

Andrea Geier (Trier)

Ethik und Gesellschaftskritik in biopolitischen und technischen Imaginationen von Transformation in Literatur und Hörspiel

I.

Wenn Literatur über biopolitische und technologische Entwicklungen nachdenkt, kommt sie selten ohne wertende Perspektiven aus. Begeisterten Ausblicken auf angeblich erwartbare oder zumindest möglich scheinende Segnungen technologischen Fortschritts in der Zukunft stehen skeptisch-warnende, dystopische Inszenierungen von Machbarkeitsphantasien und menschlicher Hybris gegenüber. Literarische Zukunftsbilder und die in ihnen zum Ausdruck kommenden Ängste oder Hoffnungen lassen sich daher nicht selten als mehr oder weniger geschickt verkappte Kommentare zu gesellschaftspolitischen Tendenzen der jeweiligen Gegenwart verstehen. Insbesondere das Weiterspinnen von bereits existierenden wissenschaftlichen Erfindungen, deren Potentiale kontrovers diskutiert werden, scheint sich hierfür anzubieten.

Betrachtet man die Gegenwartsliteratur, begegnen Auseinandersetzungen mit ethischen Fragestellungen in verschiedenen Varianten: In manchen Werken zeigt sich eine ideologische, geradezu auf Indoktrination abzielende Agenda wie etwa in Charlotte Kernalers Jugendbuch *Blueprint* (1999) über das Klonen von Menschen.¹ Andere lösen eher Potentiale einer zeitgenössischen (gesellschafts-)kritischen Literatur ein, indem sie ethische Fragestellungen auf ästhetisch interessante Weise inszenieren und die LeserInnen zu eigenständigen Reflexionen anregen. Im Bereich der biopolitischen Fragen hat in jüngster Zeit beispielsweise Juli Zehs dystopischer Roman *Corpus Delicti* über eine Gesellschaft als Gesundheitsdiktatur viel Beachtung gefunden.² Einsetzend mit dem Prozess gegen die Protagonistin Mia Holl werden rückblickend die Einstellungsänderung dieser Figur vom pragmatischen Einverständnis mit dem System bis zum Widerstand, der sie das Leben kosten wird, gestaltet. Der Text weist eine unübersehbare gegenwartsbezogene kritische Appellstruktur auf, zielt dabei aber erkennbar in erster Linie auf die Aktivierung eines auch selbstkritischen Bewusstseins des Lesepublikums in Bezug auf Trends zur allumfassenden Vermessung, Überwachung, gesundheitlichen Selbstoptimierung etc. in der Gegenwart.

Die Bereiche Technikentwicklungen und Biopolitik sind Konfliktfelder, die immer noch aktuell und zugleich mit relativ fest etablierten Wertungsperspektiven ausgestattet sind – besonders deutlich beim Thema Pro und Contra Atomkraft.

¹ Charlotte Kerner: *Blueprint. Blaupause*. Mit einem Nachwort und einem Essay zum Film. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2008. Das Szenario dieses Jugendbuches bietet nicht nur einen angstbesetzten, sondern vielmehr verzerrten Zugang zum Thema Klonen, der neben Rekursen auf die Existenzweise von Zwillingen und das Motiv des Doppelgängers Vergleiche mit Euthanasie und dem Atombombenabwurf auf Hiroshima anstellt. In diesem Zusammenhang werden ideologische Vorstellungen von einer angeblich unhintergehbaren Bedeutung biologischer Abstammung als Determinante des eigenen Lebensentwurfes sowie problematische Vorstellungen von ‚normaler Identität‘ sowie von ‚Familie‘ und von (weiblichen) Geschlechterrollen, insbesondere von Mutterschaft, präsentiert.

² Juli Zeh: *Corpus Delicti. Ein Prozess*. Frankfurt a.M.: Schöfling 2009.

Dass Letztere bei den LeserInnen als im Wesentlichen bekannt vorausgesetzt werden können, wird in der Gegenwartsliteratur in zwei Varianten produktiv gemacht: Erstens werden diese Konfliktfelder als bloße Referenzrahmen für das Erzählen genutzt – besonders häufig ist dies in Krimis zu beobachten. Ethisch-moralische Kontroversen werden auf diese Weise als ein zeithistorisches Setting funktionalisiert, das einem Plot die Aura gesellschaftspolitischer Relevanz verleiht. Ein Beispiel hierfür wäre etwa der Roman *Wende* von Eva Lapido, in dem Fukushima den Hintergrund für einen Krimi in der Energiewirtschaft abgibt.³ Zweitens finden sich Texte, die den Umstand, dass die mit einem bestimmten gesellschaftspolitischen Problemfeld verbundenen Wertungen dem Publikum bekannt sind, selbst bearbeiten: Sie inszenieren vertraute Diskursräume durch Abweichungen und Verschiebungen auf neue Weise. Auch hierbei können ethische Impulse eine Rolle spielen, die Aufmerksamkeit der LeserInnen wird allerdings vor allem auf die eigene (scheinbare) Vertrautheit mit dem bearbeiteten Themenfeld gelenkt – und irritiert. Zwei Beispiele seit der Jahrtausendwende sind der Theatertext *futur de luxe* des Dramatikers und Regisseurs Igor Bauersima, eine Auftragsarbeit für das Schauspiel Hannover, ebendort fand 2002 auch die Uraufführung statt, und das Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* des Autors Kilian Leypold, eine Produktion des Bayerischen Rundfunks aus dem Jahr 2011. Beide Werke erschließen ästhetische Zugänge zu Klonen bzw. zu Atomkraft als zwei Diskursfeldern, in denen besonders offensichtlich und erwartbarerweise ethische und gesellschaftskritische Haltungen entfaltet werden. Sie sind in doppeltem Sinn als ‚Verwandlungserzählungen‘ lesbar: Ihre Perspektiven auf Konfliktfelder stellen Transpositionen des Bekannten dar, und sie erzählen von physischen, psychischen und zeitlichen Verwandlungen.⁴ Sie transformieren in diesem Zusammenhang Schöpfungs-phantasien und Vorstellungen des Monströsen, die sowohl im Diskurs um Atomkraft als auch das Klonen topischen Charakter besitzen.

II. Woher kommt das Böse? Und woher das Gute? Klon-Versuche

Neben Furcht erregenden Monstern aus fernen Galaxien sind es in der phantastischen Literatur und in Science Fiction-Filmen in erster Linie die Menschen selbst, die durch ihre technologischen Fortschritts- oder medizinischen Züchtungsphantasien Grauenhaftes erzeugen und bei den Rezipient/innen Gefühle zwischen Grauen und Angstlust hervorrufen. Das alte Motiv der „Menschen aus Menschenhand“⁵ gewann seit den 1990er Jahren angesichts der Entwicklungen in Medizin und Technologie, wie sie etwa das Klon-Schaf Dolly (1996–2003) verkörperte, neue Relevanz. Die Verwirklichung einstmals utopischer Visionen

³ Eva Lapido: *Wende*. Wien: Picus Verlag 2015.

⁴ Letzteres ist ein typisches Moment von Metamorphosen, wie Friedmann Harzer herausstellt. Er bezeichnet Metamorphosen als eine Form artikulierter Zeit, da sie von Übergängen und Zustandsänderungen handeln, und führt aus: „Metamorphosen wollen etwas imaginieren, was sich nicht beobachten lässt, wie etwas wird nämlich.“ Friedmann Harzer: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 15.

⁵ Rudolf Drux (Hg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte des Androiden. Texte von Homer bis Asimow*. Stuttgart: Metzler 1988.

vom gezüchteten Menschen schienen in greifbare Nähe zu rücken. Populäre dystopische Imaginationen solcher Entwicklungen und ihrer möglichen (befürchteten) Auswirkungen ersetzen seit den 1990er Jahren zunehmend andere Bedrohungen wie beispielsweise die des atomaren Wettrüstens. Typisch hierfür ist etwa, dass in den *Alien*-Filmen an die Stelle der Atombombe die Idee einer biotechnologischen Superwaffe tritt, mittels der sich die Menschheit selbst zu vernichten droht. Darüber hinaus verhandeln literarische oder filmische Entwürfe zukünftiger Gesellschaften grundsätzliche ethische Fragestellungen aus dem weiteren Kontext aktueller biopolitischer Debatten um die Reproduktionstechnologie: Künstliche Menschen bzw. Klone, die dem Menschen nachgebildet und ebenso empfindungsfähig und intelligent wie diese sind, werden in *A.I.* von Steven Spielberg (USA 2001) oder auch *Die Insel* von Michael Bay (USA 2005) jeweils zum Testfall der Menschlichkeit. Wie das Thema künstlicher Klon-Schöpfung für eine auch ironische Kritik an der Funktionalisierung von Körperlichkeit sowie an damit verbundenen geschlechts- und klassenspezifischen Rollenmodellen verwendet werden kann, führt Marlene Streeruwitz' Erzählung *Norma Desmond* (2002) anschaulich vor.⁶

In Igor Bauersimas Theatertext *futur de luxe* (UA 2002) laufen laut Regieanweisung während des Abendessens der jüdischen Familie Klein unvermittelt Schafe im Zimmer herum. „Ein Schaf taucht im Wohnzimmer auf“,⁷ dann eine Herde. Die fünf Familienmitglieder schenken den Tieren keinerlei Aufmerksamkeit, und innerfiktional wird ihnen im weiteren Verlauf auch keine Rolle zugewiesen. Angesichts des Themas, über das sich die Figuren während der abendlichen Schabbath-Feier unterhalten, besteht allerdings kein Zweifel daran, dass die kleine Herde vom (Lese-)Publikum als visueller Kommentar aufgefasst werden soll. Theo eröffnet seiner Frau Ulla und den drei Kindern Uschi, Rudi und Felix, welche sich zu diesem Zeitpunkt noch alle drei für die biologischen Nachkommen des Ehepaares halten, dass er vor 24 Jahren illegalerweise zwei Menschen geklont habe. Da die Szene im Jahr 2020 angesiedelt ist, fällt Theos Experiment in das Jahr 1996, in dem das Klonschaf Dolly hergestellt wurde. Obwohl die Handlung des Dramentextes in der Zukunft spielt, liegt das Experiment, von dem berichtet wird, in der Vergangenheit sowohl der Figuren als auch des (Lese-)Publikums. Die Existenz des Klonschafes Dolly gehört zum Weltwissen des Publikums, und diese gentechnologische Realität wird durch die im Wohnzimmer herumlaufenden Schafe mit den fiktionalen gentechnischen Experimenten des reproduktiven Klonens von Menschen kurzgeschlossen. Dem Publikum könnte diese Anspielung auf Dolly vermitteln, dass das Klonen von Menschen keine Zukunftsmusik bleiben wird. Nimmt man an, dass die Schafe Evidenz für die Annahme herstellen sollen, dass der Mensch das, was machbar ist, auch tun wird, führen sie das im Kontext des Themas Klonen nahezu unvermeidbare Motiv menschlicher Hybris ins Drama ein. Sehr plakativ trägt der Vortrag, an dem der Forscher Theo aktuell arbeitet, den Titel „Das Gen und die Ethik“ (S. 70). Sein Sohn Rudi erinnert beim Abendessen daran, dass „Schabbath“ „ein Fest der Freude, ein Bild der zukünftigen Welt“ sei (S.

⁶ Marlene Streeruwitz: *Norma Desmond. A Gothic SF-Novel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

⁷ Igor Bauersima: „futur de luxe“. In: Ders.: *norway.today. 3 Theaterstücke*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008 [2003], S. 63-120, hier S. 92. Weitere Seitenangaben im Fließtext in Klammer.

75). Am Ende erfahren wir, dass eine Ethik-Kommission menschliches Klonen tatsächlich erlaubt habe. Will *futur de luxe* also vor einer solchen Zukunft warnen? Gegen eine solch einfache Deutung spricht, dass die Experimente, von denen berichtet wird, übersteigert grotesk anmuten. Sie sind so irritierend, dass sie die Aufmerksamkeit gar nicht primär auf technologische Machbarkeitsphantasien lenken. Das (Lese-)Publikum erhält zu Theos Experiment nämlich spektakuläre Informationen, die deutlich mehr Aufmerksamkeit heischen als die Technik des Klonens selbst: Durch einen Anruf kommt in der Familie zunächst der Verdacht auf, dass Theo an einer Hirntransplantation beteiligt sei, und zwar des Gehirns von Albert Einstein. Hieraus entwickelt sich eine Diskussion, in deren Verlauf die Zwillinge erfahren, dass sie nicht das Ergebnis einer künstlichen Befruchtung sind. Die damalige Begründung für diese Maßnahme lautete, dass eine genetische Krankheit vermieden werden sollte, die ihre Schwester Uschi geerbt habe (S. 92). Nun eröffnet Theo seiner Familie, dass er damals tatsächlich einen guten und einen bösen Menschen geklont habe. Auf diese Weise habe er herausfinden wollen, ob der Mensch determiniert sei. Der gute Mensch sei er selbst gewesen, der böse Adolf Hitler, dessen DNA er in Form eines Fingers (S. 90) gestohlen habe. Der Menschheit erweise er damit einen Dienst:

Indem ich zeige, dass ein geklonter Hitler nicht mehr Hitler ist. Indem ich zeige, dass wir frei sind zu sein, was wir wollen. Und indem ich Kinder habe. Indem ich dem Guten und dem Bösen auf die Spur komme. (S. 103)

Theo möchte sein Geständnis als gute Nachricht verstanden wissen, da sich die beiden Klone ähnlich entwickelt hätten und er keinen weiteren ‚Hitler‘ erschaffen habe. Für die betroffenen Kinder allerdings ergeben sich aus dem Experiment ganz andere Probleme. Das Wissen, Klone zu sein, löst bei ihnen eine psychische Veränderung aus. Der Begriff ‚Klon‘ funktioniert als eine Zuschreibung, die eine Suchbewegung nach ‚Ähnlichkeit‘ bzw. ‚Andersheit‘ in Gang setzt. Dies verändert die Vorstellung vom eigenen ‚Selbst‘ von Grund auf. Das Stück macht auf diese Weise zum Thema, dass die Idee der Abstammung in der Vorstellungswelt der Figuren offenbar eine Art Erbe transportiert. Die ZuschauerInnen erkennen, dass für die Figuren die Frage, wer sie sind, an die Materialität des eigenen Körpers gebunden scheint.

Auf die transformierende Wirksamkeit der Zuschreibung ‚Klon‘ hat Birte Giesler im Zusammenhang mit der Motivtradition männlicher Selbstreproduktion hingewiesen.⁸ Zweifelsohne ist das Klon-Experiment eine Variante männlicher Schöpfungsphantasie. Der Fokus des Dramas liegt allerdings weniger auf der Fortsetzung oder Umschrift dieses Motivs, da weder der Narzissmus des Forschers, der sich selbst klont, noch das Thema menschlicher Hybris im weiteren Verlauf eine herausgehobene Rolle spielen. Die Aufmerksamkeit richtet sich stattdessen auf die transformativen Prozesse, die das Geständnis des Vaters bei den anderen Figuren in Gang setzt. Das Klon-Motiv wird zum Ausgangspunkt für

⁸ Birte Giesler: „Zur Performativität des Materials. Biomedizin und Identität in aktuellen Theaterstücken“. In: Gaby Pailer/ Franziska Schößler (Hg.): *GeschlechterSpielRäume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam, New York: Rodopi 2011, S. 141-160.

ein Drama der Identität, das die alte Diskussion um ‚Abstammung‘ vs. ‚Umwelteinflüsse‘ wiederbelebt. Während andere literarische Inszenierungen von Klonen, wie Giesler zu Recht hervorhebt, essentialistische Vorstellungen durchaus affirmieren, lese ich *futur de luxe* als ein Drama, das solche Denkmodelle befragbar macht.⁹

Futur de luxe thematisiert kritisch die geradezu obsessive Beschäftigung unserer Zeit mit den Themen Identität und Abstammung bzw. Herkunft – man denke nur an den mehr als zwei Jahrzehnten anhaltenden Boom der generationenübergreifenden Familienromane –, indem er vielfache paradoxe Situationen entwirft. Gleich zu Beginn werden die LeserInnen Zeuge, wie ausgerechnet der Vorstellungskomplex, den der Forscher durch sein Experiment zu widerlegen geglaubt hatte, fröhliche Urstände feiert: Die Idee, dass der Mensch durch seine Gene bestimmt sei. Den LeserInnen respektive ZuschauerInnen wird nicht nur vorgeführt, wie das Selbstbild des ‚Hitler‘-Klons erodiert, sondern gerade auch das des Vater-Klons, und sogar das der Tochter. Im Anschluss an die Einstein-Diskussion erklärt Letztere „Ich will doch wissen, wer mein Vater ist!“ (S. 79). Dabei hat sie mit dieser Frage zunächst eine moralische Dimension im Blick: Könnte es sein, dass ihr Vater kein ehrbarer Forscher ist, sondern an illegalen Experimenten beteiligt war? Die Frage erhält darüber hinaus eine wörtliche Bedeutung: Denn auch die Herkunft der Tochter barg ein Geheimnis, das an diesem Abend gelüftet wird. Ihr biologischer Vater ist gar nicht Theo, sondern ein Mann, mit dem die Mutter einmal eine Affäre hatte. Dies gibt im Drama Anlass für ein plattes Wortspiel, da der biologische Vater Frank heißt, und an anderer Stelle Theo als monströser Forscher „Frankenstein“ bezeichnet wird (S. 105) – ein intertextueller Verweis auf Schöpfungsphantasien, die dramatische Entwicklungen in Gang setzen.

Wie wird das Klonexperiment nun innerhalb der Familie beurteilt? Theo begründet sein Experiment damit, er habe die These beweisen wollen, dass es „keine genetische Spur für das Böse und das Gute“ gebe (S. 89), und führt dies auf die Erfahrung des Holocaust zurück: Theo hat einen großen Teil seiner Herkunftsfamilie verloren, und die Frage, woher das Böse komme, habe ihn sein Leben lang beschäftigt. Rudi, der Hitler-Klon, reagiert darauf empört und stellt den Sinn des Experiments in Frage mit den Worten: „Das wussten wir doch schon immer!“ (S. 93) Der Behauptung, dass man immer schon gewusst habe, dass „keine genetische Spur“ existiere, widerspricht niemand offen, obwohl es sich um einen inhaltlich gewichtigen Einspruch handelt, und sie wird auch an keiner Stelle des Textes erneut wieder aufgegriffen. Stattdessen scheint das Drama diesen absolut einleuchtenden Einwand implizit zu widerlegen. Felix’ erste Erzählung stellt nämlich genau diese Gewissheit in Frage: Als er seine Kindheit und Jugend rekapituliert, erwähnt er, dass er sich für unnormal gehalten habe und Impulse, die er spürte, nicht verstand und unterdrücken musste. Unheimlich erscheinende

⁹ „Einerseits verkörpert der menschliche Klon also geradezu die postmoderne Infragestellung von Identität, Authentizität und Individualität. Indem diese Infragestellung aber auf eine Phantasie projiziert wird, in der die genetische Reproduktion zur Doppelgänger-Persönlichkeit mutiert, reproduziert der Klondiskurs andererseits paradoxerweise gerade essentialistische Identitätsvorstellungen.“ Ebd., S. 150.

Anteile des eigenen Selbst werden im Licht der neuen Erkenntnisse nun ebenso umstandslos wie kurioserweise zum Bestandteil des genetischen Erbes erklärt. Zu diesem Kurzschluss auf die Gene gehört auch eine besonders unheimliche Erfahrung: Felix gibt zu, dass er seine Mutter begehrt. Nun erkennt er plötzlich in einem Szenario, das man für ein schlichtes ödipales Drama halten könnte, ein Zeugnis seiner genetischen Disposition:

Zu Ulla. Ich hab, als ich zum ersten Mal onaniert hab, da hab ich an dich gedacht. Natürlich. *Zu allen.* Aber du kannst nicht in deine Mutter verknallt sein, das geht nicht, auch wenn sie nicht deine Mutter ist, sondern deine Frau, im Grunde, weil du schon länger mit ihr schläfst, als du überhaupt am Leben bist, weil du ein Möbiusbandmensch bist, der immer wieder kommt, durch dieselbe Öffnung Gottes kommst du und gehst und kommst. Aber du darfst nicht lieben, wohin du gehst, und du kannst nicht lieben, woher du kommst. Ich meine, ich dreh durch gerade. (S. 94)

In diesem Monolog versteigt er sich sogar dazu, Rudi als ‚Adolf Hitler‘ bzw. als dessen Zwillingbruder zu verunglimpfen (S. 95), und später wird Rudi auch von Uschi „Adolf Hitler“ (S. 104) genannt. Es findet eine umfassende Neuinterpretation der familialen Vergangenheit durch einen neuen *frame*, die Vorstellung von genetischer Vererbung, statt. Das Drama *futur de luxe*, das scheinbar von illegalen Experimenten erzählte, wandelt sich in ein Drama, das die grundsätzliche Wirkmacht biologistischer Vorstellungskomplexe vor Augen führt. Angesichts der grotesken ‚Ordnungsleistung‘, die sich in den interpretatorischen Kurzschlüssen der Figuren zeigen, regt das Drama zweifelsohne zu einer kritischen Beschäftigung mit dem Glauben an die Wirkmächtigkeit der Gene an.

Dass hier mehr Groteske in der (kritischen) Spielanordnung zu finden ist als dass es um eine Kritik an Gentechnik-Phantasien ginge, verdeutlichen bereits die Tiere im Bühnenbild: Schafe, die unbeachtet von den Figuren in einem Wohnzimmer herumstehen oder -laufen, wirken absurd. Sie stören die Illusion von einem realistischen Geschehen auf der Bühne, das gleichwohl gleichzeitig im Dialog der Figuren zu sehen ist. In dieselbe Richtung weisen die Struktur des Textes insgesamt sowie Regieanweisungen einzelner Szenen, in denen von einer ‚Projektion‘ die Rede ist (vgl. S. 67, 99, 104, 114f.) bzw. von einer Fortsetzung (S. 115). Projektionen und Wiederaufnahme signalisieren, dass hier, ineinander verschränkt, verschiedene – tödliche – Varianten vorgeführt werden. Ordnet man sie, dominiert in der einen Variante die verbale Auseinandersetzung, aber ein Familienmitglied stirbt, in diesem Fall Uschi, die Suizid begeht, während sie vorher Rudi von einem Selbstmord abhält. In der anderen Variante kommt es zu mehrfachem Mord- und Totschlag, als die beiden Klone die Eltern Ulla und Theo angreifen und die drei Männer dabei sterben. Die Splatter-Phantasie wird als Rache der beiden Klone vorgestellt, die mit dem Wissen um ihre Vergangenheit und Zukunft – Hitler bzw. Theo – nicht leben können. Dies mündet in eine Selbstbestrafung oder eine Bestrafungsphantasie, die Erlösung bringen soll.

Diese Varianten werden im Dramentext nun aber nicht nacheinander, sondern ineinander verschachtelt präsentiert. Am Ende von Szene 14 heißt es im Nebentext: „Entweder sehen wir an dieser Stelle Szene 3 noch einmal, diesmal aber

nicht als Projektion, oder aber Rudi hält inne.“ (S. 114f.) In Szene Nummer 10 sterben dann alle Figuren außer Uschi, die in der anderen Variante Suizid begeht. In Szene 11 sind unvermittelt alle Figuren wieder lebendig, und sie unterhalten sich miteinander, als ob nichts vorgefallen wäre, d.h. es handelt sich also nicht um ein inszeniertes Totengespräch.

Was auf der Bühne gespielt wird, lässt sich als jeweils eine Entwicklungsmöglichkeit unter anderen verstehen. Beiden Varianten ist gemeinsam, dass sie auf ihre Weise grotesk-tragisch bzw. realistisch-tragisch sind. Der Clou ihrer strukturellen Verschränkung scheint daher zu sein, dass es zwar Varianten gibt, dass man diese Varianten aber letztlich als gar nicht so unterschiedlich auffassen muss. Beide Male können Menschen mit dem neuen Wissen über sich selbst, das sie plötzlich zu *verkörpern* scheinen, weil sie es als eine angeblich unhintergehbare biologische Erbschaft empfinden, nicht leben. Jenseits einzelner grotesker Motive erscheint deshalb als das eigentlich Groteske in diesem Drama, dass wirklich alle Figuren außer dem Forscher, der das Experiment begann, diesem Vorstellungskomplex verfallen sind. Das veränderte Wissen um die eigene Abstammung bewirkt eine innere Transformation, welche die Existenzweise der Figuren vollständig erfasst. Selbst Ulla sagt zu ihrer Tochter Uschi, als sie sie über ihre wahre Herkunft aufklären will: „Willst du wissen, wer du bist?“ (S. 107) Es ist diese Herkunfts-Obsession, und nicht das durchaus horrorhaft wirkende Experiment selbst, welche innere Transformationen bewirkt und eine Katastrophe (in der ein oder anderen Form) nach sich zieht.

Dass das Stück diese Obsession und das Gefühl, Gefangene der eigenen Gene zu sein, hinterfragt, wird zusätzlich zur grotesken Darstellung durch das Einspeisen alternativer Denk-Modelle erkennbar. Diese ermöglichten den Figuren andere Interpretationen ihres Daseins: Die Erinnerung an das Soziale und damit andere Modelle von Familie. Theo erinnert inmitten des Chaos daran, dass er alle seine Kinder liebt und immer versuchte, ein guter Vater zu sein, und bringt damit ein nicht-biologisches Verständnis von Familie ein, das sozialer Nähe, Fürsorge und emotionaler Bindung mehr Gewicht beimisst als der Biologie. Dass die anderen Figuren diese Sichtweise so vehement hinterfragen, liegt zum einen daran, dass sie sich als Laborratten empfinden, die eher beobachtet als geliebt wurden. Fiktionsintern wird die Glaubwürdigkeit des väterlichen Standpunkts zusätzlich dadurch unterhöhlt, dass Theo zwar immer wieder verzweifelt die Unähnlichkeit zwischen sich und Felix betont, aber absurderweise mit diesem darin übereinstimmt, dass sie Ulla attraktiv finden. Felix erklärt: „Ich finde sie jedenfalls von Tag zu Tag attraktiver, deine Frau. Und jetzt, wo ich du bin, versteh ich auch warum.“ (S. 101). Kein vernünftiger Mensch würde dies als Argument für genetische Determination akzeptieren, doch Felix' Bemerkung bleibt innerfiktional unwidersprochen, sogar von Theo.

Die Angst der Figuren richtet sich zum einen nach innen und damit auf das Selbstbild, zum anderen nach außen und damit auf das Fremdbild. Sie haben Angst davor, dass andere ihr Geheimnis entdecken könnten. „Ich werde nicht als Rudolf Klein-Hitler in die Geschichte eingehen.“ (S. 112) erklärt Rudi, und plötzlich kommt es zu einem antisemitischen Ausbruch: „Theo hat uns alle betrogen, wie es sich für einen Juden seines Schlages gehört und jetzt ...“ (S. 113). Sollte Rudi sich also doch

durch die Information über seine genetische Abstammung in „Klein-Hitler“ verwandelt haben? Theo erklärt dies zum bloßen Spiel, Rudi wolle hier „den Adolf markieren“ (S. 113), aber tatsächlich zwingt dieser seinen „Schöpfer“ zu einem „Abschiedsbrief“, in dem er sich von der Wissenschaft lossagt und seinen Glauben als „rassistische Utopie“ verunglimpfen muss (S. 115). Auf diese Weise gesteht Theo angeblich, dass er selbst eine Art Hitler war – welcher Rudi angeblich auf Grund seines genetischen Erbes ist, und damit schließt sich der Kreis der Groteske. Das Ende des Stücks bildet ein Monolog der Mutter Ulla, der zeitlich vor dem Geschehen (in allen seinen Varianten) gehalten wurde. Darin verrät die Mutter durch die Art, wie sie über ihren Sohn Rudi spricht, dass sie diesen begehrt. Betrachtet man die verwirrende und strukturell gezielt als ‚Verwirrung‘ präsentierte Groteske im Ganzen, scheint das Drama mehr und anderes zu sein als eine dystopische Darstellung menschlicher Hybris in Bezug auf die Technik des Klonens. Es ist eine Diskursmaschine zum Thema Herkunft und Identität. Ein offensichtlich unethisches Experiment, das grotesk anmutet und gleich zu Beginn für völlig überflüssig erklärt wird, wird zum Auslöser eines Identitätsdramas, das vorführt, wie fragil das Bewusstsein von Identität ist und wie viel Gewicht der Vorstellungskomplex Genetik für das Selbstbild und „Ich“-Bewusstsein besitzen kann. Dass keine der Anwesenden an irgendeiner Stelle anzweifelt, dass ein Teil des genetischen Materials tatsächlich von Adolf Hitler stammt, lässt nicht nur – jenseits des Geschehens auf der Bühne – das Gentechnik-Thema ins Groteske ableiten, sondern beleuchtet dann noch einmal wie nebenbei die Wahnwelten der Identität im Kontext technologischer Machbarkeits-phantasien.

III. Transformationen von Räumen: Der Atom-Super-GAU

Das Spektrum der literarischen Beschäftigung mit dem Thema Atomkraft hat sich innerhalb der letzten 30 Jahre stark ausdifferenziert, vom pädagogisch-warnenden Jugendbuch, das mit offenem, direktem Appellcharakter zum unmittelbaren politischen Engagement ermutigen möchte, bis zum Horrorfilm, in dem das Gebiet von Tschernobyl den beängstigenden Hintergrund für einen klassischen Horror-Plot abgibt (z.B. *Chernobyl Diaries*, Regie: Bradley Parker, USA 2012). Prägend für den Diskurs sind neben Werken wie Gudrun Pausewangs *Die Wolke*¹⁰ auch Texte wie Christa Wolfs *Störfall*, in dem der Super-GAU von Tschernobyl in einen größeren zivilisationskritischen Zusammenhang einrückt.¹¹ In der Auseinandersetzung mit der Dreifach-Katastrophe von Fukushima ließ sich beobachten, wie sich in kürzester Zeit alle Verarbeitungsstrategien des Tschernobyl-Diskurses wiederholten: Texte, die den Fokus auf den Umgang mit der Katastrophe richten –

¹⁰ Erneut in *Noch lange danach* mit einem zeitlich veränderten Szenario, das die LeserInnen nicht mehr, wie noch in *Die Wolke*, mit dem unmittelbaren Geschehen konfrontiert, sondern mit den Langzeitfolgen eines GAUs. Gudrun Pausewang: *Noch lange danach*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2012.

¹¹ Christa Wolfs ErzählerIn urteilt im Rahmen ihrer Reflexionen über das kulturelle Erbe keineswegs nur kritisch über den technologischen Fortschritt, vielmehr gibt sie dialektischen Überlegungen zum Umgang des Menschen mit wissenschaftlichen Entwicklungen Raum. Dazu gehören zum Beispiel die Segnungen des medizinischen Fortschritts, welche die Operation des Bruders ermöglichen. Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

etwa auf die Trauerarbeit wie in Nina Jäckles Roman *Der lange Atem*¹² – stehen neben solchen, die Fukushima als bloße Folie benutzen, um von Verschwörungen in der Energie-Industrie und -politik zu erzählen. Eine auffällige Tendenz sind Versuche, dem Thema Tschernobyl neue Narrative hinzuzufügen. Der Raum der Katastrophe wird auf andere Weise betrachtet und dabei werden etablierte gesellschaftskritische Perspektiven neu akzentuiert. Bereits in Alexander Kluges Dokumentar- und Interview-Band *Die Wächter des Sarkophags* aus dem Jahr 1996 kommen u.a. Wissenschaftler zu Wort, welche von der überraschenden Schönheit des geschmolzenen Brennstoffs sprechen, das sich in Form eines „Elefantenfußes“¹³ im Untergeschoss und Kellern des Reaktors gesammelt hatte – eine in ihrer visuellen Kraft bedeutsam werdende Transformation des im normalen Betrieb unsichtbar bleibenden Materials:

Wie Kinder sitzen die Akademiemitglieder und Ingenieure im Vorraum des Kellers, in dem die Radioaktivität tobt, lassen den Raupenpanzer vor- und rückwärts fahren und ‚sehen‘ so zum ersten Mal Ereignissen zu, die für Laborversuche zu gefährlich wären. Einige Wissenschaftler sind begeistert. Sie sehen neue Farben, neue Strukturen, eine Natur, wie man sie sonst nirgends antrifft. Es ist die Krönung ihres Lebens.¹⁴

In neueren Texten ist es vor allem der Raum der Zone, der in ungewohnter, teils verstörender Weise als Lebens-Raum perspektiviert wird. So beschreibt etwa der Roman *Baba Dunjas letzte Liebe* von Alina Bronsky das Leben von RückkehrerInnen in das verstrahlte Gebiet.¹⁵ Um Transformationen und veränderte Perspektiven auf die Katastrophen-Zone geht es auch in Kilian Leypolds Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* (2011),¹⁶ konkret um die Vision einer doppelten Veränderung dieses Raumes zu einem „Zimmer der Wünsche“.

Die zentralen Figuren sind ein Fotograf und ein Regisseur, der im weiteren Verlauf auch als Erzähler auftritt, sowie das Kind Martha, die am Ende auf den Fotografen trifft und ihn zu einem Raum, der „Zimmer der Wünsche“ (48:47) genannt wird, führt. Regisseur und Fotograf sind realhistorischen Personen nachgebildet: Dem Fotografen Igor Kostin, der unmittelbar nach der Reaktorkatastrophe Fotos schoss und sich immer wieder mit der Zone beschäftigt hat,¹⁷ und dem Regisseur Andrei

¹² Nina Jäckle: *Der lange Atem. Roman*. Tübingen: Klöpfer & Meyer 2014.

¹³ „Ein Teil des flüssigen radioaktiven Materials, zu einem heißen Brei vereinigt, floß im Keller zu einer Struktur zusammen, die den Beobachtern dem Fuß eines großen Tieres ähnlich schien. Sie nannten diese besonders intensiv strahlende Erscheinung den *Elefantenfuß*.“ Alexander Kluge: *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1996, S. 11/12.

¹⁴ Kluge: *Die Wächter des Sarkophags*, S. 12. Eine Beschreibung und Abbildung findet sich auf S. 96/97.

¹⁵ Alina Bronsky: *Baba Dunjas letzte Liebe. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.

¹⁶ Als podcast abrufbar unter: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-tschernobyl-todeszone-stalker100.html>

¹⁷ Siehe hierzu auch Kluges Interview mit Kostin in Kluge, S. 43-67 („Sie haben vierzig Sekunden“), darin beschreibt er u.a. Mutanten wie z.B. „ein Pferd mit acht Extremitäten [...]. 1987, 1988, 1989 war eine große Explosion der Mutationen, der Mutanten.“ Kluge: *Die Wächter des Sarkophags*, S. 56.

Tarkowski, dessen Science Fiction-Film *Stalker* über eine geheimnisvolle Zone aus dem Jahr 1968 eine intermediale Referenz für den Vorstellungskomplex der ‚Zone‘ im Hörspiel darstellt. Diese intermediale Anspielung signalisiert bereits, dass die Rede über die ‚Zone‘ über den zeitlichen Rahmen der Katastrophe von Tschernobyl hinausweist und auf diese Weise auch andere Aspekte des ‚Transformatorischen‘ inszeniert werden.

Das Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* thematisiert, wie im Kontext Tschernobyl erwartbar, deutlich die Gefährlichkeit dieses Raumes für Lebewesen, für Menschen ebenso wie für Tiere: Die ZuhörerInnen erfahren, dass der Fotograf eigentlich nicht mehr dorthin fahren sollte, da er bereits zu viel Strahlung aufgenommen hat, von misslungenem Katastrophenmanagement und davon, dass Kinder auf Grund falscher oder ganz fehlender Informationen starben:

Zum Beispiel könnte es sein, dass dein sechsjähriger Sohn einen Gehirntumor bekommt, weil er zwei Jahre lang das Käppi trug, das du ihm nach deinem Einsatz in der Zone geschenkt hast! Er wollte es ja so gerne, und ja, was sollte schon dabei sein, du hattest keine Ahnung. Da hast es ihm eben gegeben und an dem Käppi ist er gestorben. (17:29ff.)

Weitere bedrohliche Geschichten handeln von Hunden und Katzen, die von evakuierten Menschen zurückgelassen und später getötet wurden. Kontrastiv dazu wird der Raum der Zone aber nicht nur als ein immer noch lebensbedrohlicher, sondern zugleich als Raum des Überlebens und sogar eines neuen Lebens inszeniert. Figuren schwärmen von der „Wahrheit der rauschenden Blätter“ (24:19) oder dem „Flüstern der Natur“ (24:33). Tschernobyl erscheint als ein Naturraum, der entstehen konnte, weil er von Menschen verlassen werden musste. Die Natur hat sich das Gebiet gewissermaßen von den Menschen zurückerobert, und ist nun sowohl gefährlich als auch zu neuem Leben erwacht:

[...] eigentlich ein Paradies. Flüsse, Seen, Grasebenen, Buschland, wo früher Felder und Straßen waren, Obstbäume blühen zwischen den Ruinen der Dörfer. Ein Paradies – ohne Menschen, bevölkert von blinden Vögeln und gigantischen Wildschweinen. Aufenthalt – lebensgefährlich. (...) Es musste schnell gehen. Die Mutanten sind fast nie mehr als ein paar Stunden am Leben geblieben. (27:10ff.)

Tschernobyl wird als ein lebensgefährlicher *und* als ein paradiesischer Raum zugleich vorgestellt. Er bringt Mutanten hervor, die rasch sterben, er wird besucht und bevölkert von Menschen, die an den Folgen der Radioaktivität leiden. Diese Menschen werden, wie die Tiere, „Mutanten“ genannt, doch der Text zeigt beide weder als gefährlich noch als notwendig gefährdet. Es scheint sich vielmehr um zumindest vereinzelt lebensfähige, nahezu träumerisch wirkende Existenzen zu handeln. Neben der traurigen Beschreibung einer Dreijährigen „mit nur einem Arm und zwei stark verkrümmten Beinen, die an Entenfüße erinnern“ (42:15ff) und der Thematisierung der Qualen des Strahlungstodes ist es vor allem das Mädchen Martha. Es wird „Kind der Zone“ (45:32) genannt, weil es angibt, dort geboren worden zu sein. Martha erhält selbst eine Stimme und gibt Auskunft über das Bild, das sich andere von ihr machen: „Und auf einmal ist von mir die Rede.

Seine Tochter ist eine Mutantin, ein Opfer der Zone, wie man sagt. Sie hat angeblich keine Beine. Nur diese zwei Sätze.“ (26:32ff.) Martha begegnet jedoch gleich zu Beginn: Von ihr erfährt das Publikum zuerst von der Existenz der Zone, und zwar in einer doppelten, widersprüchlichen Zeitlichkeit: Sie hat die Entstehung des Films *Stalker* erlebt (der in einem „Zone“ genannten Raum spielt) und beschreibt den Drehort des Films in Sichtweite von Tschernobyl (acht Jahre vor dem Super-GAU), und sie spricht als ein in der „Zone“, d.h. dem durch den Super-GAU verstrahlten Raum, geborenes, verkrüppeltes Kind. Die Beschreibung „Kind der Zone“ bezieht sich, da beide Orte „Zone“ genannt werden, jeweils auf beide Zeiträume. Ausgehend von diesen sich kreuzenden Referenzen lässt sie sich sowohl als Tochter des Stalkers (Filmfigur) als auch als Tochter des Regisseurs begreifen.

Martha wird als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte eingesetzt, die den Film *Stalker* beschreibt, und auf diesem Wege führen ihre Geschichten hin zu einem besonderen Zimmer in der Zone, der sich auch im Film findet, und einer Rede über Wunder und Wünsche. Der Fotograf ist erneut in die Zone gefahren, weil er ein Gerücht über ein fliegendes Tier gehört hatte. Als er es schließlich findet, entscheidet er sich gegen das Fotografieren:

Mitten im Zimmer schwebt eine schlafende Kuh, der Strick liegt um ihren Hals und hindert sie am Aufsteigen, als ob sie ein Fesselballon wäre. Über ihren Rücken hängt eine prächtige, aus buntem Flick zusammengenähte Decke, wie eine königliche Schleppe, die fast den Boden berührt. Alle großen Magazine rund um den Globus würden dieses Bild sofort auf die Titelseite setzen – die Wunderkuh von Tschernobyl. Ob das Licht reicht? Ich hebe den Fotoapparat ... und drücke nicht ab. Wunder kann man nicht verkaufen, besonders dann nicht, wenn sie wahr sind. (54:41ff:)

Er vollzieht damit einen Positionswechsel, der sich Martha annähert. Diese hatte – heftig widersprochen von anderen Figuren – von einem Hund aus der Zone erzählt. Tatsächlich ist auch hier eine doppelte Zeitlichkeit am Werk, da der schwarze Hund als eine intermediale Anspielung auf den Film *Stalker* erkennbar ist. Darüber hinaus wird er vom Regisseur erwähnt, der im Hund ein Symbol des Todes sieht – ein passend erscheinendes Zeichen für beide Kontexte.

Die Zone wird im Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* als ein äußerst ambivalenter, als bedrohlicher ebenso wie als ein besonderer, lebendiger, wunderbarer und von Erwartungen der Außenwelt entlasteter Raum inszeniert, der Menschen zu verändern vermag: Körperlich durch die gefährliche Strahlung, aber auch in Bezug auf ihre Haltung zur Welt. Denn die neue Haltung des Fotografen kündigt sich bereits an, wenn er davon spricht, dass er das „Nichts“, das angeblich in der Zone nur zu sehen sei, fotografieren wolle. Die Rede ist hierbei von einer von Menschen verlassenem und verrottenden, aber auch neu ergrüntem, sogar vielfach farbigen und stillen Zone. Diese Zone sollen sich die ZuhörerInnen als einen Raum, in dem alles möglich ist, vorstellen.

Der Fotograf und der Regisseur unterhalten sich im Hörspiel über das Finden der Wahrheit: Ob man etwas erst sehen müsse, um es dann abzubilden oder ob man etwas im Bild festhalten und dann in diesem Bild die Wahrheit erkennen könne?

Das Hörspiel schlägt sich in dieser Debatte über Mediendifferenz auf keine der beiden Seiten, denn am Ende wird das Wunder, die fliegende Kuh, ja gerade *nicht* abgebildet. Der Zweck der Reise müsste, betrachtete man lediglich die Ebene des Plots, als verfehlt gelten. Doch durch diese Reise hat nicht nur der Fotograf zu einer anderen Einstellung gefunden, sondern die ZuhörerInnen sind auf diesem Weg mit einer neuen Sicht der Zone vertraut gemacht worden: Vertrauen Sie der Wahrnehmung des Regisseurs, finden sie sich plötzlich als Schützer der Zone wieder, die vor den Zudringlichkeiten der Außenwelt bewahrt werden soll.

IV. Ausblick

Eine der amüsantesten und bedenkenswertesten Aspekte in Dietmar Daths Roman *Die Abschaffung der Arten* ist die völlig unnostalgische Perspektive, die auf das untergegangene Zeitalter der Menschheit, genannt die „Langeweile“, geworfen wird.¹⁸ In diesem posthumanen Entwurf aus der Perspektive einer zweifelsohne höherentwickelten Spezies wird über Menschen nur am Rande gehandelt. Diese müssten, so die Sicht der überlegenen Sieger, in jedem Fall neu gezüchtet werden. Science Fiction oder phantastische Literatur bieten sich in besonderem Maße dazu an, ethische Fragestellungen innerhalb veränderter Settings und Erzählhaltungen zu verhandeln. Die beiden hier vorgestellten Werke setzen sich mit ihren realhistorischen Referenzen vom Klonschaf Dolly bis zu Tschernobyl deutlich enger und unmittelbarer in Bezug zu konkreten Themen- und Konfliktfeldern. Davon ausgehend inszenieren sie Verschiebungen, Irritationen und Perspektivwechsel, die diese Felder im Besonderen aber auch weitergehende Debatten der Gegenwart wie beispielsweise um Identität und Herkunft bei Bauersima betreffen. Beide sind in unterschiedlicher Weise auf Fragen von ‚gut‘ und ‚böse‘ konzentriert, die jeweils aus technologischen Entwicklungen entstehen. Bei Bauersima ist die ethische Frage Motivation für ein Experiment, dessen moralische Bewertungen und Folgen für die Betroffenen ausgelotet werden, bei Leypold sind wir konfrontiert mit einer ambigen Zone, die, wie die Figur Martha erklärt, keinen Unterschied zwischen gut und böse macht und alle Lebewesen mehr oder weniger rasch tötet. Zugleich aber wird eben dieser Raum irritierenderweise als Raum der Möglichkeiten vorgestellt.

Die Metamorphosen, von denen diese Geschichten erzählen, sind auf den ersten Blick auf psychischer (Bauersima) oder physischer Ebene (Leypold) angesiedelt. In Bauersimas Drama wird das genetische Erbe, sobald die Figuren davon erfahren haben, zum Katalysator für eine grundlegende Neubestimmung und -interpretation des Selbst. Die Textkonstruktion bewirkt, dass einerseits dramatische Geschehnisse ihren Lauf nehmen: Katastrophe, Bestrafung und Todesfälle. Andererseits werden die ZuschauerInnen mit Spiegelungs-, Deutungs- und Projektionsszenen konfrontiert. Diese reflektieren und verwirren auf strukturell-ästhetischer Ebene das Klon-Thema, das immer auch ein Drama des Doppelgänger-Motivs ist, und überführen es tendenziell in eine immer wieder neu beginnende Zeit-Schleife. Dass die alternativen Schlüsse des Dramas nicht

¹⁸ Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. Roman. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

kontradiktorisch sind, sondern wiederum Spiegelungen, könnte man als Form poetischer Umsetzung der erzählten Verwandlungsmotivik begreifen.

In Leypolds Hörspiel ist die akustische Gestaltung auf den ersten Blick kaum an der Entfaltung des Transformationsmotivs beteiligt. Diese vollzieht sich im Wesentlichen im Rahmen der inszenierten Dialoge und Selbstauskünfte der Figuren. Indirekt allerdings stellen sich durchaus Bezüge her, denn das „Zimmer der Wünsche“ bzw. „Wunder“ inmitten der Zone ist verknüpft mit der Debatte um Wahrheit und Sichtbarkeit, die der Regisseur und der Fotograf führen, und dies erfahren wir im Medium Hörspiel: Die ZuhörerInnen können vor ihrem geistigen Auge die schwebende Kuh, von der der Fotograf berichtet, sehen – eben die Kuh, die *nicht* fotografiert, von der aber erzählt wird.

Und auch in diesem Szenario wird der Vorstellung von Zeitlichkeit ein Veränderungsmoment eingeschrieben: Nicht über die Struktur, wie bei Bauersima, sondern über die Intermedialität, über den Bezug auf die ‚andere‘, vorangegangene, auch unheimliche, aber eben gänzlich imaginierte Zone in *Stalker*, die nun in Tschernobyl einen angeblich realen, aber weiterhin wunderbaren Ort gefunden haben soll. Dieser Zusammenhang wirft noch einmal ein neues Licht auf die physische Metamorphose: Sie ist neben der Strahlung, die bei Menschen Wucherungen erzeugt, vor allem in der Figur Martha konkretisiert. Sie tritt als Doppelfigur in Erscheinung, da sich in ihr Zeitlichkeit und Räumlichkeit zweier „Zonen“ verbinden. Marthas zweifache Zugehörigkeit vermag Schicksalshaftigkeit und Wahl zugleich zu symbolisieren, da sie sich mit beiden „Zonen“ identifiziert und zu einer Existenz als „Kind der Zone“ gefunden hat – und auf diese Weise zu einem – erzählbaren – Selbstbewusstsein. Hat der „Raum der Wunder“ sie verwandelt? Möglicherweise geraten wir hier – wie bei Bauersima – in eine Zeit-Schleife, eine Spiegelungsfigur, die logisch nicht lösbar ist, aber gerade ästhetisch reizvoll.