

## WAS BIN ICH? GESCHLECHTERTRANSFORMATIONEN

Unter dem Begriff der Geschlechtertransformationen lassen sich zwei gegenläufige Prozesse fassen: Einerseits die Geschlechtswerdung von Figuren, deren Ausgangszustand als sozial ‚unzureichend‘ betrachtet wird, d.h. die ‚Frau‘-Sein bzw. ‚Mann‘-Sein erst erlernen müssen, und andererseits der Geschlechterwechsel, in dem das Geschlecht zu Beginn der Handlung ein anderes ist, als das während oder am Ende der Handlung. Untersucht werden Episoden, in denen Frau-Werdungsprozesse, Mann-Werdungsprozesse, Maskeraden als Mann oder als Frau und die Besessenheit durch gegengeschlechtliche Entitäten thematisiert werden. In den genannten Fällen sind deutlich unterscheidbare Zustände des ‚Vorher‘ und des ‚Nachher‘ festzustellen, in deren Vergleich die Elemente, die den jeweils ‚männlichen‘ oder ‚weiblichen‘ oder auch ‚ungenügend männlichen‘ und ‚ungenügend weiblichen‘ Zustand markieren, deutlich hervortreten und benannt werden können. Welche Attribute jeweils addiert und welche subtrahiert werden, um die Figuren geschlechtlich zu markieren, soll im Folgenden untersucht werden. Diese Attribute werden durch den Vergleich von Kostüm, Maske, Körpersprache, der Interaktion mit gleich- und gegengeschlechtlichen Figuren und der Inszenierung des Schauspielkörpers im Bild analysiert. Hinzu kommt die Frage, ob die veränderte Vergeschlechtlichung die Figur in einen anderen narrativen Kontext setzt. Dabei wird die Behandlung von geschlechtlich kodierten Themen wie Partnerschaft, Elternschaft, Sexualität und Machtverhältnisse besondere Beachtung finden.

### Frau-Werdungen, Mann-Werdungen

Im folgenden Kapitel werden Prozesse der Frau-Werdung und der Mann-Werdung untersucht, wobei diese narrativ jeweils sehr unterschiedliche Motivationen aufweisen. Die der zweigeschlechtlichen, aber androgyn wirkenden Spezies der Minbari angehörende Delenn (B5) unterzieht sich freiwillig einer körperlichen Transformation zur Mensch-Minbari-Hybriden. Seven of Nine (VOY) dagegen, eine ursprünglich menschliche Borgdrohne, die als Kind assimiliert wurde, wird vom Borgkollektiv getrennt und zunächst gegen ihren Willen von der menschlichen Crew der

*Voyager* ‚resozialisiert‘. Nicht nur das äußere Erscheinungsbild beider Figuren wird entscheidend verändert, sondern beide werden auf unterschiedliche Art und Weise in ihrer sozialen Rolle als Menschenfrau trainiert. Der einzig vergleichbare Mann-Werdungsprozess findet sich beim Androiden Data (TNG), der im Zuge seines Strebens nach Menschlichkeit eine Partnerschaft mit einer Menschenfrau eingeht und versucht, zum idealen Mann zu werden.

## Von der Minbari-Politikerin zur Menschenfrau: Delenn

Delenn (Mira Furlan) ist die Botschafterin der Minbari auf *Babylon 5* und Mitglied im obersten minbarischen Gremium, dem ‚Grauen Rat‘, was ihr in der minbarischen Gesellschaft eine zentrale politische und spirituelle Position verleiht.

Da sie sich davon erhofft, die Menschheit besser zu verstehen und besser zwischen den beiden verfeindeten Spezies vermitteln zu können, unterzieht sich Delenn einer körperlichen Transformation, die sie zu einer Hybriden – halb Minbari-, halb Menschenfrau –werden lässt. Was es bedeutet, eine Menschenfrau zu sein, muss Delenn allerdings noch erlernen. Parallel zu diesem Menschenfrau-Werdungsprozess verändert sich im Laufe der Serie ihre politische Rolle. Diese beiden Hauptmotive der Figur sollen im Folgenden untersucht werden.

Minbari werden als androgyne Spezies dargestellt, bzw. als Spezies, in der Geschlecht keine soziale Relevanz hat. Aussehen und Kleidung von Männern und Frauen sind ähnlich, das Kastenwesen scheint für die gesellschaftlichen Ausdifferenzierungen eine größere Rolle zu spielen als das Geschlecht. Allerdings fällt auf, dass fast alle wichtigen politischen, religiösen und militärischen Minbari, die auftreten, Männer sind. Delenn wirkt als Minbari androgyn, was ihre hohe Führungsposition und ihre spirituelle Erhabenheit unterstreicht. Ihr Aussehen ist typisch für eine Minbari, d.h. sie hat statt Haaren einen Knochenkranz um den ansonsten kahlen Kopf (Abb. 27). Sowohl ihre helle Stimme als auch ihre Brüste identifizieren sie eindeutig als ‚weiblich‘, unterstrichen wird dies durch Lippenstift und Augen-Make-up sowie durch ihre Gewänder, die in Relation zu Lenniers (ihrem Assistent) etwas femininer wirken, z.B. weil die Schulterpartie weniger betont ist und sie etwas länger geschnitten sind.

Um sich in eine Menschenfrau zu transformieren, setzt sich Delenn einer Vorrichtung aus, die sie in einen zuckerwatteartigen Kokon einspinn<sup>1</sup>. Der Kokon als Behältnis der Metamorphose fungiert dabei als Gebärmutter, Delenn ist die Larve, die erst nach ihrer Transformation zur

1 B5 1x22: *Chrysalis*

vollen Entfaltung kommen wird. Auf die Metamorphose folgt sowohl eine mehrfache Wiedergeburt als auch eine erste Identitätskrise Delenns. Die erste Geburt, das Schlüpfen aus dem Kokon, wird nicht gezeigt. Zu sehen ist die bereits geschlüpfte Delenn, die von einer zweiten Hülle umgeben ist, die durchbrochen werden muss. Sie ist bedeckt von einer rissigen Kruste, die aussieht wie getrockneter Schlamm. Dies kann durchaus als Verweis auf die christlich-jüdische Schöpfungsgeschichte verstanden werden, in der der erste Mensch aus Schlamm bzw. Lehm geformt wurde,<sup>2</sup> das heißt, Delenns Lehmhaut deutet bereits Delenns Wieder-Erschaffung als Mensch(enfrau) an. In diesem Zustand ruft sie Dr. Franklin, den menschlichen Arzt der Station, der sie fragt:

Dr. Franklin: „Aber warum haben Sie nicht einen ihrer eigenen Ärzte gerufen?“  
 Delenn (schwach): „Ich bin nicht krank, Doktor. Was aus mir geworden ist und woran ich leide, das können nur Sie behandeln.“<sup>3</sup>

Wenn das, was aus ihr geworden ist, eine Menschenfrau ist, dann ist das, woran sie leidet, das Menschsein bzw. das Frausein. An dieser Stelle wird Delenns Frauwerdung pathologisiert und ihr Zustand als Krankheit inszeniert, der ärztlicher Unterstützung bedarf.<sup>4</sup> Der Geschlechterdiskurs und der medizinische Diskurs werden hier verknüpft. Dr. Franklin spielt dabei die Rolle des Geburtshelfers bzw. Erschaffers. Er untersucht die Kruste und bricht ein Stück ab. Darunter kommt rosig weiße Haut zum Vorschein. Franklin, ein Menschenmann, initiiert die nach dem Kokon bereits zweite Häutung von Delenn zur Menschenfrau und trägt so zu ihrer Erschaffung bei. Delenn ist jetzt zwar Menschenfrau, weiß aber noch nicht, was das bedeutet, ihre Identität ist im Wandel. So stöhnt sie: „Was bin ich, was bin ich?“<sup>5</sup>

Delenn wird, um die Menschheit besser verstehen zu können, fleischlich Mensch. Das Verständnis einer Spezies, so die Aussage, kann nur über die direkte Erfahrung ihrer Körperlichkeit bzw. Biologie erfolgen. Das Verstehen kultureller Unterschiede scheint nicht an den Geist oder den Intellekt, sondern an den Körper (wahlweise auch ‚die Biologie‘ oder ‚die Natur‘) gebunden zu sein. Verstehen, so die Implikation, kann nur

2 Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Adam und Eva“, in: [http://de.wikipedia.org/wiki/Adam\\_und\\_Eva](http://de.wikipedia.org/wiki/Adam_und_Eva), letzter Zugriff 30.06.2007.

3 B5 2x02: *Rückkehr der Finsternis*

4 Der Arzt etablierte sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als „einzig möglicher Experte der menschlichen Natur, der allein die Philosophie des menschlichen Körpers beherrsche.“ (C. Honegger: Die Ordnung der Geschlechter, S. 134)

5 B5 2x02: *Rückkehr der Finsternis*

durch Verkörperung, durch Fleischwerdung von Erfahrung erfolgen. Einerseits setzt dies Delenn in einen christlichen Kontext, nach dem auch Jesus von Nazareths Menschwerdung mit seiner Fleischwerdung gleichgesetzt wird.<sup>6</sup> Andererseits ist das angestrebte Verständnis der menschlichen Spezies, das nur durch Verkörperung und damit Körperlichkeit erfolgen kann, mit Delenn an eine Figur weiblichen Geschlechts gebunden. Dass das Verstehen mit dem Körper (statt z.B. mit dem Verstand) in diesem Fall geschlechtsspezifisch kodiert ist, zeigt sich im Vergleich zu Captain Jeffrey Sinclair, der als erster menschlicher Botschafter nach Minbar geht. Er hat die gleiche Mission wie Delenn: Er möchte eine Brücke zwischen den Menschen und Minbari bilden und zu deren Verständigung beitragen. Dafür muss er sich jedoch nicht körperlich verändern. Im Gegenteil, ihm wird eine Minbari-Seele zugeschrieben. Sein Verstehen der fremden Kultur funktioniert nicht körperlich, sondern geistig-spirituell.

Delenns letzte Wiedergeburt findet bei ihrem ersten Auftritt als Menschenfrau im Rat statt, d.h. in einer Situation, in der sie ihre politische Funktion wieder aufnimmt. Ihre Initiation in die menschliche Gesellschaft als Menschenfrau erfolgt nicht im privaten, sondern im öffentlichen Rahmen und wird von ihr selbst initiiert. Gleichzeitig wird in der analysierten Szene deutlich, wie sehr ihre Frauwerdung auf ein Idealbild menschlicher Weiblichkeit verweist. Bei ihrem Eintritt in den Saal trägt sie ein edel schimmerndes weißes, bodenlanges Gewand und hat eine Kapuze über den Kopf gezogen. Sie schlägt die Kapuze zurück wie einen Brautschleier und lächelt Captain Sheridan an, was ein Vorgriff auf die spätere Liebesbeziehung und Ehe von Delenn und John Sheridan ist (Abb. 28). Kaum ist sie Menschenfrau, wird sie in einen romantischen Bezug gesetzt zu einem männlichen Gegenpart. Delenn ist von Anfang an die Braut in spe, allerdings eine aktiv werbende und, wie sich später zeigt, eine ihren Partner prüfende.

Auch Delenns Aussehen hat sich bemerkenswert verändert. Zunächst fallen ihre langen, dunklen Haare auf. Als Idealbild menschlicher Weiblichkeit wurde Delenn mit langen Haaren erschaffen, die hier als ‚natürliches‘ Zeichen von Weiblichkeit gesetzt werden. Alles, was optisch noch an Delenns Minbari-Sein erinnert, ist der knöcherne Haarreif, der kleiner ist als vorher und wie ein Diadem wirkt. Delenns neues Erscheinungsbild wird geschnitten mit Sheridans Blick, Londos Blick und G’Kars Blick. Ihr Aussehen wird, so legt es die Schnittfolge nahe, sofort durch die im Raum anwesenden Männer reflektiert. Der Blick der einzigen im Raum

---

6 Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: „Menschwerdung Gottes“, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fleischwerdung>, letzter Zugriff 30.06.2007.

ebenfalls anwesenden Frau, Na'Toth, wird nicht gezeigt. Ab diesem Zeitpunkt wird Delenns Körpersprache stärker feminisiert als das vorher, in ihrem Minbari-Sein, der Fall war. So hält sie zum Beispiel den Kopf schräg beim Sprechen, was einerseits kokett und andererseits wie eine Geste der Demut wirkt. Ihre Körpersprache wirkt spontaner und weniger zurückhaltend als früher. Auch die Hintergrundmusik trägt zur Inszenierung von Delenns neu gewonnener menschlicher Weiblichkeit bei. Die Harfenklänge wirken sehr zart und feminin.<sup>7</sup> Dieses musikalische Motiv wird, in Varianten, im Verlauf der Serie immer wieder eingesetzt, wenn es darum geht, entscheidende Entwicklungen der Figur Delenn zu untermalen.

Delenn sollte in der ursprünglichen Konzeption von *Spacecenter Babylon 5* in der ersten Staffel männlichen Geschlechts sein und erst in der Metamorphose sein Geschlecht wechseln.<sup>8</sup> Obwohl der Geschlechterwechsel männlich-weiblich aus der Narration gestrichen wurde, ist er immer noch erkennbar, denn Delenn wird von der androgynen Minbarifrau zur femininen Menschenfrau. Delenns Wandlung macht sie doppelt anders. Jetzt ist sie nicht nur ein Alien, sondern ein Hybridwesen, die einzige ihrer Art, die Fremdeste der Fremden. Gleichzeitig ist sie vertrauter und vertrauenswürdiger als die anderen Aliens, denn nun ist sie teils menschlich. Die doppelte Zugehörigkeit und die doppelte Nicht-Zugehörigkeit zu den beiden Spezies werden immer wieder thematisiert, indem ihr Aussehen häufig reflektiert wird, was vor ihrer Metamorphose nicht der Fall war. Delenn blickt häufig in den Spiegel, was, wie bereits bei der Figur ‚Kamala‘ aufgezeigt, darauf hinweist, dass sie als Subjekt gerade erst dabei ist, sich zu konstituieren. Delenn, die neue Menschenfrau, wird nun auch reflektiert bzw. kommentiert von ihren menschlichen, männlichen Kollegen. So wird sie beispielsweise von Sicherheitschef Garibaldi mit den Worten begrüßt: „Botschafterin! Sie sehen entzückend aus!“<sup>9</sup> Und Captain Sheridan versichert ihr in einer anderen Szene, dass sie sehr

7 Die Harfe, ein Instrument, das mit Reinheit, Heiligkeit und Femininität assoziiert wird, so schlagen Jaeger und Tonkin vor, repräsentiert dabei Delenns Innenleben (vgl. B. Jaeger/M. Tonkin: *One Hand, One Heart*, <http://www.johndelenn.com/jd/analysis/harmony.html>).

8 Die Schauspielerin Mira Furlan sollte auch den männlichen Delenn spielen, die Stimme elektronisch tiefer gemacht werden. Da das Ergebnis nicht den Erwartungen entsprach, wurde entschieden, dass Delenn doch von Anfang an als Frau identifizierbar sein sollte (vgl. N. Moody/A. Schofield: *Reconsidering Gender and Heroism*, S. 55; Florian Kühnert/Christian Janiesch: „Deutsche Babylon 5-FAQ“, in: <http://www.faqs.org/faqs/de-babylon5/faq> [01.05.2004], letzter Zugriff 30.06.2007).

9 B5 2x08: *Drei Frauen für Mollari*

attraktiv aussehe.<sup>10</sup> Ihr Aussehen als Menschenfrau bedarf der männlichen Rückversicherung und Bestätigung. Andererseits stößt sie auch auf Ablehnung, sowohl von Minbari als auch von Menschen. So nennt sie ein Mitglied der religiösen Kaste „Freak“<sup>11</sup>, ein Mitglied des Grauen Rates bezeichnet sie als eine Beleidigung der Reinheit der Rasse<sup>12</sup> und menschliche Soldaten greifen sie an, weil sie, die Feindin, ihrer Meinung nach versucht, einen Menschen zu imitieren.<sup>13</sup>

Nach ihrer Metamorphose bemüht sich Delenn aktiv, die Rolle der Menschenfrau einzüben, weil sie sich davon ein größeres Verständnis der menschlichen Kultur erhofft. Dafür unterzieht sie sich – freiwillig und selbst auferlegt – einer Art Weiblichkeitstraining. Dabei muss sie nicht die Interaktion mit Menschen oder Männern üben, denn sie ist bereits eine erfahrene Diplomatin mit geschulten Umgangsformen. Was ihr neu ist, ist die Rolle als Menschenfrau und der Kontext, in den dies sie setzt. Dies wird zum Beispiel deutlich, als sie von Captain John Sheridan zum Essen eingeladen wird und zum ersten Mal ein Restaurant besucht. Delenn betritt das Restaurant, in einem ‚kleinen Schwarzen‘, das Brüste und Beine betont. Während sie zu Sheridans Tisch geht, drehen sich viele Gäste nach ihr um und starren sie an. Sie erregt nicht nur Aufsehen als minbarische Botschafterin, die ein menschliches Restaurant betritt, sondern auch als sexuell attraktive Frau, als Schauobjekt. Delenn begründet die Wahl ihres Kleides damit, dass sie dachte, „wenn ich mehr über das Wesen der Menschen lernen will, wäre es gut, heute Abend Kleidung von der Erde zu tragen. Ich hoffe, das ist nicht ungebührlich.“<sup>14</sup> Sie setzt sich und ist offensichtlich verunsichert durch die Blicke, vor allem durch einen offensiven Starrer vom Nebentisch. Sheridan übernimmt die Rolle des Beschützers und stellt den Mann zur Rede, woraufhin sich dieser abwendet. Dass Delenn der Zusammenhang ‚Kleid‘ – ‚sexuell attraktiv‘ – ‚als Sexualobjekt wahrgenommen werden‘ nicht bekannt ist, wird in folgender Bemerkung deutlich: „Ich habe anscheinend das Richtige gewählt. Die Frau, die mir vorhin das Kleid verkauft hat, sagte bei der Anprobe, ich würde damit garantiert Köpfe verdrehen.“<sup>15</sup> Sie interpretiert dabei das ‚Köpfe verdrehen‘ wörtlich, denn die Köpfe haben sich zu ihr hin gedreht. Die metaphorische Bedeutung als ‚betören‘ erschließt sich ihr weder im Wort noch in der Tat. Die Szene hat einerseits humoristische Wirkung, da Delenn die erotische Kodierung von Mode unbekannt

10 B5 2x07: *Der Gedankenpolizist*

11 B5 2x15: *Minbari lügen nicht*

12 B5 2x11: *Alarm in Sektor 92*

13 B5 2x10: *Die Schlacht um Matok*

14 B5 2x07: *Der Gedankenpolizist*

15 Ebd.

ist. Gleichzeitig wird jedoch der Prozess ihrer Verhaltensanpassung dargestellt: Dass sie Sheridan die Speisekarte übergibt und ihn bittet, etwas für sie auszuwählen, unterstreicht ihr neues Rollenverhalten als ‚passiv-feminine‘ Menschenfrau zusätzlich.

Das Einüben der Weiblichkeit erfolgt auch durch eine Anpassung an menschliche Schönheitsnormen, wie sich in einer anderen Episode zeigt, als Delenn die Erste Offizierin Susan Ivanova zu Hilfe ruft. Sie hat ein Problem, das ihr große Wut und Verzweiflung bereitet: Ihr Haar sitzt nicht. Susan (mit langem, offenem, glänzendem Haar) tritt einer zerzausten, Haare raufenden Delenn gegenüber (Abb. 29).

Delenn: „Um eine Brücke der Verständigung zwischen unseren Völkern zu schlagen, habe ich mich bemüht, mein Aussehen so menschlich wie möglich zu gestalten. Diese äußere Ähnlichkeit sollte inspirierend und ermutigend sein für Menschen und Minbari. Also würden Sie mir bitte sagen, warum dieses Zeug hier – wie heißt es?“

Ivanova: „Haar.“

Delenn: „Warum sich das Haar weigert, zu kooperieren?“

Ivanova: „Also ich, ich weiß nicht.“

Delenn: „Ich hatte zuerst gar keine Schwierigkeiten damit. Aber seit einiger Zeit hat sich was verändert. Es ist ...“

Ivanova: „Es ist spröde und ausgetrocknet.“

Delenn: „Oh.“

Ivanova: „Womit waschen Sie es?“<sup>16</sup>

Weibliches Haupthaar wird, besonders wenn es lang ist und offen getragen wird, als Zeichen für erotische Verfügbarkeit, aber auch als Zeichen erotischer Macht interpretiert.<sup>17</sup> Susans offenes Haar in dieser Episode dient als Kontrast zu Delenns wirrem Haar, denn ‚seriöse‘ Frauen wie Susan und Delenn tragen ihre langen Haare in der Regel gebündelt mit Spangen, Bändern oder Nadeln, „um nicht als ‚Nutten‘ fehl interpretiert zu werden.“<sup>18</sup>

Delenn hat bereits eine genaue Vorstellung davon, wie weibliches Haar eigentlich aussehen sollte. Wenn es nicht so aussieht, ist es ein Grund für Wut, Scham und Verzweiflung. Delenn weiß noch nicht, was sie tun muss, damit das Haar der Weiblichkeitsnorm entspricht, sie weiß

16 B5 2x08: *Drei Frauen für Mollari*

17 Vgl. G. Mühlen Achs: *Wer führt?* S. 96; Wolf Donner/Jürgen Menningen: *Signale der Sinnlichkeit. Filmerotik mit anderen Augen.* Düsseldorf, Wien, New York: Econ 1987, S. 32.

18 Vgl. G. Mühlen Achs: *Wer führt?* S. 96. Diese Frisurennorm gilt auch für andere Figuren: Janeways ‚Bun of Steel‘ und Seven of Nines Dutt. Janeway kann später ihre Haare nur als Pagenkopf offen tragen.

aber schon, dass mit dem Aussehen der menschlichen Frau erst etwas getan werden muss, bevor es stimmt. Dabei kann ihr nur eine andere Frau helfen, der sie vertraut und die über dieses ‚Geheimwissen‘ verfügt. Dass es ein Wissen ist, für das Frauen zuständig sind, bestätigt sich erstens durch Susans Bemerkung, dass ihre Mutter sich früher um ihr Haar gekümmert habe, und zweitens durch die Reaktion der beiden Frauen auf Delenns Assistenten Lennier, der verunsichert ist durch das martialische Aussehen der Lockenwickler auf Delenns Kopf. Komplizinnenhaft wechseln die beiden Frauen einen Blick und versichern ihm gönnerhaft, dass diese Arbeit für die Schönheit, also für das Ideal von weiblichem Aussehen, nicht schmerzhaft sei, sondern im Gegenteil ausgesprochen entspannend wirke. Kurz zuvor sah Delenn das noch anders, aber nun ist sie in ein wichtiges Ritual der menschlichen Weiblichkeit – Schönheits- bzw. Haarpflege – initiiert.

Dass der Eingangsdialog von Susan und Delenn an eine Szene aus einer Shampoo-Werbung erinnert, ist kein Zufall. Einerseits verstärkt die ‚Wiedererkennung‘ der typischen Werbe-Situation im fremden *Babylon-5*-Kontext die komische Wirkung. Andererseits wird in der Werbung so kompakt wie in keinem anderen Filmgenre mit stereotypen Figuren und damit auch mit stereotypen Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern gearbeitet. Kothhoff nennt diesen Prozess – auf Geschlechter-Interaktion in der Werbung bezogen – Hyperritualisierung.<sup>19</sup> In sehr kurzer Zeit müssen Aussagen sehr verständlich transportiert werden, wobei der zitierte Dialog ein typisches Beispiel ist für die Interaktion zwischen der Hilfsbedürftigen und der Expertin, die das Problem lösen kann.

In der letzten Szene der Episode erfährt die Lektion in Sachen Weiblichkeit noch eine Steigerung für Delenn: Sie hat neuerdings in zyklischen Abständen Krämpfe, das heißt, ihre Menstruation hat begonnen. Hier wird angedeutet, dass Delenns überemotionale Reaktion auf ihre missglückte Frisur ein Fall von PMS (prämenstruellem Syndrom) war.<sup>20</sup>

19 Vgl. H. Kothhoff: *Geschlecht als Interaktionsritual?* S. 176f.

20 Die Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene Diagnose, dass die „Menstruation [...] einer der stärksten Gründe für nervöse Übererregung bei Frauen ist.“ (T. Laqueur: *Auf den Leib geschrieben*, S. 247; vgl. auch C. Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter*, S. 141) hält sich bis heute. Die Diagnose, so Laqueur, leitete sich aus einer Gleichsetzung der tierischen Brunstzeit und der menschlichen Menstruation ab, was dazu diente, die Frau als vom Mann biologisch radikal unterschiedliches Wesen zu konstruieren und die unterschiedliche soziale Stellung von Mann und Frau damit zu begründen. „So ließ sich die Gleichsetzung von Menstruation und Brünstigkeit zur Basis für eine Argumentation gegen die Teilhabe von Frauen an solchen öffentlichen Aktivitäten machen, die beständige und

Auch ihre spätere Schwangerschaft wird pathologisiert: So erleidet sie in einer politischen Besprechung, in der sie sich ungewohnt emotional gebärdet, einen Schwächeanfall und wird ohnmächtig.<sup>21</sup> Dr. Franklin stellt durch eine medizinische Untersuchung fest, dass sie schwanger ist. Wieder erweist sich der menschliche Mann als der Experte für den weiblichen Körper. Auch die Schwangerschaft wird als medizinisch festzustellender Zustand pathologisiert, gleiches gilt für Delenns vorhergehendes ‚irrationales‘ Verhalten, das wieder ‚den Hormonen‘ zugeschrieben wird. Mit der Frau-Werdung der Figur Delenn wird die Kodierung des weiblichen Körpers als ein Körper „which is at the mercy of hormonal and reproductive functions“<sup>22</sup> bestätigt. Wie Grosz betont, markiert das Einsetzen der Menstruation bei Mädchen den Eintritt in die reproduktive Realität der erwachsenen Frau. Die Frau-Werdung des Mädchens ist dabei ausschließlich an seine Reproduktionsfähigkeit geknüpft, nicht an die Entwicklung seiner Sexualität.<sup>23</sup> Narrativ folgt auf Delenns Menstruationskrämpfe fast zwingend eine spätere Schwangerschaft, denn erst durch die körperliche Erfüllung der weiblichen Reproduktionsfähigkeit als ‚Mutter‘ kann sie vollständig zur Menschenfrau werden. Delenns offenes, aber wirres Haar hat also eine durchaus sexuelle Kodierung: es weist auf ihren verwirrten, in ihrer sexuellen Identität uneindeutigen, quasi-pubertären Zustand hin. Dieser wird als ein ‚biologisches‘ Ausgeliefertsein an Körperprozesse (Menstruation) und als eine kulturelle Anpassung an die Normierung des weiblichen Äußeren (Frisur) inszeniert.

Über Delenns Fähigkeit zur körperlichen Aggression, die, wie gezeigt, ein zentrales Merkmal für die Action Girls ist, werden widersprüchliche Aussagen getroffen. In einigen Episoden ist sie körperlich sehr wehrhaft, in anderen muss sie geschützt werden. So kämpft sie zusammen mit Lennier und Markus mit dem Kampfstock souverän gegen eine Überzahl von Männern und gewinnt.<sup>24</sup> An anderer Stelle bricht sie einem Angreifer den Finger.<sup>25</sup> Die eingestreuten Informationen über die Ausbildung der Mitglieder der religiösen Kaste im Tempel legen nahe, dass auch Kampfkunst ein Teil des Trainings ist. Umso mehr verwundert es, dass sich Delenn nicht mehr zu wehren weiß, als sie von drei mensch-

---

tagtägliche Aufmerksamkeit erforderten.“ (T. Laqueur: Auf den Leib geschrieben, S. 245)

21 B5 5x20: *Augen aus Feuer*

22 E. Grosz: *Volatile Bodies*, S. 204.

23 Im Vergleich dazu wird der nächtliche Samenerguss von Jungen nicht als Zeichen ihrer späteren Reproduktionsfähigkeit gelesen, sondern als Beginn der männlichen Sexualität (Vgl. E. Grosz: *Volatile Bodies*, S. 205).

24 B5 3x01: *Das Schattenschiff*

25 B5 5x15: *Die Wahrheit ist ein Fluss*

lichen Soldaten angepöbelt wird, die sie aufgrund ihres hybriden Aussehens beleidigen.<sup>26</sup> Einer der Männer fasst ihre Haare an. Diese Überschreitung der Körpergrenze ist eine Demonstration der Macht über sie und kann, da Delenns Haare wie bereits gezeigt für ihre menschliche weibliche Sexualität stehen, als sexueller Übergriff interpretiert werden. Die Entmächtigung Delenns durch die Geste wird in ihrer Reaktion deutlich: Sie tritt sofort weniger bestimmt auf, weicht ängstlich zurück und plädiert an die Vernunft, die hier offensichtlich nicht im Spiel ist. Gerettet wird sie von Dodger, einer weiblichen Soldatin und einem Action Girl in Reinform, die in der Folge eine wichtige Rolle spielt. Delenn ist eng gegen eine Wand gedrückt, wodurch sie ängstlich und schutzlos wirkt. Dodger verschafft ihr und sich Raum, indem sie den Angreifer zurückstößt und dann zusammenschlägt. Delenn wird in dieser Szene als angreifbare Frau dargestellt. Ihr Status als Opferfrau dient gleichzeitig dazu, die Stärke der anderen Frau zu betonen.

Delenns Motivation hinter all ihrem Handeln ist dem Gefühl von Berufung geschuldet und dem Glauben, damit alte minbarische Prophezeiungen zu erfüllen. Auf diesem Wege wird sie zu einer der zentralen Figuren in der minbarischen Politik, im Laufe der Serie wird ihr sogar der Vorsitz des Grauen Rates angetragen, der sie zum Oberhaupt aller Minbari machen würde. Sie lehnt ab mit den Worten: „Meine Berufung ist es, zu dienen, nicht zu herrschen“, denn, wie sie sagt, „ich muss auf das hören, was die Stimme meines Herzens mir sagt.“<sup>27</sup> Die Ablehnung des Vorsitzes sowie ihre Halbmenschlichkeit führen in der Folge zu einem eklatanten Machtverlust. Delenn ist zwar eine zentrale politische Figur, ihre Motivationen dahinter sind jedoch eindeutig weiblich kodiert. So hat sie den Menschen gegenüber aufgrund des Krieges Schuldgefühle, will als Mittlerin zwischen den Spezies dienen, fühlt sich für die Kommunikation zuständig und will in der Politik ‚dienen, nicht herrschen‘. Ihr Umgang mit Politik zeichnet ein weibliches Idealbild, das Machtausübung ablehnt, selbstloses und moralisch integeres Handeln fordert und in letzter Konsequenz die Aufopferung für die Sache verlangt. So stellen auch Schofield und Moody fest:

„She reveals a very different nature of heroism that has disinterestedness as its locus around which Delenn demonstrates a concern for justice, humility, benevolence, courtesy and compassion. The way the story is told she is regularly challenged regarding these specific virtues.“<sup>28</sup>

---

26 B5 2x10: *Die Schlacht um Matok*

27 B5 1x20: *Verloren in der Zeit*

28 N. Moody/A. Schofield: *Reconsidering Gender and Heroism*, S. 54.

Dieser behauptete neue Heroismus ist allerdings so neu nicht, vor allem nicht für Frauen. Die genannten Eigenschaften Gerechtigkeit, Demut, Wohltätigkeit, Liebenswürdigkeit und Mitgefühl entsprechen dem Ideal der aufopferungsvollen Mutter oder, in gesteigerter Form, dem christlichen Idealbild von Weiblichkeit, der Heiligen. Dazu passt auch, dass Delenns Motivation als politische Figur nicht das Streben nach Macht ist, sondern der Glaube, einer höheren Sache zu dienen und einer Bestimmung zu folgen. Und wie jede wahre Heilige erfährt auch Delenn Prüfungen, in denen sie erst mit Zweifeln konfrontiert wird, um dann im Glauben gestärkt daraus hervor zu gehen. So beschuldigt sie z.B. ein Angehöriger der Kriegerkaste, „eine religiöse Eiferin, die angetrieben durch eine Prophezeiung zu militärischer und auch politischer Macht gelangt“<sup>29</sup> ist, zu sein. Er wird sich später bekehrt ihrer Sache anschließen. Sogar ein von den Vorlonen bestellter Inquisitor unterstellt ihr, sie leide an Selbstüberschätzung und „illusionärer Egozentrik“.<sup>30</sup> Ihr Glaube, vom Schicksal, Universum oder Gott auserwählt zu sein, wird zu einem Test ihres körperlichen Schmerzvermögens und ihrer spirituellen Integrität. Sie besteht diesen Test erst, als sie beweist, dass sie für John Sheridan, der ebenfalls vom Inquisitor gefoltert wird, ihr Leben geben würde. Zufrieden mit dem Ergebnis stellt der Inquisitor fest:

„Woran erkennt man die Auserwählten? Keine größere Liebe hat der Mensch, als wenn er sein Leben hingibt für seinen Nächsten. Nicht für Millionen, nicht für Ehre, auch nicht für Ruhm. Nur für den anderen. Man opfert sich im Verborgenen, wo es von keinem anderen bemerkt oder gesehen wird.“<sup>31</sup>

Dies trifft bei genauerer Betrachtung jedoch nur auf Delenn zu, nicht auf Sheridan. Während er der öffentlich gehuldigte Messias ist, soll sie als bescheidene Heilige im Hintergrund wirken und sich opfern. Auch in diesem christlich inspirierten Idealbild von Geschlecht gibt es erhebliche Unterschiede im Bezug auf den Zugang zur und die Wirkung von Macht.

Delenn hat zu Beginn nicht nur gegenüber ihrem Assistenten Lennier, Captain Jeffrey Sinclair, Botschafter G'Kar und Botschafter Londo Mollari die Rolle der heimlichen Mentorin in politischen und spirituellen Dingen inne, sondern unterstützt durch regelmäßige Gespräche auch Captain John Sheridans Entwicklung. Ihre moralische und politische Rückendeckung baut ihn auf vom überforderten militärischen Befehlshaber zum Präsidenten der neuen Sternenallianz und bekräftigt das Klischee der ‚starken Frau‘, die hinter jedem ‚starken Mann‘ steht. Je mehr John

29 B5 3x19: *Das Rätsel von Grau 17*

30 B5 2x21: *Das Verhör des Inquisitors*

31 Ebd.

Sheridans Rolle nicht nur politische Macht, sondern auch messianischen Impetus beinhaltet, desto mehr rückt Delenn narrativ als wichtige politische Figur in den Hintergrund.

Dies wird besonders plastisch in *Tod eines Intriganten*<sup>32</sup>, als sich auf *Babylon 5* alle angespannt auf einen bevorstehenden Krieg mit den ‚Schatten‘ vorbereiten. John Sheridan wird als überanstrengt und überarbeitet dargestellt, woraufhin ihm ein Priester rät:

„Sie sollten nicht vergessen, nachdem Gott Adam erschaffen hatte, erschuf er noch Eva, denn er wusste, wir alle brauchen jemanden, mit dem wir reden können. Jemanden, der uns hilft, die Last zu tragen. Sie liebt Sie, das wissen Sie. Ich sah den Ausdruck in ihrem Gesicht, jedes Mal, wenn sie mit Ihnen redete.“<sup>33</sup>

Delenns Aufgabe ist es, da sie John liebt, dessen Last zu tragen. Sie verhält sich, als hätte sie den Rat des Priesters ebenfalls gehört. Sie macht John Sheridan diverse Gesprächs- und Ablenkungsangebote und übernimmt hier die weibliche Zuständigkeit für Kommunikation und psychische Unterstützung. Laut Dietzen entspricht dieses Aufgabenprofil dem Weiblichkeitsstereotyp der ‚Mutter‘. Die ‚Mutter‘ stillt Bedürfnisse nach „emotionalem Schutz, Stützung und Spannungsabfuhr. [...] Die Mutterrolle ist in dieser Funktion die Antwort auf männliche Bedürfnisse.“<sup>34</sup> Delenns neue Rolle als mütterliche Gefährtin führt zu einer romantischen Verkitschung einer Waffenlieferung (die sie als fähige militärische Strategin organisiert hat). Als Delenn John die neue Flotte von Kriegsschiffen präsentiert, stehen die beiden vor einem Panoramafenster, durch das die Flotte zu sehen ist und küssen sich zum ersten Mal. Delenns ‚Überraschung‘ für John bedeutet zweierlei: Einerseits demonstriert sie ihre politische Macht und Eigenständigkeit John Sheridan gegenüber, der von der Flotte, die weitaus mächtiger ist als die menschliche, nichts wusste. Andererseits ist die Flotte ein ‚Geschenk‘ Delenns zur Aufheiterung des Geliebten, dem sein Job Sorgen bereitet. Dieses Changieren zwischen den Rollen als potente Machthaberin und fürsorgliche Geliebte zieht sich durch die Darstellung von Delenns Beziehung zu John Sheridan. Als Sheridan vermeintlich auf *Z’ha’dum* stirbt, verliert sie auch ihren politischen Einfluss, ihre Macht wird als eine Art Erweiterung von Sheridans Macht auf ihre Person dargestellt. Von der erfahrenen, mächtigen Politikerin vom Anfang der Serie wird sie zur trauernden, von Selbstvorwürfen handlungsunfähig gemachten Witwe. Erst durch Sheridans Rückkehr

32 B5 3x20: *Tod eines Intriganten*

33 Ebd.

34 A. Dietzen: *Soziales Geschlecht*, S. 88.

und Wiederauferstehung<sup>35</sup> wird sie wieder in die Führungsriege aufgenommen. Nachdem John Sheridan seine mitreißende Rede gehalten hat,<sup>36</sup> steigt sie ebenfalls auf die Balustrade, die beiden umarmen sich öffentlich und beteuern sich ihre Liebe. Sie ist zwar nun wieder an den symbolischen Ort der Macht gelangt, indem sie aus der Menge heraus auf die Balustrade gestiegen ist, wird aber gleichzeitig als die zu Hause zurückgebliebene Frau präsentiert, die den heimgekehrten Helden begrüßt und mit ihrer Liebe belohnt. Für Sheridan bedeutet die Entscheidung für ‚die Liebe‘ seine Wiedergeburt und die Erfüllung seines heldischen Schicksals, der Begründer und erste Präsident der interstellaren Allianz zu werden. Für Delenn bedeutet die ‚Liebe‘ dagegen ausschließlich Machtverlust. In der gleichen Folge macht John Delenn einen Heiratsantrag. Auffällig ist, dass dies exakt in dem Moment geschieht, in dem sich das Machtverhältnis zwischen ihnen umgedreht hat.

### Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine

Zu Beginn der vierten Staffel der *Star-Trek-Serie Voyager* tritt eine neue Figur auf: Seven of Nine<sup>37</sup> (Jeri Ryan). Die ProduzentInnen erhoffen sich von der neuen Figur einen Quotenboost. Die Serie sei zu ‚politisch korrekt‘ geworden, die Einschaltquoten sollten durch eine Rückbesinnung auf den Sex-Appeal der „tin foil bikinis“<sup>38</sup> der Originalserie erhöht werden. Und so scheint Seven auf die Phantasien und Bedürfnisse der Zuschauer und Fans zugeschnitten zu sein, die nach der Meinung der Produzenten dem typischen Fan-Profil von *Star Trek* entsprechen: young white males.<sup>39</sup> Seven of Nine wirkt wie die Inkarnation einer weiblichen Comic-Heldinnenfigur. Sie ist eine sehr vollbusige, schmolllippige Blondine, die hautenge Anzüge mit integrierten hohen Hacken trägt. Diese Übersexualisierung ihres Erscheinungsbildes wird mit extremer Rationalität, arroganter ‚Coolness‘ und einem sarkastischen Humor kontrastiert.

35 B5 4x03: *Rückkehr vom Schattenplaneten*

36 Die Rede wurde analysiert im Kapitel *Captain John Sheridan*.

37 Seven of Nines Name leitet sich aus ihrer Position in ihrem Borg-Kollektiv ab: Sie war die siebte Drohne einer Neunergruppe.

38 J. Wagner/J. Lundeen: *Deep Space and Sacred Time*, S. 95.

39 Scheer weist diese Konstruktion des typischen Zuschauers durch Zitate der Produzenten nach (vgl. U. Scheer: *Neue Geschlechterwelten?* S. 52). Gleichzeitig merkt sie an, dass dieses Konstrukt nicht zutrifft. So stellt Pounds fest, dass bei der Erstausrahlung der Serie TNG der Frauenanteil der 18 bis 49-Jährigen nur fünf Prozentpunkte unter dem der gleichaltrigen Männer lag (vgl. M. C. Pounds: *Race in Space*, S. 52).

Sevens Charakter weist zwar Action-Girl-Merkmale auf, sie ist jedoch kein reines Action Girl. Ihr logisches Denken, ihre physische Stärke, ihr unbeirrbares Handeln und vor allem ihre fehlende Affektivität lassen sie eine ‚kalte Rationalität‘ verkörpern. Als ‚Kältefrau‘ reiht sich Seven ein in die Erzählungen von ‚bösen‘ und ‚kalten‘ Maschinenfrauen, von E.T.A. Hoffmanns ‚Olimpia‘ aus der Erzählung *Der Sandmann* (Berlin 1817) bis zur ‚Maria‘ aus Thea von Harbous, von Fritz Lang verfilmtem Roman *Metropolis* (Berlin 1923).<sup>40</sup>

Seven of Nine gerät auf die *Voyager*, als Captain Janeway einen Handel mit ihren Erzfeinden, den Borg, abschließt, um deren Raum zu durchqueren. Seven of Nine fungiert dabei – ähnlich wie schon zuvor Jean-Luc Picard als Locutus – als Repräsentantin und Sprachrohr für die als Kollektiv denkenden und handelnden Borg. Bereits ihr erster Auftritt<sup>41</sup> macht jedoch deutlich, dass sie ‚anders‘ ist als andere Borgdrohnen.<sup>42</sup> Captain Janeway befindet sich auf dem Borgschiff, um zum ersten Mal Seven of Nine zu treffen. Ein Borg-Alkoven<sup>43</sup> wird in der Halbnaheinstellung gezeigt, eine humanoide Figur ist in ein technisches Gerät integriert und kaum davon zu unterscheiden (Abb. 30). Die Szene ist grün erleuchtet und erinnert in ihrer dampfumwaberten Maschinendramatik an den frühen Science-Fiction-Film *Metropolis*.<sup>44</sup> In starker Untersicht lösen sich nun mit Zischen und Schnalzen seilartige Befestigungen, elektrische Ladungen fahren in den Körper des Wesens. Klammern lösen sich, das

40 Vgl. Ulrike Baureithel: „Verbrannt im Eis ihrer Seele. Die ‚Kälte-Frau‘ als angsterzeugende und faszinierende Männerphantasie in der Moderne“, in: Gerburg Treusch-Dieter (Hg.), *Das Böse ist immer und überall*, Berlin: Elefant Press 1993, S. 116ff.

41 VOY 4x01: *Skorpion II*

42 In der TNG-Episode, in der die Borg eingeführt werden (TNG 2x16: *Zeitsprung mit Q*), wird als erstes betont, dass sie anders sind, weil sie ‚geschlechtslos‘ sind (im englischen Original werden sie allerdings als ‚both male and female‘ bezeichnet, also als doppelgeschlechtlich). Diese in jedem Fall ‚andere‘ Geschlechtlichkeit wird allerdings visuell ad absurdum geführt, denn die Borg werden ausschließlich von männlichen Schauspielern dargestellt. Erst in späteren Episoden werden im Hintergrund Borgdrohnen mit als weiblich identifizierbaren Körpern (kleinerer Körperbau und Brüste) gezeigt, die allerdings den gleich geschnittenen technoiden Gummipanzer tragen wie die ‚männlichen‘ Borg.

43 Borg schlafen nicht, sondern regenerieren in Stehen in maschinellen Vorrichtungen, wenn sie nicht benötigt werden.

44 *Metropolis* (Deutschland 1927). Anijar zieht zudem Parallelen zwischen der Darstellung der maschinenartig automatischen Bewegungsabläufe sowohl der Borgdrohnen als auch der Arbeiterschaft im Film *Metropolis* (Vgl. K. Anijar: *Teaching toward the 24th Century*, S. 172).

Wesen tritt heraus, die Cyborg ist geboren.<sup>45</sup> Seven of Nine, wie Franksteins Monster durch Elektrizität zum Leben erweckt, schreitet aus der Maschine heraus und erschafft sich in der Eigenbezeichnung ein borgfremdes Ich: „Ich spreche für die Borg.“<sup>46</sup> Nicht nur, dass Seven aufgrund ihrer repräsentativen Funktion von Anfang an das ‚Ich‘ statt dem borgschen ‚Wir‘ gegönnt wird: Dadurch, dass ihre Aktivierung als Maschinengeburt inszeniert wird, wird sie vorgreifend auf der bildästhetischen Ebene individualisiert. Bereits in ihrem ersten Auftritt wird Seven vom beliebig auswechselbaren Schraubchen im Borgkollektiv zu etwa Besonderen, einem Individuum. Zudem hat sie keinen verfremdenden Stimmmodulator wie die meisten Borg, sondern spricht mit normaler Menschenstimme. Sie bewegt sich nicht eckig und maschinenartig, sondern weich und fließend, ohne dabei die borgüblichen Maschinengeräusche zu erzeugen. Seven wird von Anfang an mit subtilen Mitteln von anderen Borg unterschieden und in die Nähe der Menschheit gerückt. Auffällig ist auch ihre Borgrüstung: sie ist aus schwarzem, gummiartigem Material, entspricht aber nicht dem Unisex-Standardmodell, sondern wirkt eher wie eine figurbetonte Techno-Amazonenrüstung mit prominent hervorgehobenen Brüsten und geschnürter Taille. Die ‚Frau‘ (bzw. das sexuell stilisierte Comic-Idealbild von ‚Frau‘) unter der Borgdrohne kann also schon erahnt werden, obwohl bei den Borg Geschlecht irrelevant ist. Es gibt keine körperliche Reproduktion, keine romantischen Beziehungen und kein sexuelles Begehren, da es keine Individuen gibt, von denen es ausgehen oder auf die es sich richten könnte. Andererseits ist es laut Kanzler „no coincidence, then, that, whenever a member of the androgynous groups I described needs to be individualized, her/his gender is also fixed.“<sup>47</sup> Sobald ein Borg zu einem Subjekt wird, muss er/sie ein-

45 Donna Haraway entwirft in ihrem berühmten ‚Cyborg Manifesto‘ eine feministisch-utopische Cyborgfigur. Die durch die neuen Technologien hervorgerufene Verwischung der Grenzen zwischen dem Technischen, Organischen, Mythischen, Materiellen und Politischen würde auch zentrale Dualismen (wie Natur/Kultur, Geist/Körper, Organisches/Technisches) ad absurdum führen (D. Haraway: Die Neuerfindung der Natur. S. 33-72). Warum Seven of Nine Haraways utopischem Cyborg-Begriff nicht entspricht, erläutert Scheer ausführlich (vgl. Uta Scheer/Sandra Smykalla/Bettina Stötzer: „Dekonstruierte Subjekte: Cyborg und Gender in feministischer Theorie und medialer Realität“, in: Hans-Jürgen Palme [Hg.], Mensch und Medien. Pädagogische Konzepte für eine humane Mediengesellschaft, Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur 2001, S. 82-100).

46 VOY 4x01: *Skorpion II*

47 K. Kanzler: Infinite Diversity in Infinite Combinations, S. 210.

deutig vergeschlechtlicht sein, weil sonst gegen das Primat der Zweigeschlechtlichkeit verstoßen werden würde.<sup>48</sup>

Für die Menschheit hat die Sprecherin der Borg nur Verachtung übrig: „Sie sind Individuen. Sie sind winzig und denken in winzigen Dimensionen.“<sup>49</sup> Captain Janeway, oberste Repräsentantin der Menschheit im Delta-Quadranten, beschließt daraufhin, Seven zu ‚retten‘, d.h. zu re-individualisieren. Die (auf technologischer Basis funktionierende) Verbindung zum Borg-Kollektiv wird durchtrennt, während Commander Chakotay Seven ablenkt, indem er Erinnerungen an ihre Kindheit wachruft. Diese Erinnerungsbilder sind Vorboten des Idealmodells, zu dem Seven resozialisiert werden soll: Ein ca. 5-jähriges blondes Mädchen läuft im wehenden Sommerkleidchen über eine Wiese, wird von seinem lachenden Vater aufgefangen und im Kreis geschwenkt. Die lachende Mutter steht, ebenfalls mit langen, blonden Haaren und im geblühten Kleid, daneben (Abb. 31). Diese Ansichten der ‚weißen‘ Idealfamilie werden durch einen Weichzeichner zusätzlich romantisiert. Außerdem ist es bezeichnend, dass ausgerechnet Chakotay, der später ihr Ehemann wird, sie ‚zum kleinen Mädchen macht‘, indem er eine Vater-Erinnerung hervorruft, die idealisierte Geborgenheit, Glück und Vertrauen ausdrückt.

So wie unter Sevens Borgfunktionen ‚wahrere‘, weil individuelle menschliche Erinnerungen zu liegen scheinen, wird in der Narration davon ausgegangen, dass Seven im Kern menschlich ist und nur vom Borg überformt wurde. Diese Menschlichkeit gilt es wiederzugewinnen, indem der Borg langsam abgetragen wird, wobei der Prozess der ‚Menschwerdung‘ immer wieder als grundsätzlich natürlicher behauptet und mit biologischen Prozessen verknüpft wird; zum Beispiel fangen Sevens menschliche Zellen sofort nach der Trennung vom Kollektiv an, sich zu regenerieren. Die ‚Natur‘ bricht sich Bahn, kaum ist sie dem ‚künstlichen‘, weil maschinellen Kollektiv der Borg entkommen. Psychologisch wird, ganz im Sinne der humanistischen *Star-Trek*-Ideologie, die ‚Menschlichkeit‘, die Seven entwickeln muss, gleichgesetzt mit ‚Individualität‘. Um ihren Subjektstatus und ihre Individualität zu festigen, lautet ihr psychosoziales Lernziel, wie sie es später selbst formuliert: „Soziale Beziehungen, Freundschaften mit der Crew, intime Beziehungen.“<sup>50</sup>

An Sevens Außenblick auf das menschliche Kollektiv der *Voyager* wird deutlich, dass die angebliche Freiheit des Subjekts auch eine Variante von Normierung darstellt und nur eine Weltanschauung unter vie-

48 Dies geschah bereits in der Folge TNG 5x23: *Ich bin Hugh*, in der ein verletzter Borg aufgrund seiner Physiognomie als ‚männlicher Heranwachsender‘ bezeichnet und danach mit ‚er‘ angesprochen wurde.

49 VOY 4x01: *Skorpion II*

50 VOY 7x18: *Menschliche Fehler*

len ist, obwohl sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Seven demaskiert „liberal humanism and reveals it to be a specific set of beliefs, attitudes, and values with its own demands on the individual’s embodiment, self-representation, and ways of thinking, feeling and acting.“<sup>51</sup> Sevens Rückkehr zur Menschheit ist eine erzwungene, ihre Resozialisierung ist eine unfreiwillige zweite Zwangskollektivierung.

Seven: „Sie zwingen mir diese Identität auf, aber es ist nicht meine!“

Janeway: „Oh doch, das ist sie. Ich will Ihnen nur zurückgeben, was Ihnen gestohlen wurde. Die Existenz, die Ihnen verwehrt wurde. Das Kind, das niemals eine Chance hatte, Ihr Leben, das Sie jetzt leben können.“

Seven: „Aber ich will es nicht, dieses Leben!“<sup>52</sup>

Schließlich fügt sich Seven ihrer Wiedereingliederung in die Menschheit, ihre Haltung schwankt zwischen Verachtung, Verunsicherung und Neugier. Zur Nieden analysiert den eben geschilderten gesellschaftlichen Disziplinierungsprozess als zwingende Bedingung für die Subjektwerdung. Der Prozess menschlicher Subjektwerdung sei keinesfalls frei und wählbar, sondern bedeute schon immer Unterwerfung und Disziplinierung nach Maßgabe eines gesellschaftlichen Gesetzes. „Trotzdem wird gerade das Produkt des Disziplinierungsprozesses zur eigentlichen, an sich angeblich schon immer vorhandenen Identität erklärt.“<sup>53</sup>

Seven, die intellektuell, technologisch und körperlich überlegene Super-Barbie, wird beständig verkindlicht und entmächtigt.<sup>54</sup> So stellt auch Cranny-Francis fest: „The embodiment of Seven of Nine might be seen as a deconstructive analysis of female subjectivity, were it not for the infantilization that constantly robs her of any authority.“<sup>55</sup> Zu ihrer Bezwingerin Janeway steht sie in einem hierarchischen Verhältnis: von ihr entmündigt, wird sie nun zu Janeways gelehriger Schülerin. Da Seven, wie zu Beginn des Kapitels erläutert, bereits bei ihrem ersten Auftritt zumindest visuell als Subjekt in die Narration tritt, ihr der Subjektstatus von Janeway aber abgesprochen wird, wird im Verlauf der Handlung die Stabilität von Sevens Individualität, d.h. ihres Subjektstatus, immer wieder getestet. Ihre Unzurechnungsfähigkeit wird narrativ in re-

51 A. Cranny-Francis: *The Erotics of the (cy)Borg*, S. 139.

52 VOY 4x02: *Die Gabe*

53 A. zur Nieden: *Star Trek*, S. 132.

54 So muss sie sich z.B. einmal wöchentlich vom Doktor untersuchen lassen und von ihren sozialen Fortschritten berichten – auch Janeway gegenüber ist sie hierüber rechenschaftspflichtig.

55 A. Cranny-Francis: *The Erotics of the (cy)Borg*, S. 158.

gelmäßigen Abständen bewiesen, um ihre Entmündigung durch Janeway zu legitimieren.

Wie Delenn befindet sich Seven of Nine auf dem Weg ihrer Menschwerdung nicht nur psychisch, sondern auch körperlich in einer Metamorphose. Kaum ist sie auf der *Voyager* und vom Borg-Kollektiv getrennt, muss der Doktor einen Großteil ihrer Borgimplantate entfernen, da ihr wieder funktionierendes menschliches Immunsystem anfängt, diese abzustoßen. Die rüstungsartigen Körperpanzer werden ihr abgenommen. Die unter der undurchdringlich wirkenden schwarzen Technorüstung zum Vorschein kommende, nicht so einfach entfernbare Borgtechnologie wirkt nun wie unrechtmäßig in den Körper eindringende Technik. Die Haut um die technologischen Elemente herum wirkt gespannt oder verschoben, Sevens Schulter ist mit silbernem Klebestreifen versehen, als habe jemand unsachgemäß versucht, sie zu ‚reparieren‘ (Abb. 32). Sie sieht zerrupft aus und versehrt, die Implantate wirken wie unzureichende, entstellende Prothesen. Die Technik, die sie zum überlegenen Cyborgwesen macht, wird hier visuell diskreditiert. Sie sieht nicht mehr wie die übermächtige, unbesiegbare Techno-Amazone aus, sondern ist von der Technik penetriert, unvollständig und halb nackt.

Wofür die Borg/Mensch-Dichotomie, von der Seven als Hybridwesen bestimmt wird, eigentlich steht, bringt der Doktor früh auf den Punkt: „In ihrem Körper findet ein Krieg zwischen der Biologie und der Technologie statt. Und ich weiß nicht, welche Seite gewinnt.“<sup>56</sup> Anders ausgedrückt: In der Figur Seven gibt es einen Widerstreit zwischen zwei unterschiedlichen Konzepten, der Natürlichkeit des Subjekts oder der Konstruiertheit des Subjekts. So stellt auch zur Nieden fest: „Genau das, was zunächst an Seven als Barbie sichtbar wurde – daß die ‚Eigentlichkeit‘ des Subjekts und des Körpers reines Kunstprodukt ist – wird durch die Wiederentdeckung ihrer ‚ursprünglichen‘ Menschlichkeit zugedeckt.“<sup>57</sup> Während einerseits immer wieder Sevens zu entdeckende Menschlichkeit alias Natürlichkeit beschworen wird, wird diese andererseits immer wieder mit ihrer Gemachtheit kontrastiert. So ist ihr endgültiges äußeres Erscheinungsbild komplett künstlich, denn der Doktor hat es bzw. sie nach weitgehender Entfernung der Borgimplantate erschaffen. Der Prozess der ‚Verschönerung‘ der Frau wird im Gegensatz zum vorangehenden Prozess der Zerlegung des Borgs nicht gezeigt. Stattdessen gibt es eine zweite Erschaffungsszene, in der die neue Seven in ihrer platinblonden Super-Barbiehaftigkeit zum ersten Mal als ‚Frau‘ erscheint und in der ihre Künstlichkeit deutlich inszeniert wird. Die Kamera

56 VOY 4x02: *Die Gabe*

57 A. zur Nieden: *Star Trek*, S. 140.

schwemmt über die fremd und bedrohlich grün blinkenden Borgalkoven im Maschinenraum der *Voyager*. Hier lebt Seven, da sie zum Regenerieren auf den Alkoven angewiesen ist. Seven steht in erstarrter Pose im Raum mit unnatürlich abgespreizten Händen, die an eine Model- oder Pin-up-Pose erinnert<sup>58</sup> (Abb. 33). Sie scheint ihre Silhouette, ihre neue ‚Figur‘, im Schatten zu betrachten. Der silberne Anzug ist zwar hochgeschlossen, wirkt aber noch mehr an den Körper gegossen als die Technorüstung, die sie als Borgamazonen trug. Die glatte, geschmeidige und glänzende Hightech-Oberfläche des Anzugs weist auf Sevens immer noch bestehende Teil-Künstlichkeit hin, darauf, dass sie immer noch ein Mensch-Maschine-Hybrid ist. Die silberne Farbe des Anzugs kommentiert auch die psychische Verfasstheit der Figur, ihre emotionale Kälte.<sup>59</sup> Sevens platinblonde Haare sind hochgesteckt, von den vorherigen Borgimplantaten sind noch Ornamente über dem Auge und an der Hand geblieben. Diese wirken einerseits, wie Delenns knöcherner Haarreif, wie Schmuckstücke, verweisen aber andererseits darauf, dass Seven nicht ganz menschlich ist, dass ihre Fähigkeiten durch Technologie erweitert sind und sie trotz ihres idealisiert verweiblichten Aussehens ein übermenschlich starker Cyborg bleibt. Die Figur Seven ist bis ins Mikroskopische von Technologie durchdrungen, denn sogar in ihrem Blut befinden sich ‚Nanosonden‘, aus denen Seven oder der Doktor in vielen Episoden rettende Technologie (vom Impfstoff bis zur Waffe) herstellen. Während Richard für die Zukunft der ‚wearables‘, der am Körper tragbaren Technologie, noch feststellt: „Entscheidendes Kriterium der ‚wearables‘ ist, daß man sich in ihnen bewegen kann,“<sup>60</sup> schaffen die Borgimplantate umgekehrt eine in das Fleisch integrierte, von der Person Seven nicht mehr trennbare Vision der ‚wearables‘, deren Kriterium ist, dass sie

- 
- 58 Von Seven existieren diverse Abbildungen in Pin up Posen (vgl. A. zur Nieden: *Star Trek*, S. 137). Auch Kakoudaki stellt fest, dass alle von ihr untersuchten weiblichen Cyborgfiguren stark sexualisiert dargestellt werden (vgl. Despina Kakoudaki: „Pinup and Cyborg. Exaggerated Gender and Artificial Intelligence“, 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. 165-195).
- 59 Bereits in den Hollywoodfilmen der 30er Jahre wurden silberne Stoffe verwendet, um die Herz- oder Skrupellosigkeit ihrer Protagonistinnen durch das Material zu kommentieren (vgl. Jane Gaines: „Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman’s Story“, in: Jane Gaines/Charlotte Herzog [Hg.], *Fabrications. Costume and the Female Body*, New York: Routledge 1990, S. 207).
- 60 Birgit Richard: „Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex“, in: *Kunstforum International* 141 (1998), S. 86.

sich im Menschen bewegen. Die Grenzen zwischen Steuerung der Technologie und dem Gesteuertwerden durch Technologie sind bei Seven verwischt.<sup>61</sup>

Der posierenden Cyborgdame Seven of Nine nähern sich Captain Janeway, der Doktor und Tuvok. Der Doktor präsentiert sein Werk stolz dem Captain, ohne Seven, die immer noch mit dem Rücken zu ihnen steht, anzusprechen:

Doktor: „Ich habe 82 Prozent der Borg-Hardware entfernt. Die übrigen Bioimplantate sind stabil und besser als alles, was ich kurzfristig synthetisieren konnte.“

(Erst jetzt dreht sich Seven um und wird vom Objekt zum sprechenden Subjekt)  
Seven: „Es ist akzeptabel.“

Doktor: „Mode ist natürlich nicht unbedingt meine Stärke ...“

(Janeway lächelt zufrieden)

„... Dennoch konnte ich Funktionalität und Ästhetik auf hinreichend gefällige Weise in Einklang bringen. Ich war auch so frei, Ihre Haarfollikel zu stimulieren. Dies war eine für mich nicht unbedeutende Erfahrung.“<sup>62</sup>

Seven wird hier zum gelungenen Produkt des Meisters verobjektet, sie wird in dieser Szene zum zweiten Mal erschaffen, diesmal nicht als Cyborg, sondern als Frau bzw. als ideale Projektion von Frau. Der Doktor hat ihr eine perfekte weibliche Oberfläche gegeben. Wie Delenn wird die vorher glatzköpfige Seven in ihrer neuen Form als Menschenfrau mit einer üppigen und zudem blonden Haarpracht bedacht. Sie ist eine fleischgewordene Barbie, sowohl in ihrer Perfektion als auch in ihrer Künstlichkeit. Laut zur Nieden zeichnet Seven als typische Barbie-Figur aus, dass sie Geschlechtsidentität performiert als reine Äußerlichkeit ohne Geschlecht oder Geschlechtsorgane.

„Barbie hat deshalb keine [Geschlechtsorgane, d.V.]. Ihr Körper ist makellos, obwohl er kein Körper im alten Sinne mehr ist. Das Fleisch ist entsymbolisiert, es bedeutet nichts mehr, verweist nicht mehr auf den sündigen Leib und ist im doppelten Sinne abgeschlossen (im Sinne von ‚zu‘ und ‚beendet‘). [...] Sie trägt spezifisch weibliche Attribute, ist eine Blondine mit idealen Maßen. Ihr großer Busen dient jedoch eher als Büste der Kleidung denn reproduktiven Funktionen.“<sup>63</sup>

61 In einigen Episoden wird Seven von ihrer Borgtechnologie ferngesteuert, anstatt sie zu beherrschen, wodurch diffuse Ängste vor der unheimlichen Macht der Technologie narrativ ausgeführt werden. VOY 4x06: *Der schwarze Vogel*; VOY 5x15: *Das ungewisse Dunkel I*

62 VOY 4x02: *Die Gabe*

63 A. zur Nieden: *Star Trek*, S. 67f.

Die weibliche Geschlechtsidentität ist bei Seven zunächst nicht vorhanden. Sie identifiziert sich als Borg, und für Borgdrohnen ist Geschlecht, wie bereits dargelegt, irrelevant. Ihr ‚Frausein‘ ist zunächst tatsächlich reine Oberfläche. Seven ist ein Sexsymbol, sowohl als Figur für die Fans als auch innerhalb der Narration: Immer wieder wird betont, dass die gesamte männliche Crew ‚scharf‘ auf sie sei (so Tom Paris), aber aufgrund ihrer Stärke und Dominanz nicht wage, sich mit ihr zu verabreden. Sevens Fleisch mag laut zur Nieden entsymbolisiert sein, ihr Aussehen ist es keinesfalls. Es macht sie zum Sexsymbol, jedoch zu einem ohne Erotik. Seven ist die perfekte Verheißung von Sexualität, ein stereotypes Idealbild von Weiblichkeit, mit dem Sexualität gerade aufgrund seiner unerreichen Perfektion nie ausgiert werden kann.

Um ihre ‚Weiblichkeit‘ zu entdecken, muss sich Seven allerdings den Themen Liebe und Sexualität widmen. Wie allen Forschungsprojekten nähert sich Seven diesen zunächst ausschließlich rational. Als sich Fähnrich Harry Kim kurz nach ihrer Ankunft auf der *Voyager* in sie verliebt, zieht sie aufgrund ihrer Beobachtungen die logischen Schlussfolgerungen. Sie bemerkt seine Versuche, sie in seichte Gespräche zu verwickeln und registriert seine geweiteten Pupillen, wenn er ihren Körper betrachtet. Sie fragt ihn, ob er in sie verliebt sei. Als er dies leugnet, fragt sie: „Dann wünschen Sie zu kopulieren?“<sup>64</sup> Als er dies ebenfalls leugnet, fordert sie ihn auf, die Kleidung auszuziehen, denn er habe ihr wissenschaftliches Interesse geweckt. Kim flieht. Sevens zunächst rein wissenschaftliche, d.h. nicht-emotionale Neugier, romantische Beziehungen und Sexualität betreffend, kennzeichnen sie als nicht-menschlich. Als Hindernisse für das eigentliche Ziel – einer erfolgreichen heterosexuellen Beziehung – werden immer wieder ihre rationale Herangehensweise an zwischenmenschliche Interaktionen, ihre körperliche Überlegenheit und ihre Dominanz aufgeführt.

Als Lösung für ihre ‚Probleme‘ bedrängen sowohl Captain Janeway als auch der Doktor Seven, sich zu verabreden. Beide unterstellen Seven, sich insgeheim eine romantische Beziehung zu wünschen. Der Doktor bringt dies sogar in direkten Zusammenhang mit ihrem Frausein:

Doktor: „Sind Sie sicher? Vielleicht gibt es noch einen Grund, der Ihnen nur nicht bewusst ist. Sie sind eine Frau, Seven!“

Seven: „Ist das eine Beobachtung oder eine Diagnose?“

Doktor: „Eine simple biologische Tatsache mit Auswirkungen, die schwer zu leugnen sind.“

Seven: „Welche Behandlung schlagen Sie vor?“

---

64 VOY 4x05: *Der Isomorph*

Doktor: „Warum ziehen Sie nicht in Betracht, Ihre Forschung auf das Gebiet des Verabredens auszudehnen?“

Seven: „Verabredung? Sie meinen damit Zeugung.“

Doktor: „Ein Schritt nach dem anderen. Eine Verabredung ist ein menschliches Ritual, bei dem zwei Leute soziale Aktivitäten teilen, einander kennen lernen. Es können sich daraus romantische Verstrickungen ergeben. Und eventuell, wenn alles gut geht, eine Hochzeit.“<sup>65</sup>

Die logische Verkettung, die vom Doktor hier entwickelt wird, ist: Frausein – biologische Tatsache – Auswirkungen – Verabredung – romantische Verstrickungen – Hochzeit, die wiederum, von Seven vorweg genommen, zur Zeugung, also zur menschlichen Reproduktion führt. Der Doktor entwirft hier eine biologistische und sexistische Version einer weiblichen Normalbiographie und behauptet eine zwangsläufige Verbindung von Frausein und Reproduktion, die eintritt, wenn ‚alles gut geht‘ – d.h. wenn von diesem Ideal abgewichen wird, ist etwas schief gelaufen. Seven, lerneifrig wie immer, wenn es um das Menschsein geht, fügt sich dem Lehrplan des Doktors. Dieser entwickelt verschiedene Lektionen, die sich als weibliches Normverhaltenstraining Männern gegenüber erweisen. Seven durchläuft die Lektionen mehr oder weniger erfolgreich. Da sie ihre soziale Rolle als Frau noch nicht verinnerlicht hat, kann sie in das biographische Normmodell für Frauen, wie es der Doktor entworfen hat, nicht eintreten, denn sie scheitert immer wieder an ihrem Dominanzverhalten. Schließlich soll sie sich real verabreden. William Chatman, den Seven aus der Crew-Datenbank aufgrund kompatibler Interessen auswählt, wird schon im Vorfeld vom Frauenheld Tom Paris diskreditiert: „Sevens Dominanz wird dafür sorgen, dass er noch vor dem Dessert zur Luftschleuse rennt!“<sup>66</sup> Bereits ihr erstes Zusammentreffen ist eine Wiederholung der Situation mit Harry Kim. Als Seven den arbeitenden William Chatman anspricht, um sich zu verabreden, erschrickt er, stößt sich den Kopf an und lässt ein Werkzeug fallen, das sie auffängt. Sevens das Werkzeug fangende Cyborg-Hand, die Hand, die übermenschlich stark ist, wird dabei in Großaufnahme gezeigt. Chatman wird nicht nur als ungeschickt und gehemmt im Umgang mit Frauen etabliert, er verliert seine Männlichkeit bereits symbolisch, noch bevor er ein Wort mit Seven gewechselt hat. Nicht nur, dass er sich als ‚unmännlich‘ erweist, indem er vor Schreck das Werkzeug fallen lässt, das Werkzeug ist zudem eindeutig phallusförmig. Seven fängt es, mit sicherem Griff hat sie seine ‚Männlichkeit‘ in der Hand. Entmannt hat sie ihn allein durch ihre aktive Rolle. Ungläubig und zögernd stimmt Chatman einem Abendessen zu.

65 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*

66 Ebd.

Seven entlässt ihn mit den herablassenden Worten: „Ein fallen gelassenes Werkzeug ist eine Gefahr. Passen Sie nächstes Mal besser auf“,<sup>67</sup> und gibt ihm den nun entwerteten Phallus zurück (Abb. 34).

Der Doktor besteht darauf, dass Seven sich für die Verabredung stylt. Er ändert ihre Frisur, so dass sie offenes Haar trägt,<sup>68</sup> und schlägt ein tief ausgeschnittenes Kleid vor. Die Verabredung zwischen Seven und Chatman im Holodeck-Restaurant verläuft, wie vermutet, ungünstig. Nachdem sich beide ihre Nervosität gestehen und so eigentlich eine Gemeinsamkeit hergestellt ist, versucht Chatman ungeschickt, den Kellner auf sich aufmerksam zu machen. Seven, effizient wie immer, steht auf und befiehlt: „Kellner, melden Sie sich auf dieser Station. Wir wünschen Ihre Hilfe.“<sup>69</sup> Wieder hat sie Chatman das Zepter aus der Hand genommen. Dass Sevens eigenmächtiger Ruf nach dem Kellner ein Konventionsbruch ist, wird dadurch betont, dass der Doktor kurz im Klavierspiel inne hält. Sevens Verhalten wirkt dadurch laut und unangemessen. Ob seiner Demütigung lächelt Chatman hilflos und räuspert sich. Das Rollenverhalten zwischen Seven und Chatman wird umgedreht: Chatman lacht in seiner nervösen Unsicherheit häufig, Seven verzieht keine Mine. Das ‚weibliche‘ Kichern wird hier dem Mann zugeteilt, was ihn schwach und unmännlich wirken lässt. Auch das Essen wird kein Erfolg. Seven blickt oft ratsuchend zum Doktor, d.h., ihn akzeptiert sie als Lehrer und damit auch als Mann. Schließlich ergreift Chatman zum ersten Mal die Initiative und schlägt vor, zu tanzen. Und hier kehrt sich das Verhältnis zwischen den beiden um: Chatman kann tanzen, Seven nicht. Sofort wirkt er souverän und selbstsicher, denn hier kann er sich als Lehrer betätigen und vor allem: sie führen. Dies geht so lange gut, bis Seven ein anderes Paar ‚besser‘, d.h. perfekter, tanzen sieht und die Bewegung des Mannes imitiert, der die Frau am Arm im Kreis dreht. Sie wendet dabei zuviel Kraft an und kugelt Chatman den Arm aus. Er stürzt zu Boden und muss auf die Krankenstation, die Verabredung ist beendet. Hier wird deutlich gezeigt, dass die Katastrophe eintritt, sobald Seven die Führung, d.h. die Männerrolle einnimmt und ihre überlegene Körperkraft sichtbar einsetzt. Seven scheitert am nicht internalisierten Rollenverhalten zwischen Mann und Frau, besonders in Situationen, in denen es ihre Aufgabe ‚als Frau‘ wäre, das aktive Handeln dem männlichen Gegenpart zu überlassen. Eigenschaften wie Dominanz oder überlegene Körperstärke werden nicht als Stärken, sondern als Handicap für die Einpassung der

67 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*

68 Wie bereits am Beispiel Delenns dargestellt, signifizieren hochgesteckte Haare Kontrolle und Seriösität, offene sexuelle Offenheit (vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 96).

69 VOY 5x22: *Liebe inmitten der Sterne*

Figur in die menschliche Gemeinschaft gezeigt. Sevens Übermaß an Direktheit, Stärke und Lautstärke müssen modifiziert werden, wie auch Cranny-Francis anmerkt:

„To become an acceptable human female, Seven of Nine must learn to make her body seem soft and (com)pliant and retune her voice so that it is soft, low, and pleasantly modulated. In other words, the fundamental characteristics for the feminine (implicitly) remain those that signify vulnerability, compliance, and submission.“<sup>70</sup>

Auf Janeways Vorschlag hin erschafft Seven sich schließlich ein holographisches Programm, mit dem sie auf dem Holodeck „soziale Beziehungen, Freundschaften mit der Crew, intime Beziehungen“<sup>71</sup> übt. In dem Übungsprogramm ist ihr Erscheinungsbild anders als in der Realität. Sie trägt ihre Haare offen und Pullover mit Hose statt ihres üblichen eng anliegenden Einteilers. Ihr romantisches Objekt ist eine holographische Version des Ersten Offiziers Chakotay, in die sie sich verliebt. Aufgrund dieser virtuellen Affäre vernachlässigt sie ihre Pflichten auf der *Voyager*, was in einer brisanten Situation fast zur Katastrophe führt (das Gleiche geschah, als Captain Janeway eine virtuelle Romanze einging). Sevens Übungsprogramm in der Frauwerdung wird mit einer nach wie vor vorwiegend weiblich konnotierten Tätigkeit verknüpft: dem Kochen. Sie hat „Interesse an der kulinarischen Wissenschaft gefunden“ und lädt den virtuellen Chakotay ein, ihre „Arbeit zu bewerten“. Um sich auf die Verabredung vorzubereiten, holt sich Seven bei der realen B’Elanna Torres einen Schönheitstipp:

Seven: „Sie haben eine ansprechende Frisur. Wie sieht ihr Pflegeprogramm aus?“

(Torres guckt ungläubig)

Torres: „Was ich mit meinen Haaren mache, wollen Sie wissen?“

Seven: „Ja.“<sup>72</sup>

Auch hier wird, wie schon bei Botschafterin Deleenn, die ‚weibliche‘ Sorge um das Aussehen am Beispiel der Haare verhandelt, und zwar in dem Moment, in dem sie romantisches Interesse an einem Mann entwickelt. Zur virtuellen Verabredung erscheint sie im roten, tief ausgeschnittenen Abendkleid und mit offenem Haar. Ihr Aussehen entspricht dem des naiven Vamps, ebenso ihr Nichtwissen um ihre körperliche Anzie-

70 A. Cranny-Francis: *The Erotics of the (cy)Borg*, S. 159.

71 VOY 7x18: *Menschliche Fehler*

72 Ebd.

hungskraft.<sup>73</sup> Mit dem realen Chakotay kommt Seven in der letzten Doppelfolge *Endspiel*<sup>74</sup> zusammen. Hier wiederholt sie, was sie mit dem virtuellen Chakotay schon geübt hat. Ganz die passive Frauenrolle übernimmt sie dabei jedoch nicht. Sie macht Chakotay den Hof, lädt ihn ein und stellt aktiv Körperkontakt her. Schließlich reißt sie ihn an sich und küsst ihn. Andererseits übernimmt sie ‚typisch weibliche‘ Verhaltensweisen, die Unsicherheit ausdrücken. Sie schlägt die Augen nieder, kichert und lächelt häufig. In der letzten Episode der Serie hat Seven erfolgreich das Ziel ihrer Menschwerdung erreicht, sie ist ein romantisches Liebesverhältnis eingegangen, das später – so zeigt es ein Blick in die Zukunft – in eine Ehe münden wird.

Ähnlich wie Kira Nerys wird auch Seven of Nine eine weitere typisch weibliche Rolle mehrfach angetragen, die Mutterschaft. So freundet sie sich mit Naomi Wildman an, die lange das einzige Kind auf der *Voyager* ist. Als durch einen Transporterunfall eine schnell wachsende Borgdrohne mit Super-Kräften entsteht, wird Seven von Janeway als Mentorin und Mutterersatz bestimmt.<sup>75</sup> Die Drohne stirbt noch in derselben Folge, aber eine nächste Gelegenheit ergibt sich schnell, als die *Voyager* auf eine Handvoll ‚neonatale Drohnen‘ stößt, die durch ein Schiffsunglück vorzeitig aus der Reifungskammer entlassen wurden.<sup>76</sup> Seven findet auf dem verlassenen Borgschiff auch ein Baby in einer der Reifungskammern, das sie auf den Arm nimmt. Die anderen Borg-Kinder stehen vor ihr, als würde sie ihnen als Mutter zum ersten Mal ein neugeborenes Geschwisterkind präsentieren. Dieses Bild weist auf die kommenden Geschehnisse hin, denn auch Captain Janeway findet, dass Seven als Borg für die Borg-Kinder zuständig ist. Seven hat zunächst Einwände: „Ich war noch niemals für Kinder verantwortlich. Mr. Neelix wäre eine klügere Wahl.“<sup>77</sup> Janeway rät ihr lapidar, sich auf ihre ‚mütterlichen Instinkte‘ zu verlassen, geht also von einer Art Automatismus mütterlicher Verhaltensweisen bei Frauen aus. So wird ‚Mutterschaft‘ selbst bei Seven, die, seitdem sie sechs Jahre alt war, in einem Borgkollektiv lebte und keinen menschlichen Sozialisationsformen mehr unterworfen war, naturalisiert. Schließlich stimmt Seven zu, sich um die Kinder zu

73 Prototyp des ‚naiven Vamps‘ ist Marilyn Monroe. Ihr wird erotische Ausstrahlung zugeschrieben, aber auch Naivität und Natürlichkeit, die ihre Sexualität harmlos und ungefährlich machen (vgl. Stephen Lowry: „Vamp“, in: Hans-Otto Hügel [Hg.], *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 459).

74 VOY 7x25: *Endspiel I*

75 VOY 5x02: *Die Drohne*

76 VOY 6x16: *Kollektiv*

77 VOY 6x16: *Kollektiv*

kümmern und übernimmt Janeways Muttermodell: das der gestrengen, aber fairen und loyalen Lehrerin als Begleiterin auf dem Weg zur Individualität.

### Vom Sextoy zum Hausmann: Data

Data (Brent Spiner) ist ein Android, d.h. eine seiner selbst bewusste künstliche Lebensform, die ein menschenähnliches Erscheinungsbild aufweist. Data besitzt übermenschliche Kräfte, er kann mit bloßen Händen Stahl biegen und die ‚Rechenleistung‘ seines positronischen Gehirns übersteigt die eines menschlichen bei weitem. Er sieht aus wie ein mittelgroßer, ‚weißer‘ Mann mit dunklen, zurückgekämmten Haaren und auffällig hellen, gelblichen Augen. Seine Hautfarbe ist heller als die von als ‚weiß‘ bezeichneten Menschen und seine Haut glänzt, als sei sie aus einem künstlichen Material. Data wird deutlich in seinem Aussehen als ‚ähnlich‘, aber definitiv ‚anders‘ bzw. als ‚der Andere‘ gekennzeichnet.

„As an android, Data is part of a long tradition of symbolic representations of the Other. From *Metropolis* (1926) to *Blade Runner* (1982), androids have been presented in film as both sexual and social Other. [...] They stand not only for forbidden sexual pleasure but also for subjugated classes of people.“<sup>78</sup>

Wilcox leitet aus Datas ‚Otherness‘ ab, dass dieser repräsentativ für die unterdrückte Minderheit der US-amerikanischen Schwarzen stehe,<sup>79</sup> während Roberts aus der gleichen ‚Otherness‘ folgert, er stehe als Repräsentant für ‚die Frau‘: „Because of its separation from, and subordination to, mankind, an android can effectively function as a stand-in for women.“<sup>80</sup> Joyrich wiederum definiert den Androiden Data als das Gegenteil von ‚Frau‘, wenn sie schreibt: „There may seem to be an unbridgeable gap between such representations of androids and cyborgs and those of women: one is pure emotion while the other has none.“<sup>81</sup>

---

78 Rhonda V. Wilcox „Dating Data. Miscegenation in Star Trek: The Next Generation“, in: Taylor Harrison u.a. (Hg.), *Enterprise Zones. Critical Postions on Star Trek*, Boulder, Oxford: Westview Press 1996, S. 72 (Kursivsetzung im Original). Hinzuzufügen wären noch zwei Filme gleichen Themas und neueren Datums: *A.I. Artificial Intelligence* (USA 2001) und *I, Robot* (USA 2004)

79 R. Wilcox: *Dating Data*, S. 73.

80 R. Roberts: *Sexual Generations*, S. 91.

81 L. Joyrich: *Feminist Enterprise?* S. 66.

An dieser Stelle soll eine Perspektive vorgeschlagen werden, die untersucht, auf welche Art und Weise Data als ‚das Andere‘ und/oder als ‚Mann‘ dargestellt wird. Dies wird offenkundig in Episoden, in denen er sich in vergeschlechtlichten menschlichen Bezugssystemen als ‚Sohn‘, ‚Vater‘ oder ‚Geliebter‘ bewähren muss, oder in denen er auf formalem Weg um seinen Subjektstatus kämpft.

Dass Data – eine Maschine – die Erscheinungsform eines Mannes hat, wird damit begründet, dass sein Erschaffer, der Kybernetiker Dr. Soong, ihn nach seinem Ebenbild schuf. Als Data seinen Erschaffer trifft, fasst dieser ihm wiederholt ans Gesicht und äußert: „Dieses Gesicht habe ich immer geliebt.“<sup>82</sup> Das Gesicht ist Soongs eigenes, Data ist das künstliche Kind, geschaffen aus dem Vater allein und ohne Mutter. Data soll als verbessertes, narzisstisches Ebenbild des Vaters den Tod besiegen, ein Topos, der seit Mary Shelleys „Viktor Frankenstein oder der moderne Prometheus“<sup>83</sup> immer wieder in Science-Fiction-Narrationen auftaucht.

Als Data die Ehefrau seines Erschaffers, die sich als seine ‚Mutter‘ bezeichnet, trifft, bestätigt sie ihm: „dein Vater hat auf einem Sohn bestanden [...] natürlich hatte er den Kopf [Datas, d.V.] nach seinem Ebenbild geschaffen.“<sup>84</sup>

Data ist ein Vatersohn, ein Kind der als männlich definierten Ratio, erschaffen und zum Leben erweckt von einem genialen Wissenschaftler. Data hat auch ein Vorgängermodell, d.h. einen älteren ‚Bruder‘, der genauso aussieht wie er. Dieser Doppelgänger ist der ‚Evil Twin‘ Datas, dessen ‚Emotionschip‘ ihn verdorben hat und der, anders als Data, ohne ‚ethische Subroutinen‘ keine einprogrammierte Moral besitzt. Der missratene Sohn Lore ist der Grund, warum Data nicht mit Emotionen ausgestattet wurde. Eine wirklich menschliche Maschine, d.h. eine, die Emotionen besitzt, wird als gefährlich dargestellt, denn mit Emotionen ist sie ‚unberechenbar‘ und unkontrollierbar. Was Data, die Maschine mit übermenschlichen Fähigkeiten, unter Kontrolle hält, ist sein ‚Ethikprogramm‘, seine fehlenden Emotionen und sein Streben, möglichst menschlich, d.h. weniger perfekt zu werden.

Während Datas Erschaffer sein Geschlecht bestimmt, handelt Data anders, als er selbst ein ‚Kind‘, d.h. einen Androiden, der ein Duplikat seines eigenen ‚positronischen Gehirns‘ besitzt, erschafft. Dieses Kind, so Data, soll selbst über sein Geschlecht entscheiden, dass es sich für eine von zwei zur Auswahl stehenden Möglichkeiten entscheiden muss, wird jedoch überdeutlich inszeniert. Der neue Android ist zunächst geschlechtslos und hat mit goldmetallischer Oberfläche und unfertigen Ge-

82 TNG 4x03: *Die ungleichen Brüder*

83 Erstmals erschienen 1816 in London.

84 TNG 7x10: *Soongs Vermächtnis*

sichtszügen das Aussehen einer modernen Skulptur. Sein Körperbau ist nicht neutral, sondern wirkt eher wie der eines muskulösen Jungen mit unfertigen Elementen, z.B. dem Gesicht, der Brustmuskulatur und der Stelle, wo das Geschlechtsteil sitzen sollte. Bereits in dem geschlechtlich nicht definierten Zustand sind die Körperregionen, an denen später das Geschlecht bzw. die Geschlechterdifferenz kenntlich sein soll, deutlich visuell markiert. Der Android spricht mit elektronisch verfremdeter, eher männlich klingender Stimme (Abb. 35). Zusammen mit seiner Körpersprache und dem jungenähnlichen Körperbau ist der Ausgangszustand als ‚männlich‘ definiert. Bei einem Spaziergang durch die *Enterprise* übt der Android Attributierungsprozesse, indem er/sie vorübergehende Menschen aufgrund ihres Aussehens als ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ klassifiziert. Flankiert wird der Androide dabei von der sehr femininen Deanna Troi und von Data, seinem ‚Vater‘. Der Android blickt an seinem eigenen Körper herunter, speziell auf sein puppenartiges Nicht-Geschlechtsteil und stellt fest: „Mein Zustand ist – nicht definiert. Unzureichend.“<sup>85</sup> Als Android, als künstlicher Mensch muss das neue Wesen zwingenderweise ein Geschlecht zugewiesen bekommen, sonst ist es unvollständig. Counsellor Troi weist den neuen Androiden darauf hin: „Wie immer du dich auch entscheidest, du wirst dein Leben lang so bleiben. Es ist eine Entscheidung, die beeinflussen wird, wie andere Lebewesen mit dir umgehen.“<sup>86</sup> Der Akt der Vergeschlechtlichung findet also durch das Erscheinungsbild des Körpers statt, bzw. durch die Reaktion ‚anderer Lebewesen‘ auf diesen Körper. Deanna Troi benennt hier den sozialen Prozess der Geschlechterattributierung und macht kenntlich, dass dieser unterschiedliches Verhalten hervorruft. Was gleichzeitig deutlich wird, ist das Tabu der Fluidität von Geschlecht. Der Android wird sein ‚ganzes Leben lang so bleiben‘, mahnt Troi – aber warum sollte das der Fall sein? Der Android könnte, wenn er/sie wollte, wöchentlich den Körper und damit das Geschlecht wechseln. In der dem Androiden angebotenen Auswahl der 4000 infrage kommenden Körpervorbilder zeigt sich schließlich das Primat der Zweigeschlechtlichkeit deutlich: Es sind nur Männer oder Frauen, keine anderen Geschlechter vorhanden. Er/sie wählt schließlich den Körper einer jungen Menschenfrau und wird als Datas Tochter als weiblich benannt.

Das Bestreben, der Menschmaschine eine ‚Familie‘ (statt z.B. eine Seriennummer) zuzuweisen, gliedert sie weiter in einen menschlich definierten, sozialen Kontext ein und vermittelt außerdem die Botschaft, das

---

85 TNG 3x16: *Datas Nachkomme*

86 Ebd.

Streben nach einer Familie sei etwas konstitutiv Menschliches.<sup>87</sup> Dieses narrative Bestreben, die Maschine zu vermenschlichen, indem sie menschlichen Bezügen ausgesetzt wird, drückt sich auch in der Darstellung des Verhältnisses Datas zu Frauen aus. Data hat nicht nur das äußere Erscheinungsbild eines Mannes, er ist, wie nie gezeigt, aber von Zeit zu Zeit erwähnt wird, ‚voll funktionsfähig‘ als Mann, das heißt implizit, er besitzt eine funktionierende Nachbildung männlicher Geschlechtsorgane, mit denen er sexuell aktiv werden kann. Im Verlauf der Serie hat Data eine Affäre und eine Beziehung, die im Folgenden untersucht werden sollen.

Data und die Sicherheitsoffizierin der ersten Staffel, Tasha Yar, gehen unter dem Einfluss einer Weltraumanomalie, die alkoholähnliche Vergiftungserscheinungen hervorruft, eine Affäre ein. Beide verhalten sich atypisch. Yar, sonst brüsk, burschikos und eher ‚maskulin‘ kodiert, erwartet Data in ihrem Quartier als Vamp: Mit offenherzigem, enganliegendem Kleid, gegeltem Haaren und starkem Make-up lehnt sie lasziv im Türrahmen. Yars verändertes Verhalten bewirkt ein verändertes Verhalten bei Data. Er reagiert (für eine Maschine) ungewöhnlich auf ihre Erscheinung, so stammelt er und schlägt ihr vor, sie solle ihre Uniform wieder anziehen. Als Yar von ihm ‚Zärtlichkeit, viel Freude und viel Liebe‘<sup>88</sup> fordert, wird sein Kopf in Nahaufnahme gezeigt, er schluckt so schwer, dass sein Kehlkopf deutlich auf- und abwandert. Data reagiert deutlich körperlich auf die sexuell auffordernden Aktionen von Yar. Diese körperlichen Reaktionen sind zugleich als Emotionen (z.B. Verunsicherung, Angst, Freude) interpretierbar. Nachdem sich Yar eingehend über seine ‚Funktionsfähigkeit‘<sup>89</sup> informiert und er ihr versichert, sein Programm enthalte ein ‚breites Spektrum an Befriedigungsvariationen‘,<sup>90</sup> zieht sie ihn in ihr Schlafquartier, Datas Gesicht wird in Großaufnahme mit einem Grinsen gezeigt. Yar stößt ihn energisch auf ihr Bett, die Tür schließt sich.

Die hier geschilderte Reaktion passt nicht wirklich in die Figurenlogik Datas. Die Intoxikation bewirkt bei allen Crewmitgliedern einen Zu-

87 Das gleiche Phänomen findet sich bei der Figur des ‚Doktors‘ (VOY), einem sich selbst bewussten holographischen Computerprogramm. Auch er bezeichnet seinen Erschaffer, dessen Ebenbild er ist, als seinen ‚Vater‘, zudem erschafft er sich eine holographische Familie.

88 Yar erwähnt während der Verführungsszene außerdem, bereits mit fünf Jahren gelernt zu haben ‚den Vergewaltigern‘ aus dem Weg zu gehen und ‚eine Menge Erfahrung‘ zu haben, was durch den Tonfall sexuell konnotiert ist (TNG 1x03: *Gedankengift*).

89 TNG 1x03: *Gedankengift*

90 Ebd.

stand des Kontrollverlustes, der zu sexuellen Massenorgien führt, der allerdings bei Data nur Effekte auf seine Motorik und seine Rechenleistung, d.h. seine geistigen Fähigkeiten haben dürfte, da er keine Emotionen empfinden kann. Seine Interaktion mit Yar, die Zeichen seiner Verlegenheit und Schüchternheit, schließlich das Grinsen, als Yar ihn in ihr Schlafzimmer zieht, sind vor diesem Hintergrund nicht nachvollziehbar. Eine Erklärung dieser Ungereimtheit ist, dass in Verbindung mit der Darstellung Datas außerordentlicher sexueller Fähigkeiten zwangsläufig auch Empfindungen dargestellt werden müssen. Da Sexualität an den Körper geknüpft ist, muss Data ‚körperlich‘ reagieren, und da Sexualität (bzw. die Andeutung derselben) in *Star Trek* untrennbar mit Romantik, d.h. emotionaler Aufladung verbunden ist, müssen emotionale Reaktionen zumindest angedeutet werden.<sup>91</sup> Sowohl Data als auch Yar sind in der Verführungsszene gleichzeitig maskulin und feminin kodiert. Yar, die maskuline Frau, gebärdet sich als Vamp, die Inkarnation bedrohlicher weiblicher Sexualität, und ‚verführt‘ Data nicht nur durch ihr laszives Verhalten, sondern fordert ihn verbal explizit zu sexuellen Handlungen auf und schafft Tatsachen, indem sie ihn auf ihr Bett stößt. Sowohl die deutliche Verbalisierung als auch die körperliche Initiative zum Sexualakt werden sonst konventioneller Weise männlichen Figuren zugeschrieben.<sup>92</sup> Data dagegen reagiert mit als typisch geltenden Zeichen für männliche Unsicherheit in romantischen oder erotischen Situationen (meist in dieser übertriebenen Form in Komödien verwendet). Er stammelt und schluckt schwer als Ausdruck von Unsicherheit und Angst. Dann lässt er sich von Yar passiv verführen, was ihm die feminin kodierte Rolle zuweist,<sup>93</sup> erweist sich aber als sexueller Supermann, bzw. als Supersextoy.

Die Verwischung der geschlechtlichen Kodierung der sexuell motivierten Verhaltensweisen wird jedoch im Nachhinein negativ gewertet: Als sich Data und Yar nach dem Vorfall auf der Brücke begegnen, vermeidet Yar zunächst jeden Blickkontakt und jede Interaktion mit Data und herrscht ihn schließlich an: „Data, vergessen Sie nicht, was ich Ihnen jetzt sage: Es ist nichts passiert.“<sup>94</sup> Einerseits wird Datas Männlichkeit aufgewertet, denn sie ist über-männlich, andererseits wird sie abgewertet, denn es ist ein Tabu, sich mit ihm sexuell zu vergnügen. Es ist, als habe

91 In dieser Szene sind der Widerspruch zwischen Datas Emotionslosigkeit und dem Schauspiel Brent Spiners offensichtlich. Wie Wilcox anmerkt: „Furthermore, the idea that Data is really unemotional – really less than human – is constantly undermined by the quiet expressiveness of actor Brent Spiner.“ (R. Wilcox: *Dating Data*, S. 83. Kursivsetzung im Original.)

92 Vgl. R. Roberts: *Sexual Generations*, S. 96.

93 Vgl. ebd.

94 TNG 1x03: *Gedankengift*

Yar ein verbotenes Sexspielzeug genutzt, und vielleicht noch mehr, als habe sie bestimmte Grenzen zwischen verschiedenen Lebensformen verletzt. Datas Mangel ist ein recht ungewöhnlicher: Er besitzt einen Penis, aber keinen Phallus, d.h. er hat eine anatomisch vollständige männliche Erscheinungsform und männlich kodierte Verhaltensweisen, aber dennoch nicht den Status als Mann.

Datas übermenschliches sexuelles Vermögen wird nie wieder thematisiert, auch nicht in der Episode, in der Datas erste ‚Liebes‘-Beziehung zu einer Menschenfrau dargestellt wird, d.h. einer Situation, in der er sich als adäquates männliches Gegenstück zu einer Menschenfrau beweisen muss. Jenna, eine menschliche Kollegin, hat sich in Data verliebt. Als sie ihn bei der Arbeit küsst, reagiert Data (anders als bei Yar) kaum auf sie. Er zieht zwar während des Kusses die Augenbrauen hoch, d.h. auch hier ist durch die Mimik des Schauspielers Emotion (Erstaunen) sichtbar, er zeigt aber sonst keine Gegenreaktion. Als Jenna nach dem Kuss aus dem Raum geht, wendet er sich sofort mit neutralem Gesichtsausdruck seiner Arbeit zu. Er reagiert, anders als bei Yar, weder mimisch noch gestisch auf eine Art und Weise, die als emotional oder sexuell involviert interpretiert werden kann. Trotzdem hat er Jennas Absichten richtig erkannt, denn nachdem Data sich Rat bei diversen Crewmitgliedern geholt hat, beschließt er aus wissenschaftlicher Neugier heraus, eine Beziehung mit ihr einzugehen. Jenna wird (wie Tasha Yar) als eine emotional bedürftige, aber auch körperlich offensive Frau gezeichnet, so gehen z.B. alle Berührungen von ihr aus. Jenna wird mit einem ‚typisch weiblichen‘ Gesten- und Mimikrepertoire in Bezug auf Data dargestellt. Sie hakt sich bei ihm ein, kuschelt sich an und betrachtet ihn von unten nach oben mit dem so genannten „Bewunderungsblick“.<sup>95</sup> Dass Data den Körperkontakt bemerkt, wird kenntlich gemacht, indem er immer auf die Stelle blickt, die Jenna berührt, er aber selbst keine Berührung initiiert, wodurch seine affektive Unfähigkeit betont wird (Abb. 36). Jennas Verhalten fällt umso mehr auf, da Data nicht die männlich kodierten Verhaltenspendants ausführt und ihre Aktionen ins Leere laufen, was sie nicht zu bemerken scheint, die ZuschauerInnen jedoch durchaus.

Data versucht auf andere Art und Weise, den ihm von Jenna zuge-dachten Part auszufüllen, d.h. der ideale männliche Partner zu werden. Sein Versuch, die fehlenden Emotionen zu kompensieren, besteht darin, ein ‚Programm für romantische Beziehungen‘ zu erstellen. Data versucht, den Anforderungen der romantischen Zweierbeziehung gerecht zu werden, indem er spezifisch männlich kodierte Rituale ausführt. Seiner eigenen Aussage nach greift er dabei auf kulturelle und literarische Vor-

95 Vgl. G. Mühlen Achs: Wer führt? S. 146.

bilder zurück. So schöpft er in einer Szene aus eindeutig identifizierbaren Stereotypen des ‚perfekten Mannes‘. Er betritt Jennas Quartier mit einem Aktenkoffer in der Hand, sieht sich suchend um, ruft „Scha-hatz, ich bin daheim“<sup>96</sup> und gibt der herbei eilenden Jenna einen kleinen Kuss auf die Wange. Diese hat ein Handtuch in der Hand, was die Szene wie ein Zitat aus einer ‚Ehemann-begrüßt-die-Hausfrau‘-Situation wirken lässt. Nach Beenden dieser Sequenz ändert sich Datas Tonfall. Er spricht mit sexuellem Unterton wie ein geübter Casanova und Mann von Welt. Er bestellt Drinks aus dem Replikator<sup>97</sup> und wirft Jenna dabei verheißungsvoll doppeldeutige Blicke zu. Danach wechselt er über zur Rolle des Romantikers, der sie mit Komplimenten überhäuft, und schließlich zum fürsorglichen Hausmann, der singend ihre Wohnung aufräumt. In seiner gewohnten Stimme schlägt er vor, ihren Kleiderschrank neu zu ordnen. Erst an dieser Stelle reagiert Jenna irritiert, woraufhin Data einen Streit anfängt. Als Jenna sich über die ‚künstliche und gezwungene‘ Art und Weise seines Verhaltens beschwert und den ‚echten Data‘ fordert, gibt dieser zu bedenken: „Es gibt keinen echten Data im Hinblick auf romantische Beziehungen. Ich greife auf verschiedene kulturelle und literarische Quellen zurück, die mir helfen, meine Rolle zu erfassen.“<sup>98</sup> Wie Data selbst bemerkt, gibt es im Hinblick auf heterosexuelle Zweierbeziehungen keinen ‚eigentlichen Data‘. Er versucht, formale Aspekte der romantischen Zweierbeziehung zu erfüllen, wie z.B. Blumen zu schenken, das Licht zu dämpfen oder einen ‚Streit unter Verliebten‘ zu initiieren, weil er gelesen hat, dies trage zur emotionalen Bindung bei, aber sein Erfolg ist mäßig. Gleichzeitig werden verschiedene, im kulturellen Repertoire vorhandene Männlichkeitsmodelle ausprobiert, wie der heimkehrende Versorger, der verruchte Verführer oder der fürsorgliche Ehemann<sup>99</sup> und durch Brent Spinners überzogenes Spiel als Stereotypen kenntlich gemacht. Entscheidend für die Bewertung dieser Modelle ist immer die Reaktion von Jenna. So reagiert sie auf sein Heimkommen, indem sie ebenfalls von ihrem Arbeitsalltag erzählt. Als er zweideutig die Drinks fertig macht, blickt sie leicht irritiert, als er sie mit Komplimenten überhäuft, reagiert sie begeistert und geschmeichelt. Auch als Data sie auffordert, die Füße hochzulegen, während er sich um alles kümmere, wirkt sie angetan. Erst als Data in seiner gewöhnlichen Stimme, d.h. in seiner Rolle als Android, vor-

96 TNG 4x25: *Datas erste Liebe*

97 Ein Gerät, das Nahrungsmittel und Gegenstände herstellen kann.

98 TNG 4x25: *Datas erste Liebe*

99 Zum Nebeneinander widersprüchlicher Männerbilder vgl. Constance Engelfried: *Männlichkeiten. Die Öffnung des feministischen Blicks auf den Mann*, Weinheim, München: Juventa 1997, S. 85; M. S. Kimmel (Hg.): *Changing Men*, S. 9.

schlägt, ihren Kleiderschrank neu zu ordnen, reagiert Jenna ablehnend. Während das Heimkommritual und das Mixen des Drinks noch eher ‚männlich‘ kodierte Tätigkeiten waren, sind das Umsorgen und das Aufräumen eher ‚weibliche‘ Tätigkeiten. Hier offenbart Data sein Androiden-Selbst, das darauf programmiert ist, den Menschen dienstbar sein zu wollen – was eine weiblich kodierte Motivation ist. Sobald er dies tut, lehnt Jenna sein Verhalten ab. Schließlich realisiert sie, dass seine freundliche Aufmerksamkeit kein Ausdruck von Liebe ist, und beendet die Beziehung mit der Feststellung, sie habe jetzt das Muster erkannt, nach dem ihre Beziehungen verlaufen, denn sie sei immer mit Männern liiert, die keine Emotionen besäßen.

In der Narration selbst begründet Jenna die Unmöglichkeit der Beziehung mit Datas Emotionslosigkeit, die sie als etwas typisch Männliches begreift. Trotzdem wird Data in der Episode nicht als Mann, sondern als Nicht-Mensch und damit als Nicht-Mann inszeniert. Während sonst das ‚Menschliche‘ an der Figur Data betont wird, ist es in der vorliegenden Folge umgedreht. Dass Data unfähig ist, Gefühle zu empfinden, wird in der Episode mehrfach diskutiert, so weist er diverse Figuren, mit denen er diskutiert, ob er eine Beziehung mit Jenna eingehen solle, explizit darauf hin. Auch die Künstlichkeit seiner Körperlichkeit ist stärker hervorgehoben als gewöhnlich. Wenn er Jenna in den Arm nimmt oder küsst, geschieht dies mit roboterhaften, ruckartigen Bewegungen, die das Mechanische und die Abwesenheit von Leidenschaft betonen und die Situation lächerlich wirken lassen. Auf verschiedenen Ebenen wird gezeigt, dass ein Android mit einem männlichen Körper trotzdem ein Nicht-Mann ist, der scheitern muss, wenn er versucht, einen Mann zu imitieren.

Was Data zum Mannsein fehlt, ist nicht die Fähigkeit, verschiedene Rollen auszuführen und auch nicht der Mangel an Gefühlen, sondern vor allem der Personenstatus. Verhandelt wird dieser in einer Folge, in der ein zweifelhafter Wissenschaftler Datas ‚positronisches‘ Gehirn auseinander bauen will, um seine Macht zu studieren, Data dies verweigert und daraufhin ein Prozess stattfindet, in dem entschieden werden muss, ob Data als künstlicher Mensch das Eigentum der Sternenflotte ist oder Entscheidungsrecht über seine eigene Person hat.

Zunächst wird eindrücklich bewiesen, dass Data eine menschengemachte Maschine ist. Der Ankläger demontiert zunächst Datas Arm und schaltet dann Data ganz ab mit den Worten: „Seine Reaktionen sind das Produkt einer Software, geschrieben von einem Menschen. Seine Hardware wurde gebaut von einem Menschen. Und jetzt wird ein Mensch ihn

abschalten. Die Marionette ist kaputt. Ihre Fäden wurden zerschnitten.<sup>100</sup> Data sackt leblos in sich zusammen. Was hier bewiesen wurde, ist die Macht des Menschenmannes über den Androiden. Datas Verhandlung ist, wie Bernardi feststellt, „an ironic allegory for the real space-time history of racism in which ‚black‘ people were considered possessions of ‚white‘ masters.“<sup>101</sup>

Der Standpunkt des Wissenschaftlers lautet, dass Data kein empfindungsfähiges Wesen ist, daher keine Person und Eigentum der Sternenflotte. Hier wird also wieder auf Datas Emotionslosigkeit als sein Mangel an Menschlichkeit verwiesen, das Argument aber ad absurdum geführt, indem Captain Picard den Kybernetiker dazu herausfordert, zu belegen, dass er, Picard, Empfindungen habe, was diesem nicht gelingt. Gefühle können, so der rhetorische Kniff, damit nicht mehr als zentrales Kriterium für die Definition von ‚Menschsein‘ angenommen werden. Wie Recht nachweist, ist Datas Sprache in dieser Episode auffallend mit Vokabeln mit emotionaler Bedeutung angereichert. Er drückt ‚Bedauern‘ über sein Ausscheiden aus der Sternenflotte aus, ‚Vertrauen‘ in Picard, ‚Dankbarkeit‘ gegenüber Riker, ‚Hoffnung‘, ‚Sorge‘ und ‚Resignation‘ über den Verlauf des Verfahrens.<sup>102</sup> Das heißt, während über seine emotionale Empfindungsfähigkeit noch disputiert wird, sind die Nuancen längst in seiner Sprache manifestiert. Indirekt wird Datas Fähigkeit zur Emotion bzw. zum Verständnis dessen, was Emotion bedeutet, und damit seine Nähe zur Menschlichkeit bewiesen. Dies wird auf der bildlichen Ebene durch das Schauspiel Brent Spinners gespiegelt, das durch mimische und gestische Subtilitäten impliziert, dass Data kein emotionsloses Wesen ist.

Captain Picard gelingt es, zu beweisen, dass Data mehr ist als die Summe seiner Algorithmen, dass er eine Persönlichkeit ist und hat, indem er dem Gericht zeigt, was Data in seine Tasche gepackt hat, um die *Enterprise* für immer zu verlassen. Darunter befinden sich persönliche Andenken, vor allem ein Hologramm von der inzwischen verstorbenen Tasha Yar. Picard trägt den durchsichtigen Plastikwürfel zu dem Tisch, an dem Data sitzt, stellt ihn vor ihn hin und schaltet ihn an, woraufhin ein holographisches Abbild von Yar über dem Würfel erscheint. Die kleine geisterhafte Figur Yars blickt Data an, Picard setzt die beiden durch die Platzierung des Würfels visuell in Bezug zueinander. Die Richterin beobachtet die Szene. Data gibt zu, dass er die Holographie Yars hat, weil sie eine Affäre hatten und sie dies zu einem besonderen Menschen für

100 TNG 2x09: *Wem gehört Data?*

101 D. L. Bernardi: *Star Trek & History*, S. 178.

102 Marcus Recht: *Homo Artificialis. Eine Androiden & Cyborg Analyse mit dem Fokus auf Star Trek*, Saarbrücken: Dr. Müller, S. 96.

ihn macht. Die Richterin lässt erstaunt ihre aufgestützten Arme sinken und wechselt einen Blick mit dem Ankläger und dem Wissenschaftler. Die Information, dass Data eine Affäre hatte, wird so als etwas Außergewöhnliches hervorgehoben. Der Beleg für die heterosexuelle Beziehung erweist sich als konstitutiv für seinen Status als menschliches/männliches Subjekt. Dies findet eine exakte Entsprechung in der (westlichen) Vorstellung, dass ein Junge in der Pubertät dann ‚zum Mann‘ wird, wenn er zum ersten Mal mit einer Frau geschlafen hat. Datas Mannwerdung wird durch den sexuellen Akt definiert, aufgrund dessen ihm der Personenstatus verliehen wird. Und so lautet die Entscheidung des Gerichts, dass Data zwar eine Maschine ist, aber auch eine Person und damit nicht das Eigentum der Sternenflotte.

## Geschlechterwechsel

Im folgenden Kapitel werden Transitionen von Männlichkeit zu Weiblichkeit und umgekehrt beleuchtet. Diese geschehen zum einen durch bewusste Geschlechtermaskerade, also durch ‚Drag‘, womit eine Aufmachung durch z.B. Kleidung,<sup>103</sup> Körpersprache und Verhalten, die sich auf ein anderes als das Alltagsgeschlecht der betreffenden Person bezieht, bezeichnet ist. Im zweiten Teil wird der Geschlechterwechsel durch Inbesitznahme der jeweiligen Person durch gegengeschlechtliche Wesen untersucht. Im ersten Fall handelt es sich um einen Wandel der Geschlechtsidentität, der Auswirkungen auf die Identität hat, im zweiten um einen Austausch der gesamten Identität, der einen Wechsel der Geschlechtsidentität zur Folge hat.

Sowohl die Thematik der Geschlechtermaskeraden als auch die der Inbesitznahmen wiederholen bestimmte narrative Strukturen und ästhetische Motive, die sich in Hollywoodfilmen fest etabliert haben und bis heute in Variationen reproduziert werden.<sup>104</sup> Da die hier untersuchte Mann-zu-Frau-Maskerade<sup>105</sup> vielfach die berühmte Komödie *Manche mögen's heiß* (USA 1959) zitiert, wird in der Analyse auch nach Bildnachbarschaften geforscht.

103 Das Phänomen, sich gegengeschlechtlich kodiert zu kleiden, wird auch als ‚Cross-Dressing‘ bezeichnet.

104 Beispielhaft im filmischen Gedächtnis verankert sind die Geschlechtermaskeraden in: *Königin Christine* (USA 1933); *Manche mögen's heiß* (USA 1959); *Tootsie* (USA 1982); *Victor, Victoria* (USA 1982); *Yentl* (USA 1983).

105 DS9 6x23: *Die Beraterin*

Besessenheit und Besitzergreifungen sind eine weitere verbreitete Variante des Geschlechterwechsels, der speziell in Science-Fiction- und Horror-Narrationen stattfindet. Das Thema nahm in der Science Fiction seinen Anfang bei den stilbildenden *Body Snatchers*<sup>106</sup> der 1950er Jahre, die die Körper unschuldiger BürgerInnen in Besitz nehmen und diese gefühlstot machen, was zumindest in den 50er Jahren durchaus noch als amerikanische Angst vor kommunistischer Unterwanderung interpretiert werden konnte.<sup>107</sup> Auch die Auslöschung der Identität durch das borg'sche Kollektivbewusstsein in *Star Trek* ist eine Spielart der Paranoia vor dem Verlust des Selbst und der Unterwanderung der Normalität durch böse, unkontrollierbare Mächte. Für die Analyse wurden Episoden ausgewählt, in denen die Inbesitznahme der Figuren durch gegengeschlechtliche Entitäten erfolgt. Welche Ängste hier zutage treten, wird zu untersuchen sein.

## Die richtigen Ohrläppchen. Frau-zu-Mann-Maskerade

Mit dem Wechsel der Geschlechtsidentität durch Maskerade beschäftigen sich die *Star-Trek-DS9-Folgen Profit oder Partner!*<sup>108</sup> und *Die Beraterin*.<sup>109</sup> In beiden Folgen geht es um die Dekonstruktion und Rekonstruktion von bestimmten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern mit Hilfe von Maskerade, von Ver- und Enthüllung. Mit den Begriffen ‚Verkleidung‘ und ‚Maskerade‘ soll nach Lehnert das in der Regel absichtliche Erzeugen einer (Geschlechts-)Identität für die Umwelt mit Hilfe bestimmter Zeichen, die nicht nur auf die Kleidung beschränkt sein müssen, bezeichnet werden.<sup>110</sup> Zu der absichtlich veränderten äußeren Erscheinung kommen „eine Anpassung des Verhaltens und der Sprechweise [...], so daß die Gesamterscheinung eines Menschen der Umwelt eine

106 Von dem Film *Die Dämonischen* (englischer Originaltitel: *Invasion of the Body Snatchers*. USA 1956) gibt es gleich zwei Remakes: *Die Körperfresser kommen* (USA 1978) und *Body Snatchers* (USA 1993).

107 Vgl. Andreas Friedrich: „Body Snatchers“, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmgenres. Science Fiction*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 96f.; James H. Kavanagh: „Feminism, Humanism and Science in Alien“, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London, New York: Verso 1990, S. 74.

108 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

109 DS9 6x23: *Die Beraterin*

110 Vgl. Gertrud Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 36.

Identität vorspiegelt, die nicht die ‚ursprüngliche‘ ist.“<sup>111</sup> Im Folgenden sollen die Zeichen, mit denen ‚Männlichkeit‘, bzw. ‚Weiblichkeit‘ erzeugt werden, untersucht, die Art der Inszenierung von ‚Männlichkeit‘ bzw. ‚Weiblichkeit‘ betrachtet und die Bedeutung der Verkleidung im jeweiligen narrativen Kontext offen gelegt werden.

Die ProtagonistInnen beider Folgen sind Ferengi, welche zum Stammpersonal der Serie gehören. Die Ferengi sind intrigante, verschlagene Figuren, die besessen von materiellen Dingen sind. Die Gestaltung ihres Aussehens kennzeichnet sie sowohl als ‚komische‘ Figuren als auch als Aliens, die ‚weniger‘ humanoid sind als z.B. Menschen oder Bajoraner. Der Kopf ist überdimensional groß und wirkt deformiert, die Ohren sind riesig und die Zähne spitz wie bei einem kleinen Raubtier. Ihr Körper ist zwerghaft. Sie sind animalisiert und damit ethnisch markiert wie die Klingonen, wirken dabei aber nicht bedrohlich, sondern hässlich und lächerlich. Sowohl durch ihr Aussehen als auch durch ihr Benehmen werden sie zu Karikaturen der ‚gierigen Kapitalisten‘.<sup>112</sup> Die Ferengi, in TNG noch als Bedrohung für die Sternenflotte eingeführt, mutieren in DS9 schnell zu komischen Figuren.<sup>113</sup> Zusätzlich dient die Ferengi-Allianz oft als Kontrastfolie zur Sternenflotte, welche stets als moralisch und gesellschaftlich überlegen dargestellt wird.

In der Ferengi-Gesellschaft ist innerhalb des *Star-Trek*-Universums die Geschlechtertrennung zwischen Männern und Frauen am stärksten vollzogen und die Rechte der Frauen sind am stärksten eingeschränkt.

- 
- 111 Gertrud Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 11.
- 112 Es gibt rege Diskussionen darüber, ob das Aussehen und Verhalten der Ferengi antisemitische Stereotype bedienen. Der Soziologe Wilson benennt antisemitische Stereotype wie folgt: „overtly malevolent and clearly anti-Semitic [stereotypes portray d.V.] Jews as pushy, covetous, clannish, ill-man-nered [sic], ruthless, dishonest, mercenary, grasping, overbearing, sloppy, loud, money-loving, and uncouth.“ (Thomas C. Wilson: „Compliments will get you nowhere: Benign stereotypes, prejudice and anti-Semitism“, in: *Sociological Quarterly* 37 [1996], S. 465) Winn zieht anhand der Auflistung Wilsons Parallelen zwischen antisemitischen Stereotypen und der Darstellung der Ferengi (Emmett J. Winn: „Highly Offensive Ferengi: Racial Issues and Star Trek’s Multicultural Deep Space Nine in Film“, in: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/winn031.htm> [2003], letzter Zugriff 30.06.2007). Zu antisemitischen Stereotypen bei den Ferengi vgl. auch D. L. Bernardi: *Star Trek & History*, S. 171ff.
- 113 Vgl. Edward Gross/Mark A. Altman: *Captains’ Logs Supplemental. The Unauthorized Guide to the New Trek Voyages*, Boston u.a.: Little, Brown and Company 1996, S. 36.

Ferengi-Frauen (genannt ‚Weibliche‘) sind strengen Regeln und Verboten unterworfen und leben quasi nackt in Gefangenschaft, denn sie dürfen das Haus nicht verlassen und keine Kleidung tragen. Weiblichen Ferengi wird, da sie keinen Profit machen dürfen, das Ferengi-Sein an sich abgesprochen, was die 18. Erwerbsregel illustriert: „Ein Ferengi, der keinen Profit macht, ist kein Ferengi!“<sup>114</sup> In der Ferengi-Gesellschaft gibt es die für patriarchal orientierte Gesellschaften typische Trennung des ‚privaten‘ und des ‚öffentlichen‘ Bereichs, wobei das Private klassischerweise den Frauen und das Öffentliche den Männern zugeordnet wird. Die genannten Faktoren machen Ferengi zu den idealen Protagonisten von Geschlechtertausch-Folgen. Die ‚Gegensätze‘ zwischen den Geschlechtern können hier extremer inszeniert werden als mit einer Spezies, in der gesellschaftliche Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern praktiziert wird.

In der Episode *Profit oder Partner!* verkleidet sich Pel (Helene Udy), eine Ferengi-Frau, als Mann, um sich überhaupt in der Öffentlichkeit bewegen und Profit machen zu können.<sup>115</sup> In der Episode *Die Beraterin* dagegen wird Quark (Armin Shimerman), ein Ferengi-Mann, nicht nur sozial, sondern auch körperlich zu einer Frau ‚gemacht‘. Er soll als Frau beweisen, dass Frauen fähig sind, profitorientiert zu denken und zu handeln, und ihnen daher die gleichen Rechte in der Ferengi-Verfassung zugestanden werden sollten.

Im ‚Quark’s‘, dem Restaurant der Raumstation *Deep Space Nine*, arbeitet ein neuer Kellner. Pel fällt durch seine Geschäftstüchtigkeit schnell auf, so dass Quark ihn zu seinem Assistenten macht. Pel ist in Wirklichkeit eine Frau, die sich als Mann verkleidet hat, um überhaupt das Haus verlassen und Profit machen zu können. Äußerlich wirkt Pel wie ein typischer Ferengi-Mann. Er ist zwar ein wenig kleiner als die anderen Ferengi und seine Stimme ist heller, aber geschlechtlich nicht eindeutig zuzuordnen. Er tritt bereits in der ersten Szene auf und fällt weder durch sein Verhalten noch optisch aus der Gruppe Karten spielender Ferengi-Männer heraus (Abb. 37, Pel rechts im Bild). Dieses Einblenden in die Gruppe wird durch seine Kleidung noch verstärkt, deren Schnitt, Stoffe und Farben sich auch in der Kleidung der anderen anwesenden Ferengi wieder finden. Diese Unauffälligkeit ist laut Lehnert ein entscheidendes Element für das ‚Passing‘ (das Gelten) als Mann:

„Nicht die Verkleidung als solche garantiert also den Erfolg, sondern die betonte Unauffälligkeit des Verhaltens und das Verschwinden in der Menge – eine

114 Vgl. DS9 3x14: *Herz aus Stein*; DS9 5x20: *Liebe und Profit*

115 Im folgenden Text wird Pel abwechselnd als ‚er‘ oder als ‚sie‘ bezeichnet, je nachdem, wie die Informationslage für die ZuschauerInnen ist.

sozusagen zweite Ebene der Verkleidung, die notwendig zur ersten hinzukommen muß, weniger, um als Mann zu gelten, sondern um als Nicht-Mann nicht erkannt zu werden.<sup>116</sup>

Tatsächlich fallen Pels etwas andere Stimme und Größe erst nach der ersten Enttarnung auf, die ausschließlich für den Blick der ZuschauerInnen stattfindet. Das Einzige, womit Pel aus der Gruppe der Ferengi hervorstechen darf, ist seine Geschäftstüchtigkeit. Da Geschäftstüchtigkeit eine Männern zugeordnete Eigenschaft ist, tut sich Pel damit als besonders fähiger Mann hervor, was sogar noch zu seiner Maskerade beiträgt. Pels Wunsch, Profit zu machen, ist überhaupt Anlass, sich als Mann zu verkleiden, denn nur als Mann ist es ihr möglich, sich in der Öffentlichkeit zu bewegen. Dies ist laut Lehnert ein typisches Motiv für Frauen, sich als Mann zu verkleiden, denn: „Die Frau, die sich [...] als Mann verkleidet, verfolgt in der Regel bestimmte Absichten, die zu erreichen ihr in Frauenkleidern, also als Frau, kaum möglich wäre.“<sup>117</sup> Pel verkleidet sich also nicht, weil sie ein Mann sein möchte, sondern weil sie wie ein Mann handeln können möchte. Trotzdem muss Pel, um nicht enttarnt zu werden und um Zweifeln an ihrer ‚Männlichkeit‘ vorzubeugen, ihre ‚Männlichkeit‘ in besonderem Maße beweisen. So ist sie ein Experte für die Erwerbsregeln (sie kann sie auswendig) und deren sinnvolle Anwendung im Geschäftsleben. Sie kann sofort eine Ebene als Gleiche unter Gleichen mit Quark etablieren, indem sie über die Erwerbsregeln fachsimpeln. Dies wird regelrecht als Ferengi-Männlichkeitsritual inszeniert, indem ein Dritter, nämlich der ‚unmännliche‘ Rom (Quarks Bruder) mehrfach davon ausgeschlossen und in den Hintergrund gedrängt wird.

Ferengi-Frauen fallen zunächst durch ihre Abwesenheit auf. Da sie ihre Häuser nicht verlassen dürfen, kann sich laut gesellschaftlicher Konvention keine Ferengi-Frau auf DS9 befinden. So werden ‚die Weiblichen‘ zunächst nur indirekt durch Gespräche charakterisiert, in denen von anderen über sie oder ihre Situation gesprochen wird. Da über ‚die Frau‘ als solche und nicht über eine konkrete weibliche Person gesprochen wird, erfährt man dabei mehr über die gesellschaftlichen Zwänge, denen sie unterworfen sind, als über ihr Verhalten. (Auch Pel kann nach ihrer Enttarnung nicht für die Ferengi-Frau schlechthin stehen, da sie ja dezidiert a-typisch ist.) Durch Gespräche ist zu erfahren, dass Ferengi-Weibliche keine Kleidung tragen dürfen, nicht lesen lernen, nicht widersprechen, nicht Tongo spielen, das Haus nicht verlassen und keinen Profit machen dürfen. Ihnen zugeschriebene Eigenschaften sind Geschäftsuntüchtigkeit und die Fokussierung auf die Liebe. Das einzige körperli-

116 G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 144.

117 Ebd., S. 41.

che Unterscheidungsmerkmal, das in den Gesprächen erwähnt wird, sind die kleineren ‚Ohrläppchen‘<sup>118</sup> von Frauen. An die Größe der Ohren ist symbolhaft die Fähigkeit, Profit zu machen, geknüpft. Aufgrund ihrer kleineren Ohren wird Frauen die zentrale Fähigkeit, Profit zu machen, abgesprochen. Eine kulturelle Fähigkeit (Geschäftstüchtigkeit) wird hier an ein biologisches Merkmal (die Ohrgröße) geknüpft, um Geschlecht zu naturalisieren. Große Ohren stehen nicht nur für ‚Männlichkeit‘ schlechthin, sondern an die Ohren scheint auch die männliche Ferengi-Sexualität geknüpft zu sein, was ihre Bedeutung erotisch auflädt. Die Ohren sind der Phallus der Ferengi, kleine Ohren und damit Frauen werden als defizitär begriffen.

Die Maskerade als erzählerisches Motiv bezieht nicht nur die Wahrscheinlichkeit der Entdeckung mit ein, ein Großteil der komischen Wirkung wird durch die Drohung der jederzeit möglichen Enthüllung erzeugt. So stellt auch Lieberfeld fest: „[...] the most potent comic moments occur when the mask of disguise threatens to fall, when pretense and exposure flirt.“<sup>119</sup> Im Falle von Pel kommt es nicht nur viele Male fast, sondern vier Mal zu tatsächlichen Enttarnungen, die unterschiedliche Funktionen innerhalb der Narration haben.

Die erste Enthüllung ist ausschließlich für ZuschauerInnen bestimmt. Die ZuschauerInnen werden zu Mitwissenden gemacht, nachdem Pel als der perfekte männliche Ferengi (außerordentlich profitorientiert) eingeführt worden ist und eine erfolgreiche Geschäftspartnerschaft mit Quark abgeschlossen hat. Pel kommt strahlend in sein Quartier. Er reflektiert sich bzw. seine erfolgreiche männliche Erscheinung im Spiegel und wirkt höchst zufrieden mit sich. Nun öffnet Pel eine Kiste mit Werkzeug und montiert seine Ohren ab. Darunter kommen kleinere, ‚weibliche‘ Ohren zum Vorschein. Daraufhin zieht er seine Jacke aus und Brüste werden sichtbar. Die Geräusche des Ohrenwerkzeugs und der Jacke betonen einerseits die private Situation, in der sich Pel befindet, andererseits erhöhen sie die Dramatik der Ent-Hüllung. Im privaten Raum wird Pel zu ‚sich selbst‘, d. h. zu einer Frau, aber auch zu dem erfolgreichen Ferengi, der sich im Spiegel betrachtet. Pel macht das männliche Merkmal der Ohren unsichtbar, indem sie diese abnimmt, und das weibliche der Brüste sichtbar, indem sie ihre Jacke öffnet. Die ZuschauerInnen als Zeugen dieser privaten ‚wahren‘ Identität werden zu Verbündeten gemacht und erlangen so einen Wissensvorsprung vor den Figuren in der

118 In der deutschen Synchronisation wird immer von ‚Ohr Läppchen‘ gesprochen. Gemeint ist tatsächlich die ganze Ohrmuschel.

119 Daniel Lieberfeld/Judith Sanders: „Keeping the Characters Straight. Comedy and identity in ‚Some Like It Hot‘“, in: *Journal of Popular Film & Television* 26 (1998), S. 130.

Handlung. Diese erste Enthüllung ist die wichtigste, denn die Maskerade entfaltet ihr erzählerisches Potenzial erst in der Interaktion von Handelnden und Zuschauenden.<sup>120</sup> Es muss eine Ungleichheit der Informationslage hergestellt werden: die ZuschauerInnen wissen, dass Pel eine Frau ist, während die anderen Figuren es noch nicht wissen oder nur vermuten. Wenn wir als ZuschauerInnen nicht zu MitwisserInnen würden, bliebe Pel vermutlich in unseren Augen ein Mann und die Narration bekäme eine grundsätzlich andere Bedeutung. Die Liebe von Pel und Quark wäre dann eine schwule Liebesgeschichte – als welche sie zum Teil auch von den Figuren innerhalb der Narration weiterhin gelesen wird.

Die zweite Enttarnung verschafft Pel eine weibliche Alliierte, Jadzia Dax, die durch Pels ‚untypisches Verhalten‘ misstrauisch wird. Dax scheint überraschter über die Tatsache zu sein, dass Pel eine Frau ist, als über die Tatsache, dass Pel Quark liebt. Da sich Pels Andersheit durch die ‚besondere Ergebenheit‘ Quark gegenüber ausdrückt und kurz darauf ihre Enttarnung als Frau folgt, wird hier implizit die Verknüpfung von ‚besonderer Ergebenheit‘ mit einem ‚Zeichen für Ferengi-Weiblichkeit‘ nahe gelegt. Als Motiv für Pels Verkleidung vermutet Jadzia Dax: „Sie wollten mehr!“<sup>121</sup> und verweist damit auf ein entscheidendes Motiv von weiblichen Maskerade-Narrationen, die „Geschichte vom Vorankommen“,<sup>122</sup> wie Garber sie nennt, also die Strategie, Verkleidung als Mittel zum sozialen Aufstieg zu verwenden.

Schließlich wird Pel vom missgünstigen Rom, Quarks Bruder, demaskiert. Pels Geschäftstüchtigkeit macht ihn zur Bedrohung für Rom, da er in Konkurrenz zu Quarks Aufmerksamkeit tritt. Rom ist nach Ferengi-Maßstäben nicht sehr männlich, denn er ist weder besonders intelligent noch geschäftstüchtig. So sagt Quark beispielsweise zu Pel: „Wenn es um Geschäfte geht, hat mein Bruder nur ganz kleine, weibliche Ohrläppchen.“<sup>123</sup> Um seine Un-Männlichkeit zu betonen, werden Rom Weiblichkeits-Attribute zugeordnet und er wird von Quark verbal entmannt. Rom und Pel konkurrieren nicht nur um Quark, sondern auch um Männlichkeit. Als narrative Konsequenz muss Rom sowohl seine Männlichkeit wieder herstellen als auch seine privilegierte Position als Vertrauter von Quark. Das Verhältnis von Rom, Pel und Quark wird filmisch immer wieder in Dreiecks-Situationen umgesetzt, in denen Rom aus dem Bild, an den Bildrand oder in den Hintergrund gedrängt wird. Schließlich durchsucht Rom Pels Quartier, findet die Schachtel mit den syntheti-

120 Vgl. G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 37f.

121 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

122 Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1993, S. 103.

123 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

schen Ohren und enttarnt Pel vor Quark, was wiederum in einer visuellen Konstellation geschieht, in der die Figuren im Dreieck angeordnet sind. Zwischen den Brüdern kommt es zur Abmachung, dass Quark Rom die Bar überschreibt, wenn Rom dem Großen Nagus nicht verrät, dass Pel eine Frau ist. Roms Männlichkeit ist rehabilitiert, denn er hat Quark durch die Erpressung geschäftlich übertrumpft. Und sein Verhältnis zu Quark wird zumindest von Pel nicht mehr gestört, da Quark durch die Enttarnung das Vertrauen zu Pel verloren hat.

Die vierte und letzte Enthüllung nimmt Pel selbst vor. Sie provoziert einen Skandal, indem sie sich die Ohren in Anwesenheit des Großen Nagus Zek abreißt und die Doppelmoral der Ferengi in Bezug auf die Geschlechter entlarvt. Der große Nagus reagiert außerordentlich empört und entsetzt auf die Erkenntnis, dass der von ihm protegierte Pel eine Frau ist. Dadurch, dass Pel als Frau erkannt wird, steht alles, was sie bis dahin als Mann getan hat, in einem anderen Kontext. Ihr Verhalten ist auf einmal nicht mehr als besonders geschäftstüchtig, sondern als besonders ekelhaft und verwerflich zu werten. Da sie als Frau nichts wert ist, ist auch ihr Handeln im Nachhinein entwertet, ja sogar bedrohlich für die Glaubwürdigkeit und Ehre von Quark und dem Großen Nagus Zek. Pels Verkleidung als Ausdruck des sozialen Emporstrebens stellt die festgeschriebenen und als natürlich behaupteten Rollenverhältnisse der Ferengi-Gesellschaft grundlegend infrage und ist genau deswegen tabuisiert. Und so stellt auch Lehnert fest: „Die sich Männlichkeit anmaßende Frau greift – zumindest potentiell – die Grundfesten der Geschlechterdiskurse an. Das macht sie so brisant.“<sup>124</sup>

Pels Selbst-Enttarnung wird sowohl im Dialog als auch visuell über die Ohren (den Phallus der Ferengi) verhandelt. So bedeckt Quark Pels weibliche Ohren nach der Enttarnung mit seinen Händen, als würde er eine schambehaftete Körperstelle (typischerweise sekundäre oder primäre Geschlechtsorgane) schützen wollen. Tatsächlich verdeckt er den Beweis für den Mangel an großen Ohren, den Makel, dass Pel eine Frau ist.

Die Erkennungsmerkmale oder Zeichen, die Pel zum Mann (in der Geschlechterlogik der Ferengi) machen, sind einerseits hinzugefügte ‚männliche‘ Zeichen und andererseits subtrahierte ‚weibliche‘ Zeichen. Hier wird ein Grundprinzip der Geschlechtermaskerade sichtbar, denn in ‚jeder Kultur werden sozialen Gruppen und auch den Geschlechtern bestimmte Erkennungsmerkmale zugeordnet. Das mögen Kleidungsstücke sein, Frisuren, Elemente der Körpersprache, oder eben Düfte.“<sup>125</sup> Männliche Erkennungsmerkmale, die in Pels Fall hinzugefügt werden, sind:

124 G. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 12.

125 G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 10.

seine Kleidung (und zwar Kleidung überhaupt), seine Ohren, seine ‚männliche‘ Körpersprache, sein profitorientiertes Verhalten und seine Anwesenheit auf DS9. Subtrahiert sind erst mal nur seine/ihre Brüste. Das Ver- und Enthüllen der Brüste scheint allein durch das An- und Ausziehen der Jacke zu funktionieren, was sie sehr plötzlich auftauchen und verschwinden lässt. Der Verdacht liegt nahe, dass die so plötzlich auftauchenden und verschwindenden Brüste in erster Linie die Geschlechterlogik der (menschlichen) Fernseh-ZuschauerInnen ansprechen sollen. In der Narration selbst gibt es auf der Dialogebene nur einen einzigen Verweis auf die Brüste: So fordert Quark Pel in einer Szene mit einer uneindeutigen Geste auf: „Und verstecken Sie das wieder!“<sup>126</sup> Er könnte damit einerseits den Kasten, in dem die Ohrprothesen aufbewahrt werden, meinen und sie auffordern, das Werkzeug ihrer Maskerade zum Verschwinden zu bringen. Andererseits könnte die Geste auch so interpretiert werden, dass er auf Pels Brüste weist und verlangt, dass sie das körperliche Indiz ihres Frauseins wieder verstecken soll (Abb. 38).

Die geschlechtliche Kodierung von Pel wandelt sich im Laufe der Folge. Durch die Enttarnungen und eine darauf folgende Änderung in Pels Verhalten wird er/sie vom ‚Mann‘ zur ‚Frau‘. Dies geschieht, indem sich einerseits der Blick der ZuschauerInnen auf Pel durch das Mitwissen um Pels ‚wahres‘ Geschlecht ändert und ‚Weiblichkeits‘-Attribute wie die etwas geringere Größe oder hellere Stimme in den Vordergrund rücken. Außerdem werden weitere Zeichen von ‚Weiblichkeit‘ hinzugefügt, die Pel zur geschlechtlich ambivalenten Figur machen. Am deutlichsten ist dies anhand der Änderung seiner/ihrer Körpersprache und anhand der Änderung seiner/ihrer Gefühlslage nachzuvollziehen.

Pels Körpersprache zeichnet sich insgesamt durch Unauffälligkeit und Zurückhaltung aus. Nach Solomon trägt diese Untertreibung der Körpersprache zur Darstellung von Männlichkeit bei:

„If in part that’s because of the characters’ class status, it’s also another indication that masculinity need not be – often must not be – exaggerated to be performed. [...] in emotional terms, performing maleness means reducing facial expressiveness, reining in exuberance, holding back – the opposite of what drag queens do.“<sup>127</sup>

Diese Zurückhaltung wird nur durch einzelne raumnehmende Gesten gebrochen. Und so schafft sich Pel, als er zu Quarks Assistenten ernannt

126 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

127 Alisa Solomon: „It’s never too late to switch. Crossing toward power“, in: Lesley Ferris (Hg.), *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*, London, New York: Routledge 1993, S. 148.

wird, zunächst entschieden mit dem Ellenbogen Platz, um Rom aus dem Bild zu drängen. Nach der daraufhin erfolgreich abgeschlossenen Geschäftspartnerschaft wirkt er in seiner Freude über Quarks Angebot zwar glücklich, aber auch unsicher. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem er sich mit beiden Händen mehrfach am Körper entlang streicht. Diese Geste ist im Gegensatz zu Pels vorheriger raumgreifender Körpersprache weiblich kodiert. Spezifisch Selbstberührungen mit flachen Händen signalisieren laut Mühlen Achs „Angst, Unsicherheit und Streß“ und stilisieren Frauen als „unsichere, unentschlossene, unernsthafte und ratlose Wesen.“<sup>128</sup> Am stärksten ist der Wandel von Pels Körpersprache in der letzten Szene zwischen Quark und Pel zu sehen: Während Quark ruhig und breitbeinig auf dem Sofa sitzt, wird Pel steif und gerade auf der Kante des Sofas balancierend und im Halbprofil gezeigt, was sie in ihrer Körperlichkeit noch schmaler und durch ihre unbequeme Sitzhaltung verunsichert wirken lässt. Zudem windet sie sich beim Sprechen, was den Eindruck von Unterlegenheit gegenüber Quark verstärkt.

Pels Gefühlslage ändert sich ebenfalls. Nachdem sie sich in Quark verliebt, steht die Liebe über dem Profit. Diese Revision ihrer Werte gefährdet ihre ‚Männlichkeit‘, denn sie verspürt den Wunsch, sich Quark gegenüber als Frau zu offenbaren und ihre Maskerade aufzugeben. Außerdem kann sie sich nicht mehr als Mann beweisen, wenn sie sich auf die Liebe statt auf den Profit konzentriert. Der Zeitpunkt der Enttarnung Quark gegenüber wird jedoch immer wieder verschoben, meist ausgelöst durch Quarks abwegelndes Verhalten, wenn Pel ‚reden‘ will. Dies erhöht sowohl die Spannung als auch die Komik der Handlung. Es kommt dazu, dass Pel Quark seine/ihre Liebe gesteht, ohne sich vorher als Frau enttarnt zu haben. Diese Verzögerung der Enttarnung Quark gegenüber ist in der dramatischen Handlung notwendig, da ein doppeltes Lesen der Liebesgeschichte zwischen Pel und Quark als schwul (für die Figuren innerhalb der Handlung) und nicht schwul (für die ZuschauerInnen) die Komik der Situation steigert. Die Szene, in der Pel Quark seine/ihre Liebe gesteht, findet in einem Bett statt, das sich Quark und Pel auf einer Geschäftsreise teilen sollen.<sup>129</sup> Pel reagiert zunächst panisch und versucht, das Schlafengehen mit Ausflüchten zu verzögern. Dann kann sie sich nicht länger zurückhalten, küsst Quark und wirft ihn dann aufs Bett. Der überraschte Quark wehrt sich. Die Situation wird aufgelöst durch das Ertappt-Werden. Eine Geschäftspartnerin kommt mit den Worten: „Ich

128 G. Mühlen Achs: *Geschlecht Bewusst Gemacht*, S. 74f.

129 Auch hier liegt eine Bildnachbarschaft vor. Vergleichbare Bettszenen finden sich in allen eingangs genannten Frau-zu-Mann-Travestiefilmen (*Königin Christine*, *Victor*, *Victoria* und *Yentl*).

habe Sie hoffentlich nicht gestört, meine Herren?“<sup>130</sup> in den Raum, woraufhin Quark den amourösen Vorfall leugnet. Die Situation der scheinbar gleichgeschlechtlichen Partner im Bett als dem symbolischen Ort des Begehrens und des ‚Erwischtwerdens‘ ist typisch für Travestie-Komödien. Laut Garber „handelt es sich bei den meisten Bett-‚Entdeckungen‘ um ein Paar von zwei ähnlich gekleideten Figuren von vermeintlich gleichem Geschlecht, welchen die Notwendigkeiten des Plots – irgendeine Spielart von ‚kein Platz in der Herberge‘ – abverlangt haben, ein gemeinsames Bett zu teilen.“<sup>131</sup> Entscheidend ist hier wieder die Gleichzeitigkeit der Perspektiven. Innerhalb der Handlung ist es ein Mann, der einen Mann begehrt, gleichzeitig sind die BetrachterInnen bereits darüber informiert, dass Pel kein Mann ist. Garber weist darauf hin, dass sich im Bett als Ort der Entdeckung oder Fast-Entdeckung durchaus mehr als zwei Personen befinden. Das Bett sei überfüllt mit:

„1) dem naiven oder unschuldigen Partner, 2) dem Transvestiten in seiner oder ihrer übernommenen Rolle und 3) dem Mann oder der Frau innerhalb der transvestitischen Verkleidung, der/die das Entdecktwerden fürchtet und zugleich wünscht und so sehr wünscht wie fürchtet, Verlangen zu zeigen“.<sup>132</sup>

Es geht nicht nur um die Körper, die sich ein Bett teilen, sondern vor allem um die Vorstellungen von diesen Körpern und um die Identitäten, die damit verbunden sind. Pel ist gleichzeitig ein schwuler Mann und eine heterosexuelle Frau. Es wird implizit die Frage aufgeworfen, wer wen warum begehren darf und welches Begehren nicht stattfinden darf. Eindeutig wird diese Frage jedoch nicht beantwortet, denn Pel wird von Quark sowohl als schwuler Mann abgewiesen als auch, später, als heterosexuelle Frau. Quark reagiert auf die Avancen von Pel, dem Mann, indem er diese leugnet. Dass Pel Quark als Mann geküsst hat, ist zwar ein Tabubruch, aber einer, der ignoriert werden kann. Dass Pel jedoch eine Frau ist, erschüttert Quark so sehr, dass er ihr nicht verzeiht. Nachdem Quark über Pels Geschlecht informiert ist, bietet sie ihm zweimal an, ihr ins Exil im Gamma-Quadranten zu folgen. Quark schlägt dieses Angebot zweimal aus und erweist sich als unfähig, die Tatsache, dass Pel es vorzieht, außerhalb der Ferengi-Geschlechterrollen zu leben, zu akzeptieren und sich selbst durch ein Zusammensein mit ihr ebenfalls außerhalb der Regeln der Ferengi-Gesellschaft zu positionieren. Als Abschiedsgeschenk bietet er ihr zehn Barren Latinum als Starthilfe in ein neues Le-

130 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

131 M. Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 287.

132 Ebd.

ben an. Sie weigert sich zunächst, diese anzunehmen. Quark fordert sie daraufhin auf:

Quark: „Handeln Sie auch wie ein Mann, wenn Sie einer sein wollen! Denken Sie an Profit!“

Pel: „Es geht nicht mehr um Profit, nicht mehr, es geht um Liebe!“

Quark: „Ah!“ (wendet sich verächtlich ab) „Sie spricht wie eine richtige Frau!“<sup>133</sup>

Hier wird ein letztes Mal der Geschlechterdiskurs der Ferengi wiederholt, der behauptete Dualismus Mann/Frau, Profit/Liebe verhandelt. Pel zieht die Konsequenzen: „Wenn ich Sie nicht haben kann, dann werde ich die zehn Barren Latinum mitnehmen.“<sup>134</sup> Dieses Ende ist durchaus ambivalent. Pel würde die Liebe wählen, aber ein Zusammensein mit Quark kommt nicht infrage. Sie wählt Profit als Ersatz für die Liebe, die sie nicht haben kann, wenn sie so lebt, wie sie leben muss, um Profit zu machen. Was bleibt, ist die Aussage, dass eine Frau, will sie auf Freiheit, Selbstverwirklichung oder einfach nur die Karriere nicht verzichten, in Kauf nehmen muss, sich sozial und emotional zu isolieren.<sup>135</sup>

## Eine Weibliche machen. Mann-zu-Frau-Maskerade

Der umgedrehte Fall, eine Mann-zu-Frau-Maskerade, ist Thema in der DS9-Episode *Die Beraterin*. Der große Nagus Zek und Ishka, die Mutter von Quark und Rom, suchen Asyl auf der Raumstation *Deep Space Nine*. Der große Nagus ist seines Amtes enthoben worden, da er die Verfassung geändert hat: Es ist ‚Weiblichen‘ nun gestattet, Kleidung zu tragen, das Haus zu verlassen und Profit zu machen. Auf Ferenginar hat dies ein komplettes Chaos ausgelöst, der große Nagus Zek und Ishka mussten fliehen. Ishka soll nun bei einem Treffen mit Nilva, einem Repräsentanten des obersten Ferengi-Gremiums, repräsentativ für alle Frauen beweisen, dass Frauen geschäftstüchtig sind. Sie fällt aus, da sie in einem Streit mit Quark über ihre feministischen Forderungen einen Herzanfall erleidet. Da sich keine andere Ferengi-Weibliche auf der Station aufhält, muss Quark alias Lumba für sie einspringen. Dass gerade Quark zu

133 DS9 2x07: *Profit oder Partner!*

134 Ebd.

135 Ein ähnliches Ende nehmen *Königin Christine* 1933 und *Yentl* 1983. Königin Christine gibt die Krone ab, ihr Liebhaber stirbt, sie geht ins Exil. Yentl verzichtet auf eine ihren Wissensdurst einschränkende Beziehung und wandert aus, geht also quasi ins Exil.

Lumba transformiert wird, ist eine narrative Notwendigkeit, da Quark in dieser Folge nicht nur der altbekannte Macho ist, sondern in der Eingangsszene als besonders rücksichtslos und berechnend seinen weiblichen Angestellten gegenüber eingeführt wird.<sup>136</sup>

In der besprochenen Folge wird interessanterweise von vorneherein davon ausgegangen, dass es möglich ist, eine Frau zu ‚machen‘, also zu konstruieren:

Großer Nagus Zek: „Darum geht es überhaupt nicht! Deine Mutter würde eine Niederlage nie akzeptieren. Wenn sie keine andere Weibliche finden könnte, würde sie, würde sie, würde sie ...“

Rom: „Würde sie was?“

Großer Nagus Zek: „Eine machen! Was sonst?“

Quark: „Du meinst, ein Hologramm?“

Großer Nagus Zek: „Besser ... als ein Hologramm!“

Quark: „Was könnte denn besser als ein Hologramm sein?“

Zek: „Du!“<sup>137</sup>

Worin dieses ‚Eine Weibliche machen‘, also die bewusste Konstruktion von Weiblichkeit, besteht und wie sie funktioniert, gilt es zu untersuchen. Bereits in der ersten In-Szene-Setzung von Quark als Frau werden einige Konstruktions-Elemente mit der Kamera aufgezählt. In einer langsamen Bewegung fährt die Kamera den ganzen Körper von oben nach unten ab, ohne jemals das Gesicht zu zeigen, und verharrt an einzelnen Stellen. Zunächst werden Ohrringe angebracht, es findet der (‚weiblich‘ konnotierte) Prozess des Schmückens statt. Die Kamera fährt weiter nach unten und verharrt auf Höhe der Brust. Unter der Brust befindet sich an der Kleidung ein Perlengehänge, was die Krümmung der Brust betont – zusätzlich kratzen Hände an der Brust und die Perlen klacken deutlich hörbar gegeneinander. Die Brust wird nicht nur gezeigt, sondern durch das Kratzen, die Kleidung und das Geräusch der Perlen hervorgehoben. Perlen und Glitter befinden sich außerdem an klassischen Schmuck tragenden Körperstellen wie den Ohren, dem Hals und den Handgelenken. Die Kamera fährt weiter nach unten und pausiert bei den im Schoß überkreuzten Händen (Abb. 39). Während die eine Hand auf den Schoß klopft, ist gleichzeitig ein Kommentar aus dem Off zu hören: „Dr. Bashir hat ganze Arbeit geleistet. Ich würde die Operation einen vollen Erfolg nennen.“<sup>138</sup> Durch die Gleichzeitigkeit von Bild (Hände im Schoß) und

136 Quark wird in einer weiteren DS9-Folge zu einer Frau, was ebenfalls als komödiantisches Element in der Narration dient: DS9 3x25: *Facetten*

137 DS9 6x23: *Die Beraterin*

138 Ebd.

dem Gesprochenen wird angedeutet, dass im Bereich der Geschlechtsorgane evtl. auch operiert wurde, d.h. entweder eine Kastration oder ein anderer Austausch der Geschlechtsorgane stattfand. (Dass sich die Geschlechtsorgane der Ferengi tatsächlich auf der Höhe des Schoßes befinden, ist allerdings nur eine Annahme, da es darüber keine näheren Aussagen gibt.) Die Kamera fährt an den Beinen entlang bis zu den Füßen. Diese, zunächst parallel, werden über Kreuz gestellt, an ihnen befinden sich weitere Weiblichkeitsaccessoires: Stöckelschuhe. Untermalt wird die Kamerafahrt von leichter, perlender Musik.

„Die Frau“ wird hier durch die Kamera, die die Weiblichkeitsattribute auf visueller Ebene aufzählt, dargestellt als ein „aus einer Sammlung Einzelteile zusammengesetztes Artefakt“. <sup>139</sup> Quark/Lumba kann gesehen werden als ein Artefakt aus Schmuck und „weiblicher“ Kleidung, wobei auch körperliche „Accessoires“ wie operativ hinzugefügte Brüste dazukommen. Auffällig ist hierbei, dass Ferengi-Frauen eigentlich keine Kleidung haben (sie sind immer nackt), es folglich in der Ferengi-Gesellschaft keine Trennung zwischen „männlicher“ und „weiblicher“ Kleidung geben kann. Trotzdem tragen Ishka und Quark/Lumba betont feminine Kleidung: enge Hosenanzüge mit Glitter und floralen Mustern; beide stecken zudem in hochhackigen Schuhen. Durch die Überbetonung der „Femininität“ von Lumbas/Quarks Ausstattung verweisen die genannten Accessoires von Anfang an auf eine „Künstlichkeit“ der neu erworbenen Weiblichkeit, die in ihrer Übersteigerung als deutlich transvestitisch gedeutet werden kann.

Die filmische Fragmentierung von Weiblichkeitsattributen zeigt sich auf ähnliche Art und Weise auch in der Travestiekomödie *Manche mögen's heiß* von 1959. <sup>140</sup> In der ersten Einstellung, in der Joe (Tony Curtis) und Jerry (Jack Lemmon) zu Josephine und Daphne geworden sind, werden zunächst ihre Beine von hinten gezeigt – in Stöckelschuhen und Seidenstrumpfhosen. Etwas wackelig trippeln sie mit kleinen, kurzen Schritten am Bahnhof entlang. Beide schwingen beim Gehen ihre Schultern nach vorne, die Schritte scheinen außerdem mehr in die Höhe als in die Weite zu führen. Kontrastierend wird der Auftritt von Sugar (Marilyn

139 M. Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 74.

140 *Manche mögen's heiß*. USA 1959. Der Regisseur der DS9-Episode, Alexander Siddig, inszenierte bewusst Zitate aus *Manche mögen's heiß*: „My favourite scene was the Marilyn Monroe (from ‚Some Like It Hot‘) – which started off at Quark’s feet – with a slow pan to show the breasts, and then up to the earrings.“ (Caillan: „Siddig Recalls His Directing Experience“, in: [http://www.trektoday.com/news/240502\\_02.shtml](http://www.trektoday.com/news/240502_02.shtml) [25.05.2002], letzter Zugriff 21.12.2004). Siddig schildert die Kamerafahrt in umgekehrter Reihenfolge als tatsächlich gezeigt.

Monroe) dagegen gesetzt, die mit betontem Hüftschwung an Daphne und Josephine vorbei gleitet. Und so stellt auch Daphne/Jerry fest: „Wie die sich bewegt! Wie ein Pudding! Wie eine Götterspeise auf Beinen. Als ob die irgendetwas eingebaut haben, irgendeinen Apparat. Na, das sind ganz anders konstruierte Lebewesen.“<sup>141</sup> ‚Falsche‘ und ‚echte‘ Weiblichkeit werden hier am Beispiel des Ganges nebeneinander gesetzt. Durch die Anmerkung, Frauen seien ‚ganz anders konstruierte Lebewesen‘, wird die Art des Ganges vergeschlechtlicht und naturalisiert. Auch in *Die Beraterin* werden Quarks Bemühungen, ‚weiblich‘ zu laufen, durch Stolpern und Umknicken lächerlich gemacht und kontrastiert mit den Bewegungen von Leeta, die einem femininen Weiblichkeitsbild entspricht. Als Experte für ‚weibliche‘ Bewegungsabläufe erweist sich jedoch Rom, der sowieso schon unmännliche Ferengi. Rom führt den ‚weiblichen‘ Gang vor und kann detaillierte technische Anweisungen geben, wie dieser zu bewerkstelligen sei. Im Gegensatz zu Quark, der Weiblichkeit eher karikiert, ist Rom der geeigneteren Damen-Imitator.

Nicht nur Quarks Körper, auch sein Verhalten hat sich nach der Operation verändert. So ist ihm/ihr sein/ihr Aussehen auf einmal wichtig. Der Blick in den Spiegel macht ihn/sie unglücklich, denn er/sie hat Angst, dass seine/ihre Hüften zu breit sind. Fakten und Zahlen sind ihm/ihr zu schwer, um sie sich zu merken, er/sie kichert, wenn er/sie von Männern angesprochen wird, und leidet generell unter Stimmungs- und Gefühlsschwankungen. Diese Karikatur ‚weiblichen‘ Verhaltens hat ebenfalls mehr mit Travestie (hier gemeint als Darstellung ‚künstlicher‘, durch die Anwendung von Stereotypen übertriebener Femininität) zu tun als mit Passing (also dem Durchgehen als Frau). Das veränderte Verhalten wird innerhalb der Narration jedoch mehrfach mit ‚den Hormonen‘ begründet. Implizit wird behauptet, als ‚weiblich‘ interpretiertes Verhalten stünde in einem direkten Zusammenhang mit ‚weiblichen‘ Hormonen. Dies kann als Naturalisierungsstrategie von ‚typisch weiblichem Verhalten‘ – auch wenn dieses karikiert wird – interpretiert werden.

Nach Operation und Verkleidung gilt es, noch einige Defizite in Sachen Weiblichkeit zu beheben. ‚Weibliche‘ Intonation und Stimmlage sowie bestimmte Bewegungsabläufe wie Gehen und Sitzen müssen erst eingeübt werden. Bei diesen Übungen wird Quarks Auftritt als Frau ganz wortwörtlich inszeniert. Leeta schiebt einen Vorhang beiseite, Quark tritt auf und stellt eine Frau dar – diese Darstellung besteht einerseits aus der Nachahmung von ‚weiblich‘ kodierten Bewegungsmustern, also einer speziellen Form von Gehen und Sitzen, andererseits wird eine Interaktion mit ‚Präsident Nilva‘ geprobt. Eine Aussage Quarks macht nochmals

141 *Manche mögen's heiß*. USA 1959.

ganz deutlich, dass es hier um die ‚Darstellung‘ von Weiblichkeit geht, nicht um das Frau-Sein oder Frau-Werden: „Ich kann das schaffen! Es ist ja nur EIN Treffen. Ich kann für ein Treffen eine Weibliche darstellen. Oder nicht?“<sup>142</sup>

Nach einem erfolgreichen Essen, bei dem Quark Präsident Nilva von der Geschäftstüchtigkeit von Frauen überzeugen konnte, macht Nilva Quark Avancen. Die Lächerlichkeit des Paares wird durch die gegensätzliche Körperlichkeit der Figuren unterstrichen: Gegen den kleinen, zierlichen Nilva wirkt Quark groß und kompakt. Es kommt zu einer komödiantischen Verfolgungsjagd durch Nilvas Quartier, in die Quarks Konkurrent Brunt platzt. Auch hier droht die Enttarnung in einer sexuell aufgeladenen Situation, als Nilva Quark umklammert. Quark muss hierauf den Beweis antreten, doch eine Frau zu sein. Dies leistet er mittels einer sexuellen Annäherung: Er streichelt Nilvas Ohren und küsst ihn. Auch hier spielen die Ohren als erotisierte Körperteile wieder eine entscheidende Rolle. Als dieser Beweis des heterosexuellen Begehrens Nilva noch nicht vollständig überzeugt, zeigt Quark Nilva und Brunt seine Brüste und beweist hierdurch seine körperliche sexuelle Differenz.<sup>143</sup>

Brunt: „Ich sage Ihnen, das ist nie und nimmer eine Weibliche!“

Nilva: „Sie kommt der Sache jedoch nahe genug für mich!“<sup>144</sup>

Brunts Reaktion, das Anzweifeln von Quarks ‚weiblichem‘ Geschlecht, ist ein Beispiel für einen nicht erfolgreichen Prozess der Geschlechtsattribution. Brunt kennt Quark, deshalb ‚weiß‘ er aus Erfahrung, dass dieser keine Weibliche ist – und fordert als Betrachter „mehr geschlechtliche Klarheit einer Darstellung“<sup>145</sup> ein. Nilvas doppeldeutige Antwort dagegen kann als eine direkte Referenz auf *Manche mögen’s heiß* verstanden werden. Osgood (Joe E. Lewis), der Verlobte von Daphne/Jerry, meint zu Jerrys/Daphnes Enthüllung, er sei ein Mann, nur: „Na und? Niemand ist vollkommen.“<sup>146</sup> („Nobody’s perfect.“) So wird am Ende beider Filme zwar Normalität wiederhergestellt, indem das ‚wahre‘ männliche Geschlecht reetabliert wird, andererseits wird angedeutet, dass das Geschlecht von Quark/Lumba und Jerry/Daphne für das Begehren

142 DS9 6x23: *Die Beraterin*

143 Diese Szene findet sich visuell fast identisch, aber mit umgekehrten Vorzeichen in *Victor, Victoria*. (USA 1982). Victor (eine biologische Frau) zeigt seine Brüste, um zu beweisen, dass er eine Frau und somit nicht schwul ist.

144 DS9 6x23: *Die Beraterin*

145 S. Hirschauer: Die soziale Konstruktion von Transsexualität, S. 54.

146 *Manche mögen’s heiß*. USA 1959.

von Nilva bzw. Osgood irrelevant ist. Dieser homoerotische Subtext wird in *Die Beraterin* in der Schlusszene noch unterstrichen. Quark dreht, wieder als Mann, melancholisch einen Ring zwischen seinen Fingern, den Nilva ihm geschenkt hat, und schwärmt von dessen Freundlichkeit und Stärke. Die Möglichkeit einer sexuellen Begegnung der beiden wird angedeutet.

Quark als Lumba ist, im Gegensatz zu Pel, eine komische oder sogar lächerliche Figur. Dies entspricht laut Lehnert dem Muster von Mann-zu-Frau-Travestienarrationen, denn „Die Tatsache, daß in unserer Kultur Männer als das ‚stärkere Geschlecht‘ gelten, führt dazu, dass ihre Verkleidung als Frauen in aller Regel negativ bewertet wird. Sie bedeutet einen sozialen Prestigeverlust, der in Komödien fruchtbar gemacht werden kann, jedoch kaum tragisches Potential enthält.“<sup>147</sup> Die direkte Verknüpfung von sozialen Rollen und sozialer Macht und Handlungsfähigkeit wird in beiden Varianten der Geschlechter-Travestie deutlich.

Am Ende der jeweiligen Narration wird das als natürlich behauptete Geschlecht der Figuren, also Heteronormalität, wiederhergestellt. Die Rückverwandlung in das ‚wahre‘ Geschlecht ist narrativ zwingend notwendig. Transvestitisches Verhalten darf ‚Spaß‘ oder ‚Sinn‘ machen, solange es einen bestimmten Zweck erfüllt und nur einen begrenzten Raum und eine begrenzte Zeitspanne einnimmt. Nachdem dieser Zweck erfüllt ist und das Moment von ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ im jeweils eigenen Selbst erkannt ist, muss die Normalität wieder hergestellt werden.<sup>148</sup>

Es bleibt die Frage, ob in den besprochenen Episoden Geschlechterrollen durch den transvestitischen Akt als kulturelle Konstrukte entlarvt oder als ‚naturegegeben‘ bestätigt werden. So betont Butler,

„daß drag so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtnormen stehen kann. Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft.“<sup>149</sup>

147 G. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 20. Auf der Top 100 Comedy Movies-Liste des American Institute of Film rangieren *Manche mögen's heiß* auf Platz eins und *Tootsie* auf Platz zwei (vgl. Wikipedia. The Free Encyclopedia: „AFI's 100 Years ... 100 Laughs“, in: [http://en.wikipedia.org/wiki/AFI%27s\\_100\\_Years...\\_100\\_Laughs](http://en.wikipedia.org/wiki/AFI%27s_100_Years..._100_Laughs), letzter Zugriff 30.06.2007).

148 Vgl. M. Garber: *Verhüllte Interessen*, S. 103.

149 J. Butler: *Körper von Gewicht*, S. 169f.

Trotzdem gibt es einige Motive, die das Potenzial haben, die Konstruiertheit von Geschlecht aufzuzeigen. Der Kasten, den Pel verwendet, um ihre Ohrprothesen aufzubewahren, kann als direkte bildliche Umsetzung für einen Baukasten für Geschlecht verstanden werden. Auch die Kamerabewegung, die Quark als Frau inszeniert, zählt die hinzugefügten ‚Weiblichkeitsattribute‘ auf, die ihn zur Frau machen. Das heißt, auf die Abhängigkeit von Geschlechtsidentität von kulturellen Praktiken und Zeichen, die zur Inszenierung von Geschlecht beitragen, wird zumindest hingewiesen. In den besprochenen Folgen werden Geschlechterstereotype gleichzeitig bestätigt und infrage gestellt, dekonstruiert und re-etabliert.

### Dieses kleine Mädchen: Inbesitznahmen

Inbesitznahmen sind, wie eingangs dargestellt, ein beliebtes Thema im Science-Fiction- und im Horrorgenre. In allen untersuchten Serien lassen sich zahlreiche Beispiele für Inbesitznahmen finden, in denen ‚böse‘ Mächte oder Entitäten die Körper der ProtagonistInnen übernehmen und diese gegen deren Willen steuern. Im Folgenden werden allerdings nur Episoden besprochen, in denen die Inbesitznahmen auch mit einer Änderung der Geschlechtsidentität einhergehen. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Verhaltensänderung der besessenen Personen gelegt und untersucht, ob das jeweilige Verhalten mit Geschlechterkonzepten verknüpft ist, die ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Kodierungen besonders transparent machen.

So werden in *Ungebetene Gäste* (TNG)<sup>150</sup> die Schiffspsychologin Deanna Troi, der Androide Data und der Ingenieur Miles O’Brien von ‚Energiewesen‘ oder bösen ‚Geistern‘ besessen, als ihr Shuttle auf einem unbewohnten Mond abstürzt. Die Figuren haben noch die Fähigkeiten, Erinnerungen und das Wissen der besessenen Personen, die Geister kontrollieren aber deren Handlungen. Die Geister sind alle männlich. Deanna Troi (Mariana Sirtis), die femininste Frau auf der *Enterprise*, stellt hier nicht nur einen Mann dar, sondern ist auch der Anführer der kriminellen Geister, die die *Enterprise* in ihrer Gewalt haben. Sie wirkt zwar entschlossener und autoritärer als sonst, da sie die Sprecherin der ‚Bösen‘ ist, Entscheidungen trifft und Forderungen stellt, greift aber die männliche Identifizierung in ihrem Spiel kaum auf. Sie ist in ihrer Körpersprache nach wie vor eher weiblich kodiert und wirkt deshalb nach wie vor wie Deanna Troi. Die narrativ behauptete männliche Identität wird auf der Bildebene nicht umgesetzt.

---

150 TNG 5x15: *Ungebetene Gäste*

Einen eindeutigen Wechsel vollzieht dagegen der Androide Data (Brent Spiner) in *Eine Handvoll Datas*.<sup>151</sup> Dieser mutiert durch einen Programmfehler in einem holographischen Western<sup>152</sup> zur Bardame. Im Gegensatz zu Deanna Troi ist auch sein Äußeres stark verändert: Er ist geschminkt, trägt eine Perücke und ausladende Rüschenröcke. Mit verstellter hoher Stimme ruft er „Sheriff!“ (der vom grimmigen Klingonen-Lieutenant Worf gespielt wird) und haucht: „Sie gehen mit dem Schieß-eisen so geschickt um. Oh! Genau wie mit dem Herzen einer Frau!“<sup>153</sup> während er die Treppenbrüstung umklammert. Dann eilt er die Treppe hinunter mit gerafften Röcken und schräg gelegtem Kopf und wirft sich mit einem Seufzen an Worfs Hals. Datas überinszeniertes Verhalten stellt, wie im vorherigen Kapitel bereits dargelegt wurde, keine Frau, sondern karikaturhaft einen Transvestiten dar. Dies wird nicht nur durch sein Aussehen und Verhalten deutlich, sondern auch durch den Text und Worfs Reaktion. So kann das ‚Schieß-eisen‘ doppeldeutig als Anspielung auf Worfs Potenz interpretiert werden. Dieser reagiert entsprechend indigniert. Er ist der heterosexuelle Mann, der in einer öffentlichen Situation zur Belustigung anderer (der ZuschauerInnen) von einem Transvestiten zum sexuellen Objekt und damit lächerlich gemacht wird. Der Geschlechterwechsel ist hier nicht Fokus der Episode, sondern dient allein als Schlussgag und ist von vorneherein in einen komödienhaften Kontext von Belustigung gestellt.

Ein ähnlich unausgespielter Fall von Geschlechterwechsel wie bei Deanna Troi findet sich in *Andromedas Twilight of the Idols*.<sup>154</sup> Die Crew trifft auf ‚The Patriarch‘ (Michael Ironside), den Anführer der ‚Temp-lars‘, einer Geheimgesellschaft, die sich zum Ziel gemacht hat, die Werte des untergegangenen Commonwealth zu erhalten und durch das Wirken im Geheimen wiederherzustellen. Der Patriarch behauptet, ein Nachfahre von Admiral Constanza Stark zu sein, der ehemaligen Mentorin von Captain Dylan Hunt. Wie sich später herausstellt, ist der Patriarch jedoch identisch mit Constanza Stark, die ihren bereits vierten (freiwilligen) Wirkkörper bewohnt. Der Patriarch alias Constanza Stark ist ein gedrun-gener, muskulöser Haudegen mit Glatze, der sich durch Aggression, Un-berechenbarkeit und Skrupellosigkeit auszeichnet. Um seine Argumente zu unterstreichen, brüllt er oft los oder schlägt einen Untergebenen spon-tan nieder. Der Patriarch ist der Prototyp des gefährlichen, aggressiven Mannes, dem sich andere unterordnen. Constanza Stark war zwar eine

151 TNG 6x08: *Eine Handvoll Datas*

152 Die Crew spielt in ihrer Freizeit ‚Holo-Romane‘, d.h. dreidimensionale, holographische Rollenspiele

153 TNG 6x08: *Eine Handvoll Datas*

154 AND 3x20: *Twilight of the Idols*

Frau, unter den Soldaten des Patriarchen finden sich jedoch nur Männer und er/sie als Anführer wird sogar ‚Der Patriarch‘ genannt, was ihn als der Mann mit der größten Autorität kennzeichnet. Captain Hunt zweifelt bis zuletzt, ob der Patriarch und Constanza Stark wirklich ein und dieselbe Person sind: „Stark was my mentor and I’m sure she could be ruthless and cold, but I know she was a decent and good person.“<sup>155</sup> Da von ihrer ‚Persönlichkeit‘ (über die man nicht viel mehr als die eben zitierte Aussage erfährt) nichts mehr vorhanden zu sein scheint, kommt Beka Valentine zu dem Schluss: „The Patriarch is an echo of Stark’s anger.“<sup>156</sup> Hunt und seine Crew folgern, dass Hass und Wut Admiral Stark bis zur Unkenntlichkeit deformiert hätten, und dass folglich Admiral Constanza Stark und der Patriarch nicht identisch sind. Die moralisch integre Frau Constanza Stark, so der Subtext, ist durch eine Überdosis Militär und Krieg moralisch korrumpiert. Die personifizierte Wut manifestiert sich nicht nur als gefährlicher Mann, sondern mutiert zu einem skrupellosen Kriegsgott. Das Nicht-Identischsein Admiral Constanza Starks mit dem Patriarchen erst legitimiert dessen Bekämpfung durch Captain Hunt. Da auch hier der Geschlechterwechsel nicht mit ins Schauspiel einbezogen wird, bleibt er ein Gedankenspiel, das sich um die Entscheidung Captain Hunts rankt, ob der Patriarch vertrauenswürdig oder nicht, Freund oder Feind ist.

Das Thema Geschlechterwechsel durch Besessenheit scheint erst dann voll ausgespielt zu werden, wenn es auch um erotische Verwirrungen geht, wenn es sich um das Spiel mit dem Begehren und vor allem mit homoerotischem Begehren dreht. In TNG wurde mit ‚queeren‘ oder ‚homosexuellen‘ Themen noch sehr zögerlich umgegangen, während in DS9 das ‚Spiegeluniversum‘ die Funktion übernimmt, die gewohnten Seriencharaktere als moralisch und sexuell deviant darzustellen, wie bereits an der Figur Kira Nerys gezeigt wurde. So gibt es in DS9 zwar Folgen, in denen Figuren besessen sind, aber nur wenige, in denen auch der erotische Aspekt ausgeführt wird, und keine, in der ein Wechsel der Geschlechtsidentität vollzogen wird. In *Babylon 5* wird das Thema überhaupt nicht behandelt, außer als Besitzergreifung durch die Schatten (die Bösen), die allerdings keine geschlechtlichen Wesen sind und deswegen ebenfalls keine Veränderung in der Geschlechtsidentität bewirken. Auffälligerweise häufen sich in *Star Trek – Voyager* die Episoden, in denen Besessenheit auch eine Änderung der Geschlechtsidentität und erotische Verwirrungen zur Folge hat, vermutlich weil hier das Paralleluniversum

---

155 AND 3x20: *Twilight of the Idols*

156 Ebd.

keine Rolle spielt, sexuelle Devianz sich aber inzwischen als beliebtes Thema erwiesen hatte.

So wird Kes (Jennifer Lien) vom Geist Tierans besessen, einem skrupellosen Kriegsherrn, der versucht, die Regierung seines Planeten zu stürzen.<sup>157</sup> Kes ist eine ‚Ocompa‘, deren Lebenszyklus vom menschlichen abweicht, d.h. sie ist erst drei Jahre alt und wird maximal neun. Sie ist klein, blond, zierlich und hat spitze Ohren, was ihr ein elfenhaftes Aussehen verleiht. Sie trägt mädchenhafte Trägerkleidchen, die oft in Pastelltönen gehalten sind und an Kindermode erinnern. Entsprechend ist Kes ein kindlich-naiver, mädchenhafter Charakter. Zudem hat sie telepathische Fähigkeiten, die sie gerade erst entfaltet, und die sie befähigen, sich empathisch in andere Wesen besonders gut hineinzusetzen oder intuitiv Gefahren vorherzuahnen. Außerdem geht sie einer klassisch weiblichen, ‚fürsorgenden‘ Profession nach, denn sie ist die Krankenschwester der Station. In den ‚hydroponischen Gärten‘ ist sie ebenfalls tätig und hat ein besonderes Verhältnis zu Pflanzen, also zur ‚Natur‘. Sie ist die typische Verkörperung der naiven, reinen, ‚weiblichen‘ Unschuld, die noch nah an der weiblich kodierten Natur angesiedelt ist. Als Kindfrau oder auch ‚Femme fragile‘<sup>158</sup> entspricht sie dem Gegenmodell zur ‚Femme fatale‘.

Die vom Geist Tierans besessene Kes verhält sich völlig komplementär zu ihrem gewöhnlichen Selbst. Ihre Stimme ist nicht mehr sanft, sondern weist eine ruppige Modulation auf, zudem spricht sie tiefer und rauer. Ihre Bewegungen sind schneller, plötzlicher und ruckartiger. Sie bewegt sich oft mit abgewinkelten Ellenbogen, was sie breiter und massiver wirken lässt. Ihr Mund wirkt angespannt, die Mundwinkel sind beim Sprechen oft nach unten gezogen. Gleichzeitig wird sie als Tieran nur noch in leichter Untersicht gefilmt, was sie größer wirken lässt. Kes als Tieran ist in einen eng anliegenden, schwarzen Lacklederanzug gekleidet, der wie eine Mischung aus Rüstung und Fetischkleidung wirkt, dazu trägt sie hohe, schwarze Stilettolederstiefel. Aus der Kindfrau wird ihr bedrohliches Gegenstück, die Femme fatale. Diese kontrastierenden Weiblichkeitsmodelle sind im bereits erwähnten christlich geprägten Diskurs der Frau als ‚Hure‘ oder ‚Heilige‘ anzusiedeln.

Zum ersten Beweis seiner/ihrer absoluten Dominanz als Tieran kommt es, als sein/ihr oberster Offizier seinen/ihren Angriffsbefehl in-

157 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

158 Die Femme fragile ist die zarte, reine Kindfrau. In ihr wird ‚das Weibliche‘ entsexualisiert und zum rein geistigen Ideal verklärt. Sie ist das Gegenbild zur Femme fatale. Zusammen bilden sie eine Variante der christlichen ‚Hexe‘ (bzw. ‚Hure‘) versus ‚Heilige‘ (bzw. ‚Mutter‘) Dichotomie (vgl. C. Hilmes: *Femme Fatale*, S. 172).

frage stellt. Tieran/Kes springt auf. Da er/sie sehr klein ist, muss er/sie zu dem Offizier aufsehen:

Tieran/Kes: „Willst du meine Befehle infrage stellen?“

(Gegenschuss: Der sehr große und massive Offizier sieht auf ihn/sie herab)

Offizier: „Das ist doch verrückt! Wir haben das seit Jahren geplant. Jeden Schritt, jedes Detail. Und jetzt steht unser Anführer auf einmal als kleines Mädchen vor uns!“

Tieran/Kes: „Ich habe den Geist dieses kleinen Mädchens erkundet und habe einige recht interessante Fähigkeiten entdeckt. Sie hatte kaum begonnen, sie zu nutzen.“

(Während Tieran/Kes spricht, fängt der Offizier an zu stöhnen und fasst sich an den Kopf, geht langsam in die Knie und fällt zu Boden. Tieran/Kes sieht auf den am Boden Liegenden herab.)

Tieran/Kes: „Aber glücklicherweise bin ich imstande, ...“

(Schnitt auf das schmerzverzerrte Gesicht des Offiziers)

„... dieses Potenzial einem größeren Ziel zuzuführen. Soll ich die Demonstration fortsetzen oder ist mir deine Loyalität sicher?“

(Das Gesicht des Offiziers ist tränenüberströmt vor Schmerzen.)

Offizier: „Sie ist dir absolut sicher – Sir.“<sup>159</sup>

In der soeben geschilderten Szene finden ein Kampf und ein Machtwechsel statt, wobei die Verschiebung in der Hierarchie dargestellt wird durch die vertikale Positionierung der Figuren im Raum. Zunächst überragt der Offizier Tieran/Kes, er/sie muss nach oben sehen, zwingt den Offizier dann mit seinen neuen telepathischen Fähigkeiten zu Boden, so dass dieser nicht nur hochgucken muss, sondern fast gar nichts mehr sehen kann, tränenüberströmt wie er ist. Für seinen Blick, mit dem er Tieran/Kes erniedrigt hat, wird der Offizier mit einem Blick bestraft, der ihm die Macht zu blicken wiederum nimmt. Der Vorgang klärt Tierans/Kes' Rang, denn, wie Mühlen Achs feststellt: „Männer setzen Mimik und Blick nicht primär als emotionales Kommunikationsmittel ein, sondern vor allem als Machtmittel zur vertikalen Strukturierung von Beziehungen. Beides dient dazu, Überlegenheit zu demonstrieren oder direkt Dominanz auszuüben.“<sup>160</sup>

Die Verschiebung der Machtverhältnisse wird in der untersuchten Szene deutlich inszeniert, denn wer von oben blickt, ist höherrangig. Tieran/Kes, zu Beginn vom Offizier verächtlich als ‚kleines Mädchen‘ bezeichnet, wird vom besiegten Offizier ‚Sir‘ genannt und erfährt hier einen Geschlechtswechsel in der Bezeichnung, die direkt an die Macht geknüpft wird, die ihm/ihr zugeschrieben wird und unterschiedliche Res-

159 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

160 G. Mühlen Achs: *Geschlecht Bewusst Gemacht*, S. 82.

pektbekundungen zur Folge hat. Erst Kes' telepathische Fähigkeiten machen Tieran zum absoluten Tyrannen, denn nun hat er die Macht, jemandem allein mit der Kraft des Blickes den eigenen Willen aufzuzwingen und Schmerzen zuzufügen.

Auch erotisch spielt Tieran/Kes, die Femme fatale, ein Doppelspiel. Er/sie verhält sich seiner ergebenen Ehefrau und Komplizin Nuri gegenüber sehr autoritär und dominant, so verbietet er/sie ihr z.B. wiederholt den Mund oder schickt sie aus dem Raum. Ihre Loyalität versucht er/sie durch erotische Annäherungen und mit Versprechungen von Macht zu erhalten. So beugt er/sie sich in einer ‚typisch männlichen‘ Pose zu ihr, um sie zu küssen.<sup>161</sup> Tieran/Kes verhält sich wie ein dominanter, machtgieriger, skrupelloser ‚Mann‘, der nur zufällig gerade eine andere Erscheinungsform (einen weiblichen Körper) hat.

Dagegen gesetzt wird die darauf folgende Szene, in der Tieran/Kes den Thronfolger Amaran als Frau verführt, um ihn zur Kooperation zu bewegen. Er/sie zieht dabei die Register der sowohl verführerischen als auch drohenden Femme fatale. Er/sie tritt während des Gesprächs sehr nah an Amaran heran, fasst ihm, als er zu Boden blickt, unters Kinn und streicht ihm wiederholt mit der flachen Hand über den Körper. Schließlich kniet er/sie sich hinter ihn auf einen Tisch und umfasst ihn von hinten in einer intimen Umarmung. Amaran versucht, sich loszureißen, doch er/sie reißt ihn zurück.

Tieran/Kes: „Möchtest du lieber den Märtyrer für deinen Bruder spielen ...“  
(Die Kamera zeigt in Großaufnahme, wie Tieran/Kes Amarans Handschellen löst)

„... oder herrschen – an meiner Seite?“<sup>162</sup>

Sie/er hält ihm die Handschellen unters Kinn, was gleichzeitig eine reale Drohung bedeutet, denn es sieht so aus, als könne sie/er ihm damit die Kehle abdrücken, und eine erotische Andeutung ist, denn es bedient eine eindeutig sadomasochistische Ästhetik (Abb. 40).

Tieran spricht von Kes, deren Körper er in Besitz genommen hat, in der dritten Person. Er bezeichnet sie als ‚kleines Mädchen‘ und ‚Kind‘ und nimmt sie zunächst nicht als Bedrohung ernst, obwohl sie ihm quälende Kopfschmerzen bereitet. Als es zu einer Konfrontation kommt, die auf einer imaginären Traumebene stattfindet, versucht Tieran zunächst,

161 Der Kuss wird nur angedeutet, nicht ausgeführt. Vermutlich sollte hier kein zweiter ‚lesbischer‘ Kuss in Star Trek riskiert werden, da es in Folge eines ebensolchen heftige Kontroversen gab (DS9 4x06: *Wiedervereinigt*; siehe das Kapitel *Die Trill*).

162 VOY 3x10: *Der Kriegsherr*

sie mit dem Versprechen von unermesslicher Macht zu verführen, diese sei das „beste Aphrodisiakum, das existiert“. Er berührt sie dabei erotisch auf genau die Art und Weise, wie Tieran/Kes zuvor Amaran berührt hat. Macht, Gewalt und Erotik werden hier verknüpft, Tieran rät Kes, sich seinem Willen zu beugen, sie werde schon Gefallen daran finden und Lust daran empfinden. Die Inbesitznahme von Kes' Körper durch Tieran ist nicht nur eine geistige, sondern auch eine sexuelle. Auch Kes' Antwort kann in diesem Kontext interpretiert werden: „Sie mögen meinen Körper haben, aber meinen Verstand werden Sie niemals bekommen, den gebe ich nicht preis.“ Doch Tieran unterschätzt Kes: Sie tritt drohend auf ihn zu, er weicht zurück mit schreckensweiten Augen (die Bedrohung, das ist inzwischen deutlich geworden, liegt nicht in Kes körperlicher, sondern in ihrer geistigen Überlegenheit). Die subjektive Kamera nimmt dabei die Position des zurückweichenden Tieran ein, während Kes mit kampfeslustig vorgerecktem Kopf und entschlossener Miene immer näher kommt, bis ihr Gesicht den Bildschirm ausfüllt. Kes gewinnt, indem sie (geistig) ‚unbarmherzig und gnadenlos‘ ist, damit Tierans eigene Stärken gegen ihn wendet, ihn darin noch übertrifft und schließlich tötet. Zurück auf der *Voyager* ist sie allerdings nicht mehr die Alte, wie sie in einem psychologischen Gespräch mit ihrem Mentor Tuvok gesteht. Sie ist zwar wieder pastellfarben geschminkt, trägt ein rosa Hängekleidchen und wird nicht mehr in Untersicht, sondern in Augenhöhe gefilmt, aber sie hat ihre Unschuld verloren, indem sie sich Tierans Eigenschaften angeeignete, um ihn zu besiegen. Zudem macht sie sich Vorwürfe wegen Tierans Handlungen, für die sie sich mit verantwortlich fühlt. Die innere Begegnung mit Tieran steht für eine Begegnung mit einer als gierig, böse und dämonisch markierten Sexualität, die auf maximalen Macht- und Lustgewinn abzielt. Kes, ‚die Schöne‘, hat zwar ‚das Biest‘ in sich besiegt, nur ist sie danach davon gezeichnet und nicht mehr ganz so schön, d.h. rein und unschuldig, wie sie es vorher war.

Die Themen Sexualität, Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit werden in verschiedensten Varianten immer wieder anhand der Figur Seven of Nine ausgeführt. Sie eignet sich besonders dafür, weil sie einerseits die sexualisierteste Figur der Serie ist, ihr Sex-Appeal aber reine Oberfläche bleibt. Als Borg ist Seven anti-emotional, anti-sinnlich und nur der Effizienz und Logik verpflichtet.<sup>163</sup> Da zwar ihr Aussehen über-weiblich, ihr Verhalten jedoch nicht stereotyp weiblich und meistens sogar männlich kodiert ist, bietet sie eine kontrastierende Vorlage sowohl für ‚weibliche‘ als auch für ‚männliche‘ Inbesitznahmen.

---

163 Vgl. ausführlich im Kapitel *Von der Borg-Drohne zur Menschenfrau: Seven of Nine*

Eine Variation des Themas findet sich in der Folge *Das Vinculum*.<sup>164</sup> Seven of Nine erlebt das „Borg-Äquivalent einer multiplen Persönlichkeitsstörung“,<sup>165</sup> so die Diagnose des Doktors. Persönlichkeiten, die von den Borg assimiliert wurden und deren Erinnerungsmuster in ihrem Kortikal-Implantat gespeichert sind (so die Erklärung), brechen bei ihr hervor, ohne dass sie sich daran erinnern kann. Im Laufe der Episode wird sie übernommen von einem kleinen Mädchen, einem aggressiven Klingonen, einem logischen Vulkanier und einem gierigen Ferengi. Es fällt dabei auf, dass bei den verschiedenen genannten Spezies erstens die ihnen zugeschriebenen typischen Eigenschaften stereotyp auftauchen (aggressiv, logisch, gierig) und zweitens die Prototypen der genannten Spezies alle männlich sind. Die Spezies der einzigen weiblichen Inbesitznahme wird nicht genannt, sie ist ein Mädchen mit stereotypen ‚mädchenhaften‘ Verhaltensweisen, d.h. im Wechsel zutraulich und verspielt oder ängstlich. Ein universales und für alle humanoiden Spezies geltendes ‚typisch mädchenhaftes‘, also eindeutig als weiblich identifizierbares Verhalten wird angenommen, im Gegensatz dazu sind die Normal-Repräsentanten bestimmter Spezies immer männlich.

Die beiden Persönlichkeiten, denen während Sevens Krankheit besonders viel Raum gegeben wird, sind das Mädchen Meryll und der Klingone Gwogh, wobei sich hier das bei Kes bereits aufgetretene narrative Gegensatzpaar der ‚Schönen‘ und des ‚Biests‘ in einer Person wiederfindet. Bereits der Vorspann beginnt mit Sevens von der Norm abweichendem Verhalten: Sie erwacht in ihrem Alkoven. Da ihre Körpersprache für gewöhnlich extrem kontrolliert und zurückhaltend ist, fällt die Andersartigkeit ihres Verhaltens sofort auf. Sie bewegt sich mit vorge Strecktem Kopf, leicht gekrümmtem Rücken und betont unbeweglichem Oberkörper, was ihr eine leicht aggressive und ‚männlich‘ kodierte Körperhaltung verleiht. Sie schleicht in die Küche, durchwühlt die Vorräte, riecht an den Nahrungsmitteln, wirft diejenigen, die nicht ihren Gefallen finden, auf den Boden. Sie ‚wittert‘, als ob sie den Geruch von etwas Bestimmtem aufgenommen hätte, findet und ‚frisst‘ schließlich eine Fleischkeule. Dabei packt sie die Keule mit beiden Händen und reißt das Fleisch in großen Stücken mit den Zähnen vom Knochen. In einer spiegelnden Schranktür wird sie als Klingone gezeigt, um deutlich zu machen, dass sie sich selbst als Klingonen sieht. Das geschilderte Verhalten macht nun Sinn, denn das aggressive, instinktive und tierhafte Verhalten wird den Klingonen zugeschrieben. Als sich Seven bald darauf mit B’Elanna Torres im Maschinenraum befindet, wechselt sie wieder in ihre

164 VOY 5x07: *Das Vinculum*

165 Ebd.

klingonische Identität. Der Wechsel wird durch ein Innehalten Sevens und chaotisches Stimmengewirr, das kurz vor einem Persönlichkeitswechsel immer eingespielt wird, angezeigt und wieder durch eine Spiegelung als Klingone im Kontroll-Panel visuell verifiziert. Sie/er dreht sich um, betrachtet Torres auf anzügliche Art und Weise von oben bis unten und stellt sich vor als ‚Gwogh‘. Torres glaubt an einen schlechten Scherz, geht darauf nicht ein und dreht sich weg. Gwogh/Seven beginnt daraufhin ein klingonisches Paarungsritual. Er/sie kommt näher, beugt sich drohend über Torres, riecht an ihr, stellt fest: „Ihr Blut ist süß!“ und beißt sie in den Hals, woraufhin Torres ihn/sie wegstößt und sich mit einem Metallstück bewaffnet. Gwogh/Seven steht ihr kampfbereit wie ein Ringer (leicht vorgebeugt, mit vorgestreckten Armen) gegenüber. Gwoghs/Sevens sexuelle Intentionen sind eindeutig: „Sie sind stark, sie werden eine hervorragende Gefährtin abgeben!“<sup>166</sup> Die herbeigerufenen Wachen stößt Seven mühelos beiseite und flieht. Aufgefunden wird sie, als sie verängstigt neben einem Verletzten kauert, nun wieder als Merryll, das kleine Mädchen. Sie wird von oben, aus einer stehenden Erwachsenenperspektive gefilmt, was sie umso kleiner wirken lässt (Abb. 41). Auch ihre Mimik hat sich verändert: Mit großen Augen und leiser, ängstlicher Stimme fragt sie: „Bin ich böse gewesen?“<sup>167</sup> Durch ihre Körperposition macht sie sich so klein wie möglich. Sie sitzt zusammen gekauert, die Füße aufeinander gesetzt, die Arme um die Knie geschlungen. Sie wirkt klein, hilfsbedürftig, schwach und schutzlos. Dem blutdürstigen, klingonischen Krieger wird das unschuldige Mädchen gegenübergestellt, dem männlichen sexuellen Verlangen die kindliche, bedürftige Schutzlosigkeit. Bleibt hinzuzufügen, dass die einzige weibliche Persona, von der Seven besessen wird, die, wie gezeigt, stellvertretend für alle Frauen steht, sich durch Schwäche und Schutzlosigkeit auszeichnet.

## Familie, Partnerschaft, Sexualität: Eine Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Verschiebung oder der Wechsel der Geschlechtsidentität mindestens die deutliche, geschlechtlich markierte Verhaltensänderung der ProtagonistInnen beinhaltet, oft auch eine Veränderung von Mimik, Körpersprache, Maske und Kostüm. Vor allem aber setzt es die Figuren in einen anderen narrativen Kontext, der sich um geschlechtsspezifisch kodierte Themen wie Familie, Partnerschaft

---

166 VOY 5x07: *Das Vinculum*

167 Ebd.

und Sexualität dreht und der entscheidende Auswirkungen auf die Figurenentwicklung hat.

Sowohl Delenns als auch Seven of Nines Frauwerdungen münden in einer heterosexuellen Partnerschaft und Ehe, in Delenns Fall sogar in Mutterschaft. Von Delenns und Sevens alierer Physiognomie, dem visuellen Zeichen ihrer eigentlichen Fremdheit, bleibt jeweils nur ein dekoratives Element übrig (Ornament über der Augenbraue, Knochenkranz als Haarreif), das ästhetische und schmückende Wirkung hat und damit zur Feminisierung beiträgt. Bei den Frauwerdungsprozessen ist das gleiche Muster der narrativen Demontage und heterosexuellen Normalisierung und Normierung festzustellen, wie es bereits bei den Action Girls der Fall war. Was bei Delenn hinzukommt, ist die Aufwertung traditionell weiblich kodierter Verhaltensweisen. Sie hat von Anfang an die Rolle der Schlichterin und Vermittlerin inne, denn sie erhofft sich von ihrer Transformation zur Menschenfrau, zur Verständigung zwischen den verfeindeten Menschen und Minbari beitragen zu können. Als Minbari-Frau wirkt sie eher androgyn, als Minbari-Menschen-Hybrid ist sie in hohem Maße mit menschlichen ‚Weiblichkeitsattributen‘ versehen. Sie muss sich explizit mit biologischen und mit sozialen Aspekten der neu gewonnenen menschlichen Weiblichkeit befassen, wobei diese Aspekte deutlich kulturelle Annahmen über das, was ‚Frausein‘ bedeutet, markieren. So werden zum Beispiel die ‚Einschränkungen‘ ihrer neu gewonnenen menschlichen, d.h. weiblichen Biologie thematisiert. Sowohl ihre Menstruation als auch ihre spätere Schwangerschaft werden pathologisiert und narrativ als Beleg für ‚Schwäche‘ benutzt. Zudem werden Delenn diskursiv mit der Biologie verknüpfte ‚weiblich‘ kodierte Eigenschaften wie Stimmungsschwankungen und Hysterie zugeschrieben. Andere Veränderungen wie z.B. das neu gewonnene Interesse für ‚angemessene‘ (d.h. betont feminine) Kleidung und die gut sitzende Frisur werden jedoch als kulturell erlernt markiert. Da Delenn einem Idealbild von Mensch-Sein, d.h. Frau-Sein, naheifert, muss sie – anders als die anderen weiblichen *Babylon-5*-Charaktere – zu einer idealen Frau werden. Diese ideale Frau ist, wie sie in der Serie gezeichnet wird, emotional stark in ihren Entscheidungen, moralisch integer und betont feminin in der äußeren Erscheinung und Körpersprache. Delenn, in ihrer Kombination aus höherer Berufung, neu erprobter irdischer Weiblichkeit und unerschütterlicher moralischer und spiritueller Integrität, ist mehr Heilige als Action Girl. So sieht sie sich, ganz in christlicher Heiligen-Tradition, als Werkzeug, die Bestimmung des Universums zu erfüllen. Ihr Weg ist die Selbsterforschung und der Glaube, sie dient der größeren Sache, nicht dem eigenen Ruhm. In ihrem Frauwerdungs-Prozess lernt sie, ihre religiöse Überzeu-

gung, einer höheren Sache zu dienen, auf ihren Partner zu übertragen, sich um das Wohl des Geliebten zu sorgen und sich für ihn aufzuopfern.

Sevens Menschwerdung wird ebenfalls als Frauwerdung inszeniert. Ihre körperlichen weiblichen Attribute werden zwar als reine Oberfläche gekennzeichnet, ihre ‚männlich‘ kodierten Verhaltensweisen wie ‚Logik‘, ‚Rationalität‘ oder ‚geringe Affektivität‘ jedoch immer wieder als ein nicht natürlicher Mangel als Emotionalität markiert, den es zu beheben gilt. Sevens Menschlichkeit wird als vorgängige, natürliche behauptet, die nur wieder entdeckt oder ausgegraben werden müsse. Und da Seven eine Frau ist, wird eine vorgängige weibliche Menschlichkeit angenommen, die durch körperliche Prozesse und ‚weibliche Gefühle‘ definiert ist. Zusätzlich wird sie einem regelrechten Weiblichkeitstraining unterzogen, von dem richtigen Sozialverhalten Männern gegenüber bis zu der ihr angetragenen Mutterrolle. Ihre von außen, nämlich von Janeway gestellte Aufgabe, ihre Menschlichkeit zu erforschen, akzeptiert und internalisiert sie relativ schnell. Auffällig ist die grundsätzlich anders verlaufende Wiedererlangung der Menschlichkeit Captain Picards nach der Assimilation durch die Borg: Seine Persönlichkeit ist so stark, dass er es per Willenskraft schafft, sich als Einzelbewusstsein durch das übermächtige Kollektivbewusstsein zu kämpfen. Seine Loslösung von den Borg vollzieht er selbst, und zwar genau durch seinen Subjektstatus, die körperliche Zurückverwandlung folgt später. In Sevens Fall beginnt jedoch ihr Körper, die Borgimplantate abzustoßen. Ihr Geist bleibt anfällig für die Lockrufe der Borg (also ‚schwach‘) und muss erst durch Janeway gebrochen und dann mit Hilfe des Programms ‚Sternenflotte‘ rekonfiguriert werden. Sozial wird sie Ritualen der weiblichen Unterwerfung unterzogen, in denen sie üben muss, sich selbst zurückzuhalten, um den Mann aktiv handeln zu lassen und ihm durch ihre Dominanz seine männliche Rolle nicht streitig zu machen.

Während für Seven aus ihrer anfänglichen Borgperspektive menschliche Gefühle Zeichen der Imperfektion sind, da sie verletzbar machen, sind Gefühle für den Androiden Data Zeichen der Perfektion, denn Gefühle sind das, was ihm seiner Meinung nach zum Menschsein fehlt. Es fragt sich jedoch, ob Data, so wie Seven für die Frauwerdung, für seine Mannwerdung tatsächlich Gefühle erlernen muss.

Im Vergleich der Frau-Werdungs- und Mann-Werdungsprozesse fällt auf, dass Delenns und Sevens Aussehen durch die Maske, in Sevens Fall auch durch das Kostüm, entscheidend verändert werden, Datas Aussehen jedoch genau gleich bleibt. Bei allen Figuren ist ein Wandel der Körpersprache festzustellen. Sowohl Delenn als auch Seven haben als aliene Frauen eine eher neutrale oder männlich kodierte Körpersprache. Delenns Körpersprache wird subtil durch die Hinzufügung von Gesten, die

Emotionen ausdrücken, feminisiert, zu Sevens rigide bleibender Körperhaltung kommen in romantisch konnotierten Situationen Gesten der Verunsicherung. Der Wandel von Delenns und Sevens Körpersprache zieht sich über die gesamten Serien hin.<sup>168</sup> Die Veränderung von Datas Gestik, Mimik und Intonation erfolgt ausschließlich in den zwei besprochenen Episoden und hier auch nur in der Interaktion mit seinen Partnerinnen.

Datas Mann-Werdung ist eine Parodie auf verschiedene Männlichkeitsstereotype, die alle durch die Ablehnung durch ‚die Frau‘ in Form von Jenna als nicht adäquat verworfen werden. Modelle wie ‚der verlässliche Ehemann‘, ‚der Casanova‘ und auch ‚der bemühte Hausmann‘ werden lächerlich gemacht und als unattraktiv dargestellt. Oberflächlich betrachtet scheitert Datas Mann-Werdung, da es ihm an Gefühlen, d.h. Menschlichkeit mangelt. Gleichzeitig beinhaltet die Art und Weise der Inszenierung auch die genau gegenläufige Aussage. Jennas Beziehung zu einem Menschenmann scheiterte aus dem gleichen Grund wie ihre Beziehung zu Data, nämlich weil dieser Mann keine Gefühle für sie empfand. In Datas Rationalität und Unfähigkeit ‚Frauen zu verstehen‘ liegt also kein Unterschied, sondern eine Gleichartigkeit zu anderen Männern. Die vorgeführten Idealbilder sind zudem, wenn man sie genauer betrachtet, ‚weibliche‘ Idealbilder vom Mann-Sein. Sie dienen alle dazu, Jenna auf unterschiedliche Art und Weise zu gefallen, sind aber zum Scheitern verurteilt, da sie ‚nicht der echte Data‘ (d.h. rational etc.) sind. Die Folge entpuppt sich als (antifeministische) Reaktion auf die in den 1980er Jahren vehement gestellte Forderung nach dem ‚neuen Mann‘.

Trotzdem ist Data noch kein ‚ganzer Mann‘, denn er ist der verfügbare Mann. Beide Frauen, die eine Beziehung mit ihm eingehen, werden als emotional und/oder sexuell bedürftig dargestellt und nutzen Data als ‚Ersatz‘ für einen menschlichen Partner. Tasha bedient sich Datas als ungefährliche Sexpuppe, Jenna bedient sich seiner als emotionale Projektionsfläche. In der Interaktion mit Frauen lernt Data vor allem etwas über Männlichkeits- und Weiblichkeitsrituale in heterosexuellen Beziehungen, Emotionen kann er nicht lernen, da er keinen ‚Emotionschip‘ besitzt. Was ihm noch zu seinem Status als ganzer Mann fehlt, sind jedoch nicht die Emotionen, sondern seine Persönlichkeitsrechte, was ihn als Stellvertreterfigur für unterdrückte Minderheiten interpretierbar macht. Data wird in dem Moment der Status als Mann zugesprochen, in dem er belegt, dass er eine intime Beziehung zu einer Menschenfrau hatte.

Anders funktionieren die Darstellungen der Geschlechtermaskerade. Ein Mann, der zur Frau wird, und eine Frau, die zum Mann wird, stehen in narrativ grundsätzlich unterschiedlichen Kontexten. Pel verkleidet

---

168 Überdeutlich wird dies in den bereits erwähnten Spiegelszenen.

sich, weil sie anders ist, weil sie mit ihrer sozialen Stellung nicht zufrieden ist. Quark dagegen wird anders, weil er sich verkleidet hat. Pels Geschlechterwandel ist wesentlich stärker an soziale Komponenten wie das Verhalten gebunden. Die Verkleidung vollzieht sich durch das Tragen von (Männer-)Kleidung und durch ‚männliches‘ Verhalten: Sie bewegt sich in der Öffentlichkeit und macht Profit. Das einzige zusätzliche Accessoire sind synthetische Ohrmuscheln, ihr an- und ablegbarer Phallus. Genau diese Anmaßung, männliche Ohren zu tragen, führt auch zu ihrer Enttarnung. Quarks Umwandlung dagegen ist vorwiegend an den Körper gebunden: Seine Ohren werden operativ verkleinert, Brüste werden operativ hinzugefügt, seine Hormone werden verändert. Dann erst geht es um die Einübung des sozialen Verhaltens wie Sprechweise und Körpersprache.

Während bei der Frau soziale Gründe als Motivation für die Verkleidung als Mann angeführt werden, steht ein als Frau verkleideter Mann dagegen immer in einem erotisch konnotierten Travestie-Kontext. Daraus folgt, dass Männer, die sich als Frauen (ver-)kleiden, Geschlecht oft parodieren, und Frauen, die sich als Männer (ver-)kleiden, dazu neigen, Geschlecht darzustellen: „If men dressed as women often *parody* gender, women dressed as men, on the other hand, tend to *perform* gender.“<sup>169</sup> Pel muss, um als Mann zu gelten, hauptsächlich darauf achten, nicht aufzufallen – was ihr in letzter Konsequenz nicht gelingt. Pels Verkleidung ist mehr auf das Nicht-Frau-Sein konzentriert als aufs Mann-Sein. Quarks Spiel dagegen ist sehr übersteigert. Er stellt keine Frau dar, sondern einen Frauendarsteller. Quarks Verkleidung transformiert ihn ebenfalls nicht in das andere Geschlecht, eine Frau, sondern macht ihn zum Transvestiten. Auch hier gibt es einen entscheidenden Unterschied: Quark darf tatsächlich seine ‚Weiblichkeit‘ in der Travestie entdecken. Er fühlt sich jetzt „einfühlsamer, mitfühlender und fürsorglicher“<sup>170</sup> und darf als moralisch geläuterter Ferengi in sein altes Leben und in sein männliches Selbst zurückkehren. Pel dagegen entdeckt nicht etwa ihre ‚Männlichkeit‘, sondern ebenfalls ihre ‚Weiblichkeit‘ – durch ihre Liebe zu Quark. Die Liebe zu Quark ist es, die sie den Entschluss fassen lässt, wieder als Frau zu leben – allerdings im Gamma-Quadranten, wo sie den gesellschaftlichen Regeln der Ferengi nicht unterworfen ist. Das Resultat ihres Tabubruchs ist Exil. Pel ist in letzter Konsequenz eine tragische Figur. Quark dagegen ist als Lumba eine komische oder sogar lächerliche Figur.

169 A. Solomon: It’s never too late to switch, S. 145f. (Kursivsetzung im Original).

170 DS9 6x32: *Die Beraterin*

Wenn das Geschlecht durch Inbesitznahmen geändert wird, wird in unterschiedlichem Maß mit Geschlechterstereotypen gespielt. Auffällig ist, dass Deanna Troi, die ‚femininste‘ Frau auf der *Enterprise*, als Mann doch ganz ‚Frau‘ blieb, während Kes oder Seven of Nine männliche Identitäten auch in Stimme, Körpersprache, Bewegung und Denken annehmen. Trotz weiblicher Körper und weiblich kodierter Kleidung (Kes sogar in Fetischmode) sind sie eindeutig als ‚männlich‘ zu identifizieren, was auf die übersteigerte und stereotype und gerade deswegen überzeugende Darstellungsweise zurückzuführen ist. Diese beinhaltet (im Falle der aggressiven Männlichkeit Tierans und Gwoghs) raue, wenig modulierte Stimmen, grobmotorischere Bewegungen und forderndes, (auch sexuell) dominantes Verhalten.

Bei der Thematik der Inbesitznahmen sind zwei narrative Muster zu erkennen, die sich zum Teil mischen: Entweder ist das besetzende Wesen ‚böse‘ und verfolgt militärische oder politische Ziele, für das es die Besessenen instrumentalisiert. Das Geschlecht der Wesen ist dann männlich identifiziert, das Geschlecht der Besessenen weiblich. Die besessenen Frauen handeln daraufhin überdeutlich ‚männlich kodiert‘, d.h. aggressiv und autoritär. Die zweite Variante hat eine stärker erotische Konnotation. Hierbei werden ebenfalls meist Frauen von Wesen besessen, die den Wirtskörper nutzen, um sowohl gegengeschlechtliche als auch gleichgeschlechtliche erotische Erfahrungen zu machen. Dies eröffnet zwar einerseits die Möglichkeit, narrativ mit sexuellem Begehren zu spielen, dämonisiert dieses jedoch gleichzeitig als ‚Besessenheit‘ und als Verhalten außerhalb der Norm.

