

Gefährliche Liebschaften: Formwandler und Homosexualität in »Star Trek: Deep Space Nine« aus einer queeren Perspektive

UTA SCHEER

Die »Star Trek«-Fernsehserien versprechen eine bessere Zukunft – ein Universum, in dem Diskriminierungen auf Grundlage von Rasse, Geschlecht oder der sexuellen Orientierung als überwunden gelten oder, wenn doch noch vorhanden, erfolgreich bekämpft werden. Und gerade diese Einstellung gilt als entscheidend für den weltweiten Erfolg von »Star Trek« – und einer bis dato einmaligen, globalen Fan-kultur, inklusive vieler queerer Fans. Aber verwirklicht »Star Trek« sein Versprechen in Hinsicht auf die science-fictionalisierte Repräsentation von Schwulen, Lesben, Bisexuellen, Transgendern und gelebter Sexualität, die nicht heteronormativen¹ Standards entspricht? Um diese Frage, zumindest teilweise, beantworten zu können, werde ich die Episode »Chimera«² aus der dritten »Star Trek«-Fernsehserie »Deep Space Nine« (1992-1999) untersuchen, die von der folgenschweren Begegnung zweier männlicher Aliens, die einer formwandelnden Spezies angehören, handelt. Durch ein diskursanalytisches Vorgehen soll demonstriert werden, *dass* und *wie* in dieser Episode die erste homosexuelle *onscreen* Affäre zwischen zwei männlichen Akteuren in der Geschichte von »Star Trek« televisuell konstruiert wird. Eine zentrale Aufgabe dieser Analyse ist, die sexualpolitischen Konsequenzen der Repräsentationen nicht-heterosexueller Sexualitäten und Identitäten in »Chimera« offen zu legen. Wie sich zeigen wird, ist die Auswahl von Formwandlern als erste männliche *onscreen* Homosexuelle des »Star Trek«-Universums nicht zufällig und die Darstellung der Affäre aus einer queeren Perspektive nicht ungefährlich – und das im wahrsten Sinne des Wortes.

Darüber hinaus besteht ein weiteres Anliegen der Untersuchung darin, zu zeigen, dass die Repräsentation alternativer sexueller Identi-

täten und Lebensstile nur im Kontext des hegemonialen und dominanten Verständnisses von Sexualität angemessen analysiert werden kann, wobei die diskursiven Konstruktionen von Geschlecht, Körpern und Räumen eine zentrale Rolle spielen.

SEXUALPOLITIK AKTUELLER POPULÄRKULTUR UND QUEERE REPRÄSENTATIONSKRITIK

Warum die Art und Weise der Repräsentation queerer bzw. nicht-heterosexueller Menschen in der aktuellen Populärkultur und in »Star Trek« im Besonderen eine nicht zu unterschätzende politische Relevanz besitzt, möchte ich im Folgenden erläutern. Zentral für meine Arbeit sind hierbei die diskursiv erzeugten Repräsentationen von so genannten sexuellen bzw. geschlechtlichen »Minderheiten«, die international, sowohl in den Queer Studies als auch von politischen Gruppierungen und AktivistInnen, in der Abkürzung LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) oder GLBT zusammengefasst werden.³ Ich möchte demonstrieren, dass mediale Repräsentationen alles andere als irrelevant sind, und zwar vor allem dann, wenn es sich um Repräsentationen von Menschen aus so genannten »Randgruppen« bzw. »Minderheiten« handelt⁴ oder von, wie Lauren Berlant sie nennt, »people at the bottom of the virtue/value scale – the adult poor, the non-white, the *unmarried*, the *nonheterosexual*, and the *non-reproductive*« (1997: 176; Hervor. U.S.). Es sind Menschen aus diesen Gruppen, die nach Berlants Analyse der US-amerikanischen Medienkultur der 90er als Ursache sozialer, kultureller, ökonomischer und politischer Krisen dargestellt werden, »while those in power are left relatively immune« (ebd.). Berlant schreibt hier über *cultural politics*, die versuchen, eine an die Nation gebundene Heterosexualität zu revitalisieren und die ein »obsessives Verlangen« für eine »weiße, normale nationale Kultur« aufweisen (ebd.: 177). Eine der wichtigsten Praxen dieser Politik bzw. der sie vermittelnden Diskurse ist dabei die Stigmatisierung, Dämonisierung und Enthumanisierung derjenigen, die nicht in diese kulturelle Imagination von Normalität hineinpassen (vgl. ebd.: 179). Auf den ersten Blick erscheinen Berlants Aussagen, vor allem in Bezug auf die Repräsentation nicht-heterosexueller Menschen, als anachronistisch – schließlich artikulierte Berlant sie im Jahr 1997, mitten in den so genannten »gay 90s«, einer Zeit, in der schwule und lesbische Themen und Charaktere in televisuellen und filmischen Repräsentationen eine bis dato ungekannte Konjunktur erlebt hatten (vgl. Capsuto 2000; Walters 2001; Gross 2001). Das bedeutet nicht, dass die »gay 90s« mit der Jahrtausendwende ihren Abschluss gefunden hätten. *Queer visibility* gehört auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts zum festen Inventar der Populärkultur.⁵ Jedoch ist schwule, lesbi-

sche oder auch zunehmende transgender Sichtbarkeit allein noch kein Garant für Gleichberechtigung (vgl. Phelan 2001: 7), wie im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch zu sehen sein wird.

Um die politische Relevanz von Repräsentationen aus einer queeren Sicht deutlicher hervorzuheben, möchte ich die Arbeit der Kommunikationswissenschaftlerin Jenny Kitzinger (1998) miteinbeziehen, die in einer Studie der Glasgow Research Group über die Produktion, Inhalte und Rezeption des medialen AIDS-Diskurses in Großbritannien zu Beginn bis Mitte der 90er Jahre geforscht hat. Ein entscheidendes Ergebnis von Kitzingers Studie besteht darin, dass selbst Menschen, die aufgrund ihrer Erfahrungen als homosexuelle Männer und als Angehörige einer politisch motivierten, schwulen ›Gegenkultur‹ bzw. ›alternativen Gemeinschaft‹ sensibilisiert, wenn nicht immun sein sollten gegen diskursbestimmende diffamierende Bilder, Erzählungen und Darstellungen Homosexueller und homosexueller Aids-kranker, *nicht* in der Lage waren, derartige durch die Medien verbreitete Zuschreibungen *nicht* zu übernehmen und zu reproduzieren (vgl. Kitzinger 1998: 207). Was dieses Ergebnis für die Rezeptionsarten von Menschen bedeutet, die keine Sensibilisierung für den Themenkomplex AIDS und Homosexualität erfahren haben, muss hier wohl nicht näher erläutert werden. In diesen Kontext fügt sich David Bells und Jon Binnies Bemerkung über die Relevanz der Repräsentation queerer Menschen in den Medien:

»The argument that the social is only a ›matter of representation‹ in queer theory misses the point that representations and social power are inextricably linked, and that modes of representation are both informed by and themselves inform the ways in which groups are treated in real life.« (Bell/Binnie 2000: 70, Herv. U.S.)

Gerade angesichts der Tatsache, dass Menschen aufgrund ihrer nicht-heterosexuellen (bzw. trans-geschlechtlichen)⁶ Identitäten immer noch Diskriminierungen, Gewalt und materielle Nachteile im Alltag erfahren und Schwierigkeiten aufgrund heteronormativer Strukturen alles andere als der Vergangenheit angehören, sollte dieser Hinweis auf die Wechselbeziehungen von Repräsentationen nicht-heterosexueller Identitäten und *realem Leben* nicht unterschätzt werden (vgl. ebd.: 71). Im Folgenden wende ich mich jetzt konkreter dem Untersuchungsgegenstand zu: Was passiert, wenn wir »Star Trek« aus einer queeren Perspektive betrachten?

QUEER »STAR TREK«?

Queer Theory mit ihrem Ziel, die Strukturen, Mechanismen und Effekte des zweigeschlechtlichen heteronormativen Systems offen zu

legen und zu denaturalisieren, operiert, wie Wendy Pearson in ihrem Aufsatz »Alien Cryptographies: The View from Queer« bemerkt, auf mehreren Ebenen in Analogie zu Science Fiction: Science Fiction ist ein Genre, das häufig Texte liefert, in denen durch Denaturalisierung und Verfremdung von *master narratives* gegenwärtige Selbstverständlichkeiten und der ›gesunde Menschenverstand‹ (common sense) reflektiert und kritisiert werden (vgl. Pearson 1999: 3).⁷ Dabei ist »Star Trek«, man mag es mögen oder nicht, einer der wichtigsten Vertreter der Science Fiction, aber »Star Trek« ist ebenso, wie Pearson (vgl. ebd.: 1) und andere (vgl. Heller 1997; Aul/Frank 2002) konstatieren, ein notorisch heterosexueller oder genauer: heteronormativer Text.⁸ Einer der größten Kritikpunkte an »Star Trek« ist dabei, dass es bisher keinen regulären und ›offen‹ schwulen oder lesbischen »Star Trek«-Charakter gegeben hat, und das zu einer Zeit, in der in vielen US-amerikanischen Fernsehserien und -produktionen nicht-heterosexuelle Figuren zum festen Cast gehören (z.B. in »Dawson's Creek«, »Dark Angel«, »Buffy – Im Bann der Dämonen«, »Choas City«, »Six Feet Under« u.a.). Zudem gibt es inzwischen mehrere Fernsehserien und -produktionen, die Homosexualität und schwul/lesbische Lebensstile als zentrale Themen aufweisen, wie z.B. »Will & Grace«, »Queer as Folk«, »The L Word« oder »Queer Eye for the Straight Guy«. Die »Star Trek«-ProduzentInnen erklären ihren Widerwillen, einen regulären nicht-heterosexuellen Charakter in eine der Serien zu integrieren, mit folgender ›Logik‹: In der Zukunft des »Star Trek«-Universums gibt es keine Homophobie mehr. Aufgrund dessen können keine schwulen oder lesbischen Charaktere gezeigt werden, denn das Thema Homosexualität einzuführen, würde bedeuten, es wieder in ein Problem zurückzuverwandeln: Um also in »Star Trek« eine homophobie-freie Zukunft zeigen zu können, muss es ein Universum ohne Homosexuelle zeigen (vgl. Pearson 1999: 1) – wie wir sehen werden, hält diese Logik die »Star Trek«-ProduzentInnen aber nicht davon ab, höchst problematische Darstellungen von Homosexualität zu konstruieren.

Aber auch die von KritikerInnen und Fans geforderte Inklusion schwul-lesbischer Charaktere hat ihre Tücken: Die Zunahme der Häufigkeit dieser Charaktere in Folge der bereits erwähnten ›gay 90s‹ wird in der Queer Studies-Community nicht unbedingt als Meilenstein der LGBT Emanzipation betrachtet (Essenzialisierung von Geschlechterdifferenz und sexueller Orientierung als auch Entpolitisierung und Normativitätsopportunismus bilden hier zentrale Diskussionspunkte), so dass eine kritische Reflektion dieses medialen Phänomens, wie sie z.B. von Shane Phelan (vgl. 2001: 7) gefordert wird, in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung unumgänglich ist. In Bezug auf »Star Trek« warnt Pearson dementsprechend davor, die Inklusion eines regulären lesbischen oder schwulen Charakters gleichzusetzen

mit *queerness*, denn die Präsenz einer oder mehrerer homosexueller Figur(en) muss das zweigeschlechtliche, heteronormative System nicht zwangsläufig in Frage stellen, vor allem dann nicht, wenn die Serie ansonsten »the naturalness, endurance, and fixity of our current understandings of sexuality and its relationship both to the sex/gender dyad and sociocultural institutions« (Pearson 1999: 1f.) aufrechterhält. Pearsons Hinweis ist in der Hinsicht entscheidend, dass es aus einer queeren Perspektive nicht darauf ankommt, einen regulären homosexuellen Charakter in »Star Trek« zu integrieren, sondern darauf, *wie* und *warum* dieser Charakter in die bestehenden Geschlechter- und Sexualitätsverhältnisse dieses Medienprodukts eingefügt wird – und von »queer »Star Trek« kann nur dann gesprochen werden, wenn durch eine *gay inclusion* diese Verhältnisse radikal umgeschrieben werden. Homosexualität kann ansonsten auch eine Stabilisierung des heteronormativen und zweigeschlechtlichen Systems bewirken – schließlich beruht sie, um einen komplexen Sachverhalt einfach auszudrücken, auch auf nur zwei inkommensurabel gedachten Geschlechtern und sexuellen Orientierungen unter Ausblendung jener, die sich nicht in dieses Zweikategorien-Schema einordnen (oder einordnen lassen) (vgl. Stryker 2004: 214).

Eben weil es bis dato keinen regulären LGBT Charakter in den »Star Trek«-Serien gegeben hat, analysiere ich die televisuelle Darstellung der ersten, und bisher einzigen, nicht-heterosexuellen Affäre zweier männlicher Charaktere in der Geschichte von »Star Trek«. Wie schon anhand der vorangegangenen Überlegungen vermutet werden kann, ist diese Affäre alles andere als der freudvolle Hafen romantischer Liebe, in den die ZuschauerInnen im Laufe der Serie »Star Trek: Deep Space Nine« (im Folgenden: »ST: DS9«) schon mehrfach einfahren durften.

Die Formwandler in »Star Trek: Deep Space Nine«

Bevor ich mich den diskursiven Erklärungshorizonten für die televisuelle Konstruktion der queeren Affäre in »Star Trek« widme, möchte ich zunächst die Spezies der beiden Protagonisten näher vorstellen: die Formwandler. Die Formwandler, in »ST: DS9« allgemein »Changelings«⁹ genannt, sind eine Spezies, deren Angehörige ihre flüssige Ausgangsform in jegliche andere Form (organisch, anorganisch, etc.) umwandeln können. Besonders berüchtigt sind die Changelings für ihre Fähigkeit, Individuen anderer Spezies perfekt zu imitieren. Unter der Bezeichnung »Founder« (Gründer) fungieren sie als HerrscherInnen des so genannten »Dominion«, einer Allianz verschiedener Spezies, die sich im Krieg mit der »Föderation der Vereinten Planeten« bzw. ihrer militärischen Exekutive, der »Sternenflotte«, befindet. Die Oberfläche des Heimatplaneten dieser Spezies wird von Abermillionen von

verflüssigten Formwandlern bedeckt, die sich miteinander in der so genannten »Großen Verbindung« (the Link) befinden. In diesem lebendigen Ozean findet eine mit Empathie und Telepathie zu beschreibende Kommunikation zwischen den verflüssigten »Individuen« statt. Formwandler reproduzieren sich nicht »sexuell«, was aber nicht bedeutet, dass sie keine sexuellen Beziehungen eingehen können: »Verschmelzen« zwei Changelings miteinander, erleben sie sexuelle und ekstatische Gefühle. Hauptvertreter dieser Spezies ist Constable Odo, Sicherheitschef der Raumstation Deep Space Nine, der trotz seiner Herkunft auf Seiten der Föderation gegen das Dominion kämpft. Er ist einer »der Hundert«, was bedeutet, dass er zu einer Gruppe von hundert Formwandlern gehört, die einige Jahrhunderte vor der Haupthandlungszeit der Serie (vor dem 24. Jahrhundert) als Kinder, ohne Kenntnis ihrer Herkunft, in die Galaxie geschickt worden sind, um andere Spezies kennen zu lernen.¹⁰ Odo strandete auf einem unbewohnten Planeten und wurde schließlich von einem Wissenschaftler entdeckt, der ihn auf die Raumstation brachte, wo er seitdem sein Leben verbringt. Um unter den »Solids« (den Nicht-Formwandlern) zu leben, hat Odo als Individuum sein äußeres Erscheinungsbild dem seines Entdeckers nachempfunden, wobei er aufgrund seiner Unerfahrenheit als Formwandler die Gesichtszüge nur unzulänglich kopieren kann. Im Laufe der siebten und letzten Staffel etabliert Odo eine monogame Beziehung mit Major Kira Nerys, mit der er in seiner humanoiden Form »normalen« heterosexuellen Sex hat. Die zweite Hauptakteurin dieser Spezies in »ST: DS9« ist die namenlose Formwandlerin (female changeling), die das Dominion im Krieg gegen die Föderation anführt. Wie zentral das System der Zweigeschlechtlichkeit in »Star Trek« ist, lässt sich an dieser Darstellung nachvollziehen: Selbst eine Spezies, deren Normalzustand in einer geschlechtslosen Flüssigkeit besteht und die keine Form sexueller Reproduktion betreibt, muss sich als Mann und Frau materialisieren (vgl. Scheer 2002: 33).

Körper im Fernsehen

Es stellt sich jetzt die Frage, warum ausgerechnet Formwandler ausgewählt worden sind, die erste schwule *onscreen* Affäre in »Star Trek« zu verkörpern. Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst erklären, welche Funktionen Charaktere und ihre Körper im Fernsehen aus einer diskursanalytischen und ideologiekritischen Perspektive haben, wobei ich mich auf John Fiskes Ausführungen aus »Television Culture« stütze: »On television the physical presence of the player is used, not to authenticate the individual self, but to embody (literally) discourse and ideology« (1997: 153). Von diesem Standpunkt aus kann ein TV-Charakter nicht als ein Individuum an sich, sondern nur als

eine Serie von textuellen und intertextuellen Beziehungen verstanden werden, wobei diese diskursive Betrachtungsweise eine dezidiert soziopolitische Dimension beinhaltet, die über individualpsychologische Interpretationen hinausreicht (vgl. ebd.). Um die diskursive Konstruktion der Formwandler als homosexuelle Männer in »ST: DS9« nachvollziehbar zu machen, werde ich mich ihr jetzt von drei Erklärungshorizonten aus nähern: erstens aus Sicht feministischer Körpertheorien und zweitens aus einer queeren Science Fiction Studies-Perspektive. Des Weiteren stelle ich den *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs vor, der im Verbund mit den beiden vorangegangenen diskursiven und intertextuellen Kontexten die Folie für meine Analyse der entscheidenden Episode »Chimera« aus der siebten Staffel der Serie bildet.

Formwandler aus Sicht feministischer Körpertheorien

Betrachtet man/frau/trans die Formwandler aus Sicht feministisch orientierter Theorien, die sich mit der Repräsentation und diskursiven Konstruktion von Körpern beschäftigen, wird die geschlechtliche Verortung der Formwandler aufgrund ihrer körperlichen Attribute mehr als deutlich. Zu diesem Zweck ziehe ich zunächst Barbara Creeds Ausführungen über die diskursive Konstruktion weiblicher Körper aus ihrem Aufsatz »Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts« heran, in dem sie beschreibt, dass der weibliche Körper im Unterschied zum männlichen Pendant in patriarchalen Diskursen regelmäßig als *flüssig* und *instabil* präsentiert wird (vgl. 1995: 87). Ein weiteres wichtiges Merkmal des weiblichen Körpers besteht in seinem chamäleonhaften Verhalten, was bedeutet, dass er ständig seine Form verändert, also grundsätzlich formwandlerische Qualitäten besitzt: »the proper female body [...] is penetrable, *changes shape*, swells, gives birth, contracts, lactates, bleeds« (ebd., Herv. U.S.). Formwandeln ist dementsprechend eine an weibliche oder zumindest feminisierte Körper gebundene Fähigkeit. Auch die flüssige Komponente gilt in westlichen kulturellen Präsentationen und Diskursen als ein Indikator für Weiblichkeit und steht in der asymmetrischen Dichotomie in Verbindung mit Natur, Körper, Frau und Unordnung.

Ebenso verweist Flüssigkeit auf die undefinierbaren Grenzen des weiblichen Körpers, die in ihrer Unkontrollierbarkeit Angst erzeugen, wie Elizabeth Grosz in »Volatile Bodies« aufzeigt: »in the West, [...] the female body has been constructed [...] 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« (Grosz 1994: 203). Analog zu dieser Delegierung des Flüssigen, Unkontrollierbaren auf den weiblichen Körper in der westlichen Kultur sind die Formwandler in »ST: DS9« als Spezies feminin codiert. Nach Grosz trägt die Verknüpfung von *Frau* mit *Flüssigkeit* dazu bei, dass

Frauen die privilegierte Subjektstellung, die ein kohärentes Selbst voraussetzt, nie uneingeschränkt einnehmen können, da ihnen die geschlossene Einheit, durch die der männliche Körper definiert wird, fehlt. Der (weiße) männliche Körper wird als sauber und unter Kontrolle des männlichen Bewusstseins präsentiert, während der weibliche Körper alle Ängste, die mit Körperlichkeit verbunden werden, wie Verschmutzung und Ansteckung, auf sich vereinen muss (vgl. ebd.). Die männliche Identität und das männliche Körperbild hingegen beruhen auf Festigkeit, Einheit, klaren Linien und Undurchdringbarkeit (vgl. Byers 1995: 10). Diese vergeschlechtlichten Körperdiskurse machen die Formwandler somit, dem Stereotyp des Homosexuellen als femininem Mann entsprechend (vgl. Dyer 2002a: 32; Ingebretnsen 2001: 74), zu den Top-Kandidaten für die erste mann-männliche Affäre in »Star Trek« (die populäre Imagination ist noch weit davon entfernt, sich Schwule als »echte Kerle« vorzustellen).

Formwandler im Mainstream Science Fiction

Ein weiterer wichtiger, intertextueller Aspekt in der diskursiven Konstruktion dieser Spezies ist die Funktion von Formwandlern im Mainstream Science Fiction. In nordamerikanischen Science Fiction-Erzählungen der 30er bis 50er Jahre wurden sie, sowohl im Film als auch in der Literatur, oft als die Feinde der Menschheit per se dargestellt. Es handelt sich dabei um Geschichten über die Gefahren von formwandelnden Aliens, die sich in menschlicher Form unentdeckt inmitten »normaler« Menschen aufhalten können. Klassische Beispiele für diese Art von Science Fiction sind die Filme »Invasion of the Body Snatchers« (Don Siegel, 1956) und »The Thing from Another World« (Christian Nyby, 1951), wobei Letzterer auf der Kurzgeschichte von Jonathan W. Campbell »Who goes There?« aus dem Jahr 1938 basiert. Üblicherweise werden diese Science Fiction-Geschichten, die ihren Höhepunkt in der McCarthy-Ära erlebten, als Metaphern für die vermeintliche Bedrohung durch verdeckt in Nordamerika lebende Kommunisten interpretiert. Aber wie Pearson ausführt, können sie ebenso als Warnungen vor den Gefahren männlicher Homosexueller für die westliche Gesellschaft gelesen werden: Sowohl der Kommunist als auch der männliche Homosexuelle waren, anders als Frauen und nicht-weiße Menschen, körperlich nicht markiert (vgl. 1999: 6).¹¹ Wie Robert J. Corber in »Homosexuality in Cold War America« schreibt, erschienen schwule Männer »virtually indistinguishable from straight men« (1997: 2).¹² Der Homosexuelle hatte dabei ebenso wie der Kommunist die Möglichkeit, unentdeckt in »unserer Mitte« zu leben, die Gesellschaft zu unterwandern und sie von innen heraus – eingenistet in den Familien, den Fabriken, den Behörden – zu zersetzen: Neben die Bedrohung durch die Comintern trat eine durch die

Homintern (vgl. Ingrebretsen 2001: 74). Diese homophobe Angst und politische Paranoia fanden schließlich in der Figur des Formwandlers ihre ideale Manifestation (vgl. Pearson 1999: 6).¹³ Und dass diese *cautionary tales* über die Gefahren von Formwandlern, lies: Homosexuellen, nicht zusammen mit der McCarthy-Ära beerdigt worden sind, sondern bis heute ihre Fortführung in der Populärkultur erleben, wird im Folgenden in der Medienanalyse zu sehen sein. Doch vorweg noch ein kurzer Abriss des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses, der von signifikanter Bedeutung für die Repräsentation von Nicht-Heterosexuellen in dem ausgesuchten »Star Trek«-Beispiel ist.

Der »Public Sex/Gay Sex«-Diskurs

Der *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs spielt seit Mitte der 90er Jahre eine signifikante Rolle in der nordamerikanischen, britischen, australischen und neuseeländischen Berichterstattung über Schwule, Lesben, Bisexuelle und transgender Menschen (vgl. Brickell 2000). Dieser heteronormative Diskurs handelt von »schlechten« oder »bösen« Queers, die Sex in der Öffentlichkeit haben und dabei »unschuldige« Heterosexuelle gefährden (vgl. Warner 1999: 176; Ohi 2000: 195).¹⁴ Der öffentliche Raum wird dabei, und das gilt generell für westliche Gesellschaften, als nicht-sexuell und neutral konstruiert (vgl. Brickell 2000: 165). Als legitimes Subjekt dieses öffentlichen Raumes fungiert der *public citizen*, der der Mittelklasse angehört, männlich, weiß und heterosexuell ist. Von Frauen, Schwulen, Lesben, Transgendern, Nicht-Weißen und Mittellosen wird erwartet, möglichst in der privaten Sphäre zu verbleiben (vgl. ebd.). Hier finden wir wieder ähnliche Gruppen markierter Menschen aufgelistet, wie diejenigen, die Berlant als das untere Ende der *virtue/value scale*, der Tugend/Werte-Skala, bezeichnet hat und deren Angehörige in medialen, hegemonialen Diskursen als KrisenverursacherInnen identifiziert werden (vgl. Berlant 1997: 176). Die vermeintliche Gefahr, die von Queers im öffentlichen Raum ausgehen soll, umfasst im *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs nicht nur sexuelle Akte, sondern auch die schiere Sichtbarkeit von LGBT Menschen in der Öffentlichkeit: Nicht-heterosexuellen Menschen wird dabei vorgeworfen, sie »propagierten« aggressiv ihre sexuellen Identitäten, wobei sie in den neutralen öffentlichen Raum eindringen, ihn für ihre Zwecke missbrauchten und dabei »ehrbare« BürgerInnen belästigten und gefährdeten.¹⁵ Der *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs mit seiner Invasionsrhetorik ist nur aufgrund der Konstruktion des öffentlichen Raums als »nicht-sexuell« möglich, wobei Heterosexualität und heterosexuelle Praxen, Strukturen und Identitäten, die den öffentlichen Raum *faktisch* dominieren, aufgrund ihres hegemonialen Charakters nicht als Sexualität wahrgenommen werden (vgl. Corteen 2002: 260f.) – die naturalisierte, omnipräsente und

universalisierte Heterosexualität ist somit nur »unsichtbar sichtbar« (Brickell 2000: 166). Ein Ziel meiner Untersuchung besteht darin, diese »unsichtbare« Heterosexualität in dem Medienprodukt »ST: DS9« zu markieren, zu benennen und offen zu legen – und damit eine politische Aufgabe der *Cultural Studies* zu erfüllen, nämlich Dominanz, hegemoniales Wissen und Ideologie sichtbar zu machen (vgl. Giroux 2004: 74).

Ich werde nun aus einer queeren Perspektive demonstrieren, *wie* und *mit welchen Konsequenzen* sich die Rhetoriken, Strategien und Ideologien dieses Diskurses, in Interdependenz mit den beschriebenen Kodierungen der Spezies »Formwandler« als feminin und homosexuell, in der Fernsehserie »ST: DS9« manifestieren. Als Untersuchungsobjekt dient mir dabei die Episode »Chimera« (1999) aus der siebten und letzten Staffel der Serie.

»CHIMERA« ODER: ÜBER DIE GEFAHREN QUEERER FORMWANDLER

Erste Begegnung

»Chimera« beginnt mit einer Sequenz, in der der Formwandler Odo und der Schiffsingenieur Miles O'Brien sich auf dem Rückweg von einer Dienstreise befinden. Ihr Shuttle gleitet ereignislos durch den Weltraum und Odo hantiert gelangweilt mit einem diamantartigen Gegenstand. Auf O'Briens Frage »What's that?« erklärt Odo, dass es sich um ein Geschenk für seine Lebensgefährtin Kira Nerys handelt, worauf der Ingenieur mit einem schmerzvollen Stöhnen reagiert. O'Briens Unwohlsein ist wohl begründet: Er hat kein Geschenk, das er seiner Ehefrau Keiko als Wiedergutmachung für seine Abwesenheit schenken könnte. Aber es kommt noch schlimmer für ihn: Odo verrät ihm, dass er noch ein zweites Geschenk für Kira, exquisite Schokolade, in petto hat. O'Briens Versuch, sie ihm abzukaufen, scheitert kläglich.

In dieser Sequenz finden wir ein Beispiel für die »unsichtbare Sichtbarkeit« von Heterosexualität *par excellence*, indem die beiden Protagonisten wie selbstverständlich im öffentlichen Raum – ein Raumshuttle ist ein Arbeitsplatz und beide tragen ihre Dienstuniformen – ihre heterosexuellen Identitäten sowie ihre gegengeschlechtlichen Beziehungen und das, was für die Aufrechterhaltung derselben hilfreich ist, artikulieren und dadurch naturalisieren. Außerdem manifestieren sich in dem kurzen Dialog zwischen Odo und O'Brien zwei verschiedene Typen von Männlichkeiten: In Analogie mit dem populären essenzialistischen Diskurs »Männer sind vom Mars, Frauen von der Venus«¹⁶ besitzt der Vertreter der normativen, traditionellen Männlichkeit O'Brien keinen Sinn für die vorausgesetzte »weibliche«

Sehnsucht nach Aufmerksamkeit – an ein Geschenk für seine Frau Keiko hat er nicht gedacht.¹⁷ Odo hingegen verkörpert den femininen, empathischen Mann, der weiß, was Frauen wollen – und zwar nicht, weil er es sich in »Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken« (Pease/Pease 2000) und ähnlich betitelten Büchern aus der Mars-Venus-Reihe angelesen hat, oder weil er aufgrund eines Unfalls die Gedanken von Frauen lesen kann, so wie Nick Marshall (Mel Gibson) in »Was Frauen wollen« (Nancy Meyers, 2000). Für Odo ist es selbstevident, quasi »natürlich«, Kira ein, nein, *zwei* Geschenke mitzubringen – die obendrein auch noch als die Geschenke *per se* für Frauen gelten (*Diamonds are a girl's best friend ...* und dass Frauen Naschkatzen sind, ist auch im »Star Trek«-Universum spätestens seit Deanna Troi's Vorliebe für Süßigkeiten bekannt). In dieser profunden (und gedoppelten) Geschmackssicherheit findet sich bereits eine Charakterisierung des Formwandlers, die seine spätere Affäre (noch) intelligibler macht: Das Wissen von Männern über »weiblichen« Geschmack, »weibliche« Themen und »weibliche« Bedürfnisse galt, wie Michelle Durden überzeugend nachzeichnet, spätestens seit den 1890er Jahren zumindest in Nordamerika und Großbritannien als ein Indikator für männliche Homosexualität und kulminierte schließlich in einer naturalisierten »ästhetischen Kompetenz« Homosexueller (vgl. 2004: 16). Aufgrund der zunehmenden Verknüpfung von »ästhetischer Kompetenz« mit Sexualität zwischen Männern fand eine Distanzierung heterosexueller (bzw. den Sodomievorwurf fürchtender) Männer von ästhetischen Diskursen statt, die schon Jahrzehnte vor der Etablierung der sexuellen Identität »homosexuell« (bzw. auch »heterosexuell«) einsetzte, nach Durell bereits im frühen 19. Jahrhundert (vgl. 2004: 15f.) – wobei die Auswirkungen dieser Verknüpfung/Distanzierung bis in die Gegenwart reichen und, wie gezeigt, auch ihre Spuren in der televisuellen Darstellung Odos und O'Briens hinterlassen haben. Aber die beiden sind nicht allein, auch andere aktuelle TV-Serien weisen diesen Ästhetik-Split zwischen homosexuellen und heterosexuellen Männern auf: So stellt sich in der Episode »Ring a Ding Ding« (2001) aus der vierten Staffel der Kult-Serie »Sex and the City« heraus, dass Richard, Samanthas umtriebiger Liebhaber, einen schwulen Assistenten eingestellt hat, dessen einzige Aufgabe darin besteht, stilvolle Geschenke für Richards jeweilige Geliebte auszusuchen. Als ein weiteres neben unzähligen anderen Beispielen aus der Populärkultur bietet sich auch eine Sequenz aus der Episode »A Private Life« (2001) aus der ersten Staffel der Erfolgsserie »Six Feet Under« an: In dieser beschwert sich der homosexuelle Blumenhändler Bobby in einem Coming Out-Gespräch mit Ruth, der Mutter des schwulen Protagonisten der Serie, auf ironische Art und Weise: »What makes you think I am gay? Just because I have a refined aesthetic, you think you can make assumptions about my personal life?«¹⁸

Begeben wir uns jetzt aber wieder in das 24. Jahrhundert: Die Langeweile der Rückreise und das Gespräch von Odo und O'Brien wird abrupt unterbrochen, als ein Warnsignal erklingt, das ein unbekanntes Objekt ankündigt, welches sich dem Shuttle schnell nähert. Wir sehen in Außensicht das Shuttle und begleitet von ebenso dramatischen wie melodiosen Synthesizer-Streicherklängen erblicken wir ein riesiges, unbekanntes Lebewesen, das in fließenden Bewegungen zu dem Shuttle aufschließt und es überholt. Nach einem Schnitt, der uns wieder in das Shuttle versetzt, verweilt es kurz vor dem Cockpit im Sichtfeld der Männer, die sich versichern, dass es sich um eine ihnen unbekannte, aber doch hoffentlich freundliche Lebensform handelt. Waren wir eben als ZuschauerInnen noch fasziniert von der Schönheit und Grazie dieser Lebensform, so wendet sich jetzt das Blatt: Die fremde Lebensform verschwindet so schnell wieder aus dem Blickfeld wie sie erschienen ist, auch die Sensoren können sie nicht mehr orten und der alarmierte O'Brien fragt: »Where did it go?«. Als Antwort wird das Shuttle hart von etwas getroffen und anstatt der himmlischen Streicher sind nun unheimliche, nach Schritten klingende Geräusche von der Shuttle-Oberfläche zu hören. O'Brien könnte jetzt auch entsprechend des klassischen Shapeshifter-Romans fragen: »Who goes there?«, aber die beiden Raumfahrer erheben sich wortlos aus ihren Sitzen, um dem seltsamen Phänomen nachzuspüren. O'Brien zückt seinen Phaser und Odo, der *Sicherheitsoffizier* Odo, versteckt sich, leicht geduckt, hinter dem breiten Rücken O'Briens – eine Performanz, die Odos Männlichkeit weiter demontiert. Als aus einem Belüftungsschacht eine flüssige Masse dringt, springen die beiden Männer erschrocken zurück – das Flüssige als Materialisierung dessen, was in psychoanalytischer feministischer Theorie *abjection* (Abjekt) genannt wird, ist im wahrsten Sinne des Wortes angsteinflößend (vgl. Kristeva 1982). Aus der fluiden Nicht-Form manifestiert sich schließlich ein humanoid aussehender Alien-Mann und Odo konstatiert ebenso atemlos wie korrekt: Es ist ein Formwandler.

Dass der fremde Formwandler als im All fließend dahin gleitende Lebensform, und nicht etwa als Passagier oder Captain eines Raumschiffes, in diese Episode eingeführt worden ist, korrespondiert mit der gender-diskursiven Verortung dieser Spezies im Sinne von Grosz' (1994) und Creeds (1995) Körpertheorien – sowohl die flüssigen Bewegungen als auch die Organik verweisen auf dieselbe Seite der die westliche Gesellschaft prägenden Kultur/Natur- und der mit ihr verbundenen Mann/Frau-Dichotomie. Schon in dieser ersten Sequenz wird der fremde Formwandler als invasive Bedrohung eines bis dato sicheren halb-öffentlichen Raumes kodiert: Die gezogene Waffe und die filmtechnische Umsetzung, aufgrund derer wir in einer *Point Of View*-Subsequenz »mit den Augen« der verunsicherten Protagonisten versuchen, den unheimlichen Geräuschen auf dem Shuttle zu folgen,

vermitteln einen ersten Eindruck von der Gefährlichkeit dessen, was da kommen mag. Und da *Point Of View*-Sequenzen, auch *subjektive Kamera* oder *I-Camera* genannt, in der Regel dafür sorgen, dass wir uns mit den blickenden ProtagonistInnen identifizieren (vgl. King/Krzywinska 2000: 104), soll auch uns, den ZuschauerInnen, das Fürchten gelehrt werden. Das Eindringen des flüssigen Formwandlers in das Shuttle wird als unaufhaltsam und in Analogie mit Grosz' diskursiver Analyse weiblicher Körperpräsentationen als unkontrollierbar präsentiert (vgl. 1994: 203) – O'Brien und Odo können nur hilflos beobachten, wie sich das Gelee vor ihnen zunächst als unförmige Masse, dann in fortschreitender Körper-Definition als stehender Mann aufbaut. Die Morphing-Sequenz, die wir in dieser Art und Weise mehrfach in »Chimera« zu sehen bekommen, kann aufgrund ihres immer gleichen Abschlusses – der Alien-Mann steht nach dem Formwandeln wie eine Säule mit verschränkten oder angelegten Armen »vor uns« – nicht als zufällig interpretiert werden. Chris Straayer hat darauf hingewiesen, dass in Hollywood-Produktionen stehende Männerkörper symbolisch auf phallische Macht verweisen (vgl. 1996: 79). Diese phallische Symbolik, gepaart mit der »femininen« Fähigkeit des Formwandelns und dem illegitimen Eindringen in den öffentlichen Raum, kann bereits als Hinweis auf die (homo)sexuelle Bedeutung dieses Aliens gewertet werden.

Das »Gaydar« des Formwandlers

Nach der Schrecksekunde erklärt der Fremde unter der vorgehaltenen Waffe O'Briens, warum er in das Shuttle eingedrungen ist: Er habe die Anwesenheit Odos gespürt und musste ihn, da er noch nie zuvor einen anderen Formwandler getroffen habe, unbedingt sofort kennen lernen. Wer will, kann diese Aussage als die Formwandler-Variante des »Gaydars« deuten, das in Ableitung des Wortes »Radar« für die Fähigkeit homosexueller Menschen steht, Gleichgesinnte in nicht-homosexuellen (sprich allen) Öffentlichkeiten außerhalb der Subkulturen »aufzuspüren« – entweder anhand subkultureller Codes, z.B. durch bestimmte Kleidung (vgl. Holliday 1999: 477f.), oder anhand »angeborener« Merkmale. Dem »Gaydar«-Begriff, der seinen Weg schon längst in die Populärkultur gefunden hat, unterliegt somit nicht selten ein essenzialistisches Konzept schwul-lesbischer Identitäten und eine naturalisierte hetero/homo-Trennung – so wie der Fremde zwischen formwandelnden und nicht-formwandelnden Lebensformen qua biologischer Wahrnehmung unterscheiden kann.¹⁹

Aus den weiteren Ausführungen des Eindringlings schließt Odo, dass der andere Formwandler so wie er selbst zu »den Hundert« als Kindern fortgeschickten Formwandlern gehört und somit nicht dem feindlichen Lager des Dominions unter der Herrschaft der Gründer

zugerechnet werden kann. Als Zeichen seines guten Willens lässt der Fremde sich gefangennehmen, aber nur unter der Voraussetzung, dass Odo seine Sicherheit gewährleistet: »I do not trust humanoids.« Dieses Misstrauen gegenüber Nicht-Formwandlern, das der Fremde noch in mehreren Sequenzen unverhohlen zum Ausdruck bringt, entpuppt sich im Laufe der Episode als Feindseligkeit mit tödlichen Konsequenzen – dazu aber später mehr.

Der fremde Formwandler und AIDS-Metaphorik

Auf der Raumstation Deep Space Nine angekommen, wird der Formwandler zunächst in Sicherheitshaft genommen, bis Odo den Captain der Raumstation mittels eines medizinischen Beweises davon überzeugen kann, dass es sich bei dem Gefangenen nicht um einen feindlichen Gründer handeln kann: Der Fremde sei nach Aussage des Arztes genauso gesund wie er selbst (»His morphogenetic matrix is as stable as mine«), während alle anderen Formwandler, also die Gründer, sich auf dem Heimatplaneten in der Großen Verbindung mit einer tödlichen Krankheit angesteckt haben, die auch das Formwandeln, das Halten einer Form ohne sich zu verflüssigen, stark erschwert. Aufgrund Odos Fürsprache wird der fremde Formwandler aus der Haft entlassen und darf sich von nun an unter Odos Verantwortung auf der Raumstation bewegen.

Die Unbelastetheit des Aliens, seine Nicht-Zugehörigkeit zu den Gründern, wird in dieser Sequenz durch das Nicht-Infiziertsein mit einer ansteckenden Krankheit begründet. Wie schon erläutert, besteht das Äquivalent für Sex bei den Formwandlern in dem gegenseitigen Verschmelzen. Was das für die Millionen von miteinander verflüssigten Formwandlern auf dem Heimatplaneten bedeutet, ist mit dem Wort »promiskuitiv« wohl nur annähernd zu beschreiben²⁰: Ohne diese »Massenverschmelzung« hätte das Virus niemals in kürzester Zeit die gesamte Gründer-Population infizieren können. Der Formwandler-Virus ist somit *de facto* ein sich durch Körperflüssigkeiten verbreitender Virus. Die Verbindung zu sexuell übertragbaren Krankheiten, und seit den 80er Jahren gibt es in dieser Kategorie nur einen herausragenden Kandidaten, ist dabei nicht zu übersehen. So findet sich hier einer der klassischen AIDS-Diskurse in science-fictionalisierter Gestalt wieder. Die enge Verknüpfung von AIDS mit männlicher Homosexualität und Promiskuität (vgl. Watney 1993: 209; Miller 1993: 217) liefert ein weiteres Indiz für die sexuelle Markierung der Formwandler. Dabei ist wichtig, dass in westlichen Diskursen grundsätzlich weibliche Körper als ansteckende Krankheitsherde konstruiert werden (vgl. Grosz 1994: 203). Somit ist die Feminisierung von sexuell oder ethnisch markierten Gruppen eine Grundvoraussetzung, um sie als ÜberträgerInnen von Krankheiten zu präsentieren: Es werden

in westlichen AIDS-Diskursen nicht nur Homosexuelle, sondern vor allem auch Frauen und nicht-weiße Menschen für die Verbreitung des Virus verantwortlich gemacht (vgl. Grosz 1994: 203; Watney 1993: 209). Des Weiteren sind die erkrankten Formwandler in der humanoiden Form an Ausschlag, Hautfetzen und starkem Schwitzen zu erkennen – hier wird der kontaminierende und pathologische Charakter ihrer flüssigen Herkunft im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar. Das von der Krankheit entstellte Gesicht der Betroffenen, das in der siebten Staffel mehrmals bei der Führerin des Dominions und später auch bei dem doch noch erkrankten Odo zu sehen ist, reevoziert die stigmatisierenden Flecken des Karposi Sarkoms, die vor allem in den 80er und frühen 90er Jahren stark die populäre Imagination über AIDS-Kranke bestimmten und die zum Beispiel auch in dem ersten Mainstream-Hollywoodfilm über AIDS, »Philadelphia« (Jonathan Demme, 1993), das Gesicht des erkrankten, homosexuellen Anwalts (Tom Hanks) zeichneten.

Darf ich vorstellen, meine Lebensgefährtin!

Zu Beginn der nächsten Sequenz befinden sich Odo und der fremde Formwandler, der sich als Laas vorstellt, auf dem Weg zu Odos privatem Quartier. Als die beiden das Quartier betreten, stößt Laas direkt am Eingang auf eine verschlungene Skulptur, die, wie Odo erklärt, von ihm als Übungsgerät für das Formwandeln genutzt wird. Laas bemerkt sofort den Staubfilm auf der Skulptur und konstatiert vorwurfsvoll: »This hasn't been used in some time«, woraufhin der ertappte Odo sich mit Arbeitsüberlastung rechtfertigt. Dieser Dialog über die mangelnde Formwandelpraxis von Odo erhält im weiteren Verlauf der Episode noch eine zusätzliche Bedeutung. Als Nächstes steuert Laas zielstrebig auf ein eingerahmtes Portrait der Lebensgefährtin von Odo, Major Kira Nerys, zu und nimmt es in die Hand. Wir sehen das Bild einer strahlend lächelnden Frau, auf den ersten Blick nichts Ungewöhnliches – aber KennerInnen der Serie wissen, dass Kira Nerys neben »TV-Sheroes« wie der antiken Heldin Xena (»Xena – die Kriegerprinzessin«) oder der Vampirjägerin Faith (aus »Buffy – Im Bann der Dämonen«) eine der härtesten und aggressivsten Frauenfiguren der Fernsehgeschichte ist, die äußerst selten derartig feminin posiert. Dieses Bild suggeriert mehreres. Erstens ist es wieder Ausdruck der unsichtbar sichtbaren Heterosexualität. Laas ist sofort in der Lage, diesem Porträt die richtige Funktion zuzuordnen: »I had a mate once too.« Die Symbole der Heterosexualität sind im wahrsten Sinne des Wortes universal. Zweitens zeigt es unmissverständlich die »positiven« Effekte der Beziehung zu Odo: Kira Nerys ist die gezähmte und erwachsen gewordene jungenhafte Frau, ein »Tomboy«, die in einer heterosexuellen Beziehung schließlich ihre geschlechtliche Bestim-

mung gefunden hat und glücklicher ist als je zuvor. Wir finden hier dieselbe heterosexuelle Lösung und Domestizierung, die Mary Elliott als das klassische Ende von »Tomboy«-Erzählungen identifiziert hat, einem Genre, das im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt in der angelsächsischen Literatur hatte (vgl. 1998: 93). Weiterhin ist erwähnenswert, dass die ansonsten hochaktive Kira in dieser Sequenz nur als klassisches weibliches Objekt, das angeschaut und über das geredet wird, fungiert – eine Darstellung, die ihre Intelligibilität als Partnerin in einer »normalen« heterosexuellen Beziehung erhöht.

Homosexueller Sex im Privaten

Aufgrund des Portraits erklärt Laas warnend, dass er auch eine Beziehung mit einer humanoiden Frau gehabt habe, die aber an ihrem mit dem Formwandler unerfüllbaren Kinderwunsch gescheitert sei. Dieser Kommentar von Laas evoziert ein populäres Erklärungsmuster für männliche Homosexualität, indem diese als Kompensation für eine gescheiterte Beziehung mit einer Frau betrachtet wird (vgl. Ingebretsen 2001: 76). Die Artikulation des heterosexuellen (als auch des reproduktiven) Scheiterns fungiert dementsprechend in »Chimera« als Initialzündung für die homosexuelle Affäre, wie die direkt anschließende Situation zeigt, die damit beginnt, dass Laas von Odo wissen will: »Do our people reproduce?«. Odos verbaler Erklärungsversuch scheitert ob der schwer in Worte zu fassenden Sexualität seiner Spezies:

Odo: »It's more complicated than that. In our natural state we don't exist as separate entities.«

Laas: »I don't understand.«

Odo: »Our people spend most of their time in the Link.«

Laas: »The Link?«

Odo: »It involves a melding into one, a merging of thought and form, idea and sensation.«

Laas: »You're speaking in riddles.«

Odo: »It's difficult to explain.«

Laas: »Then don't. Show me!«

Odo: »Of course.«

Ohne zu zögern reicht Odo daher Laas die Hand und die beiden Formwandler beginnen, ineinander zu verschmelzen. Die Gesichter von Laas und Odo drücken dabei Erkenntnis, Verückung und Freude aus. Begleitet wird diese Szene, beginnend mit Panflöten-Klängen, von romantischer Musik, die mit zunehmendem Verschmelzungszustand dramatischer und ekstatischer wird. Die Szene endet mit einer Totalen

der zwei vollkommen ineinander verflüssigten Formwandler: ein Bild der perfekten Vereinigung. Wir sind gerade ZeugInnen einer Sexszene geworden, die im klassischen Hollywood-Stil arrangiert worden ist – nur mit dem Unterschied, dass wir zwei Formwandler bei einem sexuellen Akt beobachtet haben. Aufgrund der filmischen Stilmittel haben auch viele ZuschauerInnen der Serie, und nicht nur die Verfasserin dieses Aufsatzes, diese Vereinigung und die noch folgende als eine Darstellung von männlicher homosexueller Sexualität interpretiert. Als Beispiel hier eine Aussage des Posters Marlowe aus der Trek BBS, dem größten Internet-Message-Board für »Star Trek«-Fans: »Whether Laas was a changeling or not – he was played by a male actor and the script necessitated two male actors engaging in intimate acts together« (Marlowe 2002). Daher ist es nicht verwunderlich, dass diese Sequenz auch Unbehagen unter den nicht-queeren Fans auslöste, wie aus dem Kommentar des Posters Gul DuScott hervorgeht: »despite thinking myself a tolerant person, I was a little uncomfortable the first time I saw Odo and Laas link up. How people react to that scene would probably be a revealing experience for many« (Gul DuScott 2002). Trotz des Unbehagens ist darauf hinzuweisen, dass dieser homosexuelle Sexakt als harmonisch und konsensual dargestellt worden ist, im privaten Raum stattgefunden hat und Odo alles andere als widerwillig gewesen ist, sich mit Laas zu »verbinden«. Dass gelebte Homosexualität im öffentlichen Raum ganz andere Reaktionen bei Odo auslöst, ist im weiteren Verlauf der Episode zu sehen.

Der ungeliebte Formwandler unter uns

In einer Sequenz, die kurz auf die eben geschilderte Verbindung zwischen Laas und Odo folgt, besucht Kira Nerys ihren Lebensgefährten in seinem Büro, um zu erfahren, wie es ihm mit Laas bisher ergangen ist. Ohne zu zögern gibt Odo Kira zu verstehen, dass er sich mit ihm verbunden hat. Da Kira mit einem irritierten Blick reagiert, erwidert er, dass kein Grund zur Sorge bestehe, da das »Verbinden« für Formwandler so natürlich und selbstverständlich sei wie das Sprechen für Humanoide. Kiras Antwort auf diesen Vergleich offenbart, dass auch die »Star Trek«-Figuren den sexuellen Charakter der Verbindung nicht übersehen: »It's a little more personal than talking, isn't it?«. Aber Kira verhält sich trotz des Geständnisses ihres Lebensgefährten höchst einfühlsam und will Laas unbedingt kennen lernen. Die »alte« Kira hätte ob des Seitensprungs Laas oder sogar ihren Lebensgefährten selbst zumindest zum Duell aufgefordert. Aber in dieser Episode manifestiert sich ihre neue Funktion und ihre neue Identität als liebende und selbstlose Partnerin. Also arrangiert Kira ein Treffen in der Bar der Raumstation, bei dem Laas Odos Umfeld vorgestellt wird.

Wie wir uns erinnern, hat Laas schon von Anfang an sein Miss-

trauen gegenüber den Humanoiden artikuliert und zudem in einem vorangegangenen Gespräch mit Odo erklärt, diese besäßen keine Toleranz für Differenz – und wenn, dann nur für »ihresgleichen«. Interessanterweise verhalten sich die Humanoiden äußerst tolerant, freundlich und zuvorkommend, als Odo Laas seinen FreundInnen und KollegInnen vorstellt. Es ist Laas, der sich ihnen gegenüber feindselig, beleidigend und abfällig benimmt. Der ebenfalls anwesende O'Brien reagiert schließlich auf Laas' humanoiden-feindlichen Ausführungen mit einem entscheidenden Satz, der die politische Paranoia und Homophobie der McCarthy-Ära vor dem Feind in unserer Mitte, dem »unsichtbaren« Kommunisten und/oder Homosexuellen reevoziert: »We're not the ones who can *disguise* ourselves as everything we want.« Mit Bezug auf das »Tarnen« bzw. »Verkleiden« der sexuellen Orientierung möchte ich hier Lee Edelman zitieren, der bemerkt, dass die Möglichkeit des *passing*, des »Durchgehens« von Homosexuellen als heterosexuell, »an extraordinary degree of interpretive anxiety for heterosexuals« (1993: 556) produziert – wie die Aussage von O'Brien bestens zeigt. Das *passing* von Homosexuellen als heterosexuell ist aber auch im 21. Jahrhundert alles andere als passé. Für viele Schwule und Lesben ist das strategische und situative Auftreten als heterosexuell eine alltägliche Erfahrung oder Notwendigkeit, sei es im Beruf aus Angst vor Jobverlust oder an öffentlichen Plätzen, die sich nicht selten als gefährliche Umgebungen für sie erweisen (vgl. Johnson 2002; Corteen 2002: 261). Aber trotz der Angst vor den »Tarn- und Verkleidungsmöglichkeiten« der Formwandler betont O'Brien, dass er Odo vertraue. Laas' trockene wie beleidigende Reaktion darauf ist: »Of course you trust Odo. Look at him: You've convinced him that he is as limited as you are.« Laas wird in dieser Sequenz entsprechend der von Steven Seidman konstatierten Porträtierung von Homosexuellen in Hollywoodfilmen der 70er und 80er Jahre als sozial unverträglich und moralisch fragwürdig gezeichnet, während die Heterosexuellen im Gegensatz dazu als integer und frei von negativem Verhalten dargestellt werden (vgl. 2002: 129).

Keinen öffentlichen Sex, bitte!

Nachdem das Treffen aufgrund des feindseligen Auftretens von Laas ein jähes Ende gefunden hat, verlässt Odo mit ihm die Bar und sie betreten das Promenadendeck der Raumstation – das Zentrum des öffentlichen Lebens auf Deep Space Nine, in dem sich der Alltag dieses galaktischen Verkehrsknotenpunktes abspielt. Nach einer kurzen Diskussion fordert Laas Odo auf, sich mit ihm an Ort und Stelle zu verbinden. Odo zeigt offen sein Unbehagen ob der Umgebung und fragt fassungslos: »Here?« – angesichts der sexuellen Komponente der Verbindung erscheint ihm Laas' Aufforderung in der Öffentlichkeit

höchst unangebracht. Für Laas hingegen scheint dieser Unterschied zwischen öffentlich und privat nicht zu existieren.

Ihm ist aufgrund seiner ›fremden‹ Herkunft nicht bewusst oder er ignoriert, dass ›Sexualität‹ nur im privaten Raum vollzogen wird (wie wir bereits gesehen haben, handelt es sich bei dieser Sex-nur-im-Privaten-Klausel um einen ideologischen Effekt). Laas verhält sich hier entsprechend des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses als ›schlechter‹ Homosexueller, der Sex in der Öffentlichkeit praktizieren will, während Odo hier der ›gute‹ Homo- bzw. Bisexuelle ist, der den homosexuellen Teil seiner Identität nur im Privaten auslebt. Die vorangegangene, durchaus positive Darstellung des privaten Sexes zwischen Odo und Laas kann sicherlich als Indiz für die zunehmende Akzeptanz von Homosexualität im Laufe der 90er Jahre gewertet werden (vgl. Sender 2003: 333); aber hier handelt es sich um eine Homosexualität, die sich an die Spielregeln des ›nicht-sexuellen‹ öffentlichen Raums und der ›Privatheit‹ von Sexualität hält. Wenn wir bedenken, dass ›öffentlicher homosexueller Sex‹ in dem *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs sehr viel mehr beinhaltet als genitalen Verkehr, nämlich die schiere Sichtbarkeit von Nicht-Heterosexualitäten, die sich z.B. durch Händchenhalten oder Küsse ausdrückt (vgl. Corteen 2002: 260), wird die positive Darstellung des privaten Homo-Sexes schon wieder relativiert: Die Kehrseite der Medaille ist dabei, dass durch die Privatisierung von Homosexualität der omnipräsente und dominante Charakter von Heterosexualität im öffentlichen Raum unangetastet bleibt. Andere alternativ gelebte Sexualitäten, wie zum Beispiel solche von transgender Menschen und von Homosexuellen, die sich nicht einfach aus der öffentlichen Sichtbarkeit in den scheinbar sicheren Hafen der Privatheit zurückgeleiten lassen wollen, weiterhin in den verachteten und bekämpften Randbezirken des sexuellen Kontinuums verbleiben müssen (vgl. Rubin 1992: 13f.).²¹ Wer in dieser Episode auf der unrespektablen Seite der Sex-Grenze steht, ist offensichtlich.²² Und dass in »Star Trek« das Modell der heterosexuellen Monogamie dem der homosexuellen Sexualität (monogam oder nicht) bei weitem vorgezogen wird, werden wir im weiteren Verlauf der Episode sehen.

Aber jetzt zurück auf das Promenadendeck von Deep Space Nine: Überrascht von der Weigerung, sich mit ihm zu verbinden, wirft Laas Odo vor, er würde seine Identität, seine ›wahre Natur‹ verleugnen, nur um von seinen KollegInnen und FreundInnen akzeptiert zu werden: »You deny your true nature in order to fit in!«. Als Odo dies verneint, fragt Laas ihn, wann er das letzte Mal die Form gewandelt habe, worauf Odo keine befriedigende Antwort geben kann – zumal Laas bereits in Odos Quartier einen Beweis für dessen fehlende Übung im Formwandeln entdeckt hat. In diesem Dialog wird die Rhetorik von ›Outing‹-Diskursen der 90er Jahre gespiegelt, in denen politisch organisierte, ›identitätsbasierte‹ Homosexuelle (gay activists) genau densel-

ben Vorwurf an nicht »offen« lebende schwule und lesbische Prominente richteten, nämlich, dass diese aus Angst vor Diskriminierung oder Karriereverlust die eigene Homosexualität, ihre »wahre Natur«, verheimlichten oder gar nicht erst auslebten, obwohl sie als Vorbilder viel für die gesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität erreichen könnten.²³ Selbstverständlich galt dieser Diskurs nicht nur Prominenten, er beinhaltete auch eine Aufforderung an alle nicht offen lebenden Homosexuellen, das »Coming Out« zu wagen. Auch wenn alle auf der Station um die »wahre« Identität von Odo wissen, ist die Rhetorik des Vorwurfs diesen Diskursen entliehen, wobei Laas die Rolle des fordernden »out and proud«-Schwulen übernimmt und Odo die der vorsichtigen »Schrankschwester«²⁴. In diesem Kontext eröffnet Laas' Unzufriedenheit mit dem fehlenden Formwandeln von Odo, das für ihn einen weiteren Beweis dafür darstellt, dass Odo seine »wahre Natur« verleugnet, auch einen neuen Bedeutungshorizont für das Formwandeln an sich – nämlich als signifizierende und *sichtbare* Praxis einer nicht-normativen Identität und innerhalb der Logik dieser Episode kann gesagt werden: einer nicht-*heterosexuellen* Identität. Am Ende des Gesprächs macht Laas den Vorschlag, dass sie zusammen die Station verlassen sollten, um zu zweit nach den noch fehlenden anderen Formwandlern zu suchen, die zu den Hundert gehören, und mit ihnen dann eine neue Verbindung zu gründen.

Der sichere Hafen heterosexueller Liebe und die homosexuelle Gefahr im Privaten

In der folgenden Sequenz befinden wir uns in Kiras privatem Quartier: Das Licht ist gedämpft und wir sehen, wie die liegende Kira sich auf dem Sofa an den sitzenden Odo kuschelt. Es ist das ideale Bild heterosexueller Intimität, die sich durch Privatheit und zärtliche Zuneigungsbekundungen auszeichnet. Allerdings ist dieses Bild nicht vollkommen unbeeinflusst von dem Erscheinen des neuen Spielers, der aus einer glücklichen heterosexuellen Zweierbeziehung eine *ménage à trois* gemacht hat. Zunächst äußert Kira ihre Besorgnis über den Reisevorschlag von Laas, aber Odo beruhigt sie mit einem »I am happy here!«. Danach drückt sie ihr Bedauern darüber aus, dass sie sich nicht mit Odo »verbinden« könne. Folgen wir der Logik dieser Episode, ist dieses eine sehr erstaunliche Aussage einer betrogenen Frau: Sie entschuldigt sich dafür, dass sie nicht die Sexpraktiken ausüben kann, die Odo mit dem anderen Formwandler vollzogen hat. Odos Antwort ist auf den ersten Blick die des verständnisvollen, großzügigen und liebenden Mannes: »It doesn't matter. I love you.« Aber tatsächlich verzeiht er mit dieser Aussage seiner Lebensgefährtin, dass sie ihm sexuell nicht das bieten kann, was für seinen männlichen Geliebten körperlich selbstverständlich ist. Nichtsdestotrotz ist das

grundsätzliche Motiv von Odo und Kiras Zweisamkeit die Liebe, aus der eine grundsätzlich monogame Beziehung resultiert, die sich durch Sicherheit und Zärtlichkeit auszeichnet – Qualitäten, die durch die ›weiche‹ Beleuchtung und die romantischen Streicher im Hintergrund auch noch audio-visuell unterstützt werden. Der private Raum wird hier als Ort der Ruhe und Kraftschöpfung konstruiert. Außerdem findet die Intimität zwischen Odo und Kira da statt, wo sie stattfinden soll: *nicht* in der Öffentlichkeit. Da diese Sequenz direkt an die Situation anknüpft, in der Laas öffentlichen Sex verlangt hat, wird die öffentlich/privat-Dichotomie zusätzlich hervorgehoben und stabilisiert. Zudem wird ein starker Kontrast zu der Intimität zwischen Odo und Laas aufgebaut, die nicht durch Liebe legitimiert und ›rein‹ sexueller Natur ist.

Odo verlässt nach dem Gespräch Kiras Quartier, um sein eigenes aufzusuchen, wobei er beim Eintreten von einem lodernden Feuer begrüßt wird. Noch während er erschrocken den Stations-Computer auffordert, das Feuer zu löschen, realisiert er, worum es sich wirklich handelt und er ruft nach Laas. Der Angerufene rematerialisiert sich aus den Flammen in der bekannten Art und Weise. Befanden wir uns eben noch in der kuscheligen Sicherheit der heterosexuellen Beziehung, manifestiert sich durch den fremden Formwandler hier wiederum eine Alarmsituation wie zu Beginn der Episode. Neben der offensichtlichen Metapher als brennende Eifersucht steht die Materialisierung von Laas als Feuer für die Gefährdung des diesmal privaten Raumes, der eigentlich, wie die vorherige Sequenz gezeigt hat, als Rekreations- und Schonraum von und vor den Härten der öffentlichen Sphäre fungieren soll. Und wenn wir die inzwischen festgestellte sexuelle Bedeutung des Formwandelns berücksichtigen, wird diese Gefährdung durch eine homosexuell konnotierte Handlung verursacht. Auch kann Laas es nicht lassen, sich über Odos Schrecken und Unwissenheit über die Möglichkeiten des Formwandelns zu mokieren: »Did you even know we could exist as fire?«. Odo weiß offenbar nicht um die Vielfalt, die ihm seine Formwandler-Identität eröffnet – auch hier findet eine Korrespondenz zu medialisierten schwul-lesbischen Diskursen bzw. der Berichterstattung über LGBT Menschen statt, in denen auf die vielförmigen (im wahrsten Sinne metamorphen) Attraktivitäten bzw. ›Anormalitäten‹ der ›anderen Seite‹ verwiesen wird.²⁵

In dem darauffolgenden Gespräch lehnt Odo den früher an ihn gerichteten Vorschlag ab, mit Laas die Station zu verlassen: »I'm not leaving. I'm staying here.« Die folgende Reaktion von Laas reflektiert die Outing-Rhetorik, indem Laas Odo vorwirft, lieber im ›Closet‹, also als nicht ›offen‹ lebender Formwandler/Homosexueller unter den Solids (Nicht-Formwandlern, lies: Heterosexuellen) zu bleiben und sie zu imitieren, als seine ›wahre‹ Identität auszuleben: »Why? So you can

keep on pretending to be one of them?»«. Als Odo sein Mitgefühl für die Enttäuschung über seine Entscheidung, auf der Station zu bleiben, artikuliert, antwortet Laas lakonisch »I'll survive!«. Es fällt schwer, diesen Satz nicht als Referenz auf die Schwulenhymne »I Will Survive« von Gloria Gaynor zu lesen.²⁶

Begeben wir uns jetzt zurück in Odos Quartier, und psst! die beiden Formwandler verbinden sich gerade – zum zweiten Mal im Laufe der Episode. Sein Liebesgeständnis an Kira und ihre völlige Hingabe hindert Odo offensichtlich nicht daran, sich wiederum mit Laas zu vereinigen. Da muss schon etwas Gravierenderes geschehen. Wir müssen nicht lange darauf warten.

Gestatten Laas, Nebel des Grauens

In der direkt anschließenden Sequenz sehen wir Odo in seinem Sicherheitsbüro: Er erhebt sich von seinem Arbeitsplatz, da von dem Promenadendeck ungewöhnliche Geräusche zu hören sind. Beim Heraustreten aus seinem Büro ist die Ursache schnell gefunden. Das gesamte Promenadendeck ist ca. hüfthoch mit Nebel überflutet und zwei Kinder, ein kleiner Junge und ein etwa gleichaltriges Mädchen, spielen unbekümmert lachend in den Nebelschwaden. Doch das fröhliche Spiel der Kinder wird jäh von einer Frau unterbrochen, die besorgt mit ernster Mimik die Kleinen schnellstens aus dem Nebel herausführt. Als die drei das Bild verlassen, betreten O'Brien und Julian Bashir, der Arzt der Station, die Szenerie. Als O'Brien laut über die mögliche Ursache mutmaßt, wendet sich Odo an die beiden und weist mit Bestimmtheit darauf hin, dass es sich bei dem Nebel um Laas handeln muss. Auf diese Erklärung hin erwidern O'Brien und Bashir, dass Laas gefälligst seine formwandelnde Aktivitäten nur nachts, wenn niemand in der Nähe ist, oder ganz woanders ausführen sollte. Außerdem bezeichnet O'Brien das öffentliche Formwandeln als »creepy«. Auf Odos Rufen hin rematerialisiert sich Laas aus dem Nebel. Als Odo ihn darauf aufmerksam macht, dass er mit seinem Formwandeln das gesamte Promenadendeck in Aufruhr versetzt habe, entgegnet Laas, dass er sich lediglich entspannt habe. Odos Reaktion darauf lautet: »If you want to relax, do it in private!«. Im Hintergrund sehen wir bereits zwei männliche Klingonen, die sich extrem durch den Nebel und den Formwandler gestört fühlen und sich auf Laas und Odo zu bewegen. Bevor sich die Ereignisse überstürzen, unterbreche ich den televisuellen Erzählfluss für die Analyse der bisherigen Sequenz:

Wie wir an den Reaktionen von O'Brien, Bashir und Odo eindeutig erkennen können, ist das öffentliche Formwandeln eine »unschickliche« Handlung – Reaktionen, die aufgrund der (homo)sexuellen Konnotation, die das Formwandeln in dieser Episode erfahren hat,

alles andere als ungewöhnlich sind. In der Sequenz findet sich eine der deutlichsten Manifestationen des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses wieder, indem Laas als flächengreifender Nebel die homosexuelle Invasion des öffentlichen Raums verkörpert. Zudem ist wichtig festzuhalten, *wer* auf dem Promenadendeck verbal die Situation bewertet: Es sind die beiden Männer O'Brien und Bashir, die konstatieren, dass Laas als Nebel (lies: seine Sexualität ›propagierender‹ Homosexueller) nichts auf dem Promenadendeck unter den Humanoiden (lies: unbescholtenen BürgerInnen) verloren habe. Zudem bewerten sie, was ›normal‹ und ›unnormal‹ in ihrem Herrschaftsgebiet ist. O'Briens Kommentar »creepy« hat eine dezidiert normative Funktion. Außerdem verweisen die beiden Männer darauf, dass Laas nur *nachts* formwandeln solle – ein weiteres Indiz für die sexuelle Bedeutung dieser Handlung. Odos Hinweis, Laas möge bitte nur im Privaten ›entspannen‹ – eine gängige Umschreibung für sexuelle Aktivitäten – folgt dieser Logik ebenfalls. O'Brien und Bashir handeln in dieser Sequenz als legitime Hüter und Wächter, die dafür sorgen, dass der öffentliche Raum ›nicht-sexuell‹ und ›sicher‹ ist. Sie verkörpern als weiße, heterosexuelle Männer der Mittelklasse somit die idealen Bürger.²⁷ Die Aufgabe, die ihnen in dieser Sequenz zufällt, ist eine der zentralen Funktionen weißer, heterosexueller Männer im öffentlichen Raum, nämlich, diesen zu kontrollieren und die ›Anderen‹, seien es Frauen, Homosexuelle oder nicht-weiße Menschen, zurecht- oder sogar auszuweisen (vgl. Esposito 2003: 232). Die einzige handelnde Frau, die wir zu sehen bekommen, vollzieht entsprechend ihrer Außenseiterinnenposition stumm ihre sorgende, ›mütterliche‹ Schutzfunktion – und verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes von der Bildfläche, als O'Brien und Bashir diese betreten. Odo übernimmt wieder die Rolle des respektablen Formwandlers, des guten Homosexuellen, der das rufschädigende Verhalten seines öffentlich formwandelnden Artgenossen, des schlechten Homosexuellen, tadelt.

Nun möchte ich auf die meines Erachtens eklatanteste Botschaft der Nebel-Sequenz zu sprechen kommen: Ein zentraler Aspekt des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses besteht darin, dass durch öffentlichen schwulen Sex ›unschuldige‹ Menschen gefährdet werden – wobei die am stärksten gefährdete Gruppe die der Kinder ist (vgl. Warner 1999: 176). Hier findet sich einer der bekanntesten homophoben Stereotypen wieder, und zwar der des Homosexuellen als pädophilem Sex-Monster (vgl. Ohi 2000: 195; Seidman 2002: 123).²⁸ Unter dieser Perspektive erlangen die spielenden Kinder, die schnell aus dem Nebel (lies: Gefahrenzone) geführt werden müssen, eine sehr prägnante Bedeutung. Laas ist nicht nur eine Bedrohung für den öffentlichen Raum, sondern er wird auch noch mit homosexueller Pädophilie und Kindesmissbrauch in Verbindung gebracht. Zum Vergleich möchte ich ein weiteres Beispiel des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses präsentie-

ren, in dem eine sehr ähnliche Bedrohungsmetaphorik zum Vorschein kommt wie in der untersuchten »Star Trek«-Sequenz. Es handelt sich um eine Radiowerbung des US-Fernsehsenders Fox aus dem Jahr 1998, die reißerisch auf eine TV-Reportage über die angeblichen Gefahren von schwulem Sex in der Öffentlichkeit aufmerksam macht:

»They're cruising for sex all over New York. Sexual deviants are roaming our local stores and malls [sound of children laughing comes in], places that you shop, with your children. Monday, Fox Five's undercover camera catches perverts in very lewd acts in very public places [sound of jail cell closing and a police siren]. Could you or your child be an innocent victim of ... Cruising for Sex? On the Fox Five Ten O'Clock News, Monday.« (zit. n. Warner 1999: 164f.)

In der Werbung ist die Verbindung von öffentlichem schwulen Sex und Pädophilie ebenso unübersehbar wie intendiert: So wie in »Chimera« werden uns unwissende, fröhliche Kinder präsentiert und die Frage »Could [...] your child be an innocent victim of ... Cruising for Sex?« ist rein rhetorischer Natur. Auch der Ort der Shopping Mall ist durchaus mit dem Promenadendeck, auf dem sich alle Geschäfte der Raumstation befinden, vergleichbar. Aber als ob sexueller Missbrauch nicht schlimm genug wäre, werden auch wir, die heterosexuellen Erwachsenen – zugegeben, ich gehöre nicht zu dieser Gruppe, aber ich übernehme jetzt kurz die Rolle der von Fox imaginierten und angesprochenen Zuschauerin – von diesen »Perversen« bedroht: »Could you or your child be an innocent victim of ... Cruising for Sex?«²⁹. Die Fox-Radiowerbung lässt wenig Zweifel daran, dass die »sexuell Devianten«, die öffentlich gleichgeschlechtlichen Sex praktizieren, in die Liga der Kriminellen einzuordnen sind. Die verwendeten Geräusche der schließenden Zellentüren und die Polizeisirenen lassen nur wenig Spielraum für andere Interpretationen. Und dass Laas nicht nur für Kinder, sondern auch für ausgewachsene Humanoide eine Gefahr darstellt, ist zu sehen, wenn wir jetzt wieder zu dem Zeitpunkt in »Chimera« einsteigen, an dem wir die Sequenz verlassen haben.

Der Mörder unter uns

Laas steht nach seiner nebligen Entspannungsübung wieder als Laas vor uns und aus dem Hintergrund nähern sich zwei sehr verärgert aussehende und fluchende Klingonen. Der eine Klingone warnt Laas bedrohlich, er solle es nie wieder wagen, in seiner Gegenwart die Form zu wandeln. Laas reagiert trocken: Er formwandle dort, wo es ihm gefalle. Dann beschuldigt der Klingone Laas, ein Gründer zu sein und dass seine Hände von klingonischem Blut triefen. Daraufhin hebt Laas seine Hände und konstatiert ironisch, dass er auf seinen Händen keinen Schmutz von klingonischem Blut entdecken könne.

Als Antwort zieht der Klingone begleitet von einem martialischen Kampfschrei ein Messer – im Gegenzug erschafft Laas in seiner rechten Hand ein Kurzsword und kommentiert amüsiert: »Mine's bigger.« Der provozierte Klingone sticht sein Messer in die (anzunehmende) Magengegend des Formwandlers. Das Messer aber versinkt ohne größere Wirkung in einer verflüssigten Masse, die eben noch humanoider Körper war. Odo zieht den Angreifer weg, aber Laas' Gegenattacke hat dennoch sehr viel gravierende Folgen als die Attacke des ›Solids‹: In einer amerikanischen Einstellung (Kopf-Oberkörper bis Hüfte) des zweiten, nicht angreifenden Klingonen sehen wir, wie sich das Kurzsword von Laas blitzschnell verlängert und mit fataler Effektivität tödlich in den Oberkörper des unbewaffneten Aliens eindringt. Danach verkleinert sich das Schwert mit ebensolcher Geschwindigkeit, bis es schließlich in der Hand von Laas verschwindet. Der begleitende Klingone stößt einen Wutschrei aus, während Odo ihn festhält. Laas steht unverletzt und ohne Gemütsregung am Tatort.

Dieses gewalttätige Ende der Nebel-Sequenz muss aus verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet werden, wobei neben ›Geschlecht‹ und ›sexueller Orientierung‹ auch die Kategorie ›race‹ eine gewichtige Rolle spielt. Anders als die beiden weißen Männer O'Brien und Bashir sind die kriegerischen Klingonen nicht in der Lage, ihren Unmut über das öffentliche Formwandeln durch einen rationalen Diskurs auf Basis des ›gesunden Menschenverstandes‹ – ich gebrauche in dieser Situation aufgrund der Protagonisten doch lieber ›common sense‹ – zu kommentieren. Wie mehrere WissenschaftlerInnen (vgl. Bernardi 1998; Vande Berg 1996; Pounds 1999) bemerkt haben, sprechen viele körperliche und charakterliche Attribute der Klingonen dafür, sie als science-fictionalisierte Verkörperungen von Stereotypen nicht-weißer Menschen afrikanischer Abstammung bzw. von afro-amerikanischen Menschen zu lesen. Entsprechend dieser rassistischen Stereotype verhalten sich Klingonen gewalttätig und leicht reizbar, sie handeln eher emotional als rational, ihre Körper sind durch stabilisierende Verknöcherungen und durch ihre übermenschliche Kraft hypermaskulinisiert, ihre Sexualität ist brutal und animalisch, ihre Hautfarbe dunkel – dieser ›rassischen‹ Verortung entsprechend wird der bekannteste Klingone von »Star Trek«, Worf, von Michael Dorn, einem afro-amerikanischen Schauspieler, gespielt.³⁰ Die Hypermaskulinisierung von afrikanischen bzw. afroamerikanischen Männern wird mit vermeintlichen ›genetischen‹ bzw. ›biologischen‹ Dispositionen begründet und verhindert, dass sie auf derselben Seite der Kultur/Natur-Dichotomie stehen wie weiße Männer – schwarze Männer sind durch ihr ›unzähmbares Temperament‹ und ihre ›animalischen Körper und Triebe‹ genauso auf Seiten der ›unterlegenen‹ Natur verortet wie Frauen und auch andere nicht-weiße Menschen (vgl. Dyer 1997: 264). Es verwundert daher nicht, dass dem Klingonen

in dieser Sequenz schnell die Worte fehlen und er archaisch sein Messer ziehen muss, um mit Gewalt auf die vermeintliche Bedrohung durch den Formwandler zu reagieren – es liegt halt in seiner »Natur«.³¹

Jetzt möchte ich mich dem Täter zuwenden: Wie wir gesehen haben, hat Laas den Klingonen ohne wirklichen Grund getötet – das Messer konnte ihm nichts anhaben. Außerdem tötete Laas nicht den Klingonen, der ihn angegriffen hat, sondern seinen unbewaffneten Begleiter. Seine Entscheidung, den Klingonen mit seinem formwandlerisch verlängerten Schwert zu töten, kann daher nicht als Notwehr bezeichnet werden. Er hat den Klingonen spielerisch als Demonstration seiner Überlegenheit getötet – was ihn als Mörder qualifiziert. Damit erfüllt Laas ein weiteres Kriterium diskursiv konstruierter männlicher Homosexualität: Auch wenn homosexuelle Männer, wie gezeigt, in westlichen Diskursen stark feminisiert werden, werden sie paradoxerweise gleichzeitig oft auch als höchst gefährlich und gewalttätig konstruiert, also mit Attributen versehen, die in westlichen Kulturen männlich konnotiert sind (vgl. Ingebreetsen 2001: 75). Und der Höhepunkt individueller Gewalt ist Mord, wobei sowohl die Populärkultur als auch die reale Welt inzwischen eine Vielzahl homosexueller bzw. latent homosexueller Mörder und als *non plus ultra* Serienkiller aufweisen (vgl. ebd.: 76f.; Dyer 2002b: 114; Tithecott 1997).³² Der homosexuelle Charakter der Bluttat von Laas ist zusätzlich an dem phallischen Waffengeplänkel zwischen ihm und dem Klingonen – »Mine's bigger!« – und der Penetrierung des klingonischen Körpers durch ein im wahrsten Sinne des Wortes erigierendes Schwert zu erkennen. Laas als *gay killer* fügt sich nicht nur in die Reihe der bekannten homosexuellen Mörder wie Jeffrey Dahmer oder Andrew Cunanan³³ ein, sondern auch in die klassische homophobe Filmtradition, Schwule als (Serien)Mörder zu präsentieren (vgl. Dyer 2002b: 114; Seidman 2002: 130f.). Die Darstellung von Schwulen als Mörder folgt der Tradition kriminalistischer Devianzdiskurse des 19. und weiten Teilen des 20. Jahrhunderts, in denen Homosexualität kriminell konnotiert war und sowohl dem Kriminellen, mit dem Mörder als höchste Stufe, als auch dem Homosexuellen eine gescheiterte Männlichkeit als Ursache für deren »abweichendes« Handeln zugrunde gelegt wurde: »[B]eing homosexual was thus indistinguishable from a model of public criminality, particularly evidenced in promiscuity and violence« (Ingebreetsen 2001: 75). Von dem Mörder ging ebenso wie von dem Homosexuellen eine Bedrohung sowohl für die private Sphäre als auch für die gesamte Gesellschaft aus (vgl. ebd.) – ähnlich wie im bereits vorgestellten Fall der paranoiden Verquickung von Kommunisten mit Homosexuellen in der McCarthy-Ära. Wie die Fox-Radiowerbung und »Chimera« zeigen, ist die Verknüpfung von Kriminalität und Homosexualität auch in der Gegenwart noch *en vogue*. Und selbstverständlich folgt die Präsentation von Laas als Pädophilem und

Mörder auch der von Berlant beschriebenen medialen Enthumanisierung, Diskreditierung und Dämonisierung von denjenigen Personengruppen, die sich am unteren Ende der *virtue/value scale* befinden (>the nonheterosexual<) (vgl. 1997: 176).

Zudem lässt Laas jedes Mitgefühl für den Ermordeten vermissen, was angesichts seiner notorischen Feindseligkeit gegenüber Humanoiden auch nicht verwundert. Seine Tat kann somit als *hate crime* gewertet werden, was bedeutet, dass die Motivation für seine Tat in der Identität des Klingonen als humanoid bzw. *Nicht-Formwandler* bestanden hat. Wenn man bedenkt, welche science-fictionalisierte Identität Laas in dieser Episode zukommt, handelt es sich um eine höchst perfide Umkehrung der Realität: Seit Ende der 90er Jahre haben anti-queere *hate crimes*, gezielte Angriffe auf Schwule, Lesben, Bisexuelle und Transgendern mit oft tödlichem Ausgang, in den USA und weltweit zugenommen (siehe Federal Bureau of Investigation 2003; Amnesty International 2001).³⁴ Die wohl bekanntesten Fälle derartigen *hate crimes* sind die brutalen Ermordungen des einundzwanzigjährigen Brandon Teena im Januar 1994 (siehe Jahn-Sudmann in diesem Band) und des gleichaltrigen Matthew Shepard im Oktober 1998 (vgl. Loffreda 2000) – demselben Jahr, in dem »Chimera« produziert worden ist. Die Angst vor derartigen Übergriffen dürfte kaum einem queeren Menschen vollkommen unbekannt sein. Trotz spektakulärer Fälle wie den Dahmer-Morden oder dem Versace-Mord und den bekannten Filmbeispielen sind LGBT Menschen mit sehr viel höherer Wahrscheinlichkeit Opfer denn TäterInnen von Gewaltverbrechen (vgl. Corteen 2002: 260; Amnesty International 2001; Esposito 2003: 232) – ein Fakt, der in dieser »Star Trek«-Episode fahrlässig oder bewusst ignoriert und umgekehrt wird. Dass der getötete Klingone auch als getöteter Afroamerikaner, und somit auch als Opfer eines *hate crimes* auf der Basis von »race« gelesen werden kann, macht Laas nicht nur zum heterophoben, sondern auch noch zum rassistischen Mörder. Während hier eine Minderheit gegen eine andere ausgespielt wird, kommen die beiden weißen und heterosexuellen Männer O'Brien und Bashir vollständig unbeschadet, frei von jeglicher Täter- oder direkter Opferschaft, aus dieser Situation heraus – ganz im Sinne von Berlants Aussage »while those in power are left relatively immune« (ebd. 1997: 176).

Achtung, ängstliche Gene!

In der folgenden Sequenz muss Odo dem Chef der Raumstation, Captain Sisko, Rede und Antwort über das tödliche Verhalten seines Schützlings stehen. Odo betont, dass die Klingonen den Streit angefangen haben und Laas in Notwehr gehandelt habe – wie demonstriert, lässt die televisuelle Darstellung der Tötung andere Schlüsse zu.

Dementsprechend macht auch Sisko darauf aufmerksam, dass das Messer des Klingonen für Laas ungefährlich gewesen ist. Daraufhin versucht Odo vergeblich, gegen eine mögliche Gerichtsverhandlung auf dem klingonischen Heimatplaneten, die höchstwahrscheinlich alles andere als »fair« wäre, zu protestieren. Stattdessen erfährt er, dass er nicht mehr für Laas zuständig ist. Als Odo das Büro des Captains verlässt, wird er von dem Barbesitzer Quark abgefangen. Auch Quark argumentiert, dass es höchst problematisch sei, in der Öffentlichkeit die Form zu wandeln – und Odo sich ja auch dementsprechend verhalte. Hier äußert ein Humanoider Lob für das *passing*, das »Unsichtbarmachen« der Formwandler-Identität in der Öffentlichkeit – so wie in dem *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs nur die »unsichtbaren« Homosexuellen, die ihre sexuelle Identität ausschließlich »im Privaten« zeigen und »ausleben«, als respektabel und »gut« erachtet werden. In dem darauffolgenden Gespräch zwischen Odo und Quark muss ausgerechnet der Ferengi, normalerweise aufgrund seines offen sexistischen und rücksichtslos kapitalistischen Verhaltens eher ein »komischer« Außenseiter in der oberflächlich politisch korrekten Ordnung der Föderationsstation, Odo erklären, warum die Humanoiden als übergreifende Spezies Formwandlern gegenüber misstrauisch sind:

»You're smart enough to know people don't want to be reminded that you're different. [...] We humanoids are the product of million of years of evolution. Our ancestors learned the hard way that what you don't know might kill you. [...] And now millions of years later, that instinct is still there. It's genetic. [...] I hate to break this to you, but when you're in your natural state, you're more than our poor old genes can handle.«

In dieser Erklärung Quarks für die Formwandler-Phobie der Humanoiden manifestieren sich die Logiken, Strategien und Rhetoriken soziobiologischer und evolutionspsychologischer Diskurse: Diese versuchen, aktuelle soziale Verhältnisse und Problematiken mithilfe vermeintlich »neutraler«, aber »unwiderlegbarer« Argumente aus dem Reich der Genetik, der Primatenforschung oder mit scheinbar »objektiven« Rückgriffen auf die Kinderzeit der Menschheitsgeschichte zu erklären. Durch dieses Vorgehen werden aktuelle sozialpolitische Phänomene auf »die Biologie« reduziert, naturalisiert und enthistorisiert (vgl. Kember 2003: 34). Soziobiologische und evolutionspsychologische Diskurse rechtfertigen und stabilisieren den gesellschaftlichen Status Quo und versagen ihm weitestgehend politische Veränderbarkeit (vgl. ebd.). So werden zum Beispiel männliche Dominanz, Krieg, Vergewaltigung und Fremdenhass zu biologischen Universalien erklärt, denen kein politisches Programm beikommen kann, wobei wir von jeglicher Verantwortlichkeit und Möglichkeit entlassen werden, dagegen vorzugehen (vgl. ebd.: 34). Aufgrund dessen sind soziobiologische und evolutionspsychologische Weltdeutungen im höchst-

ten Maße politisch, auch wenn sie sich als ›reine Wissenschaft‹ verkaufen (vgl. ebd.: 35). Auch Homophobie lässt sich bestens soziobiologisch erklären – so schreibt der Science Fiction-Autor Robert Silverberg:

»Heterosexuality is the biological norm – not just for humans but for most animals – and the continuation of the species depends on it [...]. The »virulent hatred of lesbians and gays« that is felt [...] by many heterosexuals is caused not by any biological deficiency that needs to be discovered in the laboratory, but by a biological normality that motivates all too many human beings to despise those who don't happen to share it.« (Silverberg 1997: 96)

Silverberg liefert hier fast dieselben Argumente für die Homophobie Heterosexueller wie Quark für die Formwandler-Phobie der Humanoiden – beide erklären den jeweiligen Hass auf das ›Andere‹ mit biologisierenden Normalitätsvorstellungen und vermeintlichen Überlebensnotwendigkeiten der ›Spezies‹. Roger Lancaster argumentiert, dass der Erfolg dieser naturalisierenden Perspektiven in der Populärkultur darin liegt, soziale und politische Phänomene in ihrer Komplexität auf leicht nachvollziehbare und intuitiv ›logische‹ Ursachen zu reduzieren (vgl. Lancaster 2003: 11f.)³⁵ – wie auch in dieser »Star Trek«-Episode zu sehen ist. Außerdem reflektiert Quarks Begründung die diskursiven Konstruktionen von Genen als selbstbestimmt agierende Subjekte, wonach Gene Bestimmung sind (vgl. Kember 2003: 37) – und somit die Formwandler-Phobie (Homophobie) zu ›unserem‹ genetischen Rüstzeug gehört, das unser Verhalten bestimmt. Dementsprechend lehrt »Chimera« auch, dass die Furcht vor dem ›Anderen‹ durchaus berechtigt ist – und die Gene immer Recht haben.

Changeling Pride Demonstration

Im Anschluss an seinen Vortrag über die Ursache der Formwandler-Phobie der Humanoiden warnt Quark: »Watch your step, Odo. We're at war with your people. This is no time for a *changeling pride demonstration* on the promenade.« Die Bezeichnung, die Quark hier für das Formwandeln von Laas wählt, ist der konkreteste, textuelle Beleg für die science-fictionalisierte Repräsentation von Homosexualität in dieser Episode: ZuschauerInnen aus dem angelsächsischen Sprachraum wissen, dass unter *gay pride* bzw. *pride parades* die alljährlichen schwul-lesbischen Umzüge und Feierlichkeiten zum Gedenken an die Ereignisse in der Christopher Street in New York im Jahr 1969 zu verstehen sind, bei denen sich zum ersten Mal Schwule, Lesben und Transsexuelle gegen homosexuellen-feindliche polizeiliche Repressionen und Razzien zur Wehr setzten.³⁶ Dementsprechend gilt in den Fandiskussionen der Trek BBS diese Aussage von Quark auch als eindeu-

tigster ›Beweis‹ für die intendierte Darstellung männlicher Homosexualität in »Chimera« (vgl. Gul DuScott 2002; Eddie Roth 2004; Kevin Fajo 2004). Die oft sexuell expliziten und körperbetonten Performenzen im Rahmen der *pride*-Umzüge stellen eine der Hauptthematiken des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses dar und werden in ihm oft als *pars pro toto* für die ›grenzüberschreitende‹ Propagierung von Homosexualität im öffentlichen Raum betrachtet (vgl. Brickell 2000).

Hinter der Maske

Nach dem aufklärerischen Gespräch mit Quark sucht Odo Laas auf, der inzwischen aufgrund seiner Tat in einer der Arrestzellen von Deep Space Nine untergebracht worden ist, wo er auf die Entscheidung über eine mögliche Auslieferung an die Klingonen wartet. Anders als in der Fox-Radiowerbung bekommen wir zwar keine schließenden Zellentüren präsentiert, aber das Kraftfeld der Zelle des 24. Jahrhunderts übernimmt diesen Part problemlos. Odo versucht dem Inhaftierten Mut zu machen, aber Laas bezweifelt mit der ihm eigenen Ironie, dass ihm im Falle der Auslieferung ein fairer Prozess bevorstehe. Er weist Odo darauf hin, dass ihn die Humanoiden nur tolerieren, weil er nach ihren Regeln spielt, ihnen nacheifert und sie körperlich imitiert. Nichtsdestotrotz wird Odo aber nie wirklich zu ihnen gehören, denn »they know you are not truly one of them. They know what you appear to be does not reflect what you really are. It's only a mask. What lies underneath, is alien to them. And so they fear it, and that fear can turn to hate in a blink of an eye.« Laas verweist hier wieder auf die ›wahre‹ Identität Odos, die die Angst und den Hass der Humanoiden nährt und die durch seine Anpassungspraxen – die Nicht-Ausübung des Formwandelns, die körperliche Imitation der Humanoiden, die feste Beziehung mit einer Humanoiden – nicht überwunden werden kann. Diese Worte von Laas, aus dem Kontext der Episode herausgelöst, könnten als eine zwar essenzialisierende, aber dennoch realistische Beschreibung des Entstehungsmoments von rassistischer oder homophober Gewalt gegen nicht-weiße oder homosexuelle Menschen gelten. Aber hier spricht der Täter eines *hate crime*-Verbrechens – und nicht ein Opfer. Diese TV-Episode vermittelt die Botschaft, dass der Hass und die Gewalt, die Kriminalität und der Tod von dem fremden Formwandler, dem schlechten offenen Homosexuellen, und nicht von den Humanoiden, den unbescholtenen Heterosexuellen, ausgehen. Dennoch verfehlen die Worte von Laas nicht ihre Wirkung und ein aufgewühlter Odo äußert in der darauffolgenden Sequenz gegenüber seiner Lebensgefährtin Zweifel, ob der inhaftierte Freund nicht tatsächlich aufgrund seiner Formwandler-Identität an die Klingonen ausgeliefert wird und einem unfairen Prozess, der ein Todesurteil zur Folge hätte, entgegenseht.

Liebe überwindet alles

Angesichts ihres unglücklichen Partners, der sich nicht sicher ist, ob er noch auf die Raumstation zu den Humanoiden gehört oder doch nicht besser mit Laas die restlichen ›der Hundert‹ suchen sollte, verlässt Kira Odos Quartier und begibt sich zu den Arrestzellen. Dort angekommen, befiehlt sie dem anwesenden Sicherheitsbeamten, seinen Arbeitsplatz zu verlassen. Ein Befehl, der als Odo ihn bei seinem Besuch von Laas aussprach, verweigert worden ist. Sie tritt an die Zelle von Laas und deaktiviert das Kraftfeld. Dann fordert sie Laas auf, aus der Zelle zu treten und die Raumstation zu verlassen. Er solle auf einem verlassenen Mond auf Odo warten, den sie dann zu ihm schicken werde. Der überraschte Laas vermutet zunächst eine Falle und fragt »Why?«. Kiras einfache Antwort: »I love him.« Laas nutzt die Chance und entkommt. In dieser Sequenz erfährt der Altruismus Kiras ihren Höhepunkt: Sie stellt das eigene Glück und ihre eigenen Bedürfnisse vollständig unter die Bedürfnisse ihres Lebensgefährten und ist somit das perfekte Abbild der selbstlosen Frau, die sich für ihren Mann im Namen der Liebe aufopfert.

Odo reist, nachdem Kira den Captain der Station durch eine abenteuerliche Geschichte über die Flucht des inhaftierten Formwandlers von seiner Unschuld überzeugt und sie ihm nach ihres Fluchthilfegeständnisses viel Glück für sein Leben mit Laas gewünscht hat (!), zu dem vereinbarten Treffpunkt. Dort angekommen, teilt er Laas mit, dass er sein Leben auf der Station und vor allem seine Beziehung zu Kira nicht aufgeben kann. Laas ist durch Odos Entscheidung irritiert und er bemerkt, sogar Kira, bewiesen durch ihre Fluchthilfe, hätte eingesehen, dass Odo besser mit ihm leben könne. Daraufhin erwidert Odo, dass Kiras Tat der Beweis für etwas ganz anderes gewesen sei. Diesen Hinweis versteht Laas und er bemerkt verächtlich: »Love conquers all.« Hier findet sich ein weiterer allzu bekannter Stereotyp: Als ›schlechter‹ Homosexueller ist Laas zwar in der Lage, sich jederzeit und überall sexuell zu betätigen, spricht: anonymem, promisken öffentlicher Sex zu haben, aber zu einer ›erwachsenen‹, ›verantwortungsvollen‹ und ›echten‹ Liebesbeziehung ist er nicht bereit. Die Selbstlosigkeit von Kira ist für ihn ein nicht nachvollziehbares Konzept. Er ist der ›typische‹ selbstbezogene und egozentrische Schwule – ein Vorurteil, das teils auf der psychoanalytischen Tradition, homosexuelle Männer als narzisstisch einzuordnen, beruht, und teils auf der populären Imagination, dass Homosexuelle als (meistens) kinderlose Männer noch nicht einmal bereit sind, ihre Gene an andere weiterzugeben (vgl. Pearson 1999: 8).

So trennen sich die Wege von Odo und Laas. Letzterer verschwindet nach diesem Gespräch für immer aus dem televisuellen Universum von »ST: DS9«.

Straight Happy End

In der letzten Sequenz von »Chimera« bekommen wir als Happy End die erste Sexszene zwischen Odo und Kira zu sehen. Wir befinden uns in Kiras Quartier und Kira und Odo stehen sich gegenüber, wobei eine weitere Variante der inzwischen bekannten, romantischen Musikuntermalung zu hören ist. Die beiden fassen sich an den Händen und Odos Hände beginnen begleitend von dramatisch werdender Musik, ihre Form zu wandeln, so wie zu Beginn der »Verbindungen« mit Laas. Schließlich verwandelt sich Odo in einen Wirbel von leuchtendem Nebel, der Kira stürmisch-zärtlich umkreist. Das Schlussbild von »Chimera« zeigt eine ekstatisch strahlende Kira, die ihre Arme für die Liebkosungen ihres nebligen Gefährten in die Höhe reißt. In der Schlussequenz von »Chimera« wird die durch die homosexuelle Invasion gefährdete heterosexuelle Beziehung wieder etabliert. Die sexuelle Beziehung von Kira und Odo hat sogar durch den homosexuellen Einfluss gewonnen – ohne Laas wären die beiden wohl nicht auf den Gedanken gekommen, Formwandeln in ihre Sexpraktiken aufzunehmen. Das Formwandeln, das bis zu der Schlussequenz eine signifizierende und sexualisierte Praxis der Formwandler, also der homosexuellen Identität, gewesen ist, wird erfolgreich in das heterosexuelle Repertoire der Lustgewinnung integriert und bereichert dieses. Durch die Ausübung im privaten Raum und durch die Aufnahme in die »normale« Sexualität verliert sie den Schrecken, den sie noch im öffentlichen Raum, ausgeübt von einem Angehörigen einer »Randgruppe«, verbreitet hat. Der homosexuelle Außenseiter hingegen, der diese Praxis in das Sexualleben der Solids/Heterosexuellen hineingetragen hat, ist als soziopathischer Mörder und potenzieller Pädophiler denunziert und visuell-narrativ ausradiert worden. Die homosexuelle Praxis dient somit in »Chimera« der Verbesserung des heterosexuellen Lebensstils, während ihr Verfechter, der »schlechte« Homosexuelle, der sich nicht in der Öffentlichkeit »unsichtbar« machen wollte, verschwinden muss.

FAZIT

»Chimera«, die Episode mit der ersten »schwulen« *onscreen* Affäre in der »Star Trek«-Geschichte, die von Fans auch als »Odo's Coming Out«-Story bezeichnet wird (vgl. Eddie Roth 2004), hat sich in der Repräsentation homosexueller Sexualitäten und Identitäten auf mehreren Ebenen aus einer queeren Perspektive als sehr problematisch erwiesen.

Das Medienphänomen »Star Trek«, das sich mit seinem Credo »Infinite Diversity in Infinite Combinations« der Bekämpfung jegli-

cher Diskriminierungen und Vorurteile verschrieben hat, ist in dieser Episode nicht in der Lage, sich der von Berlant konstatierten medialen Stigmatisierung, Enthumanisierung und Dämonisierung nicht-heterosexueller Menschen zu entziehen (vgl. 1997: 176). Die televisuelle Konstruktion von Laas als überzeugten und stolzen Formwandler entspricht in den meisten Sequenzen höchst negativen Stereotypen über LGBT Menschen, insbesondere über männliche Homosexuelle, die auch in der Öffentlichkeit keinen Hehl aus ihrer sexuellen Identität machen. Laas wird sowohl für die private als auch für die öffentliche Sphäre als invasive Gefahr gezeichnet.

Sicherlich haben die ›gay 90s‹ und die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität auch in »Chimera« ihre Spuren hinterlassen, wie zum Beispiel an der durchaus positiven Darstellung der privaten Ausübung homosexueller Sexualität gesehen werden kann. Aber diese Darstellung der privaten Homosexualität muss im Kontext der Ausradierung sichtbarer nicht-heterosexueller Identitäten und Praxen im öffentlichen Raum betrachtet werden, die im *Public Sex/Gay Sex-Diskurs* intendiert wird und in »Chimera« ihre science-fictionalisierte Umsetzung gefunden hat.

Zudem ist »Chimera« auch eine Bestandsaufnahme gegenwärtiger Populärkultur, in der *bestimmte*, vorher ausschließlich queeren Menschen bzw. Subkulturen zugeschriebene Eigenschaften, Praktiken und Lebensstile auf heterosexuelle Lebensführungen übertragen werden, die durch die ›Homosexualisierung‹ eine ›Qualitätsverbesserung‹ erhalten. Ein weiteres Beispiel aus der Populärkultur für diesen ›Trend‹ ist z.B. die erfolgreiche US-amerikanische Reality TV-Show »Queer Eye for the Straight Guy«, sowie Metrosexualität und Lesbian Chic. Dass hier nur bestimmte homosexuelle ›Lifestyles‹ und Menschen ihr mediales Coming Out mit heterosexueller Sicherheitsleine haben dürfen, die bekannten ›guten‹ und natürlich ›schönen‹ Homosexuellen, unter Ausschluss der nicht ganz so respektablen und ökonomisch verwertbaren Queers, ist dabei die Kehrseite der Medaille.

Wendy Pearson hat, wie schon erwähnt, darauf hingewiesen, dass von ›Queer‹ »Star Trek« nur dann gesprochen werden kann, wenn durch die Inklusion eines oder mehrerer homosexueller Charaktere die herrschenden Geschlechterverhältnisse und Sexualitätsverständnisse radikal umgeschrieben werden. Dieses Kriterium hat »Chimera« weder in der Repräsentation von Geschlechtern, noch von Sexualitäten erfüllt. Das zweigeschlechtliche, heteronormative System wird von der queeren Invasion in dem Science Fiction-Produkt »ST: DS9« nur temporär verstört. Michael Pinsky definiert die wichtigste Funktion des Genres mit dem Satz »Science Fiction writes the future« (2003: 13). Ich hoffe, dass er in dem Fall von »Chimera« nicht Recht behalten wird.

DANKSAGUNG

Ich danke Bettina Brockmeyer für ihre Unterstützung, das gründliche Korrekturlesen und die wertvollen Diskussionen. Für den »letzten Schliff« und wichtige Anregungen danke ich Lissi Klaus.

ANMERKUNGEN

1 Für die Erläuterung des Begriffes »Heteronormativität« siehe meine Einleitung »Que(e)räume: Trans, Homo, Hetero« in diesem Band.

2 Regie: Steve Posey, Drehbuch: Rene Echevarria, 7. Staffel, Erstaussstrahlung (USA): 17. Februar 1999.

3 Betreffend der Thematik bzw. Problematik von LGBT Identitäten und Identitäten im allgemeinen siehe meine Einleitung »Que(e)räume: Trans, Homo, Hetero« in diesem Band. Den Begriff »queer« benutze ich sowohl als theoretische und politische Perspektive als auch für nicht-heterosexuelle Menschen und Lebensstile – wobei ich die Unschärfen und Problematiken dieser Bezeichnung, wenn sie als Äquivalent für schwul, lesbisch, bisexuell oder transgender benutzt wird, im Blick behalte, denn »queer« entzieht sich den komfortablen Zonen fester Identitäten: »queer scholars had taken as given that sexual practices and tastes in no way guarantee political unity; in fact, queer theory has always resisted any move toward totalizing essences, including materialist determinism, so that any theory based on »identity« was always subjected to queer critique« (Bruhm 2003: 28-29). Siehe auch das Kapitel »Queer »Star Trek«?» in diesem Aufsatz.

4 In meiner Medienanalyse betrachte ich Repräsentationen als hegemoniale Wirklichkeitskonstrukte, die Ergebnisse symbolisch-diskursiver Bedeutungsproduktionen im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse sind (vgl. Engel 2002: 128). Allerdings haben Repräsentationen auch eine wirklichkeitsreflektierende Funktion (vgl. Toffoletti 2004: 51), was nicht bedeutet, dass es sich um realistische Abbildungen der Wirklichkeit handelt, sondern dass die gesellschaftliche Realität auch die Repräsentationen beeinflusst.

5 Die TV-Serien »Queer as Folk« (US-Version) und »The L Word« (das L soll für »lesbian« stehen) starteten erst 2001 bzw. 2003. Die Comedyserie »Will & Grace«, deren zentrale ProtagonistInnen ein schwuler Anwalt und seine heterosexuelle beste Freundin sind, ist gegenwärtig eine der erfolgreichsten Serien in den USA. Auch sollte hier der Kuss zwischen Britney Spears respektive Christina Aguilera und Madonna bei den MTV Video Music Awards 2003 Erwähnung finden (siehe auch jagodzinski in diesem Band), ebenso wie das »gefakte« lesbische Pop-Duo T.a.T.u. oder die neue queere »Hype«-Band

Scissor Sisters. Der Musiksender VH-1 hat dem schwul-lesbischen Pop-Phänomen schon zwei Dokumentationen gewidmet: »Totally Gay« (2003) und »Totally Gayer« (2004), in denen nicht nur die Musikszene, sondern auch »queere« Hollywood-Prominenz und Fernsehserien mit schwul-lesbischem Inhalt fokussiert werden. Deutsche Beispiele sind die Daily Soaps der ARD »Verbotene Liebe« und »Marienhof«, die fast schon regelmäßig einen regulären schwulen oder lesbischen Charakter aufweisen. Der immense Erfolg der RTL-Serie »Hinter Gittern – Der Frauenknast«, die auf der britischen TV-Serie »Bad Girls« basiert, ist zu großen Teilen auf die Beliebtheit des lesbischen Charakters Christine Walter zurückzuführen. Auch die Beziehung zwischen der Insassin Alexandra »Sascha« Mehring und der Gefängnisärztin Kerstin Herzog stellte über mehrere Staffeln einen zentralen Plot der Serie dar.

6 In diesem Aufsatz betrachte ich transgender-Personen und ihre Lebensstile, so wie Gayle Rubin es in ihrem bahnbrechenden »Thinking Sex« ausführte, eher im Hinblick auf das »sex system« als auf das »gender system«, da sie zwar eindeutig geschlechtliche Grenzen überschreiten, aber »transgendered people are stigmatized, harassed, persecuted, and generally treated like sex »deviants« and perverts« (1992: 14).

7 So ist es auch nicht verwunderlich, dass queere Themen und AutorInnen in dem Genre keine Seltenheit sind. Als bekannteste AutorInnen können hier Samuel R. Delany und Joanna Russ angeführt werden. Als Einstieg in aktuellen queeren Science Fiction ist die von Nicola Griffith und Stephen Pagel herausgegebene Kurzgeschichten-Sammlung »Bending the Landscape: Science Fiction« (1999) zu empfehlen.

8 Allerdings scheint gerade »Star Trek: Deep Space Nine« der queeren Betrachterin viel »Stoff« zu bieten: Sie präsentierte z.B. 1995 in der Episode »Rejoined« den ersten lesbischen, oder besser: female-2female, Kuss der »Star Trek«-Geschichte, und zwar zwei Jahre vor dem »revolutionären« Selbst-Outing von Ellen Degeneres in ihrer Serie »Ellen«. Zudem ist in mehreren Episoden der Serie der Haupthandlungsort das so genannte »Spiegeluniversum«, ein alternatives Universum, in dem Chaos, Korruption und Dekadenz herrschen und in dem weibliche Heterosexualität eher die Ausnahme als die Norm zu sein scheint. Wie dem auch sei, diese Beispiele aus dem primären Text der Serie können schwerlich »queer« genannt werden, da sie Geschlechterverhältnisse, Sexualitäten und Verlangen nicht in einem nicht-heteronormativen Sinn umschreiben, ganz im Gegenteil: In »Rejoined« wird (trotz des lesbischen Kusses) vor allem eine Geschichte über die Unendlichkeit heterosexueller Liebe und Ehe erzählt, in der sich ein ehemaliges »Trill«-Ehepaar in einer gleichgeschlechtlichen, weiblichen Reinkarnation wiederbegegnet – die Romanze endet abrupt in dem

Moment, in dem lesbisches Begehren die Oberhand gewinnt (vgl. Aul/Franks 2002). Auch das Spiegeluniversum bietet bei genauerer Betrachtung wenig »queeres« Potenzial: Die lesbischen und bisexuellen Frauen aus dem Spiegeluniversum werden entsprechend bestens bekannter Stereotype weiblicher sexueller Devianz entweder als moralisch korrupt, mental instabil, pathologisch promiskuitiv oder kriminell präsentiert (in den meisten Fällen sind sie allerdings alles auf einmal).

9 In der deutschen Synchronisation wurde als Oberbegriff für die Formwandler die etwas unglückliche Bezeichnung »Wechselbälger« gewählt.

10 Wie sich die Formwandler dieser Fernsehserie fortpflanzen, schließlich produzieren sie ja Kinder, ist eines der ungelösten Rätsel des »Star Trek«-Universums (vgl. Scheer 2002: 34).

11 Sicherlich gilt diese körperliche Unmarkiertheit auch in der Gegenwart. Es wurde und wird in wissenschaftlichen und populären Diskursen aber auch die körperliche Andersartigkeit des männlichen Homosexuellen propagiert (vgl. Lancaster 2003: 237ff.) – so wie »der lesbische Körper« als maskulin interpretiert wird (vgl. Terry 1995: 143), werden dem männlichen homosexuellen Körper vermeintliche »weibliche« oder »nicht-normale« (nicht-männliche) Attribute zugewiesen (vgl. Lancaster 2003: 237). Die Gefahr des Kommunismus ist bekanntermaßen inzwischen durch die des internationalen Terrorismus mit vermeintlich »erkennbareren« Feinden auf der Basis von »race« ersetzt worden.

12 Das *passing* (»Durchgehen« als heterosexuell) von Homosexuellen ist sicherlich kein Phänomen der Vergangenheit – das Erscheinen als »heterosexuell« ist für viele queere Menschen in einer heteronormativen Gesellschaft Selbstschutz und Notwendigkeit. Siehe in diesem Aufsatz auch unter dem Unterkapitel »Der ungeliebte Formwandler unter uns«.

13 Aufgrund dessen ist es nicht ungewöhnlich, dass Homosexuelle und Kommunisten in der populären Imagination teilweise miteinander verschmolzen, was zum Beispiel auch an der Schimpfwortkombination »pinko queer commie« erkennbar ist (vgl. Pearson 1999: 6).

14 Das wohl bekannteste, singuläre Ereignis im Rahmen des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses ist die höchst medienwirksame Verhaftung des Popstars George Michael im April 1998 gewesen, die erfolgte, weil er auf einer öffentlichen Toilette in Los Angeles gegenüber einem zuerst »aktiven« Undercover-Polizisten masturbierte. Michael wurde zu einer Geldstrafe von 800 US-Dollar und 80 Stunden gemeinnütziger Arbeit verurteilt. Er benutzte dieses Erlebnis als Grundlage für seinen Hit »Outside«, in dem er sich für öffentlichen und nicht-heteronormativen Sex einsetzte und die US-amerikanische Ein-

stellung gegenüber Homosexualität kritisierte (vgl. Kooijman 2004: 34).

15 Aber auch Räumlichkeiten und Institutionen, die vorwiegend von nicht-heterosexuellen Menschen aufgesucht werden, wie z.B. schwule Buchläden, Sexspielzeugläden für Lesben, Videotheken mit schwuler Pornografie und queere Nachtclubs, werden in diesem Diskurs als illegitime Invasion der öffentlichen Sphäre betrachtet (vgl. Warner 1999: 150-154).

16 Die Bezeichnung dieses Diskurses ist auf den 1992 erstmals veröffentlichten Bestseller »Men are from Mars, Women from Venus« des Psychologen John Gray zurückzuführen.

17 Dieser Diskurs zeichnet sich durch eine Essenzialisierung vermeintlicher Differenzen zwischen Männern und Frauen aus und ist in den Medien seit Anfang der 90er Jahre sehr erfolgreich. Über den Einfluss dieses Diskurses auf die Konstruktion von heterosexueller Männlichkeit in der zweiten »Star Trek«-Serie »The Next Generation«, vgl. Heller (1997). Der Mars-Venus-Diskurs ist eine populärkulturelle Variante soziobiologischer und evolutionspsychologischer Diskurse, siehe auch in diesem Text unter »Achtung, ängstliche Gene!«.

18 Ein weiteres zentrales Beispiel für die Fortführung dieser »ästhetischen« Zuordnung männlicher Homosexueller bietet die US-amerikanische Reality TV-Show »Queer Eye for the Straight Guy«. In dieser Show machen sich fünf homosexuelle Männer, jeder auf einem »unmännlich« konnotiertem Gebiet (z.B. Mode, Inneneinrichtung, Kultur etc.) ausgestattet mit exquisitem Geschmack, daran, einen »hoffnungslosen Fall«, in der Regel einen »schlecht gekleideten« heterosexuellen Mann ohne *savoir vivre*, vor laufender Kamera in einen *poster boy* der Metrosexualität zu verwandeln. Dabei werden trotz der scheinbaren »Homosexualisierung« des Heterosexuellen die Kategorien »homosexuell«/»heterosexuell« naturalisiert: Die fünf Schwulen haben selbstverständlich »von Natur aus« das richtige ästhetische Gespür, während *the straight guy* mühsam seine Lektionen erlernen muss, um danach als neu-gestylter Mann seinen heterosexuellen Lebensstil zu verbessern – so sind in vielen Episoden die an der »Geschmacklosigkeit« ihrer Männer leidenden Lebenspartnerinnen die Initiatorinnen des Ästhetiktrainings.

19 Eine Definition aus dem Internet-Magazin »GayLife« zeigt, dass das »Gaydar« Homosexuelle befähigen soll, »körperliche« und »charakterliche« Unterschiede zwischen »Homos« und »Heteros« wahrzunehmen: »The ability of one homosexual person to distinguish other homosexuals or bisexuals from heterosexuals. A sixth sense or intuition that is based upon the observation of physical and personality traits to make an inference about one another's sexual preference.«

20 Vgl. hierzu die Aussage der Posterin kozara (2004) aus der

Trek BBS in einem Thread über die Gründer: »The Great Link is not quite Borg, but sharing thought, sensation and..uh..goo is kind of like having group sex.«

21 Gayle Rubin hat in ihrem Aufsatz »Thinking Sex« zur Beschreibung gegenwärtiger sexueller Hierarchien in westlichen Gesellschaften als Modell den so genannten »charmed circle« entworfen, in dem Sexualitäten und sexuelle Praktiken in einer gut/natürlich/normal- versus schlecht/unnatürlich/unnormal-Dichotomie gegenübergestellt werden (vgl. 1992: 13). Im Zentrum dieses Kreismodells befinden sich die akzeptierten und anerkannten sexuelle Praktiken; je mehr dieser Kriterien erfüllt werden, um so »natürlicher« und »besser« ist die Sexualität: Sex sollte hiernach heterosexuell, in fester Partnerschaft, im Privaten, als Blümchensex, in derselben Generation und ohne Gebrauch von Sex Toys stattfinden. Schlechter, »unnatürlicher« Sex befindet sich in den Außenzirkeln des Kreises und ist dabei z.B. homosexuell, nicht an Beziehungen gebunden, promiskuitiv und findet in der Öffentlichkeit statt – alles Kriterien, die durch die Aufforderung des fremden Formwandlers an Odo erfüllt werden. Allerdings hat der erste Sexakt zwischen den beiden Formwandlern immerhin auch zwei Kriterien des »schlechten« Sex erfüllt, wobei Rubin bereits in der ersten Fassung ihres Aufsatzes von 1984 erklärt hat, dass homosexueller Sex schon in Richtung »guten« Sex tendieren kann, wenn dieser möglichst viele Kriterien des respektablen Sex aufweist (z.B. privat, in Partnerschaft, etc.) (vgl. ebd.). Katherine Sender beschreibt im Sinne Rubins, dass die Grenzen zwischen »gut« und »schlecht« im »charmed circle« nicht statisch und unwandelbar sind, sondern durch politische Bewegungen und soziokulturelle »Klimawechsel« verschoben werden können und sich diese seit der Veröffentlichung von »Thinking Sex«, vor allem betreffend der Respektabilität von »privat ausgeübter« und öffentlich entsexualisierter Homosexualität, auch entsprechend Rubins Erwartung verschoben haben (vgl. Sender 2003: 333) – wie in »Chimera« zu sehen ist.

22 Shane Phelan spricht in diesem Zusammenhang, dem Kampf gesellschaftlich anerkannter und nach »Normalität« strebender Homosexueller zu Lasten derjenigen Queers, die die Bedingungen der Akzeptanz und Normalität nicht erfüllen können, von »advanced marginalization« für die Elite der stigmatisierten Gruppe und von »secondary marginalization« für diejenigen, die nicht zu dieser Elite gehören (vgl. Phelan 2001: 8). Diese schwul-lesbische Elite zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass ihre Angehörigen weitgehend weiß sind und mindestens der Mittelklasse zugerechnet werden (vgl. Warner 1999).

23 Prominenteste Opfer dieser Outing-Kampagnen der frühen 90er Jahre waren die seinerzeit noch verheirateten Stars Richard Gere und Cindy Crawford, die als Reaktion auf ihre angeblichen nicht-heterosexuellen Orientierungen in einer ganzseitigen Anzeige in der

»London Times« im Frühjahr 1994 jegliche homosexuelle Neigungen bestritten.

24 Bezeichnung für homosexuelle Männer, die lieber im ›closet‹ bleiben, als offen schwul zu leben.

25 Wie z.B. in den jährlichen schwul-lesbischen Spektakeln des Christopher Street Days, während derer möglichst ›exotische‹ oder ›perverse‹ Outfits und Performanzen die größte Aufmerksamkeit der Kameras und Fotolinsen erhalten. Oder wie in dem Song »Take Your Mama Out« der Band Scissor Sisters, in dem junge Schwule dazu aufgefordert werden, ihre Mütter in die ›bunte‹ Welt der homosexuellen Subkultur auszuführen.

26 Auch heterosexuellen ZuschauerInnen ist spätestens seit dem Erfolgsfilm »In & Out« (Frank Oz, 1997) die Bedeutung dieses Songs bewusst, in dem der von Kevin Kline gespielte Lehrer seine Heterosexualität dadurch zu beweisen versucht, dass er beim Abspielen dieses Liedes *nicht* tanzen muss – aber als er schon kurz nach dem Erklingen der ersten Songzeile nicht mehr an sich halten kann, ist einer der ›Beweise‹ für seine Homosexualität erbracht.

27 Bashirs Heterosexualität wurde im Laufe der Serie sehr oft ›invisibly visible‹ thematisiert. Er war jahrelang in Jadzia Dax verliebt und hat in der siebten Staffel eine Beziehung mit der Schiffspsychologin Ezri. Der Schauspieler Alexander Siddig, der Bashir darstellt, ist zwar sudanesisch-englischer Herkunft, aber er kann aufgrund seines Aussehens der Kategorie ›weiß‹ zugeordnet werden (vgl. Scheer 2002: 79). Er änderte seinen Namen schon Jahre vor dem 11. September 2001 von Siddig El Fadil in Alexander Siddig – was sicherlich als Konsequenz der ›rassischen‹ Hierarchie im System Hollywood gewertet werden kann (vgl. ebd.).

28 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die überwältigende Mehrheit sexueller Missbrauchstaten an Kindern in westlichen Gesellschaften im Rahmen der Familie im privaten Raum von heterosexuellen Männern begangen wird.

29 Auch der zweifache Gebrauch des Wortes ›cruising‹ in der Radiowerbung ist bezeichnend: Der gleichnamige Hollywood-Film (William Friedkin, 1980) mit Al Pacino, der als Undercover-Cop brutalste Morde in der New Yorker S/M-Schwulenszene aufklärt, gilt als eines der homophobsten Produkte der Filmgeschichte. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Wort ›cruising‹ in dieser explizit anti-queeren Radiowerbung bei den US-amerikanischen AdressatInnen Assoziationen über homosexuelle Serienkiller evoziert, ist aufgrund des Bekanntheitsgrades des Films alles andere als gering.

30 Über die Darstellung weiblicher Klingonen in Star Trek, vgl. Scheer (2002: 100-104).

31 Außerdem gilt die *black community* als noch stärker homophob als die restliche Bevölkerung der USA, ein Diskurs, der in dem

extrem Formwandler-feindlichen Verhalten der Klingonen gespiegelt wird. Die Homophobie der *black community*, ob sie nun ausgeprägter ist als bei anderen Bevölkerungsgruppen, sei dahingestellt, ist aber nicht auf »biologische« Gründe zurückzuführen, sondern hängt, wie Anthony Lemelle und Juan Battle im Hinblick auf ihr Interview-Material mit Afro-AmerikanerInnen erläutern, mit dem grundsätzlich sozial unsichereren und gefährdeteren Status der afro-amerikanischen Bevölkerung im Allgemeinen und schwarzer heterosexueller Männlichkeit im Besonderen zusammen (vgl. Lemelle/Battle 2004).

32 Die Darstellung von Laas lässt auch einige Parallelen in Bezug auf Serienmörder erkennen: Wie Richard Dyer ausführt, besteht ein wichtiges Merkmal des populären, aber auch kriminalistischen Bildes vom Serienmörder in der überdurchschnittlichen Intelligenz, sogar Genialität der Täter (vgl. 2002b: 111f.). Da intellektuelle Überlegenheit ein zentrales Attribut weißer Männlichkeit ist, werden Frauen und Schwarze sowohl in der Populärkultur als auch in der Realität in der Regel als Serientäter ausgeschlossen (vgl. ebd.). Deshalb ist es an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, dass trotz des Alien-Make-ups eindeutig zu erkennen ist, dass Laas von einem weißen Schauspieler verkörpert wird: Sein gelassener und amüsierter Ausspruch »Mine's bigger!« als Reaktion auf das primitive Kampfgeschrei des »schwarzen« Klingonen verweist auf diese vermeintliche intellektuelle Überlegenheit auf der Basis von »race«. Auch wenn Laas in »Chimera« nur einen Mord begeht und nicht dezidiert als Serienkiller präsentiert wird, lässt seine Kaltblütigkeit während und nach der Tat vermuten, dass der Klingone weder der erste noch der letzte Humanoide gewesen ist, der ihm zum Opfer gefallen ist bzw. fallen wird. Laas repräsentiert im wahrsten Sinne des Wortes »the cold genius of death« (ebd.: 112). Zudem erfolgt die Ermordung des Klingonen sehr steril, es ist kein Tropfen Blut zu sehen, womit Laas ein weiteres Kriterium des weißen Serienkillers erfüllt: »Killing [...] should be visceral and bloody. In the hands of serial killers, it is cerebral and clean, two of the master values of whiteness« (ebd.).

33 Jeffrey Dahmer ermordete Anfang der 90er Jahre mehrere junge Männer, mit denen er vorher sexuellen Kontakt hatte. Sein »Kult-Status« als Serienmörder wird unter anderem durch eine Kinoverfilmung seiner Taten unterstrichen (»Dahmer«, David Jacobson, 2002). Andrew Cunanan erlangte 1997 Berühmtheit durch die Ermordung des Mode-Designers Gianni Versace. Betreffend der diskursiven Konstruktion von Serienkillern als homosexuell, vgl. Ingebreetsen (2001: 76f.), Dyer (2002b: 113f.) und Tithecott (1997). Im Kontext dieses Aufsatzes ist interessant, dass der Serienkiller Ted Bundy auch als »shape-shifting werewolf« (Ingebreetsen 2001: 46) bezeichnet worden ist.

34 Die American Psychology Association schreibt, dass unter

einem *hate crime* »not only [...] an attack on one's physical self, but [...] also an attack on one's very identity« (zit. n. Federal Bureau of Investigation 2003) zu verstehen ist. Des Weiteren, neben der Kategorie »sexuelle Orientierung«, fallen in der US-Gesetzgebung unter *hate crime* Verbrechen, die durch die »Rasse«, die Religion, die Ethnizität oder eine Behinderung der Opfer motiviert werden. Die Opfer gehören zum größten Teil zu den gesellschaftlichen »Minderheiten« oder »Randgruppen« (d.h. sie sind z.B. mit einer sehr viel höheren Wahrscheinlichkeit schwarz, homosexuell oder muslimisch als weiß, heterosexuell oder christlich). Wie Beverly McPhail bemerkt, ist die Motivation »Geschlecht« für *hate crimes* sehr viel weniger anerkannt als die anderen aufgeführten – in weniger als der Hälfte der US-Bundesstaaten ist Geschlecht als Status-Kategorie in die Hate Crime-Statistiken aufgenommen worden (vgl. McPhail 2002: 130). So fehlt diese Kategorie auch in den Hate Crime-Statistiken des FBI (vgl. Federal Bureau of Investigation 2003). Selbst wenn Verbrechen aus eindeutig misogynen Motiven begangen werden, werden sie oft nicht als solche erkannt bzw. anerkannt, d.h. derartige Delikte erscheinen nicht in den Hate Crime-Statistiken (vgl. McPhail 2002: 125).

35 Dorothy Nelkin und Susan Lindee bezeichnen die Präsentation von der Unterlegenheit von Frauen und nicht-weißen Menschen aufgrund genetischer Differenzen als eine grundsätzliche Tendenz der Populärkultur der 90er Jahre (vgl. 1995: 387). Dieses Argument der genetischen Differenz macht auch vor der Homosexualität nicht halt: So wurde in einer höchst umstrittenen, aber ebenso medienwirksamen Studie des Genetikers Dean Hamer von 1993 das angeblich für Homosexualität verantwortliche »Schwulen-Gen« nachgewiesen. Auch wenn das Ergebnis dieser Studie inzwischen aufgrund wissenschaftlicher und statistischer Unzulänglichkeiten weitestgehend widerlegt ist (vgl. Lancaster 2003: 249; Stein 1999: 217), hat sich in der populären Kultur und auch in der Wissenschaft der Glaube an das *gay gene* festgesetzt (vgl. Lancaster 2003: 250). Auf diese Weise werden Unterschiede zwischen »Homos« und »Heteros« essenzialisiert und naturalisiert – mit nicht gerade positiven Konsequenzen für die chromosomal markierte Minderheit.

36 Auslöser der Unruhen war eine Razzia der Schwulen-Bar »Stonewall Inn«, weshalb diese Ereignisse auch als »Stonewall Riots« bekannt sind.

LITERATUR

Abelove, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David M. (Hg.) (1993): *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge.

- Amnesty International (2001): *Crimes of Hate, Conspiracy of Silence: Torture and Ill-Treatment Based on Sexual Identity*, London: Amnesty International Press, http://www.amnestyusa.org/stoptorture/lgbt/lgbt_book.html.
- Aul, Billie/Frank, Brian (2002): »Prisoners of Dogma and Prejudice: Why There Are No G/L/B/T Characters in *Star Trek: Deep Space Nine*«. In: *Foundation* 86, S. 51-64.
- Bell, David/Binnie, Jon (2000): *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond*, Cambridge: Polity Press.
- Berlant, Lauren (1997): *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, London: Duke University Press.
- Bernardi, Daniel Leonard (1998): *Star Trek and History: Race-ing Toward a White Future*, New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers.
- Brickell, Chris (2000): »Heroes and Invaders: Gay and Lesbian Pride Parades and the Public/Private Distinction in New Zealand Media Accounts«. In: *Gender, Place and Culture* 7, S. 163-178.
- Bruhm, Steven (2003): »Queer Today, Gone Tomorrow«. In: *English Studies in Canada* 20, S. 25-32.
- Byers, Thomas B. (1995): »Terminating the Postmodern: Masculinity and Homophobia«. In: *Modern Fiction Studies* 41, S. 5-33.
- Capsuto, Steven (2000): *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television: 1930s to the Present*, New York: Ballantine Books.
- Corber, Robert J. (1997): *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham: Duke University Press.
- Corteen, Karen (2002): »Lesbian Safety Talk: Problematizing Definitions and Experiences of Violence, Sexuality and Space«. In: *Sexualities* 5, S. 259-280.
- Creed, Barbara (1995): »Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys, and Tarts«. In: Elizabeth Grosz/Elspeth Probyn (Hg.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London/New York: Routledge, S. 86-103.
- Durden, Michelle (2004): »Not Just a Leg Show: Gayness and Male Homoeroticism in Burlesque, 1868 to 1877«. In: *thirdspace* 3, S. 8-26.
- Dyer, Richard (1997): *White*, London/New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002a): »Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People As Typical«. In: Richard Dyer (Hg.), *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge, S. 19-49.
- Dyer, Richard (2002b): »Three Questions About Serial Killing«. In: Richard Dyer (Hg.), *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge, S. 110-117.
- Dyer, Richard (Hg.) (2002c): *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge.

- Eddie Roth (2004): »Chimera – Odo's Coming Out?«. In: Trek BBS International, <http://www.trekbbbs.com> (Archiv).
- Edelman, Lee (1993): »Tearooms and Sympathy, or, The Epistemology of the Water Closet«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 553-574.
- Elliott, Mary (1998): »When Girls Will Be Boys: »Bad« Endings and Subversive Middles in Nineteenth-Century Tomboy Narratives and Twentieth-Century Lesbian Pulp Novels«. In: *Legacy* 15, S. 92-97.
- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Esposito, Jennifer (2003): »The Performance of White Masculinity in Boys Don't Cry: Identity, Desire, (Mis)Recognition«. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 3, S. 229-241.
- Federal Bureau of Investigation (2003): *Hate Crime Statistics, 2002*, <http://www.fbi.gov/ucr/ucr.htm#hate>.
- Fiske, John (1997): *Television Culture*, London/New York: Routledge.
- GayLife: »Gaydar«, <http://gaylife.about.com/od/informationresources/g/gaydar.htm>.
- Giroux, Henry A. (2004): »Cultural Studies and the Politics of Public Pedagogy: Making the Political More Pedagogical«. In: *Parallax* 10, S. 73-89.
- Gray, John (1992): *Men Are from Mars, Women Are from Venus: A Practical Guide for Improving Communication and Getting What You Want in Your Relationships*, New York: HarperCollins Publishers.
- Griffith, Nicola/Pagel, Stephen (Hg.) (1999): *Bending the Landscape: Science Fiction. Original Gay and Lesbian Writing*, Woodstock, New York: The Overlook Press.
- Gross, Larry (2001): *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York: Columbia University Press.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosz, Elizabeth/Probyn, Elspeth (Hg.) (1995): *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London/New York: Routledge.
- Gul DuScott (2002): »Need Episode Title: Laas«. In: Trek BBS International, <http://www.trekbbbs.com> (Archiv).
- Harrison, Taylor/Projansky, Sarah/Ono, Kent A./Helford, Elyce Rae (Hg.) (1996): *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press.
- Heller, Lee E. (1997): »The Persistence of Difference: Postfeminism, Popular Discourse, and Heterosexuality in *Star Trek: The Next Generation*«. In: *Science Fiction Studies* 24, S. 226-244.
- Holliday, Ruth (1999): »The Comfort of Identity«. In: *Sexualities* 2, S. 475-491.

- Ingebretsen, Edward J. (2001): *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Johnson, Carol (2002): »Heteronormative Citizenship and the Politics of Passing«. In: *Sexualities* 5, S. 317-336.
- Lemelle, Anthony J./Battle, Juan (2004): »Black Masculinity Matters in Attitudes Toward Gay Males«. In: *Journal of Homosexuality* 47, S. 39-51.
- Loffreda, Beth (2000): *Losing Matt Shepard: Life and Politics in the Aftermath of Anti-Gay Murder*, New York: Columbia University Press.
- McPhail, Beverly A. (2002): »Gender-Bias Hate Crimes: A Review«. In: *Trauma, Violence & Abuse* 3, S. 125-143.
- Kember, Sarah (2003): *Cyberfeminism and Artificial Life*, London/New York: Routledge.
- Kevin Fajo (2004): »Re: Chimera – Odo's Coming Out?«. In: Trek BBS International, <http://www.trekbbbs.com> (Archiv).
- King, Geoff/Krzywinka, Tanya (2000): *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, London: Wallflower Press.
- Kitzinger, Jenny (1998): »Resisting the Message: The Extent and Limits of Media Influence«. In: David Miller et al. (Hg.), *The Circuit of Mass Communication: Media Strategies, Representation and Audience Reception in the AIDS Crisis*, London: Sage, S. 192-212.
- Kooijman, Jaap (2004): »Outside in America: George Michael's Music Video, Public Sex and Global Pop Culture«. In: *European Journal of Cultural Studies* 7, S. 27-41.
- kozara (2004): »The Founder«. In: Trek BBS International, <http://www.trekbbbs.com> (Archiv).
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Lancaster, Robert N. (2003): *The Trouble with Nature: Sex in Science and Popular Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Marlowe (2002): »Need Episode Title: Laas«. In: Trek BBS International, <http://www.trekbbbs.com> (Archiv).
- Miller, David A. (1993): »Sontag's Urbanity«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 212-220.
- Miller, David/Kitzinger, Jenny/Williams, Kevin/Beharrell, Peter (Hg.) (1998): *The Circuit of Mass Communication: Media Strategies, Representation and Audience Reception in the AIDS Crisis*, London: Sage.
- Nelkin, Dorothy/Lindee, M. Susan (1995): »The Media-ted Gene. Stories of Gender and Race«. In: Jennifer Terry/Jacqueline Urla (Hg.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 387-402.

- Ohi, Kevin (2000): »Molestation 101: Child Abuse, Homophobia, and The Boys of St. Vincent«. In: *GLQ* 6, S. 195-248.
- Pearson, Wendy (1999): »Alien Cryptographies: The View from Queer«. In: *Science Fiction Studies* 26, S. 1-22.
- Pease, Allan/Pease, Barbara (2000): *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken*, Berlin: Ullstein.
- Phelan, Shane (2001): *Sexual Strangers: Gays, Lesbians, and Dilemmas of Citizenship*, Philadelphia: Temple University Press.
- Pinsky, Michael (2003): *Future Present: Ethics And/As Science Fiction*, Fairleigh: Dickinson University Press.
- Pounds, Micheal C. (1999): *Race in Space: The Representation of Ethnicity in Star Trek and Star Trek: The Next Generation*, Lanham: Scarecrow.
- Rubin, Gayle (1992): »Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 3-44.
- Scheer, Uta (2002): *Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek-Serien Deep Space Nine und Voyager*, Münster/Hamburg/London: LIT.
- Sender, Katherine (2003): »Sex Sells: Sex, Class, and Taste in Commercial Gay and Lesbian Media«. In: *GLQ* 9, S. 331-365.
- Seidman, Steven (2002): *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York/London: Routledge.
- Silverberg, Robert (1997): *Reflections and Refractions: Thoughts on Science Fiction, Science and Other Matters*, Grass Valley, Ca.: Underwood Books.
- Stein, Edward (1999): *The Mismeasure of Desire: The Science, Theory, and Ethics of Sexual Orientation*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Straayer, Chris (1996): *Deviant Eyes: Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York: Columbia University Press.
- Stryker, Susan (2004): »Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin«. In: *GLQ* 10, S. 212-215.
- Terry, Jennifer (1995a): »Anxious Slippages between »Us« and »Them«: A Brief History of the Scientific Search for Homosexual Bodies«. In: Jacqueline Urla/Jennifer Terry (Hg.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 129-169.
- Terry, Jennifer/Urla, Jacqueline (Hg.) (1995b): *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Tithecott, Richard (1997): *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison: University of Wisconsin Press.

- Toffoletti, Kim (2004): »Catastrophic Subjects: Feminism, the Post-human, and Difference«. In: *thirdspace* 3, S. 41-54, http://www.thirdspace.ca/articles/3_2_toffoletti.htm.
- Tropiano, Stephen (2002): *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, New York: Applause.
- Vande Berg, Leah R. (1996): »Liminality: Worf as Metonymic Signifier of Racial, Cultural, and National Difference«. In: Taylor Harrison et al. (Hg.), *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press, S. 51-68.
- Walters, Suzanna Danuta (2001): *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago: University of Chicago Press.
- Warner, Michael (1999): *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Watney, Simon (1993): »The Spectacle of AIDS«. In: Henry Abelow et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 202-211.