folgen dazu, Q zu re-genderisieren. „He practically had letters on his forehead screaming ‚I AM A GENDERED HETEROSEXUAL MALE‘.“<sup>111</sup>

Q, das Überwesen, das weder Geschlecht noch die übrigen kleinlichen Beschränkungen der Menschheit ernst nehmen kann, ist nicht nur eine ambisexuelle, sondern auch eine ambivalente Figur. Er tritt in vielen Rollen auf, er „fluctuates between campily effeminate behavior and a stereotypically masculine arrogance and physical aggressiveness.“<sup>112</sup> Alles, was er tut, kennzeichnet er als Pose, als Performanz, einschließlich seines Geschlechtes und seiner erotischen Ambitionen. Q ist den Menschen zwar in seiner Macht unermesslich überlegen, wird aber immer wieder als amoralisch und zweifelhaft in seinen Motiven dargestellt. Er, der den Menschen immer wieder ihre Beschränktheit vorführt, bekommt in Wirklichkeit von Picard und Janeway humanistisch-moralische Nachhilfe in Dingen „Liebe, Gewissen, Mitgefühl“,<sup>113</sup> spricht: Menschlichkeit.

110 VOY 3x11: *Die Q-Krise*

111 A. Stein: Minding One's P's and Q's, [http://www.genders.org/g27/g27\\_st.html](http://www.genders.org/g27/g27_st.html) (Kapitale im Original).

112 Ebd.

113 Laut Janeway die herausragenden Eigenschaften der Menschen (VOY 3x11: *Die Q-Krise*).

## Götter, Monster, Menschenimitatoren: Eine Zusammenfassung

Konzepte der Eingeschlechtlichkeit werden narrativ und visuell negativ bewertet. Die eingeschlechtlichen J'naii werden als unattraktiv und normierend dargestellt, ihre Eingeschlechtlichkeit wird nur durch repressive Maßnahmen gegen das Abweichende erhalten. Die Magog werden durch ihre Reproduktionsmethoden sogar als monströs und genetisch programmiert, d.h. grundlegend ‚böse‘ markiert. Als das eigentlich Bedrohliche an den Magog stellt sich heraus, dass sie den Subjektstatus der Menschen nicht anerkennen, sondern diese nur als Reproduktionsgefäß benutzen. Infolgedessen erhält der bekehrte Magog Rev Bem zur Belohnung einen männlichen ‚weißen‘ Körper, der hier für den Sieg über die Naturhaftigkeit und das Erringen der moralischen Reinheit steht.

Die polygeschlechtlichen Symbionten (Vindrizi, Trill) und die parasitären Magog weisen Bildnachbarschaften zu den *Alien*-Filmen auf. In diesen Varianten der Besitzergreifung werden immer Themen, die mit der menschlichen Reproduktion verbunden sind, wie Penetration, Zeugung, Schwangerschaft oder Geburt, visuell überdeutlich in Szene gesetzt. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Zustand, dass sich ein Wesen körperlich in einem anderen Wesen befindet, in der Regel unlösbar mit humanoider Sexualität und Schwangerschaft verbunden gedacht wird.

Im Vergleich der Folgen, die die Vindrizi und die Trill einführen, zeigt sich, dass auf der Bildebene Themen verhandelt werden, die sich um Körperlichkeit und Sexualität drehen: Auch bei den ‚guten‘ symbiotischen Spezies geht es um Penetration und Geburt, um Empfängnis und Schwangerschaft. Die Bedrohung, die anfangs aufgebaut wird, indem Bildnachbarschaften aufgerufen werden, erfährt jedoch eine Wendung. Die Genre-Erwartungen werden nicht bedient, sondern durch eine rationale Erklärung des Geschehens unterlaufen. Dem Bedrohungsgefühl werden narrativ positiv bewertete Konzepte von Symbiose entgegengesetzt. Ambivalenzen bleiben jedoch auch hier bestehen: Der Trill Odan bedeutet in seiner weiblichen Erscheinungsform eine Bedrohung der heterosexuellen Identität Beverly Crushers. In der Absage an Odan wird *Star Treks* Heteronormativität bestätigt. Jadzia Dax' ambivalente Geschlechtsidentität zieht ebenfalls eine allmähliche Normierung der Figur nach sich. In der Ehe mit einer hypermaskulinen Figur wird sie feminisiert und stirbt schließlich als unerfüllte Mutter.

Auch die übergeschlechtlichen Wesen werden narrativ und visuell vergeschlechtlicht. Odo ist in seiner Ursprungsform eine geleeartige Masse, die nicht als Subjekt wahrgenommen wird, da er in dieser Form nicht mit Humanoiden kommunizieren kann. Q's Ausgangsform in einer

anderen Dimension ist für Humanoide ebenfalls nicht wahrnehmbar. Das heißt, in ihrer eigentlichen, nicht vergeschlechtlichten Form sind sie nicht als Subjekte definiert und damit für die festkörperlichen Humanoiden nicht existent. Daraus folgt für den Gestaltwandler Odo, dass er, wie Data, der typische *Star-Trek*-Menschenimitator ist, der darum ringt, Mensch, Mann und Individuum zu werden – wobei die drei genannten Aspekte synonym gesetzt werden. Das Menschsein wird dadurch, dass es als höchstes Ziel eines den Menschen eigentlich weit überlegenen Wesens gesetzt wird, aufgewertet. Die Figur Odo kann erst dann Vollständigkeit erlangen, nachdem er durch seine Beziehung zu Kira vollständig als Mann vergeschlechtlicht ist. Genau deshalb ist er der einzig ‚gute‘, d.h. nicht bedrohliche Formwandler der Serie. Wie auch bei Soren und Rev Bem dient seine Genderisierung dazu, die Richtigkeit und Ordnung des binären Geschlechtersystems zu bestätigen. Mit Q wird immerhin ein Charakter eingeführt, dessen Verhalten als ‚queer‘ gedeutet werden kann. Sein erotisch konnotiertes Verhalten gegenüber Captain Picard wird jedoch von seinem aggressiv sexuellen Verhalten gegenüber Captain Janeway überlagert. Letztendlich wird sogar ihm, dem übergeschlechtlichen Wesen, eine langjährige ‚Ehefrau‘ zugeordnet, um ihn heterosexuell zu genderisieren.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den untersuchten Serien nur zwei Geschlechterkonzepte vorzufinden sind, die auf den ersten Blick abgelöst vom binären Mann/Frau-Prinzip funktionieren, die J’naii und die Magog. Von Anfang an liegt bei beiden Hauptfiguren jedoch eine subtile geschlechtliche Kodierung vor (Soren weiblich, Rev Bem männlich), die im Laufe der Narration zu einer tatsächlichen Vergeschlechtlichung der Figuren führt. Zu einer uneindeutigen, hybriden oder changierenden Geschlechtsidentität, wie es bei den Trill der Fall ist, gehört, so wird impliziert, auf alle Fälle noch die Präsenz eines gegengeschlechtlichen Wesens. Wenn die eigentliche ‚Form‘ des Wesens jenseits humanoider Körperkonzepte liegt (Odo, Q), ist auf alle Fälle ein vergeschlechtlichtes Interface notwendig. Dieses wird verwendet, um sich anzupassen oder zu tarnen (Odo) oder um sich über die Menschen lustig zu machen (Q). Es existieren keine Figuren, die in den untersuchten Serien durchgängig eine Alternative zur binären Geschlechtermatrix repräsentieren.