

›BATTLESTAR 9/11‹ – DER 11. SEPTEMBER 2001 ALS ZÄSUR IN AMERIKANISCHEN FERNSEHSERIEN

SASCHA SEILER

In den letzten Jahren hat die kulturelle Bedeutung von amerikanischen Fernsehserien stark zugenommen, auch was die Rezeptionsprozesse etwa in der Medienwissenschaft angeht. Dies ist primär darin begründet, dass das narrative Prinzip der Serialität viel mehr Raum bietet, die Komplexität einer als postmodern empfundenen Gegenwart adäquat darzustellen als beispielsweise ein 2-stündiger Kinofilm dies zu leisten vermag. Noch bis Ende der 90er Jahre folgten amerikanische TV-Serien jedoch fast ausschließlich dem ästhetischen Prinzip der abgeschlossenen Narrative in ca. 40-minütigen Episoden – von den Zuschauern gerne als ›Monster of The Week‹ tituliert und einem strikt determinierten erzählerischen Aufbau verpflichtet. Dieses vor allem marktabhängige Prinzip, dem die von den Werbeeinnahmen abhängigen sogenannten ›Network‹-Sender wie ABC, NBC und CBS allesamt folgten, unterlag in erster Linie dem Gebot der Spannungssteigerung vor jeder der beiden zeitlich genau abgepassten Werbepausen, was eine streng hierarchisch organisierte und leicht durchschaubare Narrationsästhetik zur Folge hatte. Mit dem Aufkommen des Pay-TV, vor allem in Gestalt des Senders HBO – dessen Schwerpunkt die exklusive Übertragung gigantomanischer Sportereignisse sowie relativ schnelle TV-Verwertung von Kinokassenschlagern war –, wurden plötzlich neue narrative Möglichkeiten für Fernsehserien erschlossen, die sich jenseits von Quotendruck und Werbepausenästhetik bewegten. HBO produzierte seine ersten Shows *Oz* und *The Sopranos* ohne jeglichen Druck jenseits der Erhöhung des ohnehin hauptsächlich wegen dem Sport zahlenden Kundenstamms. Plötzlich wurden Serien erschaffen, deren Autoren lange Erzählbögen ersannen, die sich zwar immer noch auf 60-minütige Episoden verteilten, die jedoch erstens ohne Werbeunterbrechung auskommen durften, und zweitens nicht mehr unter dem unbedingten Zwang zum ›Cliffhanger‹, also dem vorherrschenden Gebot einer im Grunde bewusst abgehackten Serialität litten. So entstand der Frei-

raum für eine Umorientierung der TV-Serie hin zur visualisierten Form des Romans samt tiefgehender Figurenpsychologisierung und komplexen Erzählsträngen. Zudem war man auch frei von politischen Einschränkungen wie etwa dem großen Einfluss der sogenannten ›Moral Majority‹ auf das Network-Fernsehen, wo in Serien beispielsweise nicht geflucht werden darf, politisch kontroverse Themen nur verschlüsselt diskutiert werden können und am Ende immer ein positiv leuchtendes Bild von Amerika stehen sollte.

HBO produzierte fortan Serien wie das Familiendrama *Six Feet Under*, die im Gegensatz zu den Standards des ›network television‹ politisch höchst unkorrekten Comedy-Reihen *Curb Your Enthusiasm* und *Entourage*, die höchst brutale sowie verbal die Grenzen des im US-Fernsehen erlaubten überschreitende Western-Serie *Deadwood* sowie die Polizeiserie *The Wire*, deren Schöpfer David Simon als künstlerisches Vorbild Charles Dickens angibt und laut eigener Aussage bestrebt ist, ein zeitgenössisches visuelles Pendant zu dessen großen Romanen zu schaffen.¹

Zahlreiche Sender wie der Fox-Ableger FX oder Sci-Fi-Channel folgten dem HBO-Prinzip und produzierten Serien, die nicht den wirtschaftlichen und moralischen Zwänge der Network-Sender unterworfen waren.

9/11 und das amerikanische Fernsehen

Natürlich ist in diesem Zusammenhang eine Problematik wie die Verarbeitung der Anschläge des 11. September von besonderem Interesse; schließlich gab es im amerikanischen Serien-Fernsehen auch zahlreiche unmittelbare Reaktionen; es musste sie ja aufgrund der angestrebten Plausibilität der Serialität und der ›Story-Arcs‹ auch geben, zumindest, wenn die jeweilige Reihe einen direkten Gegenwartsbezug aufweist. Dies ist insbesondere bei Serien der Fall, die entweder die amerikanische Politik, die Polizeiarbeit oder das amerikanische Alltagsleben zum Thema haben, unter anderem Serien wie *24*, *The Sopranos* oder *The Shield*. Während nämlich ein Spielfilm, der plötzlich nicht mehr ins politische Klima passt, einfach nicht in die Kinos kommen würde, muss eine seriell angelegte Narrative ja mehr oder weniger plausibel fortgesetzt werden, will man die Serie nicht gleich absetzen.

1 Vgl. hierzu Margaret Talbot: »Stealing Life. The crusader behind The Wire«, in: The New Yorker vom 22.10.2007. (www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot)

Das Ergebnis dieses Zwangs zur Thematisierung eines Ereignisses, das sich in den Augen der kommerziellen Sender kaum eignet, dem Publikum verstärkt präsentiert zu werden, war erst einmal ein faktisches Verschweigen, das vom Entfernen der Türme aus der New Yorker Skyline bis hin zum mehr oder weniger geschickten ›Umgehen‹ des Themas reichte, bis zu einem späteren Zeitpunkt, an dem die Anschläge ein Teil der offiziellen amerikanischen Geschichtsschreibung werden würden. Kein Satzanfang fällt in amerikanischen Fernsehserien derzeit wohl häufiger als: »After 9/11...«²

Wie aber bricht die Realität in die serielle Fiktion ein, wenn die Fiktion ein Abbild der gegenwärtigen Realität zu sein vorgibt? Die NBC-Serie *The West Wing* war im Herbst 2001 im Begriff nach der regulären Sommerpause in ihr drittes Ausstrahlungsjahr zu gehen, als am 11. September 2001 die Attentate auf das World Trade Center und das Pentagon geschahen. In *The West Wing* geht es um eine stark an Bill Clintons frühe Jahre erinnernde demokratische Administration, wobei der Einblick in die täglichen Abläufe im Weißen Haus ebenso im Mittelpunkt steht wie die persönlichen Verwicklungen des äußerst liberal agierenden Präsidenten Bartlett und seines jungen Teams. *The West Wing* inszenierte vom Jahr 2000³ an bewusst eine Anti-Bush-Regierung, die sich tolerant und weltoffen zeigte und der der Schutz von Minderheiten oder das Bekämpfen der Armut zentrale Themen waren. Wie aber geht diese Serie, die letztlich eine Parallelwelt inszeniert, die sich dennoch bislang äußerst detailgerecht am politischen Tagesgeschehen orientierte, mit einer solchen Zäsur, wie der des 11. Septembers um? Wie kann sie weiter eine an der politischen Realität orientierte Fiktion repräsentieren?

- 2 Vgl. die Begründungen der verschärften Sicherheitsbedingungen in *Prison Break*, die Diskussionen über veränderte Polizeistandards in *The Shield* oder neue Vorgaben an das FBI, welche die Terrorismusbekämpfung vor die alltäglichen Verbrechensbekämpfung stellen in *The Wire* oder *Without A Trace*.
- 3 Chronologisch wurde *The West Wing* mit dem Wahlerfolg Bartletts 1998 gestartet, ein erster Hinweis auf das hier portraitierte politische Paralleluniversum, da sich 1999 genau zwischen zwei Präsidentschaftswahlen und dem noch keinesfalls sich abzeichnenden Siegs der Republikaner befindet. So war der ursprüngliche Plan, nicht unbedingt einen Gegenentwurf sondern eine leichte Fiktionalisierung der regierenden liberalen Demokraten zu zeichnen. Erst mit dem kontroversen Wahlsieg George W. Bushs im Jahr 2000 musste sich die Serie der Aufgabe stellen, eine politische Parallelwelt zu inszenieren, in der das in den Augen der Produzenten ›Gute‹ gewonnen hat.

In der am 3. Oktober 2001 ausgestrahlten Episode *Isaac and Ishmael* bricht die Realität für einen kurzen Moment in die Fiktion ein. Die Figuren bleiben in ihrer Rolle, und doch sind es die tatsächlichen Schauspieler – Martin Sheen, Bradley Whitford, Allison Janney und andere Hauptdarsteller – die zum Publikum sprechen und sich beim Zuschauer für dieses Eindringen der Realität in die geordnete Welt der Bartlett-Administration gewissermaßen entschuldigen:

»MARTIN SHEEN: Good evening, I'm Martin Sheen, and I'm with the cast of *The West Wing*. For those of you who tuned in tonight to see our season premiere, I'm afraid you won't. That'll be next week.

ROB LOWE: We're eager to get back to our continuing storylines, but tonight we wanted to stop for a moment and do something different.

ALLISON JANNEY: You'll notice a few things different about this show tonight, for instance, in place of our usual main title sequence, we'll be putting phone numbers up on the screen where you can pledge donations to groups that are able to help with victims' assistance.

JOHN SPENCER: By now, nobody needs to be convinced that when they named New York's finest and New York's bravest, they knew what they were talking about. So we're pleased to tell you that the profits of tonight's episode will be donated to New York firefighters, 9/11 Disaster Relief Fund, and the New York Police and Fire, widows and children's benefit fund.

DULE HILL

A helping hand from our family to theirs.

BRADLEY WHITFORD

Now, don't panic! We're in show business, and we'll get back to tending our egos in short order. But tonight we offer a play. It's called ›*Isaac and Ishmael*‹. We suggest you don't spend a lot of time trying to figure out where this episode comes in in the timeline of the series. It doesn't. It's a story-telling aberration, if you'll allow.

RICHARD SCHIFF

Next week, we'll start our third season. That's when you'll see stories about a reelection campaign, an MS disclosure, an embassy in Haiti...

STOCKARD CHANNING

Repealing the estate tax...

ROB LOWE

A fight against Big Tobacco...

[...]

MARTIN SHEEN

That's all for us. Thank you for listening.«⁴

Dieser plötzliche Einbruch der Realität setzt sich in der Storyline der Episode fort: Aufgrund eines nie näher erläuterten oder diskutierten Terroralarms, der sich aber in der erzählten Zeit eindeutig ›nach‹ 9/11 abspielt, wird in einer Parallelhandlung einerseits ein arabisch-stämmiger Mitarbeiter des Weißen Hauses zu Unrecht des Terrorismus verdächtigt, andererseits wird eine Gruppe von Schülern während einer Besichtigungstour im Weißen Haus aufgrund des Alarms festgehalten und beginnt mit den Mitarbeitern eine Diskussion über Menschenrechte in Krisenzeiten. Es scheint, als würde die sonst so liberale Bartlett-Administration ebenfalls einen Einbruch der Realität erleben, indem sie plötzlich radikale Standpunkte einnimmt, welche die Freiheit der Bürger beschränken, etwa die Schüler zu Gefangenen und den muslimischen Mitarbeiter automatisch zum Verdächtigen machen und diese neue Situation mit dem ›Kriegszustand‹ begründet. Was als deutliche Kritik am absolutistischen Weltbild der Bush-Administration intendiert war, relativierte sich dann aber recht schnell wieder durch die Fortsetzung der ursprünglichen West Wing-Fiktion – fiktive Krisenherde, zwischenmenschliche Verwicklung, die Darstellung innenpolitischer Strategien – in den folgenden, schon vor 9/11 gedrehten Folgen. Der 11. September war zwar nun auch im *West Wing*-Kosmos geschehen, spielte aber vorerst keine Rolle mehr.

Ein besonders prägnantes Beispiel für das Eindringen von 9/11 in den fiktiven Serienkosmos ist anhand der Erfolgsserie *24* zu beobachten, die vor 9/11 konzipiert wurde, und in den USA erstmals am 6. November 2001 ausgestrahlt wurde. Die Gefahr des Terrorismus ist für *24* jedoch von zentraler Bedeutung, denn immerhin steht in Mittelpunkt der Echtzeithandlung die fiktive CTU, die Counter Terrorist Unit, ein verlängerter Arm der CIA zur staatlichen Terroristenbekämpfung.

Da man beim Sender ABC vom Erfolg der Serie überzeugt war, wollte man sie auch kurz nach den Anschlägen weder zurückhalten noch die Gefahr von öffentlicher Bezeichnung der Missachtung des amerikanischen Trauerzustandes eingehen, also waren die Terroristen serbische Milizen, die sich von der amerikanischen Regierung nach dem Jugoslawien-Krieg im Stich gelassen fühlten. In Staffel drei waren es kolumbianische Drogenbarone, in Staffel fünf korrupte amerikanische Politiker, die sich zu terroristischen Akten bekannten; erst spät, 2005 in Staffel vier, traute sich Produzent Joel Surnow, eine arabische Schläfer-Familie

4 Transcript aus: *The West Wing*. Season 3 Episode 0: Isaac and Ishmael. 2001.

zu portraituren, die zwar islamistischen Extremisten gehorchten, jene aber wurden wiederum von korrupten Amerikanern ferngesteuert.

In den letzten Jahren ist *24* vor allem in die Schlagzeilen geraten, weil die Serie sehr explizite Darstellungen von Folter in den Mittelpunkt stellte und diese dadurch legitimierte, dass zur Informationsbeschaffung von Terroristen jedes Mittel recht sei. Das amerikanische Militär, so berichtet Jane Mayer in einem Essay, das Anfang 2007 in der Zeitschrift *The New Yorker* erschien, habe daraufhin hochrangige Offiziere zu Surnow entsandt, um ihm mitzuteilen, dass seine Darstellungen großen Beifall bei einigen im Irak stationierten amerikanischen Soldaten fände, und dass einige von ihnen die brutalen Folter-Methoden des Protagonisten Jack Bauer gerne ebenfalls anwenden würden. Aus diesem Grund solle er doch bitte in Zukunft solche Sequenzen aus der Serie rauslassen. Mayer, die die Kommission begleitete, berichtete nun, dass Surnow sich mit seinem ›Märtyrerstatus‹ als einer der wenigen right-wing Produzenten Hollywoods brüstet und dass er nicht auf den Wunsch des Militärs eingehen wollte, sondern vielmehr von einer geheimen Parallelregierung träume, die den Amerikanern, die ganze ›Drecksarbeit‹ nicht mehr zumuten würde, weil sie im Verborgenen operiert: »Every American wishes we had someone out there quietly taking care of business. [...] Jack Bauer fulfills this fantasy«. Folter sei schließlich das einzige wirksame Mittel, um das amerikanische Volk vor dem islamistischen Terrorismus zu bewahren, denn: »We love to torture terrorists – it's good for you!«⁵

Im Reich der Zylonen

Keine amerikanische Fernsehserie hat sich so intensiv mit den Auswirkungen der Anschläge des 11. September und einer Welt nach 9/11 beschäftigt wie die Science-Fiction-Reihe *Battlestar Galactica*. Dabei ist diese in erster Linie ein Remake, oder, wie die Macher es ausdrücken ein ›re-imagining‹ einer eher simpel gestrickten in den Jahren 1978 und 1979 gelaufenen Serie gleichen Namens; ein typisches Genre-Produkt das zwar nach einem Jahr wieder aus dem Programm genommen wurde, im Zuge des Science-Fiction Booms Ende der 70er Jahre im Kontext von Blockbustern wie *Star Wars* jedoch vielen Zuschauern noch in guter Erinnerung ist.

5 Jane Mayer: Whatever it takes. The politics of the man behind *24*, in: *The New Yorker* vom 19.2.2007. (www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer)

Umso überraschter waren diese Zuschauer, als die neue Version am 8. Dezember 2003 erstmals gesendet wurde. Die Erzählung beginnt – in Form einer vorab ausgestrahlten, 180 Minuten langen so genannten ›Mini-Serie‹, die den Boden für die erste Staffel bereiten sollte – mit der Vernichtung der gesamten menschlichen Zivilisation durch eine Armee von Robotern, den ›Zylonen‹, die Jahrzehnte zuvor von den Menschen selbst gebaut worden waren. Vierzig Jahre vor Einsetzen der Handlung war mit einem stillschweigenden Friedensabkommen zwischen Menschen und Zylonen ein langer Krieg mit den Maschinen, die sich gegen ihre Schöpfer erhoben hatten, beendet worden. Nun tauchen die Androiden plötzlich wieder auf und zerstören ohne Vorwarnung die 12 Kolonien der Menschheit⁶, so dass nur noch die Crew des Raumschiffs ›Galactica‹ und die mitreisende zivile Flotte, ca. 50.000 Menschen, am Leben bleiben. Doch auch diese letzten Menschen werden von den Zylonen gejagt, und bald wird ersichtlich, warum die Androiden ihren Angriff so präzise planen konnten: Sie haben sich so weit entwickelt, dass sie die menschliche Gestalt organisch nachbauen können und so computergesteuerte Menschenklone als ›Schläfer‹ in die Gesellschaft infiltrieren konnten. Den letzten Menschen bleibt, gejagt von den Zylonen und unsicher, wer unter ihnen denn alles ein Schläfer sein könnte, nur die Hoffnung auf jenen mythischen Planeten, auf den in den alten Schriften ihrer Götter als Wiege der Menschheit hingewiesen wird: die Erde.

Dies mutet auf den ersten Blick wie eine typische Science-Fiction-Handlung an, jedoch wird im Laufe der Serie schnell deutlich, worum es den Autoren wirklich geht: den Zustand Amerikas nach dem 11. September mit Hilfe einer Science-Fiction-Allegorie regelrecht zu sezieren. Samuel L. Delaney formuliert in seinem Aufsatz *Some Presumptuous Approaches to Science Fiction* die oft diskutierte These: »Science Fiction is not about the future; it uses the future as a narrative convention to present significant distortions of the present.«⁷ Der Produzent von *Battlestar*

6 Die Menschen in *Battlestar Galactica* leben hoch technisiert im Weltall, in ihren auf mehrere Planeten verteilten 12 Kolonien. Die Allegorie auf die 12 Völker Israels ist hier recht eindeutig platziert und wird dadurch verstärkt, dass die Religion der Menschen, wie noch gezeigt werden wird, eine polytheistische ist, die sich an alten Schriften orientiert, in denen stets vom Paradies, der Wiege der Menschheit, die Rede ist: der Erde. Man weiß bislang nicht, wie die Serie auf einer Zeitachse angesetzt werden kann; ob die Handlung nun in unserer Zukunft spielt, oder vielleicht gar in ferner Vergangenheit, so dass die Menschen die Erde am Ende der auf vier Staffeln angelegten Serie erst noch besiedeln werden.

7 Samuel R. Delaney: »Some Presumptuous Approaches to Science Fiction«, in: James Gunn/Matthew Candelaria (Hgg.), *Speculations on Speculations:*

Galactica, Ronald D. Moore, beschrieb diese vor ihrem Start wie folgt: »Call it »Naturalistic Science-Fiction«. This idea, the presentation of a fantastical situation in naturalistic terms, will permeate every aspect of our series.«⁸

Die Themen, die hierbei im Mittelpunkt stehen, deklariert C.W. Marshall in ihrem Aufsatz zu *Battlestar Galactica* zur »American experience«⁹, namentlich Terrorismus, Religion, Folter und das Ignorieren von Gefangenerechten, Krieg, Abtreibung, Rassentrennung, Selbstmordattentate, die Trennung von Kirche und Staat, Polizeigewalt, Untergrund-Ökonomie und letztlich sogar Völkermord.¹⁰

Im Folgenden sollen die zentralen Allegorien der Serie behandelt und sie auf ein Post-9/11-Amerika bezogen werden: Terrorismus, Religion, Krieg und Folter. Abschließend soll am Beispiel der »Präsidentin der 12 Kolonien«, Laura Roslin, die Ambivalenz, die allen Figuren der Serie innewohnt, aufgezeigt werden. Denn gerade diese Ambivalenz der Charaktere unterscheidet *Battlestar Galactica* letztlich von den gewohnt schematischen Darstellungen nicht nur in Film und Fernsehen, sondern auch in der amerikanischen Literatur nach dem 11. September, wo Ambivalenzen oft einem Täter-Opfer-Schema weichen müssen, das die Welt in Gut und Böse zu spalten versucht.

Terrorismus

In der Originalserie aus den 70er Jahren repräsentieren die Zylonen die menschliche Angst vor dem unkontrollierten Fortschreiten der technologischen Entwicklung. Die Androiden wurden hier noch von einer gleichnamigen amphibischen, und vor allem außerirdischen Rasse konstruiert und in feindlicher Absicht auf die Menschheit angesetzt. In der neuen Version von *Battlestar Galactica* gibt es keine Außerirdischen mehr. In einer deutlichen Anspielung auf die Bewaffnung des Nahen Ostens durch die USA sind es die Menschen selbst, die den Feind erschaffen haben, der sich nun gegen ihre Alleinherrschaft auflehnt. Die Zylonen repräsentieren unsere Angst vor dem kulturell Fremden, das als Fremdes ausge-

Theories of Science Fiction, Lanham: Scarecrow 1994, S. 95-118, hier S. 291.

8 C.W. Marshall/Tiffany Potter: »»I See the Patterns«: Battlestar Galactica an the Things That Matter«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 1-10, hier: S. 5.

9 Vgl. ebd., S. 6.

10 Vgl. ebd., S. 6.

stoßen und sich selbst überlassen wurde und nun zurückkehrt, um dem ›Westen‹ seinen irrationalen Herrschaftsanspruch streitig zu machen – die Urangst des (politischen) ›Westens‹.

Nach ihrem vernichtenden Angriff auf die Menschheit werden die Zylonen naturgemäß von dieser als intrusiver Feind wahrgenommen. Doch auch als die Menschen selbst bemerken, dass die Androiden einen Weg gefunden haben, ›organisch‹ zu werden, geschieht die Verteufelung des Feindes vor allem aufgrund von dessen Entmenschlichung. Dies ist, wie die Debatte um Folter etwa im Kontext von Guantanamo zeigt, eine typisch militärische Strategie zur Kriegsführung. Brian Ott schreibt hierzu:

»The repeated references to Cylons as ›machines‹, as well as the more derogatory use of the terms ›toasters‹ and ›skin jobs‹ function rhetorically to justify violence against all Cylons, such language homogenizes them, reinforcing the prevailing perception that they are all the same and can thus be treated as one nameless, faceless enemy.«¹¹

Die Entmenschlichung des Feindes war bislang naturgemäß beim Anblick der stählernen Roboter nicht schwierig, doch wandelt sich das Bild, das der Zuschauer anfangs von den Zylonen als Kampfmaschinen hat, im Laufe der Serie hin zur Erkenntnis, dass es sich bei den Maschinen um empfindsame Geschöpfe handeln könnte. Dies wird vor allem in der zehnten Episode *Flesh and Bone* deutlich, in der die Zylonen erstmals das Ziel ihres Vernichtungskriegs gegen die Menschheit andeuten.

Der Weg zur Folter beginnt letztlich mit dem ›Benennen‹ des kulturell Anderen, mit der Entindividualisierung des Feindes und der damit zusammenhängenden Konstruktion eines gesichtslosen Kollektivs mit dem Ziel der Entmenschlichung. Die Parallele zu George W. Bushs Rhetorik der ›Achse des Bösen‹, des gesichtslosen Fundamentalismus und unmenschlichen Extremismus ist hier unübersehbar. Dass dies, für den Zuschauer wie für die Protagonisten am Anfang von *Battlestar Galactica* allein aufgrund des optischen Erscheinungsbilds der Zylonen auch die Realität ist, bleibt unbestritten. Doch das Bild des Zylonen als gefühllose Kampfmaschine wird in *Flesh and Bone* bewusst gebrochen, als ein ›Schläfer‹ namens Leobon an Bord der *Galactica* identifiziert und verhaftet wird. Die Offizierin Starbuck, bis zu diesem Zeitpunkt eigentlich eine der Sympathieträgerinnen der Serie, soll Leobon nun mit Hilfe von Foltermethoden dazu bringen, das den Menschen bislang nicht bekannte Ziel

11 Brian L. Ott: »(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World«, in: C.W. Marshall/T. Potter (Hgg.), *Cylons in America*, S. 13-26, hier: S. 17.

der Zylonen und somit den Grund ihres Vernichtungsfeldzuges preiszugeben.

Der Zuschauer bekommt den Androiden Leobon als menschliches Wesen vorgeführt, das unter dem ihm zugefügten Schmerz leidet, auch wenn Starbuck insistiert, dass er nur den dafür vorgesehenen Knopf drücken müsse, damit sich sein Schmerzempfinden ausschalte.

»STARBUCK

Machines shouldn't feel pain. Shouldn't bleed, shouldn't sweat.

LEOBEN

Sweat, that's funny, that's good.

STARBUCK

See, now, a smart Cylon would turn off the ol' pain software about now. But I don't think you're so smart.

LEOBEN

Maybe I'll turn it off and you won't even know.

STARBUCK

Hmm. Here's your dilemma, turn off the pain, you feel better but that makes you a machine, not a person. You see, human beings can't turn off their pain. Human beings have to suffer and cry and scream and endure because they have no choice. So the only way you can avoid the pain you are about to receive is by telling me exactly what I wanna know. Just like a human would.

LEOBEN

I knew this about you. You're everything I thought you would be. But it won't work, I won't tell you anything.

STARBUCK

Maybe not. But then you'll know, deep down, that I beat you. That a human being beat you. And that you are truly no greater than we are. You're just a bunch of machines, after all.«¹²

Was Starbuck von dem Gefangenen jedoch zu hören bekommt, und was sie im ersten Moment nur mit einem abwertenden »Bullshit« quittiert, ist die Weltsicht eines monotheistischen Fundamentalismus, der sich be-

12 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

wusst von dem Polytheismus der Menschen abgrenzt. Erst mit dieser in der Mitte der ersten Staffel spielenden Szene wird dem Zuschauer bewusst, warum die Menschen beispielsweise immer mit einem »Gods!« aufstöhnen anstatt mit dem typisch amerikanischen »God!« und auch warum sich ihre bislang nur am Rande dargestellten religiösen Riten so sehr von denen der christlichen Religion unterscheiden. Die polytheistische Religion der Menschen ist zwar sichtbar rituell organisiert, wie am Ende des Pilotfilms angedeutet wird, jedoch in ihrer Ausübung scheinbar liberal und mehr oder weniger richtungslos. Das Ende eines jeden »Gebets« mündet in dem kollektiv ausgesprochenen Mantra »So say we all«, eines der Leitmotive der Serie, das auf die Anwesenheit eines nicht näher definierten, polytheistischen Glauben hinweisen soll. Die Zylonen allerdings verfolgen, das bekennt Leobon nach der Folter durch Starbuck, einzig und allein das Ziel, zu ihrem monotheistisch empfundenen Gott zu finden.

»LEOBEN

(laughing) I was right. See, our faiths are similar but I look to one god, not to many.

STARBUCK

I don't give a damn what you believe.

LEOBEN

To know the face of god is to know madness. I see the universe. I see the patterns. I see the foreshadowing that precedes every moment of every day. It's all there, I see it and you don't. And I have a surprise for you. I have something to tell you about the future.

STARBUCK

Is that so?

LEOBEN

It is. But we have to see this through to the end. What is the most basic article of faith? This is not all that we are. See, the difference between you and me is, I know what that means and you don't. I know that I'm more than this body, more than this consciousness. A part of me swims in the stream but in truth, I'm standing on the shore the current never takes me downstream.

[...]

LEOBEN

I am more than you could ever imagine. I am god.

STARBUCK

(Stifles laugh) I'm sorry, you're god? Wow... nice to meet ya. That's good, that's good. We'll give you a couple of minutes for that.

LEOBEN

It's funny, isn't it? We're all god, Starbuck, all of us. I see the love that binds all living things together.

STARBUCK

Love? You don't even know what the word means.

LEOBEN I know that god loved you more than all other living creatures and you repaid his divine love with sin, with hate, corruption, evil. So then he decided to create the Cylons.

STARBUCK

The gods had nothing to do with it. We created you... us. It was a stupid, fraked-up decision and we have paid for it. You slaughtered my entire civilization ! That is sin ! That is evil, and you are evil.«¹³

Während die Menschen auf der Suche nach der Erde sind, ihrem Schicksal, das ihnen die ›Götter‹ in alten Schriftrollen vorausgesagt haben, wollen die Zylonen ihre selbsternannten Schöpfer, die Menschen, auslöschen. Dies scheint für sie der einzige Weg zu sein, zu ihrem wahren Schöpfer, Gott, zu gelangen, der ihnen, so ihr Glaube, bei ihrer ›Geburt‹ gegen den Willen der Menschen eine Seele schenkte. Diese ›Seele‹ manifestiert sich in dem Vorhandensein eines ›Bewusstseins‹, und die Zuschauer sowie die Besatzung des Raumschiffs *Galactica* werden im Laufe der Serie erkennen müssen, dass die nicht humanoiden Zylonen tatsächlich über eine Art von Bewusstsein verfügen, dass es ihnen erlaubt, individuelle Entscheidungen zu treffen, die dem Willen des Kollektivs widersprechen.

Religion

Der religiöse Fundamentalismus der Zylonen steht in *Battlestar Galactica* in erster Linie als Allegorie für den radikalen Islamismus. Ob dieser Fundamentalismus jedoch rein doktrinär ist, oder ob er sich auch aus tatsächlichen religiösen Erlebnissen speist, bleibt erst einmal offen, denn

13 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

die vierte, letzte und somit alles aufklärende Staffel der Serie steht noch aus.

Während sich die öffentliche Wahrnehmung des Feindes also weiterhin auf dessen Entmenslichung und Entindividualisierung konzentriert, wird dem Zuschauer verstärkt klar gemacht, dass die Vorstellung vom kollektiv gesteuerten Zylonenheer eine Illusion ist. In der Episode *Downloaded* gegen Ende der zweiten Staffel wird man Zeuge eines radikalen Perspektivwechsels, der beweist, dass im Zuge der Vermenschlichung der Zylonen auch verstärkt Subjektivität aufkommt, die Einige dazu verleitet, ihr Verhältnis zu Gott, also ihren religiösen Fundamentalismus, in Frage zu stellen. In dieser Folge wird deutlich, dass die Androiden nicht nur über Bewusstsein und Schmerzempfindlichkeit, sondern über emotionale Merkmale und sogar über ein sich fortlaufend entwickelndes Gewissen verfügen.

Nun scheinen die Zuordnungen im Lichte dieses Glaubenskrieges relativ eindeutig: Die Zylonen repräsentieren die islamistischen Fundamentalisten, die ihrem doktrinären Monotheismus blind folgen, weil sie die geistige Entwicklung der Menschen noch nicht erreicht haben und nicht dazu in der Lage sind, aus ihrem Glauben heraus eine subjektive Sichtweise zu entwickeln. Die Menschen wiederum stehen für die Amerikaner, die ihren Glauben nur noch zur Inszenierung und Rechtfertigung verwenden, allerdings den Feind als entmenslichtes Kollektiv sehen müssen, welches ausnahmslos bekämpft werden muss.

Verstärkt wird allerdings klar, dass der Monotheismus der Zylonen letztlich dem Polytheismus der Menschen entspringt, was eine deutliche Anspielung auf die Verbindung der Weltreligionen ist und die spalterischen fundamentalistischen Gesetze, welche die Zylonen vertreten, auf den Kopf stellen. Zynisch stellt in der Episode *Occupation* ein Zylone fest:

»To save humanity from damnation by bringing the love of ›God‹ to these poor, benighted people...

And it's been a fun ride, so far. But I want to clarify our objectives. If we're bringing the word of ›God‹, then it follows that we should employ any means necessary to do so, any means.«¹⁴

Interessant wird die Beobachtung des Fundamentalismus, wenn die Zuordnung zu islamistischen Extremisten nicht mehr eindeutig ist und auch die Ideologie konservativer evangelikaler Christen ins Visier genommen

14 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 3, Episode 1: *Occupation*. 2006.

wird, wie die Rhetorik des eben zitierten Zylonen beweist, die doch stark an die Rhetorik George W. Bushs erinnert.

Auch wird zunehmend deutlich, dass das theologische Element der Zylonen niemals klar definiert wird – ihr Fundamentalismus wird im Laufe der Serie als zunehmend gespalten dargestellt. Bedeutet das Wort Gottes zu den Menschen zu bringen tatsächlich, die Ungläubigen durch einen Völkermord auszulöschen?

Interessant wird es, als der Zuschauer herausfindet, dass der Weg der Zylonen zu Gott über eine Affirmation des ihnen fremden Organischen geht. Als es den Menschen gelingt, einen zerschellten Zylonen-Kampffjet zu untersuchen, merken sie, dass das Innere des Fliegers aus organischer Materie besteht, die mit einem Computer vernetzt ist. Die Szenen, als das Raumschiff im wahrsten Sinne des Wortes ausgeweidet wird, erinnern an David Cronenbergs organische Videospiele in *Videodrome* und *eXisTenz* und sollen vor allem auf Eines hinweisen: Dieser Affirmation des Organischen liegt ein anthropologisches und theologisches Ziel zugrunde, und dieses Ziel ist der Weg zum Fleischwerden, zum Schmerz empfinden – auch der von Starbuck verhörte Zylone wollte seinen Schmerzsensor trotz schlimmster Folter nicht ausschalten – als Weg zum Gefühl, zur Emotion, zur Entwicklung eines Gewissens und schließlich zur Vermenschlichung. Und dieser Weg zur Vermenschlichung führt direkt zu Gott. Die Menschen wiederum sind in den Augen der Zylonen aufgrund ihres blinden Glaubens an die Technik und ihres moralischen Verfalls – viele Götter, kaum Glauben, ambivalente Ethik – in den Augen der Zylonen von diesem Kurs abgekommen. Die Zerstörung der Menschheit fundiert also auf der Vorstellung, dass diese vom Glauben abgefallen sind und den wahren Gläubigen den Weg zu Gott versperren.

Die Problematik hierbei wird von C.W. Marshall und Mathew Wheeland in ihrem Aufsatz aufgezeigt:

»Humanity is the Cylon purpose, and this has locked the post-Singularity Cylons in a recursive loop, from which they might not ever escape. For, while striving for God, their creator, the Cylons have only the image of humanity on which to base their speculations. They have created God, and they have created themselves, in humankind's image, and at least part of the reason for this is to help fulfil God's revealed commandment.«¹⁵

Die Menschheit ist also das große Hindernis auf dem Weg zu Gott, weil es ›Ungläubige‹ sind, die aufgrund ihrer reinen materiellen Existenz den

15 C.W. Marshall/Matthew Wheeland: The Cylons, the Singularity, and God, in: Dies. (Hg.): Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica. New York, London: Continuum 2008, S. 91-104, hier: S. 101.

Zylonen den Weg zum Paradies blockieren – und gleichsam mit der Erde ein eigenes, heidnisches Paradies suchen. Gleichzeitig haben die Zylonen lediglich ein Abbild des Menschen, ihres eigentlichen Schöpfers, um ihr Streben nach Gott zu determinieren, was eine endlose Schleife zur Folge hat, die sie immer wieder auf den Menschen als Grundlage ihrer Religiosität zurückführt. Sie streben sozusagen nach einer regressiven Identität.

In ähnlicher Weise äußerte sich Boris Groys zu den Anschlägen des 11. September und der Verbindung konträrer Ideologien, als er mutmaßte, dass der »11. September der Anfang unserer Liebesbeziehung mit dem Islam« gewesen sei, da die »entführten Flugzeuge den Körper unserer Zivilisation penetrieren, um sich mit ihm in einem zerstörerischen Orgasmus zu vereinen.«¹⁶ Slavoj Žižek bemerkte zu den Anschlägen: »Die absolute Wahrheit des kapitalistischen, utilitaristischen, entgeistigten Unversums ist die Entkörperlichung des ›realen Lebens‹ selbst, seine Umkehrung in eine gespenstische Show.«¹⁷ Auf diese Theorien bezieht sich wohl auch Don DeLillo, wenn in seinem 2003 erschienenen Roman *Cosmopolis* der Protagonist Eric Packer den Tod sucht, weil er als milliardenschwerer Börsenmakler nur noch in einem hoch technisierten Reich ohne menschliches Empfinden lebt:

»But his pain interfered with his immortality. It was crucial to his distinctiveness, too vital to be bypassed and not susceptible, he didn't think, to computer emulation [...] He'd come to know himself, untranslatably, through his pain.«¹⁸

In dieser Szene, wie auch in den Äußerungen von Groys, wird deutlich, wie sehr das Konzept von realem, körperlichen ›Schmerz‹ im Kontext einer Technisierung und Virtualisierung der ›westlichen‹ Konsumgesellschaft abhanden gekommen zu sein scheint. Nur im Schmerz ist das Empfinden möglich, und nur im Schmerz erkenne ich den Anderen und mich selbst. In *Battlestar Galactica* greifen die Zylonen diese Konzeptualisierung von Schmerz auf, indem sie ihren Weg zu Gott nur in der Affirmation körperlicher Pain zu finden glauben, während die Menschen, ihre Erschaffer, durch eine absolute Technisierung dem Schmerz entkommen wollen und somit den Glauben, der das Menschsein ausmacht, negieren. Aus diesem Grund bauen die Zylonen organische Raumschiffe, deren Computer an ein dem Menschen nachempfundenen ›Körper‹ ange-

16 Boris Groys: Szenen einer Liebesbeziehung, in: Der Schnitt 03 (2002), S. 94.

17 Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen, in: Die Zeit 39 (2001) (www.zeit.de/2001/39/Willkommen_in_der_Wueste_des_Realen)

18 Don DeLillo: *Cosmopolis*. London: Picador 2003, S. 207.

geschlossen ist, der über ein Nervensystem und gar über – wie die ›Ausweidung‹ eines dieser Raumschiffe zeigt, übel riechende Innereien verfügt. Während die Menschen also vom Glauben abgefallen ihr Schicksal in die Hände der Technik legen, versucht die Technik den Glauben durch organische Vermenschlichung zu finden.

Krieg

Doch werden auch Ambivalenzen in der allegorischen Dimension allzu deutlich: Die Zylonen repräsentieren spätestens ab Staffel Drei nicht mehr ausschließlich den islamistischen Terrorismus sondern auch den christlichen Fundamentalismus. Die theologische Dimension beginnt, die einzelnen Charaktere zu polarisieren, was ein eindeutiger Kommentar zur Offenbarung eines komplexen religiös-politischen Weltbilds nach 9/11 ist, das sich nicht in Kategorien wie gut und böse einteilen lässt.

Die Darstellung des kriegerischen Konflikts, die einen Großteil der Serie einnimmt, verfolgt den Weg der US-Regierung auf ihren invasiven Feldzügen durch Afghanistan und den Irak und konstruiert politische Allegorien über Guantanamo, ›Homeland Security‹ und Ethik im Krieg. In der Folge 33 debattiert man die Frage, ob ein ziviles Schiff der Flotte mit hunderten von unschuldigen Passagieren abgeschossen werden muss, weil sich ein nicht identifizierbarer Zylon auf ihm befindet. In der dritten Staffel hat man eine biologische Waffe entwickelt, die dazu in der Lage wäre, auf einen Streich die Zylonen auszulöschen. Aus ethischen Gründen verzichtet man letztlich auf den Schlag. Doch die in den ersten beiden Staffeln recht eindeutige Annahme, dass es sich bei den überlebenden Menschen um ein Post-9/11-Amerika handelt und bei den Zylonen um die, wie im Laufe der Narrative deutlich wird, missverstandene islamische Bedrohung, ändert sich schlagartig mit der Folge *Occupation* am Anfang von Staffel Drei.

Die Flotte lässt sich auf einem Planeten nieder, auf dem sie sich vor den Zylonen in Sicherheit fühlt. Doch diese finden sie, marschieren ein und besetzen das Land. Die allegorische Rollenverteilung wird kurzerhand umgekehrt, denn die Invasion der Zylonen weist deutliche Parallelen mit der amerikanischen Invasion des Irak auf. Im Kontext der Kontinguität, dem ästhetischen Hauptmerkmal zeitgenössischer TV-Serien, erscheint diese Entwicklung besonders interessant¹⁹, denn plötzlich werden Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifiziert hat, gefoltert,

19 Siehe auch: Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah. Narrative Strukturen in zeitgenössischen amerikanischen TV-Serien. Köln: Schnitt Verlag 2008.

während bislang nur die scheinbar ›Bösen‹ die Qualen zu erleiden hatte. So gewinnt die Darstellung von Folter eine neue Dimension, da der Zuschauer nun mitfühlt und gleichsam Rachegelüste entwickeln soll.

Im Folgenden werden diese Identifikationsstrategien bewusst ausgenutzt, wenn nämlich gezeigt wird, wie die gefolterten und unterdrückten Menschen anfangen, Selbstmordattentate zu verüben, um die invasive Macht zu terrorisieren. Die Serie reflektiert hier auf recht direkte Weise die Sichtweise von Teilen der irakischen Bevölkerung auf die Besatzer. Der reale ›Feind‹, der irakische Selbstmordattentäter, wird mit den Mitteln einer lang laufenden Fernsehserie als Umkehr der medialen Entmenschlichung radikal ›vermenschlicht‹ und dessen Sichtweisen somit entradikalisiert, indem man sie mehr oder weniger plausibel begründet, wenn auch nicht rechtfertigt. Dadurch, dass die Selbstmordattentate aus der Perspektive der uns wohl bekannten menschlichen Täter gezeigt werden, kann man sie zwar aufgrund ihrer Brutalität noch verurteilen, nicht aber weiterhin als Tat von radikalisierten Irren abtun. Diese Art von Ambiguität ist ein wichtiges Element der Serie. Auch die Folter von Zylonen wird nur solange vom Zuschauer abgenickt, wie er in ihnen das sieht, was die Menschen sich selbst einreden: dass es sich um Maschinen handelt. Sobald der Zuschauer von ihrem Bewusstsein und ihrem religiösen Streben erfährt, beginnt er die Foltersequenzen auf andere Weise zu rezipieren. Dies wird besonders deutlich, als in der aufgrund ihrer politischen Allegorie äußerst aufschlussreichen Folge *Pegasus* die Galactica auf ein weiteres menschliches Schiff stößt, das den Vernichtungsfeldzug der Zylonen überlebt hat. Der anfänglichen Freude über weitere Überlebende der menschlichen Rasse folgt die grausame Feststellung, dass es sich beim weiblichen Kapitän des Schiffs um eine menschenverachtende politische Diktatorin handelt, die jedes Vergehen gegen ihre Vorstellung von Recht und Ordnung mit dem Tod ahndet und die ihre eigene zivile Flotte ausbeutete und dem Tod überlies, um die Verstärkung ihres militärischen Apparats zu gewährleisten. Auf diesem Schiff ist eine Zylonen-Frau gefangen, die seit Wochen Opfer geduldeter sexueller Misshandlungen durch die Crew geworden ist.

Schluss

Letztlich gibt es noch zahlreiche weitere Verweise auf die kulturellen und religiösen Konflikte in einer Welt nach 9/11, die sich in *Battlestar Galactica* abspielen. So wächst die anfangs sympathische Präsidentin Laura Roslin²⁰, an ihrer Rolle und der Zuschauer vernimmt öfter Zitate des echten Bush, wenn sie ihre Taten begründet: »The good thing about being president is that you don't have to explain your actions«²¹. Und auch in der als Präsidentin einst untauglichen Roslin erwacht plötzlich ein religiöser Eifer, wenn sie ihr Volk ins gelobte Land führen will und ihre religiöse Mission über rationale Entscheidungen setzt. Immer wieder wenn sie krieglerische Entscheidungen trifft, wird betont, dass sie nicht rechtmäßig vom Volk gewählt ist, »she doesn't have the popular vote«, im Amerikanischen eine deutliche Anspielung auf den 43. Präsidenten George W. Bush.

Auch die eingangs erwähnten und in der Serie debattierten ethischen, sozialen und politischen Fragen liefern ein Spiegelbild des heutigen Amerika: Abtreibung, die aus dem Ruder laufende Ökonomie, die Trennung von Kirche und Staat, ethische Grundsätze in einer Zeit des Krieges, ja, die klare Definition eines Krieges, der nicht mehr territorial geführt wird – all das wird mit den Mitteln des Science-Fiction verschlüsselt und debattiert; ein Deckmantel, der offensichtlich im heutigen Amerika ausreicht, um vor vernichtender Kritik seitens der Regierung, der religiösen Rechten oder anderen mächtigen Verbänden relativ sicher zu sein. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass ein Widerspruch zu dem Bild eines entmenslichten Feindes, der nur als gesichtsloses Kollektiv unter diktatorischer Führung wahrgenommen wird, in der öffentlichen Wahrnehmung mittlerweile so absurd erscheint, dass es bereits zu spät ist, die Botschaft zu entschlüsseln, so dass die Menschen ihre Erde nicht mehr finden können.

20 Die ehemalige Kultusministerin Laura Roslin war die 43. in der Präsidentschafts-Abfolge. Nach dem Tod der anderen 42 durch den Zylonen-Angriff wird die im Grunde inkompetente und politisch unbedarfte ältere Dame zur Präsidentin ernannt; George W. Bush ist der 43. US-Präsident.

21 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

Literatur

- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus, Wien: Passagen Verlag 2002.
- Delaney, Samuel R.: »Some Presumptuous Approaches to Science Fiction«, in: James Gunn/Matthew Candelaria (Hgg.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham: Scarecrow 1994, S. 95-118.
- DeLillo, Don: *Cosmopolis*, London: Picador 2003.
- Franklin, Nancy: »Across the universe. A battlestar is reborn«, in: *The New Yorker* vom 23.1.2006, (http://www.newyorker.com/archive/2006/01/23/060123crte_television)
- Groys, Boris: »Szenen einer Liebesbeziehung«, in: *Der Schnitt* 3 (2002), S. 94.
- Marshall, C.W./Potter, Tiffany: »»I See the Patterns«: Battlestar Galactica an the Things That Matter«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 1-10.
- Marshall, C.W./Wheeland, Matthew: »The Cylons, the Singularity, and God«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 91-104.
- Mayer, Jane: »Whatever it takes. The politics of the man behind 24«, in: *The New Yorker* vom 19.2.2007, (http://www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer)
- Ott, Brian L.: »(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World«, in: C.W. Marshall/Tiffany Potter (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 13-26.
- Römers, Holger: »To Be Continued«, in: *Ray* 9 (2007), S. 40-43.
- Seiler, Sascha (Hg.): *Was bisher geschah. Narrative Strukturen in zeitgenössischen amerikanischen TV-Serien*. Köln: Schnitt Verlag 2008.
- Schuler, Bettina: »Provokation, Innovation und Popkultur«, in: *Ray* 9 (2007), S. 36-38.
- Talbot, Margaret: »Stealing Life. The crusader behind *The Wire*«, in: *The New Yorker* vom 22.10.2007, (www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot)
- Žižek, Slavoj: »Willkommen in der Wüste des Realen«, in: *Die Zeit* 39 (2001), (www.zeit.de/2001/39/Willkommen_in_der_Wueste_des_Realen).

