



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Eine Figurenanalyse der Serie *Orphan Black* vor dem
Hintergrund der Thematik des Klonens

verfasst von / submitted by

Therese Acin, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it
appears on the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit den Hauptfiguren der Fernsehserie *Orphan Black*. In ihrem Fokus steht eine Figurenanalyse von vier wichtigen Frauenfiguren, wobei das Thema Klonen als Ausgangspunkt derselben dient.

Die Forschungsfrage lautet: **Welche Frauenfiguren werden in der Serie *Orphan Black* durch die Hauptfiguren dargestellt und wie erfolgt diese mediale Darstellung im Kontext des Sujets des Klonens?**

Letztgenanntes Sujet zeichnet sich durch eine große Vielfältigkeit aus und wurde in seiner Frühform in Filmen bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts thematisiert. Da es maßgeblich mit der Figurenanalyse dieser Arbeit zusammenhängt, befassen sich die ersten beiden Kapitel auch mit dem Klonen und der televisuellen Darstellung dieses Themas.

Um die Forschungsfrage adäquat zu beantworten, habe ich mich bei der genaueren Wahl der wissenschaftlichen Methode auf ein von Jens Eder entwickeltes Modell namens *Uhr der Figur* gestützt. Mithilfe desselben können die grundlegenden Facetten von Figuren untersucht werden: die Figur als fiktives Wesen, als Artefakt, als Symbol und als Symptom. Bereits im Vorfeld stellte ich fest, dass die zu analysierenden Frauenfiguren zwar als Klone definiert, zugleich aber als eigenständige Wesen charakterisiert werden. Die Analyse, die sich besonders auf die ersten beiden Punkte stützt, bestätigte diesen Eindruck: Die Frauenfiguren Sarah, Alison, Cosima und Helena entsprechen in ihren Grundzügen sozialen Typen, werden jedoch zugleich individualisiert dargestellt. Die Kernaussage der Serie in Bezug auf ihre Figuren und deren Klonherkunft ist jene, dass ihr besonderer biologischer Hintergrund sie nicht definiert. Sie sind sehr viel mehr als nur Kopien; sie sind alle vier als individuelle Persönlichkeiten gezeichnet, die über ihren Klonhintergrund hinauswachsen.

Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet. Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit bisher weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 31. Oktober 2017

Therese Acin, BA

*“Just one.
I'm a few.
No family, too.
Who am I?”*

– Katja Obinger
(Orphan Black)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mir beim Verfassen dieser Masterarbeit auf die eine oder andere Weise geholfen haben.

Ganz besonders möchte ich Herrn Mag. Dr. habil. Ramón Reichert danken, der meine Arbeit durch seine fachliche Unterstützung begleitet hat.

Ebenso gilt mein Dank meiner Familie, insbesondere meiner Mutter, die stets an mich geglaubt und mich dadurch moralisch unterstützt hat, und meiner Schwester Karola, die mir mit ihrem Fleiß immer ein großes Vorbild ist.

Schlussendlich geht noch ein großes Dankeschön an meinen Partner Christoph, der mich fortwährend motiviert und in anregenden Gesprächen hilfreiche Inputs geliefert hat.

Ohne die erwähnten Personen wäre die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht zustande gekommen.

Inhaltsverzeichnis

1) Einleitung.....	9
1.1.) Begriffsklärung zu Schreibweisen	9
1.2.) Vorwort und Gliederung	11
2) Umriss des Themas Klonen	13
2.1.) Zum Wort Klonen: Wortherkunft, -bedeutung und -abgrenzung	13
2.2.) Chronologie des Klonens – Von den Anfängen bis zur heutigen Situation	15
3) Televisuelle Darstellung von Klonen.....	22
3.1.) Zur Entstehung des Klon-Sujets – Frankenstein's Monster.....	22
3.2.) Weitere Entwicklung des Themas bis hin zur Gegenwart anhand ausgewählter Filmbeispiele	26
3.2.1.) Doppelgänger als (böse) Klone: <i>Die Dämonischen</i> (auch: <i>Invasion der Körperfresser</i>), 1956	30
3.2.2.) Monster, Mischwesen und Androiden im Kontext und in Abgrenzung zu (menschlichen) Klonen: <i>Jurassic Park</i> , 1993 <i>Splice – Das Genexperiment</i> , 2009 <i>Ex Machina</i> , 2015.....	32
3.2.3.) Zur Beziehung zwischen Schöpfer und Schöpfung – Der (mad) scientist und sein Werk: <i>The 6th Day</i> , 2000	35
3.2.4.) Zur besonderen Rolle des weiblichen Körpers im Klondiskurs: <i>Die Insel</i> , 2005.	38
4) Methodologie und methodische Vorgehensweise	42
4.1.) Zur Wahl der Methodik	42
4.2.) Grundlagen der Figurenanalyse	48
4.2.1.) Jens Eders <i>Uhr der Figur</i>	50
5) Zur Serie <i>Orphan Black</i>	53
5.1.) Titel	53
5.2.) Vorstellung der Serie	55
5.3.) Zum Hintergrund der Klone in <i>Orphan Black</i>	57
6) Figurenanalyse ausgewählter Hauptfiguren von <i>Orphan Black</i>	61
6.1.) Sarah Manning	61
6.1.1.) Zur Darstellung: Sarah als fiktives Wesen und Artefakt	61
6.1.2.) Zur Repräsentation: Sarah als Symbol und Symptom	90
6.2.) Alison Hendrix.....	93
6.2.1.) Zur Darstellung: Alison als fiktives Wesen und Artefakt.....	93

6.2.2.) Zur Repräsentation: Alison als Symbol und Symptom.....	118
6.3.) Cosima Niehaus	119
6.3.1.) Zur Darstellung: Cosima als fiktives Wesen und Artefakt	119
6.3.2.) Zur Repräsentation: Cosima als Symbol und Symptom	141
6.4.) Helena	142
6.4.1.) Zur Darstellung: Helena als fiktives Wesen und Artefakt	142
6.4.2.) Zur Repräsentation: Helena als Symbol und Symptom	167
7) Conclusio	168
8) Literaturverzeichnis	171
9) Anhang.....	176

1) Einleitung

1.1.) Begriffsklärung zu Schreibweisen

Bevor ich zum eigentlichen Themengebiet meiner Arbeit kommen möchte, sei hier eine kurze Begriffsklärung vorangestellt. Diese erachte ich also notwendig, da ich mich in der vorliegenden Arbeit bewusst für das Verwenden des Sterns (*) entschieden habe, wenn es sich um eine geschlechtsspezifische Bezeichnung handelt, die ich geschlechtsneutral umforme (beispielsweise anstelle von Zuseher Zuseher*innen). Mir ist bewusst, dass bei dieser Schreibweise kritisiert werden könnte, dass der Lesefluss dadurch beeinträchtigt wird, aber diesen Umstand nehme ich in Kauf. Im Folgenden möchte ich kurz begründen, warum ich diese Wahl trotz möglicher Kritikpunkte daran getroffen habe.

Kaum etwas prägt uns Menschen mehr als unsere Sprache. Sie bestimmt unsere Welt auf ganz besondere Weise, denn wann immer wir aus unserem Wortschatz eine Bezeichnung für etwas Bestimmtes auswählen, kommt es unweigerlich zu einer Beurteilung. So entsteht eine Wechselwirkung zwischen Sprache und Denken, auch und insbesondere in Bezug auf Geschlechterrollen. Es reicht nicht aus, einfach zu meinen, dass Frauen in der traditionellen, männlich konzentrierten Schreibweise mitgemeint sind, denn so werden sie unsichtbar gemacht. Selbiges gilt in gewisser Weise auch für geschlechtsneutrale Bezeichnungen wie beispielsweise Individuum. Denn in jedem Fall ist zu beachten, dass in einer androzentrischen Sprache wie unserer Frauen immer in Abhängigkeit von Männern bezeichnet werden und nicht umgekehrt.¹

Um traditionelle Rollenbilder aufzubrechen, ist es daher notwendig, eine geschlechtergerechte Sprache zu verwenden. Eine in meinen Augen gute Möglichkeit ist hierfür das Sternchen. Darüber hinaus spricht ein weiterer Grund für die Verwendung desselben: Es bietet Platz für alle Menschen, die sich weder als weiblich, noch als männlich deklarieren wollen, die aber ebenso Teil unserer Gesellschaft sind und nicht ignoriert werden dürfen.

Denn „[...] [d]as Einteilen aller Menschen in Mann* und Frau* agiert als normierende Geschlechterbinarität (sowohl für gender als auch für sex) und ignoriert damit Realitäten jenseits dieser Konstrukte, wie z.B. Transsexualität und Intersexualität.“²

Beide Punkte, also das Sichtbarmachen von Frauen und anderen Geschlechteridentitäten gleichermaßen, scheinen mir auch in Hinblick auf die der Arbeit zugrunde liegende Serie wichtig. Denn in ihr wird sehr offen mit einer vielfältigen, nicht heteronormativen Gesellschaft umgegangen; es gibt nicht nur ausschließlich Frauenfiguren als Hauptrollen,

¹ Pober (2007), S. 83.

² Coufal (2015), S. 2.

sondern es werden auch die unterschiedlichsten Persönlichkeiten und Lebensmodelle vorgeführt und verhandelt. Dies schließt neben Homosexuellen auch transsexuelle Personen mit ein. Die auch heute noch vorherrschenden sozialen Hierarchien sollen durch die ausgewählte Schreibweise mit dem Stern sowohl sichtbar, als auch ein Stück weit aufgebrochen werden.

An dieser Stelle möchte ich auch klarstellen, dass die Entscheidung für diese Schreibweise nur ein Versuch sein kann, eine möglichst wertfreie Sprache zu verwenden und es sei mir verziehen, sollte mir das stellenweise trotzdem nicht gelingen; etwa, wenn aufgrund von grammatischen Regeln auf das Sternchen verzichtet und beide, sowohl der weibliche, als auch der männliche Begriff, mit oder getrennt, angeführt werden.

Buchtitel, Zitate oder ähnliches werde ich darüber hinaus nicht verändern, wenn sie keine geschlechterneutralen Begrifflichkeiten beinhalten, da es sich hierbei eben um Zitiertes handelt, in das ich nicht nachträglich eingreifen möchte, auch, um den jeweiligen Autoren ihre Autonomie nicht abzusprechen.

Titel von jeglichen Werken (Filme, Serien und deren einzelne Folgen, Bücher und ähnliches) werden, wenn sie innerhalb des vorliegenden Textes vorkommen, kursiv geschrieben; dafür habe ich mich entschieden, um sie auf diese Weise klar von direkten Zitaten abgrenzen.

Ansonsten zitiere ich möglichst getreu dem jeweiligen Werk, was auch kursive Schreibweisen oder solche mit Großbuchstaben innerhalb von Zitaten mit einschließt.

Eine besondere Wortschöpfung in der folgenden Arbeit, die von mir stammt, möchte ich an dieser Stelle auch noch kurz erklären. Es handelt sich dabei um den Begriff Klonschwester, den ich meist im Plural verwende. Stark vereinzelt lässt sich vor allem im Analyseteil der Arbeit auch das Wort Klonfamilie finden, das ähnlich zu betrachten ist. Ich habe mich dafür entschieden, mit diesen Ausdrücken Sarah und die anderen Klone, die ihr wichtig sind und die neben ihr eine tragende Rolle spielen, zu bezeichnen. Logisch gesehen mögen diese Begriffe seltsam erscheinen, aber ich empfinde sie als äußerst passend für diese Figuren, da Sarah und die anderen Klone durchaus so etwas wie ein schwesterliches Band verbindet.

Sie sind zwar rein sprachlich und biologisch gesehen keine Familie im eigentlichen Sinn, aber sie teilen sich denselben genetischen Hintergrund. Und auch wenn sie im Labor gezeugt wurden und keine richtige Familie haben, wachsen sie im Laufe der Serie wie Schwestern zusammen und sind füreinander da, auch wenn es nicht immer einfach ist, was mitunter daran liegt, dass sie so unterschiedlich sind. Ein wichtiger Punkt ist auch, dass Sarah selbst und ferner auch andere Personen in der Serie den Ausdruck Schwester für die anderen Klone

verwenden, womit sein Gebrauch in dieser Arbeit meiner Ansicht nach zusätzlich legitimiert wird.

1.2.) Vorwort und Gliederung

Die Thematik des Klonens ist spätestens seit der Bekanntgabe des ersten Klonversuchs an Tieren und dem Bekanntwerden des geklonten Schafes Dolly 1996 in der Öffentlichkeit und damit auch in den Medien präsent. Zahlreiche Bücher, Filme und auch Fernsehserien haben daher dieses Thema aufgegriffen und auf verschiedene Weisen bearbeitet, so auch die 2013 erschienene kanadisch-amerikanische Serie *Orphan Black*, mit der ich mich im Zuge der vorliegenden Masterarbeit beschäftigen werde. Auf außergewöhnliche Art befasst sie sich mit dem Thema des Klonens und sticht dabei nicht nur durch die Protagonistin, Tatiana Maslany, die in einer Mehrfachrolle als die Verkörperung verschiedener Klone auftritt, sondern auch durch die Machart und die besondere Ästhetik aus den jüngsten TV- und Film-Produktionen zu diesem vielschichtigen Thema hervor.

Im Fokus der Arbeit steht eine Figurenanalyse einiger ausgewählter Hauptcharaktere der Serie vor dem großen Hintergrund der Klon-Thematik, mithilfe derer vor allem die Charakterentwicklung derselben dargestellt werden soll. Hierbei soll unter anderem auch auf die Geschlechterinszenierungen dieser Figuren eingegangen werden.

Die Hauptforschungsfrage, auf welche am Ende eine klare Antwort gegeben werden soll, lautet:

Welche Frauenfiguren werden in der Serie *Orphan Black* durch die Hauptfiguren dargestellt und wie erfolgt diese mediale Darstellung im Kontext des Sujets des Klonens?

Im Zuge dieser Frage soll auch auf weitere wichtige Punkte eingegangen werden, wie etwa auf die Frage nach dem Zusammenspiel von Biotechnologie und Gesellschaft, der Ethik und Moral bei diesem brisanten Thema, dem Hintergrund für die Erschaffung von Klonen, der Rolle der Biologie und des Erbguts bei der Charakterentwicklung und den Einfluss der Sozialisierung auf einen identischen Genpool. Dabei sind die angeführten Themenbereiche nur ein Umriss, da sich das Themenfeld als äußerst vielschichtig darstellt. Manchen dieser Punkte wird daher eine größere Aufmerksamkeit zuteil werden als anderen, dennoch wird angestrebt, eine möglichst umfassende Untersuchung der Serie, ausgehend von ihren Hauptfiguren, zu bieten.

Um das Thema des Klonens adäquat in die Arbeit mit einzubeziehen, ist es freilich notwendig, auf grundlegende Literatur in diesem Bereich einzugehen, weshalb ich in einem einleitenden Kapitel zunächst ganz allgemein auf die Thematik der Bio- und Klontechnologie

und die geschichtlichen Entwicklung derselben zu sprechen kommen werde. Diese Besprechung stellt aber nur einen kurzen Überblick mit ausgewählten Daten dar, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, da es sich hierbei einerseits um eine Masterarbeit aus dem Bereich Theater-, Film- und Medienwissenschaften handelt und andererseits – und auch folglich – der Fokus der Arbeit auf der medientheoretischen Seite und auf der Analyse der Serie *Orphan Black* und ihren Klon-Figuren liegen soll.

Es folgt in einem dritten großen Kapitel ein Abriss über die televisuelle Repräsentation des Themas. Im Zuge dieses Abrisses werde ich die zu behandelnde Serie in den Kontext anderer televisueller Bearbeitungen zu diesem Thema setzen, also einen vergleichenden Überblick zu wichtigen Filmen und Serien, die sich ebenfalls mit dieser Materie beschäftigen, geben.

Als ein wichtiges Grundlagenwerk zu diesem Bereich dient mir das Buch *Human Cloning in the Media. From science fiction to science practice* der Autorinnen Joan Haran, Jenny Kitzinger, Maureen McNeil und Kate O’Riordan, das in sechs Kapiteln verschiedene Aspekte dieser Thematik beleuchtet, darunter auch die Rolle des weiblichen Körpers im Diskurs des Klonens, den ich für meine Arbeit unter anderem als relevant erachte. Auch viele andere grundlegende Punkte zur Thematik werden darin aufgegriffen, so etwa die ambivalente Darstellung des Sujets, nicht nur durch verschiedenste mediale Bearbeitungen, sondern darüber hinaus innerhalb diverser Werke – auch und vordergründig durch den Zwiespalt zwischen Hoffnung und Gefahr. Vieles davon habe ich auch in *Orphan Black* bemerkt.

Das Forschen mit der DNA, verwoben mit dem Thema des Klonens, wurde im Science-Fiction- und Horror-Bereich im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wichtiger, weshalb diesbezüglich auch einiges an Material vorhanden ist, das sich mit diversen Gesichtspunkten des Stoffes auseinandersetzt. Trotz der Vielfalt gibt es einige Gemeinsamkeiten in der Bearbeitung des Themas: Es spielen nicht nur die Klone selbst eine Rolle, sondern auch die Wissenschaftler*innen und/oder Organisationen, die hinter diesen Projekten stehen, Stichwort mad scientist. Im Zusammenhang damit sind ferner Punkte wie beispielsweise die Thematisierung der Beziehung zwischen Schöpfer*in und Schöpfung relevant. Diesen und weiteren Punkten wird in der Arbeit in einigen Unterkapiteln innerhalb des großen Abschnittes zur medialen Bearbeitung des Klonsujets Raum gegeben.

Nach diesem einleitenden ersten Theorie-Abschnitt komme ich zu einem weiteren Theorie-Abschnitt: der Darstellung der ausgewählten Methodik. In diesem nächsten großen Kapitel befasse ich mich zunächst allgemein mit der Filmanalyse, bevor ich dann konkret auf die Figurenanalyse eingehen werde. Diese fußt auf dem zweiten wichtigen Grundlagenwerk, auf

das in dieser Arbeit Bezug genommen wird. Es handelt sich dabei um Jens Eders *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*.

Dessen *Uhr der Figur*, ein Modell zur Figurenanalyse, werde ich dann im nächsten großen Abschnitt der Arbeit als Vorlage zurate ziehen, wenn ich mich direkt mit der zu

analysierenden Serie und der Untersuchung der wichtigsten Figuren beschäftigen werde.

Es erscheint mir eine sehr gute Wahl, um die einzelnen Facetten der dargestellten Charaktere möglichst überschaubar und präzise herausarbeiten zu können.

Meine Analyse von *Orphan Black* wird sich dabei auf die ersten vier Staffeln beschränken, da die fünfte Staffel zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit noch ausstehend ist.

2) Umriss des Themas Klonen

2.1.) Zum Wort Klonen: Wortherkunft, -bedeutung und -abgrenzung

Das Thema Klonen als wissenschaftlicher Diskurs hat eine lange Vorgeschichte, abseits des Klonschafs Dolly, dessen Entstehung 1997 publik gemacht wurde und für große Furore sorgte; nicht nur vonseiten von Wissenschaftler*innen, sondern darüber hinaus auch vonseiten der breiten Öffentlichkeit. So kam das Wort Klonen als Fachbegriff in der Biologie, genauer gesagt in der Botanik, bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts auf: „In 1903, Herbert J. Webber of the US Department of Agriculture invented the term [...]“³. Webber meinte mit dem Wort clon (im Englischen clone, zu Deutsch Klon) Pflanzen, „[...] die durch ungeschlechtliche Vermehrung wie Sprossung oder Pfropfung entstanden sind.“⁴

Der Wissenschaftshistoriker Howard Markel äußerte sich zur Entstehung des Begriffes in einem Interview folgendermaßen: „And he was a very literate man, Dr. Webber, and he felt strongly that words should be short, euphonious, phonetically spelled and easily pronounced and different from any other word in the language, so it would not suggest any other meaning than the one that you desired.“⁵ All diese Parameter trafen für ihn offenbar auf das Wort clone zu. Der Ursprung dieses Ausdrucks liegt dabei im Griechischen und geht auf die Bezeichnung für Zweig, Spross oder Sprössling zurück.

Klone im Sinne dieser ersten Bedeutung gab es also in Bezug auf Pflanzen schon sehr lange. Erst viel später wurde der Begriff des Klonens dann auch auf Lebewesen, zunächst nur auf Tiere und später dann auch auf Menschen, ausgeweitet.

Hierfür bedeutsam war Ian Wilmut, der zusammen mit seinem Forschungsteam hinter der Entstehung von Dolly stand. Seit dessen Publikation zu diesen seinen Forschungen: „[...]

³ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 14.

⁴ Ferrari / Petrus (2015), S. 196/Sp. 2.

⁵ <http://www.npr.org/2011/03/11/134459358/Science-Diction-The-Origin-Of-The-Word-Clone> (20.3.2017).

bezeichnet ›Klonen‹ das Erzeugen genetisch identischer Lebewesen durch Zellkerntransfer (Somatic Cell Nuclear Transfer, SCNT). Klonen dient dazu, Tiere mit wertvollen Eigenschaften zu reproduzieren oder – in Kombination mit [...] gentechnischen Verfahren – gentechnisch veränderte Tiere zu erzeugen.“⁶ Dabei macht man sich die Tatsache zunutze, dass jede Zelle eines Lebewesens dessen gesamtes Erbgut enthält. Man entnimmt dazu eine Körperzelle eines Lebewesens und bringt deren Kern in eine entkernte fremde Eizelle ein. Die Zelle kommt nun in eine Petrischale, in der sie sich teilt. Nach einigen Tagen bildet sich dann ein Blastozyst, die Vorstufe zum Embryo.⁷

Zurück zum Terminus Klonen: Auch der Duden führt eine ähnliche, allerdings weit kürzere Definition des Wortes Klon an: „[...] durch Klonen entstandenes Lebewesen“⁸. Unter dem Stichwort klonen hingegen findet man schließlich eine etwas genauere Beschreibung: „[...] durch künstlich herbeigeführte ungeschlechtliche Vermehrung genetisch identische Kopien von Lebewesen herstellen“⁹. Ein Klon kann somit kurz gesagt als eine Kopie oder Replik bezeichnet werden.

Dies kennzeichnet auch den allgemeinen Sprachgebrauch des Begriffes Klonen und sämtlicher Ableitungen. Dabei ist zu bedenken, dass hier eine Abgrenzung zu Wörtern, die abseits der Wissenschaft Ähnliches meinen, erfolgen muss; so könnte man mit Klonen im Allgemeinen auch Zwillinge oder Doppelgänger verbinden; beides Begriffe, die auf den ersten Blick nicht viel damit zu tun haben und aus offensichtlichen Gründen – es handelt sich hier nicht um künstlich erzeugte, genetisch identische Lebewesen – nicht mit Klonen gleichgestellt werden können. Dennoch kann bei genauerer Betrachtung einerseits in Bezug auf die Motive in Literatur und Film eine gewisse Parallele zwischen den Begriffen Klon, Zwilling und Doppelgänger gezogen werden. So ist die Thematik rund um den Begriff des Doppelgängers im Kino bereits früh aufgenommen worden und kommt in verschiedenen Formen zum Tragen. Gewissermaßen kann gesagt werden, dass hierin, neben dem Frankenstein-Mythos auch einer der Ursprünge des großen Themenbereichs des Klonens liegt; auf letzterem wird im dritten Kapitel dieser Arbeit noch genauer eingegangen werden. Andererseits lässt sich in der Biologie zumindest zwischen Klonen und eineiigen Zwillingen eine Gemeinsamkeit finden; so können diese gar als natürliche Klone gesehen werden: „Eineiige Zwillinge entstehen aus ein und derselben befruchteten Eizelle und sind daher im Prinzip natürliche Klone, die – zumindest nach bisherigem Wissen – exakt die gleiche

⁶ Ferrari / Petrus (2015), S. 196/Sp. 2.

⁷ Vgl. <http://www.zeit.de/2013/21/wissenschaft-klonen-mensch> (20.4.2017).

⁸ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Klon> (12.4.2017).

⁹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/klonen> (12.4.2017).

genetische Hardware mitbekommen.“¹⁰ Im Unterschied dazu handelt es sich bei zweieiigen Zwillingen nicht um natürliche Klone, da diese zwei verschiedenen Eizellen entspringen. Im Allgemeinen steht die Bezeichnung Zwillings in der Biologie jedenfalls kurz gesagt für „[...] eines von zwei gleichzeitig ausgetragenen Kindern [...]“.¹¹

Der Doppelgängerbegriff wiederum hat weniger einen biologischen, als vielmehr mythologischen Hintergrund und bezeichnet „[...] eine Person, die einer zweiten zum Verwechseln ähnlich sieht.“¹² Im Volksglauben und im Okkultismus steht er darüber hinaus für die Trennung von Seele und Körper und damit auch für das Sichtbarwerden des Geistes oder auch Astrallaibes.¹³

Allen drei Begriffen ist jedenfalls ein wichtiges und sofort ins Auge stechendes Merkmal gemeinsam: jenes der äußerlichen Ähnlichkeit, wenn nicht sogar völlige Gleichheit von unterschiedlichen Individuen.

Im nächsten Kapitel lege ich nun den Fokus auf die Entwicklung des Klonens von seinen Anfängen bis zur heutigen Situation.

2.2.) Chronologie des Klonens – Von den Anfängen bis zur heutigen Situation

„Cloning has in fact been happening for many hundreds of years – if we consider the cloning of plants through taking cuttings. And cloning of animals has been happening since 1952, when tadpoles were cloned – followed by animals including a cat, dog, mice, pigs, sheep, cows and a rhesus monkey.“¹⁴ Dieses Zitat ist ein guter Einstieg in dieses Kapitel, denn es zeigt: Die Anfänge des Klonens liegen weitaus länger zurück, als man glauben möchte. Bevor hierauf aber noch genauer eingegangen wird, ist eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem natürlichen und dem experimentellen Klonen zu treffen:

1. Natürliches Klonen: „In der Natur findet man Klonen als asexuelle Vermehrung bei Pflanzen (z.B. Erdbeere, Kartoffel), Wirbellosen (z.B. Seegurke, Hydra), sowie selten bei Reptilien.“¹⁵ Ferner sind auch monozygote (eineiige) Zwillinge, wie bereits erwähnt, als natürliche Klone zu betrachten.

2. Experimentelles Klonen: Dies ist die Nachahmung des natürlichen Klonens durch den Menschen. „Bei Pflanzen können Ableger mit demselben Genom als Stecklinge gezüchtet werden. Bei Tieren gelingt die künstliche Reproduktion mittels Blastomerenisolierung,

¹⁰ http://www.wissenschaft.de/home/-/journal_content/56/12054/1010030/ (15.4.2017).

¹¹ Weiß (2005), S. 2776/Sp. 1

¹² Weiß (2005), S. 525/Sp. 1.

¹³ Vgl. Weiß (2005), S. 525/Sp. 1.

¹⁴ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (4.6.2017).

¹⁵ Ferrari / Petrus (2015), S. 196/Sp. 2.

Embryosplitting oder Zellkerntransfer.“¹⁶

Bereits im späten 19., beziehungsweise frühen 20. Jahrhundert gab es also erste Versuche, Embryos von verschiedenen Tierarten zu klonen; allerdings handelte es sich hierbei nicht um Säugetiere. So spaltete um diese Zeit der deutsche Biologe Hans Driech die Zellen von Seeigel-Embryos. In den 1950er-Jahren betätigten sich die beiden US-Embryologen Robert Briggs und Thomas King auf diesem Feld der Forschung: „[They] developed [a] technique of nuclear transplantation, removing nuclei from frogs' eggs and replacing each nucleus with a [...] cell of the same species to create tadpoles that were healthy copies [...]“¹⁷ Ebenfalls mit diesen Tieren arbeitete 1966 der Biologe Sir John Gurdon, der durch den Zelltransfer von Kaulquappen Frösche klonete. Mit Säugetieren, in diesem Fall Rindern, wurde dann etwa zwanzig Jahre später geforscht: „Neal First and colleagues at the University of Wisconsin [...] pioneered the use of an electric current to stimulate the fusion of an embryonic cell with an enucleated egg.“¹⁸ 1981 verlautbarten dann die Biologen Peter Hoppe und Karl Illmensee in einer Fachzeitschrift, dass sie Mäuse durch Zellkerntransfer geklont hätten; man sprach hier von der ersten gelungenen Klonung von Säugetieren, allerdings konnte ihr Experiment damals nicht erfolgreich wiederholt werden.¹⁹

Im Jahr 1990 schließlich startete das *Human Genom Project* in Amerika, im Zuge dessen man das Genom des Menschen vollständig entschlüsseln wollte, und von da an ging es dann Schlag auf Schlag. In ihrem Einführungskapitel von *Human Cloning in the Media* halten die Autoren fest, dass vor allem im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert menschliches Klonen als Thema global gesehen immer wichtiger wurde, auch in den Medien.

Es wurde auf der einen Seite als potentiell Heilmittel für viele Krankheiten gesehen, auf der anderen Seite aber auch als verbotener Eingriff in die Natur und gar als Angriff auf das menschliche Sein.²⁰

Heute ist der Klondiskurs mitsamt all seiner Problematiken aus der Öffentlichkeit nicht mehr wegzudenken: „Cloning is a regular subject in daily newspapers, and on television and radio. As a subject of everyday conversation, cloning is frequently related to eugenics, to the loss of human individuality and to blasphemy.“²¹

Wie kam es nun, nach Jahrzehnten der Forschung auf diesem Gebiet zu der vermehrten Aufmerksamkeit für das Thema?

¹⁶ Ferrari / Petrus (2015), S. 196/Sp. 2.

¹⁷ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 186.

¹⁸ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 187.

¹⁹ Vgl. Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 187.

²⁰ Vgl. Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 1.

²¹ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1456881/> (20.5.2017)

Der Startschuss für eine erfolgreiche Lancierung dieser Thematik in der Öffentlichkeit fiel zweifellos 1996 mit der Geburt von Dolly, dem Klonschaf. „In the wake of the announcement of the birth of Dolly the sheep in 1997, journalists, bioethicists, academics from a wide range of disciplines and scientists [...] have generated a wealth of interesting and interested accounts of cloning, focusing [...] on the history, the future and the technological, social and ethical implications of this scientific ‘breakthrough’.”²² So fassen Haran, Kitzinger und die weiteren Autorinnen die Auswirkungen der Entstehung Dollys zusammen. Das ist insofern interessant, als dass festgehalten werden muss, dass Dolly nicht das erste geklonte Säugetier darstellte – wie an anderer Stelle bereits erwähnt – und auch nicht das erste geklonte Schaf: 1995 klonete man die beiden Schafe Megan und Morag, ebenso wie Dolly am Roslin-Institut in Schottland, deren Entstehung allerdings keine große Aufmerksamkeit erregte. Dies hängt stark damit zusammen, dass Dolly im Gegensatz zu diesen beiden ersten Klonschafen, einer ausdifferenzierten, somatischen Zelle entstammte.²³ Diesbezüglich sei erwähnt, dass menschliche und tierische Körper über zwei Arten von Zellen verfügen: Körperzellen oder somatische Zellen und Keimzellen oder sexuelle Fortpflanzungszellen. „Körperzellen [...] reproduzieren oder klonen [...] nur sich selbst, während Keimzellen [...] an der Produktion eines Embryos teilnehmen, der, wenn alles gut geht, letztendlich zu einem neuen menschlichen Wesen wird.“²⁴ In diesem Zusammenhang wird somit deutlicher, warum Dollys Erschaffung solch großes, weltweites Aufsehen erregte: „Dolly’s birth demonstrated that a cell which had already specialised for a particular role in an organism could be reprogrammed once transplanted into an egg, making it possible to clone an embryo from the cell of an animal which had already reached maturity and whose salient characteristics were therefore known.”²⁵ Das bedeutete also das Betreten eines völlig neuen Terrains, das auch direkten Einfluss auf den Menschen hatte, denn dadurch wurde das Klonen menschlicher Lebewesen erstmals zu einer realistischen und gegenwartsnahen Möglichkeit; eine Verbindung, welche vor allem auch die Medien recht rasch zogen und damit auch den öffentlichen Diskurs darüber anheizten. Denn der Durchbruch von Dolly beeinflusste auch maßgeblich die Entwicklung der In-vitro-Fertilisation (IVF) als eine Möglichkeit, auch bei Unfruchtbarkeit Kinder zu bekommen.

Damit sind wir nun beim tatsächlichen menschlichen Klonen angelangt. Dieses wird im geläufigen Kontext, den auch Haran und Kitzinger auf diese Weise beschreiben, als die

²² Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 15.

²³ Vgl. Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 17.

²⁴ Upledger (2006), S. 54/Sp. 2.

²⁵ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 17–18.

Erzeugung eines geklonten menschlichen Embryos zu zwei Hauptzwecken angesehen; einerseits für die Stammzellenforschung, für welche selbiges unerlässlich ist, andererseits mit dem Ziel, ein menschliches Baby zu zeugen.²⁶

Kommen wir an dieser Stelle zu den erwähnten beiden Arten menschlichen Klonens, die ich kurz beschreiben möchte. Einleitend dazu sei festgehalten, was für sämtliche Formen des Klonens gilt: „Aus einer Körperzelle kann ein vollständiger Embryo entstehen. Dazu wird der Zelle ihr Kern entnommen und in eine leere Eizellhülle transferiert. Nach mehreren Teilungen entsteht ein Embryo. In eine Gebärmutter übertragen, könnte er zum Menschen heranwachsen.“²⁷

1. Reproduktives Klonen (Klonen, mit dem Ziel, ein menschliches Baby zu erzeugen; IVF):

Bei dieser Methode menschlichen Klonens werden einer Frau mit Kinderwunsch „[...] Eizellen [...] entnommen und außerhalb des Körpers mit den Samen des Partners in einer Petrischale zusammengebracht. Bei Erfolg kann nach zwei bis fünf Tagen der Embryo oder die Embryonen in die Gebärmutter transferiert werden.“²⁸ Derlei Embryonen können darüber hinaus auch für spätere Verwendungszecke in flüssigem Stickstoff gelagert werden²⁹, ähnlich wie es bei Samenbanken mit den Samen von Männern der Fall ist.

Dies ist bis heute die einzig offiziell erlaubte und anerkannte Form des menschlichen Klonens zu Reproduktionszwecken, wenn man so will, obwohl vielerorts Gerüchte – welche teilweise auf diversen Internetseiten oder weniger seriösen Zeitungen publiziert werden – darüber existieren, dass auch schon tatsächlich geklonte Menschen existieren sollen. Diese Verschwörungstheorien halten sich hartnäckig, in der realen Welt jedoch ist das menschliche Klonen ein viel zu heikles Thema, welchem man mit so vereinfachten Darstellungen nicht gerecht wird: „If you follow the scientific literature however, no human clones have yet been born because cloning, in addition to being illegal in most countries, is not yet advanced enough to succeed with higher primates.“³⁰

Zwischen dieser Art des menschlichen Klonens und jener von Dolly wurde außerdem schon damals, nach deren Erschaffung, eine klare Trennlinie gezogen, auch von Ian Wilmut: „[...] [His] reference to zoology and the detailed account [...] [he] provide of what [...] [he] call a

²⁶ Vgl. Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 1.

²⁷ <http://www.zeit.de/2013/21/wissenschaft-klonen-mensch> (20.4.2017).

²⁸ <http://derstandard.at/1385169153060/Die-moderne-Fortpflanzungsmedizin-wird-ueberschaetzt> (2.6.2017).

²⁹ Vgl. <http://derstandard.at/1385169153060/Die-moderne-Fortpflanzungsmedizin-wird-ueberschaetzt> (2.6.2017).

³⁰ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (4.6.2017).

history of ‘human-assisted animal cloning’ separates the genealogy of cloning from the history of the development of human reproductive technologies, particularly IVF.”³¹

2. Therapeutisches Klonen (Forschungsklonen; Stammzellenforschung):

Mit der unter Punkt 1 erwähnte Klonmethode könnte theoretisch auch ein vollständiger Mensch geklont werden, was in der Praxis allerdings eben nicht vorkommt. Vielmehr haben Forscher ein anderes Ziel: das therapeutische Klonen. Selbiges funktioniert folgendermaßen:

„Dabei werden die Millimeter kleinen geklonten Embryonen [...] bis zu einem [...] Keimbläschen-Stadium, der Blastocyste, kultiviert und die innere Zellmasse zur Erzeugung von embryonalen Stammzellen genutzt - zu jenen verjüngten, vermehrungsfähigen und prinzipiell in jedes andere Gewebe umwandelbare („pluripotente“) Universalzellen [...].“³² Dies soll vor allem dazu dienen, Transplantationen wichtiger Organe einfacher zu gestalten, da diese durch die Erbinformationen dessen, dem die Zellen entnommen werden, quasi auf diese Person abgestimmt sind und dadurch nicht so leicht abgestoßen werden können, wie Transplantate von anderen Menschen, also Spendern.

Zusammengefasst zu den beiden Arten des menschlichen Klonens schreiben Haran und Kitinger: „[...] [T]herapeutic cloning builds on the technologies of reproduction and ‘reproductive’ cloning may be framed as a therapy for infertility, following the model of *in vitro* fertilisation.“³³

Schon was das Klonen von Tieren betrifft, gab und gibt es teilweise auch noch heute weltweit Debatten und Diskussionen bezüglich der Ethik dieses Vorhabens, vor allem vor dem Hintergrund der Würde des Tieres, die durch solche Verfahren unter bestimmten Bedingungen verletzt wird. So gelten die meisten Tiere, die vom Klonen betroffen sind, als empfindungsfähig und erfüllen unter anderem allein damit Kriterien für einen moralischen Status, „[...] aufgrund dessen ihnen nicht relativierbare moralische Rechte zustehen.“³⁴

Klonen wird daher nicht nur von Tierschützer*innen als eine Form der Ausbeutung der Tiere und infolgedessen sehr kritisch gesehen, wiewohl in den meisten europäischen Ländern keine direkten gesetzlichen Vorschriften zur Regelung des Klonens von Tieren existieren.³⁵

Somit ist es nicht verwunderlich, dass mit dieser Thematik, auch und insbesondere wenn es den Menschen betrifft, starke ethische und moralische Bedenken untrennbar verbunden sind, vor allem auch was Menschenrechte angeht.

³¹ Haran / Kitinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 18.

³² <http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683.html> (20.4.2017).

³³ Haran / Kitinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 2.

³⁴ Ferrari / Petrus (2015), S. 198/Sp. 1.

³⁵ Vgl. Ferrari / Petrus (2015), S. 198/Sp. 2.

Wie mit diesem heiklen Thema nun vonseiten der Wissenschaft und der Politik umgegangen wird, ist je nach Land unterschiedlich, allerdings gibt es vielerorts einen gemeinsamen Konsens: So ist das Erzeugen eines Klonbabys in mehr als dreißig Ländern unter Strafe gestellt.³⁶ Bezüglich der IVF gibt es zwar auch unterschiedliche Gesetze, jedoch ist sie in vielen Ländern eine anerkannte Methode, sich den Wunsch nach einem eigenen Kind zu erfüllen; nicht nur für unfruchtbare Frauen, sondern beispielsweise auch für homosexuelle Paare. Für Österreich gilt zum Beispiel: „Während die erste IVF-Geburt vor 35 Jahren für weltweite Schlagzeilen sorgte, ist die Behandlung heute nichts Ungewöhnliches mehr: 2012 haben sich laut IVF-Fondsbericht mehr als 5000 Paare in Österreich der Behandlung unterzogen [...] – und dabei wurden nur jene Behandlungszentren eingerechnet, die einen Vertrag mit dem IVF-Fonds haben.“³⁷ Es gibt hierzulande sogar seit dem Jahr 2000 unter gewissen Voraussetzungen eine staatliche Finanzierung der IVF für Paare mit unerfülltem Kinderwunsch.³⁸

Gerade aber was die Stammzellenforschung, also das therapeutische Klonen betrifft, gibt es verschiedenste Ansichten. In den USA beispielsweise ist man diesbezüglich offener: „Verboten ist in den Vereinigten Staaten die Herstellung von embryonalen Stammzellen sowie das Klonen zu therapeutischen Zwecken [...] grundsätzlich nicht. Lediglich das reproduktive Klonen von Menschen, also die Herstellung von Klonbabys, ist in 15 Bundesstaaten per Gesetz untersagt worden.“³⁹ Auch Großbritannien hat eine liberalere Stammzellenregelung, ebenso wie Belgien, Südkorea oder Japan.⁴⁰

Die Debatten zu diesem Thema drehen sich aber allerorts um Fragen in Bezug auf den Embryo und den Schutz des Lebens, auch hinsichtlich dessen, was nach dem Forschungsprozess mit den künstlich erschaffenen Embryos geschieht. Einheitliche Regelungen scheitern dabei aus verschiedenen Gründen. Die FAZ schreibt dazu zum Beispiel in einem Online-Artikel, in dem es auch um die Regelungen in den USA geht: „Eine internationale Konvention unter dem Dach der Unesco [sic!], die vor Jahren in Angriff genommen war, scheitert letztlich ebenso wie eine bundeseinheitliche amerikanische Regelung an dem Streit über das Forschungsklonen.“⁴¹ Klarerweise hat dazu die katholische

³⁶ <http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683.html> (15.5.2017).

³⁷ <http://derstandard.at/1385169153060/Die-moderne-Fortpflanzungsmedizin-wird-ueberschaetzt> (16.5.2017).

³⁸ Vgl. <http://derstandard.at/1385169153060/Die-moderne-Fortpflanzungsmedizin-wird-ueberschaetzt> (16.5.2017).

³⁹ <http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683-p2.html> (15.5.2017).

⁴⁰ <http://www.n-tv.de/politik/dossier/In-einigen-Laendern-erlaubt-article59521.html> (15.5.2017).

⁴¹ <http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683-p2.html> (15.5.2017).

Kirche ganz andere Ansichten als etwa viele Wissenschaftler*innen und Biomediziner*innen, denn laut ihr sind alle Embryonen, [...] ob im Reagenzglas oder nicht, bioethisch gleich zu behandeln und am Leben zu erhalten.“⁴² In Österreich wiederum ist es verboten, einen Embryo für Forschungszwecke zu verbrauchen, allerdings dürfen auch hierzulande embryonale Stammzellen importiert und zur Forschung herangezogen werden; eine Möglichkeit, die auch durchaus genutzt wird.⁴³

Die vorangegangenen Zeilen sollten einen kurzen Überblick über das Klonen im Allgemeinen geben; von der Wortherkunft und ersten Versuchen auf diesem Gebiet hin zur Ausdifferenzierung von therapeutischem und reproduktivem Klonen; den Hoffnungen, die man vor allem in Bezug auf die Stammzellenforschung hegt und den Ängsten, die damit einhergehen; dem ethischen Konflikt, der bei solch einer heiklen Thematik nicht zu vermeiden ist, bis hin zur politischen Situation, die sich je nach Land unterschiedlich gestaltet.

Im Folgenden soll es nun darum gehen, die mediale Ausgestaltung des Themas zu beleuchten, wobei hiermit vor allem Film- und Serienproduktionen gemeint sind – Dokumentationen werden ausgeklammert – folglich fiktive Formate dazu. Es muss betont werden, dass gerade bei diesem Thema, wiewohl dies oft der Fall ist, eine starke Verbindung zwischen der wissenschaftlichen Thematik des Klonens und dem öffentlichen Diskurs darüber besteht. Und dieser ist geprägt von Bildern aus Filmen und Serien, obwohl diese selbstverständlich mit der Realität nicht unbedingt übereinstimmen müssen, was in den meisten Fällen auch nicht der Fall ist und unbedingt kritisch gesehen werden sollte: „Public attitude research conducted by Biotechnology Australia shows that one of the major sources of information on human reproductive cloning is movies. Traditionally, understanding of new and emerging technologies has come through the mass media but human cloning, being so widely addressed through the popular culture of movies, is more effectively defined by Hollywood than the news media or science media.“⁴⁴

Speziell mit diesem Wissen muss man der televisuellen Darstellung von Klonen die nötige Aufmerksamkeit zukommen lassen, was auf den nächsten Seiten geschehen soll.

⁴² <http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683-p2.html> (15.5.2017).

⁴³ Vgl. <https://kurier.at/wissen/wir-brauchen-gesetz-fuer-stammzellenforschung/12.803.833> (16.5.2017).

⁴⁴ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (3.7.2017).

3) Televisuelle Darstellung von Klonen

3.1.) Zur Entstehung des Klon-Sujets – Frankenstein's Monster

Die Erschaffung von künstlichem Leben ist ein immer wiederkehrendes Thema in der Medienlandschaft. In seiner allerfrühesten Form tritt es etwa in den Geschichten von Pygmalion oder des Golems auf, bereits lange bevor man die technischen und medizinischen Möglichkeiten hatte, tatsächlich Lebewesen künstlich herzustellen. In beiden Mythen geht es darum, dass leblose Dinge, die menschliche Züge tragen, wie etwa eine Statue oder geformter Lehm, zum Leben erweckt werden. So lässt in ersterer Erzählung, die der griechischen Mythologie entstammt, Pygmalion, der König von Zypern, eine Elfenbeinstatue errichten, die sein Idealbild einer Frau verkörpern soll und in die er sich dann auch verliebt. Aphrodite erweckt diese dann aus Mitleid mit ihm zum Leben.⁴⁵ Die zweite erwähnte Geschichte entstammt der jüdischen Mystik und handelt von einem belebten Menschen aus Lehm, der durch die Zauberkraft heiliger Sprüche für eine bestimmte Zeit lebendig wird.⁴⁶

Allerdings ist hier in beiden Fällen noch eine höhere Macht für das Einhauchen des Geistes in die leblose Form ausschlaggebend; der Mensch ist hier nicht der Schöpfer an sich, sondern ein Instrument Gottes, ohne dessen Hilfe es ihm nicht möglich wäre, Leben zu erschaffen. Etwas näher am Thema Klonen ist die Geschichte von Frankenstein. 1818 veröffentlichte Mary Wollstonecraft Shelley ihren Roman *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Dieser behandelt die Geschichte von Viktor Frankenstein, einem Mediziner, dem es gelingt, das Geheimnis des Lebens zu entdecken und aus totem Gewebe ein menschliches Wesen zu erzeugen, welches sich allerdings für seinen Erschaffer als unkontrollierbar, jedoch nicht von vornherein böse herausstellt. Die Geschichte rund um Frankenstein wird auch in *Human Cloning in the Media* erwähnt, wo man zu dem Schluss kommt: „Although [...] *Frankenstein* [...] did not revolve around cloning, it offered an early and, what is now considered to be a classic, science-fiction image of the ‘artificial’ creation of (quasi) human life [...] [and] is often identified as part of the Western cultural imaginary associated with fears of cloning.”⁴⁷ Dieses Werk setzte damit nicht nur einen Grundstein für eine der wichtigsten Figuren des Horrorfilms, wie auch Ralf Rämge in seinem ersten Band der Reihe *Das Dokument des Grauens: Eine Chronik des Horrorfilms* anführt: „Obwohl eigentlich eine Erzählung aus dem

⁴⁵ Vgl. Cotterell (2000), S. 78.

⁴⁶ Vgl. Weiß (2005), S. 559/Sp. 2.

⁴⁷ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 23.

Reich der Science-Fiction, gehört das in ihr enthaltene Bild des aus Leichenteilen zusammengesetzten Monsters zu den meistbenutzten Motiven des Horrorfilms [...]“⁴⁸. Diesem Zitat lässt sich zugleich auch entnehmen, welch großen Einfluss die Figur des künstlich erzeugten Wesens und damit Lebens durch den Menschen als sein Schöpfer auf das Horrorfilm-Genre hatte, obwohl es ja eigentlich dem Science-Fiction-Bereich zuzurechnen ist. Kaum ein Werk dieser Gattung setzt sich nicht in irgendeiner Form mit dem Thema des künstlich erschaffenen Lebens auseinander. Sei es nun in Form von (primitiven) Maschinen, die lediglich menschlich aussehen, bis hin zu solchen, die teilweise mit menschlicher DNA versetzt werden – sprich, von einfachen Robotern hin zu Cyborgs oder Androiden – und infolgedessen rein äußerlich oder auch innerlich menschliche Züge tragen, was immer wieder zu Kontroversen führt. Oder sei es eben als vollkommen organische, oftmals in Laboren herangezüchtete, menschenähnliche Lebewesen, die infolgedessen als klassische Klone zu sehen sind.

In diesem Zusammenhang sei eine Studie von Weingart, Muhl and Pansegrau erwähnt: „[...] [This] study, of 222 movies that portrayed science, found that the most alarming scientific depictions related to "modification of, and intervention into, the human body, the violation of human nature, and threats to human health by means of science."“⁴⁹ Hier wird deutlich, von welcher Wichtigkeit dieses Thema allgemein für Filme ist.

Dass das Science-Fiction-Genre hier mit dem Horror-Genre Hand in Hand geht, zeigt ein nicht zu vernachlässigendes Problemfeld dieser Thematik auf: Die Angst vor einem solchen künstlichen Lebewesen, wohl herrührend von der Furcht vor dem Menschen, der sich zum Schöpfer aufschwingt und damit Gott seinen Platz streitig macht, was natürlich nicht ungestraft bleiben darf. Die Konsequenzen eines solchen Handelns sind, vor allem in Horrorfilmen, meist schrecklich und oft kommt es dazu, dass der oder die Erzeuger*innen künstlichen Lebens ihren Tod finden; nicht selten trifft aber auch das erschaffene Wesen selbst dieses Schicksal. Damit untrennbar verbunden ist das Motiv des oder der, in diesem Fall häufig als verrückt bezeichneten Wissenschaftlers oder Wissenschaftlerin, auch mad scientist genannt.

Die Beziehung zwischen Schöpfer*in und Schöpfung spielt in Werken mit diesem Thema, sei es nun in Büchern, Filmen oder auch Serien ebenso eine wichtige Rolle, und darum ist es nicht verwunderlich, dass diese Figur in verschiedenen Ausführungen auch in *Orphan Black* nicht fehlt.

⁴⁸ Ramge (2013), S. 60.

⁴⁹ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (12.6.2017).

In jedem Fall steht der Klon in Zusammenhang mit der Erforschung des Geheimnisses des Lebens und für den Menschen freilich am relevantesten ist dabei eben jenes des menschlichen Lebens. Die größte und zweifellos wichtigste Frage, die sich diesbezüglich stellt, ist jene nach der Substanz des Menschen; nach dem, was ihn ausmacht oder anders gesagt, was ihn zum Menschen macht und damit von allen anderen Lebewesen unterscheidet: „[...] [T]he use of clones as a primary plot device raises questions about what it is that defines our humanity and uniqueness as individuals, and whether it is nature or nurture that governs who we turn out to be.“⁵⁰

Man kann daher auch sagen, dass die Beschäftigung mit Klonen in diversen Werken ein Versuch dessen ist, die Seele, den Geist oder auch die Essenz des Menschen zu finden und widerzuspiegeln. Deshalb geht es bei der medialen Darstellung von menschlichen Klonen auch immer wieder darum, herauszuarbeiten, was diesen künstlich geschaffenen Menschen zu einem solchen macht und zumindest heutzutage ist häufig die Quintessenz am Ende jene, dass auch ein Klon als scheinbar vollkommenes Ebenbild eines anderen, ein selbstständiges, selbst denkendes und fühlendes Wesen und damit autonom und keine Fließbandfigur ist, von der automatisch eine Bedrohung für die Menschheit ausgehen muss (wiewohl das häufig allein durch die Möglichkeit seiner Existenz der Fall ist).

Die frühen Bearbeitungen des Stoffes rund um ein künstlich erschaffenes Wesen sind, was diese Problematik betrifft, noch weniger optimistisch und positiv. In *Frankenstein or The Modern Prometheus* und dessen filmischen Ausarbeitungen steht ein Monster im Mittelpunkt der Geschichte; eine, wenn nicht explizit böse, so doch zumindest furchteinflößende und auch nicht zu kontrollierende Wesenheit. Ob Franksteins Monster eigenständig fühlt oder denkt, hat zumindest in den verschiedenen filmischen Bearbeitungen keine große Bedeutung. Viel wichtiger ist die Darstellung seiner Bedrohlichkeit und des Bösen, das in ihm schlummert, wobei seine äußerliche Erscheinung dabei eine große Rolle spielt. Das passt auch wieder zum Horrorfilm-Genre; gar gilt die erste filmische Bearbeitung des Stoffes als erster Horrorfilm überhaupt: „The first horror film ever made was Thomas Edison’s 1910 *Frankenstein*.“⁵¹

In dieser Version des Stoffes rund um Frankenstein wird die Kreatur auf Basis von Hexerei und alchemistischen Wissen erschaffen; hier ist das Böse in Form des verrückten Wissenschaftlers Frankenstein für diese Tat verantwortlich. Welche Motivationen das so geschaffene Etwas vorantreiben, überhaupt seine Wesenheit und sein Innerstes – all das bleibt hier, wie bereits erwähnt, im Dunkeln; es wird nicht einmal explizit dargestellt, dass es wirklich böse Absichten hegt, denn es kommt im Film zu keinem tatsächlichen körperlichen Angriff auf

⁵⁰ <http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/> (20.6.2017).

⁵¹ Grunzke (2015), S. 20.

einen Menschen. Das damalige Publikum reagierte auf den Film ziemlich heftig, was nicht nur auf die unheimliche Geschichte, sondern auch auf die außergewöhnliche Inszenierung und Darstellung des künstlichen Menschen zurückzuführen ist: Man verwendete hierfür, etwa bei der Szene seiner Entstehung, eine Puppe, bevor er im späteren Verlauf durch den entsprechend geschminkten Schauspieler Charles Ogle dargestellt wurde. Insbesondere die Szene direkt nach seiner Erschaffung, in der nicht einmal das ganze Wesen, sondern nur dessen Hand sichtbar wird, sorgte damals für Entsetzen. Seine Art der Darstellung war für das gesamte Horrorfilm-Genre richtungsweisend und ist bis heute in vielen Filmen der Gattung zu finden.

Seit damals hat der Frankenstein-Mythos zahlreiche Neuverfilmungen und Adaptionen hervorgebracht. Erwähnenswert ist an dieser Stelle etwa die erste Tonverfilmung dieses Stoffes 1931 von James Whale, welche das Bild von Frankenstein als den verrückten, sich selbst überschätzenden Wissenschaftler nachhaltig prägte. Auch die Art und Weise, wie dem künstlich geschaffenen Wesen Leben eingehaucht wird und die Darstellung dessen, woher die Komponenten für die Zusammensetzung seines künstlichen Körpers stammen, ist hier eine völlig andere, zugleich aber auch die populärere, da sie sich schließlich durchsetzte. Das Monster erwacht unter der Einwirkung von Elektrizität zum Leben⁵² und seine gesamte Darstellung ist hier klar bössartiger, was darauf zurückzuführen ist, dass es im Zuge seiner Erschaffung das Gehirn eines Mörders erhält. Die Kreatur wird also förmlich von vornherein als Killer geboren und daher scheint es wie eine logische Konsequenz, dass es zu Angriffen und Morden durch sie kommt.

Das Kernmotiv bleibt in jeder Bearbeitung letztlich dasselbe: Die Angst vor dem Unbekannten und Neuartigen; hier ganz explizit vor der Wissenschaft, die sich unerforschten Feldern zuwendet und die negativen Folgen vom Betreten solchen Neulands. „The film can [...] [be interpreted as] a wider statement about the perils of any kind of progress and change, feeding fears of the unknown that change brings and reinforcing those conservative values that stand in its way.“⁵³ Diese Angst blieb auch lange Zeit im Fokus solcher medialer Produktionen und ist bis heute ein wichtiger Bestandteil derselben, was eben auch daran liegt, dass man es hier augenscheinlich mit einer Urangst des Menschen zu tun hat, die nicht einmal in unserer aufgeklärten und technikaffinen Gesellschaft ausgemerzt werden kann. Selbst in *Orphan Black*, einer sehr aktuellen und modernen Serie, wird der Inszenierung von Bedrohlichkeit durch das Eingreifen des Menschen in die Natur Raum gegeben, auch wenn zumindest die meisten der Klone hier nicht als Monster angesehen werden können (einige

⁵² Vgl. Ramge (2013), S. 273.

⁵³ O’Flinn (2002), S. 110.

wenige von ihnen haben aber durchaus böse Absichten). Hier sind es vielmehr vor allem die Organisationen und deren leitende Organe, die als Typen des mad scientist skrupellos agieren und durch ihre Tätigkeiten auf dem Bereich der Bio- und Gentechnologie nicht nur für die Menschheit an sich, sondern auch für die Klone, die sie erschaffen und zu kontrollieren trachten, eine große Gefahr darstellen.

3.2.) Weitere Entwicklung des Themas bis hin zur Gegenwart anhand ausgewählter Filmbeispiele

Seit der Geburtsstunde des Frankenstein-Monsters hat sich auf dem Sektor der künstlich erschaffenen Menschen-Wesen im Film und Fernsehen viel getan. Neben diversen Monstern und Mischwesen, die durch Versuche von Menschen entstehen und auf unterschiedliche Arten – in den früheren Formen durch böse Zauber oder Flüche, später dann immer häufiger durch wissenschaftliche Versuche – zum Leben erweckt werden, wurden vor allem in den letzten Jahrzehnten auch Androiden und Cyborgs, also Wesensformen mit Zügen von Menschen und Maschinen gleichermaßen in verschiedensten Ausprägungen, für das Science-Fiction-Genre immer interessanter, was wohl mit der Entwicklung im Computerbereich korreliert, die immer rascher voranschreitet. Einerseits sind solche Kreaturen von tatsächlichen Klonen deutlich abzugrenzen, andererseits fallen auch sie in die Sparte der von Menschen erschaffenen künstlichen Lebensformen und so finden sich viele Gemeinsamkeiten zwischen jenen Wesen und Klonen im engeren Sinn. In jedem Fall steht in diesem Kontext auch die Figur des verrückten Wissenschaftlers, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr in den Fokus rückte: „Variations to this mad scientist theme would provide the basis for the majority of 1950s creature features, in which newly discovered scientific knowledge would give raise to a threat to the ordered world that only the scientist would have the technical knowledge to contain.”⁵⁴ Die Relevanz dieses bestimmten Subgenres im Horror- beziehungsweise Science-Fiction-Bereich war bis in die 1960er Jahre ungebrochen; damals beschäftigten sich mehr als 50 Prozent dieser Filme mit der Thematik von künstlich erschaffenen Wesen.⁵⁵ Hierzu zählen auch sozusagen klassische Klonfilme beziehungsweise deren frühe Formen: „Human cloning has been constituted in film as reproductive cloning (cloning babies/whole humans) through the conventions of horror and science fiction since the 1950s.”⁵⁶

Diese Entwicklung ist mit dem technischen Fortschritt in Beziehung zu setzen, der in der Öffentlichkeit nicht nur positiv gesehen wurde, sondern vielen auch Angst machte. Und

⁵⁴ Grunzke (2015), S. 20.

⁵⁵ Vgl. Grunzke (2015), S. 20.

⁵⁶ O’Riordan (2008), S. 146.

schließlich verhält es sich bis heute mit der Klonthematik nicht anders. Die Beschäftigung mit dieser Angst des Menschen vor dem Unbekannten, das in seiner Neuartigkeit immer auch eine gewisse Bedrohlichkeit ausstrahlt, war und ist nämlich immer noch eines der Grundthemen des Science-Fiction-Genres. „Science fiction often questions the notion that technology is neutral — that men control it, that they determine its benefit or harm.“⁵⁷

Das Feld des Klonens im weiteren Sinne, also jenes der Biotechnologie ist somit ein sehr breit gefächertes; nicht nur die bereits erwähnten Monster, Mischwesen aus Menschen und Tieren oder aus Menschen und Maschinen zählen hierzu; auch die Beschäftigung mit Viren spielt eine nicht zu vernachlässigende Rolle. In dem Zusammenhang muss auch die maßgeblich durch George A. Romero beeinflusste Zombiefilm-Ära erwähnt werden, die vor allem Anfang der Achtziger einen Aufschwung erfuhr und auch mit dem Frankenstein-Stoff in Verbindung steht.⁵⁸ Während die früheren Zombies noch häufig durch Voodoo-Rituale zu blutrünstigen Menschenfressern wurden, wird in den neueren Bearbeitungen dieses Stoffes oft ein Virus für deren Entstehung verantwortlich gemacht, wobei hier zwischen natürlich entstandenen Krankheiten und solchen, die von Menschen künstlich entwickelt werden, unterschieden werden kann. Bei letzteren spielt wiederum die Gentechnologie eine entscheidende Rolle, denn nicht selten werden Wissenschaftler*innen von Regierungen oder Organisationen dafür eingesetzt, mit Stammzellen von Tieren oder Menschen zu experimentieren, wobei deren Erbmateriale beispielsweise gekreuzt oder anderweitig manipuliert wird.

All diese Punkte zeigen vor allem Folgendes deutlich: Die Themen, die in Filmen aufgegriffen werden, stehen in starkem Zusammenhang mit zur jeweiligen Zeit aufkommenden gesellschaftlichen Diskursen und der Diskurs rund um Gentechnologie und Klonen ist nach wie vor ein aktueller, der weitaus mehr umfasst als das klassische Klonen von menschlichen Babys.

Zusammenfassend kann man feststellen: Das Science-Fiction- und auch das Horrorgenre entwickelten sich rund um dieses Thema weg von Monstern und Mischformen von Menschen hin zu der Angst vor Viren und deren Auswirkung auf den menschlichen Körper und schlussendlich dann immer mehr zu wirklichen Klonen, wobei gesagt werden muss, dass die unterschiedlichen Themenbereiche auch nebeneinander bespielt wurden und sich deren Bearbeitungen auch überschneiden. Ferner ist festzuhalten: „In recent movies there has been an increase in the portrayal of the dangers of genetic modification, particularly in horror films that focus on it as out-of-control, such as Frankenfish (2004) [...] Flying Virus (2001) and 28

⁵⁷ Dinello (2005), S. 247.

⁵⁸ Vgl. Stresau (1987), S. 80.

Days Later (2002). In fact the dangers of nuclear radiation have been replaced in several remake movies with the dangers of genetic manipulation.“⁵⁹

Die Brisanz des Klonthemas blieb jedenfalls über einen langen Zeitraum bestehen und beschäftigt, wie man nicht nur an *Orphan Black* sehen kann, die Medienlandschaft heute noch: Einer Ausarbeitung von 2006 zum Thema Klonen in Filmen ist zu entnehmen, dass mehr als zwanzig Filme der zu diesem Zeitpunkt letzten fünfzehn Jahre sich mit dieser Thematik auseinandersetzten.⁶⁰ Im selben Text heißt es: „Human reproductive cloning, while not possible in practice, has been portrayed in movies [...] with varying degrees of accuracy, and often fairly fantastical in terms of what cloning may possibly achieve.“⁶¹

Das führt zum nächsten Punkt, der zu beachten ist, wenn man das sehr umfangreiche Klonthema umreißen möchte: Die verschiedenen medialen Ausarbeitungen, seien sie nun in Form von Filmen oder Serien, sind genauso vielfältig wie die Gattungen, denen sie zuzuordnen sind. Trotzdem sind bestimmte Entwicklungen und Tendenzen auf diesem Gebiet als Ganzes zu bemerken, die sich über den Zeitverlauf klar herausarbeiten lassen. So ist festzustellen, dass sich der schlechte Ruf, den Klone in den früheren medialen Bearbeitungen hatten, über die Jahre zunehmend verbesserte: „Clone fiction in the 70s was dominated by horror visions of bad clone "copies" controlled by evil dictators, but today we see them in a radically different -- and primarily positive -- light.“⁶² Dazu passend kristallisieren sich vor allem zwei Trends heraus: „First, clones are now portrayed as complete individuals who are fundamentally good and innocent, such as in *Never Let Me Go*, Caryl Churchill's play *A Number* (2002), and *The Island*.“⁶³ Klone werden mehr und mehr zu den Helden der Geschichten und sind nicht mehr nur unterdrückte, im Grunde bössartige, in jedem Fall aber bedrohliche Kreaturen, die es zu bekämpfen oder wenigstens zu meiden gilt. „A second, subtler trend is that clones are often extremely close. A good example is found in the [...] novel *Genspejlet* (1999), in which four female clones share, in addition to their DNA, many thoughts, dreams, and memories.“⁶⁴ Beiden Trends folgt auch die Serie, die dieser Arbeit zugrunde liegt, mehr oder weniger deutlich; Sarah und ihre Klonschwester werden, wenn auch nicht grundsätzlich als typische Heldinnen, so aber doch zumindest als hauptsächlich mit guten Absichten agierend und unschuldig porträtiert und sind sich, trotz ihrer Differenzen doch sehr nahe, wie man es etwa auch Zwillingen nachsagt. „This closeness bathes an almost

⁵⁹ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (12.6.2017).

⁶⁰ Vgl. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (12.6.2017).

⁶¹ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (12.6.2017).

⁶² <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/24231/title/Invasion-of-the-clones/> (15.6.2017).

⁶³ <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/24231/title/Invasion-of-the-clones/> (15.6.2017).

⁶⁴ <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/24231/title/Invasion-of-the-clones/> (15.6.2017).

utopian light on the clones; they are unique, but at the same time, share something that prevents them from ever being truly lonely.”⁶⁵ Gerade das wird auch in *Orphan Black* immer wieder deutlich gemacht.

Mediale Ausarbeitungen des Klonthemas können unter zahlreichen verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Ich möchte im Folgenden jene Aspekte anführen, die ich für besonders wichtig erachte, wenn es um die Analyse solcher Werke geht:

1. Die Frage nach der Art des medialen Produktes: Handelt es sich bei der jeweiligen medialen Bearbeitung um einen Film, eine TV-Produktion, eine Dokumentation oder um eine andere Form? Dies ist eine zentrale Frage, die sich auf alle folgenden auswirkt. Sie kann auch mit der Reichweite der Produktion in Zusammenhang stehen und infolgedessen mit der gesellschaftlichen Relevanz. So ist eine Hollywood-Fernsehserie, die über mehrere Staffeln verfügt und über einige Jahre hinweg ausgestrahlt wird, möglicherweise prägender für das Bild der Öffentlichkeit über Klone als ein isolierter Independent-Film ohne weitere Fortsetzungen (natürlich auch je nachdem, in wie vielen Ländern sie ausgestrahlt wird). Ausgehend hiervon kommt man aber zunächst zum zweiten Punkt:

2. Die Frage nach dem Genre: Welchem Genre ist der Film, die Serie, die Dokumentation, zuzuordnen? Häufig fallen, wie mehrfach erwähnt, Produktionen zum Klonthema unter das Science-Fiction- oder Horrorgenre, zugleich bietet sich die Thematik aber auch für Dramen und sogar für Komödien an. Im Grunde sind hier keine Grenzen gesetzt und die einzelnen Gattungen können sich selbstverständlich auch überschneiden, etwa in Form einer Horrorkomödie oder eines Science-Fiction-Dramas. Hiervon abhängig ist der dritte wichtige Punkt:

3. Die Frage nach der Narration/Handlung: Auf welche Art wird das Thema behandelt? Wie erfolgt der Aufbau der Handlung, welche Ebenen der Narration lassen sich in dem Werk wiederfinden? Hierunter fallen Fragen wie: Gibt es einen Prolog, Rückblenden, Zeitsprünge oder eine lineare Erzählweise, vielleicht sogar einen Erzähler oder eine Erzählerin? Aus welcher Sicht nehmen wir an dem Erzählten teil?

4. Die Frage nach dem Hintergrund: Vor welchem Hintergrund wird das Thema der medialen Produktion behandelt? Hier bieten sich Gegensatz-Kategorien wie belehrend oder unterhaltend an; es stellt sich grundsätzlich die Frage danach, was mit dem jeweiligen Werk erreicht werden möchte. Häufig ist bei der Klonthematik ein eher belehrender, nachdenklich machender Hintergrund zu bemerken, jedoch gibt es vereinzelt auch Komödien, die demzufolge eher mit dem Ziel, unterhalten zu wollen, an das Thema herangehen.

⁶⁵ <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/24231/title/Invasion-of-the-clones/> (15.6.2017).

5. Die Frage nach dem Realismusgrad: Handelt es sich bei der Darstellung der Bio- und Klontechnologie um reine Fiktion, ist diese zumindest teilweise als realistisch zu sehen oder gar sehr realistisch dargestellt? Von abstrusen Klondarstellungen, die mit realen Forschungen so gut wie nichts zu tun haben bis hin zu wissenschaftlich durchaus haltbaren Darstellungen der Klontechnologie, die sich auch auf reale Forschungen stützen, ist hier alles möglich. Wichtig ist, zu erwähnen, dass sich all diese Aspekte auch gegenseitig bedingen. So wird eine Dokumentation zu dem Thema eher über einen belehrenden Hintergrund, eine völlig andere Narrationsweise und einen realistischeren Hintergrund verfügen, als etwa ein Horrorfilm, in dem es primär darum geht, die Thematik mit besonders grausamen Bildern aus der Sicht eines oder mehrerer Protagonist*innen darzustellen, wobei der Realismusgrad mehr oder minder vollständig in den Hintergrund rückt. Fest steht jedenfalls: „While cloning in pop culture provides a compelling story line for movies and tv series alike, it’s clear the creators of these shows are typically more concerned with the entertainment factor and less so the science behind the occurrence.“⁶⁶

Was *Orphan Black* betrifft, werde ich im fünften Kapitel dieser Arbeit diese fünf Fragen beantworten, um eine gute Ausgangsbasis für meine tiefergehende Figurenanalyse im sechsten Kapitel zu haben.

Unter den zahlreichen Produktionen mit dieser Thematik sollen nun einige besonders hervorstechende Bearbeitungen kurz thematisiert werden. Die Auswahl erfolgt einerseits auf diese Weise, um ein möglichst breites Spektrum von Werken, die sich mit Klon- und Biotechnologien auseinandersetzen, vorzustellen, andererseits aber auch nach Relevanz derselben (bestimmte wichtige Meilensteine auf diesem Gebiet müssen meiner Ansicht nach ebenso herausgestellt werden). So sollen wichtige Figuren und Stilmittel, die in Filmen mit Klonthematik häufiger vorkommen, herausgestrichen werden. Der Fokus liegt dabei auf fiktiven Produktionen, da diese Arbeit sich nicht mit einer Dokumentation, sondern mit einem fiktiven Werk beschäftigt (auch wenn es einen höheren Realismusgrad hat, als manche andere Werke dieser Art).

3.2.1.) Doppelgänger als (böse) Klone: *Die Dämonischen* (auch: *Invasion der Körperfresser*), 1956

Kein klassischer Klonfilm, jedoch einer, der sich stark mit dem Doppelgängermotiv auseinandersetzt und schon alleine dadurch die Thematik des Klons auch mit einbezieht, ist der amerikanische Science-Fiction-Horrorfilm *Die Dämonischen* vom Regisseur Don Siegel aus dem Jahr 1956. Er beruht auf dem 1953 erschienenen Roman *Body Snatchers* von Jack

⁶⁶ <http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/> (2.7.2017).

Finney⁶⁷, und streift auch bereits angeführte Themen wie jene der Zombies und Virusinfektionen (hier in Form einer Art Epidemie, die durch Außerirdische verbreitet wird). Damit vereint er vieles, was in einem Beziehungsfeld mit dem Klonthema steht. „Invasion of the Body Snatchers (1956), is the archetypal epidemic movie as well as one of the earliest “evil clone” films. [...] Unseen alien invaders kill and gradually replace sleeping human victims with pods that turn into zombie-like physical duplicates. In this way, Invasion of the Body Snatchers (remade in 1978 and 1994) makes explicit another horrific aspect of microbial/technological invasion—its power to dehumanize, possess, and insidiously mutate a person.”⁶⁸ In der damaligen Zeit war die Angst vor Krankheiten wie Pocken oder Polio weit verbreitet, ebenso wie jene vor dem Kommunismus. Unter anderem werden diese Ängste durch die Aliens, die einer Seuche gleich über die Menschheit kommen und ihre Körper vereinnahmen und kopieren, bearbeitet. Die Duplikate der Menschen sind emotionslose, starre und roboterhafte Imitationen und stellen dadurch eine Metapher für den Kommunismus dar, wie Daniel Dinello schreibt.⁶⁹ Dennoch sind die Kopien nicht sofort als solche erkennbar, wenn man nicht weiß, womit man es zu tun hat; in einer solchen Welt kann also niemandem mehr vertraut werden, eine gewisse Paranoia wird für die Menschen, die sich gegen die Aliens zur Wehr setzen, überlebensnotwendig. Dass das Thema des Films auch noch Jahrzehnte später interessant war, zeigt sich an den Neuverfilmungen 1978 und 1993. Das Doppelgängermotiv hat, ebenso wie das Klonsujet an sich, verschiedene Ausprägungen und wurde im Kino ähnlich früh aufgenommen. Die ursprüngliche Variante ist dabei der Doppelgänger, der dem Menschen selbst innewohnt; das bekannteste Beispiel dafür ist wohl *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (1920) – hier ist das Thema eine klassische Ich-Spaltung. Eine andere Form ist das Auftreten eines Doppelgängers in Gestalt eines Doubles durch einen anderen Menschen, vor allem in Verbindung mit Stars, für die jener einspringt; hier sei als Beispiel der Film *Vollkommen sind Zwei* (1933) genannt. Vor allem letzteres ist ein gern verwendetes Motiv in Verwechslungskomödien und damit wohl die harmloseste und am wenigsten furchteinflößende Variation desselben. Die modernste Ausformung dieses Motivs ist schließlich jene, in der ein Mensch durch das Erzeugen von künstlicher Intelligenz nachgebaut wird; das geschieht beispielsweise im Film *A.I. – Künstliche Intelligenz* (2001). Wie auch vom Klon an sich geht vom Doppelgänger häufig eine Bedrohung für den gewöhnlichen Menschen aus; seine Existenz stellt vieles in Frage, was ihn als solchen ausmacht. In der Psychoanalyse von Otto Rank und Sigmund Freud etwa steht der

⁶⁷ Vgl. Dinello (2005), S. 261.

⁶⁸ Dinello (2005), S. 260–261.

⁶⁹ Vgl. Dinello (2005), S. 261

Doppelgänger im Kontext mit dem Narzissmythos und dem Unheimlichen. Noch wichtiger jedoch ist, dass er meist eine Identitätskrise beziehungsweise eine Spaltung des Ichs und darüber hinaus den Verlust der Selbstkontrolle und Selbsttransparenz verkörpert.⁷⁰

Häufig gilt auch: „The metaphors of twin and copy are used to convey the confusion of the character about [...] [his] own identity.“⁷¹

Im Doppelgänger zeigt sich das Vertraute und das Fremde oder auch Verfremdete gleichermaßen, was ihn zu einer ambivalenten Figur macht – auch das hat er mit dem klassischen Klon gemeinsam, der darüber hinaus auch seiner Selbstkontrolle und -transparenz beraubt ist, ist er doch kein natürliches Lebewesen und untersteht häufig seinem Erschaffer oder seiner Erschafferin, der oder die über ihn verfügt und ihn in der Hand hat.

3.2.2.) Monster, Mischwesen und Androiden im Kontext und in Abgrenzung zu (menschlichen) Klonen: *Jurassic Park*, 1993 | *Splice – Das Genexperiment*, 2009 | *Ex Machina*, 2015

Viele Monster-Filme der letzten Jahrzehnte beinhalten eine Wesenheit, die durch Genmanipulation oder ähnlich geartete wissenschaftliche Experimente entsteht. In manchen Fällen handelt es sich dabei gar um ein Mischwesen zwischen Mensch und Tier. Häufig sind für das Schiefgehen solcher Experimente mangelnde Weitsicht oder auch nur kleine Fehler der betreffenden Wissenschaftler*innen verantwortlich, die nicht selten selbst zu Opfern ihrer Schöpfung werden. Dabei muss es sich nicht immer um Horrorfilme handeln, die sich dieser Thematik annehmen, wiewohl diese in jenem Genre gern bearbeitet wird. So kann man hierzu auch die *Jurassic Park*-Reihe zählen, deren erster Film 1993 erschien und die auf den Büchern von Michael Crichton basiert. „The plots are built around the premise that dinosaurs have been cloned from DNA found in dinosaur-biting insects that have been preserved in amber. Although not dealing with human reproductive cloning, due to their reach the films had enormous impact on people's understanding of the potential of cloning and what the science involves.“⁷²

Näher am Thema des Klonens von Menschen ist der kanadisch-französische Film *Splice* (2009) vom Regisseur Vincenzo Natali, im Deutschen mit dem Untertitel *Das Genexperiment* versehen, der schon darauf hinweist, worum es darin geht, bezeichnet Spleißen doch einen wichtigen Vorgang in der Gentechnik, nämlich das Herausschneiden von Stücken ohne Informationsgehalt (Introns) in einer Zelle.⁷³ Der Film handelt davon, dass ein

⁷⁰ Vgl. Sarkhosh (2014), S. 197.

⁷¹ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 110.

⁷² http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (20.6.2017).

⁷³ Vgl. Plattner / Hentschel (2006), S. 132.

Wissenschaftlerpaar nach zunächst vermeintlich erfolgreichen Experimenten mit tierischer DNA durch das Verbinden von tierischer und menschlicher DNA ein Hybridwesen zwischen Mensch und Tier erschafft. Die Situation wird dadurch verschärft, dass die Forscherin Elsa dabei heimlich ihre eigene DNA verwendet und unter anderem wohl auch deshalb so etwas wie Muttergefühle für das entstandene Wesen entwickelt. Von diesen verleitet handelt sie völlig irrational und leugnet die Gefahr, die mit der Weiterentwicklung der Kreatur namens Dren von selbiger ausgeht. Diese wird durch zunehmende Transformation immer unkontrollierbarer und greift schließlich Tiere und später sogar Menschen an. Sie trägt zumindest anfangs auch deutlich und auch überwiegend menschliche Züge, was ihr etwa dabei hilft, als weibliches Wesen Elsas Partner Clive zu verführen, verfügt aber auch über Giftdrüsen und einen Stachel, mit dem sie letztlich nach einer finalen Verwandlung in ein männliches Wesen auch Clive tötet. Der Film nimmt also kein gutes Ende, denn nach diesem Mord an ihrem Partner bringt es Elsa endlich über sich, Dren auszuschalten. Trotzdem lässt das Ende erahnen, dass sich Elsa auf Geheiß des Konzerns, für den beide anfangs tätig sind, noch einmal für ein ähnliches Experiment einspannen lässt, zeigt sie die Schlusszene des Films im deutlichen Kontext doch erneut schwanger. *Splice* zeigt sich als klassischer Monster-Horrorfilm, der vor allem die Gefahren von Genexperimenten in den Vordergrund rückt und diese durch drastische Bilder darstellt. Die Unachtsamkeit und Unbedarftheit der Wissenschaftler*innen bei so einem heiklen Thema führt zur Erschaffung einer unkontrollierbaren Wesenheit, die letztlich nur Tod und Zerstörung bringt. Am Ende zeigen sich die Verantwortlichen trotzdem alles andere als einsichtig, wenn sie ihre Experimente aus Profitgier weiterführen. Darüber hinaus gibt es auch hier das Motiv des verrückten Wissenschaftlers, vor allem in Form von Elsa, die auch nicht davor zurückschreckt, ihre eigene DNA in den Forschungsprozess mit einzubeziehen.

Mit dem Aufkommen der Robotik öffnete sich dann vor allem in den letzten Dekaden ein weiteres Themenfeld im Science-Fiction-Genre, das über einige Überschneidungen mit jenem des Klonens verfügt; die der Androiden (humanoide Roboter) und Cyborgs (Mischformen aus lebendigem Organismus und Maschine). Als Beispiel kann man hier die *Alien*-Reihe anführen, deren erster Film 1979 erschien. Nicht nur das Klonen kommt in diversen Teilen immer wieder vor: So wird neben Ellen, der Protagonistin der Reihe, in *Alien Resurrection* von 1997 auch der Alien mehrfach geklont: „This film begins with us seeing Ripley being born as an adult clone, and her violent reaction to the scientists who have cloned her. The alien is also cloned, several times [...]”⁷⁴.

⁷⁴ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (22.6.2017).

Ferner spielen in den Filmen auch Androiden eine nicht zu vernachlässigende Rolle; so kommt etwa schon im ersten Teil ein Android vor, der die Firma verkörpert, die für die Raumfahrten verantwortlich ist und der dafür sorgen soll, dass der gefährliche Alien auf die Erde gebracht wird, damit man ihn untersuchen und für Experimente heranziehen kann. Androiden sind Doppelgängern sehr ähnlich; durch ihre äußerlich menschliche Form können sie von wahrhaftigen Menschen kaum unterschieden werden, sind aber innerlich nicht mit ihnen zu vergleichen, da sie letzten Endes meist doch nur kalte Maschinen verkörpern. Als Urvater dieses Topos ist hier E.T.A. Hoffmann zu nennen, ein Schriftsteller aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert. In seiner Erzählung *Der Sandmann* spielt ein Art Roboterwesen, das menschenähnliche Züge trägt, eine Hauptrolle und auch von diesem geht eine gewisse Bedrohung für die Menschen aus.

Ein aktuellerer Film mit dieser Thematik ist der britische Film *Ex Machina* aus dem Jahr 2015, bei dem Alex Garland Regie führte. Hier geht es um die Erschaffung eines menschenähnlichen Roboters, der über künstliche Intelligenz verfügt. Caleb, ein junger Programmierer, wird zur Einstufung von Ava, einem Androiden, den der Forscher Nathan entwickelt hat, von eben diesem eingespannt; er soll feststellen, ob Ava bereits so gut entwickelt ist, dass ihr Denkvermögen dem eines Menschen gleichkommt. Im Laufe seiner Untersuchungen, die er auf dem abgeschiedenen Anwesen Nathans vornimmt, muss Caleb dann erkennen, dass die Forschungen einen anderen Hintergrund haben, als gedacht und dass Ava nicht der einzige Android ist, von dem eine Bedrohung ausgeht. Während diese sich nämlich durch ihre unfertige Machart von einem Menschen noch ziemlich klar unterscheiden lässt – so sieht man bei ihr maschinelle Bestandteile, die freiliegen und es wird deutlich, dass ihr künstliche Haut wie eine Maske über ihren Körper und ihr menschliches Gesicht gelegt wurde, außerdem erzeugt sie bei ihren Bewegungen surrende Geräusche – stellt sich im Verlaufe der Handlung heraus, dass der exzentrische Forscher Nathan bereits andere Androiden geschaffen hat, die sich von Menschen nicht mehr unterscheiden lassen. Kyoko ist einer dieser künstlichen Menschen und hat rein äußerlich und auch von ihrem Auftreten her nichts mit einer Maschine gemeinsam, obwohl sie nicht spricht, was aber von Nathan damit erklärt wird, dass sie die Sprache nicht versteht, da sie aus einem anderen Land kommt. Auch in diesem Film gibt es kein hoffnungsvolles Ende für die Menschen: Caleb baut eine enge Bindung zu Ava auf und wird durch sie derartig manipuliert, dass er immer irrationaler handelt. Als der Android schließlich erfährt, dass ihm durch die Reprogrammierung der Tod droht, wendet sich Ava gegen ihren Schöpfer und auch gegen Caleb. Gemeinsam mit Kyoko, die dabei auch den Tod findet, tötet sie zunächst Nathan, um dann Caleb in einem Raum

eingesperrt zum Sterben zurückzulassen, während sie in die Freiheit entkommt. Das Ende lässt offen, was weiterhin mit ihr geschieht, zeigt aber, dass die anderen Menschen sie nicht als außergewöhnlich oder fremd wahrnehmen; sie kann sich ohne Probleme unter sie mischen. Durch die künstliche Intelligenz, über die sie verfügt, wohnt ihr jedenfalls ein gewisses Bedrohungspotential inne, zumal sie sich im Zuge ihrer Flucht bereits gegen Menschen gewandt und deren Tode mitverschuldet hat.

Obwohl eine klare Abgrenzung zwischen Androiden und Klonen erfolgen muss, haben auch diese beiden Filmfiguren vieles gemeinsam, wie auch *Ex Machina* zeigt. Wieder werden vor allem die Gefahren, die von künstlichen Menschenwesen und den Experimenten mit ihnen ausgehen, im Film beleuchtet, ferner wird der Mensch, der sich zum Schöpfer aufschwingt, mit dem Tod bestraft. Dieses beliebte Motiv führt nun zum nächsten Unterkapitel.

3.2.3.) Zur Beziehung zwischen Schöpfer und Schöpfung – Der (mad) scientist und sein Werk: *The 6th Day*, 2000

Dem Wissenschaftler/der Wissenschaftlerin, der/die beim Themenkomplex Klonen oder allgemein der Erschaffung künstlicher Lebewesen häufig mit dem Zusatzwort verrückt betitelt wird, kommt eine wichtige Rolle zu. So meint das Autorenteam rund um Haran in seinem Unterkapitel zu diesem Thema einleitend: „[...] [T]he scientist (variously as a specific individual, an ideal type or a stereotype) stands in for the whole of a complex system of practices, institutions, communities and beliefs.”⁷⁵ In den meisten der erwähnten Filme kommen solche Wissenschaftler*innen vor. Dabei sind damit nicht nur einzelne Personen oder ein Team von Forschern gemeint, sondern auch größere Organisationen und Firmen, die aus verschiedenen Gründen mit Klonen und andere künstlichen Wesensformen experimentieren. Insbesondere große Konzerne stehen dabei für die machtvollen, nicht wirklich greifbare Bedrohung einer Organisation, die bar jeder moralischer Bedenken und zum reinen Eigennutz handelt; ihre Mitarbeiter*innen auf den unteren Ebenen wissen oftmals gar nicht, worauf sie sich einlassen und werden nicht selten rücksichtslos geopfert. Ihre Motive haben häufig mit Geld und Macht, beispielsweise im Kontext mit dem Rüstungs- und Kriegswesen zu tun, seltener haben sie hehre Ziele und wollen mit ihren Forschungen medizinische Probleme lösen, wie etwa Seuchen bekämpfen. Selbst wenn sie aber Gutes im Sinne haben, so gehen sie meistens skrupellos und ohne besondere Rücksicht auf etwaige (auch eigene) Verluste vor; ihre Forschungen stehen im Zentrum ihres Denkens, sie handeln oft nach dem Motto „Der Zweck heiligt die Mittel“. Manchmal kommt auch eine gewisse Naivität und Gedankenlosigkeit der eigentlich guten Wissenschaftler*innen hinzu, die auch

⁷⁵ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 68.

auf persönliche Umstände, wie beispielsweise kranke Familienmitglieder zurückzuführen ist. Solche Exemplare handeln dann stark emotional und verlieren ihre professionelle Distanz, was sie fast noch gefährlicher macht als klassische verrückte, böse Wissenschaftler*innen. Ähnlich sehen das die Autoren*innen von *Human Cloning in the Media*: „Despite the diversity of representations within recent films, many contemporary cloning or genetic engineering narratives portray scientists as mavericks, devils or misguided men who have lost their way.”⁷⁶ Trotzdem bietet sich hier eine Unterteilung in den klassischen mad scientist, den man aufgrund seiner Motive auch als bad scientist bezeichnen kann und der für seine Ziele auch sprichwörtlich über Leichen geht, und in den mad scientist, der im Grunde nichts Böses im Schilde führt, aber dennoch auf den falschen Weg gerät, an.

Der Ursprung dieser speziellen Figur liegt ebenso in der Geschichte Frankenssteins wie jener des Klonthemas an sich, lässt sich darüber hinaus auch in *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* oder in H.G. Wells *Die Insel des Dr. Moreau* finden (ein Werk, das auch in *Orphan Black* thematisiert wird) und beeinflusste diverse Filmgenres nachhaltig. Heute ist sie, bedingt durch den technischen und medizinischen Fortschritt, nach wie vor von höchster Aktualität, wie auch folgendes Zitat zeigt: „While mad scientists are a cliché, hence their increasing rarity in serious films, real "mad science" is in full swing as we enter the third millennium, and recalls the filmic versions of the 1930s and 1940s. [...] The basic programming of life is being mastered. Not only has genetic expertise produced modified lifeforms and clones, the code of the human genome has been cracked. Robots of all sorts have been manufactured [...] Some of these even [...] combine biological and machine parts.”⁷⁷

Aus der Vielzahl der Filme, die eine solche Figur beinhalten, habe ich den amerikanisch-kanadischen Actionfilm *The 6th Day* ausgewählt. In diesem Film gibt es in naher Zukunft eine Firma, die neben Tieren auch Menschen klonet, obwohl dies illegal ist. „Adam Gibson [...] is accidentally cloned after he is thought to have died in a helicopter accident, leading to two Adam Gibsons [...] – one of which must be murdered to cover up is the illegal cloning. The science is undertaken by a well-meaning scientist, played by Robert Duvall, but it is all funded and controlled by the evil director of a large immoral corporation.”⁷⁸ Abgesehen davon, dass die im Film gezeigte Klontechnologie mit der Realität nichts gemeinsam hat – im direkten Vergleich mit *Orphan Black* wird sie gar als am anderen Ende des Spektrums angesiedelt bezeichnet, was den Realismusgrad betrifft, wird hier doch die DNA von erwachsenen Menschen, zusammen mit deren Persönlichkeit und Erinnerungen in eine quasi

⁷⁶ Haran / Kitinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 75.

⁷⁷ <http://www.strangemag.com/madscientists/madscientists.html> (1.7.2017).

⁷⁸ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011 (1.7.2017).

leere menschliche Hülle eingesetzt⁷⁹ – gibt es innerhalb der dargestellten Organisation, die für die Klonen verantwortlich ist, beide bereits angeführten Typen des mad scientist, weshalb der Film umso erwähnenswerter ist. „[...] [T]he key scientist is actually a well-meaning genius, and the madman is Michael Drucker, the billionaire owner of the corporation which is illegally cloning humans.”⁸⁰ Dieser übermächtig erscheinende Kopf der Firma ist dafür verantwortlich, dass die Wissenschaft, die eigentlich für Gutes genutzt werden sollte, ausgenutzt und zur Bedrohung für die Menschen wird. „[...] [C]loning is portrayed as both out of the control of the state or its people and as serving only private interests.”⁸¹ Auf der anderen Seite steht dann der eigentlich gute Wissenschaftler Dr. Griffin Weir. Wie der typische mad scientist ist er männlich, weiß und im mittleren Alter und wird, was ebenfalls für die Darstellung des (verrückten) Wissenschaftlers/der verrückten Wissenschaftlerin in Filmen charakteristisch ist, in weißer Laborkleidung und in entsprechender Umgebung gezeigt. „He is portrayed as a well-meaning genius, who is, nevertheless, rather blinkered and vulnerable to corruption. Thus, he is unaware of the extent of Michael Drucker’s ruthlessness and is preoccupied with his wife’s terminal illness [...].”⁸² Die Krankheit seiner Frau, die ebenfalls ein Klon ist, wurde ihr absichtlich in ihre DNA eingepflanzt, um sie so unter Kontrolle zu halten; ein übliches Vorgehen der Firma und ein weiteres häufiges Sujet in der Klonthematik – die Verbindung von Krankheiten und Klonen, seien diese nun absichtlich herbeigeführt oder ein Resultat des Klonvorgangs an sich, das zeigt, zu was es führt, wenn der Mensch zum gottgleichen Schöpfer wird. Dies ist einer von vielen Hinweisen auf die schwierige Beziehung zwischen Schöpfer*in und Klon: Als Mutter- oder viel häufiger noch Vaterfigur ist der Wissenschaftler einerseits an seine Erschaffung gebunden (siehe auch den Film *Splice*) und hat ein besonderes Verhältnis zu ihr. Andererseits ist der Klon aber zugleich auch nur ein Forschungsprojekt, dessen reine Existenz der Willkür seines Schöpfers oder seiner Schöpferin unterworfen ist. Wird er, wie in den meisten Fällen, zur Bedrohung für den Wissenschaftler/die Wissenschaftlerin, der Organisation und deren Ruf, so hat er keine Existenzberechtigung mehr und muss um jeden Preis ausgeschaltet werden. Unter diesen Voraussetzungen ist es nicht verwunderlich, dass sich die Klone häufig gegen ihre Schöpfer*innen wenden; selten präventiv, denn meist werden sie und ihre Liebsten direkt angegriffen und mit dem Tod bedroht, weil man die Kontrolle über sie verloren hat. In letzter Instanz ist es dann aber neben dem Klon selbst auch oft der Wissenschaftler oder die

⁷⁹ Vgl. <http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/> (20.06.2017).

⁸⁰ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 82.

⁸¹ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 82.

⁸² Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 82.

Wissenschaftlerin, sprich Schöpferfigur, der oder die den Tod findet, was nicht nur aus religiöser Sicht – nur Gott selbst darf über Leben verfügen – als logische Konsequenz für sein Handeln gesehen werden kann.

3.2.4.) Zur besonderen Rolle des weiblichen Körpers im Klondiskurs: *Die Insel*, 2005

Auch Frauenfiguren und dem weiblichen Körper kommt, ebenso wie dem mad scientist, in der Klonthematik eine besondere Rolle zu. Neben dem mad scientist ist der weibliche Klon, seltener auch der weibliche Wissenschaftler als Mutterfigur ein beliebtes Sujet in Filmen zu diesem Thema, wobei beide gewissermaßen in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen. Auf der einen Seite ist da die Figur des Wissenschaftlers/der Wissenschaftlerin, die in den meisten Fällen männlich besetzt ist, was bedeuten könnte, dass hier durch das künstliche Erschaffen von etwas Belebtem vonseiten des Mannes kompensiert werden soll, dass ihm dies auf natürlichem Wege durch sein Geschlecht verwehrt wird. Auf der anderen Seiten stehen Frauenfiguren in verschiedenen medialen Bearbeitungen des Klonthemas, die nicht selten Klone selbst darstellen; ihnen ist die natürliche Macht gegeben, Leben zu gebären, sie müssen durch wissenschaftliche Experimente, Gentechnologie und ähnliches nichts kompensieren. Gleichzeitig sind es aber ihre Körper, die als Ressource für Forschungen, als Ausgangsmaterial, wenn man das so formulieren kann, auf dem Gebiet der Gentechnologie gelten. In *Human Cloning in the Media* schreiben die Autor*innen: „[...] [W]omen's bodies operate as boundary figures in the discourses of cloning in three distinct and sometimes contradictory ways.”⁸³ Sie schlagen folgende Unterteilung vor, durch die eine Sichtbar- und Unsichtbarmachung von Frauen und deren Körpern gleichzeitig erfolgt, ebenso wie das Aufzeigen von akzeptablen und inakzeptablen Formen des Klonens:

1. Der weibliche Körper als Ressource: Bei der Untersuchung von britischem

Forschungsmaterial, etwa aus Zeitschriften und Zeitungen, stellten Haran, Kitzinger und die anderen Autor*innen fest: „Women's bodies appear as highly visible resources for cloning in order to destabilise the claim to scientific legitimacy of some kinds of cloning, in this case reproductive.”⁸⁴ Frauen und ihr Körper dienen als Ausgangsmaterial für Gen- und Klontechnologie; sie profitieren klarerweise am stärksten von den Möglichkeiten der IVF. Zugleich gilt aber auch: „[...] [T]he desire to protect women and, in particular, women's bodies, provides the grounds for prohibiting cloning and for representing it as horrific.”⁸⁵

⁸³ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 94.

⁸⁴ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 99.

⁸⁵ Haran / Kitzinger / McNeil / O'Riordan (2008), S. 99.

So wird das therapeutische Klonen als eine positive und nützliche Wissenschaftspraxis dargestellt, während zugleich das reproduktive Klonen häufig als falsch und gefährlich abgewertet wird.

Die Frau als Mutterfigur, gerne dargestellt durch einen nackten weiblichen Körper, ist ein häufiges Bild medialer Darstellung im Klondiskurs. Auf diese Weise wird der weibliche Körper objektiviert und die Frau förmlich als Opfer, hier medizinischer und ethisch bedenklicher Eingriffe, stilisiert, das man vor Ausbeutung schützen muss. Problematisch ist in diesem Zusammenhang auch die Festschreibung von Heteronormativität: „[...] [T]hey are also invoked to naturalise reproductive cloning as heterosexual.”⁸⁶ Schlussendlich ist in Bezug auf Frauen und ihre Körper in diesem Kontext festzustellen: „They appear as agential subjects in dominant cloning discourse only when they are represented as fulfilling the preferred subject position of the willing donor who contributes materially and symbolically to securing the legitimacy of biotechnoscience.”⁸⁷

2. Der weibliche Körper als Rezipient: Die Hoffnung, durch Forschungen mit Stammzellen Krankheiten heilen zu können, betrifft Männer und Frauen gleichermaßen und legitimiert vielerorts auch das Forcieren solcher Experimente. Was allerdings das reproduktive Klonen anbelangt, galt seit dem Aufkommen der IVF: „For much of the twentieth century, prior to the introduction of IVF in the late 1970s, cloning was imagined as the technology which would break the link between women’s bodies and reproduction.”⁸⁸ In diesem Kontext ist die Repräsentation der Frau als potentielle „Empfängerin“ von Heilmitteln und Reproduktionstechnologien auf der einen und als „Betreuerin“, wenn nicht eher „Trägerin“ von Rezipienten (in Form von Babys) solcher Heilmitteln auf der anderen Seite ein komplexes und inkohärentes Themenfeld.

3. Das simple Fehlen des weiblichen Körpers: Noch radikaler als „erasure“, also Auslöschung der weiblichen Körperlichkeit bezeichnet, geht es hier um das völlige Unsichtbarmachen von Frauen, was noch über das Darstellen von Frauen als quasi nackte Schablonen, wie bereits angedeutet, hinausgeht. So kommt es in einigen Klon-Filmen vor, dass die Prozedur des Klonens gänzlich außerhalb eines weiblichen Körpers geschieht, meist in einem sterilen Labor, ausgeführt von einem männlichen Wissenschaftler: „The cloned offspring are all claimed as the creations of the male scientist in these film narratives, while the female body is either completely absent, invisible, killed-off, or figured as an empty conduit.”⁸⁹

⁸⁶ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 99.

⁸⁷ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 105.

⁸⁸ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 107.

⁸⁹ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 113.

Diesen drei Punkten ist gemeinsam, dass sie Klonen als Wissenschaft als eine patriarchalische Disziplin bestärken und verstärken, in der Frauen, wenn überhaupt, eine „empfangende“ Nebenrolle zugewiesen wird; nicht selten werden sie in ihrer Körperlichkeit aber einfach ausgespart und ihre Körper in Fragmente, wie Uterus, Eier oder Embryos zerlegt, die mehr Forschungsobjekten gleichen als einem menschlichen Wesen.⁹⁰

Im Zusammenhang mit diesem Kapitel interessant erscheint der amerikanische Film *Die Insel* aus dem Jahr 2005. In diesem Film, der wie viele andere dieser Thematik auf einem Roman basiert, dienen Klone als Organspender, die von dem Großkonzern Merrick Biotech für einige Millionen Dollar auf Bestellung gezüchtet werden. Ihnen wird vorgegaukelt, die Erde wäre verseucht und sie werden in der Anlage vor der Außenwelt geschützt. Ihr ganzer Lebensinhalt besteht im Grunde darin, sich gut zu ernähren und sich fit zu halten, damit ihre Organe und auch Körperteile in bester Verfassung sind, wenn sie dann gebraucht werden. Tritt dieser Fall ein, so wird dem betreffenden Klon weisgemacht, er habe die Lotterie gewonnen, das große Lebensziel aller Bewohner*innen der Anlage. Denn dann darf er an den einzigen, nicht kontaminierten Ort auf der Erde übersiedeln; auf die titelgebende Insel. In diesem Film sind die Klone am Ende die Helden*innen, die über ihren skrupellosen Erschaffer*innen triumphieren. Jedoch sind sie zugleich am Anfang nur als Hüllen konzipiert; als bessere Behältnisse für Organe und Körperteile, die auf „richtige“ Menschen perfekt zugeschnitten sind, da sie mit deren DNA übereinstimmen. „[...] [W]ithin this film narrative, the promise of embryonic stem cells in contemporary cloning discourse – the promise of cures and corporeal regeneration – becomes the rationale for the growing of full-body clones.“⁹¹ Weiblichen Klonen kommt außerdem noch die Rolle zu, Kinder realer Menschen mit deren DNA auszutragen, denen dies nicht möglich ist; ihre Körper sind in diesem Fall nur Brutgefäße. In einer Szene wird so eine Geburt gezeigt, bei der der Klon danach direkt getötet wird, sodass es zu keiner Mutter-Kind-Bindung, in welcher Form auch immer, kommen kann; im Gegensatz dazu kommt es bei dem heterosexuellen Paar, welchem das Kind im Anschluss als eigenes überreicht wird, sofort zu einer solchen Bindung. „This scene effects the erasure of the bloody labour of the female body from this sanitised business model of producing body parts and babies to order.“⁹²

Die Objektivierung weiblicher Körper und Frauen im Allgemeinen wird in diesem Film nicht nur an dieser Stelle deutlich, sondern eben schon alleine durch den Hintergrund für das Klonen, auch wenn dieser auch für männliche Klone gilt.

⁹⁰ Vgl. Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 118.

⁹¹ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 108.

⁹² Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 109.

Diese Tendenzen im Klondiskurs beziehen sich hauptsächlich auf klassische Hollywood-Filme; in Independent-Filmen wird alternativen Sichtweisen naturgemäß mehr Raum gegeben. In Bezug auf die Thematik des weiblichen Körpers kann man hier *Teknolust* (2002) und *Blueprint* (2003) anführen, die einen anderen Blickpunkt aufzeigen: „In these two films the clones are produced through the ‘mother’.“⁹³ In beiden Filmen wird eher eine hybride, postmoderne Mutterschaft lanciert: „[...] [This] evoke a complex intersection between bodies and life in which DNA is embodied and cloning appears to be a revised form of maternal reproduction and sibling kinship.“⁹⁴

Nachdem also in den ersten beiden Kapiteln zunächst ganz allgemein ein Umriss des Themas Klonen erfolgte, in dem unter anderem auf die Ursprünge dieser Wissenschaftsdisziplin eingegangen und ein geschichtlicher Überblick gegeben, sowie zusammenfassend die heutige Situation auf diesem Gebiet dargestellt wurde, beschäftigte sich dieses dritte Hauptkapitel konkret mit der televisuellen Darstellung von Klontechnologie und Klonen.

Dem vorigen Abschnitt ist zu entnehmen, um welch vielschichtiges Thema es sich bei der Klonthematik handelt, wenn es um die mediale Bearbeitung desselben geht und welchen großen Einfluss diese auf den Diskurs über Klonen und das öffentliche Bild darüber hatte und nach wie vor hat. Es wurde versucht, Tendenzen und Strömungen auf diesem Gebiet zusammenfassend aufzuzeigen, auch unter Zuhilfenahme von Beispielfilmen, und diese mit *Orphan Black*, der Serie, um die es dann im Folgenden im Speziellen gehen soll, in Beziehung zu setzen.

Dies liefert einen guten Ausblick auf den nun folgenden, vierten großen Abschnitt der Arbeit, in dem es um die Wahl meiner Methodik gehen wird.

Diese vier großen Überkapitel behandelten alle die Theorie hinter dieser Arbeit. Im letzten Überkapitel wird dann die auf den folgenden Seiten beschriebene Methodik konkret auf den Untersuchungsgegenstand angewendet werden.

⁹³ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 110.

⁹⁴ Haran / Kitzinger / McNeil / O’Riordan (2008), S. 111.

4) Methodologie und methodische Vorgehensweise

4.1.) Zur Wahl der Methodik

Da es sich bei meinem zu untersuchenden Gegenstand um eine Fernsehproduktion, genauer gesagt um eine Serie, handelt, orientierte ich mich bei der Wahl der Methodik an Texten zu Film- und Fernsehwissenschaft. Speziell zu Serien an sich ist es schwierig, eigene Werke zu finden, daher behandeln viele der folgenden Zitate allgemein solcherlei Produktionen. Was für diese gilt, ist allerdings (zumindest zum größten Teil) auch auf das Subgenre der Fernsehserie übertragbar.

Kommen wir nun zunächst auf den Gegenstand der Fernseh- und Filmanalyse zu sprechen. Hier möchte ich eingangs Ralf Adelmann, Jan O. Hesse und weitere Autor*innen des Buches *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft* bemühen, die festhalten: „Die Analyse stellt ein wichtiges Werkzeug zur Beschreibung des Fernsehens dar. Ganz allgemein geht es zunächst darum, einen Gegenstand [...] in seine konstitutiven Bestandteile zu zerlegen, seine Strukturen und Merkmale zu erschließen, sowie seine Mechanismen herauszuarbeiten.“⁹⁵

Gleich im nachfolgenden Satz grenzen sie die Analyse dann auch von der Kritik ab: „Es geht bei der Analyse nicht – wie z.B. bei der Fernsehkritik – um ein ästhetisches oder ethisches Urteil. Vielmehr versucht man nachvollziehbar zu klären, womit man es beim jeweiligen Gegenstand überhaupt zu tun hat und wie er funktioniert.“⁹⁶

Am Anfang jeder Analyse steht eine konkrete Fragestellung, die das spezifische Interesse an in diesem Fall einer Fernsehserie artikuliert. Die Fragestellung wurde am Anfang dieser Arbeit eingeführt und bildet den Rahmen um dieselbe. Wiewohl es in diesem Fall anders ist, sei angeführt „[...] dass die Fernsehanalyse nicht auf die Produktanalyse beschränkt ist. Die Analysen gelten nicht nur dem Programm, einem Genre oder Format, einer einzelnen Sendung oder den verschiedenen narrativen und televisuellen Strategien und Verfahren.“⁹⁷

Und weiter: „Das Interesse richtet sich zum einen auch auf die Produktionsseite, z.B. die Organisation, die Arbeitsweise oder das Selbstverständnis der Fernsehanstalten oder Redaktionen, die konkreten Produktionsabläufe oder die Technik, und zum anderen auf die Rezeption [...]“⁹⁸. In dieser Arbeit wird, ausgehend von einer Figurenanalyse nach Jens Eder, auf all diese Punkte eingegangen, denn es geht, vor dem Hintergrund der Klonthematik, um gesellschaftliche, politische und kulturelle Dimensionen und „[j]e mehr sich die Analyse für

⁹⁵ Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 335.

⁹⁶ Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 335.

⁹⁷ Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 335.

⁹⁸ Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 335–336.

die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Dimensionen des Fernsehens interessiert, desto stärker bezieht sie Aspekte aller drei Bereiche, also des Produkts, der Produktions- und Rezeptionsseite, mit ein.“⁹⁹ Hat man eine Auswahl seines Materials, hier die Serie *Orphan Black*, getroffen, steht „[...] die an einer Fragestellung orientierte, partielle analytische Erfassung [desselben im Vordergrund].“¹⁰⁰

Wichtig ist Folgendes: „Letztlich entscheiden die Fragestellung, die theoretische Vorannahme und der daran gebundene Gegenstand über die Art der Analyse. Ein Rezept der Fernsehanalyse gibt es nicht.“¹⁰¹

Ausgehend davon, habe ich mich für eine Spielart der Figurenanalyse entschieden. Meine Entscheidung fußt auf der Tatsache, dass Figuren zentrale Elemente bei der Analyse jeglicher Film- und Fernsehproduktionen darstellen. Dies wird auch in der Forschungsliteratur meines Themenbereichs vielerorts festgehalten. So schreibt beispielsweise Lothar Mikos in seinem Werk zur Film- und Fernsehanalyse: „Die Analyse der Personen, Charaktere und Figuren in Filmen und Fernsehsendungen ist besonders wichtig, weil diese in den Erzählungen die Handlung vorantreiben. Ohne sie gäbe es keine Erzählung, keinen Plot und keine Geschichte.“¹⁰²

Ganz ähnlich formulieren es Anja Peltzer und Angela Keppler in ihrer soziologischen Film- und Fernseh-Analyse, wenn sie meinen, dass es für die erste Annäherung an ein filmisches Geschehen hilfreich sei, seinen analytischen Blick auf die Spur der Akteure zu heften.¹⁰³ Sie hätten „[...] in der Regel eine Aufgabe, die für die Abfolge des Produkts entscheidend ist.“¹⁰⁴ Im selben Werk heißt es bezüglich der Benennung von Akteuren in filmischen Werken: „Es empfiehlt sich, die Titulierungen des Personals von Filmen und Fernsehsendungen zu unterscheiden, und zwar je nachdem, ob man es mit einem fiktiven oder einem faktualen Format zu tun hat. Bei fiktiven Sendungen spricht man von *Figuren*. Bei faktualen Formaten [...] empfiehlt es sich, von *Personen* in *televisuellen Rollen* zu sprechen.“¹⁰⁵

Gerade für Fernsehserien ist die Unterscheidung zwischen Figur und Person nicht immer einfach, denn häufig ist es der Fall, „[...] dass wir Figuren, denen wir beispielsweise beim Betrachten einer Fernsehserie begegnen, zumeist *wie* Personen wahrnehmen, wohl wissend, dass sie keine realen Personen, sondern Figuren einer fiktiven Handlung sind.“¹⁰⁶

⁹⁹ Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 336.

¹⁰⁰ Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 336.

¹⁰¹ Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 339.

¹⁰² Mikos (2008), S. 163.

¹⁰³ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 125.

¹⁰⁴ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 125.

¹⁰⁵ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 125.

¹⁰⁶ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 125.

Ebenso wichtig in diesem Feld ist der Begriff des Charakters, der dahingehend gekennzeichnet ist, dass er eine stärkere Individualisierung erfährt als die Figur oder Person an sich.¹⁰⁷ Die Individualität eines Akteurs/einer Akteurin in einer Fernseh- oder Filmproduktion ist von entscheidender Bedeutung für das Identifikationspotential des- oder derselben in Bezug auf den oder die jeweiligen Zuschauer*in. Trotzdem kann es dahingehend auch gleichzeitig zu einer, teilweise sogar starken Stereotypisierung kommen. Dies wird in der Serie *Orphan Black* besonders gut deutlich: Obgleich die meisten Figuren darin in ihrer Vielfältigkeit und mit ihren persönlichen Eigenheiten klar als Charaktere laut der obigen Eingliederung gelten, sind sie zugleich Typisierungen unterworfen, die sie in ein bestimmtes soziales Feld eingliedern. Man nehme nur Sarah, die man noch am ehesten in den Punk- oder Gothicbereich stecken kann, Cosima, die sowohl durch ihr Äußeres, als auch durch ihren unkonventionellen Lebensstil ein ziemlich typisches Hippiemädchen verkörpert oder Alison, welche im Umfeld der Soccer Moms zu verorten ist. Dies mag auch damit verknüpft sein, dass dadurch ein breiteres Spektrum der Identifikation für Zuseher*innen entsteht, denn auf diese Weise sind einige Mainstream-, aber auch Subkulturen in der Serie abgedeckt. Eine eindeutige Einteilung in Figur oder Charakter ist somit nicht ganz einfach und auch der Grund dafür, dass in dieser Arbeit sowohl von Figuren als auch von Charakteren die Rede ist, da meiner Meinung nach die Grenzen eben stark verschwimmen.

Zurück zum Punkt der Identifikation: „Ob es zur Identifikation mit einer Figur [...] der Fernsehsendung kommt, hängt nicht nur von den persönlichen Einstellungen oder Lebenshintergründen der Zuschauer ab, sondern auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und der filmischen Gestaltungsmittel – von der Kamera über die Lichtgestaltung bis hin zur Montage –, kurz: von der Inszenierung der Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur“¹⁰⁸ führt Mikos an.

Folgendes muss man sich jedenfalls beim Betrachten und Analysieren jeglicher Fernsehproduktionen vor Augen halten: „Ob nun eine Person oder eine Figur in Erscheinung tritt: In *allen* Fällen handelt es sich um Formen der medialen Inszenierung, die sich auf die eine oder andere Weise immer auch auf die Welt außerhalb ihrer medialen Präsentation beziehen [...].“¹⁰⁹ Auch das wird in der Gegenstandsserie dieser Arbeit immer wieder deutlich. „Durch die Art und Weise der Inszenierung von [...] Figuren wird gesellschaftlich geteiltes Wissen rund um soziale Rollen, Genderthemen und Vorstellungen von personeller

¹⁰⁷ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 126.

¹⁰⁸ Mikos (2008), S. 163.

¹⁰⁹ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 126.

Identität verhandelt.“¹¹⁰ Etwa in der Art sieht das auch Mikos, der davon spricht, dass „[a]nhand des Personals in Spielfilmen [...] die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt [werden], eingebettet in den Rahmen einer Narration [...].“¹¹¹ Für ihn schlüpfen die Figuren in soziale Rollen, sind aber zugleich mit personalen Eigenschaften versehen.

Sämtliche der bereits aufgezählten Punkte von Peltzer und Keppler werden jedenfalls nach meiner Ansicht in der Serie schwerpunktmäßig behandelt, insbesondere freilich das Thema der personellen Identität, da ja das Grundthema von *Orphan Black* durch die Klonthematik genau damit zu tun hat. Doch auch den sozialen Rollen und dem Thema Gender wird viel Raum geboten, alleine dadurch, dass es sich bei den allesamt weiblichen Protagonistinnen um Vertreterinnen unterschiedlichster sozialer Milieus handelt. Die Inszenierung von Figuren wird durch viele Mittel unterstützt; Szenen, in denen man die einzelnen Charaktere zuhause oder in ihrem Arbeitsumfeld sieht, tragen durch das Zusammenspiel von Bild, Kameraführung, Ton und Montage in ihrer Gesamtheit stark zur Charakterisierung dieser bei, wie auch die Analyse einzelner Szenen von *Orphan Black* deutlich machen wird.

Peltzer und Keppler sprechen in ihrem Buch weiters von einem Stammpersonal, das sowohl bei faktualen, als auch fiktiven Formaten vorkommt. Da es sich bei *Orphan Black* unverkennbar um ein fiktives Format handelt, sind die televisuellen Rollen (Personen) im Folgenden ausgespart. Sie schreiben davon, dass sich das Stammpersonal fiktiver Formate in Haupt- und Nebenfiguren, Held*innen und deren Antagonist*innen gliedert.¹¹² Gleichwohl Figuren nun oft wie Personen wahrgenommen werden, agieren und reagieren sie nicht zwangsläufig wie solche, sondern folgen vielmehr einer narrativen Logik, die sich teilweise sogar diametral zur Alltagslogik verhält.¹¹³ Besonders in Horrorfilmen wird das deutlich, wenn die unwichtigen Nebenfiguren, die ohnehin nur dazu dienen sollen, die Grausamkeit eines Serienkillers oder Monsters zu zeigen, indem sie selbigen rasch zum Opfer fallen, nicht das tun, zu dem Vernunft und Menschenverstand raten würden, sondern geradezu das Gegenteil. So gibt es auch in der Serie, um die es hier geht, viele solche Momente, nicht nur in Bezug auf die Protagonistin Sarah, sondern auch auf Alison oder, wohl am häufigsten, Helena, die allerdings aufgrund ihrer problematischen Vergangenheit ohnehin eine schwierige Persönlichkeit darstellt. Selbst in solchen Fällen gilt „[...] auch wenn die filmische Figurenzeichnung die Spielregeln des lebensweltlichen Terrains verlässt, [...] muss sie

¹¹⁰ Peltzer / Keppler (2015), S. 126.

¹¹¹ Mikos (2008), S. 163.

¹¹² Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 129.

¹¹³ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 129.

dennoch ihre Zuschauer davon überzeugen ‚mitzugehen‘. Dies gelingt ihr, indem sie statt lebensweltlicher Plausibilität etwas anbietet, was das Interesse der Zuschauer weckt.“¹¹⁴ Denn es ist von größerer Relevanz, dass dieses Interesse geweckt und auch aufrechterhalten wird, als dass das Verhalten von Figuren die Zuseher*innen vor den Bildschirmen überzeugt. Das Zusammenspiel von Haupt- und Nebenfiguren, von Held*innen und ihren Gegenspieler*innen ist von entscheidender Bedeutung für eine erfolgreiche Figurenanalyse; erst dadurch zeigt sich ihr Profil, wie die beiden bereits erwähnten Autorinnen im Weiteren festhalten. Ihnen geht es dabei vor allem um die längerfristigen „[...] sich über die Dauer des gesamten Produkts darstellenden Beziehungen der Figuren zueinander. [...] [Sie] sind [...] einmal mehr und einmal weniger üppig mit Eigenschaften, biographischen Daten und Handlungsmöglichkeiten ausgestattet, sie haben mit äußeren und inneren Konflikten zu ringen woran nicht selten auch andere Figuren beteiligt sind.“¹¹⁵ Und wieder kann man hier, aber auch besonders im Hinblick auf das nächste Zitat eine Brücke zu *Orphan Black* schlagen, denn diese Serie lebt unter anderem auch von den Konflikten zwischen ihren Figuren; nicht nur von jenen, welche die Klonen mit ihren diversen Gegner*innen auszutragen haben, sondern auch von solchen, die zwischen den einzelnen Personen der Klon-Clique bestehen. Reibungspunkte gibt es hier genügend, zumal es sich trotz ihrer – wenn auch nicht vollständigen – genetischen Gleichheit, wie oftmals erwähnt, um ziemlich unterschiedliche Persönlichkeiten handelt. „Im Figurenensemble eines filmischen Produkts treffen in der Regel verschieden gelagerte Charaktere aufeinander, welche sich im Verlauf des jeweiligen Produkts aneinander reiben und meistens auch verändern bzw. entwickeln. Eine Film- und Fernsehanalyse muss diese Entwicklung im Zusammenspiel der Figuren stets berücksichtigen.“¹¹⁶

Häufig fällt in diesem meinem Text das Wort Protagonistinnen. Hier, im Zuge der Darstellung meiner Methodik, möchte ich diesen Terminus, den ich meistens im Plural verwende, näher erläutern. Kurz zusammengefasst handelt es sich hier um die zentrale Hauptfigur eines filmischen Produkts. „Er zeichnet sich dadurch aus, dass er zu Beginn der Handlung eine besondere Aufgabe gestellt bekommt. Die Aufgabe zu lösen, ist für den Protagonisten mit Problemen, Konflikten und Herausforderungen verbunden, die sowohl die Geschichte [...] als auch die Entwicklung der Figur vorantreiben.“¹¹⁷ Als der basale Charakter in *Orphan Black* hat wohl Sarah zu gelten; sie steht im Zentrum der Handlung, es dreht sich

¹¹⁴ Peltzer / Keppler (2015), S. 129.

¹¹⁵ Peltzer / Keppler (2015), S. 129–130.

¹¹⁶ Peltzer / Keppler (2015), S. 130.

¹¹⁷ Peltzer / Keppler (2015), S. 130.

in erster Linie um ihre Lebensgeschichte. Bei ihr gilt daher auch das, was für den Protagonisten oder die Protagonistin im Allgemeinen gilt: „[Er/Sie unterscheidet sich] im Grad der Aktivität und auch schlicht der Präsenz deutlich von den anderen Figuren. Ihm gehört ein wichtiger Teil der Aufmerksamkeit des Publikums.“¹¹⁸ Auch hat sie den ersten Auftritt ganz am Anfang der Serie, was der Strategie des klassischen Erzählkinos entspricht, das die Hauptfigur oft in den ersten Einstellungen des Filmes etabliert. Trotzdem ist sie nicht die alleinige Hauptfigur; einige ihrer Klone teilen sich nämlich mit ihr diesen Platz. Das ist nicht außergewöhnlich, schon gar nicht für Fernsehserien: „Die Anzahl der Protagonisten eines filmischen Produkts kann variieren. [...] In Fernsehserien hat man es ebenfalls nicht selten mit mehreren Protagonisten zu tun.“¹¹⁹

Als Varianten von Protagonisten gibt es Held*innen beziehungsweise Antiheld*innen, die oftmals eine größere Fläche zur Identifikation bilden, da ihnen die überdurchschnittlichen moralischen Fähigkeiten fehlen und sie folglich auch gewöhnlicher, normaler wirken. „[...] Sie zeichnen sich durch eine weitgehenden Abwesenheit der typischen Heldenmerkmale aus, bilden häufig aber dennoch das Handlungszentrum eines [...] [filmischen Produkts].“¹²⁰ Sarah und ihre Mitstreiterinnen sind eher diesem Typus zuzuordnen, als jenen des typischen Helden, der etwa von Peltzer und Keppler als in der Regel männlich, heterosexuell, alleinstehend und sich dem Wohl der Gemeinschaft einsetzend beschrieben wird, wobei er häufig auch über sich selbst hinauswächst.¹²¹ Trotz ihrer außergewöhnlichen Herkunft haben sie auch mal mit alltäglichen Problemen und Sorgen zu kämpfen, obwohl natürlich jene, die auf eben diese zurückzuführen sind, überwiegen. Der Zwiespalt im Inneren eines Helden oder einer Heldin, der oder die das Gute zu vollbringen versucht und dabei auch selbst immer wieder Böses tut, ist allerdings durchaus in Sarah und ihren Klonschwestern zu finden. Insofern ist auch hier die Zuordnung zu einem bestimmten Typus schwierig und erneut kann von fließenden Übergängen gesprochen werden.

„Häufig erhält der Protagonist bei seinen ‚Abenteuern‘ Unterstützung durch ein [sic!] oder zwei Nebenfiguren, die ihm konstant mit Rat und Tat zur Seite stehen.“¹²² Sie können als Gefährt*innen gesehen werden, die den Helden oder die Heldin dazu bringen, seine wahren Bedürfnisse zu erkennen und auch zu verwirklichen. Auch stellen sie gewissermaßen das Gewissen der Hauptfigur dar und führen ihr immer wieder ihre Ziele vor Augen. „Damit stellen die Gefährten für den Protagonisten eine wichtige Reflexionsebene dar. Sie spielen

¹¹⁸ Peltzer / Keppler (2015), S. 130.

¹¹⁹ Peltzer / Keppler (2015), S. 130.

¹²⁰ Peltzer / Keppler (2015), S. 131.

¹²¹ Vgl. Peltzer / Keppler (2015), S. 130.

¹²² Peltzer / Keppler (2015), S. 131.

eine entscheidende Rolle in der filmischen Konstruktion einer Figur.“¹²³ Als Gefährt*innen sind in *Orphan Black* etwa Felix und ferner, wenn auch weniger deutlich Mrs. S zu sehen, die Sarah und ihren Klonschwestern mit Rat und Tat zur Seite stehen und sie unterstützen, wo sie nur können, teilweise auch ohne Rücksicht auf ihre eigenen Existenzen; wiewohl Mrs. S ihre eigenen Ziele zu verfolgen scheint und Sarah auch häufiger in den Rücken fällt. Damit sind wir eigentlich schon fast zu tief in die Materie vorgedrungen; in jedem Fall müsste nun geklärt sein, warum ich mich für eine Figurenanalyse entschieden habe, um die Serie *Orphan Black* genauer zu untersuchen und ihre spezifischen Charakteristika herauszuarbeiten.

4.2.) Grundlagen der Figurenanalyse

Bei meiner Figurenanalyse möchte ich mich in weiten Teilen auf das Grundlagenwerk von Jens Eder stützen, das den Haupttitel *Die Figur im Film* trägt. Dieses Kapitel soll eine Übersicht über diese spezielle Analyseform bieten und bildet gleichzeitig den Ausgangspunkt für das nächste Kapitel, in dem ich mich dann mit der tatsächlichen Analyse der Serie befassen werde.

In der Einleitung seines Werkes notiert der Autor, dass es drei Schwerpunkte der Figurenanalyse gibt: Die praktische Dramaturgie, die Werkinterpretation und die soziokulturelle Analyse. Diese drei Punkte sind im Folgenden kurz dargestellt:

1. Praktische Dramaturgie (auch die dramaturgische Analyse): „[...] Fragen danach, wie eine bestimmte Wirkung der Figur auf das Publikum erreicht werden kann.“¹²⁴

2. Interpretative Analyse: Hier geht es um die Symbolik, das Verhalten von Figuren, ferner um ihre Bedeutsamkeit für das filmische Produkt und um Mitteln und Strategien, die für deren Gestaltung eingesetzt werden.¹²⁵

3. Soziokulturelle Analyse: Hierbei beschäftigt man sich „[...] mit der Darstellung des Menschen allgemein oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen – bestimmt durch Geschlecht, Alter, Ethnizität, Milieu, Beruf etc. – und [...] [fragt] nach der Aussagekraft und Wirkung dieser Darstellung [...]“.¹²⁶

An diesen drei Punkten wird bereits deutlich, was eine Figurenanalyse kurz gesagt ist: „Bei der Figurenanalyse konzentriert man sich also auf einzelne Charaktere in konkreten Filmen oder auf spezifische Typen und Aspekte von Figuren.“¹²⁷ Man geht dabei üblicherweise wie folgt vor: „Man sieht den Film [in diesem Fall die Serie] oder liest das Drehbuch mehrfach,

¹²³ Peltzer / Keppler (2015), S. 132.

¹²⁴ Eder (2014), S. 22.

¹²⁵ Vgl. Eder (2014), S. 22.

¹²⁶ Eder (2014), S. 22.

¹²⁷ Eder (2014), S. 23.

konzentriert sich auf seine figurenbezogenen Aspekte und ergänzt die so gewonnenen Eindrücke durch zusätzliche Informationen, z.B. über Zuschauer oder historische Kontexte.“¹²⁸

Die Grundlage für die Figurenanalyse bildet dabei die Figurentheorie. Denn wie auch das Autorenteam rund um Adelman festhält, bedarf die Analyse „[...] immer wieder der Theorie, um ihren Gegenstand zu bestimmen und einzugrenzen, dessen Elemente zu identifizieren und ihre Methode so schärfen, so wie die Theorie immer wieder der Analyse bedarf, um ihre Thesen, Begriffe und Modelle zu veranschaulichen und zu überprüfen. Ohne Theorie ist die Analyse letztlich blind.“¹²⁹ Allerdings gibt es keine wirklich umfangreiche und zusammenhängende Figurentheorie für den Film, wie Eder problematisiert. Er versucht in seinem Werk eine solche zu entwickeln, indem verschiedene Theorien zusammengeführt werden und stellt dabei unter anderem zunächst die drei großen Gruppen der Theorie der Figur vor:

1. Strukturalistisch-semiotische Theorien: Diese gehen auf den Strukturalismus zurück, dem es darum geht „[...] allgemeine Oberflächen- und Tiefenstrukturen in Texten oder Textgruppen aufzufinden.“¹³⁰ Ferner auch auf die Semiotik, der Lehre von Zeichen und deren Bedeutung. „Im Zentrum [...] steht die Figur als Textstruktur und Zeichenkomplex.“¹³¹

2. Psychoanalytische Theorien: Hier nimmt man Bezug auf die Psychoanalyse von unter anderem Freud und beschäftigt sich dahingehend „[...] vor allem mit den Begehrensstrukturen der Charaktere und den auf die Figuren gerichteten Begehren der Zuschauer.“¹³² (Stichwort Identifikation)

3. Kognitive Theorien: Diese lehnen sich methodisch „[...] an die Kognitionswissenschaften, die empirische Psychologie und die analytische Philosophie an.“¹³³ „Der Schwerpunkt liegt [...] dabei auf den Fragen der Ontologie, des Verstehens und der emotionalen Anteilnahme.“¹³⁴

Fundamental ist es, zunächst einmal festzustellen, was Figuren eigentlich sind. Es gab schon im vorangegangenen Kapitel den Versuch, ganz allgemein eine Figur zu definieren; im Zuge dessen wurde sie etwa von einer Person abgegrenzt, vertiefend mit Charakter betitelt und auf den Helden oder die Heldin sowie auch auf die Begriffe Antiheld*in und Widersacher*in eingegangen. Eder meint nun in Bezug auf die Definition der Figur: „Am häufigsten werden

¹²⁸ Eder (2014), S. 23.

¹²⁹ Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele (2002), S. 337.

¹³⁰ Eder (2014), S. 48.

¹³¹ Eder (2014), S. 48.

¹³² Eder (2014), S. 52.

¹³³ Eder (2014), S. 54.

¹³⁴ Eder (2014), S. 55.

sie wohl als imaginäre Menschen betrachtet; ihr Spektrum umfasst aber auch Aliens, Monster, sprechende Tiere, singende Pflanzen, belebte Maschinen [...].“¹³⁵ Sie unterscheiden sich von anderen Elementen fiktiver Werke durch ihr intentionales Innenleben, sprich durch ihre Gefühle, Wahrnehmungen, Gedanken, Motive. Der Autor schlägt daher vor: „[...] Filmfiguren als *wiedererkennbare fiktive Wesen mit einem Innenleben* zu verstehen, die als *kommunikativ konstruierte Artefakte* existieren.“¹³⁶ Figuren sind ferner unserem Bewusstsein in Form mentaler Modelle gegeben: „[...] [Sie] sind multimodale Repräsentationen; sie verbinden verschiedene Formen der Informationsverarbeitung – visuell, akustisch, sprachlich, usw. – zu einer anschaulich erlebten Ganzheit.“¹³⁷ Ihre Darstellung wirkt sich maßgeblich darauf aus, wie man als Zuseher*in die Handlung eines filmischen Produkts aufnimmt, wie gut man sich in sie hineinversetzen kann und wie stark demzufolge auch die Immersion, also das Eintauchen in das Geschehen des Films oder der Serie etc. ist. In Verbindung damit führt Eder fünf Ebenen figurenbezogener Zuschauerreaktionen an, die aufeinander aufbauen: die basale Wahrnehmung der Bilder und Töne des Films, die mentale Modellbildung, die Schlüsse auf indirekte Bedeutungen, die Hypothesenbildung über reale Ursachen und Folgen und die ästhetische Reflexion über ihre Darstellungsweisen.¹³⁸

4.2.1.) Jens Eders *Uhr der Figur*

Für die nachvollziehbare und systematische Untersuchung von Figuren stellt Eder ein Analyseverfahren namens *Uhr der Figur* vor. Diesem Modell zufolge „[...] haben Figuren vier Aspekte; sie können nach Leitfragen in ästhetischer, mimetischer, thematischer und kausaler Hinsicht untersucht werden [...]“¹³⁹. Die vier Strukturbereiche figurenbezogener Aussagen stellen sich dann wie folgt dar: Die Figur als Artefakt (ästhetische Perspektive), als fiktives Wesen (diegetische Perspektive), als Symbol (thematische Perspektive) und als Symptom (pragmatische Perspektive).

Damit werden die wichtigsten Fragen jeder Textanalyse abgedeckt. „Welche *Gegenstände* – welche Welten und Themen – werden auf welche *Weise* dargestellt, aus welchen *Gründen* und mit welchen *Wirkungen*?“¹⁴⁰

Die Darstellung in Form einer Uhr und damit eines Kreises weist zudem darauf hin „[...] dass es sich bei der skizzierten Rezeptionsbewegung nicht um einen abgeschlossenen Prozess

¹³⁵ Eder (2014), S. 707.

¹³⁶ Eder (2014), S. 708.

¹³⁷ Eder (2014), S. 709.

¹³⁸ Vgl. Eder (2014), S. 709.

¹³⁹ Eder (2014), S. 710.

¹⁴⁰ Eder (2014), S. 125.

handelt, sondern um einen Ablauf, der sich während der Filmrezeption wiederholt [...]“¹⁴¹.

Auch die gestrichelten Linien zwischen den einzelnen Feldern sind bewusst gewählt, da sie verdeutlichen sollen, dass es zwischen den einzelnen Aspekten Wechselwirkungen gibt: „Die Ebenen und Aspekte der Figur sind also nicht isoliert zu betrachten.“¹⁴² Es handelt sich folglich um kein feststehendes Schema, sondern um eine flexible Heuristik, die der jeweiligen Filmanalyse angepasst werden kann. Deshalb gibt es auch keine fixe Reihenfolge, die zu befolgen ist – je nach Forschungsfrage und –ziel kann man frei bestimmen, welche Aspekte man wie gewichtet und nach welchem Ablauf sie abgearbeitet werden.

Ich werde mich bei meiner Figurenanalyse der wichtigsten handlungstragenden Personen in *Orphan Black* nach Eders Reihenfolge in der Zusammenfassung seines Kapitels über die Uhr der Figur richten. Wie der Autor schreibt, ist es nämlich zunächst sinnvoll, bei dem Kern einer Figur zu beginnen, wenn man sie untersucht¹⁴³, also bei der Frage danach, welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen sie besitzt; das deckt man mit der Figur als fiktives Wesen ab. Im zweiten Schritt, der Untersuchung der Figur als Artefakt, geht es um die Verwendung filmischer Mittel und Verfahren, also die Wahrnehmung und Reflexion mittels Gestaltung der Figur. Der dritte Punkt, die Figur als Symbol, beschäftigt sich mit der Erschließung indirekter Bedeutungen, der vierte schließlich mit dem Erfassen kommunikativer Textbezüge. Die ersten beiden Aspekte tragen dabei zur Darstellung der Figur bei, die letzten beiden zur Repräsentation derselben.

Nachfolgend eine kurze Übersicht über die einzelnen Aspekte, welche diese näher erläutern soll:

1. Die Figur als fiktives Wesen: Die Grundfrage lautet: „[...] Wie und durch welche Mittel wird die Figur dargestellt? [...]“¹⁴⁴. Hier behandelt man das äußere Erscheinungsbild, also die Körperlichkeit der Figur, die Sozialität (Beziehungen, soziale Rollen, Gruppenzugehörigkeit etc.), ihr Verhalten, das Innenleben und die Persönlichkeit, sprich, die Psyche. Zu untersuchende Punkte sind die allgemeine äußere Erscheinung und körpernahe Artefakte; das Gesicht, die Mimik, das Blickverhalten; Körperhaltung und Bewegungen (Gestik, Nähe- und Berührungsverhalten); Sprachverhalten und Sprechweise und situative Kontexte der Umwelt.¹⁴⁵ Was die Sozialität betrifft, sind Dinge wie die Gruppenzugehörigkeit, Beziehungen und Interaktionen von großer Bedeutung. Die Ebene der Psyche wiederum

¹⁴¹ Eder (2014), S. 142.

¹⁴² Eder (2014), S. 143.

¹⁴³ Vgl. Eder (2014), S. 713.

¹⁴⁴ Eder (2014), S. 710.

¹⁴⁵ Vgl. Eder (2014) S. 254.

erschließt sich einem durch die Frage danach „[...] was die Figur hinsichtlich ihrer Wahrnehmung, Kognition, Evaluation, Motivation und Emotion auszeichnet.“¹⁴⁶

2. Die Figur als Artefakt: Die Grundfrage lautet: „[...] Was ist die Figur, welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen hat sie als Bewohner einer fiktiven Welt? [...]“¹⁴⁷. Es geht darum, durch welche technischen und ästhetischen Darstellungsformen die Figur an das Publikum herangetragen wird: Um Darstellungsmittel (Schauspielstil, Kameraführung, Tongestaltung, Musik, Montage etc.), Informationsvergabe (Häufigkeit, Dichte, Reihenfolge etc.), Artefakt-Eigenschaften (Realismus, Typisierung, Komplexität, etc.) und Konzeption (Mainstream- oder Independent-Realismus, Verfremdung, Postmoderne etc.).¹⁴⁸

3. Die Figur als Symbol: Die Grundfrage lautet: „[...] Wofür steht die Figur, welche indirekten Bedeutungen vermittelt sie? [...]“¹⁴⁹ Diese Fragen basieren auf der Annahme, dass Figuren als komplexes Zeichen anzusehen sind, die symbolisch für etwas anderes stehen, das eruiert werden soll. Die Erschließung dieser indirekten Bedeutungen steht im Fokus; wichtig sind in diesem Kontext Bezugsgegenstände (reale Personen, Probleme, Tugenden, soziale Rollen/Typen, mythologische oder religiöse Bezüge etc.) und die Form (Thementräger, Metapher, Personifikation etc.).¹⁵⁰

4. Die Figur als Symptom: Die Grundfrage lautet: „[...] Aufgrund welcher Ursachen ist die Figur so und welche Wirkungen hat sie? [...]“¹⁵¹. Der Zuschauerseite kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Man befasst sich mit „[...] Reflexionen von Zuschauern über Figuren als soziokulturelle Faktoren und als kausale Bindeglieder zwischen Produktion und Rezeption.“¹⁵² Oder, anders gesagt: „[...] Figuren [werden] als Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene betrachtet, etwa als Vorbild für Zuschauer oder als Ergebnis der Arbeit von Filmemachern.“¹⁵³

Die Untersuchung einiger ausgewählter Figuren aus *Orphan Black* erfolgt nach diesem Schema in Kapitel 6 der Arbeit. Dabei werde ich die einzelnen vier Bereiche miteinander verknüpfen, indem ich in ausgewählte Szenen die vier wichtigsten Protagonistinnen hinsichtlich des fiktiven Wesens und des Artefakts analysieren werde. Die letzten beiden Bereiche sollen dann dabei helfen, die Repräsentationsfunktion der Figuren herauszuarbeiten.

¹⁴⁶ Vgl. Eder (2014), S. 714.

¹⁴⁷ Eder (2014), S. 710.

¹⁴⁸ Vgl. Eder (2014), S. 711.

¹⁴⁹ Eder (2014), S. 710.

¹⁵⁰ Vgl. Eder (2014), S. 711.

¹⁵¹ Eder (2014), S. 710.

¹⁵² Eder (2014), S. 723.

¹⁵³ Eder (2014), S. 712.

5) Zur Serie *Orphan Black*

5.1.) Titel

Der Titel der Serie setzt sich aus den zwei englischen Wörtern zusammen: Orphan bedeutet Waise, ein Ausdruck, der jemanden bezeichnet, der einen oder beide Elternteile verloren hat.¹⁵⁴ Black ist das englische Wort für die Farbe Schwarz. Fügt man diese beiden Begriffe zusammen, hat man sofort ein trauriges, düsteres Bild eines alleingelassenen Menschen vor Augen, dessen Schicksal im Dunkeln, in Schwärze liegt. Speziell auf den Klonhintergrund bezogen gilt dieses Ungewisse, dieses Dunkle auch für die Herkunft der Klone. Sie liegt verborgen und wird erst im Laufe der Handlung nach und nach ersichtlich. Zudem verweist der Begriff möglicherweise auch darauf, dass Sarah und die anderen Klone im Untergrund leben, sich verstecken müssen; zunächst leben sie versteckt unter gewöhnlichen Menschen und wissen nichts über ihre Klonherkunft, die somit verborgen wird; später müssen sie dann vor den Menschen, die hinter dem Klonexperiment stehen, immer wieder fliehen und untertauchen. Auch das illegale Experiment selbst muss vor der Welt, der Öffentlichkeit verborgen bleiben, daher würde die Bezeichnung auch hierfür passen.

Im Intro der Serie wird dieser Titel vor einem hellen Hintergrund gezeigt, die Schrift ist allerdings in Schwarz gehalten, was einen Kontrast zum Hintergrund darstellt, aber die Botschaft der Worte unterstreicht.¹⁵⁵ Das Thema der Serie wird durch die Bilder des Intros angeschnitten, bleibt jedoch mysteriös; man sieht erst undefinierbare Stränge, Kleckse und Tropfen, die sich bewegen und transformieren. Sie verwandeln sich in eine aufblühende Blume, deren Samenkörper dann nach und nach immer mehr in den Fokus genommen wird, bis man den Eindruck bekommt, dass man sich innerhalb desselben befindet. Die Farben sind anfangs bläulich, werden dann, wenn die Blume gezeigt wird, auch rosafarben und schließlich, innerhalb des Samenkörpers rötlich. Hier sieht man dann erstmals klar erkennbare DNA-Stränge, später dann sich teilende Zellen. Dazwischen erscheinen immer wieder die Namen der Mitwirkenden. Ein Bild der Hauptfigur kommt relativ am Ende des Intros vor und entspringt förmlich den sich verwandelnden Zellen, bevor das Bild wieder seine ursprüngliche bläuliche Farbe annimmt und sich aus dem undefinierbaren Hintergrund ein weibliches Geschlechtsorgan transformiert, durch das die Kamera hindurchfährt, bevor dann der Titelschriftzug der Serie erscheint, wobei der Strich des Buchstaben H eine Doppelhelix darstellt.

Das Wiki zur Serie schreibt über den Titel: „ In the series, [...] [the clones] seem to be called

¹⁵⁴ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Waise> (29.7.2017).

¹⁵⁵ Vgl. Anhang, Abbildung 1.

orphans during promotional statements or synopses.”¹⁵⁶ Somit bezieht sich der Waisenbegriff direkt auf Sarah und ihre Klonschwester, was insofern passend ist, als dass sie als wissenschaftliche Experimente, die sie im Grunde ja sind, keine richtigen Eltern haben, sondern nur Wissenschaftler*innen, von denen sie geschaffen wurden und Adoptiveltern, die allerdings eben nicht ihre leiblichen Eltern darstellen. Das Wort wird auch mehrmals in der Serie von den Klonen selbst erwähnt, beispielsweise fragt Cosima Sarah bei ihrem ersten Gespräch nach der Definition des Begriffs und Sarah erzählt ihr von ihrer Vergangenheit als Waisenkind.

Auch für den anderen Teil des zweiteiligen Titels gibt es im Wiki der Serie eine Erklärung: „According to clues in [...] [one of the episodes] Orphan Black refers to orphans "in the black," hidden during the restrictive regime of former British Prime Minister Margaret Thatcher. In Sarah Manning's case, she was smuggled through the pipeline to avoid being subjected to medical experiments.”¹⁵⁷ Es handelte sich bei ihr also um ein Kind, zu dem es keine Dokumente gab, das somit im System nicht erfasst war.

Darüber hinaus ist erwähnenswert, dass Orphan auch eine Bezeichnung in der Genforschung ist: So nennt man Gene, die nicht von Generation zu Generation vererbt werden, sondern neu entstehen, entweder Novo oder Orphan Gene.¹⁵⁸ Das ist, wenn man das Thema der Serie bedenkt, durchaus passend, immerhin handelt sie von einem neuartigen Genexperiment. Forscher*innen bezeichnen diese besonderen Gene als wichtige Werkzeuge für die Evolution. So sollen sie besonders für kurzfristige Anpassungen eines Organismus von großer Bedeutung sein, sprich, wenn dieser Organismus etwas Neues und Innovatives benötigt. Allerdings gehen sie auch schnell wieder verloren, wenn sie nicht mehr gebraucht werden.¹⁵⁹ Auch das spricht für eine bewusste Wahl dieses besonderen englischen Begriffs; schließlich handelt es sich bei Sarah und den anderen Klonen der Versuchsreihe um etwas Innovatives, Neues, das es in dieser Art und Weise vor dem Experiment nicht gab. Außerdem ist ein wichtiger Hintergrund des Experiments, wie man bald erfährt, jener, stärkere und widerstandsfähigere Menschen heranzuzüchten, unter anderem auch für den Kriegseinsatz. Die Klone kann man also ebenso wie die Orphan Gene als wichtige Werkzeuge für die Evolution der Menschheit betrachten; hierfür spricht auch die Neolution-Organisation, die für

¹⁵⁶ <http://orphanblack.wikia.com/wiki/Clone> (29.7.2017).

¹⁵⁷ <http://orphanblack.wikia.com/wiki/Clone> (29.7.2017).

¹⁵⁸ Vgl. <https://www.vetmeduni.ac.at/de/infoservice/presseinformationen/presseinfo2014/orphan-gene/> (29.7.2017).

¹⁵⁹ Vgl. <https://www.vetmeduni.ac.at/de/infoservice/presseinformationen/presseinfo2014/orphan-gene/> (29.7.2017).

das Experiment verantwortlich ist und deren Name bereits aussagt, dass sie für eine neue Evolution einsteht.

5.2.) Vorstellung der Serie

Im Wiki der Serie heißt es eingangs über selbige: „Orphan Black is a Canadian dramatic conspiracy thriller and science fiction television series that premiered on March 30, 2013.“¹⁶⁰

Die Serie handelt in einem Satz zusammengefasst von der Suche der Protagonistin, Sarah Manning, einem Klon, nach ihren wahren Wurzeln. Folgendes Zitat beschreibt meiner Ansicht nach sehr gut den grundlegenden Anspruch von *Orphan Black*: „The show raises interesting moral, ethical and philosophical questions about cloning. Specifically, whether who we are is determined by nature or nurture, by genetics or by our surroundings, or by destiny or free will. When we look at identical twins we seen [sic!] that even though they are genetically identical and in most cases grew up in the same environment, they still have personality differences. Furthermore, the show opens up a debate on owning and patenting genome sequences versus owning clones and treating them as fellow human beings.“¹⁶¹

Es folgt eine Einordnung der Serie nach den in Kapitel 3 erwähnten Aspekten zur Analyse eines medialen Produktes, welches die Klonthematik bearbeitet.

1. Art des medialen Produktes: *Orphan Black* ist eine Fernsehserie, die zunächst im kanadischen Fernsehen und später auch in anderen Ländern ausgestrahlt wurde. Sie ist zudem auch auf dem Streaming-Portal Netflix verfügbar. Es gibt mittlerweile fünf Staffeln mit jeweils zehn Folgen, insgesamt also fünfzig.

2. Genre: Die Serie ist zunächst klar dem Science-Fiction-Genre zuzuordnen, vereint aber zugleich verschiedene Gattungen miteinander. So enthält sie durchaus dramatische Elemente, was allein schon der schwierigen Thematik rund um die Frauen, die als Versuchskaninchen herhalten müssen, geschuldet ist. Auch Tendenzen zu einem Krimi sind erkennbar, etwa in der ersten Staffel, wenn Sarah als Beth hinter dem Klonkiller her ist, aber auch später, wenn sie und ihre Schwestern alles tun, um herauszufinden, wer hinter dem Klonexperiment steckt. Außerdem kann man auch Charakteristika aus dem Bereich Thriller, wenn nicht sogar Horror erkennen; das Produktionsteam schreckt jedenfalls nicht vor drastischen Darstellungen zurück, wenn es um Gewaltdelikte und Brutalität geht. Dabei verfügt *Orphan Black* aber auch über einen teilweise zynischen, schwarzen Humor, sodass man als Zuseher*in trotz des ernsten Grundtenors doch ab und zu zum Lachen gebracht wird. Und selbst Mystery-Elemente kommen nicht zu kurz, vor allem durch die Figur der Kira Manning, die offenbar

¹⁶⁰ [http://orphanblack.wikia.com/wiki/Orphan_Black_\(TV_series\)](http://orphanblack.wikia.com/wiki/Orphan_Black_(TV_series)) (29.7.2017).

¹⁶¹ <http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/> (14.7.2017).

als Tochter eines Klons außergewöhnliche, hellseherische Fähigkeiten hat.

Dieses Zusammenspiel verschiedener Gattungen ist bei vielen guten Serien zu bemerken, wohl auch um das Publikum bei der längeren Laufzeit nicht zu langweilen. Eine reine Horrorserie mit Fokus auf Schockeffekten und grausige Details beispielsweise würde der Thematik wohl nicht in dem Maße gerecht werden, wie es *Orphan Black* meiner Ansicht nach tut.

3. Narration/Handlung: Über die vier analysierten Staffeln hinweg ist der Aufbau der Handlung in der Serie nicht immer einheitlich. Es ist jedoch die Tendenz bemerkbar, dass Sarah als Protagonistin im Mittelpunkt steht; wir erleben die Geschehnisse hauptsächlich von ihrer Warte aus, ihr Erzählstrang bildet den Knotenpunkt der Geschichte. Immer wieder gibt es aber auch Handlungsstränge, in denen ein anderer Klon im Zentrum des Geschehens und Erlebens steht; diese verschiedenen Erzählstränge greifen dabei oft ineinander und laufen zu einem gemeinsamen Hauptstrang zusammen. Eine erzählende Person aus dem Off gibt es nicht, als Zuseher*in ist man auf das angewiesen, was sich einem zeigt und befindet sich auch meistens auf dem Wissenstand der einzelnen Charaktere, um die es gerade geht.

Hauptsächlich ist der Aufbau der Handlung chronologisch, es kommt aber auch immer wieder zu Rückblenden, beispielsweise wenn es darum geht, Beths Geschichte zu erzählen oder die Herkunft der Klone näher zu beleuchten; die Rückblenden schließen also für das Publikum Lücken in der Vergangenheit einiger Figuren.

4. Hintergrund: Die Serie ist, wie viele Produktionen mit dem Klonthema, eher als belehrend zu betrachten. Der Grundtenor ist ein bedrohlicher, wobei die Bedrohung hauptsächlich auf Sarah und die anderen Klone gerichtet ist und von der Organisation und deren Mitarbeiter*innen ausgeht, die für ihre Erzeugung und Bewachung zuständig sind.

Gleichzeitig gibt es in der Serie anfangs mit Helena eine Klonschwester Sarahs und später dann auch männliche Klone, die teilweise für die weiblichen Klone rund um Sarah zur Gefahr werden. Durch die schlechte gesundheitliche Konstitution, die viele Klone betrifft, werden unter anderem die Risiken von solchen Experimenten gezeigt. *Orphan Black* wählt einen biologisch-technischen Zugang zum Thema Klonen. Mittels dieses eher realistischen Zugangs zur Klontechnologie wirkt sie zusätzlich ernster und es entsteht durchaus der Eindruck, dass die Personen hinter der Serie kritisch an das Thema Biotechnologie im Zusammenhang mit Klonen herangehen und diese problematisierende Sicht auch auf die Zuschauer*innen übertragen möchten.

5. Realismusgrad: *Orphan Black* kann man als eine realistischere Klon-Serie betrachten. Auf der Internetseite Amazing Stories schreibt etwa Beth Susan in einem vergleichenden Artikel

über Klon-Serien diesbezüglich: „In comparison [to Jurassic World for instance], the series Orphan Black is much more scientifically accurate, and dare we say it, “realistic.”“¹⁶² Die Serie nimmt die nach wie vor aktuelle Hoffnung der Wissenschaftler im Gesundheitswesen hinsichtlich der vielfältigen Möglichkeiten der Gentechnologie und Genmanipulation auf, allerdings wird diese zugespitzt auf die Erschaffung eines verbesserten Menschen und die Ansicht, dass man mithilfe dieser Techniken die Evolution beschleunigen und massiv in die richtige Richtung beeinflussen kann. So wird Neolution, die Organisation, die hinter dem Experiment steht und damit deren Philosophie, von den Produzent*innen der Serie folgendermaßen beschrieben: „Neolutionism is a fictional term, a sort of philosophical composite, designed to tribute several contemporary and historic perspectives on “directed evolution.“ At its root, it represents the belief that scientific advancements can and do improve the human condition, so anything we can invent or develop scientifically to do that should be applauded. Even if those discoveries and inventions can refine the terms of the species’ survival.“¹⁶³

5.3.) Zum Hintergrund der Klone in Orphan Black

Zu Anfang der Serie stellen sich in Bezug auf die Herkunft und den Hintergrund der Klone vor allem zwei zentrale Fragen. Die erste Frage bezieht sich ganz konkret auf die Herkunft und den Hintergrund für das Klon-Experiment, dem Sarah und ihre Klonschwester entsprungen sind. Diese Frage nach den Erschaffer*innen der Klone wird im Laufe der Serie größtenteils geklärt. Die Klone sind das Produkt künstlicher Befruchtung. Hinter dem Experiment, das den Namen Project Leda trägt, steht eine große Organisation namens Dyad Institute, die zur Dyad Group gehört und deren Mutterorganisation eine Firma namens Topside ist. Dem Wiki zur Serie ist betreffend dieses Instituts Folgendes zu entnehmen: „The Dyad Institute (stylised DYAD) [...] is an institution devoted to research for the advancement of biotechnology and is promoting Neolution, a scientific organisation pushing the scientific limits of human evolution. Since 1918, the Dyad Group has become multinational and has 27,000 employees.“¹⁶⁴ Der Ursprung dieser Forschungseinrichtung liegt also viele Jahrzehnte in der Vergangenheit und sie hat sich über die große Zeitspanne zu einer bedeutsamen Firma mit einer Vielzahl von Mitarbeitern entwickelt, die auch international operieren, wie man daran sieht, dass die Klone über verschiedene Länder, vor allem in Kanada, den USA und Europa, verteilt sind. „Though considered 'fringe' by the scientific community, its philosophy

¹⁶² <http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/> (14.7.2017).

¹⁶³ <http://orphanblack.tumblr.com/post/49942634720/neolutionism-is-a-fictional-term-a-sort-of> (28.6.2017)

¹⁶⁴ http://orphanblack.wikia.com/wiki/Dyad_Institute (28.7.2017)

has attracted a following of not only freaks and 'futurists', but healthy private investment. It has offered minor body modifications and is conducting several experiments, including cloning.”¹⁶⁵

Das eigentliche Ziel der illegalen Experimente mit Gen- und Klontechnologie hatte einen militärischen Hintergrund; es sollten offenbar für den Kriegseinsatz verbesserte, sprich, stärkere und widerstandsfähigere Menschen herangezüchtet werden. Allerdings treffen diese Attribute nicht auf die weiblichen Klone zu; diese sind sogar durch ihre Krankheit als schwächer zu sehen. Anfangs weiß man als Zuseher*in nur sehr wenig über den Klonursprung und muss auch davon ausgehen, dass es lediglich weibliche Klone gibt; ab der zweiten Staffel wird enthüllt, dass es darüber hinaus auch eine männliche Klonreihe gibt. Vor allem bei diesen männlichen Klonen wird der militärische Hintergrund der Operation rasch deutlich, während er, was die weiblichen Klone betrifft, kaum Bedeutung hat; hier geht es vielmehr um das Problem der Fortpflanzung (so ist Sarah der einzige Klon, dem es möglich war, ein Kind zu bekommen, alle anderen Klone wurden im Vorfeld unfruchtbar gemacht) und andere biologische Schwierigkeiten (die meisten Klone leiden unter einer mysteriösen Krankheit, die zum Tod führt und die schon in der ersten Folge mit dem Klon Katja Obinger eingeführt wird, der bei der Begegnung mit Sarah Blut hustet und allgemein in keinem guten Zustand ist). Während die männlichen Klone unter dem Projektnamen Castor erzeugt wurden, spricht man bei den weiblichen Klonen von Leda-Klonen. Diese Namen entspringen der griechischen Mythologie: „Named after the mythical Leda, queen of Sparta and mother (with Zeus) of Helen of Troy, Castor and Pollux, the project was initially a military operation, circa 1977, before the Dyad Institute took over.”¹⁶⁶ Der Hauptverantwortliche und führende Wissenschaftler des Projekts Leda war Dr. Ethan Duncan; er arbeitete gemeinsam mit seiner Frau Susan, die ebenfalls eine der wichtigsten Wissenschaftlerinnen war, daran. „ Susan and Ethan originally hired an African woman named Amelia as a surrogate mother with the intent that they would raise the child. [...] [They] had impregnated her with a cloned embryo from Project Leda. Amelia, sensing something sinister about the project, fled during her pregnancy and later gave birth to identical twins Sarah and Helena.”¹⁶⁷ Damit nahm alles seinen Anfang. Die zweite Frage, die mit der ersten unmittelbar zusammenhängt, behandelt die teilweise sehr konträre Darstellung der einzelnen Klon-Charaktere. Wie kommt es zu diesen teils sehr ausgeprägten Differenzierungen im Äußeren und in der Persönlichkeit der Klone?

¹⁶⁵ http://orphanblack.wikia.com/wiki/Dyad_Institute (28.7.2017)

¹⁶⁶ http://orphanblack.wikia.com/wiki/Dyad_Institute (28.7.2017)

¹⁶⁷ http://orphanblack.wikia.com/wiki/Susan_Duncan (30.7.2017).

Schon in den ersten Folgen der Serie stellt sich heraus, dass die Klone zwar grundsätzlich identisch aussehen, aber manche von ihnen gewisse Merkmale aufweisen, die anderen fehlen, sowohl was das äußerliche Erscheinungsbild, als auch was die charakterlichen Eigenheiten betrifft. Diese beiden Punkte sind naturgemäß strikt zu unterscheiden. Während das Aussehen der Klone einen klaren biologischen Hintergrund in ihrer Genetik hat, kann man hiervon bei ihren Persönlichkeiten nicht unbedingt ausgehen, wiewohl beispielsweise gewisse Persönlichkeitsmerkmale und auch Störungen und Krankheitsbilder erblich bedingt sein können und daher durchaus die Möglichkeit besteht, dass diese auch auf den genetischen Code des jeweiligen Menschen zurückzuführen sind.

Bezüglich des unterschiedlichen Aussehens der Klone stellte ich im Vorfeld die Überlegung an, dass dies möglicherweise nicht von den Forscher*innen beabsichtigt wurde. Bei einem Experiment mit menschlichen Klonen, das in dieser Form und Ausführung einzigartig und vollkommen neu erscheint, kann es immerhin auch zu Fehlern durch menschliches Versagen kommen. Demzufolge könnten die äußerlichen Eigenheiten der Klone damit zusammenhängen, dass es bei der Arbeit mit der DNA zu Mutationen gekommen ist. Diese sind bei Genexperimenten nicht auszuschließen und können durch unsachgemäße Lagerung, durch die Verletzung von DNA-Strängen oder auch einfach durch Zufall geschehen.

Jedoch stellt sich im Laufe der Handlung der Serie heraus, dass die Klone durchaus beabsichtigt unterschiedlich aussehen, denn vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Experiments wurden bewusst gewisse Merkmale der Klone genetisch umgewandelt. So sind Sarah und ihre Klonschwester zwar grundsätzlich genetisch identisch, es wurden aber etwa zur einfacheren Unterscheidung der einzelnen Versuchsobjekte oder aus anderen Forschungszwecken einige äußerliche und möglicherweise auch charakterliche Merkmale verändert, indem an einzelnen Stellen der genetische Code bearbeitet wurde. Hier stellt sich die Frage, inwieweit vor allem Letzteres möglich ist; da es sich aber um eine Science-Fiction-Serie handelt, ist deren Realitätsgrad bezüglich des Klonens an sich ohnehin grundsätzlich zu hinterfragen (obgleich er, wie an anderen Stellen erwähnt, durchaus hoch ist) und infolgedessen ist es auch plausibel, dass innerhalb der Handlung solche gezielten Veränderungen einzelner menschlicher Merkmale machbar sind.

Abgesehen von biologisch determinierten Hintergründen weisen die Klone wohl hauptsächlich deshalb unterschiedliche Persönlichkeitsstrukturen auf, weil sie teilweise in verschiedenen Ländern, aus völlig verschiedenen Umfeldern und Schichten stammen und somit auch auf unterschiedliche Art sozialisiert und erzogen wurden. Diese Parameter haben durchaus Auswirkungen auf die Persönlichkeitsentwicklung. Diesbezüglich muss an dieser

Stelle etwas weiter ausgeholt werden; es folgt ein kurzer Exkurs zu Versuchen mit eineiigen Zwillingen: „Wissenschaftler interessieren sich besonders für Zwillinge, weil sie an ihnen herausfinden können, für welche Eigenschaften eines Menschen die Vererbung, also die Gene, verantwortlich sind und welche Eigenschaften durch Erziehung und Umwelt erworben werden.“¹⁶⁸ Im Zuge der Zwillingsforschung wird also gezielt nach Merkmalen gesucht, in denen eineiige Zwillinge sich mehr ähneln als beispielsweise zweieiige Zwillinge oder gewöhnliche Geschwister. Was die Persönlichkeit eines Menschen betrifft, gehen Psychologen von einer Einteilung in fünf Hauptkategorien aus, die sogenannten „Big Five“:

1. Emotionale Ansprechbarkeit: Darunter fallen unter anderem Ängstlichkeit, Reizbarkeit, Depression und Impulsivität.

2. Extraversion: Hierzu gehören charakterliche Merkmale wie Herzlichkeit, Geselligkeit, Aktivität, Durchsetzungsfähigkeit.

3. Offenheit für Erfahrungen: Im Hinblick auf Phantasie, Handlungen, Gefühle, Ideen aber auch Werte und Normen.

4. Verträglichkeit: Wichtige Punkte sind hier etwa Vertrauen, Altruismus, Entgegenkommen und Gutherzigkeit.

5. Gewissenhaftigkeit: Ordnungsliebe, Pflichtbewusstsein, Selbstdisziplin und Besonnenheit werden hier besonders herausgestrichen.¹⁶⁹

„Inwiefern diese Persönlichkeitsmerkmale durch genetische Faktoren bestimmt sind, hat eine Untersuchung an der Universität Bielefeld ergeben [...]. 42. Das ist der prozentuale Anteil, den die Gene zu den Unterschieden im Verhalten zwischen Menschen beisteuern.“¹⁷⁰ Die restlichen Prozent verteilen sich auf die gemeinsame Umwelt (26 Prozent) und auf gemachte Erfahrungen (32 Prozent). Allerdings muss erwähnt werden, dass die Gene nur Tendenzen beeinflussen.¹⁷¹ Wichtig im Kontext dieser Arbeit ist jedenfalls, dass nicht nur die Umwelt, sondern auch zu einem gewissen Anteil die Gene für die Persönlichkeit eines Menschen verantwortlich sind. In *Orphan Black* wird in diesem Zusammenhang im Laufe der vier Staffeln jedenfalls vor allem eines deutlich: Der Einfluss der Sozialisierung spielt im Hinblick auf Menschen, die einem fast völlig identischen Genpool entstammen, eine weitaus größere Rolle als ihre biologische Disposition.

¹⁶⁸ http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Zwillinge.pdf (1.8.2017).

¹⁶⁹ Vgl. http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Zwillinge.pdf (1.8.2017).

¹⁷⁰ http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Zwillinge.pdf (1.8.2017).

¹⁷¹ Vgl. http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Zwillinge.pdf (1.8.2017).

6) Figurenanalyse ausgewählter Hauptfiguren von *Orphan Black*

Das vorliegende Kapitel dieser Arbeit befasst sich nun konkret mit dem Material der Serie. Anhand einzelner Folgen möchte ich hier die Figuren vorstellen, die für die Handlung die größte Relevanz tragen, denen somit eine Protagonist*innenrolle zukommt, und genauer auf ihre Darstellung, nicht nur aber auch als Klon eingehen.

Die Staffeln und Episoden werden dabei so ausgewählt, dass eine Figurenentwicklung deutlich wird; teilweise liegt daher im Erzählten viel Zeit zwischen dem analysierten Material, das ist allerdings notwendig, da bei einer Figurenanalyse darauf geachtet werden sollte, die Figur an verschiedenen Stellen innerhalb der Erzählung zu untersuchen. Dabei werde ich, wie erwähnt, einzelne Beispielenisoden oder auch Beispielszenen der vier Staffeln herausnehmen, um deren wichtigste Charakteristika herauszustreichen, und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass es sich bei den Figuren um geklonte Menschen handelt, die für Wissenschaftler*innen und zwielichtige Konzerne als Art Versuchskaninchen dienen, ihre Darstellung als eigenständigen Persönlichkeiten zeigen. Denn diese wichtige Botschaft wird von der Serie eigentlich von Anfang an durch die Ausformung ihrer Charaktere und über sämtliche Folgen hinweg transportiert und kann somit als basal und im Zentrum der Handlung stehend bezeichnet werden: Trotz ihres scheinbar größtenteils genetisch identischen biologischen Aufbaus handelt es sich bei den Klonen, die im Laufe der verschiedenen Staffeln den Zuschauer*innen vorgestellt werden, um teilweise wirklich völlig unterschiedliche Personen. Dies ergibt sich meiner Ansicht nach auch und möglicherweise vor allem durch die stark konträren Lebensumstände und Umfeld, in welchen die einzelnen Personen aufwachsen und somit sozialisiert werden.

Doch ich möchte an dieser Stelle nichts antizipieren und der Reihe nach diese eigenen Persönlichkeiten und ihre Besonderheiten darlegen. So werde ich nun die wichtigsten Klonfiguren der Reihenfolge nach beschreiben, in der sie in der Serie eingeführt werden. Dabei werde ich je nach Staffel, sprich, von der ersten bis zur vierten Staffel, vorgehen.

6.1.) Sarah Manning

6.1.1.) Zur Darstellung: Sarah als fiktives Wesen und Artefakt

Staffel 1

Körperlichkeit:

Sarah ist der erste Klon, der dem Zuschauer oder der Zuschauerin vorgestellt wird. Ihren ersten Auftritt hat sie somit gleich eingangs in der Anfangsepisode der ersten Staffel mit dem Namen *Natürliche Selektion*. Wir sehen zunächst von ihr lediglich einen Teil ihres Gesichts

und hören die nur aus Tönen bestehende, eher unaufgeregte Musik, die aus ihren Kopfhörern dringt, während sie abends in einer Bahn sitzt und offenbar eingeschlafen ist. Dabei fährt die Kamera langsam und in einer Nahaufnahme, den Reißverschluss ihrer Lederjacke folgend, an ihrem Oberkörper hoch. Durch die gewählte Perspektive und die Nähe der Kamera werden bestimmte Teilbereiche ihres Körpers, wie ihr Ohr mit dem weißen Kopfhörer darin, in den Fokus genommen. Die Lichtverhältnisse folgen dabei, ebenso wie ein Teil des Tons, der aus deren Hintergrundgeräuschen besteht, der Fahrt der Bahn; so ist es nicht durchgehend hell, das Licht flackert beispielsweise einmal auf und erlischt wieder.

Erst mit dem Wechsel der Kameraperspektive auf eine halbnahen Einstellungen fallen einem Details, wie der schwarze Lidschatten und die kleinen, rastaartigen Zöpfchen, die sie teilweise ins Haar geflochten trägt, auf.

Die Bahndurchsage reißt Sarah aus ihrem Schlaf und sie steigt aus. An dieser Stelle zeigt sie sich den Zuschauenden erstmals in einer Halbtotale. Die Hintergrundmusik ist ruhig und die Stimmung untermalend, durchbrochen von typischen Bahnhofsgläuschen, wie die Durchsage des nächsten Zuges oder die Geräusche der Bahn, die anfährt. Die Szene ist eher schwach ausgeleuchtet, da es offenbar abends oder nachts ist und sie sich auf einem offenen Bahnsteig befindet, trotzdem kann man Sarah in dieser und den folgenden gut beschreiben. Sie ist eine junge Frau mit weißer Hautfarbe, schätzungsweise zwischen zwanzig und dreißig Jahre alt; durch ihren Stil wirkt sie möglicherweise jünger, als sie tatsächlich ist. Ihre helle Haut bildet einen Kontrast zu ihren dunklen, eher dünn gezupften Augenbrauen und ihren größtenteils dunklen, etwa brustlangen Haaren, die in teils glatten, teils leicht welligen Strähnen, etwas zerzaust – was einen gewissen Widerspruch zu den Strähnen und Zöpfchen darstellt, da es so wirkt, als würde sie sich um ihre Frisur keine Gedanken machen – ihr Gesicht umrahmen. Dieses ist oval und hat ebenmäßige Züge, außerdem eine gerade Nase, braune Augen und geschwungene Lippen. Außerdem hat sie weiße Zähne und Ohren, die sich ob ihrer unauffälligen Größe und Form gut in ihr Gesamtbild einfügen; man kann sie durchaus als attraktiv bezeichnen. Ihre Statur ist eher klein und zierlich, womit sie keinem der drei Konstitutionstypen, die Eder unter Rückgriff auf Kretschmer beschreibt¹⁷², direkt zuzuordnen ist. Doch am ehesten kann man sie wohl den langgestreckten, schmal gebauten Leptosomen zurechnen, wiewohl sie nicht besonders groß ist und vor allem in späteren Szenen auch muskulös wirkt, was sie mit den Athletikern gemeinsam hat. Die Leptosomen werden darüber hinaus als einzelgängerisch, kopfbetont und empfindlich beschrieben; zumindest einzelgängerisch im Sinne von einer Außenseiterin gleichend ist ein Attribut, das bereits in

¹⁷² Vgl. Eder (2014), S. 255.

diesen ersten Szenen zu ihr zu passen scheint, wenn man sich nun auf ihre Kleidung konzentriert. Diese gehört für Eder, der sich dabei auf Dyer bezieht, zu den körpernahen Artefakten, ebenso wie Haartracht, Schminke und Schmuck und ist kulturell codiert. „Sie markieren zum einen soziale Typen, zum anderen drücken sie die individuelle Persönlichkeit aus.“¹⁷³

Das bestätigt sich, betrachtet man nun Sarahs Gewand, denn anhand ihrer Kleidung und der blonden Strähnen und Zöpfchen im Haar wird ihr eigenwilliger, alternativer Stil erkennbar. Sie trägt eine schwarze Lederjacke, unter der in der ersten Szene im Zug ein rot-schwarz gestreiftes Top, eine grobgliedrige Halskette und ein Teil eines schwarzen Kapuzenoberteils sichtbar sind¹⁷⁴. Dazu kombiniert sie schwarze, durchsichtige Strumpfhosen und darüber Kniestrümpfe in derselben Farbe, sowie eine kurze, ebenfalls schwarze und durch die fransigen Säume zerrissen wirkende Shorts. Das dunkle, düstere Outfit wird durch schwarze, klobige Stiefel komplettiert und auch der unförmige, dunkle Rucksack passt zu dem düsteren Erscheinungsbild, das an den Gothic- oder auch Punkstil angelehnt zu sein scheint¹⁷⁵. In weiteren Folgen behält sie diesen Stil bei und tritt immer wieder in dunklen Kapuzenpullis, Cargoshorts mit Militärmuster, derben Boots und ähnlicher Kleidung auf. Schon allein diese Kleidungswahl steht für Sarahs Individualität und ihren eigenwilligen Charakter. Sie entspricht der Figur einer Rebellin, die der Gesellschaft doch zumindest kritisch gegenüberzustehen scheint. Obwohl sich in dieser Szene teilweise andere Menschen um sie herum befinden, liegt der Fokus der Kamera ganz klar auf Sarah; sie steht somit isoliert und alleine da, was sie dann in einer späteren Szene, wenn sie an einem öffentlichen Telefon auf einem der Bahnsteige einen Anruf tätigt, auch kurzzeitig wirklich ist. Umso mehr fällt ihr Aussehen dann ins Gewicht, wenn in der nächsten Szene bereits ein weiterer Klon eingeführt wird, der zwar nur kurz in Erscheinung tritt, sich allerdings rein stiltechnisch von Sarah stark unterscheidet. Es handelt sich hier um Elizabeth Childs, auch Beth genannt, die Sarah vermutlich nicht nur, weil sie neben ihr die einzige Person auf dem Bahnsteig ist, sondern vor allem aufgrund der frappanten Ähnlichkeit mit ihr selbst sofort ins Auge fällt. Sie ist somit eine Parallelfigur, über die Eder schreibt: „Die Anwesenheit von Parallelfiguren (Doppelgängern, Zwillingen) und Kontrastfiguren [...] lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf bestimmte Eigenschaften.“¹⁷⁶

Beth trägt ein typisches Business-Outfit mit hohen Schuhen, einer edlen Ledertasche und

¹⁷³ Eder (2014), S. 255–256.

¹⁷⁴ Vgl. Anhang, Abbildung 2.

¹⁷⁵ Vgl. Anhang, Abbildung 3.

¹⁷⁶ Eder (2014), S. 265.

einem schwarzen Kostüm; ihre dunklen Haare sind ordentlich hochgesteckt und silberne Ohrstecker und eine Armbanduhr vervollständigen diesen Look. Die beiden bilden in diesen Szenen ein starkes Gegensatzpaar, was noch zusätzlich Sarahs eigenwilligen Stil verdeutlicht. Dadurch, dass sie mit Beth alleine auf dem Bahnsteig ist, vergleicht man die zwei fast automatisch, zudem wird die Aufmerksamkeit zusätzlich durch immer wieder erfolgende Blicke Sarahs in Beths Richtung auf sie und ihre Unterschiedlichkeit gelenkt.

Sarahs Mimik und Gestik wirken authentisch und spontan, was sich etwa zeigt, wenn sie im Zug durch die Durchsage der Station hochschreckt und ihr der Ausruf „Scheiße!“, entfährt, für den sie sich auch dann bei einer Mutter mit ihrem Kind entschuldigt, was nahelegt, dass ihr gesellschaftliche Konventionen wie Höflichkeit nicht gleichgültig sind, wie so manche Person meinen könnte, wenn sie sich Vorurteilen wegen ihrer äußerlichen Erscheinung hingibt. Es gibt, abgesehen von dieser kurzen Begegnung im Zug, keine direkte Interaktion mit anderen Personen in diesen Szenen, und diese Begegnung ist negativ besetzt, was das Gefühl einer Exklusion von Sarah noch verstärkt.

Ihre Stimme fällt zumindest in der deutschen Synchronisation durch nichts besonders auf, ihr Klang ist zu einer Frau von ihrer Größe und Statur passend. Im englischen Originalton jedoch hat sie einen deutlich eingefärbten britischen Slang, der sie von ihren Klonschwestern zusätzlich abhebt und ein Indiz für ihre Herkunft und auch ihre soziale Schicht ist. Passend dazu verwendet sie in der deutschen Version häufiger das Wort „Oi!“ als Ausruf, etwa um ihren Unmut über etwas auszudrücken; ein Begriff unter anderem aus der Punk-Szene, die sich ja gegen das Establishment richtet und in die sich Sarah durch ihr Äußeres und ihren Lebensstil gut einfügt.

Sarah erscheint in diesen ersten Szenen müde, sogar erschöpft, was ihren Blick und ihre Augen betrifft. Offenbar ist sie zu spät aufgewacht, sie wirkt etwas gehetzt. Auch beim Telefonieren tritt sie authentisch auf und hält ihre Gefühle nicht zurück, sondern drückt sie deutlich aus; sie ist wütend und enttäuscht, nachdem sie aufgelegt hat, flucht sie erneut laut. Nach diesem Telefonat ist sie aufgebracht und wirkt auch ratlos; das verbindet sie wiederum mit Beth, von der man hier nur die Rückseite sieht, welche aber trotzdem durch ihr rastloses Umhergehen auf dem Bahnsteig, ihre Körperhaltung und die an den Kopf gelegten Hände ihre Verzweiflung ausdrückt, was der Ton durch ein leises Wimmern und Seufzen unterstreicht. Auch hat sie immer wieder die Hände in den Taschen ihrer Jacke vergraben, was Unsicherheit und Verschlussenheit ausdrücken könnte. Wenn Beth genauer gezeigt wird, verändert sich auch die Musik und wird drängender, bedrohlicher, was die unstete Kamera und auch die zeitweilige zeitlupenartige Einstellung unterstreicht, wenn Sarah sich Beth nähert.

Sarah, die im Folgenden auf Beth zugeht, sieht sich einem Spiegelbild ihrer selbst gegenüber, als die fremde Frau sich zu ihr umdreht. Auch hier ist die Zeit verlangsamt, sodass man länger auf Beths und dann auf Sarahs Gesicht blickt und sie gut vergleichen kann; die Hintergrundgeräusche sind reduziert, man hört Sarahs Atem, aber niemand spricht. Die Klonthematik wird an dieser Stelle erstmals und damit sehr früh eingeführt, obwohl man hier noch von Zwillingen ausgehen könnte, was Sarah auch tut. Unmittelbar darauf begeht Beth Suizid, indem sie sich vor einen einfahrenden Zug wirft. Passend zu dieser schockierenden Szene, die so plötzlich erfolgt, werden die Geräusche nun wieder lauter, so etwa das Bremsgeräusch des Zuges. Der Fokus der Kamera liegt kurzzeitig auf den Rädern der Bahn, im Hintergrund hört man einen Mann schreien, man solle den Zug anhalten. Die gesamte Szenerie wirkt hier hektisch und steht in einem starken Kontrast zu der vorherigen, eher ruhigen Tonart der Szenen. Wie auch Sarah werden die Zuschauenden förmlich aus der bisherigen Ruhe herausgerissen und erleben das Geschehnis aus ihrer Perspektive, was die Kamera auch immer wieder hervorhebt, indem Sarah häufig in den Fokus genommen wird. Dabei ist das Bild als besonderes Stilmittel, wenn Sarah gezeigt wird, durch leichtes Vor- und Zurückweichen der Kamera als pulsierend zu beschreiben, was in Verbindung mit den dazwischen gezeigten Szenen rund um den Selbstmord – konkret wird hier Bahnhofspersonal beim Zug und ähnliches gezeigt – die plötzliche Hektik verstärkt.

Die Protagonistin ist hier sichtlich geschockt und entsetzt, schlägt sich die Hände vors Gesicht. Auch in den folgenden Szenen steht ihr der Schrecken deutlich ins Gesicht geschrieben; sie hat Tränen in den Augen und bewegt sich wie ferngesteuert näher auf die Stelle zu, an der Beth Selbstmord begangen hat.

Dann aber gibt es einen abrupten Stimmungswechsel, den auch die Musik, die jetzt schneller und lauter wird, unterstreicht: Sarah nutzt das Chaos, das nun entsteht, und ergreift die Gelegenheit, um die Tasche der Fremden an sich zu bringen, welche diese neben ihren Schuhen am Bahnsteig abgestellt hat. Zuerst bewegt sie sich noch zögernd, dann aber immer entschlossener darauf zu und schnappt sich die Tasche. Kurzfristig sehen wir sie aus der Perspektive einer Überwachungskamera, was das Verbotene, Kriminelle an dieser Tat charakterisiert. Es folgt das Intro der Serie.

Sozialität und Psyche:

Allgemein gelten als Grundlage für die Erfassung der Sozialität von Figuren äußere Merkmale und Verhaltensweisen derselben, die teilweise bereits andersorts angeführt wurden; wichtig ist darüber hinaus zunächst das soziale Handeln, das sich vor allem durch Kommunikation ausdrückt, aber auch soziale Gruppen, Positionen und der Status, Werte und

Normen und ebenso die Identität.¹⁷⁷ In den Szenen, in denen Sarah uns vorgestellt wird, bekommen wir nur einen ersten Einblick in Sarahs Persönlichkeit, es reicht aber aus, um uns ein gewisses Bild von ihr zu machen. Zunächst ist auffällig, dass sich Sarah von den anderen Menschen in diesen Szenen deutlich abgrenzt, vor allem durch ihr äußeres Erscheinungsbild. Es vermittelt den Eindruck, als wäre es ihr nicht wichtig, dazuzugehören, sich einer Masse zugehörig zu fühlen. Dazu muss gesagt werden, dass es sich hier um Menschen handelt, zu denen sie keinen persönlichen Kontakt hat; solche Personen wie Felix beispielsweise werden dann im Folgenden eingeführt. Trotzdem kann man zu dem Schluss kommen, dass sie, auch durch die filmischen Mittel, die hier eingesetzt werden, wie beispielsweise die Kameraführung und deren Fokus, von Anfang an als Außenstehende stilisiert wird. Hier fügt sie sich also in keine bestimmte Gruppe ein; das geschieht erst später, indem sie beispielsweise Zugehörige des Klonklubs wird, dem auch die anderen Klone angehören, um die es hier noch gehen soll. Wenn sie mit anderen Menschen interagiert, geschieht das auf distanzierte Art, wie es eben an öffentlichen Orten wie in einer Bahn üblich ist. Am Telefon mit Mrs. S, ihrer Pflegemutter, ist sie ungehalten und aggressiv, was dem schwierigen Thema der Unterhaltung geschuldet ist, aber auch darauf schließen lässt, dass das Verhältnis zwischen den beiden nicht einfach ist. In jedem Fall erscheint sie dem Publikum nicht als einfache Persönlichkeit; sie eckt an, sowohl mit ihrer Kleidung, als auch mit ihrem Verhalten. Dieses Gefühl bestärkt sich noch, wenn sie dann nach Beths Selbstmord zunächst zwar geschockt und durchaus der Norm entsprechend mit Tränen und Entsetzen reagiert, dann aber scheinbar nahtlos in einen Gefühlszustand von Neugier und Entschlossenheit wechselt und Beths Tasche stiehlt. Als Zuschauer*in ist diese Handlung nur teilweise nachvollziehbar, aber wohl damit zu entschuldigen, dass sich Sarah hier in einem absoluten Ausnahmezustand befindet und einfach wissen möchte, warum die Frau, die sich vor ihren Augen umgebracht hat, aussieht wie sie selbst. Trotzdem ist dieser Diebstahl eine äußerst riskante und fragwürdige Aktion von ihr. Dass sie dann aber zuerst das Geld aus der Brieftasche einsteckt, wirkt höchst befremdlich und skrupellos. Scheinbar treibt sie nicht nur die Neugier wegen der Ähnlichkeit der fremden Frau mit ihr an, sondern auch eine gewisse kriminelle Energie, was auch die kurzfristig umgestellte Kameraperspektive (Überwachungskamera) zeigt. Diese bestätigt sich bald, denn im Laufe der Handlung erfahren wir, dass es sich bei Sarah um eine Kleinkriminelle handelt, die in Drogengeschäfte verwickelt ist. Trotzdem interessiert sie sich natürlich auch für den fremden Personalausweis und kann dadurch Beths Identität in Erfahrung bringen. Sie geht bei der Durchsuchung der Tasche systematisch vor und wirkt

¹⁷⁷ Vgl. Eder (2014), S. 272.

dabei, wie allgemein seitdem sie die Tasche an sich genommen hat, einigermaßen gefasst; wenn sie Gewissensbisse hat, so zeigt sie diese nicht oder höchstens wenn sie sich nach Inspizierung des Tascheninhalts im Spiegel einer öffentlichen Toilette betrachtet, und skeptisch ihr Spiegelbild mustert.

Ihr Wiedersehen mit Felix, der ebenfalls ein Pflegekind von Mrs. S ist, fällt dann sehr herzlich aus. Hier zeigt sich eine andere Seite von Sarah, die in den vorigen Szenen nicht zum Vorschein gekommen ist; so necken sich die beiden durchaus freundschaftlich und zur Begrüßung umarmen sie sich und verteilen Küsschen. Diese körperliche Nähe verweist auch auf eine enge emotionale Bindung; sie scheinen sich demzufolge sehr nahe zu stehen. In der Umgebung, in der sie sich befinden, fügen sich beide mit ihrem alternativen Stil gut ein; es ist eine schummrige Bar mit einer Barkeeperin, die ebenso alternative Kleidung trägt wie die zwei. Hier offenbart sich dann, dass sowohl Sarah als auch Felix Kleinkriminelle sind; Sarah hat Kokain dabei und bittet Felix, es zu verkaufen. Das vertraute Verhältnis der beiden wird weiterhin deutlich, wenn sie Felix dann erzählt, was ihr zugestoßen ist und auch ihr Verhalten zu rechtfertigen versucht. Hier glaubt sie noch an eine Zwillingschwester. Felix jedenfalls charakterisiert sie hier als arme verwaiste Pflegegöre, was so ähnlich wohl auch auf ihn zutrifft. Die beiden scheinen auf derselben Stufe zu stehen, auch wenn sie nicht immer einer Meinung sein mögen; sie akzeptieren den jeweils anderen, verurteilen ihn nicht aufgrund seiner Fehler und fühlen sich wie eine Familie, selbst wenn sie nur Pflegegeschwister sind. Die enge Bindung zu Felix wird im Verlauf der Serie immer wieder deutlich gemacht; er hilft Sarah in vielen Belangen und setzt sich für sie und ihre Tochter Kira ein, wo er nur kann, auch teilweise ohne Rücksicht auf sein eigenes Leben, fungiert aber auch manchmal als Gewissen und Kritikgeber und steht ihr mit Ratschlägen zur Seite. Ähnlich verhält es sich dann auch mit ihren Klonschwestern, mit denen sie trotz allen Schwierigkeiten mehr als nur Freundschaft zu verbinden scheint. Sarah ist so gesehen eingebettet in ihre biologische Familie, wenn man die Gesamtheit der Klone so nennen möchte und in ihre Pflegefamilie, zu der eben Felix und Mrs. S zählen. Darüber hinaus hat sie noch eine überaus enge Beziehung zu ihrer leiblichen Tochter Kira, die ihr das Wichtigste auf der Welt zu sein scheint. Innerhalb der Klonfamilie hat sie eine zentrale Rolle, ist so gesehen die Anführerin der Gruppe; sie führt die Klone zusammen und ist auch neben Helena ein besonderes Exemplar, da es ihr als Einzige möglich war, ein Kind zu bekommen. Zugleich ist sie auch Helenas Zwillingschwester, was man erst spät erfährt. Trotzdem sieht sich Sarah nicht als etwas Besseres und sagt sogar in dieser ersten Folge von sich selbst, das Letzte, das sie sei, wäre etwas Besonderes. Dessen ungeachtet wird immer wieder deutlich gemacht, dass die Klone

aber nur in ihrer Gesamtheit stark sind und als Einzelpersonen verloren wären, was sich im Kampf gegen ihre Erschaffer*innen zeigt. Dies alles wird aber erst im Verlauf der Serie deutlich; hier, in der ersten Folge ist zunächst Felix ihre wichtigste Bezugsperson. Mit ihm teilt sie scheinbar weitgehend auch Normen (allgemeingültige Verhaltensregeln) und Werte (Ziele und Leitlinien), wobei „Werte sagen, was gut ist, Normen, was man tun sollte [...]“¹⁷⁸. Diese Normen und Werte unterscheiden sich dabei von jenen anderer Menschen gravierend; so ist es für Sarah und Felix zunächst mal nicht nur wichtig, in Erfahrung zu bringen, was es mit Beth auf sich hat, sondern auch, möglichst viel für sich aus der Sache herauszuholen, in Form von Geld und anderem Besitz, was ihrer kriminellen Ader entspricht. Sarah sagt selbst, es geht ihr nur um Beute; der Rest, so gibt sie vor, ist ihr egal, so auch das Rätsel um Beth. Gewöhnliche Leute, wie etwa Beth, werden von Sarah abwartend als Spießer bezeichnet, wenn sie dann zuhause ihre Kleidung inspiziert; auch hierdurch positioniert, ja identifiziert sie sich als Außenstehende, als anders. Scheinbar ohne große Gewissenskonflikte dringt Sarah in die Privatsphäre einer Toten ein, verschafft sich Zutritt zu ihrer Wohnung und dann auch zu ihrem ganzen restlichen Leben. Denn sie gibt sich im weiteren Verlauf der Handlung als Beth selbst aus, wofür sie auch einiges in Kauf nimmt. So übt sie Beths Unterschrift, färbt sich ihre Haare gänzlich dunkel, übernimmt deren Kleidungsstil und trainiert ihre Bewegungen und Sprechweise anhand von Videos, um ihre Tarnung zu perfektionieren. Was sie damit bezweckt, macht sie in einem Telefonat mit Felix deutlich: Sie braucht genügend Geld, von ihr als Aussteigergeld bezeichnet, um sich mit Kira woanders ein gemeinsames Leben aufzubauen, nach Möglichkeiten soll Felix auch mitkommen. Was sie also antreibt, ihr wichtigstes Ziel ist es, aus ihrem jetzigen Leben als Kleinkriminelle auszubrechen, die kriminellen Leute, wie ihren Exfreund, der wegen Drogen hinter ihr her ist, loszuwerden und sich mit ihrer Familie dort niederzulassen, wo sie ihre Vergangenheit vergessen kann. Dieses Ziel macht sie wieder sympathischer und lässt ihre Handlungen nachvollziehbarer erscheinen. Allerdings erfährt man in der Folge auch, dass sie Kira für eine Nacht bei ihrer Pflegemutter gelassen hat, um dann zehn Monate zu verschwinden; ohne die Hintergründe zu kennen, muss man sich hier die Frage stellen, ob man sich etwas derart Unzuverlässiges als Mutter, der ihr Kind wichtig ist, erlauben kann; dies kritisiert auch Felix an ihr.

Zu ihrer Persönlichkeit und Psyche ist ferner noch zu sagen, dass sie im Laufe der Folge als zielstrebig und intelligent dargestellt wird. Die Art und Weise, wie sie sich mit Beths Leben vertraut macht, weist darauf hin, dass sie einen analytischen Verstand besitzt und diesen geschickt einzusetzen weiß, um ihre Ziele zu erreichen. Darüber hinaus verfügt sie auch über

¹⁷⁸ Eder (2014), S. 276.

ein gewisses Improvisationstalent; das zeigt sich beispielsweise in der Szene, in der sie erstmals auf Art trifft. Zunächst ist sie von seiner Wut und der Impulsivität, mit der er auf sie zukommt, überrumpelt, aber sie stellt sich rasch auf die neue Situation ein und gibt ihm kurze, unverfängliche Antworten, um zu vertuschen, dass sie nicht weiß, um wen es sich bei ihm handelt und in welcher Beziehung sie zueinander stehen. Obwohl sie sich dann in den nächsten Szenen im Polizeipräsidium fremd fühlen muss und es für sie als Kleinkriminelle bestimmt kein angenehmer Ort ist, bemüht sie sich, in ihrer Rolle zu bleiben. Trotzdem wird ihre Panik ob der neuen Situation, in der sie sich befindet und die ausweglos erscheint, dann deutlich, wenn sie sich auf die Toilette flüchtet. Hier lässt sie ihre Fassade etwas bröckeln, sobald sie alleine ist; sie hämmert ungeduldig gegen die Wand im Waschraum, streicht sich verunsichert die Haare hinter das Ohr und läuft nervös auf und ab, während sie versucht, Felix mit dem Handy zu erreichen. Auf der einen Seite ist sie eine toughe Frau, die genau weiß, was sie will und sich Pläne zurechtlegt, um das zu erreichen; auf der anderen Seite weiß sie aber um ihre schwierige Situation und ist klug genug, sich Sorgen um ihre Zukunft zu machen. In ihrer Verzweiflung greift sie dann zum Seifenspende und zwingt sich unter sichtlichem Ekel, daraus zu trinken, was sie zunächst vor einer genauen Befragung bewahrt. Selbst der Psychologin, zu der sie danach gehen muss, spielt sie etwas vor, hier wirkt sie aber dann nicht mehr so souverän, sondern zunehmend verunsichert und fahrig, was man ihren Bewegungen und ihrer Sprechart entnehmen kann und was die Kamera durch Perspektivenwechsel unterstreicht; so fasst sie sich immer wieder ins Gesicht, schürzt die Lippen und verhaspelt sich des Öfteren, um sich dann auszubessern. Auch Beths Freund Paul Dierden kann sie nicht mit Argumenten überzeugen, daher setzt sie hier ihren Körper ein und unterbindet mit Sex den Versuch einer Unterhaltung, um so mögliche Zweifel von ihm im Keim zu ersticken. Das ist übrigens auch nicht das einzige Mal, dass sie bezüglich Paul so agiert.

Am Ende der Episode sieht sie ihrer eigenen, fingierten Beerdigung zu, wobei sie sich im Hintergrund aufhält und alles durch einen Feldstecher beobachtet. Nur wenige Leute sind gekommen und alle tragen, wohl nicht nur dem Anlass geschuldet, düstere Kleidung in einem ähnlichen punkigen Stil wie Sarah. Sie wirken ebenso wie Außenseiter wie sie selbst und stellen damit eine Gruppe dar, zu der sie sich noch am ehesten zugehörig fühlen könnte. Anfangs nehmen Felix und sie diesen Anlass noch auf die leichte Schulter und machen sich über die Trauergäste lustig, aber als Mrs. S dann mit Kira auf der Beerdigung erscheint, wird Sarah bewusst, was sie hier tut. Hier wird sie, wie bei dem Wiedersehen mit Felix, sehr emotional und kann die Tränen beim Anblick ihrer Tochter nicht zurückhalten, was noch einmal bekräftigt, wie wichtig ihr diese ist. Kurz darauf wird Sarah in den letzten Szenen der

Folge dann noch einmal Zeugin eines gewaltvollen Todes, wenn Katja, ein anderer Klon von ihr, in ihrem Auto auf der Rückbank erschossen wird. Blutbeschmiert und erneut in einem Schockzustand sehen wir Sarah das letzte Mal, bevor die Folge endet, womit man sich als Publikum in einer ähnlich ratlosen Situation befindet wie sie selbst.

Staffel 2

Die nächsten Beispielszenen sind aus der zweiten Staffel, genauer aus den Folgen 2 (*Glaube und Verstand*) und 5 (*Wissen ist Macht*). Inzwischen ist innerhalb der Serie viel geschehen. So haben Sarah und ihre Klonschwester herausgefunden, dass sie unter, auch medizinischer, Beobachtung durch ihnen vertraute Personen stehen. In ihrem Fall ist es, Paul, Beths Freund, der ihren sogenannten Monitor mimt. Dieser hat sich, nachdem er herausgefunden hat, dass es sich bei Beth in Wahrheit um Sarah handelt, in sie verliebt, was die Verbindung zwischen ihnen verkompliziert. Die Beziehung zu ihrer Tochter und zu Mrs. S ist ebenfalls nach wie vor nicht einfach, aber die drei haben sich einander angenähert und Mrs. S wurde von Sarah eingeweiht, was ihre wahre Herkunft betrifft. Im Gegenzug dafür weiß Sarah nun, dass sie als illegales Kind, das man verstecken musste, zu Mrs. S gebracht wurde, die, um ihre Spur zu verwischen, ihr bisheriges Leben in London hinter sich ließ. Man hat mittlerweile auch erfahren, dass Neolution, eine sektenartige Organisation, hinter dem Klonexperiment steht und für eine selbstgewählte Evolution eintritt, also für eine künstliche Verbesserung des Menschen durch medizinische Eingriffe, auch in deren Genetik. Diese Einstellung trägt sie auch durchaus in die Öffentlichkeit. Sie arbeitet dabei mit einer Forschungseinrichtung namens Dyad Institute zusammen, hat eine Reihe von ausgereiften Klontechniken etwa mit Amphibien oder Insekten entwickelt, und bemüht sich nun um ein Patent für transgene, embryonale Stammzellen. Ihre wahren Klonexperimente werden allerdings vor der Öffentlichkeit geheim gehalten. Für diese Organisation und deren Mitarbeiter*innen sind Sarah und ihre Klone nicht mehr als Forschungsobjekte. Dennoch sieht Olivier Duval, einer der Verantwortlichen für die Leda-Klone, in Sarah ihren größten Triumph und in Helena ein Wunder, was die Außergewöhnlichkeit der beiden noch einmal betont. Dyad beansprucht jedenfalls die Klone für sich, was auch daran deutlich wird, dass sie in deren DNA eine Kennzeichnung in Form eines Strichcodes eingepflanzt haben, die ein Patent darstellt, das besagt: Dieser Organismus und genetisches Material, das auf ihn zurückgeht, ist in urheberrechtlichem Besitz. Eine entmenslichende Taktik, die den Klonen jegliche Freiheit abspricht und ihren Stellenwert zeigt. Cosima drückt es so aus: „Die besitzen uns. Unsere Körper, unsere Biologie. Alles, was wir sind, alles was wir werden, gehört denen.“ Damit ist Kira, Sarahs Tochter, auf die sie ebenso einen Anspruch haben, in den Mittelpunkt des

Interesses für das Institut gerückt, da sie das erste leibliche Kind eines Klons und damit von immenser Bedeutung für die Organisation ist.

Neben Neolution beziehungsweise Dyad und deren Schergen gibt es noch eine weitere, diesmal richtige Sekte, die Prolethianer, die vehement gegen Wissenschaft und vor allem gegen Klone sind und Helena zur Klon-Killerin ausbildeten. Beide Gruppen stellen für Sarah und ihre Klonschwester eine große Bedrohung dar, gegen die die Polizei, die Sarah auch auf den Fersen ist, relativ harmlos wirkt. Sarah weiß nun auch, dass ihre leibliche Mutter, Amelia, als Zweiundzwanzigjährige von einem Forscherpaar von Neolution als Leihmutter angeheuert wurde; sie floh, als sie erkannte, dass das Leben des ungeborenen Kindes in ihr in Gefahr war und brachte eineiige Zwillinge zur Welt: Helena, die sie der Kirche übergab und Sarah, die in die Obhut des Staates kam. In der zehnten Folge der ersten Staffel namens *Rätselhafte Muster* stellt sich Sarah dann endgültig gegen Helena und erschießt sie vermeintlich.

In den analysierten Szenen geht es einerseits um Sarah in ihrer Mutterrolle, andererseits um das Verhältnis von ihr und Helena.

Körperlichkeit:

In der zweiten Episode wird Sarah endlich wieder mit Kira vereint. Diese wurde von Mrs. S in einem abgelegenen Haus im Wald vor Dyad in Sicherheit gebracht.

In diesen Szenen trägt Sarah wie üblich dunkle Kleidung: eine schwarze, lange und enge Lederhose, die in gleichfarbige Boots gesteckt ist, ein dunkles Top und darüber eine dunkelblaue Jeansjacke. Ihr braunes Haar ist wild und zerzaust, was auch daran liegt, dass sie von einem Freund Mr. S' entführt wurde und die Zeit davor in einem Kofferraum verbracht hat. Ihr Gesicht ist frei von Make-up und an ihrer Unterlippe hat sie einen kleinen, blutigen Riss. Wieder erleben wir sie äußerst aufgewühlt: Sie ist aufgebracht, verwirrt, und weiß erst gar nicht, ob sie nicht von den Prolethianern entführt worden ist. Als sie aus dem Kofferraum gelassen wird, greift sie den Mann, der nur ihre Handfesseln durchschneiden möchte, sofort an. Ihre ersten Gedanken und Fragen gelten ihrer Tochter; sie möchte endlich wissen, wo diese ist. Erst Mr. S, der von hinten an sie herantritt und ihre Schultern umfasst, kann sie etwas beruhigen. Mehrmals flucht sie zorn erfüllt: „Zum Teufel!“ und kann es gar nicht fassen, dass ihre Pflegemutter in die Entführung verwickelt ist. Das ist auch deutlich ihrer Mimik zu entnehmen: Sie starrt Mr. S mit unverhohlener Wut und zugleich Verwirrung an und atmet schwer. Die Umgebung, in der sich die beiden Frauen befinden, wenn sie den Weg zum Haus antreten, ist sehr ländlich und idyllisch. Es gibt neben der Fahrbahn nur einen schmalen Waldweg, den sie einschlagen; die Bäume tragen bereits ein buntes Herbstkleid, wobei neben Grün vor allem Gelb die dominante Farbe ist. Der diegetische Ton ist von

Vogelstimmen und anderen Naturgeräuschen, wie dem leisen Rauschen des Windes in den Baumwipfeln, getragen, ferner hört man deutlich das Stapfen der beiden auf dem von Blättern bedeckten Waldboden. Als sie das Haus erreichen, fällt hier vor allem die lange, steinerne Treppe auf, die zum Eingang führt; auch sie ist von gefallenem Laub bedeckt. Es setzt eine sanfte, nicht-diegetische Musik ein, als Sarah das Haus aus ihrer Kindheit wiedererkennt, ebenso wie einige alte Bekannte. Eine ältere Freundin ihrer Mutter namens Brenda lächelt bei ihrer Begrüßung wohlwollend und beschreibt Sarah als eine Schönheit, gut gelungen und so erwachsen, woraufhin Mr. S halbernst erwidert: „Ich würde ja sagen, nichts von alledem.“ Sarah kommentiert das gar nicht, da im nächsten Augenblick schon Kira auf sie zugelaufen kommt. Ab sofort gilt jegliche Aufmerksamkeit von ihr ihrer Tochter und sie läuft ihr entgegen und ruft „Frechdachs!“, ein Spitzname, den sie gerne für Kira verwendet. Sarah hebt sie dann hoch und drückt sie an sich. Nicht nur die Musik im Hintergrund streicht hier die innige Atmosphäre heraus, die entsteht, wenn die beiden einander endlich wieder in die Arme schließen können. Sarah hat dabei die Augen geschlossen und beteuert, welche Sorgen sie sich gemacht hat, weil sie nicht wusste, wo Kira ist. Die Kamera zeigt Sarahs Gesicht hier in einer Großaufnahme, wohingegen man von Kira nur ihren Hinterkopf und die lockigen, dunklen Haare zu sehen bekommt. Verschwommen sind im Hintergrund die herbstlichen Farben der Umgebung zu erkennen; das Licht entspricht dem natürlichen Tageslicht.¹⁷⁹ Dann wechselt die Perspektive und man sieht die beiden teilweise im Profil, wenn Sarah fragt, ob alles in Ordnung sei. Dabei blickt sie Kira prüfend und intensiv in die Augen und fragt noch einmal nach, als Kira das bejaht. Es ist deutlich erkennbar, wie wichtig ihr das Wohlergehen der Kleinen ist und als sie dann den anderen ins Hausinnere folgt, behält sie Kira auf dem Arm.

In der Folge *Wissen ist Macht* erlebt das Publikum ebenfalls eine Wiedervereinigung, nur geht es diesmal um Sarah und Helena. In der vorherigen Episode musste Sarah nicht nur erkennen, dass sie Helena doch nicht getötet hat, sondern darüber hinaus hat diese ihr auch noch zum Erstaunen aller das Leben gerettet. Über Helena erfährt man zuvor, dass sie nur deshalb Sarahs Mordversuch überlebt hat, da die Kugel ihr Herz verfehlt hat, was aufgrund der Tatsache möglich ist, dass ihre inneren Organe seitenverkehrt liegen. Diese genetische Besonderheit kommt manchmal bei eineiigen Zwillingen vor.

Zunächst sieht man Helena, die in Felix' Apartment auf einem Sofa liegt und dabei immer noch das blutbefleckte Kleid aus der vorigen Episode trägt. Felix' Wohnung ist ein Ort, an dem Sarah häufig anzutreffen ist und in Ermangelung einer eigenen Wohnung ist es auch der

¹⁷⁹ Vgl. Anhang, Abbildung 4.

Ort, den man am ehesten mit ihr verbindet (so passt etwa Beths klinisches Apartment, das sie zeitweise bewohnt, so gar nicht zu Sarahs Art). Es ist der Rückzugsort eines Künstlers, denn Felix malt gerne an einer Staffelei die verschiedensten Gemälde, unter anderem auch Bilder der Klonschwestern. Das Loft liegt über einem dubios wirkenden Dampfbad-Spa in einem alten Industrieviertel. So ist die Außenfassade mit Graffiti übersät und man gelangt über eine lange Treppe nach oben. Die Türe hat keine richtige Schnalle, sondern ist eine Schiebetür mit Riegel, und auch sonst lebt Felix sehr unkonventionell. Die Wohnung wirkt ziemlich vollgeräumt, was auch daran liegt, dass es nur einen einzigen großen Raum neben einem abgetrennten Badezimmer gibt, der sowohl die Funktion einer Küche, als auch eines Wohnzimmers und Schlafzimmers vereint. Die Möbel sind bunt zusammengewürfelt, es liegen viele Teppiche auf dem Boden, aber auch auf dem Sofa, und das große Hauptfenster sticht mit seinem alten Industrieschriftzug sofort ins Auge. Das Loft drückt die unordentliche, normabweichende Lebensart des schwulen Felix perfekt aus, passt aber auch gut zu Sarah, die gemeinsam mit ihm aufwuchs; daher verbindet sie mehr als nur die Liebe zu Punkrock und Chaos. Wenn die Kamera langsam von rechts nach links in kurzer Distanz Helenas Körper entlangfährt, erhält man einen kleinen Ausschnitt von Felix' Lebensumgebung. Das Licht ist gedämpft, der Raum allgemein eher düster und im Hintergrund sind Sarah und Felix zu sehen.¹⁸⁰ Im Gespräch meint der junge Mann zu ihr: „Du hängst zwischen zwei Psychopathen fest. Trenn dich von ihr.“ Aber Sarah stellt klar, dass sie ohne Helenas Einschreiten bereits tot wäre. Felix geht dann, um Helena etwas zum Anziehen zu holen, während Sarah Helena erklärt, dass er wie eine Schwester für sie zu sein hat und dass sie ihn mit Respekt behandeln soll. Auch sonst gibt Sarah ihrer Zwillingsschwester hier hauptsächlich Befehle; sie soll sich die Klamotten nehmen und sich waschen, darüber hinaus alles tun, was Felix ihr sagt. Nach dem emotionalen Zusammentreffen der beiden in der vorherigen Folge wirkt sie nun wieder recht unterkühlt und in Anbetracht dessen, dass Helena ohnehin seit Jahren immer nur gesagt bekommt, was sie zu tun hat, hinterlassen ihre Aufforderungen einen schalen Beigeschmack. Immerhin hat Helena ihr das Leben gerettet; dennoch bleibt die Beziehung zwischen ihnen beiden kompliziert. Auch, dass sie Felix damit beauftragt, Helena zu jemandem zu bringen, der ihr auf den Zahn fühlen kann, anstatt es selbst zu tun, zeigt, dass sie nicht nur andere Sorgen hat (es geht hier um ihre Tochter), sondern auch noch nicht bereit ist, sich mit Helena weiter auseinanderzusetzen.

Später in der Episode kümmert sich hingegen Helena sofort um das gemeinsame Problem namens Rachel und möchte sie mit einem Scharfschützengewehr ausschalten, wovon Sarah

¹⁸⁰ Vgl. Anhang, Abbildung 5.

sie nur mit dem Argument abhalten kann, dass Felix sich im Gefängnis befindet und sie ihn dort behalten werden, wenn Rachel jetzt getötet wird. Helena möchte daraufhin Paul für Sarah töten, der gerade mit Rachel fremdgeht. Daran erkennt man, dass sie im Gegensatz zu Sarah sehr impulsiv und lösungsorientiert zu handeln bereit ist, während Sarah im Vergleich mit ihr noch relativ bedacht und kontrolliert handelt. Zugleich wird auch erkennbar, dass Helena für Sarah doch wichtig ist. Daher tut sie alles, um die Situation unter Kontrolle zu bekommen und den Polizisten Art, der bereits seine Waffe auf Helena gerichtet hat, davon abzuhalten, auf sie zu schießen. Sie stellt gegenüber Helena klar, dass sie ihre Hilfe braucht. Als Helena dann meint, Sarah würde nur ihren Vorteil aus ihr ziehen, kommt es zu einer emotionalen Aussprache Sarahs gegenüber ihrer Zwillingschwester, bei der sie sich sogar direkt vor Helenas Gewehrlauf stellt. Die größtenteils in Dunkel gehüllte Umgebung, die nur vereinzelt von bläulichem Licht erhellt wird und aus der besonders Helenas blondes Haar hervorsticht, und die melancholische, nicht-diegetische Musik, die Sarahs Worte untermalt, zeugen von der tragischen Relevanz dieser Szene: „Nein, das ist nicht wahr. Du hast mir das Leben gerettet. Du bist meine Schwester.“ Die Kamera wechselt in Großaufnahmen zwischen Helenas und Sarahs Gesichtern hin und her und fängt dabei die jeweiligen Gesichtsausdrücke ein, wobei bei Sarah ersichtlich wird, wie schwer es ihr fällt, sich auf diese Weise ihrer Schwester zu öffnen. Art ist völlig in den Hintergrund gerückt und es wirkt, als wäre er gar nicht mit ihnen im Raum. „Ich konnte niemandem sagen, was ich verloren hatte. Und jetzt bist du wieder da.“ Bei diesen Worten rinnen Sarah Tränen über die Wangen und ihr Gesicht rückt noch stärker in den Mittelpunkt des Bildes. Sie fleht Helena an, das Gewehr hinzulegen und Helena lässt sich schließlich davon überzeugen, wobei sie auf einem Podest steht und erhöht ist, während Sarah vor ihr auf dem Boden wirkt, als würde sie knien, was zeigt, wer in dieser Szene die Machtvollere der beiden ist; zugleich macht es auch bildlich den Akt des Flehens deutlicher. Als sie zu ihrer Schwester hinunterkommt, wofür sie Sarahs Hand ergreift, drückt das Bild eine neue Nähe zwischen den beiden aus, was die dezente, ruhige Musik im Hintergrund unterstreicht. Sie legen ihre Hände aneinander und Sarah bedankt sich flüsternd bei Helena, der nun auch die Tränen in den Augen stehen. Am Ende verlassen sie beide die Szenerie; Sarah hat Helena einen Arm um die Schulter gelegt, Helena ihren um Sarahs Hüfte geschlungen. Die Kamera folgt ihnen durch den großen, leeren Raum, wobei man leicht erhöht ihre Rückenansicht sieht, bevor eine Abblende folgt.

Sozialität und Psyche:

In den Szenen aus der zweiten Episode erleben wir Sarah in unterschiedlichen Gefühlszuständen. Zunächst tritt sie wütend und verwirrt in Erscheinung, als sie nach ihrer

Entführung damit konfrontiert wird, dass nicht etwa ihre Feinde, sondern ihre Pflegemutter und deren Gruppe, die Birdwatchers, hinter derselben stecken. Diese hat Mrs. S auch schon bei der Flucht aus London geholfen, als sie mit Sarah untertauchen musste, weshalb sie ihr vertraut. Sarah hingegen weiß hier gar nicht, was ihr geschieht und muss erst verarbeiten, dass Mrs. S sie insofern hintergangen hat, als dass sie Kira ohne ihr Bescheid zu geben in ein Versteck gebracht hat. Mr. S hat dafür das Haus absichtlich wie bei einer Entführung verwüstet, weil für sie Kira an erster Stelle steht, wie sie Sarah gegenüber meint, als sie diese zu deren Versteck führt; Sarah ist entrüstet und stellt klar, dass das auch für sie gilt.

Außerdem sagt Mrs. S, dass sie Kira auch vor Sarah und deren Problemen in Sicherheit gebracht hat. Dieser Satz muss Sarah zusätzlich verletzen, weiß sie doch, dass sie in der Vergangenheit in Bezug auf ihre Tochter nicht immer richtig gehandelt hat. Dennoch lässt sie sich bei dieser Aussage nichts anmerken. Kira ist nun für sie das Wichtigste und das möchte sie auch beweisen. Zugleich ist ihre Tochter aber überhaupt erst wegen ihr in Gefahr, da sie als eine leibliche Klontochter in den Fokus des Interesses von Dyad gerückt ist. Sarahs Zorn und ihre Verzweiflung richten sich daher wohl nicht nur gegen Mrs. S und deren unkonventionelle Methoden bezüglich Kiras Sicherheit; es ist nicht von der Hand zu weisen, dass sie auch mit Selbstvorwürfen zu kämpfen hat.

Nachdem sie zunächst also kämpferisch und impulsiv wie eh und je auftritt, verändert sich ihre Gemütslage, wenn sie Kiras Stimme hört, die nach ihr ruft, als sie beim Haus angekommen sind. Endlich hat sie die Gewissheit, dass es ihrer Tochter tatsächlich gut geht und wenn sie diese dann fest in die Arme schließt, ist ihr die Erleichterung deutlich anzusehen. Die körperliche Nähe zwischen ihnen zeigt das Vertrauen und die Liebe, die sie einander entgegenbringen; das Band zwischen Mutter und Tochter ist stark genug, um trotz all der Widrigkeiten der Vergangenheit und auch jener, die noch auf sie zukommen, nicht zu zerreißen. Wie auch schon zuvor in den Szenen mit Kira wird Sarah emotional; als Mutter ist sie am verletzlichsten. Die analysierten Szenen zeigen zwei Gegensatzpole in Sarah sehr gut auf: die toughe, militante Kämpferin, die ihre Angst durch Wut unter Kontrolle zu halten und zu verstecken versucht und die besorgte, liebevolle Mutter, der das Wohl ihres Kindes über alles geht.

Die Szenen mit Helena zeigen dann Sarahs Beziehung zu ihrer Zwillingschwester. Besonders spannend ist, dass Helena nur deshalb noch lebt, weil ihre Organe spiegelverkehrt angeordnet sind. Das macht sie buchstäblich zu Sarahs Spiegelbild. Pastor Henrik, das Oberhaupt der prolethianischen Sekte, der Helena entkommen konnte, erläutert dies im Gespräch mit Thomas, in dessen Fängen sich Helena in der ersten Staffel befindet, mit der Metapher des

Yin und Yang. Dieses schwarz-weiße Symbol stellt zwei einander entgegengesetzte Pole dar, die miteinander verschmolzen sind, womit gezeigt wird, dass sie nur gemeinsam ein Ganzes ergeben. Man könnte dies auch als Metapher für Sarah und Helena sehen, die, so unterschiedlich sie auch sind, von allen Klonen doch noch am ehesten zusammengehören und nur gemeinsam gegen Dyad und ihre anderen Gegner bestehen können. Denn nur sie sind durch ihre Zwillingsherkunft tatsächlich familiär verbunden. Das wird dann auch am Ende der fünften Episode noch einmal herausgestrichen, wenn Sarah und Helena, auch durch körperliche Nähe, aber noch wichtiger, auf emotionaler Ebene vereint, den Kampf gegen Rachel und deren Schergen aufnehmen. Der Unterhaltung der beiden, die dieser Szene vorausgegangen ist, ist zu entnehmen, wie schwer es für Sarah gewesen sein muss, mit dem Wissen, ihre Zwillingsschwester getötet zu haben, zu leben. Dies geschah zwar mehr oder weniger in Notwehr und aus gutem Grund; trotzdem kann es Sarah nicht leichtgefallen sein, mit einer Pistole auf Helena zu zielen und dann tatsächlich abzudrücken, vor allem, wenn man weiß, was ihre Schwester bis zu diesem Zeitpunkt seit ihrer Kindheit alles durchmachen musste. Dass sie am Anfang der Episode ihr gegenüber relativ kühl auftritt, hat vielleicht den Grund, dass sie sich nach dem Schock, die für tot befundene Helena so plötzlich und in einem schlechten Zustand wiederzusehen, erst ein wenig fangen muss. Letzten Endes schafft sie es aber doch, sich ihre tiefen Gefühle für ihren Zwilling einzugestehen und sie auch ihm gegenüber darzulegen, was meiner Ansicht nach einer der stärksten Momente in der zweiten Staffel der Serie darstellt.

Staffel 3

Wieder gibt es einen großen Sprung in der Handlung und zur besseren Situierung der analysierten Szenen aus der dritten Staffel folgt eine kurze Erläuterung zu den weiteren Ereignissen bezüglich Sarah. Diese willigt gegen Ende der zweiten Staffel ein, sich für Forschungen des Dyad Instituts zur Verfügung zu stellen, damit ihre Tochter geschützt ist. Schriftlich bestätigt sie, dass sie mit der Entnahme ihrer Eizellen einverstanden ist; später muss sie aber erfahren, dass ihr nicht nur Eizellen, sondern ein kompletter Eierstock entfernt werden soll. Gerade noch rechtzeitig kann sie mit Cosimas Hilfe entkommen, wobei sie Rachel Duncan, eine weitere Klonschwester, die allerdings für Dyad arbeitet und in der zweiten Staffel eine wichtige Gegenspielerin von Sarah und ihren Verbündeten ist, verletzt, indem sie ihr ein Auge zerstört, was auch zu schweren Hirnverletzungen führt. Neben den weiblichen Klonen werden in der dritten Staffel auch die männlichen Castor-Klone immer wichtiger, die von zwielichtigen Einzelpersonen durch ihre Krankheit – die sie sich mit den

weiblichen Klonen teilen, aber auch auf Zivilisten übertragen können – als potentielle Waffen angesehen werden. In der fünften Folge der dritten Staffel mit dem Titel *Die Saat des Zweifels* wird Sarah von einer Militärgruppe gefangen genommen; diese steckt hinter dem Castor-Klonprojekt und bringt sie in ein Camp, um Versuche mit ihr durchzuführen. Besonders das verdichtete Verhältnis zwischen ihr und Helena macht diese Folge untersuchenswert, denn die tatsächliche Schwesternbeziehung der beiden nimmt in der Serie nach und nach mehr Raum ein.

Körperlichkeit:

In den ersten Minuten der Episode sieht das Publikum Sarah in einer Großaufnahme auf einem rauen Untergrund liegen. Die Farben sind größtenteils grau gehalten, ihr Gesicht wird von hellem Licht erleuchtet. Sie hat die Augen geschlossen, wenn nicht zusammengekniffen und wird nun langsam wach. Als sie sich aufrichtet, wechselt die Perspektive und wir sehen sie in einer Totalen, sodass man ihre Umgebung besser einordnen kann. Hier ist interessant, dass die Kamera die Gitterstäbe zeigt, sodass man durch diese hindurch auf Sarah blickt. Dabei nimmt man eine leicht erhöhte Position ein, da sie immer noch auf der, wie nun zu erkennen ist, Pritsche in einer Zelle liegt. Von rechts dringt etwas Licht in den sonst düsteren, kleinen Raum und anhand des Musters, das dadurch auf dem Bett entsteht, kann man von einem vergitterten Fenster ausgehen. Die Wände sind unverputzt, stellenweise rissig und dunkel, ebenso wie der Boden; bis auf das schmale Bett mit einem ebenso dunklen Metallrahmen und einer Decke darauf, deren Material kratzig wirkt, sind hier keine Möbel zu erkennen. Am Boden vor dem Bett liegen schmutzigweiße Schuhe, Sarahs Füße sind nackt. Sie trägt eine knöchellange Stoffhose in einer ähnlichen Farbe wie die graue Decke, auf der sie liegt, dazu ein Hemd, dessen Ärmel bis zu ihren Knöcheln hochgekrempelt sind.¹⁸¹ Die junge Frau sieht sich in der Zelle um; dabei ist ihr der Schrecken deutlich von ihrem Gesicht abzulesen. Nicht-diegetische Musik wird zunächst ausgespart, stattdessen hört man, wenn Sarah aufsteht, das Brummen eines Motors in einiger Entfernung. Erst wenn sie an die Gitterstäbe und damit zur Kamera läuft und „Hey!“, ruft, setzt eine düstere Melodie ein, die den Ernst der Lage auch auf tontechnischer Ebene verdeutlicht. Der Blickwinkel wechselt und wir sehen nun, was sie sieht, von der anderen Seite der Gitterstäbe hindurch: Einen niedrigen Raum mit Deckenstrahlern, der trotzdem eher dunkel ist, einen Ventilator darin, weitere vergitterte Räume, die sehr großen Käfigen ähneln, Planen und gestapelte Kisten an den Wänden. Sarah ruft nach anderen Leuten, aber niemand antwortet ihr. Sie sucht verzweifelt nach einem Ausweg aus der Zelle und steigt auf das Bett, um das kleine, weit oben

¹⁸¹ Vgl. Anhang, Abbildung 6.

angebrachte Fenster zu inspizieren, während die Musik eine dringliche Atmosphäre vermittelt. Plötzlich hört man durch ein kleines Gitter in Bodennähe Helenas Stimme: „Am Ende doch nicht so clever.“ Sarah sieht durch das Gitter in deren Zelle, die sich nicht großartig von ihrer eigenen unterscheidet und erblickt ihre Zwillingschwester, die dort auf dem Boden sitzt. Offenbar wurde diese verprügelt, ihre Kleidung ist nass und fleckig und im Gesicht hat sie blutige Schrammen. Man sieht nun abwechselnd Helena und Sarah, teilweise in Großaufnahmen, während sie miteinander sprechen. Sarah will wissen, was mit Helena gemacht wurde und eine traurige, leise Hintergrundmusik setzt ein. Helenas Antwort lautet: „Du hast mich hier reingesteckt.“ „Was? Nein, hey, bist du verletzt?“, will Sarah verblüfft und besorgt wissen und man sieht dabei ihr Gesicht in einer Großaufnahme, wie sie durch das engmaschige Gitter in die Nachbarzelle blickt. Statt einer Antwort schlägt Helena gegen das Gitter. Sie ist wütend und meint, Sarah hätte ihr das eingebrockt und es gäbe einen Handel mit ihrer Pflegemutter Mrs. S; sie gegen Sarah. Sarah flüstert mehr zu sich selbst „Oh, scheiße.“ Dabei senkt sie den Kopf, ihre Augen wirken, als hätte sie diese geschlossen. Helena ignoriert sie im weiteren Verlauf des Gesprächs und spricht stattdessen mit einem großen, schwarzen Skorpion, der plötzlich auf ihrem Knie erscheint (es ist nicht klar, ob er real ist oder ob es sich hier um eine Halluzination der Frau handelt, was bei Helenas Geisteszustand durchaus möglich wäre). Sarah lehnt sich sichtlich unglücklich an die Wand und man sieht ihr Seitenprofil in einer Großaufnahme, wenn sie die Hände vor die Augen legt und sich diese reibt, sodass ihr Antlitz größtenteils verborgen wird. Dann gibt es einen harten Schnitt zur nächsten Szene, die einem anderen Erzählstrang folgt.

In der nächsten Szene mit den beiden redet Sarah auf Helena ein und versucht ihr klarzumachen, dass Mrs. S so gehandelt hat, um ihre Tochter zu schützen; die Castor-Klonverantwortlichen sind hinter Kira her. Sarah hat Helena gesucht, da sie nicht ohne sie den Castor-Klonen entgegentreten kann, wie sie meint. Während Helena dann etwas zu essen bekommt, wird Sarah von zwei Männern in Militärkleidung aus der Zelle gebracht; einer davon ist ein Castor-Klon. Man bringt sie zu der Verantwortlichen, Dr. Virginia Coady. Hier gibt sich Sarah trotz ihrer misslichen Lage kämpferisch und stellt wütend Fragen bezüglich Helena. Die Ärztin antwortet ihr, Helena würde es gut gehen und man nimmt Sarah die zuvor angebrachten Handschellen ab. Ihre hilflose Situation spitzt sich aber trotzdem zu, da ein dritter Mann in Militärkleidung sich blaue Handschuhe anzieht und ihr den linken Arm abbindet. Sarah wehrt sich nach Kräften, ihre Mimik verrät ihren Schockzustand, wenn sie ruft, dass man das Genom von ihr doch hätte und was man jetzt noch von ihr wollen würde. Die andere Frau erwidert nur lapidar: „Eine Spende!“ In Großaufnahmen sieht man, wie

Sarahs Armbeuge desinfiziert wird, während ihr Arm festgehalten wird. Wenn die Nadel dann in ihre Haut eindringt und im Hintergrund die Ärztin mit ruhiger Stimme ihre Pläne darlegt – man will Sarahs Blut zu Forschungszwecken verwenden, um Stammzellen zu gewinnen – wirkt die Szene durch das nahe Bild der Kamera besonders grausam. Sarah gibt sich nach wie vor militant und beschimpft die Frau als „Psycho-Bitch“. Die Angesprochene stellt klar, dass Sarah nicht gegen sie gewinnen könne. Zunächst wirkt es auch so, wenn die Versuche mit ihr weitergehen und sie ähnlich schlecht behandelt wird wie Helena, sodass sich ihr körperlicher Zustand nach und nach zum Schlechten ändert. Aber letzten Endes schafft sie es, Helena zum Ausbruch aus ihrer Zelle zu verhelfen. Diese lässt sie jedoch alleine in ihrem Gefängnis zurück (allerdings kommt sie im Lauf der weiteren Handlung noch einmal zurück und hilft Sarah, zu entkommen).

Sozialität und Psyche:

Zu Anfang der Folge *Die Saat des Zweifels* sehen wir Sarah in einer hoffnungslosen Situation. Sie wurde gefangen genommen und befindet sich an einem ihr unbekannten Ort in einem winzigen Raum eingepfercht. Sie weiß nicht, wie sie dorthin gelangt ist und was die Leute, die sie gefangen halten, mit ihr vorhaben. Die Verwirrung und der Schrecken über die Lage, in der sie sich befindet, ist ihrem Gesicht deutlich abzulesen. Sie versucht sofort, einen Ausweg zu finden, aber die kleine Zelle bietet keine Ausbruchsmöglichkeiten. Trotzdem sammelt sie in der kurzen Zeit, in der man als Zuschauer*in den Geschehnissen beiwohnt, so viele Informationen, wie nur möglich, etwa, wenn man das Motorengeräusch bedenkt, das zu hören ist oder ihrem Blick folgt, wenn sie sich gründlich umsieht. Zunächst wähnt sie sich alleine und als sie erkennt, dass Helena in der Nachbarzelle ist, freut sie sich im ersten Augenblick. Wohl nicht nur darüber, dass sie nicht ganz alleine ist, sondern auch darüber, dass Helena, ihre Schwester, bei ihr ist. Die beiden haben im bisherigen Verlauf der Geschichte von *Orphan Black* viel zusammen durchgemacht und die Beziehung zwischen ihnen ist kompliziert und vielschichtig. Im Moment überwiegt aber wieder die negative Seite ihrer Verbindung: Helena drückt sofort ihre Wut auf Sarah aus und spricht von einem Deal, den Mrs. S offenbar eingegangen ist. Scheinbar weiß Sarah von diesem Deal; aber irgendetwas muss auch schief gelaufen sein, sonst würde sie sich nicht in Gefangenschaft befinden. Sie beteuert auch, nicht in diesen Handel verwickelt worden zu sein; Mrs. S hat von sich aus so agiert, sie weist damit jede Verantwortung von sich. Sarah nimmt auch den Zorn von Helena nicht so ernst und kümmert sich erst nicht darum; ihre Sorge gilt trotzdem zunächst einmal dem Wohlbefinden der Schwester und sie versucht, ein Gespräch in Gang zu bringen, um mehr über ihre Lage zu erfahren. Aber Helena ist für ihre Worte nicht zugänglich

und schließlich muss sie aufgeben. Wenn sie sich resigniert an die Wand ihrer Zelle lehnt und die Hände vor die Augen legt, ist das sinnbildlich für ihr Versagen bezüglich einer Annäherung an Helena und die Verzweiflung, die sie empfinden muss, wird deutlich. Helena bildet hier darüber hinaus in abgeschwächter Form eine Parallelfigur: Man erkennt die Kluft zwischen ihnen beispielsweise daran, dass Sarah scheinbar besser behandelt und nicht zusammengeschlagen wurde; sie ist frei von körperlichen Wunden und in einer besseren Verfassung als ihre Schwester, die auch in anderen Szenen häufig verletzt und verwundet gezeigt wird. Auch ihre Gemütszustände sind konträr: Sarah ist in erster Linie mutlos, Helena wütend. Dies ändert sich aber dann relativ rasch und verkehrt sich gar ins Gegenteil, vor allem in Bezug auf Sarah.

In der nächsten Szene mit Sarah ist sie es, die ihre Wut einsetzt, um mit ihrem Entsetzen fertigzuwerden, wenn mit ihr brutal vorgegangen wird wie mit einem Versuchstier. Sie bekommt einen Eindruck davon, wie sich Helena oft fühlen musste und man zieht rasch eine Verbindung zwischen dem Schicksal der beiden. Wie Helena häufig in ihrem Leben ist auch Sarah jetzt eine Gefangene und muss ohnmächtig hinnehmen, wie mit ihr verfahren wird. Im weiteren Verlauf der Folge kämpft sie auch mit ihren Widersachern, aber sie hat keine Chance und muss einsehen, dass sie unterlegen ist. Man schlägt sie vor den Augen Helenas, die in der Nachbarzelle alles mitbekommt, nieder und macht weitere Versuche mit ihr. Im Laufe der Folge wird sie immer mutloser, was man ihr auch körperlich ansieht, wenn sie ähnlich wie Helena mit blutverkrusteten Wunden in ihrer Zelle steht und sich nur mit Mühe auf den Beinen halten kann. Trotzdem gelingt es ihr aber, mit Helena einen Plan für ihre gemeinsame Flucht auszudeckeln und sie schmuggelt in ihrem Mund etwas aus dem Untersuchungsraum in ihre Zelle, was zeigt, dass ihr Kämpferwille trotz der schlechten Behandlung und der Tortur, die hinter ihr liegt, nicht gebrochen ist. Wieder verbindet sie damit einiges mit Helena, die sich auch immer wieder aufrappelt, egal, was ihr auch Schreckliches zustößt. Die Schwestern arbeiten zusammen und Sarah tut alles in ihrer Macht Stehende, um Helena zur Flucht zu verhelfen. Ihre Entschlossenheit und ihr analytischer Verstand helfen ihr dabei ungemein. Es hat zunächst den Anschein, als könne eine Flucht von beiden gelingen, wenn sie einander wirklich helfen. Aber dieser Eindruck täuscht, denn Sarah muss einsehen, dass Helena ihren eigenen Interessen folgt und ihre Wut auf ihre Schwester wohl immer noch groß genug ist, um sie in der Zelle zurückzulassen. Die Szenen, in denen der Verrat Helenas an Sarah dargestellt wird, sind in ihren Bildern und in ihrer gesamten Machart drastisch; so steht Helena vor Sarahs Zelle, die durch das kleine, vergitterte Fenster in der Tür zu ihr hinausblickt und auch verzweifelt eine Hand nach ihr ausstreckt. Aber Helena lässt sich durch

nichts erweichen und geht nach dem Ausspruch: „Jetzt sind wir quitt, Sestra!“. Sarah, mit blutverschmierten Gesicht, blickt sie bei diesen Worten schockiert an und fleht nach Hilfe, schließlich ruft sie auch: „Wenn du mich hier zurücklässt, hast du niemanden mehr!“ Die traurige, nicht-diegetische Musik verdichtet die melancholische Atmosphäre des Verrats und es wird klar, dass Sarah in ihrer Verzweiflung auch berechnend und verletzend gegenüber ihrer Schwester wird. Dennoch – ihre Worte gehen ins Leere und können selbige nicht erreichen. Nach einem letzten Blick über die Schulter geht diese einfach; die Musik wird lauter und Sarah ruft verzweifelt immer wieder nach ihr und rüttelt an den Gitterstäben ihrer Zellentür, wenn sie im Angesicht ihrer ausweglosen Situation die Nerven vollends verliert. In dieser Folge erlebt man damit eine langsam Transformation von Sarah zu Helena und umgekehrt; Helena wird am Ende als toughe Siegerin herausgestellt, wohingegen Sarah das schwache, körperlich versehrte Opfer darstellt, das von ihrer Schwester abhängig ist und letzten Endes sogar von ihr im Stich gelassen wird; eine Erfahrung, die Helena selbst auch schon machen musste.

Staffel 4

In der dritten Staffel der Serie stehen vor allem die neuen männlichen Klone im Mittelpunkt, was gewissermaßen zu einem Geschlechterkampf führt. Die weiblichen Klone müssen nicht nur deshalb, sondern auch wegen Cosimas gefährlicher Krankheit nach wie vor zusammenarbeiten, um sich diesen Widrigkeiten ihres Klonlebens zu stellen, auch mithilfe ihrer Verbündeter, zu denen nun auch der zwischenzeitlich einweihete Art zählt. Zudem gelingt es endlich, den tatsächlichen Ursprung der Klone, das Original, zu ermitteln. Dieser tritt in Gestalt von Kendall Malone, Mrs. S' Mutter, auf: Von ihr stammt sowohl das Genmaterial für die Castor-, als auch für die Leda-Klone; das ist dadurch möglich, dass sie im Mutterleib einen männlichen Zwilling absorbiert hat, wodurch sie männliche und weibliche DNA in sich trägt. Sie ist dadurch der einzige klonbare Mensch weltweit und damit äußerst wertvoll. Ethan Duncan, der in einem Gefängnis, in dem sie sich befand, nach Freiwilligen für seine Forschung suchte, wählte sie daher für sein Klonprojekt aus. Kendall sorgte dafür, dass Sarah als einziger Klon nicht unfruchtbar gemacht wurde und brachte sie außerdem zu ihrer Tochter. Mit dem Auftauchen von ihr ist daher erstmals eine realistische Chance zur Heilung der Klonkrankheit in Sicht. Da sie Mrs. S' leibliche Mutter ist, steht darüber hinaus fest, dass diese und Sarah auch tatsächlich blutsverwandt sind.

Mrs. S will ursprünglich das Castor-Original vernichten, damit das Genmaterial nicht missbraucht werden kann, sieht jedoch letzten Endes davon ab, ihre eigene Mutter zu töten.

Die Gegner des Klonklubs in Gestalt von Dyad beziehungsweise Topside und dem Militär sind nach wie vor nicht zu besiegen und wegen des Originals, das sie in den Händen von Sarah und ihren Klonen wissen, noch verbissener hinter ihnen her, weshalb sich Sarah zu einem Handel mit Ferdinand Chevalier, einem Handlanger von Topside, entschließt. Sie verspricht ihm biologische Proben von Kendall, damit Topside Ethans Forschungen nachvollziehen kann. Im Mittelpunkt ihres Interesses steht die Vernichtung des Castor-Projekts, denn Virginia möchte aus diesem eine biologische Waffe machen. Am Ende der dritten Staffel stellt sich dann heraus, dass Neolution sowohl das Leda-, als auch das Castor-Projekt unterwandert hat und einer eigenen Agenda folgt. Ferdinand stellt sich als erklärter Feind der Neolutionisten auf die Seite der Klone. Sarah, Mrs. S. und Kendall reisen nach Island, wo Kira versteckt gehalten wird und wo wohl auch Kendall sicher sein sollte.

In der vierten Staffel bekommt man einen verstärkten Einblick in die Vergangenheit und in das Leben von Beth und erfährt, wie sie ihrer Klonherkunft auf der Spur war. Im Zuge dessen dringt man auch stärker in die Materie von Neolution ein. Die Beziehung zwischen Sarah und Felix wird auf die Probe gestellt, als Felix' Halbschwester auf die Bühne tritt.

Sarah wird zu Anfang der Staffel von der mysteriösen M.K., einem weiteren Klon, gewarnt, dass Neolution ihnen schon auf den Fersen ist, weshalb sie nach Kanada zurückkehren. Hier tritt ein neuer Feind auf die Bühne: „Our main clone spent most of the season trying to get a handle on the slippery war that was brewing within Neolution itself — between the old guard, represented by Susan Duncan and Project Leda (which uses old-fashioned cloning in order to create the perfect human), and the new guard, represented by Evie Cho and Brightborn (which uses icky maggot-bots implanted in people's cheeks to rewrite their DNA in order to create the perfect human).“¹⁸² Brightborn ist damit die neue Gegner-Organisation des Klonklubs; es handelt sich hier um eine Einrichtung, die sich vordergründig mit künstlicher Befruchtung beschäftigt, in Wahrheit aber Versuche mit den hoffnungsvollen Frauen macht. Dabei spielen unter anderem die im Zitat erwähnten Implantate eine Rolle, womit eine maschinelle Ebene in die Forschung mit Klonen eingeführt wird. Evie möchte vor allem unheilbare, genetische Erkrankungen auf diesem Wege heilen, da sie selbst als Kind von einer solchen betroffen war. Die folgende Analyse wird sich mit Szenen aus der sechsten (*Skandalöse Nächstenliebe*) und der zehnten und damit letzten Folge (*Politik eben*) der vierten Staffel befassen. Hierin geht es einerseits um das Zusammenarbeiten von Sarah und Cosima, wobei Sarah einen schrecklichen Fehler macht, der Auswirkungen auf ihre Klonschwester hat, andererseits um das vorläufige Ende der Serie, weshalb ich diese Folgen als besonders relevant erachte.

¹⁸² <https://www.bustle.com/p/this-orphan-black-season-4-recap-will-re-induct-you-into-clone-club-before-the-final-season-62549> (10.10.2017).

Körperlichkeit:

Zu Anfang der ersten erwähnten Episode namens *Skandalöse Nächstenliebe* beschließen Cosima und Sarah gemeinsam, mit Susan Duncan zusammenzuarbeiten; einerseits, um bezüglich Cosimas Krankheit endlich Fortschritte machen zu können, andererseits auch, um Sarah von einem von Evies gefährlichen Bots, der ihr im vorigen Verlauf der Staffel in die Wange implantiert wurde, zu befreien. Dies kann nur unter der Hilfe von Brightborn geschehen, die für diesen Bot verantwortlich sind. Es ist Sarah anzumerken, wie sehr es ihr widerstrebt, mit Brightborn zusammenzuarbeiten. Im Gespräch mit Evie gibt sie sich überlegen und kühl, ganz ähnlich wie in denen mit Susan und macht von ihrer Abneigung ihnen gegenüber kein Hehl. Als sie mit Susan erstmals zusammentrifft, ist diese bei ihrem Anblick fasziniert. Sarah kommentiert das nur lapidar mit „Ja, genau der Blick, den Leekie auch draufhatte.“ Bei dieser Aussage stehen die Frauen, auch Evie ist dabei, in einem Büro von Brightborn. Sarah wirkt mit ihrer üblichen Kleidung deplatziert: Sie trägt eine Leggings mit schwarz-weißem Streifenmuster, dazu schwere, kurze Boots in Schwarz. Ihr graues Oberteil ziert eine schwarze Blume, umgeben von einem dezenten, geometrischen Muster als Umrandung. Darüber hat sie eine schwarze Bomberjacke geworfen, ihr Haar trägt sie wie gewohnt offen, sodass es wild und ungezähmt wirkt. Ihre Augen zieren dunkler Lidschatten, ansonsten wirkt sie ungeschminkt. Evie mit ihrem schicken, blauen Kostüm und auch Susan mit ihrem hellen Haar und der weißen Kleidung bilden einen starken Kontrast zu ihr, was die Verhältnisse zwischen diesen Figuren auch auf bildlicher Ebene verdeutlicht. Sarah legt ihre Jacke nicht ab und sitzt breitbeinig in dem ihr angebotenen Sessel; ihre gesamte Gestik und auch ihre Mimik drücken Gleichmut und Arroganz aus. Gegenüber Ira, einem Castor-Klon, der zugleich Susans Liebhaber ist, gibt sie sich offen feindselig. Ihr erstes Interesse gilt dem Bot in ihrer Wange; sie will wissen, was dieser bewirken soll. Evie eröffnet ihr, dass das Implantat sie krankmachen soll. Die reduzierte, nicht-diegetische Musik, die das Gespräch der drei begleitet, schafft eine angespannte Atmosphäre, was die Kameraführung unterstreicht, die häufiger zwischen einer halbtotalen Einstellung und Großaufnahmen wechselt und damit nicht nur die sterile Büroumgebung, sondern auch immer wieder Sarahs Gesichtsausdrücke zeigt. Als Sarah dies erfährt, blinzelt sie mehrmals, während Susan aus dem Off sagt: „Du bist immun gegen die Krankheit.“ Erst, wenn Sarah zu ihr hinüberschaut, sieht man auch Susans Gesicht, als sie fortfährt: „Wir aktivieren bestimmte Gene und hoffen, dass wir am Ende das richtige finden.“ Evie fügt trocken hinzu: „Offenbar hat es noch nicht den entsprechenden Schalter gefunden.“ Sarah seufzt scheinbar genervt und fragt: „Wieso, weil ich gesund bin?“ Ihr Tonfall ist untergriffig. Evie antwortet trocken: „Weil Sie noch leben.“ Sarah schließt

einige Sekundenbruchteile die Augen und schüttelt leicht den Kopf, bevor Susan weiterspricht: „Wir können das Implantat entfernen und die Forschung nach einer Behandlung sofort aufnehmen. Wenn wir uns Kendall teilen.“ Anhand von Sarahs Reaktion wird klargestellt, wie widerwillig sie diesen Handel eingeht, aber sie tut es schließlich, zu ihrem eigenen Wohle und dem ihrer Klonschwestern.

In den Szenen, in denen ihr der Bot entnommen wird, assistiert Cosima Evie und meint davor zu Sarah: „Ich pass auf dich auf.“ Während der Operation gibt sich Cosima sehr interessiert an der Natur des Bots, während Sarah es einfach nur schnell hinter sich bringen möchte. Man erfährt, dass das Implantat auf Druck und Temperaturschwankung reagiert; Evie spritzt ihr ein Enzym, das die Rezeptoren desselben neutralisiert, sodass der Bot förmlich einschlafen wird und sein Gift nicht entfalten kann. Sarah liegt auf einer Liege und ist den beiden anderen Frauen völlig ausgeliefert; ein Gefühl, das Cosimas Anwesenheit entschärft. Man sieht sie in Großaufnahmen, aber auch in Detailaufnahmen den Bot in ihrer Wange, der einer Made gleicht, was für Tod und Verfall steht; diese Atmosphäre unterstreicht die zum Teil dramatische, nicht-diegetische Musik. Nach einem kleinen Zwischenfall geht alles gut und Sarah ist von dem Ding befreit.

Der Plan von Cosima scheitert und Kendall wird von Evie entführt, die sich gegen Susan stellt und ihre eigenen Interessen verfolgt; als Technikerin haben für sie Klonversuche keine Zukunft und die Klon selbst sind irrelevant geworden. Bevor Sarah weiß, wer Kendall entführt hat, nimmt sie aber an, Susan wäre dafür verantwortlich und vernichtet aus Wut das Material, das Scott Kendall entnommen hat, womit sie den Deal zwischen Susan und ihnen als nichtig erklärt. Als Kendall danach getötet und ihre Leiche verbrannt wird, was Sarah über das Telefon von Cosima erfährt, muss sie ihren fatalen Fehler begreifen. Hier dominiert die laute, nicht-diegetische Musik mit melancholischem Klang; man hört nicht, was besprochen wird, aber wenn die Kamera langsam frontal zunächst in einer Nahaufnahme an Sarahs Gesicht heranfährt, sieht man in ihrem Blick den Schrecken über die Erkenntnis.¹⁸³ Es folgt ein kurzer Bildwechsel und Cosima ist zu sehen, bevor man wieder Sarah im Bild hat. Sie wendet sich, langsam das Handy vom Ohr nehmend, zu Mrs. S und Susan um, die mit ihr im Raum sind. Mrs. S hat Tränen in den Augen und schüttelt den Kopf, während Sarah wie paralysiert wirkt. Erst dann setzt ein diegetischer Ton in Form von Mrs. S' Schluchzen ein und nun hat auch Sarah Tränen in den Augen und ihre Lippen zittern, bevor es einen Szenenwechsel zu Evie gibt.

¹⁸³ Vgl. Anhang, Abbildung 7.

In der Episode *Politik eben*, die nach einem Ausspruch von Rachel benannt ist, handelt es sich um das Finale der vierten Staffel, in dem sich die Situation auf einen Showdown zwischen dem Klonklub und ihren mannigfaltigen Feinden zuspitzt. Man erfährt im Laufe der Folge, dass es Susan nie um ein Heilmittel für die Klone ging; sie verfolgt nur das Ziel, das Ursprungsgenom zu bekommen, um wieder mit dem Klonen von Menschen beginnen zu können. Auch Rachel spielt falsch und will sich an die Spitze von Neolution kämpfen, deren Ziel hier als genetische Veränderung von weiten Teilen der Bevölkerung beschrieben wird. In ihrer flammenden Rede an den Aufsichtsrat von Neolution spricht sie davon, dass Klone nichts anderes als rundum patentgeschützte, gezüchtete und überwachte Versuchstiere sind. Neolution habe nun die Macht, diese Generation für Generation herzustellen und das am besten dadurch, indem man Susans Zelllinie mit Evies Implantat-Technologie verbindet. Das bedeutet, sie möchte die Bots in Klone einsetzen; dazu plant sie, die Experimente in Länder zu verlegen, in denen das Klonen von Menschen nicht verboten ist und die Ansprüche ihres Konzerns Vorrang vor den Bürger- und Persönlichkeitsrechten haben. Sie spricht damit den Klonen sämtliche Freiheiten ab und degradiert sie wirklich zu Laborratten, mit denen Neolution dann völlig frei verfügen kann, wie es ihnen beliebt. Dabei lässt sie außer Acht, dass sie selbst ein Klon und damit Eigentum der Organisation ist, worauf ihre Mutter, Susan Duncan, sie später auch hinweist. Ihre Antwort hierauf fällt gleichmütig aus: Bei Gelegenheit könne sie sich ja um diese juristische Spitzfindigkeit kümmern, aber sie als Klon sei das perfekte Aushängeschild für einen Konzern, der sich mit dem Klonen von Menschen befasst. Sarah erfährt von diesem Komplott, den auf einer Seite Susan, auf der anderen Rachel geplant haben und fasst den Entschluss, alleine, auf die Insel zu fliegen, auf der sich Susans Labor befindet, in dem Cosima gemeinsam mit ihr die Forschung des Klon-Genoms übernommen hat. Denn auch Rachel ist auf dem Weg dorthin, um sich um das Problem namens Susan zu kümmern. Diese hat Cosima eingesperrt, damit sie ihr nicht mehr in die Quere kommen kann, jetzt wo sie hat, was sie von ihr wollte.

Über die Insel selbst weiß man nicht viel; in der Folge zeigt sie sich als verschneites, eher unwirtliches Eiland mit schroffen Felsen, auf dem sich ein großer Forschungskomplex befindet, der gleichzeitig auch als Wohnort für die dort untergebrachten Personen dient. Die Einrichtung dieses Gebäudes ist sehr modern, die Räume sind hell und groß, vorwiegend in Weiß gehalten und es gibt viele Glasfronten und eine geschmackvolle, teure Innenausstattung. Wenn Rachel, die mit dem Helikopter dorthin geflogen wurde, das Haus betritt, setzt sanfte Klaviermusik ein, was die gediegene Atmosphäre unterstreicht.

Rachel sticht Susan nieder, während Cosima gemeinsam mit einem Klonmädchen namens Charlotte, das dort untergebracht wurde, auf einem Boot von der Insel fliehen möchte; Susan hat das Mädchen von diesem erzählt. Die beiden verlaufen sich aber und rasten in einem Wäldchen, was aufgrund der Kälte zur Gefahr für sie wird. Währenddessen landet auch Sarahs Helikopter auf der Insel und sie sucht im Gebäude nach Rachel und Susan. Letztere findet sie blutüberströmt und entkräftet am Boden liegend vor. Trotz ihrer Differenzen hilft sie ihr auf und fragt sie nach Cosima; dabei erfährt sie, dass Rachel die Zelllinie und damit das Heilmittel gestohlen hat. Plötzlich erscheint Rachel im Raum und attackiert Sarah hinterrücks mit ihrem Gehstock, den sie seit ihrer Hirnverletzung benötigt; Susan kann bei dem Kampf zwischen den beiden nur hilflos zusehen. Dieser große Endkampf findet in einem Untergeschoss des Forschungsgebäudes statt. Es gibt kein Tageslicht, an den massiven Wänden sind kleine Lampen angebracht, die den Schauplatz nur mäßig erhellen. Die nicht-diegetische Musik ist laut und bedrohlich und bildet damit eine passende Tonkulisse für den Kampf. Trotz ihrer genetischen Gleichheit unterscheiden sich Rachel und Sarah stark voneinander; man kann hier einmal mehr von Kontrastfiguren sprechen. Rachel ist in einen weißen Mantel gekleidet und hat die aschblonden Haare akkurat zu einem Bob geschnitten, während Sarah schwarze Kleidung und ihre zerzausten Haare offen trägt. Trotz ihrer körperlichen Beeinträchtigung scheint Rachel überlegen; sie kämpft verbissen, brutal und ohne Kompromisse und nutzt dafür nicht nur ihren Gehstock, sondern später auch das Messer, das sie zuvor Susan in den Bauch gerammt hat. So kommt es, dass Sarah rasch aus Wunden in Gesicht und Körper blutend am Boden liegt und sich hilflos krümmt. Dadurch, dass Susan Rachel aber ein Bein gestellt hat, ist auch diese gestürzt, sodass sich beide auf einer Ebene befinden. Die Kamera fängt diese Bilder aus Bodennähe und in einer halbtotalen Einstellung ein, Susan ist nur teilweise zu sehen und damit stark in den Hintergrund gerückt. Sarah kriecht rücklings über den Boden und versucht so, Rachel zu entkommen.¹⁸⁴ Im Hintergrund redet Susan auf selbige ein und fleht sie an, sich zu beherrschen; sie würde ja haben, was sie gewollt hat. Aber Rachel presst hervor: „Ich will dich, Sarah!“ Die beiden beschimpfen sich und Rachel kann sich aufrappeln. Sarah, die immer noch am Boden liegt, ruft: „Rachel, du bist eine von uns!“ Daraufhin erwidert die andere Frau kühl: „Eine von euch? Du hattest doch gar keine Ahnung, was du bist, bis sich Beth Childs vor den Zug geworfen hat.“ Dabei kommt sie bedrohlich langsam immer näher auf Sarah zu. In einer Detailaufnahme sieht man nun das blutige Küchenmesser, das in Sarahs Bein steckt und die Spitze von Rachels Gehstock, die sich seinem Griff unweigerlich nähert, bis sie ihn erreicht hat und dagegen drückt. Im

¹⁸⁴ Vgl. Anhang, Abbildung 8.

Hintergrund hört man Sarah schmerz erfüllt aufschreien. Sie liegt nun halb auf einer Treppe und kann sich nur hilflos winden, während Rachel davon spricht, dass nun ihre Zeit gekommen sei. Sie lässt dann von ihr ab, als Susan mit einer Pistole auf sie zielt und ihr befiehlt, aufzuhören. Sarah zieht sich langsam und qualvoll das Messer aus der Wunde; man sieht kurz ihr Gesicht in einer Großaufnahme: Ihr läuft aus einer Wunde an der Stirn Blut über die Augenbraue bis auf die Wange herab, sie ist sichtlich angeschlagen. Endlich kann sie aufstehen und flieht aus dem Raum, während Rachel durch Susan abgelenkt ist; diese nimmt die Pistole an sich und schießt ihr hinterher, trifft aber nicht. Sarah schafft es dann hinkend und keuchend aus dem Haus, um Cosima zu finden, doch ihr ist bereits jemand zuvorgekommen; ein Mann bringt sie und Charlotte zu einigen Zelten, offenbar wohnen doch mehr Menschen als gedacht auf der Insel. Dort gibt es auch ein Wiedersehen mit Delphine. Sarah sieht man in den letzten Minuten der Folge, wie sie sich bei Nacht über die Insel schleppt. Dabei folgt ihr die Kamera wieder in Bodennähe und aus einer leichten Froschperspektive; man sieht nur ihren Rücken, auf dem sie einen großen Rucksack trägt, außerdem hat sie eine Kapuze auf, um sich gegen den Wind und die Kälte zu schützen. Die Bilder sind dunkel, die Unwirtlichkeit der Landschaft wird dadurch zusätzlich hervorgehoben. Blutig, zitternd und keuchend lehnt sie sich schließlich an einen Felsen, wobei die Kamera ihr Gesicht in einer Großaufnahme einfängt. Ihre Lippen zittern, sie ist blass und schließt die Augen. Die Einstellung wechselt zu einer Panoramaaufnahme und man sieht die Küste der Insel, das Wasser, das an deren Ränder schwappt und die Felswand, die sich über das ganze Bild erstreckt. Die einzigen beiden Lichtquellen sind der Mond, dessen Schimmern man erkennen kann, und eine Taschenlampe in Sarahs Hand.¹⁸⁵ Sie ruft Mrs. S an und bittet um Hilfe; diese wird aber gemeinsam mit Kira von Ferdinand mit einer Waffe bedroht, der auch das Handy übernimmt und Sarah damit darüber informiert, dass er sie in seiner Gewalt hat. Die letzte Einstellung, in der man Sarah sieht, ist eine Großaufnahme von ihrem Gesicht; mit blutiger Hand hält sie das Handy ans Ohr, sie kneift die Augen zusammen und eine Träne läuft ihr über die blutverschmierte Wange. Die Folge endet damit mit einem fulminanten Triumph von Rachel.

Sozialität und Psyche:

Sarah beschließt am Anfang der ersten erwähnten Folge, sich gegen Mrs. S zu stellen, wenn sie sich Cosimas Plan anschließt. Damit schlägt sie sich einmal mehr auf die Seite ihrer Klonschwester, was die schwierige Beziehung zwischen ihrer Pflegemutter, von der sie nun auch weiß, dass sie in Wahrheit tatsächlich blutsverwandt sind, herausstreicht und verschärft,

¹⁸⁵ Vgl. Anhang, Abbildung 9.

aber auch zeigt, dass für sie ihre Klonfamilie immer noch über ihrer anderen Familie steht. Sie stellt klar, dass Cosimas Leben wichtiger ist als das, was Mrs. S vielleicht möchte. Dass sie von der Krankheit nicht betroffen ist, dürfte in ihr auch gewisse Schuldgefühle wecken, weswegen sie umso bestrebt ist, alles in ihrer Macht Stehende zu tun, um Cosima und auch den anderen Klonen zu helfen, ihre Erkrankung zu besiegen. Ihre Einzigartigkeit ist hier nicht nur ein Segen, sondern zugleich auch ein Fluch, womit sie sich immer wieder, sei es nun in Bezug auf ihre Tochter oder auf ihre Klonschwestern, konfrontiert sieht.

Im Gespräch mit Kendall und Evie spielt sie die Überlegene, obwohl der Bot in ihrer Wange ihr äußerst gefährlich werden könnte. Ihr Hass auf die Castor-Klone, die immerhin nichts anderes als biologische Waffen darstellen, wird durch ihr Gebaren gegenüber Ira vermittelt. Dass sie den ungleichen Handel mit Evie und Susan nur mit größtem Widerwillen eingeht, wird ebenfalls sehr deutlich, aber sie beißt in den sauren Apfel, um dem Klonklub einen Dienst zu erweisen.

Die starke Bindung zwischen Sarah und Cosima, die in den vorigen Staffeln nicht so direkt hervorgehoben wurde, wird auch dadurch verstärkt dargestellt, dass Cosima Sarah beisteht, mehr noch, dabei hilft, wenn ihr das Implantat von Evie entnommen wird. Dieses Implantat verbindet sie darüber hinaus auch auf besondere Art mit Cosima und ihren anderen Klonschwestern, weil es die Macht hat, Sarah ebenfalls krank zu machen; damit wäre sie auf einer Stufe mit ihnen und nicht länger etwas Besonderes, was die Klonkrankheit betrifft. Dass sie davon befreit wird, während Cosima und die anderen weiterhin in Gefahr schweben, verdeutlicht wiederum ihre Außergewöhnlichkeit und Bedeutsamkeit.

Bei der Vernichtung von Kendalls Zellen, die für Cosima enorm wichtig gewesen wären, handelt Sarah völlig impulsiv und begeht damit einen schlimmen Fehler. Das wird ihr in diesem Moment nicht so bewusst, auch wenn Susan schockiert ruft: „Bist du völlig von Sinnen? Du hast dich grade selbst zerstört, du dummes Gör!“ Sie sieht sich einfach von Susan hintergangen und zerschlägt damit ihren Handel, ohne darüber nachzudenken, welche Bedeutung diese Proben für ihre Klonschwestern haben. Dieses Verhalten bildet einen starken Kontrast zu ihrem sonst eher bedachten Auftreten in puncto ihrer Klone, deren Wichtigkeit für Sarah den Zusehenden durch viele Taten in ihrer Vergangenheit bewusst gemacht wurde. Offenbar befindet sie sich in einem emotionalen Ausnahmezustand, doch auch dieser rechtfertigt ihre unbedachte Tat nicht, für die letzten Endes Cosima und die anderen kranken Klone bezahlen müssen. Hier wirkt sie somit sehr egoistisch, vor allem wenn man bedenkt, dass sie erst wenige Szenen zuvor von ihrer eigenen körperlichen Bedrohung befreit wurde,

auch mit Cosimas Hilfe, die ihr dabei den Rücken gestärkt und ihr immer wieder Mut zugesprochen hat.

Ganz anders ist es in der letzten Folge der Staffel. Wenn Sarah mit Mrs. S darüber spricht, auf die Insel zu fliegen, auf der Cosima festgehalten wird, und diese ihr vorwirft, es würde ihr um Rachel gehen, stellt sie klar, dass sie dabei nur an Cosima denkt und daran, dass diese wieder gesund wird. Sie möchte ihre Klonschwester vor ihrem Schicksal retten, selbst wenn sie sich dafür einmal mehr in Gefahr begeben muss. Sie sagt selbst: „S, Ich bin immun. Wenn ich das nicht regeln kann, dann muss ich zusehen, wie meine Schwestern sterben.“ Hier setzt eine melancholische Hintergrundmusik ein, die ihre Worte untermalt und zeigt, wie nahe ihr das Wissen um deren Zukunft geht, sollte es kein Heilmittel für sie geben und welche Emotionen es in ihr weckt. Sie wirkt hier sehr entschlossen und ist sich ihrer Sache sicher. Gleichzeitig bringt sie ihre andere Familie, Mrs. S und Kira, aus der Schusslinie, indem sie von ihrer Pflegemutter verlangt, dass sie zuhause auf Kira aufpasst. Das ist ein kluger Schachzug von ihr, da sie Mrs. S dadurch das Gefühl vermittelt, eine wichtige Aufgabe zu haben, auch wenn sie nicht mit ihr mitfliegt und ihr im Kampf gegen Rachel zur Seite steht.

Auf der Insel selbst ist sie dann klar die Unterlegene, wenn es zum Kampf gegen Rachel kommt. Sarah wird hier von hinten und sehr plötzlich angegriffen und hat die ganze Zeit über ihrer Gegnerin nicht viel entgegenzusetzen, denn Rachel kämpft von Anfang an hart und kompromisslos. Wir erleben hier dadurch einen sehr ungleichen Kampf und sehen Sarah in einer ähnlichen Rolle wie in den zuvor analysierten Szenen aus der dritten Staffel, wenn sie im Militärcamp zusammengeschlagen wird. Dass sie sich über weite Teile der Szenen am Boden liegend befindet, während Rachel sich rasch aufrappeln kann, zeigt die Machtverhältnisse zusätzlich klar auf und wenn man bedenkt, dass Rachel eine körperliche Behinderung hat, scheint es umso unfassbarer, dass Sarah ihr so drastisch unterliegt. Das Ende der Staffel macht ihre Unterlegenheit gegenüber Rachel umso klarer. So befindet sich Sarah hier in schlechtem körperlichem Zustand, völlig alleine und im Dunkeln irgendwo auf der Insel. Ihre Einsamkeit wird durch die Panoramaaufnahme gut dargestellt, die sie am rechten Bildschirmrand klein und bedeutungslos erscheinen lässt, während einem die Gewaltigkeit der Natur um sie herum anschaulich vor Augen geführt wird. Die weiteren Bilder vermitteln ihre Hoffnungslosigkeit und ihren Schmerz, nicht nur auf körperlicher, sondern auch auf psychischer Ebene. Als sie Mrs. S um Hilfe anfleht, wird ihr Bitten nicht erhört: Schlimmer noch, sie muss herausfinden, dass Ferdinand, der mit Rachel gemeinsame Sache macht, ihre Pflegemutter und Kira in seiner Gewalt hat. Damit endet die Staffel mit einer fast vollkommenen Niederlage von Sarah gegenüber ihrer Gegnerin in Verkörperung von

Rachel: Weder hat sie Cosima gefunden und ihr zum Heilmittel verholfen, noch konnte sie Rachel besiegen und ihre Familie ist darüber hinaus in großer Gefahr. Einmal mehr muss sie erkennen, dass sie den falschen Leuten vertraut haben. Einzig Alison und Helena konnte sie aus der Schusslinie bringen, aber ihr Schicksal bleibt ungewiss.

Zusammenfassend lässt sich zu Sarah in Bezug auf ihre Figur als Artefakt feststellen: Sie ist einerseits durch ihre äußere Erscheinung und ihre Lebenseinstellung als punkige Rebellin typisiert. Andererseits wird sie im Laufe der Serie immer mehr zu einem individualisierten Charakter. Dies ist kein Widerspruch, denn wie Eder schreibt, sind Typisierung und Individualisierung zwei Pole mit Zwischenstufen.¹⁸⁶ Sie ist eine eher realistische Figur und wird nicht bewusst verfremdet, dennoch weist sie widersprüchliche Eigenschaften auf, was aber ihren individuellen Charakter und ihre Komplexität hervorhebt. Passend zum Thema der Serie und dem Genre wirft sie durchaus auch Fragen und Rätsel auf; das hat sie mit den anderen Klonfiguren gemeinsam.

Sarahs Selbstbildnis ändert sich im Verlauf der Serie nicht grundlegend, sieht man von den ersten Episoden ab, in denen sie erkennt, dass sie ein Klon ist. Sie sieht sich trotzdem als eigenständiges Individuum und betont auch, dass es nur eine von ihr gibt. Auch Mrs. S sagt einmal zu ihr „Du bist immer du.“ Allerdings durchläuft ihre Figur auf anderen Ebenen eine starke Entwicklung. So wird ihr Mutterdasein beispielsweise für sie immer wichtiger, wohingegen sie anfangs ihrer Tochter gegenüber eher als gleichgültig eingestellt dargestellt wurde (man vergleiche den langen Zeitraum, in dem sie ihre Tochter nicht gesehen hat). Von Anfang an ist sie die Hauptfigur und hat eine gewisse Heldinnenrolle inne, auch wenn man sie eher als Antiheldin einordnen kann. Sie ist diejenige, die den Klonklub zusammenhält, das wird im Laufe der Staffeln immer ersichtlicher.

Insofern ist Sarah durchaus eine dynamische Figur, die verschiedene Entwicklungsstadien durchläuft, wie auch ihre Klonschwester. Ihre Persönlichkeitsmerkmale und ihr Innenleben werden durch ihr Äußeres, aber auch durch ihr Auftreten, durch ihre Beziehung zu anderen Personen und ihr gesamtes Handeln erfahrbar und ersichtlich, womit sie eher eine transparente Figur darstellt. In weiten Teilen der Serie kann man ihre Handlungen nachvollziehen und erkennt ihre Motive, wenn auch teilweise nicht sofort.

6.1.2.) Zur Repräsentation: Sarah als Symbol und Symptom

Da der Fokus dieser Arbeit hauptsächlich auf Sarah und ihren Klonschwester als fiktives Wesen und Artefakt liegt, folgt hier nur ein kurzer Exkurs zu ihrer möglichen Bedeutung als

¹⁸⁶ Vgl. Eder (2014), S. 375.

Symbol und Symptom.

Wenn man sich nun die Frage stellt, wofür Sarah als Figur steht, kann man hier keine eindeutige Antwort geben. In ihrer Komplexität ist sie nicht auf eine bestimmte Symbolkraft hin zu reduzieren. Freilich stellt sie von Anfang an die unangepasste Rebellin dar. Sie verkörpert damit eine Außenseiterin innerhalb der Gesellschaft. Aber auch in der Gruppe der Klone ist sie anders als diese: Nicht umsonst ist sie dadurch, dass sie fertil ist, einzigartig in ihrer Konstitution. Zudem hat sie mit Helena eine biologische Zwillingschwester, was sie ebenso speziell macht und sie von den anderen Klonen abhebt. Diese Zwillingschwester ist darüber hinaus auch noch dadurch, dass sie unter Situs inversus, also der spiegelverkehrten Anordnung ihrer Organe, leidet, ihr sprichwörtliches Spiegelbild.

Sarahs spezieller Status wird in der Serie jedenfalls immer wieder hervorgehoben und thematisiert, sowohl indirekt als auch direkt; beispielsweise von Cosima: „When Cosima holds Sarah’s hand and calls her “the wild type”, she’s not just referring to Sarah’s uncombed mane of hair and penchant for punk rock. In genetics, the term “wild type” is used to refer to a non-mutated or “normal,” allele of a gene.”¹⁸⁷ Als Doppelgängerfigur steht sie ferner, wie all ihre Klonschwester, für den Zerfall von Identität¹⁸⁸; und das Thema der Identität und was diese ausmacht ist ja eines der Hauptthemen von *Orphan Black*.

Betrachtet man den Namen des Forschungsprojekts, dem Sarah und die anderen weiblichen Klone entspringen, Projekt Leda, denkt man unweigerlich an die griechische Mythologie, wo Leda von Zeus in Gestalt eines Schwans geschwängert wird, diese aber zugleich in derselben Nacht mit ihrem Ehemann verkehrt, wodurch beiden Verbindungen zwei Eier mit vier Kindern entspringen.¹⁸⁹ Das Symbol des Schwans spielt in der Serie in den späteren Folgen eine wichtigere Rolle und bringt die weiblichen Klone auch stärker mit den männlichen Klonen in Verbindung, deren Ursprung im Projekt Castor liegt. So ist Castor der Name für einen der Söhne der Leda, der sterblich ist, während Helena der Name für eine ihrer Töchter ist, die unsterblich ist. Das ist insofern passend, als dass die männlichen Klone ebenso an der tödlichen Klonkrankheit leiden, wie die meisten der weiblichen Klone und darüber hinaus diese durch sexuellen Kontakt verbreiten können, womit sie so gesehen ihre „Unsterblichkeit“ weitergeben, wobei letzterer Punkt für die weiblichen Klone so nicht zutrifft. Zudem hat man mit Helena einen weiblichen Klon, der ebenso wie Sarah selbst nicht an der Klonkrankheit leidet und daher quasi die Rolle einer Unsterblichen einnimmt; die Namensgleichheit ist hier wohl nicht zufällig. Das führt dazu, dass die beiden Klonarten einander nicht nur allein von

¹⁸⁷ Griffin / Nesseth (2017), S. 44.

¹⁸⁸ Vgl. Eder (2014), S. 537.

¹⁸⁹ Vgl. Cotterell (2000), S. 57.

ihrem Geschlecht her, sondern auch, was ihre Bedeutung betrifft, gegenübergestellt sind: Sie stehen nicht nur für Frau und Mann, sondern auch für Fortpflanzung, die bei den weiblichen Klonen immer wieder zum Thema wird, und Krieg, den die männlichen Klone durch ihre Bedeutung als mehr oder minder biologische Waffe verkörpern.

Zurück zu Sarah: Sie verfügt trotzdem über eine Vielzahl von Merkmalen, die sie zu einer vielschichtigen Persönlichkeit machen. Mit ihren Klonschwestern gemeinsam stellt sie durch die jeweilige Einzigartigkeit derselben heraus, dass es sich bei ihnen allen um Individuen handelt: Im Laufe der Serie werden sie sowohl vergleichend, als auch kontrastierend und in Abstufungen einander gegenübergestellt, sodass sowohl ihre Unterschiede, als auch ihre Gemeinsamkeiten herausgestrichen werden. Dadurch wirken sie viel stärker wie gewöhnliche Menschen, als wie gleichgeschaltete Klone, was dem gesamten Tenor der Serie entspricht. In Bezug auf Figuren als Symptom ist eingangs Folgendes festzuhalten: „Figuren bilden als Elemente soziokultureller, insbesondere kommunikativer Zusammenhänge eine Verbindung zwischen Produktion und Rezeption.“¹⁹⁰ Anhand von Sarah, aber auch der anderen Klone, lernen die Zusehenden, dass Vorurteile und Stereotypen auf mehreren Ebenen falsch sind. So sind einerseits Vorurteile bezüglich Sarah aufgrund ihres Aussehens und ihrer Gesellschaftsschicht – sie kann beispielsweise trotzdem eine liebevolle Mutter sein, die ihre Verantwortung diesbezüglich wahrzunehmen lernt – fehl am Platz, ebenso wie über Klone als völlig identische Wesen. Damit wird gezeigt, dass die Intention der Produzent*innen hinter der Serie vor allem jene ist, kritisch an das Klonthema heranzugehen und all die Problematiken, die damit einhergehen, mit einzubeziehen. Das wird unter anderem damit erreicht, dass durch die gesamte Machart der Serie, aber vor allem durch die einzelne Darstellung und Ausarbeitung der einzelnen Klonfiguren eine emotionale Nähe zwischen ihnen und dem Publikum entsteht: Man leidet mit ihnen mit, versteht dadurch ihre dringlichen Probleme und die scheinbare Ausweglosigkeit aus ihrer gemeinsamen Lebenssituation, die durch ihre Klonherkunft entsteht. Bei Sarah wird einem vermittelt, wie wichtig es ihr ist, Beths Arbeit fortzuführen und die anderen Klone vor ihren Erschaffer*innen und allen anderen Bedrohung zu beschützen. Damit nimmt sie eine gewaltige Verantwortung auf sich und dieser gerecht zu werden stellt sich mehr als einmal im Laufe der Serie als schier unmöglich heraus.

¹⁹⁰ Eder (2014), S. 541.

6.2.) Alison Hendrix

6.2.1.) Zur Darstellung: Alison als fiktives Wesen und Artefakt

Staffel 1

Körperlichkeit:

Alison ist nach Beth und Katja der dritte Klon, auf den Sarah trifft und der den Zusehenden vorgestellt wird. Sie kommt erstmals in der zweiten Episode der ersten Staffel (Titel: *Instinkt*) vor. Da alle weiblichen Klone von derselben Schauspielerin verkörpert werden, ähnelt sie in ihrem Äußeren Sarah und ihren Klonschwestern frappant und so treffen viele äußerliche Attribute Sarahs auch auf sie zu. Sie ist eine junge Frau; ihr Alter lässt sich aber, anders bei Sarah, aufgrund ihres erwachseneren Kleidungsstils etwas besser eingrenzen und so schätzt man sie bei ihrem ersten Auftritt wohl auf Ende zwanzig, Anfang dreißig. Sie vermittelt schon allein durch ihre Art, sich zu kleiden, einen älteren, reiferen Eindruck als Sarah, obwohl beide junge Mütter sind; aber sonst unterscheiden sich ihre jeweiligen Lebenswelten sehr stark voneinander, was auch recht rasch ersichtlich wird. Im Verlauf der Serie erfährt man dann, dass nur wenige Wochen zwischen den Geburtsdaten der einzelnen Klone liegen; so sind sie alle zu Beginn der Serie 31 Jahre alt, was eben auch mit dem ersten Eindruck von Alison zusammenpasst. Naturgemäß teilt sie sich auch den Körperbau mit Sarah und ist klein und zierlich, wirkt dabei aber auch sportlich, was ebenfalls mit ihrem Stil, aber auch der Umgebung, in der man sie das erste Mal sieht, zusammenhängt. So beobachten die Zusehenden sie aus Sarahs Blickwinkel aus deren Auto heraus, nachdem diese Alison durch ihre Vorstadtsiedlung mit gleichförmig aussehenden Reihenhäusern verfolgt hat und nun beide Wagen auf einem Parkplatz stehen, der sich unweit eines Sportplatzes befindet. Die Kameraperspektive wechselt hier zwischen den Szenen; zunächst sieht man Sarahs Auto von außen, das durch die Vorstadtsiedlung fährt. Die nicht-diegetische Musik vermischt sich hier mit dem Brummen des Autos. Mit dem Perspektivenwechsel gerät die Musik, die der Atmosphäre etwas Packendes, leicht Gehetztes gibt, stärker in den Vordergrund, es gibt keine diegetischen Geräusche des Wagens mehr. Wir sehen nun Sarah auf dem Fahrersitz; sie sieht sich aufmerksam um, blickt auch kurz in den Spiegel im Wagen, sodass man nur die Hälfte ihres Gesichts sieht, bevor es erneut eine Außenansicht des Autos gibt, diesmal frontal. Danach wird kurz ein Zettel in Sarahs Hand gezeigt; sie liest die Adresse, die darauf steht, vor. Wenn das Auto vor dem Haus hält, schwenkt die Kamera kurz auf dessen Fassade und als Publikum erhascht man einen ersten Blick auf Alisons Wohnumgebung. In der nächsten Szene hat Sarah dann die Garage des Hauses im Blick, deren Tor sich gerade öffnet. Die

Spannung wird durch die Kamera und die gleich bleibende, aufgeregte Musik erhöht; immer wieder wechselt die Perspektive zwischen Sarah im Wagen und dem Auto von Alison, das man nur von außen sieht, hin und her, ohne dass man die betreffende Person tatsächlich zu Gesicht bekommt. Es kommt zu einer kleinen Verfolgungsjagd; die Schnelligkeit von Sarahs Auto wird durch die schnelle Musik und die raschen Bilderwechsel untermalt. Zur besseren Orientierung gibt es am Ende derselben die Einstellung einer Totalen, sodass man sieht, dass sich Sarah nun außerhalb der Vorstadt auf einem Parkplatz befindet.

Die Musik wird jetzt etwas ruhiger, die Spannung bleibt dennoch, wenn man der Kamera folgend, die eine Außenseite von Sarahs Wagen langsam entlangfährt, Alisons Auto in den Fokus nimmt, sodass Teile von Sarahs Auto verschwommen im Vordergrund sichtbar sind. Zunächst sieht man Alison nicht, sondern nur ihre beiden offensichtlichen Pflege- oder Adoptivkinder, ein Junge (Oscar) und ein Mädchen (Gemma) mit dunkler Hautfarbe, die den Rücksitz des Autos verlassen und sich dabei spielerisch balgen. Hier vermischen sich diegetische und nicht-diegetische Musik, man hört die beiden Kinder reden, während die Musik an- und abschwilt. Man nimmt mit Sarah die Rolle einer Beobachterin der Familienszene ein; die Kamera ist unstet und folgt den Bewegungen der Akteure; ab und an fahren andere Autos durch das Bild, unterbrechen den Blick auf Alison und die Kinder, aber man kann ihrem Gespräch trotzdem gut lauschen. Kurz bevor die Szene endet, sieht man zunächst Sarah in einer Großaufnahme – was ihren skeptischen Gesichtsausdruck aus der Nähe zeigt, bei dem sie die Stirn runzelt – direkt danach Alison in einer Nahaufnahme. Hierbei wird die Musik signifikant langsamer und verzerrter, ebenso wie das Bildtempo zurückgeschraubt wird, sodass man, wie auch in der ersten Folge bei Sarah, kurz eine Zeitlupeneinstellung hat, bevor Sarah ihr Urteil über Alison fällt und sie Übermutter nennt, bevor es zu einer Abblende kommt.

Der situative Kontext, in dem sich Alison bei ihrem ersten Auftritt befindet, unterscheidet sich somit stark von jenem, in dem wir Sarah das erste Mal erleben; sie ist hier mit ihren Kindern unterwegs, in einem großen Familienauto in einer guten Wohngegend, in der es sogar eine Bürgerwehr gibt, wie man später erfährt, was ihre Prioritäten herausstreicht und sie hauptsächlich als Mutter, mehr noch, als Übermutter (im Englischen noch treffender als „Soccer Mom“) stilisiert, wenn man Sarahs Ausspruch bei Alisons Anblick glauben will. Eine typische „Soccer Mom“ stellt das Leben ihrer Kinder in den Vordergrund und die eigene Karriere zurück und ist außerdem in der Regel eine weiße Frau der Mittelschicht, meist aus einem Vorort, die viel Zeit damit verbringt, ihre Kinder zu verschiedenen Terminen, wie eben

auch zum Fußball zu fahren.¹⁹¹ Damit erfüllt Alison hier perfekt das Klischee eines solchen Frauentypus. Vergleicht man ferner noch die Art und Weise, wie Sarah in der ersten Episode als Mutterfigur dargestellt wird – eher als eine unzuverlässige Mutter, die ihr Kind fast ein Jahr lang zurückgelassen hat, es zwar liebt, aber es offenbar nicht schafft, ein geregeltes Leben für sich und die Tochter aufzubauen – so haben wir auch auf dieser Ebene ein starkes Kontrastpaar durch Alison und Sarah.

Eder schreibt, dass die Umgebung einer Figur Wahrnehmungs- und Erlebnisraum sowie Handlungs- und Beziehungsraum darstellt, darüber hinaus gibt es noch den gestalteten Raum und den symbolischen Raum.¹⁹² „Wo sich eine Figur vorwiegend aufhält, ob in der Öffentlichkeit oder im Privaten [...] trägt zu ihrer Charakterisierung bei.“¹⁹³ Anders als Sarah bei ihrem ersten Auftritt gliedert sich Alison in ihre Umgebung, ihren sozialen Raum, gut ein. Ferner lassen die Art und Weise, wie sie ihr Haus gestaltet hat, später auch Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeit zu. In der folgenden Szene jedenfalls ermahnt sie freundlich, aber bestimmt, ihren Sohn und trennt die beiden Kinder voneinander. Sie wirkt dabei ruhig und routiniert, sie scheint sich in ihrer Rolle als Mutter wohlfühlen und weiß, wie sie sich ihren Kindern gegenüber zu verhalten hat, um sie richtig zu erziehen. Zu ihrer weiteren äußeren Erscheinung ist zu sagen, dass sie ihre dunklen, längeren Haare zu einem hohen Pferdeschwanz zusammengebunden hat und darüber hinaus noch ein blaues Stirnband trägt, das hinter ihren Ohren verläuft; eine Frisur, die praktisch und ordentlich zugleich wirkt. Ihre Stirnfransen entschärfen die strenge Frisur, sind aber akkurat geschnitten und bedecken etwas ihre gezupften, ebenfalls dunklen Augenbrauen, die gut mit ihren braunen Augen harmonieren. Was im Vergleich zu Sarah sofort ins Auge sticht, ist ihre farbenfrohe, helle Oberbekleidung: So trägt sie über einem rosafarbenen Langarmshirt eine weiße, ärmellose und augenscheinlich warme Steppweste mit einem Reißverschluss. Einzig ihre Sporthose ist schwarz und etwa knöchellang; an Schuhwerk hat sie kurze Sportschuhe an.¹⁹⁴ Ihre Kleidung ist somit eher als praktisch und dem Anlass entsprechend zu beschreiben; später sehen wir nämlich, dass sie Schiedsrichterin beim Sporttraining ihrer Kinder ist. Dazu passt auch, dass sie kaum Schmuck oder Make-up trägt; sie hat, was Accessoires betrifft, nur an eine Uhr am linken Handgelenk und einen Ehering am linken Ringfinger und lediglich ihre Lippen schimmern leicht von einem dezent den natürlichen Lippenton unterstreichenden Lippenstift. Alison trainiert in diesen Szenen mit ihren und anderen Kindern auf dem Sportplatz. Sie ist

¹⁹¹ Vgl. <http://www.nytimes.com/1996/10/20/weekinreview/what-s-a-soccer-mom-anyway.html> (14.10.2017)

¹⁹² Vgl. Eder (2014), S. 266.

¹⁹³ Eder (2014), S. 266.

¹⁹⁴ Vgl. Anhang, Abbildung 10.

sich dabei nicht zu schade, mitzumachen und zeigt vollen Einsatz, zumindest bis zu dem Zeitpunkt, als sie auf ihrem Handy angerufen wird. Ab da entfernt sie sich unauffällig vom Spielfeld, blickt sich aber häufiger um und gibt eine Hand in die Tasche ihrer Weste und stützt sie später an ihrer Seite ab. Ihr resolutes Auftreten von vorhin bekommt durch diese Szene einige Sprünge; sie streicht sich durch ihren Pferdeschwanz, verfolgt zwar immer noch das Training mit, ist aber nicht ganz bei der Sache. Als sie sich dann zum Orangenaufschneiden in eine Hütte nahe dem Spielfeld zurückzieht, folgt ihr Sarah und es kommt zu einem ersten Aufeinandertreffen der beiden. Dieses ist mehr eine Konfrontation, was auch am Anfang durch die eher bedrohliche Musik im Hintergrund, wenn Sarah die Hütte betritt, herausgestrichen wird. Die Kamera folgt ihr hier in der Amerikanischen Einstellung, bevor sie bei Alisons Eintritt in die Hütte wieder zu Nah- und Großaufnahmen der Figuren wechselt. Während des Gesprächs tritt die Musik zugunsten der diegetischen Geräusche in den Hintergrund, bleibt aber als stimmungsunterstreichendes Element vorhanden und vermittelt eine gewisse lauende, in jedem Fall düstere Atmosphäre, die spüren lässt, dass es bald zu einer Entladung der aufgeheizten Stimmung kommen wird. Dazu passt ferner auch das eher diffuse, natürliche Licht in der Hütte.

Im ersten Moment reagiert Alison erschrocken und schlägt sich die Hand vor den Mund, fasst sich aber sehr schnell wieder und wirft Sarah vor, völlig irre zu sein. Im Folgenden attackiert sie diese sogar körperlich, indem sie sie an die Wand drückt und fragt sie, wie sie es wagen könnte, vor ihren Kindern aufzutauchen. Dieses Bewegungsverhalten lässt sie mächtiger als Sarah erscheinen, auch, weil Sarah etwas länger braucht, um dann Alisons Hand beiseitezuschlagen. Dazu passend notiert Eder unter Rückgriff auf Hübler: „Personen, die in der Kommunikation Nähe herstellen und *Berührungsverhalten* initiieren – ob freundliches wie Händeschütteln oder aggressives wie Schlagen –, werden tendenziell als mächtiger betrachtet und im Status höher eingestuft als die Empfänger der Berührungen.“¹⁹⁵ Sie sieht in Sarah offensichtlich einen Eindringling in ihr Leben und denkt auch hier in erster Linie an ihre Kinder, wohl aber auch an die Fassade ihres perfekten Lebens, die ihr sehr wichtig ist, wie auch im späteren Verlauf der Serie klar wird. Im Gespräch mit Sarah hält sie ihre Gefühle nicht zurück, beschimpft sie mehrfach und stellt klar, dass sie sich ihr überlegen fühlt, was sich auch darin äußert, dass sie beispielsweise fragt, ob Sarah denn nicht weiß, mit wem sie hier spricht. Zugleich greift sie sich immer wieder ins Gesicht oder an die Haare; Gesten, die die Unsicherheit ausdrücken können und die damit eher einen Widerspruch zu ihrer gefassten Art darstellen. Beths Tod, von dem ihr Sarah berichtet, macht sie auch lediglich im ersten

¹⁹⁵ Eder (2014), S. 261.

Augenblick fassungslos und ihr Entsetzen äußert sich nur in mehrmaligem Blinzeln; danach schaltet sie sofort in den Verteidigungsmodus um und greift nach dem Messer, mit dem sie zuvor die Orangen geschnitten hat. Mit diesem Messer spielt sie auch in der folgenden Szene, wenn sie daran zweifelt, dass Beth sich wirklich umgebracht hat, wie Sarah ihr beteuert. Das lässt sie bedrohlich wirken und dieser Eindruck bestätigt sich, wenn sie dann auch vor Sarah mit besagtem Gegenstand herumfuchelt. Ihre Körperhaltung, ihre Gestik und Mimik wirken hier fahrig und unterstreichen ihre Unschlüssigkeit. Im weiteren Gespräch zeigt sie auch wiederholt auf Sarah und unterstreicht mit dieser in gewissem Maße herablassenden Geste ihre Meinung über sie.

Was hier bei der Beschreibung ihrer Körperlichkeit vor allem deutlich wird, ist die große Diskrepanz zwischen Sarah und ihr, selbst wenn sie sich den äußeren Grundtyp teilen.

Sozialität und Psyche:

Wieder bekommen wir hier als Zusehende nur einen ersten Einblick in das Innenleben dieses speziellen Charakters. Es zeichnet sich aber bereits hier ab, dass es sich stark von dem Sarahs unterscheidet. Zuallererst lässt sich feststellen, dass es für Alison offenbar wichtig ist, sich in das sie umgebende Gesellschaftsgefüge einzugliedern. Dass sie die Trainerinnenrolle im Fußballverein ihrer Kinder übernommen hat, zeigt zum einen, dass sie sich gerne gesellschaftlich einbringt, zum anderen könnte es aber auch ein Hinweis darauf sein, dass es ihr wichtig ist, eine tragende Rolle zu haben und als wichtig angesehen zu werden. Bei ihrem ersten Auftritt scheint es auch so, als würde sie die perfekte Verkörperung einer typischen „Soccer Mom“ sein. Sie ist es außerdem scheinbar gewöhnt, zu befehlen und zu dirigieren; das sieht man an der Art, wie sie mit Sarah umgeht: Zuerst greift sie sie sogleich, auch physisch an, weil sie es wagt, sich ihr in ihrer gewohnten Umgebung zu nähern – Sarah stellt für sie und ihr schönes, heiles Leben eine Bedrohung dar, da Alison dank Beth schon etwas mehr über die Klone weiß. Nach diesem ersten Schrecken über dieses Eindringen Sarahs in ihren Hoheitsbereich, untermauert sie durch ihre herablassende und befehlsgabende Art sofort den Rang, den Sarah für sie hat. Sie qualifiziert sich durch ihr Auftreten als geborene Anführerin. Ihr ist es hier in erster Linie wichtig, dass der Eindringling sie in Ruhe lässt und verschwindet, sie erachtet es auch nicht als nötig, Sarah über ihre Herkunft und die Geschehnisse, soweit es ihr möglich wäre, aufzuklären; sie sagt selbst von sich, das sei nicht ihre Aufgabe. Durch ihr Verhalten erweckt sie den Eindruck, Sarah und alles, was mit ihr und den Klonen zu tun hat, würde sie abstoßen. So schlägt sie Sarahs Hand sofort zur Seite, als diese sie vom Gehen abhalten und Antworten von ihr will und faucht sie an, das sei ihre Nachbarschaft, was noch einmal verdeutlicht, dass Sarah für sie den Status eines Störenfrieds

hat, mit dem sie so wenig wie möglich zu tun haben möchte. Dass Sarah bei ihr um Hilfe ansucht, interessiert sie nicht weiter; für sie zählt ihr eigenes Leben und die Wahrung des Scheins, es sei ganz normal. Deswegen fasst folgendes Zitat einen ihrer wichtigsten Persönlichkeitszüge gut zusammen: „Alison Hendrix is, more so than the other clones, defined by how she wants others to see and perceive her.“¹⁹⁶

Nach dem bestimmt für beide Seiten aufwühlenden Gespräch begibt sie sich nach einem weiteren bekräftigenden Befehl an Sarah, diese solle auf einen Anruf warten, wieder nach draußen zu den Kindern auf dem Sportplatz und teilt die Orangen aus. Hier ist sie wieder ganz in der Rolle einer fürsorglichen Versorgerin und wendet Sarah den Rücken zu, behält sie aber durch einen kurzen Blick im Auge, als diese sich zum Gehen wendet. Ihr impulsives, aggressives Verhalten in der Hütte, als sie sich mit Sarah konfrontiert sieht, passt nicht so recht zu dem beherrschten Eindruck, den sie sonst gerne in der Öffentlichkeit vermittelt. Es zeigt aber, dass sie sich bei negativen Gefühlen, wie Verärgerung nicht so gut im Griff hat, wie sie es vielleicht gerne möchte oder von sich glaubt. Für Sarah ist Alison eine Bitch; so bezeichnet sie diese, als sie die Hütte verlässt. Es drückt sehr verschärft aus, was man wohl auch als Publikum über sie denkt, wenn man sich ihre Reaktion so vor Augen hält; sie wirkt zickig und stur und lässt Mitgefühl und Hilfsbereitschaft vermissen. Andererseits ist der andere Klon eben für sie eine Gefahr; es ist daher nachvollziehbar, dass sie andere Prioritäten, wie etwa die Wahrung ihres Bildes in der Nachbarschaft und die Sicherheit ihrer Kinder, hat; so fragt sie Sarah in vorwurfsvollem Ton, wie sie es wagen könne, vor ihren Kindern aufzukreuzen. In einer anderen Episode sagt sie, das Entscheidende sei für sie, dass ihre Kinder nie erfahren, was für ein Freak sie sei; das zeigt, dass sie auch sich selbst gegenüber sehr hart urteilt und in ihrer Herkunft nichts Gutes sieht. Aufgrund ihrer schwierigen Situation mit den Klonen entwickelt sie später einen regelrechten Verfolgungswahn; sie ist wohl derjenige Klon, dem es am liebsten wäre, seine Ebenbilder nie gefunden zu haben. Wenn sie dann am Ende der zweiten Folge Sarah zum zweiten Mal in ihrem eigenen Haus trifft, sind ihre ersten Worte an sie wieder Befehle: „Mach zu und schließ ab!“ gefolgt von „Mach keinen Lärm, die Kinder schlafen!“ – das sagt sie, während sie eine Pistole in der Hand hält. Es ist überraschend, dass sie Sarah nicht auf neutralem Boden aufklären möchte, sondern sie in ihr Haus lässt, das ihr als Heim für ihre Kinder und ihren Mann sehr wichtig sein muss. Das lässt sich vielleicht damit erklären, dass sie sich, neben der Waffe auch dank Cosima, die ihr Rückendeckung gibt, etwas sicherer fühlen dürfte. Allerdings bleibt sie vorsichtig; das zeigt sich auch, wenn sie Felix im Garten hört, der Sarah gefolgt ist und ihr Rückendeckung geben

¹⁹⁶ Griffin / Nesseth (2017), S. 48.

will: In dieser Szene ist er für sie ein Einbrecher, sie stürzt nach draußen und zielt sofort mit ihrer Waffe auf ihn. Hier deutet sich schon an, dass Alison leicht paranoid ist und in jedem Menschen, der ihr fremd ist und in ihr Hoheitsgebiet eindringt, erst einmal eine Bedrohung sieht (man vergleiche auch ihre Reaktionen auf Sarah). In solchen Fällen handelt sie dann oft impulsiv und aggressiv und ist nicht gerade offen für aufklärende oder beruhigende Worte. Selbst als Sarah, die sich zwischen Felix und Alison stellt, ihr sagt, dass er zu ihr gehört, richtet sie den Lauf weiterhin auf ihn und Sarah muss ihn erst beiseiteschieben und sie ohrfeigen, damit sie aufgibt und zur Vernunft kommt. Auf diese Handgreiflichkeit reagiert sie mit weit aufgerissenen Augen und hält sich die Hand an die Wange, wagt aber keine Widerworte und verlässt eilig den Garten.

Ihr hier forschendes Auftreten gegenüber Sarah bessert sich im Laufe der Serie, aber dank ihrer beiden Kinder steht für sie auch mehr auf dem Spiel als beispielsweise für Cosima, weshalb sie meist eher vorsichtig und zurückhaltend agiert. Ein geordnetes, in ruhigen Bahnen verlaufendes Leben scheint für Alison große Priorität zu haben und dass Ordnung und Perfektion Teil ihrer Persönlichkeit sind, sieht man auch an ihrem Haus. Vor allem der Haushaltsraum, in dem sie frei schalten und walten kann und der damit klar als ihr Refugium gilt, drückt ihre Persönlichkeit diesbezüglich sehr gut aus und wird auch bereits in der zweiten Folge der ersten Staffel erstmals gezeigt. Hier ist alles fein säuberlich in Boxen und anderen Aufbewahrungs- und Ordnungssystemen verstaut; so gibt es sogar ein Scherenkarussell, in dem die Scheren der Farbe nach sortiert sind, so wie es auch bei ihren Geschenkpapierrollen und Zierbändern in dem Regal unweit davon der Fall ist.¹⁹⁷ Interessant ist bei der Szene, aus der dieses Bild stammt, auch, dass Alison sich hier mit ihrer Kleidung sehr gut in den Raum einfügt; so trägt sie einen weißen Pullover, der sehr gut mit den überwiegend weißen Möbeln im Hintergrund harmoniert. Dass sich dieser Raum im Keller ihres Hauses befindet, ist ebenso von Bedeutung, betrachtet man allgemeine Raumverhältnisse, die mit symbolischen Verhältnissen korrelieren können: So kann Oben-Unten nicht nur für Reich-Arm stehen, sondern auch für Gut-Böse¹⁹⁸, was in Alisons Fall, wie ich später noch ausführen werde, ganz passend ist. Dazu kommt noch die spezielle Symbolkraft eines Kellers: Bei Sigmund Freuds Strukturmodell der menschlichen Psyche ist das Es unter dem Ich und dem Über-Ich angeordnet, das heißt, es stellt die unterste Ebene dar. Damit liegt es unter der Oberfläche des Bewussten. Es ist die zuerst angeborene, urtypische Instanz der Seele und wird von Trieben, Bedürfnissen und Affekten beeinflusst; dabei handelt es nach dem Lustprinzip, das heißt,

¹⁹⁷ Vgl. Anhang, Abbildung 11.

¹⁹⁸ Vgl. Eder (2014), S. 267.

nach der sofortigen Befriedigung dieser Triebe und Bedürfnisse.¹⁹⁹ Das Es kann man mit dem Keller eines Hauses gleichsetzen; er liegt unter dem zunächst Offensichtlichen eines Hauses und verbirgt in medialen Produktionen nicht selten düstere Geheimnisse. So befinden sich in Horrorfilmen häufig Folterräume in Kellern harmlos, sogar gutbürgerlich wirkender Häuser; hier werden Keller zu Orten, an denen Triebe und Bedürfnisse ohne Rücksicht auf die menschliche Moral ausgelebt werden. Sie sind ferner in Filmen und Serien auch beliebte Spukorte für Geister oder Rückzugsorte für Dämonen, was sie zu mysteriösen und beängstigenden Lokationen macht. Im Fall von Alison wird der Keller später tatsächlich auch als Ort der Folter für Donnie, Alisons Ehemann genutzt, den sie bald in Verdacht hat, sie im Auftrag der Firma, die hinter den Klonen steckt, zu überwachen. Und auch im weiteren Verlauf der Serie ist Alisons Keller häufiger ein Ort, an dem kriminelle Dinge geschehen (beispielsweise stellt sie dort auch Seifen zum Drogenschmuggeln her). Während Alison also auf der einen Seite wie das Modell einer guten Vorstadtbürgerin und vorbildhaften Mutter wirkt, hat sie auf der anderen Seite viele unter der Oberfläche verborgene Geheimnisse und Probleme, die nicht nur mit ihrem Klondasein, sondern beispielsweise auch mit ihrer ungesund anmutenden Beziehung zu ihrem Ehemann oder ihrem Alkoholproblem zusammenhängen. Casey Griffin und Nina Nesseth schreiben in ihrem Buch zu *Orphan Black* bezüglich Alison: „Finally, we’ve seen through her dependencies on alcohol and prescription drugs, that Alison is prone to addiction, and the rush that she gets from risk-taking can be just as addictive.“²⁰⁰ So ist es kein Wunder, dass sie später auch öfters riskante und nicht nachvollziehbare Entscheidungen trifft, die sich mehr als einmal als äußerst gefährlich für sie und ihre Mitmenschen herausstellen.

Zu ihrer Klonherkunft hat sie eine verbitterte und sehr negative Einstellung, was sich in ihrem Selbstbild widerspiegelt. So sagt sie einmal im Gespräch mit einer ihrer Klonschwestern: „Ich bin nicht mal ein richtiger Mensch. Du bist nur ich in einer anderen Version.“ Sie sieht sich beispielsweise als Laborratte, wie sie in der dritten Episode der ersten Staffel Sarah gegenüber meint; im Verlauf dieser Unterhaltung bittet sie Sarah auch darum, nicht das K-Wort zu benutzen; es ist ihr ganz offenbar zuwider. In derselben Folge zeigt sich auch, dass sie sich gut mit Waffen auskennt; so fungiert sie für Sarah als Trainerin beim Schießen und gibt dabei ihr Wissen über Waffen zum Besten. Dieses Wissen hat sie von Beth, der gegenüber sie ihre Bewunderung ausdrückt, da sie ihre diskrete und nicht neugierige Art zu schätzen wusste; Sarah ist für sie kein Ersatz für Beth.

¹⁹⁹ Vgl. <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudIchEs.pdf> (7.9.2017).

²⁰⁰ Griffin / Nesseth (2017), S. 49.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle zu Alison Folgendes sagen: „Out of all the Leda clones on Orphan Black, Alison Hendrix (Tatiana Maslany) makes a most unexpected and unusual impression. She’s someone who can easily be underestimated, often pigeonholed for her appearance and socioeconomic status.“²⁰¹ Doch blickt man hinter ihre Fassade, zeigt sich, dass sie vieles zu verbergen hat und ihr Leben keineswegs so perfekt ist, wie es den Anschein haben mag.

Staffel 2

Im weiteren Verlauf der ersten Staffel geht es in Alisons Erzählstrang vor allem um ihre Paranoia in Bezug auf ihren Monitor. Sie verdächtigt zwei ihr nahe stehende Personen: Donnie, ihren Ehemann, und ihre Freundin Aynesley, von der sie sich immer mehr entfernt. In der zehnten Folge der ersten Staffel lässt sie daher Aynesley grausam zu Tode kommen, indem sie ihr nicht zu Hilfe eilt, wenn diese durch einen Abfallzerhexler zu Tode gewürgt wird. Alison ist ferner auch der einzige der vier Hauptklone, der geneigt ist, das Angebot von Dyad, das ihnen am Ende der ersten Staffel unterbreitet wird, anzunehmen: Es wird ein Waffenstillstand vorgeschlagen, nach dem sie ohne Monitor leben dürften, sich aber für Dyad zur Verfügung halten müssten. Sie denkt hierbei vor allem an ihre Kinder, was wiederum zeigt, wie wichtig ihr ihre Familie ist.

Im Folgenden werden Szenen aus den Episoden 2 (*Glaube und Verstand*) und 3 (*Schein ist Sein*) analysiert, da diese zeigen, wie Alison mit der schwierigen Situation umzugehen versucht, in die sie sich manövriert hat und was diese mit ihr macht.

Körperlichkeit:

Relativ früh in der zweiten Episode gibt es eine Trauerfeier für Aynesley, die auch Alison mit ihrem Ehemann und den Kindern besucht. Dort wird über Alison getuschelt und sie wird von den anderen Frauen ausgeschlossen. Nach einer Rede des Pastors steht Alison alleine in der Menge, während ihr Mann und die Kinder kurz weg sind. Einzig die etwas korpulente Sarah Stubbs, die wohl auch deshalb nicht zum Kreis der lästernden, oberflächlichen Frauen gehört, gesellt sich dann zu ihr, spricht Alison ihr Beileid aus und kritisiert das Verhalten der anderen. In diesen Szenen trägt Alison, passend zum Anlass, ein schwarzes, knielanges und ärmelloses Kleid mit breiten Trägern und einem silbernen Reißverschluss am Rücken, dazu schwarze Pumps. Eine dezente, weiße Perlenkette um ihren Hals und ebensolche Ohrringe vervollständigen das schlichte Outfit. Ihre Haare sind hochgesteckt, ihr Make-up mit

²⁰¹ <https://dickycontinentalvsdanielle.wordpress.com/2015/06/26/orphan-black-why-is-alisons-story-arc-kept-separate-from-the-clone-intrigue/> (9.8.2017).

schwarzer Wimperntusche und einem roséfarbenen Lippenstift ebenso einfach gehalten; sie trägt auch nur farblosen Nagellack. Sie wirkt angespannt, wohl nicht nur wegen des traurigen Anlasses, sondern auch wegen der Lästereien, die sie zu ertragen hat. Die Musik im Hintergrund ist diesmal diegetisch und untermalt mit ruhigen Klängen die niedergeschlagene Atmosphäre auf der Trauerveranstaltung. Als Sarah an sie herantritt, erscheint Alisons Lächeln gezwungen. Auch nach ihrem Gespräch, als diese sie umarmen möchte, scheint sie sich regelrecht dazu zwingen zu müssen und sagt zuerst auch höflich, aber eher ablehnend „Oh, es geht schon“, bevor Sarah sie regelrecht in ihre Arme zieht, während Alison selbst hölzern und unbeholfen agiert und die Umarmung auch nur sehr zögerlich und kurz erwidert. Es wirkt, als fiele es ihr schwer, mit dieser Situation umzugehen, aber sie bemüht sich um Haltung und Fassung.²⁰² Dennoch wirkt sie erleichtert, als es ihr gelingt, Sarah rasch abzuwimmeln. Wenn sie ihr dann hinterherblickt, scheint es fast so, als würde sie sich vergewissern wollen, dass sie nicht so rasch zurückkommt. Die Kamera schwenkt dann von Sarah zu Alison zurück und zeigt sie in einer Nahaufnahme, wie sie auf die Jacke von Donnie, die er ihr kurz zum Halten gegeben hat, bevor er gegangen ist, und die nun über ihrem Arm liegt, hinunterblickt. Offenbar vibriert das Handy in seiner Jackentasche und Alison sucht kurz danach, bevor sie es herausnimmt, wobei sie einen kurzen Blick über die Schulter wirft und dabei nach Donnie Ausschau hält. Im Folgenden sieht man in einer Detailaufnahme den Bildschirm des BlackBerrys, auf dem eingegangene Nachrichten zu sehen sind. Die ruhige Hintergrundmusik muss hier einer aufgeregteren, nicht-diegetischen Musik mit vereinzelt alarmierenden Tönen weichen, die anzeigt, welche Tragweite die Entdeckung dieser Nachrichten für Alison hat. Als Publikum hört man, wie Alison die Nachrichten gedanklich liest: „Bitte um sofortigen Rückruf. Dringend“, „Sie trifft ihre eigenen Entscheidungen“, „Beruhigen Sie Sie“ und „Kommen Sie raus.“ Zwischen dem Lesen der Nachrichten wechselt die Kamera vom Display des BlackBerrys zu einer Großaufnahme von Alison, die mit angespanntem Gesichtsausdruck darauf hinunterblickt und bei der man sieht, dass sie die Nachrichten nicht tatsächlich vorliest, da sich ihre Lippen nicht bewegen und sie stumm bleibt. Es bleibt ihr nicht viel Zeit, das Gesehene zu verarbeiten, denn schon hört man im Hintergrund Donnie mit den Kindern sprechen. Alison steckt das Smartphone in die Jackentasche zurück und schluckt kurz merklich, bevor sie nach einem Tablett mit Weingläsern darauf greift und sich ein Glas nimmt, um den Wein hastig hinunterzustürzen. Kurz setzt sie das Glas ab, dann sieht sie, dass sich noch ein kleiner Rest der Flüssigkeit darin befindet und trinkt auch diesen noch aus. Mit einem hörbaren Klappern wird das Glas dann

²⁰² Vgl. Anhang, Abbildung 12.

wieder auf dem Tablett abgestellt, bevor sie Donnie, der eben mitsamt den Kindern herankommt, den Rücken zukehrt und so tut, als wäre nichts gewesen. Sie teilt die Jacken aus, wobei sie Donnie seine Jacke auf passiv-aggressive Art eher hinwirft und bedenkt ihren Ehemann mit einem prüfenden Blick, während dieser an ihr vorbeigeht. Diesen Blick, bei dem sie die Lippen zusammengepresst hat und ihrem Mann hinterherschaut, behält sie auch bei, wenn sie sich ihre gelbe Strickjacke anzieht, wobei die Kamera ihrem Gesicht langsam immer näher kommt und ihren Ausdruck in den Fokus stellt. Die Musik spitzt sich zu und wird immer lauter, bis Alison rechts an der Kamera vorbeigeht und ein Schnitt folgt.

In der nächsten Episode mit dem Titel *Schein ist Sein* steht die Aufführung eines Musicals an, bei dem Alison eine Hauptrolle spielt. Wir sehen sie im Vorbereitungsraum hinter der Bühne, wenn sie vor dem Spiegel sitzend aus einer kleinen Flasche trinkt; es handelt sich auch hier wieder um Alkohol. Die Szene ist vor allem durch die vielen kleinen Lampen am Spiegel ausgeleuchtet, die man im Hintergrund funkeln sieht. Die Kamera nimmt Alison in einer Großaufnahme von hinten in den Fokus, sodass man ihren Hinterkopf und ihre rechte Hand sieht, mit der sie die Flasche an die Lippen führt. In einem kleinen Spiegel gegenüber sieht man ihr Gesicht. Sie ist für das Theaterstück geschminkt und trägt einen schwarzen, auffälligen Lidstrich; ihr Haar ist zu einem Zopf zusammengebunden, ihre Lippen sind rötlich akzentuiert und man sieht den Kragen einer rosaroten Bluse. Zuvor hat sie mit den anderen Theatermitgliedern vor dem Spiegel Lippenübungen vorgenommen, sich noch zurechtgemacht und auch in einem Kreis stehend mit ihnen Aynesley gedacht, deren Andenken auch die Aufführung gewidmet ist. Kurz danach hat Alison einen Blick auf die Bühne und den Zuschauerraum geworfen, was sie offenbar verunsichert hat, weshalb sie wieder zum Alkohol greifen muss. Hier sieht man ihr restliches Outfit, das aus einer hellgrauen, knöchellangen Hose und schwarzen Pumps mit einem kleinen Absatz besteht; am Handgelenk trägt sie ihre Uhr. In wechselnden Szenen zwischen Nahaufnahmen von Alison im Kreis der anderen Theaterschaffenden und ihr in Großaufnahmen, wie sie vor dem Spiegel sitzt, sieht man dann auch, wie sie noch zusätzlich Tabletten nimmt und immer mehr trinkt. Die nicht-diegetische Musik, die diese Szenen untermalt, ist ein ruhiges, harmonisches Klavierstück, das in einem gewissen Gegensatz zu dem steht, was einem gezeigt wird; dramatische Szenen, in denen Alison mehr und mehr die Kontrolle verliert. Während sie mit den anderen im Kreis dasteht und sie sich alle an den Händen halten, wird sie erneut an den Tod ihrer ehemaligen Freundin und ihre Mitschuld an diesem erinnert. Sie umklammert regelrecht die Hände der beiden Personen links und rechts neben ihr und atmet, um Fassung bemüht, tief durch. Zwischendurch sieht man auch wiederholt den Zuschauerraum und hier

steht besonders Donnie im Fokus; ferner noch Felix, der wegen Alison zur Aufführung gekommen ist.

Bevor sie für den Auftritt die Bühne betritt, sieht man sie noch ein letztes Mal mit einer Flasche in der Hand vor dem Spiegel stehen, dem sie jetzt den Rücken zugewandt hat. Sie steht am rechten Bildrand und das Bild rund um sie herum ist stark verschwommen und wirkt dadurch verzerrt. Nur ihr Gesicht ist gut erkennbar und scharf. Sie hat die Lippen leicht geöffnet und blickt ins Leere, an der Kamera vorbei.²⁰³ Die Art des Bildes drückt aus, wie Alison in diesem Moment sieht und fühlt; endlich haben die Drogen gewirkt; allem um sie herum wurden die Kanten genommen und daher ist die Situation für sie leichter zu ertragen. Die Aufführung selbst bietet dann groteske Bilder. Es handelt sich dabei um ein Musical namens *Blood Ties*. „[...] *Blood Ties* follows three friends who return to their hometown for a wedding only to find themselves forced to clean up after the apparent suicide of the bride's uncle.“²⁰⁴ Dementsprechend blutig und verstörend ist auch das Bühnenbild; es passt damit aber gut zu den grausigen Geschehnissen rund um Alison und auch zu ihrem inneren Kampf, den sie auszutragen hat.²⁰⁵ Wenn sie während der Aufführung ihren Text vergisst, zeugt das von ihrem Zustand; sie ist wohl nicht nur nervös, sondern vor allem auch betrunken. In der folgenden Szene setzt sie zum Singen an und ihre Textzeilen sind äußerst passend für das, was in ihrer realen Welt vorgefallen ist: So bittet sie in ihnen Gott um Vergebung und fragt sich, was sie getan hat. Sie ist nicht mehr sicher auf den Beinen und taumelt, muss sich an der Bühnendekoration festhalten und entschuldigt sich leise dafür. Die Situation eskaliert endgültig, als sie während ihres Gesangs, der zusehends falsch klingt und den auch das laute Klavier im Hintergrund nicht retten kann, dem Bühnenrand immer näher kommt und Donnie dabei im Blick hat; schließlich macht sie einen Schritt zu viel und stürzt von der Bühne. Im Zuschauerbereich liegend, hört sie gedämpft die Stimmen der anderen; sie liegt mit dem Kopf auf der Seite da, das Gesicht auf den Boden gedrückt, die Lippen und die Augen geöffnet. Rund um sie herum ist es dunkel, nur einzelne Lichtflecken und die Beine von Menschen sind zu erkennen. Vor der Abblende gibt es einen lauten, unangenehmen Ton, dann wird das Bild schwarz.

Sozialität und Psyche:

Alison erkennt in der zweiten Episode, dass sie Aynesley völlig ohne Grund hat sterben lassen: Es ist in Wahrheit tatsächlich Donnie ihr Monitor, den sie schon von Anfang an in

²⁰³ Vgl. Anhang, Abbildung 13.

²⁰⁴ <https://www.wired.com/2014/05/orphan-black-musical/> (18.9.2017).

²⁰⁵ Vgl. Anhang, Abbildung 14.

Verdacht und deshalb auch in ihrem Keller mit einer Heißklebepistole gefoltert hat. Durch die Nachrichten auf Donnies Smartphone hat sie einen Beweis dafür, dass sie damals mit ihrer Vermutung richtig lag und später, nachdem sie ihrem Ehemann eine Falle gestellt hat, bestätigt sich ihr Verdacht endgültig. Nur leider nützt ihr diese Gewissheit in Bezug auf ihre tote Freundin, die wegen unterlassener Hilfeleistung von ihrer Seite sterben musste, nichts. Da sie die SMS in der Öffentlichkeit liest, muss sie sich hier beherrschen und bedeckt halten. Dennoch greift sie sofort wieder zum Alkohol, um den Schock und ihr Entsetzen zu dämpfen, was symptomatisch für sie ist und im weiteren Verlauf dieses Erzählstrangs nur noch schlimmer wird. Was in ihrem Innersten vorgeht, kann nur erahnt werden, aber dass ihre Ehe voller Lügen und Intrigen ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Für jemanden wie sie, für den die Familie über alles geht, ist das ein sehr schwerer Schlag, weshalb es verständlich ist, dass sie versucht, sich mit Rauschmitteln zu betäuben. Darüber hinaus steht sie auch von Seiten des Klonklubs ziemlich alleine da; ihre Klonschwester haben zu diesem Zeitpunkt mit ihren eigenen Problemen zu kämpfen und auch Felix, der im Laufe der ersten Staffel für sie zu einem Vertrauten wurde, kann ihr nicht helfen. Sie fühlt sich von ihnen im Stich gelassen und ohnmächtig und bringt das auch am Ende der zweiten Episode deutlich zum Ausdruck, wenn sie zu Felix am Telefon sagt: „Selbst meine Klone halten mich für nutzlos.“ Felix wimmelt sie recht rasch ab, obwohl sie verzweifelt wirkt und ihre Stimme zittert, wenn sie sich vor Augen hält: „Ich habe Aynesley umgebracht!“. Sie ist den Tränen nahe und schüttelt immer wieder den Kopf, als er schließlich auflegt. Danach nimmt sie aber sofort eine Tablette und spült sie mit einem Glas Wein hinunter, was zeigt, dass ihr der Alkohol alleine nicht mehr reicht, um mit sich, ihren Taten und der Gesamtsituation zurechtzukommen.

In der nächsten Folge zeigen die Szenen rund um das Theaterstück den tiefen Fall Alisons, der nur eine logische Konsequenz aller vergangenen Geschehnisse ist. Dass dieser innerhalb der Musicalaufführung inszeniert wird, gibt dem Dargestellten einen künstlichen Charakter, der aber gut zu Alison passt, der ihre Fassade immer wichtig war und die diese über weite Strecken auch stets bewahren konnte. Hier verliert sie aber völlig die Kontrolle, und das auch noch vor den Augen aller Anwesenden, womit sie nicht länger verbergen kann, dass sie ein Problem hat. Der Sturz von der Bühne ist sinnbildlich für ihren tatsächlichen Absturz, von dem sie nicht nur einen verletzten Arm, sondern vor allem auch ihren verletzten Stolz davonträgt. Im Folgenden wird sie dann auch noch von Donnie in eine Entzugsklinik verfrachtet; obwohl sie dem laut ihm zugestimmt hat, kann sie ihm nicht recht glauben, dass er nur ihr Bestes will, was man ihr nicht verübeln kann, nachdem nun klar ist, dass er ihr Monitor ist. Er spielt seine Macht ihr gegenüber auch dann aus, wenn er meint, sie solle die

Kinder nicht mehr sehen, bis sie ihre Probleme endgültig gelöst hat. Dabei zwingt er sie mithilfe seines Anwalts dazu, bis zum Ende des Programms in der Klinik zu bleiben und benutzt die Kinder als Druckmittel, weil er wohl weiß, dass er Alison dadurch in der Hand hat. Der Schrecken in ihrem Blick, wenn er sie dann im Raum alleine zurücklässt, zeigt, wie nahe Alison diese Drohung geht; sie steht vor den Trümmern ihrer Existenz. Aber es bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich zu fügen. Sie muss die Kontrolle an den von ihr als Kontrollfreak betitelten Donnie abgeben – eine Bezeichnung, die sehr gut zu ihm passt, da er ja als ihr Monitor größtenteils die Kontrolle über sie hatte und noch immer hat, wie hier bewiesen wird. Das ist umso schwerer für sie, als dass sie bisher in ihrem Leben und damit auch in der Beziehung zu Donnie die Oberhand zu haben schien.

Waren in der ersten Staffel noch ihre Klonherkunft und der Kampf mit dieser Alisons größtes Problem und hat sich hier ihre Alkoholsucht nur stellenweise angedeutet, wird in der zweiten Staffel immer klarer, dass sie mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Problemen konfrontiert ist, mit denen sie nur umgehen kann, indem sie sich nicht nur einem Rausch durch Alkohol, sondern auch noch einem durch Tabletten hingibt. Ihr Drang, sich zu betäuben, passt dazu, dass für sie der äußere Schein wichtiger ist, als die in ihrem Fall schmutzige und traurige Realität. Nicht umsonst heißt die Folge ja auch im Deutschen *Schein ist Sein*; dieser Titel spielt zweifellos nicht nur auf das Theaterstück an, sondern auch auf Alisons Lebenssituation. Es wird gezeigt, dass es nötig ist, dass sie sich der Realität stellt, auch wenn es schmerzhaft ist.

Die Folge zeigt ferner anhand ihrer Figur auf, wie schwer es ist, damit konfrontiert zu sein, für den Tod eines anderen Menschen verantwortlich zu zeichnen. Alison ist in *Orphan Black* nicht der einzige Klon, der für den Tod eines Mitmenschen verantwortlich ist, aber dennoch ist ihr Fall innerhalb der Serie ein besonderer. Die Tat geschieht zwar eher indirekt durch unterlassene Hilfeleistung, dafür ist sie durch nichts gerechtfertigt. Sie hat eine unschuldige Frau, sogar eine ehemalige Freundin getötet und nicht etwa jemanden in Notwehr. Sie kann sich auch nicht auf eine tragische Vergangenheit und eine soziopathische Neigung ausreden, wie beispielsweise Helena. Im Laufe der Staffel wird beleuchtet, was dieses Wissen mit Alison macht und wie schwer sich ihr Kampf damit gestaltet; jedenfalls geht sie damit auf ihre ganz eigene Weise um.

Staffel 3

Nachdem sie als geheilt aus der Entzugsklinik entlassen wurde, findet Alison im Laufe der zweiten Staffel wieder zu Donnie, der glaubte, an einer harmlosen soziologischen Studie

teilzunehmen und erst durch Alison von den Klonen erfährt. Da er auch versehentlich Dr. Leekie erschossen hat, verbindet ihn mit Alison außerdem ein unglücklicher Mord, und auch die gemeinsame Vertuschung seiner Tat, indem sie die Leiche in der Garage einbetonieren, bringt sie wieder näher zusammen. Darüber hinaus zieht Alison zusammen mit ihrem Ehemann auch noch einen Drogenhandel auf; sie tarnt diesen mit dem Seifengeschäft ihrer Mutter und beliefert auf diese Weise vor allem die Frauen der Nachbarschaft mit Drogen. Zusätzlich kandidiert sie auch noch für die Wahl des Elternbeirates in der Schule ihrer Kinder; um für ihre Kampagne das Geld zu lukrieren, ist das Drogengeschäft genau das Richtige. Im folgenden Abschnitt werden Szenen aus der dritten Folge namens *Wiedersehen in Halton* analysiert, in denen Alison in das Geschäft mit den Drogen einsteigt.

Körperlichkeit:

Etwa in der Mitte der Episode sieht das Publikum Alison, die gerade Handzettel zu ihrer Kandidatur als Elternbeirätin in der Nachbarschaft verteilt. Da sie sich draußen auf der Straße aufhält, ist die Szene in natürliches Tageslicht getaucht; man erkennt an der Umgebung und an ihrer Kleidung, dass eine kältere Jahreszeit angebrochen ist. Sie ist mit einem weißen Steppmantel bekleidet, der ihr knapp bis zur Hüfte reicht und den sie zugeknöpft hat. Um den Hals hat sie ein weißes Tuch mit dezentem, verschiedenfarbigem Muster geschlungen, an Schmuck ist lediglich ihr Ehering sichtbar und passend zu ihrem Mantel und den anderen Akzenten, die sie mit der Farbe Weiß gesetzt hat, sind auch ihre Haare mit einem weißen Haargummi zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden. Dazu trägt sie eine dunkelblaue Jeans und dunkle Turnschuhe mit weißen Schnürbändern und Sohlen. In der Hand hält sie ein schwarzes, handtaschenähnliches Mäppchen, in dem sich wohl die Flyer befinden. Einen solchen hat sie gerade zu einer Haustüre gebracht; als sie die Treppen hinuntersteigt und auf den Gehsteig zurückkehrt, sieht man am rechten Bildrand Donnie, der Flyer unter Scheibenwischern von geparkten Autos klemmt. Auf der Straße begegnet Alison dann zwei Frauen aus der Nachbarschaft, die schon von ihrem neuen Geschäft gehört haben und augenscheinlich genau wissen, dass es dabei um versteckten Drogenhandel geht. Sie bekunden Interesse an den Produkten. Im Gespräch mit ihnen lächelt Alison viel und breit; sie sieht in ihnen ganz richtig potentielle Kunden und freut sich, dass ihre Geschäftsidee so gut ankommt, was sich auch in ihrer Stimmlage niederschlägt, die einen beschwingten Unterton hat. Während der Szene ist die nicht-diegetische Musik heiter und trägt das humoristische Element, das ihr innewohnt, weiter. Teilweise sieht man die vier Figuren in einer halbtotalen Einstellung, sodass es wirkt, als würde man der Szene wie ein Beobachter aus einiger Entfernung beiwohnen, was interessant ist, wenn man bedenkt, um welche illegale

Geschäftsanbahnung es hier geht. Donnie wirkt ebenso erfreut; er reckt im Vorbeigehen an den Frauen den Daumen in die Höhe und lächelt seiner Ehefrau zu, während Alison breit grinst.²⁰⁶ Sie bietet ihren Gesprächspartnerinnen ein Spezialangebot an; dabei nimmt sie aus dem kleinen offenen Wagen, den sie bei sich hat, ein Holzkistchen mit Seifenstücken heraus. Dieses Gefährt, das wie ein umfunktionierter Einkaufswagen wirkt, ist schwarz und an seiner Vorderseite ist ein großes Plakat befestigt, auf dem ein Photo von Alison zu sehen ist. Das Photo wirkt vertrauenserweckend; sie lächelt nur leicht und trägt konservative Kleidung, soweit diese zu sehen ist. Auf weißem Hintergrund ist in schwarzer und ferner pinker Schrift zu lesen: „Elect Alison Hendrix“, darunter mit einem Strich abgetrennt: „School Trustee“. Weitere Zeilen sind zu erkennen, allerdings ist nicht genau lesbar, was darüber hinaus auf dem Plakat steht.

Als Zuschauer*in sieht man Alison dabei in einer Nahaufnahme, jedoch hat sie der Kamera den Rücken zugewandt. Erst in der nächsten Einstellung mit einer Perspektive von vorne erkennt man, wenn sie die Seifen hochhebt, dass sich unter ihnen ein Tütchen mit Drogen befindet, wobei man nicht genau sieht, ob es sich dabei um Tabletten oder Pulver handelt; später stellt sich heraus, dass es Pillen sind. Alison betitelt dies als Gratisprobe und die Frau ihr gegenüber greift freudig zu. Auch deren Freundin steckt sie ein solches Kistchen zu, bringt dann geschickt das Gespräch auf den Elternbeirat und legt ihnen nahe, sie zu wählen. Mit einem Lächeln überreicht sie den Frauen einen Button, auf dem ihr Gesicht vor einem weiß-rosafarbenen Hintergrund zu sehen ist. Auch hier steht etwas versetzt in schwarzer Farbe auf pinkem Hintergrund „Elect“ mit einem Häkchen und darunter „Alison Hendrix“; das Photo ist dasselbe wie auf dem bereits erwähnten Wagen. Wenn die Frau meint, sie würde noch darüber nachdenken, wen sie wählt, erwidert Alison darauf: „Nicht zu viel denken.“ Ihre Gegenkandidatin Marci Coates wird ebenfalls kurz aus einiger Distanz zum Geschehen gezeigt und scheint alles andere als erfreut darüber zu sein, wie gut Alison ankommt. Abschließend sieht man noch in der Vogelperspektive die Nachbarschaft, in der sich das Ganze abspielt; die gleichförmigen Vorstadthäuser erstrecken sich über das ganze Bild hinweg und die Herbstsonne taucht das Bild stellenweise in warmes Licht, was einen gewissen Kontrast zu den akkurat aufgereihten Häusern, die eher Kühle vermitteln, darstellt. Danach folgt ein harter Schnitt in die Garage der Hendrix'. Inmitten von Werkbänken, Fahrrädern und einer Tiefkühltruhe sind Alison und Donnie hier mit den Seifen und Drogen zugange. Man sieht Alison links im Bild, ihr Mann steht rechts im Hintergrund und ist damit etwas aus dem Fokus, der auf Alison im Vordergrund liegt. Das Licht ist gedämpft, hier gibt

²⁰⁶ Vgl. Anhang, Abbildung 15.

es auch keine nicht-diegetische Musik, sodass die Stimmen der beiden den Ton dominieren. Alison hat die Haare weiterhin zusammengebunden, den Steppmantel aber gegen einen rosafarbenen Strickpullover eingetauscht. Außerdem trägt sie eine grüne, mit einem Blumenmuster bedruckte Schürze, lange, gelbe Handschuhe und eine breite Laborbrille, passend zu ihrer Tätigkeit. Sie steht vor einem Tisch, der mit Seifen beladen ist und kümmert sich offenbar darum, die Drogen unter den Seifenstücken zu tarnen, während Donnie auf einem anderen Tisch für die Herstellung derselben zuständig zu sein scheint.²⁰⁷ Er spricht davon, dass Seifen die perfekte Tarnung und sie in ein paar Monaten in der Gewinnzone seien. Dann fragt er, warum sie nicht eher Drogendealer geworden sind. Alison korrigiert ihn, während sie an ihm vorbei zu einem anderen Tisch geht, auf dem die Seifen hergestellt werden: Sie seien pharmazeutische Unternehmer. „Solange nur jeder neue Kunde eine Stimme gegen die verflixte Marci Coates ist“, fügt sie hinzu. Selbige klopft dann auch prompt an das Garagentor und tritt einfach ein. Alison versucht, sich nichts anmerken zu lassen, ist aber doch ziemlich überrascht und pikiert, während Donnie hastig das viele Geld, das auffällig sein könnte, in einer Geldkassette verschwinden lässt und diese verstaut. Im Gespräch mit der ihr verhassten Marci, die Alison zunächst als Unternehmerin mit einem Sinn für Politik und eine Außenseiterkandidatin charakterisiert, bemüht sie sich weiterhin um Ruhe und Fassung. Marci, die Maklerin ist, möchte sie mit einem Haus, das sie ihnen zum Schnäppchenpreis vermitteln könnte, dazu bringen, umzuziehen und damit bewirken, dass Alison nicht mehr als ihre Konkurrentin zur Verfügung steht. Alison reicht ihr den Prospekt, nachdem sie erkannt hat, dass das Haus in einem anderen Einzugsbereich ist, sofort zurück und geht auf die süffisanten Aussagen Marcis gar nicht weiter ein, die meint, Alison könne sich mit ihren Seifen ein paar Stimmen erkaufen, aber nicht tatsächlich gewinnen. Stattdessen sagt sie nur: „Gehen Sie ein Haus verkaufen, Marci“, wobei sie den Kopf schüttelt, während Donnie bei der Aussicht auf einen Salzwasserpool bereits schwach zu werden droht. Sowohl Donnie als auch Marci mustern sie kurz, dann wendet sich die andere Frau zum Gehen, dreht sich aber noch einmal um und meint: „Glauben Sie allen Ernstes, Eltern vertrauen das Wohl ihrer Kinder einer berüchtigten Alkoholikerin an?“ Alisons Antwort fällt gelassen und spitz aus: „Warum nicht? Sie vertrauen’s ja auch einer intriganten, zweitklassigen Maklerin an.“ Nachdem Marci gegangen ist, meint Alison zu Donnie: „Ich muss jetzt irgendwas zerschneiden“, was zeigt, dass es ihr viel Mühe gekostet hat, sich in Gegenwart ihrer Feindin zu beherrschen; damit endet die Szene, ohne dass das illegale Geschäft der beiden aufgefliegen ist.

²⁰⁷ Vgl. Anhang, Abbildung 16.

Sozialität und Psyche:

Im Vergleich zu ihrem Gebaren in den analysierten Szenen aus der zweiten Staffel tritt Alison hier wieder wie in der ersten Staffel bestimmt und mit einem klaren Ziel vor Augen auf. Sie ist nicht länger die Süchtige, die ihren Schmerz über den Tod einer Freundin, an dem sie mitschuldig war, in Alkohol und Tabletten zu ertränken versucht. Im Gegenteil: Sie hat sich wieder gefangen, steht mitten im Leben und zieht ein für sie augenscheinlich ertragreiches Business gemeinsam mit ihrem Ehemann auf, zu dem sie nach all den Wirrungen zurückgefunden hat. In Gegenwart der beiden Frauen aus der Nachbarschaft wirkt sie selbstsicher und agiert mit ihnen auf einer Ebene, wenn nicht über ihnen stehend; falls diese ihren Absturz aus der letzten Staffel miterlebt haben, hat sie sich vor ihnen vollständig rehabilitiert. Ihre Werte und Normen sind allerdings sehr in Frage zu stellen. Offenbar hat sie kein Problem damit, ihr Umfeld mit Drogen zu versorgen, wobei hier nicht klar wird, um welche Art von Drogen es sich handelt und wie rasch diese süchtig machen. Die Frau aus der ersten Staffel, die bis auf die Probleme mit ihrer Klonherkunft und ein leichtes Alkoholproblem keine großen Sorgen zu haben schien, ist offenbar endgültig gestorben. Während ihre Klonherkunft hier völlig in den Hintergrund der Handlung gerückt ist, wodurch ihr Erzählstrang im Vergleich mit den anderen Klonschwestern etwas isoliert dasteht, wird von ihr nunmehr das Bild einer kriminellen Hausfrau propagiert. Warum sie diese Geschäftsidee aufgreift, wird relativ früh klar, denn in erster Linie geht es ihr um das damit verdiente Geld, das sie für ihre Wahlkampagne braucht. Außerdem lenkt dieses spezielle Business sie wohl auch von eigentlich dringlicheren Begebenheiten rund um ihre Klonschwestern ab. Ihr Ansehen in der Nachbarschaft erhöht sie damit aber nur vordergründig, immerhin ist das, was sie tut, illegal und könnte sie ins Gefängnis bringen, wenn es auffliegt. Dass offenbar viele Nachbarinnen auch kein Problem mit Drogen haben, zeigt auch, dass selbst in einer so gehobenen Umgebung wie jener, in der Alison lebt, hinter der Fassade der gutbürgerlichen Welt einiges im Argen liegt.

In der Garage wird dann deutlich, wie gut Alison darin ist, sich selbst und anderen etwas vorzumachen, wenn sie meint, sie und Donnie seien pharmazeutische Unternehmer. Sie redet sich damit ihre Tätigkeit als Drogenhändlerin einfach schön. Die Seife, ein Symbol für Sauber- und Reinlichkeit, passt nicht nur perfekt, um die Drogen zu tarnen, sondern steht auch für das Image, das Alison nach außen weiterhin vertreten will. Im Laufe des Gespräches mit Donnie erfährt man als Zuseher*in dann auch, wie Alison ihr Handeln vor sich und ihrem Mann rechtfertigt: Neben dem finanziellen Aspekt ist es ihr auch wichtig, mit ihren Kunden und Kundinnen auch Leute zu gewinnen, die ihr ihre Stimme bei der Wahl des Elternbeirates

geben. Sie möchte um jeden Preis ihre Konkurrentin, die wohl in diesem Kontext auch ihre größte Feindin darstellt, ausstechen und die Wahl gewinnen. Es stellt sich die Frage, ob sie das machen möchte, weil ihre Kinder ihr wichtig sind und sie als Elternbeirätin aktiver in ihren Schulalltag eingreifen kann, oder ob es ihr nur um ihren Stolz geht und darum, eine hohe Position in der Schule einzunehmen. Dass Alison sich gerne für ihre Kinder und allgemein in der Gemeinschaft engagiert, wird von Anfang an deutlich, wenn sie mit ihnen als Sporttrainerin auftritt. Trotzdem müsste ihr auch klar sein, dass sie durch ihre Tätigkeit als Drogenhändlerin in der Gefahr schwebt, für die begangenen Gesetzesverstöße belangt zu werden. In diesem Fall wäre ihr Ruf wohl endgültig ruiniert, selbst wenn ein Teil der Nachbarschaft zu ihrem Kundenkreis zählt, was sich auch negativ auf ihre Kinder auswirken würde. Selbige sieht man in den Szenen mit ihr gar nicht, was noch einmal den Eindruck verstärkt, dass es ihr hier weniger um sie geht, als vielmehr um sich selbst. Damit wirkt sie egoistischer als in den vorigen Staffeln, in denen man viel eher den Eindruck hatte, dass ihre Familie ihr über alles andere geht. Dass sie Familie auch nicht unbedingt auf ihre eigene Mutter bezieht, deren Seifengeschäft sie ja als Tarnung nutzt, womit sie diese sogar in ihre kriminelle Machenschaften hineinzieht, ist ebenfalls interessant. Später erfährt man auch, dass Alison die Wahl unter anderem deshalb unbedingt gewinnen möchte, um sich selbst, aber auch ihrer Mutter etwas zu beweisen. Im Grunde bekommt man jedenfalls den Eindruck, dass sie sich nach ihrem Absturz in der zweiten Staffel nicht gefangen hat, sondern vielmehr noch tiefer in einen Abgrund hinabsinkt, aus dem ihr auch Sarah und die anderen, die mit ganz anderen Widrigkeiten zu kämpfen haben, nicht heraushelfen können. Ihr Vertrauter Donnie, zu dem sie eine Beziehung mit sehr vielen Höhen und Tiefen hat, ist auch keine Hilfe, sondern unterstützt sie auch noch in ihrem irrationalen Handeln. Anhand dessen, wie seine Figur agiert, wird darüber hinaus einmal mehr deutlich, dass sie von ihnen beiden immer noch die Oberhand hat.

Staffel 4

In Bezug auf Alison stellt sich am Ende der dritten Staffel heraus, dass sie die Wahl zum Elternbeirat gewonnen und damit ihre Erzrivalin Marci geschlagen hat. Es gibt eine große Feier im Seifenladen ihrer Mutter, bei der alle Klonschwester und andere Verbündeten anwesend sind.

In der vierten Staffel gerät Alisons Erzählstrang etwas ins Hintertreffen. Eine Rolle spielt sie vor allem in Bezug auf Sarahs Implantat; um ihrer Klonschwester dabei zu helfen, mehr über diese Bots herauszufinden, gräbt sie gemeinsam mit Donnie Dr. Leekie aus, den die beiden in

ihrer Garage beerdigt haben und der, wie viele Neolutionisten, auch einen Bot in der Wange hat.

Im Folgenden habe ich Szenen aus der siebenten Folge (*Irrwege*) ausgewählt, die zeigen, wie Alison mit all den Geschehnissen rund um Kendall und Cosima und mit einem neuen großen Problem umgeht, außerdem Teile der zehnten Folge (*Politik eben*), in der sie gemeinsam mit Donnie und Helena ganz neue Wege beschreitet.

Körperlichkeit:

Am Anfang der Episode *Irrwege* sieht man Alison in ihrem Handarbeitszimmer; neben ihr auf dem großen Tisch in der Mitte steht ein üppiger Strauß mit weißen Blumen und sie versucht, eine Trauerkarte für Mrs. S zu formulieren. Sie trägt die übliche konservative Kleidung, mit der sie sich gut in die helle und freundliche Umgebung einfügt: ein graues Oberteil, unter dem der weiße Kragen einer Bluse hervorblitzt, darüber eine leicht roséfarbene Strickweste. Ein zartes Goldkettchen mit einem Kreuzanhänger und ihr Ehering am Finger vervollständigen ihren Look. Die Haare trägt sie offen über die Schulter fallend – nur am Hinterkopf sind ein paar Strähnen mit einer Spange zusammengesteckt, wie man in anderen Einstellungen später erkennen kann – und ordentlich gekämmt. Man sieht sie zunächst in einer Nahaufnahme und frontal, bevor die Kamera eine Detailaufnahme von der aufgeschlagenen Karte zeigt.

Gedanklich liest Alison dabei vor: „Liebste Siobhan, in dieser Zeit der Trauer...“ Die Kamera wechselt zu einer Großaufnahme von Alison zurück, wobei eine leichte Froschperspektive eingenommen wird. Die junge Frau ringt mit den Tränen, dann bricht sie plötzlich zusammen und kauert sich wimmernd neben den Tisch, eine Hand vor den Mund geschlagen.²⁰⁸ Eine traurige, nicht-diegetische Klaviermusik hat bereits beim Schreiben der Karte leise eingesetzt und füllt nun den Hintergrundton aus. Sie beginnt zu beten, wobei sie sich selbst als schlimme Sünderin bezeichnet. „Aber wir brauchen ein bisschen Hoffnung“, fügt sie dann unter Tränen hinzu und ihre Stimme bricht dabei. Ihr ganzes Gesicht ist vom Weinen verzerrt, aber diesmal verbirgt sie es nicht gleich hinter ihren Händen; erst als sie nicht mehr weitersprechen kann und stattdessen zu fluchen beginnt, hebt sie die Hände gefaltet vor ihr Antlitz. Donnie kommt in den Raum und es ist ihr anzumerken, wie unangenehm die Situation für sie ist, wenn sie sich sofort aufrappelt und nach Fassung ringt, wobei sie sich entschuldigt. Donnie umarmt sie vorsichtig und sie lässt das auch zu und schmiegt sich kurz an ihn; zuvor wischt sie sich noch die Tränen aus dem Gesicht. Sie ist es aber auch, die ihm dann mehrmals fahrig über den Rücken streicht, bevor sie die Umarmung löst und ihn, sichtlich darum bemüht, eine fröhlichere Gemütslage einzunehmen, leicht anlächelt. Sie halten sich an den Händen und

²⁰⁸ Vgl. Anhang, Abbildung 17.

Donnie macht ihr Mut, indem er sagt, sie würden es schaffen und sie solle sich so viel Zeit nehmen, wie sie braucht; er würde ihr den Rücken freihalten. Sie bedankt sich. Als er aber vorschlägt, Gemmas Pyjamaparty auf ein anderes Datum zu verlegen, strafft sie sich sofort merklich, schüttelt mit geschlossenen Augen den Kopf und tritt von ihm zurück. Sie stellt klar: „Gemma braucht diese Nacht. Es ist wichtig, dass wir für die Kinder alles so normal wie möglich halten.“ Unvermittelt verändern sich ihre Gesichtszüge völlig und sie zeigt einen kalten Ausdruck; auch ihre Stimme wird lauter, wenn sie zu Donnie sagt: „Es sind Hotdogs in der Gefriertruhe. Mein letztes Wort, Mister! Gehört?“ Dabei verschränkt sie in einer abwehrenden Geste die Hände vor der Brust.

In der nächsten Szene, in der man sie sieht, nimmt sie den Feinschliff an der Dekoration für die erwähnte Party vor. Es scheint bereits dunkel zu sein, der Raum ist von warmem Lampenschein erhellt und sie trägt die Kleidung von vorhin. Donnie tritt von hinten an sie heran und will ihr die Schultern massieren, aber sie wehrt ihn sowohl verbal, als auch körperlich durch sichtliches Verspannen und Verziehen des Gesichts ab. Dabei sagt sie genervt und langgezogen: „Bitte nicht. Bitte.“ Donnie redet sanft auf sie ein: „Natürlich versuchst du stark zu sein. Aber ich bin wirklich der Meinung, du solltest mit jemandem reden. Auch wenn ich nicht dieser Jemand bin.“ Alison wendet sich ihm zu und man sieht die beiden in einer Nahaufnahme, wie sie sich gegenüberstehen. Sie sieht ihn fast entsetzt an, als würde dieser Gedanke sie erschrecken. Sofort wird sie angriffig: „Wie ist das gemeint?“, fragt sie spitz und Donnie lehnt sich gegen ein Möbelstück, sodass sie auf der gleichen Höhe sind, während die Kamera sich etwas entfernt und den Blickwinkel verändert. Er eröffnet ihr, dass er den Reverend der Gemeinde gebeten hat, ihnen bei den Geistergeschichten zu helfen. Alison sieht ihn ungläubig an, blinzelt verwirrt und gestikuliert mit den Händen, aber da tritt der Reverend bereits in den Raum. Sie zischt leise, dass sie darauf nicht vorbereitet ist, gibt sich aber dem Neuankömmling gegenüber locker und fröhlich. Als er aber fragt, wie es ihr geht, blockt sie ab und erwidert nur: „Was für eine Freude!“, wobei sie strahlend lächelt. Später während der Party tritt der Reverend alleine an sie heran und spricht sie vorsichtig auf die schwere Zeit an, die sie durchmacht. Hier bekommt ihr Blick, mit dem sie seinen erwidert, etwas Lauerndes und sie schüttelt leicht den Kopf und verneint das vehement. In einer weiteren Szene bei Alison zuhause dringt dann die Polizei in ihr Haus ein und Donnie wird inmitten der kreischenden Kinder wegen Rauschgifthandels verhaftet. Die wirre Geräuschkulisse wird von einer nicht-diegetischen, aufwühlenden und irgendwie heiteren Musik ergänzt, was der gesamten Szene etwas seltsam Komisches verleiht. Alison ist außer sich, obwohl es im Grunde nur eine Frage der Zeit war, dass ihre illegalen Geschäfte

auffliegen. Sie schlägt die Hände an die Wangen und stammelt: „Oh mein Gott!“ Dann sieht sie immer noch fassungslos Donnie und den Polizisten hinterher, die ihn aus der Türe begleiten. In der neunten Folge namens *Ausschalten der Konkurrenz* erfährt man, dass Donnie auf Kautionsfreigabe gekommen ist, wofür sich Alison auch in einer Szene mit ihm laut bei Gott bedankt, was einmal mehr in dieser Staffel ihre Religiosität hervorhebt. In dieser Szene beschließt sie außerdem, mit ihrem Ehemann unterzutauchen, da sie nicht damit klarkommt, dass jetzt alle wissen, dass sie Verbrecher sind. Hier meint sie auch, Gott hätte sich von ihr abgewandt; sie zweifelt an ihm und dass sie dann später, als sie für ihre Flucht packen, ihre Kreuzkette auf ihrem Schmuckständer zweifelnd betrachtet und prüfend in die Hand nimmt, drückt ihren Zwiespalt diesbezüglich auch bildlich aus. Trotzdem legt sie sich die Kette letztlich an, bevor sie erkennen muss, dass die Polizei das geringere Übel ist, da einer von Evies Leuten in ihr Haus eingedrungen ist und sie unter Androhung des Einsetzens eines Bots zwingen will, ihm Informationen bezüglich Sarah zu geben. Auch hier betet sie wieder, anstatt ihm zu antworten, und spricht davon, dass sie schwer gesündigt und sich vom rechten Weg abgewandt hat. Sie bittet auch für ihren Mann um Vergebung, darüber hinaus noch um Schutz für ihre Kinder. Kurz, bevor ihr der Bot in die Wange eingesetzt werden kann, erscheint Helena und rettet Donnie und Alison. Als Alison sie, nachdem ihre Retterin ihren Peiniger mit einem Pfeil durchbohrt hat, schockiert fragt, woher sie denn kommt und Helena meint, aus einem Nationalpark, wird klar, dass sich die drei dorthin zurückziehen werden. In der finalen Folge der Staffel sieht man sie dann in einem völlig neuen und für sie sehr ungewöhnlichen Umfeld. Mit ihren Schwestern verkehren die drei Flüchtigen nur noch per Handy und bei einem dieser Gespräche sieht man ihre Umgebung, allerdings ist Alison hier nicht zu sehen, da Donnie mit Mrs. S telefoniert, während Helena neben ihm sitzt. Die zwei befinden sich in einem großen Zelt, das sehr rustikal und nur mit dem Nötigsten ausgestattet ist; so brennt beispielsweise vor ihnen ein offenes Feuer. Es scheint sehr kalt zu sein; sie tragen dicken Jacken und Helena eine warme Mütze, in einer Aufnahme zuvor ist zu sehen, dass das Zelt in einem tief verschneiten Gebiet steht. Donnie meint über Alison, das Leben hier draußen würde ihr nicht besonders bekommen und dass sie der Ansicht ist, sie hätten sich lange genug versteckt. Später in der Folge bekommt man dann auch Alison zu Gesicht, wenn diese eine Telefonat mit Sarah führt, und einen besseren Überblick über das Zelt, das hier bereits wohnlicher eingerichtet erscheint und zu einem richtigen Ersatzzu Hause für Alison geworden sein dürfte, wie beispielsweise das Foto von Sarah und Kira auf einer Kiste beweist. Durch die Zeltplanen sieht man Licht hindurchfallen, sodass es taghell im Inneren ist. Es wirkt zwar durch die niedrige Decke etwas beengt, ist aber doch groß genug, um allen

bequem Platz zu bieten. Äste und Zweige dienen als Halterungen für verschiedenste Gegenstände, hölzerne Regale mit allerlei Utensilien und ausgebreitete Felle verleihen dem Zelt ein wenig Gemütlichkeit. Für Alison mag es viel zu chaotisch sein und es steht in einem völligen Kontrast zu ihrer bisherigen Lebensumgebung, aber offenbar kommt sie damit zurecht, auch wenn sie sich natürlich nach ihrem eigenen Zuhause sehnt. Sie kniet hier neben Donnie auf dem Boden und telefoniert mit Sarah. Beide tragen wieder warme Kleidung; so ist Alison in einen magentafarbenen, wattierten Parka gehüllt und trägt eine farblich passende Mütze auf dem Kopf. Ihr Haar fällt ihr auf einer Seite über die Schulter und unter der Jacke sieht man die grauen Ärmel eines weiteren Oberteils hervorblitzen, die sie sich fast bis an die Fingerknöchel hinuntergezogen hat; auch der obligatorische Ehering ist sichtbar. Dazu trägt sie dunkelblaue Jeans und hält eine Pistole in der Hand.²⁰⁹ Sie bezeichnet Helena als ihren Racheengel und stellt vor Sarah fest, dass sie ihnen das Leben gerettet hat. „Sie reinigt uns von unseren Sünden mit Feuer. Uns wurde vergeben und ich würde mein Leben für die Süße hingeben.“ Bei diesen Worten lädt sie die Pistole durch und die Kamera zeigt sie in einer Großaufnahme, während man deutlich das Klicken der geladenen Pistole hört. Sarah sagt, sie wisse immerhin, dass sie in Sicherheit sind, womit sie Alison und Helena meint und man sieht noch einmal Alison neben Donnie sitzen und die Angesprochene nicken, bevor das Telefonat und damit auch Alisons Erzählstrang beendet wird.

Sozialität und Psyche:

In den beschriebenen Szenen durchlebt Alison verschiedenste emotionale Stadien. Zunächst ist sie über alle Maßen traurig und kann sich nicht mehr vor sich selbst zusammenreißen, wenn sie beim Schreiben der Beileidskarte in Tränen ausbricht. Sie bittet zu Gott, ihr zu helfen, wobei das goldene Kreuz, das sie um den Hals trägt, sehr gut zu dieser Szene passt und ihre Gläubigkeit unterstreicht, in der sie hier Hoffnung und Trost zu finden hofft. Mit Donnies Eintreten ändert sich ihre Stimmung langsam; zuerst ist es ihr peinlich, dass er sie bei so einem Ausbruch erlebt hat und sie versucht, indem sie die Tränen wegwischt und sich stärker gibt, als sie ist, ihre Fassung wiederzugewinnen. Donnie kennt sie aber gut genug, um zu erkennen, wie sie wirklich fühlt und spricht sie bewusst behutsam an. Die körperliche Nähe zwischen den beiden wirkt tröstend, aber die Stimmung schlägt wieder um, als er auf die Party von ihrer gemeinsamen Adoptivtochter zu sprechen kommt. Dass äußerliche Straffen ihres Körpers und dass sie Distanz zwischen ihren Ehemann und sich selbst bringt, zeugt davon, wie unwohl sie sich bei dem Vorschlag, diese zu verschieben, fühlt; es wirkt, als wäre er ein persönlicher Affront gegen sie. Sie stellt klar, dass sie für die Kinder alles so

²⁰⁹ Vgl. Anhang, Abbildung 18.

normal wie möglich halten möchte und dass die Party stattfinden muss. Als sie diesen Entschluss gefasst hat, wird sie forsch und befehlend und lässt keinen Zweifel daran, dass sie in dieser Sache das letzte Wort haben wird. Einmal mehr wird gezeigt, wie wichtig ihr die äußere Fassade, auch und besonders vor ihren Kindern ist, die sie um jeden Preis vor den Verstrickungen, die ihr Klondasein mit sich bringt, schützen möchte. In der zweiten Szene zwischen den beiden verschärft sich ihre Ablehnung Donnie gegenüber noch, wenn dieser vorsichtig auf sie einredet und wieder um körperliche Nähe bemüht ist; sie wird offen feindselig, hält ihn nicht nur körperlich auf Distanz und stößt ihn mit ihrer Art vor den Kopf. Es ist deutlich erkennbar, dass er ihr unbedingt helfen möchte; sie weist seine Hilfe aber entschieden von sich und ist unfähig, mit ihren Gefühlen auf diesem Wege zurechtzukommen, der Donnie vorschwebt. Dass ihr Mann dann auch noch den Reverend unter einem Vorwand eingeschaltet hat, ist für sie umso schlimmer. Es wird klar, dass sie über ihre Gefühle nicht sprechen möchte oder kann. Für sie scheint es einfacher zu sein, diese mit sich selbst auszumachen, worauf auch ihr Gefühlsausbruch am Anfang der Episode hindeutet. So spielt sie dem Reverend lieber etwas vor und verneint mehrmals, dass sie eine schwierige Zeit durchmacht. Die Verhaftung Donnies wirft sie aber einmal mehr völlig aus der Bahn; obwohl sie sich hier vor allen Leuten nicht die Blöße gibt, zusammenzubrechen, wird klar, was für eine Katastrophe diese für sie sein muss.

Ihr Glaube wird auch später noch einmal thematisiert, während sie in den vorigen Staffeln kaum relevant war. Alison zweifelt stark an sich und sieht sich und ihren Mann als Sünder, was erklärt, warum sie sich gerade in diesen schwierigen Situationen an Gott wendet, während sie vorher bei Problemen eher zu Alkohol und Pillen gegriffen hat. Diese Entwicklung steht dafür, dass sie ihre Süchte tatsächlich überwunden hat und sich darum bemüht, ein Leben abseits von ihnen zu führen. Dass es ihr nicht leicht fällt, machen ihre Zweifel an Gott deutlich; trotzdem wendet sie sich dann aber vertrauensvoll im Angesicht des Todes an ihn, was dafür spricht, dass sie diese letztlich überwunden hat. In Helena sieht sie offenbar einen von Gott gesandten Racheengel, wenn sie sie so bezeichnet und damit klar eine neuerliche religiöse Parallele zieht.

Die völlig neue Lebensumgebung für Alison, die in der letzten Folge der Staffel gezeigt wird, stellt dar, dass sie auch diesbezüglich eine große Veränderung erfahren hat; vor allem wenn man weiß, wie wichtig ihr Ordnung und Perfektion bisher waren, hat sie hier einen großen Schritt gewagt. Dass das nicht freiwillig geschehen ist, ist hier eher zweitrangig; es zeigt jedenfalls, dass sie sich mit der veränderten Umgebung arrangiert hat und ein Leben in der Wildnis voller Entbehrungen des alltäglichen Luxus' ihres bisherigen Vorstadtlebens führen

kann, ohne daran zu zerbrechen. Hierbei stehen ihr nicht nur ihr Ehemann, der trotz aller Schwierigkeiten immer noch zu ihr hält, zur Seite, sondern vor allem Helena, ohne die Alison und er bereits tot wären. Sie hat ihnen nicht nur das Leben gerettet, sondern ihnen auch die Flucht ermöglicht und ist in dieser neuen Konstellation zweifellos die Anführerin der drei, die genau weiß, wie man ein solch einfaches Leben zu führen hat. So jagt sie, um die drei zu ernähren und kocht auch für sie, womit sie fast eine Mutterrolle einnimmt, wodurch Alisons Status sich auch gewandelt hat. Die Verbindung zwischen ihr und Alison ist stärker denn je, was auch herausgestrichen wird, wenn Alison zu Sarah sagt, sie würde für Helena ihr Leben geben. Dabei sind die beiden so unterschiedlich, dass ein solches Szenario am Anfang der Serie völlig undenkbar gewesen wäre. Wie wichtig ihr auch ihre anderen Klonschwester sind, wird nicht nur durch das bereits erwähnte Photo von Sarah und Kira, sondern auch durch das Telefonat der beiden vermittelt. Ihre Adoptivkinder sind nirgends zu sehen, wodurch es ein wenig wirkt, als hätte sie ihre alte Familie hier zumindest kurzfristig und teilweise gegen ihre Klonfamilie eingetauscht. Es ist aber anzunehmen, dass Gemma und Oscar, die ihr immerhin sehr wichtig sind, sich in guten Händen und in Sicherheit befinden und dass sie ihnen einfach ein solches Leben nicht zumuten möchte.

Dass Alison trotz allem aber immer noch sie selbst ist, beweist ihre vergleichsweise schöne und zusammenpassende Kleidung, mit der sie in dem äußerst rustikal eingerichteten Zelt stark hervorsteht.

Alisons Figur ist ganz ähnlich wie jene von Sarah sowohl individualisiert als auch typisiert. Schon am Anfang meiner Analyse von ihr habe ich sie als Soccer Mom betitelt; eine Zuordnung, die auch innerhalb der Serie von Sarah vorgenommen wird, wenn diese sie das erste Mal sieht. Als Hausfrau mit düsteren Geheimnissen entspricht sie ebenso einem Typus, das macht sie aber zugleich auch zu einer realistischeren Figur. Wie es der Serie entspricht, wirft auch sie Fragen auf, wenn auch nicht im selben Maße wie Sarah oder Helena, deren Vergangenheiten zum Beispiel ziemlich im Dunkeln liegen und die allgemein eher geheimnisvollere Menschen sind. Auch sie verändert sich als Figur innerhalb der Serie stark. Ein Beispiel dafür ist die Thematisierung ihres Alkoholismus: Sie wird von einer Frau mit einem leichten Alkoholproblem zu einer Tabletten- und Alkoholsüchtigen und ist am Ende von diesen Lasten vollständig geheilt. Während am Anfang vor allem ihre Kinder im Zentrum für sie stehen, nehmen nach und nach auch ihre Klonschwester mehr Raum in ihrem Herzen ein und letzten Endes hat sie mehr als nur eine Familie. Bezüglich ihrer Handlungen und Motive ist sie in weiten Teilen von *Orphan Black* als transparent zu

beschreiben und es wird dem Publikum klargemacht, warum sie in bestimmten Situationen wie handelt. Ihr Selbstbildnis als Klon ist weitaus düsterer als etwa jenes von Sarah oder Helena. Sie bezeichnet sich von Anfang an als Laborratte, misst ihrer Klonherkunft große Bedeutung bei und zweifelt häufig an sich selbst. Das passt auch deshalb gut zu ihrer Figur, weil ihr der äußere Schein weitaus wichtiger ist als den anderen drei beschriebenen Klonen.

6.2.2.) Zur Repräsentation: Alison als Symbol und Symptom

Innerhalb der Handlung wirken die Erzählstränge um Alison nicht ähnlich gut in den Haupterzählstrang um Sarah eingebunden wie jene rund um Cosima oder Helena, was sie diesbezüglich in abgemilderter Form zu einer Außenseiterfigur macht. So wie Sarah die Rebellin darstellt, spielt Alison ihre Rolle als angepasste Mittelstandsmutter. Innerhalb des Klonklubs ist sie daher diejenige, die vieles mit ihrem Geld regeln kann und den anderen damit auch häufig unter die Arme greift, was ihren gesellschaftlichen Status, der ihr selbst auch enorm wichtig ist, zusätzlich hervorhebt. Das macht sie ferner zu einer Helferinnen-Figur für Sarah, die am ehesten als Anführerin der Klone zu sehen ist. Dennoch ist auch sie nicht allein auf diese Rolle herabzusetzen. Vergleicht man sie mit Sarah, Cosima und Helena, hat sie mit ihnen auf den ersten Blick nur wenige Gemeinsamkeiten. Trotzdem wohnt auch ihr ein gewisses Potential als rebellische Person inne, wenn man bedenkt, wie sie sich illegalen Aktivitäten zuwendet, um ihre Finanzen noch mehr aufzubessern und die Wahl zum Elternbeirat zu gewinnen; das hätte sie gewiss auch auf legalem Wege erreichen können. Mit Helena verbindet sie mehr noch als mit Sarah ihre Rolle als aufopferungsvolle Mutter, denn beiden sind Kinder das Wichtigste und so unterschiedlich sie auch sein mögen, gelingt es ihnen, eine starke Bindung zueinander aufzubauen. Mit Cosima wiederum hat sie am wenigsten gemeinsam, sieht man von ihrer Hochschulbildung ab, aber der Kontrast zwischen den beiden ist dennoch weniger stark als jener zwischen ihr und Helena.

Das alles zeigt, welche verzweigte Figurenkonstellation in *Orphan Black* geschaffen wird und wie vielschichtig auch Alison ist.

Anhand ihrer Figur zeigen die Schaffenden der Serie vor allem auf, welche Geheimnisse und Abgründe sich hinter einer scheinbar perfekten Fassade auftun können, und dass man sich vom äußeren Schein nicht täuschen lassen sollte. Meinem eigenen Empfinden nach löst die Figur von Alison eine Abneigung aus, da mir persönlich bezüglich ihrer Person das Identifikationspotential fast völlig fehlt. Im Laufe der Handlung der Serie leidet man dennoch ebenso mit ihr mit, wie mit ihren Klonschwestern, selbst wenn ihr Handlungsstrang teilweise beliebig und lose neben den anderen herlaufend wirken mag. Sie erfüllt ebenso wie diese ihre

Rolle als bestimmte Identifikationsfigur und erhöht damit den Facettenreichtum der Klone, durch das klargemacht wird, wie einzigartig sie alle sind.

6.3.) Cosima Niehaus

6.3.1.) Zur Darstellung: Cosima als fiktives Wesen und Artefakt

Staffel 1

Körperlichkeit:

Cosima hat ihren Auftritt ganz am Ende der zweiten Folge der ersten Staffel (Titel: *Instinkt*). Hier erscheint sie für Sarah und auch für die Zusehenden überraschend neben Alison in der Türe zum Nebenzimmer, als diese Alison einen Besuch abstattet. Die Szenen innerhalb von Alisons Haus sind größtenteils düster gehalten; es gibt nur kleinere, künstliche Lichtquellen durch Lampen, sodass einiges der Einrichtung im Schatten liegt. Das Geheimnisvolle der Situation wird dadurch verdeutlicht; zugleich wird Cosimas Auftritt quasi wie auf einer Bühne inszeniert, wenn Alison zwei Lampen links und rechts neben der Türe einschaltet, durch die selbige dann in den Raum kommt. Sie tritt dabei aus dem düsteren Nebenraum und zunächst sieht man nur ihren Schatten an der Türe, bevor sie dann gänzlich in einer Halbtotale erscheint. Die Kamera fährt dann langsam näher an sie heran und wechselt zwischen ihr und Sarah hin und her, während die leise, nicht-diegetische Musik anschwillt und das diegetische Gespräch der beiden hinterlegt, bevor sie dann lauter wird und mit einem pointierten Endton die Folge abschließt, wobei das Bild schwarz wird.

Man bekommt von Cosima sofort einen ganz anderen Eindruck als von Alison; sie wirken, so nebeneinander platziert, völlig konträr, womit das Publikum nicht nur erneut eine Parallelfigur vorfindet, sondern auch die dritte Haupt-Klonfigur in *Orphan Black* als eigenständiger Charakter eingeführt wird. Im Gegensatz zu Alisons ablehnender und aggressiver Haltung legt Cosima gegenüber Sarah ein freundliches Verhalten an den Tag. Sie begrüßt sie mit einem „Hey!“, und einem ehrlich wirkenden Lächeln. Auch ihre Körperhaltung wirkt ganz anders als die von Alison, die starr neben ihr steht, während Cosima, die sich mit einer Hand am Türstock abstützt, einen dynamischeren und offeneren Eindruck macht.²¹⁰ Wenn sie sich mit „Ich bin Cosima!“, vorstellt, winkt sie dabei leicht mit der anderen Hand, was eine freundliche und einladende Geste darstellt. Ganz ähnlich stellt sie sich später auch Felix vor, wenn auch die Situation hier etwas angespannter ist; trotzdem ist sie auch ihm gegenüber freundlich und offen, was darauf hinweist, dass sie generell auf neue Bekanntschaften direkt zugeht. Ihr Name ist außergewöhnlicher als der von Sarah und Alison,

²¹⁰ Vgl. Anhang, Abbildung 19.

was auch zu ihrer Herkunft passt. Wie es auch bei ihren beiden Klonschwestern der Fall ist, unterstreicht sie ihre Persönlichkeit durch die Wahl ihrer Kleidung und Accessoires, sprich, durch ihren ganz eigenen Stil. Betrachten wir zunächst ihre Haare. Diese trägt sie zu Dreads geformt hinter die Ohren zurückgesteckt; sie haben eine ähnlich dunkle Farbe wie Sarahs und Alisons Haare, bekommen aber durch die eigenwillige Frisur eine völlig andere Note. Obwohl Dreadlocks, die ja nichts anderes als verfilzte Haare sind, meistens eher negativ gesehen werden, da man sie oft mit Ungepflegtheit und ähnlichem verbindet, wirkt Cosima durch ihre Dreads überhaupt nicht ungepflegt oder schlampig; sie passen sogar sehr gut zu ihrer Kleidung und runden ihren leichten Hippie-Look durchaus ab.

Die Gesichtszüge und andere Äußerlichkeiten wie die dunkle Augenfarbe hat sie mit Sarah und ihren anderen Klonschwestern gemeinsam, jedoch fällt sofort auf, dass sie eine Brille trägt. An dieser Stelle ist unklar, ob dies aus gesundheitlichen oder lediglich aus modetechnischen Gründen geschieht. Ein offizielle Statement der Serienmacher bezüglich Cosimas Augenfehler lässt sich jedoch auf Twitter finden: „Cosima wears glasses, her clones don't. Her sight degenerated due to her individual environment & conditions. She studies too hard!”²¹¹ Somit trägt sie die Brille also tatsächlich, weil sie sie benötigt, allerdings ist ihr gesundheitliches Problem mit den Augen nicht angeboren, sondern auf ihre intensive Studententätigkeit zurückzuführen. Ferner ist die Brille auch als Symbol zu betrachten, das ihren Status als Doktorandin, als Gelehrte ausdrückt.

Ihre Kleidung ist ein wenig hippiemäßig angehaucht. In dieser Szene trägt sie ein bordeauxrotes Langarmoberteil, das locker geschnitten ist und durch einen weiten Ausschnitt und Bänder an den Ärmeln auffällt. Um den Hals hat sie eine goldene, dicke und gezackte Kette, die geometrisch wirkt; zu der Farbe passt auch der restliche Schmuck, wie das gold-weiße Armband an ihrem rechten Handgelenk und die goldenen Ringe, von denen sie an jeder Hand jeweils einen trägt. In der dritten Episode der ersten Staffel (Die Vielfalt der Natur) unterhält sie sich etwas länger mit Sarah und gestikuliert dabei vermehrt mit den Händen; etwa knetet sie diese oder unterstreicht ihre Aussagen mit ausschweifenden Gesten. Hierbei klimpert ihr Schmuck bei ihren Handbewegungen ab und zu, was vermuten lässt, dass sie noch mehr Armbänder trägt, die man nicht alle deutlich zu sehen bekommt, da diese teilweise unter den Ärmeln ihres Oberteils verborgen sind. Dazu hat sie eine schwarze Leggings oder Strumpfhose unter einem kurzen Rock an, dessen ebenfalls geometrisch wirkende Verzierung an indianische oder ähnliche Muster erinnert. Der Rock passt durch die Farbkombination von schwarz-weiß-rot in verschiedenen Tönen gut zu ihrem Oberteil. Ihre Schuhe sind in diesen

²¹¹ <https://twitter.com/OrphanBlack/status/340895008842448896> (12.9.2017).

Szenen nicht sichtbar. Ihre Stimme ist angenehm, besonders wieder im Vergleich zu Alisons aggressiven, vorwurfsvollen Tönen, die sie in diesen Szenen auszeichnen; sie spricht ruhig und sachlich über das Klonthema, bemüht sich dabei aber auch um Warmherzigkeit und versucht, mit ihren gewählten Begriffen und durch behutsames Heranführen an den Kern ihrer Probleme, Sarah kein schlechtes Gefühl zu vermitteln. Auch ihre Bewegungen wirken authentisch und ruhig, selbst wenn sie, wie bereits erwähnt, ihre Hände gerne als Mittel zur Unterstreichungen ihrer Aussagen verwendet. Allgemein vermittelt sie einen ruhigen und beherrschten Eindruck und steht wie eine Pufferfigur zwischen Sarah und Alison, die ja doch ein recht angespanntes Verhältnis zueinander haben. Vor Berührungen scheut sie nicht zurück; so umfasst sie bei der Verabschiedung von Sarah sanft deren Hand, um ihr zu verdeutlichen, wie ernst ihre Worte gemeint sind; zugleich drückt diese Geste aber auch Nähe und Wärme aus.

Später in der Folge sehen wir Cosima dann in ihrem üblichen Umfeld, nämlich an ihrem Arbeitsplatz an der Universität, der ein Labor darstellt. In diesen Szenen trägt sie über ihrer Kleidung einen weißen Laborkittel und hellblaue Handschuhe, ihre Haare hat sie hier hochgebunden, damit sie ihr nicht ins Gesicht fallen. Sie sitzt an einem Labortisch und telefoniert mit Sarah. Die Kamera nimmt sowohl ihre Umgebung durch eine langsame, gleitende Fahrt, als auch sie selbst immer wieder durch Großaufnahmen in den Fokus, sodass der Blick auf bestimmte Details gelenkt wird. Ähnlich wie bei der Szene, in der Alison erstmals gezeigt wird, geraten ab und zu auch andere Personen und Dinge ins Bild, der Mittelpunkt des Bildes bleibt trotzdem Cosima. Wie es häufig in der Serie vorkommt, gibt es eine die Atmosphäre unterstreichende, nicht-diegetische Musik, während Sarah und Cosima miteinander telefonieren, wobei man Sarahs Stimme durch das Handy vernimmt, Cosimas daher naturgemäß lauter und näher klingt. An ihrem rechten Handgelenk wird dabei neben einem roten, schmalen Lederarmband das schwarze Tattoo eines Schneckenhauses sichtbar. Dank ihrer Kleidung fügt sie sich hier ähnlich perfekt ein, wie Alison in ihr Vorstadtzuhause; es scheint ihr angestammter Platz zu sein, ein Ort, an dem sie ganz in ihrem Element ist. Vor sich hat sie einen Laptop stehen, dessen Hülle bunt gemustert ist und passend zur Serie, aber auch zu ihrem Forschungsumfeld, unter anderem mit einem blau-roten Doppelhelix-Druck geschmückt ist.²¹² Dieses Zeichen ist insofern deshalb interessant, weil es auf die DNA, also das Erbgut eines Menschen hinweist und daher perfekt zu der Hauptthematik der Serie passt; immerhin geht es um Menschen, die künstlich erzeugt wurden. Auf dem Tisch stehen typische Laborutensilien wie Mikroskope, Glaskolben, Fläschchen und ähnliches, zudem sind

²¹² Vgl. Anhang, Abbildung 20.

auch schwarze Kabel und Computerzubehör zu sehen; die Beleuchtung stammt aus unterschiedlichen, teilweise verstellbaren weißen Lampen, überhaupt ist vieles hier in Weiß gehalten, was die klinische Atmosphäre unterstreicht. Man kann die Vermutung aufstellen, dass Cosima, um ihr steriles, hauptsächlich weißes Umfeld in der Universität ein wenig aufzulockern, gerne bunte Kleidung trägt oder bunte Sachen, wie den reich verzierten Laptop besitzt. Dies entspricht viel eher der lockeren Persönlichkeit, die ihr Kleidungsstil andeutet. Durch ihre Umgebung wird jedenfalls noch einmal Cosimas Beruf deutlich gemacht und damit auch ihr gesellschaftlicher Status bekräftigt; sie macht den Eindruck einer fleißigen Wissenschaftlerin, man verbindet mit ihr Adjektive wie organisiert, souverän und analytisch denkend. In gewisser Weise könnte sie auch als Nerd bezeichnet werden. Damit haben wir neben dem unangepassten Punk, verkörpert durch Sarah und der typischen Vorstadtmutter, verkörpert durch Alison, einen weiteren Figurentypus, der uns in *Orphan Black* durch die Klone gezeigt wird; den flippigen Wissenschaftsnerd Cosima.

Sozialität und Psyche:

Wenn wir wie Eder davon ausgehen, dass Körperlichkeit und Sozialität aufs Engste mit der Psyche verflochten sind²¹³ und Cosima dahingehend analysieren, ist vordergründig Folgendes festzustellen: Vom ersten Moment an wirkt Cosima von ihrer Persönlichkeit her angenehm und freundlich, was durch das Vorhandensein von Alison als Parallelfigur noch verstärkt wird. Anders als diese möchte Cosima Sarah bei ihrem ersten Gespräch in der dritten Folge der ersten Staffel gerne über ihre Herkunft aufklären und sagt ihr auch gleich, dass sie nicht richtig verwandt sind; sie drückt es dabei so aus, dass die drei vielleicht von den Anlagen her verwandt sind, aber nicht, was ihre Natur angeht. Weiters bezeichnet sie sich und die anderen Klone als genetisch identisch und sagt, das sei schon auch cool; sie versucht also zuerst auf die positiven Seiten ihrer Klonherkunft zu verweisen. So führt sie Sarah behutsam an das Klonthema heran, obwohl Alison es ihr im Hintergrund verbietet. Sie ist hier um ein ruhiges Kommunikationsklima bemüht und versucht auch, Alisons strenge und uneinsichtige Haltung Sarah gegenüber zu entschärfen. Damit tritt sie förmlich als Vermittlerin zwischen den beiden auf, was ihrer umgänglichen und offenen Art entspricht. Als Alison dann mit der Tür ins Haus fällt und Sarah sagt, sie seien Klone, entschuldigt sie sich hinterher bei selbiger dafür und meint, sie hätte es ihr gerne etwas schonender beigebracht. Auch Felix gegenüber verhält sie sich, gemessen an der schwierigen Situation, unter der sie ihn kennenlernt und die ihr auch, wie sie selbst eingesteht, unangenehm ist, fair, was wiederum in Kontrast zu Alisons erster

²¹³ Vgl. Eder (2014), S. 281.

Begegnung mit selbigem steht; diese bedroht ihn etwa mit einer Waffe, da er in ihren Garten eingedrungen ist und sie ihn als Einbrecher sieht.

In einer späteren Szene trifft sich Cosima mit Sarah in einer Bar; dort sieht der außenstehende Barkeeper in Sarah den Wildfang und in Cosima das Genie, was die beiden auf den ersten Blick ziemlich gut charakterisiert. Hier ist Cosima, passend zu ihrem Beruf als Wissenschaftlerin, nicht nur für Sarah eine aufklärende Figur; auch das Publikum erfährt durch Cosimas Erläuterungen einiges über die Geschehnisse, die Alison und sie zusammengeführt haben: Katja kam vor sechs Monaten an Beth heran und meinte, man würde in Europa auf sie und ihresgleichen eine Jagd veranstalten. Beth konnte dann durch ihre Profession als Polizistin die Führerscheindatenbank Nordamerikas nach weiteren Klonen durchsuchen und fand auf diese Weise Alison und Cosima. Diese möchte nun mit dem Koffer mit den Blutproben, den Katja bei sich hatte, Forschungen anstellen, etwa, um der Krankheit Katjas auf den Grund zu gehen.

Cosima stellt in diesem Gespräch auch erstmals die Frage nach dem Original und nach ihren Erschaffer*innen. Außerdem verlangt sie von Sarah, um ihnen allen zu helfen, weiterhin Beths Rolle bei der Polizei zu spielen, damit sie herausfinden können, wer sie töten will. Um Sarah zu überzeugen, bezeichnet sie ihre Klone als biologischen Imperativ (so sagt sie wörtlich: „Wir alle sind jetzt dein biologischer Imperativ!“), wobei mir persönlich sofort Kants kategorischer Imperativ in den Sinn gekommen ist, der in seiner Grundform besagt: „[...] [H]andle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß [sic!] sie ein allgemeines Gesetz werde.[...]“²¹⁴ Dass sie sich auf diese Weise ausdrückt, macht einerseits noch einmal ihren studentischen Hintergrund deutlich, andererseits zeigt es auch, wie sie zu ihren Klonen steht. So sind diese ihr wichtig, wobei es ja auch um ihr eigenes Leben geht. Dennoch möchte sie nicht, wie etwa Alison, möglichst wenig mit ihnen zu tun haben, sondern bemüht sich um Verständigung und Verständnis.

Damit bildet ihre Motivation einen starken Kontrast zu Sarahs ersten Ursprungsmotivation und deren Handlungen, mit denen sie den Klonen anfangs gegenübertritt; schließlich kümmert diese sich in erster Linie um sich selbst – nicht umsonst bestiehlt sie erst Beth, um dann mit dem Gedanken zu spielen, einfach mit Alisons Geld zu verschwinden – und erkennt erst später, dass ihre Klonschwester ihr doch wichtig sind.

Wenn wir Cosima dann in derselben Folge erstmals im Labor sehen, das an anderer Stelle bereits beschrieben wurde, kann daraus ihr sozialer Hintergrund abgeleitet werden. So ist sie Doktorandin für evolutionäre Entwicklungsbiologie an der Universität von Minnesota; sie hat

²¹⁴ Brandt (2003), S. XXIV.

also eine höhere gesellschaftliche Position als beispielsweise Sarah und bewegt sich daher auch in ganz anderen Kreisen als diese, aber auch als Alison. Durch diese hohe Position lässt sich ablesen, dass sie über großen Ehrgeiz verfügt. Ihr Umfeld, was ihren Beruf betrifft, ist wissenschaftlich geprägt, was sich auch auf ihre Persönlichkeit auswirkt.

Ihre aufgeschlossene Art und dass sie sich offenbar nicht leicht aus der Ruhe bringen lässt, kann etwa darauf zurückzuführen sein, dass sie in Laborsituationen geübt ist, wofür ein analytischer Verstand und eine ruhige Hand notwendig sind, ebenso wie man andere Attribute wie Genauigkeit und Fleiß mit ihrer Profession assoziiert. Trotzdem hat auch sie eine andere Seite; so kiffte sie etwa häufiger, womit sie auch ein gewisses Suchtproblem, wie einige andere ihrer Klonschwester, hat. Typische Student*innen sind gesellschaftlich gesehen häufig weniger traditionsbewusst und offen für Neues, somit auch für neue Lebensmodelle; so ist es nicht verwunderlich, dass Cosima sich später offen dazu bekennt, lesbisch zu sein und im Laufe der Serie auch eine Beziehung mit einer Frau eingeht. Das bedeutet im speziellen Kontext der Serie, dass Sexualität nichts ist, was in den Genen begründet liegt, da ihre Klone wie Sarah, Beth oder Alison heterosexuell sind.

Dass Sarah sich dann in bereits erwähnten Episode bezüglich Rat und Hilfe an sie wendet und nicht etwa an Alison, zeigt, dass Cosimas offene und hilfsbereite Art auch dazu führt, dass man ihr eher vertraut und sich ihr daher auch eher anvertraut. Cosima hat ein offenes Ohr für ihre prekäre Situation und hilft ihr auch tatsächlich, wenn auch, indem sie sie bezüglich eines Schießtrainings an Alison verweist.

Obwohl auch sie einen ganz eigenen Kleidungsstil hat, der auf den ersten Blick noch am ehesten der Hippieschiene zuzuordnen ist, ist sie keine Rebellin wie Sarah. Man gewinnt von ihr den Eindruck, dass sie nicht unbedingt anecken möchte, sondern einfach authentisch auftritt und in sich gefestigt, aber trotzdem unangepasst ist.

Staffel 2

Während der ersten Staffel ist bezüglich Cosima vor allem wichtig, dass das Dyad Institute die junge französische Wissenschaftlerin Delphine Cormier auf sie ansetzt, um sie durch diese observieren zu lassen. Im Laufe dieser Observation verlieben sich die beiden ineinander. Cosima versucht ferner alles, um mithilfe der anderen Klone herauszufinden, was hinter der mysteriösen Klonkrankheit steckt, vor allem deshalb, da sie selbst, wie am Ende der ersten Staffel gezeigt wird, an dieser leidet. In der zweiten Staffel hat sie immer stärker mit dieser nicht diagnostizierten Erkrankung zu kämpfen; sie definiert die junge Frau in gewisser Weise zunehmend.

Im folgenden Abschnitt werden Szenen aus der Folge *Schein ist Sein* analysiert, in denen die Krankheit thematisiert wird und durch die das Publikum einen guten Eindruck davon bekommt, was diese für Cosima bedeutet, sowie welche aus der achten Episode (Titel: *Störfälle*), in denen die Geschehnisse rund um Cosima einen tragischen Höhepunkt erreichen.

Körperlichkeit:

Dadurch, dass Cosimas Krankheit immer mehr in den Fokus ihres Erzählstrangs rückt, tritt diese auch immer stärker in ihrer Körperlichkeit in Erscheinung.

Rachel meint zu Anfang der zweiten Staffel, dass bei Neolution angenommen wird, dass die Krankheit beim Prozess des Klonens entstanden ist. Sie beauftragt Cosima dann auch, herauszufinden, warum Sarah anders ist als die anderen Klone (womit sie auf ihr Kind anspielt) und gibt ihr dafür unter anderem deren entschlüsseltes Genom.

Mit dem Wissen, um wen es sich bei Delphine handelt und im Auftrag von Neolution befasst sich die junge Wissenschaftlerin also genauer mit der Klonerkrankung. Dazu nutzt sie die Forschungseinrichtung des Dyad Institutes, in der sich folgende Szene auch abspielt. Zu Anfang sieht man Delphine und Cosima einen weitläufigen Raum betreten, der durch Glastüren und die futuristische Gestaltung hervorsticht; es stellt sich heraus, dass es sich um Dr. Aldous Leekies Büro handelt, dem Mann, der das Gesicht Neolutions in der Öffentlichkeit darstellt und mit dem die beiden Wissenschaftlerinnen schon einige Male in Kontakt gekommen sind. Die zwei jungen Frauen verhalten sich einander gegenüber neckisch und scheinen nach wie vor ein gutes Verhältnis zueinander zu haben; Cosima hat sich damit abgefunden, wer Delphine ist und es tut ihrer Liebe keinen Abbruch. Sie wirken entspannt und gelöst. Während Delphine eher formelle Kleidung in Form einer hellblauen Bluse und einer schwarzen Hose trägt, ist Cosima in ihrem üblichen flippigen Outfit anzutreffen. Sie hat eine bordeauxfarbene lange Hose an, deren Hosenbeine in dunkle Stiefel gesteckt sind. Darüber trägt sie ein graues Tanktop mit einem schwarzen, insektenartigen Muster und einen langen Schal aus einem fließenden Stoff, der wild gemustert und bunt ist. Um die Handgelenke hat sie diverse Armbänder geschlungen und wie gehabt zierte ein goldener Ring einen Finger. Ihre Dreads hat sie zu einem hohen Zopf zusammengebunden, deren Ende ihr auf den Rücken fällt, sie trägt einen Nasenring und hat auch ihre Brille mit dem schwarzen Gestell auf. Ihre Lippen schimmern leicht und unter der Brille wird ihr schwarzer, geschwungener Lidstrich sichtbar. Delphine passt durch ihre Business-Kleidung besser als sie in das weiße, klinische Büro, in dem rätselhafte wissenschaftliche Modelle und Gerätschaften präsentiert werden und das durch die stellenweise hölzerne Wand- und Deckenverkleidung, die schwarzen Bürosessel aus Leder, das indirekte Licht durch die Deckenstrahler und die

geschickt platzierten Dekoelemente sehr edel wirkt. Die gehobene Position von Dr. Leekie wird durch diese Umgebung gut repräsentiert. Delphine ist es dann auch, die die lockere Atmosphäre stört, indem sie die strahlend lächelnde und Scherze treibende Cosima zu einem großen Bildschirm an der Wand führt. Als auf diesem ein Film mit einem weiteren Klon gestartet wird, erstirbt Cosimas Lächeln und weicht einem interessierten, konzentrierten Gesichtsausdruck, wenn sie fragt, wer das ist. Mit leicht geöffneten Mund hält sie den Bildschirm fixiert; der Bildausschnitt zeigt sie hier in einer Großaufnahme, in der Delphine in den Hintergrund gerückt und außerhalb des Fokus' steht. Wir hören den neuen Klon namens Jennifer aus dem Film sprechen; sie erzählt von ihrem Leben, während die nicht-diegetische Musik mit getragenen Klaviertönen melancholisch klingt und die Tragik dieser Aufnahmen andeutet. Sie berichtet davon, dass sie unbestimmbare Polypen in der Lunge hat und dass alles mit Atembeschwerden anfang. Die Kamera wechselt zwischen dem Bildschirm und Cosimas Gesicht in Großaufnahme hin und her; diese wirkt wie gebannt von dem, was sie sieht und hört. Im Hintergrund erklärt Delphine, dass Jennifer die Erste war, die diese Symptome gezeigt hat, noch sechs Monate vor Katja. Als Cosima dann nachfragt, ob es ihr gut geht und ihr Gegenüber antwortet, dass Jennifer seit drei Tagen tot sei, wird erneut Cosimas Gesicht in einer Großaufnahme gezeigt. Sie blickt mit zusammengepressten Lippen zur Seite, ihr Blick ist nachdenklich und ernst und schließlich wendet sie sich mit einem merkbarem Schlucken komplett von Delphine ab und wieder dem Bildschirm zu, bevor es einen Szenenwechsel zu einem anderen Erzählstrang gibt.

Später in der Folge sehen wir die beiden erneut, diesmal bei der Untersuchung der toten Jennifer. Zuvor haben sie sich das weitere Filmmaterial von dem kranken Klon angesehen, der wegen seiner mysteriösen Erkrankung dazu angehalten wurde, ein Videotagebuch zu führen. Relativ schnell scheint sie darin mit rasiertem Kopf und Schläuchen in der Nase in einer Krankenhausumgebung auf, was verdeutlicht, wie rasch sich ihr Zustand verschlechtert hat, bis es zu ihrem Tod kam. Die Untersuchung wird damit eröffnet, dass grelles Licht gezeigt wird; es stellt sich dann heraus, dass es von großen OP-Lampen kommt, die auf einen Untersuchungstisch gerichtet sind. Die nicht-diegetische Musik vermittelt ein trauriges Gefühl und zunächst sieht man nur ein weißes Tuch, das augenscheinlich eine Leiche bedeckt, bevor zuerst Delphine, dann Cosima gezeigt werden, beide mit blauen OP-Masken und in weißen Kitteln mit einem Emblem des Dyad Institutes. Delphine fragt dann „Bereit?“, und Cosima nickt nur; dann wird das Tuch von der Leiche entfernt, die mit kahlem Kopf und nackt vor ihnen liegt. Die OP-Maske verdeckt die Hälfte von Cosimas Gesicht, weshalb vieles von ihrer Mimik durch ihre Augen ausgedrückt wird; sie ist sichtlich geschockt und man hört sie laut

und erschrocken ausatmen, als sie auf die Leiche hinunterblickt. Ihr häufiges Blinzeln deutet an, dass sie den Tränen nahe ist, wenn die Kamera näher an ihr Gesicht heranzoomt. Dann wird in einer Großaufnahme das Gesicht des toten Klons gezeigt: Er wirkt ausgemergelt und sichtbar von der Krankheit gezeichnet, was etwa die gesprungenen Lippen, viel stärker aber noch der rasierte Kopf andeuten. Nach einem Schnitt sieht man kurz das Gebäude, in dem sich die zwei befinden, von außen, bevor wieder in eine Innenansicht gewechselt wird. Sie sind in Begriff die geöffnete Leiche zu untersuchen, als Cosima plötzlich einen Hustenanfall bekommt. Sie nimmt mit blutbeschmierten Handschuhen die Maske ab und beschwichtigt die besorgte Delphine mit einem „Mir geht es gut“, was aber augenscheinlich nicht der Fall ist. Die Brille hat sie gegen eine Laborbrille getauscht, die Haare sind nach wie vor zusammengebunden, damit sie ihr nicht ins Gesicht fallen. In der nächsten Aufnahme sieht man dann Teile des geöffneten Leichnams; während Delphine analysiert, was sie vor sich liegen hat, gibt es eine düstere, nicht-diegetische Hintergrundmusik zur Untermalung. Cosima fallen Pusteln an Jennifers Lippen auf; Delphine erläutert, dass diese von der Behandlung kommen, durch die sie auch die Haare verloren hat. Diese hatte nur eine begrenzte Wirkung; es handelt sich jedenfalls um eine unbekannte Autoimmunerkrankung. Delphine verweist dazu auch auf Wucherungen an der Gebärmutter; es wird gemutmaßt, dass diese sich von dort aus im Körper ausgebreitet haben. Die Unfruchtbarkeit der Klone könnte eine Ursache sein. Durch die gesamte Atmosphäre in dem düsteren Leichenuntersuchungsraum, der größtenteils nur durch die OP-Lichter und einige kleinere Lampen erhellt wird und die durch die Musik noch verstärkt wird, haben diese Szenen etwas Beklemmendes. Die geöffnete Leiche, aus deren Unterleib Gedärme herausquellen tut ihr Übriges dazu.²¹⁵

Sozialität und Psyche:

Cosima sieht sich in dieser Folge mit ihrer möglichen Zukunft konfrontiert, was besonders bei der Leichenuntersuchung drastisch dargestellt wird. Zunächst ist sie fröhlich und ahnt nichts Böses, aber ihre heitere Stimmung zu Anfang der Szenen wird rasch getrübt, als sie sich einem weiteren todkranken Klon gegenüber sieht. Sie befindet sich dann in einem wahren Wechselbad der Gefühle. Das Betrachten der Videoaufnahmen von Jennifer geht ihr sichtlich nahe; immerhin sieht sie deren Verwandlung von einer ebenso fröhlichen jungen Frau, wie sie es ist, die mitten im Leben steht, hin zu einem ausgemergelten, von der tödlichen Krankheit sichtlich gezeichneten Klon, der unausweichlich seinem Lebensende zusteuert. Es wird offensichtlich, dass sie darum bemüht ist, eine gewisse wissenschaftliche Distanz zu

²¹⁵ Vgl. Anhang, Abbildung 21.

bewahren, wenn sie sich trotz allem dazu bereit erklärt, mit Delphine die Leiche zu untersuchen und dann, obwohl es ihr sichtlich nahe geht, trotzdem abwinkt und tapfer die Untersuchung durchzieht. Der Kleidungswechsel drückt hier auch ein Bemühen um wissenschaftlichen Abstand zu dem Untersuchungsgegenstand aus und lässt Cosima von einer Privatperson zu einer Person ihres Berufs wechseln. Dennoch wird mehr als einmal deutlich, dass sie schockiert ist über das, was sie sieht. Als Wissenschaftlerin weiß sie auch bestimmt ganz genau, was das Material, das sie vor sich hat, zu bedeuten hat und sie versteht es wohl, die Punkte zu verbinden, die deutlich zeigen, dass es bis jetzt keine Hilfe für sie gibt. Sie steht unter enormen Druck, möglichst rasch eine Lösung, ein Heilmittel zu finden. Nicht nur, weil es um sie persönlich geht – wiewohl das der stärkste Antrieb sein müsste – sondern auch, weil man mutmaßen könnte, dass ihre Klonschwester davon ebenso nicht verschont bleiben werden. Durch die Zeitspanne, die Cosima ihr bezüglich Jennifer genannt hat, wird der Zeitdruck noch schlimmer und greifbarer. Sie hat nur ein paar Monate und ihr eigener körperlicher Zustand macht es nicht einfacher. Dieser verschlechtert sich im Laufe der nächsten Folgen extrem, bis sie in der achten Folge dann in einer Laborumgebung im Beisein von Scott Smith, einem Uni-Kollegen von ihr, den sie in ihre Forschungen mit eingebunden hat, und Delphine zusammenbricht. In diesen Szenen wird einem ihre Hilflosigkeit, mit der auch andere Klone immer wieder konfrontiert sind, anschaulich vor Augen geführt. So spricht sie zunächst noch ganz normal mit den beiden, bevor sie dann strauchelt und scheinbar aus dem Nichts einen Schwall Blut erbricht, während sie sich auf einem Regal abzustützen versucht. Die nicht-diegetische Musik ist ruhig und traurig und bildet einen gewissen Kontrast zu den Geräuschen, die Cosima verursacht, wenn sie hustet, spuckt und Laborutensilien zu Boden fallen, weil sie sich verzweifelt bemüht, sich wo festzuhalten. Kurz sieht man sie aus der Vogelperspektive auf dem harten Boden des Labors aufprallen: Auch hier trägt sie wieder einen weißen Kittel, ihre Brille und einen goldenen Ring an der rechten Hand. Ihr Körper wird von unkontrollierten Zuckungen befallen, während Delphine im Hintergrund ihren Namen ruft. Ihre Augen bleiben geöffnet, ihr Mund zittert leicht, was man deutlich wahrnehmen kann, da die Kamera auf Bodennähe langsam auf ihr Gesicht zufährt. Vereinzelte Zettel landen auf ihr und werden beiseitegeweht und die Bildfrequenz verlangsamt sich; gleichzeitig nimmt die Kamera ihr Antlitz in einer Großaufnahme in den Fokus, sodass man auch gut das Blut erkennen kann, das aus ihrem Mund dringt.²¹⁶ Jetzt ist sie zu einer zu analysierenden Person geworden; sie ist nicht länger die unbeteiligte Wissenschaftlerin und im Grunde war sie das nie, was das Thema dieser Krankheit betrifft.

²¹⁶ Vgl. Anhang, Abbildung 22.

Diese Szene zeigt ihren Kontrollverlust, nicht nur über sich selbst und ihren Körper, sondern über ihr gesamtes Leben, das ihr hier zu entgleiten droht. Denn es ist nach Ende dieser Episode unklar, ob sie diesen Anfall überlebt hat, wiewohl man im Verlauf der Staffel erfährt, dass das der Fall ist. Trotzdem ist sie nicht außer Gefahr; eine Heilung wäre eventuell durch Stammzellen von Kira, Sarahs Tochter, möglich, womit sie auf deren Hilfe angewiesen ist, was ihr auch deshalb widerstrebt, weil sie ein Kind nicht der Tortur der Entnahme derselben aussetzen möchte. Cosima, die in weiten Teilen der Serie stark und unabhängig dargestellt wird, wird hier diesem Aspekt ihrer Persönlichkeit beraubt, was darauf zurückzuführen ist, dass sie, wie die anderen Klone als Versuchskaninchen für Dyad herhalten musste. Dieses Erkenntnis ist umso bitterer, da sie mit ihren Forschungen selbigem Institut auch noch hilft, aber keine andere Möglichkeit hat, ihr eigenes Leben und möglicherweise auch das ihrer Klonschwestern zu retten.

Staffel 3

In der zweiten Staffel erfahren wir unter anderem über die Klone, dass das Ausgangsgenom und somit auch alle Informationen über die künstlichen DNA-Bestandteile im Erbgut der Klone bei einem großen Feuer bei Dyad vor Jahrzehnten zerstört wurden. Deshalb ist das Institut auf Dr. Ethan Duncan und sein Wissen bezüglich der Klone angewiesen, den Sarah schließlich mit Helenas Hilfe aufspüren kann. Cosima kann nach ihrem Zusammenbruch durch eine Knochenmarkspende von Kira am Leben erhalten werden, die Krankheit ist aber nach wie vor nicht heilbar und ihr Zustand daher immer noch kritisch. Im späteren Verlauf der dritten Staffel kommt heraus, dass neben den weiblichen auch die männlichen Klone an demselben Gendefekt leiden; es werden lediglich unterschiedliche Organe angegriffen. Zudem ist die Krankheit der männlichen Klone sexuell übertragbar, was ein zusätzliches Problem darstellt.

Innerhalb der dritten Staffel gibt es bezüglich Cosimas Krankheit ein ständiges Auf und Ab, ebenso was die Liebesbeziehung zu Delphine betrifft, die nach Rachels Absetzung in der Hierarchie von Dyad aufgestiegen ist und nun eine leitende Position einnimmt. In der siebenten Episode dieser Staffel (*Vereint in Angst und Hass*) zeichnet sich durch Cosimas Handeln deutlich ab, dass es zwischen ihrer großen Liebe Delphine und ihr zu einem Bruch gekommen ist (etwa auch dadurch, dass sie eine neue Freundin hat); in der nächsten Episode (*Eine Laune der Natur*) wird das noch verstärkt.

Körperlichkeit:

Zunächst sieht man Cosima mit ihrer neuen Freundin Shay Davydov, die sie über eine Dating-Plattform kennengelernt hat. Die beiden liegen zusammen im Bett in deren Wohnung und genießen die gemeinsame Zeit, wobei sie sehr vertraut und liebevoll miteinander umgehen. Diese wird dann durch ein Klopfen an der Tür gestört. Wenn Shay aufsteht und an die Tür geht, bekommt man durch die Kamera, die den Raum zeigt, einen Überblick über die Umgebung. Das Zimmer ist in helles Licht getaucht und es fällt auf, dass viele Möbel in sanftem Weiß gehalten sind, das im Gegensatz zu dem klinischen Weiß aus ihrer Laborumgebung steht. Die gleichfarbig gekachelten Wände zieren verschiedene textile Dekorationsmittel, die den Kacheln den kühlen Eindruck nehmen; darüber hinaus ist auch der Boden weiß gefliest. Das bogenförmige Fenster auf der rechten Seite fällt durch das großflächige Gitternetz davor auf, aber auch hier wird dieses entschärft, diesmal durch die grünen Pflanzen auf dem Fenstersims. Der Raum scheint Wohn- und Schlafplatz zugleich zu sein; so steht vor dem Bett ein Sofa, das viele bunte Kissen verzieren. Dekorative Lampen, bunte Teppiche, große Pflanzen auf dem Boden und andere verspielte Elemente passen nicht nur gut zu Shay, sondern auch zu Cosimas Persönlichkeit.²¹⁷

Im Türrahmen steht Delphine, die sichtlich irritiert von der halbnackten Shay ist, die ihr die Tür geöffnet hat. Sie fängt sich aber rasch und meint, sie sei auf der Suche nach Cosima. Diese zeigt sich von ihrem Auftritt wenig erfreut; nachdem Shay ins danebenliegende Badezimmer gegangen ist, fragt sie mit einem drohenden Unterton in der Stimme: „Sag einmal, stalkst du mich jetzt?“ Die zwei Frauen stehen dabei immer noch an der Türe und sind im Seitenprofil in einer halbtotalen Einstellung zu sehen; Cosima hat die Hand an den Türrahmen gelegt und blickt zu Delphine auf, die auf ihren Absätzen deutlich größer ist, was das Machtverhältnis zwischen ihnen auch auf bildlicher Ebene klarstellt. Darüber hinaus bildet auch Delphines schickes Business-Outfit und ihre hellen, ordentlich gekämmten Haare einen Kontrast zu Cosimas bequemer Kleidung und ihrem legeren Auftreten; diese steht barfuß und mit einem leichten, bunten Morgenmantel aus gedeckten Farben mit Fransen vor ihr, den sie rasch übergeworfen hat. Die dunklen Dreadlocks hat sie zu einem hohen Dutt zusammengefasst und hinter ihrer Brille funkeln ihre Augen gereizt, wenn sie meint, Delphine sei wohl hier, um ihre neue Freundin abzuchecken. Dieser geht es aber um etwas ganz anderes: So hat sie bei ihren Forschungen das fehlerhafte Protein untersucht, das die Leda- und Castorklone gemeinsam haben; außerdem bereiten ihr Cosimas Werte große Sorgen. Cosima antwortet unbeeindruckt: „Überlass meine Werte Scott und mir“, und schüttelt den Kopf, als Delphine ihr einen Becher hält und meint, sie müsse noch einmal ihren Urin

²¹⁷ Vgl. Anhang, Abbildung 23.

untersuchen. Gereizt fragt sie nach: „Du willst, dass ich jetzt da reinpinkel? Ist das dein Ernst?“ Delphine kontert damit, dass sie die Abwehrhaltung lassen soll und dass sie wisse, dass es wichtig ist. Cosima muss sich geschlagen geben und erwidert nur patzig: „Ich seh dich bei der Arbeit.“ Dann wirft sie die andere Frau mit den Worten „Lass dich hier nie wieder blicken!“, förmlich aus der Wohnung. Wenn die Türe von Cosima hinter Delphine hörbar zugemacht wird, findet auch die nicht-diegetische Hintergrundmusik einen lauten Höhepunkt. Um Ruhe von Delphine zu haben, beschließt Cosima dann, eine Urinprobe von Alison zu organisieren, die allerdings nicht ans Telefon geht, weshalb sie beschließt, zu ihr in die Schule zu fahren, wo Alison einen Phototermin für ihre Wahlkampagne hat. Von deren Freundin Sarah wird Cosima für Alison gehalten, da sie kurz ihre Brille abnimmt. Da sie zusätzlich eine hohe Haube trägt, die ihre Dreads versteckt und für ihre Verhältnisse auch eher konventionell gekleidet ist, ist das kein Wunder. Für Felix, der Alison bei der Wahl unterstützt, kommt sie aber genau zum richtigen Zeitpunkt, denn Alison ist bis jetzt nicht aufgetaucht, sodass Cosima in ihre Rolle schlüpfen muss. Sie protestiert zwar lautstark, aber da sie immer noch den Urin braucht, willigt sie schließlich ein. Wenn Felix fragt, wozu sie den Urin denn braucht, erklärt sie: „Delphine ist auf so einem Machttrip und will mich nicht in Ruhe lassen. Ich traue ihr nicht. Das ist so ein Planet Dyad-Scheiß.“ Letzten Endes muss sie dann sogar eine Rede anstelle von Alison halten, da ihr Ehemann Donnie durch ihre Drogengeschäfte in Schwierigkeiten geraten ist und sie ihm zu Hilfe kommen muss. Sie ist hierbei klarerweise immer noch als Alison verkleidet; Felix hat ihr aus einem künstlichen Haarteil einen braunen Pony zurechtgeschnitten und unter eine rosafarbene Haube geklemmt, die Cosimas Dreadlocks verbirgt, darüber hinaus trägt sie ein rosafarbenes T-Shirt von Alisons Wahlkampagne, das etwas zu groß geraten wirkt und unter dem die langen Ärmeln ihres bunten Oberteils hervorlugen. Zudem hat sie ihre Brille abgenommen, wodurch sie kaum etwas sieht, wie sie selbst gegenüber Felix meint. Deshalb kneift sie auch öfters die Augen zusammen, bemüht sich aber trotzdem, ihrer Rolle als Alison gerecht zu werden. Sie steht hinter einem Rednerpult auf der Bühne, sodass ihre restliche Kleidung verdeckt wird. In ihrer stark improvisierten Rede geht es um das Thema Familie und sie sagt diesbezüglich, der wichtigste Familienwert sei es, jedes Familienmitglied so zu akzeptieren, wie es ist. Sie unterstreicht ihre Worte mit passenden Gesten, hustet dann, was in diesem Kontext gekünstelt wirkt, da sie offenbar nicht weiß, was sie sonst noch sagen soll. Zum Glück erscheint Alison dann in der Schule, da sie sich im nächsten Satz bereits verrät und sich als Lesbe bezeichnet, wonach sie sich rasch auszubessern versucht. Dennoch wird ersichtlich, wie überfordert sie mit der Situation ist. Erst, als sie die Bühne verlässt – sie entschuldigt sich damit, dass sie ein

Glas Wasser braucht – und auch wirklich aus dem Glas trinkt, das Felix ihr dann reicht, wird klar, dass der Husten offenbar mit ihrer Krankheit zu tun hat.

Relativ am Ende der Episode wirkt es, als würde sie endlich den Lohn für ihre Mühen bekommen: die Urinprobe von Alison. Aber als beide auf der Toilette sind und Cosima weiterhin stark hustet, weigert sich Alison, derartig unverantwortlich zu handeln. Im Gespräch mit Cosima stellt sie wörtlich klar, dass sie das Dyad Institute für ihre Gesundheit brauchen und redet ihr damit ins Gewissen, weshalb Cosima dann am Ende der Folge ihrer neuen Freundin Shay anvertraut, dass sie ein ernstes Gesundheitsproblem hat.

In dieser Szene sitzt Cosima in der Badewanne, Shay kniet neben der Wanne auf dem Boden. Kerzen im Hintergrund spenden ein warmes Licht, man sieht die beiden Frauen in einer Großaufnahme. Die nicht-diegetische Musik ist ruhig und sanft. Cosima berichtet von ihrer Autoimmunerkrankung: Sie greift das Epithelgewebe an und im Augenblick sind ihre Lungen und der Uterus davon betroffen. Wenn sie dann sagt: „Die Schübe sind aber selten“, bemüht sie sich um ein Lächeln²¹⁸, aber die melancholische Hintergrundmusik straft ihrer Mimik Lügen und ihr häufiges Blinzeln ist ein Indiz dafür, wie nahe sie dabei den Tränen ist. Shay streicht ihr über die Haare und blickt kurz zur Seite, als sie erkennt, dass das Badewasser blutig geworden ist: Die Kamera fängt dies in einer Großaufnahme ein, bevor sie in der nächsten Szene die beiden aus einiger Entfernung zeigt: Shay hat Cosima ein Handtuch um die Schultern gelegt und hält sie fest, beide sind sichtlich geschockt. Offenbar hat Cosima wieder einen solchen Schub.

Zwischen diese Szenen sind solche eingeschoben, in denen Scott bei Rachel sitzt. Diese wird vom Dyad Institute von außen abgeschirmt, förmlich gefangen gehalten, und ist ihm in diesen Szenen dabei behilflich, eine Ausgabe des Buches „Die Insel des Dr. Moreau“ von Ethan Duncan zu entschlüsseln, der dort wichtige Daten zu den Klonen codiert hinterlassen hat. Offenbar erzielen die beiden diesbezüglich endlich einen Durchbruch.

Sozialität und Psyche:

Die unterkühlte, gereizte Stimmung, die zwischen Cosima und ihrer ehemaligen Geliebten Delphine herrscht, wird durch das Gesprächsverhalten von Cosima mehr als deutlich; auch ihre Mimik und Gestik unterstreichen ihren unterdrückten Zorn und ihre Genervtheit in Gegenwart von Delphine. Cosima sucht offenbar die Ablenkung von ihren gesundheitlichen, aber auch all den anderen Problemen, die sie durch ihre Klonherkunft hat und zu denen mittlerweile auch Delphine gehört. Das Machtverhältnis zwischen den beiden, das auch durch die Bilder in der ersten analysierten Szene herausgestrichen wird, hat ihrer Beziehung

²¹⁸ Vgl. Anhang, Abbildung 24.

offenbar massiv geschadet; so steht Delphine jetzt an der Spitze von Dyad und Cosima arbeitet nicht nur für sie, sondern ist auch zu einem Forschungsgegenstand von ihr geworden. Dass sie dabei aus Liebe und Sorge handelt, ist eher zweitrangig; es ist deutlich zu erkennen, dass Cosima mit dem Umstand, nun auch für ihre ehemalige Geliebte das Versuchskaninchen zu sein, nicht anders umzugehen weiß, als ihr kühl und distanziert entgegenzutreten. Das ist insofern interessant, als dass Cosima noch in der letzten Staffel keine allzu großen Bedenken hatte, sich auf eine Liebesbeziehung mit Delphine einzulassen, obwohl sie von ihrer Tätigkeit als Monitor ahnte und später dann auch wusste. Hier spielt sicherlich auch mit, dass ihre Erkrankung stark an ihren Nerven zehrt; von dieser wusste sie ja, als sie mit Delphine zusammengekommen ist, nichts, und sie hat sich im Laufe der letzten Folgen immer mehr verschlechtert. Jedes potentielle Heilmittel hat darüber hinaus bis zu diesem Zeitpunkt keine vollständige Heilung bewirkt und somit befindet sich Cosima nach wie vor in Lebensgefahr. Sie versucht anscheinend, diesen Umstand so gut es geht aus ihrem Gedächtnis zu verbannen, was durchaus nachvollziehbar ist. Dadurch verdrängt sie, wie sie richtigerweise handeln sollte, was ihr nicht nur ihr Hausverstand, sondern viel mehr noch ihr überragender Verstand als renommierte Wissenschaftlerin klar sagen müsste. Wir sehen hier und in den weiteren Szenen der Folge, die ihren Erzählstrang behandeln, ein anderes Bild von Cosima, als jenes, das wir beispielsweise in der ersten Staffel von ihr bekommen haben: Dort steht ihr analytisches Denken im Vordergrund und über weite Strecken macht sie den Eindruck einer kompetenten Wissenschaftlerin, die genau weiß, was sie tut und zu tun hat.

Die Szenen, in denen sie Alison verkörpert, haben eine gewisse Komik und nehmen dem dramatischen Element, das ihrem Erzählstrang innewohnt, etwas die Schärfe. Es zeigt sich aber dadurch auch, wozu sie bereit ist, um an die falsche Urinprobe zu kommen und damit ihren derzeitigen Zustand vor Delphine und Dyad zu verheimlichen. Wenn sie in ihrer Rede davon spricht, dass es das Wichtigste in der Familie sei, die anderen so zu akzeptieren, wie sie sind, spielt sie damit auch auf sich selbst und ihre Klonschwester an. Dass es um ihren Gesundheitszustand nicht gut bestellt ist, wird durch ihr vermehrt auftretendes Husten währenddessen und auch später auf der Toilette im Gespräch mit Alison klar. Ferner ist Alison hier diejenige, die verantwortungsbewusst handelt und Cosima davon überzeugt, dass es falsch ist, Delphine eine andere Urinprobe als ihre eigene unterzujubeln. Sie macht ihr klar, dass sie die Hilfe des Dyad Institutes brauchen, um ihre Krankheit im Griff zu haben und offenbar sieht Cosima das letzten Endes auch ein, da sie ohne Urin von Alison den Handlungsort verlässt. Das zeigt, dass sie vor der Wahrheit doch nicht gänzlich die Augen verschließen kann und ihr das, was Alison dargelegt hat, wohl im Hinterkopf auch davor

schon bewusst war. Wenn man bedenkt, dass es von den beiden sonst eher Alison ist, die nicht immer rational handelt, haben sich hier ihre Positionen umgekehrt.

In den letzten Szenen der Folge beichtet Cosima Shay, wie es um sie steht. Zuvor dürfte ihr Gesundheitszustand kein Thema gewesen sein, was dafür steht, dass Cosima wirklich eine strikte Trennung zwischen ihren Problemen und ihrer neuen Liebesbeziehung einzuhalten gedachte. Jetzt ist ihr aber klargeworden, dass sie so nicht weitermachen kann, was unter anderem damit zusammenhängen könnte, dass sie zuvor in der Unterredung mit Alison erkannt hat, dass sich Menschen, denen sie nahe steht, deshalb Sorgen um sie machen und Shay daher ein Recht hat, zu erfahren, was Sache ist. Allerdings gibt sich Cosima vor ihr hoffnungsvoll und spielt die sogar Krankheit herunter. Dennoch hat man das Gefühl, einer Beichte beizuwohnen. Dass sie bei dieser nackt in der Badewanne liegt, lässt sie noch verletzlicher wirken, als es durch ihre Worte ohnehin schon der Fall ist; mehr noch wirkt sie Shay etwas unterlegen, da diese leicht erhöht neben ihr kniet und sich auch liebevoll um sie kümmert. Darüber hinaus zeugen diese Szenen auch von der Intimität, die zwischen den zweien herrscht und sich durch Cosimas Offenheit noch verstärkt. Für beide ist es ein Schock, als sie durch das Blut im Wasser begreifen, wie ernst es wirklich um Cosima steht; das Blut, das sich mit dem vormals reinen Wasser vermischt, steht auch dafür, dass es jetzt kein Zurück mehr gibt, was das Wissen von Shay betrifft.

Cosimas körperliche Versehrtheit verbindet sie ferner stark mit Helena, wobei ihre Wunden äußerlich selten zu sehen sind und sich eher durch Symptome wie das Husten äußern. Das macht sie aber nicht weniger gefährlich, im Gegenteil; die Bedrohlichkeit ihrer Krankheit wird in jedem ihrer Erzählstränge stets im Hintergrund mitgetragen. Es ist daher nur logisch, dass Cosima sich hier so stark darum bemüht, dieser Krankheit zumindest gedanklich zu entkommen; aber wie den Zuschauer*innen gelingt ihr das letzten Endes nicht, wie das Ende der Episode durch die drastischen Bilder auf erbarmungslose Weise unterstreicht. Zugleich gibt es aber, durch die dazwischengeschobenen Szenen mit Rachel und Scott, Hoffnung auf ein mögliches Heilmittel, was die Dramatik dieses Endes ein wenig auflockert.

Staffel 4

Cosimas Handlungsstrang fällt in der dritten Staffel vor allem durch ihre Dreiecksbeziehung zwischen Delphine und Shay auf. Letzten Endes finden Delphine und Cosima zwar wieder zusammen, aber Delphine verschwindet daraufhin spurlos; als Zuschauer*in weiß man, dass sie von einem Neolution-Mitglied angeschossen wurde, es bleibt allerdings lange Zeit unklar, ob sie überlebt hat oder nicht. Jedenfalls hat Cosima damit die Liebe ihres Lebens verloren;

ein Verlust, mit dem sie erst langsam lernen muss, umzugehen. Nach wie vor ist aber ihre schreckliche Erkrankung ein ebenso wichtiges Thema: Durch Kendalls Erscheinen wird erneut die Hoffnung auf eine Heilung derselben in Form einer Gentherapie geweckt.

Dyad hat sich hingegen komplett aus der Klonforschung zurückgezogen, wie Scott am Anfang der Staffel darlegt, weshalb er und Cosima im Keller eines Comicladens mit dem passenden Namen „Rabbit Hole Comics“ ein Labor aufgebaut haben, in dem sie sich weiterhin der Erforschung ihrer Krankheit widmen.

In der sechsten Folge der vierten Staffel mit dem Titel *Skandalöse Nächstenliebe* werden aber Cosimas Hoffnungen in Bezug auf Delphine und ihre Krankheit endgültig zerschlagen, was fatale Auswirkungen auf ihr Weiterleben hat, weshalb ich mich im Folgenden dieser Episode widmen werde.

Körperlichkeit:

Innerhalb der ersten Minuten der Folge wird ein Videogespräch zwischen Sarah und Cosima abwechselnd aus ihren beiden Positionen gezeigt. Das Publikum sieht letztere daher vorerst nur auf dem kleinen Laptopbildschirm, wenn Sarah sie fragt, ob sie denn wirklich in Betracht ziehe, Susan Duncan, der neuen Gegenspielerin des Klonklubs, genetisches Material von Kendall zu geben. Auf dem Bildschirm sieht man sie vor dem Hintergrund eines bunten Perlenvorhangs in dunkler Kleidung sitzen. Nicht nur ihr Gesichtsausdruck, sondern auch ihre Stimme wirken resigniert, ja fast mutlos, wenn sie erwidert: „Susan wird neue Klonversuche mit neuen Laborratten beginnen und studiert das Genom.“ Sie spricht davon, dass sie gemeinsam an einer Behandlung arbeiten wollen. Sarah nimmt an, Cosima und Scott wären in ihren Forschungen schon ziemlich weit vorangeschritten, als das Bild wechselt und eine nachdenklich machende, ruhige und nicht-diegetische Musik einsetzt. Nun befindet sich die Angesprochene in einer Großaufnahme und etwas seitlich links im Bild, als sie den Kopf schüttelt. Ihre Dreadlocks hat sie hochgebunden, einige davon fallen ihr aber über die Schulter. Dazu hat sie ihre Brille aufgesetzt und trägt auch ihren Nasenring; ansonsten fallen keine bestimmten Details an ihrem Gesicht ins Auge, abgesehen von ihren leicht rissig wirkenden, ungeschminkten Lippen. Ihr langärmliges Oberteil ist jetzt im Licht als bordeauxrot zu erkennen; auch sonst sind die Farben des Bildes eher gedämpft und dunkel. Sie blickt vom Bildschirm auf, sodass man ihr Gesicht im Profil vor Augen hat, und spricht mit dem Blick zur Seite gerichtet davon, dass der letzte virale Vektor ein Reinfall gewesen wäre.²¹⁹ „Und selbst wenn der nächste funktioniert – ich glaub, ich hab nicht mehr so viel Zeit.“ Dabei seufzt sie und man sieht ihr deutlich ihre Hoffnungslosigkeit an. Man sieht nun

²¹⁹ Vgl. Anhang, Abbildung 25.

auch im Hintergrund Cosimas Umgebung: Sie befindet sich in ihrem Labor im Keller des Comicladens, den sie sich wohnlich eingerichtet hat. Sie sitzt auf einem bunt gemusterten Polstermöbel, vor sich ihren ebenso bunten Laptop. Diese Dinge und der Sessel rechts im Bild sind scharf, während die restliche Einrichtung durch den Fokus auf Cosima unscharf ist. Die Stiege links im Bild zeigt, dass sie sich im Untergeschoss des Ladens befindet, was auch das spärliche Tageslicht erklärt, das durch die kleinen, hoch oben angebrachten Fenster in der Mitte des Raumes in selbigen fällt. Man erkennt ferner Teppiche, eine Sitzgruppe, Kartons und den bereits erwähnten Perlenvorhang, während die Laboreinrichtung vollkommen außer Acht gelassen wird, wodurch man eher den Eindruck hat, Cosima würde sich in ihrem Wohnzimmer befinden.

Sarah willigt ein, den Handel mit Susan einzugehen, auch hinter Mrs. S' Rücken. Schließlich ginge es nicht um deren Leben, wie sie sagt; es sei ihrer beider Entscheidung. Bei diesen Worten ist Cosima sichtlich erleichtert und atmet hörbar aus, als sei ihr eine große Last genommen worden. Aber Sarah spricht auch das Problem an, dass Susan dann auch das sterilisierende Pathogen zurückbekommen würde. Wieder seufzt Cosima tief, schüttelt leicht den Kopf, blickt zur Decke und meint dann: „Die Übergabelösung, die ich hab, wird dir nicht gefallen.“ Kurz leckt sie sich über die Lippen und presst diese dann fest zusammen, bevor es einen harten Schnitt zur nächsten Szene ohne die beiden gibt.

Man erfährt im weiteren Verlauf der Folge, dass Kendall Leukämie hat. Dies könnte die Rettung des Klonklubs sein, denn die Krebszellen betreffen das Leda-Genom von Kendalls DNA. So hat Cosima vor, die Leukämiezellen zu isolieren und Susan zu übergeben, womit sie nur die Leda-, nicht aber die gefährlichen Castorzellen bekommen würde. Susan, von diesem Plan durch Sarah unterrichtet, bezeichnet dies als geniale Lösung und lobt Cosima für ihren Einfall. Sarah erwidert hier: „Sie ist die Beste.“ Der Deal steht schließlich auch von Susans Seite; sie möchte aber dabei sein, wenn Kendall die Probe entnommen wird und fordert darüber hinaus alle Forschungsergebnisse Cosimas bezüglich der Klonkrankheit, die sie als äußerst wertvoll erachtet. Dass Cosima in ihren Forschungen so viel weiter ist als Susan und ihre Organisation zeigt einmal mehr ihre außerordentlichen Fähigkeiten als Wissenschaftlerin auf; immerhin hat sie jetzt im Grunde nur Scott als Helfer und arbeitet in einem spärlich eingerichteten Kellerlabor. Das ist nicht das einzige Mal, dass Susan ihre Bewunderung für Cosima ausdrückt. Sie bezeichnet sie in Felix' Wohnung, als sie der Extraktion der Leda-Zellen beiwohnt, auch als bewundernswert und bedauert, dass Rachel nicht über ihren Forschergeist verfügt. Hier fällt auch der Satz von ihr: „Die Mädchen sind so verschieden“, womit einmal mehr die Unterschiedlichkeit der Klonschwestern herausgestrichen wird.

Währenddessen befindet sich Cosima bei Brightborn, um Evie Cho ihre Forschungsergebnisse zu übergeben. Zuvor hat sie noch im Gespräch mit Scott gemeint, sie wisse nicht, ob dies ein Gewinn sei oder eine Kapitulation, was deutlich ihre Gefühle bezüglich ihrer derzeitigen Lage zeigt. Bei der Übergabe ihrer Festplatte fragt sie Evie nach Delphine; sie möchte endlich Gewissheit bezüglich ihrer Freundin. Es wird klar, warum es ihr so schwerfällt, die Festplatte herauszurücken: Immerhin hat Delphine ihr bei der Forschung sehr geholfen und ohne sie hätte sie es nicht geschafft, so weit zu kommen, wie Cosima auch gegenüber ihrer Gesprächspartnerin klarstellt. Erst als Evie meint, was die beiden begonnen haben, würden sie nun gemeinsam durch Kendalls Genom beenden, gibt sie ihr die Daten.

Es stellt sich dann heraus, dass Kendall verschwunden ist; sie wurde entführt und hinter der Entführung steckt Evie, die alle hintergangen hat und deren Ziel es ist, Projekt Leda zu vernichten und Susans Platz an der Spitze einzunehmen. Um das zu erreichen, hat sie einen Trojaner auf die Festplatte von Brightborn überspielt, der die Forschungsergebnisse von Scott und Cosima löscht, womit all ihre Arbeit zunichtegemacht wird.

Die nächsten zu analysierenden Szenen zeigen die weiteren Geschehnisse rund um Cosima, die von Brightborn-Schergen zu Kendall und Evie gebracht wird. Sie befinden sich nachts mitten in der Einöde und Cosima wird von einer Mitarbeiterin Evies am Arm festgehalten und zum Wagen geführt, bei dem Kendall und Evie zu sehen sind. Es ist dunkel, wodurch die bedrohliche Atmosphäre der Situation verstärkt wird, ebenso durch die nicht-diegetische Musik. Sowohl Kendall als auch Cosima zeigen sich von der Gegenwart der jeweils anderen geschockt. Kendall fleht Evie und ihre Handlanger an, Cosima gehen zu lassen, jetzt, wo sie ihr wertvolles Original haben. Aber das ist es nicht, was Evie will und das erklärt sie auch den beiden. Man sieht in einer Großaufnahme Cosimas Antlitz über dem roten Kragen ihres Mantels, wenn sie bei diesen Worten entsetzt die Augen aufreißt und fassungslos den Kopf in Richtung Evies Stimme dreht. In Kendalls Augen stehen Tränen, als Evie auf sie zukommt; Cosima ergreift ihren Arm und hält sie zurück: „Wieso tun Sie das?“, will sie wissen. Ihr Gegenüber erwidert daraufhin: „Ich habe nie verstanden, was Susan an euch gefunden hat.“ Sie stellt klar, dass ihr der technische Fortschritt sehr viel wichtiger ist als die Klonschwester; sie bezeichnet Klone gar als überholt. Cosima blickt ihr in die Augen und man sieht sie erneut in einer Großaufnahme, wenn sie stirnrunzelnd fragt: „Wegen ein paar Bots?“ „Wir brauchen euch nicht mehr als Grundlage. Wir bessern Menschen inzwischen sogar aus“, ist Evies Antwort. „Sie können Menschen nicht genetisch perfektionieren! Sie wissen doch gar nicht, was perfekt heißt!“, wird Cosima laut und ihre Stimme droht bei diesen Worten zu brechen. In ihren Augen stehen nun ebenfalls Tränen. Aber Evie sieht sich

im Recht und spricht davon, dass man sie in hundert Jahren als Pionierin betrachten wird. Sie wird nochmals von Cosima zurückgehalten, die nicht fassen kann, was sie hier hört und sie anfleht, ihren Plan nicht umzusetzen. Jedoch meint Evie nur, sie solle sich von Kendall verabschieden.

Diese Abschiedsszene ist die berührendste Szene der Folge: Zuerst sieht man in einer Totalen Cosima, die langsam auf den Wagen zugeht, auf dessen Kofferraumrand Kendall immer noch sitzt. Sie darf nicht zu nahe an Kendall herankommen; ein Handlanger Evies hält sie zurück. In Großaufnahmen sieht man abwechselnd Kendalls und ihr Gesicht, wenn Cosima sie fragt, was sie jetzt machen sollen. „Keine Tränen Cosima. Diese Scheißkerle sind unser Salz nicht wert“, bringt Kendall hervor. Im weiteren Verlauf des Gesprächs überträgt sie Cosima die Aufgabe, ihren Schwestern zu sagen, sie sei stolz, ein Teil von ihnen allen zu sein. Beide Frauen sind am Rande eines Zusammenbruchs, aber mehr Zeit bleibt ihnen nicht. Cosima wird von Kendall aufgefordert, sich umzudrehen und das tut sie, während Tränen ihre Wangen hinablaufen. Man sieht im Hintergrund des Bildes verschwommen, wie Kendall erschossen wird und hört den lauten Knall der Pistole, während Cosima im Vordergrund mit gesenktem Kopf und hochgezogenen Schultern zitternd dasteht. Sie bricht zusammen und sinkt auf die Knie, wenn dann der Wagen in Flammen aufgeht. Damit noch nicht genug, berichtet Evie der vor ihr knienden Cosima auch noch, dass Delphine von Dyad erschossen wurde, wobei durch das Körperverhalten der beiden (Evie steht aufrecht vor ihr, während Cosima zu einem Häufchen zusammengekrümmt am Boden kniet) die Machtverhältnisse herausgestrichen werden. Cosima weint jetzt hemmungslos, eine Hand vor den Mund geschlagen. Evie lässt eine gebrochene Frau zurück, wenn sie dann mit ihrem Auto wegfährt.²²⁰ Am Ende der Episode sieht man Cosima noch das Handy, das vor ihr am Boden liegt, aufheben; Evie hat ihr aufgetragen, ihren Schwestern zu sagen, dass es vorbei ist und das tut sie auch. Man hört sie jedoch nicht sprechen, die laute, nicht-diegetische und traurige Musik nimmt hier den gesamten Ton ein. Es folgt der Abspann der Folge.

Sozialität und Psyche:

Schon in den ersten Minuten der Folge sieht man eine ziemlich resignierte Cosima, die trotz ihres genialen Plans, den sie ausgeheckt hat, keine allzu großen Hoffnungen auf einen guten Ausgang der Geschehnisse zu haben scheint. Dass Sarah sich auf ihre Seite und damit gegen Mrs. S stellt, gibt ihr dennoch etwas Kraft; man sieht ihr durch ihre Gestik und Mimik deutlich an, wie erleichtert sie darüber ist. Ihre Umgebung veranschaulicht einmal mehr, in welcher schwierigen Lage sie sich befindet; so muss sie sich in einem Kellerraum verstecken

²²⁰ Vgl. Anhang, Abbildung 26.

und dort mit geringen Mitteln versuchen, ihres und das Leben ihrer Klonschwestern zu retten. Sie hat es sich dort zwar wohnlich eingerichtet, aber Möbel und Dekoration können nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie ihr ganzes bisheriges Leben aufgeben musste und ihr jetziges Leben nur noch ihrer Krankheit gewidmet ist. Ohne ihre herausragenden wissenschaftlichen Fähigkeiten wären sowohl sie als auch die anderen Klonschwestern, die von der Krankheit befallen sind, längst verloren; sie ist für diese absolut unverzichtbar. Dieser Umstand wird durch Susans Aussagen, die in höchsten Tönen von Cosima schwärmt, auch explizit in der Folge hervorgehoben. Trotzdem fühlt es sich nicht so an, als wäre es wirklich so, wenn man Cosimas Mutlosigkeit betrachtet; sie selbst empfindet das wohl anders und die weiteren Ereignisse in der Folge tragen diesem Empfinden Rechnung. So werden all ihre Forschungsergebnisse mit einem Schlag vernichtet und sie befindet sich unversehens in der Hand von Evie und deren Schergen, die ihr grausam vor Augen führen, wie gleichgültig ihnen die Klone sind; nämlich so egal, dass sie Cosima nicht einmal töten, sondern leben lassen, damit sie ihren Schwestern die Botschaft überbringen soll, was geschehen ist und wie es in Zukunft weiterzugehen hat. Zuvor hat Cosima noch mit Evie zusammengearbeitet und ihr damit erst die Möglichkeit gegeben, sich so gegen sie zu stellen, was ein harter Schlag für sie sein muss. Sie hat der falschen Person vertraut, wodurch ihr gesamter Plan vereitelt wird und ihre Schwestern und sie selbst nach wie vor in Gefahr schweben. Das Gespräch zwischen Evie und ihr gegen Ende der Episode wird getragen von einer ruhigen, melancholischen Hintergrundmusik, die vermittelt, welche Bedeutung deren kühle Worte für Cosima und ihre Schwestern haben. So muss sie einsehen, dass ihre Existenz von ihrer Schöpferfirma nicht mehr von Bedeutung ist: Sie sind laut Evie schließlich längst überholt und die Zukunft liegt in der Technik. Ihre Fassungslosigkeit über dieses neue Wissen ist überdeutlich von Cosimas Gesichtszügen abzulesen.

Wenn sie sich vor deren Ermordung von Kendall verabschieden muss, sieht man beiden Frauen deutlich ihre unendliche Trauer und den Schrecken darüber an, auf welcher schändlichen Art sie hintergangen wurden. Auch der letzte Rest von Cosimas Hoffnung wird damit zerstört; sie muss der Tatsache ins Auge sehen, dass sie an ihrer Krankheit wohl zugrunde gehen wird, wie schon andere Klone vor ihr. Und dieses Schicksal wird sie nicht alleine treffen. Schon die ganze Zeit über trägt sie im Grunde die größte Last auf ihren Schultern; die Gefahr, der sie durch Neolution und all den anderen Leuten, die hinter Sarah und ihren Klonschwestern her waren und sind, ausgesetzt sind, ist zwar ebenso dringlich, aber bis jetzt konnte sich der Klonklub diesbezüglich ganz gut schlagen. Ihre Krankheit hingegen ist etwas, demgegenüber sie sehr viel machtloser sind; sie schwebt als ständige Bedrohung im Raum und wird

unweigerlich alle treffen, abgesehen von Sarah und Helena und es ist größtenteils an ihr, dagegen etwas zu unternehmen. Die anderen Klone können ihr dabei freilich behilflich sein, aber nur sie hat als Wissenschaftlerin das Wissen und die Möglichkeit, in dieser Richtung etwas zu bewirken. Diese Möglichkeit wurde ihr nun mehr oder weniger völlig genommen, sie steht wieder ganz am Anfang ihrer Forschung und es ist unklar, ob es überhaupt noch einen Sinn hat, diese fortzuführen.

Durch das Videotagebuch von Jennifer und das Sezieren von deren Leiche weiß sie darüber hinaus ganz genau, was durch die Erkrankung noch auf sie zukommt und dieses Wissen ist schrecklich. Zudem kommt noch hinzu, dass sie der Ermordung einer mittlerweile liebgewonnen Frau, ihrer Urmutter, wenn man so will, beiwohnen muss; auch wenn sie die Tat nicht sieht, so hört sie doch den Schuss und sieht, wie der Wagen in Flammen aufgeht, sodass jegliche DNA von Kendall für immer zerstört wird. Diese traumatischen Ereignisse würden bereits mehr als ausreichen, um eine junge Frau völlig zu brechen. Aber das reicht der kaltherzigen Evie nicht: Während sie bei der Übergabe von Cosimas Festplatte dieser noch gesagt hat, nichts über Delphines Verbleib zu wissen, berichtet sie ihr nun in sachlichem Ton, dass sie erschossen wurde. So verliert Cosima in diesen Szenen nicht nur alle Hoffnungen auf ein gesundes Weiterleben von ihr und ihren Schwestern, sondern auch auf ein Wiedersehen mit ihrer großen Liebe. Es ist also nicht verwunderlich, dass sie am Ende der Episode völlig niedergeschmettert inmitten der Einöde vor dem brennenden Wagen kniet: Sie sieht sich buchstäblich den Trümmern ihrer Existenz gegenüber, was durch die gesamte Atmosphäre dieser Szenen – der spärlichen Beleuchtung, der traurigen Hintergrundmusik und letztlich dem Niederbrennen des Wagens, das auch sinnbildlich für das völlige Begraben von Cosimas gesamter Hoffnung steht – vermittelt wird.

In ihrer Verzweiflung danach ist Cosima im weiteren Verlauf der Staffel sogar kurzfristig bereit dazu, sich selbst einen von Evies Bots einzusetzen, um damit vielleicht ihre Krankheit zu heilen; das zeigt, dass sie sich fühlt, als hätte sie keine andere Wahl. „Eventually, she has the brilliant idea of fertilizing a Project Leda egg with a Project Castor sperm to create an embryonic stem cell they can experiment on. This leads to a breakthrough and Cosima and Susan are finally able to come up with the cure... which Rachel promptly steals for herself.”²²¹ Letzten Endes wendet sich aber alles zum Guten, denn Cosima kann das Heilmittel doch an sich bringen. Zudem gibt es ein überaus frohes Wiedersehen mit Delphine, die überraschenderweise doch nicht den Tod gefunden hat, wodurch auf beiden Handlungsebenen Hoffnung für Cosima vermittelt wird.

²²¹ <https://www.bustle.com/p/this-orphan-black-season-4-recap-will-re-induct-you-into-clone-club-before-the-final-season-62549> (11.10.2017).

In ihren Eigenschaften als Artefakt zeigt sich bei Cosima am wenigsten das Herausstreichen eines bestimmten Typus; sie entspricht durch ihre unkonventionelle Art keiner typischen Wissenschaftlerin und ist stark individualisiert, damit auch eine sehr realistische Figur. Auch sie ist daher als komplex und mehrdimensional zu beschreiben und erfährt im Laufe von Orphan Black eine starke Transformation von der bodenständigen, selbstbewussten Wissenschaftlerin zur verzweiferten Kranken, wobei sie hierbei immer wieder Phasen von Höhen – und damit der Hoffnung – und Tiefen – und damit der absoluten Hoffnungslosigkeit – durchläuft. Das hat auch große Auswirkungen auf ihr Selbstbildnis, sodass sie sich selbst auch immer stärker durch die Klonkrankheit definiert und damit auch stärker als machtloser Klon sieht.

6.3.2.) Zur Repräsentation: Cosima als Symbol und Symptom

Am ehesten steht Cosima als Symbol für das herausragende Wissenschaftsgenie. Wie auch Alison sieht man sie eher als Helferin und Unterstützerin für die Anführerin der Klonklubs, also für Sarah, obwohl sie offiziell alle gleichwertig sind. Aber durch die überaus wichtige Rolle, die sie in Bezug auf die Erforschung der tödlichen Klonkrankheit einnimmt – es wird das Gefühl vermittelt, dass ohne ihre Forschungen die Krankheit niemals zu besiegen wäre – bekommt ihre Figur einen höheren Stellenwert als jene von beispielsweise Alison. Sie verfügt über eine Vielzahl von Merkmalen, von denen einige auf ihre direkte und indirekte Bedeutung als große Heilsbringerin für die Klonkrankheit rekurrieren. Zu den anderen beschriebenen Klonen stellt sie im Allgemeinen insofern eine Kontrastfigur dar, als dass sie, genau wie die anderen Mitglieder des Klonklubs, dadurch ihre ganz eigene Rolle erfüllt und damit eine Lücke im Klongefüge ausfüllt. Durch ihr Zusammenspiel wird deutlich, dass sie nur gemeinsam etwas gegen ihre Widersacher*innen erreichen können und für diese Zusammenarbeit ist jede eigenständige Persönlichkeit von ihnen relevant. Das Aufbegehren gegen ihre Schöpfer*innen würde gar nicht funktionieren, wären sie alle in sämtlichen Belangen gleich. Zugleich stellt Cosima eine Art Gegengewicht zu den anderen in der Serie vorkommenden Wissenschaftler*innen dar und zeigt damit, dass Wissenschaft auch positiv besetzt sein kann; denn im Grunde sind alle anderen Forscher*innen typische mad scientists und die Klone deren Opfer. Sie hingegen ist für ihre eigenen Forschungen selbst das Versuchskaninchen und möchte nur sich und ihre Klonschwester durch sie retten. Auch ihre Bedenken bezüglich Kiras Stammzellen und deren Verwendung für ein mögliches Heilmittel zeigen, dass sie kein mad scientist sein kann, denn solchen Figuren sind moralische Bedenken völlig fremd.

Man gewinnt den Eindruck, dass anhand ihrer Figur vor allem abgehandelt werden soll, wie ohnmächtig auch eine großartige Wissenschaftlerin gegenüber der eigenen Krankheit sein kann und dass sie ihr Status als Genie nicht über ihr Schicksal erheben dastehen lässt.

Besonders anhand der drastischen Darstellung der Klonkrankheit und der schlimmen Lage, in der Cosima, die als erster und einziger der vier Klone erkrankt, sich befindet, überwältigt ihre Geschichte die Zusehenden emotional und schafft ein starkes Gefühl des Mitleids mit ihr, das in einem ebenso starken Gefühl des Zorns auf jene Personen mündet, die für diese Krankheit verantwortlich sind.

6.4.) Helena

6.4.1.) Zur Darstellung: Helena als fiktives Wesen und Artefakt

Staffel 1

Körperlichkeit:

Ebenfalls in der Folge mit dem Titel „*Die Vielfalt der Natur*“ kommt es zu einem ersten Aufeinandertreffen von Sarah und Helena, die in vielerlei Punkten etwas Besonderes ist. Durch ein gestohlenen Motorrad kommt Sarah gemeinsam mit ihrem Polizei-Kollegen Arthur Bell, auch Art genannt, dem Mörder von Katja auf die Spur, von dem wir dann erfahren, dass es sich hierbei um Helena handelt. Dies führt dazu, dass wir von Helena zuallererst ihre Bleibe zu sehen bekommen, was bei der Einführung der anderen Klone nicht der Fall ist. Überhaupt zeigt sie sich als mysteriösester Charakter unter den vier Klonen, worauf schon dieser Einstieg zu ihrer Person verweist.

Bei dem Gebäude, vor dem das Motorrad geparkt wurde und in dem sich Helenas Mietwohnung befindet, handelt es sich um einen heruntergekommen wirkenden Mehrparteienkomplex; so ist die weiße Farbe vom Holzgeländer stellenweise abgeblättert und die Fenster sind teilweise vergittert, was auf die Gefahr von Einbrechern hindeutet; das Haus dürfte also in einer eher unsicheren Gegend stehen. Die Kamera nimmt zunächst das Gebäude von unten und in einer Totalen als Ganzes, danach auch einzelne Details in den Fokus, wodurch man einen besseren Gesamteindruck davon bekommt. Der Industriecharakter durch die roten Backsteinwände, die rustikalen Lampen und Kabel, auf den Gängen abgestelltes Zeug und die kahlen Bäume vermitteln zusätzlich einen trostlosen Eindruck²²². Da die Türe offen ist und durch das Fenster Motorradhandschuhe auf dem Bett liegend zu sehen sind, verschaffen sich die beiden Zutritt in eine der Wohnungen. Diese ist düster, nur vereinzelte Lampen erhellen die Szenen; in der Küche, dem ersten Raum, stapeln sich Pizzakartons auf

²²² Vgl. Anhang, Abbildung 27.

der Anrichte, die Wände sind abgeblättert und stellenweise dreckig, am Boden liegen Zeitungen und die schmutzig-weißen Vorhänge sind zugezogen, was der kleinen Wohnung eine zusätzliche Enge verleiht. Die nicht-diegetische Musik in diesen Szenen ist leise, passt aber gut zu der düsteren, spannungsgeladenen Atmosphäre. Das erste Objekt, das Sarah auffällt, und das sie auch in die Hand nimmt, ist eine Bibel, ein erster Hinweis auf Helenas Erziehung und Gläubigkeit. Sie ist abgegriffen und zwischen den Seiten liegen Zettel, so auch eine Ausweiskopie, wohl von Helenas Ausweis, die Sarah vor Art versteckt. Auf derselben Seite ist eine Versstelle markiert, die Sarah vorliest: „Denn du hast mein Inneres geschaffen, mich gewoben im Schoß meiner Mutter. Ich danke dir, dass du mich so furchtbar und wunderbar gestaltet hast.“ Dasselbe steht, wie man im Folgenden sehen kann, auf einer Wand der Wohnung, in Rot geschrieben, mit an die Wand gehefteten Zetteln dazwischen, die ebenfalls aus der Bibel stammen könnten²²³. Die gesamte Wohnung deutet durch ihren trostlosen und heruntergekommenen Charakter auf eine Person hin, die psychisch nicht gesund ist und diese Wandbeschriftung unterstreicht das noch. Auch Art sagt bei diesem Anblick: „Dieser Täter hat tiefsitzende spirituelle Probleme.“

Helena scheint sich nicht besonders um ihre Wohnung zu kümmern; wichtig sind ihr offenbar nur die Wandbemalung und ihre Bibel. Sie lebt zurückgezogen, möglicherweise in der Peripherie und damit sprichwörtlich am Rande der Gesellschaft.

In der folgenden Szene sieht man lediglich eine Hand mit einer Waffe vor dem Fenster, bevor es zu Schüssen kommt. Diese sind im Vergleich zu der Hintergrundmusik sehr laut und plötzlich, sodass sie eine Schockwirkung haben. Ähnlich verhält es sich mit der nun verlangsamten Montage; man sieht in einer Zeitlupe, wie Sarah und Art sich ducken, in Deckung gehen, bevor die Bilder wieder schneller werden. Auch der Ton passt sich hier an und man vernimmt, wie Sarah und Art, die Geräusche nur noch gedämpft und mit einem Rauschen versehen, der einem Tinnitus, von den Schüssen stammend, gleichkommt. Dieser schwillt immer mehr an, bis die Stimmen der beiden wieder gut hörbar sind und das Störgeräusch verschwindet. Während der Verfolgung Helenas durch Sarah ist die Musik dann wieder lauter und hektisch und wird dabei immer wieder von einem Art kreischenden Signalton untermalt. Die Kameraeinstellungen sind wackelig, die Montage erfolgt rasch und abgehackt; alles wirkt dadurch ebenso hektisch und gehetzt.

Das Nächste, was der oder die Zuschauer*in von Helena zu sehen bekommt, ist zuerst ihre Schulter; dann ihre Rückenansicht, wenn Sarah aus der Wohnung läuft und mit der Waffe auf sie zielt, um sie zum Stehenbleiben zu bewegen. Endlich bekommen wir ein erstes Bild von

²²³ Vgl. Anhang, Abbildung 28.

Helenas Äußeren in der Gesamtansicht: Sie trägt einen khakifarbenen Parka, dessen Kapuze sie sich aufgesetzt hat, sodass ihre Haare und auch ihr Gesicht gänzlich verborgen werden, außerdem eine dunkle Hose; in der Szene mit der Waffe vor dem Fenster ist zu erkennen, dass sie auch schwarze Handschuhe anhat. Beim Weglaufen bewegt sie sich merkwürdig, es wirkt als wäre sie nicht ganz sicher auf den Beinen. Die Umgebung, in der die Verfolgung von Helena durch Sarah stattfindet, passt zu ihrer Wohnung und der Showdown zwischen den beiden findet auf einem Art Sperrmüllplatz statt: Die Gegend ist auch hier verwahrlost, es stehen Holzkisten und kaputte Matratzen, sowie anderer Sperrmüll herum, die Wände sind von kahlen Zweigen überwuchert, die Müllcontainer mit Graffiti beschmiert. Sarah telefoniert mit Art, die Kamera fährt in einer Kreisbewegung um sie herum, was gut ihre Verwirrung symbolisiert. Wenn Sarah dann von hinten von Helena niedergeschlagen wird – der Schlag auf den Kopf hat durch den lauten Ton, ähnlich wie die Schüsse zuvor einen Schockeffekt –, sehen wir wieder nicht ihr Gesicht, sondern nur den Rand der Kapuze, die mit weißem bis cremefarbenen Fellstoff umrahmt ist. Wieder bewegt sich die Kamera unstet; in diesen Bildern zeigt sich das Mysteriöse und Bedrohliche ihrer Figur, was sich in der nächsten Szene fortsetzt. Hier steht sie über Sarah, die am Boden liegt, und hält ein Messer in der Hand. Ihr Gesicht ist immer noch nicht sichtbar, stattdessen erkennt man unter dem offenen Parka ein weißes T-Shirt, darüber eine graue Sweatjacke und den Bund einer Jeans. Das Messer hält sie in einer in einem schwarzen Lederhandschuh steckenden Hand; der hölzerne Griff wirkt schmutzig und blutig²²⁴. Sowohl die Kameraeinstellung, die das Messer wackelig und in einer Großaufnahme in den Fokus nimmt, als auch die gesamte gefährliche Atmosphäre tragen dazu bei, dass man mit Helena nichts Gutes verbindet, auch wenn das Publikum an dieser Stelle noch nicht wissen kann, um wen es sich hier handelt. Aber die Inszenierung führt dazu, dass man diesen geheimnisvollen Täter weniger als Mensch, sondern mehr als gesichtslose Bedrohung betrachtet. So schreibt Eder: „Bei Monsterfilmen [...] gehört es zur Konvention, das Ungeheuer erst am Schluss ausführlich zu zeigen und sich vorher auf die blitzartig vorübergehende Darstellung einzelner Körperteile, auf Subjektiven des Ungeheuers und Reaktionen der Opfer zu beschränken.“²²⁵ Ganz ähnlich ist es in den eben beschriebenen Szenen. Das nächste Merkmal, das sich uns dann von Helena offenbart, ist ihre Stimme. Im Deutschen sagt sie mit einem deutlich russischen oder ähnlichen Akzent: „Auf Nimmerwiedersehen, Elizabeth Childs!“, während sie sich mit dem Messer Sarahs Gesicht nähert. Das verweist darauf, dass sie, ähnlich wie Katja, aus Europa kommt, also eine andere Herkunft hat als die anderen Haupt-Klonfiguren, die bis jetzt in der Serie gezeigt wurden. Im

²²⁴ Vgl. Anhang, Abbildung 29.

²²⁵ Eder (2014), S. 249.

Verlauf der Serie bringt man diesbezüglich in Erfahrung, dass sie Ukrainerin ist und aus einem Kloster kommt.

Sie lässt sich nur davon abbringen, Sarah zu attackieren, weil diese ihr sagt, sie sei nicht Beth. Während des Angriffs nimmt die Musik an Lautstärke und Intensität wieder zu und erreicht, kurz bevor Helena zustechen kann, ihren Höhepunkt. Daraufhin enthüllt sie sofort und überraschenderweise endlich ihr Gesicht, indem sie die Kapuze abnimmt. Die Dramatik dieser Szene wird von der Musik und der Kameraführung, die aus der Froschperspektive Helenas Antlitz zeigt, verdichtet; auf diese Weise wird mit ihr ein Gefühl der Macht verbunden, als Zuseher*in fühlt man mit Sarah mit, ist genauso wie sie in einer unterlegenen Position.

Was an ihr gleich auffällt, ist ihr blondes, gelocktes Haar, das ihr ungebündelt ins Gesicht fällt. Alle anderen körperlichen Attribute entsprechen denen von Sarah und den anderen Klonen, nur trägt Helena soweit erkennbar keinerlei Make-up. Ihre dunklen Augenbrauen wirken in Verbindung mit ihren Haaren unstimmig und lassen vermuten, dass sie sich diese gefärbt hat.²²⁶ Im Folgenden nennt sie dann Sarah eine dreckige Cop-Kopie und will erneut zustechen, was ihr Gegenüber aber gerade noch verhindern kann, indem es zu einer Eisenstange greift, die in Reichweite liegt, und diese Helena in den Bauch rammt. Auf dem weißen T-Shirt bildet das rote Blut einen starken Kontrast. Mit den Worten „Noch nicht. Nicht Beth“, taumelt Helena dann fort und hält sich dabei die verletzte Seite; das Messer lässt sie neben Sarah zurück. Letztendlich kann sie auf ihrem Motorrad fliehen. Wie schon zuvor ist ihre Gangart bei ihrem Abgang schwankend, nun hat sie aber eine Verletzung, worauf diese zurückzuführen ist. Ihre Sprechweise ist roh und direkt, beschränkt sich dabei auf das Nötigste und kann als holprig bezeichnet werden. Diese Abgehacktheit und ihre kurzen Sätze sind ein Indiz dafür, dass sie die Landessprache nicht so gut beherrscht, da diese nicht ihre Muttersprache ist. Ihr Blickverhalten ist ebenso direkt, durch ihre bedrohliche Art wirken Gestik und Mimik bei ihr zusätzlich nicht ganz normal, was auch in weiteren Szenen mit ihr auffällt und durch die Kameraführung immer wieder unterstrichen wird. Anders als für ihre Klonschwestern scheint Kleidung für sie eher eine nützliche, als eine modische Funktion zu erfüllen. So trägt sie den Parka wohl hauptsächlich deshalb, weil er mit seiner neutralen, eher dunklen Farbe ein wenig auffälliges Kleidungsstück ist und zusätzlich über eine Kapuze verfügt, die sie dazu benutzt, ihr Gesicht vor ihren Mitmenschen zu verstecken. Auch trägt sie keinen Schmuck, obwohl man bei ihrer religiösen Ader eine Kette mit einem Kreuz oder einem ähnlichen Anhänger erwarten könnte. Wahrscheinlich haben solche Dinge aber für sie

²²⁶ Vgl. Anhang, Abbildung 30.

keinen Wert, da sie in ihren Augen nur behindernd und nutzlos wären. Äußerlichkeiten haben demnach kaum eine Bedeutung für Helena, wie man auch an ihrer Wohnung sieht.

Stattdessen haben die Bibel und das Messer in Verbindung mit ihr einen stärkeren Symbolcharakter, als beispielsweise ein Anhänger haben könnte.

In den letzten Minuten der Folge wird Helena noch einmal gezeigt. Sie befindet sich nun in einem klinisch wirkenden Raum (ein Badezimmer), der mit gelblichem Licht ausgeleuchtet ist. Wir sehen ihr zu, wie sie sich in einer Detailaufnahme die dünne Eisenstange, mit der Sarah sie angegriffen hat, aus der Wunde an ihrem Bauch zieht. Die nicht-diegetische Musik klingt pochend und drohend, zugleich aufgeheizt; der kreischende Signalton von vorhin, den man nunmehr mit Helena verbindet, ist ebenfalls zu hören. Dies bleibt bis zum Abspann so. Die Kamera fährt dann ihren bloßen Rücken hinauf und offenbart dabei zahlreiche rote Wunden, bevor sie Helenas Gesicht fokussiert. Sie blickt mit geschlossenen Augen nach oben, ihr Mund steht leicht offen; sie wirkt auf gewisse Weise entrückt, aber nicht unbedingt schmerz erfüllt, was angesichts der Szene seltsam anmutet. Erst dann verzieht sie etwas das Gesicht und stöhnt unter Schmerzen, bevor man wieder ihre Rückseite sieht, von der die Kamera sich langsam entfernt. Dabei wird erkennbar, dass es sich bei den roten Wunden um Narben handelt. Es sind tiefe, lange Schnitte, die teilweise übereinander verlaufen und fast den gesamten Rücken bedecken; lediglich die Haut über ihrer Wirbelsäule ist frei von ihnen.²²⁷ Während die Kamera sich weiter von ihr entfernt, bewegt sie sich zuckend und ruckartig, sie wirkt dabei wie ein Roboter oder eine Marionette, die an Fäden hängt. Es folgt der Abspann der Folge.

Sozialität und Psyche:

Im vorigen Abschnitt wurden bereits einige Charakterzüge Helenas, deren Namen wir an dieser Stelle der Serie immer noch nicht wissen, angesprochen. Ganz offensichtlich handelt es sich bei dieser Klonfigur um keine psychisch gefestigte, gesunde Person, sondern um jemanden mit einer psychischen Störung; um eine Soziopathin. In ihren Handlungen ist Helena gleichgültig gegenüber ihren Mitmenschen, wenn nicht sogar angriffig und offen bössartig. Gesellschaftliche Normen und Werte teilt sie nicht unbedingt, sie hat andere Maßstäbe, nach denen sie lebt. Ihre eigene Auslegung der christlichen Religion ist einer davon. Was sie antreibt, ist die Mission, andere Klone zu töten; warum sie allerdings Sarah nicht bei ihrem Aufeinandertreffen auf dem Sperrmüllplatz tötet, ist unklar, ist diese doch ganz offensichtlich auch ein Klon von ihr. Es steht jedenfalls eines fest: Helena ist die Ausnahmeklonfigur in *Orphan Black*. Egal, wie eigenwillig die anderen bereits angeführten

²²⁷ Vgl. Anhang, Abbildung 31.

Klone auch sind und über welche teilweise schwierigen und kontroversen Persönlichkeitsmerkmale sie verfügen (man betrachte etwa Sarahs Hang zur Kriminalität, Beths Selbstmord oder Alisons Suchtprobleme); neben Helena wirken sie trotzdem wie normale Menschen, während selbige, unterstrichen durch die Inszenierungsweise, die sie bei ihren ersten Auftritten in der Serie erfährt, wie eine psychopathische Killerin erscheint. Felix fasst dies in der vierten Folge (Titel: *Der Einfluss äußerer Bedingungen*) in einem Gespräch mit Cosima gut zusammen: „Also, wir kennen jetzt neun. Eine ist ein Psycho und hat vier umgebracht. Eine hat Selbstmord begangen, eine ist die totale Übermutti und dann gibt’s noch dich. Meine Schwester wirkt dagegen richtig harmlos.“

Dies ist aber nur ein Teil von Helenas komplexer Persönlichkeit, wie dem Publikum dann nach und nach gezeigt wird. Nachdem wir aber einen Einblick in ihre Lebensumgebung bekommen und sehen, wie sie sich anfangs Sarah und ihren Klonen gegenüber verhält, kann man als Betrachter*in zunächst nur ihre gefährliche und instabile Seite sehen. Die Wohnung, in der sie lebt, wirkt nicht wie eine dauerhafte Bleibe, die Helena wichtig ist, sondern mehr wie ein Unterschlupf; spartanisch eingerichtet, haust sie dort eher, als zu wohnen. Ordnung ist ihr nicht wichtig, einzig das gemachte Bett, auf dem die Motorradhandschuhe liegen, die Art durch das Fenster sieht, bevor er mit Sarah in die Wohnung eindringt, sticht aus dem Chaos und Schmutz hervor, der einem ins Auge fällt, wenn man ihre Bleibe betrachtet. Es wird darüber hinaus sofort klar, dass hier nicht nur jemand wohnt, dem seine Wohnung nicht wichtig ist, sondern vielmehr kein psychisch gesunder Mensch, nimmt man die Wand mit dem aufgemalten Bibelvers in den Fokus. Das stellt auch Art mit seinem bereits zitierten Satz fest. Durch das Hintergrundwissen von Sarah und Art und damit auch der zusehenden Person, liegt es auf der Hand, die dunkelrote Farbe an der Wand, mit der der Vers geschrieben wurde, sofort mit Blut zu vergleichen. Nimmt man Helenas tiefe Narben am Rücken dazu, bezüglich derer man später erfährt, dass sie von Selbstverletzung herrühren, ist es nicht abwegig, dass sie ihr eigenes Blut verwendet hat, um diese Botschaft an die Wand zu bringen. Die Verbindung von Religiosität und Wahnsinn ist eine, die man bezüglich ihrer Person ebenfalls rasch ziehen kann, was sich ebenfalls später bestätigt, wenn man mehr über ihre Vergangenheit erfährt.

Am Anfang der vierten Folge findet man sich als Publikum dort wieder, wo die letzte Folge geendet hat: Helena versorgt hier ihre Wunde. Dabei sieht man immer nur Ausschnitte ihres Körpers, die stakkatoartig aneinandergefügt und abgehackt werden, beispielsweise ihre blutigen Hände, die in Einweghandschuhen stecken. Untermalt wird das Ganze von grausigen, ebenfalls abgehackten Tönen, dissonanter Musik, ihrem schmerzerfüllten Stöhnen

und dem Geräusch, das die Nadel macht, wenn Helena damit in ihr Fleisch sticht, um die Wunde zuzunähen, was den Horror dieser Szenen noch verstärkt. Dann sagt sie zu sich selbst immer wieder: „Ich bin nicht Beth!“ Dieser Satz, den sie mehrmals wiederholt, erscheint genauso verrückt, wie alles andere, was man bis an dieser Stelle über Helena in Erfahrung bringen kann: Offenbar muss sie sich das häufiger vor Augen halten, weil sie sich selbst nicht ganz sicher darin ist. Er zeigt einmal mehr ihre instabile Persönlichkeit auf, genauso wie der Umstand, dass sie, um ihre Wunde zu versorgen, einfach in ein fremdes Haus eingedrungen ist, wie man in der nächsten Szene erkennen muss, wenn ein kleiner Junge auf das Badezimmer zusteuert, in dem sie sich, anscheinend spätnachts, befindet. Das Kind starrt sie an, während sie mit blutiger Kleidung und wirrem Haar, das ihr ins Gesicht fällt, vor ihm steht. Sie erwidert kurz seinen Blick und hält sich dann in einer bezeichnenden Geste einen Finger ihres blutverschmierten Handschuhs vor die Lippen, um ihm zu bedeuten, ruhig zu sein. Dann geht sie langsam auf den Jungen zu und lächelt dabei breit; dieses Lächeln wirkt in Anbetracht der Umstände nicht freundlich oder beruhigend, sondern einfach nur verrückt und wenn sie dann das Kind sanft, aber bestimmt, ins Badezimmer zieht und die Türe hinter ihm schließt, worauf ein Schnitt und der Vorspann folgen, nimmt man als Publikum an, sie hätte ihm etwas getan, um es zum Schweigen zu bringen. Wenn dann in einer der folgenden Szenen Cosima, Sarah und Felix miteinander über die Geschehnisse sprechen, bezeichnet sie Felix mehrmals treffend als Psycho. Ihr Messer, das Sarah mitgenommen hat, wird von Cosima untersucht und sie stellt fest, dass es sich dabei um eine neue Klinge handelt, die in einen alten Griff eingesetzt wurde. Auf dem Messer ist ein Fisch abgebildet, den sie als universelles und sehr altes Fruchtbarkeitssymbol bezeichnet. Das schlägt wieder einen Bogen zu der mystischen Haltung, die Helena offenbar hat; Spirituelles und mysteriöse Symbole scheinen für sie eine große Bedeutung zu haben, was auch die Bibelverse klarstellen. Was Cosima noch im Gespräch sagt und was wichtig ist: „Na ja, schlechte Hirnchemie kann erblich bedingt sein. Aber Umweltfaktoren, die sind immer anders, richtig? Die ewige Frage: Was ist angeboren und was erlernt?“ Gerade in Bezug auf Helena macht es den Anschein, als wäre das Erlernte für die Persönlichkeitsentwicklung weitaus relevanter als das Angeborene. Obwohl Helena alles andere als rational handelt, ist sie trotzdem klug genug, ihre Spuren der Polizei gegenüber zu verwischen. So kann diese, als sie das Haus findet, in dem sie sich selbst operiert hat, keine Fingerabdrücke nehmen, da sie ja Handschuhe getragen hat. Art stellt hierbei sogar die Vermutung an, dass der Täter vom Militär sein könnte, was interessant ist, wenn man den Hintergrund für das Klonexperiment in dieser Serie kennt.

Das Kind, das Helena gesehen hat, bezeichnet sie gegenüber der Polizei als einen zornigen Engel und gibt Sarah ein Faltspiel aus Papier namens „Himmel und Hölle“, das es von Helena hat. Wieder haben wir einen Verweis auf das Thema Religion, aber auch darauf, wie verquer ihr Denken sonst ist; auf dem Papier sind gewalttätige Zeichnungen, wie jene einer weiblichen Strichfigur, deren Kopf in einer Lache aus Blut liegt; man kann hier zwischen unterschiedlichen Todesarten wählen, was als Drohung an Sarah interpretiert werden kann. Zusätzlich hat Helena aber auch eine Adresse auf das Papier gekritzelt. In einer der folgenden Szenen wird am Polizeipräsidium das Profil des Täters diskutiert und Helena dabei wie folgt beschrieben: „Weibliche Killer leiden gewöhnlich an Vereinsamung. Durch Isolation entstehen Soziopathen. Dieser Psalm: Furchtbar und wunderbar gestaltet. Eine religiöse Fanatikerin.“ Darüber hinaus geht man hier auch auf die kindlichen Symbole ein, die Helena verwendet: „Die Strichmännchen, der Puppenkopf, das „Himmel und Hölle“-Spiel. Frühkindliche Entwicklungsstörung, vielleicht extremer Missbrauch.“ Zugleich ist sie aber auch sehr vorsichtig, wenn auch auf ihre Art, wie betont wird, was eben die Handschuhe zeigen. Das schlussendliche Resultat von Art lautet, dass es sich um einen berechnenden weiblichen Killer handelt, der mit der Polizei gerne Spielchen spielt. All das charakterisiert die gefährliche, dunkle Seite von Helena. Wenn sie dann Sarah an Beths Arbeitsplatz anruft, sagt sie ihr, dass es zwischen ihnen beiden eine Verbindung gäbe, die sie gespürt hat und hier erfährt man auch erstmals ihren Namen, allerdings keinen Nachnamen, was auch so bleibt und was sie ebenfalls von ihren Klonschwestern unterscheidet. Das ist ein weiterer Hinweis auf die Andersartigkeit von ihr, aber auch auf ihre Vergangenheit. Außerdem sagt sie hier zu Sarah: „Du bist ich, ich bin du. Wir sind beide Opfer.“ Eine treffende Aussage über ihr Selbstbildnis. Nach dem Telefonat wagt sich Helena als Beth verkleidet auf die Polizeistation, was ihre Skrupellosigkeit, aber auch ihren Wagemut bestätigt; sie hat keine Angst davor, sich in gefährliche Situationen zu begeben, beurteilt diese wohl auch gar nicht rational, sondern handelt instinktiv. Ihre Tarnung ist mehr als dürftig; sie trägt nur eine Wollhaube, die ihre blonden Haare verbirgt und wird auch sofort von einem Mitarbeiter auf ihre rot unterlaufenen Augen angesprochen. Trotzdem kommt sie damit durch, weil sie nicht spricht und sich mit einer Selbstverständlichkeit dort bewegt, als gehöre sie an diesen Ort; ein Beweis für ihre Fähigkeiten, sich an jede Situation anzupassen, trotz, oder vielleicht gerade wegen ihrer außergewöhnlichen Persönlichkeit. Während die Polizei gerade ihr nächstes Versteck untersucht, sitzt Helena dann an Beths Arbeitsplatz und verzehrt dort einen Muffin, als wäre dies wirklich ihr angestammter Platz. Sie hebt gar ab, als das Telefon läutet und unterhält sich mit Paul, verlangt sogar von ihm, dass er sie abholt. Ihr Unterschlupf, den Sarah und ihre

Kolleg*innen währenddessen erforschen, ist eine verlassene Kirche, die ein ähnliches Bild abgibt wie ihre Wohnung: Eine löchrige Matratze diene als Schlafplatz, Staub und Unrat zieren den Raum, den sie sich in dieser Kirche ausgesucht hat und auch hier sind die Wände geschmückt, dieses Mal allerdings mit den Zeichnungen aus dem „Himmel und Hölle“-Spiel. Wie Sarah auch feststellt, spielt Helena mit ihnen Katz und Maus; ihre Motivation und was sie mit ihrem irrationalen Tun erreichen möchte, bleiben unklar. Cosima meint unter Berücksichtigung des Fisches auf ihrem Messer, sie sei auf einem persönlichen Kreuzzug, weil sie als religiöse Kreationistin in ihren Klonen eine Abscheulichkeit sieht, die es auszulöschen gilt. Sie stellt auch die Behauptung auf, dass sich Helena aufgrund ihres verwirrten Zustandes einer solchen Gruppe zugewandt hat; sie wollte unbedingt Teil von etwas sein und vertraute dabei den falschen Leuten, die ihr einflüsterten, nur indem sie ihre Abbilder beseitigt, rehabilitiert sie sich in Gottes Augen.

Im weiteren Verlauf der Folge trifft sich Sarah mit Helena in einem Apartment eines Hotels. Im Gespräch sagt ihr diese nicht nur erneut, dass sie, Sarah, völlig anders sei als die anderen und dass sie das Licht in ihr sähe, sondern auch, dass Gott sie schickt. Man bekommt hier einen tieferen Einblick in ihre Glaubenswelt: Die anderen Klone sind für sie nur armselige Kopien des Bildnisses, das Gott von den Menschen hat, während sie das Original darstellt. Sie möchte Sarah retten und ist dabei für deren Erläuterungen der Wahrheit über die Klone nicht offen, wohl auch, weil es den Zusammenbruch ihres gesamten Wertesystems bedeuten würde, würde sie ihr glauben. Sarah lässt sie schließlich gehen und am Ende der Folge wird gezeigt, dass Helena wegen ihrer Verletzung auf der Straße zusammenbricht, wo eine Person mit einem auffälligen Siegelring sie aufliegt und in einem Kastenwagen mitnimmt.

Dieses Ende stellt Helenas Hilflosigkeit heraus: Sie ist getrieben von einem falschen Glauben, wurde indoktriniert, in den Klonen nur das Schlechte zu sehen und als Mörderin zu fungieren. Die Leute, die dahinter stecken, nehmen dafür ihre körperlichen und auch seelischen Qualen in Kauf. Ihre schlechte körperliche Verfassung ist ein Spiegelbild ihres psychischen Zustandes, auf den man auch dadurch immer wieder hingewiesen wird; ihr Körper wird meist versehrt gezeigt, sei es nun durch ihre Narben oder durch neue Wunden. Trotz ihrer vordergründigen schlichten Böartigkeit ist sie wie ein kleines Kind (man vergleiche den Hinweis der Profilerin auf eine frühkindliche Entwicklungsstörung), dessen Leben von anderen Menschen gesteuert wird. Während die anderen Klone ein vergleichsweise gewöhnliches Leben führen konnten, ist ihre Vergangenheit als noch düsterer zu bewerten als Sarahs, mit der sie sich in einer starken Verbindung sieht, was sich später auch tatsächlich bestätigt, wenn man am Ende der ersten Staffel erfährt, dass die beiden nicht nur Klone,

sondern darüber hinaus Zwillinge sind. In derselben Szene macht Sarah Helena auch klar, dass sie ein Kind der Wissenschaft und nicht das Original ist, wie Thomas, der religiöse Extremist, der sie auf ihre Klonschwester angesetzt hat, ihr eingeredet hat.

Staffel 2

Zu Beginn der zweiten Staffel befindet sich die von Sarah und ihren Schwestern totgeglaubte Helena in den Fängen der Prolethianer. Diese haben sie entführt, da sie ihre ganz eigenen Pläne für sie haben, wobei sie davon ausgehen, dass Helena eine echte Seele hat, im Gegensatz zu den anderen Klonen, weshalb sie für die Sekte wertvoll ist.

Ich habe mich für Szenen aus den Episoden 3 (Schein ist Sein) und 4 (Verschlungene Pfade) entschieden, da diese mir für Helenas Entwicklung relevant erscheinen.

Körperlichkeit:

In der dritten Episode der zweiten Staffel sieht das Publikum Helena im letzten Drittel der Episode in einem Bett liegend erwachen. Die Kamera ist zunächst auf den Nachttisch fokussiert, auf dem sich ein umgefallenes Glas und ein Tablett mit einem Teller darauf befinden; es liegen Essensreste auf ihm. Bereits in den Folgen davor ist bezüglich Helena auffällig geworden, dass sie gerne und auch in den unpassendsten Situationen isst, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass sie ihren Trieben ungehinderter nachgeht als andere Menschen. Langsam bewegt sich dann die Kamera vom Nachttisch weg und nimmt einen Teil des restlichen Raumes mit in den Fokus. Die Hintergrundmusik ist dabei ruhig und macht den Eindruck eines Klavierstückes. Man sieht nun Helena in einem weißen Metallbett mit ebenso weißem Bettzeug; passend dazu trägt sie ein weißes, langes Nachthemd oder Kleid, das ihr bis zu den nackten Füßen geht und dessen Oberteil und lange Ärmel mit Spitze verziert sind. Sie blickt in Richtung der Kamera; ihr gelocktes Haar fällt ihr über die Schulter, ihre Augen sind geöffnet, aber ihr Blick teilnahmslos. Durch die Aufnahme, die nach und nach mehr des Raumes zeigt, geraten dann andere Menschen ins Bild und man erkennt, dass Helena nicht alleine ist: An der Längsseite ihres Bettes stehen Frauen und Männer der prolethianischen Sekte, die allesamt in Weiß gekleidet sind, wobei bei den Männern die schwarzen Anzughosen ins Auge fallen. Jedenfalls dominiert die Farbe Weiß das Bild und macht hier nicht unbedingt einen klinischen und sterilen Eindruck, hält man sich den Hintergrund der Sekte vor Augen, sondern wird eher mit dem Kult, vielleicht noch mit Unschuld verbunden, was durchaus passend ist, wenn man dann die weiteren Geschehnisse rund um Helena betrachtet. Trotzdem sind die Lichtverhältnisse eher düster. Die Möbel, wie der abgeschlagene Nachttisch und das leicht vergilbte Metallbett, wirken im Kontrast mit der

reinweißen Kleidung noch schäbiger und es lässt sich ein weiteres Muster erkennen, das sich bei Szenen mit Helena oft zeigt; nämlich, dass sie sich häufig in einer heruntergekommenen, tristen Umgebung aufhält. Der Raum gleicht durch die hölzernen Balken an den Wänden und der Decke und auch den Dachschrägen einer Scheune. Die aufrecht um sie herumstehenden Menschen im Gegensatz zu der im Bett liegenden Helena zeigen deutliche Machtverhältnisse auf; einmal mehr befindet sie sich in den Händen anderer Menschen, die über sie verfügen können. Helena wirkt benommen, sie blinzelt ab und zu, hat aber den anderen Personen im Raum den Rücken zugewandt; es ist unklar, ob sie jene zu diesem Zeitpunkt überhaupt wahrnimmt. Sie bewegt nur leicht den Kopf, versucht ihn zu heben, aber sie scheint dazu nicht in der Lage zu sein. Allgemein macht sie einen äußerst hilflosen Eindruck, der sich im weiteren Verlauf der Szene noch verschärft. Der Pastor und das Oberhaupt der Sekte, Henrik Johanssen, betritt dann den Raum; er trägt als Einziger einen Hut und größtenteils schwarze Kleidung, was ihn aus der Masse der anderen herausstechen lässt, und seine Schritte sind vorerst die einzigen diegetischen Geräusche. Er setzt sich dann neben Helena auf das Bett und richtet sie auf, als wäre sie eine Puppe; spätestens jetzt wird klar, dass sie offenbar betäubt wurde, denn sie kann sich weder körperlich noch verbal wehren und bringt nur vereinzelt unwillige Laute über die Lippen. Er spricht davon, dass sich ein Wunder zum nächsten fügt und verlässt sie wieder; jetzt gleitet Helenas Blick langsam über die restlichen Menschen, während ihr Kopf haltlos in das Kissen zurückfällt. Der Pastor hält nun eine kurze Ansprache und die Kamera wechselt hier von halbtotale Einstellungen zu Nahaufnahmen, wobei neben dem Pastor und den anderen Sektenmitgliedern auch Helena immer wieder gezeigt wird. Dabei fällt durch ein Fenster ein heller Lichtschein auf Helenas Haar und lässt die blonde Farbe noch stärker leuchten, wenn der Pastor mit einer bezeichnenden Geste in ihre Richtung davon spricht, dass sie von einem Menschen und nicht in Gottes Namen erschaffen wurde, aber das Gott sein Licht auf sie hinuntergeschickt hat. Dann kehrt er wieder zu ihr ans Bett zurück und hebt sie abermals hoch, sodass sie steif und ungelenk in seinen Armen liegt, wodurch ihre Hilflosigkeit erneut unterstrichen wird. Der Pastor hebt ihren Arm hoch, während er beschwichtigende Laute macht; ein schwarzes Band wird dann um Helenas und zugleich Henriks Hand und Handgelenk geschlungen; mit den Worten einer der Frauen, dass die beiden von jetzt an vor Gott verbunden sind, wird offenbar ihre Vermählung festgeschrieben, der Helena freilich niemals zugestimmt hat.²²⁸ Der gesamten Zeremonie wohnt etwas Groteskes und Unheimliches inne, was durch die ruhige Hintergrundmusik noch verstärkt wird, da hier offenbar Helena etwas Schlimmes angetan wird, was aber durch die

²²⁸ Vgl. Anhang, Abbildung 32.

Musik förmlich verharmlost wird. Wann immer die Kamera in Großaufnahmen ihr Gesicht zeigt, kann sie die Augen kaum offen halten und die ganze Zeit über spricht sie kein Wort. Erst wenn dann am Abschluss der Zeremonie und nach einem lauten „Amen!“ des Pastors die umstehenden Menschen zu klatschen beginnen, wird auch die Musik lauter und wirkt etwas bedrohlicher. Anschließend sehen wir Helena, die von Henrik getragen wird. Die Perspektive der Kamera ist hier interessant und zeigt noch einmal die Macht des Pastors und Helenas Ohnmacht auf: vom rechten Bildrand her sieht man in einer Großaufnahme und leicht von unten ihr Gesicht: Ihre Augen sind geöffnet, aber ausdruckslos, auch sonst zeigt sie keine Mimik, ihre Lippen sind geschlossen, das einzig Dynamische an ihrem Gesicht sind ihre gelockten Haare, die es umrahmen. Sie trägt kein Make-up, ihre Lippen wirken blass und blutleer. Der Pastor im Hintergrund geht hochoberhauptes.²²⁹ In der nächsten Aufnahme gibt es einen Perspektivenwechsel und man sieht einen langen, schmutzigen und düsteren Gang mit dunklem Boden und weißen, hölzernen Wänden, womit wieder die Farbe aus den vorigen Szenen aufgenommen wird. Immer noch blickt man durch die Kamera mit einem leichten Winkel nach oben; die Musik ist laut und steht im Zentrum dessen, was man hört; es sind keine diegetischen Geräusche zu vernehmen. Ab und zu gibt es verwackelte, verwischte Bilder des Geschehens, was es umso beunruhigender macht. Zwischendurch nimmt die Kamera einmal den Blickpunkt Helenas ein und als Zuschauer*in bekommt man einen Eindruck, wie sie alles wahrnimmt; so sieht man von unten und völlig verschwommen, sodass kaum mehr als schemenhafte Umrisse und dunkle Flecken erkennbar sind, das Gesicht des Pastors, bevor die Perspektive sich erneut ändert und man in einer Amerikanischen Einstellung Henrik mit Helena auf dem Arm näher an die Kamera heranrücken sieht. Abschließend betrachtet man als Publikum die beiden durch ein wabenförmiges Fenster, dessen Rahmen völlig in Dunkel gehüllt ist; der Pastor trägt sie auf dieses zu, bevor es einen abrupten Szenenwechsel zu einem anderen Erzählstrang gibt.

Sozialität und Psyche:

Einmal mehr erscheint es, als würde Helena entweder als Bedrohung auftreten oder selbst in Gefahr sein. Diese zwei Pole, ihre Gefährlichkeit und ihre Hilflosigkeit, definieren sie über weite Strecken der Serie. Man muss sich vor Augen halten, dass sie noch einige Folgen zuvor von Sarah angeschossen wurde und nun wieder völlig auf sich alleine gestellt ist, kurz nachdem sie herausgefunden hat, dass sie tatsächlich so etwas wie eine Familie hat und anfang, Vertrauen aufzubauen und Bindungen einzugehen. All das wurde ihr wieder genommen und erneut befindet sie sich in der Gefangenschaft von Menschen mit

²²⁹ Vgl. Anhang, Abbildung 33.

zweifelhaften Motiven. Auch wenn ihr Körper in den beschriebenen Szenen nicht vordergründig verletzt zu sein scheint, so steht sie offenbar unter den Einfluss von Drogen, die sie gefügig und willenlos machen. Sie ist nicht mehr als eine Zuschauerin ihres eigenen Schicksals und muss über sich ergehen lassen, was man ihr antut. Obwohl nicht gezeigt wird, was nach der Vermählungszeremonie mit ihr geschieht, gibt es hier nicht viel Raum für Spekulationen, auch wenn sich später herausstellt, dass sie zumindest nicht im engeren Sinne vergewaltigt wird. Jedoch werden ihr Eizellen entnommen, was ebenso einen ungeheuerlichen und grenzüberschreitenden Eingriff darstellt und erneut für ihr Verehrt-Sein steht. Dass dies ohne ihr Wissen und natürlich auch ohne ihre Zustimmung erfolgt, ist nicht nur anzunehmen, sondern wird durch die gesamte Machart der Szenen klargemacht; besonders bezeichnend ist der völlig in Schwarz gehüllte Raum, auf den der Pastor sie in der letzten beschriebenen Szene zuträgt. Was hier geschieht, geschieht im Dunkel und ist nicht rechtens, dennoch kann sich Helena dagegen nicht wehren. Es ist dies nur eine von vielen traumatischen Erfahrungen, die sie machen muss und als Publikum beginnt man nach und nach zu verstehen, wie sie sich so entwickeln konnte; warum sie wurde, was sie ist.

In der darauffolgenden Episode kann sie entkommen und sucht Sarah in Beths Apartment auf. Diese wird gerade von einem Handlanger Rachels, Daniel, festgehalten, der im Begriff ist, sie zu foltern, da er Informationen von ihr möchte. Anstatt sich aber an Sarah zu rächen, tötet Helena Daniel und rettet ihre Zwillingschwester damit. Hier zeigt sich eine andere Seite von ihr: Sie kann auch vergeben und sich nicht nur von ihren, in diesem Fall, Rachegelüsten leiten lassen. Das Band zu ihrer Schwester, die sie immerhin fast getötet hat, ist stärker als alles andere. Ihr Auftritt mit dem blutbefleckten, zerrissenen Hochzeitskleid aus der vorigen Episode und ihrem Schweigen, wenn sie auf Sarah zugeht, die in der Dusche gefesselt ist und nicht fliehen kann, mag unheimlich erscheinen; als Zuseher*in weiß man selbst bis zum Schluss nicht, ob sie Sarah nicht doch mit dem Messer, das sie in der Hand hält, angreifen wird. Vor allem ihr ruhiger Blick, die Tatsache, dass sie kein Wort spricht, wenn sie auf Sarah zukommt und das nicht-diegetische Lied, das man mit seinem kreischenden Ton und dem Pochen bereits aus anderen Szenen mit Helena kennt und unweigerlich mit ihr verbindet, lassen im Dunkeln, was sie vorhat. Auch ihre beruhigenden Laute und dass sie das Messer senkt, während Sarah im Hintergrund laut schreit, lassen sie nicht weniger gefährlich wirken. Erst wenn dann die Musik verstummt und man beide Personen in einer Halbtotale sieht, wobei Helena eine Hand an die Duschkabine legt und die panische Sarah direkt anblickt, bekommt man Zweifel daran, ob sie ihr wirklich etwas antun will. Im Gegensatz zu Sarah, die völlig aufgelöst und hysterisch wirkt – was angesichts der Umstände, dass sie eben nur knapp

einer Folter und möglicherweise dem Tod entronnen ist und jetzt ihre totgeglaubte Schwester, die sie selbst erschossen hat, in Fleisch und Blut vor sich sieht, keinen wundern kann –, ist sie selbst ganz ruhig und spricht auch mit leiser, monotoner Stimme, wenn sie erklärt, warum sie hier ist. Die beiden bilden nicht nur dadurch einmal mehr ein starkes Kontrastpaar. Sie sagt Sarah, dass sie dazu bestimmt sind, zusammen zu sein und das, obwohl sie Sarah nicht nur durch ihre Worte in dieser Szene, sondern auch davor (wenn auch aus guten Gründen) immer wieder weggestoßen hat. Auch ist sie stark genug, einzugestehen, dass sie ihre Hilfe braucht. Sie spricht sie, wie schon in einigen Folgen davor, mit „Sestra“, dem ukrainischen Wort für Schwester an; es ist ihr wichtig, diesen Beziehungsstand zwischen ihnen hervorzuheben, womit sie auch an Sarahs Familiensinn appelliert, wissend, dass sie beide größtenteils schlechte Erfahrungen miteinander verbinden. Wenn sie sagt: „Schick mich nicht zurück. Ich bin verheiratet worden. Und ich denke, er hat etwas weggenommen. Irgendwo aus meinem Inneren“, und dabei mit dem Messer auf ihren Unterleib zeigt, empfindet man einmal mehr großes Mitleid mit ihr, was noch stärker wird, wenn sie dann, mit ruhiger, melodischer Musik im Hintergrund, Sarahs Nähe sucht und sie schließlich umarmt. Diese kann die Umarmung dank der an die Duschstange gefesselten Hände nicht erwidern, aber sie bricht in Tränen aus und legt ihren Kopf an Helenas. Der Wechsel von einer wahren Horrorszene mit einem brutalen Mord durch die mit Blut besprenkelte Helena zu einer sehr melancholischen, traurigen Szene, in der die beiden Zwillingsschwestern sich einander vorsichtig annähern, ist ebenso unvorhersehbar wie fesselnd und zeigt das Facettenreichtum beider Figuren, aber vor allem von Helena. Sie ist mehr als nur die Klon-Killerin aus der ersten Staffel; sie ist eine Figur, der viel Unrecht angetan wurde und die verzweifelt nach Hilfe und Verbündeten sucht.

Staffel 3

Gemeinsam mit Sarah hat sich Helena in der vorherigen Staffel auf die Suche nach dem „Schwanenmann“ gemacht und diesen auch gefunden; hiermit ist Ethan Duncan gemeint, der Hauptwissenschaftler des Leda-Projekts, womit der Name sehr passend ist. Die gemeinsamen Erlebnisse haben die Schwestern noch enger zusammengebracht. Trotzdem kehrt Helena gegen Ende der Staffel freiwillig zu den Prolethianern zurück, da diese sie mit der Aussicht auf ein leibliches Kind locken. Im Folgenden lässt sie sich von ihnen die ihr zuvor entnommenen und in vitro befruchteten Eizellen einpflanzen, bevor sie erneut von deren Farm flieht, die sie komplett in Brand steckt; zuvor rächt sie sich noch mit einer grausamen Behandlung an Henrik. Von dort nimmt sie außerdem einen Tiefkühlbehälter mit weiteren

befruchteten Eizellen mit. Ihr Dasein als Mutter rückt stärker in den Vordergrund, da sie jetzt schwanger ist.

In der dritten Staffel befindet sie sich über weite Strecken erneut in Gefangenschaft, teilweise gemeinsam mit Sarah und diesmal in einem Militärcamp, das das Hauptquartier der ehemaligen Verantwortlichen für die Castor-Klone darstellt. Wieder wird sie schlecht behandelt und grausam gefoltert. Da bereits in der zweiten Staffel Szenen analysiert wurden, in denen Helena gefangen gehalten wird, habe ich hier Szenarios gewählt, die Helena in ein anderes Umfeld einbetten und damit neue Facetten ihrer Persönlichkeit zeigen. Es sind dies Szenen aus der siebenten (Titel: *Vereint in Angst und Hass*) und der neunten Folge (Titel: *Eine Laune der Natur*).

Körperlichkeit:

In der ersten zu analysierenden Szene aus der Episode *Vereint in Angst und Hass* ist Helena mit Sarah aus der gemeinsamen Gefangenschaft aus dem Militärcamp entkommen. Sie befinden sich in einer Bar in Mexiko, wo sie sich mit Mrs. S treffen. Helena ist äußerst wütend auf diese, da sie sich von ihr verraten fühlt, was nicht von der Hand zu weisen ist: Mrs. S hat nämlich mit Topside und dem Militär zum Schutz von Sarah und Kira eine Abmachung getroffen und im Zuge dieser förmlich Helena geopfert. Schon im Vorfeld meint Helena daher zu Sarah, dass sie Mrs. S töten würde für das, was sie getan hat und ihre Zwillingschwester kann sie nur mit Mühe davon abhalten, ihrer Pflegemutter gleich an die Gurgel zu gehen, als diese die Bar betritt.

Nun sitzen sich Helena und Mrs. S an einem Tisch gegenüber. Zunächst sieht man sie nicht; die Kamera fährt langsam von links nach rechts und zeigt dabei das Innere der Bar, während man Mrs. S sprechen hört. Sie sagt, dass sie Helena verraten habe und erst dabei sieht man in einiger Distanz zur Kamera zuerst nur Helena am rechten Bildrand erscheinen, die sich langsam über den Tisch beugt. Die Perspektive wechselt zu einer Großaufnahme von ihr. Sie trägt einen Strohhut auf den blonden Locken, dazu ein dunkles Oberteil mit Streifenmuster, dessen Ärmel ihr etwa bis zum Ellbogen gehen. Ihre Augen sind rot umrandet, was ihr zusammen mit den sichtbar trockenen Lippen ein ungesundes Aussehen verleiht; sie trägt wie gewöhnlich kein Make-up und hält einen silbernen Löffel in der linken Hand. Außerdem kaut sie wild und mit auffälligen Mundbewegungen auf ihrem Essen herum, während sie Mrs. S, die ihr gegenüber sitzt, die man aber erst in der nächsten Einstellung sieht, mit ihrem Blick fixiert hält. Der diegetische Ton wird im Hintergrund von typischen Bargeräuschen getragen, wie Stimmengemurmel, leiser mexikanischer Musik und dem Klappern von Besteck. Die Beleuchtung ist eher schummrig, was ebenfalls zur Umgebung passt. Helena bleibt längere

Zeit stumm, obwohl sie Mrs. S bittet, etwas zu sagen – dafür behält sie sie aber immer im Blick, während sie selbst ungerührt weiterisst. Als sie dann endlich etwas sagt, sind es nur zwei Worte in typischer abgehackter Helena-Manier: „Kämpfen. Jetzt.“ Mrs. S stellt mit sanfter Stimme klar, dass sie nicht mit einer Schwangeren kämpfen wird. Helena fragt daraufhin nur, warum sich alle Sorgen um ihr Baby machen und erklärt dann auf Nachfrage, wie sie das Kind großziehen möchte: Zuerst wird sie ihren Freund Jesse suchen gehen. Die beiden werden in ihrer Vorstellung zusammen Abschleppwagen fahren und ein Heim für ihre Babys machen, wie sie es ausdrückt. Während sie ihre Pläne darlegt, ist ihre Mimik nahezu ausdruckslos; sie wirkt fest entschlossen²³⁰, wobei Mrs. S auf ihre Worte hin eher skeptisch dreinblickt, obwohl sie dann sagt: „Klingt nach einem Ehrenmann.“ Dieser Kommentar ist wohl eher ironisch gemeint; es ist unklar, ob das vollkommen an Helena abprallt oder ob es sie noch wütender macht. Statt einer Antwort steht sie jedenfalls ruckartig auf und taxiert Mrs. S nach wie vor mit festem Blick, bei dem ihre Lippen offen stehen. Sie tritt näher an sie heran und fordert sie dann mit knappen Worten auf, mit ihr nach draußen zu gehen. Mrs. S verweigert nach wie vor einen Kampf, woraufhin Helena ihr einfach ins Gesicht schlägt. Als Mrs. S dann aufsteht, befiehlt sie ihr mit einem herablassenden Gesichtsausdruck, bei dem sie durch den weit geöffneten Mund ihre Zunge präsentiert, die sie im Mund hin und herwälzt: „Schlag mich!“ Mrs. S, der ein dünnes Blutrinnsal aus der Nase dringt, meint nur mit ruhiger Stimme: „Du kannst Sarah bedauerlicherweise nicht ohne den Rest der Familie haben.“ Helenas Antwort besteht wieder nur aus einem Faustschlag. „Los, schlag mich!“ Ihre Stimme klingt bei diesen Worten bedrohlich, aber Mrs. S hält ihr ganz im Gegenteil die Hand hin und bittet sie, sich ihnen als Verwandte anzuschließen. Es folgt ein weiterer Faustschlag Helenas in Mrs. S’ Gesicht, der nun doch der Geduldsfaden reißt: Endlich tut sie, was Helena von ihr verlangt hat und boxt ihr reflexartig ins Gesicht. Gleich darauf ist sie von sich selbst entsetzt und nimmt ihr Gegenüber in den Arm, begleitet von den Worten: „Oh, scheiße, hab ich dir wehgetan?“ Helena tobt in ihren Armen, während sich Mrs. S weiterhin entschuldigt und schlägt wild um sich, wobei sie ihren Hut verliert. Die Wut steht ihr deutlich ins Gesicht geschrieben. Nur langsam beruhigt sie sich, während sie an Mrs. S’ Schulter wiederholt und gedämpft ruft: „Ich hasse dich!“ Schließlich halten sich die beiden ungleichen Frauen umarmt und Helenas Ausbruch ist überstanden. „Ich hab dich. Ich halte dich“, beteuert Mrs. S. „Du bist jetzt bei deiner Familie.“ Beide atmen schwer und Helena wimmert leise; Mrs. S streicht ihr über das Haar und die körperliche Nähe vermittelt das Gefühl, zwischen ihnen beiden wäre nun alles gut.

²³⁰ Vgl. Anhang, Abbildung 34.

Ein etwas anderes Szenario lässt sich dann in der Folge *Eine Laune der Natur* finden. Helena wurde mittlerweile bei Alisons Familie untergebracht, zusammen mit dem Behälter mit ihren befruchteten Eizellen. Diesen haben jedoch die zwielichtigen Drogendealer, mit denen Donnie und Alison in Verbindung stehen, mitgenommen. Das erzählt ihr Donnie, der von eben jenen zusammengeschlagen wurde, während sie ihn mit selbstgemachter Heilsalbe verarztet. Er meint, es war dumm, sich mit diesen Leuten einzulassen, aber er würde das für seine Familie tun, weil Alison unbedingt Elternbeirätin werden will. Doch nicht nur aus diesem Grund möchte Helena ihm helfen, sondern vor allem wegen ihrer Babys in dem Behälter, den sie unbedingt zurückhaben möchte. Wenn Donnie sie dann als Teil seiner Familie bezeichnet, sieht man Helena an, dass ihr das nahegeht. Daher begleitet sie ihn, als er die Pillen den Drogenhändlern zurückbringt und dafür sein Geld zurückfordert. Zwar soll sie im Auto bleiben, aber sie ahnt, dass Donnie den böartigen und gerissenen Gangstern nicht gewachsen ist und tritt als Alison verkleidet in Aktion, um ihm zu helfen.

Wir sehen sie hier zunächst durch einen Türspion, als einer der Gangster hinausblickt. Was einem sofort ins Auge sticht, ist ihr dümmliches, breites Grinsen. Dazu winkt sie mit einer Hand, während die andere nicht sichtbar ist. Ihre Haare versteckt sie unter einer verschiedenfarbigen Pelzmütze und sie trägt ein weißes Steppgilet und darunter noch eine ebenfalls weiße Steppjacke, deren Reißverschluss bis zum Hals hochgezogen wurde.²³¹ Ihre Verkleidung als Alison ist denkbar schlecht, vor allem ihre rot umrandeten Augen stellen klar, um wen es sich hier wirklich handelt. Später sieht man, dass sie noch eine dunkelrote Hose mit hellroten Umschlägen und Stiefel trägt, in die sie die Hosenbeine gesteckt hat; diese Aufmachung passt zu dem Schnee, den man im Hintergrund durch den Türspion erkennen kann. Sie lächelt viel und spricht langsam und bemüht, wohl, um ihren Akzent zu verstecken, was allerdings nicht funktioniert, weshalb sie, von einem der Dealer auf ihre Stimme angesprochen, meint, sie wäre erkältet. Die Umgebung ist eine dunkle Lagerhalle, die ganz dem Klischee eines Drogenhändlerringes entspricht; sie ist nur spärlich beleuchtet und die drei Gangster machen einen abgeklärten und finsternen Eindruck, der in starkem Kontrast zu Donnies und Helenas Auftreten als Alison steht. Wenn man allerdings weiß, wer sich unter der Verkleidung befindet, weiß man auch, dass Helena eine ernstzunehmende Gegnerin für die Drogendealer darstellt. Luisa, die einzige Frau außer Helena im Raum, holt dann den Behälter mit den Eizellen, um den Donnie ebenfalls gebeten hat. Sie überreicht ihn Helena, die ihn sofort fest an sich drückt. Dann verkündet der Boss der Drogendealer, Donnie solle ab sofort mit Alison sein Geld waschen und es gibt keine Rückerstattung seines Geldes. Helena

²³¹ Vgl. Anhang, Abbildung 35.

wird wütend, lässt sich zunächst jedoch von Donnie zum Ausgang der Lagerhalle führen. Aber als Luisa damit droht, dass sie wisse, wo Donnie und Alison wohnen und wo deren Kinder zur Schule gehen, bleibt sie abrupt stehen und dreht sich langsam um, wobei die Kamera in einer Großaufnahme ihr Gesicht zeigt, das einen kalten Ausdruck angenommen hat. Es setzt eine nicht-diegetische, gefährvolle Musik mit harten Tönen ein. „Haben Sie gerade die Babys bedroht?“, fragt Helena drohend, dann drückt sie Donnie den Eizellenbehälter gegen die Brust und stößt ihn aus der offenen Lagerhallentür. Im Alleingang nimmt sie es dann mit den drei Gangstern auf, wobei sie ihre Taten mit dem Ausspruch: „Sie sollten keine Babys bedrohen!“, einleitet. Die Musik, die wir aus anderen Szenen mit Helena bereits gut kennen, läutet ihr Tun ein, das man allerdings nicht sieht, da eine Abblende folgt. Erst etwas später wird wieder Helenas Handlungsstrang aufgenommen und man sieht zunächst von hinten in einer Detailaufnahme ihre blutverschmierte Hand mit einem Messer darin, als sie langsam auf Donnie zukommt, begleitet von der nicht-diegetischen Helena-Musik. In der nächsten Einstellung sieht man sie dann in einer Nahaufnahme und von vorne. Ihr langes, blondes Haar ist nicht länger von einer Mütze verdeckt und fällt ihr lockig auf die Schultern, ihr Gesicht ist mit Blutspritzern versehen, ebenso wie ihre weiße Jacke mit etlichen großen Blutflecken getränkt ist. Mit geöffnetem Mund steht sie Donnie gegenüber und als er schockiert fragt, was sie getan hat, sagt sie nur: „Ich hab die Erstattung“, und reicht ihm eine Tasche mit dem Geld, bevor sie an ihm vorbei zum Wagen geht und meint, sie sollten jetzt fahren.

Sozialität und Psyche:

Bei dem Gespräch mit Mrs. S zeigt sich Helena wieder als Person, die die Oberhand über das Geschehen hat. Sie legt klar und deutlich ihre Ziele dar, sowohl gegenüber Sarah, als auch gegenüber der älteren Frau, die sie förmlich der Gefangenschaft durch brutale Militäranghörige ausgeliefert hat. All die überstandenen Traumata haben sie hart und direkt gemacht; wie üblich ist sie äußerst impulsiv und nimmt keine Rücksicht auf die Moral und Wertvorstellungen anderer, was nur dadurch ein wenig geschmälert wird, dass sie Mrs. S immerhin nicht in der Bar verprügeln möchte, sondern lieber draußen. Verrat kann für sie offenbar nur mit Gewalt getilgt werden.

Dass man sie erneut in einer Umgebung zeigt, die mit Essen verbunden ist, und dass sie auch einen Gutteil der Szenen über mit Essen beschäftigt ist, streicht wieder einmal heraus, dass sie diesem Trieb nur zu gerne und auch in nicht gerade passenden Situationen nachgeht. Genauso wie ihrem Trieb nach Gewalt, die für sie offenbar die einzige Lösung für viele Konflikte darstellt. Reden ist hingegen nicht wirklich etwas, das ihrem Naturell entspricht, was man

auch daran erkennt, dass sie ihre Gefühle nicht gerne ausdrückt, sondern lieber schweigt, was diese betrifft. Erst als es um ihre Zukunftsvision bezüglich ihres ungeborenen Kindes geht, wird sie etwas offener und es wird klar, dass sie schon genaue Vorstellung von einem Familienleben hat: einen Mann, harte Arbeit und ein Heim für dieses und weitere zukünftige Kinder aufzubauen; so lauten ihre Pläne. Nach mehreren Aufforderungen zum Kampf nimmt sie das Zepter in die Hand und prügelt unvermittelt auf Mrs. S ein, womit sie ihr Vorhaben, keine Schlägerei innerhalb der Bar zu starten, zugunsten des Ausdrucks ihres Zorns in den Wind schlägt. Das zeigt, dass sie ihre Gefühle nicht im Griff hat und meist das tut, was ihr gerade in den Sinn kommt. Damit, dass Mrs. S nicht zurückschlägt, wie sie es wohl gewohnt ist, kann sie nicht gut umgehen und als diese es schließlich doch noch tut, ist sie trotzdem überrascht, zugleich brechen dadurch ihre Emotionen vollends durch. Endlich kann sie die tiefe Verletzung, die ihr Mrs. S' Verrat zugefügt hat, auch in Worte verpacken, wenn sie zweimal ruft: „Ich hasse dich!“ Dieser Ausbruch hat eine reinigende Wirkung und Mrs. S tut genau das Richtige, wenn sie Helena dann umarmt und festhält. Sie nimmt sie mit ihren Worten von Neuen in die Familie auf und ihre Reue wirkt ehrlich, was auch Helena wohl erkennt. Darüber hinaus dürfte ihr auch klar werden, dass sie beide doch mehr verbindet, als man auf den ersten Blick erkennen kann. Denn auch Mrs. S würde wohl alles tun, um ihre kleine Familie, bestehend aus Sarah, Felix und Kira zu beschützen. Das ist auch der Grund dafür, warum sie Helena geopfert hat und damit etwas, womit sich auch diese identifizieren kann. Denn ihre Familie, vor allem ihr ungeborenes Baby und die befruchteten Eizellen sind für sie sehr wichtig, wie man auch in weiteren Folgen der Staffel erkennt.

So stellt sie sich in der zweiten untersuchten Folge alleine gegen die Gangster, die diesen Tiefkühlbehälter aus der Drogenküche der Hendrix' gestohlen haben; einer der Handlanger hat ihn wohl für wichtig gehalten. In der Szene zuvor, in der sie Donnie verarztet, erfahren wir über ihre Vergangenheit, dass sie als Kind im Kloster von den Nonnen geschlagen wurde; ein weiteres, trauriges Detail, das erkennen lässt, warum sie sich so entwickelt hat, wie sie nun einmal ist. Erneut sehen wir sie als gewalttätige und psychopathische Killerin, wenn sie dann nach verrichteten Dingen blutverschmiert vor Donnie steht und ihm lapidar sagt, sie habe sein Geld. Zu morden ist für sie offenbar etwas Alltägliches und einmal mehr drängt sich der Eindruck auf, sie würde keine andere Lösung für Probleme, die in ihrem Umfeld auftreten, kennen. Sie hat es aber auch nicht anders gelernt, wenn man weiß, dass sie schon als Kind häufig geschlagen und später zu einer Klon-Killerin ausgebildet wurde. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn man mit ihr vor allem Gewalt und Chaos in Verbindung setzt. Trotzdem hat sie auch eine andere Seite, wie wir aus der Szene mit Mrs. S wissen. Sie ist

verletzlich und sehnt sich nach dem Schoß einer Familie; das macht auch die Tatsache deutlich, wie wichtig ihr die gefrorenen Eizellen sind. Aber auch die Kinder anderer Menschen, die ihr nahestehen, haben für sie einen hohen Stellenwert. Das erkennt man auch schon in den Staffeln zuvor, wenn es um Kira geht und das wird noch stärker hier zum Ausdruck gebracht, wenn sie sich nur deshalb zum Angriff entschließt, weil die Gangster deutlich die Kinder der Hendrix' bedrohen. So wird klargestellt: Wenn es um das Wohl von Kindern geht, kennt Helena kein Pardon.

Dass sie im Kampf allerdings das Baby, das sie bereits im Leib trägt, nicht wirklich schont, dürfte ihr nicht bewusst sein; womöglich weiß sie aber auch einfach, dass sie durch ihre rücksichtslose Art zu kämpfen und dabei keine Kompromisse zu machen, gar nicht unterliegen kann. Dennoch handelt sie hier einmal mehr völlig irrational und denkt nicht an die Konsequenzen, die ihr Tun haben könnte. Sie hat keine Angst, zu verlieren und dabei zu sterben, geschweige denn vor der Polizei. Sie würde wohl alles tun, um ihre Familie und die Menschen, die für sie von Bedeutung sind, zu beschützen und zeigt damit ein neu aufkeimendes Empathievermögen. Und das verbindet sie vielleicht mehr als alles andere mit ihren Klonschwestern, aber wohl auch mit jedem anderen Menschen.

Staffel 4

In der dritten Staffel wird Helena nach und nach in die Klonfamilie eingegliedert, was sich vor allem daran zeigt, dass sie neben der engen Beziehung zu Sarah auch eine Bindung zu Alisons Familie aufbaut. Die letzten Szenen der dritten Staffel zeigen das besonders gut auf, da sie hier im Kreis der anderen Klone und deren Familien und Freunden sitzt, sich hier nicht besonderes hervorhebt, sondern im Gegensatz sehr gut einfügt und sich als glückliche Schwangere präsentiert.

Auch die vierte Staffel nimmt dieses Motiv wieder auf und verstärkt es; so wohnt Helena noch einige Zeit länger bei den beiden und es kommt immer wieder zu amüsanten Szenen zwischen ihr und Donnie. Sie fungiert auch als Babysitterin für deren Kinder, wobei sie schon für ihre eigene Rolle als Mutter üben kann. Schließlich bricht sie aber wieder zu neuen Ufern auf und zieht sich in die Einöde eines Nationalparks zurück, wo sie in einem Zelt lebt und sich von Wildtieren ernährt. Die folgenden Abschnitte befassen sich mit Szenen der vierten Folge (*Wendungen*) und der neunten Folge (*Ausschalten der Konkurrenz*), da sie in beiden Episoden wichtige Entscheidungen für sich und andere trifft, die Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeitsentwicklung zulassen.

Körperlichkeit:

In ihrer ersten Szene in der Folge *Wendungen* sieht das Publikum Helena im Haus von Alison im Wohnzimmer sitzen. Sie hat für ihre Verhältnisse ungewöhnlich sauberes und ordentliches Gewand an: Wir sehen sie in einem blassrosafarbenen Strickpullover, den sie zugeknöpft über einem grauen Oberteil trägt, das teilweise unter ihm sichtbar wird. Die Kamera zeigt sie in einer Nahaufnahme, bei der auch der bereits wachsende Schwangerschaftsbauch erkennbar wird. Helena sitzt über den Tisch gebeugt da, die Haare fallen ihr dabei ins Gesicht und verdecken einen Teil davon; in der linken Hand hält sie einen dicken, blauen Malstift, mit dem sie auf einem Blatt Papier vor sich etwas zeichnet. Auf dem Tisch herrscht Chaos; es liegen verschiedene Papiermaterialien herum, ebenso wie bunte Farbstifte und andere Zeichen- und Bastelutensilien.²³² Die andere Hand hat sie auf dem Tisch abgestützt. Ihre Haare wirken trotz der Locken gezähmt und sind scheinbar gewaschen und frisiert, was zu ihrem gepflegten Gesamtbild passt. Einzig ihre Augen sind nach wie vor leicht rot umrandet. Sie wirkt gelöst und mit sich zufrieden und im Gespräch mit Donnie, der sich gleich darauf zu ihr gesellt, erklärt sie, dass sie sich hier einer Babycollage widmet. Sie präsentiert ihm diese auch voller Stolz und man merkt ihr ihre Begeisterung richtig an. Als er beginnt, ein wenig in ihrer Umgebung aufzuräumen, wird sie schuldbewusst und bemerkt entschuldigend: „Oh, ich hab wieder Unordnung gemacht“, wobei sie ihm gleich dabei helfen will, ihr Chaos zu beseitigen. Doch Donnie meint, es ginge nicht darum; er möchte mit ihr über Alison sprechen und erzählt ihr, dass sie vor der Adoption ihrer Kinder versucht haben, eigene Kinder zu bekommen. Man sieht die beiden in einer Großaufnahme; Helena sitzt rechts im Bild und neigt nun den Kopf, sodass sie Donnie von unten her ansieht. Die nicht-diegetische Musik, die dabei einsetzt, ist gefühlvoll und leise und trägt die Melancholie der Szene weiter. Helena stellt ruhig und ungewohnt sanft fest: „Das war schwierig für euch.“ Donnie bejaht das und fügt hinzu, das sei die schwierigste Zeit seines Lebens gewesen; es fällt ihm sichtlich schwer, darüber so offen zu reden. Aber er fügt auch hinzu, dass es für seine Frau noch schwerer gewesen sei. Helena blickt kurz zur Seite, während sie scheinbar darüber nachdenkt, dann analysiert sie gekonnt: „Sie ist neidisch und wütend, weil ich Babys bekomme und die Polizei hier war.“ Donnie möchte das entkräften und meint nur, das mit der Polizei würde stimmen. Diese ermittelt wegen des Dreifachmordes in der Lagerhalle, den Helena in der letzten Staffel zu verantworten hatte und hat im Zuge dieser Ermittlung auch bei Alison und Donnie angeläutet. Helena blickt an Donnie vorbei, die Hintergrundmusik verändert sich ebenso wie ihr Gesichtsausdruck und wird dissonanter, als Donnie sagt, man müsse Alison nur mit Samthandschuhen anfassen. Dabei lächelt er leicht und versucht seiner Gesprächspartnerin zu

²³² Vgl. Anhang, Abbildung 36.

signalisieren, dass alles halb so schlimm ist. Doch deren Blickverhalten drückt etwas anderes aus: So blickt sie ihn nur kurz an und schaut dann wieder zur Seite und blinzelt häufig. Sie scheint seine Worte gründlich zu überdenken. Als Donnies Handy klingelt, nimmt er den Anruf von Alison an, flüstert Helena aber noch zu: „Gutes Gespräch“, und hält ihr die Faust hin, die Helena kurz mit einer Hand umfasst. Sie blickt ihm mit einem freundlichen, aber auch nachdenklichen Lächeln nach, wenn er dann den Raum verlässt, dann endet die Szene.

In der nächsten Szene mit ihr sieht man zunächst den sonnendurchfluteten Garten der Hendrix', in dem zahlreiche Pflanzen blühen und gedeihen. Die warmen Farben vermitteln eine heimelige und ruhige Atmosphäre, die Kamerabewegung trägt diese weiter, indem sie langsam von rechts nach links über den Zaun hinweg auf die Wiese zu gleitet. Aus einer leichten Vogelperspektive aus naher Distanz sieht man Helenas Haarschopf. Sie kniet in der Wiese, rechts von ihr an der Wand des Hauses wächst ein orangerotes Bäumchen. Die Kamera zeigt ihre Rückseite; sie trägt eine ärmellose, braune Steppweste und darunter ein blau gemustertes Holzfällerhemd, dazu Gummistiefel. Unter dem Hemd blitzt der Rand eines weißen Strickoberteils hervor. Rechts neben ihr liegt eine Schaufel im Gras, an den Händen trägt sie Gartenhandschuhe. Sie hebt den Kanister mit ihren befruchteten Eizellen, der links von ihr in der Wiese steht, hoch und hält ihn mit beiden Händen fest, während sie sagt: „Kleine Wissenschaftsbabys, verzeiht mir.“ Dazu ertönt als nicht-diegetische Untermalung das Lied *Ave Maria*. Die Perspektive ändert sich und man sieht sie nun von vorne aus einer leichten Untersicht und in einer Großaufnahme. „Ich wusste nicht, dass man euch mit flüssigem Stickstoff füttert“, spricht sie weiter, dann seufzt sie. „Aber eure Zwillinge sind in meinem Bauch. Und wenn sie alt sind, erzähle ich ihnen alles über euch und unsere Abenteuer“, fährt sie fort. Nun lächelt sie und hebt den Tiefkühlbehälter mit einer Hand an ihre Lippen.²³³ Sie küsst ihn zum Abschied und senkt ihn dann in das von ihr gegrabene Loch hinab, wobei die Kamera aus der Froschperspektive aus diesem Loch zu ihr hinaufblickt, sodass der Kanister immer näher an die Linse heranrückt und schließlich das Bild vollständig ausfüllt und es schwarz wird. Dazu ertönt ein diegetisches Klappern des Kanisters. Dann sehen wir Helena wieder von hinten, wie sie das Grab für ihre Eizellen zuschüttet und orangefarbene Blumen darüber einsetzt. Dann hebt sie ein kleines, offenbar selbstgemachtes Kreuz mit drei Balken von der Erde auf und küsst auch dieses. Man sieht, dass es liebevoll gestaltet und mit glitzernden Steinchen beklebt wurde. Helena bettet das Kreuz sorgfältig auf die Blumen und steht dann auf, wobei sie eine einzelne Blume aus dem eben gepflanzten Strauch pflückt. Sie dreht sich um und man sieht in einer Großaufnahme ihr Gesicht, wenn sie

²³³ Vgl. Anhang, Abbildung 37.

sagt: „Leb wohl, Familie Hendrix.“ Die von rechts einfallenden Sonnenstrahlen lassen ihr blondes Haar schimmern, man sieht auf ihrer rechten Wange deutlich einen dunklen Fleck, den wohl die Erde hinterlassen hat. Kurz senkt sie den Blick, dann hebt sie einen großen Rucksack, der auch von außen voll bepackt ist, vom Boden auf, schultert ihn unter sichtlicher Anstrengung mit mehrmaligem Ächzen und verlässt den Garten, während auch die letzten Töne des Liedes im Hintergrund verklingen.

In der neunten Folge kehrt sie aber noch einmal zu Alison zurück und rettet ihr hier das Leben. Ihr Auftritt wird hier von einem lauten Krachen eingeläutet, wenn sie die Türe zum Haus auftritt, in dem Alison gerade ein Bot der Neolutionisten eingesetzt werden soll. Dann erscheint sie in einer Nahaufnahme links im Türrahmen, wobei die Szene nur spärlich beleuchtet ist. Trotzdem erkennt man gut anhand ihrer Kleidung, dass sie offenbar aus der Kälte kommt: Sie hat eine Pelzmütze auf dem Kopf, unter der ihre Locken ihr auf die Schulter fallen und trägt eine warme Jacke. In der einen Hand hält sie einen großen Langbogen, während sie mit der anderen Hand einen bereits gezogenen Pfeil in die Sehne des Bogens gespannt hält, wodurch ein Teil ihres Gesichtes verborgen wird.²³⁴ Sie tritt entschlossen etwas weiter in den Raum und Alisons Angreifer hebt die Hände und ist bereit, sich zu ergeben. Trotzdem schießt sie ihn den Pfeil direkt durch den Hals, sodass er blutend zu Boden geht und stirbt; ihre Tat wird von einer plötzlich einsetzenden, düsteren Hintergrundmelodie untermalt. Die Kamera zeigt anschließend wieder Helena, die zufrieden mit sich selbst den Bogen senkt und gleichmütig auf ihr Opfer herabsieht. Als Alison entsetzt fragt: „Helena, wo kommst du denn her?“, sieht man Helena aus ihrer Perspektive, die immer noch geöffnete Türe hinter ihr. Sie antwortet, sie käme aus einem Nationalpark: „Es war sehr friedlich da“, fügt sie mit einem kurzen Blick auf den toten Mann hinzu. Dann geht sie zu Donnie, der gefesselt und geknebelt hilflos am Boden liegt und unter seinem Knebel Unverständliches von sich gibt. Sie blickt auf ihn herunter und sagt seinen Namen; dann bückt sie sich und tätschelt wohlwollend seinen Unterschenkel. „Du siehst aus wie ein Spanferkel“, kommentiert sie mit einem amüsierten Grinsen seine Lage, dann gibt es einen harten Schnitt auf einen anderen Erzählstrang.

Sozialität und Psyche:

Durch das Anfertigen der Babycollage zeigt Helena eine bisher unbekannte Seite von sich; wenn sie davor kreativ tätig war, handelte es sich bei ihren Werken um gruselige „Himmel und Hölle“-Spiele, gewaltverherrlichende Zeichnungen an Wänden und ähnliches. Die liebevoll gestaltete, farbenfrohe Collage drückt darüber hinaus auch ihre Freude über das in ihr wachsende Leben aus. Ihre schöne Kleidung verkörpert auch äußerlich ihre Wandlung von

²³⁴ Vgl. Anhang, Abbildung 38.

einer soziopathischen Killerin zu einer freundlichen und fröhlichen Frau. Donnies Stimmung trübt aber die angenehme Atmosphäre etwas, als er ihr erklärt, dass die Situation mit Helena für Alison nicht so einfach ist. Er legt ihr dabei keinesfalls nahe, zu gehen, aber man sieht Helena an, wie nachdenklich sie seine Erläuterung macht und welche Schlüsse sie aus dieser zieht. Sie begreift, dass ihre Anwesenheit zu einem Problem für Alison geworden ist und zieht für sich den Schluss, dass sie dieses Problem nur lösen kann, indem sie die beiden wieder verlässt. Dieses Maß an Empathie und Reflektiertheit hätte man Helena wohl zu Anfang der Serie niemals zugetraut; es zeigt, dass sie fähig ist, die Emotionen und Gedanken anderer nachzuvollziehen, mehr noch, auf diese Rücksicht zu nehmen, auch wenn das für sie eine Verschlechterung ihrer Lebenssituation bedeutet. Das steht in einem gewissen Gegensatz zu jener Figur, die dem Publikum noch in der ersten Staffel mit Helena vorgestellt wurde: Eine eiskalte Killerin und Soziopathin, die ihren Trieben ungehindert nachgeht. Damit hat sie von den vier hier analysierten Figuren wohl den größten Sprung in ihrer Persönlichkeit gemacht und dies wurde anscheinend vor allem durch die Liebe, die ihr von Seiten ihrer Klonschwester entgegengebracht wird, möglich. Endlich fühlt sie sich einer Familie zugehörig und weiß, dass es Menschen gibt, denen sie wirklich etwas bedeutet, die ihr nichts Böses wollen und sie nur für eigene Zwecke missbrauchen.

So verlässt sie schließlich ihre Klonschwester Alison und deren Familie, doch nicht ohne sich zuvor noch von ihren befruchteten Eizellen im Kühltank zu verabschieden. Sie hat wohl begriffen, dass diese nicht lebensfähig sind und der Abschied wird ihr auch dadurch leichter gemacht, dass sie ja bereits schwanger ist. Trotzdem sind die Eizellen für sie nach wie vor wie Babys, weshalb sie auch zu ihnen spricht und sie begräbt. Das melancholische Kirchenlied im Hintergrund verstärkt die Begräbnisatmosphäre, spielt aber auch auf ihre Religiosität an. Damit ist diese Zeremonie wohl für sie wichtig, um einen klaren Schlussstrich ziehen zu können und hoffnungsvoll ihrem Leben mit ihren richtigen Kindern entgegenzusehen. Auch von der Familie Hendrix verabschiedet sie sich mit wenigen, aber gefühlvollen Worten und es ist ihrer Mimik deutlich zu entnehmen, dass ihr die Wahl dieser Entscheidung nicht leichtgefallen ist. Offenbar ist sie aber der Überzeugung, dass es für Alison und ihre Familie das Beste ist, wenn sie sie alleine ihr Leben leben lässt, das sich in weiten Teilen von dem, was Helena bisher kannte, unterscheidet. Sie ist ihnen aber sichtlich dankbar dafür, dass sie diese so offen aufgenommen hat, trotz aller Differenzen, die sie hatten. Man bekommt den Eindruck, als habe sie vor allem dieser Umstand zu einem besseren Menschen werden lassen. In der anderen zu analysierenden Folge namens *Ausschalten der Konkurrenz* hat sie nur einen kurzen, dafür aber umso einprägsameren Auftritt. Hier erkennt man in ihr wieder die alte

Helena; sie tötet skrupellos und ohne zu zögern einen Menschen, der willens war, sich ihr zu ergeben, um Alison zu retten. Ihre Kleidung und ihr Auftreten zeigen sie wieder als die Kriegerin, als die sie dem Publikum gut bekannt ist und schlagen damit gewissermaßen einen Bogen zu jenem Bild, das am Anfang der Serie von ihr vermittelt wurde. Dennoch sind hier feine Nuancen anders, da sie nicht aus purem Hass tötet, sondern vielmehr zum Schutz ihrer Liebsten, was einmal mehr davon zeugt, wie wichtig ihr die Klonschwester und deren Familien geworden sind. Mit ihrem Ausspruch Donnie gegenüber wird einmal mehr herausgestrichen, wie wichtig ihr Essen ist; dieses Thema zeigt sich in Verbindung mit ihr durch alle Staffeln hindurch.

Am Ende der Staffel ist sie es dann, die Alison und Donnie in ihrem Zelt im Nationalpark einen Unterschlupf bietet, womit sich das Verhältnis der drei umgekehrt hat. Wie auch für Alison und Cosima gibt es für sie damit ein versöhnlicheres Ende als für Sarah, die am Ende der Staffel in einer misslichen Lage gezeigt wird, aus der es scheinbar keine Rettung für sie gibt.

Helena entspricht in erster Linie und am Anfang noch sehr stark dem Bild einer psychisch schwer gestörten Person mit verschiedenen psychologischen Krankheitsbildern. So wird sie häufig umgangssprachlich als Psycho und von Fachleuten als Soziopathin bezeichnet. Wenn bereits Sarah als Rebellin zu sehen ist, so ist Helena noch eine Stufe darüber anzusiedeln und hat sich damit völlig von dem abgewandt, was gemeinhin normal oder gewöhnlich gesehen wird. Aber auch sie wird im Laufe der Handlung nach und nach zu einem individualisierten Charakter mit ganz eigenen Motiven und einem speziellen Hintergrund, der dazu führt, dass man ihre Entwicklung besser verstehen kann; so erscheint sie am Anfang als völlig undurchsichtig, wird aber nach und nach transparenter. Dennoch: Sie weist viele widersprüchliche Eigenschaften auf und verhält sich gemäß ihrer Rolle häufig nicht rational, sodass man ihre Entscheidungen nicht immer nachvollziehen kann. Von allen Klonfiguren wirft sie am meisten Fragen auf und hat wohl auch das geringste Identifikationspotential.

Auch ihr Selbstbildnis erfährt eine große Veränderung. Damit sie als Klonkillerin funktioniert, wird ihr eingeredet, sie wäre das Original, der einzige beseelte Klon, das Licht und ähnliches, wodurch sie sich als eine Art Heldinnenfigur sehen dürfte. Nachdem sie aber erkennt, dass auch die anderen Mitglieder des Klonklubs über eine Seele verfügen und nicht nur stumpfe Kopien von ihr sind, die man bedenkenlos abschlachten kann, sieht sie sich stärker mit ihnen auf einer Stufe stehend an. Mit Sarah verbindet sie als Zwillingschwester

ein besonderes Band, das von Anfang an auch ohne dieses Wissen für sie spürbar zu sein scheint. Zudem ist sie, wie mehrmals erwähnt, ihr sprichwörtliches Spiegelbild und nebenbei bemerkt auch noch der einzige linkshändige Klon, was sie zusätzlich von den anderen unterscheidet und ihre Spiegelbildfunktion zu der rechtshändigen Sarah noch einmal unterstreicht. Und wie Sarah und Alison spielt ihre Mutterrolle in den späteren Staffeln zusehends eine wichtige Rolle und formt ihre Persönlichkeit um. Von der Antagonistin in vor allem der ersten Staffel verwandelt sie sich zu einer wichtigen Helferin von Sarah und den anderen, darüber hinaus zu einem wahren Familienmenschen, der alles für seine Liebsten tun würde.

6.4.2.) Zur Repräsentation: Helena als Symbol und Symptom

Bei Helena wird neben Cosima durch deren Krankheit am stärksten deutlich, was ich im dritten Kapitel dieser Arbeit unter Rückgriff auf das Autorenteam rund um *Human Cloning in the Media* herausgestrichen habe: Der weibliche Körper hat im Klondiskurs eine besondere Rolle inne. Alle in *Orphan Black* vorkommenden Frauenfiguren sind Forschungsobjekte und allein durch die Tatsache, dass sie von Anfang an als unfruchtbar konzipiert wurden, zeigt, welchen Stellenwert ihr Körper hat. Aber Helena wird selbst im Vergleich mit Sarah und Cosima besonders häufig anhand ihres, oftmals versehrten, Körpers definiert. Schon in der ersten Staffel rückt ihr geschundener, verletzter Körper oft in den Mittelpunkt und wird zu einem zentralen Thema, was Helenas Figur betrifft; dies spitzt sich in der zweiten Staffel noch zu. Hier befindet sie sich nämlich in den Fängen einer prolethianischen Sekte, die den Klon als Ressource im weiteren und engeren Sinne verwenden möchte, um Kinder aus ihm zu erschaffen, und Helena daher Eizellen entnimmt. Damit nimmt sie sowohl eine Mutterfigur ein (später lässt sie sich einen Teil der in vitro befruchteten Eizellen einsetzen, nimmt die restlichen so entstandenen Babys, wie sie diese nennt, die sich in einem Kühltank befinden, mit und man erkennt, wie wichtig ihr diese sind), als auch die Rolle einer „Empfängerin“, mit der verfahren wird, wie andere Menschen es möchten. Was sie dabei empfindet, spielt hier keine Rolle, sie ist nur ein Mittel zum Zweck, wie sie auch in der ersten Staffel für Thomas eines ist.

Interessant ist hier auch, dass eine Parallele zur jungfräulichen Empfängnis der heiligen Maria gezogen werden kann, was vor allem vor dem Hintergrund von Helenas Vergangenheit und ihrer Verknüpfung mit Religiosität schlüssig ist.

Ansonsten wird sie zu Beginn sehr stark als gefährliche, soziopathische Killerin dargestellt, ein Bild, das sich nach und nach wandelt. Ihre Namensbedeutung wurde bereits in Sarahs Kapitel kurz angesprochen: So ist Helena der Name für eines von Ledas unsterblichen

Kindern aus der griechischen Mythologie. Dieser Name passt gut zu ihr, da ihre Figur einerseits in einem starken religiösen und auch mystischen Kontext steht, andererseits, weil sie als Sarahs Zwillingschwester nicht an der Klonkrankheit leidet, was in diesem Kontext in Verbindung mit der Unsterblichkeit jener Helena aus der Leda-Geschichte steht.

Im Vergleich mit den anderen Klonen hat sie das größte Kontrastpotential, da sie einer völlig anderen Lebenswelt entspringt als die anderen. Anhand ihrer Figur wird noch stärker als anhand der anderen gezeigt, wie prägend die ersten Kindheitsjahre, aber noch mehr die Umgebung ist, in der man aufwächst, und welche Auswirkungen religiöse, wahnhaftige Manipulation auf die Psyche eines Menschen haben kann.

7) Conclusio

Die Ausgangsfrage dieser Arbeit lautete: **Welche Frauenfiguren werden in der Serie Orphan Black durch die Hauptfiguren dargestellt und wie erfolgt diese mediale Darstellung im Kontext des Sujets des Klonens?**

Ich habe im Zuge der Analyse versucht, diese dargestellten Frauenfiguren möglichst präzise vorzustellen und dabei stets das Thema des Klonens als Ausgangspunkt für diese Vorstellung hergenommen. Dabei wurde vor allem eines deutlich: Für das Publikum wird durch die Darstellung der analysierten Klonfiguren klargemacht, dass Sarah und ihre Klonschwester zwar Klone, also künstlich geschaffene Menschenwesen sind, sich aber in kaum einem Punkt von gewöhnlichen, also auf konventionelle Weise entstandenen Menschen unterscheiden. Sie sind keine willenlosen Kopien „richtiger“ Menschen, sie haben nicht nur eine äußerliche menschliche Hülle, der bestimmte Eigenschaften förmlich eingepflanzt wurden. Ganz im Gegenteil sind sie Individuen aus unterschiedlichen Schichten, mit verschiedenen Entwicklungsgeschichten und Vergangenheiten, jedes auf seine Weise von diesen geprägt und dadurch auch besonders. Einzig durch ihre Entstehung im Labor unterscheiden sie sich von dem, was man einen normalen Menschen nennt. Dass die vier Frauen sich das Aussehen und andere biologische Attribute wie dieselbe Blutgruppe oder nahezu identische Fingerabdrücke teilen, macht sie nicht automatisch zu demselben Menschen.

Sarah verkörpert die toughe Rebellin, Alison die perfektionistische Soccer Mom, Cosima die geniale Wissenschaftlerin und Helena die gefährliche Soziopathin; aber das sind nur Typisierungen, denen sie unterworfen sind, denn in Wahrheit sind sie alle vier vielschichtige und außergewöhnliche Charaktere, wie bei der Analyse deutlich gemacht wird. Dies wird durch die spezielle Machart der Serie erreicht, deren Produktionsteam mit viel Fingerspitzengefühl an das Thema herangeht und dabei sämtliche Themenbereiche, die ich in

meiner Einleitung angeführt habe, in der Serie behandelt, ob nun direkt oder indirekt. Dazu gehört zunächst die Frage nach Ethik- und Moralvorstellungen in Bezug auf Klonen. Diesbezüglich vertritt die Serie eine klare Position: Innerhalb von *Orphan Black* sind die Klone für Neolution, deren Schöpferorganisation, nichts anderes als patentgeschützte, gezüchtete und überwachte Versuchstiere, wie Rachel sie in ihrer Rede an den Vorstand der Firma bezeichnet. Ihr Ziel ist es sogar, deren „Produktion“ in Länder zu verlegen, in denen das Klonen von Menschen erlaubt ist und in denen Konzerne, die solche Experimente vornehmen, Bürger- und Persönlichkeitsrechte im Zuge ihrer Forschungen nicht nur einschränken, sondern völlig außen vor lassen können. Einzelne Personen, die mit solchen Forschungen in Verbindung stehen und das anders sehen, Klonen also Freiheiten zugestehen und sie als komplexe Persönlichkeiten betrachten, rücken in den Hintergrund und unterliegen am vorläufigen Ende der Serie ganz klar Rachel, die durch ihre Skrupellosigkeit nur gewinnen kann. Dabei ist sie selbst ein Klon, was die ganze Sache verkompliziert, für sie aber keinen Widerspruch und kein Hindernis darstellt. Dass diese Sicht auf die Dinge falsch und gefährlich ist, wird in der Serie immer wieder herausgestrichen und auch dadurch deutlich gemacht, dass man die meiste Zeit über die Geschehnisse aus der Perspektive der einzelnen Klone betrachtet, die durch diese Sichtweise zu Gejagten und Gefangenen ihrer Herkunft werden. Das Publikum lernt sie als vielseitige Figuren kennen und leidet dadurch mit ihnen mit, sodass es gar nicht anders kann, als den Schluss zu ziehen, dass die Klone auf der richtigen Seite stehen, wenn sie um ihre Freiheit und Anerkennung als Menschen kämpfen und nicht länger als Versuchsobjekte dienen wollen.

Auch auf den Hintergrund für die Erschaffung der Klone wird gebührend eingegangen. So gibt es mehrere, teilweise zusammengehörende, teilweise aber auch innerhalb dieser Struktur miteinander in Konkurrenz stehende Organisationen, deren Verflechtung nicht leicht zu durchschauen ist. Fest steht aber, dass die Neolutionisten als große Dachorganisation im Hintergrund die Fäden ziehen und diese stehen dafür ein, die menschliche Evolution durch bewusstes und gezieltes Eingreifen in die Genetik positiv zu beeinflussen. Andere Interessens- und Splittergruppen setzen sich dafür ein, Klone (hier die männlichen Castor-Klone) als biologische Waffen zu benutzen und wieder andere in Form der Prolethianer sehen sie vordergründig als Abscheulichkeiten, die es auszulöschen gilt, aber benutzen sie gleichzeitig trotzdem für ihre Zwecke. Der Hintergrund für die Klonversuche in *Orphan Black* mag damit zwar einem aus der Perspektive der Organisation guten Zweck dienen, jedoch gilt hierfür das Motto „Der Zweck heiligt die Mittel“. Und dies ist als äußerst problematisch zu sehen, was ebenso in der Serie klargemacht wird.

Ein sehr wichtiges Thema ist auch die Rolle des Erbguts bei der Charakterentwicklung von genetisch identischen Personen. In *Orphan Black* rückt diese hinter jener der Sozialisierung stark in den Hintergrund.

Die Darstellung der Klonfiguren erfolgt auf vielfältige Art und Weise; in der Analyse wurde versucht, auf die wichtigsten Punkte diesbezüglich einzugehen, wobei Eders Grundlagenwerk der Figurenanalyse dafür verwendet wurde. Insbesondere wurden die vier Hauptfiguren als fiktive Wesen und als Artefakte eingehend untersucht. Bei der Einführung von Sarahs Figur zeigt sich schon eine Tendenz, die auch bei den anderen drei analysierten Figuren beibehalten wird: Als Publikum erfährt man anfangs nur die wichtigsten Fakten über sie, erst nach und nach wird schrittweise mehr über ihre Geschichte, ihre Vergangenheit enthüllt. Der Schauspielstil der Hauptdarstellerin ist als realistisch und narrativ integriert zu beschreiben, nicht gekünstelt, wiewohl stellenweise leicht überzeichnend, wie manchmal bei der Darstellung Helenas oder Alisons. Obwohl die Darstellerin, Tatiana Maslany, sämtliche weibliche Klonfiguren verkörpern muss, gelingt es ihr durch die Art ihres Schauspiels, jedem Klon eine eigene Persönlichkeit einzuhauchen; dies geschieht in erster Linie natürlich durch die veränderte Erscheinungsform, aber ebenso durch variierende passende Gestik und Mimik, die jeweilige Körperhaltung und vor allem auch durch die Variation der Stimme, was man beispielsweise an der Figur Helenas gut erkennt: Hier verstellt Maslany nicht nur ihre Stimme, sondern fügt ihr einen bestimmten Akzent hinzu, aus dem man sofort Helenas Herkunft ableiten kann.

Abschließend sei hier noch erwähnt, dass ich im Zuge meiner Analyse bewusst weitere Klone, sowohl weibliche, als auch männliche, die in den vier Staffeln nach und nach auftauchen, unberücksichtigt gelassen habe, da mein Fokus sich wirklich nur auf die vier Hauptklone der Serie richten sollte. Einzelne Aspekte der anderen weiblichen Klonfiguren sind natürlich auch interessant; beispielsweise findet man bei der Figur der M.K. eine Anspielung auf Dolly, das Klonschaf, – was Sarah sogar thematisiert – da diese verängstigte Frau, die sich auf Beths Rat hin versteckt hält, häufig mit einer Schafsmaske anzutreffen ist. All das verdeutlicht einmal mehr die Komplexität von *Orphan Black*, durch die versucht wird, dem vielschichtigen Thema des menschlichen Klonens gerecht zu werden.

8) Literaturverzeichnis

Adelmann, Ralf / Hesse, Jan O / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2002. (UTB/S 2357)

Brandt, Horst D. (Hg.): Immanuel Kant. Mit einer Einleitung, Sachanmerkungen und einer Bibliographie von Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner 2003. (Philosophische Bibliothek 506)

Cotterell, Arthur: Die Enzyklopädie der Mythologie. Klassisch - Keltisch - Nordisch. Genehmigte Lizenzausgabe. Reichelsheim: Edition XXL 2000.

Coufal, Birgit: "The Other". Eine Film- und Figurenanalyse aus feministisch postkolonialer Sicht zur Darstellung und Repräsentation der Hauptfigur Waris Dirie im Spielfilm "Wüstenblume". Masterarbeit. Univ. Wien 2015.

Dinello, Daniel: Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology. Austin: University of Texas Press 2005.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren 2014.

Ferrari, Arianna / Petrus, Klaus (Hg.): Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript 2015. (Human-animal Studies 1)

Griffin, Casey / Neseth, Nina: The Science of Orphan Black. The Official Companion. Kanada: ECW Press 2017.

Grunzke, Andrew: Educational Institutions in Horror Film. A History of Mad Professors, Student Bodies, and Final Exams. New York: Palgrave Macmillan 2015.

Haran, Joan / Kitzinger, Jenny / McNeil, Maureen / O'Riordan, Kate: Human Cloning in the Media. From Science Fiction to Science Practice. New York u.a.: Routledge 2008.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage. Stuttgart: UTB GmbH. Konstanz: UVK 2008. (UTB 2415)

O'Flinn, Paul: Production and Reproduction. The Case of Frankenstein. In: Jancovich, Mark (Hg.): Horror. The Film Reader. London u.a.: Routledge 2002, S. 105–113.

O'Riordan, Kate: Human Cloning in Film. Horror, Ambivalence, Hope. In: Science as Culture 17/2 (2008), S. 145–162.

Peltzer, Anja / Keppler, Angela: Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Berlin u.a.: De Gruyter 2015.

Plattner, Helmut / Hentschel, Joachim: Zellbiologie. 3., komplett überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart u.a.: Georg Thieme 2006.

Pober, Maria: Gendersymmetrie. Überlegungen zur geschlechtersymmetrischen Struktur eines Genderwörterbuches im Deutschen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Ramge, Ralf: Band 1: 1896 - 1918. Die Wiege des Schreckens. Schweiz: Freshpics Studios Ramge 2013. (Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms 1)

Sarkhosh, Keyvan: Kino der Unordnung. Filmische Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg. Bielefeld: transcript 2014.

Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. Mit einem Vorwort von John Badham. Originalausgabe. 3. Auflage. München: Wilhelm Heyne 1987. (Heyne Filmbibliothek 32/96)

Upledger, John E.: Im Dialog mit der Zelle - Cell Talk. Zellbiologische Grundlagen der CranioSacralen Therapie. Übersetzt von Cordula Hallensleben. Geleitwort Gert Groot Landeweer. Stuttgart: Karl F. Haug 2006.

Weiß, Joachim (Hg.): Die Zeit - Das Lexikon in 20 Bänden. Mit dem Besten aus der Zeit. Hamburg: Zeitverlag Bucerius 2005. (Deutsches Wörterbuch: Char - Dur 03)

Weiß, Joachim (Hg.): Die Zeit - Das Lexikon in 20 Bänden. Mit dem Besten aus der Zeit.
Hamburg: Zeitverlag Bucerius 2005. (Deutsches Wörterbuch: Flue - Gram 05)

Weiß, Joachim (Hg.): Die Zeit - Das Lexikon in 20 Bänden. Mit dem Besten aus der Zeit.
Hamburg: Zeitverlag Bucerius 2005. (Deutsches Wörterbuch: Rast - Z 19)

*** Internetquellen:**

Bergman, Kerstin: Invasion of the clones. <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/24231/title/Invasion-of-the-clones/> (15.6.2017).

Callesen, Danielle / Continental, Dicky: Orphan Black: Why is Alison's story arc kept separate from the clone intrigue?.
<https://dickycontinentalvsdanielle.wordpress.com/2015/06/26/orphan-black-why-is-alisons-story-arc-kept-separate-from-the-clone-intrigue/> (9.8.2017).

Chapman, Douglas: To a New World of Gods & Monsters. Mad Scientists and the Movies. Madness At The Edge Of Science.
<http://www.strangemag.com/madscientists/madscientists.html> (1.7.2017).

Cormick, Craig: Cloning goes to the movies.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500011
(1.7.2017).

Das Schicksal der Gene erforscht.
<https://www.vetmeduni.ac.at/de/infoservice/presseinformationen/presseinfo2014/orphan-gene/> (29.7.2017).

Grubbs, Jefferson: This 'Orphan Black' Season 4 Recap Will Re-Induct You Into Clone Club Before The Final Season. <https://www.bustle.com/p/this-orphan-black-season-4-recap-will-re-induct-you-into-clone-club-before-the-final-season-62549> (11.10.2017).

Klon, der. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Klon> (12.4.2017).

klonen. <http://www.duden.de/rechtschreibung/klonen> (12.4.2017).

Lehnen-Beyel, Ilka: Gleich, aber nicht identisch. http://www.wissenschaft.de/home/-/journal_content/56/12054/1010030/ (15.4.2017).

Macfarquhar, Neil: What's a Soccer Mom Anyway?.
<http://www.nytimes.com/1996/10/20/weekinreview/what-s-a-soccer-mom-anyway.html>
(14.10.2017)

Maio, Giovanni: Cloning in the media and popular culture.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1456881/> (20.5.2017).

Maloney, Devon: That Crazy Musical in Orphan Black? Yeah, It Exists in Real Life.
<https://www.wired.com/2014/05/orphan-black-musical/> (18.9.2017).

Mauthner-Weber, Susanne / Kuhn, Gabriele / Brühl, Ute: „Wir brauchen Gesetz für Stammzellenforschung“. Klon-Versuch löst in Österreich eine Diskussion um die aktuelle Gesetzgebung aus. <https://kurier.at/wissen/wir-brauchen-gesetz-fuer-stammzellenforschung/12.803.833> (16.5.2017).

Müller-Jung, Joachim: Umstrittene Methode. Klonen menschlicher Zellen bald Routine?
<http://www.faz.net/aktuell/wissen/umstrittene-methode-klonen-menschlicher-zellen-bald-routine-12912683.html> (15.5.2017).

N-tv.de: Embryonale Stammzellforschung. In einigen Ländern erlaubt (15.5.2017).

Orphan Black Wiki. Clone. <http://orphanblack.wikia.com/wiki/Clone> (29.7.2017).

Orphan Black Wiki. Dyad Institute. http://orphanblack.wikia.com/wiki/Dyad_Institute
(28.7.2017)

Orphan Black Wiki. Orphan Black (TV series).
[http://orphanblack.wikia.com/wiki/Orphan_Black_\(TV_series\)](http://orphanblack.wikia.com/wiki/Orphan_Black_(TV_series)) (29.7.2017).

Orphan Black Wiki. SusanDuncan. http://orphanblack.wikia.com/wiki/Susan_Duncan
(30.7.2017)

Orphan Black Tumblr. <http://orphanblack.tumblr.com/post/49942634720/neolutionism-is-a-fictional-term-a-sort-of> (28.6.2017)

Orphan Black Twitter. <https://twitter.com/OrphanBlack/status/340895008842448896>
(12.9.2017).

Science Diction. The Origin Of The Word 'Clone'.
<http://www.npr.org/2011/03/11/134459358/Science-Diction-The-Origin-Of-The-Word-Clone>
(20.3.2017).

Sentker, Andreas: Menschliches Klonen. Frankensteins Traum wird wahr.
<http://www.zeit.de/2013/21/wissenschaft-klonen-mensch> (20.4.2017).

Susan, Beth: Replicating Reality. Clones in Film and Pop Culture.
<http://amazingstoriesmag.com/2015/07/replicating-reality-clones-film-pop-culture/>
(14.7.2017).

Waise, die. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Waise> (29.7.2017).

Westdeutscher Rundfunk Köln: Die Wissenschaft von Zwillingen. Script zur WDR-Sendereihe Quarks & Co.
http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Zwillinge.pdf (1.8.2017).

Zoidl, Franziska: Mehrlingsproblematik nach künstlicher Befruchtung.
<http://derstandard.at/1385169153060/Die-moderne-Fortpflanzungsmedizin-wird-ueberschaetzt> (2.6.2017).

Sigmund Freud. Das Ich und das Es (1923).
<http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudIchEs.pdf> (7.9.2017).

9) Anhang

Abbildung 1:



Abbildung 2:



Abbildung 3:



Abbildung 4:



Abbildung 5:



Abbildung 6:



Abbildung 7:



Abbildung 8:



Abbildung 9:



Abbildung 10:



Abbildung 11:



Abbildung 12:



Abbildung 13:



Abbildung 14:



Abbildung 15:



Abbildung 16:



Abbildung 17:



Abbildung 18:



Abbildung 19:



Abbildung 20:



Abbildung 21:



Abbildung 22:



Abbildung 23:



Abbildung 24:



Abbildung 25:



Abbildung 26:



Abbildung 27:



Abbildung 28:



Abbildung 29:



Abbildung 30:



Abbildung 31:



Abbildung 32:



Abbildung 33:



Abbildung 34:



Abbildung 35:



Abbildung 36:



Abbildung 37:



Abbildung 38:

