

Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening (Hrsg.)

Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie

Aushandlungs- und Reflexionsräume
vom 18. Jahrhundert bis heute



Körper Macht Panoptismus Politik Psychologie Raum Science Fiction Selbsttechnik Strafe Subjekt Subjektivierung Subversion

Technologie Theorie Vermessung

Jugendliteratur Kapitalismus

Identität Geschichte Foucault Experiment Ethik Dystopie Disziplinierung Biographie Asamben

Die Vermessung

Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie:
Aushandlungs- und Reflexionsräume vom 18. Jahrhundert bis heute

Herausgegeben von Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von
Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger
Bd. 4

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

**BIOPOLITIK(EN) IN LITERATUR, FILM UND SERIE:
AUSHANDLUNGS- UND REFLEXIONSRÄUME
VOM 18. JAHRHUNDERT BIS HEUTE**

Herausgegeben von
Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn)

Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper (Paderborn)

Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

Umschlagabbildung

Sven Carlmeyer (Bielefeld)

RONJA HANNEBOHM (Paderborn)

Biopolitik und Biopoethik. Modi der Aushandlung menschlichen Lebens in (Gegenwarts-)Literatur, Film und Serie

Bereits mit dem Titel dieses Bandes wird in Aussicht gestellt, darin „Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie“ zu thematisieren. Mit der Überschrift dieses Beitrags wird hierzu analog angekündigt, die „Modi der Aushandlung menschlichen Lebens in (Gegenwarts-)Literatur, Film und Serie“ zu untersuchen. Was jedoch meint *in* im gegebenen Kontext? Worin besteht die Konnexion zwischen biopolitischer Thematik und künstlerischem Medium, die über die Präposition zum Ausdruck gebracht wird?

Zunächst kann ein Auftreten biopolitischer Themen *in* Erzähltexten auf Ebene der *histoire* festgestellt werden, insofern Biopolitik in ihren diversen Spielarten die Settings und Plots literarischer wie filmischer erzählender Texte ausgestaltet. Beispielsweise die Elemente der kosmetischen Chirurgie, der (Do-it-yourself-)Überwachung und der künstlichen Intelligenz, die Anda-Lisa Harmening in ihrem einleitenden Beitrag als biopolitische Kontroversen der Gegenwart beschrieben hat, finden sich in Form von verpflichtender Operationen von „Uglies“ zu „Pretties“,¹ „Wächterhäusern“² sowie KI-Sonderermittlerinnen der „Operation Roberta“³ als Szenarien und Handlungen von Erzähltexten. Die Beiträge dieses Bandes nehmen diese und viele weitere solcher Übertragungen biopolitischer Themen in erzählte Welten in den Blick.

Weitergehend kann eine Wirksamkeit biopolitischer Fragestellungen *in* Erzähltexten auf Ebene des *discours* konstatiert werden, sobald Biopolitik zum Reflexionsanlass eines erzählenden Textes wird. Über Szenario und Handlung hinausgehend, eröffnen semantische, narratologische oder metafiktionale Auseinandersetzungen mit biopolitischen Fragen neue Aushandlungs- und Reflexionsräume, in denen Biopolitik perspektiviert und problematisiert wird und mit denen eine kritische Revision durch die Rezipierenden initiiert wird. In dieser Variante biopolitischer Thematik in erzählenden Texten wird somit Biopolitik nicht nur zur Darstellung gebracht, sondern zur Disposition gestellt. In dieser Weise kann ein Erzähltext selbst als Beitrag zum biopolitischen Diskurs fungieren und als solcher Lebenswissen generieren.

Auf diesen Prämissen aufbauend werden im Folgenden zunächst der Begriff der Biopoethik und die Besonderheiten biopoethischer Modi skizziert, bevor eine ausführlichere Betrachtung vier solcher Modi an konkreten Erzähltextbeispielen erfolgt. Als komplementäre Ergänzung zur Produktivität biopolitischer Diskurse, wie sie im voranstehenden Beitrag erarbeitet wird, soll so die Produktivität narrativer Biopolitik(en) verdeutlicht werden.

¹ Vgl. Scott Westerfeld: *Uglies*, New York, NY 2005.

² Vgl. Juli Zeh: *Corpus Delicti: Ein Prozess*, Frankfurt am Main 2009.

³ Vgl. Emma Braslavsky: *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, Berlin 2019.

I Biopoethik: Zum Lebenswissen erzählender Texte⁴

„Literatur vermittelt stets ein spezifisches Wissen davon, wie man lebt oder leben könnte – und eben darum auch ein Wissen davon, wie man nicht (über-)leben kann.“⁵ Dieser Befund einer (Lebens-)Wissen vermittelnden Literatur, der von Ottmar Ette zur Programmatik einer Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft ausgearbeitet wird, kann als Basis für weitergehende Befunde fungieren. Er lässt sich zum einen auf andere Erzähltexte neben der Literatur ausweiten, insofern literarische wie filmische Narrationen aufgrund ihrer Fiktionalität gleichermaßen in der Lage sind, menschliches Leben in diversen Varianten zu modellieren, hierdurch ein spezifisches Wissen über dieses menschliche Leben auszuhandeln und unser veränderliches Verständnis des Menschen und seiner Menschlichkeit zu reflektieren. Er lässt sich zum anderen von der reinen Vermittlung auf die umfassende Generierung von (Lebens-)Wissen erweitern, sobald biopolitische Strukturen zur Darstellung gebracht und deren ethische Implikationen hinterfragt werden, wodurch sich die Aushandlungs- und Reflexionsräume erzählender Texte eröffnen.

Der Begriff des (Lebens-)Wissens ist hierbei zu problematisieren. ‚Wissen‘ ist gleichermaßen einzuordnen innerhalb einer erkenntnisphilosophischen Tradition, die es als begründete und richtige Überzeugung hinsichtlich der Kenntnis bestimmter Gegenstände oder Zusammenhänge bestimmt,⁶ wie innerhalb von diskurstheoretischen Kontexten, die es als ‚diskursive Praxis‘⁷ (Michel Foucault) oder ‚systematische Problematisierungsweise von Wahrheit und Erkenntnis‘⁸ (Joseph Vogl) konzeptualisiert. ‚Wissen‘ ist somit zugleich Produkt, Prozess und Methode der Aushandlung von Erkenntnis. ‚Lebenswissen‘ fokussiert diese allgemeineren Bestimmungen des Wissensbegriffs unter Rekurs auf die philosophischen Konzepte von *bíos* und *éthos*. Leben in seinen Lebensformen (*bíos*)⁹ sowie menschliche Haltungen und gesellschaftliche Wertvorstellungen (*éthos*)¹⁰ sind hierbei notwendig ineinander verschränkt, da *bíos* im Gegensatz zu *zoé* nicht ein biologisches Leben aller Lebewesen meint, sondern ein spezifisch menschliches und als solches politisches und vergesellschaftetes Leben mit seinen Gesetzen und Moralkodizes.¹¹

Die Aushandlung von (Lebens-)Wissen in Erzähltexten ist somit zu verstehen als Produkt, Prozess und Methode der künstlerischen Generierung und Vermittlung von Erkenntnis über menschliches Leben und dessen ethische Implikationen. Die Dimension des Künstlerischen

⁴ Diese Überlegungen werden innerhalb meiner entstehenden Dissertation zum ‚eugenetischen Roman‘ als einer Variation gegenwartsliterarischer Biopoethik weiter ausgeführt.

⁵ Ottmar Ette: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften“, in: *Lendemains: Études comparées sur le France – Vergleichende Frankreichforschung*, Jg. 32 (2007), H. 125, S. 7–32, hier: S. 20–21.

⁶ Vgl. Wolfgang Neuser: „Wissen“, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart und Weimar 2008 (1996), S. 683–684, hier: S. 683.

⁷ Vgl. Michel Foucault: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 236–240.

⁸ Vgl. Joseph Vogl: *Poetologien des Wissens um 1800*, München und Paderborn 2010 (1999), S. 13.

⁹ Vgl. Armin Müller: „Bios (Leben, Lebensform)“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie 1*, Basel 2007 (1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.502>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.

¹⁰ Vgl. Gerhard Funke und Hans Reiner: „Ethos“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie 2*, Basel 2007 (1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.5121>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.

¹¹ Vgl. Martin G. Weiß: *Bios und Zoë: Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2009, S. 7.

(*poiesis*)¹² ergänzt hierbei die Dimensionen *bios* und *éthos*; Leben, Ethik und die je eigenen Darstellungsformen erzählender Texte verdichten sich zu einer Biopoethik.¹³

Im hier relevanten Zusammenhang ist das auszuhandelnde (Lebens-)Wissen ein biopolitisches Wissen. Die hier und in den weiteren Beiträgen dieses Bandes betrachteten Erzähltexte fungieren als Aushandlungs- und Reflexionsräume von menschlichem Leben, das in den Fokus des politischen Interesses gerückt worden ist, und von menschlichen Individuen, die als biopolitische Subjekte zu verstehen sind. Hierbei werden diverse Sujets in unterschiedlichsten Texttypen bearbeitet: Historiographische Metafiktionen unterziehen politische Geschichtsschreibung einer Revision; Texte der *speculative fiction* imaginieren politische Zugriffe auf den zukünftigen Menschen; Biographien, Autobiographien und Auto(r)fiktionen loten Relationen von menschlichem Individuum, Gesundheit, Krankheit und Tod aus. Diese keineswegs vollständige Auflistung markiert bereits die Bezugnahmen der Texte auf Vergangenes, Zukünftiges und Gegenwärtiges. Die biopoethischen Aushandlungen der biopolitischen Themen und Fragestellungen lassen sich anhand dieser Bezugnahmen unterschiedlichen Modi des Erzählens zuordnen, die das weite Spektrum von Biopolitik und Biopoethik systematisieren.

II Modi: Zum Konnex von Biopolitik, Biopoethik und Aussageformen

Die grammatikalische Kategorie des Modus umfasst je nach betrachteter Sprache die Aussageformen des Indikativs (Wirklichkeitsform), des Imperativs (Befehlsform), des Konjunktivs (Möglichkeitsform) und des Konditionals (Bedingungsform). Im hier gegebenen Kontext von Biopolitik und Biopoethik ist die leitende Überlegung, dass Erzähltexte einen auf Vergangenheit, Zukunft oder Gegenwart bezogenen Irrealis zur Darstellung bringen, dessen konjunktivische und konditionale Dimensionen letztlich auf den Realis unserer Wirklichkeit rekurrieren und auf diese Weise Reflexionsräume eines Indikativs und Imperativs eröffnen. Diese leitende Überlegung soll im Folgenden ausführlicher skizziert werden.

Der Irrealis narrativer Texte ist durch ihre Fiktionalität bedingt. Der Begriff der Fiktion, der auf das lateinische Verb *fingere* mit den Bedeutungen ‚bilden‘, ‚erdichten‘ und ‚vortäuschen‘ zurückgeht, verweist auf „Erdachtes, Erfundenes, Vorgestelltes, mit dem dennoch im Sinne eines ‚Als ob‘ operiert wird“.¹⁴ Fiktionen bringen erdichtete Figuren und Handlungen in erfundenen Welten zur Darstellung. Diese sind zwar unserer realen, wirklichen Welt entgegengesetzt; sie erscheinen dennoch wirklich, da sie imitierend und simulierend auf Akteur*innen und

¹² Vgl. Josef Derbolav und Christoph von Wolzogen: „Poiesis“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, Basel 2007 (1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.5353>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.

¹³ Dieser verschränkte Begriff ist Arbeiten Vittoria Borsòs entlehnt. Borsò entwirft einen Referenzrahmen der ‚Bio-Poetik‘, der Leben und Poesie als zwar differente, aber notwendig miteinander verknüpfbare Bereiche konzeptualisiert und auf die Bedeutung literarischen Schreibens für die Generierung eines ‚Wissens für das Leben‘ verweist. (Vgl. Vittoria Borsò: „‚Bio-Poetik‘: Das ‚Wissen für das Leben‘ in der Literatur und den Künsten“, in: Wolfgang Asholt und Ottmar Ette (Hrsg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2010, S. 223–246.) Zur expliziten Ausweisung der ethischen Dimension wird hier die Bezeichnung ‚Biopoethik‘ verwendet.

¹⁴ Achim Barsch: „Fiktion/Fiktionalität“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2013 (1998), S. 214–215, hier: S. 214. Barsch bezieht sich hierbei auf Hans Vaihingers philosophisches Hauptwerk zur „Philosophie des Als Ob“, dessen Impulse die moderne Theoriebildung zur Fiktion maßgeblich beeinflusst haben. (Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus: Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911.)

Aktionen ebenjener realen Welt zurückgreifen. Dieses paradoxe Verhältnis der Fiktion zur Wirklichkeit und Wahrheit ist bereits Gegenstand der Philosophie und poetologischen Theoriebildung der Antike. Platon problematisiert das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit im zehnten Buch der *Politeia* und gelangt zu der Schlussfolgerung, „dass alle Künstler, von Homer an gerechnet, in Bezug auf Tugend und die anderen Dinge ihrer Darstellung nur nachahmende Schattenbildner sind und die Wahrheit nicht erfassen“.¹⁵ „Alle Dichter lügen“ lautet die oft aufgegriffene Sentenz, die aus Passagen wie dieser hervorgegangen ist. Aristoteles formuliert anstelle einer solchen Auffassung von Dichtung als Lüge Grundannahmen späterer Fiktionstheorien, wenn er im neunten Kapitel der *Poetik* konstatiert, „daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“.¹⁶

Das Irreale, aber Mögliche als Ansatzpunkt fiktionaler Texte wird in der bereits zitierten Programmschrift von Ottmar Ette mitbedacht, wenn Lebenswissen als ein Wissen über mögliche Lebensweisen des Menschen definiert wird.¹⁷ Texte, die dieses Lebenswissen generieren und vermitteln, erlauben uns die experimentelle Auseinandersetzung mit Lebensformen und Lebensnormen.¹⁸ Diese Dimension des Möglichen und Experimentellen wird in einem Band zu utopischen und dystopischen Texten von Wilhelm Voßkamp zu einem umfassenden Konzept des ‚Möglichkeitsdenkens‘ ausgearbeitet. Er definiert dieses Möglichkeitsdenken als einen Modus des Alternativdenkens,¹⁹ der philosophische und künstlerische Utopien wie Dystopien prägt, aber auch in anderen narrativen Texten festzustellen ist. Erzähltexte sind, so lässt es sich mit einer Formulierung Paul Ricœurs zusammenfassen, „un vaste laboratoire pour des expériences de pensée“²⁰ – ein riesiges Laboratorium für die Gedankenexperimente des Fiktionalen also, in dem biopolitische Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ausgehandelt werden können.

Diese narrativen Gedankenexperimente bieten die Möglichkeit, Entwürfe für menschliches Leben innerhalb des geschützten fiktionalen Raums zu erproben und so Lebenswissen zu (re-)produzieren, *bevor* eine Übertragung in reale gesellschaftliche Wertesysteme vorgenommen wird und *bevor* es zu einer Überführung in reale Handlungen kommt. Denn, hierbei sei Alasdair MacIntyre zitiert, „[s]tories are lived before they are told – except in the case of fiction“²¹ –, wo der Irrealis eine entgegengerichtete Option bietet. Im Referenzrahmen der Biopolitik sind es vor allem Visionen der Humangenetik und der Biotechnologien, die erzählt werden bevor sie gelebt werden; im Aushandlungsmodus der Biopoethik werden Bilder des genetifizierten und biotechnologisierten Menschen erzeugt, wobei mit dieser künstlerischen Modellierung menschlicher Subjekte im Irrealis eine kritische Reflexion des Menschen im Realis

¹⁵ Platon: *Politeia*, 600 e, übers. nach: Platon: *Politeia (Dialogorum de Republica)*, in: Rudolf Haller (Hrsg.): *Platon: Die Werke im vollständigen Text in deutscher Sprache mit beigelegten griechischen und lateinischen Textfassungen*, Markgröningen 2017 (12005), S. 882–1.119, hier: S. 1.102.

¹⁶ Aristoteles: *Poetik*, 1.451 a, übers. nach: Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 2012 (11994), S. 29.

¹⁷ Vgl. Ette: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, S. 20–21.

¹⁸ Vgl. Wolfgang Asholt und Ottmar Ette: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2010, S. 9–10, hier: S. 9.

¹⁹ Vgl. Wilhelm Voßkamp: „Möglichkeitsdenken: Utopie und Dystopie in der Gegenwart: Einleitung“, in: ders., Günter Blumberger und Martin Roussel (Hrsg.): *Möglichkeitsdenken: Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München und Paderborn 2013, S. 13–30, hier: S. 16.

²⁰ Paul Ricœur: *Soi-même comme un autre*, Paris 1990, S. 188.

²¹ Alasdair MacIntyre: *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame, IN 2007 (11981), S. 212.

initiiert wird. Vom Irrealis narrativer Texte ausgehend, findet also ein Rekurs auf den Realis unserer Wirklichkeit statt; das Mögliche, Experimentelle und Alternative eines literarischen oder filmischen Erzähltexts weist letztlich über sich hinaus auf das Wirkliche, Empirische und Potenzielle unserer gesellschaftlichen Gegenwart. Hierbei wird einerseits der Modus des Indikativs aufgerufen, insofern eine Reflexion der Gegenwart durch die Rezipierenden eingeleitet wird, und andererseits der Modus des Imperativs evoziert, sofern ein Appell für oder gegen bestimmte Handlungen der Rezipierenden durch den Erzähltext suggeriert oder aus der Reflexion deduziert wird.

Die bis hierhin skizzierten Überlegungen sollen im Folgenden anhand von Beispielen aus (Gegenwarts-)Literatur, Film und Serie validiert werden. Hierbei wird der Fokus nacheinander auf vier modale Varianten der Biopoethik gelegt: zunächst auf das Was-hätte-geschehen-Können fiktionaler Geschichtsschreibungen, anschließend auf das Was-geschehen-Könnte spekulativer Zukunftsentwürfe, das in seiner prospektiven wie retrospektiven Ausprägung untersucht wird, sowie abschließend auf den Irrealis der Gegenwart.

III Modi der Aushandlung menschlichen Lebens I: (Alternative) Geschichte(n)

Als erste Variante soll der Irrealis der Vergangenheit betrachtet werden, der danach fragt, was hätte geschehen können. Erzähltexte, die in diesem Modus operieren, bringen biopolitische Geschichte(n) aus ihrer jeweiligen Zeitperspektive oder einer erzählerischen Retrospektive zur Darstellung. Die historischen Geschehnisse werden hierbei durch einen mehr oder weniger starken Filter der Fiktionalität betrachtet, sodass realitätsnahe wie alternative Geschichten der Biopolitik entstehen. Die fikionalisierte Revision und Reflexion der realen Geschichtsschreibung erweist sich hierbei als sinnstiftende Modellierung. Alternative Geschichten der Biopolitik lassen die Rezipierenden an den Leben von Menschen in diversen biopolitischen Strukturen teilhaben und vermitteln uns deren spezifisches Verständnis von Menschlichkeit, Subjektivität, Gesellschaft und Politik. Sie ermöglichen uns auf diese Weise eine Vergegenwärtigung unserer Vergangenheit und somit schließlich die Reflexion unserer Gegenwart. Die hierbei offenen und oftmals nur individuell zu beantwortenden Fragen sind: Worin genau besteht das Scharnier zwischen fikionalisierter Vergangenheit und faktualer Gegenwart? Und inwiefern besitzt die im Erzähltext geschaffene Scharnierstelle Relevanz für unser Denken und Handeln?

Ich möchte diese Fragen an einem literarischen Beispiel veranschaulichen. Judith Kuckarts 1994 veröffentlichter Roman *Die schöne Frau* ergründet Vergangenheitsbewältigung als Identitätsstiftung und bearbeitet hierbei ein realhistorisches Sujet. Die Fiktion beruht auf wissenschaftlicher Dokumentation, wie Helmut Mörchen nachzeichnet,²² geht jedoch weit über deren narrative Literarisierung hinaus. Die Protagonistin und Erzählerin Bertha rekonstruiert die Geschichte ihrer Großmutter, die in nationalsozialistische Zuchtprogramme des Lebensborn-Vereins involviert gewesen ist. Und mit jedem aufgearbeiteten Puzzlestück der eugenischen Familiengeschichte nimmt die Vergangenheit mehr Raum in Berthas Leben ein.

Das Wort ‚arisch‘ wird hierbei zur Zäsur, zum Stigma und zum Aktanten in Berthas Leben. Als Zäsur teilt es Berthas Lebensgeschichte in eine Zeit vor dem Wissen um ihre Vergangenheit

²² Vgl. Helmut Mörchen: „Spurensuche: Anmerkungen zur Verarbeitung von NS-Vergangenheit in zwei deutschen Romanen der neunziger Jahre: Judith Kuckart *Die schöne Frau* und Jens Sparschuh *Der Schneemensch*“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 28 (1998), H. 2, S. 160–175, hier: S. 161.

und eine Zeit danach: „Nichts ist mehr wie es war, seit gestern. Gestern war das Wort.“²³ In Umkehrung zum Beginn des Johannes-Evangeliums steht somit ein Wort am Anfang von Berthas Auseinandersetzung mit ihrer biopolitischen Vergangenheit, das nicht verheißungsvoll, sondern aussichtslos erscheint.²⁴ Als Stigma lässt es sich nicht mehr aus ihrem Leben entfernen und nicht kontrollieren, auch wenn Bertha sich ebendiese Kontrolle über die Präsenz des Wortes ‚arisch‘ in ihrem Leben vorzutäuschen versucht:

Den Brief der Mutter hob sie vom Fußende des Bettes auf und trug ihn wie einen toten Schmetterling bei den Flügeln in die Küche.

Auf der Mappe stand nur ein Wort. Arisch.

Bertha mußte den Satz noch einmal lesen. Eine Weile stand sie vor dem Teetisch. Der machte einen vernünftigen Eindruck. Er war quadratisch. Die Platte weiß. Was darauf lag, konnte sie wegnehmen.²⁵

Als Aktant wird der Schlüsselbegriff zum allgegenwärtigen Parameter in Berthas täglichem Denken und Handeln, etwa wenn sie in ihrem Beruf als Dramaturgin vorschreibende Schauspieler statt alphabetisch nach ihren Namen physisch nach ihrer Haarfarbe und Körpergröße sortiert und hierbei von „Klasse eins voll tauglich“ bis „Klasse vier [...] grundsätzlich auszuschließen“²⁶ unterteilt. Hierzu reflektiert Bertha selbst: „Ich denke immer an das Wort, auch wenn ich es nicht denke [...]. Heute zum Beispiel. Ich habe es wie eine Meßlatte angelegt [...], habe Kopfhöhe, Stirnbreite, Nasenlänge, Handbreite, Augen- und Haarfarbe gemustert. Richtig gemustert.“²⁷

Kuckarts Roman stellt durch solche Varianten der Fortschreibung eugenischen Gedankenguts vor, wie der NS-Dualismus aus Menschenzucht in Lebensborn und Menschenvernichtung in den Konzentrationslagern auch in der dritten Generation identitätswirksam sein kann. Bertha stilisiert die Großmutter zur titelgebenden ‚schönen Frau‘ und sich selbst zum Produkt arischer Rassenpolitik: „Was bisher wie Zufall schien, riecht plötzlich nach Bestimmung. Nicht zufällig bin ich hier geboren, sondern ich bin ein Produkt, ein Endprodukt dieses Landes“.²⁸ Kuckarts Protagonistin zieht sich in Folge dieses Selbstverständnisses aus ihrem eigenen Leben zurück, das in ihrer Vorstellung mehr und mehr zu einer Bühnenszenierung gerät: „Freiwillig sitze ich meinem Leben in der zweiten Reihe gegenüber. In der ersten könnte ich zum Mitspielen aufgefordert werden.“²⁹ Berthas Entfremdung von sich selbst kulminiert in einer Paranoia gegen sich selbst, die in einer absurd gerahmten Spiegelszenarie zum Ausdruck kommt:

Sie war sich verdächtig geworden. Sie begann, sich nachzuspionieren. In einem Geschäft für Süßigkeiten hatte sie lange nachgedacht über die zwei unbekanntenen Größen Mutter und Großmutter. Bei den kandierten Früchten hatte sie sich plötzlich umgedreht, nicht ahnend, daß die Augen ihre Augen im Spiegel treffen würden, über den Ohren weißer Schokoladenhasen. Sie starrte ihr schiefes Gesicht aus der Fassung. Bin ich das? Ich habe also die ganze Zeit schon hinter mir gestanden?³⁰

²³ Judith Kuckart: *Die schöne Frau*, Frankfurt am Main 1994, S. 9.

²⁴ Vgl. Johannes 1,1, in: SCM Verlagsgruppe (Hrsg.): *Revidierte Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel und Handkonkordanz*, Witten und Dillenburg 2008 (1985), <https://www.bibleserver.com/ELB>, zuletzt aufgerufen am 13.12.2022.

²⁵ Kuckart: *Die schöne Frau*, S. 37.

²⁶ Ebd., S. 101.

²⁷ Ebd., S. 111.

²⁸ Ebd., S. 64.

²⁹ Ebd., S. 71.

³⁰ Ebd., S. 168.

Die Paranoia des Sich-selbst-verdächtig-Seins und das Bild des Hinter-sich-selbst-Stehens werden im Roman zu einer Reflexion nationalsozialistischer Täter- und Opferschaft entfaltet. Bertha selbst zeigt einen in die dritte Generation verlagerten *survivor's guilt* in ihrer Äußerung, dass sie lieber ein Kind aus Theresienstadt gewesen wäre, „[d]enn Opfer sind bessere Menschen als Täter“.³¹ Berthas Mutter unterläuft diese Ansicht, indem sie Deutsche und Juden gleichermaßen als Opfer des NS-Regimes apostrophiert und hierbei ein Tabu der deutschen Vergangenheits- und Schuldbewältigung bricht:

„Es ist einfach zu denken, wenn man sich traut, es zu denken. Die Deutschen sind aus ihrem Lebensborn und diesen ersten Jahren ihres tausendjährigen Reiches nicht herausgekommen. Und die Juden nicht aus deren Konzentrationslagern. Beide leiden noch immer an der einen Ursache. An den Deutschen.“³²

Der auf diese Weise im Erzähltext eröffnete Reflexionsraum erlaubt es, an der Scharnierstelle zwischen fiktionalisierter Vergangenheit und faktualer Gegenwart auch diejenigen Fragen zu stellen, die in historischer Perspektive problematisch und in biopolitischer Hinsicht schwer zu beantworten sind.

Im Referenzrahmen (alternativer) Geschichte(n) der Biopolitik verdeutlicht Judith Kuckart, inwiefern der Konnex aus menschlichem Leben und politischem Interesse individuelles Selbstverständnis und menschheitliche Selbstkritik gleichermaßen prägen kann. Mit Bertha wird hierbei ein biopolitisches Subjekt modelliert, dessen Selbstverständnis in der Gegenwart durch ein spezifisches Menschenbild der Vergangenheit bestimmt wird und das hierdurch unsere eigenen Bezüge zur Vergangenheit hinterleuchtet. Für Bertha entsteht die Gewissheit, dass das Stigma ‚arisch‘ nicht von ihr zu lösen ist; der letzte Satz des Romans ist ihre Notiz „Ich bin es. Das ist heute.“³³ Eugenische Vergangenheit und diegetische Gegenwart kommen so zur Überlagerung. Für die Lesenden dient die Folie der Vergangenheit als Perspektivierung ihrer Gegenwart und ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst. Vergangenheit und Gegenwart gelangen somit auch auf Ebene der Rezeption zur Überlagerung. Mörchen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die historische Arbeit zwar Tatbestände rekonstruieren und retrospektiv Schuld zuordnen kann, jedoch keine umfassende Antwort auf die Frage liefern kann, was die Vergangenheit mit uns in der Gegenwart zu tun habe. Er schlussfolgert, „daß wir uns der Denkanstöße, die poetische Texte geben können, zu wenig bewußt sind. [...] Fakten sind Basis der Fiktion, und umgekehrt: Geschichten erhellen Geschichte.“³⁴

IV Modi der Aushandlung menschlichen Lebens II: Prospektive Zukunftsentwürfe

Die zweite Variante biopoethischer Modi, die hier in den Blick genommen werden soll, ist ein Irrealis der Zukunft, genauer des Futur I. Erzähltexte dieser Variante reichen von den frühneuzeitlichen Utopien (etwa More, Campanella und Bacon) über die populären Zukunftsromane des ausgehenden 19. Jahrhunderts (insbesondere Bellamy und Wells), die klassischen Dystopien und die genreprägende Science-Fiction des frühen 20. Jahrhunderts (etwa Orwell, Huxley und Asimov) bis zu gegenwärtigen Romanen der Erwachsenen- und Jugendliteratur (wie At-

³¹ Ebd., S. 228.

³² Ebd., S. 180.

³³ Ebd., S. 269.

³⁴ Ebd., S. 172.

wood und Collins). Diese variantenreichen Texte verbindet die fiktionale Prospektive auf das, was geschehen könnte, verzahnt mit einer ethischen Aushandlung, was geschehen sollte und was besser nicht. Hierin zeigt sich *par excellence* das Erzähltexten inhärente Vermögen, biopolitische Optionen im geschützten fiktionalen Raum zunächst nur auszuprobieren und menschliche Subjektivität innerhalb dieses biopolitischen Kontextes auszuloten. Beim Erzählen der im Sinne MacIntyres ‚noch nicht gelebten‘ Geschichten der Biopolitik kann sehr nah an gegenwärtigen Diskursen angesetzt werden, wie etwa mit der ‚methodischen‘ Gesundheitsdiktatur in Juli Zehs *Corpus Delicti*, aber auch dem wissenschaftlich Möglichen weit vorgegriffen werden, wie beispielsweise mit den menschlichen Klonen in Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go*. Die spekulativen Zukunftsszenarien überbrücken Distanzen zwischen Zukunft und Gegenwart, indem sie es den Rezipierenden ermöglichen, textimmanente Entwürfe menschlichen Lebens mit eigenen Vorstellungen vom heutigen und potenziellen zukünftigen Menschen abzugleichen und so schließlich sich selbst zu reflektieren. Den Rezipierenden wird somit auch hier eine Einladung zur Reflexion ihrer Gegenwart ausgesprochen: Welche bereits realen humangenetischen und biotechnologischen Praktiken sollten wir mit Blick auf ihre potenzielle Weiterentwicklung kritisch hinterfragen? Welche der möglichen biopolitischen Zukunftsszenarien finden wir erstrebenswert und welche nicht?

Ich möchte im Folgenden anhand zweier filmischer Narrationen auf Extreme prospektiver Zukunftsentwürfe eingehen. Andrew Niccols Spielfilm *GATTACA* aus dem Jahr 1997 zeigt eine Zukunft, die von einer konsequenten Genetifizierung geprägt ist.³⁵ In Niccols Szenario haben In-vitro-Fertilisation, Präimplantationsdiagnostik und Genmodifikation herkömmliche Fortpflanzung verdrängt; das persönliche wie berufliche Potenzial eines Menschen wird von seiner genetischen Ausstattung bestimmt. Die gesellschaftliche Folge ist ein Genetizismus, den der Protagonist Vincent als ein außerhalb des eugen(et)ischen Programmes gezeugter „utero“ und „in-valid“³⁶ zu spüren bekommt: „I belonged to a new underclass, no longer determined by social status or the color of your skin. No, we now have discrimination down to a science.“³⁷ Status und Diskriminierung zum Trotz hält Vincent an seinem Traum fest, für das Raumfahrtunternehmen Gattaca an bemannten Missionen teilzunehmen, und realisiert diesen Traum mittels gekaufter Identität und genetischen Betrugs: Anstelle seiner eigenen Blut- und Urinproben benutzt er gespendete Proben des zwar genetisch optimalen, aber seit einem Unfall querschnittsgelähmten Jerome.

Niccols Film inszeniert den zukünftigen Menschen als Abhängigen seines eigenen Genoms, wie auf sprachlicher Ebene im Filmtitel aus den Abkürzungen der vier Nukleinbasen der DNA ausgestellt und in audiovisueller Hinsicht bereits in der Eröffnungssequenz deutlich wird. Fallende Haare und Hautschüppchen werden in hochauflösendem Detail gezeigt bevor zu einer Nahaufnahme Vincents überblendet wird, der sich mit gründlicher Rasur und rigorosem Peeling auf die tägliche Verschleierung seiner DNA vorbereitet. Die schabenden und kratzenden Geräusche von Rasiermesser und Körperbürste werden hierbei überdeutlich, geradezu unrealistisch laut, wiedergegeben, sodass sie den orchestralen Soundtrack als Störgeräusche durch-

³⁵ Vgl. Thomas Lemke: „Die Regierung der Risiken: Von der Eugenik zur genetischen Gouvernamentalität“, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und ders. (Hrsg.): *Gouvernamentalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt am Main 2000, S. 227–264.

³⁶ Andrew Niccol: *GATTACA*, USA 1997, Min. 0:31:49–0:31:51.

³⁷ Ebd., Min. 0:18:12–0:18:24.

ziehen. Vincents anschließende Verbrennung des abgeschnittenen und abgetragenen Körpermaterials durchbricht durch die Farben der Flammen das bis dahin monochrom blaue Farbschema der Eröffnungssequenz und verleiht ihr zusätzliche Bedeutsamkeit.³⁸

Die Allgegenwärtigkeit der Genetik zeigt sich im weiteren Verlauf des Films durch die visuelle Chiffre der Doppelhelix,³⁹ die mittels einer Architektur aus gewendelten Gängen und Wendeltreppen aufgerufen wird.



Abbildung 1: Gewendelte Gänge des Raumfahrtunternehmens⁴⁰



Abbildung 2: Wendeltreppe der Klinik für Reproduktion und Genmodifikation⁴¹

Diese Visualität zeigt sich besonders prominent im Haus von Jerome, das über weite Strecken des Films der zentrale Handlungsort ist. Beim ersten Kennenlernen von Vincent und Jerome, vermittelt durch den DNA-Schwarzmarkt-Händler German, sitzt Jerome in seinem Rollstuhl unterhalb der visuell dominierenden Wendeltreppe seines Hauses. Die Komposition spielt mit der Ironie einer perfekten genetischen Disposition, die assoziiert über die Wendeltreppe Jeromes Hintergrund bildet, gegenüber einem imperfekten behinderten Körper, der aufgrund seiner Einschränkung über ebendiese Genetik nicht mehr hinausreichen kann.⁴² Das Licht- und Schattenspiel auf Jeromes Gesicht unterstreicht diesen Kontrast zusätzlich. Nach einem Schnitt folgt eine Totale, die den Zuschauer*innen das größere Ganze offenbart. Die Szenerie zeigt Jerome und die sich über ihm emporschraubende Wendeltreppe streng symmetrisch eingerahmt zwischen zwei Säulen, doch das Bild der Perfektion wird durch die Unordnung des Raums und die Ansammlung leerer Vodka-Flaschen gestört. Das von hinten einströmende Licht wirft den Schatten der Wendeltreppe auf German und Vincent, der sich als Jerome ausgeben und von

³⁸ Ebd., Min. 0:00:50–0:03:08.

³⁹ Der Status der DNA-Struktur als visuelle Chiffre und kulturelles Symbol wird von diversen Kulturwissenschaftler*innen untersucht. Jens Eder formuliert in diesem Zusammenhang: „Das Doppelhelix-Modell der DNA ist zum Kollektivsymbol geworden: In verschiedenen Kontexten versinnbildlicht es sämtliche Aspekte der Genetik und Gentechnik, bündelt Fantasien und Ängste, die mit Vererbung, Mutation, Manipulation, Sexualität, Identität und der ‚Natur‘ des Menschen verbunden sind.“ (Jens Eder: „DNA und Gene“, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hrsg.): *Motive des Films: Ein kasuistischer Fischzug*, Marburg 2012, S. 120–127, hier: S. 120.) Dorothy Nelkin und M. Susan Lindee resümieren mit gleicher Stoßrichtung: „[T]he gene is a biological structure [...]. But it has also become a cultural icon, a symbol, almost a magical force. The biological gene – a nuclear structure shaped like a twisted ladder – has a cultural meaning independent of its precise biological properties. [...] [T]he gene has many powers.“ (Dorothy Nelkin und M. Susan Lindee: *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*, New York, NY 1995, S. 2.)

⁴⁰ Niccol: *GATTACA*, Min. 0:03:52.

⁴¹ Ebd., Min. 0:10:39.

⁴² Die Physikalität der DNA in ihrer Repräsentation über die Wendeltreppe wird zum Ende des Films in einer Sequenz verdeutlicht, in der Jerome die Treppe ungeachtet seiner Querschnittslähmung erklimmen muss und somit auf symbolischer Ebene seiner genetischen Disposition entsprechen muss. (Vgl. ebd., Min. 1:16:24–1:18:50.)

Jeromes optimierter DNA profitieren wird, während Jerome selbst aller genetischen Perfektion zum Trotz nur noch wenig Sinn in seinem Leben ausmachen kann.



Abbildung 3: Jerome als zwar genetisch perfekt, aber körperlich eingeschränkt⁴³



Abbildung 4: Vincent vor dem Bild der Perfektion⁴⁴

Sobald die Übernahme der Identität Jeromes durch Vincent erfolgt ist, besteht Vincents DNA-Spender darauf, nicht länger bei seinem ersten, sondern fortan bei seinem zweiten Vornamen angesprochen zu werden: „Call me Eugene.“⁴⁵ Diesem sprachlich expliziten Verweis auf die vonstattengehende Eugen(et)ik folgt die visuell explizite Vermittlung des eugen(et)ischen Verhältnisses der beiden Hauptfiguren: Niccols Inszenierung zeigt Vincent als Jerome auf den Stufen der Wendeltreppe als erfolgreichen Profiteur genetischen Betrugs und Jerome als Eugene zu Fuße der Treppe als gesellschaftlichen Außenseiter in einer Welt, die das Genom zum höchsten Gut stilisiert hat und zugleich keinen Platz für Personen mit Behinderung hat. Der Aufstieg Vincents und der Ausschluss Jeromes, verbunden über die (Bio-)Macht der Genetik, wird hier auf erzählerischer wie visueller Ebene zum zentralen Motiv des Films.

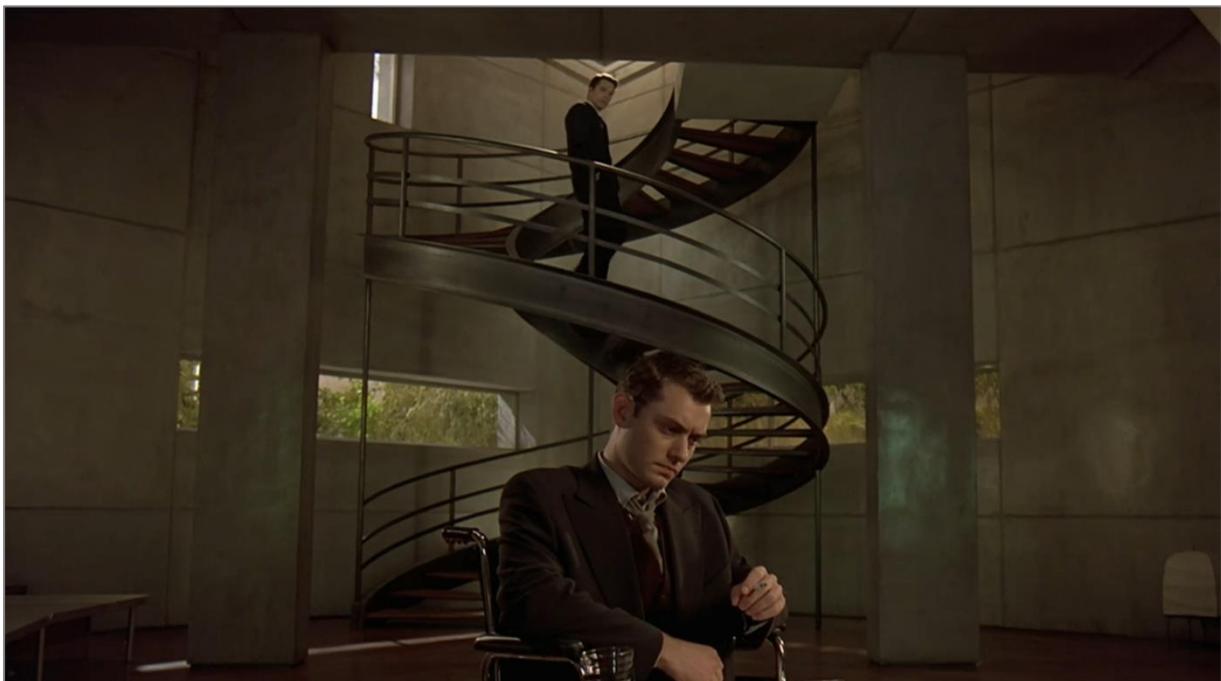


Abbildung 5: Vincent als Jerome und Jerome als Eugene⁴⁶

⁴³ Ebd., Min. 0:23:39.

⁴⁴ Ebd., Min. 0:23:55.

⁴⁵ Ebd., Min. 0:28:18.

⁴⁶ Ebd., Min. 0:30:44.

In einer Parallelmontage zum Schluss des Films finden Aufstieg und Eugen(et)ik auf Seiten Vincents ihre Entsprechung in Ausschluss und Euthanasie auf Seiten Jeromes. Während Vincent als Teil einer bemannten Mission zum Saturnmond Titan aufbricht, wählt Jerome den Suizid durch Selbstverbrennung. Die Flammen des Raketentriebwerks werden hierbei überblendet mit dem Feuer des Ofens, in dem zu Beginn des Films Vincents Körpermaterial verbrannt worden ist und in dem nun Jeromes Körper als lediglich genetisches Material in Flammen aufgeht.⁴⁷

GATTACA wirft durch seine Inszenierung des Menschen in Abhängigkeit von der (Bio-)Macht der Genetik diverse Fragen auf, die auch wir als Teil einer zunehmend genetifizierten und latent ableistischen Gesellschaft diskutieren müssen: Was bestimmt menschliches Potenzial – sind es tatsächlich ‚nur‘ unsere Körper und ihre Genetik oder spielen Lebensziele, Leidenschaften und Träume eine Rolle? Und bis zu welchem Grad ist Wissenschaft förderlich, ab welchem Punkt wird sie hinderlich? In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, inwiefern Medien wie der Film nicht nur biopolitische Sujets aufgreifen können, sondern biopolitische Diskurse maßgeblich mitgestalten. Der Molekularbiologie Lee M. Silver resümiert in einer Rezension für das Fachjournal *Nature Genetics*: „The message of *GATTACA* is loud and clear and simplistic. Geneticists are false prophets. [...] Nevertheless, *GATTACA* is a film that all geneticists should see if for no other reason than to understand the perception of our trade held by so many of the public-at-large.“⁴⁸

Mit einem gänzlich verschiedenen, aber nicht minder extremen Impetus entwirft Greg Daniels' Amazon-Original-Serie *Upload* aus dem Jahr 2020 ein Zukunftsszenario, das von einem umfassenden Biokapitalismus bestimmt ist.⁴⁹ In Daniels' Sci-Fi-Dramedy können sich Menschen nach ihrem Tod in ein virtuelles Jenseits hochladen lassen und als Avatar mit anderen bereits Verstorbenen und auch den noch Lebenden interagieren. Hauptfigur Nathan verunglückt in der ersten Episode tödlich und lernt das hochexklusive Resort Lakeview kennen – „the best digital afterlife money can buy“,⁵⁰ wie in einem Werbefilm versprochen wird. Der Plot der ersten Staffel konzentriert sich auf Nathans Beziehungen zu seiner Freundin Ingrid, die für die Ewigkeit in Lakeview bezahlt, und zu seinem Customer Service Angel Nora, die ihm schon bald mehr bedeutet als sich mit fünf Sternen ausdrücken lässt. Diese scherzhaft und unbeschwert erzählten (Liebes-)Beziehungen, die die Grenzziehung zwischen Leben und Tod überspielen, werden durch den kritisch inszenierten Biokapitalismus kompensiert: Es stellt sich die Frage, ob Nathans Unfall wirklich ein Unfall war; es wird beleuchtet, inwieweit das virtuelle Weiterleben ein humanistischer Service und inwieweit ein globaler Wirtschaftszweig ist; und es wird offenbart, wie es Verstorbenen ohne die nötigen finanziellen Mittel im virtuellen Jenseits ergeht. Daniels' humoristische Spekulation über die Zukunft des Todes ist so zugleich eine kritische Reflexion des Geschäfts mit dem Tod.

Daniels' Serie zeigt das biokapitalistische Subjekt als reellen wie virtuellen Konsumenten in einer von Geld- und Datenströmen beherrschten Welt. Klassenunterschiede zwischen finanziell gut und schlechter gestellten Lakeview-Bewohner*innen werden hierbei auch über die filmi-

⁴⁷ Vgl. ebd., Min. 1:35:45–1:37:40.

⁴⁸ Lee M. Silver: „Genetics goes to Hollywood“, in: *Nature Genetics*, Jg. 17 (1997), H. 3, S. 260–261, hier: S. 261.

⁴⁹ Vgl. Christian Marazzi: „Bioökonomie und Biokapitalismus“, in: Vittoria Borsò und Michele Cometa (Hrsg.): *Die Kunst, das Leben zu „bewirtschaften“: Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*, Bielefeld 2013, S. 39–51.

⁵⁰ Greg Daniels: *Upload*, USA 2020–, Staffel 1, Episode 1: „Welcome to Upload“, Min. 00:12–00:14.

sche Visualität abgebildet. Das digitale Jenseits für diejenigen, die es sich leisten können und das unlimitierte Datenvolumen gebucht haben, ist pompös und verschwenderisch; bereits zum Frühstück gibt es feinste Gebäcke auf eleganten Etageren in einem in sanftes Tageslicht gehüllten Speisesaal. Die mittellose Ewigkeit spielt sich in unterirdischen Bereichen mit kalter Beleuchtung ab, in denen die Bewohner*innen keinen Service durch Angels erwarten können und auf 2 GB Datenvolumen pro Monat begrenzt sind – eine Limitation, die einmal ausgereizt eine Sperrung bis zum nächsten Monat bewirkt.



Abbildung 6: Lakeviews Speisesaal⁵¹



Abbildung 7: Lakeviews „two-gig floor“⁵²



Abbildung 8: Nathan ohne Datenvolumen⁵³

Der deaktivierte ausgegraute Mensch innerhalb der weiterlaufenden biokapitalistischen Maschinerie ist die visuelle Chiffre, die Daniels an das Ende der ersten Staffel von *Upload* setzt. Die gesellschaftlich akuten Fragen, wie sehr der Mensch als ein Datensatz und der Tod als ein Geschäft verstanden werden darf, werden den Zuschauer*innen überlassen.

Andrew Niccols *GATTACA* und Greg Daniels' *Upload* sind nur zwei Beispiele für spekulative Aushandlungen der Biopolitik, die von der genetifizierten Geburt bis zum virtuellen Tod

⁵¹ Ebd., Min. 30:06.

⁵² Ebd., Staffel 1, Episode 10: „Freeyond“, Min. 08:04.

⁵³ Ebd., Min. 21:39.

ein weites Spektrum von Szenarien zur Darstellung bringen können. Auch wenn die Erzählungen in der Zukunft zu verorten sind, weisen sie doch zurück auf Tendenzen unserer Gegenwart, über die wir uns bereits jetzt verständigen sollten.

V Modi der Aushandlung menschlichen Lebens III: Retrospektive Zukunftsentwürfe

Die dritte Variante biopoethischer Modi ist ebenfalls ein Irrealis der Zukunft, in diesem Fall des Futur II. Erzähltexte dieser Variante bringen ebenso wie die zuvor untersuchten Texte Zukunftsszenarien zur Darstellung, diese entworfenen Szenarien werden jedoch mittels einer spezifischen temporalen Erzählstruktur als bereits abgeschlossene Szenarien markiert: Der Erzählzeitpunkt liegt nicht parallel zum Geschehen innerhalb des Zukunftsentwurfs, sondern ist in einer fiktionalen Retrospektive zu verorten. Die Texte erzählen somit aus und von einer Zukunft nach der Zukunft oder, anders perspektiviert, von einer Vergangenheit in der Zukunft. Der Modus fokussiert Fragen danach, was in biopolitischer Hinsicht geschehen sein würde und was in bioethischer Hinsicht geschehen sein sollte. Biopolitische Subjekte, deren Lebensweisen *realiter* nur als Prospektive existieren, werden mittels dieser Erzählstruktur der fiktionalen Retrospektive als bereits ‚fertige‘ beziehungsweise ‚fertig gemachte‘ Subjekte präsentiert. Das Futur II löst somit ein Darstellungs- und Vermittlungsproblem: Während Zukunftsszenarien im Irrealis eines Futur I notwendig von Unbestimmtheiten, Spekulationen und Abstraktionen geprägt sind, die Effekte der Verfremdung hervorrufen, modellieren Zukunftsszenarien im Irrealis eines Futur II die Zukunft als eine bereits bestehende vollendete Tatsache, die sich aufgrund dieser postulierten Faktizität kohärenter in die Lebensgeschichte(n) und das Lebenswissen der Rezipierenden integrieren lässt.

Zur Verdeutlichung dieser Zusammenhänge möchte ich erneut auf ein literarisches Beispiel eingehen. Ian McEwans 2019 erschienener Roman *Machines Like Me* verlegt die Zukunft in die 1980er Jahre. Der Protagonist und Erzähler Charlie berichtet retrospektiv von einem England, in dem Alan Turing noch lebt, kommerzielle Internetnutzung und künstliche Intelligenz bereits existieren, und die ersten synthetischen Menschen geschaffen werden – zwölf Ausgaben von „Adam“ und dreizehn Exemplare von „Eve“. Die biblischen Benennungen gehen einher mit der messianischen Vision einer erlösten alten Menschheit durch die künstlichen neuen Menschen:

Humans were ethically flawed – inconsistent, emotionally labile, prone to biases, to errors in cognition, many of which were self-serving. Long before there was even a suitable lightweight battery to power an artificial human, or the elastic material to provide for its face a set of recognisable expressions, the software existed to make it decent and wise. [...] [T]here was hope that our own creations would redeem us.⁵⁴

McEwans Plot entfaltet sich als Dreiecksbeziehung zwischen einem Adam und seinen menschlichen ‚Besitzern‘ Charlie und Miranda, die sich zunehmend damit konfrontiert sehen, ihr Verständnis von Menschlichkeit hinterfragen zu müssen: Wo endet die Maschine und wo beginnt der Mensch? Und was ist das ‚Selbst‘ – etwas Reales, genuin Menschliches oder doch nur eine Illusion, ein Nebenprodukt unserer narrativen Tendenzen, wie der Roman konstatiert?⁵⁵ Die tentative Antwort, die McEwans Roman auf diese Fragen gibt, ist paradox und

⁵⁴ Ian McEwan: *Machines Like Me*, London 2019, S. 86–87.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 70.

ermöglicht den Lesenden gerade hierdurch eigene Reflexionen. Einerseits wird eine klare Trennung zwischen Mensch und Maschine postuliert, die so weit geht, dass Einsicht in den anderen und ein Verständnis der geschaffenen Intelligenz als Unmöglichkeit apostrophiert wird: „No one would know what it was we had created. Whatever subjective life Adam and his kind possessed couldn't be ours to verify.“⁵⁶ Andererseits verschwimmen die Grenzen zwischen Mensch und Maschine, wie bereits durch den Romantitel suggeriert wird. In einer absurd-ironischen Episode des Romans wird fälschlicherweise Charlie anstelle Adams für den künstlichen Menschen gehalten, Charlies Kommentar zufolge „a billowing enormity [...]. Hilarious. Or insulting. Or momentous in its implications. Or none of those.“⁵⁷ Und spätestens als sich eine romantische Beziehung zwischen Miranda und Adam entwickelt, muss Charlie sich eingestehen, dass die Grenzziehung zwischen künstlichem und natürlichem Menschen aufgelöst ist und beide ‚Artgenossen‘ sind:

[T]he moment we couldn't tell the difference in behaviour between machine and person was when we must confer humanity on the machine. So when the night air was suddenly penetrated by Miranda's extended ecstatic scream that tapered to a moan and then a stifled sob [...] I duly laid on Adam the privilege and obligations of a conspecific. I hated him.⁵⁸

Während *artificial intelligence* aktueller Gegenstand der Forschung von unter anderem Informatik, Psychologie und Soziologie ist, bietet die Narration einen alternativen Zugang zum künstlichen Leben, der sich insbesondere durch seine Gefühlsbezogenheit auszeichnet. Katalina Kopka und Norbert Schaffeld betonen in diesem Zusammenhang die Wirkmächtigkeit des Affekts gegenüber dem Eindruck des Verstandes, die nicht nur auf Charlies Affekte gegenüber Adam zu beziehen ist, sondern ebenso auf die Wahrnehmung der Lesenden anzuwenden ist: „To a scientifically literate readership, an academic article about sentient machines might appeal on an intellectual level. It is only through the affective component of fiction, however, that the social, emotional, and ethical consequences of AI can be fully explored.“⁵⁹

McEwans Aushandlung dieser Konsequenzen gestaltet sich keineswegs eindimensional – weder ‚übertrieben optimistisch‘ noch ‚melodramatisch pessimistisch‘,⁶⁰ wie das AI Narratives Project erzählerische Darstellungen künstlicher Intelligenz in der englischsprachigen westlichen Welt einschätzt. Vielmehr wird den Lesenden ein Panorama von Zukunftsentwürfen präsentiert. Die zukünftige Beziehung zwischen den biologisch natürlichen und den künstlich geschaffenen Menschen ist hierbei zu Beginn des Romans noch Gegenstand von Spekulationen. Charlie mutmaßt über die Adams und Eves: „Soon, they'd be doing the dustmen's jobs. Doctors and lawyers were next in line. Pattern recognition and faultless memory were even easier to compute than gathering up the city's filth.“⁶¹ Die Vision der künstlichen Menschen als Sklaven der natürlichen Menschen geht einher mit einer Vision der natürlichen Menschen als Sklaven

⁵⁶ Ebd., S. 166.

⁵⁷ Ebd., S. 226.

⁵⁸ Ebd., S. 84.

⁵⁹ Katalina Kopka und Norbert Schaffeld: „Turing's Missing Algorithm: The Brave New World of Ian McEwan's Android Novel *Machines Like Me*“, in: *Journal of Literature and Science*, Jg. 13 (2020), H. 2, S. 52–74, hier: S. 58.

⁶⁰ Vgl. Stephen Cave u. a.: *Portrayals and Perceptions of AI and Why They Matter*, London 2018, <https://royalsociety.org/-/media/policy/projects/ai-narratives/AI-narratives-workshop-findings.pdf>, zuletzt aufgerufen am 21.12.2022, S. 9.

⁶¹ McEwan: *Machines Like Me*, S. 46.

ihrer in dieser Weise selbst geschaffenen eigenen Bedeutungs- und Wirklosigkeit: „We could become slaves of time without purpose.“⁶² Die spekulativen Aussichten sind nicht gut:

Then what? A general renaissance, a liberation into love, friendship and philosophy, art and science, nature worship, sports and hobbies, invention and the pursuit of meaning? But genteel recreations wouldn't be for everyone. Violent crime had its attractions too, so did bare-knuckle cage-fighting, VR pornography, gambling, drink and drugs, even boredom and depression. We wouldn't be in control of our choices.⁶³

Die diegetischen Tatsachen erweisen sich als noch schlechter: McEwan imaginiert für die artifizialen Menschen ein Dilemma, das in einer Krise mündet. Einerseits erleben die Adams und Eves sich als vollwertige Persönlichkeiten, die *agency* für sich behaupten und beanspruchen – so weit gehend, dass sie eigenmächtig das dritte asimovsche Robotergesetz gegenüber dem ersten und zweiten priorisieren,⁶⁴ ihre Programmierungen verändern und ihre Notausschalter deaktivieren. Andererseits sehen sie sich mit einer Gesellschaft konfrontiert, die in ihrer Widersprüchlichkeit nicht durch algorithmische Logik zu verstehen ist, hierdurch die *agency* und im extremsten Fall den Lebenswillen der künstlichen Menschen begrenzt:

„We create a machine with intelligence and self-awareness and push it into our imperfect world. Devised along generally rational lines, well disposed to others, such a mind soon finds itself in a hurricane of contradictions. We've lived with them and the list wears us. Millions dying of diseases we know how to cure. Millions living in poverty when there's enough to go around. We degrade the biosphere when we know it's our only home. [...] We live alongside this torment and aren't amazed when we still find happiness, even love. Artificial minds are not so well defended. [...] [T]here's nothing in all their beautiful code that could prepare Adam and Eve for Auschwitz. [...] At worst, they suffer a form of existential pain that becomes unbearable. At best, they or their succeeding generations will be driven by their anguish and astonishment to hold up a mirror to us. In it, we'll see a familiar monster through the fresh eyes that we ourselves designed.“⁶⁵

Das in dieser Passage von Turing beschriebene *worst-case*-Szenario entfaltet sich in Form diverser Suizide der Adams und Eves, teils durch Außerkraftsetzen relevanter Schaltkreise und teils durch Gewalteinwirkung auf ihre synthetischen Körper. Das *best-case*-Szenario wird kein Teil der Handlung des Romans, sondern verbleibt eine Vision für die Zukunft nach dem Futur II. Dem ‚existenziellen Schmerz‘ der künstlichen Menschen gegenüber steht das Mitleid Turings und einiger nur am Rande erwähnter Aktivist*innen sowie die Überforderung Charlies und der breiteren Masse. Das *Frankenstein*-Paradigma des sich entziehenden Schöpfers und des auf sich selbst zurückgeworfenen Geschöpfes wird hierbei von McEwan aufgerufen und zu einem brutalen Ende erzählt:⁶⁶ Überlastet von der Sichtweise Adams auf die menschliche Welt und überwältigt von dem Hass, den er aufgrund der Beziehung Adams zu Miranda verspürt, setzt Charlie seinem ‚Artgenossen‘ ein Ende. „Enough“ ist die simple und doch weitreichende Begründung, die Charlie äußert, als er Adam mit einer Axt zerstört.⁶⁷

Im Referenzrahmen retrospektiver Zukunftsszenarien der Biopolitik wird von Ian McEwan nicht nur gezeigt, wie das Verhältnis natürlicher und künstlicher Menschen beschaffen sein

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. Isaac Asimov: „Runaround“, in: *Astounding Science Fiction*, Jg. 29 (1942), H. 1, S. 94–103, hier: S. 100.

⁶⁵ McEwan: *Machines Like Me*, S. 180–181.

⁶⁶ Vgl. Mary Shelley: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 2019 (1818).

⁶⁷ Vgl. McEwan: *Machines Like Me*, S. 277–280.

könnte, sondern auch reflektiert, wie stark der Einfluss biopoethischer Aushandlungen künstlichen Lebens auf unsere Erwartungen artifizieller Menschen ist:

[A]rtificial humans were a cliché long before they arrived, so when they did, they seemed to some a disappointment. The imagination, fleetier than history, than technological advance, had already rehearsed this future in books, then films and TV dramas, as if human actors, walking with a certain glazed look, phony head movements, some stiffness in the lower back, could prepare us for life with our cousins from the future.⁶⁸

Diese narrativen ‚Proben‘ oder ‚Erprobungen‘ artifiziellen menschlichen Lebens in Literatur, Film und Serie, die bereits auf den ersten Seiten des Romans erwähnt werden, dienen dem Roman als experimenteller Hintergrund. Von der initialen Euphorie Charlies und Mirandas und ihrem Wunsch, Mary Shelley selbst möge beim ersten Aufladen und Erwachen Adams anwesend sein,⁶⁹ über den auserzählten Konflikt zwischen biologisch natürlichen und künstlich geschaffenen Menschen bis zum gewaltsamen Ende der Tötung des Geschöpfes durch seinen Schöpfer variiert McEwan den *Frankenstein*-Stoff. Der Konflikt zwischen natürlichem und geschaffenen Lebewesen bleibt, jedoch wird er zu einer biopoethischen Reflexion im *Futur II*, die eine Hinterfragung der eigenen Imagination artifiziellen Lebens erlaubt.

VI Modi der Aushandlung menschlichen Lebens IV: Reflektierte Gegenwart

Als vierte Variante biopoethischer Modi soll abschließend auf den Irrealis der Gegenwart eingegangen werden, der keineswegs in einem reinen Hier und Jetzt verhaftet bleibt, sondern vielmehr die Gegenwart unter stetiger Bezugnahme auf Vergangenes und Zukünftiges adressiert und so ein Panorama aktueller Diskurse in ihren kulturspezifischen Kontexten entfaltet. Die in diesem Band vor diesem Hintergrund betrachtenden Texte stammen aus der unmittelbaren Gegenwart des 21. Jahrhunderts und schöpfen aus den realen Biographien ihrer Autor*innen. Das Biographische wie auch das Pathographische, das in den (alternativen) Geschichten und spekulativen Szenarien der Biopolitik aus zeitlicher Distanz auf die Rezipierenden wirken muss, rückt hier das menschliche Subjekt in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses. Das bedeutet allerdings keineswegs, dass diese Texte lediglich biographische Narrationsmuster reproduzieren. Stattdessen erweisen sie sich als metamoderne Auseinandersetzungen mit Gattungsfragen, die in experimentellen Mischformen aus Tagebuch, Essay und weiteren Textformen zum Ausdruck kommen. Die diversen gesellschaftlichen Diskurse und literarischen Gattungen, auf die diese Texte referieren, bilden den Horizont, vor dem das gegenwärtige menschliche Subjekt als ein zutiefst biopolitisches Subjekt modelliert wird. Die hierdurch eröffneten Fragen lauten: Mit welcher Stoßrichtung werden aktuell kontrovers diskutierte Kategorien wie etwa Körper und Geschlecht, Technisierung und Psychologisierung ausgehandelt, die das gegenwärtige Subjekt prägen? Und inwieweit identifizieren wir selbst uns mit diesem Subjekt?

Ich möchte diese Fragen lediglich kurz am Beispiel literarischer Pathographien illustrieren. Siri Hustvedt veröffentlicht 2010 mit *The Shaking Woman or A History of My Nerves* einen grundlegend autobiographischen, spielerisch autofiktionalen Roman:⁷⁰ Sie berichtet darin von

⁶⁸ Ebd., S. 1–2.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 4.

⁷⁰ Vgl. Anda-Lisa Harmening: *Schreiben im Angesicht des Todes: Poetologie(n) des Sterbens von 1968 bis heute*, München und Paderborn 2021, S. 114.

der Gegenwart ihrer Erkrankung an einem unerklärlichen Zittern, weist aber über diesen Rahmen des Gegenwärtigen hinaus. Einerseits verortet sie sich in der historischen Tradition der Fallgeschichte, indem sie auf kulturhistorische Auffassungen von Geschlecht und medizinhistorische Diskurse der Hysterie zurückgreift. Andererseits schreibt sie sich von eben dieser Tradition los, indem sie sich explizit von diesen Diskursen abgrenzt und ihre Geschichte als Ich-Erzählung ausgestaltet, in der Psychisches und Körperliches, Phantasie und Realität ineinander greifen. „My fantasy story about The Shaking Woman doubles back on itself as, one by one, living persons replace my imaginary doctors.“⁷¹ Hustvedt erzählt sich in dieser Weise als ein vielfach determiniertes biopolitisches Subjekt, das sich in Diskurse der Biopolitik *einschreibt*, zugleich gegen diese Diskurse *anschreibt* und hierbei die Grenze zwischen Phantasie und Fiktion *überschreibt*. Das Schreiben ihres autobiographisch-autofiktionalen Textes wird zur Brücke zwischen einem Irrealis der Gegenwart und einem inner- wie außerdiegetischen Realis; der Erzähltext überspannt das Leben der Autorin und die Leben der Leser*innen, die am Fallbeispiel Hustvedts ihr eigenes Verhältnis zu Krankheit und Tod und somit ihre eigene Verortung im biopolitischen Diskurs reflektieren können.

Grenzziehungen zwischen Psyche und Körper sowie zwischen tradierter Textform und metamodernem Textexperiment werden auch in Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* unterlaufen: Herrndorf führt ab 2010 ein Blog über seine unheilbare Tumorerkrankung, das 2013 posthum in Buchform publiziert wird und die psychologischen Dimensionen des Umgangs mit seiner Erkrankung und des Schreibens über diese Erkrankung parallel führt. Der Text ist ein Formkonglomerat aus Tagebuch, Metanarrationen und Photographien,⁷² das neben Krankenhausodysseen und Einweisungen in die Psychiatrie auch Herrndorfs ‚Exitstrategie‘ dokumentiert: „[I]ch wollte ja nicht sterben, zu keinem Zeitpunkt, und ich will es auch jetzt nicht. Aber die Gewissheit, es selbst in der Hand zu haben, war von Anfang an notwendiger Bestandteil meiner Psychohygiene. [...] Ich muss wissen, dass ich Herr im eigenen Haus bin.“⁷³ Dem kränkenden Postulat Sigmund Freuds wird also der Suizid als (letzte) Subjekttechnik entgegengestellt. Herrndorf narrativiert sich als ein biopolitisches Subjekt, insofern er in den gesellschaftlichen Umgang mit physischer wie psychischer Erkrankung sowie den gesellschaftlichen wie wirtschaftlichen Umgang mit dem Tod eingeschrieben ist. In diesem Referenzrahmen der Biopolitik schreibt Herrndorf nicht nur seine Lebenserzählung, sondern erschreibt sich selbst – bis zu seinem selbstbestimmten Ende.

Im Kontext (auto-)biographischer und autofiktionaler Perspektiven der Biopolitik zeigen diese Texte, welche Konnexionen zwischen menschlichem Subjekt, biopolitischem Kontext, Geschlecht, Körper und Psyche sowie auch dem erzählenden Text bestehen können. Für die Rezipierenden eröffnen sich Reflexionsräume, in denen nach der eigenen Verstrickung in diese Diskurse, in Biotechnologien und Subjekttechniken zu fragen ist.

⁷¹ Siri Hustvedt: *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, London 2010, S. 153.

⁷² Vgl. Harmening: *Schreiben im Angesicht des Todes*, S. 311–318 und S. 337–343.

⁷³ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013, S. 59.

VII Fazit: Zur Produktivität narrativer Biopolitik(en)

Alle literarischen und filmischen Texte, die hier und in den nachfolgenden Beiträgen einer Analyse unterzogen werden, eint ihre Reflexion des facettenreichen biopolitischen Diskurses und ihr Rekurs vom Irrealis der Narration auf den Realis unserer Wirklichkeit.

Zum Aspekt der Reflexion und Reflexivität ist argumentiert worden, dass sich die fiktionalen Welten von Literatur, Film und Serie als Austragungsstätten biopolitischer Kontroversen erweisen: Sie entwerfen menschliche und auch hybride Figuren innerhalb eugenischer, biokapitalistischer oder selbstoptimierender Strukturen, bemessen die Bedeutung menschlichen Lebens innerhalb solcher Strukturen und tragen so kritisch zum biopolitischen Diskurs bei. Die narrativen Reflexionsangebote können hierbei sogar wirkmächtiger sein als (lebens-)wissenschaftliche Forschungsergebnisse, wenn etwa unsere Vorstellungen gentechnischer Möglichkeiten, menschlichen Clonings oder künstlicher Intelligenz stärker auf Science Fiction als auf Wissenschaft basieren; „fictional representations matter“,⁷⁴ wie es Jon Turney pointiert.

Zur These des Rekurses vom Irrealis der Narration auf den Realis unserer Wirklichkeit ist aufgezeigt worden, dass die hierbei eingesetzten biopoethischen Modi vielfältig sind: Erzähltexte bringen zur Darstellung, was hätte geschehen können / was geschehen könnte / was geschehen sollte, und zeigen uns in dieser Weise ein Panorama biopolitischer Modellierungen. Unter Rückbezug auf die (durchaus auch reale) Vergangenheit, unter Vorgriff auf diverse Zukunftsszenarien sowie mit unterschiedlichen Gegenwartsverortungen problematisieren sie das biopolitische Subjekt als ein vergangenes, zukünftiges und gegenwärtiges gleichermaßen. Literatur, Film und Serie übernehmen so wichtige Funktionen für unsere ethische Reflexion: Sie sensibilisieren für mögliche Lebens- und Sterbeentwürfe, sie überschreiten gesellschaftliche Grenzziehungen, sie eröffnen einen Dialog über unser Verständnis des Menschen und unsere Perspektive auf Politik. Der initiierte Transfer vom Irrealis der Narration in den Realis unserer Wirklichkeit ermöglicht zuletzt auch eine Reflexion im Modus des Imperativs.

Bereits zum Ende des voranstehenden Beitrags ist auf die von Vittoria Borsò formulierte, akut relevante Aufgabe zur Entwicklung einer gegenwärtigen Ontologie des Lebens verwiesen worden: „Subjekte, die qua Lebewesen an sich selbst arbeiten, [produzieren] multiple Kombinationen und Subjektivierungsmodi, die in einer Analyse der Gegenwart noch kartiert werden müssen.“⁷⁵ Die produktive Vielfalt der Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie stellt einen Ansatzpunkt dar, wie diese Kartierung begonnen werden kann.

LITERATURVERZEICHNIS

Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 2012 (¹1994).

Asholt, Wolfgang und Ottmar Ette: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2010, S. 9–10.

Asimov, Isaac: „Runaround“, in: *Astounding Science Fiction*, Jg. 29 (1942), H. 1, S. 94–103.

⁷⁴ Jon Turney: *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven, CT und London 1998, S. 3.

⁷⁵ Vittoria Borsò: „Mit der Biopolitik darüber hinaus: Philosophische und ästhetische Umwege zu einer Ontologie des Lebens im 21. Jahrhundert“, in: dies. (Hrsg.): *Wissen und Leben – Wissen für das Leben: Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*, Bielefeld 2014, S. 13–40, hier: S. 21.

- Barsch, Achim: „Fiktion/Fiktionalität“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2013 (¹1998), S. 214–215.
- Borsò, Vittoria: „Bio Poetik“: Das ‚Wissen für das Leben‘ in der Literatur und den Künsten“, in: Wolfgang Asholt und Ottmar Ette (Hrsg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2010, S. 223–246.
- Borsò, Vittoria: „Mit der Biopolitik darüber hinaus: Philosophische und ästhetische Umwege zu einer Ontologie des Lebens im 21. Jahrhundert“, in: dies. (Hrsg.): *Wissen und Leben – Wissen für das Leben: Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*, Bielefeld 2014, S. 13–40.
- Braslavsky, Emma: *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, Berlin 2019.
- Cave, Stephen u. a.: *Portrayals and Perceptions of AI and Why They Matter*, London 2018, <https://royalsociety.org/-/media/policy/projects/ai-narratives/AI-narratives-workshop-findings.pdf>, zuletzt aufgerufen am 21.12.2022.
- Daniels, Greg: *Upload*, USA 2020–.
- Derbolav, Josef und Christoph von Wolzogen: „Poiesis“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, Basel 2007 (¹1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.5353>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.
- Eder, Jens: „DNA und Gene“, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hrsg.): *Motive des Films: Ein kasuistischer Fischzug*, Marburg 2012, S. 120–127.
- Ette, Ottmar: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften“, in: *Lendemains: Études comparées sur le France – Vergleichende Frankreichforschung*, Jg. 32 (2007), H. 125, S. 7–32.
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Funke, Gerhard und Hans Reiner: „Ethos“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 2, Basel 2007 (¹1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.5121>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.
- Harmening, Anda-Lisa: *Schreiben im Angesicht des Todes: Poetologie(n) des Sterbens von 1968 bis heute*, München und Paderborn 2021.
- Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013.
- Hustvedt, Siri: *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, London 2010.
- Kopka, Katalina und Norbert Schaffeld: „Turing’s Missing Algorithm: The Brave New World of Ian McEwan’s Android Novel *Machines Like Me*“, in: *Journal of Literature and Science*, Jg. 13 (2020), H. 2, S. 52–74.
- Kuckart, Judith: *Die schöne Frau*, Frankfurt am Main 1994.
- Lemke, Thomas: „Die Regierung der Risiken: Von der Eugenik zur genetischen Gouvernementalität“, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und ders. (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt am Main 2000, S. 227–264.
- MacIntyre, Alasdair: *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame, IN 2007 (¹1981).
- Marazzi, Christian: „Bioökonomie und Biokapitalismus“, in: Vittoria Borsò und Michele Cometa (Hrsg.): *Die Kunst, das Leben zu „bewirtschaften“: Bios zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*, Bielefeld 2013, S. 39–51.
- McEwan, Ian: *Machines Like Me*, London 2019.

- Mörchen, Helmut: „Spurensuche: Anmerkungen zur Verarbeitung von NS-Vergangenheit in zwei deutschen Romanen der neunziger Jahre: Judith Kuckart *Die schöne Frau* und Jens Sparschuh *Der Schneemensch*“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 28 (1998), H. 2, S. 160–175.
- Müller, Armin: „Bios (Leben, Lebensform)“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie 1*, Basel 2007 (¹1971), <https://doi.org/10.24894/HWPh.502>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2020.
- Nelkin, Dorothy und M. Susan Lindee: *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*, New York, NY 1995.
- Neuser, Wolfgang: „Wissen“, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart und Weimar 2008 (¹1996), S. 683–684.
- Niccol, Andrew: *GATTACA*, USA 1997.
- Platon: *Politeia (Dialogorum de Republica)*, in: Rudolf Haller (Hrsg.): *Platon: Die Werke im vollständigen Text in deutscher Sprache mit beigelegten griechischen und lateinischen Textfassungen*, Markgröningen 2017 (¹2005), S. 882–1.119.
- Ricœur, Paul: *Soi-même comme un autre*, Paris 1990.
- SCM Verlagsgruppe (Hrsg.): *Revidierte Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel und Handkonkordanz*, Witten und Dillenburg 2008 (¹1985), <https://www.bibleserver.com/ELB>, zuletzt aufgerufen am 13.12.2022.
- Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 2019 (¹1994).
- Silver, Lee M.: „Genetics goes to Hollywood“, in: *Nature Genetics*, Jg. 17 (1997), H. 3, S. 260–261.
- Turney, Jon: *Frankenstein’s Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven, CT und London 1998.
- Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus: Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911.
- Vogl, Joseph: *Poetologien des Wissens um 1800*, München und Paderborn 2010 (¹1999).
- Voßkamp, Wilhelm: „Möglichkeitsdenken: Utopie und Dystopie in der Gegenwart: Einleitung“, in: ders., Günter Blamberger und Martin Roussel (Hrsg.): *Möglichkeitsdenken: Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München und Paderborn 2013, S. 13–30.
- Weiß, Martin G.: *Bios und Zoë: Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2009.
- Westerfeld, Scott: *Uglies*, New York, NY 2005.
- Zeh, Juli: *Corpus Delicti: Ein Prozess*, Frankfurt am Main 2009.