

Inhalt

I. Unbekannte Welten?	7
II. Die Zukunft auf dem Schirm	
Elemente der Science Fiction	17
Geschichte des Science-Fiction-Films	21
III. Die Star-Trek-Erzählung	
Unendliche Weiten	31
Star Trek als gesellschaftliche Utopie?	42
Ökonomie und Politik im 24. Jahrhundert	46
Die Galaktisierung des Kapitals	50
IV. Cyborgs und Barbies	
Körper und Subjekt im 24. Jahrhundert	55
Biotechnologie in der Föderation – die Barbiesierung des Menschen	58
Künstliche Organe und Gehirne	59
Der Genotyp oder die Verwörtlichung des Fleisches	66
Rasse, Genom und Manipulationsverbot	75
Androiden, Hologramme und andere Wesen	82
Die Borg – das absolut Andere?	90
Erste Begegnung – Zeitsprung mit <i>Q</i>	90
Das mögliche Ende der Moderne	98
Captain Picard in den Händen der Borg	101
Die Individualisierung eines Borg – Du wird ›Ich‹	109
<i>Der erste Kontakt</i> als Kampf gegen die Depotenzierung des Subjekts	116
Seven of Nine – ist Schönheit irrelevant?	131
V. Wofür bürgen die Borg?	143
Filmographie/Abbildungsverzeichnis	151
Literaturverzeichnis	155
Sach- und Personenregister des Star-Trek-Universums	162

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 ›Trekkies‹ (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.