

## HELDEN, FRAUEN, ANDERE: ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN

„Sollte sich unser Blick mit ausreichend vielen anderen Blicken treffen, dann ist er in der Lage, den Bildschirm neu zu konfigurieren, wobei bislang unbeleuchtete Teile in den Vordergrund rücken und diejenigen, die heute als normative Darstellungen auftreten, abgedunkelt werden.“<sup>1</sup>

Die Ergebnisse dieser Untersuchung lassen sich abschließend unter drei übergreifenden Aspekten zusammenfassen: Die männlichen Heldenfiguren werden aus der Perspektive der ‚Whiteness‘ im Kapitel *Lichtgestalten: Der weiße Held* beleuchtet und in *Die Heldin: Doppelte Botschaften* werden die verschiedenen narrativen und visuellen Strategien, die weiblichen Heldenfiguren zu demontieren, diskutiert. Zuletzt wird in *The Voyage Home: Die Rückkehr zum Altbekanntem* gezeigt, inwiefern in alle Heldennarrationen der Zwang zur ‚ideological closure‘ eingeschrieben ist, der zu einem normierenden Schluss führt.

### Lichtgestalten: Der weiße Held

In der Analyse der heldischen Captains hat sich gezeigt, dass die narrative Struktur des rettenden, männlichen Helden und der zu rettenden Schönen nur noch in Einzelfällen anzutreffen ist bzw. nicht mehr ungebrochen reproduziert wird. Hoch formuliert die Regeln der traditionellen Heldennarration wie folgt: „The conquest of manhood by the victory of the white godlike hero over the bestial villain in a life or death struggle for possession of [...], The White Goddess‘ is [...] at the heart of almost all Western myth, poetry and literature.“<sup>2</sup> Das typische Muster beinhaltet den ‚weißen‘, gottgleichen Helden, der mit dem Bösewicht um die ‚White Goddess‘ kämpft und damit zugleich seine eigene Männlichkeit er-

- 
- 1 K. Silverman: Dem Blickregime begegnen, S. 59.
  - 2 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 43.

ringt. Im Folgenden sollen sowohl die Abweichungen als auch die Kontinuitäten dieses Musters betrachtet werden.

Beispielhaft für eine traditionell angelegte Narration, in der gleichzeitig Brüche deutlich werden, steht die TNG-Episode *Eine hoffnungslose Romanze*.<sup>3</sup> Die Metamorphin Kamala repräsentiert zwar ein passives, durch männliche Wünsche bestimmtes Frauenbild, aber Captain Picard kann sie nicht erringen, eben weil er sie begehrt. Indem sie durch sein Begehren wird wie er, trifft sie die Entscheidung, die ihr (d.h. Picards) Pflicht- und Ehrgefühl von ihr verlangt, und heiratet Alrik. Der Held kann die Schöne nicht erringen, nicht obwohl, sondern weil er sie begehrt. Der Kampf, den Picard führt, ist trotzdem immer noch der Kampf des guten („weißen“) Helden gegen die „dunkle Seite“, diese ist jedoch nach innen verlagert. Picard kann, so wird es angedeutet, der erotischen Versuchung nicht widerstehen und verbringt eine Nacht mit Kamala. Der Kampf zwischen dem ‚white godlike hero‘ und dem ‚bestial villain‘ findet im Helden selbst statt. Gerade dieser innere Kampf macht ihn laut Dyer zum Helden und zum universalen Stellvertreter für die Menschheit: „The presence of the dark within the white man also enables him to assume the position as the universal signifier for humanity. He encompasses all the possibilities for human existence, the darkness and the light.“<sup>4</sup> Der Geschichte von Picard und Kamala liegen zwei grundlegende Prinzipien zugrunde, die sich in jeder der untersuchten männlichen Heldenfiguren manifestieren: Das Prinzip der ‚masculinity‘ und das der ‚whiteness‘. Wäre Picard frei von dem Begehren, das für seine ‚dunkle Seite‘ steht, würden Zweifel an seiner Maskulinität aufkommen, denn „the darkness is a sign of his true masculinity, just as his ability to control it is a sign of whiteness.“<sup>5</sup> Gerade dieser Widerspruch und Widerstreit zwischen Gut und Böse, Dunkelheit und Licht, Trieben und Rationalität erzeugt einen narrativen Konflikt und damit heldische Geschichten. Die westliche Heldennarration basiert daher grundlegend auf dem dualistischen Prinzip.

Eine weitere narrative Verlagerung wird in der Geschichte von Kamala und Captain Picard deutlich: Sobald die ‚White Goddess‘ nicht mehr in ihrem Avatar als schöne Jungfer errungen werden kann, wird ihr eigentlicher Bedeutungsinhalt sichtbar. Die ‚White Goddess‘ steht für einen zentralen Aspekt der ‚Whiteness‘ selbst, nämlich für moralische Reinheit und Überlegenheit.

Der Status des ‚Weißseins‘ macht sich zwar an der Hautfarbe fest, Whiteness ist aber keine visuelle, sondern eine ideologische Kategorie:

3 TNG 5x21: *Eine hoffnungslose Romanze*

4 R. Dyer: *White*, S. 28.

5 Ebd.

„Though on the basis of mere physical appearance the colour of the elite might be mistaken for grey, pink, beige, pale or whatever, none of these would have had the same connotations of moral purity and heroic manliness as *white*.“<sup>6</sup> Die zwei Hauptkriterien für die Ideologie der Whiteness sind moralische Reinheit und heroische Männlichkeit. Sie dienen dazu, kulturhegemoniale Ansprüche zu formulieren und Dominanzverhältnisse zu legitimieren. Das Konstrukt der ‚moralischen Reinheit‘ ist, wie Dyer nachweist, geschlechtsspezifisch kodiert. Für Frauen beinhaltet das Ideal Passivität, Rezeptivität und Mutterschaft als höchste Erfüllung der ‚weiblichen Natur‘, bei Männern besteht das Ideal in der geteilten inneren Natur zwischen dem Geist (Gott) und dem Körper (Menschen) und dem Leiden als höchstem Ausdruck spiritueller und körperlicher Bemühungen. Laut Dyer sind diese Geschlechterrollen spezifisch christlich geprägt und lassen sich aus den idealen Figuren Jesus und Maria ableiten.<sup>7</sup> Das Streben nach dem Idealzustand zeichnet sich aus durch Leiden, Selbstverleugnung, Selbstkontrolle und materiellem Erfolg; er manifestiert sich immer nur als temporärer Triumph des Geistes über die Materie.<sup>8</sup>

Wie dargestellt wurde, sind die Konzepte von Männlichkeit, Whiteness und Heldentum miteinander verquickt. Im Folgenden wird zusammenfassend betrachtet, inwiefern diese Prinzipien durch den Einsatz von Licht bildlich umgesetzt werden. Dabei werden drei Varianten diskutiert: der Einsatz von Licht, um die göttliche Überlegenheit des (‚weißen‘) Helden zu markieren, Licht als Transformator von ‚Others‘, d.h. von ‚nicht-weißen‘ Nicht-Menschen in ‚weiße‘ Männer, und schließlich Licht als Ausdruck evolutionärer Weiterentwicklung intelligenter Spezies.

Die Art und Weise, wie die untersuchten Captain-Figuren durch Licht inszeniert werden, definieren sie im unterschiedlichen Maße als ‚Lichtbringer‘. Captain Picard, der humanistische Träger des Lichts der rationalen Aufklärung, geht während zweier Nahtodeserfahrungen ‚ins Licht ein‘, um Erkenntnisse über das eigene Selbst zu gewinnen. Das strahlende Weiß (Abb. 1) steht dabei für die Erkenntnis, die Picard während dieser Erfahrung über sich gewinnt. Die Selbsterkenntnis führt zu einer individuellen Weiterentwicklung des Subjekts Picard, was sich nahtlos in das humanistisch geprägte Weltbild der Serie einfügt.

Die visuelle Umsetzung von Dyers Feststellung „The really white man’s destiny is that he has further to fall (into darkness) but can aspire higher (towards the light)“<sup>9</sup> findet bei Captain Sheridan am direktesten

6 P. Hoch: *White Hero, Black Beast*, S. 50 (Kursivsetzung im Original).

7 Vgl. R. Dyer: *White*, S. 16.

8 Vgl. ebd.

9 Ebd., S. 28.

statt. Nachdem er der Versuchung durch das Böse (die Schatten) gefolgt ist und ihr widerstanden hat, fällt er in einem Todessturz in einen schwarzen Schlund (Abb. 13) und findet sich von Lichtsträngen gehalten wieder, verbunden mit einem brustartigen Gebilde aus Licht (Abb. 14). Transformiert zum Messias kehrt er wiederauferstanden auf die Station zurück.

Auch Captain Hunt ‚stirbt‘ vorübergehend im letzten Kampf gegen die Magog, durchschreitet nach einem dunklen Gang ein Tor zum Licht (Abb. 57) und erhebt wieder auf, um eine weitere Staffel Heldentaten zu vollbringen.

Captain Sisko besucht während seiner Visionen als ‚Abgesandter der Propheten‘ regelmäßig den ‚Himmlichen Tempel‘. Dieser wird wahlweise als weiße Lichtebeine oder als mit diffusem, goldenem Licht überstrahlte Küche von Siskos Vaterhaus dargestellt (Abb. 8, Abb. 58). Einerseits wird das Geschehen um Sisko ‚rational‘ erklärt, denn die Propheten sind nicht-lineare Aliens, die in einer anderen Dimension leben. Andererseits werden durch die Lichteffekte, die eine unwirkliche Atmosphäre schaffen, die Szenen magisch und religiös aufgeladen. Das überirdische Licht verdeutlicht Siskos religiöse Funktion, denn als Mittler zwischen den Propheten und den Humanoiden und durch seine eigene teils göttliche Herkunft ist er selbst dem Licht zugehörig. Eine von Siskos wichtigsten heldischen Aufgaben ist es, das verschlossene Wurmloch wieder zu öffnen, was ebenfalls durch einen weißen Lichtstrahl dargestellt wird, der die göttliche Verbindung zwischen Himmel und Erde wiederherstellt (Abb. 5). Benjamin Sisko kann als schwarzer Held zwar seine Hautfarbe nicht verändern, ist aber trotzdem der gottgleiche Repräsentant des Lichts. Dies kodiert ihn doppelt: Einerseits ist er der ‚mythological brown hero‘<sup>10</sup> oder ‚Black Jesus‘<sup>11</sup>, andererseits steht er ebenso wie die anderen Captains für das Projekt der ‚Whiteness‘, denn er ist Repräsentant der Sternenflotte und damit Träger ihrer Ideologie. Sisko kann deshalb zum dunkelhäutigen Helden werden, weil im narrativen Kosmos von *Star Trek* die ‚ethnische‘ Differenz zwischen den Menschen und damit die Existenz von Rassismus negiert und das ‚Othering‘, die ideologisch bedingte Aus- und Abgrenzung, auf die Aliens verschoben wird. Nicht nur, dass die Belegung bestimmter ‚Aliens‘ mit spezifischen ‚rassischen‘ Eigenschaften das Muster ethnischer Konstruktionen perpetuiert, auch koloniale Diskurse von der rationalen, aufklärerischen, d.h.

10 D. Spencer: Celebrating Culture with the Captain, <http://www.geocities.com/Hollywood/8914/nbaf.html>

11 M. Broadus: Star Trek, <http://www.hollywoodjesus.com/comments/maurice/2005/09/star-trek-deep-space-nine.html>

‚zivilisierenden‘ Sternenflotte versus ‚irrationale‘, ‚naturverbundene‘ und ‚zu zivilisierende‘ Spezies sind stark ausgeprägt.

In den *Star-Trek*-Serien stellt sich das ‚Dunkle, Böse‘ als innerer Konflikt des Helden dar, an dem er reift, oder es wird als grundsätzliches Prinzip des Bösen auf ein ‚Außerhalb der Sternenflotte‘ verschoben und durch aliene Spezies repräsentiert. Der „white godlike hero“<sup>12</sup> bleibt nicht nur ‚weiß‘, er bleibt auch ein männliches Phänomen. Ähnliche Bilder der heldischen Legitimation und göttlichen Nähe mittels der Licht-Inszenierung lassen sich für keine der besprochenen weiblichen Hauptfiguren finden.

Die Captains transformieren im Verlauf ihrer Reifung zu Gottes Söhnen und neuen Messiasen. Sie sind inkarnierte Repräsentanten des Lichts und damit Anführer des Kampfes zwischen ‚Licht‘ und ‚Dunkelheit‘, ‚Gut‘ und ‚Böse‘ etc.<sup>13</sup> Während sich dies in TNG hauptsächlich in der Aufrechterhaltung und Etablierung von bestimmten Werten äußert, kommen in DS9, B5 und AND entschieden religiöse Komponenten hinzu. Die Captains sind Abkömmlinge (Sisko, Hunt) oder Auserwählte (Sheridan) göttlicher Wesen, womit sich ihre Anführerschaft über die ‚Armee des Lichts‘ (die in B5 explizit so genannt wird) gegen das Böse legitimiert. Auch Hunt wird explizit als der „leader of the forces of light“<sup>14</sup> benannt. In TNG geht es etwas abstrakter darum, die rationale Kontrolle über das Chaos und das Unerklärliche zu erringen. In DS9 und AND wird das Böse sogar explizit mit der Hilfe von Licht überwunden. Captain Sisko besiegt das Feuer der (teufelsähnlichen) Pah-Geister mit dem Licht der Propheten, in *Andromeda* sorgt das Licht einer göttlichen Sonne für die Zerstörung der schwarzen Hohlwelten der Magog und des bösen Abyss. Zwar werden auch in *Babylon 5* die ‚Schatten‘ mit der ‚Armee des Lichts‘ bezwungen, die Serie erweist sich aber als ambivalent postmodern. Die ‚jüngeren Rassen‘ ziehen sich aus dem Konflikt zurück und weigern sich, an der alten Fehde zwischen Ordnung (repräsentiert durch die ‚Vorlonen‘) und Chaos (repräsentiert durch die ‚Schatten‘) weiter teilzunehmen. Der Dichotomie wird eine Absage erteilt, ein dritter Weg begonnen.

---

12 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 43.

13 Wie Hoch anmerkt, fußt das dichotome Schema des Kampfes „heroes versus villains, good versus evil and light versus dark“ auf der christlichen Rhetorik der Kreuzzüge gegen die ‚Ungläubigen‘ (P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 45). Die aktuellste nicht-fiktive Variante findet sich in der Rhetorik des fundamentalistisch-christlichen Präsidenten George W. Bush und dem amerikanischen ‚Kampf gegen den Terrorismus‘.

14 AND 4x21: *The Dissonant Interval I*

Licht wird als visueller Marker nicht nur zur Inszenierung der Göttlichkeit der Helden genutzt, sondern auch, um die Vermenschlichung bzw. Mannwerdung von Figuren zu kennzeichnen, was am Beispiel Rev Bems dargestellt werden kann. Als Magog ist er der ‚ganz Andere‘, der Nicht-Humanoide und bekehrte ehemalige Erzfeind, womit er der Figur des ‚Noble Savage‘ entspricht: „The threatening figure from an enemy race, suitably tamed (if not totally castrated), becomes almost romantic.“<sup>15</sup> Der ‚noble savage‘ Rev Bem ist in einen ständigen Kampf gegen seine ‚Natur‘ verstrickt und lebt als Mönch in reproduktiver Askese, d.h. er ist durch das Regelwerk des ‚Wayism‘, seiner Religion, tatsächlich nicht nur gezähmt, sondern auch kastriert. Der bekehrte Magog hält an seinem Glauben an die göttliche Sinnhaftigkeit des Universums fest, besiegt das Böse in sich selbst und wird belohnt mit der Erscheinung der ‚White Goddess‘ in Gestalt eines Engels, der die Züge seiner ‚Mutter‘ trägt. Die ‚White Goddess‘, das Prinzip der Reinheit, zieht ihn in ihr Licht und gebiert ihn transformiert wieder – in der Gestalt eines ‚weißen‘ Mannes. Die Darstellung von Rev Bems ‚Erleuchtung‘ und Transformation bedient sich, wie an anderer Stelle beschrieben, aus dem visuellen Arsenal der christlichen Ikonographie. Die seiner Transformation zugrunde liegende, dichotome Ideologie formuliert Rev Bem nach seiner Wandlung selbst: „A divine grace, I touched the shadow, I feel the light. I am the darkness become light. I am the darkness become truth. I am the darkness become the Way.“<sup>16</sup> Auch seiner Spezies will der ‚noble savage‘ die Gnade der ‚weißen‘ Männlichkeit zukommen lassen und kehrt zu den Magog zurück, um sie zum ‚Wayism‘ zu bekehren.

Während sich in *Andromeda* nicht-menschliche Spezies schnell und bereitwillig von der Überlegenheit des ‚Commonwealth‘ und dessen Repräsentanten Captain Hunt überzeugen lassen, legen die *Star-Trek*-Serien eine Doppelstrategie an den Tag, was die Darstellung von Race und Ethnicity betrifft. Während ‚nicht-weiße‘ *Menschen* vollständig in die Sternenflotte integriert zu sein scheinen, werden Aliens, also Figuren, die anderen Spezies angehören, ethnisch markiert. Ihnen werden eine grundlegende Inkompatibilität und Unfähigkeit, sich vollständig zu integrieren, unterstellt, wie am Beispiel B’Elanna Torres ausführlich nachgewiesen wurde. Götz weist für *Star Trek TNG* eine ‚kulturelle Abwärtskompatibilität‘ nach. Menschliche Angehörige der Sternenflotte können sich ohne Probleme an die Denkweisen und Bräuche ‚geringer entwickelter‘ Kulturen anpassen, eine Aufwärtskompatibilität gibt es jedoch nur bedingt: Angehörige anderer Spezies können nicht vollständig in die hegemoniale

15 P. Hoch: White Hero, Black Beast, S. 48.

16 AND 3x15 *What happens to a Rev Deferred?*

Kultur integriert werden, wobei dies immer biologistisch begründet wird.<sup>17</sup> Kincheloe macht die Differenz zwischen Menschen und Aliens an den Kriterien ‚Rationalität‘ und ‚Irrationalität‘ fest:

„In the Trek cultural cosmos [...] the concept ‚race‘ is rhetorically transformed into ‚species‘. In this new context there exist the *rational* species that can evolve and those *irrational* ones that cannot. [...] In the Eurocentric construct, reason is a Western creation, produced by white males for the salvation of the universe.“<sup>18</sup>

Aus Rassismus wird ‚Speziesismus‘, der die gleichen Mechanismen aufweist und diese nur in ein ‚Außerhalb‘ verlagert, das ein Außerhalb der menschlichen Gemeinschaft bedeutet. Grund für die ideologische Fortschreibung der Überlegenheit der (‚weißen‘) westlichen Gesellschaft, die die Sternenflotte repräsentiert, ist laut Anijar, dass *Star Trek* eine in das Weltall verlagerte ‚Western‘-Erzählung sei. Der Western habe dabei identitäre Funktion, denn er sei die vielleicht einzige mythische Erzählung des ‚weißen‘ Amerika. „The Western is invoked frequently to define civic America (or to create a national identity).“<sup>19</sup> *Star Trek* transportiert den Gründungsmythos der USA in die Zukunft, indem es aus dem ‚Trek West‘ ‚Star Trek‘ macht. Aus der ‚Wild Frontier‘ wird die ‚Final Frontier‘,<sup>20</sup> die irrationalen Wilden, denen die rationale Zivilisation gebracht werden muss, damit auch sie sich weiterentwickeln können, sind nicht mehr die ‚Indianer‘, sondern die ‚Aliens‘.

In dieser Hierarchie der Kulturen steht die Sternenflotte als überlegene Instanz im Zentrum, denn sogar ‚höher‘ entwickelte Spezies (wie z.B. Q) erhalten Nachhilfeunterricht in Ethik von Captain Picard oder Captain Janeway. Der Status als Sternenflottenangehörige/r wird immer wieder als das bestmögliche aller Modelle verifiziert, wobei Anijar feststellt, dass die ‚Sternenflotte‘ in erster Linie ‚weiße‘ US-AmerikanerInnen repräsentiert.<sup>21</sup>

Dieses Phänomen existiert in *Andromeda* in einer simplifizierten Variante (der göttliche ‚weiße‘ Held Dylan Hunt kämpft gegen das ultima-

17 Holger Götz: „Speziesismus als Metapher für Rassismus in The Next Generation“, in: Nina Rogotzki u.a. (Hg.), *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*, Band I, Kiel: Ludwig 2003, S. 256.

18 J. Kincheloe: *The Ponderosa and the Enterprise*, S. xiii (Kursivsetzung im Original).

19 K. Anijar: *Teaching toward the 24th Century*, S. 219.

20 Der Eingangstext der *Star-Trek*-Originalserie beginnt mit den Worten: „Space – the final frontier“.

21 K. Anijar: *Teaching toward the 24th Century*, S. 154.

tive Böse, gewinnt und rettet das Universum), in *Babylon 5* jedoch nicht. Zwar findet auch hier der dualistisch polarisierte Kampf des Guten (der ‚Vorlonen‘) gegen das Böse (die ‚Schatten‘) statt, die narrative Lösung besteht aber darin, dass sich die ‚jüngeren‘ Rassen von diesem alten Konflikt befreien und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. Die Absage an das dualistische Prinzip erfolgt jedoch nur halbherzig, denn mit Captain Sheridan ist eine messianische Heldenfigur am Werk und mit Delenn sein traditionelles weibliche Gegenstück, eine nur leicht reformierte ‚White Goddess‘, die für das Prinzip der Reinheit steht.

In allen untersuchten Serien existiert eine dritte Variante der Inszenierung von Whiteness als überlegenes Prinzip mit dem Einsatz von Licht. So wie die Captains ‚ins Licht eingehen‘ im Zuge ihrer heldischen Entwicklung, gehen ganze Spezies ins Licht ein, wenn sie die nächste Evolutionsstufe erreichen. Dabei bedeutet die nächste ‚Evolutionsstufe‘ intelligenter Lebensformen immer das Verlassen des Körpers und eine Transformation zum ‚Lichtwesen‘. Angefangen bei Q, der sich immer in einem Lichtblitz materialisiert und verschwindet, oder den Vorlonen, die sich als engelsgleiche Lichtgestalten herausstellen, steht die Überwindung des materiellen Körpers und die Entwicklung zum Energie- oder Lichtwesen im Zentrum mehrerer Episoden.

In einer TNG-Folge rettet die Crew einen Mann, der sein Gedächtnis verloren hat, aber spezielle Fähigkeiten besitzt, so kann er z.B. spontane Heilungen herbeiführen.<sup>22</sup> Er leidet an einer ‚Krankheit‘, die dazu führt, dass sich seine Zellen in ‚Energienmuster‘ verwandeln. Es stellt sich heraus, dass er gerade dabei ist, die Entwicklung zur nächsthöheren Evolutionsstufe zu durchlaufen, die eine Transformation zum Energie- und Lichtwesen bedeutet. Nach einigen Anfällen wird er schließlich zu gelblich strahlendem Licht, zunächst noch mit den Umrissen eines Humanoiden, dann als Lichtkugel, die sich frei durchs All bewegen kann. Seine Regierung jagt und tötet Transformanden wie ihn, da sie sie für gefährlich hält. Die Crew der *Enterprise* jedoch rettet und schützt ihn vor der eigenen Spezies. Sie stehen in der Konfrontation mit dem Regierungsvertreter hinter ihm, d.h. sie befinden sich nicht nur auf der moralisch richtigen Seite, sondern werden durch die räumliche Geschlossenheit der Gruppe auch als diejenigen markiert, die dem erleuchteten Zustand am nächsten stehen (Abb. 59).

Den gleichen Plot hat die *Voyager*-Episode *Die Gabe*.<sup>23</sup> Die kindlichweise Ocapma Kes entwickelt ihre telepathischen Fähigkeiten so weit, dass sie die nächste Evolutionsstufe erreicht, die sie in ein Lichtwesen

22 TNG 3x25: *Wer ist John?*

23 VOY 4x02: *Die Gabe*

transformiert. Auch sie behält zunächst noch ihre humanoiden Umrisse und verwandelt sich dann explosionsartig in gleißendes Licht (Abb. 60). Bei einer weiblichen Transformation treten jedoch Probleme auf: Kes' Transformation gefährdet die ‚strukturelle Integrität‘ des Schiffs. Damit die herrschende Ordnung nicht zusammenbricht, muss sie die *Voyager* verlassen. In einer späteren Episode<sup>24</sup> kehrt sie als abgehärtete Rachegöttin zurück, die an ihrem Übermaß von Macht gescheitert ist und Captain Janeway dafür die Schuld gibt. Diese so andere narrative Entwicklung passt nahtlos in die Strategie der *Star-Trek*-Serien, die Verbindung von Frau und Macht negativ zu konnotieren und narrativ zu bestrafen.

Ähnliche Bilder finden sich in *Babylon 5*. Nicht nur die Vorlonen sind Energiewesen, die sich mit ihren Encounter-Anzügen tarnen, auch die Menschheit wird diese Stufe erreichen, wie sich in der Folge *In hundert Jahren, in tausend Jahren*<sup>25</sup> zeigt, in der verschiedene Interpretationen von Captain Sheridans und Delenns Taten als ‚historische Aufzeichnungen‘ aus verschiedenen Zeiten abgespielt werden. In einer Million Jahren werden auch die Menschen ihre humanoide Gestalt verlassen, der letzte gezeigte Historiker verwandelt sich in eine Lichtkugel, die in einen Encounter-Anzug einfährt. Es fällt auf, dass alle Wesen, die diesen Sprung vollziehen können, bereits vorher ‚weiß‘ sind, d.h. implizit werden ‚weiße‘ Humanoide als Vorstufe zur nächsthöheren Evolutionsstufe markiert. So kommentiert auch Bernardi: „The pinnacle of evolution in Trek is a creature who looks white and becomes god-like.“<sup>26</sup>

Betrachtet man die Helden unter dem Aspekt der Whiteness, stellt sich heraus, dass ihre heroische Mission immer wieder dazu dient, die Dominanz einer ‚zivilisierenden‘ und ‚kolonialisierenden‘ Macht, die durch die Ideologie der ‚Whiteness‘ legitimiert wird, herzustellen. So stellt auch Anijar fest: „Star Trek as cultural arbiter defines the qualities necessary to build civilization – which has always been defined as elite, white, and male.“<sup>27</sup>

## Die Heldin: Doppelte Botschaften

Seit den 1980er Jahren hat sich für Frauen viel geändert im Weltall. Damals zählten Beverly Crusher und Deanna Troi zwar bereits zu den ‚Führungsoffizieren‘ der *Enterprise*, füllten aber als Psychologin und Ärztin noch deutlich weiblich kodierte Funktionen aus. Inzwischen bekleiden

---

24 VOY 6x23: *Voller Wut*

25 B5 4x22: *In hundert Jahren, in tausend Jahren*

26 D. L. Bernardi: *Star Trek & History*, S. 125.

27 K. Anijar: *Teaching toward the 24th Century*, S. 222.

die Frauenfiguren Positionen als Captains, Wissenschaftsoffizierinnen oder Chefingenieurinnen. Aus der Tatsache, dass es auf der Brücke der *Voyager* gleich mehrere Frauen in verantwortlichen Positionen gibt, leitet Roberts sogar einen feministischen Subtext ab: „According to this future vision, women are in charge of scientific expeditions and projects, women are passionately engaged in the work of science, and science is practised from a feminist perspective.“<sup>28</sup>

Wie sich in der Analyse herausgestellt hat, ist jedoch nicht nur relevant, dass Frauen in Machtpositionen, in vormalig männlich kodierten Berufen und vor allem in handlungstragenden Rollen gezeigt werden, sondern vor allem, wie sie dargestellt werden. Laut Lukesch werden in Fernseh-Narrationen typischerweise „durch viele subtile Botschaften die Positionen von Männern und Frauen differenziert dargestellt, zum Beispiel durch die ‚Bestrafung‘ beruflichen Erfolgs von Frauen durch familiären Misserfolg, die Unfähigkeit von Frauen, Probleme selbst zu lösen oder die Entpolitisierung der Frau.“<sup>29</sup> Die genannten Beobachtungen treffen – bis auf die Entpolitisierung – auf die Figur Captain Kathryn Janeway durchaus zu. Ihr familiärer Misserfolg äußert sich in der Unmöglichkeit, eine Partnerschaft einzugehen oder den Status der ‚echten‘, d.h. biologischen Mutterschaft zu erlangen.<sup>30</sup> Probleme muss Janeway in ihrer Position als Captain zwar lösen, doch ihre Entscheidungen werden oft als Fehlentscheidungen markiert, die durch die Handlungen ihrer männlichen Führungsoffiziere zurechtgerückt werden müssen. Janeway als Heldenfigur, so die subtile Botschaft, ist kein verlässlicher Garant für die Wiederherstellung der gestörten narrativen Ordnung. Chakotay, ihr Erster Offizier, dient als heldischer Backup, sollte Janeway (mal wieder) versagen. Als Gründe für Janeways heldische Unzuverlässigkeit wird immer wieder ihre ‚psychische Unberechenbarkeit‘ dargestellt, die zu emotionalen Extremen führt (z.B. Depressionen, Rache- oder Schuldgefühle), die sie wiederum zu irrationalen Handlungen treiben. Wie sich bei der Analyse einer andern Figur, Delenn, herausgestellt hat, sind Zustände wie Irrationalität, Labilität oder Hysterie als grundsätzlich weiblich mar-

- 
- 28 Robin Roberts: „The Woman Scientist in Star Trek: Voyager“, in: Marleen S. Barr u.a. (Hg.), *Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2000, S. 285f.
- 29 Helmut Lukesch: „Das Forschungsfeld ‚Mediensozialisation‘ – eine Übersicht“, in: Gunnar Rotgers/Walter Klingler/Maria Gerhards (Hg.): *Mediensozialisation und Medienverantwortung*, Baden-Baden: Nomos 1999, S. 65.
- 30 Dass sie sich tatsächlich Kinder jenseits der holographischen Ersatzmodelle und jenseits mütterlicher Gefühle einzelnen Crewmitgliedern gegenüber wünscht, wird z.B. in VOY 3x11: *Die Q-Krise* thematisiert.

kiert, da sie als unwiderrufbar mit dem weiblichen Körper verbunden verstanden werden. Einige Varianten des Diskurses der biologischen ‚Ursachen‘ für ‚weibliches‘ Verhalten wurden in den untersuchten Serien festgestellt. Lokalisiert wird das Problem in den weiblichen Reproduktionsorganen, den Hormonen oder den Genen. Bei Delenn sorgen ihre Menstruation und ihre Schwangerschaft für irrationales, emotionalisiertes Verhalten, bei Quark sind es während seiner Umwandlung zur Frau die Hormone, bei B’Elanna Torres sind es ihre lüsternen und aggressiven klingonischen Gene und bei Janeway genügt schlicht das Frausein. Wenn mit Hilfe der ‚Biologie‘ Frauen dem Zustand des Chaos, der Unordnung und der Unberechenbarkeit gleichgesetzt werden, leitet sich daraus logischerweise ab, dass sie nicht dafür prädestiniert sind, den Zustand narrativer Ordnung wieder herstellen zu können. Oder anders formuliert: Weibliche Captains und (in geringerem Maße) Action Girls sind deshalb keine geeigneten Garantinnen für die narrative Ordnung, weil sie selbst die Störung der narrativen Ordnung *sind*.

Wenn die Figuren von der weiblich kodierten Verrücktheit heimgesucht werden, gerät nicht nur das Innere, sondern auch das äußere Erscheinungsbild in Unordnung. Die depressive Janeway weigert sich in der Episode ‚Nacht‘ – ohne Uniform und mit strähnigen Haaren – die Verantwortung für Schiff und Crew zu übernehmen (Abb. 9). Drastischer noch wird Beka Valentine unter dem Einfluss der Droge Flash gezeigt. Sie ist völlig derangiert mit wirren Haaren, verquollenem, verweintem Gesicht und irrem Blick (Abb. 19). Durch die Maske, d.h. unnatürlich helle Kontaktlinsen, wird die Veränderung ihrer Augen betont, die für ihre nicht mehr vorhandene Fähigkeit zur rationalen Übersicht stehen. Delenns Verhalten außerhalb der Norm wird zwar nur als schwerer Fall von PMS dargestellt – auch hier mit zerrautem Haar – aber da Delenn nur ‚dienen und nicht herrschen‘ will, entspricht sie einem traditionellerem Frauenbild. Da Delenn im Gegensatz zu Janeway oder Valentine keinen Machtanspruch formuliert, muss sie nicht im gleichen Maße diskreditiert werden. Auffällig ist, dass die Derangiertheit immer vor allem an den Haaren festgemacht wird, die als Zeichen für sittsame oder eroti-sierte und daher auch ‚ordentliche‘ oder ‚unordentliche‘ Weiblichkeit gelten.

Janeway als weibliche Autoritätsfigur muss scheitern. Die Konzeption der Figur versucht, aus alten Frauenbildern ein positives Bild von Frauen und Macht zu generieren, was nicht gelingen kann. Sie changiert zwischen dem Modell der ‚guten Mutter‘ und dem der ‚alten Jungfer‘, kommt durch zweifelhafte moralische Entscheidungen und Rachege-lüste vereinzelt nahe an die ‚Hexe‘ heran und versucht die ‚Hure‘ durch ein unglückliches Liebesleben zu vermeiden. Diese traditionellen weiblichen

Stereotype<sup>31</sup> beinhalten damit verknüpfte Verhaltensmuster, wie z.B. ‚weibliche Hysterie‘ oder den Missbrauch von Macht. Die Figur Janeway scheitert als Captain, weil sie auf alten Frauenmodellen basiert, innerhalb derer jeweils nur ein ganz bestimmter, genau eingegrenzter Zugang zur Macht vorgesehen ist. Zu nennen sind hier die Macht der Mutter über die Kinder, die Macht der Verführerin über den Mann oder die Macht zur Selbstaufopferung. Da öffentliche Macht nicht vorgesehen ist, kann es Janeway – typisch Mutter – niemandem rechtmachen.

Beka Valentine dagegen ist ein Übergangsmodell. Sie funktioniert aus ähnlichen Gründen wie Janeway nicht als Captain-Figur. Sie wird narrativ demontiert, indem ihre Irrationalität und Unzurechnungsfähigkeit dargestellt und ihr Machtanspruch delegitimiert werden. Erst als sie ihren Anspruch auf höchste Macht und Autorität aufgibt und die Verantwortung (auch für sich selbst) an Captain Dylan Hunt übergibt, transformiert sie zum Action Girl. Sie wird damit zwar eine actionorientierte Co-Heldin, verliert aber ihren Status als erwachsene Frau.

Die auf den ersten Blick ‚starken‘ Frauenfiguren Kathryn Janeway und Beka Valentine werden konsequent narrativ und visuell degradiert und demontiert, weibliches Scheitern in Machtpositionen subtil bewiesen und damit ein traditionelles Rollenbild von männlicher Überlegen- und weiblicher Unterlegenheit hintenherum bestätigt. Mit Janeway und Valentine als Captains wird exemplarisch vorgeführt, dass die zentrale Differenz zwischen den Geschlechtern in einem guten und selbstverständlichen Umgang mit Macht seitens der Männer und einem missbräuchlichen und ungeschickten Umgang mit Macht seitens der Frauen zu bestehen scheint. Hier trifft Russ' Kommentar, die Anfang der 80er Jahre das Thema Frauen und Macht in der Science Fiction untersuchte, immer noch zu: „The purpose of the story is to show that women cannot handle power, ought not to have it, and cannot keep it. This is the natural order of things.“<sup>32</sup>

Die Action Girls dagegen stellen einen neuen Typus der weiblichen Heldenfigur dar. Sie sind zwar in Teilbereichen ihren männlichen Kollegen oder Vorgesetzten überlegen (z.B. an Körperkraft oder technischem Wissen), erheben aber im Gegensatz zu Janeway oder Valentine niemals Anspruch auf absolute Autorität und Macht. Action Girls sind weder die moralisch integren Figuren wie die männlichen Helden, noch repräsentieren sie das (‚weiße‘) Ideal unschuldiger, weiblicher Reinheit, wie die passiven Heroinnen der Vergangenheit. Wie Hopkins feststellt, ist ‚the new girl hero‘ eine Anti-Heldin: „She is everything the traditional hero-

31 Vgl. B. Vinken: Die deutsche Mutter, S. 143.

32 Joanna Russ: „Armor vincit Foemiam: The Battle of the Sexes in Science Fiction“, in: Science Fiction Studies 7 (1980), S. 2.

ine was not supposed to be. Where the traditional heroine is dutiful, gentle and invariably ‚good‘, the new girl hero thrives on sexual and moral ambiguity.“<sup>33</sup>

Die radikale Neuerung, die die Action Girls bedeuten, besteht in einer grundsätzlich anderen Darstellung von Frauenkörpern, unabhängig von Kostüm, Maske und der physischen Beschaffenheit der Schauspielerin. Wie Green bemerkt, wurden traditionellerweise ausschließlich männliche Körper als stark und unverwundbar dargestellt: „Traditionally in culture it is the *male* body that is strong and invulnerable; the female body fragile and needing the male’s protection.“<sup>34</sup> Das heißt: Der weibliche Körper, der harte Schläge einsteckt, um dann selbst auszuteilen, bedeutet eine entscheidende Änderung des Bildes und hat Konsequenzen. Die Feststellung, dass weibliche Stärke auch in überlegener Körperkraft bestehen kann, stellt den Mythos der dem Mann unterlegenen Frau grundsätzlich infrage, da diese Unterlegenheit immer auch körperlich begründet und definiert wurde. Mit der Darstellung von Frauen, die Männern körperlich überlegen sind, wird die grundsätzliche, als naturhaft in den Körper eingeschriebene Unterlegenheit ad absurdum geführt. Doch einen kleinen Backlash gibt es: um die körperliche Stärke zu relativieren, wird die ‚psychische‘ Unterlegenheit der Frau betont, naturalisiert und kleinteiligst in den Körper eingeschrieben. Was früher die minderwertigen weiblichen Muskeln waren oder die empfindlicheren inneren Organe, wird nun in einem letzten Versuch der Naturalisierung von weiblicher Schwäche ‚den Genen‘ oder ‚den Hormonen‘ zugeschrieben.

Allen Action Girls steht die gleiche Bandbreite an Waffen und Kampffertigkeiten wie ihren männlichen Kollegen zur Verfügung, seien es Handfeuerwaffen, Maschinengewehre oder ganze Raumschiffe. Nur Captain Lochley bewegt sich explizit ohne Waffe auf der Raumstation, als solle betont werden, dass sie diesen Fetisch phallischer Macht nicht nötig hat. Ihren Körper setzen alle Action Girls als Waffe ein, entweder in Faustkämpfen oder in Kombination mit asiatisch anmutenden Kampftechniken. Kira, Lochley, Valentine und Dax sind ebenso stark wie Männer und erringen meist im Nahkampf oder im Schusswechsel den Sieg über den Feind. B’Elanna Torres’ und Seven of Nines Status als Aliens macht sie körperlich wesentlich stärker als Menschenmänner (was nur selten gezeigt wird) und ihre Körper zu „Körperwaffen“.<sup>35</sup> Eine Ab-

33 S. Hopkins: *Girl Heroes*, S. 3.

34 P. Green: *Cracks in the Pedestal*, S. 183 (Kursivsetzung im Original).

35 Vgl. Randi Gunzenhäuser, Randi: „Darf ich mitspielen?“ *Literaturwissenschaften und Computerspiele*“, in: <http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg00/gunzenh/gunzenh.html> (2000), letzter Zugriff 30.06.2007; B. Richard: *Sheroes*, S. 106f.

schwächung der weiblichen Stärke durch übersexualisierte Darstellung, wie Richard sie für weibliche Action-Computerspielfiguren feststellt,<sup>36</sup> kann für die untersuchten Serien-Action-Girls nur in Ausnahmefällen bestätigt werden. Die Oberarmmuskulatur wird durch das Tragen von Tank Tops in Kampfsituationen erotisiert, aber gleichzeitig als Merkmal für körperliche Stärke gesetzt.

Wertet man die Entwicklung der Figuren über die gesamten Serien hinweg aus, ist allerdings auch bei den Action Girls eine narrative Demontage festzustellen. Diese geht schleichend vor sich, indem sie zu Partnerinnen in heterosexuellen Beziehungskonstellationen werden, zu Müttern und Ehefrauen, gefolgt von einer Abschwächung ihrer aktiven Rolle in der Serie (dies trifft zu für Kira Nerys, B'Elanna Torres und Seven of Nine). Die narrative Demontage der Action Girls ist, wie Green anmerkt, eine direkte Folge ihres Verstoßes gegen die sexuelle Ordnung: „The sexual order is not just a family order. It is also a moral order, and in the most frequently encountered version of that moral order, no matter how worthy the cause, female aggression [...] is female transgression.“<sup>37</sup> Die ‚Zähmung‘ der Action Girls verdeutlicht, dass die Zurschaustellung körperlicher Aggression durch Frauen immer noch eine Grenzüberschreitung darstellt, die – wenn auch subtil – bestraft werden muss.

Eine weitere Strategie, weibliche Figuren zu demontieren, ist, deren äußeres Erscheinungsbild im Laufe der Serie zu feminisieren und weiblichen Schönheitsidealen anzupassen. Die Frisuren von Captain Janeway und Kira Nerys werden, wie bereits erwähnt, verändert, um das Aussehen der Figuren ‚weiblicher‘ zu gestalten. Sowohl Janeways als ‚zu streng‘ empfundener Dutt als auch Kiras als ‚zu maskulin‘ empfundene Kurzhaarfrisur weichen Pagenköpfen. Bei den Figuren DeLenn und Seven of Nine verändern sich Maske und Kostüm sogar in extremem Maße. Auch narrativ werden sie einem Frauwerdungs-Training unterzogen. Beide werden durch langes Haar hyperfeminisiert und die Körperelemente, die sie als ‚Aliens‘, d.h. als potenziell fremd und bedrohlich kennzeichnen, in visuell dekorative Elemente umgewandelt, so dass die Borgimplantate und der Knochenkranz wie Schmuckstücke wirken. Aus DeLenn wird im Laufe der Narration eine modernisierte Variante der ‚Heiligen‘, aus Seven of Nine eine resozialisierte Frau. Beide werden dafür einem Vergeschlechtlichungsprozess unterzogen.

Seven of Nines körperliche Stärke, intellektuelle und technologische Überlegenheit und mangelnde Affektivität definieren sie als weitaus maskuliner als alle anderen Action Girls. Sie wird verhältnismäßig selten

36 Vgl. B. Richard: *Sheroes*, S. 14.

37 P. Green: *Cracks in the Pedestal*, S. 64.

in Nahkampfsituationen gezeigt, als gelte es, ihre übermenschlichen Kräfte nicht allzu deutlich hervorzuheben. Zusätzlich gilt für sie, was Richard für weibliche Computerspielfiguren feststellt: „Die Bedrohlichkeit des kämpfenden weiblichen Körpers wird durch die Überbetonung der weiblichen Körpermerkmale neutralisiert.“<sup>38</sup> Bei ihr finden sich die gleichen stilisierten Elemente fetischisierter idealer weiblicher Körperlichkeit wie bei Barbie, Comic- oder Computerspielfiguren: der riesige Busen, die extreme Wespentaille und die ultralangen Beine.<sup>39</sup>

Die Eigenschaften, die Seven eher männlich kodieren, wie übermenschliche Stärke, mangelnde Emotionalität und ‚kalte‘ Rationalität, leiten sich aus der ursprünglichen Konzeption der Spezies ‚Borg‘ her, die anfangs als geschlechtslos bezeichnet, aber von männlichen Schauspielern dargestellt wurden, die wie automatisierte Techno-Krieger wirkten. Seven, eine als Borg männlich konzipierte Figur mit männlich kodierten Eigenschaften, wird durch eine hypersexualisierte Körpermaske als überdeutlich weiblich markiert. Dieses Phänomen findet sich auch bei der virtuellen Heroine Lara Croft: „Ihre ultrafeminine Erscheinung überlagert eine ‚female masculinity‘, die ursprünglich eine ‚male femininity‘ ist.“<sup>40</sup> Während Richard für Lara Croft ein „double drag“<sup>41</sup> feststellt (eine männlich konzipierte Figur wird hyperfeminisiert und dient dem meist männlichen Spieler als Avatar), ist für Seven of Nine eine ‚double feminization‘ festzustellen. Die männlich kodierte Figur wird nicht nur hypersexualisiert, sondern auch noch einem narrativen Weiblichkeitstraining unterzogen, das in der erfolgreichen Einbindung in die heterosexuelle Matrix durch Ehe mündet. Sevens doppelte Feminisierung erweist sich als notwendig, um die Bedrohung, die von dieser überstarken Figur ausgeht, effektiv zu bannen: „[Sevens, d.V.] very existence is a constant threat. In Seven’s case, this dread is complicated by her gender, and the program ultimately channels this complication into the ‚safe‘ roles of dutiful daughter, surrogate mother, lover and wife.“<sup>42</sup>

Die einzige vorgefundene weibliche Heldenfigur, die nicht in irgendeiner Form abgeschwächt, demontiert oder zugerichtet wird, ist Captain Elizabeth Lochley. Trotzdem weist gerade *Babylon 5* mit Delenn und Captain Lochley ein Nebeneinander von tradierten und neuen Frauenbildern auf. Lochley funktioniert als Captain-Figur, weil sie auch ein Action

38 B. Richard: *Sheroes*, S. 109.

39 Vgl. ebd., S. 91.

40 Ebd., S. 88.

41 Ebd.

42 Edrie Sobstyl: „We Who Are Borg, Are We Borg?“, in: F. Early/K. Kennedy (Hg.), *Athena’s Daughters. Television’s New Women Warriors*. Syracuse, New York: Syracuse University Press 2003, S. 132.

Girl ist. Lochley wird in erster Linie als ‚Soldat‘ identifiziert und nicht als ‚Frau‘. Es scheint zwar immer noch notwendig zu sein, sie durch ihr betont feminines Aussehen deutlich als ‚Frau‘ zu markieren, ihr Aussehen und ihr Verhalten werden aber im Serienverlauf nicht noch stärker angepasst. Ihre Kompetenz und Autorität werden wiederholt von männlichen Figuren infrage gestellt, sie kann sich aber immer wieder behaupten. Sie bildet strategische Allianzen mit Männern und wird dadurch zu ‚One of the Boys‘. Da sie hierdurch immer nur kurzfristig mit männlichen Figuren in Machtkonflikte gerät, bleibt sie ein erfolgreicher Captain.

Die Action Girls vereinen Eigenschaften, Emotionen, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die traditionellerweise als *entweder* weiblich *oder* männlich definiert wurden. Es scheint, als sei diese Grenzübertretung und Umdefinierung von ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Eigenschaften in heldischen Erzählungen zwar fällig, aber noch nicht ganz geheuer. Der Preis, den die Action Girls für die Vereinnahmung ‚maskuliner‘ Eigenschaften zahlen müssen, ist, dass sie entweder unglückliche, einsame, also defizitäre Figuren bleiben oder dass sie, falls sie ihr ‚Glück‘ (immer definiert als eine heterosexuelle, monogame Partnerschaft) finden, ihr Charakter ‚feminisiert‘ wird und eine Abschwächung erfährt. Darin zeigt sich, wie Green feststellt: „Morality in dominant culture is primarily sexual morality, and sexual morality is primarily about female subordination.“<sup>43</sup> Das alte Geschlechtermodell lauert unter der Oberfläche weiterhin auf die Möglichkeit, Gegenmodelle zu vereinnahmen und zu normalisieren. Die neuen weiblichen Heldinnen dürfen eine Menge, aber nicht uneingeschränkt. Die Vereinnahmung durch und die Reintegration in das gesellschaftlichen Normalmodell der Geschlechterrollen sind die eigentliche ‚tödliche‘ Gefahr, der sich die Action Girls stellen müssen.

### **The Voyage Home: Die Rückkehr zum Altbekannten**

Die zunächst banal erscheinende Feststellung „Star Trek is largely a product of the dominant culture“<sup>44</sup> gilt nicht nur für *Star Trek*, sondern für alle Fernsehserien. Dahinter steht jedoch die Erkenntnis, dass in den untersuchten Serien bestimmte ideologisch geprägte Vorstellungen von Normalität enthalten sind. Der uneingeschränkte Repräsentant dieser Normalität bleibt, wie gezeigt, der ‚weiße‘, männliche Held. Die Figur

---

43 P. Green: *Cracks in the Pedestal*, S. 198.

44 P. A. Chvany: „Do we look like Ferengi capitalists to you?“, S. 114.

des Aliens dagegen steht, wie Kanzler feststellt, für das ethnisch und/oder sexuell Andere: „the figure of the alien can be seen as a defamiliarized version of the heavily politicized position of the racial and sexual Other“.<sup>45</sup> Die Ausgangsthese, dass die Zuschreibungen, worin genau das Anders-Sein besteht, sehr flexibel sind, hat sich im Laufe dieser Untersuchung bestätigt. Das Othering nimmt verschiedene Formen an, denn alle Figuren, die jenseits des Normmodells liegen, weil sie nicht ‚weiß‘, nicht männlich oder nicht menschlich sind, werden als die ‚Anderen‘ markiert, die es in das dichotome System einzupassen gilt. Diese Einpassung geschieht mithilfe der ‚ideological closure‘.<sup>46</sup> Green beschreibt in seiner Untersuchung von Hollywood-Filmen die zeitgenössische ‚ideological closure‘ als „the theme of the transformation of independent women into dependent members of a heterosexual dyad“.<sup>47</sup> Das Motiv der domestizierten Frau findet sich, wie bereits dargestellt, in der visuellen und narrativen Demontage der weiblichen Heldenfiguren. Visuell werden sie demontiert, indem sie einerseits an weibliche Schönheitsnormen angepasst, andererseits häufig in derangierten Zuständen gezeigt werden. Zusätzlich dienen die ‚Eindämmungsbilder‘, die den körperlichen und/oder psychischen Zusammenbruch der Figur darstellen, zur Relativierung von Bildern überlegener weiblicher Stärke. Narrativ werden die heldische Autorität und Macht der weiblichen Figuren durch Fehlentscheidungen und hysterisches Verhalten delegitimiert. Im Zuge der ‚ideological closure‘ werden die Figuren außerdem in das heterosexuelle Normalmodell eingebunden, d.h. sie werden zu Ehefrauen und Müttern oder bleiben unglückliche, defizitäre Figuren.

In einer Untersuchung von Western-Filmen bestätigt Mulvey, dass die Hochzeit bzw. die Ehe häufig als ritualisiertes Ende der Narration vorzufinden ist, um ‚das Erotische‘, verkörpert durch die Frau, zu bannen: „In a Western working within these conventions, the function ‚marriage‘ sublimates the erotic into a final, closing, social ritual. This ritual is, of course, sex-specific, and the main rationale for any female presence in this strand of the genre.“<sup>48</sup>

Laut Green werden in der visuellen Kultur drei spezifische Varianten idealer sozialer Harmonie produziert: Die Familie und die daraus folgende Notwendigkeit konventionellen (heterosexuellen monogamen) häuslichen Lebens, die Gemeinschaft und die Nation.<sup>49</sup> Alle drei Varianten fin-

45 K. Kanzler: *Infinite Diversity in Infinite Combinations*, S. 33.

46 P. Green: *Cracks in the Pedestal*, S. 19.

47 Ebd., S. 28.

48 L. Mulvey: *Aftertoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘*, S. 34f.

49 P. Green: *Cracks in the Pedestal*, S. 28.

den sich in den Serien wieder: Die Familie steht dabei für sich selbst, die jeweilige Crew für die Gemeinschaft und für die Nation der übergeordnete politische Verbund wie ‚Die Sternenflotte‘ oder ‚Das Commonwealth‘, wobei allen gemeinsam ist, dass sie soziale Formierungen der herrschenden Ordnung darstellen.

Die Figuren werden idealerweise nicht nur in die ‚heterosexuelle Dyade‘, sondern auch in deren soziale Reproduktionsstätte, die Familie, eingebunden. Die Crews werden zwar als Ersatzfamilien bezeichnet, aber gleichzeitig als ungenügend markiert. Wie bereits dargestellt, fantasieren sich sowohl Picard als auch Janeway bei diversen Gelegenheiten Familien zusammen. Selbst Figuren wie Odo oder Data, die nicht menschlich sind und kein Geschlecht besitzen, das als naturhaft vorhanden behauptet werden könnte, gehen Vater-Sohn-ähnliche Bindungen zu ihrem Entdecker bzw. zu ihrem Schöpfer ein. Die Einbindung in eine Familienkonstellation wird als konstitutiv für das menschliche oder vermenschlichte Subjekt begriffen.

Das Phänomen der ‚ideological closure‘ ist nicht nur wie bereits ausführlich dargestellt bei den weiblichen Figuren, sondern auch bei Figuren, die dem binären Konzept der menschlichen Zweigeschlechtlichkeit nicht entsprechen, festzustellen. Hier lässt sich außerdem der zur ‚ideological closure‘ gehörende Zwang zur ‚Reinscription of heterosexuality‘<sup>50</sup> nachweisen. Dieser wird am deutlichsten formuliert in Folgen, in denen die heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit infrage gestellt wird, entweder durch die Existenz von Dritten Geschlechtern oder auch nur durch Geschlechtermaskerade. Gerade in den Travestie-Folgen werden gesellschaftliche Machtverhältnisse besonders deutlich, da die Verkleidung von Frau zu Mann als sozialer Aufstieg, die Verkleidung von Mann zu Frau als sozialer Abstieg gewertet wird. Die Figur von Quark als Lumba wird zudem durch komödienhafte Elemente lächerlich gemacht. Der Wechsel des Geschlechts durch Verkleidung ist nur ein vorübergehender und dient dem Erkennen der Elemente des jeweils anderen Geschlechts im eigenen Selbst, woraufhin die gereiften Figuren zu ihrem heterosexuellen ‚Normalzustand‘ zurückkehren, in dem körperliches Geschlecht, soziales Geschlecht und Geschlechtsidentität wieder in eins fallen. Ähnliches geschieht den in ihrer sexuellen Identität ambivalenten Dritten Geschlechtern. Im Verlauf der Handlung entweder einer Episode oder der gesamten Serie werden die Figuren in heteronormative Muster eingepasst. Handelt es sich um nicht eindeutig heterosexuelle Paarkonstellationen, werden z.B. das Retter/Zu-Rettende-Schema aufgerufen oder die Körpersprache überdeutlich geschlechtlich kodiert, um die Figuren

---

50 L. E. Heller: *The Persistence of Difference*, S. 231.

als männlich (Jadzia Dax im Verhältnis zu Lenara) oder als weiblich (Soren im Verhältnis zu Riker) zu kennzeichnen. Damit wird implizit behauptet, dass Liebesbeziehungen, die nicht zweigeschlechtlich sind, heterosexuelle Muster imitieren. Wie sich an Jadzia Dax, Soren, Odo und Q zeigt, werden alle Dritten Geschlechter narrativ heterosexualisiert, wobei sie jeweils ein gegengeschlechtliches Gegenüber erhalten, dass entweder als hypermaskulin oder als hyperfeminin bezeichnet werden kann (Odo und Kira sind hier die einzige Ausnahme). Wie Heller feststellt, endet jeder Ansatz in *Star Trek*, Konzepte jenseits der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit zu erforschen, in einer Affirmation der Norm: „In these episodes we see an exploration of, and then retreat from, alternatives to heterosexual constructions of identity and desire.“<sup>51</sup>

In den Vergleichsserien *Andromeda* und *Babylon 5* verhält es sich etwas anders. In *Andromeda* wird Homosexualität in keiner Weise thematisiert und die interessanten Geschlechterkonzepte der verschiedenen Spezies werden, wie bereits erwähnt, nie visuell oder narrativ ausgespielt. In *Babylon 5* dagegen existieren ausschließlich zweigeschlechtliche Wesen, die sich als ‚Männer‘ und ‚Frauen‘ identifizieren. Als Ausnahme können die übermächtigen ‚Vorlonen‘ und ‚Schatten‘ gelten, die allerdings das ‚Gute‘ und das ‚Böse‘ repräsentieren und damit ebenfalls in die dualistische Logik eingebunden sind. In *Babylon 5* lässt sich jedoch eine andere Darstellung von Homosexualität finden als in *Star Trek*. Das Thema wird weder metaphorisch verbrämt noch rückt es jemals in das Zentrum der Handlung. In Fan-Kreisen wird diese Selbstverständlichkeit der Darstellung von Homosexualität gerühmt,<sup>52</sup> bei genauerem Hinsehen ist sie aber auch hier nicht ‚normal‘. In der sehr versteckt angedeuteten Affäre zwischen der Ersten Offizierin Susan Ivanova und der Telepathin Talia Winters werden weder Berührungen noch Küsse gezeigt noch wird die Beziehung verbal thematisiert.<sup>53</sup> In einer anderen Episode tarnen sich Dr. Stephen Franklin und Marcus während einer Undercovermission als schwule Flitterwöchner.<sup>54</sup> Wie Brynen anmerkt, trifft

51 L. E. Heller: *The Persistence of Difference*, S. 230.

52 Vgl. DykesVision. *Serial Sapphics on Screen: „First Lesbians in Space“*, in: <http://www.dykesvision.com/en/interviews/lesbian-babylon5.html>, letzter Zugriff 30.06.2007.

53 Die spärlichen Indizien, dass die Frauen eine Affäre haben, sind, dass sie bei einer Gelegenheit zusammen in einem Bett schlafen und später Morgenmäntel tragen (Morgenmäntel in *Babylon 5* deuten meist darauf hin, dass Sex gerade stattgefunden hat oder gleich stattfinden wird). In einer wesentlich späteren Folge gesteht Susan Ivanova, dass sie Talia geliebt habe (B5 2x20: *Verräter ohne Schuld*; B5 3x11: *Ein neuer Anfang*).

54 B5 4x10: *Captain Jack*

diese Episode trotz ihrer komödienhaften Ausrichtung eine politische Aussage: „The plot device was played for laughs, but – aired amid conservative efforts to restrict the equality rights of homosexuals, as well as growing political debate over same-sex marriage and the spousal rights of gay couples – it also intentionally suggested a future that differed from the present.“<sup>55</sup>

Ein schwules Paar ist in *Star Trek* bislang noch nicht aufgetreten, obwohl anzumerken ist, dass Dr. Franklin und Marcus nicht schwul *sind*, sondern schwul *spielen*, was wiederum von stereotyp affektiertem und effeminiertem Verhalten begleitet ist.

Trotz alledem lässt sich beispielsweise anhand der Action Girls feststellen, dass sich Veränderungen in der Inszenierung von Geschlecht in der Populären Kultur zeigen. Einerseits wird deutlich, wie fluide die Kategorien ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ sind, andererseits wie leicht neue kulturelle Phänomene wie die Action Girls sofort wieder in die binäre Geschlechterlogik integriert werden können. Verschiebungen im Geschlechterverhältnis finden also statt, selbst wenn dieser Prozess als bedrohlich markiert und durch verschiedene narrative und visuelle Strategien in tradierte Normalmodelle zurückgeführt wird. Auch wenn sie sich schnell wieder verflüchtigen, gibt es dennoch Figuren, die kurze Widerständigkeiten gegen normative Vergeschlechtlichung zeigen.

---

55 R. Brynen: Mirror, Mirror? <http://www.arts.mcgill.ca/mepp/exofile/sftv.html>