

I. Unbekannte Welten?

Der Weltraum – Unendliche Weiten. Wir befinden uns in einer fernen Zukunft. Dies sind die Abenteuer des neuen Raumschiffs Enterprise, das viele Lichtjahre von der Erde entfernt unterwegs ist, um fremde Welten zu entdecken, unbekannte Lebensformen und neue Zivilisationen. Die Enterprise dringt dabei in Galaxien vor, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat.

Trailer von *Star Trek – The Next Generation*

Die unendlichen Weiten des Weltraums versprechen Freiheit und Abenteuer, während auf der Erde längst die postmoderne Langeweile ausgebrochen ist. Mit seinen stellaren Odysseen im Dreiviertelstunden-Soap-Format ist *Star Trek* zur weltweit erfolgreichsten und ausuferndsten Science-Fiction-Fernsehserie mit einem unvergleichlichen Fankult geworden. Seit über dreißig Jahren bestimmt sie mit inzwischen fünf Serien - *Star Trek* (deutsch: *Raumschiff Enterprise*), *The Next Generation* (deutsch: *Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert*), *Deep Space Nine*, *Voyager* und *Enterprise* - sowie zehn Kinofilmen unser Bild von Science Fiction überhaupt.

Die vorliegende ideologiekritische Analyse versucht, das eigene Erleben dieser Serie zu verarbeiten und die Ambivalenz von Faszination und Ekel beim nachmittäglichen Fernseh Erlebnis gedanklich zu sortieren. Offenbar schaffen es Serien wie *Star Trek*, Generationen von Fernsehzuschauern so zu beeindrucken, daß sie sich abendlang mit Diskussionen über die ›eigentliche‹ Aussage einzelner Folgen, die symbolische Bedeutung verschiedener Aliens, die logischen Brüche in der Gesamterzählung und Spekulationen über den möglichen weiteren Verlauf unterhalten können. Echte ›Trekies‹ (Star-Trek-Fans), die in ihrem identifikatorischen Bezug auf die Serie oft erstaunlich naiv sind, aber auch über solche Identifizierung erhabene kritische Beobachter, die den Fernsehgenuß mit rein

soziologischem Interesse rechtfertigen, eint die oft suchtartige Beschäftigung mit Star Trek. Auf der einen Seite fasziniert das Denken im ›als-ob‹-Modus, das der trüben Realität des Gegebenen entflieht: Wie könnte unsere Zukunft aussehen, wenn wir jeden beliebigen Gegenstand per Stimmbefehl von einem ›Replikator‹ herstellen lassen können? Wenn fast jede Krankheit in kürzester Zeit geheilt werden kann, wenn unsere Körper ihre Schwäche und Gebrechlichkeit ablegen? Welche andersartigen Wesen mag es jenseits der Erde noch geben? Welche gefährlichen, uns überlegenen Maschinenwesen, welche starken und schönen Cyberfrauen, die jeden Mann souverän in die Tasche stecken, welche heldenhaft selbstlosen Roboter-männer, des Menschen Freund und Helfer? Star Trek malt es uns in buntesten Farben aus.

Auf der anderen Seite provoziert und nervt geradezu die Platttheit der Geschichten, die Stereotypie der Figuren, die Formelhaftigkeit, mit der Captain *Jean-Luc Picard* uns in aufklärerischer Manier über die ›menschlichen Werte‹ belehrt. Jede Folge liefert eine kleine Unterrichtseinheit in praktischer Ethik. Hier muß nicht zwischen den Bildern gelesen werden, sondern die Moral von der Geschichte' wird immer gleich expliziert. Stets wird um einen Ausdruck dessen gerungen, was es dem bürgerlichen Subjekt bedeutet, ›Mensch‹ in einer technisierten Welt zu sein. Das Versprechen auf das absolut Neue wird dabei immer wieder gebrochen: Trotz der angeblich unendlichen Möglichkeiten verhalten sich die Menschen im 24. Jahrhundert nicht anders als der ideale Bürger heutzutage; in der Auseinandersetzung mit anderen Lebensweisen siegt stets die moralische Biederkeit und die science-fiction-spezifische Thematisierung von ›Technologien der Zukunft‹, von Aliens und unerforschten Phänomenen fällt reichlich stereotyp aus.

Gerade daraus, die Bilder entlarven und sich so die eigene Überlegenheit beweisen zu können, ziehen zumindest die sich kritisch dünkenden Fans sicher einen Teil ihres Lustgewinns. Diese Mischung aus Faszination und Provoziertfühlen war auch der Anstoß zu diesem Buch. Es entstand das Bedürfnis,

den Stereotypen systematischer auf den Grund zu gehen, in der Erwartung, daß darin etwas allgemein Gesellschaftliches auftaucht. In dieser Studie wird prinzipiell davon ausgegangen, daß kulturindustrielle Produkte Ausdruck ideologischen, also notwendig falschen Bewußtseins sind. Sie spiegeln die Welt, so wie der Bürger sie sich vorstellt, und helfen, gesellschaftliche Anpassungsleistungen zu vollziehen, indem sie durch offene oder versteckte Botschaften dem Gegebenen Sinn verleihen:

Der Druck, unter dem die Menschen leben, ist derart angewachsen, daß sie ihn nicht ertragen, wenn ihnen nicht die prekären Leistungen der Anpassung, die sie einmal vollbracht haben, immer aufs neue vorgemacht und in ihnen selbst wiederholt würden. Freud hat gelehrt, daß die Verdrängung der Triebregungen nie ganz und nie für die Dauer gelingt, und daß daher die unbewußte psychische Energie des Individuums unermüdlich dafür vergeudet wird, das, was nicht ins Bewußtsein gelangen darf, weiter im Unbewußten zu halten. Diese Sisyphusarbeit der individuellen Triebökonomie scheint heute »sozialisiert«, von den Institutionen der Kulturindustrie in eigene Regie genommen, zum Vorteil der Institutionen und der mächtigen Interessen, die hinter ihnen stehen. (Adorno 1953 a, 508 ff.)

Was bei Horkheimer und Adorno jedoch oft nach – bewußter – Manipulation durch die »Lenker«, die »mächtigen Interessen« und das »Monopol« klingt (vgl. vor allem Horkheimer/Adorno 1969, 144–196 und Adorno 1953 a und 1953 b), wird im folgenden eher als Teil allgemeiner Ideologie verstanden, der auch die Produzenten der Kulturindustrie unterliegen. So scheint auch die Vorstellung Adornos naiv, der »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis« (Horkheimer/Adorno 1969, 145) könne von einem Gremium »verantwortungsvoller und unabhängiger Soziologen, Psychologen und Erzieher« (Adorno 1953 b, 531), das das Fernsehen kontrolliert, durchbrochen werden, zumal er doch gleichzeitig konstatiert, daß jene Formen des Fernsehens »vom objektiven Ungeist erzwungen« seien. Sein optimistischer Vorschlag lautet:

Wird von einer Wissenschaft, die sich nicht dumm machen und mit administrativen Erhebungen abspeisen läßt, sondern in die

Erforschung der Ideologie selbst eintritt, den gegängelten Künstlern der Rücken gestärkt, so hätten diese auch ihren Chefs und Kontrolleuren gegenüber einen besseren Stand. (Ebd.)

Statt als solche Wissenschaft versteht sich die folgende Analyse als Ideologiekritik, die darüber hinaus auch kaum damit rechnet, etwa die Macher von Star Trek zu erreichen.

Auf welche Weise nun wirken Film und Fernsehen, was verursachen sie beim Konsumenten? Adorno führt die Wirkungen von Film und Fernsehen weniger auf deren spezielle Technik als auf das Gesamtsystem der Kulturindustrie zurück, in dem allerdings das Fernsehen die Möglichkeit bietet, den Menschen auch noch in seinem Zuhause ständig mit Bild und Ton zu berieseln. Die Reflexion werde durch das Zusammenspiel der verschiedenen Verfahren der Kulturindustrie noch mehr eingeschränkt, als Goethe schon für »die Belustigung des Gesichts und Gehörs« im Theater konstatierte (ebd., 508). Der Film schaffe ein scheinbar authentischeres Abbild der Welt als andere Medien, schiebe aber zugleich dem Duplikat einen Sinn unter, der wiederum auf den Alltag zurückgespiegelt wird (ebd., 511). Erst recht die Fernsehsituation in der häuslichen Umgebung schaffe eine Distanzlosigkeit zum Gebilde, das vom Konsument nicht »als ein An sich ... erfahren [wird], dem er Aufmerksamkeit, Anstrengung und Verständnis schuldet«, (ebd., 510) sondern das als Gefälligkeit konsumiert wird.

Auch andere psychoanalytisch orientierte Filmtheorien behaupten für den Film allgemein vor allem einen durch die Bewegung der Bilder verstärkten Wirklichkeitseindruck, der zu einer Entdifferenzierung zwischen Film und Realität und einer Identifikation mit dem Kamerablick während des Filmerelebnisses führe (Winter 1992, 58–62). Daß dadurch tatsächlich auch im Nachhinein die Grenze zwischen Realität und Gebilde fürs Bewußtsein herabgesetzt wird, wie Adorno vermutet, ist allerdings fraglich. Zumindest für fiktionale Produkte ist kaum davon auszugehen, daß geübte Zuschauer sie für ein Stück Realität halten. Im Gegenteil, um diese Fiktionen zu verstehen, müssen die Zuschauer gerade deren spezifischen Stilmittel

kennen und etwa von dokumentarischen Aufnahmen unterscheiden können. Das spricht allerdings nicht gegen die Behauptung Adornos, daß unbewußt oder bewußt wirkende Filmbotschaften auf den Alltag übertragen und die filmischen Stereotypen als Handlungsschemata internalisiert werden.

Seit Jahrzehnten gibt es in der Rezeptionsforschung einen Streit über die Folgen des Fernsehens und zunehmend wird eine monokausale Wirkung bestritten. Stattdessen seien der Kontext der Rezeption oder bestimmte Eigenschaften des Zuschauers mit zu berücksichtigen.¹ In eine ähnliche Richtung zielt die Relativierung der Eindeutigkeit der Rezeption bei Vertretern der psychoanalytischen Filmrezeption: die Rezeption stelle eine »zweite Produktion« des Films im Kopf dar, er existiere in so vielen Varianten, wie es Zuschauer gibt, erklärt Gertrud Koch, die damit die Wahrnehmung zwar nicht für völlig beliebig, aber doch den »Spielraum der Aneignung visueller Objekte« (zit. nach Nessel 1997, 68) für sehr viel größer hält, als traditionelle psychoanalytische Modelle suggerierten. Auch Vertreter der Cultural Studies wie Stuart Hall (1973) entwickeln ein Modell mit individuellen Aushandlungsprozessen von Filmen. Ausschlaggebend dafür sei die Klassenlage des Rezipienten. Es gibt für ihn jedoch immer eine »Vorzugslesart« des Film, das heißt eine Lesart, die mit dem herrschenden ideologischen System übereinstimmt.

Die Frage, wer welchen Film aus welchen Gründen wie versteht, wird hier nicht weiterverfolgt. Fest steht, daß die Interpretation des Sinns nicht völlig variabel ist, daß ein Film nur verstanden werden kann, wenn man sich auf bestimmte gesellschaftliche Vorraussetzungen und Erzählkonventionen

1 Einen Überblick über die »Medienwirkungsforschung« liefert Schenk (2002). Auch die frühe ideologiekritische Untersuchung von Gesellschaftsbildern in Filmen von Osterland (1970) bestreitet, daß man eindeutige Folgen von Filmen (etwa die Verstärkung bestimmter Klischees) feststellen könne, und verlangt, auch das soziale Umfeld miteinzubeziehen.

eingelassen hat.² Als Nachweis dafür, daß die Botschaften von Fernsehserien wie Star Trek von vielen geglaubt und tatsächlich auf den eigenen Alltag übertragen werden, braucht man sich nur einen der zahlreichen Fanclubs anzusehen. Im folgenden jedenfalls werden die Filme im gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontext ideologiekritisch untersucht, ohne ihnen eine eindeutige Wirkung zu unterstellen.

Das Erlebnis von Fernsehserien unterscheidet sich von dem, das Kinofilme bieten. So ermöglicht das Kino aufgrund der Dunkelheit des Saals, der Größe der Leinwand und der Tonqualität ein intensiveres rauschhaftes Erleben, während das Fernsehen eher Teil des Alltags ist. Star Trek kommt einmal pro Woche (die Wiederholungen der Folgen liefen zum Teil täglich) direkt ins Haus. In einer von Werbepausen unterbrochenen Stunde tauchen die Zuschauer sicher nicht so tief in die Geschichten ein wie bei einem Kinobesuch. Andererseits kann es hier langfristig durchaus zu stärkerer Identifikation kommen, da gerade Fernsehserien, die über einen langen Zeitraum laufen, einen in sich abgeschlossenen Kosmos bilden, »der Geborgenheit stiftet, Überschaubarkeit suggeriert, einfache Zusammenhänge durch Hierarchien und Kausalitäten herstellt, auch klare Botschaften liefert« (Hickethier 1997, 123). Kein Wunder, daß diese Serien Kultgemeinden erzeugen, die von einem »kulturindustriellen Unterhaltungs-

2 Im Anschluß an die strukturalistische Zeichentheorie de Saussures entwickelte Christian Metz eine Beschreibung von Filmen analog zum Modell der Sprache. Was die Semiotiker für den Film feststellten, war, daß er wie Sprache mittels regelhafter Zeichensysteme (Codes) funktioniert, die eine kulturelle Kompetenz der Zuschauer voraussetzen. Das Problem bei der Übertragung der Zeichentheorie auf den Film lag allerdings darin, eine kleinste Einheit analog zum Wort bestimmen zu müssen. Dies ist nie wirklich gelungen, weshalb der Vergleich zur Wortsprache schließlich aufgegeben wurde. Geblieben ist die Vorstellung eines Films als Text, der nicht die Wirklichkeit abbildet, sondern Bedeutungen produziert und eine spezifische Filmwirklichkeit schafft.

system« (ebd., 121), bestehend aus Bildbänden, Comics, Puppen der Charaktere, Kostümen der Uniformen und anderen Merchandisingprodukten bedient werden. Serien wie Star Trek haben

die Funktion des kulturellen Forums, das den Zuschauern Einblicke in andere Lebensbereiche und Verhaltensweisen bietet, die ihnen aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang sonst nicht zugänglich sind. Die auf diesem Forum zur Diskussion gestellten Verhaltensweisen dienen dazu, in den laufenden Modernisierungsprozessen der Gesellschaft ständig erneut die Angemessenheit von Verhaltensweisen, Anschauungen und Werten zu überprüfen. (Ebd., 124)

Solche Überprüfung von Werten scheint heute, angesichts der zunehmenden Biotechnologisierung des Menschen, besonders angesagt. Denn der Cyborg – Abkürzung für ›kybernetischer Organismus‹ und allgemein als Hybrid, als ein Mischwesen aus Mensch und Maschine verstanden³ – ist auch im 21. Jahrhundert schon möglich: Die Entwicklung von künstlicher Reproduktion, von technischen und ›Fremd‹-Implantaten, die zunehmende Informatisierung des Körpers (im genetischen Code) und des Denkens (in der Gehirnforschung) scheinen zwar die konsequente Fortführung der Optimierung des Humankapitals zu sein, bringen aber zugleich den bürgerlichen Humanismus in Begründungsnot, da menschliche Einzigartigkeit als Unterscheidungskriterium zu Maschinen immer fragwürdiger wird.⁴

3 Das Wort Cyborg wurde 1960 von Manfred Clynes und Nathan Kline geprägt, die für die NASA an einer Möglichkeit arbeiteten, den Menschen an die extremen Umweltbedingungen des Weltraums anzupassen (Clynes/Kline 1960). Breiter diskutiert wird »der/die Cyborg« seit Donna Haraway sie mit ihrem 1985 (deutsch 1995) erschienenen *Manifesto for Cyborgs* als neue Bestimmung des Menschseins jenseits anthropologischer Festschreibung in die feministische und poststrukturalistische Debatte einführte.

4 Daß der Cyborg nicht nur eine Science-Fiction-Gestalt ist, zeigt auch der diesjährige Bericht der amerikanischen National Science Foundation über die Zukunftstechnologien zur *Verbes-*

In den folgenden Kapiteln wird es vor allem darum gehen, wie sich diese zunehmende Fragwürdigkeit in den Star-Trek-Geschichten widerspiegelt, vor allem in *The Next Generation*, *Deep Space Nine* und *Voyager*, den Serien und Filmen seit den 1980er-Jahren, auf denen der Schwerpunkt der Analyse liegen wird. In der Welt der friedlich vereinten *Föderation der Vereinigten Planeten* des 24. Jahrhunderts – einer Art Vereinte Nationen im Überformat – sind die Menschen längst mit allerlei Implantaten und Prothesen ausgestattet; die Krankenstation, ein medizinisches High-Tech-Labor, ist fester Bestandteil jeder Folge. Hier können nicht nur Menschen geheilt, sondern auch andere Probleme auf biotechnische Weise gelöst werden. Alle in den aktuellen öffentlichen Debatten verhandelten Medizintechnologien – von der Genetik über die Organtransplantation bis zur Gehirnmanipulation – werden dort teils mit Selbstverständlichkeit eingesetzt, teils zum Gegenstand ethischer Erörterungen. In welchem Funktionszusammenhang und mit welcher Bewertung die einzelnen Technologien in den Star-Trek-Filmen thematisiert werden, wird im Kapitel *Körper und Subjekt im 24. Jahrhundert* dargelegt und mit der Charakterisierung der *Borg* kontrastiert. Denn trotz der fortgeschrittenen Cyborgisierung in der Föderation wird die Cyborg-Spezies *Borg* – eine Kultur, deren humanoide Wesen derart mit technischen Implantaten versehen sind, daß sie ein völlig ver-

serung des Menschen: Das Projekt *Nano-Bio-Info-Cogno (NBIC)* soll die vier wichtigsten technowissenschaftlichen Gebiete – Nanotechnologie, Biotechnologie, Informationstechnologie und Kognitionswissenschaft – stärker verbinden und beispielsweise direkte Schnittstellen zwischen Gehirnen und Maschinen, Genomveränderungen, die die Körper haltbarer, leistungsfähiger und widerstandsfähiger machen und viele andere Optimierungen ermöglichen. Daß es auch in diesem Bericht nötig ist zu versichern, daß diese Veränderungen »das Wesen des Menschen bewahren« und »nicht die Grundlagen des menschlichen Lebens und der Ethik verändern« zeigt, welche Ängste von solchen Veränderungen ausgelöst werden. (Rötzer 2002)

netztes Kollektivbewußtsein aufweisen – seit der *Next Generation* zum gefährlichsten Feind der Föderation aufgebaut, dessen Ziel »die Vernichtung der Menschheit« ist: so die Werbung zum Kinofilm *Der erste Kontakt*.⁵ Wie gezeigt werden wird soll gerade dieses Feindbild uns selbst als Subjekte versichern. In der willkürlichen Gegenüberstellung von bösem Cyborg-Kollektiv und gutem Föderationsindividuum wird ein altes Thema: die bürgerliche Angstlust vor dem Auf- oder Untergehen in der totalitären Masse, mit der Aushandlung der Grenzen zwischen »böser« und »guter« Technik gekoppelt. Auf Föderationsseite wird eine »Barbieisierung des Subjekts« betrieben, die den Menschen zum technoid gestylten Produkt unendlich reproduzierbarer DNA macht, zum ästhetisierten Cyborg. Gleichzeitig wird von diesem Kunstprodukt eine Individualität, Freiheit und Selbstbestimmung behauptet, die dem Borgkollektivismus apodiktisch gegenübergestellt wird. Die Verunsicherung des Subjekts wird durch die Bekämpfung der Borg abgearbeitet – und inszeniert als Bekämpfung der *Femme fatale*, denn es stellt sich heraus, daß das Borgkollektiv von einer »Königin« repräsentiert wird. In Anknüpfung an altbekannte Stereotypen weiblicher Verführung kann so an der Frau bekämpft werden, was das Subjekt an sich selbst nicht wahrhaben will. Den Ausführungen zu dieser These werden einige allgemeine Überlegungen zum Genre des Science-Fiction-Films und eine kurze Einführung in das Star-Trek-Universum vorangestellt.

5 Auf die – für die ansonsten eher aufklärerische Serie *Star Trek* ungewöhnliche – Parallele zur antisemitischen Nazipropaganda verweist Karol Zelent mit dem Zitat: »Die Juden aller Welt wollen Deutschland vernichten!« (Zelent 1998, 78)