

***Deep Space Nine* als soziopolitische Fiktion und unvollendetes Projekt**

1 *Star Trek* als soziopolitische Fiktion

Zu dramatischer Musik laufen Captain Sisko und Major Kira durch die Gänge von Deep Space Nine, die Phasergewehre im Anschlag. Die Besatzung der Station ist auf der Suche nach einem Eindringling. Auf der Promenade kann der Stationsarzt Doktor Bashir noch einige Befehle an die Mannschaft erteilen, bevor er schließlich vom Gejagten überrascht wird. Die Situation, die sich als Übung herausstellt, wird in einer *Art comic relief* unterbrochen, als der Bartender Quark sich beschwert, dass die Übung seine Gäste verschrecke.¹ Kurz darauf muss Captain Sisko eine Verabredung mit seiner Freundin unterbrechen, da die Mannschaften zahlreicher klingonischer Raumschiffe an Bord der Raumstation kommen.

Schon in dieser kurzen Sequenz, den ersten zehn Minuten der *Star Trek – Deep Space Nine* (USA 1993–1999, Idee: Rick Berman, Michael Piller)-Episode «The Way of the Warrior» (S04/E01, 1995, R: James L. Conway) zeigt sich das Zusammenspiel verschiedener filmischer Verfahren zur Repräsentation unterschiedlicher sozialer Konfigurationen und soziologischer Konzepte: Die Differenz zwischen Übung und realer Gefechtssituation etwa wird dadurch, dass sie erst verzögert aufgelöst wird, als kontextuell abhängig von sozialen Bedeutungszuschreibungen² begrifflich; die Figur Bashirs agiert in verschiedenen sozialen Rollen als Soldat, Arzt oder Freund; die Raumstation selbst als soziale Einheit besteht wiederum aus kleineren sozialen Einheiten (z. B. Paarbeziehungen), ist allerdings eingebettet in größere soziale Zusammenhänge und außerdem offen für den Austausch mit anderen sozialen Gebilden. Insofern sich in diesen unterschiedlichen sozialen Einheiten und Modi auch verschiedene (normative) Ideen über soziale Konfigurationen ausdrücken, lässt sich *Star Trek* als Verhandlung «soziopolitische[r] Fiktionen oder social-science-fiction»³ verstehen. Dabei tragen einige konventionalisierte Verfahren des «fiktional-ästhetischen Modus»⁴ Science

1 Zur Figur Quark als Einsatzpunkt für *comic reliefs*, vgl. Rauscher, Andreas (2003): *Das Phänomen Star Trek. Virtuelle Räume und metaphorische Weiten*. Mainz, S. 314–315.

2 Das heißt von «geschichtete[n] Hierarchie[n] bedeutungsvoller Strukturen» (Geertz, Clifford (1991): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. 2. Auflage. Frankfurt/Main, S. 12).

3 Suvin, Darko (1979): *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Frankfurt/Main, S. 35.

4 Spiegel, Simon (2013): «Science Fiction». In: Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola V. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, S. 245–265, hier: S. 249. Spiegel

Fiction dazu bei, dass eine Vielzahl unterschiedlicher sozialer Entwürfe erörtert und miteinander in Bezug gesetzt werden: Nicht nur fungieren Raumschiffe mit ihrer Besatzung selbst schon als «Modellwelten»,⁵ die es ermöglichen mit anderen Modellwelten in Kontakt zu treten, auch durch Elemente wie das Holodeck, Zeitreisen, alternative Universen etc. können im Rahmen einer seriellen Narration immer neue Sozialentwürfe brechungsfrei in eine vorhandene diegetische Welt integriert werden. Eine solche Rekombinierbarkeit erleichtert auch, dass sich an soziale Eigenschaften der Diegese semantische Diskurse um eine ideale oder reale Verfasstheit des Sozialen anlagern können,⁶ d.h. dass beispielsweise «Gesellschaft» selbst zum Thema der *Star Trek*-Serien wird. Analog dazu ist von zahlreichen AutorInnen eine enge historische und definitorische Nähe der Science Fiction zu sozialutopischen Texten⁷ diskutiert worden.⁸

Basierend auf der Annahme, dass in einem Science-Fiction-Text wie den *Star Trek*-Fernsehserien auch implizit und explizit soziale Organisationsformen und die ihnen zugrundeliegenden Normen verhandelt werden, fragt der vorliegende Beitrag danach, wie in *Deep Space Nine* ein in *Star Trek* angelegtes soziales Ideal fortgeführt und weiterentwickelt wird. Ausgehend von einem kurzem Überblick über gängige Interpretationen einer «utopischen Vision»⁹ in *Star Trek*, wird zunächst die These aufgestellt, dass sich auch *Deep Space Nine* als symbolischer Konvergenzpunkt von utopischem Denken, Science Fiction sowie sozialistischen und humanistischen Ideen verstehen lässt. Gleichzeitig scheint die Serie das «utopische Projekt» von *Star Trek* in gewisser Weise jedoch auch wieder in Frage zu stellen.¹⁰ Dies ist jedoch nicht zwingend als Widerspruch aufzufassen, sondern lässt sich letztlich auch als Konsequenz des Projektes selbst deuten.¹¹

nutzt diesen Begriff in Abgrenzung zum Genre-Begriff um die Science Fiction anhand eines «Typus fiktionaler Welten» (ebd.) offener zu bestimmen.

- 5 Steinmüller, Karlheinz (1997): «Beinahe eine sozialistische Utopie. USS Enterprise: Heimathafen DDR?» In: Hellmann, Kai-Uwe / Klein, Arne (Hg.): «Unendliche Weiten ...». *STAR TREK zwischen Unterhaltung und Utopie*. Frankfurt/Main, S. 80–90, hier S. 81.
- 6 Vgl. Hartmann, Britta (2007): «Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum». In: *montage/av* 16/2, S. 53–69, hier S. 63–66.
- 7 Hier verstanden in einem erweiterten, plurimedialen Sinne.
- 8 In deutschsprachigen Publikationen beispielsweise in Schwonke, Martin (1957): *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*. Stuttgart, Saage, Richard (1997): «Utopie und Science-fiction. Versuch einer Begriffsbestimmung». In: Hellmann, Kai-Uwe / Klein, Arne (Hg.): «Unendliche Weiten ...». *Star Trek zwischen Unterhaltung und Utopie*. Frankfurt/Main, S. 45–58, Schröder, Torben (1998): *Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres*. Münster oder Stoppe, Sebastian (2014): *Unterwegs zu neuen Welten. Star Trek als politische Utopie*. Darmstadt.
- 9 Gleichgültig ob *Star Trek* tatsächlich die definitorischen Kriterien erfüllt, um in typologischer Hinsicht als Utopie zu gelten. Vgl. dazu die Diskussion in den in Fußnote 8 angeführten Werken.
- 10 Andreas Rauscher beschreibt *Deep Space Nine* gar als «düstere[s] Paralleluniversum zur eigenen Serie» (Rauscher, *Das Phänomen Star Trek*, S. 287).
- 11 Da es sich bei den hier vorgelegten Ausführungen nicht um Analysen und Interpretationen *in extenso* handeln kann, wird im Folgenden ausgehend von einzelnen Serien-Episoden lediglich

And yet in the age of the postmodern condition [...] [*Star Trek's* ethical implication] continued to resonate [...] speaking to essential values of self, nation and the unfailing belief in progress. If postmodernity eschewed grand narratives, *Star Trek*, in its overtly utopian voyages, attempted to recuperate the boldest of them all: a faith in an essential human being.¹²

Ein solcher utopischer Gehalt, der Bruce Isaacs zufolge gar das Verschwinden von positiven *grand narratives* überdauert habe,¹³ wird für *Star Trek* häufig sowohl auf diegetischer Ebene – über die Verfasstheit der Gesellschaft der Vereinigten Föderation der Planeten – veranschlagt, als auch für die Rhetorik einzelner Episoden oder größerer Handlungsstränge diagnostiziert. Eine gängige Auffassung besteht darin, die soziale Organisation der Föderation als «nicht entfremdete Gesellschaft»¹⁴ zu betrachten, in der die «Geldwirtschaft [...] abgeschafft [ist] und jedes Mitglied der Gesellschaft [...] weniger zur Existenzsicherung, als vielmehr zur Selbstverwirklichung [arbeitet].»¹⁵ Die technologische Entwicklung des 23. und 24. Jahrhunderts habe es ermöglicht, das Verteilungsproblem knapper Ressourcen zu lösen und – einer spätmarxistischen Utopie gleich – «das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist,» aufzuheben, um gleichsam das «Reich der Freiheit» zu schaffen.¹⁶ Basis eines solchen utopischen Entwurfs in *Star Trek* sei der Glaube

angedeutet werden können, wie verschiedene Bedeutungsebenen miteinander verschränkt sind und wie auch widersprüchliche Lesarten nebeneinander bestehen bleiben können.

- 12 Isaacs, Bruce (2010): «A Vision of a Time and Place. Spiritual Humanism and the Utopian Impulse». In: Kapell, Matthew W. (Hg.): *Star Trek as Myth. Essays on Symbol and Archetype at the Final Frontier*. Jefferson, S. 182–196, hier S. 186.
- 13 Siehe ebd., S. 185. Isaacs bezieht sich hier auf Jean-François Lyotard.
- 14 Rauscher, *Das Phänomen Star Trek*, S. 56. Im Band *Theorien der Entfremdung: Zur Einführung* wird die Erdengesellschaft des 24. Jahrhunderts gar als Beispiel für eine Aufhebung der Entfremdung herangezogen. Siehe Fußnote 29, Henning, Christoph (2015): *Theorien der Entfremdung. Zur Einführung*. Hamburg, S. 213.
- 15 Schröder, *Science Fiction als Social Fiction*, S. 83. Siehe auch Hellmann, Kai-Uwe (1997): «Sie müssen lernen, das Unerwartete zu erwarten. *Star Trek* als Utopie der Menschwerdung?» In: Hellmann/Klein, «Unendliche Weiten...», S. 91–111.
- 16 Die Zitate entstammen Marx, Karl (1964): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Dritter Band. In: Marx Karl / Engels, Friedrich: *Werke*. Band 25, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, S. 5–893, hier S. 828. Vgl. auch Kapell, Matthew Wilhelm (2010): «Speakers for the Dead. *Star Trek*, the Holocaust, and the Representation of Atrocity». In: Kapell, Matthew W. (Hg.): *Star Trek as Myth. Essays on Symbol and Archetype at the Final Frontier*. Jefferson, S. 67–79. Zum Verteilungsproblem als zu Lösendes der Utopie und *Star Trek* vgl. Münkler, Herfried (1997): «Moral und Maschine. *Star Trek* im Spannungsfeld von Sozialutopie und technologischem Fortschritt». In: Hellmann/Klein, «Unendliche Weiten...», S. 59–71. Zur Kompatibilität eines utopischen Entwurfs in *Star Trek* mit utopischen Entwürfen (real)sozialistischer Prägung, vgl. Steinmüller, «Beinahe eine sozialistische Utopie». Münkler weist allerdings darauf hin, dass das «Knappheitsproblem [...] nur dann überwindbar [ist], wenn die Produktionssteigerung nicht ständig durch Bedürfnissteigerung kompensiert wird.» (Münkler, «Moral und Maschine», S. 60) Tatsächlich scheint es auch in der Welt von *Deep Space Nine* weiterhin Bedürfnisse jenseits der technologischen Verfügbarkeit von Replikatoren zu geben. In «In the Cards» (S05/E25, 1997, R: Michael Dorn) beispielsweise versuchen Jake Sisko und Nog eine historische Baseball-Karte als eine Art «auratischen Gegenstand» zu ertauschen.

an eine Gleichzeitigkeit eines wissenschaftlich-technischen Fortschritts mit einer moralischen Weiterentwicklung des Menschen zu einem – bereits in ihm angelegten – rational und solidarisch agierenden Wesen.¹⁷ Eine solche humanistische, «unhintergehbare anthropozentrische Perspektive»¹⁸ spiegele sich auch in der Rhetorik vieler einzelner Serienfolgen wieder.¹⁹

2 «Paradise»? Die Fortsetzung eines humanistischen Projekts

Darko Suvin führt in seinen klassischen Bestimmungen zur Science Fiction aus, dass «die Wissenschaft, aufgefaßt in [...] [einem] weiteren Sinn von methodisch-systematischer Erkenntnis, vom SF-Novum nicht zu trennen»²⁰ sei und dass jener Begriff der Erkenntnis eine «typische Methodologie der SF» impliziere, die «eine kritische [ist], [...] [die] den Glauben an die Möglichkeiten des Verstandes mit einem methodischen Zweifel vereint».²¹ Simon Spiegel schlägt dagegen eine offenere Definition des Modus der Science Fiction über die Kategorien der «technizistischen Rhetorik» und der «szientistischen Ästhetik» vor,²² da Science-Fiction-Texte lediglich behaupten könnten, «dass es zwischen ihrer fiktionalen Welt und der empirischen eine Kontinuität gebe»,²³ bzw. dass «ihre Nova [...] mit dem aktuellen Stand der Wissenschaft» vereinbar seien.²⁴ Beiden Positionen gemein ist jedoch der zur Minimaldefinition von Science Fiction herangezogene Rekurs auf die Wirklichkeit der «Nullwelt»²⁵ und deren Veränderbarkeit sowie der semantische Bezug auf «wissenschaftliche» Methoden und Erkenntnisse.²⁶

17 Siehe ebd., S. 68. Siehe Hellmann, «Sie müssen lernen, das Unerwartete zu erwarten», S. 101. Siehe Rauscher, *Das Phänomen Star Trek*, S. 58. Vgl. Steinmüller, «Beinahe eine sozialistische Utopie», S. 90. Vgl. Isaacs, «A Vision of a Time and Place», S. 186–191.

18 Fritsch, Matthias / Lindwedel, Martin / Schärfl Thomas (2003): *Wo nie ein Mensch zuvor gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie*. Regensburg, S. 154.

19 Vgl. ebd., S. 150. Zur Kritik an einer solchen Position siehe unten. Zudem sei angemerkt, dass es sich dabei natürlich um eine extrem verkürzte Interpretation eines umfangreichen und komplexen Werks handelt.

20 Suvin, *Poetik der Science Fiction*, S. 95.

21 Ebd., S. 30. Hervorhebungen hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, im Original.

22 Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg, S. 49.

23 Ebd., S. 46–47.

24 Ebd., S. 48. Damit umgeht Spiegel das Problem, eine Wissenschaftlichkeit oder tatsächliche Vorhersagekraft der Science Fiction postulieren zu müssen; eine Position, die er Suvin unterstellt, wenn er dessen Ausführungen in der «Nähe naive[r] Fanpositionen» einer *hard SF* sieht. (ebd., S. 54) Allerdings betont Suvin gerade in Bezug auf die Utopie als «sozialpolitische Untergattung der Science Fiction» (Suvin, *Poetik der Science Fiction*, S. 88), diese sei weniger als Zustand als vielmehr als Methode zu verstehen, sodass «es sich als sinnlos [erweist], von Verwirklichung oder Nichtverwirklichung zu sprechen» (ebd., S. 79).

25 Schröder, *Science Fiction als Social Fiction*, S. 58. Das heißt die jeweils den Science-Fiction-Text hervorbringenden Wirklichkeit.

26 Insofern löst sich auch das Nachdenken über Science Fiction nicht von einer «szientistischen Rhetorik».

Darin ähneln diese Auffassungen einem Denkmodell der ‹utopischen Methode›, wie es beispielsweise von Raymond Ruyer vertreten worden ist. Ruyer entlastet die Utopie in seinem theoretischen Entwurf von der Notwendigkeit, einen holistischen Idealstaatsentwurf zu präsentieren oder sich belastbarer wissenschaftlicher Methoden bedienen zu müssen und fasst das Utopische als ‹geistiges Experimentieren mit Möglichkeiten› oder ‹eine Übung oder ein Spiel mit den möglichen Erweiterungen der Realität›.²⁷ Dies bedeute allerdings nicht, dass dem utopischen Denken sein Wirklichkeitsbezug abhanden komme, vielmehr ähnele es einer ‹wissenschaftlichen Vorstellungskraft, die sich deshalb vollkommen von der ästhetischen Phantasie unterscheidet, weil sie bestrebt ist, objektiv zu sein, und weil sie sich auf die Kenntnis der Eigenarten des Objekts und auf seine jeweiligen ‹Möglichkeiten› stützt.›²⁸ So verstanden birgt die utopische Methode gleichsam eine Art *Kontingenzsinn*, indem sie eine ‹denkerische Befreiung aus Handlungs- und Sachzwängen› leistet und helfen kann, im ‹Ausblick in die ‹unendliche Möglichkeit››²⁹ den Blick für die ‹prozessuale Front›³⁰ des jeweils Wirklichen zu öffnen, d. h. mit Bloch zu erkennen, dass ‹die Realität selber unaufgearbeitet ist, daß sie Anrückendes, Hervorbrechendes am Rand hat.›³¹ Entsprechend plädieren verschiedene AutorInnen dafür, auch die Science Fiction als eine Art ‹lebendige Anwendungsform der utopischen Methode›,³² als eine Art ‹Möglichkeit, [...] Wunsch- oder Warnszenarien diskutierbar zu machen›,³³ zu verstehen.³⁴ Da die Science Fiction allerdings ‹keine andere übergeordnete und ‹wirklichere› Wirklichkeit postuliert, sondern lediglich eine Alternative, die derselben ontologischen Ebene angehört, wie die empirische Welt›,³⁵ die sie hervorbringt, bezieht sich jener ‹Möglichkeitscharakter› nicht auf ‹die Transzendenz, sondern [...] [die] irdische Realität, und ihr Subjekt ist nicht Gott, sondern der Mensch selbst.›³⁶

27 Ruyer, Raymond (1986): ‹Die utopische Methode›. In: Neusüss, Arnhelm (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Frankfurt/Main, S. 339–360, hier S. 339.

28 Ebd., S. 342–343.

29 Krysmanski, Hans-Jürgen (1963): *Die utopische Methode*. Köln, Opladen, S. 132.

30 Bloch, Ernst (2013): *Das Prinzip Hoffnung*. 9. Auflage. Frankfurt/Main, S. 225.

31 Ebd., S. 226.

32 Krysmanski, *Die utopische Methode*, S. 90.

33 Schröder, *Science Fiction als Social Fiction*, S. 79.

34 Es finden sich aber auch durchaus entgegengesetzte Positionen, welche die Welten der Science Fiction eher als Staffage für konventionalisierte Abenteuer-Geschichten betrachten. Vgl. etwa Saage, ‹Utopie und Science Fiction›, S. 53.

35 Suvin, *Poetik der Science Fiction*, S. 101.

36 Saage, ‹Utopie und Science Fiction›, S. 54–55. Dies gilt für *Deep Space Nine* allerdings nur eingeschränkt, gibt es doch hier starke Bezüge zu Religiosität und Spiritualität, die nicht nur als sozial wirksame Phänomene, sondern auch als Wirkungsbereich transzendenter Wesen gezeichnet werden – obschon diese als ‹nicht-körperliche› Lebensformen in gewisser Weise auch wieder einer ‹szientistischen Rhetorik› unterworfen werden. Auch gibt es mit Q in der Welt von *Star Trek* eine Art weiteres omnipotentes Wesen. Entsprechend können die hier vorgebrachten Argumente nur idealtypisch gedacht sein.

In der *Deep Space Nine*-Episode «Paradise» (S02/E15, 1994, R: Corey Allen) werden zwei Varianten einer im obigen Sinne möglichen³⁷ Erweiterung der Realität einander gegenüber gestellt, wobei in der Vergleichsoperation eine noch weitgehend intakte Positivvision der Gleichzeitigkeit eines technologischen und sozialen Fortschritts aufscheint. Zu Beginn der Folge entdecken Captain Sisko und Chief O'Brien bei der Überprüfung vermeintlich unbewohnter Planeten eine ihnen unbekannt Siedlung. Dort treffen sie allerdings nicht auf einen Außenposten einer anderen interplanetaren Gruppierung, sondern auf eine von Menschen³⁸ betriebene Kolonie, die dezidiert als menschen-mögliche Abkehr von der im 24. Jahrhundert dominanten Lebensweise der Föderation, d. h. binnenlogisch als eine Art utopisches Projekt innerhalb des utopischen Projekts, figuriert. Da auf dem Planeten keine «entwickelten» technischen Gerätschaften funktionieren, haben die dort notgelandeten Mitglieder einer früheren Sternflottenmission eine neue Gemeinschaft auf Basis materiellen Verzichts und körperlicher Arbeit errichtet, der sich – mangels einer Kommunikationsmöglichkeit mit ihrem Raumschiff – auch Sisko und O'Brien anschließen müssen. Es stellt sich jedoch heraus, dass die Anführerin der SiedlerInnen, Alixus, das Funktionieren der Sternflottentechnologie mittels anderer versteckter Technologie verhindert hat, um die Gemeinschaft zu erschaffen.

Wird das Leben auf dem Planeten zunächst noch recht positiv gezeichnet – Sisko und O'Brien werden freundlich empfangen, die begrünte Siedlung ist «natürlich» ausgeleuchtet, die Bildkompositionen sind zunächst vergleichsweise offen etc. (vgl. Abb. 1) –, wandelt sich dieses Bild bald deutlich: So lehnt Alixus die Versuche der beiden Sternflottenoffiziere, ihr Schiff zu kontaktieren, ab, obwohl ein Kind in der Kolonie schwer erkrankt ist (und mit Hilfe eines einfachen *medical-kits* geheilt werden könnte); auf einfache Vergehen wie das Stehlen von Kerzen steht eine Folterstrafe in einer *sweatbox*; zudem wird deutlich, dass Alixus den Absturz ihres Schiffes ohne die Einwilligung der anderen Crewmitglieder herbeigeführt hat. Schon indem Alixus – die als eine Art kulturpessimistische Philosophin charakterisiert wird³⁹ – und das von ihr repräsentierte Projekt eines «einfacheren Lebens» negativ konnotiert werden, erscheint die ursprüngliche Abgrenzungsfolie, die Föderationsgesellschaft, *ex negativo* als wünschenswerterer Zustand. «Paradise» artikuliert überdies aber auch mehrfach die positive Rolle wissenschaftlich-technologischer Erkenntnisse in der (gesellschaftlichen) Selbstverwirklichung des Menschen. So kann der Techniker von *Deep Space Nine*, O'Brien, mit Unterstützung des (ehemaligen) Technikers der Siedlung die Gerätschaften zur Hemmung der Technologien,

37 Im Sinne eines Denkbar-Möglichen (im Bloch'schen Sinne also eher ein «Objektiv-Mögliches» [vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 225–226]).

38 Das gestrandete Raumschiff ist zwar eines der Föderation, gezeigt werden aber tatsächlich ausschließlich Menschen.

39 Sisko liest etwa aus einem von ihr geschriebenen Buch vor: «She says we have become fat and lazy and dull. [...] The common conceit that the human species has evolved over the last several centuries is ludicrous. [...] Man has lost touch with his true power.» (TC 0:11:43).



1 *Deep Space Nine*:
«Paradise» (S02E15, 1994, R:
Corey Allen) TC 0:06:29

die signifikanterweise im Wald vergraben sind,⁴⁰ orten, indem er eine Art «erfinderischer Urszene» wiederholt und einen einfachen Kompass herstellt.⁴¹ Deutlicher noch – und gekoppelt an eine Zeitlichkeitssemantik – wird die positive Verbindung von wissenschaftlichem und menschlichem Fortschritt im Motiv der kindlichen Entwicklung, die in der Episode mehrfach aufgegriffen wird. So beginnt «Paradise» mit einem Gespräch zwischen O’Brien und Sisko über dessen Sohn Jake, der beim Stationstechniker ein Praktikum absolvieren soll, um sich auf einen potenziellen Dienst in der Sternenflotte vorzubereiten und sich im technischen Dienst – analog zu O’Brien⁴² – weiterzuentwickeln.⁴³ Das Motiv wird wieder aufgenommen, wenn die Kamera, nachdem in einer Versammlung die Frage gestellt wird, ob die SiedlerInnen den Planeten dank der Sternenflottenoffiziere wieder verlassen können, auf das *close up* eines jungen Mädchens schwenkt und damit die Zukunftsfrage als besonders bedeutend für die junge Generation markiert.⁴⁴ Dass die Siedlungs- und Lebensform auf dem Planeten auch deshalb negativ konnotiert wird, weil sie die Entwicklung der Jugendlichen behindert oder verunmöglicht, zeigt sich nicht nur daran, dass das erkrankte Kind mangels medizinischer Versorgung stirbt, sondern besonders in der letzten Einstellung der Episode: Obschon O’Brien Alixus überführt hat, entscheiden sich die SiedlerInnen auf dem Planeten zu bleiben. Während diese den zentralen Platz der Kolonie verlassen, bleiben zwei junge Kinder zurück.

40 Die Quelle der die Technologien störenden Strahlung wird in der Episode zunächst in natürlichen Gesteinsvorkommen vermutet.

41 TC 0:37:06.

42 Der in einer Art Andeutung des Endes der Episode berichtet, seine Karriere habe begonnen, als er sich durch die Entdeckung seines ihm vorher unbekanntes technischen Geschicks aus einer gefährlichen Situation habe befreien können (TC 0:00:38).

43 TC 0:00:14.

44 TC 0:09:27.



2 *Deep Space Nine*:
«Paradise» (SO2E15, 1994,
R: Corey Allen), TC 0:44:29

Mittig kadriert im Mittelgrund schauen sie auf das Folterinstrument, die «Sweat-box», die als großes, bedrohliches Objekt im Vordergrund auf eine mögliche negative Zukunft der beiden verweist (siehe Abb. 2).

Gelesen als utopischer Sozialitätsentwurf – der nicht zwingend auch einer ausformulierten diegetischen Gesellschaftsformation bedarf, da er auch auf der Ebene diffuser, sozialimaginativer semantischer Ansteckungen operieren kann – werden in dieser Episode technologischer und gesellschaftlicher Fortschritt, die im Dienste des Lebens der Einzelnen stehen,⁴⁵ semantisch mit einem (Selbst-)Entwicklungsideal verknüpft. Insofern scheint der von Kapell beschriebene «*mythos of Star Trek*» hier weitgehend intakt zu sein: «[S]cience and technology will [...] allow[] individuals and society to progress toward a Utopian future».⁴⁶ Die Episode schließt aber nicht nur an einen Wissenschaftsoptimismus an, sondern auch an den Entwurf einer Gesellschaft, in der es eine Korrespondenz zwischen menschlicher Innerlichkeit und sozialer Ordnung gibt. Entsprechend gibt es innerhalb der Episode einen expliziten Konflikt um die Beschaffenheit einer «core identity», von der sich Sisko Alixus zufolge entfernt habe.⁴⁷ Solche Ideen, «dass den [...] äußeren Strukturen tatsächlich die passenden inneren Dispositionen korrelieren»⁴⁸ und die Implementierung einer solchen Struktur dazu führt, «dass eine jede [...] wieder mit sich im Einklang sein kann»,⁴⁹ korrespondieren durchaus mit aufklärerischen Vorstellungen über ideale soziale Ordnungen, deren «grundlegende[s] Problem» Rousseau

45 Während Alixus bereit ist, auch einzelne Mitglieder der Siedlung zum «Wohl der Gemeinschaft» sterben zu lassen, ist die Erkrankung des Kindes für Sisko und O'Brian ein besonderer Ansporn, ihre Bemühungen um eine technische Lösung ihrer Lage zu verstärken.

46 Kapell, «Speakers for the Dead», S. 70.

47 TC 0:23:53.

48 Henning, *Theorien der Entfremdung*, S. 52.

49 Ebd., S. 35.

als Suche nach «eine[r] Form des Zusammenschlusses, [...] durch die doch jeder, indem er sich mit allen vereinigt, nur sich selbst gehorcht und genauso frei bleibt wie zuvor», beschrieben hat.⁵⁰ Obschon sich also die Siedlung auf dem Planeten in «Paradise», insofern sie «eine Existenzweise [...], die [...] auf vieles Äußerliche verzichtet, um dafür innerlichen Reichtum zu ernten»⁵¹ darstellt, vordergründig als rousseauistisch lesen lassen könnte, wird dieser Sozialitätentwurf durch Alixus' Hintansetzung menschlicher Würde und menschlichen Lebens gegenüber der Gemeinschaft wieder delegitimiert.

Der in *Star Trek* und in «Paradise» aufgerufene Imperativ der Entwicklung zu einer «utopian vision [...] located at an imaginary point within the human subject»⁵² – der noch an weitere DenkerInnen der Aufklärung anschlussfähig wäre⁵³ – und die ihm zugrundeliegende entelechische Figur konvergieren, gemeinsam mit der (utopischen) Methode einer «Social Fiction»,⁵⁴ überdies auch mit Vorstellungen über ein sozialistisches Projekt, wie sie von Karl Marx und Friedrich Engels skizziert wurden. Eine solche Anschlussfähigkeit ergibt sich trotz einer etwa von Engels angestrebten Abgrenzung gegen Rousseau, «die Aufklärer» und ihr «Reich der Vernunft»⁵⁵ über eine Vielzahl der hier genannten Merkmale wie Wissenschafts- und Technikoptimismus, Diesseitigkeitsbezug und die Korrespondenz von Innerlichkeit und Sozialität.⁵⁶ In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* etwa beschreibt Marx den Zielpunkt eines entwickelten Kommunismus «als vollendeter Naturalismus = Humanismus, als vollendeter Humanismus = Naturalismus, er ist die wahrhafte Auflösung des Widerstreits zwischen dem Menschen mit der Natur und mit dem Menschen, die wahre Auflösung des Streits zwischen

50 Rousseau, Jean-Jacques (2014): «Vom Gesellschaftsvertrag». In: van Ackeren, Marcel (Hg.): *Texte zur Politischen Philosophie*. Stuttgart, S. 162–176, hier S. 169. Vgl. auch Henning, *Theorien der Entfremdung*, S. 52–53.

51 Ebd., S. 61.

52 Isaacs, «A Vision of Time and Place», S. 191. Vgl. auch Hellmann, «Sie müssen lernen, das Unerwartete zu erwarten», S. 101–102.

53 Zum Beispiel an ein Humboldt'sches Bildungsideal oder an die Schiller'sche Vorstellung, dass «der Staat [...] der Ausleger seines [des Menschen] schönen Instinkts, die deutlichere Formel seiner innern Gesetzgebung» (zitiert nach Henning, *Theorien der Entfremdung*, S. 67) sein solle.

54 Der Begriff wird hier bei Schröder, *Science Fiction als Social Fiction* entlehnt.

55 Engels, Friedrich (1989): *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*. In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Band V, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, S. 401–477, hier S. 435. Obschon Engels sich vor allem gegen eine bürgerliche Anwendung des Vernunftprinzips, gegen die «ewige Vernunft[die] in Wirklichkeit nichts anderes war, als der idealisierte Verstand des [...] Bourgeois» (ebd.) wendet. Siehe ebd., S. 432–435.

56 Eine solche Anschlussfähigkeit ist zum Beispiel auch von Erich Fromm betont worden, der das Marx'sche Denken in einer Tradition der «großen Utopien der Renaissance» (Fromm, Erich (1963): *Das Menschenbild bei Marx*. Frankfurt/Main, S. 68) und dem Denken der AufklärerInnen verortet. Vgl. ebd., S. 65–68. Vgl. auch den ideengeschichtlichen Bezug, den Karlheinz Steinmüller zwischen utopischer Literatur realsozialistischer Prägung und *Star Trek* zieht, in Steinmüller, «Beinahe eine sozialistische Utopie», S. 81.

[...] Freiheit und Notwendigkeit [...].»⁵⁷ Der von Marx entworfene Idealzustand ist nicht nur «die positive Aufhebung aller Entfremdung», sondern auch «die Rückkehr des Menschen [...] in sein *menschliches*, d. h. *gesellschaftliches* Dasein.»⁵⁸ Eine menschliche Selbstverwirklichung wird so zum «Dienst» an der Gesellschaft.⁵⁹ Hier lassen sich – in Wortwahl wie in Semantik – natürlich auffällige Querbezüge zu einem aufklärerischen Humanismus und zum von *Star Trek* adressierten Leitbild erkennen,⁶⁰ sodass *die Rhetorik von Star Trek*, noch eher als dessen diegetische Föderationsgesellschaft, als Ausdruck eines sozialistischen Ideals erscheint.

Gleichzeitig legten Marx und Engels mit ihrer Auffassung über das Zusammenspiel von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen auch eine Theorie über eine Verschränkung wissenschaftlich-technischer und gesellschaftlicher Entwicklung vor.⁶¹ Diese grundiert die Vision einer sozialistischen Gesellschaft, die auch technologisch entwickelt ist und in der es nicht – wie Marx zum sogenannten «rohen Kommunismus» schreibt – um die «abstrakte Negation der ganzen Welt und der Zivilisation, die Rückkehr zur unnatürlichen [...] Einfachheit des armen und bedürfnislosen Menschen» gehe.⁶² Ebenso begriff zumindest Engels eine marxistische ökonomische Analyse selbst als positive Wissenschaft, die er beispielsweise in *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* immer wieder mit der Naturwissenschaft parallelisiert.⁶³ In einem solchen Sinne ließe sich der wissenschaftliche Sozialismus seiner Rhetorik nach selbst schon als (extrapolative) Social-Science-Fiction begreifen.

Im Zielpunkt des Sozialismus konvergieren bei Marx und Engels jedoch nicht nur Anthropologie, Gesellschafts- und Wissenschaftstheorie, sondern auch eine

57 Marx, Karl (1968): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke. Ergänzungsband. Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844. Erster Teil* (= Band 40), hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, S. 465–588, hier S. 536.

58 Ebd., hier S. 537.

59 Vgl. ebd., hier S. 538.

60 Vgl. dazu auch Fromm, *Das Menschenbild bei Marx*, S. 15 und ebd., S. 61–62.

61 So etwa Marx in der *Kritik der Politischen Ökonomie*: «[N]eue höhere Produktionsverhältnisse treten nie an die Stelle, bevor die materiellen Existenzbedingungen derselben im Schoß der alten Gesellschaft selbst ausgebrütet worden sind.» (Marx, Karl (1961): *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*. In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke*. Band 13, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, S. 3–160. Berlin, hier S. 9). Vgl. dazu auch Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus*, S. 471–472.

62 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 535. Analog dazu bemerkt Steinmüller: «Da in der utopischen Literatur [realsozialistischer Prägung] [...] wissenschaftlich-technischer und gesellschaftlicher Fortschritt im Prinzip Hand in Hand gehen, hat eine Zivilisation, die zur Raumfahrt fähig ist, auch Kapitalismus, Imperialismus, Militarismus [...] überwunden» (Steinmüller, «Beinahe eine sozialistische Utopie», S. 86–87).

63 So zum Beispiel wenn er schreibt, dass «[d]ie gesellschaftlich wirksamen Kräfte [...] ganz wie die Naturkräfte» wirkten, die es zu erkennen und «unserm Willen zu unterwerfen» gelte (Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus*, S. 469–470).

teleologische Geschichtsphilosophie.⁶⁴ Darin liegt die Vorstellung eines unaufhörlichen Fortschritts, die häufig auch für *Star Trek* beschrieben worden ist. Geschichte in *Star Trek* sei, so Isaacs, «in its essential progress from a point of mythic origin to the utopian future of the Federated universe», linear konstruiert.⁶⁵

[History is accorded the status of *always already* existing and establishing in the evidence of its existence a «correct» interpretation. What was meant to unfold in the passage of time was in essence *right*. An unchangeable history is equated with a utopian belief in the natural, preordained progress of the humanist self and society.⁶⁶

Dies zeigt sich in *Deep Space Nine* nicht nur implizit in der Existenz einer diegetischen, nicht-entfremdeten Gesellschaft oder der Rhetorik von Episoden wie «Paradise», sondern wird etwa in «Far Beyond the Stars» (S06/E13, 1998, R: Avery Brooks) auch auf einer reflexiven Ebene behauptet. Die Episode beginnt mit einem zweifelnden Sisko, der, ob eines begonnenen Kriegs mit dem sogenannten Dominion und der Nachricht von einem verlorenen Schiff mit 400 Besatzungsmitgliedern, darüber nachdenkt, seinen Posten aufzugeben. Der restliche Plot von «Far Beyond the Stars» spielt weitgehend in einer Art halluzinatorischem Flashback in das New York der 1950er-Jahre. Darin geht es um die Geschichte des Schriftstellers Benny Russell, der aufgrund seines Schwarzseins diskriminiert wird. Russell schreibt *Deep Space Nine*-artige Kurzgeschichten, kann diese jedoch nicht publizieren, da sie zunächst von seinem Chefredakteur unter Verweis auf den schwarzen Captain abgelehnt werden: «You can [...] stick it in a drawer for the next 50 years or however long it takes the human race to become color blind.»⁶⁷ Obschon seine Geschichte später nach einigen Änderungen doch publiziert werden soll, wird das gesamte bereits produzierte Heft auf Betreiben des Heftbesitzers vernichtet und Russell entlassen. Nachdem Sisko zu Ende der Episode wieder aus seiner Halluzination «erwacht» ist, hat er gewissermaßen neuen Mut geschöpft: «The only thing I can do. Stay here and finish the job I started.»⁶⁸

Indem sie sowohl Russell Hoffnung aus seiner Zukunftsvision schöpfen lässt – wie auch Sisko aus der Erfahrung einer bereits stattgefundenen Fortentwicklung

64 Etwa wenn Marx «die ganze Bewegung der Geschichte» als «die begriffne und gewußte Bewegung seines [des Kommunismus] Werdens» (Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 536) postuliert und die materiellen Bedingungen für «vernünftige Beziehungen zueinander» als «naturwüchsige[s] Produkt einer langen und qualvollen Entwicklungsgeschichte» beschreibt (Marx, Karl (1962): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke*. Band 23, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1962, S. 3–802, hier S. 94). Vgl. auch Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus*, S. 451.

65 Isaacs, «A Vision of Time and Place», S. 192. Isaacs schließt dies ausgehend von einer Interpretation der *Star Trek – The Original Series* (USA 1966–1969, Idee: Gene Roddenberry)-Episode «The City on the Edge of Forever» (S01/E28, 1967, R: Joseph Pevney).

66 Ebd.

67 TC 0:23:41.

68 TC 0:42:21.

der Menschheitsgesellschaft Hoffnung gewinnt – macht «Far Beyond the Stars» aber nicht nur «die utopische Kraft der Science-Fiction in der Science-Fiction zum Thema»,⁶⁹ sondern behauptet auch sich selbst als Teil dieser Fortschrittsgeschichte. Im Vergleich mit der diegetischen Binnengesellschaft der 1950er-Jahre ist in *Deep Space Nine* – tatsächlich ungefähr 50 Jahre später produziert – schließlich die Vision eines schwarzen Captains verwirklicht, zudem führte Avery Brooks, der Darsteller von Captain Sisko und Benny Russell, Regie bei der Episode. Insofern versichert sich die Serie eben als Zwischenschritt auf dem Weg der «richtigen» Geschichte ins 24. Jahrhundert.

3 «In the Pale Moonlight». Revision eines un abgeschlossenen Projekts

Solche hier vorlegten optimistischen Interpretationen von *Star Trek* oder *Deep Space Nine* lassen sich in vielerlei Hinsicht kritisieren: etwa Aufgrund bestehender Ungleichheiten in der Gesellschaft der *Star Trek*-Serien,⁷⁰ einer Diskrepanz zwischen einem liberalen, humanistischen Anspruch und bestehender rassistischer Repräsentationsweisen⁷¹ oder möglicherweise für eine «[projection of] Western perspectives on a pan galactic scale».⁷² An dieser Stelle wird es jedoch eher darum gehen, inwiefern *Deep Space Nine* das hier umrissene humanistische Projekt einer Revision unterzieht und wie sich dies in ein Denken des Utopischen integrieren lässt.

Mehrfach ist darauf hingewiesen worden, dass die diegetische Gesellschaft der Föderation in *Deep Space Nine* stärker als in den vorhergehenden Serien ausdifferenziert wurde und es eine «kritische Neubetrachtung der Föderation als allumfassende und einzige, weil beste, aller möglichen Welten»⁷³ gegeben habe.⁷⁴ «Far Beyond the Stars» steht interessanterweise an einer Scharnierstelle zur Hälfte der sechsten Staffel, der eine Reihe von Episoden folgen, in denen in die Repräsentation der Föderation einige Bruchstellen eingearbeitet werden. In der Episode «Honor Among Thieves» (S06/E15, 1998), die vorwiegend auf einem Planeten spielt, dessen Inszenierung sich schon ästhetisch von den meisten anderen Serienepisoden absetzt,⁷⁵ etwa wird O'Brien von einem Mitglied des Geheimdienstes der Sternflotte zu

69 Fritsch/Lindwedel/Schärtl, *Wo nie ein Mensch*, S. 145.

70 Vgl. etwa Steinmüller, «Beinahe eine sozialistische Utopie», S. 84.

71 Siehe etwa Bernardi, Daniel (1997): «Star Trek in the 1960s. Liberal-Humanism and the Production of Race». In: *Science Fiction Studies* 24/2. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/72/bernardi72.htm> (25.10.2016).

72 Sardar, Ziauddin (2002): «Introduction». In: Sardar, Ziauddin / Cubitt, Sean (Hg.): *Aliens R Us. The Other in Science Fiction Cinema*. London, S. 1–17, hier S. 2. Vgl dazu auch die Kritik von Isaacs, «A Vision of Time and Place», S. 187 und Hellmann, «Sie müssen lernen, das Unerwartete zu erwarten», S. 104–111.

73 Stoppe, *Unterwegs zu neuen Welten*, S. 232–233.

74 Vgl. dazu auch Fritsch, Lindwedel und Schärtl, *Wo nie ein Mensch*, S. 151–152 oder Rauscher *Das Phänomen Star Trek*, S. 286–295.

75 Die Episode spielt meist in dunkel ausgeleuchteten Räumen, die Bildkomposition ist häufig durch starke Helligkeitskontraste charakterisiert, das Setting erinnert an eine *Cyberpunk*-Ikonografie, etc.

einer Mission genötigt, auf die er zunächst nicht wollte. In «Inquisition» (S06/E18, 1998, R: Michael Dorn) wird eine weitere Geheimdiensteinheit innerhalb der Föderation, die sogenannte Sektion 31, eingeführt, welche mit Foltermethoden arbeitet und in einer späteren Episode⁷⁶ als verantwortlich für den Versuch eines Genozids an den sogenannten «Gründern» benannt wird. Interessanterweise ist der Plot in «Inquisition» zunächst als kriminalistische Untersuchung gegen ihren Protagonisten, Dr. Bashir, angelegt, dem Spionage für das Dominion vorgeworfen wird. Zudem arbeitet die Episode fortwährend mit Verfahren wie einer stark verzögerten und ambivalenten Informationsvergabe oder Fokalisierungswechseln, welche auf eine Verunklarung der Situation Bashirs hinwirken. Dass die Narration der Episode diese Form annimmt, lässt sich als zusätzlicher Hinweis auf eine Verletzung des «nahtlose[n] Gewebe[s] der Realität»⁷⁷ innerhalb der Serie lesen, welche die «Möglichkeit einer Infragestellung der *Realität der Realität*»⁷⁸ bzw. der Öffnung auf eine darunter liegende Realitätsebene in sich trägt. Allerdings stellt «Section 31» innerhalb der Serie eine antagonistische Gruppe zur Besetzung von *Deep Space Nine* dar, sodass sich die von der Geheimdienstvereinigung begangenen Verbrechen symbolisch externalisieren und im Namen der humanistischen Prinzipien von *Star Trek* kritisieren lassen. Entsprechend lehnt Bashir zu Ende von «Inquisition» die Methoden von «Section 31» aus einer deontologischen Position heraus vehement ab.⁷⁹

Eine solche Position wird jedoch bereits in der nächsten Episode, «In the Pale Moonlight» (S06/E19, 1999, R: Victor Lobl), in gewisser Weise revidiert und ein Verbrechen gegen das Leben und die Entwicklung der Einzelnen – die in «Paradise» noch handlungsbestimmendes Prinzip waren – vermittelt der Figur Captain Siskos internalisiert. Die Episode öffnet mit einer Rahmenhandlung, in der Captain Sisko, alleine in seinem Quartier sitzend, sein *Captains Log* diktiert und als eine Art autodiegetischer Erzähler für die in Flashbacks erzählte Binnenhandlung fungiert. Obschon zu Beginn von «In the Pale Moonlight» über die folgenden Ereignisse noch keine inhaltlichen Informationen vermittelt werden, wird bereits angedeutet, dass es sich um folgenschwere Ereignisse handelt: «I need to talk about this. [...] I can see where it all went wrong, where I went wrong.»⁸⁰ Das Selbstgespräch Siskos – welches bezeichnenderweise durch mehrmalige Blicke in die Kamera die ZuschauerInnen noch verstärkt adressiert – ist als eine Art moralisches Gericht angelegt, dessen Richter in einer für eine diesseitige und selbstverantwortliche Perspektive konsequente Weise Sisko selbst ist.⁸¹ Ein so implizierter Anthropozentrismus wird

76 «When It Rains ...» (S07/E21, 1999, R: Michael Dorn).

77 Boltanski, Luc (2015): *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin, S. 24.

78 Ebd., S. 51. Nach Boltanski besteht darin eine Funktion moderner Kriminal- und Spionageliteratur.

79 «You violate those principles [of the Federation] as a matter of cause [...] the ends don't always justify the means» (TC 0:40:58).

80 TC 0:00:26. Dies wird auch durch eine emotionale Aufgebrachtheit Siskos angedeutet.

81 «I have to justify what's happened, what I have done, at least to myself.» (TC 0:00:29).



3 *Deep Space Nine*: «In the Pale Moonlight» (S06E19, USA 1999, R: Victor Lobl)
TC 0:00:04

überdies noch durch die Kadrage unterstützt, die in den wiederkehrend auftauchenden Szenen des Selbstgesprächs häufig symmetrische und auf Sisko zentrierte Bildkompositionen bewirkt (siehe Abb.3).

Die Binnenhandlung beginnt ähnlich wie in «Far Beyond the Stars» damit, dass Sisko Nachrichten von im Krieg mit dem Dominion⁸² getöteten und verwundeten Mitgliedern der Sternenslotte an seine Crew überbringt. Daraufhin entschließt er sich zum Versuch, das romulanische Imperium ebenfalls zum Krieg gegen das Dominion zu motivieren. Um dieses Ziel zu erreichen, überschreitet Sisko schrittweise immer weitere moralische Grenzen: von der Fälschung eines Geheimdienstreports über das Vertuschen einer Gewalttat auf der Station bis zum Handel mit einer potenziell biowaffenfähigen Substanz. Die letzte Grenzüberschreitung stellt schließlich der von Garak, einem von Sisko für seine Pläne engagierten ehemaligen Geheimagenten, begangene Mord an einem romulanischen Diplomaten dar. Zwar ließe sich darin möglicherweise eine Externalisierung sowohl des Opfers als auch der Schuld lesen, letztere wird von Sisko jedoch explizit wieder internalisiert:

«I lied, I cheated, I bribed men to cover the crimes of other men, I am an accessory to murder. But the most damning thing of all: I think, I can live with it. And if I had to do it all over again, I would. [...] A guilty conscience is a small price to pay for the safety of the alpha quadrant. So I will learn to live with it, because I can live with it.»⁸³

Auffällig im Vergleich zu «Inquisition» ist ein Wandel von einer deontologischen zu einer utilitaristischen Ethik. Die zu Beginn der Folge angedeutete

82 Zur Übersicht der Ereignisse und Episoden rund um diesen Krieg siehe Stoppe, *Unterwegs zu neuen Welten*, S. 234–243.

83 TC 0:42:58. Vgl. auch die mehrfache Verwendung der ersten Person Singular.

Folgeschwere lässt sich so nicht nur auf die moralische Beurteilung der Taten Siskos beziehen, sondern vor allem auch auf ein humanistisches Ideal, welches in seiner Absolutheit hier in Frage gestellt wird. Allerdings wird dieses nicht gänzlich verabschiedet: Neben die aktive, freie Entscheidung Siskos treten beispielsweise Zweifel, die ihn wahrnehmbar affizieren;⁸⁴ in «In the Pale Moonlight» etwa drückt Dr. Bashir seine Ablehnung der Proliferation der biologischen Substanz aus⁸⁵ etc. Analog dazu wird beispielsweise die Existenz von Sektion 31 nicht als Scheitern des Projekts Föderation gezeichnet, sondern als noch bestehende Aufgabe, die es zu bewältigen gilt. Andreas Rauscher bemerkt dazu, dass der «Prozess der Desillusionierung [...] keinen Verrat an der *Star Trek*-Utopie [bedeutet]. Diese existiert weiterhin als Work In Progress. Sie wird um eine dialektische Komponente ergänzt.»⁸⁶

4 Schlussbetrachtungen: Wirkliches als Prozess

Obschon hier keine umfassende Analyse und Interpretation von *Deep Space Nine* vorgelegt werden kann, zeigt sich, dass in der Serie ein humanistisch-utopisches Projekt gleichzeitig fortgeführt und in Frage gestellt wird. Damit erfüllt *Deep Space Nine* jedoch auch einen Anspruch an Fortschrittserzählungen und utopische Entwürfe, wie er von einigen aufklärerischen und (post)marxistischen TheoretikerInnen formuliert wird. Kai-Uwe Hellmann weist beispielsweise darauf hin, dass es für eine Reihe von AufklärerInnen vorrangig um die stetige «*Bildung* zur Humanität» gegangen sei, was nicht erreichbare Perfektion bedeutet habe, sondern «einen unendlichen Prozeß, letztlich sogar [...] eine unlösbare Aufgabe».⁸⁷ Ganz ähnlich argumentiert Suvin für ein gesellschaftliches Novum innerhalb der Science Fiction, welches seine eigene Unabgeschlossenheit einschleife und sich so stets selbst zum Ziel habe. Er argumentiert dafür, dass

die Geschichte kein Ende hat und daß speziell wir und unsere Ideologien nicht das Endergebnis sind, auf das die Geschichte seit der Zeit der ersten Säbelzahniger [...] hingearbeitet hat. Daraus folgt, daß die SF umso gültiger und wahrhaft erheblicher ist, je mehr sie Endlösungen abschwört [...].⁸⁸

Ernst Bloch selbst – auf den Suvin sich hier bezieht – hatte sich schon gegen eine «*Finalität* als ledigliche Statuierung eines starren Endziels» gewandt und dieser die «Zielstrebigkeit des Menschenwillens, der in den offenen Möglichkeiten der

84 Avery Brooks' *performance* ist durch eine sich wandelnde Stimmintonation oder den Wechsel von «nervösen» und ruhigen Bewegungen gekennzeichnet, die eine Art «inneren Kampf» andeuten können.

85 Bashir lässt sich allerdings per Befehl überstimmen.

86 Rauscher, *Das Phänomen Star Trek*, S. 309–310.

87 Hellmann. «Sie müssen lernen, das Unerwartete zu erwarten», S. 92.

88 Suvin, *Poetik der Science Fiction*, S. 114.

Zukunft gerade sein Wohin und Wozu erst sucht», entgegengesetzt.⁸⁹ Insofern sich in *Deep Space Nine* eine Fortschrittsvision findet, die Inkonsistenzen und pluralisierte Perspektiven mit einschließt,⁹⁰ verweist die Serie genau darauf: «Das Wirkliche ist Prozeß».⁹¹

89 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 232.

90 Siehe zu einem solchen Ideal von Fortschrittsentwürfen auch Isaacs «A Vision of Time and Place», S. 190.

91 Bloch *Das Prinzip Hoffnung*, S. 225.