

Paradigmenwechsel und inklusive Settings am Beispiel der Darstellung und des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen: Mediale Längsschnittanalysen von The Original Series (1966) bis Deep Space Nine (1999)

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Dr. rer. soc.
entsprechend der Promotionsordnung des
Fachbereiches Sozial- und Kulturwissenschaften
der Justus-Liebig-Universität Gießen
vom 22. Dezember 2004

Dennis Klinkhammer

Köln, Juni 2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Brüsemeister, Universität Gießen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Langenohl, Universität Gießen

Materialnachweis:

Die dem Text unterlegten Bildzitate, Wortzitate, Titel und Charaktere stammen hauptsächlich aus den Fernsehserien *Star Trek: The Original Series*, *Star Trek: The Next Generation* und *Star Trek: Deep Space Nine*. Das Serien- / Episoden- / Filmverzeichnis informiert über die entsprechenden Rechteinhaber aller verwendeten Materialien. Deren Verwendung dient ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken.

Inhaltsverzeichnis

I. Abbildungsverzeichnis	6
II. Tabellenverzeichnis	8
III. Hinweise zur formalen Ausgestaltung	10
1. Paradigmenwechsel und inklusive Settings im Fokus medialer Längsschnittanalysen	11
1.1. Retrospektive Science-Fiction: Menschen mit Behinderung in Star Trek	11
1.2. Herangehensweise: Sozial-, Medien- und Rehabilitationswissenschaften	15
2. Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext:	
Ansätze und Interdisziplinarität der Disability Studies	18
2.1. Disability Studies: Ein interdisziplinärer Wissenschaftsansatz	18
2.2. Etablierung der Disability Studies in der Forschungslandschaft	18
2.3. Behinderung und Medien: Science-Fiction und sozialer Wandel	20
2.4. Medienwissenschaftliche Ansätze in den Disability Studies	21
2.5. Zusammenfassung der wissenschaftlichen Einordnung	22
3. Sozialwissenschaftliche Grundlagen:	
Star Trek als reflektierender Bestandteil der Gesellschaft	24
3.1. Der soziologische Kontext der Medienrezeption	24
3.1.1. Bourdieu: Interdependenzen zwischen Kunst und Kultur	24
3.1.2. Rezeption und Individualisierung in den sozialen Milieus	26
3.1.3. Mediennutzung zwischen Hochkultur und Vielfalt	28
3.1.4. Filmsoziologie als kritische Gesellschaftsanalyse	30
3.2. Von der Science-Fiction zum gesellschaftlichen Phänomen	33
3.2.1. Abbild und kritischer Diskurs der Gesellschaft	34
3.2.2. Einführung in die Science-Fiction-Fankultur	35
3.2.3. Lebenszyklus, Kontinuität und Präsenz in den Medien	38
3.3. Star Trek und die Wirklichkeit: Manifestationsbeispiele	43
3.4. Zusammenfassung der sozialwissenschaftlichen Grundlagen	45
4. Medienwissenschaftliche Grundlagen:	
Medienwirkung und Darstellung von Menschen mit Behinderung	48
4.1. Meinungsbildungsprozesse im Fokus der Medienwirkungsforschung	48
4.1.1. Medien als Kulturindustrie	51
4.1.2. Der aktive Rezipient - Cultural Studies	54
4.1.3. Uses and Gratifications - Was wir von den Medien wollen	58
4.2. Beispiele zur Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien	61
4.2.1. Beispiele zur Darstellung in Filmen	62
4.2.2. Beispiele zur Darstellung in Fernsehserien	65
4.2.3. Beispiele zur Darstellung in der Medienberichterstattung	67
4.3. Das mediale Selbstverständnis von Menschen mit Behinderung	70
4.3.1. Darstellungsoption(en) der Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien	70
4.3.2. Darstellungsoption(en) des Projekts Leidmedien.de	71
4.4. Zusammenfassung der medienwissenschaftlichen Grundlagen	74

5. Rehabilitationswissenschaftliche Grundlagen:	
Wesentliche Behinderungsarten und deren Identifikationskriterien	76
5.1. Auszug aus dem wissenschaftlichen Diskurs und die Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit	76
5.1.1. Behinderung als vielschichtiger Begriff	76
5.1.2. Definitionen von Behinderung und die Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit	78
5.2. Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen	80
5.3. Abriss der (inter)nationalen behindertenpolitischen Zielsetzungen	81
5.4. Wesentliche Behinderungsarten in normativen Rechtsgrundlagen	83
5.5. Charakterisierung der wesentlichen Behinderungsarten	84
5.5.1. Behinderungsarten - Teil I: Körperliche Behinderung	85
5.5.2. Behinderungsarten - Teil II: Seelische Behinderung	87
5.5.3. Behinderungsarten - Teil III: Geistige Behinderung	89
5.6. Zusammenfassung der rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen	92
6. Hypothesen und Erläuterungen zur Analysemethode	97
6.1. Hypothesen über bedrohliche, exklusive oder inklusive Settings	97
6.1.1. Hypothese(n) zur Darstellung bedrohlicher Settings	97
6.1.2. Hypothese(n) zur Darstellung exklusiver Settings	98
6.1.3. Hypothese(n) zur Darstellung inklusiver Settings	99
6.2. Systematische Katalogisierung behinderungsspezifischer Episoden	99
6.3. Serienspezifische Codebücher und Basis-Analyseelemente	101
6.3.1. Basis-Analyseelemente - Teil I: Line	102
6.3.2. Basis-Analyseelemente - Teil II: Time	103
6.3.3. Basis-Analyseelemente - Teil III: Shot	103
6.3.4. Basis-Analyseelemente - Teil IV: Angle	104
6.3.5. Basis-Analyseelemente - Teil V: Scene / Dialog	105
6.4. Episodenspezifische Szenen- und Analyseprotokolle	105
6.5. Zur Methodik medialer Längsschnittanalysen	107
7. Star Trek: The Original Series (1966 - 1969):	
Zwischen Bedrohung für die Gesellschaft und exklusiver Fremdbestimmung	110
7.1. Einführung in Star Trek: The Original Series	110
7.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)	112
7.2.1. Seelische Behinderung bei Charlie Evans in „Charlie X“	112
7.2.2. Seelische Behinderung bei Gary Mitchell in „Where No Man Has Gone Before“	117
7.2.3. Seelische Behinderung bei Joe Tormolen in „The Naked Time“	122
7.2.4. Seelische Behinderung bei Dr. Simon van Gelder in „Dagger of the Mind“	126
7.2.5. Körperliche Behinderung bei Christopher Pike in „The Menagerie“	131
7.2.6. Geistige Behinderung bei Spock in „Spock’s Brain“	137
7.2.7. Körperliche Behinderung bei Alexander in „Plato’s Stepchildren“	141
7.2.8. Seelische Behinderung bei Garth von Izar in „Whom Gods Destroy“	147
7.2.9. Zusatzanalyse: Demenz bei James T. Kirk in „The Deadly Years“	153
7.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: The Original Series	157

8. Star Trek: The Animated Series (1973 - 1974):	
Exklusive Rahmenbedingungen als gemeinsame Herausforderung	162
8.1. Einführung in Star Trek: The Animated Series	162
8.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)	163
8.2.1. Körperliche Behinderung bei diversen Charakteren in „The Terratin Incident“	163
8.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: The Animated Series	167
9. Star Trek: The Next Generation (1987 - 1994):	
Von der idealtypischen Konstruktion inklusiver Settings...	169
9.1. Einführung in Star Trek: The Next Generation	169
9.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)	171
9.2.1. Mehrfachbehinderung bei Geordi LaForge in „The Naked Now“	171
9.2.2. Seelische Behinderung bei T’Jon in „Symbiosis“	179
9.2.3. Körperliche Behinderung bei Riva in „Loud as a Whisper“	187
9.2.4. Seelische Behinderung bei Tam Elbrun in „Tin Man“	195
9.2.5. Seelische Behinderung bei Reginald Barclay in „Hollow Pursuits“	205
9.2.6. Seelische Behinderung bei diversen Charakteren in „The Game“	212
9.2.7. Körperliche Behinderung bei Worf in „Ethics“	216
9.2.8. Seelische Behinderung bei William T. Riker in „Frame of Mind“	226
9.2.9. Körperliche Behinderung bei Geordi LaForge in diversen Episoden	231
9.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: The Next Generation	238
10. Star Trek: Deep Space Nine (1993 - 1999):	
...zur realistischen Darstellung der gesellschaftlichen Herausforderungen	243
10.1. Einführung in Star Trek: Deep Space Nine	243
10.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)	244
10.2.1. Körperliche Behinderung bei Melora Pazlar in „Melora“	244
10.2.2. Seelische Behinderung bei diversen Charakteren in „Statistical Probabilities“	256
10.2.3. Seelische Behinderung bei Dukat in „Waltz“	266
10.2.4. Seelische Behinderung bei Molly O’Brien in „Time’s Orphan“	275
10.2.5. Seelische Behinderung bei Sarina in „Chrysalis“	283
10.2.6. Körperliche Behinderung bei Nog in „It’s Only a Paper Moon“	293
10.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: Deep Space Nine	303
11. Zusammenfassung der zeitlichen Entwicklung(en)	306
12. Diskussion der Ergebnisse und Ausblick	315
IV. Literaturverzeichnis	318
V. Empfehlungen und Anhänge	327
Anhang A. Serien- / Episoden- / Filmverzeichnis (Star Trek)	328
Anhang B. Serien- / Episoden- / Filmverzeichnis (Diverse)	335
Erklärung zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis	340

I. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:		
	Budget und Einspielsummen des Star Trek Franchise	41
Abbildung 2:		
	Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit	79
Abbildung 3:		
	Kameraeinstellungen (Gesamtübersicht)	103
Abbildung 4:		
	Kameraperspektiven (Gesamtübersicht)	104
Abbildung 5:		
	Seelische Behinderung bei Charlie Evans (bedrohliches Setting)	112
Abbildung 6:		
	Seelische Behinderung bei Gary Mitchell (bedrohliches Setting)	120
Abbildung 7:		
	Seelische Behinderung bei Joe Tormolen (bedrohliches Setting)	123
Abbildung 8:		
	Seelische Behinderung bei Dr. Simon van Gelder (bedrohliches Setting)	127
Abbildung 9:		
	Körperliche Behinderung bei Christopher Pike (exklusives Setting)	133
Abbildung 10:		
	Geistige Behinderung bei Spock (exklusives Setting)	138
Abbildung 11:		
	Geistige Behinderung bei Spock (inklusives Setting)	140
Abbildung 12:		
	Körperliche Behinderung bei Alexander (inklusives Setting)	143
Abbildung 13:		
	Seelische Behinderung bei Garth von Izar (bedrohliches Setting)	152
Abbildung 14:		
	Demenz bei James T. Kirk (exklusives Setting)	155
Abbildung 15:		
	Körperliche Behinderung bei Spock (exklusives Setting)	165
Abbildung 16:		
	Mehrfachbehinderung bei Geordi LaForge (exklusives Setting)	176
Abbildung 17:		
	Seelische Behinderung bei T'Jon (bedrohliches Setting)	182
Abbildung 18:		
	Körperliche Behinderung bei Riva (inklusives Setting)	192

Abbildung 19:	
Seelische Behinderung bei Tam Elbrun (exklusives Setting)	196
Abbildung 20:	
Seelische Behinderung bei Reginald Barclay (exklusives Setting)	208
Abbildung 21:	
Seelische Behinderung bei diversen Charakteren (bedrohliches Setting)	212
Abbildung 22:	
Körperliche Behinderung bei Worf (inklusive Setting)	225
Abbildung 23:	
Seelische Behinderung bei William T. Riker (exklusives Setting)	228
Abbildung 24:	
Körperliche Behinderung bei Geordi LaForge (inklusive Setting)	234
Abbildung 25:	
Körperliche Behinderung bei Melora Pazlar (inklusive Setting)	248
Abbildung 26:	
Seelische Behinderung bei diversen Charakteren (exklusives Setting)	257
Abbildung 27:	
Seelische Behinderung bei Dukat (bedrohliches Setting)	270
Abbildung 28:	
Seelische Behinderung bei Molly O'Brien (inklusive Setting)	277
Abbildung 29:	
Seelische Behinderung bei Sarina (inklusive Setting)	283
Abbildung 30:	
Körperliche Behinderung bei Nog (inklusive Setting)	295

II. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1:		
	Inhaltliche Struktur der Codebücher	101
Tabelle 2:		
	Inhaltliche Struktur der Szenenprotokolle	106
Tabelle 3:		
	Inhaltliche Struktur der Analyseprotokolle	107
Tabelle 4:		
	Zusammenspiel der Analyseschritte und Basis-Analyseelemente	108
Tabelle 5:		
	Inhaltliche Struktur der medialen Längsschnittanalyse	109
Tabelle 6:		
	Analyseprotokoll (Charlie X)	117
Tabelle 7:		
	Analyseprotokoll (Where No Man Has Gone Before)	121
Tabelle 8:		
	Analyseprotokoll (The Naked Time)	126
Tabelle 9:		
	Analyseprotokoll (Dagger of the Mind)	131
Tabelle 10:		
	Analyseprotokoll (The Menagerie)	137
Tabelle 11:		
	Analyseprotokoll (Spock's Brain)	141
Tabelle 12:		
	Analyseprotokoll (Plato's Stepchildren)	147
Tabelle 13:		
	Analyseprotokoll (Whom Gods Destroy)	153
Tabelle 14:		
	Analyseprotokoll (The Deadly Years)	157
Tabelle 15:		
	Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1966 bis 1969)	158
Tabelle 16:		
	Analyseprotokoll (The Terratin Incident)	166
Tabelle 17:		
	Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1973 bis 1974)	167
Tabelle 18:		
	Analyseprotokoll (The Naked Now)	179

Tabelle 19:		
	Analyseprotokoll (Symbiosis)	186
Tabelle 20:		
	Analyseprotokoll (Loud as a Whisper)	195
Tabelle 21:		
	Analyseprotokoll (Tin Man)	204
Tabelle 22:		
	Analyseprotokoll (Hollow Pursuits)	211
Tabelle 23:		
	Analyseprotokoll (The Game)	216
Tabelle 24:		
	Analyseprotokoll (Ethics)	226
Tabelle 25:		
	Analyseprotokoll (Frame of Mind)	231
Tabelle 26:		
	Analyseprotokoll (The Enemy)	237
Tabelle 27:		
	Analyseprotokoll (Interface)	238
Tabelle 28:		
	Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1987 bis 1994)	239
Tabelle 29:		
	Analyseprotokoll (Melora)	255
Tabelle 30:		
	Analyseprotokoll (Statistical Probabilities)	265
Tabelle 31:		
	Analyseprotokoll (Waltz)	275
Tabelle 32:		
	Analyseprotokoll (Time's Orphan)	282
Tabelle 33:		
	Analyseprotokoll (Chrysalis)	293
Tabelle 34:		
	Analyseprotokoll (It's Only a Paper Moon)	302
Tabelle 35:		
	Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1993 bis 1999)	303
Tabelle 36:		
	Mediale Längsschnittanalyse	307

III. Hinweise zur formalen Ausgestaltung

Zitate / Hervorhebungen:

(1) Film-, Serien- oder Episodentitel:

kursiv

(2) Zitate aus Drehbüchern, Film- oder Seriendialogen:

„*kursiv mit Anführungszeichen*“

(3) Zitate aus Fachliteratur und Online-Quellen oder sonstige Hervorhebungen:

„nicht-kursiv mit Anführungszeichen“

(4) Auslassung von einem Wort in Zitaten:

[..]

(5) Auslassung von mehr als einem Wort in Zitaten:

[...]

(6) Verweis auf unveränderte Textpassagen in Zitaten:

[sic]

Quellenangaben:

(7) Verweis auf den Urheber eines beschriebenen Sachverhaltes oder eines Zitates:

(Nachname mit Jahreszahl und gegebenenfalls Seitenzahl in Klammern)

(8) Empfohlener Vergleich mit themenbezogener Fachliteratur oder Online-Quellen:

vgl.

Abkürzungen:

(9) Abkürzung für mehr als zwei Autoren bei den Quellenangaben:

et al.

„A blind man teaching an android how to paint?
That's gotta be worth a couple of pages
in somebody's book.“

Commander William T. Riker
(Star Trek: The Next Generation: 11001001)

1. Paradigmenwechsel und inklusive Settings im Fokus medialer Längsschnittanalysen

1.1. Retrospektive Science-Fiction: Menschen mit Behinderung in Star Trek

Star Trek ist mit seiner langjährigen Geschichte in Film und Fernsehen ein fester Bestandteil des Science-Fiction Genres. Die Geschichte basiert dabei auf einer von Eugene Wesley Roddenberry, nachfolgend mit seiner Kurzform als Gene Roddenberry bezeichnet, positiv skizzierten Vorstellung von der Zukunft der Menschheit. Diese sich dabei stets aktualisierende Vorstellung steht nicht nur in enger Anlehnung an die gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, sondern ergibt sich darüber hinaus auch aus einem im Laufe der Jahre manifestierten Diskurs zwischen Medienproduzenten und Medienkonsumenten. So enthält Star Trek neben politischen und gesellschaftskritischen Vorstellungen insbesondere auch eine kritische Sichtweise auf die eigene Geschichte in Film und Fernsehen und präsentiert in der Entwicklung seiner Ableger bereits bekannte Elemente mit einem zum Teil veränderten Verständnis sowie Variationen in der Darstellung.

Diese Veränderungen können beispielsweise an dem Charakter des Captain Christopher Pike aus der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* nachgezeichnet werden, dessen Charakter sowohl in der Doppelsepisode *The Menagerie* von 1966 als auch im Finale des Films *Star Trek* von 2009 mit einer Behinderung dargestellt wird. In dem ursprünglichen Pilotfilm *The Cage* zur Fernsehserie wurde Captain Christopher Pike noch nicht als Charakter mit einer Behinderung dargestellt. Entscheidend für die entsprechende Episode und den Film ist insbesondere die Art, wie seine Behinderung dargestellt wird und welches Verständnis von Behinderung diese Art der Darstellung impliziert. In der Fernsehserie von 1966 wird Captain Christopher Pike beispielsweise in einem bis zu den Schultern verschlossenen und in dunklen Farben gehaltenen Rollstuhl dargestellt. Dieser ermöglicht ihm auf binäre Weise, dargestellt in Form von „Yes“ und „No“ Lichtsignalen, mit den beteiligten Charakteren zu interagieren. Eine andere Form der

Kommunikation ist ihm durch die dargestellte Behinderung nicht möglich. Captain Christopher Pike verlässt in dem dargestellten Setting nicht sein Quartier und nimmt nicht am Leben in der Gesellschaft teil. Das Gesicht weist zahlreiche Vernarbungen auf und der Gesichtsausdruck zeigt eine nach unten gewölbte Mundpartie, wobei die eingetrübten Augen ins Leere zu blicken scheinen. In dem wesentlich später erschienenen Film *Star Trek* wird Captain Christopher Pike, zwischenzeitlich zum Admiral befördert, erneut mit einer Behinderung dargestellt. Dieses Mal befindet er sich in einem offenen und hellen Rollstuhl. Er trägt eine in ebenso hellen Farben gehaltene Galauniform der Sternenflotte und partizipiert in aufrechter Position, mit stolzem Gesichtsausdruck und ohne erkennbare Vernarbungen an einem öffentlichen Anlass in der Sternenflottenakademie. Dabei übergibt er Captain James T. Kirk als Anerkennung für dessen Verdienste das Kommando über das Raumschiff Enterprise. Mit dieser Art der Darstellung steht er in der Hierarchie und Interaktion nicht unter den ihn umgebenden Charakteren, sondern nimmt eine zentrale Rolle für die Handlung ein. Damit könnten die bildliche als auch die inhaltliche Darstellung von Behinderung anhand eines Charakters nicht unterschiedlicher ausfallen. Die Analyse dieses Settings ließe sich auf die Reaktionen der beteiligten Charaktere ausweiten und sie würde eine ähnliche Diskrepanz in Bezug auf das zugrundeliegende Verständnis von Behinderung aufzeigen. Nahezu antagonistisch scheinen sich die Behinderungen von Captain Christopher Pike und der gesellschaftliche Umgang mit dieser von 1966 und 2009 gegenüberzustehen.

Dies mag damit zusammenhängen, dass sich in diesen Jahren nicht nur die Geschichte von Star Trek in Film und Fernsehen, sondern auch das gesellschaftlich etablierte Verständnis von Menschen mit Behinderung weiterentwickelt hat. Aus umgangssprachlichen sowie in der Fachliteratur bezeichneten „Krüppeln“ und „Behinderten“ wurden „Menschen mit Behinderung“ und „Menschen mit Assistenzbedarf“, um nur einige Beispiele zu nennen. Bereits die Entwicklung der Begrifflichkeiten legt dabei nahe, dass sich der Fokus weg von einer Benachteiligung hin zu einem Menschen als würdevolle Persönlichkeit verlagert hat. Diese Entwicklung findet auch in den zahlreichen behindertenpolitischen Veränderungen auf nationaler und internationaler Ebene ihren Ausdruck. Mit der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen von 2008 findet diese Entwicklung letztlich auf internationaler Ebene ihre rechtliche Legi-

timation und definiert dieses neue Verständnis von Behinderung in Bezug auf die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Diese sieht Menschen mit Behinderung als einen wesentlichen Bestandteil der Heterogenität aller Menschen und spricht sich gegen jede Form einer Diskriminierung aus. Die Behinderung manifestiert sich in diesem Sinne nicht in einem Menschen, sondern wird durch die Gesellschaft und ihre Rahmenbedingungen erst manifest. Folglich sind diese Rahmenbedingungen die Grundlage inklusiver Settings und können für eine Behinderung ausschlaggebend sein.

In diesem Sinne könnte sich auch die Darstellung von Captain Christopher Pike in den vergangenen Jahren weiterentwickelt haben. Während die Darstellung von 1966 nahelegt, dass sich die Behinderung in ihm als Person zu manifestieren scheint, befindet sich sein Charakter in der Darstellung von 2009 in einem scheinbar behindertengerechten Setting und es gibt für die Medienkonsumenten keine Hinweise darauf, dass er in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft durch die ihn umgebenden Rahmenbedingungen beeinflusst wird. Der dargestellte ebene Boden und die fehlenden räumlichen Begrenzungen tragen zu diesem Eindruck bei. Damit entspräche die Darstellung von 2009 den inklusiven Zielen der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen und Captain Christopher Pike würde ein aktualisiertes Verständnis von Behinderung dokumentieren. Eine solche Bewertung ist selbstverständlich auch vor der in Film und Fernsehen gewünschten Dramaturgie zu verstehen und bedarf eingehender Analysen der dargestellten Settings und Dialoge, wenn es das Verständnis und die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Star Trek aufzuschlüsseln gilt.

Dabei scheint es sich bei dem bereits angeführten interzeitlichen Charaktervergleich von Captain Christopher Pike zunächst um eine einmalige Analyse-möglichkeit zu handeln. Jedoch enthält die Geschichte von Star Trek zahlreiche Verweise und Darstellungen von Menschen mit Behinderung, darunter sowohl Haupt- als auch Nebencharaktere. So gewährt *Star Trek: The Original Series* nicht nur in den Episoden *Dagger of the Mind* und *Whom Gods Destroy* einen vertieften Einblick in das Verständnis der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Menschen mit Behinderung in den 60er Jahren, sondern enthält darüber hinaus zahlreiche Charaktere mit Behinderung in den verschiedenen Episoden. Wie es scheint, bestätigt sich dieses Verständnis auch in dem darstellerischen Detail, dass der fehlende rechte Mittelfinger des Darstellers James Doohan alias Lieutenant

Commander Montgomery Scott in Film und Fernsehen nicht öffentlichkeitswirksam dargestellt wird. In der Episode *Relics* der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation* im Jahr 1992 wird dessen Mittelfinger für einen Gastauftritt sogar künstlich ersetzt, als er sich zusammen mit Captain Jean Luc Picard auf dem Holodeck an seine Zeit auf der ersten Enterprise erinnert. Dabei setzt *Star Trek: The Next Generation* mit dem blinden Lieutenant Commander Geordi La Forge auf einen sehbehinderten Charakter und verweist darüber hinaus in zahlreichen Episoden mit unterschiedlichen Charakteren auf behindertenspezifische Fragestellungen, welche im direkten Vergleich zu *Star Trek: The Original Series* ein weiterentwickeltes Verständnis von Behinderung aufzuzeigen scheinen. Dies setzt sich in *Star Trek: Deep Space Nine* fort, wo unter anderem die Episode *Melora* die Herausforderungen von Ensign Melora Pezlar in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft thematisiert. In dieser Episode wird, was für die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Film und Fernsehen untypisch ist, kein Setting einer unter- oder überzogenen Darstellung geschaffen. Es geht nicht darum, Mitgefühl oder Bewunderung für einen Menschen mit Behinderung zu wecken, sondern dessen Charakter im Rahmen seiner Möglichkeiten zur Entwicklung der Episode beitragen zu lassen. Das Verständnis und die Darstellung beruhen dabei auf dem verantwortlichen Drehbuchautor Evan Carlos Somers, der seine eigene Behinderung mit dem Charakter von Ensign Melora Pezlar gegenüber den Medienkonsumenten zum Ausdruck bringt. Dadurch ergibt sich eine enge Anbindung an die später mit der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen gestellte Forderung: *Nothing about us without us!* Diese Art der Darstellung vermittelt dabei nicht den Anschein einer stilisierten Heldin oder Antiheldin, sondern eines Menschen mit seinen individuellen Fähigkeiten und Fertigkeiten und steht somit für einen inklusiven Höhepunkt in der Geschichte von *Star Trek*. Auch die möglichen Herausforderungen in der Etablierung inklusiver Settings erfahren in *Star Trek: Deep Space Nine* eine besondere Aufmerksamkeit, wodurch sich eine Annäherung an die gesellschaftliche Realität für Menschen mit Behinderung ergibt.

Beginnt man mit einer Analyse bei *Star Trek: The Original Series* und führt diese bis einschließlich *Star Trek: Deep Space Nine* fort, so ergeben sich insgesamt 33 Jahre Fernsehgeschichte, welche hinsichtlich einer möglichen Annäherung an das in der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinde-

rung der Vereinten Nationen enthaltene Verständnis von Menschen mit Behinderung überprüft werden können. Um den Fokus gezielt auf die inhaltlichen Details der einzelnen Episoden legen zu können, wird auf eine Analyse der zu *Star Trek Deep Space Nine* parallel ausgestrahlten Fernsehserie *Star Trek: Voyager* sowie der nachfolgenden Fernsehserie *Star Trek: Enterprise* und der *Kinofilme* verzichtet. Diese stellen Menschen mit Behinderung wegen ihrer abenteuerlastigen Ausrichtung für eingehendere Analysen in unzureichenden Fallzahlen dar. Hingegen umfasst der angestrebte Analyserahmen mit *Star Trek: The Original Series* bis hin zu *Star Trek: Deep Space Nine* insgesamt vier Fernsehserien, darunter auch die Zeichentrickserie *Star Trek: The Animated Series*, welche nicht nur jeweils ein unterschiedliches Publikum ansprechen, sondern oftmals auch eine Belehrung für die Medienkonsumenten bereithalten.

Hier gilt es daher insbesondere die Fragen zu beantworten, ob es sich bei den beschriebenen Veränderungen in der Darstellung von Menschen mit Behinderung um eine konsequente Weiterentwicklung in der Geschichte von Star Trek handelt und welchen gesellschaftlichen Einfluss diese Darstellung dabei nehmen kann. Ein theoretischer Diskurs über die Rolle der Medienkonsumenten als aktive Rezipienten soll unter Beachtung der möglicherweise gesellschaftskritischen Aspekte der Medien zu einem Beleg für die zahlreichen Interdependenzen des Star Trek Franchise mit der Gesellschaft führen. Mit der hierzu erstmals vorgestellten medialen Längsschnittanalyse soll daher nicht nur der Transformationsprozess in der Darstellung von Menschen mit Behinderung verdeutlicht, sondern auch die möglicherweise behelrende Intention des Star Trek Franchise nachgezeichnet werden. Ein Konzept zur ausführlichen Beantwortung dieser Fragen wird im nachfolgenden Abschnitt unterbreitet.

1.2. Herangehensweise: Sozial-, Medien- und Rehabilitationswissenschaften

Die zugrundeliegende Fragestellung überträgt eine aus den medizinischen und sozialwissenschaftlichen Disziplinen stammende, respektive rehabilitationswissenschaftliche Perspektive auf die medienwissenschaftliche Analyse von Filmen und Fernsehserien: Wann spricht man unter objektiven Kriterien von einer Behinderung? Wie manifestiert sich diese in unserer Gesellschaft? Und wie lässt sie sich folglich in Filmen und Fernsehserien darstellen? Es gilt diese interdisziplinären Ansätze sukzessive zu verbinden, um den Paradigmenwechsel und die inklu-

siven Settings in Gesellschaft, Film und Fernsehen anhand der Darstellung und des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in vier ausgewählten und aufeinanderfolgenden Star Trek Fernsehserien, welche über einen Zeitraum von insgesamt 33 Jahren ausgestrahlt wurden, belegen zu können. Mit dieser interdisziplinären Ausrichtung zählt die vorliegende Arbeit zum Forschungszweig der noch relativ jungen Disability Studies (Kapitel 2). Die in sich geschlossene und konsequent aufeinander aufbauende Geschichte der Star Trek Fernsehserien ist dabei die idealtypische Grundlage der hierfür notwendigen medialen Längsschnittanalysen. Dazu werden zunächst die gesellschaftliche Bedeutung der Star Trek Fernsehserien sowie die daraus hervorgegangene Science-Fiction-Fankultur aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive analysiert. Dabei geht es unter anderem auch um einen gesellschaftskritischen Aspekt, wie er beispielsweise in der Filmsoziologie näher beschrieben wird (Kapitel 3). Als Begründung für die Notwendigkeit einer in sich geschlossenen und konsequent aufeinander aufbauenden Geschichte wird die Darstellung von Menschen mit Behinderung in alternativen Filmen und Fernsehserien erörtert. Diese ermöglichen überwiegend nicht die Ableitung einer historisch gewachsenen Entwicklung des Verständnisses und der Darstellung von Menschen mit Behinderung. Unter Rückgriff auf den Diskurs um die politische und pädagogische Bedeutung von Medien und deren Wirkungsmechanismen innerhalb einer Gesellschaft lässt sich darüber hinaus eine idealtypische und selbstbestimmte Darstellung von Menschen mit Behinderung erörtern (Kapitel 4). Hierbei zeigt sich, dass es insbesondere auf das Selbstverständnis von Menschen mit Behinderung ankommt, und dass dieses auch in Filmen und Fernsehserien entsprechend dargestellt wird. Dieses Verständnis und die idealtypische Darstellung von Menschen mit Behinderung ergibt sich dabei zum einen aus dem wissenschaftlichen Diskurs der beteiligten Disziplinen, als aus den nationalen und internationalen normativen Rechtsgrundlagen einer Gesellschaft, welche eine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für Menschen mit Behinderung ermöglichen sollen (Kapitel 5). Ziel ist die Differenzierung nach verschiedenen Behinderungsarten, wie sie unter anderem in Filmen und Fernsehserien dargestellt werden können, sowie ein Verständnis für die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dieser Behinderungsarten. Dabei gewähren diese Kapitel gleichermaßen einen Überblick über die gesellschaftliche Entwicklung des Verständnisses von Menschen mit Behinderung. Diese Entwicklung soll über eine systematische Katalogisierung

behinderungsspezifischer Bestandteile und Charaktere aus Star Trek nachgezeichnet werden (Kapitel 6). Dazu werden vollständige Dialogprotokolle ausgewählter Episoden herangezogen, welche zugleich als Zeitindex-, Sequenz-, Kameraeinstellungs- und Perspektivenprotokolle behinderungsspezifische Analysen ermöglichen. Die ausgewählten Episoden werden dann mittels einer medialen Längsschnittanalyse hinsichtlich der dargestellten Settings und Dialoge sowie mittels etablierter medienwissenschaftlicher Analysemethoden bewertet. Darin soll zum einen quantitativ untersucht werden, wie häufig Menschen mit Behinderung in den einzelnen Fernsehserien und während einer Episode dargestellt werden, zum anderen soll qualitativ auf die Art der Darstellung eingegangen werden. Diese setzt sich zusammen aus der visuellen Darstellung einer Behinderung, den dargestellten Interaktionsmöglichkeiten der Menschen mit Behinderung sowie der dargestellten Reaktionen der beteiligten Charaktere. Ein Hauptaugenmerk wird dabei auf die dargestellten Rahmenbedingungen gelegt, weil diese für eine Behinderung ausschlaggebend sein können. Immer dann, wenn keine barrierefreien Rahmenbedingungen gegeben sind, können Menschen in ihrer Teilhabe am Leben in der Gesellschaft behindert werden. Demgegenüber existieren inklusive Settings, welche Menschen mit Behinderung am Leben in der Gesellschaft teilhaben lassen. Die analysetechnische Frage zielt daher darauf ab, ob die Behinderung eines Menschen im Zentrum der Darstellung in den Filmen und Fernsehserien liegt, oder ob der Fokus auf eben diese objektiveren und möglicherweise als inklusiv dargestellten Rahmenbedingungen gelegt wird. Eine sukzessive Analyse der Fernsehserien *Star Trek: The Original Series* (Kapitel 7), *Star Trek: The Animated Series* (Kapitel 8), *Star Trek: The Next Generation* (Kapitel 9) und *Star Trek: Deep Space Nine* (Kapitel 10) ermöglicht eine zeitlich aufeinander aufbauende Zusammenstellung dieser quantitativen und qualitativen Merkmale, so dass die Entwicklung des Verständnisses und der Darstellung von Menschen mit Behinderung in Star Trek abgebildet werden kann (Kapitel 11). Diese Zusammenstellung ermöglicht die abschließende Diskussion darüber (Kapitel 12), ob sich das Verständnis und die Darstellung aus einer konsequenten Weiterentwicklung dieser Fernsehserien ergeben haben und wie die filmtechnischen Mittel und sprachlichen Codes zu dieser Veränderung beigetragen haben. Insgesamt geht es um ein detailliertes Abbild des Verständnisses von Menschen mit Behinderung, welches den Medienkonsumenten in Star Trek geboten wird.

2. Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext: Ansätze und Interdisziplinarität der Disability Studies

2.1. Disability Studies: Ein interdisziplinärer Wissenschaftsansatz

Wenn die Themen Behinderung und Menschen mit Behinderung interdisziplinär thematisiert werden, dann spricht man seit den 80er Jahren von Disability Studies. Ausgangspunkt war die Konstruktion eines sozialen und gesellschaftsnahen Modells der Behinderung (vgl. Finkelstein 1981; vgl. Oliver 1990). In diesem geht es weniger um eine am Individuum orientierte Sichtweise auf die verschiedenen Behinderungsarten, sondern insbesondere um eine die verschiedenen Teilbereiche der Gesellschaft, Kultur und Sprache umfassende Perspektive (vgl. Waldschmidt 2005; vgl. Waldschmidt / Schneider 2007). Medien und insbesondere das Star Trek Franchise mit seiner langjährigen Geschichte bilden einen festen Bestandteil der zu analysierenden Gesellschaft. Auch die Kultur und Sprache der Gesellschaft sind unter anderem von dem Star Trek Franchise geprägt worden, wie in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen dieser Arbeit dargestellt wird. Ihren Ursprung haben die Disability Studies dabei in der rehabilitationswissenschaftlichen Szene der Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritannien, deren Perspektive sie sukzessive erweitern. Erst in den letzten zehn Jahren sind sie auch ein Bestandteil der mitteleuropäischen Forschungslandschaft geworden: „[...] etwa seit dem Jahre 2000 [...] hat auch im deutschsprachigen Raum die Rezeption der Disability Studies eingesetzt“ (Waldschmidt / Schneider 2007: 14). Damit handelt es sich um einen relativ neuen Forschungsansatz mit interdisziplinärer Ausrichtung.

2.2. Etablierung der Disability Studies in der Forschungslandschaft

Seit einigen Jahren gibt es die Internationale Forschungsstelle Disability Studies (IDIS) an der Universität zu Köln und einen Lehrstuhl für Recht und Disability Studies an der Evangelischen Fachhochschule in Bochum. Die Sozialwissenschaftlerin Anne Waldschmidt aus Köln und die Rechtswissenschaftlerin Theresia Degener aus Bochum verdeutlichen mit ihren unterschiedlichen Disziplinen die jeweils möglichen Perspektiven dieser umfassenden Thematik.

Im Jahr 2014 ist darüber hinaus an der Humboldt-Universität zu Berlin eine Juniorprofessur im Bereich Disability Studies unter Leitung der Sozial- und

Kulturwissenschaftlerin Lisa Pfahl eingerichtet worden. An der Evangelischen Hochschule in Hamburg gibt es ebenfalls seit 2014 das Zentrum für Disability Studies (ZeDiS). Leiterin ist die Religionswissenschaftlerin Esther Bollag, deren hochschulpolitischer Ausbildungsschwerpunkt im Bereich der Sozialen Arbeit liegt.

Die Arbeitsgemeinschaft Disability Studies (AGDS) hat seit 2002 die Funktion eines losen Dachverbands dieser interdisziplinären Forschungszweige übernommen. Dabei werden die unterschiedlichen Forschungsansätze der Menschen mit und ohne Behinderung aus verschiedenen Fachdisziplinen zu den weitreichenden Themenfeldern zusammengeführt.

Waldschmidt geht davon aus, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Behinderung und Menschen mit Behinderung von einer anderen als den bisher den Rehabilitationswissenschaften zugeordneten Disziplinen wie der Psychologie und Pädagogik vor den Disability Studies lediglich als „[...] Hilfswissenschaft [...]“ (Waldschmidt / Schneider 2007: 12) klassifiziert wurde. Daher sollen die „[...] Studien zu Behinderung, die in den unterschiedlichsten Disziplinen unternommen werden, dort aber zumeist nur wenig Beachtung erfahren, [...] unter dem Dach der Disability Studies zusammengefasst werden“ (Waldschmidt / Schneider 2007: 12).

Insgesamt sind die Disability Studies in der Forschungslandschaft noch nicht so weit verbreitet wie die bereits erwähnten Rehabilitationswissenschaften, deren Perspektive neben denen der Sozial- und Medienwissenschaften im nachfolgenden Teil dieser Arbeit aufgegriffen wird. Auch zeichnet sich ab, dass die Disability Studies in Deutschland bisher eine Anlehnung an die praxisorientierte Fachhochschullehre und dadurch auch an die Soziale Arbeit und Sozialpädagogik erfahren.

Dabei können insbesondere durch die Verknüpfung mit thematisch ferneren Fachdisziplinen, wie beispielsweise den Medienwissenschaften, neue Erkenntnisse generiert werden, die sich einem vollständigeren Verständnis von Behinderungen, Menschen mit Behinderung und im Sinne von Dahrendorf (vgl. 2003) auch deren Funktion und Rolle in der Gesellschaft annähern können. Wie in den medienwissenschaftlichen Grundlagen dieser Arbeit dargestellt, liegen bereits erste Erkenntnisse hierzu vor. Für Waldschmidt geht es nicht nur darum, „[...] wie kulturelles Wissen über Körperlichkeit und Subjektivität produziert, transformiert

und durchgesetzt wird [...]“, sondern im weiteren Sinne auch um die „[...] gesellschaftliche[n] Praktiken der Ein- und Ausschließung [...]“ (Waldschmidt / Schneider 2007: 15) und wie diese beispielsweise in den Medien dargestellt werden. Dazu können in Anlehnung an die Erfahrungen während der Ausgestaltung dieser Arbeit insbesondere fächerübergreifende Schnittstellen der einzelnen Fachdisziplinen notwendig sein, um die methodischen Differenzen zu überwinden und zielführend kombinieren zu können.

2.3. Behinderung und Medien: Science-Fiction und sozialer Wandel

Dieser erste prägnante Überblick über die deutsche Forschungslandschaft verdeutlicht die Interdisziplinarität der Disability Studies. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Medien rückt dabei zunehmend in den Fokus der Forschung. So bietet der Lehrstuhl für Amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität zu Köln im Wintersemester 2014 / 2015 erstmals einen internationalen Workshop zum Thema „Disability Studies | Science-Fiction“ an. Die Themen bieten insbesondere einen Einblick in das gesellschaftskritische Potential der Science-Fiction (vgl. Harrison et al. 1996; vgl. Rauscher 2003; vgl. Smith / Smith 2011), welches unter anderem in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen dieser Arbeit herausgestellt wird. So geht es nicht nur um „Eugenics in Science-Fiction“, sondern auch um „Semi-Sovereign Bodies in Space.“ Im Vordergrund des Workshops steht dabei die Fragestellung nach Norm und Normalität, der insbesondere Forscherinnen und Forscher aus Großbritannien nachgehen.

Die University of Curtin (Australien) bietet darüber hinaus seit 2014 ein PhD Scholarship Programm zum Thema „Disability on Television: Access, Representation and Reception“ an. Die Beschreibung des PhD Scholarship Programms macht bereits deutlich, wie aktuell der Workshop der Universität zu Köln und die vorliegende Arbeit mit ihrer Perspektive auf die Science-Fiction sind, wenn sie über ihre eigentlichen Disziplinen hinaus versuchen einen Beitrag für die Disability Studies zu leisten: „The study aims to assess the mutually important areas of accessibility and representation to explore the importance of digital televisions to the social inclusion of Australians with disability“ (Ellis 2014: Call for expressions of interest). Dabei sollen erstmals verschiedene Teilbereiche in einem Forschungsvorhaben untersucht werden (Ellis 2014: Call for expressions of inte-

rest): (1) „The representation of disability on contemporary forms of television“ und (2) „The intersections between television representation and online discussion“. Insbesondere der zweite Forschungsaspekt deutet die mögliche Bedeutung der Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien an, wenn es um die abschließende Diskussion derselben durch die Medienkonsumenten in den neuen Medien geht. Darüber hinaus wird vermutet, dass es einen Zusammenhang zwischen der Beschäftigung von Menschen mit Behinderung und der Darstellung in den Medien gibt: (3) „Employment of people with disabilities in television industries.“ Das PhD Scholarship Programm richtet sich entsprechend der interdisziplinären Fragestellungen und erforderlichen Herangehensweisen an Studierende der „[...] media studies, disability studies, communications or the digital humanities [...]“ (Ellis 2014: Call for expressions of interest).

2.4. Medienwissenschaftliche Ansätze in den Disability Studies

Obwohl den Medien bereits in den ersten Ansätzen der Disability Studies eine gesellschaftliche Relevanz zugesprochen wurde, „[...] sind Anschlüsse an die Medien- oder Bildwissenschaft jedoch lediglich vereinzelt zu finden“ (Ochsner et al. 2012: 242). An der Schnittstelle zwischen den Medienwissenschaften und den Disability Studies wird die Darstellung von Behinderungen und Menschen mit Behinderung dabei idealerweise „[...] aus konstruktivistischer Sicht verstanden“ (Ochsner et al. 2012: 242). Im Sinne der Vertreterinnen und Vertreter der Disability Studies gilt es die multivariaten Ansätze der unterschiedlichen Fachdisziplinen entsprechend in den Medien abzubilden.

Hierzu stellen Ochsner et al. (vgl. 2012) eine Übersichtsarbeit der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Thematik vor. Eine weiterführende Betrachtung der von ihnen genannten Autoren befindet sich ebenfalls in den medienwissenschaftlichen Grundlagen dieser Arbeit. So stellen sie beispielsweise folgende Fragestellungen in den Vordergrund ihrer Betrachtungen (Ochsner et al. 2012: 242): „Wird das Fernsehen seiner Integrationsfunktion gerecht?“ Dazu wird auf die qualitative und quantitative Erfassung von Ingo Bosse (vgl. online unter www.ingobosse.de) verwiesen. Demnach sind Menschen mit Behinderung beispielsweise in 68 Prozent aller Boulevardmagazine vertreten (vgl. Bosse 2006). Dabei wird jedoch in den seltensten Fällen eine gleichberechtigte Teilhabe am

Leben in der Gesellschaft dargestellt und auch die Perspektive der Menschen mit Behinderung bleibt oftmals unerwähnt.

Einen anderen Ansatz verfolgt für Ochsner et al. (vgl. 2012) der Medienpädagoge Christian Mürner (vgl. Mürner 2010). In seinen Auseinandersetzungen mit diesem Thema geht es um die Fragestellung, „[...] welche Rolle Medien zu verschiedenen historischen Zeiten für die gesellschaftliche Sichtweise von körperlich-ästhetischer Abweichung spielen [...]“ (Ochsner et al. 2012: 243). Dabei stellt Mürner insbesondere eine sich in der Darstellung wiederholende Reduktion eines Menschen mit Behinderung auf seine sichtbare Behinderung heraus (vgl. Mürner 2010).

Darüber hinaus greifen Ochsner et al (vgl. 2012) die These Siebers' (vgl. 2009) auf, dass „[...] Kunst letztlich nicht ohne Behinderung zu denken“ (Ochsner et al. 2012: 244) sei. Für ihn ist Kunst immer ein Spiel mit der Andersartigkeit und die Konfrontation mit dem Ungewohnten. Siebers verweist hier insbesondere auf die Parallelen zu den „[...] culture wars [...]“ (Siebers 2009: 14) in den Vereinigten Staaten von Amerika und unterstellt der Darstellung als auch der nicht-Darstellung von Menschen mit Behinderung eine stets vorhandene Agenda. Allerdings stehen Ochsner et al (2012: 245) als etablierte Vertreter der Medienwissenschaften Siebers' durchaus polarisierenden These mehr als kritisch gegenüber.

An diesen Schlaglichtern wird deutlich, wie unterschiedlich die medienwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Themen Behinderung und Menschen mit Behinderung die Disability Studies und deren kritischen Diskurs bereichern können. Diese Arbeit versucht insbesondere die zentralen Fragestellungen von Bosse (vgl. 2006) und Mürner (vgl. 2010) konsequent mit der Frage nach dem Paradigmenwechsel zwischen den Jahren 1966 und 1999 in der Darstellung von Menschen mit Behinderung in den verschiedenen Star Trek Fernsehserie zu beantworten. In diesem Sinne wären die Medien dadurch auch weitestgehend ein Abbild des sozialen Wandels in der Gesellschaft.

2.5. Zusammenfassung der wissenschaftlichen Einordnung

Bei den Disability Studies handelt es sich um einen interdisziplinären Forschungsansatz, der die Konstruktion eines sozialen und gesellschaftsnahen Modells der Behinderung verfolgt. Hierbei sollen insbesondere eine die Gesellschaft, Kultur und Sprache umfassende Perspektive eingenommen werden, wozu dem-

nach auch die Medien einer Gesellschaft gehören. Bestandteil dieser Arbeit sind daher die sozial-, medien- und rehabilitationswissenschaftlichen Perspektiven auf den Paradigmenwechsel in den Medien. In der deutschen Forschungslandschaft haben sich die Disability Studies erst in den letzten Jahren manifestiert. Insbesondere an den Hochschulen ist im Jahr 2014 sukzessive eine strukturelle Ausrichtung auf die Disability Studies zu verzeichnen. Dabei haben die Disability Studies aber noch nicht den Grad der Etablierung der Rehabilitationswissenschaften erreicht, deren Perspektive sie unter Rückgriff auf verschiedene Fachdisziplinen zu erweitern versuchen. Insbesondere im Bereich der Medienwissenschaften und in Bezug auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien liegen bisher nur sehr wenige Erkenntnisse vor. Dabei analysieren die Disability Studies unter anderem nicht nur die Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien, sondern geben auch Empfehlungen für eine multivariate und dadurch möglichst realistische Darstellung derselben. Hier findet nicht nur ein erster wissenschaftlicher Diskurs bezogen auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung in der Science-Fiction statt, sondern diese Arbeit erweitert diesen Ansatz in Bezug auf eine mögliche Veränderung und Weiterentwicklung dieser Darstellung in der Mediengeschichte.

3. Sozialwissenschaftliche Grundlagen:

Star Trek als reflektierender Bestandteil der Gesellschaft

3.1. Der soziologische Kontext der Medienrezeption

Die sozialwissenschaftlichen Grundlagen spannen den Bogen zwischen Kunst und Kultur, stellen deren gegenseitigen Interdependenzen heraus und zeichnen die Bedeutung der Medien für die Gesellschaft nach. Dabei geht es auf der einen Seite insbesondere um die gegenseitige Einflussnahme zwischen Filmen und Fernsehserien mit der Gesellschaft. Auf der anderen Seite lassen sich die Medienkonsumenten anhand soziologischer Parameter charakterisieren, welche sich später auf die Science-Fiction-Fankultur der Star Trek Fans übertragen lassen.

3.1.1. Bourdieu: Interdependenzen zwischen Kunst und Kultur

Filme und Fernsehserien sind Bestandteil der Kultur einer Gesellschaft und als solche stehen sie seit einigen Jahrzehnten auch im Fokus sozialwissenschaftlicher Betrachtungen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei Filmen und Fernsehserien um die künstlerischen Produkte einer Gesellschaft handelt, wodurch eine Überschneidung mit den Kunstwissenschaften geboten ist. Diese Interdependenz zwischen Kunst und Kultur wird aus soziologischer Perspektive von Bourdieu präzisiert: „Gegenstand der Kunstwissenschaft ist die Kultur, da sie sowohl diese Wissenschaft wie auch ein unmittelbares Verständnis des Kunstwerks erst ermöglicht“ (Bourdieu 1997: 311). Diese Perspektive verdeutlicht, dass ein auf der gesellschaftlichen Ebene verankerter Dialog zwischen Kunst und Kultur stattzufinden scheint. Die Kunst kann zum Beispiel in Anlehnung an gesellschaftliche Konventionen entstehen und über diese vermag die Gesellschaft die Kunst wieder als solche wahrzunehmen. Harrison et al. (vgl. 1996) verdeutlichen dies insbesondere am Beispiel des Star Trek Franchise.

Für Bourdieu vermittelt Kunst daher unterschiedliche Bedeutungen, die es von der Gesellschaft entsprechend zu entschlüsseln gilt: „Das Kunstwerk [...] vermag Bedeutungen unterschiedlichen Niveaus zu liefern, je nach dem Interpretationsschlüssel, den man auf das Werk anwendet“ (Bourdieu 1997: 311). Auf Filme und Fernsehserien übertragen bedeutet dies, dass mehrere Bedeutungen enthalten sein können, die darüber hinaus auf unterschiedliche Art und Weise von

den Medienkonsumenten wahrgenommen werden können. Irrtümer in der Auslegung dieser Bedeutungen sind beispielsweise dann möglich, wenn „[...] man nicht auf die Bedeutung höheren Grades achtet“ (Bourdieu 1997: 311), die Kunst also beispielsweise nicht vor dem gesellschaftlichen Kontext interpretiert. Bourdieu unterscheidet hier in demonstrative und sachgerechte Begriffe zur Beschreibung der Kunst, welche in unterschiedlichem Maße als Interpretationsschlüssel angewendet werden können. Demonstrative Begriffe dienen somit der Beschreibung der „[...] wahrnehmbaren Eigenschaften des Werkes [...]“ (Bourdieu 1997: 311), wohingegen sachgerechte Begriffe die „[...] richtige Interpretation des Werkes [...]“ (Bourdieu 1997: 311) erst ermöglichen. Dies deckt sich auch mit dem in den medienwissenschaftlichen Grundlagen herausgestellten Konsumentenverhalten hinsichtlich der Motivation und Gratifikation in Bezug auf Medien (vgl. Rowland et al. 1989; vgl. Hall 1993). Die Medienkonsumenten scheinen sich demnach hinsichtlich ihres Interpretationsvermögens- und willens im Umgang mit den Medien zu unterscheiden. Bezogen auf das Star Trek Franchise könnte dies bedeuten, dass zum einen nicht jeder Medienkonsument sich den dargestellten Inhalten überhaupt zuwenden möchte und zum anderen, im Falle einer Zuwendung, das Verständnis dieser dargestellten Inhalte von Individuum zu Individuum unterschiedlich ausfallen kann. Allgemein beschreibt Bourdieu daher die Wahrnehmung der Medien auch als mentalen Akt, der in Abhängigkeit von geeigneten Mitteln steht: „Das Kunstwerk im Sinne eines symbolischen [...] Gutes [...] existiert als Kunstwerk überhaupt nur für denjenigen, der die Mittel besitzt, es sich anzueignen, d.h. es zu entschlüsseln“ (Bourdieu 1997: 313). Die Kompetenz eines Medienkonsumenten hängt für Bourdieu daher von dessen Anwendung der „[...] erforderlichen Instrumente [...]“ und „[...] Interpretationsschemata [...]“ ab. (Bourdieu 1997: 314).

An dieser Stelle wird einer der möglichen Bezüge zwischen Filmen und Fernsehserien und der Gesellschaft deutlich, denn die Instrumente sind für Bourdieu (1997: 316) ein „[...] historisch entstandenes und in der sozialen Realität verwurzeltes System [...]“, welches sich in unterschiedlichem Ausmaß durch die Klassenstrukturen einer Gesellschaft zieht. Dem gegenüber gilt der künstlerische Code als eine Art „[...] gesellschaftliche Institution“ (Bourdieu 1997: 316), den es von den Medienkonsumenten zu entschlüsseln gilt. „Daher bildet die Geschichte der Wahrnehmungsinstrumente eines Werkes die unerlässliche Ergänzung zu der Geschichte seiner Produktionsinstrumente, da ein jedes Werk in gewisser Weise

zweimal gedacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter oder, genauer, von der Gesellschaft, der dieser Betrachter angehört“ (Bourdieu 1997: 317). Die Lesbarkeit hängt daher von der Distanz zwischen dem künstlerischen Code des Werkes und dem eigentlichen sozialen Code einer Gesellschaft ab (vgl. Bourdieu 1997: 318). Ein nachfolgender Blick auf die Science-Fiction-Fankultur und insbesondere die der Star Trek Fans wird diese Distanz zwischen künstlerischem und sozialen Code eingehender aufschlüsseln. Wobei Bourdieu auch in Bezug auf die Fankultur, die sich regelmäßig ausgewählten Filmen und Fernsehserien zuwendet, erste Erkenntnisse liefert: „Die wiederholte Beschäftigung mit Werken eines bestimmten Stils begünstigt eine unbewußte Verinnerlichung der Regeln, nach denen sich die Produktion dieser Werke vollzieht“ (Bourdieu 1997: 322). In diesem Sinne könnten die Star Trek Fans besonders mit dem künstlerischen Code des Star Trek Franchise vertraut sein. Dass einige Star Trek Fans den künstlerischen Code darüber hinaus zu einem Bestandteil ihres sozialen Codes gemacht haben, wird ebenfalls im weiteren Verlauf dieser sozialwissenschaftlichen Grundlagen herausgestellt werden. Ein Blick auf die sozialen Netzwerke der Star Trek Fans wird zeigen, dass das Medienverständnis, wie von Bourdieu vorhergesagt, unter anderem auch von dem familialen Sozialisationskontext und der darüber hinausgehenden Sozialisationserfahrung eines Individuums abhängen kann (vgl. Bourdieu 1997: 327).

Daher verweist Bourdieu hinsichtlich der Interpretation von Kunst insbesondere auf die Bedeutung der Klassenstruktur innerhalb einer Gesellschaft, da diese nicht nur über die Parameter der Sozialisation und Bildung die Grundlagen dafür stellt, „[...] inwieweit der Betrachter den art- und gattungsspezifischen Code eines Kunstwerkes beherrscht [...]“ (Bourdieu 1997: 329). Ein Blick auf die unterschiedliche Mediennutzung in den sozialen Milieus verdeutlicht diese Annahme.

3.1.2. Rezeption und Individualisierung in den sozialen Milieus

Bourdieu's Ausführungen über die Interdependenzen zwischen Kunst und Kultur verweisen insbesondere auf die Klassenstruktur einer Gesellschaft und die Unterschiede zwischen diesen Klassen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Strasser, indem er mit Blick auf die sozialen Milieus die Mediennutzung der modernen Industrienationen mit der fortschreitenden Individualisierung der Gesellschaft in Verbindung bringt. Dabei sieht Strasser die Individualisierung hauptsächlich als ein Ne-

benprodukt der Industrialisierung (vgl. Strasser 1987). Insbesondere durch Filme und Fernsehserien könnten „[...] neue sozialmoralische Milieus und [...] nichttraditionelle Klassenlagen“ (Strasser 1987: 79) innerhalb einer Gesellschaft entstehen. Analog fragt Schulze (1990: 409) in diesem Zusammenhang, welche „[...] kulturell-kommunikative Segmentierung [...]“ sich in der Gesellschaft nachzeichnen lässt. Dazu definiert Schulze (1990: 410) soziale Milieus zunächst als „[...] große Personengruppen, die sich durch gruppenspezifische Existenzformen und erhöhte Binnenkommunikation voneinander abheben.“ Eine Definition, welche sich nachfolgend auch weitestgehend auf die Star Trek Fans übertragen lässt. Alternativ wird im sozialwissenschaftlichen Diskurs häufig auch von Lebensstilgruppen und Subkulturen gesprochen. Dazu zählen unter anderem die vorkommenden sozioökonomischen und biographischen Merkmale innerhalb einer Gesellschaft und deren Milieus, als auch deren subjektive Wertvorstellungen sowie kunstbezogene Präferenzen (vgl. Schulze 1990). Ein jedes Milieu zeichnet sich dabei durch eine eigene Wahrnehmung der Wirklichkeit und der Medien aus: „Unsere Alltagswahrnehmung verläuft im Rahmen einer Milieusemantik, bei welcher milieuindizierende Zeichen auf eine Bedeutungsebene subjektiver Milieumodelle bezogen werden“ (Schulze 1990: 410). Dies ist eine ausdifferenziertere Betrachtung von Bourdieus gesellschaftlichen Interpretationsschlüsseln (vgl. Bourdieu 1997).

Ein weiterer Aspekt, der sich ebenfalls am Beispiel der Star Trek Fans nachzeichnen lässt (vgl. Jindra 1994; vgl. Harrison et al. 1996; vgl. Rauscher 2003), betrifft die stattfindende Identitätsbildung. So kann in den Milieus und über deren Wahrnehmung der Wirklichkeit und der Medien beispielsweise auch die eigene Identitätsbildung stattfinden: „Sowohl die Vorstellungen über uns selbst, als auch die Zeichen, mit denen wir uns für andere zum Ausdruck bringen, orientieren sich daran, was als normal gilt“ (Schulze 1990: 411). Dabei muss eine externe Homogenisierung berücksichtigt werden, die unter anderem von den Massenmedien wie Filmen und Fernsehserien und der Unterhaltungsindustrie ausgehen kann (vgl. Schulze 1990). Diese Homogenisierung vermag die Wahrnehmung und Kontaktbildung über die vermittelten Erfahrungswerte zu beeinflussen: „Ob sich Menschen unter der Bedingung gegenseitiger Wählbarkeit aufeinander einlassen oder nicht, hängt maßgeblich davon ab, ob sie sich gegenseitig bereits als wahrscheinlich ähnlich wahrgenommen haben, wenn sich noch gar kein inten-

siver Kontakt entwickeln konnte“ (Schulze 1990: 412). Diese erste Wahrnehmung kann unter anderem durch Filme und Fernsehserien erfolgen und beispielsweise auch zu einer ersten Auseinandersetzung mit Menschen mit Behinderung führen.

Insgesamt lassen sich in den verschiedenen sozialen Milieus nach Schulze (1990: 419) „[...] alltagsästhetische Schemata [...]“ identifizieren, die sich in deren Medienkonsum und Medienpräferenzen widerspiegeln können (vgl. Schulze 1988). Dies wird unter anderem an einem gebotenen Generationenvergleich deutlich: „Insbesondere ältere Milieus haben keine vergleichbare Bühne für die Inszenierung ihrer Kollektivität: Sie sind zu immobil, treten kaum als lokal konzentriertes Publikum in Erscheinung, eher als individualisiertes Massenpublikum von Fernsehzuschauern und Zeitschriftenlesern“ (Schulze 1990: 428). Folglich können die Bedingungen innerhalb der sozialen Milieus den Medienkonsum beeinflussen. Bezogen auf die politische Meinungsbildung und inhaltliche Ausrichtung einiger sozialer Milieus hält Schulze darüber hinaus fest, dass sich soziale Bewegungen nicht nur auf ihre eigenen Milieus konzentrieren, sondern hauptsächlich „[...] milieuübergreifende Probleme [...]“ (Schulze 1990: 429), wie beispielsweise an der umweltpolitischen Bewegung seit den 60ern ersichtlich wird, thematisiert werden. Dabei ist das „[...] Thema des Konflikts [...] allgemein, die Beteiligung aber deutlich milieuspezifisch.“ Für die Star Trek Fans ist daher herauszustellen, welche Bedingungen ihre Fankultur begleiten und wie sie sich, in Anlehnung an Schulze, milieuübergreifend engagieren (vgl. Wulff 2003).

3.1.3. Mediennutzung zwischen Hochkultur und Vielfalt

In der sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung um Klassenstruktur und soziale Milieus lässt sich ebenfalls die Frage nach der Art der konsumierten Medien unterbringen: „Kultureller Geschmack und kulturelle Praxis bilden nach soziologischer Auffassung von den Klassikern bis zur Lebensstilforschung ein wichtiges Zeichensystem zur Vermittlung von sozialem Status“ (Neuhoff 2001: 751). Neuhoff (vgl. 2001) untersucht dabei mit seiner zentralen Fragestellung die unterschiedlich ausgeprägte Medienpräferenz in Abhängigkeit vom sozialen Status der Konsumenten. Dazu analysiert er den Musikgeschmack und differenziert diesen von klassischen und kulturell anspruchsvollen Musikrichtungen bis hin zum Mainstream. Dabei geht Neuhoff davon aus, dass statushohe Personen sich durch eine breitere Medienpräferenz auszeichnen als statusniedrige Personen: „Status-

hohe und hochkulturell orientierte Personen zeichneten sich heute vielmehr durch ein breites Spektrum von Interessen auch an populären Musikarten bzw. Kulturformen aus [...], statusniedrigere Personen hingegen durch ein schmales Spektrum“ (Neuhoff 2001: 751). Dies steht unter anderem auch in Anlehnung an Bordieus bereits erörterte Distinktionstheorie (vgl. Bourdieu 1997). Dabei sei eine „[...] allgemeine Tendenz zur Akzeptanz unterschiedlicher Musik [...] eher im Zusammenhang der Verbreitung und Präsenz unterschiedlicher Musik in den Medien zu sehen“ (Neuhoff 2001: 752). Diese wird beispielsweise nicht nur als käuflich zu erwerbende Musik angeboten, sondern auch begleitend in Filmen und Fernsehserien, in der Werbung, im Radio oder bei öffentlichen Veranstaltungen. Je nach vorliegender Distributionsart und persönlichem Zugriff auf diese, steht den Personen die Musik in entsprechender Häufigkeit und Vielfalt zur Verfügung. Insbesondere statushohe Personen unterscheiden sich von den statusniedrigen Personen dabei durch einen häufigen, regelmäßigen und abwechslungsreichen Zugriff auf die verschiedenen Distributionsarten. Statushöhere Gruppen zeichnen sich daher auch durch eine Tendenz zum „[...] Allesfresser [...]“ (Neuhoff 2001: 752) aus.

Diese sogenannte „[...] Allesfresser-Hypothese [...]“ (Neuhoff 2001: 753) basiert dabei auf Befunden von Peterson und Simkus, die Korrelationen zwischen dem beruflichen Status und den kulturellen Geschmacksmustern betrachten: „The various groupings of occupations, as predicted, have distinctive patterns of aesthetic preferences and rates of arts perception“ (Peterson / Simkus 1992: 168). Dabei zeigt sich, dass insbesondere die statusniedrigeren Gruppen zwar weniger Musikrichtungen nennen konnten, die ihnen gefallen, dafür aber deutlicher eine bestimmte Musikrichtung nennen konnten, die ihnen gefällt. Bei den statushöhen Gruppen verhielt es sich umgekehrt (vgl. Peterson / Simkus 1992). Diese Ergebnisse konnten in einer deutschen Nachuntersuchung allerdings nicht reproduziert werden (Neuhoff 2001: 760), wofür Neuhoff (2001: 765) insbesondere kulturelle Unterschiede verantwortlich macht: „Die Tatsache, dass kommerzieller Country auch von den Bildungs- und Funktionseliten der amerikanischen Gesellschaft mehrheitlich gerne gehört wird, besitzt in Deutschland in der Tat kein Äquivalent“ (Neuhoff 2001: 768). Hier wird unter anderem auf die Verwendung von Country in Westernfilmen verwiesen und die kulturelle Bedeutung der amerikanischen Siedlungsgeschichte (vgl. Neuhoff 2001), an der unter anderem auch das Star Trek Franchise angelehnt ist (vgl. Harrison et al. 1996; Rauscher 2003; vgl. Wulff

2003; vgl. Geraghty 2007) Insgesamt sei auch der Einfluss weiterer Faktoren viel zu immanent. Neuhoff (2001: 762) nennt hier beispielsweise das Bildungsniveau, das Geschlecht, das verfügbare Haushaltseinkommen oder aber den Wohnort als weitere mögliche Prädiktoren für die Medienpräferenz.

Peterson und Kern (1995) griffen zur Untermauerung dieser weiteren Faktoren die ursprüngliche Analyse von Peterson und Simkus (1992) auf und reproduzierten diese mit einem zehn Jahre jüngeren Datensatz. Dabei stellten sie erneut fest, dass „[...] highbrows are found to like more middlebrow forms than others and [...] this difference increases [...]“ (Peterson / Kern 1995: 902) innerhalb dieser zehn Jahre. Darüber hinaus stellen sie für die statushöheren Gruppen fest, dass „[...] omnivorousness is replacing snobbishness among Americans of highbrow status“ (Peterson / Kern 1995: 903f). Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich innerhalb dieser zehn Jahre einige gesellschaftliche Rahmenbedingungen verändert haben: „At the same time, geographic migration and social class mobility have mixed people holding different tastes“ (Peterson / Kern 1995: 905). Es ist anzunehmen, dass insbesondere die statushöheren Gruppen aufgrund ihrer finanziellen Kapazitäten einen Zuwachs an Mobilität und Zugriffsmöglichkeiten erfahren haben. Zeitgleich haben die Massenmedien zur Vermischung des „[...] aesthetic tastes of different segments of the population to each other“ (Peterson / Kern 1995: 905) beigetragen. In Anlehnung an Inglehart (vgl. 1990) halten die Autoren folglich fest: „The change from exclusionist snob to inclusionist omnivore can thus be seen as part of the historical trend toward greater tolerance of those holding different values“ (Peterson / Kern 1995: 905). Die fehlende Reproduzierbarkeit zwischen der neuen und alten Welt verdeutlicht die Bedeutung des kulturellen Kontextes in der Analyse der Medien und ihrer Medienkonsumenten. Daher ist das Star Trek Franchise mit seiner Fankultur insbesondere auch stets vor dem Hintergrund seiner US-amerikanischen Entstehungsgeschichte zu verstehen (vgl. Rauscher 2003, vgl. Geraghty 2007).

3.1.4. Filmsoziologie als kritische Gesellschaftsanalyse

Wenn in den Sozialwissenschaften von der wechselseitigen Beziehung zwischen Kunst und Kultur die Rede ist, geht es nicht nur darum, Filme und Fernsehserien als ein Produkt der Gesellschaft zu sehen, sondern auch deren Einfluss auf die Gesellschaft im Detail zu betrachten. So hält Winter (2012: 41) mit Bezug auf

Balázs (vgl. 1982) für Filme - und folglich auch für Fernsehserien - fest: „Mit seiner visuellen Kraft und seinen technologischen Möglichkeiten macht er nicht nur die materielle Wirklichkeit auf eine neue Art und Weise sichtbar, sondern auch den Menschen und seine soziale Wirklichkeit“ (Winter 2012: 41). Filme und Fernsehserien gelten dabei als Massenmedien, weil sie die Massen zu erreichen scheinen. Ihnen kommt eine Bedeutung zu, welche aus sozialwissenschaftlicher Perspektive bisher den familialen und professionellen Sozialisationsinstanzen vorbehalten war: „Viele Millionen Menschen sitzen allabendlich da und erleben durch ihre Augen menschliche Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen jeder Art [...]“ (Balázs 1982: 53). Das reale Leben in der Gesellschaft wurde scheinbar nahtlos um den Aspekt der „[...] cinematic society [...]“ (vgl. Denzin 1995) erweitert. Es kann in Filmen und Fernsehserien ein fiktives Leben neben dem realen Leben verfolgt und in das eigene Leben implementiert werden: „Der Film, der den Blick des menschlichen Auges inszeniert, verändert unsere Weise des Sehens, unsere Orientierungen, Einstellungen und Gefühle grundlegend“ (Winter 2012: 41). Wie bei Schulze (vgl. 1990) geht es hier stellenweise um das Erleben und Erlernen von Sachverhalten, denen man im realen Leben unter Umständen gar nicht begegnen würde: „Es entstand eine neue visuelle Bildung. Die Amerikaner lernten hinzuschauen und Dinge zu sehen, die sie vorher nicht gesehen hatten“ (Denzin 2008: 90). Winter und Eckert (vgl. 1990) beschreiben Filme und Fernsehserien daher auch als gesellschaftlichen Referenzpunkt mit Rollenvorbildern bezüglich der dargestellten Beziehungsmuster und Identitäten. Dies steht ebenfalls in Übereinstimmung mit Kellner (vgl. 1999: 206): „Moreover, films became a major force of socialization, providing role models and instruction in dress and fashion, in courtship and love, and in marriage and career.“

Die Filmsoziologie stellt heraus, wie sehr Filme und Fernsehserien zu einem Bestandteil der Gesellschaft geworden sind. Sie hinterlassen über die dargestellten Inhalte scheinbar ihre Spuren im alltäglichen Leben. So „[...] konfrontiert uns [der Film] mit dem Konkreten, mit Körpern und Dingen in ihren kontextuellen und interaktiven Dimensionen“ (Winter 2012: 42), was sich beispielsweise unmittelbar auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien übertragen lässt. Dabei rücken insbesondere die Körper und deren kontextuelle sowie interaktive Dimension in den Fokus, wie die medien- und rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen zeigen werden. Darüber hinaus ver-

mögen Filme und Fernsehserien „[...] die sich vollziehenden Transformationen im modernen Leben [...]“ (Winter 2012: 42) darzustellen und bieten eine entsprechende Grundlage für sozialwissenschaftliche Analysen, denn sie sind nach Winter (2012: 43) hauptsächlich auch „[...] kulturelle und soziale Dokumente [...]“, welche die gesellschaftliche Wirklichkeit abbilden können. Die vorliegende mediale Längsschnittanalyse zielt dabei besonders auf den gesellschaftlichen Transformationsprozess und dessen Abbild in Filmen und Fernsehserien ab.

Kellner (vgl. 2012) stellt insgesamt heraus, dass sich die Soziologie bisher viel zu wenig um die gesellschaftlichen Abbilder in Filmen und Fernsehserien bemüht hat. Zur Bedeutung eines solchen Vorgehens hält Winter (2012: 42) dabei fest: „Die Soziologie und der Film analysieren und interpretieren gesellschaftliche Prozesse. [...] Er reflektiert Gesellschaft und reagiert auf sie, aber er konstruiert sie auch“. Damit stimmt Winter (vgl. 2012) der ursprünglichen Ausführung Denzins (vgl. 2000) zu, dass Filme und Fernsehserien von gesellschaftlichen Ideologien, Klassensystemen, nationalen Systemen sowie Gender- und Rassenkonflikten beeinflusst werden und diese auch zum Ausdruck bringen können. Diese Aspekte spiegeln sich insbesondere im Star Trek Franchise wider (vgl. Harrison et al. 1996), wie nicht nur an den einzelnen Analysen der Episoden ersichtlich wird, sondern auch in der allgemeinen Einführung in das Star Trek Franchise. Die „[...] Konflikte zwischen Gruppen, unterschiedliche Werte, Macht- und Herrschaftsstrukturen, Gefühle, Ängste sowie die Auseinandersetzungen um gesellschaftliche Transformationen werden in Filmen artikuliert und problematisiert“ (Winter 2012: 43). Damit entsprechen Filme und Fernsehserien einer kulturell betriebenen Politik (vgl. Dörner 2000) mit der mittelbaren Funktion einer öffentlichen Pädagogik (vgl. Hammer / Kellner 2009). Für Winter (2012: 43f) ist die Analyse von Filmen und Fernsehserien daher immer auch eine „[...] kritische Gesellschaftsanalyse [...]“, die automatisch einer eigenständigen „[...] Forschungsmethode [...]“ gleicht. Diese Inhalte lassen sich selbstverständlich auch mittelbar aus dem wissenschaftlichen Diskurs in die öffentliche Debatte überführen. Die in Filmen und Fernsehserien dargestellten Inhalte können, so einigen Vertretern der Filmsoziologie nach, kritisch reflektiert und handlungsorientiert weitergedacht werden. Als gesellschaftliches Produkt sei ihre Bedeutung aufzuschlüsseln und zu diskutieren. Konkreter fordert Denzin (1991: 153) beispielsweise eine direkte Einflussnahme dieser sogenannten Cultural Studies: „A cultural studies which makes a difference

[...] works to connect personal troubles to public issues within a radial and plural democracy [...].“

Insgesamt bieten Filme und Fernsehserien die Möglichkeit, auf die Folgen des gesellschaftlichen Handelns rechtzeitig hinzuweisen. Sie zeigen „[...] städtisches Chaos, Inhumanität und eine dystopische Zukunft [...]“ (Winter 2012: 51). Dadurch werden die „[...] prekären Bedingungen der sozialen Existenz und die Formen korrupter Politik in der Gegenwart [...] schonungslos aufgedeckt und einer starken Kritik unterzogen“ (Winter 2012: 52). Während zunächst das Star Trek Franchise und dessen Fankultur mit Blick auf ihren kritischen Diskurs mit der Gesellschaft analysiert werden, erfolgt die weiterführende Verbindung dieser sozialwissenschaftlichen Perspektive mit den eigentlichen Cultural Studies, wie von Winter (2012: 57) empfohlen, im Anschluss in den medienwissenschaftlichen Grundlagen.

3.2. Von der Science-Fiction zum gesellschaftlichen Phänomen

Die gesellschaftliche Bedeutung der Darstellung und des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in Star Trek steht unter anderem in einem direkten Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Akzeptanz dieses langjährigen und hauptsächlich medialen Phänomens. Denn etwas, das in den Medien als Fiktion wiedergegeben wird, muss nicht unbedingt auch einen unmittelbaren Bezug zur bestehenden und somit nicht-fiktiven Gesellschaft aufweisen - auch wenn die Medien und die darin wiedergegebenen Inhalte bereits ein Bestandteil der Kultur dieser Gesellschaft sein können. Vielmehr liegt die Vermutung eines mittelbaren Bezuges nahe, den es eingehender zu analysieren gilt. Wulff (2003: 35) verleiht diesem mittelbaren Bezug beispielsweise dadurch Ausdruck, dass er Star Trek der Science-Fiction zuordnet, „[...] einem Genre, das zukünftige Welten imaginiert und das oft durch eine technische Perspektive auf die Entwicklungspotentiale der Zivilisation determiniert erscheint.“ Es geht also unter anderem um die mögliche Zukunft dieser Gesellschaft, wodurch Science-Fiction weitestgehend auch als Prognose für die gesellschaftlichen Entwicklungen gedeutet werden kann (vgl. Wood 1990). Dazu wird unter anderem anhand konkreter Beispiele aufgezeigt werden, wie sehr Star Trek bereits auf die Gesellschaft einzuwirken vermochte. Dies kann sowohl auf einer individuellen als auch institutionellen Ebene nachge-

zeichnet werden. Die Geschichte der Namensgebung des Prototypen für das Space Shuttle der NASA sei an dieser Stelle nur prospektiv angedacht.

3.2.1. *Abbild und kritischer Diskurs der Gesellschaft*

Im wissenschaftlichen Kontext wird Star Trek selten als ein in sich geschlossenes System betrachtet, sondern mehr als ein Phänomen wiedergegeben, welches „[...] konkrete gesellschaftliche Zusammenhänge reflektieren“ (Rauscher 2003: 330) und konkretisieren kann. Manche dieser Zusammenhänge scheinen dabei sorgfältig und nahezu subtil in die Handlungen der einzelnen Star Trek Fernsehserien und Filme eingeflochten zu sein, wohingegen andere offenkundiger gegenüber den Medienkonsumenten präsentiert werden. Hier kann die Namensgebung zwischen den Gegenspielern der Besatzung des Raumschiffes Enterprise in der jüngsten Star Trek Fernsehserie *Enterprise* genannt werden: Der Produzent Rick Berman hatte sich während seiner Zeit als Dokumentarfilmer in Afghanistan von dem Klang des Namens Taliban inspirieren lassen, so dass er den Gegenspielern des Raumschiffes Enterprise den Namen Suliban gegeben hat. Dies entspricht weitestgehend der oftmals in der Medienwirkungsforschung vermuteten und als bilateral beschriebenen Synthese zwischen Medien und Gesellschaft: „Jedes Kunstwerk, und präsentiert es sich als eines vollkommener Harmonie, ist in sich ein Problemzusammenhang. Als solcher partizipiert es an Geschichte und überschreitet dadurch die eigene Einzigkeit“ (Adorno 1970: 532). Dieser Aspekt wird in der Auseinandersetzung mit dem Meinungsbildungsprozess der Medienkonsumenten in einem der nachfolgenden Kapitel fortgeführt werden.

Star Trek scheint dabei deutlich an der gegenwärtigen Gesellschaft anzusetzen, sei es in der Namensgebung der dargestellten Gegenspieler, der technologischen Möglichkeiten oder den zwischenmenschlichen sowie intra- und interkulturellen Herausforderungen (vgl. Harrison et al. 1996). Dadurch „[...] ist Star Trek komplizierter als viele andere Serien des Fernsehens, die in Alltagswelten spielen [...] Die politischen und sozialen Verhältnisse der Handlungswelt der Serie sind konventionell und Traditionen amerikanischer Vorstellungen internationaler Beziehungen verpflichtet“ (Wulff 2003: 20f). Die proklamierte Erforschung des Weltraums weist dabei nicht nur Parallelen zur Eroberung des amerikanischen Kontinents auf, sondern auch die skizzierten Strukturen der Vereinten Föderation der Planeten entsprechen weitestgehend dem föderalen System der Vereinigten

Staaten von Amerika. Darüber hinaus orientiert sich Star Trek oftmals an der bildlichen Symbolik sowie der diplomatischen Komplexität der bilateralen Beziehungen der Vereinten Nationen. Insgesamt bietet Star Trek als Science-Fiction eine zukunftsorientierte Fiktion einer gesellschaftlichen Harmonie, welche aber in ihren Grundzügen an den Erfahrungen aus den Problemzusammenhängen und dem Wertekanon des 20. Jahrhunderts anzuknüpfen versucht (vgl. Harrison et al. 1996). Nicht zuletzt deshalb steht die Besatzung des Raumschiffes Enterprise in der ersten Episode von *Star Trek: The Next Generation* für die expansive Politik sowie für die zahlreichen Kriege und zwischenmenschlichen Konflikte des 20. Jahrhunderts vor dem fiktiven Gericht einer unbekanntem Lebensform. Die Menschen haben sich in den Augen dieser unbekanntem Lebensform „*barbarisch*“ und „*unzivilisiert*“ verhalten. Der Vorwurf aus einer fiktiven Zukunft erhält über die Episode einer Fernsehserie einen Einzug in die Gegenwart. Wulff (2003: 21) vertritt daher die Meinung, dass Star Trek „[...] als ein Laboratorium zeitgenössischen Denkens untersucht werden könne.“ Für ihn ist das gesamte Franchise eine Art „[...] Seismograph zeitgenössischer Diskurse [...]“ (Wulff 2003: 22), welches als kultureller Bestandteil eben auch zu einem Bestandteil unserer eigenen Geschichte wird. Dies verdeutlichen unter anderem eine Einführung in die sehr lebendige Science-Fiction-Fankultur sowie ein Überblick über die mediale Präsenz von Star Trek in den vergangenen Jahrzehnten.

3.2.2. Einführung in die Science-Fiction-Fankultur

Über die Science-Fiction-Fankultur und insbesondere über die der Star Trek Fans gibt es zahlreiche wissenschaftliche Abhandlungen (vgl. Jindra 1994; Tulloch & Jenkins 1995; Bacon-Smith 2000; Hills 2002). So gibt es beispielsweise nicht nur Fans, die Star Trek als reines Medium konsumieren, sondern auch jene, die sich auf jährlich und international stattfindenden Conventions treffen. Einige der bekanntesten und jährlich stattfindenden Conventions sind die Comic-Con International in den Vereinigten Staaten von Amerika und die FedCon in Deutschland. In weniger regelmäßigen Abständen bringt auch die Destination Star Trek die Darsteller aus Star Trek mit den Fans aus verschiedenen Ländern zusammen. Mit den regelmäßig stattfindenden Trekdinnern gibt es in Deutschland darüber hinaus auch eine Stammtischkultur für Star Trek und Science-Fiction Fans. Insbesondere durch die gesteigerte Präsenz in nicht-Science-Fiction Medien und die gesell-

schaftliche Etablierung der sogenannten Geek-Kultur erfahren diese Conventions in den letzten Jahren eine steigende Beliebtheit (vgl. Bolling & Smith 2014). Manche Fans tauschen sich auch regelmäßig über die sozialen Netzwerke aus. Darüber hinaus gibt es noch die Fans, die kreativ an den in Star Trek dargestellten Geschichten ansetzen. So haben beispielsweise einige Fans bereits sehr früh damit angefangen, ihre eigenen Geschichten zu erfinden und wiederzugeben, wobei sie den Handlungsrahmen von *Star Trek: The Original Series* und *Star Trek: The Next Generation* immer wieder aufgegriffen und eigenständig weiterentwickelt haben (vgl. Jenkins 1998). Folglich gibt es inzwischen unzählige Star Trek Romane aus der Feder von Star Trek Fans und seit 2003 sogar eine Fortführung der ersten Star Trek Fernsehserie, in der Fans und ehemalige Darsteller aus *Star Trek: The Original Series* gemeinsam neue Episoden umgesetzt haben, die es zuvor nicht in eine offiziell produzierte und eigenständige Star Trek Fernsehserie geschafft hatten: *Star Trek: Phase II*. Mit *Star Trek: Renegade* ist darüber hinaus erst vor kurzem ein fanbasierter Ableger von *Star Trek: The Next Generation*, *Star Trek: Deep Space Nine* und *Star Trek: Voyager* entstanden, der ebenfalls in Zusammenarbeit mit ehemaligen Darstellern die fiktiven Geschichten fortsetzt. Diese ausgeprägte Science-Fiction-Fankultur scheint dabei insbesondere bei Star Trek stellenweise sogar die Verhaltensmuster und Strukturen einer eigenständigen Religion anzunehmen (vgl. Jindra 1994), die einer eigenständigen Auslegung und Kommentierung bedarf (vgl. Amesley 1989).

Den meisten wissenschaftlichen Abhandlungen über diese Science-Fiction-Fankultur ist gemein, dass sie die Star Trek zugeneigten Medienkonsumenten als „[...] intelligent, kontaktfreudig und allgemein interessiert [...]“ (Wulff 2003: 22) beschreiben, wodurch sie sich von anderen Medienkonsumenten zu unterscheiden scheinen. Auch die Sozialisierung mit Star Trek scheint dabei komplexen gesellschaftlichen Mustern zu unterliegen. Eine qualitative Erhebung zu den sozialen Netzwerken der Science-Fiction-Fankultur verweist hier insbesondere auf die Bedeutung der Familie: „[...] becoming an ordinary Star Trek fan is often a social process; most interviewees have cited family members (parents, siblings and partners) as having a role in introducing them to Star Trek or science fiction in general“ (Chamberlain & Alexander 2005: 8). Ausgehend von dem Zusammenhang zwischen Familie und Medien scheint auch die Frage nach der sozialen Orientierung von jungen Medienkonsumenten eine relevante Fragestellung

zu sein, wie sie beispielsweise in der Medienpädagogik thematisiert wird. So sieht Schulze (2000: 77) durch die Darstellung „[...] von Gesellschaft in den Medien [...] soziale Strukturen und intersubjektiv geteilte Denkmuster entstehen.“ Wie im Kontext der Familie vermögen auch die Medien eine (fiktive) Wirklichkeit zu skizzieren, welche die Medienkonsumenten auf ihr eigenes Leben übertragen können. „Dennoch helfen gerade diese neuen Textformen einer Populärkultur den Individuen, sich ihre Umwelt anzueignen, sich darin zu orientieren und sie zu ihren alltäglichen Erfahrungen in Beziehung zu setzen“ (Moser 1999: 90). Dies ist daher auch eine der zentralen Annahmen, wenn es um die gesellschaftliche Bedeutung der Darstellung und des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in *Star Trek* geht, welche im Diskurs über die Medienwirkungsforschung eingehender betrachtet wird.

Eine Möglichkeit für eine medienangeleitete Interaktion mit der Wirklichkeit skizziert erneut die qualitative Erhebung von Chamberlain & Alexander (2005: 9): „A common interest in *Star Trek* links people from all walks of life, despite the fact that it is often a minor interest in the grand scheme of things [...] The respondents might interact with the text only on a personal basis, but *Star Trek* will then be used in interacting with others in a social setting.“ Als Beispiel kann der Gruß der Vulkanier genannt werden, der nicht nur über alle *Star Trek* Fernsehserien und Filme erhalten geblieben ist, sondern auch entsprechend von den Medienkonsumenten und Fans als Symbol der Zugehörigkeit wiedergegeben werden kann. Über die bereits erwähnte Geek-Kultur haben auch Kleidungsstücke und Accessoires mit Bezügen zu Comics und Science-Fiction Fernsehserien wieder einen neuen gesellschaftlichen Status erlangt. Der Wiedererkennungswert vermag als sozialer Eisbrecher in der Gesellschaft zu funktionieren, über den der erste Kontakt in einer sozialen Interaktion hergestellt werden kann.

Bedingt durch die Komplexität der *Star Trek* Fernsehserien handelt es sich bei diesen sozialen Interaktionen häufig nicht nur um Freizeitaktivitäten, sondern durchaus auch um gesellschaftsrelevante Fragestellungen (vgl. Harrison et al. 1996), die in der Science-Fiction-Fankultur erörtert werden können. So eröffnete insbesondere die multikulturelle Zusammensetzung der Besatzung des Raumschiffes *Enterprise* in der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* in den 60er Jahren einen gesellschaftlichen Diskussionsrahmen: „Die manchmal gerade pazifistisch orientierte Serie lief in der Zeit des Vietnam-Krieges, und sie zog von

Beginn an Rezeptionsmuster und Rezipientengruppen auf sich, die sich darin auch politisch selbstverständigten“ (Wulff 2003: 38).

Nicht zuletzt deshalb zählen zur Science-Fiction-Fankultur von Star Trek auch viele namhafte Vertreterinnen und Vertreter, welche die serieneigene Intention öffentlichkeitswirksam wiedergeben. Als die Darstellerin Nichelle Nichols im Jahr 1967 ihre Rolle als Lieutenant Nyota Uhura aufgeben wollte, um sich auf eine Karriere im Musiktheater zu konzentrieren, hat Dr. Martin Luther King sie aufgesucht und an die gesellschaftliche Bedeutung ihres Charakters in *Star Trek: The Original Series* erinnert: „You are our image of where we're going, you're 300 years from now, and that means that's where we are and it takes place now. Keep doing what you're doing, you are our inspiration“ (vgl. Interview - Open Culture 2013). Als Nichelle Nichols erfuhr, dass auch die Kinder von Dr. Martin Luther King Fans ihres Charakters seien, und welchen Stellenwert er ihrem Charakter einräumte, entschied sie sich für einen Verbleib in der Fernsehserie: „[...] for the first time, we're seen as we should be seen. You don't have a black role. You have an equal role“ (vgl. Interview - Code Switch 2013). Entsprechend hat die in den 90er Jahren erfolgreiche Darstellerin Whoopi Goldberg auf den Charakter von Lieutenant Nyota Uhura reagiert. Es war ihr Anliegen in *Star Trek: The Next Generation* mitzuspielen, da sie von Nichelle Nichols Charakter bereits in ihrer Kindheit inspiriert wurde: „I just saw a black woman on television; and she ain't no maid“ (vgl. Interview - Bassom 1999). Wie tiefgründig die Science-Fiction-Fankultur verankert sein kann, verdeutlicht darüber hinaus das Beispiel des ehemaligen Informatikprofessors Randy Pausch, der unter anderem für sein Buch *Last Lecture - Die Lehren meines Lebens* (vgl. Pausch & Zaslow 2008) und den gleichnamigen Videomitschnitt seiner Vorlesung bekannt geworden ist. Nach Bekanntwerden seiner Krebsdiagnose und vor seinem Ableben verwirklichte er sich seinen persönlichen Traum eines kurzen Auftritts in einem Star Trek Kinofilm. Dessen Kinopremiere hat Randy Pausch allerdings nicht mehr miterlebt, wodurch auch er im Sinne von Adorno (vgl. 1970) zu einem Bestandteil der Geschichte von Star Trek und dessen Kultur in unserer Gesellschaft wurde.

3.2.3. Lebenszyklus, Kontinuität und Präsenz in den Medien

Als *Star Trek: The Original Series* das erste Mal in den Vereinigten Staaten von Amerika ausgestrahlt wurde, handelte es sich nicht um eine besonders erfolgrei-

che Fernsehserie. Bereits der ursprüngliche Pilotfilm von 1964 wurde wegen seiner Komplexität von den Sendern abgelehnt, so dass Gene Roddenberry das Konzept der Fernsehserie entsprechend anpassen musste. Der Anfang von Star Trek geht daher mit *Star Trek: The Original Series* auch auf die Jahre 1966 bis 1969 zurück. Die eigentliche „[...] Erfolgsgeschichte der Serie beginnt später. Vielleicht mit der Wiederholung der Serie in den Jahren 1974 und 1975“ (Wulff 2003: 38). Das Produkt Star Trek erhielt demnach erst nach und nach Einzug in die amerikanische Fernsehkultur, ganz so, als hätte es sich erst herumsprechen müssen. In den 70er Jahren fanden schließlich auch die ersten Treffen unter den Fans statt, aus denen später die größeren Conventions hervorgegangen sind. Einen ersten medialen Höhepunkt erlebte Star Trek in den 90er Jahren, als *Star Trek: The Original Series* auf der internationalen Bühne noch immer in der Wiederholung ausgestrahlt wurde und *Star Trek: The Next Generation* zwei Jahre vor dem eigentlichen Serienfinale vollständig von den Medienkonsumenten akzeptiert schien. Folglich begannen die Produzenten mit der Konzeption der nachfolgenden Fernsehserien *Star Trek: Deep Space Nine* und *Star Trek: Voyager*. Die Produzenten wollten den Erfolg entsprechend fortführen. Im Jahr 1992, als alte Episoden von *Star Trek: The Original Series* und neue Episoden von *Star Trek: The Next Generation* teilweise am gleichen Tag auf verschiedenen Sendern ausgestrahlt wurden, wurden allein in den Vereinigten Staaten von Amerika geschätzte 200 Episoden pro Tag auf den unterschiedlichsten Sendern ausgestrahlt (vgl. Stern/Stern 1992: 481f). So zählen bis zum Ende des Jahres 2014 insgesamt sechs eigenständige Fernsehserien mit insgesamt 725 eigenständigen Episoden sowie zwölf eigenständige Kinofilme zum Star Trek Franchise. Dabei laufen die Wiederholungen der Fernsehserien auch im Jahr 2014 noch regelmäßig im internationalen Fernsehen, und die Filme werden in Deutschland beispielsweise jährlich in einer sogenannten Star Trek Nacht ausgestrahlt, bzw. erleben etwas unregelmäßiger sogar eine Wiederaufführung in ausgewählten deutschen Kinos. Dabei erwirtschaften die hinter Star Trek stehenden Gesellschaften schätzungsweise mehrere hundert Millionen Dollar pro Jahr (vgl. Wulff 2003). Neben den Filmen und Fernsehserien stehen darüber hinaus zahlreiche Lizenzmodelle für Literatur in verschiedenen Formaten, Brett- und Computerspiele sowie die Conventions zur Verfügung.

Ferner ist zu berücksichtigen, dass Star Trek erstmals als Fernsehserie ausgestrahlt worden ist. Diese werden in der Regel nicht nur durch Werbepausen

unterbrochen, sondern auch speziell als solche produziert. Hier rückt neben der Frage nach der Sendezeit insbesondere auch die Frage nach einer geeigneten Produktplatzierung in den Vordergrund. Obwohl dadurch zunächst die eigentliche Handlung einer ausgestrahlten Episode unterbrochen wird, kann sich dabei ein übergeordneter Kontext aus Episode und Werbepause herausbilden (vgl. Browne 1984). Für die Hersteller von Produkten geht es demnach um die Fragestellung, für welches Produkt sie in der Science-Fiction-Fankultur entsprechend Abnehmer zu finden hoffen. Die über die vergangenen Jahrzehnte seit Bestehen des Star Trek Franchise erwirtschafteten Summen lassen sich allerdings nur erahnen. Detaillierte Kennzahlen hierzu liegen nicht vor.

Am ehesten lässt sich der Lebenszyklus des Star Trek Franchise über die Einspielsummen und die dazugehörigen Produktionskosten der einzelnen Kinofilme nachzeichnen. Das für die Produktion zur Verfügung stehende Budget orientiert sich in der Regel an dem vor der Produktion geschätzten Marktwert, und die Einspielsummen vermitteln einen Eindruck von dem Erfolg des jeweiligen Kinofilms auf Seite der Medienkonsumenten. Die nachfolgende Grafik fasst die weltweiten Einspielsummen sowie das zuvor investierte Budget für die Produktion der zwölf Star Trek Kinofilme aus den Jahren 1979 bis 2013 zusammen.

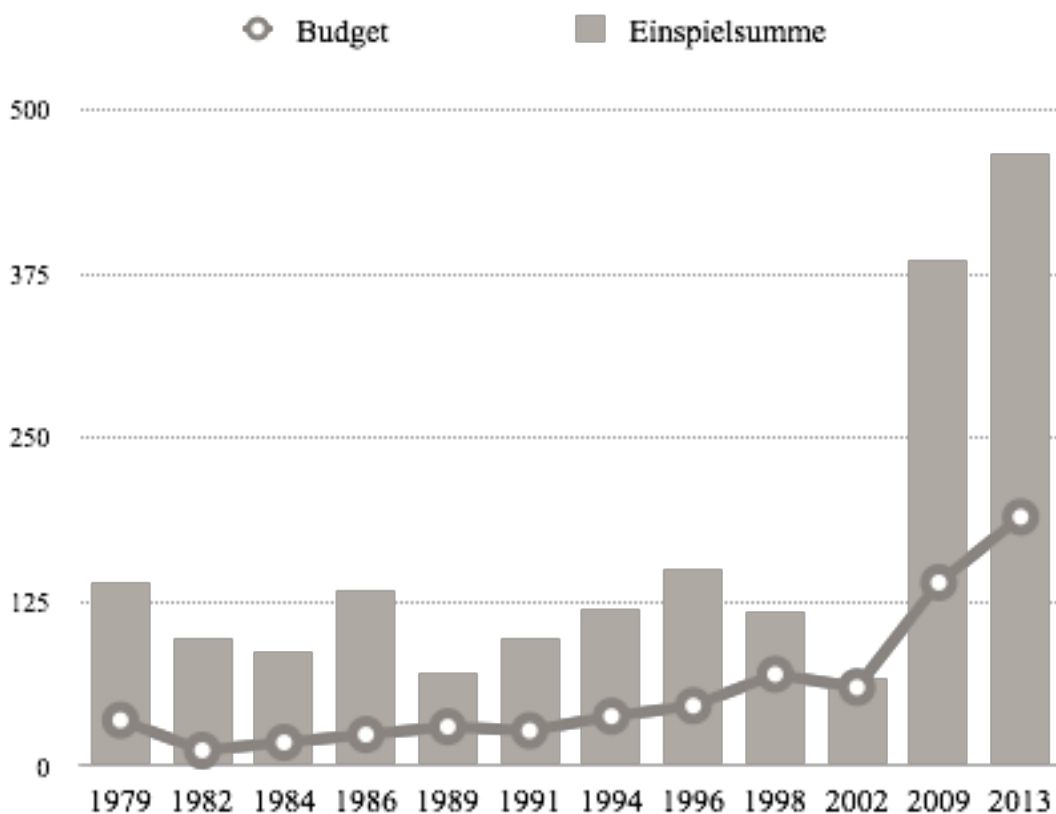


Abbildung 1: Budget und Einspielsummen des Star Trek Franchise

Quelle: Eigene Darstellung (2014); vgl. The Numbers (2013a)

Obwohl *Star Trek: The Motion Picture* von 1979 unter den Fans als einer der weniger erfolgreich umgesetzten Kinofilme des Franchise gilt, profitierte dieser Kinofilm von dem bereits erwähnten Erfolg der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* in den 70er Jahren und spielte weltweit insgesamt ca. 139 Millionen U.S. Dollar ein. *Star Trek: The Wrath of Khan*, der unter den Fans als einer der charakterstärksten Kinofilme gilt, brachte es drei Jahre später lediglich auf ca. 97 Millionen U.S. Dollar. Dass die Science-Fiction-Fankultur von Star Trek insbesondere durch den dargestellten gesellschaftlichen Bezug profitieren könnte, verdeutlicht unter anderem die Einspielsumme von *Star Trek: The Voyage Home*. Dieser Kinofilm brachte es 1986 weltweit auf insgesamt ca. 133 Millionen U.S. Dollar und übertrifft damit sogar die Einspielsumme von *Star Trek: The Search for Spock* (ca. 87 Millionen U.S. Dollar), obwohl in diesem Kinofilm der Charakter des zuvor verstorbenen und beliebten Commander Spock eine von den Fans erwartete Renaissance erlebte. Möglicherweise liegt der Erfolg von *Star Trek: The Voyage Home* an der humorvollen Darstellung sowie der dargestellten Zeitreise der Besatzung des Raumschiffes Enterprise zurück in das Jahr 1986. Hier begeg-

nen die bereits aus der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* bekannten Charaktere nicht nur der Punker-Jugendkultur, sondern kommentieren auch kritisch die technologischen Entwicklungen dieser Zeit sowie die medizinische Versorgung in Krankenhäusern (vgl. Harrison et al. 1996). Darüber hinaus zeigen sie sich von dem Konflikt zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika mit der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken irritiert und versuchen der Umweltzerstörung durch die Rettung der Buckelwale George und Gracie entgegenzutreten. Im Jahr 1996 erlebt Star Trek mit dem Kinofilm *Star Trek: The First Contact* schließlich einen actionlastigen Schwerpunkt, der zu einer erstmaligen Einspielsumme in Höhe von ca. 150 Millionen U.S. Dollar führt. Im Durchschnitt waren die ersten sechs Kinofilme mit der Besetzung aus der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* in etwa so erfolgreich wie die vier Kinofilme mit der Besetzung aus der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*.

Mit der Science-Fiction-Fankultur aus dem Star Wars Franchise vermochten die Kinofilme bislang jedoch nicht mithalten. Die sechs Star Wars Kinofilme brachten es durchschnittlich auf eine weltweite Einspielsumme von ca. 498 Millionen U.S. Dollar (vgl. The Numbers 2013b). Erst mit dem sogenannten Reboot des Star Trek Franchise im Jahr 2009, also einer Neuverfilmung der Abenteuer des ersten Raumschiffes Enterprise und der Besetzung aus *Star Trek: The Original Series* mit neuen Darstellern, gelang der erstmalige Aufschluss zum Erfolg des Star Wars Franchise. So spielte der Kinofilm *Star Trek* von 2009 weltweit insgesamt ca. 386 Millionen U.S. Dollar ein und der nachfolgende Kinofilm *Star Trek: Into Darkness* brachte es auf ca. 467 Millionen U.S. Dollar. Erstmals schien Star Trek kein Nischenprodukt für die Fans zu sein, sondern massentauglich von den Medienkonsumenten akzeptiert zu werden. Unter Umständen ist dieser Effekt auch auf die in diesen Jahren gestiegene gesellschaftliche Akzeptanz der Geek-Kultur und die gestiegene Präsenz von Science-Fiction Elementen und Querverweisen in anderen Medien zurückzuführen. Ein besonders aktuelles Beispiel für diese Akzeptanz ist der Erfolg der Fernsehserie *The Big Bang Theory*, die inzwischen zu einer der erfolgreichsten Fernsehserien zählt (vgl. Locker 2014). In dieser Fernsehserie geht es um den Alltag von vier jungen Wissenschaftlern, die eindeutig der Science-Fiction-Fankultur zuzuordnen sind. Sie sind intelligent, leben ihre Science-Fiction-Fankultur öffentlich und in nahezu jedem erdenkbaren Detail aus und stehen daher scheinbar oftmals im Widerspruch zu der Gesell-

schaft. Die vier Charaktere sind demnach der sogenannten Nerd-Kultur zuzuordnen, die sich von der Geek-Kultur dadurch unterscheidet, dass sie die Fiktion in ihren Alltag auch tatsächlich einfließen lassen. So zitieren die dargestellten Charaktere unter anderem Comics und Science-Fiction Fernsehserien sowie Kinofilme und kleiden sich ihrer Science-Fiction-Fankultur entsprechend. Inzwischen gibt es acht Staffeln von *The Big Bang Theory* und in jeder dieser Staffeln gibt es unter anderem mindestens einen Querverweis zum Star Trek Franchise. Durch solche medialen Vermittler ist das Produkt Star Trek nicht nur den unmittelbaren Medienkonsumenten zugänglich, sondern erreicht inzwischen auch mittelbar die verschiedensten Zielgruppen in der Gesellschaft.

3.3. Star Trek und die Wirklichkeit: Manifestationsbeispiele

Die nachfolgenden Beispiele für die gesellschaftliche und technologische Manifestation der durch die Star Trek Fernsehserien entstandenen Science-Fiction-Fankultur verdeutlichen ebenfalls Adornos (vgl. 1970) Annahme über die Synthese von Medien und Geschichte. Hierzu kann erneut auf die Darstellerin Nichelle Nichols verwiesen werden. Neben ihrem persönlichen Einfluss auf Dr. Martin Luther King wurde sie nach ihrer Karriere als Darstellerin für die Fernsehserie *Star Trek: The Original Series*, also während ihrer Tätigkeit als Darstellerin für die nachfolgenden Star Trek Kinofilme, auch von der NASA erfolgreich angeworben. Dort nahm sie unter anderem unter Verweis auf ihren Charakter Lieutenant Nyota Uhura an einer Informationskampagne für weibliche und afroamerikanische Bewerberinnen und Bewerber für das Raumfahrtprogramm der Vereinigten Staaten von Amerika teil. Beispielsweise gilt die daraus hervorgegangene NASA Astronaut Group 8 als erstes mixed-Team mit weiblichen sowie ethnisch-multikulturellen Astronautinnen und Astronauten, denn mit Guion Bluforf, Ronald McNair und Frederick Gregory waren drei afroamerikanische Astronauten in der Gruppe vertreten. Die erste afroamerikanische Frau an Bord eines Space Shuttles, Dr. Mae Jemison, verwies dabei insbesondere auf Star Trek, als sie ihre Entscheidung für eine Karriere bei der NASA darlegte. Es scheint, als habe *Star Trek: The Original Series* in den 60er und 70er Jahren als Vorbild für das gesellschaftliche Zusammenleben sowie eine kooperative Arbeitsweise gedient: „Nahezu jede der 79 Episoden hatte eine klar erkennbare Moral, meist ein Plädoyer für Toleranz“ (Wulff 2003: 38). Demnach haben die Charaktere aus Star Trek mög-

licherweise sogar einen Einfluss auf die Berufswahl ihrer Fans und einzelne Berufsbranchen gehabt. So scheinen sich einige Star Trek Fans nicht nur aus einer Affinität für technologische Zusammenhänge, sondern vielleicht auch in Anlehnung an den Charakter des Chief Engineer Montgomery Scott für ein Studium der Ingenieurwissenschaften entschieden zu haben. Einer der bekanntesten Belege präsentierte der Darsteller James Doohan in einem Interview selbst, als er von seiner Begegnung mit einer angehenden Absolventin der Ingenieurwissenschaften berichtete (vgl. Interview - YouTube 2006): Diese hatte ihm zunächst einen Abschiedsbrief geschrieben, da sie sich das Leben nehmen wollte. Daraufhin hat James Doohan sie angerufen und persönlich zu einer der nächsten Conventions eingeladen, zu der sie auch gekommen war. Acht Jahre später erhielt James Doohan einen weiteren Brief von ihr, in dem sie ihn darüber informierte, dass sie dank seiner Motivation erfolgreich ihr Masterstudium abgeschlossen hatte.

Umgekehrt verweisen die Star Trek Fernsehserien auch relativ zeitnah auf Ereignisse aus dem Leben der beteiligten Akteure, der Produzenten und der Gesellschaft. So führte beispielsweise der Verlust des Space Shuttles Columbia beim Wiedereintritt in die Erdatmosphäre im Jahr 2003 zu der Einführung eines neuen Raumschiffes Columbia in der Fernsehserie *Star Trek: Enterprise*. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Star Trek „[...] als kollektives Werk mit offener Struktur, an dem Produzenten, Autoren, Schauspieler und Ausstatter im Zusammenspiel beteiligt sind“ (Rauscher 2003: 331), betrachtet werden kann. Umgekehrt befindet sich ein Modell des Raumschiffes Enterprise im offiziellen Smithsonian National Air and Space Museum, einer technologischen Forschungs- und Bildungseinrichtung. Darüber hinaus wurde der Prototyp des Space Shuttles der NASA 1976 von Gerald Ford, dem damaligen Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, von Constitution in Enterprise umbenannt (vgl. Dumoulin 1994). Ausschlaggebend dafür war eine massive Briefkampagne der Star Trek Fans. Das Raumschiff Enterprise ist im Star Trek Franchise übrigens seit den 60er Jahren ein Raumschiff der Constitution-Klasse.

Schließlich entstand in Anlehnung an das Star Trek Franchise in der kanadischen Provinz Alberta die Stadt Vulcan, die im Jahr 2011 genau 1.836 Einwohner auf 6,58 Quadratkilometer vereinte (vgl. StatCan 2011) Diese Stadt trägt nicht nur den Namen der Heimatwelt der aus Star Trek bekannten und unter den Fans beliebten Vulkanier, sondern präsentiert darüber hinaus auch im Stadtzentrum

einen Nachbau des Raumschiffes Enterprise. Bei diesem Beispiel dürfte es sich allerdings um eine eher seltene Form der gesellschaftlichen Manifestation handeln. Insgesamt scheint Star Trek durch den deutlich ausgeprägten technologischen Fokus sowie die Beziehungen zwischen den Darstellern und deren Charakteren aus den Fernsehserien mit der Science-Fiction-Fankultur auf verschiedene Ebenen der Gesellschaft einzuwirken. Nicht zuletzt verändern die technologischen Entwicklungen unsere Gesellschaft, so dass diese sich der Zukunftsvision von Star Trek anzugleichen scheint. Als Beispiele hierfür seien das Motorola StarTAC Mobiltelefon genannt, welches nicht nur das erste Klapphandy aus dem Jahr 1996 war, sondern auch an den Communicator aus *Star Trek: The Original Series* erinnert. Auch die seit *Star Trek: The Next Generation* verwendeten PADDs ähneln in ihrer Form und Funktion dem im Jahr 2010 von der Firma Apple Inc. vorgestellten iPad sowie dessen Nachfolgenerationen. Als Folge hat sich nicht nur eine ähnliche Technologie in der Gesellschaft etabliert, sondern auch die gesellschaftlichen Strukturen und Kommunikationsmuster haben sich entsprechend ihrer fiktiven Vorlage angepasst.

3.4. Zusammenfassung der sozialwissenschaftlichen Grundlagen

In den sozialwissenschaftlichen Grundlagen wurde in Anlehnung an den soziologischen Kontext der Medienrezeption die gesellschaftliche Bedeutung der Star Trek Fernsehserien sowie der Science-Fiction-Fankultur herausgestellt. Diese sind von entscheidender Bedeutung, wenn davon ausgegangen wird, dass die Darstellung und das Verständnis von Menschen mit Behinderung über Star Trek einen Einfluss auf die Gesellschaft nehmen können (vgl. Harrison et al. 1996). Dabei wird Star Trek zunächst als eine Science-Fiction Fernsehserie charakterisiert, die als solche einen fiktiven Blick auf die gesellschaftliche und technologische Zukunft ermöglichen kann (vgl. Wulff 2003). In Anlehnung an den Wertekanon des 20. Jahrhunderts werden insgesamt die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Herausforderungen dargestellt, welche in den einzelnen Episoden von den fiktiven Charakteren gelöst werden (vgl. Rauscher 2003).

Dadurch bietet Star Trek nicht nur ein Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern offenbart gleichermaßen eine Möglichkeit zur sozialen Orientierung und Adaption gesellschaftlicher Strukturen und Verhaltensmuster (vgl. Moser 1999; vgl. Schulze 2000). Gemessen an Ausmaß und Intensität scheint die

gesellschaftliche Bedeutung von Star Trek dabei sogar religiösen Mechanismen zu gleichen (vgl. Jindra 1994). Manche Fans adaptieren nicht nur die dargestellten Herausforderungen für eine kreative Fortführung des Franchise, sondern integrieren die dargestellten Lösungen und Verhaltensmuster gleichermaßen in ihren Alltag. Stellenweise vermag Star Trek dadurch eine Vorlage für die Interaktion in sozialen Situationen und darüber hinaus auch eine Möglichkeit für eine politische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft zu bieten. Nicht zuletzt deshalb können die in Star Trek dargestellten Herausforderungen auch als eine Art gesellschaftlicher Seismograph verstanden werden (vgl. Wulff 2003), was mit dem dargestellten soziologischen Kontext der Medienrezeption und der in der Filmsoziologie herausgestellten Gesellschaftskritik übereinstimmen würde. Damit erreicht Star Trek nicht nur berühmte Persönlichkeiten wie Dr. Martin Luther King oder die Schauspielerin Whoopi Goldberg, sondern beispielsweise auch Vertreterinnen und Vertreter auf Hochschulebene und weitere Multiplikatoren in der Gesellschaft.

Der eigentliche Erfolg des Star Trek Franchise stellt sich in den 70er Jahren durch die Wiederholungen im Fernsehen und die ersten regelmäßigen Conventions ein. Inzwischen sind sechs Fernsehserien mit insgesamt 725 Episoden sowie zwölf Kinofilme aus dem Star Trek Franchise hervorgegangen, womit schätzungsweise mehrere hundert Millionen Dollar jährlich erwirtschaftet werden. Der eigentliche Lebenszyklus und die Popularität lassen sich dabei am ehesten über die zwölf Kinofilme nachzeichnen. So informieren die Einspielsummen darüber, dass Star Trek erst seit dem Reboot des Franchise mit dem gleichnamigen Film *Star Trek* im Jahr 2009 an den Erfolg des Star Wars Franchise anzuknüpfen vermochte. Unter Umständen hängt dies mit einer neuen Akzeptanz der Geek-Kultur in der Gesellschaft zusammen, wie der Erfolg der Fernsehserie *The Big Bang Theory* verdeutlicht.

Auch die Präzision in der Darstellung technologischer Möglichkeiten sowie die Beliebtheit der Charaktere aus den Fernsehserien lassen das Star Trek Franchise zu einem etablierten Bestandteil der Gesellschaft werden. Sie sind, um an Bourdieu (vgl. 1997) anzuknüpfen, zu einer gesellschaftlichen Institution geworden. So werben Star Trek Charaktere nicht nur für bestimmte Berufsgruppen, sondern setzen sich oftmals auch für die in den Fernsehserien gezeigte gesellschaftliche Toleranz ein. Insbesondere mit der NASA und dem Smithsonian National Air and Space Museum sind daraus zahlreiche Verknüpfungen zwischen der

dargestellten Fiktion und der tatsächlichen Gesellschaft hervorgegangen. Dies ist vor allen Dingen darauf zurückzuführen, dass die in den Fernsehserien dargestellten technischen Geräte unlängst ein etablierter Bestandteil gesellschaftlicher Strukturen und Kommunikationsmuster unserer Zeit geworden sind.

4. Medienwissenschaftliche Grundlagen:

Medienwirkung und Darstellung von Menschen mit Behinderung

4.1. Meinungsbildungsprozesse im Fokus der Medienwirkungsforschung

Der Einfluss von Massenmedien wie Film und Fernsehen auf die in der Gesellschaft vorherrschenden Vorstellungen, wie beispielsweise dem Verständnis von Behinderungen und Menschen mit Behinderung, wird bis heute in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen mit zum Teil unterschiedlichen Ergebnissen bewertet. Während zum Beispiel die „Dialektik der Aufklärung“ von Adorno und Horkheimer (1969) als ein klassischer Erklärungsansatz für die „[...] Bedeutung von Massenkommunikation und Massenkultur für die Reproduktion des kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems [...]“ (Kellner 1982: 482; vgl. Keppler 2000) gesehen wird, scheint sich in der Sozialpsychologie und Medienwirkungsforschung mit der Frage nach der Kompetenz der Medienkonsumenten eine kritische Auseinandersetzung mit den gegebenen Interpretationsmöglichkeiten des Medienkonsumenten herausgebildet zu haben (vgl. Feldmann 2005). So sollen Medien aus sozialwissenschaftlicher Perspektive auf der einen Seite als „[...] ein zentraler Macht- und Herrschaftsfaktor“ (Feldmann 2005: 291; vgl. Thompson 1995) oder auch in Form einer „[...] popular culture [...]“ (Kellner 1982: 482) mit einer Art „[...] Gehirnwäsche [...]“ (Enzensberger 1970: 146) die Vorstellungen der Medienkonsumenten mitbestimmen können, während auf der anderen Seite die Frage nach der Souveränität und Mündigkeit dieser Medienkonsumenten nicht abschließend beantwortet werden kann (vgl. Trepte 2004).

Dadurch werden im wissenschaftlichen Diskurs die möglichen „[...] Veränderungen bei Individuen und in der Gesellschaft, die durch Aussagen der Massenmedien entstehen [...]“ (Schenk 1998: 388) können, analysiert. Hinsichtlich des Ausmaßes dieser Veränderungen müsse aber weitreichender differenziert werden (vgl. Keppler 2000). Hier sind zum einen das vorhandene Wissen sowie die bereits manifestierte Meinung und bewährte Verhaltensweisen der Medienkonsumenten zu berücksichtigen (vgl. Schenk 1998). Zum anderen bestehe im Rahmen einer Kommunikation der Medienkonsumenten untereinander die Möglichkeit, „[...] den Einfluß der Medien ergänzen, korrigieren oder verstärken“ (Schenk 1998: 388) zu können. Dadurch gilt es nicht nur zu berücksichtigen, wie die Auf-

nahme der Medien durch den einzelnen Medienkonsumenten erfolgt, sondern ferner auch, wie diese in der Gesellschaft erfolgt. Die Aufnahme der Medien durch einzelne Medienkonsumenten und die Gesellschaft kann demnach übereinstimmen, muss aber nicht zwingend übereinstimmen. Eine solche Differenz in der Aufnahme kann sich nach Schenk (1998) beispielsweise daraus ergeben, dass die mit den Medien vermittelten Vorstellungen zwar an den einzelnen Medienkonsumenten weitergegeben werden können, diese aber keine Bestätigung durch die anschließenden Kommunikationsprozesse mit anderen Medienkonsumenten erfahren müssen. „Persönlicher Einfluss kann [...]“ demnach „[...] wirksamer sein als der (Einfluss) der Medien“ (Schenk 1998: 338). Die gesellschaftlichen Vorstellungen sind daher kein direktes Abbild der in den Medien wiedergegebenen Vorstellungen, sondern des Meinungsbildungsprozesses mit individueller Schwerpunktsetzung durch die Medienkonsumenten (Schenk 1998: 402). Dies würde eine sukzessiv reflektierte Auseinandersetzung der Gesellschaft mit den Medien bedeuten.

Für die Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung kann das gesellschaftliche Vorwissen und die durch die Medien angestoßene Auseinandersetzung aber kritisch hinterfragt werden. Umgangssprachlich handelt es sich dabei nämlich um sogenannte Tabuthemen, welche von der Gesellschaft zwar nicht ignoriert, vielleicht aber bewusst ausgeblendet werden. So verweist Dr. Peter Radtke, der Geschäftsführer und Redakteur der Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien, in seinen Vorträgen beispielsweise auf den einprägsamen Satz, den Eltern beim Anblick eines Menschen mit Behinderung an ihre Kinder richten (Radtke 2006: 121): „Da schaut man nicht hin; das tut man nicht!“ Die menschliche Neugierde und Aufgeschlossenheit wird stellenweise bereits in frühen Sozialisationsphasen gegenüber den Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung eingeschränkt. Diese Themen scheinen als solche stigmatisiert zu sein und so scheinen aus gesellschaftlicher Perspektive auch Menschen mit Behinderung stigmatisiert zu werden. Ansätze, diese Heterogenität als Normalität wahrzunehmen, scheinen daher gesellschaftlich unterbunden. Dadurch werden Medien häufig zu der einzigen Informationsquelle für die Gesellschaft, wenn es ein Verständnis dieser Themen zu schaffen gilt. Dies legt die Bedeutung von Film und Fernsehen sowie der darin dargestellten Interaktion mit Menschen mit Behinderung als gesellschaftliche Information nahe.

Sheperd (2007) geht dabei davon aus, dass zwischen dem Einfluss von Film und Fernsehen unterschieden werden müsse, ohne zunächst eine empirische Evidenz nachzuweisen. Demnach übersteige der Einfluss von wöchentlichen Fernsehprogrammen den von unregelmäßig ausgestrahlten Filmprogrammen aufgrund ihrer Häufigkeit: „[...] television series have more influence on American society because they are weekly events and are readily accessible to most consumers“ (Sheperd 2007: 3). Der Fokus auf das Verständnis und die Darstellung von Menschen mit Behinderung erfährt in diesem Sinne eine doppelte Bedeutung: Star Trek vermag nicht nur in Form von insgesamt elf Filmen und fünf Fernsehserien über mehrere Jahrzehnte auf die Medienkonsumenten einzuwirken, sondern auch das Thema Behinderung als solches erfährt eine nicht zu vernachlässigende thematische Schwerpunktsetzung bei zeitgleich stattfindender gesellschaftlicher Entwicklung und Relevanz, welche in keinem anderen Genre und Franchise über einen derart ausgedehnten Zeitraum analysiert werden kann.

In diesem zeitlich ausgedehnten Prozess von Verständnis und Darstellung antworten nicht nur „[...] unterschiedliche soziale Gruppen auf die Medienbotschaften mit unterschiedlichen Interpretationen und Reaktionen [...]“ (Kellner 1982: 508), sondern auch Film und Fernsehen als solche reagieren mit unterschiedlicher Perspektive auf die gesellschaftsrelevanten Fragestellungen. Dadurch könnte sich das Verständnis von Star Trek im Dialog mit sich selbst und der Gesellschaft stets aktualisiert haben. In den Vereinigten Staaten von Amerika kann auf die starken Interdependenzen zwischen Gesellschaft, Film und Fernsehen nach Sheperd (2007) insbesondere dann hingewiesen werden, wenn beispielsweise Bill Cosby als erster schwarzer Hauptdarsteller in der Fernsehserie *I Spy* von 1965 bis 1968 die Rolle eines Agenten für die US-amerikanische Regierung übernimmt. Das angespannte Verhältnis zwischen weißen und schwarzen US-Amerikanern fand in dieser Zeit in den Detroitter Rassenunruhen seinen Höhepunkt. Nur ein Jahr nach diesen Rassenunruhen wurde in *Star Trek: The Original Series* in der Episode *Plato's Stepchildren* ein Kuss zwischen einer schwarzen Frau und einem weißen Mann ausgestrahlt. Der Fokus auf Rassismus wurde hingegen in der Fernsehserie *All in the Family* zwischen 1971 und 1979 um Homosexualität, Emanzipation und individuelle Schicksale der Charaktere erweitert, wodurch die Gesellschaft auf weitere gesellschaftsrelevante Fragestellungen hingewiesen wurde.

Auch der Vietnam Krieg wurde durch die Fernsehserie *M*A*S*H* zwischen 1972 und 1983 kritisch parodiert.

Zu den Interdependenzen zwischen Gesellschaft, Film und Fernsehen wurde bereits in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen festgehalten, dass sowohl Film und Fernsehen als auch die Gesellschaft ein eigenes Verständnis von sozialen und realen Begebenheiten aufweisen können. Durch die Funktion von Film und Fernsehen als Massenmedien kann deren Verständnis aber an ein breites Publikum zur Reflektion weitergeben werden, so dass der Art der gezeigten Darstellungen eine besondere Aufmerksamkeit gelten sollte. Durch die gesellschaftlich verbreitete Stigmatisierung behinderungsspezifischer Themen und Menschen mit Behinderung können Darstellungen in Film und Fernsehen teilweise eine wichtige Informationsquelle für Menschen ohne eine Behinderung sein. Dadurch kann den Medien zumindest aus behindertenpolitischer Perspektive eine aufklärerische Funktion zugesprochen werden. Die dazu in den Medienwissenschaften diskutierten Wirkungsmechanismen werden zunächst eingehender mit einem Verweis auf die Kulturindustrie und die Cultural Studies herausgestellt werden. Nachfolgend werden Schlaglichter auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien, aber auch auf die allgemeine Medienberichterstattung und das darin enthaltene Verständnis, sowie die möglichen Konsequenzen für die Gesellschaft gelegt. Dies führt zu einigen weiterführenden Hinweisen in Bezug auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung, wie sie durch diese selbst bestimmt werden.

4.1.1. Medien als Kulturindustrie

Es folgt ein differenzierterer Blick auf Adornos und Horkheimers Dialektik der Aufklärung, das als Standardwerk der Kulturindustrie und zur grundlegenden Beschreibung der Funktionsweise von Massenmedien angesehen werden kann. Dies ist insofern ratsam, als dass das Star Trek Franchise der Definition von Adorno und Horkheimer entsprechend ein an die Massen gerichtetes Produkt der Kulturindustrie darstellt. Wie in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen bereits herausgestellt, wird auch in der Dialektik der Aufklärung von einer Beziehung zwischen Medien und Gesellschaft ausgegangen. Diese scheint dabei einem linearen Wirkungsmodell zu gleichen: „Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik“ (Adorno / Horkheimer 1969: 110). Die Pro-

dukte der Kulturindustrie richten sich an die Massen als mögliche Medienkonsumenten und beeinflussen vergleichbar mit Schulzes (vgl. 1990) Modell der Homogenisierung scheinbar die Erfahrungswerte der Menschen: „Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert“ (Adorno / Horkheimer 1969: 110). Adorno und Horkheimer (1969: 113) sprechen in diesem Sinne von dem „[...] Filter der Kulturindustrie“ (Adorno / Horkheimer 1969: 113), durch den die Wahrnehmung der Medienkonsumenten geleitet wird. Dabei werde den Medienkonsumenten Adorno und Horkheimer (1969: 113) entsprechend vorgetäuscht, „[...] daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennengelernt“ hat.

Darüber hinaus beschreiben sie ähnlich wie Winter und Eckert (vgl. 1990) die identitätsstiftende Funktion der Medien. Diese bieten gemäß Adorno und Horkheimer (1969: 129) eine entsprechende Handlungsvorlage für das reale Leben, „[...] um im Leben die eigene menschliche Regung [...] sicherer beherrschen zu können.“ Im Sinne der Kulturindustrie gehen sie dabei von einem Machtinstrument der herrschenden Klassen aus, um die aus Medienkonsumenten bestehende Gesellschaft auf den Alltag einzuschwören und von einem reaktionären Verhalten abzuhalten. Dabei betonen die Medien gezielt verschiedene Aspekte und instrumentalisieren diese: „Je nachdem, welcher Aspekt gerade maßgebend ist, wird in der Ideologie Plan oder Zufall, Technik oder Leben, Zivilisation oder Natur betont“ (Adorno / Horkheimer 1969: 132). In Abhängigkeit von dem Zustand der Gesellschaft böten die kulturindustriellen Medien ein Dogma, welches sich auf das reale Leben übertragen ließe: „Die permanent verzweifelten Situationen, die den Zuschauer im Alltag zermürben, werden in der Wiedergabe, man weiß nicht wie, zum Versprechen, daß man weiter existieren darf“ (Adorno / Horkheimer 1969: 137). Adorno und Horkheimer (vgl. 1969) sprechen daher auch entgegen der in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen nachgezeichneten Individualisierung durch die Medien von einer Pseudoindividualität in der Gesellschaft. Dabei gehen sie zunächst nicht auf den möglichen kritischen Beitrag der Medien für die Gesellschaft ein, sondern thematisieren ausschließlich das Machtgefälle zwischen interessengeleiteter Industrie und anzuleitender Gesellschaft. So stellen Adorno und Horkheimer (vgl. 1969) insbesondere die Bedeutung der Massenkultur und Massenkommunikation „[...] für die Reproduktion des kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems [...]“ (Kellner 1982: 482) heraus.

Dies erinnert an den bereits von Kellner (vgl. 1982) vorgebrachten Begriff der „[...] popular culture [...]“, wobei er die von Adorno und Horkheimer beschriebene Kulturindustrie mehr noch als Transformation der Medien von einem „[...] Element der humanisierenden Aufklärung und Befreiung [...]“ hin „[...] zu einem Instrument der sozialen Kontrolle [...]“ (Kellner 1982: 483) zusammenfasst. Kellner interpretiert die Dialektik der Aufklärung so, dass durch die Medien der „[...] Klassenkonflikt und [...] Fortbestand sozialer Probleme mit Bildern eines gesellschaftlichen Utopia hier und heute verhängt [...]“ (Kellner 1982: 483) werden könne. Als kritische Folge fasst Kellner (1982: 484) für die Dialektik der Aufklärung daher auch das Bild einer manipulierten und in die Passivität gedrängten Gesellschaft zusammen, die sich durch eine homogenisierte Konformität und einen zunehmenden Individualitätsverlust auszuzeichnen scheint.

Dabei steht für ihn echte Kunst nicht nur im Gegensatz zur massenproduzierten Kulturindustrie, sondern befindet sich auch stets „[...] in einem Spannungsverhältnis zur bestehenden Gesellschaft [...]“ (Kellner 1982: 487). Dies ist durchaus eine Intention, die sich im gesellschaftskritischen Star Trek Franchise zu realisieren scheint (vgl. Harrison et al. 1996; vgl. Smith / Smith 2011), obwohl die Star Trek Fernsehserien gleichermaßen ein Massenpublikum ansprechen und die ebenfalls in der kritischen Theorie thematisierten Rollenvorbilder beinhalten. Schließlich sei gerade wegen dieser Rollenvorbilder und seiner Regelmäßigkeit das Fernsehen einer der einflussreichsten Bestandteile der Kulturindustrie geworden (vgl. Kellner 1982: 489). Auch in Anlehnung an Mills (vgl. 1955) gestalten die Massenmedien Sehnsüchte und beeinflussen als scheinbarer Ideologiestandort das Verhalten der Einzelnen (Kellner 1982: 493): „Mit den dargestellten Personen kann man sich meist leicht identifizieren, und sie geben bequeme Antworten auf schablonierte persönliche Probleme“ (Mills 1955: 446). Medien haben in diesem Sinne keine aufklärerische Funktion mehr und fördern folglich auch nicht die Kritikfähigkeit der Medienkonsumenten, sondern verbreiten vorgefertigte Sehnsüchte und Verhaltensvorbilder (Kellner 1982: 494), welche sich folglich unreflektiert in der Gesellschaft reproduzieren: „Die unablässige Wiederholung derselben Werte und Botschaften nimmt [dabei] einen zunehmend autoritären Klang an“ (Kellner 1982: 497). Entsprechend bescheinigte bereits Marcuse (vgl. 1968) der Familie den Untergang „[...] als dominierende Sozialisationsagentur und den Aufstieg der Massenmedien“ (Kellner 1982: 499). Das gesellschaftliche Denken und Verhalten

sei demnach von den Medien in den letzten Jahrzehnten maßgeblich geprägt (Kellner 1982: 499) worden. Ebenfalls in Anlehnung an Marcuse (vgl. 1966) sieht Kellner (1982: 501) die Medien inzwischen auch als mittelbare Produzenten der öffentlichen Meinung.

Kellner (1982: 507) glaubt jedoch nicht, dass die Medien so unmittelbar und linear auf die Medienkonsumenten einzuwirken vermögen, wie es Adorno und Horkheimer postulierten: Denn „[...] unterschiedliche Individuen und soziale Gruppen [antworten] auf die Medienbotschaften mit unterschiedlichen Interpretationen und Reaktionen [...]“ (Kellner 1982: 508). Dies schließt nicht nur die Brücke zu den in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen herausgestellten Interdependenzen zwischen Kunst und Kultur und deren Interpretation in den sozialen Milieus, sondern kann nachfolgend auch am Beispiel der Cultural Studies und mit Blick auf die Motivstruktur der Medienkonsumenten weiter ausdifferenziert werden. Auch wenn Kellner in der Tradition von Adorno und Horkheimer den Massenmedien kritisch gegenübersteht, so spricht er dennoch von der Möglichkeit, dass Filme und Fernsehserien den gesellschaftlichen Wandel abbilden und auf gesellschaftliche Inhalte gleichermaßen reagieren können (vgl. Kellner 1981; Kellner 1982: 509). Inwieweit dabei die von ihm kritisierten Rollenvorbilder in den Medien einen Einfluss auf die Gesellschaft nehmen können, verdeutlicht zunächst ein Blick auf die Cultural Studies.

4.1.2. Der aktive Rezipient - Cultural Studies

Während die kritische Theorie mit Bezug auf die Dialektik der Aufklärung den Medienkonsumenten im Machtgefälle mit den Medienproduzenten eine eher passive und dadurch unterlegene Rolle zuschreibt, greifen die Cultural Studies eben dieses Machtverhältnis auf und reflektieren es aus einer ergebnisoffeneren Perspektive: „Das zentrale Thema der Cultural Studies ist das Verhältnis von Kultur, Medien und Macht“ (Winter 1997: 47). In den Cultural Studies geht es nicht nur um zwei direkte und antagonistische Akteure, sondern um das Gesamtbild innerhalb einer Gesellschaft und die impliziten Strukturen und die sich daraus ergebenden Handlungsmöglichkeiten. Winter (1997: 47) hält hierzu fest: „Ein sozialer Kontext impliziert Machtverhältnisse, die ihm seine Einheit und jeweilige Gestalt verleihen“. In diesem Ansatz wird das wechselseitige Verhältnis der verschiedenen Akteure bereits ersichtlich, indem sie sich eine „[...] Gestalt verleihen [...]“

(Winter 1997: 47), also mittelbar oder unmittelbar auf einen anderen Akteur einwirken. Dadurch geht es für die Vertreterinnen und Vertreter der Cultural Studies häufig auch um eine politische Perspektive: „Soziale Probleme sowie politische Fragestellungen definieren Kontexte der Untersuchung, artikulieren Beziehungen und zeigen, wie kulturelle Praktiken Ausdruck ungleicher und wechselnder Machtverhältnisse sind“ (Winter 1997: 47). Dabei müssen natürlich die Vielfalt der Kulturen und deren Werte berücksichtigt werden (vgl. Winter 1997), wie am Beispiel der kulturell nicht übertragbaren „[...] Allesfresser-Hypothese [...]“ (Neuhoff 2001: 753) gezeigt werden konnte (vgl. Peterson / Simkus 1992: 168).

Insgesamt ermöglichen die Cultural Studies eine ausdifferenzierte Analyse der Wirkungsmechanismen zwischen Medienkonsumenten und Medienproduzenten. Insbesondere auf der Seite der Medienkonsumenten werden im wissenschaftlichen Diskurs mehrere Ausdifferenzierungen aufgegriffen. Die Erscheinung und Thematisierung von Rand- und Subkulturen (Kellner 1997: 47), wie beispielsweise Menschen mit Behinderung als eigenständiges Thema und deren Medienwirkung auf die Star Trek Fans als Medienkonsumenten, kann dadurch in diesem Kontext analysiert werden. Dies geschieht unter anderem mit Rückgriff auf Halls „[...] encoding/decoding [...]“ (vgl. Hall 1993) Modell, welches die Pole „[...] Macht der Medien und Macht der Zuschauer“ (Winter 1997: 48) beleuchtet. Die möglichen Lesearten der Medien haben demnach nicht nur eine kommunikative, sondern insbesondere eine gesellschaftliche Grundlage: „They signify, at the message level the structural conflicts, contradictions and negotiations of economic, political and cultural life“ (Hall 1993: 32). Dabei handelt es sich bei dem Ansatz der Cultural Studies für Winter (1997: 48) gleichermaßen um einen theoretischen und methodischen Beitrag zur Medienforschung, der das einseitige Sender-Empfänger-Modell kritisch zu hinterfragen und erweitern weiß. Damit würdigt dieses Modell die Tatsache, dass Medien komplexere Strukturen und Botschaften enthalten können und spielt gleichermaßen und im Sinne des neueren „[...] uses and gratifications-approach [...]“ (Winter 1997: 49) auf die Tatsache an, dass die Medienkonsumenten autonome und reflektierende Individuen sein können.

Insgesamt greift Kellner (1997: 50) drei unterschiedliche Lesearten von Hall (1980: 136) auf: (1) Die Vorzugsleseart, bei der die medialen Inhalte von den Medienkonsumenten vollständig und teilweise unreflektiert übernommen werden. (2) Die ausgehandelte Leseart, bei der die Medienkonsumenten die eigenen sozialen

Erfahrungen in die Interpretation der medialen Inhalte einbringen und diese dadurch reflektieren. (3) Die oppositionelle Leseart, welche die medialen Inhalte kategorisch ablehnt und dabei sowohl reflektiert als auch unreflektiert vorgehen kann. Für die Subkultur der Star Trek Fans wurde bereits festgestellt, dass eine Vermischung der in den Medien dargestellten Inhalte mit den sozialen Erfahrungen vorliegen kann und dass diese reflektiert und insbesondere kreativ an der weiteren Ausgestaltung des Star Trek Franchise beteiligt sind (vgl. Jindra 1994; Smith / Smith 2011). Dies würde bei den Star Trek Fans für eine ausgehandelte Leseart sprechen, wobei gezielte Erhebungen hierzu noch nicht vorliegen.

Wie komplex sich das Zusammenspiel aus Medienproduzenten und Medienkonsumenten auf der inhaltlichen Ebene gestalten kann, verdeutlicht darüber hinaus der Medienwissenschaftler Fiske (vgl. 1987). Winter (1997: 52) würdigt Fiske (vgl. 1987) als einen der bedeutendsten Vertreter der Cultural Studies. Dieser hat hauptsächlich durch seine Beiträge über die Fernseh- und Populärkultur zu diesem wissenschaftlichen Diskurs beigetragen. Für ihn sind die durch die Medienkonsumenten zu lesenden Fernsehtexte nicht als in sich geschlossen und nicht in erster Linie als den Medienkonsumenten manipulierend zu begreifen (Fiske 1987: 64ff). Den Medien kann in diesem Sinne nicht „[...] eine singuläre Vorzugsdeutung [...]“ angedacht werden, sondern man solle in der Analyse und Interpretation der dargestellten Inhalte auf mögliche Präferenzstrukturen achten, „[...] die bestimmte Bedeutungen eher nahelegen und andere in den Hintergrund drängen“ können (Winter 1997: 53). Über das Zusammenspiel von Medien und den ausdifferenzierten Medienkonsumenten schreibt Fiske (1989: 141) wie folgt: „A popular text, to be popular, must have points of relevance to a variety of readers in a variety of social contexts, and so must be polysemic in itself, and any one reading of it must be conditional, for it must be determined by the social conditions of its reading“. Auch hier zeigt sich eine Parallele zu den Star Trek Fans, die nicht nur öffentlichkeitswirksam auftreten, sondern auch zum Teil historische Ereignisse der Gesellschaft und der fortlaufenden Medienproduktion mitbestimmen konnten: „Für Fiske ist die Populärkultur kein aufgezwungenes, kommerzielles Produkt der Kulturindustrie, sondern wird in einem aktiven und schöpferischen Prozeß von den Konsumenten selbst geschaffen“ (Winter 1997: 54). Daher ist eine der Kernaussagen der Cultural Studies, dass die Medienkonsumenten „[...] aktiv und produktiv sind“ (Winter 1997: 54).

In Anlehnung an den französischen Künstler und Philosophen Debord (1978) fasst Winter daher zusammen, dass in der westlichen Gesellschaft „[...] keine klare Grenzziehung mehr zwischen 'realen Ereignissen' und ihrer medialen Repräsentation“ (Winter 1997: 55) möglich sei. Aus diesem Grund müsse die Massenkommunikationsforschung wegen ihrer linearen Sender-Nachricht-Empfänger Modelle kritisiert werden (Hall 1999: 92). Tatsächlich seien „[...] Zirkulation [...]“ und „[...] Rezeption [...]“ (Hall 1999: 95) bereits ein fester Bestandteil des Produktionsprozesses, wodurch Feedbacks berücksichtigt werden könnten. Dies zeigt sich ebenfalls im Star Trek Franchise, wo Medienproduzenten und Medienkonsumenten einen aktiven Austausch pflegen (vgl. Rauscher 2003).

Wenn es daher um die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien geht, könnten aus den bisherigen sozial- und medienwissenschaftlichen Grundlagen verschiedene Wirkungsmechanismen der Medien festgehalten werden: Die Darstellung von für die Medienkonsumenten unbekanntem Inhalten kann eine Bildungsfunktion haben (vgl. Denzin 2008), wodurch beispielsweise die ersten fiktiven Erfahrungen mit Menschen mit Behinderung gemacht werden können. Dabei wird häufig auf die Vorbildfunktion der Medien verwiesen (vgl. Winter / Eckert 1990), wobei die Filmsoziologie deutlich den gesellschaftskritischen Aspekt der Medien hervorhebt (vgl. Winter 2012). Die kritische Theorie stellt diese Wirkungsmechanismen als linear dar und erkennt den Medien insbesondere den gesellschaftskritischen Aspekt durch das scheinbare Machtgefälle zwischen Medienproduzenten und Medienkonsumenten ab. Doch insbesondere mit den Cultural Studies konnte herausgestellt werden, dass die Medienkonsumenten, unter anderem wegen der drei verschiedenen Lesearten der Medien, eine aktivere Rolle einzunehmen scheinen (vgl. Hall 1980; vgl. Kellner 1997). Mit Verweis auf Gerbner (vgl. 1970) hält Hall (1999: 98) diesbezüglich auch fest, dass beispielsweise die Darstellungen von Gewalt keine tatsächliche Gewalt, sondern lediglich eine Nachricht über Gewalt sei. Und diese Nachricht, so der Konsens der sozial- und medienwissenschaftlichen Grundlagen, gilt es von den Medienkonsumenten zu entschlüsseln. Was genau die Medienkonsumenten zu einem solchen Verhalten anleiten könnte und wie sie in der Auswahl ihrer Medien vorgehen, verdeutlicht der nachfolgende Blick auf die Motivstruktur der Medienkonsumenten.

4.1.3. *Uses and Gratifications - Was wir von den Medien wollen*

Wie entscheiden sich Medienkonsumenten für oder gegen ein bestimmtes Medienangebot? Das ist eine der zentralen Fragestellungen der medienwissenschaftlichen Literatur. Diese unterscheidet dabei zwischen „[...] high sensation seekers [...]“ und „[...] low sensation seekers [...]“ (Rowland et al. 1989: 1003). Also solche Medienkonsumenten, die sich auf der Suche nach möglichst vielen und abwechslungsreichen Stimuli befinden und jene, die nicht nur quantitativ weniger Stimuli suchen, sondern die einzelnen Stimuli auch bewusster wahrzunehmen versuchen. Die Suche nach Sensation wird dabei erstmals von Zuckerman (vgl. 1979) definiert, wonach sich Individuen auf einer fortwährenden Suche nach neuen Eindrücken und Erfahrungen befinden können, selbst dann, wenn sie diese überfordern oder gefährden sollten. In den Medienwissenschaften sind insbesondere die „[...] high sensation seekers [...]“ (vgl. Rowland et al. 1989) durch „[...] action oriented movies and the frequency of channel changing [...]“ (Rowland et al. 1989: 1003) gekennzeichnet. Rowland et al. (vgl. 1989) beschreiben sie darüber hinaus als eher liberale Medienkonsumenten, ohne eindeutige oder allzu fest stehende Präferenzmuster. Demgegenüber haben die „[...] low sensation seekers [...]“ eine Präferenz für wenig Ablenkung während des Medienkonsums und suchen eher konservative Medieninhalte (vgl. Rowland et al. 1989: 1003). Um den Unterschied zwischen diesen beiden unterschiedlichen Medienkonsumentengruppen herauszufinden, greifen Rowland et al. (1989; 1003f) auf insgesamt zwei empirische Studien zurück, von denen jedoch keine eindeutige Ergebnisse liefern konnte: „A relationship between program content preferences and sensation seeking was not obtained in either study“ (Rowland et al. 1989: 1006). Dies zeigt, wie theoretisch fundiert in den Medienwissenschaften argumentiert wird, während der empirische Nachweis oftmals aufgrund der Heterogenität der Medienkonsumenten und dem ihnen unterbreiteten Medienangebot nur schwer umzusetzen ist.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgen Rubin und Perse (1987: 58), indem sie in ihrer theoretischen Vorüberlegung zwischen dem instrumentellen Betrachten einer Nachrichtensendung und dem ritualisierten Betrachten einer solchen unterscheiden. Ihre Untersuchung ordnen sie ebenfalls dem „[...] uses and gratifications [...]“ (Rubin / Perse 1987: 58) Ansatz bei, der von „[...] a more active and goal-directed audience [...]“ (Rubin / Perse 1987: 58; entsprechend Katz et al. 1974) ausgeht: „Audience members are seen as active consumers because their

communication choices are based on the gratifications they seek and beliefs that these choices will provide those gratifications” (Rubin / Perse 1987: 58). Dabei wird zwischen drei Typen von „[...] audience activity [...]“ (Rubin / Perse 1987: 59) unterschieden: (1) Der intentionale Medienkonsum, also derjenige mit einer eindeutigen Absicht beim Medienkonsum. (2) Beim selektiven Medienkonsum hingegen findet eine sorgfältige Vorauswahl des zur Verfügung stehenden Medienangebotes statt. (3) Und der involvierte Medienkonsum findet letztlich dann statt, wenn die Medienkonsumenten aktiv und in einem sozialen Raum über die Medienangebote diskutieren, gemeinsam reflektieren und diese auch umsetzen. Die Ergebnisse deuten an, dass der durch Intention und Selektion instrumentalisierte Medienkonsum „[...] was marked by seeking exciting and entertaining information, greater program affinity and perceived realism” (Rubin / Perse 1987: 60). Demgegenüber hat sich auch ein ritualisierter Medienkonsum herauskristallisiert, der sich hauptsächlich durch die quantitative Häufigkeit auszuzeichnen scheint, nicht aber durch eine oder mehrere Präferenzen für einen bestimmten Medieninhalt oder die dadurch erlebte Realität (Rubin / Perse 1987: 60). Den nachhaltigsten Effekt hat jedoch der involvierte Medienkonsum gezeigt: „[...] actively responding to the television or to others about program content indicated a positive and involved orientation to television content“ (Rubin / Perse 1987: 63), was aufgrund der herausgestellten Fanstruktur im Star Trek Franchise für eine deutlichere Assimilation der dargestellten Medieninhalte sprechen würde. Die erlebte Realität des Medienkonsums ist besonders dann hoch, wenn die Suche nach Informationen eines der Hauptmotive des Medienkonsumenten darstellt (Rubin / Perse 1987: 74): „The results indicate that audience activity relates in largely predictable ways to media use motives and attitudes. [...] Instrumental motives, affinity, and perceived realism are linked to intentionality and involvement“ (Rubin / Perse 1987: 75). Die Medienkonsumenten lassen sich also in der Auswahl ihrer Medieninhalte von ihren Motiven leiten (vgl. Rubin / Perse 1987). Diejenigen Medienkonsumenten, die einen durch Intention und Selektion instrumentalisierten Medienkonsum aufweisen, haben sich dabei am zugänglichsten für die dargestellten Medieninhalte gezeigt (Rubin / Perse 1987: 78). Sowohl Intention als auch Selektion können, wie bereits dargestellt wurde, für die Fans des Star Trek Franchise angenommen werden.

Bisherige medienwissenschaftliche Analysen haben den Zusammenhang und das Zusammenspiel der verschiedenen Funktionen der Medien und ihrer Wirkungsmechanismen nach Katz et al. (1974: 20) bisher unzureichend gedeutet. In Anlehnung an das „[...] uses and gratifications [...]“ (Katz et al. 1974: 21) Modell von Lundberg und Hultén (vgl. 1968) postulieren sie daher folgende Grundannahmen: (1) „The audience is conceived of as active [...] and goal directed“ (Katz et al. 1974: 21). (2) Von einem „[...] straight-line effect of media content on attitudes and behaviour [...]“ könne nicht ohne Weiteres ausgegangen werden (Katz et al. 1974: 21). (3) „The media compete with other sources of need satisfactions“ (Katz et al. 1974: 22). (4) Darüber hinaus halten sie fest, dass „[...] many of the goals of mass media use can be derived from data supplied by individual audience members themselves [...]“ (Katz et al. 1974: 22). Damit widersprechen sie der kritischen Theorie bereits in ihren grundlegenden Annahmen. Folglich haben für sie auch die Medien eine andere als die Massen manipulierende Funktion. In Anlehnung an McQuail et al. (vgl. 1972) stellen sie daher heraus, dass Medieninhalte insgesamt drei Funktionen haben können (Katz et al. 1974: 23): (1) Eine vom Alltag ablenkende Funktion, welche sie „[...] diversion [...]“ nennen. (2) Eine über den Austausch mit anderen Medienkonsumenten beziehungsstiftende Funktion, treffend „[...] personal relationships [...]“ genannt und (3) eine die eigene Identität betreffende Funktion, welche sie „[...] personal identity [...]“ genannt haben. Dies bedeutet nicht nur, dass die Medienkonsumenten verschiedene Erwartungen an die Medien haben können, sondern dass verschiedene Medien auch in unterschiedlichem Ausmaß diese Erwartungen für die entsprechenden Medienkonsumenten erfüllen können: „[...] one medium is deemed better at satisfying certain needs than another“ (Katz 1974: 25). Dies ist wiederum darauf zurückzuführen, dass sich die Medien hinsichtlich ihrer Codes, beziehungsweise ihrer Grammatik, unterscheiden (vgl. Katz 1974), wie bereits in den sozialwissenschaftlichen Grundlagen dargestellt wurde. Für Katz et al. (vgl. 1974) sind die genauen Umstände sogar derart komplex, dass sie noch keine endgültige Antwort auf die Motivstruktur der Medienkonsumenten und über die Wirkungsmechanismen der Medien geben konnten: „The social and environmental circumstances that led people to turn to the mass media for the satisfaction of certain needs are also little understood as yet“ (Katz et al. 1974: 26).

In Bezug auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung greift auch der „[...] uses and gratifications [...]“ (vgl. Katz et al. 1974) Ansatz die mögliche Vorbildfunktion von Filmen und Fernsehserien wieder auf: Medien können in Anlehnung an Katz und Foulks (vgl. 1962) sowie Edelstein (vgl. 1973) eine Vorbildfunktion für die Medienkonsumenten einnehmen (Katz et al. 1974: 27ff). Soziale Situationen können in diesem Sinne immer wieder Spannungen und Konflikte hervorbringen, für welche es in den Massenmedien Lösungen geben kann (vgl. Katz / Foulks 1962). Darüber hinaus können soziale Situationen ein Bewusstsein für Probleme bedingen, über welche die Massenmedien hinreichend informieren können (vgl. Edelstein 1973). Ein einfaches Beispiel verdeutlicht dabei den Umgang mit Menschen mit Behinderung in sozialen Situationen: Die Frage, warum ein Mensch beispielsweise einen gepolsterten Helm auf dem Kopf trägt, kann durch einen entsprechenden Charakter mit Behinderung in einem Film oder einer Fernsehserie beantwortet werden. Daher dienen manche Filme und Fernsehserien nicht nur als „[...] personal reference [...]“ und „[...] identification with characters [...]“ (Katz et al. 1974: 27), sondern auch als Handlungsanweisung für die eigene soziale Interaktion im Umgang mit bis dahin unbekanntem Charakteren. Nicht zuletzt, wie auch am Beispiel der Star Trek Fankultur deutlich wurde, „[...] [highlights] the uses and gratifications approach [...] the audience as a source of challenge to producers to cater more richly to the multiplicity of requirements and roles that it has disclosed“ (Katz et al. 1974: 31). Aus diesem Grund erfolgt ein detaillierter Blick auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung in verschiedenen Filmen und Fernsehserien, bevor sich die mediale Längsschnittanalyse dem Star Trek Franchise zuwendet.

4.2. Beispiele zur Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien

Des Themas Behinderung oder Menschen mit Behinderung scheinen sich Film und Fernsehen zunächst nur in einem geringeren Umfang anzunehmen, als es der gesellschaftlichen Verbreitung entsprechen würde. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass es nicht zu den allgemeinen Hauptaufgaben der Medien gehört, alle Bevölkerungsgruppen ihrer religiösen, ethnischen, politischen oder sexuellen Vorstellung nach repräsentativ abzubilden. Eine solche Ausdifferenzierung in Film und Fernsehen würde die Anzahl darzustellender Charaktere unverhältnismäßig erhöhen und folglich die Entwicklung einer darstellbaren und für den Me-

dienkonsumenten nachvollziehbaren Handlung eventuell zu stark einschränken. Auch wenn sich daher aus den annähernd zehn Prozent Menschen mit Behinderung in der Gesellschaft kein Anspruch ableiten lässt, so kann dennoch festgehalten werden, dass nicht gleichermaßen zehn Prozent aller Filme und Fernsehserien Behinderungen oder Menschen mit Behinderungen thematisieren oder zumindest in einem gesellschaftlich repräsentativen Umfang in Film und Fernsehen darstellen. Eine ständig aktualisierte Auflistung an Darstellungen von Menschen mit Behinderung in Filmen, Fernsehserien und in der Medienberichterstattung findet sich auf der Homepage von Dr. Ingo Bosse (vgl. online unter www.ingobosse.de), dessen Forschungsschwerpunkt die Darstellung von Behinderungen in den Medien ist.

Viel wichtiger als die Quantität der Darstellung mögen in diesem Kontext hingegen die Qualität sowie die Art der Darstellung sein. Beide stehen schließlich in einem engen Bezug zu dem Verständnis von Behinderungen und Menschen mit Behinderung. Folglich gilt es die Fragen zu beantworten, welches Verständnis von Menschen mit Behinderung über Film und Fernsehen vermittelt wird und ob dieses Verständnis auch einer derart umfassenden Thematik gerecht wird? Eine Auswahl an Darstellungen von Behinderungen und Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien, aber darüber hinaus auch in der Medienberichterstattung, verdeutlicht zunächst prägnant das sich darin widerspiegelnde Verständnis.

4.2.1. Beispiele zur Darstellung in Filmen

Thematisch zuordenbare Filme greifen Menschen mit Behinderung in der Regel in Form eines Haupt- oder zentralen Nebencharakters auf. So zum Beispiel im Film *Suspect* von 1987, in welchem dem Darsteller Liam Neeson als gehörlosen und nicht sprechenden Carl Wayne Anderson in einem politischen Komplott unverschuldetein Mord angelastet wird. In dieser Art der Darstellung wird einem Menschen mit Behinderung eine der Dramaturgie dienliche Opferrolle zugesprochen. Es wird deutlich dargestellt, welche Folgen es haben kann, wenn die Rahmenbedingungen keine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zulassen. In diesem Film ist es von den beteiligten Charakteren sogar nicht gewünscht, dass Carl Wayne Anderson sich gegen die ihn belastenden Anschuldigungen wehren kann. Somit werden insbesondere die Folgen eines exklusiven Settings herausgestellt.

Als einer der bekanntesten Filme über einen Menschen mit Behinderung gilt *Forrest Gump* von 1994. Hier stellt Tom Hanks den geistig behinderten Forrest Gump und dessen gesamten Lebensverlauf dar, wobei der Fokus auf dessen Bedürfnis nach sozialen Beziehungen gelegt wird. Durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Rahmenbedingungen, beispielsweise wenn Forrest Gump eingeschult werden soll, erhält der Film nicht nur eine sozialkritische Komponente, sondern zeichnet zugleich das Bild eines Menschen, der zwar mit seiner umfassend dargestellten Biographie in weitreichenden Aspekten am Leben in der Gesellschaft teilhaben kann, dessen innerste Bedürfnisse aber von der Gesellschaft unbeantwortet bleiben. Wie vielfältig sich die verschiedenen Behinderungsarten und die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft darüber hinaus darstellen lassen, verdeutlicht der Film *A Beautiful Mind* von 2001. Russel Crowe stellt den Nobelpreisgewinner John Forbes Nash dar, auf dessen zunehmende Schizophrenie die dargestellte Gesellschaft nur unzureichend zu reagieren vermag. Wie bei Forrest Gump wird ein Charakter dargestellt, dessen Leistungen, unabhängig von einer Behinderung, als überdurchschnittlich angesehen werden können. Dennoch garantieren diese Leistungen keine vollständige Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, weil die notwendigen inklusiven Settings nicht gegeben sind. Welchen Einfluss diese inklusiven Settings nehmen können und wie sich diese seit der Verfilmung seines Charakters weiterentwickelt haben, verdeutlicht John Forbes Nash persönlich mit seiner weiteren Biographie. So besuchte er beispielsweise 2006 die Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät der Universität zu Köln und nahm an einem Symposium zum Thema „Spieltheorie und Experimentelle Wirtschaftsforschung“ teil. John Forbes Nash war bis zu einem tödlichen Autounfall im Jahr 2015 noch an der Princeton University tätig.

Die Art der Behinderung scheint dabei in der Darstellung häufig mit dem Genre und der Bedeutung dieses Charakters für die Handlung zusammenzuhängen. So werden insbesondere blinde und wesentlich sehbehinderte sowie gehörlose Menschen wie im Film *Suspect* häufig in einer Opferrolle dargestellt (vgl. Radtke 2003). Als Beispiele sind die Filme *23 Paces to Baker Street* von 1956, *Die toten Augen von London* von 1961, *Wait Until Dark* von 1967 und *Les morts ont des oreilles* von 1993 zu nennen, welche als Krimi einen Menschen mit dieser Art der Behinderung entweder als Opfer eines Verbrechens darstellen oder aber die Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dieser Men-

schen gleichzeitig als Herausforderung zur Lösung eines Kriminalfalls einsetzen. Dies lässt sich auch auf nicht sprechende Menschen übertragen, wie im Film *Do Not Disturb* von 1999 dargestellt. Hier ist die zehnjährige Melissa Richmond, dargestellt von Francesca Brown, die einzige Zeugin in einem Mordfall, wodurch Handlung und Dramaturgie bestimmt werden.

Dies legt nahe, dass auch das Genre für das Verständnis und die Darstellung von Menschen mit Behinderung ausschlaggebend sein können. So stellen insbesondere die Filme der vergangenen fünf Jahre Menschen mit Behinderung beispielsweise weniger in Form eines Dramas als vielmehr in Form einer Komödie dar. Als Beispiele können *Vincent will Meer* von 2010 und *Intouchables*, in Deutschland bekannt als *Ziemlich beste Freunde*, von 2011 genannt werden. Die Verbindung von Drama und Komödie kann in diesem Sinne als eine Öffnung der Medien gegenüber den Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung gesehen werden, weil diese nicht nur schonend mit „Samthandschuhen“, sondern durch die Art der Darstellung gleichberechtigt behandelt werden. So werden die Aspekte eines menschlichen Lebens über den Einsatz humorvoller Elemente beispielsweise umfassender dargestellt, als wenn der Akzent ausschließlich auf die negativen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gelegt würde. Gleichwohl gilt es anzumerken, dass die verschiedenen Filme bisher kein umfassendes Verständnis aller Arten von Behinderungen darstellen. So scheinen beispielsweise Menschen mit Diabetes oder Dialysepatienten weniger für eine Darstellung in Filmen geeignet, obwohl es sich dabei um häufige und die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft einschränkende Behinderungsarten handelt. Filme ohne eine entsprechende Dramaturgie oder ohne die Darstellung einer Opferrolle sind insgesamt selten. Die Filme *Butterflies Are Free* von 1972 und *Children of a Lesser God* von 1986 sind zum Beispiel einige der wenigen frühen Liebesfilme mit Menschen mit Behinderung. Einen ähnlichen Film hat es zuletzt mit *Me too* von 2009 gegeben. Auch ein inverses Bild auf die Thematik und auf Menschen mit Behinderung, beispielsweise in Form einer hörenden Tochter mit gehörlosen Eltern, dargestellt im Film *Jenseits der Stille* von 1996, wird den Medienkonsumenten nur sehr selten geboten.

Auf politisch indoktrinierte Darstellungen wie im Film *Ich klage an* von 1941 wird für eine objektive Auflistung verzichtet. Obwohl sich dieser Film und dessen Verständnis von Behinderungen wegen seines Alters und der Distanz zur

Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen beispielhaft in die Analyse des Paradigmenwechsels einreihen ließe, muss er wesentlich als nationalsozialistisches Instrument zur Umsetzung der Euthanasie gesehen und gewertet werden. Auch wird auf die Auflistung von Horrorfilmen der 20er und 30er Jahr verzichtet, in denen Menschen mit Behinderung häufig als Darsteller „andersartiger Kreaturen“ eingesetzt wurden (Radtke 2006: 128), da hier im eigentlichen Sinne keine Menschen mit Behinderung dargestellt werden.

Den anderen bereits genannten Filmen liegt unter Umständen aber eine ähnliche Entwicklung des Verständnisses und der Darstellung von Menschen mit Behinderung zugrunde, wie es am vorliegenden Beispiel von Star Trek nachgezeichnet werden soll. Dieser Paradigmenwechsel hin zu inklusiven Settings ließe sich dabei entsprechend innerhalb eines Genres und Franchise am objektivsten nachzeichnen, weil dieser bei unterschiedlichen Filmen von unterschiedlichen Regisseuren zu weit auseinander liegen könnte. Insgesamt dürfte auch die Auswahl an Filmen über oder mit Menschen mit Behinderung als Haupt- oder zentrale Nebencharakter für eine fundierte Analyse ohnehin zu prägnant ausfallen.

4.2.2. Beispiele zur Darstellung in Fernsehserien

Bei den Fernsehserien kann ebenfalls nur auf einige wenige Beispiele verwiesen werden, in denen Menschen mit Behinderung dargestellt werden. „[...] Very few television series feature individuals with disabilities“ (Sheperd 2007: 3). Dabei zeigt sich in den frühen Fernsehserien, dass insbesondere visuell eindeutig darstellbare Behinderungen wie körperliche Behinderungen dargestellt werden. Darunter befinden sich auch einige Fernsehserien, in denen Menschen mit Behinderung selbst als Darsteller für einen Charakter mit Behinderung auftreten.

Zu den wenigen Fernsehserien mit Menschen mit Behinderung als Darsteller zählt unter anderem *Miss Susan* von 1951. Seit einem Jagdunfall hatte die Darstellerin Susan Peters eine Querschnittslähmung, welche zu anfänglichen Herausforderungen und wenig Erfolg in weiteren Filmproduktionen führte. Der Sender NBC bot ihr daraufhin eine Hauptrolle in einer eigenen Fernsehserie an, in deren Zentrum erstmals ein Mensch mit Behinderung stehen sollte. Allerdings führten der geringe Erfolg dieser Fernsehserie und persönliche Herausforderungen der Darstellerin dazu, dass Susan Peters bereits 1952 im Alter von 31 Jahren verstarb. Chris Burke, bekannt aus den Fernsehserien *Life Goes On* von 1989 bis 1993 und

Touched by an Angel von 1994 bis 2003, bringt in seine Rollen die Erfahrungen und die Authentizität eines Menschen mit Down-Syndrom ein. Die mit dem Walter-Grimme-Preis als sozialkritisch gewürdigte Fernsehserie *Unser Walter* von 1974 stellt hingegen das Leben der Familie Zabel und ihres Sohnes Walter mit Down-Syndrom sowie die umfassenden Rahmenbedingungen dar. Für die Darstellung verschiedener Lebensphasen von Walter werden insgesamt sechs junge Darsteller mit einer geistigen Behinderung beauftragt. Diese werden gesondert vor ihren jeweiligen Episoden den Medienkonsumenten vorgestellt. Es wird gezeigt, wie sich inklusive Settings im familialen und professionellen Kontext etablieren können, um Walter eine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu ermöglichen. Obwohl diese Fernsehserie eine für die 70er Jahre moderne Auseinandersetzung mit dem Thema Behinderung ermöglicht, zeigt sich der Paradigmenwechsel im verwendeten Sprachgebrauch dieser Zeit. So wird bei Walter an Stelle des Down-Syndroms der umgangssprachliche „Mongolismus“ diagnostiziert, eine zwischenzeitlich überholte und als diskriminierend geltende Bezeichnung. Auch der Untertitel „Leben mit einem Sorgenkind“ dürfte inzwischen als nicht mehr zeitgemäß gelten. Ferner zeigt sich in Fernsehserien, dass die von Menschen mit Behinderung dargestellten Charaktere nicht unbedingt auch selber Menschen sein müssen. So engagiert sich beispielsweise die Schriftstellerin Emily Perl Kingsley seit 1970 als Autorin für die *Sesame Street* und besetzt verschiedene Rollen mit und in enger Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung (vgl. Kingsley 1996), wodurch sowohl inklusive Settings während der Dreharbeiten als auch eine sachgerechte Darstellung für die Medienkonsumenten ermöglicht wird.

In der Regel stellen jedoch Menschen ohne eine Behinderung als Darsteller entsprechende Charaktere mit Behinderung in Fernsehserien dar. So spielt Dennis Weaver beispielsweise den Charakter des Chester Goode in der Fernsehserie *Gunsmoke*. Zwischen 1955 bis 1975 wurde dessen rechtes Bein als „steif“ dargestellt, so dass seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft als dramaturgisches Element in der Fernsehserie eingesetzt werden konnte. In der Fernsehserie *Zorro* von 1957 bis 1959 wird ein gehörloser und nicht sprechender Charakter in einer zentralen Nebenrolle von Gene Sheldon verkörpert. Eine weitere körperliche Behinderung wurde von Raymond Burr zwischen 1967 bis 1975 in der Fernsehserie *Ironside* in Form einer Querschnittslähmung dargestellt. Die über körperliche Behinderungen hinausgehenden Behinderungsarten

spielen scheinbar erst in jüngeren Fernsehserien eine zur Dramaturgie beitragende Rolle. So stellt Hugh Laurie beispielsweise in der Fernsehserie *House M.D.* zwischen 2004 bis 2012 die körperliche Behinderung eines fehlenden Muskels im rechten Bein dar. In dieser Darstellung legt er den hauptsächlichlichen Schwerpunkt, welcher für die Dramaturgie dieser Fernsehserie ausschlaggebend ist, auf seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft und seine Abhängigkeit von einem Schmerzmittel. Diese Abhängigkeit ist dabei als eine weitere Art von Behinderung zu verstehen, wie die nachfolgenden Kapitel zeigen werden. Auch der neurotische Detektiv *Monk* wird in der gleichnamigen Serie von 2002 bis 2009 mit zahlreichen Phobien dargestellt, welche ihn in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beeinflussen können. Dadurch stellt auch Tony Shalhoub einen Menschen mit Behinderung in einer Hauptrolle dar. Anders als bei *House M.D.* wirkt die Darstellung in *Monk* aber eher erheiternd als melancholisch.

Dies verdeutlicht nicht nur die Heterogenität darstellbarer Arten von Behinderungen, sondern auch die genretypische Art der Darstellung selbst, wie bereits in der Analyse der Filme herausgestellt wurde. Dadurch sind eine umfassende Analyse der Fernsehserien sowie eine objektive Nachvollziehbarkeit eines möglichen Paradigmenwechsels erschwert. Dies spricht wiederum für die Analyse der langjährigen Film- und Fernsehgeschichte von *Star Trek*, welche sich innerhalb eines Genres und Franchise abspielt.

4.2.3. Beispiele zur Darstellung in der Medienberichterstattung

Neben der Darstellung von Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien kann auch ein prägnanter Einblick in die Medienberichterstattung dazu beitragen, das gesellschaftlich etablierte und über die Medien vermittelte Verständnis von Menschen mit Behinderung besser einzugrenzen. Zur Medienberichterstattung gehören dabei in diesem Sinne real existierende oder gesellschaftsnahe Ereignisse, welche üblicherweise in Form von Printmedien, Radiobeiträgen und Fernsehsendungen dargestellt werden. Nachrichtensendungen gelten demnach als eine Art der Medienberichterstattung.

Hierbei zeigt sich, dass insbesondere dann Menschen mit Behinderungen in Nachrichtensendungen dargestellt werden, wenn sie eine aus der Perspektive der Medienkonsumenten ungewöhnliche Leistung erbracht haben. Hier kann bei-

spielsweise auf die Meldungen bezüglich der Paralympics verwiesen werden, wenn Leistungen dargestellt und somit hervorgehoben werden, welche man Menschen mit Behinderung nicht in diesem Umfang zugetraut hat. Dabei scheinen die geltenden Normen von Menschen ohne eine Behinderung nicht angewendet zu werden, um Menschen mit Behinderung hauptsächlich gleichberechtigt darzustellen, sondern um sie mit dieser Art der Darstellung von der Gesellschaft und ihren Normen weiter zu distanzieren. Eine gegenteilige Art der Darstellung von Menschen mit Behinderung scheint an das Mitgefühl der Medienkonsumenten zu appellieren und rückt vor allem die besonderen und individuellen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft in den Vordergrund der Betrachtungen. Dadurch werden Menschen mit Behinderung hauptsächlich als hilfebedürftige Menschen abgebildet, weil der Fokus nicht nur auf den besonderen und individuellen Herausforderungen liegen sollte, sondern auf den durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen mitbestimmten allgemeinen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Dabei können auch der Sprachgebrauch und die ihm nachfolgenden Assoziationen für die Darstellung von zentraler Bedeutung sein. Beispielsweise ist ein Rollstuhlfahrer nicht „[...] an den Rollstuhl gefesselt [...]“ (Radtke 2003: 5), wie es häufig berichtet wird, sondern dieser ist sein Instrument für Mobilität und die nicht angepassten Rahmenbedingungen in Form von Bordsteinen und Treppen stellen seine Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dar. Diesen gegensätzlichen Arten der Darstellung liegt ein ebenso gegensätzliches Verständnis der Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung zugrunde. Dadurch zeichnen die Medien in ihrer Berichterstattung ein nahezu antagonistisches Bild von Menschen mit Behinderung, welches sich zwischen den Polen von Helden und Antihelden zu bewegen scheint. Der eine spricht die Medienkonsumenten über seine herausragenden Leistungen an, während der andere bewusst durch seine Schwächen in Szene gesetzt wird. Stellenweise erscheint dadurch auch die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Filmen und Fernsehserien als eine Darstellung von Helden und Antihelden. Diese starken Gegensätze entfernen sich in ihrem Verständnis jedoch umso mehr von der gesellschaftlichen Realität und Heterogenität.

Auch in den Talkshows der Privatsender, welche in den 90er Jahren in Deutschland ihren medialen Höhepunkt erlebt haben, wird sich der Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung angenommen. Dies ist dabei weni-

ger als Öffnung für diese Themen zu verstehen, denn die Auswahl an Inhalten und der verwendete Sprachgebrauch zeichnen eine sich in anderer Form wiederholende Art der Ausgrenzung und Diskriminierung von Menschen mit Behinderung. Dabei handelt es sich in diesen Darstellungen bei Behinderungen um etwas Besonderes, wenn beispielsweise der Partner „[...] behindert [...]“ (Radtke 2003: 6) war, wenn es um deren Sexualität ging oder besondere und individuelle Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dargestellt wurden. Im Fokus der Talkshows standen somit die „Behinderten“ und nicht die Menschen mit Behinderung (vgl. Radtke 2003). Dadurch wurden diese Menschen auf ihre Behinderung reduziert und dieses Verständnis wurde den Medienkonsumenten in eben dieser abstrakten Art dargestellt. Forschungsergebnisse zu dem nachhaltigen Einfluss dieser Art der Darstellung auf die Gesellschaft liegen bislang nicht vor.

Neben dem Interesse der Medien, ein möglichst großes Publikum anzusprechen, mögen dieser Sprachgebrauch sowie die Art der Darstellung auch auf die journalistischen Recherchen durch Menschen ohne eine Behinderung zurückzuführen sein. Sowohl in Filmen und Fernsehserien als auch in Talkshows und Nachrichtensendungen zeigen in der Regel Menschen ohne eine Behinderung ein Verständnis von Behinderungen, welches dabei häufig ihrem eigenem Verständnis entspricht, ohne tatsächlich die entsprechenden Erfahrungen aufzuweisen (vgl. Radtke 2003). Sie werden eventuell von dem Gedanken angeleitet, wie ihr eigenes Leben mit einem Rollstuhl oder ohne Seh- und Hörvermögen geprägt sein würde. Dieses Verständnis eines Menschen ohne eine Behinderung kann in Medien dargestellt unter Umständen auch besonders gut von den Medienkonsumenten ohne eine Behinderung nachvollzogen werden, da deren Perspektiven unter Umständen identisch sind. Der durch die Darstellung in den Medien erzeugte Filter zeichnet in der Gesellschaft ein verzerrtes Verständnis von Behinderungen und Menschen mit Behinderung. Daher scheint es für eine möglichst objektive Medienberichterstattung unerlässlich, dass das Verständnis von Menschen mit Behinderung aufgegriffen und dargestellt wird, so dass Menschen mit Behinderung als Experten in eigener Sache maßgeblich an der Darstellung beteiligt sein können (Radtke 2008: 11). Behindertenpolitische Verbände, Selbsthilfegruppen und engagierte Menschen mit Behinderung sollten die Qualität der gebotenen Darstellungen kritisch hinterfragen und mit gestalten können.

4.3. Das mediale Selbstverständnis von Menschen mit Behinderung

Wenn es um die Darstellung von Behinderungen und Menschen mit Behinderung in der deutschen Medienlandschaft geht, so gelten die Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien sowie das Projekt Leidmedien.de als wesentliche zielgruppenspezifische Informationsquellen und Ansprechpartner. Dabei werden insgesamt zwei übergeordnete Ziele verfolgt: Zum einen sollen Menschen mit Behinderung, deren behindertenpolitischen Verbände oder Selbsthilfegruppen ansprechende Medien in eigener Sache und zur Darstellung in der Gesellschaft produzieren können. Hierfür setzt sich hauptsächlich die Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien ein. Zum anderen geht es um den kritischen Diskurs, wie Menschen mit Behinderung allgemein in den Medien dargestellt werden und welche Möglichkeiten einer Annäherung an das Selbstverständnis von Menschen mit Behinderung gegeben sind. Hierzu werden hauptsächlich mit dem Projekt Leidmedien.de Darstellungsbeispiele genannt, welche im Sinne der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen entweder federführend von oder in enger Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung erstellt worden sind. Sowohl die Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien als auch das Projekt Leidmedien.de werden nachfolgend prägnant dargestellt, um deren Darstellung von Menschen mit Behinderung in den Medien sowie mögliche Unterschiede zu allgemeinen Medien herauszustellen.

4.3.1. Darstellungsoption(en) der Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien

Die Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien ist ein seit 1983 auf Anregung der Bayrischen Staatsregierung eingetragener Verein, der Menschen mit Behinderung den Zugang zu Medien ermöglichen und deren behindertenpolitische Verbände und Interessenvertretungen bei der Produktion entsprechender Medien unterstützen soll. Dabei steht die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Menschen mit Behinderung im Vordergrund dieser Arbeitsgemeinschaft. Zu diesem Zweck werden Informationssendungen für Menschen mit Behinderung und ihre Angehörigen produziert, sowie ein breites Angebot an Medien für gehörlose und schwerhörige Menschen in einer Videothek für Hörgeschädigte bereitgehalten. Darüber hinaus werden die sogenannten neuen Medien, wie beispielsweise das Internet, mit dem Projekt „klartext“ in die Leichte Sprache übersetzt, um diese Menschen mit Behinderung bei bestehendem Bedarf zugänglich zu machen. Da-

bei handelt es sich um eine besonders prägnante und darstellungsklare Form der deutschen Sprache, welche zu einem inklusiven Setting in der Gesellschaft beitragen kann. Das Filmbüro „Wie wir leben“ der Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien stellt darüber hinaus die Verbindung zwischen Medienproduzenten und Menschen mit Behinderung sowie deren behindertenpolitischen Verbände und Interessenvertretungen her. Dies ermöglicht zum einen die adäquate Darstellung von Menschen mit Behinderung in Film und Fernsehen und zum anderen werden die politischen Interessenverbände und Selbsthilfegruppen im Umgang mit audiovisuellen Medien geschult. Dadurch können diese selbstständig Informationen für die Gesellschaft aufbereiten und darstellen.

4.3.2. Darstellungsoption(en) des Projekts Leidmedien.de

Das Projekt Leidmedien.de informiert unter der gleichnamigen Internetpräsenz überwiegend Journalistinnen und Journalisten über eine aus der Perspektive von Menschen mit Behinderung angeleitete Medienberichterstattung. Dabei wird die bereits angesprochene Darstellung von Helden und Antihelden in Filmen, Fernsehserien und in der Medienberichterstattung als einseitig und klischeebelastet kritisiert. So wird insbesondere in der Medienberichterstattung häufig „das schwere Schicksal, das überwunden werden muss [...]“ dargestellt, obwohl das Projekt Leidmedien.de durch die Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung und deren Erfahrungen weiß, dass „[...] viele Menschen gerne leben, gerade auch mit ihrer Behinderung“ (vgl. online unter Leidmedien.de). Im Sinne der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen sehen sie die gesellschaftsgestaltenden Medien als informierendes Instrument, welches Menschen mit und ohne eine Behinderung zusammenführen kann. Ziel des Projekts Leidmedien.de ist dabei die Sensibilisierung sowie die Schaffung von gesellschaftstauglichen Ideen und Anregungen für eine geeignete Darstellung der Themen Behinderungen und Menschen mit Behinderung in den Medien. Es soll nicht darum gehen, einzig die Behinderung eines Menschen darzustellen, sondern den Menschen mit Behinderung und dessen Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. So werden Menschen mit Behinderung „[...] oft viel weniger von ihrem Körper geprägt, als von der Welt, in der sie leben - mit all ihren Barrieren und gesellschaftlichen Behinderungen“ (vgl. online unter Leidmedien.de). Hier ist entscheidend, ob ein inklusives Setting für einen Menschen mit Behinderung vorhanden ist so-

wie ob und wie dieses in den Medien dargestellt wird. Wird auf diese Rahmenbedingungen und die Darstellung vorhandener oder fehlender inklusiven Settings verzichtet, kommt es unter Umständen zu der vom Projekt Leidmedien.de einseitigen Darstellung von Menschen mit Behinderung.

Auf der Internetpräsenz des Projektes Leidmedien.de befinden sich Beispiele für eine, wie sie es selber nennen, fragwürdige Medienberichterstattung (vgl. online unter Leidmedien.de). So verbindet die Berliner Zeitung beispielsweise Held und Antiheld in einer Berichterstattung über den Physikprofessor Stephen Hawking: Dieser „[...] erklärt nicht nur das Universum, er ist auch ein medizinisches Wunder. Gefesselt an den Rollstuhl meistert er sein Leben – sowohl privat, wovon zwei Ehen und drei Kinder zeugen, als auch beruflich“ (Online Artikel vom 07. Januar 2012). In dem Artikel wird weder geklärt, warum es sich bei Stephen Hawking um ein medizinisches Wunder handeln soll, noch dass seine Leistungen als Physikprofessor in keinem Zusammenhang zu seiner Behinderung stehen. Darüber hinaus scheint die Erwähnung seines privaten Erfolgs in Familienangelegenheiten fragwürdig, da keine normativen Kriterien einen solchen Erfolg ausschließen würden. Schließlich handelt es sich bei den Aussichten auf Erfolg, als auch auf Misserfolg, in Familienangelegenheiten um einen zentralen Bestandteil der menschlichen Existenz.

In einer solchen Medienberichterstattung bilden scheinbar unterordnende Konjunktionen wie „obwohl“ und „trotzdem“ das Bindeglied zwischen darzustellendem Helden und Antihelden. Dies kann dann zur Darstellung besonderer Leistungen oder Lebenseinstellungen von Menschen mit Behinderung führen, wodurch aber deren allgemeine Leistungen und Lebenseinstellungen in der Darstellung vernachlässigt werden können. In solchen Darstellungen fehlt der Hinweis, dass eine Behinderung in der Regel ein akzeptierter Teil des eigenen Lebens ist. Jemand „meistert“ daher nicht sein Leben, sondern lebt sein Leben unter den gegebenen Rahmenbedingungen. So berichtet die Frankfurter Allgemeine Zeitung über einer junge Frau mit einer Sehbehinderung, die Woody Allen und Monty Python Filme zu schätzen weiß: „Blind und doch immer dabei: Wie eine junge Frau ohne Augenlicht ihr Leben meistert“ (Nummer 301, Seite 34 vom 29. Dezember 1997). In einem anderen Artikel berichtet die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung über einen Geschäftsführer mit Multipler Sklerose: „Wer eine solche Krankheit meistert, kann noch ganz andere Dinge bewegen“ (Nummer 39,

Seite 48 vom 02. Oktober 2005). Dies weckt Bewunderung und Lob seitens der Medienkonsumenten für allgemeine, alltägliche Leistungen. In der Regel werden allgemeine und alltägliche Leistungen aber von der Gesellschaft nicht als besondere Leistungen akzeptiert. Wenn beispielsweise Menschen ohne eine Behinderung ins Kino oder zur Arbeit gehen, wird darüber in den Medien nicht in besonderem Maße berichtet. Folglich besteht eine Diskrepanz in der Darstellung von Menschen mit und ohne eine Behinderung.

Als Hinweis auf eine objektive Berichterstattung nennt das Projekt Leidmedien.de ebenfalls verschiedene Quellen (vgl. online unter Leidmedien.de), so zum Beispiel einen Artikel über die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von jungen Menschen mit Behinderung oder chronischer Erkrankung in deutschen Hochschulen. Die Mittelbayerische Zeitung berichtet in ihrem Artikel „Hochschul-Alltag mit Hindernissen“ differenziert über die Rahmenbedingungen an deutschen Hochschulen und stellt inklusive sowie noch nicht inklusive Settings dar (Online Artikel vom 08. Februar 2012). So wird beispielsweise über einen Master-Studenten und seinen elektrischen Rollstuhl berichtet, dessen größte Herausforderung die durch Kopfsteinpflaster bedingten Umwege darstellen; Eine vermeidbare, wenn auch ausschlaggebende Herausforderung vor dem Hintergrund der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen. Darüber hinaus wird das Radio-Interview mit der Paralympics-Schwimmerin Christiane Reppe vom 27. Mai 2012 in der Sendung Zwei auf Eins auf RadioEins des Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) hervorgehoben. Dieses gilt als besonders ungezwungen im Umgang mit der Behinderung der Sportlerin, stellt aber neben dieser kurzen Einführung fast ausschließlich deren sportliche Leistungen in objektiver Weise dar.

Für eine entsprechend objektive Medienberichterstattung verweist das Projekt Leidmedien.de auf fünf einzuhaltende Kriterien (vgl. online unter Leidmedien.de), welche sich neben der Medienberichterstattung auch auf Filme und Fernsehserien anwenden lassen. Zum einen sei die Perspektive (1) der Menschen mit Behinderung darzustellen. Diese sollen selbst zu Wort kommen und nicht ausschließlich deren Angehörige, Stellvertreter oder behandelnde Ärzte. Insbesondere in der Medienberichterstattung könne darauf geachtet werden, dass viele Menschen mit Behinderung ein eigenes Anliegen, ein Projekt oder eine Idee verwirklichen wollen (2). Diese sollten gegenüber der Behinderung eine zentrale Stellung

in der Medienberichterstattung einnehmen. Schließlich stehen diese Anliegen, Projekte und Ideen in einer engen Anbindung an die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und den daraus resultierenden Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, weshalb diese Rahmenbedingungen und inklusiven Settings auch entsprechend dargestellt werden sollten (3). Vielfach sind diese Rahmenbedingungen nicht nur für einzelne Menschen mit Behinderung relevant, sondern können darüber hinaus weitreichend auf die Gesellschaft einwirken. So sollte in der Darstellung nicht außer Acht gelassen werden, dass auch ältere Menschen mit Gehhilfen und Eltern mit Kinderwagen von barrierefreien Straßen und Gebäuden profitieren können oder dass die Leichte Sprache beispielsweise auch andere Zielgruppen erreichen kann (4). Als letztes Kriterium einer objektiven Medienberichterstattung und Darstellung von Behinderungen und Menschen mit Behinderung wird die neutrale Sprache herausgestellt (5). Hier gilt es, die Heterogenität des individuellen Umgangs der Menschen mit ihrer Behinderung zu berücksichtigen, so dass dramatische, sensationelle oder emotional gewichtete Aussagen der Situation oftmals nicht gerecht werden können. Daher sollen diese Kriterien als Grundlage der Analyse der Film- und Fernsehgeschichte von *Star Trek* dienen. Hier liegt der Fokus dann auf den dargestellten Settings, den Dialogen der Charaktere und wie der dargestellte Mensch mit Behinderung sich in dieses Setting einbringen kann.

4.4. Zusammenfassung der medienwissenschaftlichen Grundlagen

Im medienwissenschaftlichen Diskurs hat sich gezeigt, dass Medien häufig die einzige Informationsquelle für die Gesellschaft in Bezug auf Menschen mit Behinderung sind. Dabei kann es in der medialen Darstellung gesellschaftsrelevanter Fragestellungen zu einem Dialog mit der Gesellschaft und den Medienkonsumenten kommen. Diese werden im medienwissenschaftlichen Diskurs überwiegend als aktive und interessengetriebene Rezipienten dargestellt, für welche die Medien eine identitätsstiftende Funktion einnehmen können, aber nicht zwingend müssen. Insbesondere die Cultural Studies betonen hierbei den gesellschaftskritischen Aspekt der Medien und deren Bedeutung für die Gesellschaft. So gilt beispielsweise die Episode *Plato's Stepchildren* der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* als direkte Antwort auf die Detroitter Rassenunruhen in den Vereinigten Staaten von Amerika. Die gesellschaftliche Kluft zwischen Schwarz und Weiß wurde da-

bei erstmals medial überwunden. Entsprechend können Medien moderierend auf das gesellschaftlich etablierte Verständnis von Menschen mit Behinderung einwirken.

Allerdings zeigt sich in einer Visite verschiedener Filme, Fernsehserien und Medienberichterstattungen, dass Menschen mit Behinderung häufig in einer der Dramaturgie dienlichen Opferrolle dargestellt werden. Die individuellen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft werden zur allgemeinen Herausforderung in der Auflösung der dargestellten Handlung. Dabei werden insbesondere in früheren Darstellungen die externen Rahmenbedingungen einer Behinderung unzureichend abgebildet. Insbesondere das Genre scheint dabei für das Verständnis und die Darstellung von Menschen mit Behinderung ausschlaggebend zu sein. So scheinen inklusive Settings, also die bewusste Darstellung einer gleichberechtigten Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, sowie eine entsprechende Betonung der möglichen Herausforderungen und deren Auflösung, erst in der zeitgenössischen Verbindung von Drama und Komödie häufiger dargestellt zu werden. Die zugesprochene Opferrolle, in der Menschen mit Behinderung nicht gleichberechtigt am Leben in der Gesellschaft teilhaben können, sowie eine Darstellung von Menschen mit Behinderung als dramaturgisches Element scheinen zu überwiegen. Hier stehen exklusive, also von der Gesellschaft ausschließende und dabei die externen Rahmenbedingungen nicht berücksichtigende Settings, oder aber durch ihre Andersartigkeit abgrenzende, häufig auch als bedrohlich dargestellte Settings im Vordergrund der Darstellungen. Insbesondere in früheren Verfilmungen dienten Menschen mit Behinderung als Darsteller andersartiger Kreaturen, und auch die Darstellung von Menschen mit Behinderung durch Darsteller ohne Behinderung kann überwiegend als ein dramaturgisches Element verstanden werden. Behinderungen werden in diesem Sinne bewusst eingesetzt, um die dargestellte Handlung zu beeinflussen.

Diese Beeinflussung kann dabei bevorzugt auf dem Einsatz von exklusiven, inklusiven oder bedrohlichen Settings basieren. Die Analyse des Einsatzes dieser Settings im zeitlichen Verlauf kann einen ersten Hinweis auf den möglichen Paradigmenwechsel in Gesellschaft, Film und Fernsehen ermöglichen. Darum gilt den exklusiven, inklusiven und bedrohlichen Settings in der nachfolgenden medialen Längsschnittanalyse auch eine entsprechende Aufmerksamkeit.

5. Rehabilitationswissenschaftliche Grundlagen: Wesentliche Behinderungsarten und deren Identifikations- kriterien

5.1. Auszug aus dem wissenschaftlichen Diskurs und die Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit

Wenn das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen analysiert werden soll, bedarf es zunächst einer Definition dieser Zielgruppe. Dabei zeigt sich ein grundsätzlich ausdifferenziertes Verständnis von dem Begriff der Behinderung selbst, als auch von der eigentlichen Zielgruppe: Im wissenschaftlichen Diskurs, überwiegend geführt von den sozialwissenschaftlichen Disziplinen der Psychologie und der Pädagogik, werden mögliche Definitionen von Behinderung kontinuierlich diskutiert und allzu feststehende Definitionen scheinen gar umstritten. Demgegenüber steht ein an der Praxis ausgerichtetes Verständnis, bestehend aus normativen Rechtsgrundlagen sowie deren Anwendung in der psychologischen oder pädagogischen Zusammenarbeit mit der eigentlichen Zielgruppe. Im praktischen Verständnis wird eine Behinderung pragmatischer als ein konkretes Phänomen mit verschiedenartiger Ausprägung gesehen, auf dessen Grundlagen die Leistungen zur Teilhabe am Leben in der Gesellschaft sowie entsprechende Maßnahmen in Anlehnung an die Rechtsgrundlage zugeteilt werden können. Eine entsprechend umfassende Definition der Zielgruppe erfordert daher sowohl das Verständnis des wissenschaftlichen Diskurses, als auch das Verständnis der normativen Rechtsgrundlagen sowie Praxisanwendungen.

5.1.1. Behinderung als vielschichtiger Begriff

Der aktuelle wissenschaftliche Diskurs zum Verständnis einer Behinderung orientiert sich häufig an den entsprechenden Behinderungsarten, anhand derer sich spezifische Forschungszweige sowie behinderungsspezifische Experten in der Forschungslandschaft herausgebildet haben. Als Folge weist der wissenschaftliche Diskurs kein einheitliches Verständnis von Behinderung auf. Die Heterogenität der Behinderungsarten wirft jedoch die Frage nach einer übergeordneten Definition von Behinderung auf. Eine mögliche Herangehensweise kann darin bestehen, die Behinderung als einen diesen Behinderungsarten übergeordneten Begriff aus-

föhrlich hinsichtlich der zugrundeliegenden Terminologie zu analysieren (vgl. Lindmeier 1993). Für die Analyse des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen scheint aber weniger der terminologische Ursprung von Interesse, als das tatsächliche Verständnis sowie eine möglichst anwendungsbezogene Definition von Behinderung.

Über eine Systematisierung der metatheoretischen Paradigmen des Phänomens Behinderung gelingt eine erste Annäherung an dieses Verständnis (vgl. Bleidick 1976): Hierunter fallen das individualtheoretische, das interaktionstheoretische, das systemtheoretische sowie das gesellschaftstheoretische Paradigma. Das individualtheoretische Paradigma bezieht sich auf die vorliegenden und (medizinisch) messbaren Merkmale der Betroffenen, während das interaktionstheoretische Paradigma auf größtenteils normorientierten Zuschreibungen von nicht-Behinderten basiert, welche zur Ausgrenzung und Stigmatisierung führen können (vgl. Goffman 1967). Unter Berücksichtigung einer leistungsorientierten Perspektive stellt das systemtheoretische Paradigma den Qualifikationen der Betroffenen mögliche systemspezifische Anforderungen gegenüber. Solche systemspezifischen Anforderungen lassen sich weitestgehend auf das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen übertragen. So können die in der Gesellschaft enthaltenen und in Film und Fernsehen teilweise dargestellten Systeme jeweils eigene Selektionsfunktionen aufweisen, wodurch Menschen mit Behinderung an der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gehindert werden können. Ein inklusives Setting arrangiert sich dabei mit den Bedürfnissen der Menschen mit Behinderung, so dass es nicht erst zu behinderungsspezifischen Einschränkungen kommt. Hier kann wieder auf die modernisierte Darstellung von Captain Christopher Pike im Film *Star Trek* von 2009 verwiesen werden. In diesem Film wird eine barrierefreie Sternenflottenakademie ohne Stufen und physische Hindernisse dargestellt, so dass Captain Christopher Pike in seinem Rollstuhl, begleitet von einem persönlichen Assistenten, an einem öffentlichen Anlass uneingeschränkt partizipieren kann. Es wird die Erwartung an ihn gerichtet, dass er Captain James T. Kirk das Kommando über das Raumschiff Enterprise überträgt und er wird dieser Erwartung unter den dargestellten Voraussetzungen gerecht. Mit dem letzten der aufgeführten Paradigmen, dem gesellschaftstheoretischen Paradigma, kann darüber hinaus eine Berücksichtigung politökonomischer Ansätze zu einem Verständnis von Behinderung beitragen. Diese Paradigmen

umspannen dabei sowohl die Mikro-, Meso- und Makroebene einer Gesellschaft (vgl. Coleman 1991). Insgesamt sind diese Paradigmen jedoch vor dem historischen Kontext zu betrachten, aus dem sie entstanden sind, und mit ihrer dadurch weitestgehend losgelösten Perspektive decken sie das Verständnis von Behinderung nicht vollständig ab.

5.1.2. Definitionen von Behinderung und die Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit

Eine mögliche Definition von Behinderung, welche dieses mehrperspektivische Verständnis aufzugreifen versucht, spricht von Behinderten als „[...] Personen, die infolge einer Schädigung ihrer körperlichen, seelischen oder geistigen Funktion soweit beeinträchtigt sind, dass ihre unmittelbare Lebensverrichtung oder ihre Teilnahme am Leben in der Gemeinschaft erschwert wird“ (Bleidick et al. 1977: 12). Diese Definition bezieht sich auf Schädigungen und Beeinträchtigungen. Schädigungen können die körperliche, seelische oder geistige Funktion betreffen. Als Folge kann es zu einer Beeinträchtigung in der Lebensverrichtung oder in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft kommen. Obwohl diese Definition bereits sehr früh und umfassend auf die möglichen Auswirkungen einer Behinderung auf die Lebensverrichtung und die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft verweist, entspricht diese Definition nicht mehr dem aktuellen Verständnis von Behinderung. Die mit dieser Definition implizierte Sicht- und Herangehensweise setzt auf eine monokausale Abfolge von Schädigung und Beeinträchtigung. Dabei werden jene Einflüsse, die überwiegend in der Umwelt des Betroffenen und nicht in seiner Schädigung begründet liegen, nicht ausreichend berücksichtigt. Vielmehr berücksichtigen aktuellere Definitionen die Kontextfaktoren der Betroffenen, wodurch die jeweils vorhandene Umwelt und die sich daraus ergebenden individuellen Erfordernisse Berücksichtigung finden (vgl. Theunissen, 1992; vgl. Speck 2008).

Ein inzwischen als etabliert geltendes Verständnis von Behinderung stellt die Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit (ICF) dar. Diese versucht die bekannten Kontextfaktoren auf eine Behinderung zu erfassen und systematisch auszudifferenzieren. Damit durchbricht dieses Verständnis die monokausale Abfolge von Schädigung und Beeinträchtigung, indem sowohl die Schädigung als auch die Beeinträchtigung berücksichtigt und

insbesondere um den Aspekt der umweltbezogenen Beeinträchtigungen ergänzt werden. Diese Abkehr von der monokausalen Abfolge stellt ebenfalls eine Weiterentwicklung der Internationalen Klassifikation der Schädigungen, Fähigkeitsstörungen und Beeinträchtigungen (ICIDH) dar. Mit der ICIDH postulierte die Weltgesundheitsorganisation (WHO) ab 1980 einen Dreiklang aus Schädigung (engl. orig.: impairment), Fähigkeitsstörung (engl. orig.: disability) und sozialer Beeinträchtigung (engl. orig.: handicap). Demzufolge führt eine Schädigung zu einer Fähigkeitsstörung, wodurch Menschen sozial beeinträchtigt werden können. Mit diesem monokausalen Modell konnten die vielfältigen Wechselwirkungen einer Schädigung mit den Kontextfaktoren nur unzureichend abgebildet werden. In der ICF findet dieser Dreiklang inzwischen keine Anwendung mehr und eine Behinderung wird über ein unmittelbares oder mittelbares Zusammenspiel von zwei wesentlichen Hauptkomponenten operationalisiert: die „[...] Funktionsfähigkeit und Behinderung [...]“ sowie die beteiligten „[...] Kontextfaktoren [...]“ (DIMDI 2005: 16). Unter die Funktionsfähigkeit und Behinderung lassen sich die Körperfunktion und die Körperstrukturen sowie die Aktivitäten und die Partizipation (Teilhabe) der Betroffenen subsumieren. Zu den Kontextfaktoren zählen zum einen die Umweltfaktoren und zum anderen die personenbezogenen Faktoren. Ziel der ICF ist es, den Gesundheits- und mit der Gesundheit zusammenhängenden Zustand der Betroffenen über geeignete Klassifikationen zu dokumentieren. Dabei kann jede der klassifizierten Komponenten sowohl einen positiven als auch einen negativen Einfluss ausüben. Auf Grundlage dieser bio-psycho-sozialen Perspektive ist das visualisierte Grundmodell der ICF entstanden (Abbildung 1).

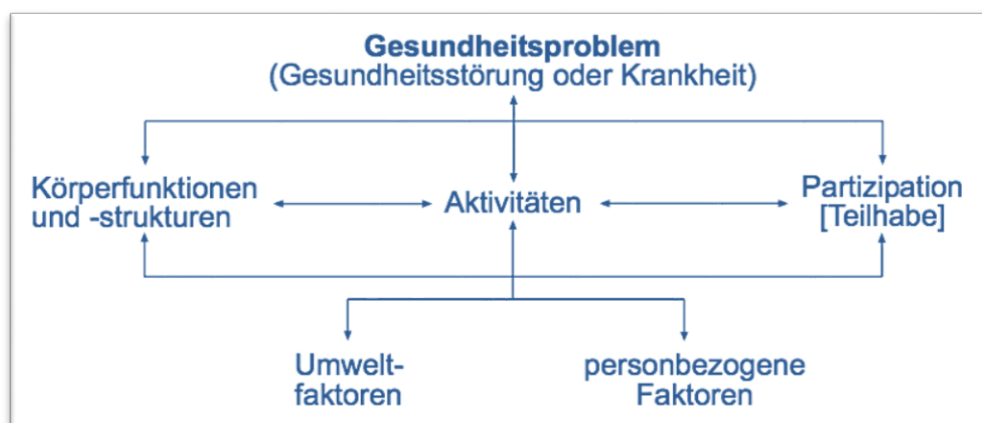


Abbildung 2: Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit (ICF)

Quelle: DIMDI 2005: 23

Die ICF setzt auf ein möglichst umfassendes Abbild der Kontextfaktoren und deren Interdependenzen untereinander sowie mit den eigentlichen gesundheitlichen oder behinderungsbedingten Merkmalen der Betroffenen. Insgesamt ist die ICF dabei als ein Klassifikationssystem zu verstehen, das über diese Systematik eine einheitliche Sprache zur Beschreibung der Zielgruppe gewährleisten soll. Sie sieht eine Behinderung primär als eine Einschränkung von Partizipationsmöglichkeiten, die sowohl von personenbezogenen als auch von umweltbezogenen Faktoren abhängig sein kann. Im Zentrum dieser Perspektive steht daher die Aktivität der Betroffenen. Diese Sicht- und Herangehensweise löst sich nicht nur von der monokausalen Abfolge bisheriger Ansätze, sondern legt gleichermaßen einen möglichst starken Akzent auf die relevanten Kontextfaktoren. So finden beispielsweise Wirtschafts- und Sozialleistungen (vgl. ICF: e570 ff.), als auch soziale Netzwerke (vgl. ICF: e325) in dem Modell der ICF Berücksichtigung. Obgleich das theoretische Grundmodell der ICF die personenbezogenen Faktoren als relevante Kontextfaktoren ausweist, werden diese nicht in der ICF klassifiziert: „Zu ihnen gehören Geschlecht, ethnische Herkunft, Alter, Fitness, Lebensstil, Gewohnheiten, Bewältigungsstile und andere derartige Faktoren“ (DIMDI 2005: 24). Insgesamt lassen sich zwar der Gesundheits- und mit der Gesundheit zusammenhängende Zustand der Betroffenen dokumentieren, ein vollständiges und realitätsnahes Abbild aller relevanten Faktoren kann aber auch mit der ICF derzeit nicht realisiert werden.

5.2. Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen

Seit Inkrafttreten der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen (in Deutschland ebenfalls als Behindertenrechtskonvention bekannt) werden die national bereits bestehenden Menschenrechte für die Lebenssituation behinderter Menschen konkretisiert und das Ziel einer inklusiven und gleichberechtigten Gesellschaft hervorgehoben. Da sich die Behindertenrechtskonvention in erster Linie an den Staat als Garanten des Rechts richtet, haben sich die unterzeichnenden Nationen in ihrem eigenem Handeln an der Behindertenrechtskonvention zu orientieren und sind verpflichtet, betroffene Menschen vor drohenden Rechtsverletzungen durch Dritte aktiv zu schützen. Die Behindertenrechtskonvention beinhaltet dabei umfassende Regelungen in Bezug auf

die Partizipation am Erwerbsleben von Menschen mit Behinderung. Insbesondere Artikel 27 Absatz 1 und Absatz 2 postulieren „[...] das gleiche Recht von Menschen mit Behinderungen auf gerechte und günstige Arbeitsbedingungen, einschließlich Chancengleichheit und gleichen Entgelts für gleichwertige Arbeit, auf sichere und gesunde Arbeitsbedingungen [...]“ (Behindertenrechtskonvention 2009) und beziehen sich umfassend auf die weiteren mit dem Erwerbsleben verbundenen Pflichten und Privilegien in der Gesellschaft. Eine Partizipation am Erwerbsleben wird dabei als ein zentraler Bestandteil der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft aufgefasst.

Ferner definiert die Behindertenrechtskonvention Menschen mit Behinderung dabei wie folgt: "Zu den Menschen mit Behinderungen zählen Menschen, die langfristige körperliche, seelische, geistige oder Sinnesbeeinträchtigungen haben, welche sie in Wechselwirkung mit verschiedenen Barrieren an der vollen, wirksamen und gleichberechtigten Teilhabe an der Gesellschaft hindern können" (Behindertenrechtskonvention 2009: Artikel 1). Diese Definition weist zum einen das Element der personenbezogenen Manifestation auf, welche sich auf körperliche, seelische, geistige oder Sinnesbeeinträchtigungen beziehen kann. Dabei kommt auch das Element eines langfristigen Zeitrahmens zum Tragen. Zum anderen werden die Kontextfaktoren der ICF berücksichtigt, indem mögliche Barrieren in Bezug auf die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft herausgestellt werden. Mit diesem Element beinhaltet die Definition, dass die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft durch eine Behinderung nicht in einem vollen, wirksamen und gleichberechtigten Maße möglich ist.

5.3. Abriss der (inter)nationalen behindertenpolitischen Zielsetzungen

National wie international scheinen die behindertenpolitischen Zielsetzungen eine gleichberechtigte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu fordern und zu fördern. Insbesondere vor dem normativen Hintergrund der Behindertenrechtskonvention stehen inklusive Settings und deren Verwirklichung im Mittelpunkt der nationalen Exekutive, Legislative und Judikative. So wird aktuell beispielsweise die Verwirklichung inklusiver Settings im allgemeinbildenden Schulsystem der Bundesrepublik Deutschland als wichtiges Instrument in Bezug auf die gleichberechtigte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft diskutiert. Insbesondere junge Menschen mit Behinderung sollen somit die Möglichkeit erhalten, gleichberech-

tigt an allgemeinen statt an sonderpädagogischen Förderschulen und gemeinsam mit Menschen ohne eine Behinderung unterrichtet zu werden (vgl. Mathern 2003; vgl. Schumann 2007; vgl. Ginnold 2008). Menschen mit und ohne Behinderung sollen dadurch in der inklusiven Gesellschaft frühzeitig zusammengeführt werden. Dies erfordert im Sinne des systemtheoretischen Paradigmas sowohl eine physisch manifestierte Barrierefreiheit als auch das Zusammenspiel verschiedener professioneller Akteure, um eine ungehinderte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu ermöglichen. Diese in der Gesellschaft bereits stattfindenden Veränderungen könnten gegenüber der alleinigen Darstellung eines Menschen mit Behinderung entsprechend in Film und Fernsehen verstärkt in den Vordergrund gerückt werden. So sollte beispielsweise bei der Darstellung einer Behinderung in Film und Fernsehen nicht auf den behindernden Umstand des Kontextes verzichtet werden. Liegt der Fokus in Film und Fernsehen hingegen auf einem Menschen mit Behinderung, so könnte unter Verwendung inklusiver Settings eine ungehinderte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dargestellt werden, wie es bei Captain Christopher Pike im Film *Star Trek* von 2009 erfolgt ist. Ebenfalls sind verschiedene Arten der Darstellung des Umgangs anderer Charaktere in Film und Fernsehen mit Menschen mit Behinderung möglich. Darüber hinaus fordert die Behindertenrechtskonvention insbesondere in Bezug auf die Partizipation am Erwerbsleben inklusive Settings in der beruflichen Ausbildung und für die Beschäftigung auf dem Arbeitsmarkt. Diese könnten ebenfalls in Form einer ungehinderten Teilhabe am Leben in der Gesellschaft in Film und Fernsehen dargestellt werden. Entgegengesetzt ließe sich die Abwesenheit inklusiver Settings als Ursache einer Behinderung darstellen. In beiden Fällen liefert die Gesellschaft entsprechende Beispiele für eine situationsgerechte Darstellung in Film und Fernsehen.

Es zeigt sich, dass die verschiedenen Merkmale der Betroffenen erst dann zu einer Behinderung führen, wenn die Kontextfaktoren die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft behindern. Daher sollten diese Details in der Darstellung von Menschen mit Behinderung in Film und Fernsehen eine entsprechende Berücksichtigung finden. An diesen Kontextfaktoren versuchen nicht zuletzt die behindertenpolitischen Zielsetzungen moderierend und systemübergreifend in die nationalen Gesellschaften einzugreifen. Insgesamt sprechen sich die normativen Rechtsgrundlagen auf nationaler wie internationaler Ebene gegen die Diskriminierung von Menschen mit Behinderung auf unterschiedlichen Ebenen und in ver-

schiedenen Lebensbereichen aus. So kann auch eine nicht situationsgerechte Darstellung eines Menschen mit Behinderung in Film und Fernsehen weitestgehend eine Form der Diskriminierung darstellen. Insgesamt zeigt sich insbesondere in den normativen Rahmenbedingungen der Bundesrepublik Deutschland ein deutlicher Fokus auf die Bedeutung der Kontextfaktoren in Hinblick auf die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft.

5.4. Wesentliche Behinderungsarten in normativen Rechtsgrundlagen

Mit der Behindertenrechtskonvention sind insgesamt drei verschiedene Behinderungsarten herausgestellt worden. Diese drei Behinderungsarten sollen für die weitere Analyse des Verständnisses und der Darstellung von Menschen mit Behinderung in anwendbare Definition überführt werden. Dafür kann insbesondere auf das ausdifferenzierte Rehabilitationsrecht der Bundesrepublik Deutschland zurückgegriffen werden, mit dessen Kriterien Menschen mit Behinderung eindeutig identifiziert werden können.

Sowohl das Behindertengleichstellungsgesetz (BGG 2002: 1 § 1) als auch das Neunte Buch Sozialgesetzbuch (SGB IX 2012: Teil 1 Kapitel 1 § 2 Absatz 1) differenzieren den Begriff der Behinderung dabei wie folgt: "Menschen sind behindert, wenn ihre körperliche Funktion, geistige Fähigkeit oder seelische Gesundheit mit hoher Wahrscheinlichkeit länger als sechs Monate von dem für das Lebensalter typischen Zustand abweichen und daher ihre Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beeinträchtigt ist". Auch das Dritte Buch Sozialgesetzbuch (SGB III 2012: Kapitel 1 Abschnitt 2 § 19 Absatz 1) und das Zwölfte Buch Sozialgesetzbuch (SGB XII 2012: Kapitel 6 § 53 Absatz 1) verweisen darüber hinaus in der Beschreibung der Leistungsberechtigten auf die zuvor genannte Definition des SGB IX. In dieser Definition sind verschiedene Elemente enthalten, welche sich zunächst auf die Manifestation einer Behinderung beziehen: Dabei werden die körperliche Funktion, die geistige Fähigkeit sowie die seelische Gesundheit benannt. Als weiteres Element benennt diese Definition einen Vergleich mit dem für das Lebensalter typischen Zustand der zuvor genannten Manifestationen. In diesem Sinne müssten die körperliche Funktion, die geistige Fähigkeit oder die seelische Gesundheit von dem für das Lebensalter typischen Zustand eines Betroffenen abweichen, um den Tatbestand einer Behinderung zu erfüllen. Ein weiteres Element bezieht sich auf den Zeitrahmen dieser Abweichungen. Mit der Definiti-

on wird ein Zeitrahmen von mehr als sechs Monaten als ausschlaggebendes Kriterium benannt. Das letzte Element dieser Definition bezieht sich auf das qualitative Ausmaß dieser Beeinträchtigung und legt eine Beeinträchtigung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zugrunde.

Die Komplexität dieser Definition ergibt sich dabei aus einem Zusammenspiel von medizinischen und sozialen Modellen von Behinderung. Während die medizinischen Modelle eine Behinderung primär über die Abweichung von einer Norm beschreiben, also das Abweichen der körperlichen Funktion, geistigen Fähigkeit oder seelischen Gesundheit von einem für das Lebensalter typischen Zustand, stehen bei den sozialen Modellen primär der Subjektbegriff sowie die Selbstbestimmung der Betroffenen im Vordergrund. Ausschlaggebend sind daher nicht nur die Manifestationen in Form medizinisch feststellbarer Kriterien, sondern die Wechselwirkungen dieser Manifestationen mit den personen- und umweltbezogenen Faktoren. Somit wird besonders die Beeinträchtigung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft mit dem BGG, dem SGB III, dem SGB IX und dem SGB XII hervorgehoben, um sich im Sinne eines bio-psycho-sozialen Modells der Lebenswirklichkeit der Betroffenen anzupassen. Diese Anpassung erfolgt in engem Zusammenhang mit der ICF der WHO.

5.5. Charakterisierung der wesentlichen Behinderungsarten

Ein von der ICF losgelöstes Verständnis von Behinderung mag vielleicht nicht so umfassend über die mit einer Behinderung in Zusammenhang stehenden Faktoren informieren, vermittelt aber unter Umständen über einen detaillierteren Einblick in die verschiedenen Behinderungsarten ein pragmatischeres Bild einer Behinderung. Darüber hinaus lässt sich über eine Ausdifferenzierung in verschiedene Behinderungsarten das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen präzisieren. Bei dieser Ausdifferenzierung zeigt sich häufig eine mögliche Einteilung in drei wesentliche Behinderungsarten. Wie bereits gezeigt, unterscheiden das BGG und das SGB IX hauptsächlich zwischen dem körperlichen, seelischen sowie geistigen Gesundheitszustand der Betroffenen, aus dem sich eine Behinderung ableiten kann. Eine analoge Unterscheidung findet sich ebenfalls in der sogenannten Eingliederungshilfe-Verordnung (Verordnung nach § 60 des Zwölften Buches Sozialgesetzbuch), welche von Menschen mit einer wesentlichen körperlichen Behinderung (§ 1), einer wesentlichen seelischen

Behinderung (§ 3) oder einer wesentlichen geistigen Behinderung (§ 2) spricht. Auf internationaler Ebene findet sich diese Unterscheidung in drei wesentliche Behinderungsarten in der Behindertenrechtskonvention (2009: Artikel 1 Satz 2) wieder. Im Folgenden soll diese Unterscheidung in die drei wesentlichen Behinderungsarten aufgegriffen werden, um prägnant ein für die medialen Längsschnittanalysen anwendungsorientiertes Bild einer Behinderung zu zeichnen.

5.5.1. Behinderungsarten - Teil I: Körperliche Behinderung

Unter den verschiedenen Behinderungsarten mag eine körperliche Behinderung einen geeigneten Einstieg in diese Differenzierung darstellen. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass sich Menschen mit einer Körperbehinderung visuell identifizieren und abbilden lassen. Die Körperbehinderung als solche stellt in diesem Sinne ein sichtbares Merkmal dar. Als Beispiel sei der stilisierte Rollstuhlfahrer genannt, dessen sichtbare körperliche Behinderung auf öffentlichen Hinweisschildern sowie in den weitläufigen gesellschaftlichen Assoziationen eine Behinderung repräsentiert. Damit scheint eine körperliche Behinderung leichter zu bestimmen zu sein, als beispielsweise eine seelische oder eine geistige Behinderung.

Doch die anzutreffende Unterteilung in lediglich drei wesentliche Behinderungsarten lässt bereits vermuten, dass auch die körperliche Behinderung in ihrer Definition nicht unumstritten sein kann. Insbesondere wenn es um die sogenannten Sinnesbehinderungen geht, stellt sich die Frage nach einer Zuordnung zu einer körperlichen Behinderung. Zumindest handelt es sich bei den für das Sehen, Hören und Sprechen zuständigen Organen um körperliche Bestandteile. In diesem Kontext kann die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Mehrheit der zu unterscheidenden Behinderungsarten auch einer körperlichen Behinderung zugeordnet werden kann (vgl. Bach 2002). Dem entgegen wird argumentiert, dass der gesellschaftliche Umgang mit den Behinderungsarten und die Maßnahmen der Rehabilitation teilweise so verschieden sind, dass Sinnesbehinderungen nicht zwangsläufig einer körperlichen Behinderung gleichzusetzen sind (vgl. Bergeest 2002). Zumindest scheint die Frage nach der Zuordnung verschiedener Behinderungsarten zu einer körperlichen Behinderung noch nicht eindeutig systematisch geklärt. Folglich empfiehlt sich ein Blick auf das als etabliert geltende Verständnis einer körperlichen Behinderung, um das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen theoretisieren zu können.

Insgesamt scheint eine Körperbehinderung in den im wissenschaftlichen Diskurs als etabliert geltenden Definitionen vielfach als eine Einschränkung der motorischen Funktionalität verstanden zu werden. So kann eine Körperbehinderung beispielsweise als „[...] eine überwindbare oder anhaltende Beeinträchtigung der Bewegungsfähigkeit infolge einer körperlichen Schädigung“ (Stadler 2001: 114) verstanden werden. Eine alternative aber dennoch analoge Definition bezeichnet einen Menschen auch dann als körperbehindert, wenn dieser „[...] infolge einer Schädigung des Stütz- und Bewegungsapparates oder einer anderen organischen Schädigung in seiner Bewegungsfreiheit beeinträchtigt ist“ (Hedderich 1999: 16). Viele Körperbehinderungen scheinen sich entsprechend auf das Stütz- und Bewegungssystem des Menschen zu beziehen (vgl. Speck 2008). Darüber hinaus werden Menschen mit einer Körperbehinderung aber auch als Betroffene charakterisiert, „[...] die infolge einer Schädigung des Stütz- und Bewegungssystems, einer anderen organischen Schädigung oder einer chronischen Krankheit so in ihrer Bewegungsfähigkeit und dem äußeren Erscheinungsbild beeinträchtigt sind, dass die Selbstverwirklichung in sozialer Interaktion erschwert ist“ (Leyendecker/Thiele 2003: 598; Leyendecker 2005: 21). Entsprechende Anpassungen an ein umfassenderes Verständnis von Körperbehinderung sind auch bei einigen der bereits genannten Definitionen festzustellen. So stehen nicht nur eine eingeschränkte Bewegungsfähigkeit im Vordergrund dieser Definitionen, sondern gleichermaßen die „[...] Durchführung von Aktivitäten [...]“ als auch die „[...] Teilhabe an Lebensbereichen bzw. -situationen [...]“ (Hedderich 2006: 24). Eine Schädigung der genannten körperlichen Systeme muss aber nicht zwangsläufig und analog dem durch die ICF abgelösten Dreiklang der ICIDH aus Schädigung, Fähigkeitsstörung und sozialer Beeinträchtigung zu einer Behinderung führen, denn „[...] nicht jede Schädigung des Körpers und seiner Organe führt zu Fähigkeitsstörungen und Beeinträchtigungen“ (Stadler 2001: 114). Hier kommt es in Anlehnung an die ICF auf entsprechend beteiligte Faktoren an.

Entgegen der im wissenschaftlichen Diskurs etablierten Definitionen wird eine körperliche Behinderung in der Eingliederungshilfe-Verordnung (§ 1) für Menschen mit wesentlichen Behinderungen weitläufiger gefasst. Hier zählen zu den körperlichen Behinderungen neben einer Beeinträchtigung des Stütz- und Bewegungsapparates auch eine Spaltbildung des Gesichts oder des Rumpfes sowie eine erhebliche Einschränkung des körperlichen Leistungsvermögens. Dar-

über hinaus werden blinde und wesentlich sehbehinderte Menschen, gehörlose oder auf Hörhilfen angewiesene Menschen sowie in ihrer Artikulation über die Stimme eingeschränkte Menschen ebenfalls zu den Körperbehinderten gezählt.

Zusammenfassend lässt sich über Menschen mit einer Körperbehinderung sagen, dass sie aufgrund der vielfältigen Formen einer Schädigung des Körpers und der sich daraus möglicherweise ableitenden Fähigkeitsstörung sowie Beeinträchtigung eine sehr heterogene Zielgruppe darstellen können. Den Definitionen des wissenschaftlichen Diskurses gemeinsam ist das Merkmal einer eingeschränkten Bewegung. Somit scheinen die als etabliert geltenden theoretischen Definitionen sich deutlich von einer Subsumption der Sinnesbehinderungen unter die Körperbehinderungen abzusetzen. In der praktischen Auseinandersetzung mit dieser Zielgruppe wird der Begriff der Körperbehinderung über die Eingliederungshilfe-Verordnung allerdings wesentlich weiter gefasst. Dabei geht keine der genannten Schädigungen oder Störungen über den physischen Zustand der Betroffenen hinaus. Folglich kann für die Kognition und Emotion der Menschen mit einer Körperbehinderung angenommen werden, dass sie im Durchschnitt der Vielfalt menschlicher Leistungs- und Verhaltensweisen zu entsprechen scheinen. Für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen ist festzuhalten, dass eine eingeschränkte Bewegung, eine eingeschränkte Wahrnehmung über die Sinne sowie Kommunikationsfähigkeit, als auch eine körperliche Entstellung, wie beispielsweise bei den Spaltmaßen, als Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gedeutet und in Film und Fernsehen entsprechend dargestellt werden können.

5.5.2. Behinderungsarten - Teil II: Seelische Behinderung

Analog der Körperbehinderungen sind auch ein konkretes Verständnis sowie eine Definition einer seelischen Behinderung nicht unumstritten. Allerdings scheinen die seelischen Behinderungen zunächst weniger eindeutig bestimmbar. Dies ist mitunter darauf zurückzuführen, dass sich die Seele weniger konkret beschreiben lässt als beispielsweise der menschliche Körper.

Für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen scheint ebenfalls eine pragmatische Sichtweise auf eine seelische Behinderung empfehlenswert, weshalb ein mögliches Verständnis sowie entsprechende Definitionen weitestgehend über die normativen Rechtsgrundlagen und

die psychologische sowie pädagogische Praxis erfolgen werden. In diesem Kreis wird in der Regel dann von einer seelischen Behinderung gesprochen, wenn Menschen eine intellektuelle Beeinträchtigung aufweisen oder psychische sowie soziale Störungen haben, ohne geistig behindert zu sein. Mit der Abgrenzung zu einer geistigen Behinderung stellt die seelische Behinderung die jüngste anerkannte Behinderungsart dar (vgl. Lempp 1995; vgl. Fegert 1996). Die psychischen und sozialen Störungen können dabei beispielsweise auf Stigmatisierungs- und Ausgrenzungserfahrungen basieren. Eine Einordnung der psychischen Störungen ist über die klassifizierte Diagnosen der zehnten Revision der Internationalen Klassifikation der Krankheiten (ICD-10) möglich (vgl. Dilling et al. 1991). Als Beispiele können schizophrene Störungen (vgl. ICD-10: F20 ff), Zwangsstörungen (vgl. ICD-10: F42 ff) sowie das breite Spektrum der neurotischen Störungen (vgl. ICD-10: F40 ff) genannt werden. Diese treten häufig in Kombination mit einer Störung des Sozialverhaltens auf (vgl. ICD-10: F91 ff; F92.8). Das vielfältige Zusammenspiel an psychischen und sozialen Störungen lässt allerdings keine eindeutigen Aussagen über eine seelische Behinderung zu.

Diese Unbestimmtheit zeigt sich ebenfalls in den normativen Rechtsgrundlagen, welche allesamt ein sehr heterogenes Bild einer seelischen Behinderung zeichnen. In keiner normativen Rechtsgrundlage mit Bezug zu einer seelischen Behinderung, als Beispiel seien hier die Kinder und Jugendhilfe im Achten Buch Sozialgesetzbuch (SGB VIII) und die Eingliederungshilfe-Verordnung genannt, wird eine eindeutige Bestimmung einer seelischen Behinderung geliefert.

Die Eingliederungshilfe-Verordnung (§ 3) unterscheidet insgesamt vier seelische Störungen, welche einen Einfluss auf die Teilhabefähigkeit nehmen können:

1. Körperlich nicht begründbare Psychosen;
2. Seelische Störungen als Folge von Krankheiten oder Verletzungen des Gehirns, von Anfallsleiden oder von anderen Krankheiten oder körperlichen Beeinträchtigungen;
3. Suchtkrankheiten;
4. Neurosen und Persönlichkeitsstörungen.

Damit liefert die Eingliederungshilfe-Verordnung ein nahezu umfassendes Abbild an psychischen Störungen und psychiatrischen Krankheitsgruppen (vgl. Blumenberg/Apitzsch 1995), auf das sich ebenfalls die Kinder und Jugendhilfe im SGB VIII bezieht. Allerdings führen die dargestellte Heterogenität, als auch die Intensität ihrer Ausprägung über das Zusammenspiel relevanter Kontextfaktoren im Sinne der ICF nicht zwangsläufig zu einer seelischen Behinderung. Entscheidend ist vielmehr die Fähigkeit zur Teilhabe am Leben in der Gesellschaft sowie die „[...] Chronizität des Leidens [...]“ (Fegert 1996: 35). So können bei Menschen mit seelischen Behinderungen Brüche in der dargestellten Leistung auftreten, wenn sie beispielsweise trotz entsprechender Begabung keinen Schulabschluss erlangen, oder ihre berufliche Integration misslingt (vgl. Fegert et al. 2004). Auch ein Verlust der sozialen Bezüge zu Familie und Freunden kann Ausdruck einer seelischen Behinderung sein.

Insgesamt kann für den Begriff der seelischen Behinderung festgehalten werden, dass er nicht scharf von den in Frage kommenden psychischen Störungen und psychiatrischen Krankheitsgruppen abgegrenzt werden kann (vgl. Lempp 2004). Vielmehr ist zu berücksichtigen, dass bereits in der Kindheit und Jugend ansetzende psychische Störungen und psychiatrische Krankheitsgruppen zu einer seelischen Behinderung führen können. Daher auch die Verankerung in den normativen Rechtsgrundlagen zur Kinder und Jugendhilfe. Für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen lässt sich festhalten, dass sich der Begriff der seelischen Behinderung weniger an der zugrundeliegenden Störung orientiert, als an der tatsächlichen Beeinträchtigung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft.

5.5.3. Behinderungsarten - Teil III: Geistige Behinderung

Auch die geistige Behinderung als Behinderungsart entzieht sich bisher einer eindeutigen Definition und systematischen Bestimmung. Ferner scheint die geistige Behinderung sogar als Begriff umstritten und wird von einigen eher als ein sprachliches Konstrukt als eine manifestierte Behinderungsart gesehen (vgl. Feuser 2000). So wird zum Beispiel in die Diskussion um die geistige Behinderung vorgebracht, dass es „[...] keinen individuellen Sachverhalt geben kann, der mit dem Begriff der ‘geistigen Behinderung’ adäquat bezeichnet werden könnte“ (Feuser 2000: 162). Vielmehr handele es sich bei den Betroffenen um „[...] unter

ihren Bedingungen effizient lernende, logisch denkende und kompetent handelnde Menschen“ (Feuser 2000: 162). Dabei scheint diese Sichtweise zu sehr losgelöst von den gesellschaftlichen Bedingungen, mit denen sich die Betroffenen häufig konfrontiert sehen. Auf der Suche nach einer für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen geeigneten Definition gilt es die geistige Behinderung als einen Bestandteil des menschlichen Lebens und der Gesellschaft gleichermaßen zu verstehen.

In den wissenschaftlichen Diskurs erhielt die geistige Behinderung erst relativ spät Einzug (vgl. Bleidick 1972; vgl. Bach 1974). Zuvor wurde bei Menschen mit einer geistigen Behinderung auch die Diagnose des Schwachsinn oder der Idiotie gestellt, welche durchaus als diskriminierend empfunden werden konnten. Dennoch deuten diese frühen Bezeichnungen bereits eine Annäherung an das heute als umgangssprachlich etablierte Verständnis einer geistigen Behinderung an. So bezieht sich eine mögliche Definition auf eine „[...] mehr oder weniger deutliche Verminderung bzw. Einschränkung der Lernfähigkeit des betroffenen Menschen. Intellektuelle Fähigkeiten werden nicht oder nur verlangsamt ausgebildet“ (Schramm 1992: 125). Im wissenschaftlichen Diskurs kann aber auch diese negative Begriffsbildung als stigmatisierend angesehen werden (vgl. Gröschke 2000), weshalb Empfehlungen für alternative Begriffe bereits ausformuliert wurden (vgl. Eggert 1996; vgl. Wüllenweber 2004). Aus pragmatischer Sicht kann eine geistige Behinderung aber auch überwiegend als ein sozialrechtlich relevanter Begriff gesehen werden (vgl. Beck 1999). Die bereits genannte Eingliederungshilfe-Verordnung greift den Begriff der geistigen Behinderung als sozialrechtlich relevanten Begriff auf.

Gemäß der Eingliederungshilfe-Verordnung gelten Menschen dann als geistig behindert, wenn sie „[...] infolge einer Schwäche ihrer geistigen Kräfte in erheblichem Umfang in ihrer Fähigkeit zur Teilhabe am Leben in der Gesellschaft eingeschränkt sind“ (Eingliederungshilfe-Verordnung: § 2). Dabei wird die Schwäche der geistigen Kräfte nicht eingehender erläutert. Eine andere Definition spricht dann von einer geistigen Behinderung, wenn Zusammenhänge nicht logisch erfasst und Erfahrungen nicht auf ähnliche Situationen übertragen werden können (vgl. Oy/Sagi 2001). Diese Beispiele können daher stellvertretend für eine Schwäche der geistigen Kräfte stehen. Eine alternative Herangehensweise bezieht sich dabei auch auf die kognitive Leistungsfähigkeit der Betroffenen. Diese ist

„[...] die Fähigkeit des Individuums, seine Umwelt zu verstehen, und die ihm zur Verfügung stehende Wendigkeit, mit den Anforderungen der Umwelt fertig zu werden“ (Wechsler 1975: 139). Allerdings scheint eine Vielzahl der herkömmlichen Intelligenztests nicht für die Betroffenen geeignet. Dennoch erfolgt eine sozialrechtlich relevante Klassifizierung über die Intelligenz der Betroffenen. So wird in der ICD-10 eine geistige Behinderung über die Intelligenzminderung in vier Schweregrade unterteilt (vgl. ICD-10: F70 bis F73):

1. Leichte Intelligenzminderung
(Intelligenz zwischen 50 bis 69 Punkten);
2. Mäßige oder mittelschwere Intelligenzminderung
(Intelligenz zwischen 35 bis 49 Punkten);
3. Schwere Intelligenzminderung
(Intelligenz zwischen 20 und 34 Punkten);
4. Schwerste Intelligenzminderung
(Intelligenz unter 20 Punkten).

Die zu erwartenden Schwierigkeiten in der Messung der Intelligenz der Betroffenen und die filigrane Einteilung in Schweregrade sind Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Definition einer geistigen Behinderung. Stattdessen wird sich seit Beginn dieser Diskussion für ein umfassenderes Verständnis einer geistigen Behinderung ausgesprochen (vgl. Grossmann 1973; vgl. Bach 1974), welches in Anlehnung an die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft weitere Faktoren zu berücksichtigen versucht. In diesem Sinne kann eine geistige Behinderung zwar als eine „[...] schwache soziale Kompetenz in Verbindung mit niedriger Intelligenz“ (Wendeler 1993: 11) aufgefasst werden. Grundsätzlich gelte aber, dass „[...] bei allen Menschen die Möglichkeit einer Bildungsfähigkeit angenommen werden muss“ (Bach 1974: 37).

Was eine geistige Behinderung eindeutig von einer seelischen Behinderung unterscheidet ist die Beteiligung einer genetischen oder organischen Hirnschädigung sowie Erkrankung (vgl. Bach 1974; vgl. Mühl 2002). Dadurch liegen die wesentlichen Charakteristika einer geistigen Behinderung, anders als in dem umfassenderen Verständnis einer Behinderung wie in der ICF, bei den Betroffenen selbst. Zur Identifikation werden eine organische Hirnschädigung oder Er-

krankung und die Intelligenz der Betroffenen herangezogen. Unabhängig davon, ob diese den Betroffenen zugeschriebene Sichtweise berechtigt sein mag oder nicht, können sowohl eine organische Hirnschädigung oder Erkrankung als auch ein Intelligenzminderung das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen prägen. So können sich für Menschen mit Behinderung entsprechende Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ergeben.

5.6. Zusammenfassung der rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen

In den Ausführungen zum Verständnis einer Behinderung hat sich gezeigt, dass es sich dabei um einen vielschichtigen Begriff handelt. Während in den frühen Definitionen von Behinderung die monokausale Abfolge von Schädigung und Beeinträchtigung im Vordergrund der Betrachtungen steht, wird dieser Aspekt durch den wissenschaftlichen Diskurs und mit Einführung der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit (ICF) erweitert. So finden inzwischen die Umwelt der Betroffenen und die sich daraus ergebenden individuellen Erfordernisse hinsichtlich der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft eine entsprechende Berücksichtigung, so dass inzwischen bei einer Behinderung von einem bio-psycho-sozialen Zusammenspiel verschiedener Faktoren gesprochen wird.

Insgesamt liegt mit der ICF der primäre Fokus auf einer Einschränkung der Partizipationsmöglichkeiten der Betroffenen, welche von deren personenbezogenen als auch von darüber hinausgehenden umweltbezogenen Faktoren abhängen kann. Folglich steht das Ausmaß der Aktivität der Betroffenen auch im Zentrum des visualisierten Grundmodells der ICF. Damit gelingt mit der ICF eine Annäherung an ein allgemeines Verständnis von Behinderung, indem der Gesundheitszustand und der mit der Gesundheit zusammenhängende Zustand der Betroffenen möglichst weitreichend erfasst werden.

Für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen bedeutet dieses Verständnis von Behinderung, dass diese nicht nur auf die Merkmale der Betroffenen zurückzuführen ist, sondern dass die externen Faktoren maßgeblich an dem Umstand der Behinderung beteiligt sein können. Dies sollte daher entsprechend in Film und Fernsehen dargestellt werden. So kann eine Einschränkung der Partizipationsmöglichkeiten immer dann gegeben sein,

wenn eines der an der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beteiligten Systeme keine behindertengerechte Anpassung ermöglicht.

Um ein besseres Verständnis von der Zielgruppe und deren Herausforderungen zu bekommen, wird auf eine aus sozialrechtlicher Perspektive etablierte Einteilung in die drei wesentlichen Behinderungsarten zurückgegriffen. So wird in den normativen Rechtsgrundlagen häufig in körperliche, seelische und geistige Behinderungen unterschieden. Jedoch liegt für keine der genannten Behinderungsarten eine systematisierte oder gar einheitliche Definition vor.

Eine körperliche Behinderung wird beispielsweise vielfach als eine Einschränkung der motorischen Funktionalität charakterisiert. Dabei findet der Stütz- und Bewegungsapparat des Menschen eine besondere Berücksichtigung in verschiedenen Definitionen. Im Fokus der körperlichen Behinderung scheint demnach die Fähigkeit der Mobilität sowie weitestgehend der Interaktivität zu stehen. Darüber hinaus wird im wissenschaftlichen Diskurs der körperlichen Behinderung ebenfalls das äußere Erscheinungsbild in Form von physischen Entstellungen thematisiert. Lediglich die normativen Rechtsgrundlagen erweitern das Verständnis einer körperlichen Behinderung. So zählt die Eingliederungshilfe-Verordnung Menschen mit Beeinträchtigungen des Stütz- und Bewegungsapparates, mit Spaltbildungen oder mit erheblichen Einschränkungen des körperlichen Leistungsvermögens zu dieser Zielgruppe. Darüber hinaus bezieht sich die Eingliederungshilfe-Verordnung auf blinde und wesentlich sehbehinderte Menschen sowie gehörlose und auf Hörhilfen angewiesene Menschen. Insofern zählen die Sinnesbehinderungen aus sozialrechtlicher Perspektive immer dann zu einer Körperbehinderung, wenn eine wesentliche Beeinträchtigung der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu erwarten ist. Stimmbezogene Einschränkungen der Artikulationsfähigkeit können gemäß Eingliederungshilfe-Verordnung ebenfalls zu einer wesentlich einschränkenden Körperbehinderung gehören. Zusammengefasst gilt, dass körperliche Behinderungen in ihrer Ausprägung und Schwere sehr heterogen ausfallen können. Für das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen kann daher keine einheitliche Aussage im Falle einer körperlichen Behinderung getroffen werden. Es ist stets eine Vielzahl an möglichen Ausprägungen bei den Betroffenen zu berücksichtigen. Diese Ausprägungen können sich auf die Mobilität und Interaktivität, das äußere Erscheinungsbild, die Sinneswahrnehmungen und die Kommunikation der Betroffenen auswirken. Her-

ausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft können die Folge sein, wenn eine entsprechende Akzeptanz und Vorbereitung auf den Umgang mit diesen Ausprägungen nicht gegeben ist.

Eine seelische Behinderung wird im wissenschaftlichen Diskurs als eine intellektuelle Beeinträchtigung oder eine psychische sowie soziale Störung thematisiert, bei der keine geistige Behinderung vorliegt. Dabei bezieht sich die Diagnose der psychischen Störungen einer seelischen Behinderung auf die zehnte Revision der Internationalen Klassifikation der Krankheiten (ICD-10). Eine eindeutige Definition ist allerdings nicht möglich. Auch bei der seelischen Behinderung zeigt sich in der sozialrechtlichen Perspektive das umfassendste Verständnis. Gemäß Eingliederungshilfe-Verordnung zählen körperlich nicht-begründbare Psychosen, seelische Störungen in verschiedenen Ausprägungen, Suchtkrankheiten sowie Neurosen und Persönlichkeitsstörungen zu den Charakteristiken einer seelischen Behinderung. Folglich kann es sich bei einer seelischen Behinderung um seelische Störungen und psychiatrische Krankheitsgruppen in Verbindung mit sozialen Störungen handeln, welche die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft maßgeblich beeinflussen. Ohne einen Einfluss auf die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft kann zwar eine seelische Störung, eine psychiatrische Krankheitsgruppe oder eine damit in Verbindung stehende soziale Störung vorliegen, in der Regel wird dann aber nicht von einer seelischen Behinderung gesprochen.

Am kritischsten diskutiert scheint der Begriff der geistigen Behinderung. Im wissenschaftlichen Diskurs werden die Beteiligung einer genetischen oder organischen Hirnschädigung sowie Erkrankung und darüber hinaus ein für Zusammenhänge und Erfahrungen unzureichendes logisches Denkvermögen seitens der Betroffenen genannt. Als Folge haben die Betroffenen Schwierigkeiten in der Interpretation ihrer Umwelt und können oftmals nur unzureichend auf diese eingehen. In diesem Zusammenhang spricht die Eingliederungshilfe-Verordnung auch von einer Schwäche ihrer geistigen Kräfte. Für eine Diagnose wird gemäß ICD auf eine Einteilung in das Ausmaß der Intelligenzminderung zurückgegriffen. Diese können von einer leichten Intelligenzminderung (Intelligenz unter 60 Punkten) bis zu einer schwersten Intelligenzminderung (Intelligenz unter 20 Punkten) reichen. Die Minderung der Intelligenz kann eine bereits sehr früh einsetzende Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft darstellen, denn sie gefährdet bereits das Ziel eines berufsqualifizierenden Schulabschlusses.

Es lassen sich fünf Aussagen auf das Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen anwenden. Die ersten beiden beziehen sich auf das Verständnis von Behinderung im Allgemeinen und welche Rolle die für die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beteiligten Systeme in Bezug auf eine Behinderung haben können:

1. Eine Behinderung kann als bio-psycho-soziales Zusammenspiel verschiedener Faktoren verstanden werden.
2. Das bio-psycho-soziale Zusammenspiel verschiedener Faktoren impliziert, dass die an der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beteiligten Systeme maßgeblich Einfluss auf die Partizipationsmöglichkeiten der Betroffenen haben können.

Die drei verbleibenden Aussagen charakterisieren prägnant die möglicherweise in dem Verständnis von Menschen mit Behinderung in Gesellschaft, Film und Fernsehen vorliegenden Behinderungsarten, welche die Betroffenen aufweisen können:

3. Bei Menschen mit einer körperlichen Behinderung können die körperliche Mobilität und Interaktivität, das äußeres Erscheinungsbild sowie deren Sinneswahrnehmung und Kommunikationsfähigkeit betroffen sein.
4. Bei Menschen mit einer seelischen Behinderung können seelische Störungen oder psychiatrische Krankheitsgruppen in Verbindung mit sozialen Störungen vorliegen.
5. Bei Menschen mit einer geistigen Behinderung können Intelligenzmindierungen verschiedener Schweregrade vorliegen.

Demzufolge ist eine Behinderung nicht losgelöst von den Merkmalen in direkter Anbindung an die Rahmenbedingungen der Betroffenen zu sehen. Vielmehr ist die Gesamtheit der Bedingungen für deren Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu berücksichtigen. Insgesamt sind für die Vielzahl an Behinderungsarten sowie deren Ausprägungen und Schweregrade zahlreiche Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft denkbar.

Im nächsten Schritt wird dieses rehabilitationswissenschaftliche Verständnis der drei wesentlichen Behinderungsarten in Verbindung mit den medienwissenschaftlichen Grundlagen für die Herleitung der Hypothesen und das methodische Vorgehen in der angestrebten medialen Längsschnittanalyse herangezogen werden.

6. Hypothesen und Erläuterungen zur Analysemethode

Das sechste Kapitel gibt zunächst einen Überblick über die grundlegenden Hypothesen (Kapitel 6.1.), welche sich aus den medien- und rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen ergeben. Es folgen eine Darstellung des Verfahrens zur Katalogisierung der behinderungsspezifischen Episoden in den verschiedenen Star Trek Fernsehserien (Kapitel 6.2.) sowie eine allgemeine Einführung in die erstellten Codebücher und deren Basis-Analyseelemente (Kapitel 6.3.). Aus den serien-spezifischen Codebüchern und den Basis-Analyseelementen ergeben sich darüber hinaus episodenspezifische Szenenprotokolle und Analyseprotokolle, deren Aufbau ebenfalls im sechsten Kapitel erläutert wird (Kapitel 6.4.). Auf dieser Basis erfolgt die mediale Längsschnittanalyse, deren Ablauf in einer allgemeinen Einführung verdeutlicht wird (Kapitel 6.5.).

6.1. Hypothesen über bedrohliche, exklusive oder inklusive Settings

Die nachfolgend genannten Hypothesen basieren auf den Beispielen der medienwissenschaftlichen Grundlagen zur Darstellung in Filmen, Fernsehserien und in der Medienberichterstattung. In diesen zeigt sich insbesondere eine Einteilung in bedrohliche Settings (Kapitel 6.1.1.), exklusive Settings (Kapitel 6.1.2.) und inklusive Settings (Kapitel 6.1.3.), welche auch in der Aufstellung der Hypothesen und der daran anschließenden Analysemethode zur Anwendung kommt.

6.1.1. Hypothese(n) zur Darstellung bedrohlicher Settings

Bei den bedrohlichen Settings dient die Darstellung von Menschen mit Behinderung bevorzugt einer Andersartigkeit und Bedrohung gegenüber den Hauptcharakteren [Hypothese I]. Diese werden insbesondere aus zwei Gründen in den früheren Filmen und Fernsehserien erwartet: (1) Das Verständnis von Menschen mit Behinderung war vor der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen und der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit sowohl im professionellen als auch im nicht-professionellen Bereich normativ anders ausgeprägt. (2) Die Darstellung von Menschen mit (einer seelischen) Behinderung als Bedrohung erfordert nur einen geringen Ressourceneinsatz. Beispielsweise sind Kostüme für die Darstel-

lung eines fremdartigen Wesens in einer Science-Fiction Serie aufwendiger in der Herstellung als ein Mensch ohne Kostüm, der mit einer seelischen Behinderung in einem hochtechnologisierten und dadurch auch äußerst sensiblen Weltraumsetting eine Bedrohung darzustellen vermag.

Hypothese I: In den früheren Fernsehserien / Filmen bewirkt die Darstellung von Menschen mit (einer seelischen) Behinderung insbesondere eine der Dramaturgie dienende Andersartigkeit / Bedrohung.

6.1.2. Hypothese(n) zur Darstellung exklusiver Settings

Unter Berücksichtigung der rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen ist die Bedeutung externer Rahmenbedingungen nicht zu vernachlässigen. Für die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ist demnach das Zusammenspiel von Individuum und Gesellschaft entscheidend. Nicht ausschließlich der Mensch mit Behinderung hat sich der Gesellschaft anzupassen, sondern die Gesellschaft hat sich dem Menschen mit Behinderung anzupassen. Exklusive Settings liegen demnach dann vor, wenn die filmtechnische Umsetzung die externen Rahmenbedingungen ausblendet oder soziale Situationen dargestellt werden, die Menschen mit Behinderung von der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ausschließen. Wenn Menschen mit Behinderung beispielsweise eingesperrt oder fremdbestimmt dargestellt werden, so liegen exklusive Settings vor. Hierzu gehört auch die realitätsnahe Erfahrung, dass inklusive Settings nicht immer idealtypisch hergestellt werden können [Hypothese II (b)]. In Verbindung mit den vermuteten bedrohlichen Settings aus Hypothese I sind exklusive Settings insbesondere in den früheren Fernsehserien / Filmen zu erwarten [Hypothese II (a)].

Hypothese II (a): In den früheren Fernsehserien / Filmen werden die externen Rahmenbedingungen einer Behinderung nicht hinreichend dargestellt.

Hypothese II (b): In den neueren Fernsehserien / Filmen verläuft die Modifikation der externen Rahmenbedingungen einer Behinderung hin zu inklusiven Settings nicht immer erfolgreich.

6.1.3. Hypothese(n) zur Darstellung inklusiver Settings

Inklusive Settings sind dann gegeben, wenn dargestellte Charaktere oder technische Hilfsmittel zu einer Modifikation der externen Rahmenbedingungen beitragen und eine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ermöglichen. Immer dann, wenn andere Charaktere die Situation eines Menschen mit Behinderung zu verstehen versuchen oder auf die externen Rahmenbedingungen positiv einwirken, handelt es sich um inklusive Settings. Inklusive Settings sind auch dann gegeben, wenn Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam auf die inhaltliche Auflösung eines Filmes oder einer Episode aus einer Fernsehserie hinarbeiten. Letztendlich bedeuten inklusive Settings im Sinne der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen auch, dass diese mit einer unbeeinflussten Wahlfreiheit dargestellt werden. Durch den vermuteten gesellschaftlichen Paradigmenwechsel werden inklusive Settings insbesondere in den neueren Fernsehserien / Filmen erwartet [Hypothese III].

Hypothese III: In den neueren Fernsehserien / Filmen werden Charaktere oder technische Hilfsmittel als Promotoren inklusiver Settings dargestellt.

6.2. Systematische Katalogisierung behinderungsspezifischer Episoden

Für die nachfolgende Analyse der Fernsehserien *Star Trek: The Original Series*, *Star Trek: The Animated Series*, *Star Trek: The Next Generation* und *Star Trek: Deep Space Nine* ist ein fundiertes Wissen über die einzelnen Episoden unabdingbar. Einen ersten Überblick über die einzelnen Episoden bietet das auf dem Wikipedia-Verfahren basierende Internetportal Memory Alpha (www.memory-alpha.de), welches neben den rund 35.600 Artikeln zum Star Trek Franchise auch eine komplette Darstellung der Filme und Fernsehserien bereithält. Für die Identifikation von behinderungsspezifischen Episoden werden sowohl das Internetportal Memory Alpha als auch jede einzelne der zwischen 1966 und 1999 ausgestrahlten Star Trek Episoden gesichtet.

Im Fokus der Sichtung liegen sowohl die zuvor genannten eindeutigen Merkmale einer körperlichen, geistigen oder seelischen Behinderung, als auch daran angrenzende Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für die dargestellten Charaktere, ohne dass direkt die Definition einer der zuvor genannten Behinderungsarten zutreffen muss. Dieser weitgefaste Fokus ist

notwendig, da beispielsweise die einzelnen Episoden selten den für eine Behinderung üblichen Zeitrahmen von sechs Monaten abzudecken scheinen. Darüber hinaus handelt es sich bei den einzelnen Star Trek Episoden um Auszüge aus Science-Fiction Fernsehserien. Insbesondere in Science-Fiction Fernsehserien sind gesellschaftliche, technologische und auch medizinische Abweichungen von den in den medien- und rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen genannten Kriterien zu erwarten. Vielmehr soll der Fokus der Analyse auf die dargestellten Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für einzelne Charaktere gelegt werden. Wie werden diese Menschen dabei filmtechnisch dargestellt? Welche Rollen nehmen sie in den einzelnen Episoden ein? Wie reagieren die anderen dargestellten Charaktere auf die möglichen Herausforderungen?

So wurden von *Star Trek: The Original Series* insgesamt 79 Episoden gesichtet, von denen neun Episoden behinderungsspezifische Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft darstellen. Diese neun Episoden werden folglich in die Analyse einbezogen und decken die Jahre 1966 bis 1969 ab. Von den insgesamt 22 Episoden der Fernsehserie *Star Trek: The Animated Series* wird eine Episode aus dem Jahr 1973 in der nachfolgenden Analyse berücksichtigt werden. *Star Trek: The Next Generation* basiert auf insgesamt 178 Episoden, von denen insgesamt zwölf einen Bezug zu den behinderungsspezifischen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft aufweisen. Dabei werden einige Episoden in der Analyse einer anderen Episode als Querverweis herangezogen. Ein darüber hinausgehender Querverweis bezieht sich auf die Fernsehserie *Star Trek: Voyager* und verweist auf eine Episode aus dem Jahr 1999. Die Episoden der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation* decken die Darstellung und das Verständnis von Menschen mit Behinderung der Jahre 1987 bis 1994 ab. Die Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* deckt mit insgesamt 176 Episoden die Jahre zwischen 1993 und 1999 ab. Hier werden neun Episoden in der Analyse berücksichtigt, wovon einige wieder als Querverweis herangezogen werden. Eine Episode der Fernsehserien *Star Trek: The Original Series*, *Star Trek: The Next Generation* und *Star Trek: Deep Space Nine* dauert je nach Fernsehserie in der Regel zwischen 42 und 47 Minuten. Die Episoden der Fernsehserie *Star Trek: The Animated Series* dauern in der Regel 22 Minuten. Die systematische Katalogisierung und Überführung in die serienspezifischen Codebücher erfolgte zwischen März 2011 und März 2013.

6.3. Serienspezifische Codebücher und Basis-Analyseelemente

Die Dokumentation der Episoden erfolgt zunächst in serienspezifischen Codebüchern. So befinden sich beispielsweise die neun behinderungsspezifischen Episoden der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* in einem eigenen Codebuch, welches unter anderem die vollständigen Dialoge der einzelnen Episoden enthält und dabei in verschiedene Szenen unterscheidet (SCENE / DIALOG). Zusätzlich sind die Kameraeinstellungen (SHOT) und Kameraperspektiven (ANGLE) aufgeführt, sowie detaillierte Zeitangaben (TIME) zu den einzelnen Szenen. Die Orientierung zwischen dem Haupttext und den Codebüchern wird über Zeilenangaben (LINE) entsprechend vereinfacht. Derart umfassende Codebücher zu den einzelnen Episoden sind notwendig, da sich die Darstellung und das Verständnis von Menschen mit Behinderung sowohl über die dargestellten Dialoge als auch über die filmtechnische Umsetzung analysieren lassen. Die nachfolgende Tabelle gibt einen Überblick über die inhaltliche Struktur der Codebücher sowie der zu einer vereinfachten Orientierung verwendeten Groß- und Kleinschreibung.

Tabelle 1: Inhaltliche Struktur der Codebücher

LINE	TIME	SHOT	ANGLE	SCENE / DIALOG
1	00:00	A_B	N	[Scene 1 / Location]
		HT		
2				PERSON 1: Dialog (...)
3				PERSON 2: Dialog (...)
4	00:10			[Scene 2 / Location]
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Beispielsweise beginnt die erste Szene einer fiktiven Episode in Tabelle 1 zum Zeitpunkt 00:00 (00 Minuten und 00 Sekunden) und basiert immer dann auf den Kameraeinstellungen Amerikanisch (A) und Halbtotal (HT), wenn ein Mensch mit Behinderung dargestellt wird. Die Kameraeinstellung Amerikanisch (A) dient dabei der deutlichen Darstellung der Behinderung (B), weshalb eine Kennzeichnung mit entsprechendem Index erfolgt. Bei mehreren Kameraeinstellungen oder Kameraperspektiven wird die zeitlich dominantere mit bold letters (fetten Buchstaben) hervorgehoben. In dieser ersten Szene wird dabei auf die Kameraperspektive Normal (N) zurückgegriffen. Wenn die Dialoge (DIALOG) einer Szene für

die inhaltliche Analyse aufgegriffen werden, erfolgt eine hellgraue Kennzeichnung der entsprechenden Zeilenangabe (LINE).

Eine „[...] Szene enthält [dabei] eine Reihe von Handlungen, die zeitlich und/oder räumlich kontinuierlich zusammenhängen und meist als Folge von Einstellungen realisiert sind“ (Wulff 2012: Lexikon der Filmbegriffe). Demnach liegt in einer Szene häufig eine durch Zeit (TIME), Ort und Person nachvollziehbare Kontinuität der beobachteten Handlung vor. In der inhaltlichen Struktur der dargestellten Codebücher bezieht sich eine Szene (SCENE) zwecks Orientierung häufig auf den dargestellten Ort (Location) und den darin stattfindenden Dialog (DIALOG) zwischen Personen (PERSON) oder dem zuordenbaren Text einer einzelnen Personen (Dialog). Der in der Definition einer Szene enthaltene Begriff der Einstellungen wird hier als Kameraeinstellungen (SHOT) aufgeführt. Diese Basis-Analyseelemente können als wesentliches Element der filmtechnischen Umsetzung gesehen werden, da sie weitestgehend Rückschlüsse auf die zum Ausdruck zu bringende Intention einer Darstellung ermöglichen können (vgl. Bender et al. 2012: Lexikon der Filmbegriffe). Darüber hinaus bilden die Basis-Analyseelemente die Grundlage für einen intertemporalen Fernsehserien- und Episodenvergleich in der medialen Längsschnittanalyse.

Insgesamt werden damit vier Codebücher zur Verfügung gestellt. Teil - 1 bezieht sich auf *Star Trek: The Original Series*, Teil - 2 auf *Star Trek: The Animated Series*, Teil - 3 auf *Star Trek: The Next Generation* und Teil - 4 auf *Star Trek: Deep Space Nine*. Die Codebücher beinhalten zu jeder Episode eine eigene Episodentabelle mit den zuvor genannten Basis-Analyseelementen.

6.3.1. Basis-Analyseelemente - Teil I: Line

Die erste Spalte einer jeden Episodentabelle dient der Orientierung. Im Haupttext verwendete Filmzitate lassen sich somit nicht nur den einzelnen Episoden zuordnen, sondern verdeutlichen darüber hinaus deren Position innerhalb der Episode. Die Zeilenangaben variieren je Episode insbesondere in Abhängigkeit von der Länge der dargestellten Dialoge. Dadurch lässt sich gegebenenfalls der Dialoganteil eines Menschen mit Behinderung in den einzelnen Episoden nachvollziehen. Diese quantitative Betrachtung steht dabei in Anlehnung an die Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen: Nothing about us without us!

6.3.2. Basis-Analyseelemente - Teil II: Time

Jede Episode setzt sich aus mehreren Szenen zusammen, wobei ein jeder Szenenwechsel zeitlich dokumentiert wird. Beispielsweise beginnt eine Episode immer mit null Minuten und null Sekunden (00:00) während der ersten Szene, welche dann häufig bereits in den Vorspann übergeht. Sowohl der Vorspann als auch jede nachfolgende Szene werden zeitlich dokumentiert. Häufige Szenenwechsel mit relativ kurzen Zeitabschnitten verdeutlichen in der Regel die Dramaturgie einer Episode.

6.3.3. Basis-Analyseelemente - Teil III: Shot

In der Analyse kann insgesamt zwischen acht Kameraeinstellungen unterschieden werden, welche den Fokus der Darstellung entweder auf die gesamte Szene (W: Weit) oder aber auf ein bestimmtes Detail (DGG: Detail / Ganz-Groß) legen. Als Zwischenabstufungen kann zwischen den Kameraeinstellungen Groß (G), Nah (N), Halbnah (HN), Amerikanisch (A), Halbtotal (HT) und Total (T) unterschieden werden. Die nachfolgende Abbildung ermöglicht eine Gesamtübersicht.

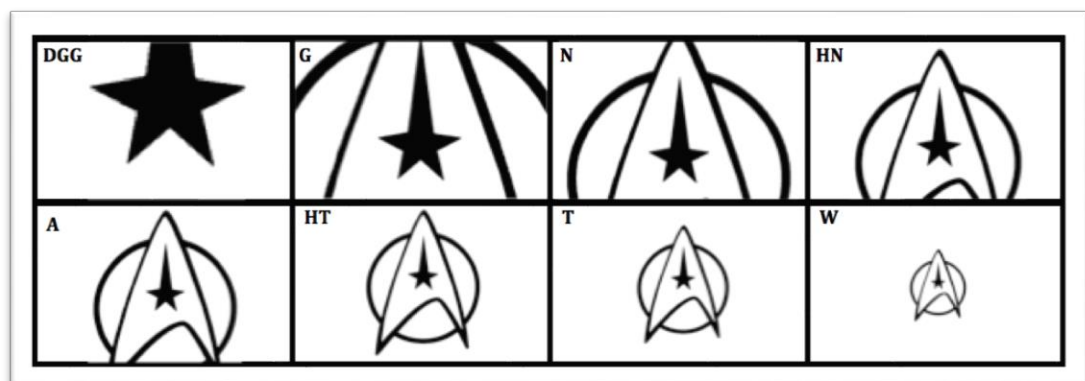


Abbildung 3: Kameraeinstellungen (Gesamtübersicht)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die Episodentabellen im Codebuch beinhalten immer dann zum Beginn einer Szene einen Verweis auf die verwendeten Kameraeinstellungen, wenn in dieser Szene ein Mensch mit Behinderung oder eine Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dargestellt wird. In manchen Szenen liegen mehrere Kameraeinstellungen vor. Die dominierende Kameraeinstellung ist dann mit bold letters (fetten Buchstaben) hervorgehoben. Dient eine Einstellung der besonderen

Darstellung einer Behinderung oder Herausforderung, so ist diese mit einem Index für Behinderung (B) versehen.

Die Unterscheidung in die Kameraeinstellungen ist für die Analse von hoher Bedeutung, da bei körperlichen Behinderungen beispielsweise der gesamte Körper dargestellt wird, während sich die Kameraeinstellung bei den seelischen oder geistigen Behinderungen oftmals auf die Gesichtspartie konzentriert. Mit Blick auf den Paradigmenwechsel und die Etablierung inklusiver Settings ist darüber hinaus von Interesse, ob lediglich die Behinderung im Fokus der Einstellung steht, oder ob der notwendige Bezug zu den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ebenfalls dargestellt wird. Über solche Details in den Schlüsselszenen einer Episode lässt sich der Paradigmenwechsel nachzeichnen, weshalb auch jeweils die signifikanteste Kameraeinstellung (MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT) einer Episode in den entsprechenden Analyseprotokollen hervorgehoben wird. Die Analyseprotokolle basieren auf einer Auswertung der Codebücher und den sich daraus ergebenden Szenenprotokollen.

6.3.4. Basis-Analyseelemente - Teil IV: Angle

Die vierte Spalte einer jeden Episodentabelle macht Angaben zur verwendeten Kameraperspektive. Hier kann zwischen der Normalsicht (N) auf Augenhöhe, der Froschperspektive (F) und der Vogelperspektive (V) unterschieden werden. Insbesondere bei der Darstellung bedrohlicher Settings wird der bedrohende Charakter in der Regel aus der Froschperspektive dargestellt, so dass der bedrohte Charakter zu ihm aufsehen muss. Die nachfolgende Abbildung verdeutlicht diesen Effekt.

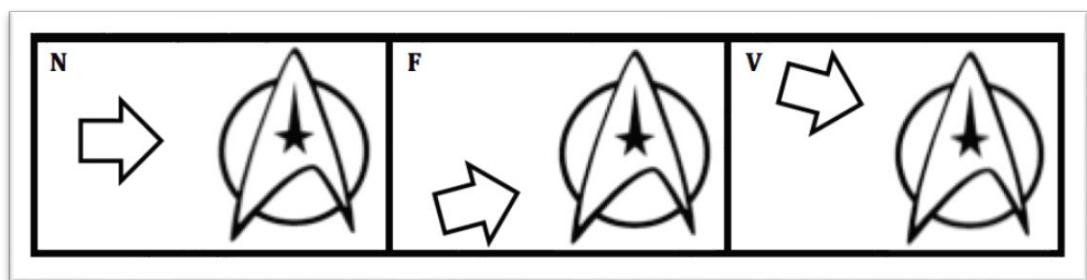


Abbildung 4: Kameraperspektiven (Gesamtübersicht)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Der bedrohte Charakter wird hingegen aus der Vogelperspektive dargestellt, wodurch er dem anderen Charakter unterlegen scheint. Dieses der Dramaturgie dienende Element dient ebenfalls der Darstellung von Menschen mit Behinderung. Oftmals schaut man auf Menschen mit einer körperlichen Behinderung herunter, während man beispielsweise zu den möglichen Gefahren durch Menschen mit einer seelischen Behinderung hinaufschaut. Wie bei den Kameraeinstellungen kann auch die signifikanteste Kameraperspektive (MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE) aus den Schlüsselszenen einer Episode abgeleitet werden.

6.3.5. Basis-Analyseelemente - Teil V: Scene / Dialog

In der letzten Spalte einer jeden Episodentabelle kann zwischen den einzelnen Szenen einer Episode unterschieden werden. Zusätzlich sind in dieser Spalte die in den Szenen dargestellten Dialoge protokolliert. Die einzelnen Szenen sind in bold letters (fetten Buchstaben) dargestellt, während die Dialoge in der Regel mit einem in Großbuchstaben geschriebenen Charakernamen beginnen. Aus den Dialogprotokollen sind insbesondere der verwendete Sprachgebrauch in Bezug auf Menschen mit Behinderung sowie die Funktion des dargestellten Charakters für die Analyse von Bedeutung. Für die Analyse zitierte Dialoge sind zwecks einer vereinfachten Orientierung über alle Spalten hinweg hellgrau hinterlegt.

6.4. Episodenspezifische Szenen- und Analyseprotokolle

Basierend auf den serienspezifischen Codebüchern werden darüber hinaus episodenspezifische Szenenprotokolle generiert. Diese bieten einen besseren Überblick über die Szenenwechsel (SCENE) der einzelnen Episoden, wobei die Inhalte der behinderungsspezifischen Szenen prägnant dargestellt werden. Darüber hinaus sind die signifikanten behinderungsspezifischen Settings in den Szenen (SIGNIFICANT DISABILITY POINTS) farblich codiert, so dass entsprechend der Hypothesen eine Unterscheidung in bedrohliche (rot), exklusive (gelb) und inklusive (grün) Settings erfolgen kann. Rückschlüsse auf die Art der Darstellung ermöglichen erneut die verwendeten Kameraeinstellungen (SHOT) und die Kameraperspektiven (ANGLE). Das zeitliche Analyseelement (TIME) dient dem inhaltlichen Abgleich mit den episodenspezifischen Codebüchern und erlaubt eine Einschätzung der zeitlichen Gewichtung dieser behinderungsspezifischen Szenen.

Tabelle 2: Inhaltliche Struktur der Szenenprotokolle

	ANGLE	SHOT	SCENE	TIME
Inhaltsbeschreibung	N	A _B HT	[Scene 1 / Location]	00:00
			[Scene 2 / Location]	00:10
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Das Beispiel der Tabelle 2 basiert auf dem Beispiel aus Tabelle 1 und bildet eine um die Dialoge bereinigte Gesamtdarstellung der Szenen. Das behinderungsspezifische Analyseelement der farblichen Codierung bezieht sich auf die Darstellung der signifikanten behinderungsspezifischen Settings in den Szenen (SIGNIFICANT DISABILITY POINT) und ist eine weitere Neuerung gegenüber den Codebüchern. An diesem Szenenprotokoll ist erkennbar, dass in der ersten Szene ein Mensch mit Behinderung in einem inklusiven Setting (grün) dargestellt wird. Entsprechend erfolgt die prägnante Zusammenfassung dieser Szene in einer Inhaltsbeschreibung. Bei exklusiven (gelb) oder bedrohlichen (rot) Settings würde die Erläuterung ebenfalls in der Inhaltsbeschreibung wiedergegeben werden. Die nachfolgende Szene weist keinen Bezug zu einem Menschen mit Behinderung auf, weshalb sie ohne die weiteren Analyseelemente abgebildet wird. Die Szenenprotokolle geben Aufschluss über die Anzahl an behinderungsspezifischen Szenen sowie die dargestellte Intention (bedrohlich, exklusiv, inklusiv).

Während die Codebücher und Szenenprotokolle ein Teil des digitalen Anhangs sind, befindet sich eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse in Form von Analyseprotokollen in der jeweiligen Episodenbeschreibung dieser Arbeit. Diese Analyseprotokolle fassen die Art der dargestellten Behinderung (DISABILITY), deren realistische oder unrealistische Darstellung (REALISTIC REPRESENTATION), die für die Darstellung der Behinderung signifikanteste Kameraeinstellung (MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT) und -perspektive (MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE) zusammen. Darüber hinaus wird das am häufigsten dargestellte signifikante behinderungsspezifische Setting (MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT) zur Unterscheidung in bedrohliche, exklusive oder inklusive Settings hervorgehoben.

Insbesondere das Ende einer Episode kann für die abschließende Bewertung ausschlaggebend sein, weshalb darauf geachtet wird, ob inklusive Settings dargestellt werden (INCLUSIVE ENDING).

Tabelle 3: Inhaltliche Struktur der Analyseprotokolle

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	N	Bedrohlich
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	F	<input type="checkbox"/>
<i>(z.zgl. Science-Fiction Elemente)</i>		

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Beispielsweise bezieht sich Tabelle 3 auf eine Episode mit dem Fokus auf eine seelische Behinderung. Diese wird entsprechend der rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen weitestgehend realistisch dargestellt, wobei Science-Fiction Elemente zur Dramaturgie beitragen können. Der Mensch mit Behinderung wird in diesem Beispiel in den Schlüsselszenen über die Kameraeinstellung Nah (N) und aus der Froschperspektive (F) dargestellt. Dies führt zu einer häufigen Darstellung bedrohlicher Settings in dieser Episode. Wenn die bedrohlichen Settings bis zum Ende der Episode nicht abgebaut werden können oder eine Rehabilitation des Menschen mit Behinderung nicht dargestellt wird, endet die Episode nicht inklusiv. Mit den Analyseprotokollen wird dem Leser eine zielführende Orientierung durch die vorliegenden Analyseergebnisse ermöglicht.

6.5. Zur Methodik medialer Längsschnittanalysen

Insgesamt erfolgt die Analyse einer jeden Episode über vier Analyseschritte im Zusammenspiel mit den zuvor genannten Basis-Analyseelementen, aus denen jeweils spezifische Elemente in die Auswertung einbezogen werden. In einem ersten Schritt werden die (1) Basisinformationen der Episoden aufgegriffen. Hierzu zählen der Episodentitel, das Jahr der Erstausstrahlung, der oder die verantwortliche(n) Drehbuchautor(en) und Regisseur(e) und die dargestellte Behinderungsart.

In einem weiteren Schritt werden dann aus dem (2) Codebuch die für die Interpretation relevanten Dialoge (DIALOG) mit der entsprechenden Zeilenangabe (LINE) wiedergegeben. Die verbleibenden Analyseelemente TIME, SHOT, ANGLE und SCENE bilden die Grundlage für das jeweilige (3) Szenenprotokoll einer Episode. Eine Auswertung der Szenenwechsel trägt zu einem Verständnis der Dramaturgie der Episoden bei und gibt einen Überblick über die Anzahl an Szenen mit Menschen mit Behinderung.

Tabelle 4: Zusammenspiel der Analyseschritte und Basis-Analyseelemente

(1) BASISINFORMATIONEN Episodentitel, Jahr der Erstausstrahlung, Drehbuchautor(en), Regisseur(e), Behinderungsart	→	A N A L Y S E
(2) CODEBUCH LINE, TIME, SHOT, ANGLE, SCENE / DIALOG	→	
(3) SZENENPROTOKOLL Inhaltsbeschreibung, ANGLE, SHOT, SCENE, TIME, SIGNIFICANT DISABILITY POINT	→	
(4) ANALYSEPROTOKOLL DISABILITY, REALISTIC REPRESENTATION, MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT, MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE, MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT, INCLUSIVE ENDING	→	

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

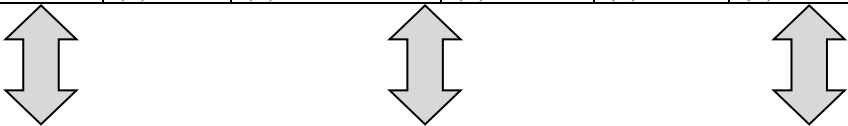
Diese Szenen können darüber hinaus nach den dargestellten signifikanten behinderungsspezifischen Settings (SIGNIFICANT DISABILITY POINT) in den Schlüsselszenen charakterisiert werden. Dies führt zu dem abschließenden (4) Analyseprotokoll einer jeden Episode, wobei eine Wertung der am häufigsten verwendeten signifikanten Kameraeinstellungen (MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT) und -perspektiven (MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE) vorgenommen wird. Ebenfalls fließen die realistische Darstellung (REALISTIC REPRESENTATION) der Behinderungsart und das am häufigsten dargestellte signifikante behinderungsspezifische Setting (MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT) einer Episode in das Analyseprotokoll ein. Ob eine Episode ein inklusives Ende (INCLUSIVE ENDING) darstellt, wird schließlich als bedeutender Faktor in der abschließenden Bewertung einer Episode berücksichtigt.

Das komplexe Zusammenspiel aus der dargestellten Behinderungsart, wie diese filmtechnisch dargestellt wird, welche Rollen die Menschen mit Behinde-

rung in den einzelnen Episoden einnehmen und wie andere Charaktere auf diese möglichen Herausforderungen reagieren, kann für eine mediale Längsschnittanalyse in eine chronologisch strukturierte Tabelle überführt werden. In dieser tragen insbesondere die mit dem vierten Analyseschritt abgeleiteten Resultate der einzelnen Analyseprotokolle zu einer systematischen Gegenüberstellung bei. Dadurch kann beispielsweise die Darstellung einer seelischen Behinderung aus den 60er Jahren mit der Darstellung in den 90er Jahren bezüglich der realistischen Darstellung (REALISTIC REPRESENTATION), der verwendeten signifikanten behinderungsspezifischen Kameraeinstellungen (MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT) und -perspektiven (MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE) verglichen werden.

Tabelle 5: Inhaltliche Struktur der medialen Längsschnittanalyse

Fernsehserie A (1960 – 1969)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1960	Episode A1	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	N	F	bedrohlich	<input type="checkbox"/>
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)



Fernsehserie B (1990 – 1999)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1990	Episode B1	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, N	V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)	(...)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Darüber hinaus können Unterschiede im Ablauf der einzelnen Szenen, als auch die Art und Häufigkeit der am häufigsten verwendeten signifikanten behinderungsspezifischen Settings (MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT) analysiert werden. Unter Berücksichtigung der in den Dialogen (DIALOG) dargestellten Interaktionen kann insbesondere das Ende (INCLUSIVE ENDING) der Episoden im zeitlichen Verlauf bewertet werden. Mit dieser Auswahl an Analyseelementen soll der in Gesellschaft, Film und Fernsehen stattfindende Paradigmenwechsel nachgezeichnet werden.

7. Star Trek: The Original Series (1966 – 1969):

Zwischen Bedrohung für die Gesellschaft und exklusiver Fremdbestimmung

7.1. Einführung in Star Trek: The Original Series

Star Trek: The Original Series, im deutschsprachigen Raum auch als *Raumschiff Enterprise* bekannt, ist die erste Fernsehserie des Franchise und startete ursprünglich unter dem Titel *Star Trek*. Obwohl die Serie mit der Episode *The Cage* bereits 1964 begonnen hat, beläuft sich der Hauptproduktions- und Ausstrahlungszeitraum auf die Jahre zwischen 1966 und 1969. Produktion und Vertrieb lagen in der Zuständigkeit der Firmen Desilu Productions und Paramount Television. Konzipiert wurde *Star Trek: The Original Series* von Gene Roddenberry, der bereits in den 60er Jahren eine ethnisch ausdifferenzierte Besatzung als gesellschaftspolitisches Statement etablierte. Die eigentliche Mission des ersten Raumschiffes *Enterprise* und damit auch ein Abbild der serieneigenen Intention von *Star Trek: The Original Series* wird bereits im Intro wiedergegeben.

INTRO: „*Space, the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. It's five-year-mission: To explore strange new worlds. To seek out new life and new civilizations. To boldly go where no man has gone before.*“

Gene Roddenberry ging es nicht nur um Abenteuer im Weltraum, sondern darum, bestehende technische, kulturelle und zwischenmenschliche Herausforderungen zu überwinden, um neue Welten mit neuen Lebensformen und Zivilisationen zu entdecken (Rauscher 2003: 27f). In der Geschichte von *Star Trek: The Original Series* begeben sich die dargestellten Charaktere schließlich mit jeder Episode auf die Suche nach weiteren, noch unbekanntem Herausforderungen, um diesen als Vereinte Föderation der Planeten mit wissenschaftlicher Neugierde und diplomatischem Geschick zu begegnen. Dabei steht *Star Trek: The Original Series* wie keine andere Fernsehserie zu dieser Zeit für eine Auseinandersetzung mit andersartigen Charakteren und deren gesellschaftspolitische Akzeptanz (Rauscher 2003: 82).

Zu den zentralen Hauptcharakteren gehören Captain James T. Kirk (William Shatner), dessen First Officer Commander Spock (Leonard Nimoy) sowie der Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy (DeForest Kelley). Soziale Ausgrenzung und Andersartigkeit wurden insbesondere mit dem Charakter des Commander Spock in die Fernsehserie implementiert. Als Kind einer menschlichen Mutter und eines vulkanischen Vaters sieht sich Commander Spock stets mit einer unbestimmten kulturellen Zugehörigkeit sowie der Auseinandersetzung mit seiner eigenen Emotionalität konfrontiert (Rauscher 2003: 82f). Diese Auseinandersetzung basiert auf der strikt an logischen Kriterien orientierten Kultur der Vulkanier und der menscheigenen Emotionalität seiner Mutter. Dadurch verkörpert Commander Spock die Erfahrungen sozialer Ausgrenzung und Andersartigkeit, wie sie zum Teil auch Menschen mit Behinderung erfahren können. Allerdings wird keiner der zentralen Hauptcharaktere mit einer Behinderung dargestellt.

Auch die weiteren Hauptcharaktere von *Star Trek: The Original Series* werden ohne eine Behinderung dargestellt, obwohl James Doohan, der Darsteller des Chief Engineer Lieutenant Commander Montgomery Scott, keinen rechten Mittelfinger hat. Diese körperliche Behinderung wurde in der Darstellung seiner Rolle allerdings konsequent kaschiert. Zu den weiteren Hauptcharakteren zählen Lieutenant Hikaru Sulu (George Takei), Lieutenant Nyota Uhura (Nichelle Nichols), Ensign Pavel Andreievich Chekov (Walter Koenig), Christine Chappel (Majel Barrett) und Janice Rand (Grace Lee Whitney).

Von den insgesamt 79 Episoden, welche über drei Staffeln verteilt sind, lassen sich neun Episoden für die Analyse behinderungsspezifischer Inhalte verwenden. Auffällig ist, dass insbesondere die seelische Behinderung einen Schwerpunkt in *Star Trek: The Original Series* erfährt und neben der sozialen Ausgrenzung und Andersartigkeit insbesondere eine Bedrohung für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise dargestellt wird. Welchen Stellenwert andere Behinderungsarten erfahren und wie das Verständnis von seelischen Behinderungen zu erklären ist, zeigen die nachfolgenden Analysen der einzelnen Episoden.

7.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)

7.2.1. Seelische Behinderung bei Charlie Evans in „Charlie X“

Die Episode *Charlie X* ist die erste ausgestrahlte Episode, die sich des Themas Behinderung annimmt. Das Drehbuch stammt von Dorothy Catherine Fontana und basiert auf einer ursprünglichen Geschichte von Gene Roddenberry. Regie führte Lawrence Dobkin und die Erstausstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 15. September 1966. Bereits der Titel, der an dem in der Episode dargestellten Charlie Evans ansetzt und die zu erwartende Handlung um dessen Charakter durch die Ergänzung des Buchstabens „X“ zu beschreiben versucht, setzt einen entsprechend mysteriösen Fokus, der auch in der visuellen Darstellung und Mimik des Charlie Evans beibehalten wird, die durchgehend als emotional verunsichert und unkontrolliert beschrieben werden können.



Abbildung 5: Seelische Behinderung bei Charlie Evans (bedrohliches Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – Charlie X (1966)

Dabei erfüllt Charlie Evans in dieser Episode alle Merkmale einer seelischen Behinderung, auf der letztlich die Handlung der Episode aufbaut. Charlie Evans verliert bereits im Alter von drei Jahren seine Eltern beim Absturz eines Raumschiffes und ist für vierzehn Jahre der einzige Überlebende auf dem Planeten Thasus. Neben der posttraumatischen Belastung durch den Verlust der Eltern fehlt ihm zusätzlich jegliche Sozialisationserfahrung mit anderen Menschen. Die Computer an Bord des abgestürzten Raumschiffes lehrten ihn zwar die menschliche Sprache, weisen aber keine Referenzen in Bezug auf zwischenmenschliche Gefühle und Beziehungen auf und konnten diese Charlie Evans auch nicht gewähren.

Nach seiner Entdeckung auf Thasus wird Charlie Evans der Besatzung des Raumschiffes Enterprise bei einem Rendezvous mit dem Raumschiff Antares übergeben. Dieser soll zur Kolonie auf Alpha V transportiert werden, wo seine nächsten Angehörigen ausgemacht werden konnten. Bereits kurz nach dem Transport auf das Raumschiff Enterprise wird dargestellt, dass Charlie Evans große Schwierigkeiten in sozialen Interaktionen aufweist. Noch während sich Captain James T. Kirk mit der Besatzung der Antares austauscht, unterbricht Charlie Evans die Gespräche an mehreren Stellen und stellt ungeduldige Forderungen, welche eine erste Zurechtweisung erforderlich machen.

Evans: *„I'd like to see your ship now. All of it.
The people and everything.“*

(Line 19)

Kirk: *„You keep interrupting, Mister. Evans.
That's considered wrong.“*

(Line 20)

Eine Entschuldigung fällt Charlie Evans nicht nur sichtbar dargestellt schwer, sondern erfolgt ebenfalls sehr zögerlich. Ungeduldig bewegt er sich durch den Transporterraum, was ebenfalls auf die vielen neuen Eindrücke zurückzuführen ist. Dort begegnet er auch zum ersten Mal in seinem Leben einer Frau, welche Charlie Evans sprachlos begutachtet. Im Laufe der Episode zeigen sich verschiedene soziale Annäherungsversuche seitens Charlie Evans, die allesamt als unangemessen zurückgewiesen werden – so greift er beispielsweise Yeoman Janice Rand unaufgefordert an ihr Gesäß und erfährt eine entsprechend emotionale Zurechtweisung. Bei seiner medizinischen Begutachtung durch den Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy offenbart sich die seelische Behinderung erstmals in einem Dialog, in der Charlie Evans sein übersteigertes Verlangen nach Aufmerksamkeit und Zuneigung zum Ausdruck bringt.

Evans: *„Do you like me?“*

(Line 50)

McCoy: „*Why not?*“

(Line 51)

Evans: „*Some... The other ship. They didn't like me.
I tried. I'm trying to make people like me.
I want them to like me.*“

(Line 52)

Dieses übersteigerte Verlangen nach Aufmerksamkeit und Zuneigung setzt er insbesondere in einem persönlichen Geschenk für Yeoman Janice Rand und öffentlich vorgeführte Kartentricks um. Insgesamt zeigt sich, dass Charlie Evans emotional nicht gefestigt ist und mit Bestrafung und Zerstörung auf konkurrierende und soziale Begebenheiten reagiert. So fühlt er sich durch eine musikalische Einlage von Commander Spock und Lieutenant Nyota Uhura ausgegrenzt und reagiert darüber hinaus aggressiv auf eine verlorene Schachpartie gegen Commander Spock. Dabei werden dem immer wieder als unbeholfen dargestellten Charlie Evans entsprechende Ratschläge unterbreitet, die ihn zu überfordern scheinen.

Rand: „*You have to learn how to live with people.
You're not alone anymore.*“

(Line 170)

Letztlich findet seine Überforderung Ausdruck in einem Dialog mit Captain James T. Kirk, der ebenfalls mit einem Ratschlag auf Charlie Evans einzuwirken versucht. Dass im Verlauf der Handlung dargestellte und stetig zunehmende Aggressionspotential gegenüber Dritten zeigt dabei Charlie Evans Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft.

Evans: „*Everything I do or say is wrong. I'm in the way.
I don't know the rules. When I learn something
and try to do it, suddenly I'm wrong. I don't know
what I am or what I'm supposed to be, or ever who.
I don't know why I hurt so much inside all the time.*“

(Lines 187 and 189)

Kirk: *„Charlie, there are a million things in this universe you can have and there are a million things you can't have. It's not fun facing that, but that's the way things are.“*

(Line 200)

Die Besatzung des Raumschiffes Enterprise berät sich folglich über das weitere Vorgehen in Bezug auf Charlie Evans, dessen gesteigertes Aggressionspotential sich zunehmend auch gegen Menschen richtet. So hat er nicht nur die Schachfiguren nach seiner verlorenen Partie gegen Commander Spock verbrannt, sondern auch das Raumschiff Antares sabotiert und zu dessen Zerstörung und dem Tod der Besatzung beigetragen. Mit der Behauptung alles erreichen zu können, offenbart Charlie Evans eine sadistische Grundtendenz in seinem Verhalten, welche sich auch zunehmend gegen seine vermeintliche Liebe Yeoman Janice Rand richtet. In einer Auseinandersetzung mit Yeoman Janice Rand bricht er beispielsweise Commander Spock und Captain James T. Kirk absichtlich die Beine. Für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise scheint Charlie Evans zu gefährlich zu sein, um ihn zu seinen Verwandten auf Alpha V zurückzubringen.

Kirk: *„He needs, he wants. Nothing happens fast enough.“*

(Line 259)

Spock: *„[...] a total disregard for human life.“*

(Line 260)

Kirk: *„Can you imagine what he could do to an normal, open environment?“*

(Line 263)

Während sich der Konflikt zwischen der Besatzung des Raumschiffes Enterprise und Charlie Evans zuspitzt, erscheinen die Thasianer, die eigentlichen Bewohner des Planeten Thasus. Diese erklären, dass sie Charlie Evans in seinem Kampf ums Überleben auf Thasus geholfen haben, aber keinen Ersatz für menschliche Erziehung darstellen konnten, da sie keine emotionale und physische Präsenz haben. Um sein Überleben zu sichern, gaben sie ihm besondere Fähigkeiten, mit denen er

letztlich auf dem Raumschiff Enterprise für Schaden gesorgt und zur Zerstörung des Raumschiffes Antares beigetragen hat.

Die Episode zeichnet sich durch ein größtmögliches Bemühen der Besatzung des Raumschiffes Enterprise um Charlie Evans aus, wobei insbesondere während der ersten Hälfte der Episode inklusive Settings dargestellt werden. Selbst zum Abschluss der Episode bittet Captain James T. Kirk die Thasianer darum, Charlie Evans weiterhin von Menschen betreuen zu lassen. Doch die Thasianer betonen das Risikopotential von Charlie Evans und nehmen ihn wieder mit sich nach Thasus.

Insgesamt wirft die Episode *Charlie X* verschiedene Schlaglichter auf das Verständnis von seelischen Behinderungen zu dieser Zeit. Charlie Evans wird als geheimnisvoll und gefährlich dargestellt. Verschiedene Ansätze, ihn an die sozialen Bedingungen an Bord des Raumschiffes Enterprise anzupassen, scheitern. Obwohl mit der Besatzung des Raumschiffes Enterprise eine deutliche emotionale Nähe zu Charlie Evans dargestellt wird – schließlich bedauern sie dessen unvermeidbare Rückkehr zu den Thasianern – fehlt es ihnen an geeigneten inklusiven Settings, um zu einer Deeskalation der Situation beizutragen. Insbesondere das Szenenprotokoll verdeutlicht die Konzentration von exklusiven und bedrohlichen Settings in der zweiten Hälfte der Episode. Die vielen an Charlie Evans gerichteten Ratschläge verdeutlichen den Schwerpunkt der Verantwortung für die erfolgreiche Umsetzung einer Teilhabe am Leben in der Gesellschaft in seiner Person. „*We can teach him, to live in our society*“, hat Captain James T. Kirk den Thasianern vorgeschlagen. Dabei ist für eine erfolgreiche Teilhabe am Leben in der Gesellschaft vielmehr das Zusammenspiel aus Gesellschaft und Individuum ausschlaggebend. Hier scheint zum Abschluss der Episode insbesondere die Rolle der Besatzung des Raumschiffes Enterprise unzureichend hinterfragt zu werden. Letztlich wird Charlie Evans seinem Schicksal überlassen und von der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ausgeschlossen.

Das nachfolgende Analyseprotokoll zur Episode *Charlie X* fasst die Episodentabellen und das Szenenprotokoll in Hinblick auf die filmtechnische Umsetzung prägnant zusammen. So wird die seelische Behinderung realistisch dargestellt, wobei die gezeigten übernatürlichen Fähigkeiten von Charlie Evans als dramaturgisches Element der Science-Fiction zu verstehen und nicht in Verbindung mit seiner seelischen Behinderung zu bringen sind.

Tabelle 6: Analyseprotokoll (Charlie X)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Detail/Ganz-Groß	Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Froschperspektive	<input type="checkbox"/>
<i>(zzgl. Science-Fiction Elemente)</i>		

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Wenn Charlie Evans seelische Behinderung im Fokus der Darstellung liegt, wird bevorzugt die Einstellung Detail/Ganz-Groß (DGG) seiner Augenpartie verwendet. Dass Charlie Evans in diesen Szenen ein aggressives Verhalten gegenüber anderen Charakteren zeigt, wird über die Verwendung der Froschperspektive (F) betont. Beispielsweise werden Captain James T. Kirk und Commander Spock von Charlie Evans zu Boden geworfen, so dass diese zu ihm aufblicken müssen und er überlegen dargestellt wird. Durch die Komplexität seiner seelischen Behinderung und die unzureichende Reaktion der anderen Charaktere zeigen sich im Szenenprotokoll insbesondere die exklusiven Settings als dominant. Da Charlie Evans nicht rehabilitiert werden kann, endet die Episode *Charlie X* auch nicht inklusiv.

7.2.2. Seelische Behinderung bei Gary Mitchell in „Where No Man Has Gone Before“

Ursprünglich bereits 1965 als Pilotfolge für die Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* konzipiert, erfolgte die Ausstrahlung erstmals als dritte Episode der Fernsehserie am 22. September 1966 im US-amerikanischen Fernsehen. Das Drehbuch schrieb Samuel Anthony Peeples und Regie führte James Goldstone. In *Where No Man Has Gone Before* geht es um das wesentliche Verständnis der Mission des Raumschiffes Enterprise und des Konzeptes der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series*. Bisher unerreichte Grenzen sollen überwunden und neue Erfahrungen gesammelt werden.

So überwindet die Besatzung des Raumschiffes Enterprise in dieser Episode die äußerste Grenze der Galaxie, um auf ein automatisches Notsignal der Black Box des frühen Raumschiffes Valiant zu antworten. Dieses wurde annähernd 200

Jahre vor der eigentlichen Mission des Raumschiffes Enterprise verloren gemeldet. Die Auswertung der Black Box legt nahe, dass einige Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Valiant übernatürliche Fähigkeiten entwickelt zu haben scheinen und der Captain aus diesem Grund die Selbstzerstörung des Raumschiffes Valiant angeordnet hat. Bei der darauf folgenden Überwindung der äußersten Grenze der Galaxie wird das Raumschiff Enterprise nicht nur schwer beschädigt, sondern neun Besatzungsmitglieder sterben in Folge von unbekanntem Zugriff auf ihr Nervensystem.

Dehner: *„Autopsy report, sir. Each case showed damage to the body’s neural circuit. An area of the brain was burned out.“*

(Line 98)

Während die neun Besatzungsmitglieder bei den unbekanntem Zugriffen gestorben sind, haben Dr. Elizabeth Dehner und Lieutenant Commander Gary Mitchell, die ebenfalls von den unbekanntem Zugriffen betroffen waren, überlebt. Bei Lieutenant Commander Gary Mitchell zeigen sich dabei wesentliche und anhaltende Veränderungen seiner Fähigkeiten und seines Verhaltens. So verfügt er über eine kontinuierlich zunehmende Intelligenz, kann Informationen äußerst schnell aufnehmen und verarbeiten und zeigt ebenfalls erste Anzeichen einer übernatürlichen Wahrnehmung. Damit eröffnet die Episode einen besonderen Blick auf behinderenspezifische Fragestellungen, da sie nicht von einer verminderten Leistungsfähigkeit und einer durch diese bedingten Einschränkung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ausgeht, sondern insbesondere den Aspekt der Leistungsfähigkeit invers und überzogen zugleich darstellt.

Spock: *„In a month he’ll have as much in common with us than we’d have with a ship full of white mice.“*

(Line 195)

Dabei zeigt Lieutenant Commander Gary Mitchell zunehmend die Entwicklung einer ausgeprägten Arroganz und niedrigen Wertschätzung, zusammen mit einem aggressiven Verhalten gegenüber den anderen Besatzungsmitgliedern. Dies scheint von seinem bisherigen Verhalten als Besatzungsmitglied des Raumschiff-

fes Enterprise abzuweichen und seine weitere Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu erschweren. Bedingt durch diese Überforderung mit seinen zunehmenden Fähigkeiten zeigen sich bei Lieutenant Commander Gary Mitchell folglich erste Anzeichen einer seelischen Behinderung in Form von Verhaltensstörungen und sozialen Ausgrenzungsversuchen, von denen anzunehmen ist, dass sie bei der weiteren Zunahme seiner Fähigkeiten auch über den Zeitraum von sechs Monaten hinaus bestehen bleiben würden.

Spock: *„Is that Gary Mitchell, the one you used to know?“*

(Line 134)

An dieser Stelle spannt die Episode einen zentralen Dialog zwischen der Befürworterin seiner Andersartigkeit Dr. Elizabeth Dehner und den Befürchtungen der anderen Besatzungsmitglieder vor den möglichen Folgen, bedingt durch die seelische Behinderung von Lieutenant Commander Gary Mitchell, auf.

Dehner: *„There is nothing about it that could possibly make a person dangerous.“*

(Line 107)

Spock: *„Our subject is not Gary Mitchell. Our concern is, rather, what he is turning into.“*

(Line 177)

Dabei bezieht sich Commander Spock nicht nur auf die Fähigkeiten von Lieutenant Commander Gary Mitchell, sondern auch bewusst auf dessen offensichtliche Verhaltensstörungen. Bedingt durch dessen fehlendes Vermögen diese zunehmenden Fähigkeiten zu kontrollieren, scheint sich eine Bedrohung für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise abzuzeichnen.



Abbildung 6: Seelische Behinderung bei Gary Mitchell (bedrohliches Setting)
 Quelle: Star Trek: The Original Series – Where No Man Has Gone Before (1966)

Lieutenant Commander Gary Mitchells eigene Wahrnehmung anderer Besatzungsmitglieder wirkt schließlich entmenschlicht, was als Ausdruck für seine seelische Behinderung gesehen werden kann. Dabei sieht er sich selbst schließlich als gottähnliches Wesen und losgelöst von menschlichen Moralvorstellungen. Somit wird er zunehmend bedrohlich, szenenweise auch fluchend und in seinem Verhalten als aggressiv dargestellt, indem er unter anderem ein Besatzungsmitglied des Raumschiffes Enterprise arglistig tötet.

Mitchell: *„Some people think that makes me a monster [...]“*
 (Line 210)

Spock: *„[...] as if this ship and its crew are almost a toy for his amusement.“*
 (Line 186)

Dabei wird in der Episode insbesondere mit den potentiellen Risiken argumentiert, die jeder Mensch in sich birgt, sofern er die Kontrolle über sich selbst verliert. Hier ist es Captain James T. Kirk, der die Psychologin Dr. Elizabeth Dehner daran erinnert, dass ein sich für ein gottähnliches Wesen haltender Mensch, mit allen menschlichen Stärken und Schwächen, ein unvorhersehbares Risiko darstellen kann und psychologischer Betreuung bedarf. Daraufhin versucht Lieutenant Commander Gary Mitchell Captain James T. Kirk zu töten.

Kirk: *„You know the ugly, savage things we all keep buried, that none of us dare to expose. But he'll dare. Who's to stop him?“*

(Line 309)

Mitchell: *„Morals are for men, not gods!“*

(Line 314)

In der darauf folgenden Auseinandersetzung scheint Lieutenant Commander Gary Mitchell nicht zur Vernunft zu bringen zu sein, so dass Captain James T. Kirk und Dr. Elizabeth Dehner ihn töten. Ausgehend von den übernatürlichen Fähigkeiten, welche Lieutenant Commander Gary Mitchell in dieser Episode in sich vereint, wird ein von moralischen Wertvorstellungen losgelöster Charakter dargestellt, der seine Emotionen nicht zu kontrollieren vermag und ohne Reue an anderen Besatzungsmitgliedern auslebt. Das mit seiner seelischen Behinderung einhergehende übersteigerte Selbstbewusstsein führt bei Lieutenant Commander Gary Mitchell zu der Überzeugung, dass es sich bei ihm um ein gottähnliches Wesen handeln müsse. Folglich verachtet er andere Menschen und lehnt eine weitere Teilhabe am Leben in deren Gesellschaft ab. Dadurch dient die dargestellte seelische Behinderung der Betonung seiner Andersartigkeit und als dramaturgisches Element und Gefahrenquelle für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise. Das Ausmaß der dargestellten Bedrohung führt dabei zu schnellen Gegenreaktionen seitens der Besatzung des Raumschiffes Enterprise, so dass inklusive Settings ab der zweiten Hälfte dieser Episode nicht dargestellt werden können.

Tabelle 7: Analyseprotokoll (Where No Man Has Gone Before)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Groß	Exklusiv
REALISTI REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Froschperspektive	<input type="checkbox"/>

(zzgl. Science-Fiction Elemente)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Obwohl der Auslöser der seelischen Behinderung von Lieutenant Commander Gary Mitchell als klassisches Science-Fiction Element interpretiert werden kann, erfolgt die Darstellung der unmittelbaren Folgen und seiner Entfremdung von den anderen Charakteren weitestgehend realistisch. Hier verwendet die Episode überwiegend die Einstellung Groß (G) und konzentriert sich auf die Gesichtspartie von Lieutenant Commander Gary Mitchell. Insbesondere in den bedrohlichen Szenen wird dabei auf die Froschperspektive (F) zurückgegriffen. Am häufigsten bedient sich die Episode der Darstellung exklusiver Settings, was auf die Komplexität seiner seelischen Behinderung zurückzuführen ist. Das Szenenprotokoll verdeutlicht die inklusiven Bemühungen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise in der ersten Hälfte der Episode, gefolgt von einer zunehmenden Dramaturgie, dargestellt über exklusive Settings, bis zu den bedrohlichen Settings zum Ende der Episode, so dass ein inklusives Ende verwehrt bleibt.

7.2.3. Seelische Behinderung bei Joe Tormolen in „*The Naked Time*“

Bereits der Titel der Episode ist eine Anspielung auf die dargestellte Handlung, in der die Besatzung in einem anhaltenden rauschähnlichen Zustand die Kontrolle über das Raumschiff Enterprise zu verlieren droht. *The Naked Time* wurde als vierte Episode erstmals am 29. September 1966 im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt. Damit ist sie die dritte Episode in Folge, welche an das Thema einer seelischen Behinderung angrenzt, wobei eine solche gemäß den zugrundeliegenden Definitionen eigentlich erst nach einer sechsmonatigen Dauer hätte bescheinigt werden können. Dies ist ein Zeitraum, der sich mit dem Format einer einzelnen Episode in einer Fernsehserie und der zu entwickelnden Dramaturgie in der Regel nur schwer nachzeichnen lässt. Da dieser rauschähnliche Zustand bei den Betroffenen gemäß Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy jedoch permanent anzuhalten scheint und neben den Einflüssen auf deren Teilhabe am Leben in der Gesellschaft sogar zu deren Tod führen kann, werden die Parallelen zu einer seelischen Behinderung, wie sie als Folge einer Suchterkrankung eintreten kann, für die Analyse herangezogen. Die Episode basiert dabei auf dem Drehbuch von John D. F. Black und Regie führte Marc Daniels. Bereits in einer der ersten Szenen wird die Bedeutung des Titels ersichtlich, als die Besatzung des Raumschiffes Enterprise auf einer Forschungsstation der Vereinten Föderation der Planeten mysteriöse Umstände vorfindet. Weil jemand die Lebenserhaltungssysteme der

Forschungsstation abgeschaltet hat, sind nicht nur alle Wissenschaftler der Forschungsstation erfroren, sondern es gibt Anzeichen von gegenseitigen Gewaltverbrechen unter den Wissenschaftlern; Eines der Opfer ist sogar zum Todeszeitpunkt vollständig bekleidet unter der Dusche gewesen. Der Besatzung des Raumschiffes Enterprise bietet sich schnell das Bild eines vollständigen Kontrollverlustes der Wissenschaftler.

Kirk: *„Almost as though they were irrational, drugged.“*

(Line 51)

Commander Spock beschreibt die vorgefundenen Umstände als eine Art „[...]/ *space madness*“, welche durch die Untersuchung der Forschungsstation auch an Bord des Raumschiffes Enterprise auftreten könnte. Die dargestellten Symptome gleichen dabei einer lang anhaltenden Abhängigkeit von Alkohol, wodurch nicht nur die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft beeinflusst wird, sondern auch die Erfüllung der obliegenden Pflichten nicht mehr gewährleistet ist.



Abbildung 7: Seelische Behinderung bei Joe Tormolen (bedrohliches Setting)

Quelle: Star Trek: The Original Series – The Naked Time (1966)

Obwohl für die Analyse der Darstellung einer seelischen Behinderung in der Episode auf mehrere betroffene Charaktere verwiesen werden kann, erfolgt die Darstellung hauptsächlich am Beispiel von Lieutenant Joe Tormolen, der durch die Untersuchung der Forschungsstation als erster in diesen anhaltenden rauschähnlichen Zustand versetzt wird. Dieser manifestiert sich zum einen durch heftiges Kratzen an den Händen und Armen, wodurch Ähnlichkeiten zu einigen der etab-

lierten neurotischen Störungen gegeben sind, als auch zum anderen in veränderten Wahrnehmungs- und Denkprozessen der Betroffenen. Obwohl bei seiner medizinischen Untersuchung keine körperlichen Ursachen festgestellt werden können, manifestiert sich das zwanghafte Kratzen bereits als erste Phase der seelischen Behinderung von Lieutenant Joe Tormolen. Im weiteren Verlauf entwickelt er Angstzustände vor den Gefahren des Dienstes an Bord eines Raumschiffes. Er hinterfragt wenig kritisch und mit vielen Emotionen den menschlichen Forscherdrang, wobei ihm seine Argumentation keinen anderen Ausweg als den versuchten Suizid zu lassen scheint.

Tormolen: *„What are we doing out here anyway?
We bring pain and trouble with us.
Leave men and women stuck out on
freezing planets until they die!“*

(Lines 82 and 84)

Lieutenant Joe Tormolen verliert in Anbetracht der jüngsten Ereignisse die Beherrschung und bedroht zunächst andere Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise und schließlich sich selbst mit einem Messer.

Tormolen: *„Six people died down there. Why do I deserve to live?“*

(Line 90)

In einem daraus resultierenden Rettungsversuch seitens anderer Besatzungsmitglieder verletzt sich Lieutenant Joe Tormolen dabei selbst mit dem von ihm geführten Messer. Inzwischen zeigen auch andere Besatzungsmitglieder erste Symptome dieses anhaltenden rauschähnlichen Zustands. Einige verlassen unaufgefordert ihre Arbeitsstationen, andere verfallen in unkontrollierte Lachattacken und wieder andere werden zu einer Gefahr für andere Besatzungsmitglieder. In den dargestellten Szenen spiegeln sich die theoretisch möglichen Risiken einer auf einer Suchterkrankung basierenden seelischen Behinderung in konzentrierter Form wider. Die wohl bekannteste Szene dieser Episode dürfte der mit nacktem Oberkörper fechtende Lieutenant Hikaru Sulu sein, der bewaffnet anderen Besatzungsmitgliedern nachstellt und diese zum Kampf herausfordert.

Da an die Besatzung eines Raumschiffes hohe Erwartungen in der Ausführung ihrer verantwortungsvollen Tätigkeiten gestellt werden, bleibt Captain James T. Kirk kein anderer Ausweg, als die betroffenen Besatzungsmitglieder auf ihre Quartiere zu beschränken. Hier wird stellenweise mit Bewaffnung, aber ohne aktiven Gebrauch derselben, gegen die betroffenen Besatzungsmitglieder vorgegangen. So beispielsweise bei der Inhaftierung von Lieutenant Kevin Thomas Riley, der den Maschinenraum besetzt gehalten hat. Dieses Vorgehen kann den Medienkonsumenten in Anbetracht eines militärisch geführten Raumschiffes und den drohenden Gefahren im Umgang mit der sensiblen Technik konsequent erscheinen. In Bezug auf die Darstellung von Menschen mit Behinderung bleibt aber festzuhalten, dass diese nicht nur als Gefahrenquelle dargestellt werden, sondern teilweise aus dem eigenen Unvermögen heraus in ihrer Situation gefangen zu sein scheinen. Den Schlüssel zum behindertenspezifischen Verständnis dieser Episode stellen nämlich Captain James T. Kirk und Commander Spock dar, die gegen ihre eigene seelische Behinderung erfolgreich ankämpfen können und selbst in diesem rauschähnlichen Zustand zur Rettung des Raumschiffes Enterprise beitragen. Den anderen dargestellten Charakteren bleibt diese Möglichkeit verwehrt und sie werden überwiegend wie Lieutenant Joe Tormolen als hilflos und gefährlich zugleich dargestellt. Wie genau Captain James T. Kirk und Commander Spock den rauschähnlichen Zustand überwinden, wird dabei nicht aufgeklärt. Die gebotene Darstellung lässt lediglich auf deren eigene Willenskraft schließen. Somit manifestiert sich die Behinderung mit dieser Darstellung nicht nur in den einzelnen Charakteren, wobei diese losgelöst von den externen Rahmenbedingungen und dem Zusammenspiel aus Gesellschaft und Individuum zu sein scheint, sondern versetzt die Betroffenen zugleich in eine Opferrolle, der nur die Hauptcharaktere entfliehen können.

Der dargestellte Kontrollverlust durch diese Art der seelischen Behinderung kann dabei für das Analyseprotokoll als realistisch angesehen werden. Hier werden keine Science-Fiction Elemente verwendet, sondern lediglich die Folgen eines Rauschzustandes unbekannter Ursache dargestellt. Das Resultat sind chaotisch wirkende Szenen mit surrealen Begebenheiten in der Episode *The Naked Time*.

Tabelle 8: Analyseprotokoll (The Naked Time)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbtotat	Bedrohlich
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Dieses Chaos in den Korridoren des Raumschiffes Enterprise wird insbesondere über die Einstellung Halbtotat (HT) in Verbindung mit der Vogelperspektive (V) eingefangen, so dass sich dem Zuschauer ein entsprechender Überblick über die betroffenen Charaktere und deren Interaktion auf dem Raumschiff Enterprise bietet. Durch den dargestellten Kontrollverlust ergeben sich besonders häufig bedrohliche Settings für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise. Besatzungsmitglieder greifen sich gegenseitig an, oder gefährden andere Charaktere durch die Vernachlässigung ihrer Dienstverpflichtungen. Weil die Hauptcharaktere als ebenfalls betroffene Charaktere dargestellt werden und zur Auflösung der Episode beitragen, kann das Ende der Episode *The Naked Time* als weitestgehend inklusiv angesehen werden.

7.2.4. Seelische Behinderung bei Dr. Simon van Gelder in „Dagger of the Mind“

Die Episode *Dagger of the Mind*, deren Titel einem Monolog aus Shakespeares Macbeth entstammt, ist die neunte ausgestrahlte Episode der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series*. Autor war Shimon Bar-David und Regie führte Vincent McEveety. Am 3. November 1966 erfolgte die Erstausstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen. Obwohl die Art der dargestellten Behinderungen von dem Merkmal einer mindestens sechsmonatigen Beeinträchtigung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft abweicht, geht es entsprechend dem Computerlogbucheintrag durch Captain James T. Kirk um eine routinemäßige Versorgungsmission für eine „[...] *rehabilitation colony for the criminally insane*“, welche durch Sicherheitsvorkehrungen von der Außenwelt abgeschnitten ist. Diese Routine wird dadurch beeinträchtigt, dass sich ein gewisser Dr. Simon van Gelder,

dargestellt von Morgan Woodward, unbemerkt an Bord des Raumschiffes Enterprise transportieren lässt.



Abbildung 8: Seelische Behinderung bei Dr. Simon van Gelder (bedrohliches Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – Dagger of the Mind (1966)

Bereits bei seinem ersten Auftritt wird dieser stark schwitzend, sich arglistig anschleichend und mit streng fokussierenden Augen dargestellt. Die Darstellung von Dr. Simon van Gelder wirkt nicht nur visuell bedrohlich, sondern geht nahtlos in die Darstellung aggressiver Handlungen über. So überwältigt er arglistig und gewaltsam den zuständigen Offizier im Transporterraum und bemächtigt sich dessen Uniform, um sich möglichst unbemerkt durch das Raumschiff Enterprise bewegen zu können. Dadurch lässt sich dessen seelische Behinderung maßgeblich durch seinen psychischen Zustand und den daraus resultierenden sozialen Interaktionen begründen.

In einer der nächsten Szenen verlangt Dr. Simon van Gelder mit einer Waffe in der Hand von Captain James T. Kirk die Gewährung von Asyl zur Vermeidung der Auslieferung zurück in die Strafkolonie. Sein aggressives und szenenweise auch unkontrolliertes Auftreten bedingt die Deeskalation durch Commander Spock, der Dr. Simon van Gelder mit dem vulkanischen Nackengriff außer Gefecht setzt - eine Technik, welche in der 45-jährigen Film- und Fernsehgeschichte von Star Trek als ultima ratio angesehen werden kann, wenn alle diplomatischen Chancen ausgeschöpft zu sein scheinen. Insgesamt wirkte Dr. Simon van Gelder in den ersten Szenen emotional aufgewühlt, ein unbestimmtes Ziel verfolgend und bedrohlich. Insbesondere der Aspekt der Bedrohung stellt eine häufige Assoziation bei seelischen Behinderungen dar, scheinen diese doch den

vollen physischen Leistungs- und Gefahrenumfang des menschlichen Körpers bei vermeintlich verminderter mentaler Kontrolle desselben zu bedeuten. Nachdem Commander Spock und Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy den aufgewühlten und inzwischen schreienden Dr. Simon van Gelder als stellvertretenden Leiter der Rehabilitationskolonie identifiziert haben, ordnet Captain James T. Kirk eine Untersuchung der Rehabilitationskolonie an, um die Ursache für dessen seelische Behinderung herauszufinden.

In Bezug auf Menschen mit Behinderung muss in dieser Episode zwischen der Art der Darstellung des Dr. Simon van Gelder und den vermeintlichen Rehabilitanden der Kolonie unterschieden werden. Während der Charakter des Dr. Simon van Gelder als sprichwörtlich außer Kontrolle geraten dargestellt wird, vermittelt die Rehabilitationskolonie Captain James T. Kirk und der ihn begleitenden Psychologin Lieutenant Dr. Helen Noel, dargestellt von Marianna Hill, ein barriere- und gewaltfreies Setting. Die Rehabilitanden der Kolonie passieren in hellen Farben und freundlicher Stimmung, sich dabei teilweise umarmend, die ohne nähere physische Restriktionen auskommende Rehabilitationskolonie. Alle Räumlichkeiten sind offen dargestellt und die Handlungen der Rehabilitanden erscheinen souverän und erwecken nicht den Eindruck einer seelischen Behinderung - insbesondere nicht von vermeintlich gefährlichen „[...] *criminally insane* [...]“, wie sie zu Beginn der Episode beschrieben werden. Hierzu erklärt Captain James T. Kirk dem Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy, der seine Vorbehalte gegenüber diesen isolierenden Rehabilitationskolonien äußert, dass es sich um eine moderne Therapiemöglichkeit mit individuellen Freiheiten und Annehmlichkeiten handelt.

McCoy: „*A cage is a cage, Jim.*“

(Line 24)

Kirk: „*You're behind the times, Bones.
They're more like resort colonies now.*“

(Line 25)

Obwohl solche Rehabilitationskolonien zunächst nicht den heutigen inklusiven Konzepten der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen entsprechen, zeigt der dargestellte Einwand in Bezug auf die

Isolation bereits eine sehr frühe Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Umgang mit Menschen mit einer seelischen Behinderung. Dieser Diskurs wird an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet, aber den Medienkonsumenten zumindest eröffnet.

Ausschlaggebend für die seelische Behinderung des Dr. Simon van Gelder und die scheinbar wirkungsvolle Therapie der Rehabilitanden in der Kolonie ist ein als „[...] *neural neutralizer* [...]“ dargestelltes Gerät. Dieses kann auf niedrigen Einstellungen stabilisierend und beruhigend auf die Psyche eines Menschen einwirken. Auf hohen Einstellungen macht es die Rehabilitanden allerdings empfänglich für Suggestionen und verbindet eine Zuwiderhandlung gegen diese Suggestionen mit emotionaler Verwirrung und Schmerzen. Hier besteht eine Analogie zur Methode der klassischen Konditionierung, welche auch in der Elektroschocktherapie Anwendung findet. Im Verlauf der Episode stellt sich heraus, dass der Leiter der Rehabilitationskolonie, ein gewisser Dr. Tristan Adams, dargestellt von James Gregory, das Gerät zur Therapie der Rehabilitanden und teilweise sogar zur Kontrolle seiner Mitarbeiter angewendet hat. Während Dr. Simon van Gelder auf weitere Tests des Gerätes bestanden hat, scheint Dr. Tristan Adams den schnellen Einsatz des Gerätes befürwortet zu haben. Obwohl Dr. Tristan Adams gegenüber Captain James T. Kirk behauptet, Dr. Simon van Gelder habe in einem Selbstversuch die zugelassene Höchsteinstellung des Gerätes überschritten, wodurch seine seelische Behinderung begründet wird, ist zu vermuten, dass Dr. Tristan Adams ihn bewusst auf diese Weise beeinflussen wollte. Dies wird ersichtlich, als Dr. Tristan Adams versucht Captain James T. Kirk ebenfalls auf diese Weise zu beeinflussen, um den Zwischenfall in der Rehabilitationskolonie zu vertuschen. Die Art der Darstellung von Dr. Simon van Gelder erklärt sich nun dadurch, dass dieser Captain James T. Kirk vor Dr. Tristan Adams warnen wollte, aber durch die Beeinflussung seiner Psyche und die ihm vermittelten Suggestionen daran gehindert wurde.

In dieser Episode werden mehrere behindertenspezifische Fragestellungen aufgeworfen. Zunächst entspricht die Darstellung isolierter Rehabilitationskolonien, ohne entsprechende Kontakte zur Außenwelt, nicht den heutzutage von der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen geforderten inklusiven Settings. Entgegen den vermeintlichen Therapieerfolgen, welche in der Rehabilitationskolonie dargestellt werden, wird dieses Konzept

durch den Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy nicht nur kritisch hinterfragt, sondern es zeigt sich, dass diese Therapieerfolge an den Rehabilitanden auf ein bewusstseinsveränderndes Gerät zurückzuführen sind. Die dargestellte Souveränität der Rehabilitanden und deren Teilhabe am Leben in der Gesellschaft innerhalb der Rehabilitationskolonie sind daher lediglich auf ein durch Dritte gesteuertes Gerät zurückzuführen, welches darüber hinaus erhebliche Gesundheitsrisiken mit möglichen Todesfolgen, dargestellt an Dr. Tristan Adams zum Abschluss der Episode, beinhaltet. Diese Entwicklung der Ereignisse dürfte auch die Einstellung Captain James T. Kirks gegenüber den Rehabilitationskolonien beeinflussen haben, da seine Mimik zum Abschluss der Episode entgegen seiner ursprünglich positiven Bewertung dieser Einrichtung negativ zu interpretieren ist.

Kirk: „*They’re clean, decent hospitals for sick minds.*“

(Line 105)

Die Darstellung des Dr. Simon van Gelder, welche abschließend als bedrohlich beschrieben werden kann, diente in diesem Sinne nicht nur als dramaturgisches Element, sondern als Schlüssel zum Verständnis der Episode. Die seelische Behinderung wird durch äußere Rahmenbedingungen forciert und spricht den Rehabilitanden deren Souveränität ab. In der Darstellung wird dabei bewusst an die Angst vor Menschen mit einer seelischen Behinderung appelliert, um die in der Episode enthaltenen Visionen von einer möglichen Therapie als auch einer Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dieser Menschen kritisch zu hinterfragen. Nicht nur Dr. Simon van Gelder, sondern auch die anderen Fachkräfte in der Rehabilitationskolonie wirken unter diesem Einfluss befremdlich auf Captain James T. Kirk. Dadurch skizziert die Episode weder in der Art der Darstellung des Dr. Simon van Gelder noch in Form von möglichen Rehabilitationskolonien mit Therapiemöglichkeiten in der Zukunft ein inklusives Setting, sondern hinterfragt die bestehenden Konzepte des Jahres 1966 mit ihrer in Szene gesetzten Dramaturgie und wirft erste Schlaglichter auf die Komplexität einer Auseinandersetzung mit solchen Fragestellungen.

Tabelle 9: Analyseprotokoll (*Dagger of the Mind*)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah	Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Vogelperspektive	<input type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Insgesamt wird die seelische Behinderung in der Episode *Dagger of the Mind* realistisch abgebildet, wobei Dr. Simon van Gelder hauptsächlich mit der Einstellung Halbnah (HN) dargestellt wird. Ein im gleichen Verhältnis gegebener Wechsel zwischen der Normal- (N) und der Vogelperspektive (V) lässt auf dessen seelische Behinderung in der Interaktion mit anderen Charakteren blicken und verdeutlicht die exklusiven Settings der Rehabilitationskolonie. Die Episode endet ohne die Herstellung inklusiver Settings.

7.2.5. Körperliche Behinderung bei Christopher Pike in „*The Menagerie*“

The Menagerie setzt sich insgesamt aus der 11. und 12. Episode der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* zusammen. Die Erstaufführung von *The Menagerie (Part I)* im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 17. November 1966 und von *The Menagerie (Part II)* entsprechend eine Woche später am 24. November 1966. Das Drehbuch basiert auf einer Geschichte von Gene Roddenberry und die Regiearbeit von *The Menagerie (Part I)* übernahm Marc Daniels. Robert Butler übernahm die Regiearbeit bei *The Menagerie (Part II)*. Die Dramaturgie der Episoden basiert dabei maßgeblich auf der dargestellten körperlichen Behinderung von Captain Christopher Pike, so dass *The Menagerie* beispielsweise den Hugo Award, eine Auszeichnung für Science-Fiction und Fantasy Produktionen, in der Kategorie „Best Dramatic Presentation“ erwarb.

In diesen Episoden empfängt Commander Spock angeblich einen Befehl von Captain Christopher Pike, dargestellt von Jeffrey Hunter, der das Raumschiff Enterprise zu einer sofortigen Kursänderung auf Sternenbasis 11 veranlasst. Dort

angekommen stellt die Besatzung des Raumschiffes Enterprise fest, dass es einen solchen Befehl nicht gegeben hat und Captain James T. Kirk ermittelt die möglichen Ursachen der Kursänderung. Entweder hat Captain Christopher Pike den Befehl entgegen allen technischen Protokollen und Aufzeichnungen abgesetzt, oder Commander Spock hat das Raumschiff Enterprise unter Vortäuschung falscher Tatsachen zu Sternenbasis 11 geführt. Der für die Sternenbasis 11 verantwortliche Commodore Jose I. Mendez klärt dabei in einer der ersten Szenen, dass Captain Christopher Pike den Befehl nicht abgesetzt haben kann und spielt damit auf dessen körperliche Behinderung an.

Mendez: *„I'm simply telling you it's impossible.“*

(Line 11)

Kirk: *„Why?“*

(Line 12)

Mendez: *„You don't know? You actually don't know what's happened to Captain Pike? There's been subspace chatter about it for months. I'm sorry to have to be the one to show you.“*

(Line 13)

Der Dialog zwischen Commodore Jose I. Mendez und Captain James T. Kirk verdeutlicht den zentralen Stellenwert einer Behinderung im Setting des 23. Jahrhunderts. Commodore Jose I. Mendez fehlen nicht nur die richtigen Worte für die Behinderung von Captain Christopher Pike, so dass er Captain James T. Kirk die Möglichkeit für einen eigenen Eindruck geben möchte, sondern deutet darüber hinaus das rege Interesse der Gesellschaft an einer solchen Behinderung an. Auf dem Weg zur Intensivstation der Sternenbasis 11 wird der Dialog fortgeführt und die Medienkonsumenten erfahren die Ursache der Behinderung sowie die näheren Umstände. Es wird dargestellt, dass Captain Christopher Pike bei einem Shuttleunglück mehrere Studenten gerettet hat und dabei gefährlichen Delta-Strahlen ausgesetzt war, welche seinen Körper angegriffen haben. Commodore Jose I. Mendez setzt dabei auf eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Captain Christopher Pike vor dem Unfall und dem mit einer Behinderung. Diese Darstel-

lung dient dabei insbesondere der Dramaturgie und weckt die weiteren Erwartungen der Medienkonsumenten an dessen Charakter.

Mendez: *„A big, handsome man, vital, active.“*

(Line 17)

McCoy: *„The delta rays?“*

(Line 22)

Mendez: *„He went in bringing out all those kids [...] Just wanted you gentlemen to be prepared.“*

(Line 23)

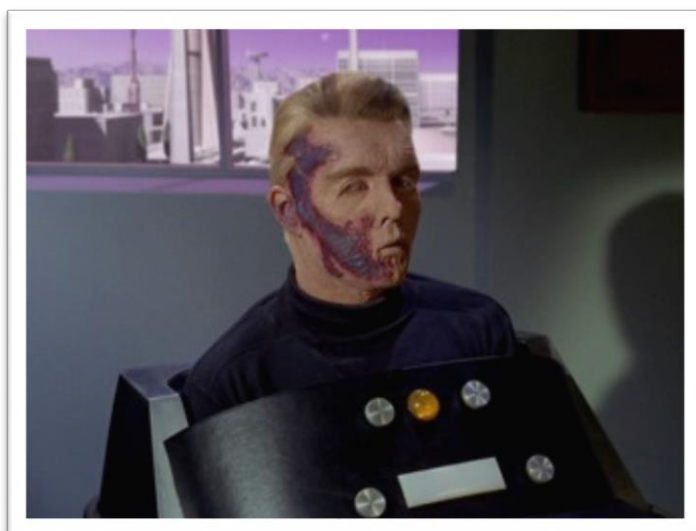


Abbildung 9: Körperliche Behinderung bei Christopher Pike (exklusives Setting)

Quelle: Star Trek: The Original Series – The Menagerie (Part I) (1966)

Im Behandlungszimmer von Captain Christopher Pike angekommen blickt dieser scheinbar sehnsüchtig aus einem Fenster und dreht sich nur sehr langsam in seinem in dunklen Farben und bis zum Oberkörper verschlossenen elektrischen Rollstuhl zu den Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise um. Dabei wird zunächst der massive Rollstuhl dargestellt und erst zum Schluss, nachdem sich Captain Christopher Pike vollständig umgedreht hat, seine hängenden Augenlider sowie die Vernarbungen in seinem Gesicht. Eine andauernde Frontalaufnahme auf Captain James T. Kirk stellt dessen betroffene Mimik angesichts der Behinderung von Captain Christopher Pike dar. Dieser wünscht jedoch keinen Kontakt zu

den Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise und duldet nur Commander Spock in seiner Nähe. Seinem Wunsch wird dabei entsprochen, und in der darauffolgenden Szene zwischen Commander Spock und Captain Christopher Pike wird ersichtlich, dass Commander Spock absichtlich zu Sternenbasis 11 gekommen ist, um Captain Christopher Pike zu helfen.

Spock: *„I have never disobeyed your orders, Captain.
But this time, I must.“*

(Line 27)

Weil Commander Spock dabei seine Karriere als Offizier der Sternenflotte riskieren müsste, versucht Captain Christopher Pike sein Hilfsangebot abzulehnen. Dies kann er über ein Lichtsignal, welches „Yes“ oder „No“ signalisieren kann. Eine andere Form der Kommunikation ist Captain Christopher Pike nicht möglich, wie sich einem Dialog zwischen Commodore Jose I. Mendez, dessen AdjutantIn und Captain James T. Kirk entnehmen lässt.

AdjutantIn: *„In his condition he’s under observation
every minute of every day.“*

(Line 55)

Mendez: *„And totally unable to move, Jim.
His wheelchair is constructed to respond to his brainwaves.
Oh, he can turn it, move it forwards or backwards slightly.“*

(Line 56)

AdjutantIn: *„Through the flashing light, he can say yes or no.“*

(Line 57)

Mendez: *„That’s it, Jim. That’s as much as that poor devil can do.
His mind is as active as yours or mine,
but it’s trapped inside a useless, vegetating body.
He’s kept alive mechanically,
a battery driven heart.“*

(Line 58)

In diesem Dialog zeigt sich die mögliche Diskrepanz in dem Verständnis einer Behinderung zwischen Menschen mit und ohne Behinderung. Obwohl das 23. Jahrhundert in *Star Trek: The Original Series* viele technische Neuerungen zu bieten hat, scheint eine körperliche Behinderung noch immer mit Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft verbunden zu sein, welche Menschen ohne Behinderung scheinbar nur schwer als ihr eigenes Schicksal akzeptieren können. The Menagerie betont dabei deutlich die Bedeutung der Rahmenbedingungen für inklusive Settings. Wenn diese nicht gegeben sind, wie hier durch die technologisch limitierten Hilfsmittel für Captain Christopher Pike, erschweren sich die zwischenmenschlichen Interaktionen um ein Vielfaches.

McCoy: *"I've tried questioning him.
He's almost agitated himself into a coma."*

(Line 93)

Kirk: *„How long will he live?“*

(Line 94)

McCoy: *„As long as any of us. Blast medicine anyway.
We've learned to tie into every human organ
in the body except one: the brain.
And the brain is what life is all about.
Now, that man can think any thought that we can.
And love, hope, dream as much as we can.
But he can't reach out, and no one can reach in.“*

(Line 95)

Aus diesem Grund hat Commander Spock auch den angeblichen Befehl an das Raumschiff Enterprise gefälscht. In den Episoden entführt er Captain Christopher Pike und bringt ihn zum Planeten Talos IV, deren Bewohner beliebige Illusionen erzeugen können. Aus einer seiner früheren Missionen zum Planeten Talos IV ist überliefert, dass die Bewohner beispielsweise einer durch einen Unfall entstellten Frau die Illusion von Schönheit und einer uneingeschränkten Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ermöglichen konnten. So hat Captain Christopher Pike erfah-

ren, dass körperliche Schmerzen und Herausforderungen auf dem Planeten Talos IV für die Betroffenen daher nicht von Bedeutung sind.

Pike (früher): „*You'll give her the illusion of beauty.*“

(Line 277)

Alien: „*And more.*“

(Line 228)

Es ist diese Illusion einer uneingeschränkten Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, die Commander Spock seinem ehemaligen Captain Christopher Pike ermöglichen möchte, da er sich ihm immer noch freundschaftlich verpflichtet fühlt. In Absprache mit den Bewohnern des Planeten Talos IV hat Commander Spock diesen Plan soweit umgesetzt und Captain James T. Kirk stimmt diesem ebenfalls im Interesse von Captain Christopher Pike zu.

Alien: „*Captain Pike is welcome to spend the rest of his life with us, unfettered by his physical body.*“

(Line 289)

Kirk: „*Chris, do you want to go there?*“

(Line 294)

Pike: „*Yes (Lichtsignal).*“

(Line 294)

Alien: „*Captain Pike has an illusion and you have reality. May you find your way as pleasant.*“

(Line 295)

In der Schlusszene wird ein erfreuter Captain James T. Kirk dargestellt, wie er einen sich auf seinen Beinen souverän bewegendem Captain Christopher Pike, ohne hängende Augenlieder und ohne Vernarbungen, zusammen mit einer attraktiven jungen Frau, auf dem Planeten Talos IV beobachtet. Insofern wird ein inklusives Setting über das klassische Science-Fiction Element der Illusion erreicht, ohne dass diese Illusion ein Betrug an der Realität sein muss. Sie ist vielmehr ein

Mittel zum Zweck, um die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu ermöglichen. Was der technologisch limitierte Rollstuhl von Captain Christopher Pike nicht zu leisten vermochte, erreichen die Bewohner des Planeten Talos IV lediglich durch ein anderes, weitaus erfolgreicherer Hilfsmittel. Denn selbst mit dieser Illusion ist nicht nur eine Interaktion mit anderen Charakteren möglich, sondern diese gestaltet sich dabei zusätzlich barrierefrei.

Tabelle 10: Analyseprotokoll (The Menagerie)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Groß / Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Entsprechend inklusiv endet auch die Episode *The Menagerie*. Die körperliche Behinderung von Captain Christopher Pike wird realistisch dargestellt, da sie die über die körperliche Behinderung hinausgehenden Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft erfolgreich abbildet. Nachdem Commander Spock Captain Christopher Pike auf das Raumschiff Enterprise gebracht hat, wird dieser von allen Besatzungsmitgliedern inklusiv und seinem militärischen Dienstgrad entsprechend behandelt. Hier wird Captain Christopher Pike in vollem Funktionsumfang während einer militärischen Anhörung eingesetzt. Entsprechend häufig werden inklusive Settings dargestellt. Aus der Normalperspektive (N) heraus erfolgen abwechselnd die Einstellungen Groß (G) und Halbnah (HN), welche auf die situationsbezogenen Reaktionen abzielen und nicht nur das Verhältnis Rollstuhl und Umgebung thematisieren.

7.2.6. Geistige Behinderung bei Spock in „Spock’s Brain“

Das Drehbuch zur ersten Episode der dritten Staffel stammt von Lee Cronin und behandelt das Thema einer geistigen Behinderung bei Commander Spock. Die Regie bei *Spock’s Brain* führte erneut Marc Daniels. Am 20. September 1968 er-

folgte die Erstausrahlung im US-amerikanischen Fernsehen. Die Handlung konzentriert sich dabei auf eine außerirdische Rasse, welche das Gehirn von Commander Spock teilweise oder vollständig, dies geht aus der Episode nicht eindeutig hervor, operativ entfernt hat und ihn in diesem Zustand auf dem Raumschiff Enterprise zurücklässt. Dort wird er von der Krankenschwester Christine Chapel, dargestellt von Majel Barrett, der Ehefrau von Gene Roddenberry, regungslos auf einem der Operationstische der Krankenstation gefunden, so dass Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy eine sofortige Behandlung einleiten muss.



Abbildung 10: Geistige Behinderung bei Spock (exklusives Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – Spock’s Brain (1968)

Der Zustand von Commander Spock, der bedingt durch die organische Ursache am ehesten mit einer geistigen Behinderung verglichen werden kann, und die Berichterstattung an Captain James T. Kirk werden dabei entsprechend dramatisch inszeniert.

Kirk: *„You’ve got him on complete life support.
Was he dead?“*

(Line 54)

McCoy: *„He was worse than dead.
[...] His brain is gone.“*

(Lines 55 and 59)

Kirk: *„His what?“*

(Line 60)

Bereits der erste Dialog zwischen Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy und Captain James T. Kirk über den Zustand von Commander Spock und die lange Kamerafokussierung nach der für seinen Charakter ungewöhnlich unkontrollierten Gegenfrage tragen zu dem schnell aufbauenden Spannungsbogen der Episode bei. Das Gehirn, der wesentliche Bestandteil allen intelligenten Lebens, steht dabei im Zentrum der Handlung. Der Zustand von Commander Spock wird dabei einem drastischen Vergleich mit dem Tod unterzogen. In diesem Zustand wird Commander Spock darüber hinaus ohne jegliche Teilnahme am Setting dargestellt.

Kirk: *„If the brain is missing, then Spock is dying?“*

(Line 64)

McCoy: *„No. That incredible Vulcan physiology hung on
till the life-support cycle took over. His body lives.
The autonomic functions continue.
But there is no mind!“*

(Line 65)

Obwohl Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy den chirurgischen Eingriff als ein „[...] *medical miracle* [...]“ bezeichnet, gelingt es ihm zusammen mit Lieutenant Commander Montgomery Scott, dem Chief Engineer des Raumschiffes Enterprise, ein technisches Gerät zu entwickeln, welches die Bewegung von Commander Spock durch das Raumschiff Enterprise und bei Außenmissionen ermöglicht. Dabei kann der Körper von Commander Spock, wie über eine Fernbedienung, durch das dargestellte Setting gesteuert werden. Technisch wird diese Art der Fernsteuerung über ein hörbares Klickgeräusch symbolisiert. Dieses technische Gerät ist notwendig, weil Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy das Gehirn von Commander Spock schnellstmöglich wieder einsetzen möchte. Dazu begibt sich die Besatzung des Raumschiffes Enterprise auf die Suche nach der verantwortlichen außerirdischen Rasse und nimmt Commander Spock direkt mit.

Diese außerirdische Rasse setzt dabei das Gehirn von Commander Spock als zentralen Steuerungscomputer auf deren Planeten ein, auf dem Frauen und

Männer weitestgehend getrennt voneinander leben. Wenn es zu einem Kontakt zwischen Frauen und Männern kommt, kontrollieren die Frauen die Männer mit einer Art Restriktionsgürtel, der Schmerzen bei seinem Träger auslöst und diesen immobilisieren kann. So wird auch der auf den Planeten geschickte Suchtrupp, der ausschließlich aus männlichen Besatzungsmitgliedern und Commander Spock besteht, mit diesem Restriktionsgürtel ausgestattet und gefangen genommen.



Abbildung 11: Geistige Behinderung bei Spock (inklusive Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – Spock's Brain (1968)

Lediglich der ferngesteuerte Commander Spock scheint ohne sein Gehirn immun gegen die Wirkung des Restriktionsgürtels zu sein, so dass er gerade durch seine geistige Behinderung zur Rettung der übrigen Besatzungsmitglieder beitragen kann. Gemeinsam mit Captain James T. Kirk, der inzwischen dieses technische Gerät bedient, überwindet Commander Spock die den Restriktionsgürtel kontrollierende Frau und befreit somit die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise von deren Schmerzen. In der Art der gebotenen Darstellung hat Commander Spock zwar nicht alleine zur Rettung beigetragen, aber seine geistige Behinderung und die Fernsteuerung durch Captain James T. Kirk könnten symbolisch als Zusammenspiel von Menschen mit und ohne Behinderung gesehen werden. Dadurch bietet sich zwar noch kein inklusives Setting, insbesondere nicht unter Berücksichtigung des Aspektes der Fernsteuerung eines Menschen mit Behinderung durch einen Dritten, aber es handelt sich hierbei um eine der wenigen Episoden von *Star Trek: The Original Series*, in denen Menschen mit Behinderung keine

Andersartigkeit oder Gefahrenquelle symbolisieren, sondern den Schlüssel zu einem erfolgreichen Abschluss der Episode darstellen.

Tabelle 11: Analyseprotokoll (Spock's Brain)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Geistige Behinderung	Groß	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

(zzgl. *Science-Fiction Elemente*)

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Dieses inklusive Ende der Episode *Spock's Brain*, in dem er während seiner eigenen Operation assistiert, basiert auf einer weniger realistischen Darstellung einer geistigen Behinderung. Realistischer wäre eine organisch bedingte Leistungsminderung der kognitiven Fähigkeiten gewesen und nicht der vollständige Verlust des Gehirns. Hier tragen überwiegend Elemente der Science-Fiction zur Darstellung der Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft bei. Die verwendete "Fernbedienung" kann dabei als inklusives Hilfsmittel verstanden werden, wodurch Commander Spock in durchweg inklusiven Settings dargestellt wird. Dabei erfolgt überwiegend die Einstellung Groß (G) seines Kopfes aus der Normalperspektive (N) heraus.

7.2.7. Körperliche Behinderung bei Alexander in „Plato's Stepchildren“

Die 10. Episode der dritten Staffel kann als inklusivste Episode in Bezug auf die Darstellung und das Verständnis von Menschen mit Behinderung gesehen werden. Während Menschen mit Behinderung in *Star Trek: The Original Series* häufig als eine Gefahrenquelle zur Dramaturgie beitragen, konzentriert sich die Episode *Plato's Stepchildren* nahezu vollständig auf die Herausforderungen eines Kleinwüchsigen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Der selbst kleinwüchsige Darsteller Michael Dunn stellt in dieser Episode einen nur unter dem Namen Alexander bekannten Charakter dar und ermöglicht so unter der Regiearbeit von Da-

vid Alexander und auf der Basis des Drehbuches von Meyer Dolinsky eine realistische Darbietung dieser körperlichen Behinderung. Die Episode hatte dabei am 22. November 1968 Erstaufführung im US-amerikanischen Fernsehen.

Insgesamt skizziert die Episode die Unterdrückung von Menschen mit Behinderung auf dem Planeten Platonius und die anschließende Rebellion des kleinwüchsigen Alexander gegen seine ihm auferlegten Herren. Dabei sieht sich Alexander bei der Ankunft der Besatzung des Raumschiffes Enterprise selbst noch als untergeordnetes Individuum an und beschreibt seinen Charakter mit einer Reihe unterwürfiger Tätigkeiten, wodurch sein Charakter einem Hofnarren gleicht.

Alexander: *“Alexander, at your service.
I sing, I dance, I play all variety of games.
And I’m a good loser. A very good loser.”*

(Line 6)

Bereits bei dessen erstem Auftritt lässt sich die in der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* stattfindende Reflektion über die bisher gebotene Darstellung von Menschen mit Behinderung erahnen. Da Alexander um eine Ecke herum das Setting betritt, ist von ihm zu Beginn der Episode nur ein überdimensionierter Schatten an der Wand zu erkennen, bis er dann schließlich als Kleinwüchsiger neben Captain James T. Kirk und seiner Besatzung steht. Die in anderen Episoden so oft dargestellte Bedrohung wird prägnant angedeutet und sofort wieder aufgelöst, da er die Besatzung des Raumschiffes Enterprise überaus freundlich empfängt und gegenüber seinen arglistigen Herren sogar zu beschützen versucht.

Alexander: *„They came to help. They deserve better than to die.“*

(Line 20)

In der ersten Begegnung der Besatzung des Raumschiffes Enterprise mit den vermeintlichen Herren von Alexander zeigen diese ungewöhnliche Fähigkeiten, indem sie Objekte über die Kraft ihrer Gedanken bewegen können. So muss Alexander beispielsweise eine Partie Schach spielen, wobei er seine ganze Kraft in der Bewegung von übergroßen Schachfiguren aufwenden muss, während diese von den anderen Bewohnern des Planeten Platonius nur über die Kraft ihrer Ge-

danken gezogen werden. Dies kann stellvertretend für die deutliche Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Alexander gesehen werden: Was dem einen leicht fällt, fällt dem anderen schwerer, sofern die Rahmenbedingungen nicht inklusiv ausgerichtet sind.



Abbildung 12: Körperliche Behinderung bei Alexander (inklusives Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – Plato's Stepchildren (1968)

Darüber hinaus bedrohen die anderen Bewohner des Planeten Platonius die Besatzung des Raumschiffes Enterprise und fordern, dass Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy auf ihrem Planeten verbleibt. Captain James T. Kirk verneint diese Forderung und zeigt sich dabei nicht nur an der dargebotenen Unterdrückung Alexanders interessiert, sondern begegnet diesem auch überaus verständnisvoll und auf Augenhöhe.

Kirk: *„Alexander, are there other Platonians like you?“*
(Line 98)

Alexander: *“What do you mean, like me?“*
(Line 99)

Kirk: *“Who don't have a psychokinetic ability.“*
(Line 100)

Alexander: *“I thought you were talking about my size. Because they make fun of me for my size. But to answer your question, I’m the only one who doesn’t have it. I was brought here as the court buffon. That’s why I’m everybody’s slave and I have to be ten places at once, and I never do anything right.”*

(Line 101)

Dies verdeutlicht den inneren Konflikt, den Alexander in der Auseinandersetzung mit seiner körperlichen Behinderung erlebt. Trotz seiner Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, einer Gesellschaft in der Objekte mühelos über die Kraft der Gedanken bewegt werden können, konzentriert er sich auf seine körperliche Behinderung. Somit bezeichnet er sich selbst als einen Sklaven und ordnet sich scheinbar machtlos dieser ihm auferlegten Ordnung unter.

Alexander: *„They say I’m a throwback. And I am, and so are you.”*

(Line 103)

Auch für Alexander ist die Situation mit der Besatzung des Raumschiffes Enterprise fremdartig, da er zuvor keinem nicht-kleinwüchsigen Menschen begegnet ist, der nicht ebenfalls über die Kraft der Gedanken Objekte bewegen konnte. So bringt dieser von Captain James T. Kirk nicht nur das aktuelle Verständnis von Menschen mit Behinderung im 23. Jahrhundert in Erfahrung, sondern lernt darüber hinaus, dass die Besatzung des Raumschiffes Enterprise mit ihren Fähigkeiten im Vergleich zu denen der anderen Bewohner des Planeten Platonius zufrieden ist, auch ohne über diese *„[...] psychokinetic abilities [...]“* zu verfügen. Der Dialog bezieht sich dabei auf die Individualität eines jeden Menschen und wie diese im Sinne einer positiven Zukunftsversion von *Star Trek: The Original Series* zu verstehen und zu achten ist.

Kirk: *„Don’t worry. We’re happy without it.“*

(Line 104)

Alexander: *„Listen, where you came from, are there a lot of people without the power and my size?“*

(Line 105)

Kirk: *„Alexander, where I come from, size, shape or color makes no difference.“*

(Line 106)

Die Ähnlichkeit der Besatzung des Raumschiffes Enterprise mit Alexander versetzt sie ebenfalls in die Abhängigkeit von den anderen Bewohnern des Planeten Platonius. Obwohl diese in Anlehnung an den griechischen Philosophen Platon die reinste Form der Demokratie proklamieren, weist Captain James T. Kirk sie auf die vorhandene Unterdrückung von Menschen mit Behinderung hin.

Parmen: *„[...] ours is the most democratic society conceivable. Anyone can, at any moment, be or do anything he wishes, even to becoming [sic] ruler of Platonius, if his mind is strong enough.“*

(Line 170)

Kirk: *„And if his mind isn't strong enough, he gets torn apart like Alexander.“*

(Line 171)

In dieser Auseinandersetzung zwingen die anderen Bewohner des Planeten Platonius Captain James T. Kirk und seine Besatzung über die Kraft ihrer Gedanken zu unfreiwilligen Handlungen. Dazu gehören Tanzaufführungen, animalische Darstellungen sowie erzwungene Liebeshandlungen unter den Besatzungsmitgliedern. An dieser Stelle setzt sich Alexander erneut für die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise ein, wodurch er Charakterstärke symbolisiert.

Alexander: *„Parmen, they saved your live. I'm ashamed to be a Platonian. Ashamed!“*

(Line 206)

Die darauffolgende Szene kann als inklusive Schlüsselszene der Episode verstanden werden, da Alexander die Ursache seiner Behinderung nicht länger in seinem Charakter sucht, sondern in den ihn umgebenden Rahmenbedingungen erkannt hat. Auch dass Captain James T. Kirk ihn um seine Hilfe bittet, verdeutlicht den zentralen Stellenwert seines Charakters.

Alexander: *„They even told me I was lucky they bothered to keep me around at all, and I believed them. The arms and legs of everybody’s whim. Look down, don’t meet their eyes. Smile. Smile. These great people, they were gods to me. But you showed me what they really are. And now I know, don’t you see. It’s not me, it’s not my size, it’s them. It’s them.“*

(Line 230)

Während die Besatzung des Raumschiffes Enterprise zur Deeskalation auf dem Planeten Platonius beiträgt, indem sie die Kraft der Gedanken für alle zugänglich macht, gibt Alexander ein abschließendes Plädoyer für seine Selbstbestimmung und entschließt sich für ein neues Leben, unter besseren Bedingungen und ohne die anderen Bewohner des Planeten Platonius..

Alexander *„You think that’s what I want? To become one of them? Become my own enemy? [...] I wanna move around for myself and when I’m gonna laugh or cry, I wanna do it for myself.“*

(Line 280)

Damit schließt die Episode in einem Setting aus Selbstbestimmung und inklusiver Gleichbehandlung, indem Captain James T. Kirk und Alexander von Platonius auf Augenhöhe dargestellt werden und dieser mit dem Raumschiff Enterprise zu einem Ort seiner Wahl, ohne die Kraft der Gedanken und ohne Diskriminierung von Menschen mit Behinderung, mitgenommen wird.

Tabelle 12: Analyseprotokoll (Plato's Stepchildren)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Amerikanisch	Inklusiv / Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

In der Episode *Plato's Stepchildren* wechseln sich insgesamt die exklusiven Settings der Bewohner des Planeten Platonius mit den inklusiven Bemühungen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise ab. Die Einstellung Amerikanisch (A) verdeutlicht dabei aus der Vogelperspektive (V) heraus die ihm zugewiesene Rolle und die Herausforderungen des kleinwüchsigen Alexander, dessen körperliche Behinderung realistisch dargestellt wird.

7.2.8. Seelische Behinderung bei Garth von Izar in „Whom Gods Destroy“

In der 14. Episode der dritten Staffel transportiert das Raumschiff Enterprise ein neues Medikament zur Behandlung psychisch erkrankter Rehabilitandinnen und Rehabilitanden zum Planeten Elba II. Die Regiearbeit von Herb Wallerstein basiert auf dem Drehbuch von Lee Erwin und Jerry Sohl, welche die Rehabilitandinnen und Rehabilitanden wie in der Episode *Dagger of the Mind* auf einem von der Gesellschaft isolierten Planeten darstellen. Obwohl die Erstausstrahlung von *Whom Gods Destroy* im US-amerikanischen Fernsehen am 3. Januar 1969 annähernd zwei Jahre nach *Dagger of the Mind* erfolgte, bestehen trotz erweiterter Details in Hinblick auf die Darstellung und das zugrundeliegende Verständnis von Menschen mit Behinderung große Ähnlichkeiten zwischen den beiden Episoden. Diese erweiterten Details scheinen dabei die Art der Darstellung und das Verständnis der 60er Jahre zu unterstreichen. So ist die Rehabilitationskolonie in *Whom Gods Destroy* nicht nur technisch durch Sicherheitsvorkehrungen von der Gesellschaft isoliert, sondern der Planet Elba II wird zusätzlich mit einer lebens-

unfreundlichen Atmosphäre dargestellt, welche die Rehabilitandinnen und Rehabilitanden einschließt.

Kirk: *„[...] a planet with a poisonous atmosphere where the Federation maintains an asylum for the few remaining incorrigible criminally insane of the galaxy. We are bringing a revolutionary new medicine to them, a medicine with which the Federation hopes to eliminate mental illness for all times.“*

(Line 3)

Dass *Star Trek: The Original Series* stets Elemente einer positiven Zukunftsvision enthält, offenbart sich in einem Dialog zwischen Commander Spock und dem vermeintlichen Leiter der Rehabilitationskolonie, Dr. Donald Cory. In diesem Dialog legt Commander Spock die nachweislichen Erfolge des Rehabilitationsprogrammes der Vereinten Föderation der Planeten dar und verweist auf die geringe Fallzahl an psychisch erkrankten Rehabilitandinnen und Rehabilitanden. Das neue Medikament stellt somit ein weiteres Element dieser positiven Zukunftsvision dar.

Cory/Garth: *“The rehab programme isn’t progressing too well. And I have my doubts about the effectiveness of this medicine too.“*

(Line 10)

Spock: *“A total of fifteen incurably insane out of billions is not what I would call an excessive figure.“*

(Line 13)

Die negative Bewertung seitens des vermeintlichen Dr. Donald Cory ist für die Analyse insofern von Bedeutung, als dass es sich bei Dr. Donald Cory in Wirklichkeit um den Rehabilitanden Garth von Izar, einen ehemaligen Kommandanten eines Raumschiffes der Sternenflotte, handelt. Dieser rebellierte in der Episode gegen seine Behandlung, was auf seine seelische Behinderung zurückgeführt werden kann, welche er kategorisch abzulehnen scheint. Die Herausforderungen in einem adäquaten Umgang mit einer seelischen Behinderung werden dabei prä-

nant herausgestellt, bevor sich Garth von Izar zu erkennen gibt. Die als Marta bekannte Rehabilitandin versucht Captain James T. Kirk und Commander Spock auf Garth von Izar hinzuweisen, jedoch schenken diese ihr keine hinreichende Beachtung.

Marta: *„Can't you see just by looking at me?
Can't you tell just by listening?“*
(Line 20)

Spock: *“She sounds rational enough, Captain.”*
(Line 21)

Marta: *“I am rational!”*
(Line 22)

Kirk: *„Well, what is it you want to tell me?“*
(Line 23)

Marta: *“I can't tell you in front of him.”*
(Line 24)

Kirk: *“You are afraid to talk in front of Governor Cory?“*
(Line 25)

Marta: *“He isn't really Governor Cory at all. That's just it.”*
(Line 26)

Ungläubig wenden sich Captain James T. Kirk und Commander Spock von der Rehabilitandin Marta ab und setzen ihre Führung durch die Rehabilitationskolonie mit dem vermeintlichen Dr. Donald Cory fort, dessen Wort sie in dieser dargestellten Szene für glaubwürdiger erachten. Auch die anderen Rehabilitanden, welche sich allesamt in Sicherheitsgewahrsam befinden, werden visuell als zwielichtige Charaktere dargestellt und von Captain James T. Kirk und Commander Spock als solche wahrgenommen. Die vermittelten Eindrücke dieser Charaktere lassen sich dabei als apathisch oder bedrohlich beschreiben.

Dass es sich bei der dargestellten seelischen Behinderung von Garth von Izar, wie es in den Episoden der 60er Jahre die Regel zu sein scheint, erneut um eine Bedrohung für das Raumschiff Enterprise handelt, wird ersichtlich, als sich Garth von Izar gegenüber der Besatzung des Raumschiffes Enterprise zu erkennen gibt und auf den von ihm inhaftierten Dr. Donald Cory verweist. Captain James T. Kirk erkennt daraufhin den ehemaligen Captain Garth von Izar und spricht ihn als solchen an. Doch scheint dieser sich selbst inzwischen als einen weiterentwickelten Charakter wahrzunehmen.

Garth: *„You will address me by my proper title, Kirk.“*
(Line 36)

Kirk: *“I’m sorry. I should’ve said Captain Garth.”*
(Line 37)

Garth: *“I am Lord Garth, formerly of Izar,
and I lead the future masters of the universe.”*
(Line 38)

In diesem Dialog offenbart Garth von Izar erstmals die Bedrohung für das Raumschiff Enterprise, welche hauptsächlich von der deutlichen Fehleinschätzung seiner eigenen Fähigkeiten sowie seinen Eroberungswünschen und deren aggressiven Tendenzen definiert wird. Captain James T. Kirk scheint in dieser Szene selbst an dem Erfolg des Rehabilitationsprogrammes zu zweifeln und bedauert die zu verzehrende Entwicklung von Garth von Izar.

Garth: *„You must be confined. And all the people of the galaxy
who will not bow to my will must be confined or destroyed
[...] I’m afraid of no one. You are all powerless against
me.“*
(Lines 42 and 46)

Kirk: *“He was such a genius. What a waste.”*
(Line 61)

Weil Garth von Izar, bedingt durch eine ausstehende Identifikationsbestätigung durch Captain James T. Kirk, sich nicht wie beabsichtigt an Bord des Raumschiffes Enterprise transportieren lassen kann, verfällt er in Rage und schlägt unkontrolliert auf die Inneneinrichtung der Rehabilitationskolonie ein. Danach verharrt er einige Sekunden regungslos und in sich gekehrt, wodurch seine schwankenden Emotionen und die mangelnde Beherrschung dargestellt werden. Dabei behauptet er in einer der nachfolgenden Szenen von sich selbst, als eine Art weiterentwickelter Charakter losgelöst von derart menschlichen Emotionen zu sein. Dies erweckt den Medienkonsumenten gegenüber den Eindruck, Garth von Izar sei von sich selbst losgelöst und die Wahrnehmung seiner Umgebung sei stark verzerrt.

Garth: *“I am above that sort of things.”*

(Line 112)

Auch im Umgang mit den anderen Rehabilitanden, die er zuvor noch als “[...] *masters of the universe* [...]” betitelt hat, zeigt er sich wechselhaft und ohne Verständnis für deren Situation. Auf ein vorgetragenes Gedicht der Rehabilitandin Marta, welches sie entgegen ihrer Behauptung einem Werk von Shakespeare entnommen hat, droht Garth von Izar sie zu töten.

Garth: *„I’ll kill you with my own hands.“*

(Line 132)

Der Spannungsbogen erreicht seinen Höhepunkt, als sich Garth von Izar nicht nur mit historischen Diktatoren vergleicht, sondern als ihnen überlegen ausgibt. Dabei lässt er sich einen Thronsaal mit einem einfachen Stuhl auf einem Tisch als Thron aufstellen. In einer inszenierten Krönungszeremonie wird ihm von der Rehabilitandin Marta eine schlichte, scheinbar aus Aluminiumfolie bestehende Krone verliehen.



Abbildung 13: Seelische Behinderung bei Garth von Izar (bedrohliches Setting)
 Quelle: Star Trek: The Original Series – Whom Gods Destroy (1968)

Die gesamte Szene wirkt auf Captain James T. Kirk und Commander Spock, obwohl seitens Garth von Izar für wirkungsvoll erklärt, absonderlich. Das dargestellte Setting lässt sich dabei am ehesten mit einem Kinderspielzimmer vergleichen.

Garth: *„All the others before me have failed. Alexander, Caesar, Napoleon, Hitler, Lee Kuan, Krotus. All of them are dust. But I will triumph. I will make the ultimate conquest.“*

(Line 281)

Weil er in der Auseinandersetzung mit Captain James T. Kirk nicht näher an sein Ziel, das Raumschiff Enterprise zu erobern, herangekommen ist, tötet er sadistisch die Rehabilitandin Marta als Druckmittel an der vergifteten Oberfläche des Planeten Elba II. Darüber hinaus sprengt er ihren Körper mit einem ferngesteuerten Sprengsatz in ihrem Kampf ums Überleben an der Planetenoberfläche in die Luft. Dies macht Garth von Izar insgesamt zu einem der sadistischsten Gegenspieler in *Star Trek: The Original Series*. Lediglich Commander Spock kann über den Einsatz von kontrollierter Gewalt zur Deeskalation der Situation beitragen, so dass zum Ende der Episode Garth von Izar mit den anderen Rehabilitanden erfolgreich behandelt werden kann. Damit bedient sich die Episode erneut einer seelischen Behinderung zur Darstellung einer Gefahr für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise, endet aber in einem Happy End mit der erfolgreichen Rehabilitation

von Garth von Izar, so dass der Eindruck entsteht, dieser könne zum Abschluss seiner Behandlung wieder vollständig am Leben in der Gesellschaft teilhaben.

Tabelle 13: Analyseprotokoll (Whom Gods Destroy)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah	Bedrohlich
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/> (zzgl. <i>Science-Fiction Elemente</i>)	Froschperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Dieses inklusive Ende der Episode *Whom Gods Destroy* basiert auf einer realistischen Darstellung der Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für diese Art der seelischen Behinderung, wobei Garth von Izar übernatürliche Fähigkeiten einsetzt, welche als Science-Fiction Element die Dramaturgie der Episode mitbestimmen, aber nicht zur Darstellung der Behinderung beitragen. Die Einstellung Halbnah (HN) zeigt Garth von Izar in der Regel in einer bedrohlichen Gebärde gegenüber Captain James T. Kirk. Die Froschperspektive (F) verstärkt dessen Überlegenheit in den bedrohlichen Settings, welche nur über ein geschicktes Zusammenspiel der Hauptcharaktere abgewendet werden kann.

7.2.9. Zusatzanalyse: Demenz bei James T. Kirk in „*The Deadly Years*“

Obwohl sich die Episode *The Deadly Years* mit ihrem Fokus auf die Demenz von Captain James T. Kirk zunächst keiner der zugrundeliegenden Definitionen einer Behinderung zuordnen lässt, stellt sie dem Titel entsprechend die Folgen des Alterns und die sich daraus ergebenden Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise dar. Ein Fokus, der für behindertenspezifische Fragestellungen von zentraler Bedeutung sein kann, weshalb diese Episode in Form einer Zusatzanalyse Berücksichtigung findet. Die Schwerpunkte der dargestellten Handlung liegen dabei in der Auseinandersetzung mit diesen Herausforderungen und auf dem oftmals schwierigen Prozess ihrer individuellen Akzeptanz. *The Deadly Years* wurde da-

bei am 8. Dezember 1967 erstmals im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt und ist die 12. Episode der zweiten Staffel, basierend auf dem Drehbuch von David P. Harmon mit Regiearbeiten von Joseph Pevney.

Auf einer routinemäßigen Versorgungsmission für eine Forschungsstation der Vereinten Föderation der Planeten entdeckt die Besatzung des Raumschiffes Enterprise lediglich verstorbene oder hochgradig gealterte Wissenschaftler, obwohl niemand an Bord der Forschungsstation älter als dreißig Jahre gewesen sein sollte.

McCoy: *„Death by natural causes, old age.
[...] They are growing older by the minute. Much older.”*
(Lines 15 and 43)

Aus für den Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy unerklärlichen Gründen sind die Wissenschaftler äußerst schnell gealtert, und erste Anzeichen dieses Alterungsprozesses machen sich auch bei den Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise bemerkbar. So zeigen sich bei Lieutenant Arlene Galway erste Anzeichen einer Altersschwerhörigkeit und Captain James T. Kirk wirkt im Verlauf der Episode zunehmend dement und wiederholt seine Anweisungen als Captain des Raumschiffes Enterprise.

Sulu: *„You already gave that command, sir.“*
(Line 74)

Inzwischen sind auch die verbleibenden Wissenschaftler der Forschungsstation eines natürlichen Todes gestorben. Hier verdeutlicht insbesondere die Art der Darstellung der Hauptcharaktere die möglichen Ängste vor den Folgen des Alterns und die damit einhergehende Verzweiflung vor dessen Unaufhaltsamkeit. So wird ein gewisser Robert Johnson von der Forschungsstation, der nur kurze Zeit nach seiner Frau Elaine Johnson verstorbt, in seinen letzten Momenten als dement und verwirrt dargestellt.

McCoy: *„He can hear you, Jim, but he doesn't understand.”*
(Line 35)

Von dem Beginn der Episode bis zum Tod aller Wissenschaftler der Forschungsstation vergeht nur sehr wenig Zeit und die Handlung konzentriert sich zunächst auf die gravierenden Folgen des Alterns. Dadurch zeichnet die Dramaturgie der Episode ein insgesamt schnell ansteigender Spannungsbogen aus, den Captain James T. Kirk mit der drohenden Demenz zu einem Höhepunkt führt. Commander Spock schätzt daher den ebenfalls beschleunigten Alterungsprozess der Besatzungsmitglieder als äußerst kritisch für die Funktionsfähigkeit des Raumschiffes Enterprise ein.

Spock: *„Also, since our mental faculties are aging faster than our bodies, we will be little better than mental vegetables [...]”*

(Line 118)

Kirk: *“Total senility!”*

(Line 119)



Abbildung 14: Demenz bei James T. Kirk (exklusives Setting)
Quelle: Star Trek: The Original Series – The Deadly Years (1967)

Währenddessen häufen sich bei Captain James T. Kirk die demenzbedingten Folgen, welche er sich jedoch nicht eingestehen möchte. So gibt er beispielsweise Funk- und Kommunikationsanweisungen, welche einen veralteten Verschlüsselungscode beinhalten und vergisst in einer dargestellten Szene, dass er einen Abteilungsbericht bereits gegengezeichnet hat.

Sulu: *„We discussed that earlier.“*
(Line 89)

Kirk: *„I fail to understand why each one of my
commands is being questioned.“*
(Line 211)

Als Folge hinterfragt Commodore Stocker die Dienstfähigkeit von Captain James T. Kirk und bittet Commander Spock um ein „[...] *competency hearing* [...]“, welches dessen Demenz nachweisen soll. Obwohl sich Captain James T. Kirk selbstbewusst in diesen Prozess begibt und dessen Legitimität und Zweckmäßigkeit hinterfragt, kann er nicht die an ihn gerichteten Erwartungen erfüllen und muss seines Kommandos enthoben werden. Selbst in diesem Moment der Erkenntnis kann sich Captain James T. Kirk seine eigene Demenz nicht eingestehen, versucht sich gegen die Vorwürfe und Folgen zu wehren und weicht schließlich auf Ausreden aus, die seine Fehler als bloße Versprecher dastehen lassen sollen.

Kirk: *„A slip of the tongue.“*
(Line 320)

Stocker: *„But it is disastrous to have a commanding officer
whose condition is any less than perfection.
[...] he is unable to perform his duties.“*
(Lines 231 and 237)

Insgesamt ermöglicht die Episode einen klaren Blick auf die Auseinandersetzung mit einer eigenen Erkrankung oder Behinderung, da der Zustand des hohen Alters, anders als in der Realität, bereits in kurzer Zeit eingetreten ist. Dies kann dabei mit unfallbedingten Behinderungen gleichgesetzt werden, welche von heute auf morgen die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft verändern können.

Dabei stellt die Episode hauptsächlich das Auflehnen Captain James T. Kirks gegen seine eigene Demenz dar und akzentuiert insbesondere den inneren Konflikt und die Folgen für die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Es scheint so, als ob die ihm zugesprochene Opferrolle einer Entmündigung gleichzusetzen sei, bei der er die ihm obliegenden Pflichten und Privilegien verliert. Dabei setzt

die Episode zum einen auf die durch Captain James T. Kirk dargestellten Emotionen der Ablehnung und Wut. Zum anderen kontrastiert sie die Emotionen Trauer und Mitgefühl der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise. Diese Divergenz kann eine maßgebliche Herausforderung für Menschen mit Behinderung darstellen, da sie neben der Auseinandersetzung mit dem eigenen Zustand eine Entfremdung der sie umgebenden Menschen erleben können. Insofern bietet die Episode den Medienkonsumenten als zentralen Bestandteil ein aufklärerisches Element in Bezug auf den Umgang mit den Betroffenen.

Tabelle 14: Analyseprotokoll (The Deadly Years)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Demenz <i>(Zusatzanalyse)</i>	Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die individuellen Folgen der Demenz und die gesellschaftliche Reaktion auf diese werden realistisch dargestellt. Obwohl es durch die Demenz der verschiedenen Charaktere insbesondere in der ersten Hälfte der Episode zu bedrohlichen Situationen kommt, sind die Besatzungsmitglieder stets um die Herstellung inklusiver Settings bemüht. Die Einstellung Halbnah (HN) dient dabei zur Hervorhebung des Altersungsprozesses von Captain James T. Kirk. Dessen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, um die er deutlich bemüht ist, werden stets aus der Normalperspektive (N) heraus dargestellt.

7.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: The Original Series

Die nachfolgende Tabelle führt die Analyseprotokolle der einzelnen Episoden für eine abschließende Bewertung der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* zusammen. Darin werden die Jahre 1966 bis 1969 für die mediale Längsschnittanalyse entsprechend aufbereitet.

Tabelle 15: Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1966 bis 1969)

Star Trek: The Original Series (1966 – 1969)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1966	Charlie X	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	DGG	F	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	Where No...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	G	F	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	The Naked...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	bedrohlich	<input checked="" type="checkbox"/>
1966	Dagger of...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N, V	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	The Menag...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	G, HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1967	The Deadly...	Demenz	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1968	Spock's...	geistig	<input type="checkbox"/> (Science-Fiction)	G	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1968	Plato's...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	A	V	inklusive / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1969	Whom...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN	F	bedrohlich	<input checked="" type="checkbox"/>

MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT:

DGG: Detail/Ganz-Groß; G: Groß; N: Nah; HN: Halbnahe; A: Amerikanisch; HT: Halbtotal; T: Total; W: Weit

MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE:

N: Normalsicht; F: Froschperspektive; V: Vogelperspektive

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

In *Star Trek: The Original Series* beziehen sich insgesamt fünf von neun behinderungsspezifischen Episoden auf die Darstellung einer seelischen Behinderung. Insgesamt vier Episoden greifen dabei in der Darstellung einer Behinderung auf Science-Fiction Elemente zurück. Dies deutet bereits an, dass es in diesen Episoden verstärkt um die Dramaturgie und weniger um die Darstellung einer Behinderung geht. Die Szenenprotokolle der Episoden mit einer seelischen Behinderung deuten dabei einen abwechselnden Schwerpunkt in der Darstellung exklusiver und bedrohlicher Settings an. Am häufigsten kommen insgesamt die exklusiven Settings zum Einsatz, wobei sich die Menschen mit Behinderung den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen anzupassen haben: „*You have to learn how to live with people. You're not alone anymore.*“ (Charlie X, Line 170). Wenn eine Bedrohung durch einen Charakter mit seelischer Behinderung dargestellt wird, der nicht zu den Hauptcharakteren der Fernsehserie *Star Trek: The Original Series* gehört, so variieren die signifikanten Kameraeinstellungen zwischen Halbnahe (HN), Groß (G) und Detail/Ganz-Groß (DGG). Die dargestellte Bedrohung basiert dabei häufig auf einer Angst vor dem Ausmaß der seelischen Behinderung: „*Can you imagine what he could do to an normal, open environment?*“ (Charlie X: Line 263) sowie „*[...] as if this ship and its crew are almost a toy for his amusement.*“ (Where No Man Has Gone Before, Line 186).

Sind hingegen die Hauptcharaktere von einer seelischen Behinderung betroffen, so stellt die signifikante Kameraeinstellung Halbtotal (HT) darüber hinaus die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dar. In den bedrohlichen Settings der

exklusiven Episoden werden jeweils die Gesichter und Augen der Menschen mit Behinderung fokussiert und aus der für den Medienkonsumenten bedrohlich wirkenden Froschperspektive (F) gezeigt (*Charlie X, Where No Man Has Gone Before*). Gleiches gilt für die Episode *Whom Gods Destroy*, welche sich überwiegend bedrohlicher Settings bedient. In der Episode mit den betroffenen Hauptcharakteren erfolgt ein Wechsel zur Vogelperspektive (V), welche insbesondere die surreal wirkenden Situationen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise abbildet und die humoristischen Elemente dieser Episode betont (*The Naked Time*). Die Episode *Dagger of the Mind* zeigt Dr. Simon van Gelder zunächst als bedrohlichen Charakter und bedient sich ebenfalls einiger Kameraperspektiven aus der Froschperspektive (F), wechselt dann aber signifikant zu der Vogelperspektive (V), da er von den Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise intensiv und über mehrere Szenen betreut wird. Damit scheint sich die positive Zukunftsvision in Bezug auf Menschen mit einer seelischen Behinderung in *Star Trek: The Original Series* nicht zu verwirklichen. Die Darstellung exklusive Rehabilitationseinrichtungen in den Episoden *Dagger of the Mind* und *Whom Gods Destroy* legen dies nahe: „[...] a planet with a poisonous atmosphere where the Federation maintains an asylum for the few remaining incorrigible criminally insane of the galaxy.“ (*Whom Gods Destroy*, Line 3). Lediglich in einer Szene werden diese Umstände kritisch kommentiert: „A cage is a cage, Jim.“ (*Dagger of the Mind*, Line 24). In drei von fünf Episoden mit einer seelischen Behinderung wird kein inklusives Ende geboten. Dieses bleibt den betroffenen Hauptcharakteren in der Episode *The Naked Time* und einem ranghohen Charakter und Kollegen von Captain James T. Kirk in der Episode *Whom Gods Destroy* vorbehalten. Die anderen Episoden enden mit dem Tod der betroffenen Charaktere oder aber mit deren Ausschluss aus der Gesellschaft.

Anders verhält es sich in der Darstellung einer körperlichen Behinderung. So kombiniert die Episode *Plato's Stepchildren* beispielsweise inklusive und exklusive Settings in gleichen Anteilen. Exklusive Settings werden immer dann dargestellt, wenn Alexander von den Bewohnern des Planeten Platonius ausgeschlossen und diskriminiert wird: „Because they make fun of me for my size.“ (*Plato's Stepchildren*, Line 101). Inklusive Settings rücken immer dann in den Fokus der Darstellung, wenn die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise mit Alexander in Kontakt treten. Hier findet eine Kommunikation auf Augenhöhe so-

wie eine Emanzipation statt. Die Diskriminierung Alexanders wird über die Kameraeinstellung Amerikanisch (A) in mehreren signifikanten Szenen dargestellt. Diese Einstellung ermöglicht sowohl einen Einblick in dessen Anstrengung und Verzweiflung, als auch auf die herausfordernden Rahmenbedingungen seiner Tätigkeit. Durch den konsequenten Einsatz der Vogelperspektive (V) blickt der Medienkonsument dabei auf den ausgebeuteten Alexander herab.

Einen weiteren Einblick in das Verständnis einer körperlichen Behinderung bietet die Episode *The Menagerie*. In der anfänglichen Dramaturgie der Episode wird Captain Christopher Pike als bedauernswerter Charakter dargestellt: „*His mind is as active as yours or mine, but it's trapped inside a useless, vegetating body.*“ (The Menagerie (Part I), Line 58), wobei diese Einschätzung von einem Charakter ohne Behinderung gegeben wird. Darüber hinaus wirkt die Darstellung des Rollstuhls von Captain Christopher Pike sowohl in Form- als auch Farbgebung beklemmend. Allerdings zeigt sich in den Schlüsselszenen der Episode, dass Captain Christopher Pike hauptsächlich über die Kameraeinstellungen Groß (G) und Halbnah (HN) dargestellt wird. In diesen Szenen geht es um seine fachliche Einschätzung bei einer Gerichtsverhandlung und nicht um die Darstellung seiner Behinderung. Entsprechend bedient sich die Episode auch der Normalperspektive (N), so dass Captain Christopher Pike gleichberechtigt mit den anderen Führungsoffizieren an der Entscheidungsfindung beteiligt ist und inklusive Settings am häufigsten dargestellt werden. Die Episoden mit einer körperlichen Behinderung führen jeweils zum Recht auf Selbstbestimmung der betroffenen Charaktere und enden daher ebenfalls in inklusiven Settings.

Stark auf Science-Fiction Elemente beschränkt wird die geistige Behinderung von Commander Spock in der Episode *Spock's Brain* dargestellt. Ähnlich wie bei den seelischen Behinderungen liegt der Fokus deutlich auf den Gesichtspartien und nicht auf den Rahmenbedingungen, so dass bevorzugt die Einstellung Groß (G) aus der Normalperspektive (N) heraus verwendet wird. Die dargestellten Bemühungen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise erzeugen dabei inklusive Settings und die Zusammenarbeit mit dem geistig behinderten Commander Spock führt auch zu einem inklusiven Ende dieser Episode. Dabei mag die unrealistische Darstellung insbesondere auf die mögliche Komplexität einer geistigen Behinderung zurückzuführen sein.

Darüber hinaus werden die inklusiven Bemühungen um die Hauptcharaktere in der Episode *The Deadly Years* eindeutig dargestellt. Unter Verwendung der Kameraeinstellung Halbnah (HN) und der Normalperspektive (N) erlebt der Medienkonsument den körperlichen und geistigen Abbau von Captain James T. Kirk, der, wie für einen Hauptcharakter selbstverständlich, in ein inklusives Ende überführt wird. Da es sich in der Darstellung von Alterserscheinungen nicht um die eigentliche Abbildung einer Behinderung handelt, hierfür müsste der dargestellte Charakter in seiner Funktionalität von der entsprechenden Alterskohorte abweichen, wird die Episode bevorzugt für ein Verständnis von Andersartigkeit und nicht für die Akzeptanz einer Behinderung herangezogen. So wird beispielsweise das in den 60er Jahren vorherrschende Klischee eines idealtypischen Menschen in der Hauptrolle betont: „*But it is disastrous to have a commanding officer whose condition is any less than perfection.*“ (The Deadly Years, Line 231). Demnach scheint die Gesellschaft der Zukunft perfekte Menschen in den zentralen Positionen zu bevorzugen. Soziale Ausgrenzungen können die Folge sein.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass *Star Trek: The Original Series* insbesondere für die Hauptcharaktere um die Herstellung inklusiver Setting bemüht ist. Nebencharaktere mit einer seelischen Behinderung dienen der Dramaturgie einer Episode und befinden sich in exklusiven oder bedrohlichen Settings. Bei den körperlichen Behinderungen zeigt sich deutlich, dass kein einheitliches Konzept für die Darstellung einer Behinderung vorliegt. Während die seelischen Behinderungen zum gesellschaftlichen Ausschluss führen können, werden die körperlichen Behinderungen, selbst wenn sie dramatisch inszeniert sind, bedingungslos in die gesellschaftliche Teilhabe überführt. Somit dient die Darstellung von Menschen mit Behinderung in *Star Trek: The Original Series* der Darstellung einer Andersartigkeit, die nicht bei allen Charakteren aufgelöst werden kann oder aufgelöst werden soll. In den 60er Jahren scheint das Thema Behinderung daher nicht nur wenig konkret dargestellt, sondern kann darüber hinaus als Instrument zur Umsetzung der Dramaturgie in den einzelnen Episoden gesehen werden. Dabei wird noch einmal zusätzlich unter denen differenziert, die sowieso schon als andersartig dargestellt werden. Auf die wirklichen Herausforderungen einer Behinderung wird hier insbesondere restriktiv reagiert.

8. Star Trek: The Animated Series (1973 – 1974):

Exklusive Rahmenbedingungen als gemeinsame Herausforderung

8.1. Einführung in Star Trek: The Animated Series

Die Fernsehserie *Star Trek: The Animated Series*, im deutschsprachigen Raum auch als Fernsehserie *Die Enterprise* bekannt, ist ein direkter Ableger von *Star Trek: The Original Series* in Form einer Zeichentrickserie. Gene Roddenberry übertrug die Produktionsrechte an die Firma Filmation Associates, welche sich verpflichtet hat, sich weitestgehend an das Original zu halten. Der Hauptproduktions- und Ausstrahlungszeitraum war zwischen den Jahren 1973 und 1974. In Anlehnung an *Star Trek: The Original Series* gleicht das Abbild der serieneigenen Intention sowie das Intro folglich dem Original.

INTRO: „*Space, the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. It's five-year-mission: To explore strange new worlds. To seek out new life and new civilizations. To boldly go where no man has gone before.*“

Allerdings zeigen sich bei den weiteren Hauptcharakteren einige Unterschiede. Obwohl die soziale Ausgrenzung und Andersartigkeit weniger offensichtlich thematisiert werden, stellt *Star Trek: The Animated Series* eine ausdifferenziertere Besatzung des Raumschiffes Enterprise dar. So ist Ensign Pavel Andreievich Chekov beispielsweise durch den Edosianer Lieutenant Arex ersetzt worden, der sich sichtlich von einem Menschen unterscheidet. Als neues Besatzungsmitglied ist ebenfalls Lieutenant M'ress hinzugekommen, deren Körper weitestgehend einer Katze gleicht. Damit nutzt *Star Trek: The Animated Series* die gestalterischen Möglichkeiten einer Zeichentrickserie und betont gleichzeitig das harmonische Zusammenspiel der verschiedenartigen Besatzungsmitglieder, ohne auf bedrohliche Settings oder zwischenmenschliche Konflikte zurückzugreifen. Folglich ist auch die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Menschen mit Behinderung kein wirkliches Thema in *Star Trek: The Animated Series*.

Lediglich die Episode *The Terratin Incident* lässt die Besatzungsmitglieder schrumpfen, wodurch sie im Umgang mit ihrer Umwelt auf physikalische Barrie-

ren stoßen. Dem positiven Charme dieser Zeichentrickserie entsprechend, arbeiten die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise nicht nur an einer Lösung dieses Problems, sondern zeigen dank der gestalterischen Möglichkeiten einer Zeichentrickserie auch innovative Herangehensweisen in der Etablierung inklusiver Settings. Von den insgesamt 22 Episoden der beiden Staffeln geht die Episode *The Terratin Incident* daher in die mediale Längsschnittanalyse mit ein. Da es sich um Zeichentrickcharaktere handelt, muss auf mögliche Behinderungen der Schauspielerinnen und Schauspieler nicht eingegangen werden.

8.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)

8.2.1. Körperliche Behinderung bei diversen Charakteren in „The Terratin Incident“

Als einzige Episode der Fernsehserie *Star Trek: The Animated Series* mit behinderungsspezifischem Bezug kann *The Terratin Incident* genannt werden. Basierend auf einem Drehbuch von Paul Schneider und mit der Regiearbeit von Hal Sutherland wurde *The Terratin Incident* erstmals am 17. November 1973 im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt. Die insgesamt 11. Episode der ersten Staffel kann dabei in Anlehnung an eine körperliche Behinderung von kleinwüchsigen Menschen gesehen werden. Diese können aufgrund ihrer Körpergröße verschiedene Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft erfahren, sofern die externen Rahmenbedingungen keine inklusiven Settings ermöglichen. Die unzureichenden externen Rahmenbedingungen können dabei in einer Zeichentrickserie mit besonders darstellerischem Detail inszeniert werden.

In der Episode *The Terratin Incident* verfolgt die Besatzung des Raumschiffes Enterprise einen 200 Jahre alten Notruf, der sie zum Planeten Terratin führt. Im Orbit des Planeten Terratin wird das Raumschiff Enterprise von einem unbekanntem Energiestrahle getroffen, der die Besatzungsmitglieder kontinuierlich schrumpfen lässt. Dadurch verändert sich deren Bezug zu den externen Rahmenbedingungen, wie sie in einem Raumschiff vorgegeben sind. So informiert beispielsweise Lieutenant Gabler von der Maschinenraumbesatzung Lieutenant Commander Montgomery Scott darüber, dass die Werkzeuge für seinen geschrumpften Zustand zu groß seien.

Gabler: *„All the tools, sir. They're too big to handle.“*

(Line 91)

Auch der internen Sprechverbindung des Raumschiffes Enterprise lassen sich ähnliche Herausforderungen mit den externen Rahmenbedingungen entnehmen. So berichtet der zuständige Messeoffizier Briel über zu große Tische, Stühle und zu großes Essbesteck. Seine Verzweiflung in Anbetracht dieser Herausforderungen wird entsprechend deutlich als allgemeiner Hilferuf dargestellt.

Briel: *„Security! Anyone, please! Mess officer Briel requesting help in the main dining room. Tables, chairs, silverware, everything seems to have enlarged.“*

(Line 96 – 98)

Der Fokus der Darstellung auf die externen Rahmenbedingungen wird dadurch betont, dass der zuständige Messeoffizier Briel zunächst an eine Vergrößerung der ihn umgebenden Objekte denkt. Auch die Führungsoffiziere Captain James T. Kirk, Commander Spock und Lieutenant Nyota Uhura beraten sich über diesen Umstand.

Uhura: *„Captain, the most incredible thing is happening.“*

(Line 101)

Kirk: *„We know, the whole ship has apparently expanded.“*

(Line 102)

Spock: *„An equally good possibility is that the ships personnel have contracted, and may be continuing to shrink.“*

(Line 103)

Durch diesen Dialog wird das Zusammenspiel aus den individuellen Begebenheiten und den externen Rahmenbedingungen ersichtlich. Dabei ist es möglich, wie in der Episode in verschiedenen Szenen gezeigt wird, die externen Rahmenbedingungen den individuellen Begebenheiten entsprechend anzupassen. So steht zum Beispiel Lieutenant Hikaru Sulu in einer Szene auf einer Leiter, um an seine Kontrollkonsole heranzukommen. Insgesamt schrumpft die Besatzung des Raumschiff-

fes Enterprise aber zu stark, als dass sie noch lange die Kontrolle über die technischen Instrumente behalten könnten.

Arex: *„Sensor sweeps are already impossible, sir.
My eyes no longer fit the opticals.“*

(Line 115)

Uhura: *„And I can't reach the dial I've turned five minutes ago.“*

(Line 116)

In verschiedenen Szenen klettern die Besatzungsmitglieder über ihre Stühle auf die Kontrollkonsolen, um die technischen Instrumente zu bedienen. Dabei werden aus leicht zu bedienenden Knöpfen große und schwer zu bewältigende Hindernisse. So scheitern bereits die alltäglichen Dinge an Bord des Raumschiffes Enterprise, weil dieses nicht für derart geschrumpfte Menschen ausgelegt ist.



Abbildung 15: Körperliche Behinderung bei Spock (exklusives Setting)
Quelle: Star Trek: The Animated Series – The Terratin Incident (1973)

Als Lieutenant Hikaru Sulu von seiner Kontrollkonsole fällt und dabei sein Bein bricht, kann er zunächst nicht auf die Krankenstation gebracht werden, da seine Körpergröße nicht an den automatischen Türsensor heranreicht. Captain James T. Kirk muss erst einen Stock zur Verlängerung nehmen, um den automatischen Türsensor auszulösen.

Kirk: „*The electric eye. We've grown too small to make it work.*“

(Line 158)

Dies zeigt insbesondere das Gefahrenpotential, sofern die externen Rahmenbedingungen nicht inklusiv ausgestaltet sind, als auch die bestehenden physischen Barrieren in der Interaktion mit Objekten. Somit wirft die Episode ein Schlaglicht auf die vielfältigen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft und zeigt verschiedene Lösungsmöglichkeiten, wie dennoch ein inklusives Setting erreicht werden kann. Zu nennen sind hier die konstruierten Leitern und ein extra für Captain James T. Kirk entworfener Communicator in kleinerem Design. Die ansprechende Darstellung der Zeichentrickcharaktere und die innovativen Lösungsmöglichkeiten im Rahmen einer Zeichentrickserie bieten den Medienkonsumenten einen Einblick in diese Herausforderungen und machen charmant auf inklusive Lösungen aufmerksam.

Tabelle 16: Analyseprotokoll (The Terratin Incident)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Amerikanisch / Total	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input type="checkbox"/>
<i>(zzgl. Science-Fiction Elemente)</i>		<i>(Bewertung nicht möglich)</i>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die Episode *The Terratin Incident* stellt die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft überdeutlich dar, was auf das Schrumpfen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise zurückzuführen ist. Dadurch ist zum einen die körperliche Behinderung nicht so realistisch dargestellt wie in der Episode *Platp's Stepchildren*, zum anderen trägt hier ein Element aus der Science-Fiction erst zu dieser Behinderung bei, weshalb sie als unrealistisch bewertet werden kann. Die Einstellungen Amerikanisch (A) und Total (T) bieten in Verbindung mit der Vogelperspektive (V) einen Überblick über die Situation der geschrumpften Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise, welche inklusive

Settings herzustellen versuchen. Hier stehen deutlich die Rahmenbedingungen im Fokus der Darstellung. Das Ende der Episode kann für die weitere Analyse allerdings nicht bewertet werden, da ein Science-Fiction Element zur Auflösung beiträgt, welches nicht dem klassischen Konzept von exklusiven oder inklusiven Settings zugeordnet werden kann.

8.3. Fazit zur Darstellung in *Star Trek: The Animated Series*

Die Fernsehserie *Star Trek: The Animated Series* widmet sich in einer Episode den Herausforderungen von Menschen mit einer körperlichen Behinderung, wobei diese aufgrund des Einsatzes von Science-Fiction Elementen nicht realistisch abgebildet wird. Darüber hinaus scheint das Thema Behinderung in dieser Zeichentrickserie keine große Rolle zu spielen. Dabei zeigt die Episode *The Terratin Incident* von 1973 deutlich, dass verschiedenartige Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gemeinsam aufgelöst werden können. So zeigen sich im Szenenprotokoll besonders viele Abfolgen von inklusiven Settings und die betroffenen Charaktere werden jeweils mit den sie umgebenden Rahmenbedingungen abgebildet: „*All the tools, sir. They're too big to handle.*“ (The Terratin Incident, Line 91). Die Kameraeinstellungen Amerikanisch (A) und Total (T) tragen zu diesem ganzheitlichen Verständnis einer körperlichen Behinderung bei. Dass die dargestellten Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft in Anlehnung an eine Kleinwüchsigkeit zu verstehen sind, wird über die Vogelperspektive (V) verdeutlicht.

Tabelle 17: Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1973 bis 1974)

Star Trek: The Animated Series (1973 – 1974)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1973	The Terra...	körperlich	☐(Science-Fiction)	A, T	V	inklusiv	☐(o.a.B.)

MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT:

DGG: Detail/Ganz-Groß; G: Groß; N: Nah; HN: Halbnah; A: Amerikanisch; HT: Halbtot; T: Total; W: Weit

MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE:

N: Normalsicht; F: Froschperspektive; V: Vogelperspektive

o.a.B.:

ohne abschließende Bewertung

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Insgesamt muss die Darstellung, trotz intensiver Bemühungen um inklusive Settings, als derart unrealistisch bewertet werden, dass das Ende der Episode nicht als inklusives Ende bewertet werden kann. Hier tragen Science-Fiction Elemente zur Auflösung der Situation bei und alle dargestellten Charaktere erhalten lediglich ihre ursprüngliche Größe zurück.

9. Star Trek: The Next Generation (1987 – 1994):

Von der idealtypischen Konstruktion inklusiver Settings...

9.1. Einführung in Star Trek: The Next Generation

Die Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*, im deutschsprachigen Raum auch als *Raumschiff Enterprise: Das nächste Jahrhundert* bekannt, ist eine Weiterentwicklung des Konzeptes von *Star Trek: The Original Series*. Während die Abenteuer des ersten Raumschiffes Enterprise im 23. Jahrhundert spielen, befindet sich die Besatzung des Raumschiffes Enterprise bei *Star Trek: The Next Generation* bereits im 24. Jahrhundert. Diese Fernsehserie basiert ebenfalls unmittelbar auf der Idee von Gene Roddenberry und wurde hauptsächlich zwischen den Jahren 1987 und 1994 produziert und erstausgestrahlt. Für die Produktion zuständig war die Firma Paramount Domestic Television. *Star Trek: The Next Generation* setzt dabei verstärkt auf gesellschaftsrelevante Fragestellungen, thematisiert verstärkt die Rolle des Individuums in der Gesellschaft und betont die Bedeutung der Diplomatie in konfliktbelasteten Situationen (Rauscher 2003: 138). Selbstironisch sieht sich *Star Trek: The Next Generation* dabei als eine konsequente Weiterentwicklung der „[...] Cowboy-Diplomatie [...]“ (Rauscher 2003: 163) aus *Star Trek: The Original Series*. Das Intro zur Fernsehserie macht aber deutlich, dass es sich dennoch um eine eindeutige Fortsetzung der Entdeckungsreise des ersten Raumschiffes Enterprise handelt. Allerdings ist das Intro weniger auf menschliche Akteure fokussiert, sondern öffnet sich ebenfalls gegenüber anderen Lebensformen. So wird aus dem „[...] where no man has gone before“ ein neutrales und in Bezug auf die Abenteuer weiter gefasstes „[...] where no one has gone before“.

INTRO: *"Space, the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its continuing mission: To explore strange new worlds. To seek out new life and new civilizations. To boldly go where no one has gone before."*

Auch bei den Hauptcharakteren sind Unterschiede im direkten Vergleich mit *Star Trek: The Original Series* und *Star Trek: The Animated Series* festzustellen. Während in den 60ern und 70ern Captain James T. Kirk, dessen First Officer Com-

mander Spock sowie Chief Medical Officer Dr. Leonard McCoy eindeutig als zentrale Hauptcharaktere identifiziert werden können, lässt sich eine Unterscheidung in zentrale und weitere Hauptcharaktere bei *Star Trek: The Next Generation* nicht so einfach vornehmen. Zwar nimmt Captain Jean-Luc Picard (Patrick Stewart) als neuer Kommandant des Raumschiffes Enterprise eine zentrale und oftmals auch handlungsentscheidende Rolle in den einzelnen Episoden ein, jedoch bestimmen in den verschiedenen Episoden jeweils unterschiedliche Hauptcharaktere sowie deren individuelle Fähigkeiten den weiteren Handlungsverlauf (Rauscher 2003: 140). Dazu gehören der First Officer Commander William T. Riker (William Frakes), Lieutenant Commander Data (Brent Spiner), Chief Engineer Lieutenant (Commander) Geordi LaForge (LeVar Burton), Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher (Gates McFadden), die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi (Marina Sirtis), der Sicherheitsoffizier Lieutenant Worf (Michael Dorn) und Ensign Wesley Crusher (Wil Wheaton). Charaktere mit nur kurzer Präsenzzeit sowie regelmäßig wiederkehrende Charaktere mit zentraler Bedeutung für die Handlung sind Lieutenant Tasha Yar (Denise Crosby) in der ersten Staffel von 1987, Chief Medical Officer Dr. Katherine Pulaski (Diana Muldaur) in der zweiten Staffel von 1988, Chief Miles O'Brien (Colm Meany), Lieutenant Reginald Barclay (Dwight Schultz) sowie Ensign Ro Laren (Michelle Forbes) und die Barkeeperin Guinan (Whoopi Goldberg). Damit zeigen sich die Charaktere in *Star Trek: The Next Generation* wesentlich ausdifferenzierter als in den beiden Vorgängerserien, wodurch verstärkt zwischenmenschliche Handlungen und individuelle Schicksale dargestellt werden können.

Für die behinderungsspezifischen Analysen der Episoden ist hervorzuheben, dass *Star Trek: The Next Generation* mit den genannten Charakteren bereits zwei Menschen mit Behinderung als festen Bestandteil der Fernsehserie aufweist. So wird zum Beispiel Chief Engineer Lieutenant Geordi LaForge, der später zum Lieutenant Commander befördert wird, bereits ab der ersten Episode mit einer Sehbehinderung dargestellt. Noch zu Beginn der Fernsehserie ist er der Steuermann des Raumschiffes Enterprise und im weiteren Verlauf wird er zum Chief Engineer befördert. Seine beiden unterschiedlichen und verantwortungsvollen Positionen verdeutlichen die Möglichkeiten einer Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für einen Menschen mit Behinderung. Auch mit Lieutenant Reginald Barclay wird eine Behinderung zum zentralen Bestandteil der Handlung in mehre-

ren Episoden. Die mit seinem Charakter dargestellte seelische Behinderung thematisiert nicht nur seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, sondern konzentriert sich auf die Etablierung inklusiver Settings seitens der anderen Besatzungsmitglieder. In den insgesamt 178 Episoden der sieben Staffeln werden verschiedene Behinderungsarten dargestellt, denen jeweils mit der Etablierung inklusiver Settings begegnet wird. Auch in diesem Aspekt handelt es sich um eine Weiterentwicklung im direkten Vergleich mit *Star Trek: The Original Series*, wie die nachfolgenden Analysen der behinderungsspezifischen Episoden zeigen.

9.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)

9.2.1. Mehrfachbehinderung bei Geordi LaForge in „*The Naked Now*“

Mit der Episode *The Naked Now* knüpft *Star Trek: The Next Generation* an die ursprüngliche Episode *The Naked Time* aus *Star Trek: The Original Series* an. Wie bei *The Naked Time* stammt die zugrundeliegende Geschichte von John D. F. Black und J. Michael Bingham, der das dazugehörige Drehbuch schrieb. Die Regie in der dritten Episode, welche zugleich die erste eigenständige Episode neben der Pilotdoppelepisode ist, führte Paul Lynch und die Erstausrahlung im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 5. Oktober 1987. Wieder wird ein anhaltender rauschähnlicher Zustand dargestellt, der sich am ehesten einer seelischen Behinderung zuordnen lässt. Diese Zuordnung kann dabei gegenüber *The Naked Time* von 1966 anhand der geführten Dialoge deutlicher herausgearbeitet werden. Bedingt durch die Analogien zwischen den beiden Episoden sind erneut mehrere Charaktere von diesem anhaltenden rauschähnlichen Zustand betroffen, wobei auf einen zentralen Charakter für die Dramaturgie dieser seelischen Behinderung zurückgegriffen wird. So werden die relevanten Details des anhaltenden rauschähnlichen Zustandes in der Episode am Beispiel von Lieutenant Geordi LaForge dargestellt, der zusätzlich sehbehindert ist. Dessen Gefühle und Bewältigungsstrategien im Umgang mit seiner eigentlichen Sehbehinderung können über den dargestellten Zustand, in dem sich die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes *Enterprise* befinden, besonders deutlich dargestellt werden.

Die Episode beginnt mit einem Notruf des Forschungsraumschiffes *Tsiolkovsky* der Vereinten Föderation der Planeten. Bereits der Notruf deutet den

desolaten seelischen Zustand der Besatzungsmitglieder der Tsiolkovsky an, welche letztlich durch ein Fehlverhalten der Besatzungsmitglieder zerstört wird. So lädt eine angeheiterte Frauenstimme die Besatzung des Raumschiffes Enterprise auf eine Party ein und eine energisch rufende Männerstimme kündigt die Zerstörung des Raumschiffes Tsiolkovsky an, worauf eine hörbare Explosion folgt und die Kommunikation verstummt.

Frau: *„Hello, Enterprise. Welcome. I hope you have a lot of pretty boys there, because I’m willing and waiting. In fact, we’re going to have a real blow-out here.“*
(Line 6)

Mann: *„Do it, yeah, go ahead. Do it!“*
(Line 7)

Data: *„Captain, what we’ve just heard is... impossible.“*
(Line 8)

Picard: *„Report!“*
(Line 9)

Data: *„I believe that last sound was an emergency hatch being blown.“*
(Line 10)

Bei der Untersuchung des Raumschiffes Tsiolkovsky findet die Besatzung des Raumschiffes Enterprise weitere Anzeichen für den anhaltenden rauschähnlichen Zustand. Wie in der Episode *The Naked Time* werden die Lebenserhaltungssysteme verändert, wodurch einige Besatzungsmitglieder erfroren sind. Andere sterben unmittelbar durch die Explosion der Notschleuse.

Data: *„Indications of what people might call a wild party, sir.“*
(Line 17)

Yar: *„Ten people here, sir, all frozen. No vital signs.“*
(Line 22)

Riker: *„Frozen? How?“*
 (Line 23)

Yar: *„It looks like someone was playing with
 the environmental controls [...]“*
 (Line 24)

Dadurch wird insgesamt dargestellt, wie gefährlich eine seelische Behinderung für die Betroffenen und weitere Dritte sein kann, wenn die externen Rahmenbedingungen eine solche Eventualität nicht berücksichtigen. Ohne entsprechende technische Sicherungsvorkehrungen können die Systeme eines Raumschiffes scheinbar derart verändert werden, dass sie ihre eigentliche Funktion einstellen und die Besatzungsmitglieder gefährden. In der Regel würde man vielleicht auch nicht davon ausgehen, dass jemand unbegründet die Notschleuse (wie bei einem Flugzeug) öffnet, aber zumindest sollte der Schließmechanismus vor versehentlichem oder unbegründetem Zugriff bei Abwesenheit einer Gefahrensituation gesichert sein. Entsprechend deutlich wird die emotionale Reaktion Captain Jean Luc Picards dargestellt, als er nach den Ursachen dieses Kontrollverlustes fragt. Die Psychologin Lieutenant Commander Deanna Troi stimmt dabei dessen Erwägung einer psychischen Ursache zu.

Picard: *„Madness? Mass hysteria? Delusion?“*
 (Line 43)

Troi: *„Any or all, Captain.“*
 (Line 44)

Unterdessen zeigen sich bei Lieutenant Geordi LaForge erste Anzeichen des anhaltenden rauschähnlichen Zustandes. Bei einer Routineuntersuchung auf der Krankenstation schwitzt dieser sehr stark und zeigt aggressive Tendenzen gegenüber Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher.

Crusher: *„Normal, all across. Except, why are you
 perspiring, Lieutenant?“*
 (Line 50)

LaForge: *„Because you have it too hot in here!
What else would it be?“*
(Line 51)

Riker: *„That doesn't sound like you, Geordi.“*
(Line 52)

LaForge: *„Well, maybe it's not me. Maybe she threw her voice.“*
(Line 53)

In der nachfolgenden Szene verlässt Lieutenant Geordi LaForge unerlaubt und unbemerkt die Krankenstation und begibt sich scheinbar ziellos durch das Raumschiff Enterprise. Während viele der bereits betroffenen Besatzungsmitglieder angeheitert und losgelöst von gesellschaftlicher Konformität dargestellt werden, scheint Lieutenant Geordi LaForge überwiegend melancholisch verstimmt zu sein. Nachdem eine Suchaktion nach ihm eingeleitet worden ist, findet Lieutenant Tasha Yar ihn in der Beobachtungslounge, wo er durch die großen Fenster zu den Sternen sieht und zunächst schweigt.

Yar: *„Geordi? [...] Medical's worried about you.“*
(Line 100)

LaForge: *„Help me. Help me to not give in to the wild
things in my mind.“*
(Line 101)

Yar: *„Geordi, my job is security...“*
(Line 102)

LaForge: *„Tasha, please!“*
(Line 103)

Yar: *„Alright. Alright, helping is more important.
Geordi, how can I help you?“*
(Line 104)

LaForge: *„Help me to see. Like you do.“*
(Line 105)

Yar: *„But you already see better than I can.“*
(Line 106)

LaForge: *„I see more. But more isn't better.“*
(Line 107)

Yar: *„Geordi, please...“*
(Line 108)

LaForge: *„I wanna see in shallow, dim, beautiful, human ways.“*
(Line 109)

Der vorangestellte Dialog verdeutlicht insbesondere die Sorge um Lieutenant Geordi LaForge und dessen inneren Konflikt in der Auseinandersetzung mit dem anhaltend rauschähnlichen Zustand. So bittet er Lieutenant Tasha Yar mehrfach um ihre Hilfe. Dabei spielt er auf seine angeborene Sehbehinderung an. Durch ein optisches Hilfsmittel, genannt VISOR, sieht er zwar technisch mehr Details als Menschen ohne ein entsprechendes optisches Hilfsmittel, aber seine Augen können ihm keinen Eindruck davon vermitteln, wie man ohne dieses optische Implantat sehen würde. So berührt er in diesem Dialog das Gesicht von Lieutenant Tasha Yar und stellt seine Sehnsüchte nach einer natürlichen und von der Technik befreiten Wahrnehmung dar.



Abbildung 16: Mehrfachbehinderung bei Geordi LaForge (exklusives Setting)
 Quelle: Star Trek: The Next Generation – The Naked Now (1987)

Diese sehr emotional ausgestaltete Szene betont die Überforderung Lieutenant Tasha Yar mit dieser Situation und die innere Verzweiflung Lieutenant Geordi LaForges. Ohne diesen anhaltenden rauschähnlichen Zustand würde er entsprechende Gedanken besser kontrollieren und seine Sehbehinderung akzeptieren können. Der Umstand der Sehbehinderung bei Lieutenant Geordi LaForge ist irreversibel und das dargestellte Selbstmitleid kann zu keiner Verbesserung seiner Situation beitragen. Die Medienkonsumenten werden dadurch auf die Komplexität möglicher Suchterkrankungen als Reaktion auf eine eingetretene Behinderung und im Zusammenspiel mit dieser hingewiesen.

Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher schließt unterdessen mögliche Differentialdiagnosen neben einer psychischen Erkrankung aus. In einem Dialog mit Captain Jean Luc Picard und der Psychologin Lieutenant Commander Deanna Troi wird wie in der Episode *The Naked Time* ein Vergleich zu einer alkoholbedingten Suchterkrankung gezogen.

Crusher: *„If you mean a disease, I'd say there's no chance of it. We used full decontamination. We examined every team member very carefully.“*

(Line 120)

Picard: *„The entire crew somehow managed to kill themselves, Doctor. If not a disease, what else made them do it?“*
(Line 121)

Crusher: *„Alternatives are in the range of insanity and severe emotional upset.“*
(Line 122)

Troi: *„If I didnt know better, I'd say he was intoxicated.“*
(Line 124)

Crusher: *„Our tests would've shown that, or any signs of drugs, hallucinogens or contaminants.“*
(Line 125)

So finden Commander William Riker und Lieutenant Commander Data in der Datenbank des Raumschiffes Enterprise einen Logbucheintrag von Captain James T. Kirk, der den anhaltenden rauschähnlichen Zustand in *The Naked Time* beschreibt. Als sie dies Captain Jean Luc Picard und Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher berichten, wird die Ähnlichkeit zur Wirkung von Alkohol ersichtlich.

Picard: *„[...] acted on the brain like alcohol.“*
(Line 137)

Riker: *„Like intoxication, but worse. Judgement almost completely impaired.“*
(Line 140)

Crusher: *„It is definitely like alcohol intoxication.“*
(Line 319)

Lieutenant Geordi LaForge bedauert seine Sehbehinderung durchgehend, bis ein Gegenmittel von Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher entwickelt und verabreicht wird.

LaForge: *„It’s not fair, Doc. I’ve never seen a rainbow,
sunset, sunrise. This is gonna help me? Help me see
like you?“*

(Line 265)

Direkt nach der Einnahme des Gegenmittels berichtet Lieutenant Geordi LaForge, dass sein „[...] *head is beginning to clear*“ und übernimmt sofort wieder verantwortungsvoll seinen Posten als Steuermann des Raumschiffes Enterprise, ohne dass er sich weiter durch seine Sehbehinderung von der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ausgeschlossen fühlt. Auch die dem Raumschiff Enterprise drohende Gefahr der Zerstörung kann mit dem Gegenmittel wieder abgewendet werden. Alle betroffenen Besatzungsmitglieder, die bis dahin die Technik des Raumschiffes Enterprise in diesem anhaltenden rauschähnlichen Zustand manipuliert oder gestört haben, können unverzüglich zu ihrer professionellen Routine zurückkehren. Damit haben sie im Vergleich zu Menschen mit einer ernsthaften Suchterkrankung einen entscheidenden Vorteil, der so wohl nur in der Darstellung in Film und Fernsehen zu finden sein dürfte.

Insgesamt gibt die Episode Aufschluss über zwei behinderungsspezifische Aspekte. Zum einen dient die dargestellte seelische Behinderung wie in *Star Trek: The Original Series* vornehmlich der dargestellten Dramaturgie, indem von ihr eine Gefahr für das Raumschiff Enterprise ausgeht. Diese Gefahr basiert auf dem Umstand, dass die externen Rahmenbedingungen eine Intervention seitens der Betroffenen überhaupt erst zulassen. Inklusive Settings hingegen würden Menschen mit einer derart ausgeprägten seelischen Behinderung den freien Zugang zu allen gesellschaftlichen Bereichen ermöglichen und die möglichen Gefahrenquellen dabei einschränken. Zum anderen steht die Auseinandersetzung Lieutenant Geordi LaForges mit seiner Sehbehinderung im Fokus der Handlung. Sein Charakter wird resignierend und auszugsweise depressiv dargestellt. Der anhaltende rauschähnliche Zustand täuscht ihm vor, dass er mit dieser Sehbehinderung nicht uneingeschränkt am Leben in der Gesellschaft teilhaben kann.

Dadurch deutet die Episode mahnend an, dass anhaltende rauschähnliche Zustände keine Lösung für die eigentlichen Herausforderungen des alltäglichen Lebens sein können, denn ohne diesen anhaltenden rauschähnlichen Zustand ist Lieutenant Geordi LaForge nicht nur ein bewährtes Besatzungsmitglied, sondern

steht als persönlicher Freund der anderen Charaktere für eine uneingeschränkte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft.

Tabelle 18: Analyseprotokoll (The Naked Now)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah / Nah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Insgesamt wird die seelische Behinderung von Lieutenant Geordi LaForge und der anderen Besatzungsmitglieder realistisch dargestellt. Hier wird ein ähnlicher Kontrollverlust wie in der Episode *The Naked Time* geboten. Während in der Episode *The Naked Time* hauptsächlich bedrohliche Settings geboten werden, bemüht sich die Besatzung des Ramuschiffes Enterprise in der Episode *The Naked Now* vermehrt um inklusive Settings, indem die einzelnen Besatzungsmitglieder entsprechend versorgt werden. Lag der Fokus in der Episode *The Naked Time* mit der Einstellung Halbtotal (HT) vermehrt auf den chaotischen Auseinandersetzungen mit den anderen Charakteren, so wird in der Episode *The Naked Now* über die Einstellungen Halbnah (HN) und Nah (N) der intensive Dialog zwischen betroffenen und nicht-betroffenen Besatzungsmitgliedern dargestellt. Die Entfremdung der seelisch behinderten Besatzungsmitglieder wird durch die Vogelperspektive (V) unterstrichen und durch die gemeinsamen Bemühungen der betroffenen und nicht-betroffenen Besatzungsmitglieder kann die Episode *The Naked Now* inklusiv aufgelöst werden.

9.2.2. Seelische Behinderung bei T'Jon in „Symbiosis“

Die 22. Episode der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation* widmet sich explizit einer seelischen Behinderung als Folge einer Suchterkrankung. Mit der Erstausstrahlung am 18. April 1988 bieten die für die Geschichte und das Drehbuch verantwortlichen Autoren Robert Lewin, Richard Manning und Hans Beim-

ler den Medienkonsumenten ein realitätsnahes Abbild der möglichen Einschränkungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von suchterkrankten Menschen. Regie führte in dieser Episode Win Phelps.

Bei der wissenschaftlichen Untersuchung einer Sonneneruption empfängt das Raumschiff Enterprise den Notruf des Frachtschiffes Sanction, unter dem Kommando von einem gewissen Captain T'Jon. Dessen Notruf erscheint der Besatzung des Raumschiffes Enterprise wenig konkret zu sein und lässt erste Zweifel an den Fähigkeiten von Captain T'Jon aufkommen.

T'Jon: *„This is T'Jon. I'm on the Ornaran freighter. We have a serious problem we can't seem to fix. We need help.“*
(Line 39)

Captain Jean Luc Picard bietet die Unterstützung des Raumschiffes Enterprise an und versucht dazu die konkrete Notsituation des Frachtschiffes Sanction zu isolieren. Allerdings kann ihm Captain T'Jon dazu keine detaillierte Auskunft erteilen und die Besatzungsmitglieder des Frachtschiffes Sanction sprechen alle durcheinander, so dass keine akustisch verständliche und inhaltlich strukturierte Kommunikation möglich ist. Dies hebt die Hilflosigkeit der Besatzung des Frachtschiffes Sanction hervor.

T'Jon: *„I'm having trouble navigating.
 We can't maintain a steady course. Please help us.
 I can't control the helm any longer. I'm losing orbit.
 We're heading into the atmosphere. Please, do something.
 We're going to burn up. We haven't much time...“*
(Lines 44 and 50)

Picard: *„Now, please say again. What is your situation?“*
(Line 68)

T'Jon: *„We've lost... I don't know... something.
 I am no longer able to maintain this orbit, nor can I use
 the main thrusters. It's all, you know, dead, I guess.“*
(Line 71)

Daraufhin schauen sich Captain Jean Luc Picard und Commander William Riker verständnislos an, da sie keine Erklärung dafür haben, wie ein Captain keine Ahnung von den grundlegenden Funktionen eines Raumschiffes haben kann.

Picard: *„What is the matter with these people.
How can he be Captain of the vessel and not
understand its simplest function?“*

(Line 101)

Selbst als Lieutenant Commander Data das Problem des Frachtschiffes Sanction analysiert hat und das notwendige technische Ersatzteil zur Verfügung stellt, scheint ihnen damit in ihrer Unwissenheit nicht geholfen zu sein. In dieser Szene wird das Unverständnis für diese Hilflosigkeit durch Captain Jean Luc Picard dadurch symbolisiert, dass er seine Hand nachdenklich an die Stirn legt.

Data: *„This coil is misaligned.“*

(Line 90)

T’Jon: *„Really?“*

(Line 91)

Picard: *„Do you have the necessary tools to realign it?“*

(Line 92)

T’Jon: *„I don’t think so.“*

(Line 93)

Durch diese Reihe von eigentlich vermeidbaren Verzögerungen hat sich der Orbit des Frachtschiffes Sanction inzwischen soweit destabilisiert, dass der Absturz unmittelbar bevorsteht. Die einzige verbleibende Möglichkeit ist der sofortige Transport der Besatzung an Bord des Raumschiffes Enterprise, doch selbst in Anbetracht der gebotenen Dringlichkeit kann die Besatzung des Frachtschiffes Sanction nicht professionell agieren.

Yar: *„Activate your transporter.
Set coordinates 9703, mark 268.“*

(Line 135)

T'Jon: *„Did you say 286 or 886?“*

(Line 136)

Erst als Lieutenant Tasha Yar die Zahlenkombination energisch wiederholt, kann der Transporter aktiviert werden. Dabei verweigert die Besatzung des Frachtschiffes Sanction zunächst ihre eigene Rettung und lässt stattdessen eine Fracht an Bord des Raumschiffes Enterprise transportieren. Dies stößt in Anbetracht der drohenden Gefahr auf wenig Verständnis bei Captain Jean Luc Picard.

Picard: *„Cargo? Are those people crazy?
What could possibly be so important?“*

(Line 150)

Durch diese erneute Verzögerung können nur vier der sechs Besatzungsmitglieder des Frachtschiffes Sanction rechtzeitig vor dessen Zerstörung auf das Raumschiff Enterprise transportiert werden. Zwei davon sind elegant gekleidet, während die beiden anderen in einfacher und glanzloser Kleidung dargestellt werden. Von dem Verlust der anderen Besatzungsmitglieder zeigen sich die Passagiere gänzlich unbeeindruckt und interessieren sich zunächst nur für die Fracht.



Abbildung 17: Seelische Behinderung bei T'Jon (bedrohliches Setting)
Quelle: Star Trek: The Next Generation – Symbiosis (1988)

Im Frachtraum des Raumschiffes Enterprise beginnen die vier Passagiere eine energische Auseinandersetzung um die Besitzansprüche dieser Fracht. Dabei wird insbesondere die Ungleichheit zwischen den elegant und den einfach gekleideten Passagieren ersichtlich, wobei die elegant gekleideten Passagiere Langor und Sobi in einer überlegenen Verhandlungsposition zu stehen scheinen.

Langor: *„There is no reasoning with you.“*

(Line 194)

Sobi: *„Langor, you expect too much from them.
You always have and you've always been disappointed.“*

(Line 195)

Die beiden einfach gekleideten Passagiere T'Jon und Romas scheinen unterdessen Schwierigkeiten mit der Konzentration zu haben und zeigen sich auffallend interessiert an der Fracht. Deren Interesse ist inzwischen so groß, dass sie kurzzeitig Sobi körperlich angreifen, um an die Fracht zu kommen. Auf Nachfrage erklären die Passagiere, dass es sich bei der Fracht um eine angebliche Medizin mit dem Namen Felicium handelt, welche als Behandlung für eine tödliche Krankheit auf dem Planeten von T'Jon und Romas gedacht ist.

Picard: *„What is this cargo?“*

(Line 244)

T'Jon: *„Medicine.“*

(Line 245)

Picard: *„Indeed?“*

(Line 246)

T'Jon: *„Our planet is in desperate need, Captain.
People have a lethal plague.“*

(Line 247)

In ihrer Verzweiflung werden T'Jon und Romas zunehmend fordernd und aggressiv dargestellt, während sie unter dieser angeblichen Krankheit zu leiden scheinen.

So nehmen sie beispielsweise später Commander William Riker als Geisel und verlangen eine sofortige Medikation von Langor und Sobi.

Romas: *„We need some, now!
I don't care if it's your decision.
Get us some.“*

(Line 301)

Bei den weiteren Ermittlungen zeigt sich, dass es sich bei Felicium um ein abhängig machendes Betäubungsmittel handelt und dass in dem Austausch zwischen den Planeten von Langor und Sobi auf der einen Seite und T'Jon und Romas auf der anderen Seite eine symbiotische Verbindung entstanden ist. Langor und Sobi können Felicium bereitstellen, da dessen ganzer Planet sich auf die Entwicklung und Produktion dieser Droge spezialisiert hat. Im Gegenzug versorgen T'Jon und Romas sie mit alltäglichen Gütern von ihrem Planeten, der einen hohen Preis für die Droge zu zahlen hat. Sie sind nicht nur von der Droge, sondern auch von einer anderen Gesellschaft abhängig. Die einen leben in materiellem Wohlstand, während die anderen in ihrer Abhängigkeit jedes produzierte Gut für die Droge abtreten müssen, denn nach 72 Stunden setzen bereits starke Entzugserscheinungen ein.

Sobi: *„But no more than 72 hours.“*

(Line 338)

Crusher: *„And then the symptoms return.“*

(Line 339)

Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher setzt Captain Jean Luc Picard unverzüglich über die Droge in Kenntnis und verdeutlicht die Abhängigkeit, die durch die beiden Gesellschaften in dieser Episode so stilisiert dargestellt werden kann.

Crusher: *„Felicium's a narcotic.“*

(Line 368)

Picard: *„Then T'Jon and Romas and everyone on their planet...“*

(Line 369)

Crusher: *„...is a drug addict.“*

(Line 370)

Mit ihrer Abhängigkeit haben die Bewohner von T'Jons und Romas Planeten ihre vollständige Souveränität verloren und sie leben und arbeiten ausschließlich zur Befriedigung ihrer Sucht. In ihrer Verzweiflung schrecken sie daher auch vor den Gewalttaten nicht zurück, so dass sie als Bedrohung für das Raumschiff Enterprise dargestellt werden. Folglich untersagt Captain Jean Luc Picard ihnen den Zutritt zur für die Steuerung des Raumschiffes Enterprise wichtigen Brücke.

Picard: *„These two societies are intertwined in a symbiotic relationship.“*

(Line 389)

Crusher: *„With one society profiting at the expense of the other.“*

(Line 390)

Picard: *„[...] I don't want them to have access to the bridge.“*

(Line 402)

Crusher: *„They let them believe that without the felicium they would die [...]. This is exploitation, pure and simple.“*

(Lines 449 and 459)

In dieser Situation hat Captain Jean Luc Picard keine andere Möglichkeit als die vier Passagiere mit der Droge zu dem Planeten von T'Jon und Ronas zurückkehren zu lassen. Aufgrund der ersten Direktive, welche der Vereinten Föderation der Planeten die Einmischung in die Entwicklung fremder Kulturen untersagt, lässt er zu, dass die Droge ihren Bestimmungsort erreicht. Aber er verweigert jede weitere technische Hilfestellung für die anderen Frachtschiffe der beiden Gesellschaften. Diese befinden sich in einem ähnlich desolaten Zustand wie das Frachtschiff Sanction, so dass die Versorgung mit der Droge in naher Zukunft selbstständig unterbrochen sein wird. Dadurch gibt er ihnen die Möglichkeit, zu ihrer eigenen Souveränität zurückzufinden und zu erfahren, dass sie nach den Entzugserscheinungen weiterleben werden.

Crusher: „*You must trust yourselves.*
There are other options.“

(Line 504)

Insgesamt thematisiert die Episode die starken Einschränkungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft als Folge einer Suchterkrankung, dargestellt durch einen einfacheren Kleidungsstil, aggressives Verhalten gegenüber anderen Charakteren und Objekten und umfassender Hilflosigkeit in der Bewältigung alltäglicher Dinge. Darüber hinaus werden die Herausforderungen im Umgang mit suchterkrankten Menschen dargestellt. Captain Jean Luc Picard reagiert mit Restriktionen auf die drohende Gefahr durch T’Jon und Romas, während Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher äußerst verständnisvoll und emotional auf deren Situation reagiert. Der schwierige Grad zwischen professioneller Distanz und emotionaler Anbindung wird den Medienkonsumenten dadurch angedeutet. Die eigentliche Botschaft der Episode, dass Drogen keinen Ausweg vor der gesellschaftlichen Realität sein können und ein deutliches Risikopotential für die Betroffenen und ihre Umwelt beinhalten, wird dabei in einem gesonderten Dialog zwischen Acting Ensign Wesley Crusher und Lieutenant Tasha Yar dargestellt.

Die Entscheidung von Captain Jean Luc Picard, T’Jon und Romas die Drogen zu überlassen, aber keine weitere Hilfe mehr anzubieten, kann dabei als pädagogischer Schritt interpretiert werden. T’Jon und Romas sollen mit eigenen Erfahrungen den Zustand der Abhängigkeit überwinden und wieder selbstbestimmt am Leben in der Gesellschaft teilhaben können, ohne dabei von jemand anderem abhängig zu sein.

Tabelle 19: Analyseprotokoll (Symbiosis)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Während das erste Viertel der Episode *Symbiosis* dialoglastig auf die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft für seelisch behinderte Menschen anspielt, erfolgt insgesamt eine realistische Darstellung, bestehend aus der Einstellung Halbnah (HN) und der Normalperspektive (N). Die suchtkranken Charaktere stellen szenenweise eine Bedrohung für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise dar, weshalb sie auch in wenigen Schlüsselszenen exklusiv dargestellt werden, aber insgesamt überwiegen die inklusiven Bemühungen in den Szenen, so dass es zu einem inklusiven Ende kommen kann.

9.2.3. Körperliche Behinderung bei Riva in „*Loud as a Whisper*“

Am 9. Januar 1989 erfolgte die Erstausstrahlung der Episode *Loud as a Whisper* im US-amerikanischen Fernsehen. Die insgesamt fünfte Episode der zweiten Staffel basiert auf dem Drehbuch von Jacqueline Zambrano und Regie führte Larry Shaw. Dargestellt wird die Handlung um den gehörlosen Vermittler Riva, der bei einem Bürgerkrieg auf dem Planeten Solais V die Friedensgespräche begleiten soll. Allerdings ist sich die Besatzung des Raumschiffes Enterprise zunächst nicht bewusst, dass Riva gehörlos ist, wodurch seine Art der Kommunikation und die damit verbundenen Rahmenbedingungen den Medienkonsumenten detailliert vorgestellt werden können. Hierbei geht es insbesondere um die Funktionen von Dolmetschern und Zeichensprache und wie diese adäquat eingesetzt werden können. Dabei wird Vermittler Riva bereits vor seinem ersten Auftritt als außerordentlich professioneller Charakter vorgestellt, dessen Leistungen von Captain Jean Luc Picard und Lieutenant Worf hervorgehoben werden. Lieutenant Worf, der selbst ein Vertreter der eher als kriegerisch geltenden Klingonen ist, merkt dabei an, dass vor den Verhandlungen von Vermittler Riva mit den Klingonen kein klingonisches Wort für „[...] *peacemaker* [...]“ existierte.

Bereits die erste Szene mit Riva und der Besatzung des Raumschiffes Enterprise verdeutlicht die Bedeutung adäquater Rahmenbedingungen für eine barrierefreie Kommunikation. Dieser bittet Captain Jean Luc Picard zunächst über ein Handzeichen um Geduld, bis seine Dolmetscher eintreffen. Die insgesamt drei Dolmetscher stehen dabei für Rivas verschiedene Kommunikationsfacetten und klären die Besatzung des Raumschiffes Enterprise über dessen Gehörlosigkeit auf. Da sie in der Episode fast ausschließlich für Riva sprechen, werden sie nachfolgend Riva / 1, Riva / 2 oder Riva / 3 genannt. Der erste Dolmetscher (Riva / 1)

steht dabei für den Intellekt, das Urteilsvermögen und die philosophische Herangehensweise von Riva. Eine Frau (Riva / 2) steht stellvertretend für Harmonie und Weisheit. Der dritte Dolmetscher (Riva / 3) steht für Rivas Hingabe, Romantik und Kampfesgeist.

Riva / 2: *„Our way of communicating has developed over
the centuries, and it's one I find quite harmonious.“*
(Line 77)

Picard: *„Then Riva the mediator...“*
(Line 78)

Riva / 2: *„...is deaf.“*
(Line 79)

Picard: *„Deaf?“*
(Line 80)

Riva / 2: *„Born and hope to die.“*
(Line 81)

Picard: *„And the three of you speak for him?“*
(Line 82)

Riva / 2: *„Yes.“*
(Line 83)

Riva / 1: *„We serve as translators. We convert his
thoughts and emotional intent.“*
(Line 84)

Während die Dolmetscher ihre einzelnen Funktionen und deren Bezug zu Rivas Kommunikationsfacetten erklären, wendet sich Captain Jean Luc Picard aus fehlender Erfahrung direkt an einen der Dolmetscher, anstatt Riva direkt anzusprechen. Dieser reagiert darauf sehr energisch und sieht seine Persönlichkeitsrechte

verletzt. Ein Fehler, der bei mangelnder Erfahrung häufig im Umgang mit Dolmetschern vorkommt.

Picard: *„Remarkable. And so these...“*
(Line 87)

Riva / 3: *„Speak to me!“*
(Line 88)

Picard: *„What?“*
(Line 89)

Riva / 1: *„Speak directly to me.“*
(Line 90)

Picard: *„Your unique presentation provoked this
inadvertent breach in protocol.
No insult was intended.“*
(Line 91)

Riva / 1: *„Then none is perceived.“*
(Line 92)

Um diese fehlende Erfahrung bei seinen Besatzungsmitgliedern auszugleichen, informiert Captain Jean Luc Picard diese gleich nach Ankunft auf dem Raumschiff Enterprise über die Dolmetscher und deren Funktion. Dadurch sind die inklusiven Rahmenbedingungen in Form der Dolmetscher nicht nur gegeben, sondern werden auch entsprechend eingeführt.

Picard: *„Riva is deaf.
These three individuals speak for him.
Treat them as interpreters.
Address yourselves directly to Riva.“*
(Line 119)

An Bord des Raumschiffes Enterprise interessiert sich Riva zunächst besonders für den sehbehinderten Lieutenant Geordi LaForge. Dabei wird Rivas Vorstellung von einer Behinderung offengelegt und er als auch Lieutenant Geordi LaForge berühren sich während der Begrüßung besonders intensiv, so als seien sie alte Bekannte. Beide sehen ihre Behinderung dabei nicht als Nachteil, sondern als individuelle Charakteristik, welche sie mit in ihre jeweilige professionelle Position einbringen.

Riva / 2: *„What is that you’re wearing?“*
(Line 128)

LaForge: *„A VISOR. It interprets the electromagnetic spectrum
and carries readings to my brain.“*
(Line 129)

Riva / 2: *„And without it, can you see?“*
(Line 130)

LaForge: *„No, I’m as blind as a stump.“*
(Line 131)

Riva / 2: *„Then your VISOR serves the same
function as my chorus,
which interprets my thoughts
and translates them into words.“*
(Line 132)

LaForge: *„Yes.“*
(Line 133)

Riva / 1: *„And you don’t resent it?“*
(Line 134)

LaForge: *„The VISOR or being blind?“*
(Line 135)

Riva / 1: *„Either.“*

(Line 136)

LaForge: *„No, they’re part of me and I like who I am.
I have no reason to resent either one.“*

(Line 137)

Riva / 1: *„What is your position on the ship?“*

(Line 138)

LaForge: *„I am the chief engineer, sir.“*

(Line 139)

Riva / 2: *„It’s a blessing to understand that we are special,
each in his own way.“*

(Line 140)

LaForge: *„Yes, that’s what I feel exactly.“*

(Line 141)

Selbst in einer prägnanten romantischen Szene zwischen der Schiffspychologin Lieutenant Commander Deanna Troi und Vermittler Riva wird dessen Selbstbewusstsein und barrierefreie Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dargestellt. Zunächst dolmetscht Riva / 3 in diesem romantischen Setting, doch als Riva diesen heraus bittet, zeigen sich das selbstverständliche Bemühen seitens Riva und die auf fehlender Erfahrung basierende Unsicherheit bei der Schiffspychologin Lieutenant Commander Deanna Troi.

Troi: *„Will he be with us?“*

(Line 163)

Riva / 3: *„Well, until we find our own method of communication.“*

(Line 164)

Troi: *„I look forward to that time.“*

(Line 165)

Riva / 3: *„As do I.“*

(Line 166)

Troi: *„How do we communicate?
I know you can read lips, but I need your words?“*
(Line 204)

Riva: *(Zeichensprache)*
*„Words... are... here on top.
What’s under them,... their meaning...
is what’s important.“*
(Line 204)

Troi: *„Yes, that’s true.“*
(Line 204)

Als das Raumschiff Enterprise den Planeten Solais V erreicht, lassen sich Kampfhandlungen auf der Planetenoberfläche ausfindig machen. Daraufhin lässt Captain Jean Luc Picard eine sofortige Verbindung zwischen den beiden Bürgerkriegsparteien und Vermittler Riva herstellen, dessen Verhandlungsgeschick über die drei Dolmetscher einen sofortigen Waffenstillstand sowie einen Treffpunkt für weitere Friedensverhandlungen ausmacht.



Abbildung 18: Körperliche Behinderung bei Riva (inklusive Setting)
Quelle: Star Trek: The Next Generation – Loud as a Whisper (1989)

Jedoch werden dessen Dolmetscher bereits vor Beginn der ersten Friedensverhandlungen von einem Separatisten erschossen, so dass Vermittler Riva auf das Raumschiff Enterprise zurückkehren muss. Dort zeigt sich seine tiefe Betroffen-

heit über den Verlust der Dolmetscher durch seine erregte Mimik und die schnellen Bewegungen beim Gebrauch der Zeichensprache. Weil niemand an Bord des Raumschiffes Enterprise im professionellen Umgang mit Zeichensprache geübt ist, kommt es zu einer stark eingeschränkten Kommunikation zwischen Captain Jean Luc Picard und Vermittler Riva.

Picard: *„I don't understand what you're trying to say.
Counsellor?“*

(Line 283)

Troi: *„Riva,... go slowly!“*

(Line 284)

Picard: *„Can you write it out?
I'm so sorry that your friends were killed.
I'm sorry, I don't know what you are
trying to tell me. We have to find some way
to communicate.“*

(Line 285)

Folglich lässt Captain Jean Luc Picard den Androiden Lieutenant Commander Data die Zeichensprache lernen, damit dieser als Dolmetscher die Kommunikation begleiten kann. Doch Riva zweifelt stark an dem Potential von Lieutenant Commander Data in einer Verhandlungssituation, da er und Riva kein erfahrenes Team bilden. Diese Kombination erscheint Riva für Friedensverhandlungen daher unzureichend und er resigniert vor dieser Aufgabe.

In der darauffolgenden Schlüsselszene für die Dramaturgie der Episode und das dargestellte Verständnis von Menschen mit Behinderung versucht die Schiffspychologin Lieutenant Commander Deanna Troi das Selbstbewusstsein von Riva zu bestärken und lässt ihn nach alternativen Möglichkeiten für die Friedensverhandlungen suchen. Hierbei dolmetscht Lieutenant Commander Data, nachfolgend als Riva / D bezeichnet, für Riva. Noch während er die Schiffspychologin Lieutenant Commander Deanna Troi in seine Verhandlungstaktik einführt, erreichen sie einen gemeinsamen Konsens, der Riva seine Pflicht wieder aufnehmen lässt.

Riva / D: *„The real secret is turning
disadvantage into advantage.“*

(Line 350)

Troi: *„Why can't you do that?
Why can't you turn your
disadvantage into advantage?“*

(Line 351)

Riva / D: *„That is interesting. That will give
them something in common.“*

(Line 352)

Schließlich hat Vermittler Riva erkannt, dass er für erfolgreiche Friedensverhandlungen eine gemeinsame Basis beider Bürgerkriegsparteien benötigt. Dadurch dass er seine Dolmetscher verloren hat und die Verhandlungen fortgeführt werden sollen, müssen beide Bürgerkriegsparteien sich auf seine Art der Kommunikation einlassen und selber die Zeichensprache erlernen. Sein vermeintlicher Nachteil der Gehörlosigkeit wird durch den Verlust seiner Dolmetscher somit zu einem friedensstiftenden Vorteil. Dadurch geht es in dieser als inklusiv zu bewertenden Episode nicht um seine Behinderung, sondern um die Rahmenbedingungen und wie beide Seiten, sowohl Riva mit seiner Behinderung als auch die anderen Charaktere ohne eine Behinderung, für eine gegenseitige Annäherung bereit sind. Die anderen Charaktere erlernen nicht nur die Zeichensprache, sondern diese wird von Lieutenant Worf auch noch als besonders taktische Form der Kommunikation gewürdigt. Darüber hinaus steht die Episode für das Selbstverständnis vieler Gehörloser, da diese sich in der Regel nicht als Menschen mit einer Behinderung sehen, sondern als Menschen mit einer anderen Form der Kommunikation und einer anderen Sprache. Dieser Aspekt wurde durch Vermittler Riva deutlich dargestellt.

Tabelle 20: Analyseprotokoll (*Loud as a Whisper*)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/> (zzgl. <i>Science-Fiction Elemente</i>)	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die Episode *Loud as a Whisper* verdeutlicht inklusive Settings insbesondere über den Einsatz von Dolmetschern. Als Science-Fiction Element kommt hier zunächst die Telepathie zur Geltung, welche aber nach dem Verlust der Dolmetscher durch die Zeichensprache abgelöst wird. Insgesamt kann die körperliche Behinderung damit als realistisch abgebildet beschrieben werden. Vermittler Riva legt besonders auf seine intensive Art der Gesprächsführung wert, weshalb er häufig mit der Einstellung Nah (N) aus der Normalperspektive (N) dargestellt wird. So wird insbesondere seine Mimik deutlich hervorgehoben. Es liegen nicht nur fast ausschließlich inklusive Settings vor, sondern diese tragen letztlich auch zur Auflösung der Episode bei, so dass Vermittler Riva in seiner körperlichen Behinderung einen Vorteil für die Situation erkennt.

9.2.4. Seelische Behinderung bei Tam Elbrun in „*Tin Man*“

Die 20. Episode der dritten Staffel von *Star Trek: The Next Generation* widmet sich dem Betazoiden Tam Elbrun, dessen Charakter sich äußeren Einflüssen nicht verschließen oder diese kontrollieren kann. Dadurch weist er wesentliche Merkmale des Asperger-Syndroms auf, dessen Ausmaß seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft bestimmt und daher den seelischen Behinderungen zugeordnet werden kann. So geht es in der Episode hauptsächlich um dessen Herausforderungen in der sozialen Interaktion und Kommunikation sowie eine übersteigerte Aufmerksamkeit und Wahrnehmung, welche maßgeblich zur Dramaturgie der Episode beitragen. Die Episode basiert auf einem Drehbuch von Dennis Putman Bailey und David Bischoff, Regie führte Robert Sheerer. Die Erstausstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 23. April 1990.



Abbildung 19: Seelische Behinderung bei Tam Elbrun (exklusives Setting)
 Quelle: Star Trek: The Next Generation – Tin Man (1990)

Als Betazoid besitzt Tam Elbrun eine mit der Schiffpsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi vergleichbare Fähigkeit zur Telepathie. Da diese ihn bereits als ihren Rehabilitanden betreut hat, stellt sie sein Dossier Captain Jean Luc Picard und den Führungsoffizieren vor.

Troi: *„Tam is a telepath of extraordinary talent, even for a Betazoid. He's a specialist in first contact with new life-forms [...] He's a very unique person. He's not what you might expect, Captain.“*

(Lines 33 and 35)

Bereits bei seiner ersten Begegnung mit Captain Jean Luc Picard fallen die Herausforderungen in der sozialen Interaktion und Kommunikation von Tam Elbrun auf. So unterbricht er Captain Jean Luc Picard bei dessen Begrüßung an Bord des Raumschiffes Enterprise und versucht sich schnell allen weiteren Kontaktsituationen zu entziehen. Dabei kann man der Schiffpsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi anmerken, wie unangenehm ihr diese taktlose Begrüßung seitens Tam Elbrun ist.

Picard: *„Welcome aboard the Enterprise. I'm...“*

(Line 36)

Elbrun: *„Captain Picard, right? Here, ... you want to know all about your mission. Everything's on there. Orders and briefings. Destination and heading, all that.”*

(Line 37)

Da Tam Elbrun besonders sensibel auf die Gegenwart anderer Menschen sowie deren Gedanken und Gefühle reagiert, wird er besonders positiv und interessiert auf Lieutenant Commander Data aufmerksam, zumal er diesen zunächst nicht selbst wahrgenommen hat. Dieser besitzt künstliche Gedanken und keine Gefühle, wodurch er sich von den anderen Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise unterscheidet. Hier ist zu bedenken, dass für einen Betazoiden mit Tam Elbruns Fähigkeiten die Anwesenheit auf einem Raumschiff mit etwa 1.000 Besatzungsmitgliedern eine kontinuierliche Flut an Gedanken und Gefühlen darstellt, welche es zu kontrollieren gilt. So weiß Tam Elbrun beispielsweise bereits über den nächsten Befehl von Captain Jean Luc Picard an Lieutenant Commander Data Bescheid, noch bevor dieser ihn ausgesprochen hat und verlässt kurze Zeit danach unaufgefordert den Transporterraum.

Data: *„Sir...“*

(Line 40)

Elbrun: *„Who... what are you?“*

(Line 41)

Data: *„My name is Data.”*

(Line 42)

Elbrun: *„Incredible, an android. I can't read you at all. It's like you're not there. Oh. You better hurry up to the bridge with that. Captain wants you to run the orders, scan the technical schematics, and be ready to brief him in ten minutes. Right?“*

(Lines 43 and 45)

Picard: *„Mister Elbrun. Would you...”*
(Line 50)

Elbrun: *„...like to see my quarters?
 No. I'd rather get this briefing over with.
 Then be left alone until I'm needed.”*
(Line 51)

In einer der anschließenden Szenen befinden sich die Führungsoffiziere des Raumschiffes Enterprise mit Tam Elbrun im Besprechungsraum. Dort wird Tam Elbrun mit Schwierigkeiten in der Konzentration und äußerst nervös dargestellt. So unterbricht er Lieutenant Commander Data beispielsweise bei dessen Präsentation der anstehenden Entdeckungsmision einer neuen Lebensform und vergisst ein wesentliches Detail in seiner eigenen Präsentation, welches die Sicherheit der neuen Lebensform und auch die des Raumschiffes Enterprise betrifft. Darüber hinaus begrüßt er jedoch die weitere Zusammenarbeit mit Lieutenant Commander Data.

Troi: *„The opportunity for discovery is extraordinary...
 but I don't yet understand Starfleet's urgency...”*
(Line 77)

Picard: *„The Romulans...”*
(Line 78)

Elbrun: *„Hell, I forgot... the Romulans.”*
(Line 79)

Picard: *„[...] Data, you're our resident honor student
 in exobiology. I'm assigning you to head up
 life sciences on this mission.”*
(Line 88)

Elbrun: *„[...] So, Data... I guess you're the brains
 of this outfit, huh?”*
(Line 92)

Picard: *„Mister Elbrun, one reason I want you to work closely with a member of my staff is to avoid any further... omissions. The possibility of an encounter with Romulans on this mission is hardly trivial. Yet you...”*
(Line 93)

Elbrun: *„All right, all right... I should have brought up the Romulans earlier, but I was distracted.”*
(Line 94)

Die Details zu Tam Elbruns seelischer Behinderung wecken unterdessen bei Captain Jean Luc Picard Zweifel an dessen Beitrag im Hinblick auf die anstehende Entdeckungsmision, so dass er sich mit der Schiffpsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi und Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher austauscht. Dabei wird ersichtlich, dass sich Tam Elbrun bereits in seiner Kindheit den äußeren Eindrücken nicht verschließen konnte und diese ungehindert auf ihn einwirken konnten. Diese zum Teil schmerzhaften Erfahrungen bedeuteten ein konstantes Stresspotential für Tam Elbrun und führten letztlich zu einer lebensbegleitenden Therapie derselben.

Picard: *„My immediate concern is with Tam Elbrun. Starfleet considers his unique abilities crucial to our mission. Yet he seems to me... unstable.”*
(Line 96)

Troi: *„[...] in most Betazoids their telepathic gifts develop at adolescence.”*
(Line 100)

Picard: *„[...] they are not born reading minds?”*
(Line 101)

Troi: *„No. Except... for some reason that no one understands, occasionally a Betazoid child is born different.”*
(Line 102)

Picard: *„How different?“*
(Line 103)

Troi: *„Born with their telepathic abilities switched on.
Most Betazoids born like that never lead a normal life.“*
(Line 104)

Crusher: *„The noise of the other people’s thoughts and feelings
must be... overwhelming. Incomprehensible...
especially for a child.“*
(Line 105)

Troi: *„And painful. Early diagnosis and special training
helped Tam adjust... but he has some problems.“*
(Line 106)

Picard: *„You mentioned a hospitalization...“*
(Line 108)

Troi: *„For stress. Repeatedly, throughout his life.“*
(Line 109)

In einer weiteren Szene wird insbesondere Tam Elbruns Isolation von der Gesellschaft dargestellt, die ein Resultat seiner eigenen Zurückgezogenheit und seiner Selbstzweifel zu sein scheint. Der Schiffpsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi offenbart er, dass er die vielen Gedanken und Gefühle an Bord des Raumschiffes Enterprise nicht kontrollieren kann und deutet seine Überforderung mit der Situation an. In dieser Szene zeigt Tam Elbrun beispielsweise ein auffälliges Verhalten, indem er sich heftig gegen die Stirn schlägt, um die ihn begleitenden Schmerzen anzudeuten.

Elbrun: *„How are things in the land of the living?“*
(Line 127)

Troi: *„I thought you might be lonely.
No one sees you, except Data.”*
(Line 128)

Elbrun: *„Lonely? I can hear everything that everyone
on this ship thinks. No one besides you seems
to be missing my charming...”*
(Line 129)

Troi: *„You want them to dislike you.”*
(Line 130)

Elbrun: *„Because I’m not a nice guy?
Okay... because they scare me.”*
(Line 131)

In diesem Dialog erfährt die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi, dass Tam Elbrun bereits mit der neuen Lebensform in Kontakt steht. Dies bezeichnet sie als außergewöhnlich, da dies ihrer Kenntnis nach seine Fähigkeiten bei weitem übersteigen sollte. Doch die neue Lebensform hat zwischenzeitlich versucht Kontakt mit ihm aufzunehmen und beide scheinen sich auf eine ungewöhnliche Art verstehen zu können. Als die Romulaner das Raumschiff Enterprise schließlich einholen, um die neue Lebensform zuerst zu erreichen, wirkt Tam Elbrun zunehmend nervös und verzweifelt.

Elbrun: *„You’re out of your mind, Picard!
What if the Romulans find a way
to persuade Tin Man...”*
(Line 205)

Picard: *„I think the chances of that are remote.
And, Mister Elbrun, if you’ll be still
you may learn...”*
(Line 206)

Elbrun: „*What?*”

(Line 207)

Picard: „*...that being first, at any cost, is not always the point.*”

(Line 208)

Anstatt sich in der von Captain Jean Luc Picard befohlenen Geduld zu üben, warnt Tam Elbrun die neue Lebensform vor den Romulanern, so dass diese durch den sogenannten Tin Man vernichtet werden. Dadurch wird der Konflikt mit den Romulanern verschärft, und Tam Elbrun setzt sich willentlich über die gesellschaftlich anerkannten Strukturen an Bord des Raumschiffes Enterprise hinweg, wodurch er zunächst das Vertrauen von Captain Jean Luc Picard verliert. Nur Lieutenant Commander Data und die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi bleiben Befürworter von Tam Elbrun und setzen sich dafür ein, dass dieser die neue Lebensform aufsuchen kann.

Data: „*Captain, I agree that Tam's motives are trustworthy. I do not believe it is possible that he might act against us, or cause Tin Man to act against us out of malice.*”

(Line 308)

Dies verdeutlicht den zentralen Stellenwert von Fürsprechern, um inklusive Settings zu ermöglichen. Die Besatzung des Raumschiffes Enterprise hätte ohne das Engagement dieser Charaktere die Entdeckungsmission für beendet erklärt und Tam Elbrun für seine Fehler zur Verantwortung gezogen. Hier wird allerdings die Möglichkeit auf einen erfolgreichen Ausgang geboten, welche Tam Elbrun anschließend umsetzt. Er begibt sich mit Lieutenant Commander Data zu der neuen Lebensform. Diese geht mit ihm eine symbiotische Verbindung ein, so dass er statt der vielen Gedanken und Gefühle lediglich die der neuen Lebensform wahrnehmen kann. Dies empfindet Tam Elbrun als eine Erleichterung von seinem bisherigen Leidensdruck und entschließt sich, bei der neuen Lebensform zu verbleiben und für diese zu sorgen.

Data: *„And is that the purpose of existence?
To care for someone?”*

(Line 365)

Elbrun: *„It is for me. Deanna was right.
I'll lose myself here. [...]
I'm not going back, Data.
I'm staying here.”*

(Lines 366 and 368)

Data: *„But our mission...”*

(Line 378)

Elbrun: *„...is to save Tin Man. And I will...
but he's going to save me as well.
All my life I've waited for this.
A chance to find peace.
Finally all the voices are silent.
Only Tin Man speaks to me now.
Don't you see, Data?
This is where I belong.”*

(Line 379)

Der abschließende Dialog zwischen Lieutenant Commander Data und der Schiffspychologin Lieutenant Commander Deanna Troi fasst die dargestellten Szenen über die selbstbestimmte Entscheidung Tam Elbruns entsprechend zusammen.

Data: *„I witnessed something remarkable.
Individually they were both so...”*

(Line 405)

Troi: *„Wounded? Incomplete?”*

(Line 406)

Data: „*Yes. But no longer.*
Through their joining they have been healed.
Grief was transmuted to joy. Loneliness to belonging.”
 (Line 407)

Damit spielt die Episode *Tin Man* nicht nur auf die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Menschen mit Asperger-Syndrom an, sondern stellt darüber hinaus die Notwendigkeit zur Selbstbestimmung dieser Menschen dar. Es ist gegen Ende der Episode Tam Elbruns souveräne Entscheidung, bei der neuen Lebensform zu bleiben und das für ihn richtige Maß an sozialer Interaktion sowie Gedanken und Gefühlen zuzulassen. Jedoch wäre dieser Ausgang ohne seine Fürsprecher nicht möglich gewesen, wodurch die äußeren Rahmenbedingungen maßgeblich auf dieses inklusive Setting hingewirkt haben.

Tabelle 21: Analyseprotokoll (Tin Man)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah / Detail/Ganz-Groß	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>
<i>(zzgl. Science-Fiction Elemente)</i>		

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die Episode *Tin Man* spielt realistisch auf das Asperger-Syndrom an, auch wenn die telepathischen Fähigkeiten von Tam Elbrun der Science-Fiction zuzuordnen sind. Bedeutend sind hier die unkontrollierbaren Einflüsse auf Tam Elbrun und dessen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Diese werden insbesondere über die Einstellungen Halbnah (HN) und Detail/Ganz-Groß (DGG) aus der Normalperspektive (N) heraus hervorgehoben. In den meisten Szenen werden inklusive Settings dargestellt. Insbesondere Lieutenant Commander Data und die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi sind um Tam Elbrun bemüht. Da Tam Elbrun zum Ende der Episode die Wahlfreiheit überlassen wird, endet die Episode ebenfalls inklusiv.

9.2.5. Seelische Behinderung bei Reginald Barclay in „Hollow Pursuits“

In der 21. Episode der dritten Staffel wird in *Star Trek: The Next Generation* ein neuer Charakter eingeführt. Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay wird insgesamt in verschiedenen Episoden mit einer stark ausgeprägten Hypochondrie sowie einer vermeintlichen Transporterpsychose (vgl. *Star Trek: The Next Generation - Realm of Fear*, Querverweis: Staffel 6, Episode 2; vgl. *Star Trek: The Next Generation - Genesis*, Querverweis: Staffel 7, Episode 19) dargestellt. Darüber hinaus isoliert er sich von anderen Charakteren und erlebt durch sein mangelndes Selbstvertrauen scheinbar erhebliche Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft (vgl. *Star Trek Voyager - Pathfinder*, Querverweis: Staffel 6, Episode 10). Diesen Herausforderungen, welche einer seelischen Behinderung gleichkommen, widmet sich unter anderem auch die Episode *Hollow Pursuits*. Das Drehbuch dieser Episode schrieb Sally Caves und Regie führte Cliff Bole.

Während das Raumschiff Enterprise medizinische Proben zu dem Planeten Nahmi IV transportiert, kommt es zu unerwarteten Computerproblemen, welche die Mission und die Sicherheit der Besatzung des Raumschiffes Enterprise gefährden. Folglich veranlasst Lieutenant Commander Geordi LaForge eine technische Untersuchung der möglichen Ursachen. Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay ist einer der zuständigen Offiziere im Technikerteam und fällt dadurch auf, dass er den Kontakt zu anderen Besatzungsmitgliedern meidet, zu spät zu vereinbarten Terminen erscheint und im Kontakt mit anderen Charakteren äußerst verunsichert und in seinen intellektuellen Fähigkeiten gehemmt wirkt. Folglich wird negativ in seiner Abwesenheit über ihn gesprochen, so dass beispielsweise sein Nachname wegen der Lautähnlichkeit zu „Broccoli“ in diesen Dialogen entsprechend abgeändert wird.

LaForge: *„I just don't know what to do with him.
The guy's always late, he never gives his best effort,
always slides by... I can't deal with it anymore.“*

(Line 18)

Riker: *„I think it's time we talked to the captain about Broccoli.
That's what Wesley calls him. Keep it to yourself.“*

(Line 19)

Wenn die offensichtlichen Probleme in Hinblick auf seine Zuverlässigkeit angesprochen werden, reagiert Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay eingeschüchtert und weicht auf entsprechende Ausreden für sein Verhalten aus. Dadurch ergibt sich ein für seine seelische Behinderung ungünstiges Zusammenspiel aus ausweichendem Verhalten seinerseits und einem zunehmendem Druck durch die beteiligten Charaktere. So lässt ihn beispielsweise Lieutenant Commander Geordi LaForge nicht aussprechen und Commander William T. Riker übt mit seiner ranghohen Position weiteren Druck auf Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay aus, ohne scheinbar seine Situation nachvollziehen zu können. Folglich wird Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay sich häufig entschuldigend dargestellt, selbst wenn er für die eigentliche Situation keine Verantwortung trägt. Es fällt ihm schwer aufrichtige Komplimente anzunehmen, wodurch sich ein exklusives Setting einstellt.

LaForge: *„Is it a problem for you to report to duty on time, Lieutenant?“*
(Line 23)

Barclay: *„Problem? No, sir... I'm... I'm very sorry, sir. It's just... I had a very important communiqué... it required my immediate response and...“*
(Line 24)

LaForge: *„I don't want to hear it [...].“*
(Line 25)

Riker: *„Mister Barclay, I'm tired of seeing your name on report. I don't know what you got away with on your last posting, but this is the Enterprise. We set a different standard here. Understood?“*
(Line 26)

Barclay: *„Understood, sir.“*
(Line 27)

Das bis dahin exklusive Setting wird von Captain Jean Luc Picard unterbrochen, der eine aktivere Einbindung von Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay von den zuständigen Offizieren fordert. Dabei berücksichtigt Captain Jean Luc Picard insbesondere dessen selbstbestimmtes Wahlrecht und setzt sich für dessen Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, auch gegen den Widerstand der anderen Charaktere, ein. Wie in der unmittelbar vorherigen Episode *Tin Man* wird dadurch die zentrale Bedeutung eines Fürsprechers hervorgehoben, der die Rahmenbedingungen in Richtung inklusiver Settings anpasst.

Riker: *„I’ve reviewed Barclay’s psychological profile. He’s always had seclusive tendencies [...].“*
(Line 46)

Picard: *„And yet he chose this way of life; he’s made the same commitment to Starfleet that we all have. It’s easy to transfer our problem to someone else. Too easy.“*
(Line 47)

LaForge: *„Captain, it’s not like I haven’t tried...“*
(Line 48)

Picard: *„Try harder. He’s on your team. Manage him. Pull him in. Find ways to help him make a positive contribution. Get to know the man. Make him your best friend.“*
(Line 49)

LaForge: *„With all respect sir... my best friend? I can barely tolerate being in the same room with the man.“*
(Line 50)

Picard: *„I suggest you put your personal discomfort with him aside, Commander. Dismissed.“*
(Line 51)

Als unmittelbare Folge ändert sich der Umgang von Lieutenant Commander Geordi LaForge mit Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay. Er übt weniger Druck auf ihn aus, lobt ihn für seine Arbeit und lädt ihn persönlich zum Meeting der technischen Offiziere ein.

LaForge: *„That’s okay. No rush. Take your time [...] Smart plan... well, I’d say we’re in good hands here.“*

(Lines 56 and 58)

Allerdings erscheint Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay auch nach der persönlichen Einladung zum Meeting der technischen Offiziere noch zu spät. Dies ist insbesondere darauf zurückzuführen, dass er sich regelmäßig ins Holodeck, einem Computerprogramm, das fiktive Realitäten erzeugen kann, zurückzieht.



Abbildung 20: Seelische Behinderung bei Reginald Barclay (exklusives Setting)

Quelle: Star Trek: The Next Generation – Hollow Pursuits (1990)

Dort erlebt er mit Nachbildungen der ihn in seinem Alltag begleitenden Charaktere künstliche Situationen, welche er als Ausgleich für seine tatsächliche Interaktion mit realen Charakteren empfindet. So kann er im Holodeck beispielsweise Commander William T. Riker die Stirn bieten, ohne Konsequenzen eine Rauferei mit anderen Besatzungsmitgliedern beginnen und mit der Schiffspanychologin Lieutenant Commander Deanna Troi sowie Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher eine Romanze führen.

Troi: *„I am the Goddess of Empathy. Cast off your inhibitions and embrace love, truth, joy.“*

(Line 98)

In einer der Schlüsselszenen der Episode mit Lieutenant Commander Geordi LaForge und der Barkeeperin Guinan, dargestellt von Whoopi Goldberg, wird die Bedeutung des Zusammenspiels verschiedener Charaktere und der inklusiven Rahmenbedingungen weiter verdeutlicht, so dass sich Lieutenant Commander Geordi LaForge schließlich dafür entscheidet, sich auch privat Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay anzunähern.

LaForge: *„Barclay, he's always late... he's nervous... nobody wants to be around him.“*

(Line 159)

Guinan: *„If I had the feeling that nobody wants to be around me, I'd probably be late and nervous too.“*

(Line 160)

Lieutenant Commander Geordi LaForge entdeckt Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay schließlich in dessen fiktiver Realität auf dem Holodeck, wo er mit den Nachbildungen von Captain Jean Luc Picard, Lieutenant Commander Data und Lieutenant Commander Geordi LaForge ficht und gewinnt. In der darauffolgenden Aussprache gesteht sich Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay erstmals ein, dass er die Kontrolle über seine Flucht vor der Realität verloren hat.

LaForge: *„It is kind of unusual... recreating people you already know.“*

(Line 185)

Barclay: *„I was just kind of really... well, it was just... I needed to blow off some steam... because one... one of the officers had been on my back...“*

(Line 186)

LaForge: *„Let me guess...“*

(Line 187)

Barclay: *„Okay, it was you. And I couldn't tell you what I wanted to, to your face... and it just sort of... I guess it got out of control [...] You don't know what a struggle it is for me, Commander.“*

(Lines 188 and 190)

Dieses Eingeständnis verbessert seine Situation aber nicht nachhaltig. Einem ersten Gespräch mit der realen Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi steht er sehr verhalten gegenüber und beendet dieses vorzeitig, so dass er sich wieder in seine fiktive Realität auf dem Holodeck zurückziehen kann. Da er dadurch erneut ein Meeting verpasst, suchen ihn Commander William T. Riker, die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi und Lieutenant Commander Geordi LaForge gemeinsam auf dem Holodeck auf.

LaForge: *„Reg, you had the chance to get some help from the real Counsellor Troi... but instead you went back in there.“*

(Line 319)

Barclay: *„I know. I didn't want to. I just couldn't help myself...“*

(Line 320)

LaForge: *„I need you out here, Reg... right now, more than ever.“*

(Line 325)

Als sich die Situation mit den Computerproblemen weiter zuspitzt, ist es letztlich Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay, der mit seiner Lösung zur Rettung des Raumschiffes Enterprise beitragen kann. Dadurch, dass er rechtzeitig aus dem Holodeck herausgeholt wurde, konnte er seine Fähigkeiten als Techniker in einer gefährlichen Situation unter Beweis stellen, so dass ihm schließlich der Dank der Führungsoffiziere gebührt.

LaForge: *„Glad you were with us out here in the real world today, Mister Barclay.“*

(Line 448)

Zum Abschluss der Episode wird Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay ein letztes Mal auf dem Holodeck dargestellt, wo er sich von den fiktiven Nachbildungen der realen Charaktere verabschiedet und das Holodeck beendet. Durch das Bemühen der Besatzung des Raumschiffes Enterprise um seinen Charakter konnte er sich zu den Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft bekennen und selbstständig dazu entschließen, etwas an dieser Situation zu verändern. Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay lässt seine exklusiven Nachbildungen hinter sich und wendet sich realen Charakteren zu, die selbst erst lernen mussten, inklusive Settings zuzulassen. Entsprechend inklusiv und verständnisvoll wird mit Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay auch bei seinen späteren Auftritten in *Star Trek: The Next Generation* in den Episoden *Realm of Fear* (Querverweis: Staffel 6, Episode 2) und *Genesis* (Querverweis: Staffel 7, Episode 19) umgegangen. In der Episode *Pathfinder* bei *Star Trek: Voyager* erfährt der Medienkonsument wiederum, dass Reginald Barclay inzwischen zum Lieutenant befördert wurde und seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft psychologisch hat therapieren lassen. Allerdings ist das Holodeck teilweise wieder zu einer Art Zufluchtsort für ihn geworden, wodurch die persistierende Komplexität seiner seelischen Behinderung evident wird.

Tabelle 22: Analyseprotokoll (Hollow Pursuits)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah / Amerikanisch	Inklusiv / Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Froschperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die realistische Darstellung der seelischen Behinderung von Lieutenant Junior Grade Reginald Barclay wird insbesondere durch den Wechsel der Einstellungen Halbnah (HN) und Amerikanisch (A) bewirkt. Diese stellen ihn in Beziehung zu den anderen Charakteren dar. Da sich die Normalperspektive (N) mit der Froschperspektive (F) abwechselt, wird die Entfremdung von Lieutenant Junior Grade

Reginald Barclay von den anderen Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise dargestellt. Im Szenenprotokoll zeigt sich deutlich, dass nach den anfänglich exklusiven Settings in der ersten Hälfte der Episode *Hollow Pursuits* ein verstärkter Fokus auf die inklusiven Settings gelegt wird. Dies ist insbesondere auf das Engagement von Captain Jean Luc Picard zurückzuführen, so dass die Episode inklusiv und selbstbestimmt endet.

9.2.6. Seelische Behinderung bei diversen Charakteren in „*The Game*“

Basierend auf einem Drehbuch von Brannon Braga und mit der Regiearbeit von Corey Allen stellt die Episode *The Game* eine besonders aggressive Form der Spielsucht dar, welche die Sicherheit des Raumschiffes Enterprise zu bedrohen scheint. Ähnlich wie in den Episoden *The Naked Time* bei *Star Trek: The Original Series* und *The Naked Now* bei *Star Trek: The Next Generation* verliert die Besatzung des Raumschiffes Enterprise dabei die Kontrolle über die wesentlichen Schiffsfunktionen. Es handelt sich um die insgesamt sechste Episode der fünften Staffel und die Erstausstrahlung erfolgte am 28. Oktober 1991.



Abbildung 21: Seelische Behinderung bei diversen Charakteren (bedrohliches Setting)
Quelle: Star Trek: The Next Generation – *The Game* (1991)

Die Episode beginnt damit, dass Commander William T. Riker ein Spiel vom Planeten Risa auf das Raumschiff Enterprise bringt. Dieses Spiel verbreitet sich schnell unter den Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise. So beginnt Commander William T. Riker damit, es Lieutenant Commander Geordi LaForge und der Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi anzubieten.

Riker: *„You know... I brought something back from Risa.
It's better than chocolate.“*
(Line 73)

Troi: *„Oh, what is it?“*
(Line 74)

Riker: *„Just a game.“*
(Line 75)

Ausgehend von den Führungsoffizieren zeigen sich immer mehr Besatzungsmitglieder in Abhängigkeit von dem Spiel, und dadurch beginnen sie die Routine des Raumschiffes Enterprise zu stören. So ruft beispielsweise Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher Lieutenant Commander Data unter falschem Vorwand auf die Krankenstation, um ihn zu deaktivieren. Dieser ist der einzige Charakter, der immun gegen das Suchtpotential des Spieles ist. Das durchdachte und arglistige Vorgehen sowie die Kooperation von Commander William T. Riker und der Schiffpsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi verdeutlichen, dass diese die Kontrolle über ihre Handlungen verloren zu haben scheinen. Stattdessen scheinen sie darauf hinzuwirken, sich ungestört ihrem Spiel hingeben zu können.

Crusher: *„Sorry to bother you with this,
but I need it done quickly.“*
(Line 167)

Data: *„It does not bother me. In fact,
I'm happy to...“*
(Line 168)

Nachdem sie Lieutenant Commander Data deaktiviert haben, beschädigen sie dessen Technik, so dass er nicht mehr aktiviert werden kann. Danach informieren sie Captain Jean Luc Picard über die vermeintliche Fehlfunktion Lieutenant Commander Datas.

Crusher: *„He came in to complain about a servo malfunction.
My scans were coming out negative.
And then he just... collapsed.“*

(Line 190)

Picard: *„What have you found?“*

(Line 191)

LaForge: *„From what I can tell, his higher functions are intact.
But the signals aren't getting from his brain to the
rest of his body. It's like he's in a coma.“*

(Line 193)

Das energische Vorgehen der anderen Besatzungsmitglieder zielt darauf ab, das Spiel selber möglichst zeitintensiv zu spielen und andere damit in Berührung zu bringen. So scheinen sich alltägliche Situationen nur noch um das Spiel zu drehen. Beispielsweise schlägt Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher ihrem Sohn vor, dass ein Dinner mit seiner Freundin auch eine Gelegenheit zu einem gemeinsamen Spiel mit seiner Mutter sei.

Crusher: *„Why don't you invite her over?
We can all play the game together.
I'll replicate a couple more.“*

(Line 244)

Bei seinem Dinner erfährt Acting Ensign Wesley Crusher von der voranschreitenden Verbreitung des Spieles auf dem Raumschiff Enterprise. Er und Ensign Robin Lefler beginnen anschließend damit, das Spiel eingehender zu untersuchen.

Lefler: *„You wouldn't believe what's happening in engineering.
Commander LaForge and the others... they're crazy about
this new game.“*

(Line 261)

Crusher, W.: *„Correct me if I'm wrong,
but this looks like a psychotropic reaction.“*
(Line 291)

Lefler: *„Are you saying you think the game's addictive?“*
(Line 292)

Crusher, W.: *„What's going on in the prefrontal cortex?“*
(Line 293)

Lefler: *Doesn't that area control higher reasoning?“*
(Line 294)

Crusher, W.: *„Yeah... it sure does. I'd better talk to the Captain.“*
(Line 295)

Zu diesem Zeitpunkt sind Acting Ensign Wesley Crusher und Ensign Robin Lefler die letzten verbleibenden Besatzungsmitglieder, die nicht von der Spielsucht betroffen sind. Daher reparieren sie Lieutenant Commander Data, der letztlich die anderen Besatzungsmitglieder von der Spielsucht befreien kann.

Hervorzuheben ist insbesondere Chief Medical Officer Dr. Beverly Crushers Verhalten in dieser Episode. Sie ist nicht nur maßgeblich für die arglistige Deaktivierung Lieutenant Commander Datas verantwortlich, sondern unternimmt darüber hinaus mehrere Versuche, ihren eigenen Sohn in die Spielsucht zu bringen. Eine derart ausgeprägte Spielsucht kann daher als Gefahr für die beteiligten Charaktere gesehen werden. Darüber hinaus gibt die Episode Aufschluss über den Ursprung des Spiels. So hat eine unbekannte Rasse die Besatzung des Raumschiffes Enterprise nicht nur erstmals auf dem Planeten Risa mit dem Spiel in Kontakt gebracht, sondern auch, wie von Acting Ensign Wesley Crusher beschrieben, abhängig gemacht. Dadurch wurde die Besatzung des Raumschiffes Enterprise empfänglich für die Einflüsse dieser fremden Rasse, und wenn Lieutenant Commander Data nicht rechtzeitig ein Gegenmittel gefunden hätte, hätten diese die Besatzung und das Raumschiff Enterprise willenlos ausgeliefert.

LaForge: „*I can't believe what we were about to do.*“

(Line 428)

Dies zeigt, dass sowohl das von einer Spielsucht geleitete Verhalten gefährlich sein kann und Spielsüchtige darüber hinaus in Abhängigkeit von anderen Charakteren geraten können. Wesentliche Einschränkungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft können die Folge sein.

Tabelle 23: Analyseprotokoll (The Game)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah / Detail/Ganz-Groß	Bedrohlich
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Froschperspektive	<input type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Insbesondere der hohe Anteil an bedrohlichen Settings im Szenenprotokoll belegt die Gefahren einer Spielsucht. Eine Mischung aus den Einstellungen Halbnah (HN) und Detail/Ganz-Groß (DGG) verdeutlicht, dass die Spielsucht in den einzelnen Charakteren manifest ist und diese sich von ihrer Umgebung distanzieren haben. In den bedrohlichen Settings werden die betroffenen Charaktere aus der Froschperspektive (F) als überlegen dargestellt. Insgesamt ist die Darstellung dieser seelischen Behinderung als realistisch einzuschätzen. Die Episode endet nicht inklusiv, da die betroffenen Charaktere sich nicht selbst aus der Spielsucht zu befreien vermögen und Lieutenant Commander Data für sie die Lösung bereithält.

9.2.7. Körperliche Behinderung bei Worf in „Ethics“

Die Episode *Ethics* kann als erste genuine behindertenspezifische Episode der Fernsehserien *Star Trek: The Original Series* und *Star Trek: The Next Generation* gesehen werden. Hier ist die dargestellte Behinderung kein zur Handlung beitragendes Element, sondern die Handlung thematisiert hauptsächlich den Eintritt, die individuellen und gesellschaftlichen Folgen sowie den Verlauf einer Behinderung.

Mit dem gebotenen Diskurs zwischen patriarchalischer Fürsorge und souveräner Eigenverantwortung durch den Rehabilitanden werden inklusive Settings gebührend thematisiert. Damit erfolgte mit der Erstaussstrahlung am 2. März 1992 der erste inklusive Höhepunkt in der Geschichte von Star Trek. Das Drehbuch zur 16. Episode der fünften Staffel schrieb Ronald D. Moore und Regie führte Chip Chalmers.

Während einer Inspektion im Frachtraum des Raumschiffes Enterprise wird Lieutenant Worf von einem herabstürzenden Container getroffen, der seine Wirbelsäule an mehreren Stellen brechen lässt. Als Folge ist Lieutenant Worf gemäß der Einschätzung von Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher permanent querschnittsgelähmt. Dieser ist sich seines Zustandes zunächst noch nicht bewusst und geht davon aus, dass Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher ihn mit einem Kraftfeld auf dem Operationstisch festhält. In dieser Szene informiert sie ihn über seine gebrochene Wirbelsäule und die damit einhergehenden Schäden an den Nerven, so dass eine entsprechend lange Frontalaufnahme auf Lieutenant Worf dessen schockartigen Zustand darstellt.

Worf: *„The restraining field is not necessary.“*

(Line 20)

Crusher: *„Worf... there is no restraining field.“*

(Line 21)

Worf: *„But I cannot move my legs.“*

(Line 22)

Crusher: *„I know. You can't move because one of the containers shattered seven of your vertebrae... and crushed your spinal cord.“*

(Line 23)

Als unmittelbare Folge seiner körperlichen Behinderung, mit der sich Lieutenant Worf zunächst selber auseinandersetzen muss, möchte er nicht von seinem Sohn Alexander besucht werden. Für einen Klingonen bedeutet eine körperliche Behinderung nicht nur das vorzeitige Ausscheiden aus dem aktiven Militärdienst, son-

dern auch ein Leben ohne ehrenvolle Aufgaben. Daher fällt Lieutenant Worf jeder weitere Umgang mit seinem Sohn Alexander und den anderen Besatzungsmitgliedern des Raumschiffes Enterprise entsprechend schwer. Diese Schwierigkeit beruht insbesondere auf dem Mitgefühl der anderen Charaktere auf der einen Seite und seinem Verlangen nach Stärke und Ehre auf der anderen Seite. Das ihm entgegengebrachte Mitgefühl empfindet Lieutenant Worf in seinem Zustand als schwere Last und so bittet er Commander William T. Riker um ein klingonisches Ritual, welches sein Leben beenden soll.

Worf: *„Thank you für agreeing to see me in... this condition.“*
(Line 48)

Riker: *„Worf, I'm not Klingon... I don't think there is a shame in being injured.“*
(Line 49)

Worf: *„I am not merely injured... Doctor Crusher believes my... paralysis will be permanent.“*
(Line 50)

Riker: *„I'm sorry.“*
(Line 51)

Worf: *„I have a personal favor to ask.“*
(Line 52)

Riker: *„Name it.“*
(Line 53)

Worf: *„I want you to assist me in performing the... Hegh'bat ceremony. I want you to help me die.“*
(Line 54)

Riker: *„What?“*
(Line 55)

Worf: *„When a Klingon can no longer stand and face his enemies as a warrior... when he becomes a burden to his family and friends... it is time for the Hegh'bat... time for him to die.“*

(Line 56)

Riker: *„Worf, there have to be other options.“*

(Line 57)

Worf: *„No, there are not. I will not live as an object of... pity... or shame. My life as a Klingon is over.“*

(Line 58)

Riker: *„I won't help a friend commit suicide.“*

(Line 59)

Dieser Dialog eröffnet den Medienkonsumenten die innere Auseinandersetzung Lieutenant Worfs mit seiner körperlichen Behinderung und die gesellschaftliche Auseinandersetzung anderer Charaktere um einen adäquaten Umgang mit ihr. Für Lieutenant Worf scheint ein Leben mit einer körperlichen Behinderung keinen lebenswerten Aspekt mehr zu enthalten, während die ihn umgebenden Charaktere seine Bitte um das klingonische Ritual zunächst ablehnen. An dieser Stelle eröffnet Captain Jean Luc Picard ein Verständnis für die Situation von Lieutenant Worf und erinnert an dessen souveräne Eigenverantwortung und das Recht auf Selbstbestimmung, wodurch sich ein gesellschaftlich kontrovers diskutiertes Thema offenbart. In der Episode geht es dabei weniger um die gesellschaftliche Akzeptanz suizidaler Handlungen, sondern überwiegend um die Bedeutung des Lebens mit einer Behinderung. So finden sich in den Dialogen zahlreiche Querverweise zu den möglichen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft.

Picard: *„I understand that Doctor Crusher believes he will never regain the use of his legs.“*

(Line 96)

Riker: *„That doesn't mean his life is over.“*

(Line 97)

Picard: *„That’s a very human perspective, Will.
But to any Klingon in Worf’s position...
life is over.“*

(Line 98)

Riker: *„I can’t accept that.“*

(Line 99)

Picard: *„If you were dying... terminally ill from a disease
for which there was no cure... and the few remaining
days of your life would be spent in pain. Don’t you
think that you might come to see death as... a release?“*

(Line 100)

Riker: *„Worf isn’t dying and he is not in pain...
He can live a long life without...“*

(Line 101)

Picard: *„You or I could learn to live with a disability
of his kind. But to Worf... his life ended when
those containers fell on him.
We don’t have to agree with it...
We don’t have to understand it...
But we do have to respect his beliefs.“*

(Line 102)

Auch für Lieutenant Commander Worf’s Sohn Alexander scheint die Situation schwer nachvollziehbar zu sein. In der Episode treffen der Wunsch seinen Vater zu sehen und dessen Wunsch nicht gesehen zu werden aufeinander. Hier vermittelte die Schiffspsychologin Lieutenant Commander Deanna Troi zwischen den unterschiedlichen Interessen der Charaktere und den kulturellen Unterschieden zwischen Lieutenant Worf und seinem Sohn Alexander, der nur zur Hälfte klingonischer Abstammung ist.

Alexander: *„Why won’t you let me see him?“*

(Line 108)

Troi: *„Alexander, I told you, it's not my decision.
Your father doesn't want to...“*
(Line 109)

Alexander: *„I don't believe you. My father wants to see me.“*
(Line 110)

Troi: *„He's been injured, Alexander, and he's... embarrassed.
To have anyone see him now would make him feel worse...
even if it were you.“*
(Line 113)

Entsprechend versucht die Schiffspanychologin Lieutenant Commander Deanna Troi auf Lieutenant Worf einzuwirken, um ihm das Anliegen seines Sohnes näher zu bringen. Sie versucht ihm nahezu legen, dass es nicht nur um ihn und seine körperliche Behinderung gehe, sondern auch um die Gefühle der Menschen um ihn herum und seine Verantwortung für diese. So solle er nicht nur aus seiner Ehre heraus handeln, sondern seine Fürsorgepflicht für andere Charaktere auf alternative Weise zum Ausdruck bringen.

Worf: *„It is a question of honour, and I would ask you
to respect my wishes in this matter, Counsellor.“*
(Line 122)

Troi: *„All I care about at this moment is a little boy
who's terrified he's going to lose his father.
Maybe it's time you stopped lying around here
worrying about your honour... and began
thinking about someone else... like your son.“*
(Lines 123 and 124)

Auch die ersten medizinischen Rehabilitationsversuche, welche ihm einen Teil seiner Mobilität über technische Hilfsmittel zurückgeben könnten, werden von Lieutenant Worf abgelehnt.

Crusher: *„They’re designed to pick up the electrical impulses from your brain and then stimulate the corresponding muscles. With a little work, you’ll eventually regain sixty to seventy percent of your motor control.“*

(Line 127)

Worf: *„Sixty percent of my mobility. I will not be seen... lurching through corridors like some half-Klingon machine... an object of ridicule and disgust.“*

(Line 133)

Als Lieutenant Worf doch noch einer Begegnung mit seinem Sohn Alexander zustimmt, bedient er sich schließlich der technischen Hilfsmittel, um vor seinem Sohn stehen zu können. Während er ihn auf die zukünftigen Herausforderungen durch die sie gemeinsam betreffende Situation vorbereiten will, verliert er das Gleichgewicht und fällt zu Boden. Von dort kann er sich nicht ohne fremde Hilfe wieder aufrichten und er verweist seinen Sohn des Raumes.

Nachdem sich Captain Jean Luc Picard bereits gegenüber Commander William T. Riker für ein Verständnis für Lieutenant Worf's Situation eingesetzt hat, überzeugt er schließlich auch Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher, die ihn unter allen Umständen am Leben erhalten will und ihn dazu auffordert, sich seiner körperlichen Behinderung zu stellen und diese zu akzeptieren.

Picard: *„If he can’t make a full recovery... Worf’s going to kill himself.“*

(Line 202)

Crusher: *„Not in my sickbay, he won’t. I’ll put him in a restraining field and post security outside the door before I let him commit suicide.“*

(Line 203)

Picard: *„How long could you keep him like that? A week... a month... a year?“*

(Line 204)

Crusher: *„If I have to. Suicide is not an option. Setting aside for the moment the fact that a paraplegic can live a very full life, there is also a conventional therapy that can restore much of his mobility.“*

(Line 205)

Picard: *„But not all of it.“*

(Line 206)

Crusher: *„No, not all of it! There are some things I can't fix. Klingon or not, he's got to accept that his condition...“*

(Line 207)

Picard: *„He can't make the journey you're asking of him, Beverly. You want him to go from contemplating suicide to accepting his condition and living with the disability. But that's too far... the road in-between covers a lifetime of values and beliefs... he can't do it.“*

(Line 208)

Die Handlung erfährt dadurch eine Wende, dass eine umstrittene Operation mit hohem Risiko die Wirbelsäule und die Nerven von Lieutenant Worf theoretisch wieder regenerieren kann. Als Klingone nimmt er dieses Risiko auf sich und stimmt der Operation zu. Auch Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher kann letztlich von Captain Jean Luc Picard überzeugt werden, entgegen ihrem medizinischen Urteil und im Interesse des souverän entscheidenden Rehabilitanden zu handeln. Somit willigt auch sie schließlich ein, die Operation an Lieutenant Worf durchzuführen.

Crusher: *„The first tenet of good medicine is don't make the patient any worse. Right now he's alive and functioning... but if he goes into this operation he'll probably come away a corpse.“*

(Line 209)

Picard: *„It may not be a good medicine...
but for Worf, it may be the only choice.“*

(Line 210)

Bevor Lieutenant Worf durch die Operation die uneingeschränkte Funktionsfähigkeit seiner Wirbelsäule und Nerven wiedererlangt, fasst Commander William T. Riker die Argumente gegen suizidale Handlungen und somit auch gegen risikoreiche Operationen zusammen. Für ihn stehen das eigentliche Leben und die Verantwortung für andere Charaktere an vorderster Stelle. Lieutenant Worf wendet sich während dieser Argumentation von Commander William T. Riker ab, wodurch die Intensität seiner inneren Auseinandersetzung deutlich wird.

Riker: *„Let me remind you of something.
A Klingon does not put his own desires above
those of his family or his friends. How many people
on this ship consider you a friend? How many owe
you their lives? Have you given any thought to how
you have affected the people around you?
And how they might feel about you dying?“*

(Line 219)

Nach der erfolgreichen Operation begibt sich Lieutenant Worf in die anschließende Rehabilitation und trainiert die einzelnen Bewegungsabläufe seines Körpers. Obwohl er in dieser Szene auf den Boden fällt, akzeptiert er inzwischen die Hilfe seines Sohnes Alexander. Er hat sich, wie er sagt, gegen die Ehre und für das Leben entschieden, wodurch diese Szene einen entsprechenden Abschluss bildet.

Zusammenfassend lässt sich die Episode als Diskurs zwischen der Verantwortung des von einer Behinderung betroffenen Charakters mit der Verantwortung der ihn umgebenden Gesellschaft beschreiben. Lieutenant Worf wägt zwischen seinen Gefühlen und seiner Einschätzung der Situation ab und wird dabei immer wieder von den ihn umgebenden Charakteren auf deren Gefühle und Einschätzung hingewiesen.



Abbildung 22: Körperliche Behinderung bei Worf (inklusives Setting)
 Quelle: Star Trek: The Next Generation – Ethics (1992)

Seine Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft betreffen in diesem Sinne nicht nur ihn, sondern auch die beteiligte Gesellschaft. Dabei lassen sich die Handlungen der anderen Charaktere insbesondere als mitfühlend und zugleich fordernd charakterisieren. Deren Einschätzung der Situation ist dabei nicht zwingend mit der Einschätzung Lieutenant Worf's gleichzusetzen. Hier zeigt sich das komplexe Zusammenspiel der verschiedenen Dimensionen einer Behinderung, wie sie mit der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit beschrieben werden. Für Chief Medical Officer Dr. Beverly Crusher steht aus medizinischer Perspektive dessen Leben und teilweise wiederhergestellte Funktionsfähigkeit im Vordergrund der Betrachtungen. Für Lieutenant Worf hingegen überwiegen dessen Verständnis von Ehre und die Bedeutung einer vollständigen Mobilität und souveränen Handlungsfähigkeit. Erst Captain Jean Luc Picard bringt diese vielfältigen Perspektiven in einer Art inklusivem Setting zusammen und plädiert für dessen Recht auf Selbstbestimmung. Ein tatsächlich inklusives Setting wird schließlich in der Szene geboten, als Lieutenant Worf sich den Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft während seiner Rehabilitation gemeinsam mit seinem Sohn Alexander stellt. Seine Wünsche und Ansprüche an Hilfestellungen werden berücksichtigt und in entsprechendem Umfang gewährt.

Tabelle 24: Analyseprotokoll (Ethics)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Damit basiert dieses inklusive Ende der Episode Ethics auf einer realistischen Darstellung einer körperlichen Behinderung. Wie limitiert Lieutenant Worf seine Bewegungsfreiheit anfänglich erscheint, wird insbesondere durch die Einstellung Halbnah (HN) hervorgehoben. Durch die Vogelperspektive (V) blickt der Medienkonsument auf den körperlich behinderten Lieutenant Worf herunter. Durch die vielen Dialogszenen und die intensive Auseinandersetzung mit den Freiheiten und Verpflichtungen von Lieutenant Worf überwiegen die inklusiven Settings in dieser Episode.

9.2.8. Seelische Behinderung bei William T. Riker in „Frame of Mind“

In der 21. Episode der sechsten Staffel von *Star Trek: The Next Generation* befindet sich Commander William T. Riker scheinbar in einer Einrichtung für psychiatrische Rehabilitanden auf dem Planeten Tilonus IV. Obwohl das Drehbuch von Brannon Braga damit einen Einblick in die internen Abläufe einer solchen Einrichtung ermöglicht, ist dieser Einblick nicht im Sinne der positiven Zukunftsvision von Star Trek zu verstehen. Der Planet Tilonus IV gehört nicht zur Vereinten Föderation der Planeten und die gebotene Darstellung dieser Einrichtung als auch die seelischen Behinderungen der Rehabilitandinnen und Rehabilitanden dienen hauptsächlich der Dramaturgie der Episode. Diese Dramaturgie wurde in Regie von James L. Conway entsprechend umgesetzt und die Erstausrahlung im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 3. Mai 1993.

Die Handlung der Episode scheint bei erster Betrachtung ungewöhnlich komplex. Commander William T. Riker spielt als einer der Hauptdarsteller zusammen mit Lieutenant Commander Data in einem von Chief Medical Officer Dr.

Beverly Crusher inszeniertem Theaterstück mit. Dieses trägt wie die Episode den Titel *Frame of Mind* und spielt in einer Einrichtung für psychiatrische Rehabilitanden. Commander William T. Riker spielt dabei den Rehabilitanden und Lieutenant Commander Data spielt den behandelnden Psychiater. Wenige Tage nach der Aufführung des Theaterstückes auf dem Raumschiff Enterprise befindet sich Commander William T. Riker auf einer geheimen Mission auf dem Planeten Tilonus IV. Dort wird er gefangen genommen und mittels entsprechender Drogen verhört, wodurch sein Langzeitgedächtnis gestört wird. Lediglich sein Kurzzeitgedächtnis mit den Erinnerungen an das Theaterstück bleibt von den Drogen ungestört, so dass ihn sein Gehirn als mentalen Ausweg aus der belastenden Verhör-situation erneut in das Theaterstück versetzt. Folglich glaubt sich Commander William T. Riker tatsächlich in einer Einrichtung für psychiatrische Rehabilitanden. Sowohl das tatsächliche Theaterstück auf dem Raumschiff Enterprise als auch die spätere Reproduktion durch sein Gehirn vermitteln den Medienkonsumenten dabei eine Vorstellung von dem möglichen Ausmaß einer seelischen Behinderung, welche es zu analysieren gilt.

In dem tatsächlichen Theaterstück auf dem Raumschiff Enterprise stellt Commander William T. Riker über aggressive Tendenzen und mit der Vorgeschichte eines verübten Mordes eine deutlich ausgeprägte seelische Behinderung dar. Lieutenant Commander Data als behandelnder Psychiater reagiert darauf mit Freiheitsentzug und droht mit medikamentöser Behandlung.

Data: *„You’re starting to sound angry again.
Maybe you need another treatment...“*

(Line 15)

Riker: *„What I need is to get out of this cell. I’m locked up
day and night... You control every move...
Tell me what to eat, what to think, what to say...
And when I show a glimmer of independent
thought, you strap me down, inject me with
drugs and call it a treatment.“*

(Line 16)

Data: „*You're becoming agitated...*“

(Line 17)

Riker: „*You bet I'm agitated! I may be surrounded by insanity, but I'm not insane. And I won't let you or anyone else tell me I am.*“

(Line 88)

Dieser Dialog gewährt einen ersten Einblick in die in dem Theaterstück dargestellte Einrichtung für psychiatrische Rehabilitanden. Die Patienten sind in Zellen eingesperrt, werden beobachtet, kontrolliert und sogar gefesselt und auf Drogen gesetzt. Insgesamt und ohne nähere Erläuterung durch professionelle Akteure aus solchen Einrichtungen wird ein bedrückendes und exklusives Setting dargestellt, welches in Anlehnung an die frühe Entwicklung ähnlicher Einrichtungen im 19. Jahrhundert zu sehen ist



Abbildung 23: Seelische Behinderung bei William T. Riker (exklusives Setting)

Quelle: Star Trek: The Next Generation – Frame of Mind (1993)

In der anschließenden Reproduktion von Commander William T. Riker wird dieser Eindruck dadurch verdeutlicht, dass die Pfleger in den Einrichtungen für psychiatrische Rehabilitanden bewaffnet sind. Obwohl Commander William T. Riker einen Pfleger beim Anblick der Waffe darauf hinweist, dass diese nicht notwendig sein wird, hält dieser an seiner Waffe fest und betont das Gefahrenpotential, welches von psychiatrischen Rehabilitanden ausgeht.

Riker: *„There’s no need for this.“*
 (Line 121)

Pfleger: *„That’s what you said the last time.“*
 (Line 122)

Während sich das Theaterstück auf dem Raumschiff Enterprise nur auf die Darstellung der Zelle von Commander William T. Riker beschränkte, kann er in der anschließenden Reproduktion bewaffnet durch die Einrichtung eskortiert werden und weiteren Rehabilitanden begegnen. Diese werden entweder als teilnahmslos oder auf triviale Spielzeuge fixiert dargestellt. So versucht eine weitere Rehabilitandin Commander William T. Riker davon zu überzeugen, dass sie der erste Offizier auf dem Raumschiff Yorktown sei und gegen ihren Willen in der Einrichtung festgehalten werde. Allerdings habe sie einen Communicator konstruieren können, der zu deren Flucht beitragen könne. Bei diesem Communicator handelt es sich aber lediglich um einen Löffel aus der Kantine, so dass Commander William T. Riker und den Medienkonsumenten der Realitätsverlust der Rehabilitandin eröffnet wird.

Darüber hinaus verhalten sich die Pfleger in der anschließenden Reproduktion der Einrichtung gegenüber den psychiatrischen Rehabilitanden provozierend, so dass diese zu einem exklusiven Setting beitragen. Sie werden mit mangelnder Professionalität dargestellt und bewirken eine Verschlechterung des Zustandes der Rehabilitanden, so dass sie bei Commander William T. Riker beispielsweise eine aggressive Reaktion auslösen.

Riker: *„I’m not that far gone, am I?“*
 (Line 133)

Pfleger: *„Of course you are. Last week you held an entire conversation with a chair, remember?“*
 (Line 134)

Riker: *„No.“*
 (Line 135)

Pfleger: *„[...] I remember when they brought you in.
You were screaming... struggling... we could
barely hold you down. In fact, just getting the
blood off your hands took over an hour.“*

(Line 138)

Riker: *„Blood?“*

(Line 139)

Pfleger: *„On your hands... your clothes.
You didn't just kill that man...
you mutilated him.“*

(Line 140)

Insgesamt werden dabei Menschen mit seelischen Behinderungen als Gefahrenquelle dargestellt, welche es scheinbar entsprechend restriktiv zu kontrollieren gilt. Auf der einen Seite bewirkt die Darstellung der behandelnden Psychiater und Pfleger ein exklusives Setting, welches bei dem unerfahrenen Medienkonsumenten ein Gefühl von Unbehagen auslösen könnte. Auf der anderen Seite tragen die dargestellten Rehabilitandinnen und Rehabilitanden selbst zu diesem exklusiven Setting bei. Von keiner dargestellten Seite gehen analysierende oder verständnisvolle Dialoge aus und auch die physische Beschaffenheit der Einrichtungsräume unterstreicht dabei das exklusive Setting. Für die Episode *Frame of Mind* lässt sich daher festhalten, dass das dargestellte exklusive Setting maßgeblich die Dramaturgie bestimmt und dabei keine Foki auf behindertenspezifische Aspekte sowie inklusive Settings gelegt werden. Ähnlich wie in diversen Episoden in *Star Trek: The Original Series* dient die seelische Behinderung als Instrument und nicht als Aufklärungsthema.

Tabelle 25: Analyseprotokoll (Frame of Mind)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Groß	Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Vogelperspektive	<input type="checkbox"/> <i>(Bewertung nicht möglich)</i>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die mögliche Verwirrung und Entfremdung von der Gesellschaft bei einer seelischen Behinderung wird realistisch in der Episode *Frame of Mind* abgebildet. Das Szenenprotokoll offenbart viele exklusive Settings in der dargestellten Rehabilitationseinrichtung, welche nicht zur Vereinten Föderation der Planeten gehört. Anders als in den Episoden *Whom Gods Destroy* und *Dagger of the Mind*, welche in exklusiven Rehabilitationseinrichtungen der Vereinten Föderation der Planeten spielen, grenzen sich die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise von dem dargestellten Setting ab. Statt dessen suchen sie den inklusiven Dialog mit Commander William T. Riker und tragen zu dessen Rettung aus der Rehabilitationseinrichtung bei. Ähnlich wie in den Episoden bei *Star Trek: The Original Series* wird die Verwirrung der Betroffenen über die gesichtsnahe Einstellung Groß (G) dargestellt, wobei sich die Normal- (N) und die Vogelperspektive (V) abwechseln. Das Ende der Episode kann für die weitere Analyse nicht bewertet werden, da sich Halluzination und Realität für Commander William T. Riker abwechseln, ohne eindeutig ein exklusives oder inklusives Setting abzubilden.

9.2.9. Körperliche Behinderung bei Geordi LaForge in diversen Episoden

Lieutenant Geordi LaForge, in späteren Staffeln zum Lieutenant Commander befördert, dargestellt von Levar Burton, ist in allen Staffeln der Serie *Star Trek: The Next Generation* und den darauf basierenden Kinofilmen ein Hauptcharakter. Dabei beginnt er als ein junger sehbehinderter Lieutenant, der das Raumschiff Enterprise durch den Weltraum navigiert und wird bereits sehr früh als Lieutenant Commander zu dessen Chief Engineer befördert. Sein Charakter hat verantwor-

tungsvolle Aufgaben und erfährt eine konstante Entwicklung, ungehindert seiner körperlichen Behinderung, die in verschiedenen Episoden thematisiert wird.

So erfährt man in der Episode *The Enemy*, dass Lieutenant (Commander) Geordi LaForge von Geburt an sehbehindert ist, dies aber nicht als Nachteil empfindet. Hier wird insbesondere der kulturelle Unterschied im Umgang mit Menschen mit Behinderung zwischen dem Romulanischen Imperium und der Vereinten Föderation der Planeten dargestellt. Während das Romulanische Imperium das historische Verständnis von Menschen mit Behinderung durch den Verweis auf Euthanasie reflektiert, hebt Lieutenant (Commander) Geordi LaForge nicht nur seine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, sondern auch seinen individuellen Wert als Mensch hervor.

LaForge: *„It translates a wide range of radiation into neural impulses. Allows me to see.“*
(Line 182)

Bohra: *„Without it, you are blind?“*
(Line 183)

LaForge: *„Yes...“*
(Line 184)

Bohra: *„How did this happen?“*
(Line 185)

LaForge: *„I was born that way.“*
(Line 186)

Bohra: *„And your parents let you live?“*
(Line 187)

LaForge: *„What kind of question is that?
Of course they let me live.“*
(Line 188)

Bohra: *„No wonder your race is weak.
You waste time and resources on
defective children...“*

(Line 189)

LaForge: *„Defective? Listen, Commodore...
I'm a chief engineer in Starfleet.
You don't get there by being defective.“*

(Line 190)

Bohra: *„But if you can't see...“*

(Line 191)

LaForge: *„I can see things you can't even imagine.“*

(Line 192)

Wie in der bereits analysierten Episode *The Naked Now* dargestellt wurde, kann Lieutenant (Commander) Geordi LaForge zwar nicht so sehen, wie es das menschliche Auge ermöglichen würde, dafür sieht er aber andere Details, welche wiederum dem menschlichen Auge verwehrt bleiben. Diesen Unterschied konkretisieren verschiedene Episoden, welche Lieutenant (Commander) Geordi LaForge zwischen dem Bedürfnis nach menschlichen Augen und der Akzeptanz seines VISORS darstellen. Schließlich definiert sich eine Behinderung nicht nur über das Ausmaß in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, sondern entsprechend der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit auch über den eigenen Umgang und die Akzeptanz derselben.



Abbildung 24: Körperliche Behinderung bei Geordi LaForge (inklusive Setting)
 Quelle: Star Trek: The Next Generation – Interface (1993)

Im ursprünglichen Drehbuch zur bereits analysierten Episode *Loud As a Whisper* stellt die letzte Szene einen entsprechenden Dialog zwischen Captain Jean Luc Picard und Lieutenant (Commander) Geordi LaForge dar. In der tatsächlich ausgestrahlten Episode wird der Inhalt dieses Dialoges in abgewandelter Form auf Chief Medical Officer Dr. Katherine Pulaski übertragen. Warum an dieser Stelle vom ursprünglichen Drehbuch abgewichen wurde, ist nicht bekannt. Allerdings zeigt sich Captain Jean Luc Picard in der ersten Fassung erneut als Bereiter eines inklusiven Settings in *Star Trek: The Next Generation*.

LaForge: *„Sir, I know my VISOR gives me a unique way of seeing that’s valuable to the ship, but if something happened and I didn’t have it...“*

(original teleplay)

Picard: *„What makes you unique isn’t your blindness or your visor. To be special we don’t need to do a damned thing. Just be what we are. There’s only one Geordi LaForge. And I wouldn’t want to run my ship without him.“*

(original teleplay)

Sowohl in dem ursprünglichen Drehbuch als auch in der tatsächlich ausgestrahlten Episode kann Chief Medical Officer Dr. Katherine Pulaski eine Operation anbieten.

ten, welche die Sehfähigkeit von Lieutenant (Commander) Geordi LaForge wieder herstellen würde. Zwar gibt Lieutenant (Commander) Geordi LaForge an, über diese Operation nachzudenken, allerdings behält er in sämtlichen Episoden von *Star Trek: The Next Generation* seinen VISOR. Chief Medical Officer Dr. Katherine Pulaski bezeichnet eine wiederhergestellte Sehfähigkeit in dem ursprünglichen Drehbuch als Eröffnung einer ganzen Welt für Lieutenant (Commander) Geordi LaForge. Dabei überträgt sie ihre eigenen Erfahrungen auf einen Menschen mit einer Sehbehinderung, ähnlich wie es in der Medienberichterstattung durch Menschen ohne eine Behinderung geschehen kann.

Pulaski: *„Optic nerve laser welding. A difficult operation. It might not work. But if it did, it would open up a whole world for you.“*

(original teleplay)

LaForge: *„I’ll think about it.“*

(original teleplay)

In der tatsächlich ausgestrahlten Episode verläuft deren Dialog in abgewandelter Form, wobei Chief Medical Officer Dr. Katherine Pulaski insbesondere die Ästhetik nicht-behinderter Augen hervorhebt.

Pulaski: *„It’s possible to install optical devices which look like normal eyes. They’d still give you about the same visual range as the VISOR.“*

(Line 323)

LaForge: *„Done? You say almost. How much reduction?“*

(Line 324)

Pulaski: *„20 percent. There is another option. I can attempt to regenerate your optic nerve and, with the aid of the replicator fashion normal eyes. You would see like everyone else.“*

(Line 325)

LaForge: *„Wait a minute. I thought that was impossible.“*
(Line 326)

Pulaski: *„I’ve done it twice, in situations somewhat similar to yours. Geordi, it would eliminate the constant pain you’re under. What are you hesitating?“*
(Line 327)

LaForge: *„When I came to see you, it was to talk about modifying these. And now you’re saying I could have normal vision?“*
(Line 328)

Pulaski: *„Yes.“*
(Line 329)

LaForge: *„I don’t know. I’d be giving up a lot.“*
(Line 330)

Lieutenant (Commander) Geordi LaForge zögert insbesondere deshalb, da er in dem Dialog mit Captain Jean Luc Picard bereits die Vorteile seines VISORS angedeutet hat. In der ebenfalls bereits analysierten Episode *The Naked Now* erwähnt er diesbezüglich die technischen Details, die er im Vergleich zu Menschen ohne einen VISOR erkennen kann. Auf diese Fähigkeit müsste er ohne seinen VISOR verzichten, dabei bewährt sich dieser in mehreren Episoden von *Star Trek: The Next Generation*. So kann er beispielsweise als einziges Besatzungsmitglied des Raumschiffes Enterprise in der dritten Episode der siebten Staffel sein optisches Hilfsmittel zur Steuerung einer Sonde einsetzen. In der Episode *Interface* (Zusatzanalyse: Staffel 7, Episode 3) kann er dadurch die Sonde in ansonsten für Menschen unzugängliche Gefahrenbereiche bewegen und Informationen sammeln oder Reparaturen durchführen.

Crusher: *„The interface is perfect for Geordi because his VISOR inputs allow the probe to transmit information directly into his cerebral cortex.“*
(Line 16)

Insgesamt kann Lieutenant (Commander) Geordi LaForge stellvertretend für die in der Gesellschaft stattfindende technologische Entwicklung mit behinderungs-spezifischem Bezug gesehen werden. Viele der technischen Hilfsmittel können die Organe eines Menschen zwar nicht in vollem Gefühls-, Erlebens- und Interaktionsumfang ersetzen, aber eine umfangreiche Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ermöglichen. Der VISOR steht so beispielsweise stellvertretend für eine Vielzahl an stetig optimierten Prothesen. Mit Blick auf den 400 Meter Sprinter Oscar Pistorius und dessen Ergebnis bei den Olympischen Spielen 2012 wird deutlich, in welchem Ausmaß eine solche Teilhabe am Leben in der Gesellschaft individuell ermöglicht werden kann und dass, wie Lieutenant (Commander) Geordi LaForge anmerkt, der Verzicht auf diese Hilfsmittel eine Einschränkung bedeuten könnte. Dies macht den VISOR von Lieutenant (Commander) Geordi LaForge zu einem Instrument, welches inklusive Settings durchgehend ermöglicht.

Die Analyseprotokolle zu den Episoden *The Enemy* und *Interface* zeigen, dass die körperliche Behinderung jeweils realistisch dargestellt und im Falle eines Hauptcharakters inklusive Settings im Vordergrund der Darstellungen stehen.

Tabelle 26: Analyseprotokoll (The Enemy)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbnah / Nah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normalperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die körperliche Behinderung, die sich hier jeweils an den Augen erkennen lässt, wird über die Einstellungen Halbnah (HN), Nah (N) oder Groß (G) hervorgehoben. Dabei kommt entweder eine Normalperspektive (N) oder eine Vogelperspektive (V) zum Einsatz. In beiden Episoden trägt Lieutenant (Commander) Geordi LaForge zur Auflösung bei, so dass dessen Behinderung erfolgsentscheidend ist.

Tabelle 27: Analyseprotokoll (Interface)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbnah / Groß	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Wie die anderen behinderungsspezifischen Episoden mit einem Hauptcharakter, enden auch die Episoden um Lieutenant (Commander) Geordi LaForge inklusiv.

9.3. Fazit zur Darstellung in *Star Trek: The Next Generation*

Mit sechs von zehn Episoden bilden die seelischen Behinderungen einen Schwerpunkt in *Star Trek: The Next Generation*. Dabei bedienen sich die meisten Episoden am häufigsten der Darstellung inklusiver Settings und führen auch entsprechend zu einem inklusiven Ende. Die Episoden zu einer seelischen Behinderung ohne inklusive Settings als häufigste Settings enden entsprechend auch nicht inklusiv. Im Falle der Episode *Frame of Mind* werden so beispielsweise am häufigsten exklusive Settings dargestellt, da diese Episode die exklusiven Rahmenbedingungen einer psychiatrischen Einrichtung außerhalb der Vereinten Föderation der Planeten darstellt und zu kritisieren scheint. Die bedeutendsten Kameraeinstellungen zeigen die Rehabilitanden in Groß (G) und bedienen sich dabei abwechselnd der Normal- (N) und Vogelperspektive (V). Dadurch werden die Emotionen der Rehabilitanden hervorgehoben und sie wirken der dargestellten Rehabilitationseinrichtung entrückt und in ihr isoliert. Auch die geführten Dialoge unterstreichen die Kritik an solchen Einrichtungen: „*What I need is to get out of this cell. I'm locked up day and night... You control every move... Tell me what to eat, what to think, what to say... And when I show a glimmer of independent thought, you strap me down, inject me with drugs and call it a treatment.*“ (Frame of Mind, Line 16).

Die Episode *The Game* verweist mit der dargestellten Spielsucht auf eine andere Art der seelischen Behinderung, welche sich zu einer Bedrohung für die Besatzung des Raumschiffes Enterprise entwickelt. Entsprechend häufig werden

bedrohliche Settings in dieser Episode dargestellt. Die Bedrohung wird durch die Froschperspektive (F) betont. Die betroffenen Charaktere werden dabei in den Kameraeinstellungen Halbnah (HN) und Detail/Ganz-Groß (DGG) dargestellt. Dies ermöglicht zum einen einen Einblick in die durch die betroffenen Charaktere vernachlässigten Dienstverpflichtungen, verdeutlicht zum anderen aber auch deren Drohungen gegenüber anderen Charakteren und legt mit der Detail/Ganz-Groß (DGG) Einstellung einen Fokus auf die individuellen Auswirkungen der Spielsucht.

Tabelle 28: Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1987 bis 1994)

Star Trek: The Next Generation (1987- 1994)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1987	The Naked...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, N	V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1988	Symbiosis	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1989	Loud as a...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN	N	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1989	The Enemy	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, N	N	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1990	Tin Man	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN, DGG	N	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1990	Hollow...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, A	N, F	inklusiv / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1991	The Game	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, DGG	F	bedrohlich	<input type="checkbox"/>
1992	Ethics	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1993	Frame of...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	G	N, V	exklusiv	<input type="checkbox"/> (o.a.B.)
1993	Interface	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, G	N, V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>

MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT:

DGG: Detail/Ganz-Groß; G: Groß; N: Nah; HN: Halbnah; A: Amerikanisch; HT: Halbtotal; T: Total; W: Weit

MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE:

N: Normalsicht; F: Froschperspektive; V: Vogelperspektive

o.a.B.:

ohne abschließende Bewertung

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Bei den Episoden mit inklusiven Settings bei einer seelischen Behinderung überwiegt die Kameraeinstellung Halbnah (HN). Hier kommt es in der Darstellung nicht nur auf den betroffenen Charakter an, sondern auf dessen Interaktion mit anderen Charakteren sowie die ihn umgebenden externen Rahmenbedingungen. Wie in der Episode *The Naked Time* kommt auch in *The Naked Now* die Vogelperspektive (V) zum Einsatz, um die surreal erscheinenden Situationen an Bord des Raumschiffes Enterprise besser einfangen zu können. Hier zeigt sich insbesondere die anfängliche Irritation im Verständnis dieser seelischen Behinderung in den Dialogen: „*Madness? Mass hysteria? Delusion?*“ (The Naked Now, Line 43). Insbesondere in den zwischenmenschlichen Szenen zwischen Menschen mit und ohne Behinderung wird dabei der Fokus auf die gegenseitige Hilfsbereitschaft gelegt: „*Alright, helping is more important.*“ (The Naked Now, Line 104).

Ansonsten überwiegt bei den seelischen Behinderungen die Normalperspektive (N), so dass überwiegend eine gleichberechtigte Kommunikation und Interaktion dargestellt wird. Sowohl Hilfsbereitschaft als auch gleichberechtigte Kommunikation und Interaktion zeigen sich deutlich in der dargestellten Suchterkrankung der Episode *Symbiosis*: „[...] everyone on their planet [...] is a drug addict.“ (Symbiosis, Lines 369 and 370). Obwohl sich im Szenenprotokoll bedrohliche Settings für die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise abzeichnen, führt die Auflösung dieser Episode zu einem inklusiven Ende.

Insgesamt sind alle Behinderungsarten in *Star Trek: The Next Generation* realistisch dargestellt, wobei sich die Episode *Loud as a Whisper* durch eine besondere Form des Dolmetschens auszeichnet und Tam Elbrun in der Episode *Tin Man* nicht nur in Bezug auf das gesprochene Wort und die Umgebungsgeräusche sensibel reagiert, sondern zusätzlich auch auf die Gedanken anderer Personen. Dies mögen klassische Science-Fiction Elemente sein, stören aber nicht die Darstellung der Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft und stehen in enger Anlehnung an real existierende Behinderungen. So wird Tam Elbrun immer dann in der Kameraeinstellung Detail/Ganz-Groß (DGG) dargestellt, wenn er die auf ihn einströmenden Gedanken nicht mehr zu kontrollieren vermag. Dies verdeutlicht seine persönliche Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Obwohl hier zunächst Zweifel gegenüber einen für die Handlung relevanten Charakter geäußert werden, zeigt die konsequente Aufgeschlossenheit und Unterstützung einiger Besatzungsmitglieder inklusive Erfolge in der Episode *Tin Man*: „Captain, I agree that Tam’s motives are trustworthy.“ (Tin Man, Line 308). Die anfänglichen Zweifel beziehen sich dabei auf das Risiko einer unprofessionellen Leistung seitens Tam Elbrun: „Starfleet considers his unique abilities crucial to our mission. Yet he seems to me... unstable.“ (Tin Man, Line 96). Mit der dargestellten Unterstützung können die Zweifel an der Leistungsfähigkeit eines Menschen mit einer seelischen Behinderung aufgelöst werden.

Ein anderes Beispiel für eine seelische Behinderung stellt die Episode *Hollow Pursuits* dar. Erneut zeigt sich die Aufgeschlossenheit und Unterstützung einiger Besatzungsmitglieder in den geführten Dialogen, welche zu einem inklusiven Ende beitragen: „Try harder. He’s on your team. Manage him. Pull him in. Find ways to help him make a positive contribution. Get to know the man. Make him your best friend.“ (Hollow Pursuits, Line 49). So kommt zusätzlich die Ka-

meraeinstellung Amerikanisch (A) zur Darstellung der externen Rahmenbedingungen und zur Einordnung des betroffenen Charakters im Verhältnis zu den anderen Charakteren zum Einsatz. Für die Dramaturgie wechseln sich inklusive und exklusive Settings entsprechend dem Szenenprotokoll in dieser Episode gleichermaßen ab.

Insbesondere bei den Episoden zu einer körperlichen Behinderung zeigt sich die betont inklusive Grundhaltung der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*. Neben einem Hauptcharakter mit einer körperlichen Behinderung stellen auch zwei weitere behinderungsspezifische Episoden deutlich das Recht auf Selbstbestimmung und die Akzeptanz einer Behinderung als Teil des eigenen Lebens dar. Auf die Frage, ob sich Riva ein Leben ohne seine Behinderung vorstellen könne, entgegnet er selbstbewusst, dass er mit dieser geboren wurde und auch mit dieser sterben möchte: „*Born and hope to die.*“ (Loud as a Whisper, Line 81). Auch Geordi LaForge als Hauptcharakter scheint sich ein Leben ohne seine Behinderung nicht vorstellen zu können: „*I don't know. I'd be giving up a lot.*“ (Loud as a Whisper, Line 330). Entsprechend versteht er sich besonders gut mit Riva: „*It's a blessing to understand that we are special, each in his own way.*“ (Loud as a Whisper, Line 140). Die eine Behinderung ablehnende Perspektive wird in der Darstellung auf feindliche Zivilisationen übertragen, welche nicht zur Vereinten Föderation der Planeten gehören: „*And your parents let you live? [...] No wonder your race is weak. You waste time and resources on defective children.*“ (The Enemy, Lines 187 and 189). Entsprechend selbstbewusst wird diese Vorderung nach Euthanasie zurückgewiesen.

Dass die Episoden von *Star Trek: The Next Generation* insgesamt sehr dialoglastig sind, wird nicht nur am Umfang des Codebuchs ersichtlich, sondern darüber hinaus auch bei der häufigen Verwendung der Kameraeinstellung Halbnahe (HN) zur Darstellung einer körperlichen Behinderung. Die inklusiven Settings basieren dabei häufig auf einem intensiven Austausch der verschiedenen Charaktere mit und ohne Behinderung. Auch das Recht auf Selbstbestimmung wird in solchen Dialogen diskutiert. Die Episode *Ethics* thematisiert intensiv die Situation eines Menschen (Anmerkung: eigentlich eines Klingonen) mit einer eingetretenen körperlichen Behinderung und grenzt dessen Einschätzung der Situation bewusst von der Einschätzung durch andere Charaktere ab. Erneut mediiert Captain Jean Luc Picard zwischen den verschiedenen Interessen und trägt somit zu einer inklu-

siven Perspektive bei: „*You or I could learn to live with a disability of his kind. But to Worf... his life ended when those containers fell on him. We don't have to agree with it... We don't have to understand it... But we do have to respect his beliefs.*“ (Ethics, Line 102). Obwohl damit für eine behinderungsspezifische Episode erstmals ein realitätsnaher Schwerpunkt gesetzt wird, endet die Episode *Ethics* erneut in einem inklusiven Ende und mit der Auflösung der Behinderung.

Somit zeigen sich selbstbewusste Menschen mit Behinderung auf der einen und Promotoren inklusiver Settings auf der anderen Seite als die eigentlichen Kernaussagen der behinderungsspezifischen Episoden in *Star Trek: The Next Generation*. Die Szenenprotokolle verdeutlichen das dargestellte Bemühen um inklusive Settings. Durch die verwendeten Kameraeinstellungen und -perspektiven werden sowohl die Bedeutung der Perspektive der betroffenen Charaktere als auch deren unmittelbare Interaktion in sozialen Situationen verdeutlicht. Durch die deutliche Abgrenzung von außerirdischen Kulturen und deren Umgang mit Menschen mit Behinderung wird der idealtypische Zustand von *Star Trek: The Next Generation* unterstrichen. Dabei zeichnen sich die Hauptcharaktere durch ihre Lernfähigkeit aus. Nachdem Captain Jean Luc Picard den gehörlosen Riva und dessen Dolmetscher zunächst falsch adressiert hat, weist er alle anderen Besatzungsmitglieder auf die richtigen Umgangsformen hin: „*Riva is deaf. These three individuals speak for him. Treat them as interpreters. Address yourselves directly to Riva.*“ (Loud as a Whisper, Line 11). Damit erweckt *Star Trek: The Next Generation* den Anschein, als könne Inklusion hauptsächlich durch den gezielten Einsatz einer aufklärerischen Kommunikation sichergestellt werden.

10. Star Trek: Deep Space Nine (1993 – 1999):

...zur realistischen Darstellung der gesellschaftlichen Herausforderungen

10.1. Einführung in Star Trek: Deep Space Nine

Die Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* spielt wie *Star Trek: The Next Generation* im 24. Jahrhundert und führt die Handlungen des Vorgängers weitestgehend konsequent fort. Allerdings verändern sich mit *Star Trek: Deep Space Nine* sowohl der Handlungsort als auch der Fokus auf die dargestellten zwischenmenschlichen Herausforderungen. Während das Raumschiff Enterprise auf der Suche nach neuen Herausforderungen als mobiler Handlungsort dargestellt wird, handelt es sich bei Deep Space Nine um eine immobile Raumstation, in der sich die verschiedenartigsten Herausforderungen manifestieren und konzentrieren. Diese Herausforderungen werden über mehrere aufeinander aufbauende Episoden thematisiert und beziehen sich stets auf die einzelnen Hauptcharaktere der Fernsehserie. Dabei stehen sowohl religiöse als auch politische Konflikte im Zentrum der Handlung, und der diplomatische Ansatz der Vereinten Föderation der Planeten droht an aggressiven Gegenspielern, einer Rebellion gegen die eigenen Prinzipien sowie der darin stattfindenden individuellen Schicksale zu scheitern. Der Hauptproduktions- und Ausstrahlungszeitraum liegt zwischen den Jahren 1993 und 1999. Erneut war die Firma Paramount Domestic Television für die Produktion zuständig. *Star Trek: Deep Space Nine* ist dabei die erste Fernsehserie des Franchise ohne ein textbasiertes und dadurch die serieneigene Intention unterstreichendes Intro.

Zu den Hauptcharakteren zählen Commander Benjamin Sisko (Avery Brooks), der im weiteren Verlauf zum Captain befördert wird, Major Kira Nerys (Nana Visitor), die im weiteren Verlauf zum Colonel befördert wird, der sich als sogenannter Wechselbalg von den anderen menschlichen Charakteren unterscheidende Odo (René Auberjonois), der genetisch veränderte Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir (Alexander Siddig), Lieutenant Commander Jadzia Dax (Terry Farrell), der Barkeeper Quark (Armin Shimerman) sowie der aus *Star Trek: The Next Generation* bekannte Chief Miles O'Brien (Colm Meaney). Regelmäßige Auftritte haben neben Jake Sisko (Cirroc Lofton) der im weiteren Verlauf der

Fernsehserie hinzukommende Lieutenant Commander Worf (Michael Dorn), ebenfalls bekannt aus *Star Trek: The Next Generation*, sowie Lieutenant Ezri Dax (Nicole DeBoer), die in der letzten Staffel die verstorbene Lieutenant Commander Jadzia Dax ersetzt.

Damit stirbt erstmals im Star Trek Franchise einer der Hauptcharaktere dauerhaft, ohne dass der Tod durch einen Kunstgriff der Science-Fiction rückgängig gemacht wird. Auch die Zusammensetzung der Charaktere verdeutlicht den verstärkten Fokus auf die Darstellung zwischenmenschlicher Herausforderungen. So übernimmt Odo nicht nur die zuvor mit Spock und Data dargestellte Andersartigkeit im Vergleich zu anderen Charakteren, sondern gehört darüber hinaus zu einer Spezies, welche als eine der größten Herausforderer der Vereinten Föderation der Planeten gesehen werden kann. Lieutenant Commander Worf wurde als strategischer Experte in *Star Trek: Deep Space Nine* implementiert, um der Raumstation Deep Space Nine eine zusätzliche militärische Sicherheit zu bieten. Es zeichnet sich eine Abkehr von der zuvor dargestellten wissenschaftlichen Neugierde der Hauptcharaktere hin zu einer oftmals situationsbedingten Reaktion auf interne und externe Herausforderungen ab (Rauscher 2003: 299). Dem regelmäßig dargestellten Happy End in *Star Trek: The Original Series*, *Star Trek: The Animated Series* und *Star Trek: The Next Generation* folgen mit *Star Trek: Deep Space Nine* erstmals Rückschläge und Niederlagen. Der Utopie des Machbaren scheint eine realitätsbezogene Nüchternheit zu folgen. Eine detaillierte Darstellung der damit zusammenhängenden individuellen Schicksale trägt zur Dramaturgie der insgesamt 176 Episoden in den sieben Staffeln von *Star Trek: Deep Space Nine* bei. Mit dieser Perspektive werden auch Menschen mit Behinderung konsequent in *Star Trek: Deep Space Nine* dargestellt. Die nachfolgenden Analysen der behinderungsspezifischen Episoden zeigen, dass auch im 24. Jahrhundert Herausforderungen bestehen mögen, die selbst bei einem entsprechenden Engagement der beteiligten Charaktere nicht vollständig aufgelöst werden können.

10.2. Behinderungsspezifische Analysen der Episode(n)

10.2.1. Körperliche Behinderung bei Melora Pazlar in „Melora“

Bei *Melora* handelt es sich nicht nur um die erste Episode von *Star Trek: Deep Space Nine* mit behinderungsspezifischer Handlung, sondern zugleich um eine

konsequente Weiterentwicklung der Darstellungen in *Star Trek: The Original Series* und *Star Trek: The Next Generation*. Bereits der Titel der Episode ist erstmals auch dem dargestellten Charakter mit einer körperlichen Behinderung gewidmet: Ensign Melora Pezlar, dargestellt durch Daphne Ashbrook. Parallel zu den letzten beiden Staffeln von *Star Trek: The Next Generation* hatte Melora als sechste Episode der zweiten Staffel am 31. Oktober 1993 die Erstaussstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen. Das Drehbuch schrieben Evan Carlos Somers, Steven Baum, Michael Piller und James Crocker, wobei die ursprüngliche Geschichte auf den ebenfalls körperlich behinderten Evan Carlos Somers zurückzuführen ist. Dessen Erfahrungen im Umgang mit seiner eigenen Behinderung spiegeln sich maßgeblich in dem behinderungsspezifischen Detailgrad der Episode wider. Regie führte Winrich Kolbe.

In der Episode wird Ensign Melora Pazlar auf die Raumstation Deep Space Nine versetzt, welche ursprünglich durch die Cardassianische Union nicht barrierefrei konstruiert worden ist. So befinden sich an jeder Abzweigung und in regelmäßigen Meterabständen Erhebungen auf dem Fußboden, welche für Menschen mit einer körperlichen Behinderung eine Herausforderung darstellen können. Da Ensign Melora Pazlar nicht auf der Erde geboren wurde und folglich eine andere Gravitation als die erdähnliche gewohnt ist, kann sie sich auf der Raumstation Deep Space Nine nicht ohne eine entsprechende Gehhilfe oder einen Rollstuhl fortbewegen. Die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine bereitet sich entsprechend auf ihre Ankunft vor und versucht inklusive Settings durch einen gezielten Abbau dieser physischen Barrieren zu erreichen. So konstruiert Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir einen Rollstuhl für Ensign Melora Pazlar und Chief Engineer Miles O'Brien versucht die stationseigenen Erhebungen mit rollstuhlgerechten Rampen zu überbrücken.

Bashir: *„Think of what she’s gone through to get here, Jadzia... what it must be like to adjust to our gravity after growing up on a planet with low surface gravity.“*

(Line 11)

O'Brien: *„Doctor, we've done the best we can with the ramps. The Cardassians obviously didn't have her in mind when they built the place...“*
(Line 12)

Bashir: *„I've managed to modify the maximum vertical clearance of the chair three centimeters to a slope of fifty-six degrees.“*
(Line 13)

O'Brien: *„That still leaves a lot of places around here she won't have access to...“*
(Line 14)

Dax: *„Can't we just use the transporter to help her get around?“*
(Line 15)

O'Brien: *„Makes sense to me, but she sent word that it wouldn't be acceptable to her.“*
(Line 16)

Dax: *„I wonder why...“*
(Line 17)

Bashir: *„I know exactly why... she went through the Academy the same way. Once her basic needs are met, she refused any special attention. She's extraordinary.“*
(Line 18)

Der Dialog zwischen Chief Engineer Miles O'Brien und den anderen Charakteren deutet an, dass Ensign Melora Pazlar um eine weitestgehend ungebundene Teilhabe am Leben in der Gesellschaft bemüht ist. Sie mit dem Transporter von einem Bereich der Raumstation Deep Space Nine zu einem anderen Bereich zu befördern, würde die Hilfe eines weiteren Charakters beanspruchen. Dies lehnt sie

selbstbestimmt ab. Auch bei ihrer Ankunft auf der Raumstation Deep Space Nine geht sie mit ihrer Gehhilfe selbstständig zu dem bereitgestellten Rollstuhl.

Dax: *„Here, let me help you...“*
(Line 32)

Pazlar: *„I’m fine, thank you.“*
(Line 33)

Dabei bemerkt sie, dass Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir den Rollstuhl entgegen ihren Wünschen modifiziert hat. Obwohl es für die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine kein Problem wäre, den Rollstuhl wieder in die ursprüngliche Version zurückzuführen, zieht es Ensign Melora Pazlar vor, sich an den neuen Rollstuhl zu gewöhnen. Diese Szene verdeutlicht, dass ein Mensch ohne Behinderung nur schwer alle Aspekte der Perspektive eines Menschen mit Behinderung berücksichtigen kann. Durch die Modifikation ihres Rollstuhls muss sie sich schließlich dazu entschließen, entweder diese ungefragte Hilfe abzulehnen oder sich mit den Modifikationen auseinandersetzen, obwohl sie sich mit dem herkömmlichen Rollstuhl bereits auf diese Mission vorbereitet hatte.

Pazlar: *„You’ve modified it.“*
(Line 33)

Bashir: *„I wanted you to give as much mobility as I could.“*
(Line 34)

Pazlar: *„I’ve been practicing on the model
I requested for a month...“*
(Line 35)

Bashir: *„It’s... really no problem... I can replicate
the other design...“*
(Line 36)

Pazlar: *„No, I’ll just have to adapt.“*
(Line 37)

Bereits in den ersten Dialogen wird ersichtlich, dass sich Ensign Melora Pazlar gegenüber den anderen Charakteren zu behaupten versucht. Dabei geht sie scheinbar von der Annahme aus, dass man sie hauptsächlich über ihre körperliche Behinderung definiere.



Abbildung 25: Körperliche Behinderung bei Melora Pazlar (inklusive Setting)
Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – Melora (1993)

Als es um eine erste Erkundungsmission mit einem Runabout-Shuttle zusammen mit Lieutenant Jadzia Dax geht, betont Ensign Melora Pazlar, dass sie diese Erkundungsmission auch ohne fremde Hilfe durchführen könne. Dabei spielte Lieutenant Jadzia Dax eigentlich nicht auf die körperliche Behinderung an, sondern darauf, dass kein neuer Offizier ein Runabout-Shuttle alleine bei seiner ersten Erkundungsmission führen solle.

Pazlar: *„I really don't think that'll be necessary, Lieutenant. I'm perfectly capable of piloting a runabout...“*
(Line 40)

Dax: *„Commander Sisko thought...“*
(Line 41)

Pazlar: *„I'm sure he thought what every officer I've served with has thought... that I need extra help to get the job done. Please tell him, I don't.“*
(Line 42)

Dax: *„Commander Sisko wouldn't let any Ensign take a runabout into the Gamma Quadrant the day after she gets here...“*

(Line 43)

Diese Annahme überträgt sie ebenfalls auf ihre erste Begegnung mit Commander Benjamin Sisko, der von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir und Lieutenant Jadzia Dax bereits über ihr Interesse an dem Runabout-Shuttle informiert worden ist. Die OPS, auch bekannt als die Kommandozentrale der Raumstation Deep Space Nine, ist im hierarchischen Design der Cardassianischen Union gehalten. Dadurch ist sie noch nicht vollständig barrierefrei umgebaut worden, aber Commander Benjamin Sisko trägt zu einem inklusiven Setting bei, indem er sein höher gelegenes Büro verlässt und Ensign Melora Pazlar unterhalb der Stufen begegnet.

Sisko: *„Dax and Bashir were just telling me about your request to pilot a runabout alone.“*

(Line 72)

Pazlar: *„Wouldn't it have been appropriate to include me in that conversation?“*

(Line 73)

Sisko: *„I was getting a briefing by my senior officers, Ensign. We talk about personnel matters all the time.“*

(Line 74)

Pazlar: *„I'm sorry if I seem overly sensitive. But I'm used to being shut out of the Melora problem. The truth is there is no Melora problem. Until people create one.“*

(Line 76)

Dabei stellt Ensign Melora Pazlar insbesondere die schwierige Balance zwischen angebotener und akzeptierter Hilfe dar. Ihre Erfahrungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft mit einer körperlichen Behinderung lässt sie sich gegenüber anderen Charakteren rechtfertigen und plädiert dabei für eine allgemeine und

gegen eine besondere Behandlung. Die angebotene Hilfe von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir empfindet sie dabei bereits als besondere Behandlung. Dabei betont sie deutlich, dass ihre körperliche Behinderung keine Krankheit sei und folglich auch nicht die Unterstützung durch einen medizinischen Offizier notwendig sei.

Pazlar: *„This may sound ungrateful, because Doctor Bashir has been wonderfully helpful in the preparations for my arrival, but frankly, I wonder why a medical opinion is necessary in this discussion.“*

(Line 76)

Dax: *„Julian knows more about your capabilities than any of us.“*

(Line 77)

Pazlar: *„I don't need a medical opinion to tell me my own capabilities...“*

(Line 78)

Sikso: *„Ensign...“*

(Line 79)

Pazlar: *„I simply object to being treated like someone who is ill.“*

(Line 80)

Sisko: *„I don't see anybody doing that.“*

(Line 81)

Pazlar: *„Try sitting in the chair, Commander. No one can understand until they sit in the chair.“*

(Line 82)

Insgesamt scheint es so, als würde sich Ensign Melora Pazlar rechtfertigen, obwohl die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine versucht ihr als Mensch mit Behinderung zu begegnen und dabei nicht nur ihre Behinderung zu sehen. Die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft auf einer Raumstation setzt insbesondere Teamwork voraus. Diesem scheint sich Ensign Melora Pazlar allerdings verschließen zu wollen, da sie dieses als Ressentiment gegenüber ihrer körperlichen Behinderung wertet.

Pazlar: *„I dreamed about exploring the stars as a girl.
And I wasn't going to allow any... handicap,
not a chair, not a Cardassian station... to stop
me from chasing that dream.“*

(Line 82)

Sisko: *„You must feel a great deal of pride in
what you've been able to achieve.“*

(Line 83)

Pazlar: *„And I've achieved it without being dependent
on anybody. To be honest, I prefer working alone.
It's simply easier for me.“*

(Line 84)

Diese Auseinandersetzung auf der professionellen Ebene überträgt Ensign Melora Pazlar dabei ebenfalls auf die private Ebene der Interaktion mit anderen Charakteren. Erst Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir gelingt es, ihr dieses Verhalten zu verdeutlichen. Dabei übernimmt er nicht nur die Rolle eines Wegbereiters der inklusiven Settings sondern auch die eines Fürsprechers im Dialog mit anderen Charakteren.

Pazlar: *„If you came for an apology, Doctor, I apologize.“*

(Line 98)

Bashir: *„Apology?“*

(Line 99)

Pazlar: *„My speech was not intended to attack you personally.“*
(Line 100)

Bashir: *„I’m sure you never set out to attack anyone personally. But you do seem... to attack a lot.“*
(Line 101)

Pazlar: *„That’s rather insensitive of you, Doctor.“*
(Line 102)

Bashir: *„Julian. I’m no longer your doctor.“*
(Line 103)

Pazlar: *„I see. You’ve decided I need a friend.“*
(Line 104)

Bashir: *„Was that an attack? You do it so well, with such charm, it’s hard to tell.“*
(Line 105)

Pazlar: *„I really don’t mean to...“*
(Line 106)

Bashir: *„Sure you do.“*
(Line 107)

Pazlar: *„I beg your pardon?“*
(Line 108)

Bashir: *„Of course, you mean to... all of these broad shots you fire... it’s your way of keeping the rest of the universe on the defensive. Has to be. You’re too good at it.“*
(Line 109)

Pazlar: *„Always seemed to work pretty well.
Until now.“*

(Line 110)

In einem nächsten Schritt wechselt Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir in seiner Rolle als Fürsprecher zurück von der privaten auf die professionelle Ebene. Nachdem Ensign Melora Pazlar auf der Raumstation Deep Space Nine gestürzt ist und sich verletzt hat, rät er ihr sich nicht nur privat zu öffnen, sondern auch während der Arbeit die notwendigen Hilfen zuzulassen. Dabei betont er insbesondere den Aspekt des Teamworks und nicht den eines Ausgleiches für ihre körperliche Behinderung.

Bashir: *„Why didn't you wait for Dax before you went
into an area that wasn't modified with ramps...“*

(Line 171)

Pazlar: *„I didn't need Dax... if I'd just paid attention.“*

(Line 172)

Bashir: *„Melora... no one on this station is completely
independent... in space, we all depend on one
another to some degree.“*

(Line 173)

Pazlar: *„I just want you all to know you can depend on me.“*

(Line 174)

Bashir: *„Okay, you've proven that... what do the rest of us
have to do to convince you?“*

(Line 175)

Pazlar: *„Of what?“*

(Line 176)

Bashir: *„That you can depend on us.“*

(Line 177)

Im weiteren Verlauf der Episode wird die uneingeschränkte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft auf der privaten als auch auf der professionellen Ebene von Ensign Melora Pazlar dargestellt. So verbringt sie mit Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir einige romantische Momente, unterhält sich während der Arbeit mit Lieutenant Jadzia Dax über ihr Privatleben und gemeinsame musikalische Vorlieben und beweist ihre klingonischen Sprach- und Gourmetkenntnisse bei einem Restaurantbesuch. Dabei wird den Medienkonsumenten dargestellt, dass Ensign Melora Pazlar ihre eigenen Stärken besitzt, welche unabhängig der körperlichen Behinderung zu werten sind.

Wie in vielen der behinderungsspezifischen Episoden in Star Trek wird auch eine mögliche Behandlung der körperlichen Behinderung thematisiert. Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir kann die Aktivitäten ihres Gehirnes so weit beeinflussen, dass sie ihre Muskulatur stärken und besser koordinieren kann. Wie in den behinderungsspezifischen Episoden zuvor werden aber die Zweifel an einer solchen Behandlung ebenfalls dargestellt.

Pazlar: *„I don't understand myself... how can
I possibly have second thoughts...
this would mean real independence...
it's everything I ever wished for [...].“*

(Line 331)

Ausschlaggebend für die Entscheidung gegen die Behandlung ist eine Situation an Bord eines der Runabout-Shuttles. Bei einer bewaffneten Geiselnahme unterschätzt der Geiselnahmer Ensign Melora Pazlar aufgrund ihrer körperlichen Behinderung und ignoriert sie, nachdem er sie bewusstlos geschlagen hat. Als sie wieder zu sich kommt, deaktiviert Lieutenant Jadzia Dax die Gravitation des Runabout-Shuttles, so dass alle anderen Charaktere in ihrer Bewegungsfähigkeit eingeschränkt sind. Lediglich Ensign Melora Pazlar ist an die veränderten Gravitationsbedingungen durch ihre körperliche Behinderung bereits gewöhnt, so dass sie sich nun barrierefrei durch das Runabout-Shuttle bewegen kann. Dabei entwaffnet sie den Geiselnahmer und gewinnt die Kontrolle über das Runabout-Shuttle zurück. Dies verdeutlicht, dass ein für andere Charaktere exklusives Setting ihr eigentliches inklusives Setting bedeutet. Dadurch scheint jeder Charakter seine schwachen und starken Momente zu haben und sie erkennt die Bedeutung

von Teamwork auf der Raumstation Deep Space Nine und dass dieses nicht mit ihrer körperlichen Behinderung in Zusammenhang stehen muss.

Pazlar: *„Well, I might be more independent but I wouldn't be Elaysian anymore. I'm not sure what I'd be. Besides, maybe independence isn't all it's cracked to be. I kind of like how it feels to depend on someone for a change,“*

(Line 424)

Insbesondere der letzte Dialog verdeutlicht, dass eine Behinderung ein wesentlicher Bestandteil der eigenen Identität sein kann, ähnlich wie es Lieutenant Commander Geordi LaForge in *Star Trek: The Next Generation* dargestellt hat. Somit zeigt die Episode deutlich, dass auf der einen Seite inklusive Settings geschaffen werden müssen, indem physische Barrieren überwunden werden. Auf der anderen Seite können die psychischen Barrieren aber nur dann erfolgreich abgebaut werden, wenn Menschen mit und ohne Behinderung offen miteinander umgehen und lernen, entsprechende Hilfen sowohl anzubieten als auch anzunehmen. Dies macht *Melora* zu einer besonders inklusiven und realitätsnahen Episode.

Tabelle 29: Analyseprotokoll (Melora)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbtotale	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Die Einstellung Halbtotale (HT) verdeutlicht dabei aus der Vogelperspektive (V) die physikalischen Rahmenbedingungen der Raumstation Deep Space Nine, welche von den Besatzungsmitgliedern der Raumstation Deep Space Nine angepasst werden. Entsprechend inklusiv endet die Episode.

10.2.2. Seelische Behinderung bei diversen Charakteren in „*Statistical Probabilities*“

Nachdem Menschen mit Behinderung in den vergangenen Staffeln von *Star Trek: Deep Space Nine* nicht dargestellt wurden, bündelt die sechste Staffel gleich mehrere entsprechende Charaktere in verschiedenen Episoden. Die neunte Episode der sechsten Staffel stellt gleich vier Charaktere mit einer seelischen Behinderung dar, die wegen einer genetischen Manipulation in ihrer Kindheit eine ähnliche mentale Begabung wie Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir aufweisen. Dabei thematisiert die Episode *Statistical Probabilities* insbesondere die uneingeschränkte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir und im direkten Vergleich dazu die Herausforderungen der Charaktere Jack, Lauren, Patrick und Sarina, deren genetische Manipulation anscheinend zu einer seelischen Behinderung geführt hat. Das Drehbuch von Rene Echevarria wurde dabei in Regiearbeit von Anson Williams umgesetzt und die Erstaussstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen erfolgte am 22. November 1997.

Bereits in der ersten Szene werden die Charaktere Jack, Lauren, Patrick und Sarina im Dialog mit der behandelnden Psychologin Dr. Loews dargestellt. Jack hat beispielsweise an Paranoia angrenzende Angstzustände, auf die er mit physischer Aggression gegenüber anderen Charakteren reagiert. So verletzt er in einer Szene absichtlich die Psychologin Dr. Loews, indem er ihre Handflächen mit zersplittertem Glas schneidet. Das Verhalten von Lauren hingegen scheint maßgeblich von männlichen Charakteren beeinflusst zu werden, da sie sich zu diesen unkontrolliert hingezogen fühlt und ihre eigene Wirkung auf Männer deutlich überschätzt. Patrick wird mit einem ausgeprägten kindlichen Verhalten dargestellt, welches einen unkontrollierten Umgang mit seinen Emotionen und eine übersteigerte Empfindlichkeit gegenüber äußeren Einflüssen beinhaltet. Maßgeblich introvertiert und ohne aktive oder passive Kommunikation mit anderen Charakteren wird Sarina dargestellt, deren Verhalten im Drehbuch als autistisch beschrieben wird.



Abbildung 26: Seelische Behinderung bei diversen Charakteren (exklusives Setting)
 Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – Statistical Probabilities (1997)

Die Psychologin Dr. Loews reagiert in dieser Szene professionell auf das dargestellte Verhalten der vier Charaktere mit seelischer Behinderung. Jack gegenüber erwähnt sie sachlich die vermutete Absicht seiner Handlung, Patrick spricht sie beruhigend zu und Sarina widmet sie eine über die professionelle Distanz hinausgehende emotionale Wärme, um zu ihr durchzudringen. In der dargestellten Szene verabschiedet sich Dr. Loews von Jack, Lauren, Patrick und Sarina, um sie für kurze Zeit von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir betreuen zu lassen.

Jack: *„No. No. He's not like us. I never saw him at the institute. He wasn't locked away for being too smart. He passed himself off as normal. He's Mister normal Starfleet man. Mister productive member of society. Maybe we can learn to be just like him. Wear a little uniform. Yes, sir. No, sir. Thank you, sir.”*

(Line 15)

Patrick: *„I don't like it here.”*

(Line 16)

Loews: *„It’s going to be all right. Doctor Bashir is going to work with you for a while, that’s all. Think of it as a little vacation from the institute.”*

(Line 17)

Jack: *„No. No. This isn’t happening.”*

(Line 18)

Loews: *„It is happening, Jack, and you’re going to have to try to make the best of it.”*

(Line 19)

Lauren: *„I’m going to try to make the best of it.”*

(Line 20)

Bereits die ersten Dialoge deuten an, dass sich Jack, Lauren, Patrick und Sarina vor ihrer Ankunft auf der Raumstation Deep Space Nine in einer psychiatrischen Einrichtung befunden haben, in der sie sich von einer produktiven Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ausgeschlossen gefühlt haben. Bei der Übergabe an Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir und in Anbetracht ihrer jüngsten Verletzung durch Jack deutet Dr. Loews das mögliche Gefahrenpotential der vier Charaktere aufgrund ihrer seelischen Behinderung an. Durch den Kontakt zu Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir erhofft sich Dr. Loews allerdings eine Besserung des Zustandes von Jack, Lauren, Patrick und Sarina.

Loews: *„[...] Like I said in my report, don’t turn your back on him.“*

(Line 32)

Bashir: *„We’d better get you down to the infirmary.”*

(Line 33)

Loews: *„I’ll be fine. You go on in. They’re about as ready to meet you as they’ll ever be. I just hope you have better luck getting through to them than I’ve had.”*

(Line 34)

Als Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir den Raum betritt, haben Jack, Lauren, Patrick und Sarina das Licht ausgemacht und begrüßen ihn somit auf unkonventionelle Art und Weise. Jack versteckt sich dabei aufgrund seiner Ängstlichkeit hinter einer Auslassung in der Wand.

Bashir: *„Is that you, Jack?“*
(Line 39)

Jack: *„He knows me. He knows my name.
 I didn't tell him my name.“*
(Line 40)

Bashir: *„It's all right. I read Doctor Loews's report, that's all.“*
(Line 41)

Jack: *„I knew that.“*
(Line 42)

In der ersten Bekanntmachung mit Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir zeigen sich Jack, Lauren, Patrick und Sarina insbesondere an dessen uneingeschränkter Teilhabe am Leben in der Gesellschaft interessiert.

Jack: *„No. He's not like us. No. He passed as normal.“*
(Line 67)

Patrick: *„Is it true? You passed as normal? Is it true?“*
(Line 68)

Hätte Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir nach seinem Studium nicht die Details über seine genetische Manipulation verschwiegen, wäre sein Dienst in der Vereinten Föderation der Planeten nicht möglich gewesen. Bedingt durch das hohe Risiko einer damit einhergehenden seelischen Behinderung und das Risiko von möglichen Übergriffen auf Dritte gelten genetische Manipulationen nämlich als verboten.

Patrick: *„If you'd told the truth, you could've come and lived with us. At the institute.”*
(Line 75)

Jack: *„He's right, you know. They would've put you away.”*
(Line 76)

Bashir: *„They don't put people away for being genetically engineered.”*
(Line 77)

Jack: *„No, they just won't let us do anything worth doing... they're afraid we're going to take over.”*
(Line 78)

Dadurch betont Jack erneut die Bedeutung einer produktiven Teilhabe am Leben in der Gesellschaft. Diese Bedeutung wird dabei nicht nur von Menschen mit Behinderung, sondern auch von Menschen ohne Behinderung gesehen. So verweist Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir in einem Gespräch mit seinen Arbeitskollegen auf die Hoffnungen von Dr. Loews und gibt dabei detailliertere Einblicke in die Bedingungen in der psychiatrischen Einrichtung. Dort scheinen Jack, Lauren, Patrick und Sarina von anderen Rehabilitandinnen und Rehabilitanden zur individuelleren Therapie getrennt worden zu sein, um mehr Rücksicht auf deren mentale Begabung nehmen zu können.

Bashir: *„There wasn't much the doctors at the Institute could do for them... cases like theirs are so rare there's no standard treatment.”*
(Line 94)

Kira: *„I can't imagine it was a very challenging environment for them.”*
(Line 95)

Bashir: *„That's exactly what Doctor Loews felt when she first came to the Institute. She got permission to separate them from the other residents so she could work with them.”*
(Line 96)

Odo: *„Why did she bring them here?”*
(Line 97)

Bashir: *„She thought they might respond to meeting someone who was like them, but was living a normal life. She's hoping that someday they'll be able to live on their own and be productive.”*
(Line 98)

Dabei führt der Dialog der Besatzungsmitglieder der Raumstation Deep Space Nine zu der schwierigen Unterscheidung zwischen uneingeschränkt teilhabenden Menschen mit Behinderung und in ihrer Teilhabe bewusst einzuschränkenden Menschen mit Behinderung.

O'Brien: *„Besides, we're not talking about excluding them, we're talking about putting certain limits on what they're allowed to do.”*
(Line 104)

Bashir: *„Like joining Starfleet.”*
(Line 105)

Worf: *„Exactly.”*
(Line 106)

Bashir: *„Are you saying I shouldn't be allowed to wear this uniform?”*
(Line 107)

Worf: *„You... are an exception.”*
(Line 108)

Dabei wird das mögliche Risiko von Übergriffen auf Dritte in der nächsten Szene noch einmal dargestellt. Als sich Jack, Lauren, Patrick und Sarina über ein summendes Geräusch in ihrem Raum beschweren, nimmt Jack die sich nicht wehrende Sarina als Geisel.

Jack: *„Now do something about that noise or I'll snap her neck.“*
(Line 130)

Während das summende Geräusch in dem Raum repariert wird, verfolgen Jack, Lauren, Patrick und Sarina zusammen mit Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir die Übertragung einer Ansprache des Führers der Cardassianischen Union, Damar. Ohne zuvor von den Kampfhandlungen zwischen der Vereinten Föderation der Planeten und der Cardassianischen Union im Dominion-Krieg gehört zu haben, interpretieren sie die Ansprache in einem überdurchschnittlichen Detailgrad, der ohne ihre mentale Begabung nicht möglich wäre. Dabei erkennt Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir die Möglichkeit, deren mentale Begabung erstmals für eine produktive Aufgabe einzusetzen und somit ihren Wünschen nach einer Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gerecht zu werden.

Bashir: *„It was amazing. They pieced together the entire story of how Damar came to power [...]. I've never seen them so engaged.“*
(Lines 179 and 181)

Als sie sich mit weiteren Details des Dominion-Krieges beschäftigen und Aufzeichnungen von Verhandlungen zwischen der Vereinten Föderation der Planeten und der Cardassianischen Union verfolgen, entdecken sie wertvolle Hinweise für die strategische Planung der Vereinten Föderation der Planeten.

Bashir: *„Do you see something? You can tell us.“*
(Line 217)

Patrick: *„They want the Kabrel System.“*
(Line 218)

Bashir: *„How do you know that?“*
(Line 219)

Patrick: *„They kept avoiding it with their eyes.“*
(Line 220)

Bashir: *„You sure, Patrick?“*
(Line 221)

Patrick: *„They kept avoiding it.“*
(Line 222)

Jack: *„Told you they were up to something.“*
(Line 223)

Bashir: *„All right... they want the Kabrel System... why?“*
(Line 224)

Lauren: *„I don't know, but they're willing to give up a lot to get it. The mizinite deposits on Holna IV alone could keep their shipyards running for years.“*
(Line 225)

Jack: *„Yes, yes. That's typical Dominion strategy... they offer to give up something valuable to hide the fact that they want something even more valuable in the long term. That's how they think. The big picture. They don't worry about what's going to happen tomorrow... they're thinking about what's going to happen a year from now, a decade, a century.“*
(Line 226)

Dadurch bewähren sich Jack, Lauren, Patrick und Sarina als wichtige Berater für die Vereinte Föderation der Planeten in den Verhandlungen mit der Cardassianischen Union. Sie offenbaren Details, welche die für die strategische Planung zu-

ständigen Einrichtungen und selbst der Geheimdienst der Vereinten Föderation der Planeten übersehen haben.

Sisko: *„Hang on a minute. How did you come up with all this? Two days ago you said these people were impossible to deal with, now they're turning out projections that would take Starfleet Intelligence months to come up with.“*

(Line 249)

Bashir: *„I know we're not exactly qualified for this kind of work... it might even be beyond the limits of what people like us should be allowed to do... but if you let me walk you through the analyses, I think you'll be impressed.“*

(Line 250)

Obwohl Jack, Lauren, Patrick und Sarina dadurch eine produktive Teilhabe am Leben in der Gesellschaft erreichen und durch die ständige Interaktion mit Menschen ohne Behinderung inklusive Settings gegeben zu sein scheinen, vertiefen sie sich so sehr in ihre Kalkulationen, dass sie erneut den Bezug zur Gesellschaft verlieren. Da ihre Kalkulationen der Vereinten Föderation der Planeten eine Niederlage im Dominion-Krieg mit der Cardassianischen Union vorhersagen, beschließen sie militärische Geheimnisse an die Cardassianische Union zu liefern. Dies soll den Krieg verkürzen und die Opferzahlen reduzieren.

Mit ihrer eigenen Logik widersprechen sie damit den gesellschaftlich akzeptierten Normen. Jack, Lauren, Patrick und Sarina folgen lediglich ihren Kalkulationen und verschließen sich folglich gegenüber der Gesellschaft. Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir sieht diese Entwicklung insbesondere als eine Folge seiner mangelnden professionellen Distanz, so dass Jack, Lauren, Patrick und Sarina schließlich wieder in die psychiatrische Einrichtung zurückkehren.

Bashir: „*We thought we were so smart. We actually believed we could predict the future. It's my fault, not theirs. I should never have let things go so far. I guess I was just too bent on proving to the world that they have something to contribute.*”

(Line 466)

Damit stellt die Episode insbesondere die hohen Anforderungen an einen professionellen Umgang dar. Die psychiatrische Einrichtung scheint Jack, Lauren, Patrick und Sarina von der Gesellschaft zu separieren, schützt diese aber auch vor einem Fehlverhalten in der Gesellschaft mit möglicherweise weitreichenden Konsequenzen. Insbesondere Jack wird dabei häufig in bedrohlichen Settings dargestellt, welche von professionellen Akteuren der Rehabilitation begleitet werden müssen. Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir dachte eine adäquate Aufgabe für Jack, Lauren, Patrick und Sarina gefunden zu haben, hat dabei aber übersehen, dass er und sie sich in dieser zu verlieren drohten. Dadurch deutet die Episode an, dass eine uneingeschränkte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft nicht immer möglich sein mag, dafür aber mit Charakteren wie Dr. Loews professionelle Akteure für die Rehabilitandinnen und Rehabilitanden in einem behindertengerechten Setting bereitstehen.

Tabelle 30: Analyseprotokoll (Statistical Probabilities)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbtot	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Damit endet die Episode *Statistical Probabilities* in keinem inklusiven Setting, obwohl sie hauptsächlich inklusive Settings darzustellen versucht. Das Scheitern von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashier ist auf die Komplexität der seeli-

schen Behinderung der dargestellten Charaktere zurückzuführen. Über die dominante Einstellung Halbtotal (HT) in Verbindung mit der Vogelperspektive (V) zeigt sich deren Distanz zur Gesellschaft. Dass es zu einem Scheitern in der Rehabilitation kommt und dass die dargestellten Charaktere mit ihrer seelischen Behinderung so unterschiedlich dargestellt werden, kann als besonders realistisch interpretiert werden.

10.2.3. Seelische Behinderung bei Dukat in „Waltz“

Die 11. Episode der sechsten Staffel widmet sich dem bisherigen Führer der Cardassianischen Union, Dukat. Dieser war im Dominion-Krieg mit der Vereinten Föderation der Planeten bei entscheidenden Auseinandersetzungen unterlegen geblieben und ist deshalb innerhalb der Cardassianischen Union in Ungnade gefallen. Darüber hinaus hat seine Tochter Ziyal im Dominion-Krieg das Leben verloren, was Dukat bei einem rechtzeitigen Einlenken in den Dominion-Krieg hätte verhindern können. Den Verlust dieses emotionalen Kontaktes, den er ursprünglich über seine militärische Karriere nur sehr schwer hat herstellen können, scheint Dukat im weiteren Verlauf von *Star Trek: Deep Space Nine* nicht verarbeiten zu können. In der Episode *Waltz* wird Dukat schließlich als Kriegsgefangener der Vereinten Föderation der Planeten dargestellt, der aufgrund seines psychischen Zustandes in psychologischer Behandlung ist. Dieser psychische Zustand begleitet ihn permanent als seelische Behinderung bis zur letzten Episode von *Star Trek: Deep Space Nine*. Die Episode *Waltz* hatte am 8. Januar 1998 Erstaussstrahlung im US-amerikanischen Fernsehen und geht auf ein Drehbuch von Ronald D. Moore zurück. Regie führte Rene Auberjonois, der Darsteller des *Star Trek: Deep Space Nine* Charakters Odo.

Sisko: *„He lost an empire, he lost his daughter, and he nearly lost his mind. Whatever his crimes... isn't that enough punishment for one lifetime?“*

(Lines 4 and 6)

Im ersten Dialog zwischen Captain Benjamin Sisko und Dukat wird insbesondere der Verlust seiner Tochter thematisiert. Dabei erfährt der Medienkonsument, dass

sich Dukat in psychologischer Behandlung durch einen Dr. Cox befindet, der ihn im Umgang mit seinem Verlust begleitet.

Sisko: *„I never got the chance to tell you...
how sorry I am about Ziyal.“*
(Line 22)

Dukat: *„Do I detect the fine hand of Doctor Cox
at work once again?“*
(Line 23)

Sisko: *„I told him I wanted to offer my condolences.“*
(Line 24)

Dukat: *„I'm sorry. The good doctor encourages me to talk about...
Ziyal whenever possible since it was her... death that
brought on my... momentary instability. I shouldn't
be so suspicious.“*
(Line 25)

Sisko: *„It's all right.“*
(Line 26)

In der nächsten Szene wird das Raumschiff Honshu, auf dem sich Captain Benjamin Sisko und Dukat befinden, angegriffen und muss evakuiert werden. Dabei werden Captain Benjamin Sisko und Dukat von den anderen Besatzungsmitgliedern getrennt und müssen auf einem unbekanntem Planeten notlanden. Dort erwacht Captain Benjamin Sisko in einem notdürftig von Dukat eingerichteten Lager und erfährt, dass Dukat ein allgemeines Notsignal zur Ortung aussendet.

Sisko: *„Whose signal are you transmitting?
Starfleet or the Dominion?“*
(Line 63)

Dukat: *„It's a general distress call. Whoever gets here first will find one comrade in arms... and one prisoner. That's fair, isn't it?“*

(Line 64)

Dabei wird der Medienkonsument sehr schnell darauf hingewiesen, dass Dukat unter Halluzinationen zu leiden scheint. So unterhält er sich beispielsweise mit den für sein Schicksal relevanten Charakteren, obwohl diese nicht gleichzeitig mit ihm und Captain Benjamin Sisko auf dem unbekanntem Planeten sein können. Den ersten halluzinierten Dialog führt er dabei mit Weyoun, dem er als Führer der Cardassianischen Union im Dominion-Krieg gegenüber Rechenschaft abzulegen hatte. Dabei wird ersichtlich, dass Dukat insbesondere aus seiner seelischen Behinderung heraus handelt und bei Captain Benjamin Sisko nach Antworten sucht.

Weyoun: *„What are you planning to do with him?“*

(Line 72)

Dukat: *„The captain and I have a lot to talk about.“*

(Line 73)

Weyoun: *„Such as?“*

(Line 74)

Dukat: *„It's of a personal nature.“*

(Line 75)

Weyoun: *„I see. You're going to share your feelings of loneliness and sorrow with your longtime adversary. Doctor Cox would be so proud.“*

(Line 76)

Dukat: *„Go away!“*

(Line 77)

Weyoun: *„You should kill him now, while you still can.“*

(Line 78)

In seinen Halluzinationen setzt sich Dukat darüber hinaus mit seinem eigenen psychischen Zustand auseinander. So wirft ihm Weyoun in dem halluzinierten Dialog die Schwäche vor, die sich Dukat selber noch nicht eingestehen kann. Dukat versucht sich gegen diese Vorwürfe, die aus seinem Inneren zu kommen scheinen, verzweifelt zu wehren.

Weyoun: *„Spare me your endless posturing. You're lucky I'm speaking to you at all after that pathetic display back at the hospital.”*
(Line 82)

Dukat: *„That's enough.”*
(Line 83)

Weyoun: *„Oh, I see it's a sensitive topic. I wonder what Captain Sisko would think if he'd seen you curled up in a ball, crying yourself to sleep every night?”*
(Line 84)

Dukat: *„Stop it.”*
(Line 85)

Weyoun: *„I doubt he'd still have the same respect for you if he could've heard you screaming and screaming and screaming like a madman until the nurses came and the doctors had to sedate you!”*
(Line 86)

Dabei verdeutlicht dieser halluzinierte Dialog das Ausmaß der seelischen Behinderung von Dukat. Da er noch nicht bereit zu sein scheint, sich mit diesen Vorwürfen auseinanderzusetzen, greift Dukat nach seiner Waffe und schießt in den leeren Raum, wo er die Halluzination vermutet. Darüber hinaus erfährt der Medikonsument, dass Dukat während der psychologischen Behandlung medikamentös beruhigt worden ist. In Anbetracht der gebotenen Darstellung geschah dies wahrscheinlich, um sein eigenes Leben und das anderer Charaktere zu schützen.



Abbildung 27: Seelische Behinderung bei Dukat (bedrohliches Setting)
Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – Waltz (1998)

Captain Benjamin Sisko gegenüber verheimlicht Dukat die Halluzination. Von ihm erwartet er, wie in dem halluzinierten Dialog mit Weyoun bereits dargestellt, dass dieser ihm seinen Respekt und die erhoffte Anerkennung ausspricht.

Dukat: *„You’re not going to give me the benefit
of the doubt, are you?“*
(Line 125)

Sisko: *„Does it matter what I think?“*
(Line 126)

Dukat: *„Don’t you care about what your old friends think of you?“*
(Line 127)

Sisko: *„Dukat, We’re not old friends. You saved my life
and I’m grateful. But that’s as far as it goes.“*
(Line 128)

Da Dukat zunehmend Schwierigkeiten zu haben scheint, dem Dialog mit Captain Benjamin Sisko zu folgen, beginnt dieser an dessen psychischem Zustand zu zweifeln.

Sisko: *„You keep hearing something.
Are you sure there's nothing out there?“*
(Line 129)

Dukat: *„I'm certain it's just the wind... but I'll double check.“*
(Line 130)

In der nächsten Szene halluziniert Dukat einen Dialog mit dem aktuellen Führer der Cardassianischen Union, Damar. Obwohl dieser Dukats Tochter umgebracht und dessen Platz als Führer der Cardassianischen Union übernommen hat, halluziniert er sich die erhoffte Anerkennung von Damar und drückt noch einmal sein Verlangen nach der Anerkennung durch Captain Benjamin Sisko aus.

Dukat: *„It's my time to waste, Damar. Remember your place.“*
(Line 134)

Damar: *„I mean no disrespect, you know that. But without you,
the war will be lost... and Cardassia will lie in ruins.
Don't let this one man stand in the way of your
final triumph.“*
(Line 135)

Dukat: *„I want to know that I have his respect, Damar.
I think I've earned it.“*
(Line 136)

Damar: *„Of course you have. He's just trying to deny you the
satisfaction of hearing him say it. You know in your
heart that he secretly admires you... isn't that enough?
Kill him and be done with it.“*
(Line 137)

Nachdem Captain Benjamin Sisko herausgefunden hat, dass Dukat doch kein Notsignal abgesetzt hat, sondern ihm dieses nur vorgetäuscht hat, verschärft sich deren Dialog, wobei Dukat zunehmend bedrohlich dargestellt wird.

Sisko: *„I think there might be something wrong with the com system.“*
(Line 150)

Dukat: *„[...] Everything looks fine. The unit's still online“*
(Line 153)

Sisko: *„[...] That's all I wanted to know.“*
(Line 157)

Dukat: *„[...] It's all right. There's just the two of us here... no one around, no one to impress, no one to judge you for what you say. We can be honest with one another. Tell me what you really think of me.“*
(Line 171)

In diesem Dialog mit Captain Benjamin Sisko wird Dukat von verschiedenen halluzinierten Charakteren gestört, die sein Aggressionspotential weiter steigern. Während Captain Benjamin Sisko die Gefahr des stattfindenden Dialoges erkennt und zu mindern versucht, interveniert beispielsweise die Halluzination von Major Kira Nerys. Sie konfrontiert Dukat mit seinen innersten Befürchtungen, dass Captain Benjamin Sisko nicht den erhofften Respekt und die erhoffte Anerkennung für ihn empfindet.

Sisko: *„I don't think there's any point in discussing this.“*
(Line 175)

Kira: *„ [...] I'll tell you what I think. You're an evil, sadistic man who should've been tried as a war criminal years ago, put up against a wall and shot.“*
(Line 172)

Sisko: *„I wasn't there during the occupation. I didn't see all the things you struggled with day after day. I don't think I can pass judgement on you.“*
(Line 177)

Kira: *„He just doesn't want to anger you. He really thinks you're a vicious, cold-blooded killer, Dukat. And so do I.”*

(Line 178)

Um die Situation zu entschärfen, willigt Captain Benjamin Sisko ein, Dukat zu offenbaren, was dieser hören möchte. Allerdings spiegeln sich Dukats Zweifel in seinen Halluzinationen wider, so dass die Situation endgültig zu eskalieren droht. Selbst als Captain Benjamin Sisko den psychischen Zustand von Dukat erkennt und seine Halluzinationen erahnen kann, lässt sich die Situation nicht mehr entschärfen, so dass die Charaktere in eine physische Auseinandersetzung geraten, nachdem Dukat erneut mit einer Waffe durch den leeren Raum auf seine Halluzinationen feuert.

Sisko: *„All right. I think you're right. You have been judged unfairly. I've judged you unfairly. But, in retrospect, I think you probably had a good reason for everything you did on Bajor.”*

(Line 180)

Dukat: *„Yes, but Nerys won't leave well [sic] enough alone. She's always interfering, always trying to upset me.”*

(Line 189)

Sisko: *„Maybe we should just ignore her. Pretend the... major's not even here.”*

(Line 190)

In der letzten physischen Auseinandersetzung mit Captain Benjamin Sisko offenbart Dukat, wie sehr ihn die eigenen Selbstzweifel mitgenommen haben.

Dukat: *„All my victims. It always comes back to that, doesn't it? My crimes. I'm such a monster. Such an evil man. Behold Benjamin Sisko... supreme arbiter of right and wrong in the universe. A man of such high moral caliber that he can sit in judgement on the rest of us.”*

(Line 230)

Sisko: *„What the hell do you want from me? My approval?”*

(Line 231)

Dukat: *“I'm so glad we had this time together, Benjamin, because we won't be seeing each other for a while. I have unfinished business on Bajor. They thought I was their enemy? They don't know what it is to be my enemy. But they will. From this day forward, Bajor is dead. All of Bajor. And this time, even their Emissary won't be able to save them.”*

(Line 270)

Dadurch verdeutlicht die Episode, welche weitreichenden Konsequenzen eine seelische Behinderung nehmen kann. Dukat wird als ein von Selbstzweifeln begleiteter Charakter dargestellt, der durch die erlebten Halluzinationen zu einer Gefahr für andere Charaktere werden kann. Seine Auseinandersetzung mit den Halluzinationen gibt den Medienkonsumenten einen Einblick in die traumatischen Ereignisse, welche seinen psychischen Zustand bedingt haben. Obwohl es sich bei Dukat zu Beginn der Episode um einen Kriegsgefangenen gehandelt hat, wurde ihm die psychologische Behandlung der Vereinten Föderation der Planeten zugesichert. Durch die Notlandung auf dem unbekanntem Planeten fiel diese psychologische Behandlung allerdings weg und seiner seelischen Behinderung konnte nicht mehr adäquat begegnet werden. Captain Benjamin Sisko versuchte im Rahmen der ihm gegebenen Möglichkeiten auf die seelische Behinderung Dukats zu reagieren, kann aber aufgrund der gemeinsamen Erfahrungen keine professionelle Distanz aufbauen. Nachdem sich Dukat in der Auseinandersetzung mit Captain Benjamin Sisko erneut geschlagen geben muss, flüchtet er von dem unbekanntem

Planeten und übt sich insbesondere in der Episode *Tears of the Prophets* (Querverweis: Staffel 6, Episode 26) und der Doppelpisode *What you leave behind* (Querverweis: Staffel 7, Episoden 25 und 26) in Rache. Dadurch wird eine seelische Behinderung als eine andauernde Bedrohung für die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine dargestellt.

Tabelle 31: Analyseprotokoll (Waltz)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Nah	Bedrohlich
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Froschperspektive	<input type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Erneut führt eine realistisch dargestellte seelische Behinderung zu anhaltend bedrohlichen Settings. Die auf die Gesichtspartie fokussierte Einstellung Nah (N) aus der Froschperspektive (F) unterstreicht die Bedrohung für Captain Benjamin Sisko. Durch den unfreiwilligen Abbruch der Rehabilitation bietet diese Episode kein inklusives Ende.

10.2.4. Seelische Behinderung bei Molly O'Brien in „Time's Orphan“

Time's Orphan ist die 24. Episode der sechsten Staffel von *Star Trek: Deep Space Nine* und wurde am 20. Mai 1998 erstmals im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt. Basierend auf dem Drehbuch von Bradley Thompson und David Weddle stellt die Episode eine seelische Behinderung als Folge einer frühkindlichen Trennung von den Eltern und Isolation von der Gesellschaft dar. Regie führte Allan Kroeker.

Bei einem Familienausflug auf den Planeten Golana IV fällt die achtjährige Molly O'Brien in ein Zeitportal, wodurch sie 300 Jahre in die Vergangenheit reist. Zu diesem Zeitpunkt ist der Planet Golana IV unbewohnt und Molly O'Brien muss alleine in der Natur überleben. Ihre Eltern, Chief Engineer Miles

O'Brien und Keiko O'Brien können ihr dabei vorerst nicht durch das Zeitportal folgen, da sie dieses erst wieder aktivieren müssen. Während es für Chief Engineer Miles O'Brien und seine Frau Keiko O'Brien nur einige Stunden bis zur erneuten Aktivierung des Zeitportales sind, vergehen für Molly O'Brien zehn Jahre in der Vergangenheit. Als sie durch das Zeitportal zurück zu ihren Eltern gelangt, ist sie folglich bereits eine achtzehnjährige junge Frau, geprägt von großer Isolation und mangelnden Sozialisationserfahrungen. Die Episode thematisiert dabei insbesondere ihre Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, wodurch sie, wie der Titel bereits andeutet, ein Waisenkind der Zeit wird.

Dax: *„It's some sort of time portal. From the chroniton signature, we think it sent Molly about three hundred years into the past.“*

(Line 74)

Folglich fällt die erste Begegnung von Molly O'Brien mit ihren Eltern nach den für sie vergangenen zehn Jahren dramatisch aus. Sie wirkt verängstigt und scheint ihre Eltern zunächst nicht erkennen zu können. Als diese ihr zusprechen, versucht sie die Flucht zu ergreifen und beißt dabei ihrem Vater in die Hand. Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir trägt zur vorübergehenden Deeskalation der Situation bei, indem er Molly O'Brien sediert.

Bashir: *„She's been deprived of human contact for a long time. It's not going to be easy for her to re-assimilate. Her language skills are going to be rusty. The two of you are the best hope we have of helping her recover them.“*

(Line 135)

O'Brien, K.: *„She didn't seem to remember us.“*

(Line 136)

O'Brien: *„She was so scared I doubt she even saw what we looked like.“*

(Line 137)

Bashir: *„That's true, but don't expect her to accept you right away. It's possible that she blocked out the memories of her earlier life in order to cope with her isolation.“*

(Line 138)

O'Brien: *„Just tell us what you want us to do.“*

(Line 139)

Bashir: *„I'm going to keep her sedated until we get back to Deep Space Nine. I've contacted Captain Sisko and told him we need to set up an environment where she'll feel safe. He's having one of the cargo bays converted. I want you there with her when she wakes up.“*

(Line 140)

Um die verängstigte Molly O'Brien wieder an ein Leben in der Gesellschaft zu gewöhnen, versucht die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine der Situation zunächst inklusive Settings herzustellen. So wird im Frachtraum eine möglichst natürlich aussehende Landschaft mit Bäumen und Wiesen erstellt, wo Molly O'Brien aus ihrem künstlich eingeleiteten Schlaf erwachen kann.



Abbildung 28: Seelische Behinderung bei Molly O'Brien (inklusive Setting)
Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – Time's Orphan (1998)

Dabei reagiert sie noch immer ängstlich auf menschliche Stimmen und versucht sich vor ihren Eltern zu verstecken. Der erste Kontakt gelingt Chief Engineer Miles O'Brien über eine Frucht, die er ihr zum Essen anbietet.

O'Brien: *„It's all right, Molly. We won't hurt you.
Would you like something to eat?“*

(Line 167)

Erst nachdem Molly O'Brien die Frucht gegessen hat, vermischt sich die Furcht vor ihren Eltern mit ersten Anzeichen von Neugierde. Dabei nähert sie sich mit ihrem Kopf dem Boden an, da sie ihre Eltern zuletzt als achtjähriges Mädchen aus dieser Perspektive gesehen hat.

O'Brien: *„I think she's trying to figure out who we are.
She probably remembers looking up at us
when she was little.“*

(Line 169)

Um ihr bei diesem Erinnerungsprozess behilflich zu sein, reichen sie Molly O'Brien ein Stofftier aus ihrer Kindheit, welches sie zunächst verängstigt, dann aber freudig annimmt.

O'Brien: *„It's Lupi. Remember how she used to sleep
right next to you on your pillow every night?
She's missed you, Molly.“*

(Line 173)

O'Brien, K.: *„Go on, take her. Yes, that's right, it's Lupi.
You remember now, don't you?“*

(Line 174)

Komplexere Interaktionen mit anderen Charakteren bereiten Molly O'Brien jedoch Schwierigkeiten. So versuchen ihre Eltern sie über ein Ballspiel zur Interaktion zu bewegen, jedoch spielt Molly O'Brien die Bälle nicht zurück, sondern

sammelt diese. Dies ist ein Verhalten, welches ihr Überleben auf dem Planeten Golana IV gesichert hat.

O'Brien, K.: *„Julian said it might take her a while.“*

(Line 178)

O'Brien: *„I hope she catches on soon. We're running out.“*

(Line 179)

In einer der nächsten Szenen sieht man Molly O'Brien auf einem Baum schlafen, und wie ihre Eltern sie dabei beobachten. Dieses Verhalten hat sie auf dem Planeten Golana IV vermutlich vor wilden Tieren geschützt. Insgesamt erfährt der Medienkonsument, wie sehr sich die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine um die Integration von Molly O'Brien bemüht. So findet sich stets schnell ein Babysitter für das zweite Kind von Chief Engineer Miles O'Brien und Keiko O'Brien und Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir begleitet die Familie während des ganzen Rehabilitationsprozesses. Die Eltern von Molly O'Brien treten währenddessen auf der Arbeit etwas kürzer, um mehr Zeit mit ihrer Tochter zu verbringen.

O'Brien, K.: *„Nerys said she could stay with Yoshi until your shift's over.“*

(Line 212)

O'Brien: *„Good. I've fallen behind my repair schedule over the past few days.“*

(Line 213)

Dabei versuchen Chief Engineer Miles O'Brien und Keiko O'Brien ihre Tochter an ein Leben in der Gesellschaft zu gewöhnen, welches sie selber für richtig erachten. So zeigt Molly O'Brien auch erstes Interesse an einer Haarbürste und reagiert zunehmend auf andere Charaktere, jedoch warnt Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir sie vor einem überstürzten Rehabilitationsprozess.

O'Brien: *„More and more when I look at her,
I can see the little girl she used to be.”*
(Line 217)

Bashir: *„Has she spoken yet?”*
(Line 218)

O'Brien: *„No, but I can tell she understands what we're saying.”*
(Line 219)

Bashir: *„Does she respond to her name?”*
(Line 220)

O'Brien: *„Absolutely. Look at this. [...] She drew it.”*
(Lines 221 and 223)

Dabei zeigt Chief Engineer Miles O'Brien die Kinderzeichnung von einer natürlichen Landschaft, welche die Sehnsucht Molly O'Briens zum Ausdruck bringt.

Bashir: *„Just be careful not to push her too hard. If she gets
frustrated, she could withdraw and relapse into
old behavior patterns.”*
(Line 226)

Als sie Molly O'Brien schließlich von dem Frachtraum mit der natürlichen Landschaft in ihr ursprüngliches Kinderzimmer bringen, wehrt sie sich gegen diese Umgebung. Molly O'Brien zeigt stattdessen auf ein Familienfoto, welches auf dem Planeten Golana IV aufgenommen wurde und bezeichnet diesen Ort als ihr wahres Zuhause. Für eine kurze Zeit können sie diese natürliche Landschaft auf dem Holodeck auch nachbilden, wo sich Molly O'Brien erstmals wieder glücklich zu fühlen scheint.

O'Brien, K.: *„Look at her, Miles. She's so happy.”*
(Line 278)

Als sie jedoch das Holodeck verlassen müssen, wirkt Molly O'Brien zunehmend verängstigt und mit der Situation überfordert. Sie reißt sich von ihren Eltern los und läuft scheinbar ziellos durch die Raumstation Deep Space Nine. Dabei verletzt sie einen anderen Charakter, als sich dieser ihr in den Weg stellt. Folglich wird Molly O'Brien von den Behörden als Risiko eingestuft und soll auf eine psychiatrische Einrichtung verlegt werden.

Sisko: *„I talked to the Federation magistrate and explained the situation. She wants Molly brought to the special care center on Dalvos Prime for evaluation.“*
(Line 311)

O'Brien: *„They're going to keep her there, aren't they?“*
(Line 312)

Sisko: *„We might be looking at a long-term situation, yes. But it's the best facility of its kind.“*
(Line 313)

O'Brien: *„Molly belongs with Keiko and me. If she's going to make a connection with anyone, it's going to be us... not some therapist she doesn't even know.“*
(Line 314)

Sisko: *„I'm sorry, Chief. I wish there were another way.“*
(Line 315)

O'Brien: *„Sir, please. Don't let them take my little girl away.“*
(Line 316)

Da Chief Engineer Miles O'Brien und Keiko O'Brien einsehen müssen, dass sie ihre Tochter bisher nicht erfolgreich auf der Raumstation Deep Space Nine integrieren konnten, entschließen sie sich in Anbetracht der angekündigten Überweisung in eine psychiatrische Einrichtung, dem Wunsch ihrer Tochter nach einer natürlichen Landschaft stattzugeben. Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir unterstützt sie dabei auf Basis seiner medizinischen Einschätzung der Situation.

Schließlich entführen Sie Molly O'Brien aus dem Sicherheitsgewahrsam, in dem sie zwischenzeitlich untergebracht worden ist, und bringen sie zurück auf den Planeten Golana IV.

Bashir: *„I'm not sure she can tolerate being confined like this. It could send her into shock.“*

(Line 318)

Dort trennt sich Molly O'Brien von ihren Eltern und geht zurück durch das Zeitportal in die natürliche Landschaft. Damit thematisiert die Episode insbesondere das Verhältnis zwischen den Ansprüchen von Menschen mit und ohne Behinderung. Chief Engineer Miles O'Brien und seine Frau Keiko O'Brien haben sich um eine Integration ihrer Tochter bemüht, dabei wollte diese nur zurück in ihre natürliche Landschaft. Es geht um die schwierige Frage, was das Beste für einen Menschen mit Behinderung ist und wer diese Entscheidung treffen darf. Eine Teilhabe am Leben in der Gesellschaft ist insofern nicht das wichtigste Ziel einer Rehabilitation, wenn sie den Wünschen der Betroffenen entgegensetzen scheint. Schließlich hören die Eltern von Molly O'Brien auf die Wünsche ihrer Tochter und ermöglichen ihr die Rückkehr zum Planeten Golana IV, wodurch sie ihre Souveränität und Selbstbestimmung respektieren und achten.

Tabelle 32: Analyseprotokoll (Time's Orphan)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah / Halbtotale	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

In der Episode *Time's Orphan* wird das konzentrierte Bemühen der Besatzungsmitglieder der Raumstation Deep Space Nine sowie der Eltern von Molly O'Brien dargestellt. Dadurch ergeben sich insbesondere inklusive Settings in dem Szenenprotokoll. Die seelische Behinderung von Molly O'Brien wird insbesondere durch

die Einstellung Halbnah (HN) dargestellt, während ihre Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft über die Einstellung Halbtotal (HT) dargestellt wird. Eine Sicht aus der Vogelperspektive (V) verdeutlicht dabei, wie klein und unbeholfen Molly O'Brien in der für sie fremden Umgebung ist. Da ihre Eltern Molly O'Brien die Wahlfreiheit überlassen, endet die Episode inklusiv.

10.2.5. Seelische Behinderung bei Sarina in „Chrysalis“

Die Episode *Chrysalis* widmet sich erneut Jack, Lauren, Patrick und Sarina, die als Charaktere mit seelischer Behinderung bereits in *Statistical Probabilities* vorgestellt worden sind. Der Fokus der Handlung liegt dabei auf Sarina, für die Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir eine neue Therapie vorbereitet hat. Mit dieser Therapie hofft er, ihre Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft minimieren zu können. Die Episode wurde als fünfte Episode der siebten Staffel von *Star Trek: Deep Space Nine* erstmals am 28. Oktober 1998 im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt. Rene Echevarria schrieb erneut das Drehbuch und Jonathan West führte Regie.



Abbildung 29: Seelische Behinderung bei Sarina (inklusive Setting)
Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – Chrysalis (1998)

Jack, Lauren und Patrick sind aus der psychiatrischen Einrichtung, in der sie untergebracht sind, geflohen, indem sie sich als Offiziere der Vereinten Föderation der Planeten ausgegeben haben. Sie tragen gestohlene Uniformen und Patrick gibt sich als ranghoher Admiral aus. So konnten sie Sarina ungestört zur Raumstation Deep Space Nine bringen, da sie deren Therapie nicht abwarten können.

Bashir: *„Do you have any idea how much trouble you could get into for impersonating Starfleet officers?“*

(Line 47)

Dabei richtet Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir seine Aufmerksamkeit sehr schnell auf Sarina, deren psychischer Zustand sich seit *Statistical Probabilities* nicht verändert hat. Lauren beschreibt ihren Zustand als kataleptisch, wobei sie insbesondere auf Sarinas mangelnde Interaktion mit anderen Charakteren und ihre unveränderte Körperhaltung anspielt. Sarina ist in dieser Szene sehr hellhäutig geschminkt.

Bashir: *„Do you remember me?“*

(Line 56)

Jack: *„Of course she remembers you. She’s not an idiot.“*

(Line 57)

Lauren: *„She’s just a little cataleptic.“*

(Line 58)

Patrick: *„Are you really going to be able to make her better?“*

(Line 59)

Bshir: *„I’m going to do my best.“*

(Line 60)

Eine Reaktion von Captain Benjamin Sisko auf die gestohlenen Uniformen dient zur Darstellung einer kritischen Auseinandersetzung mit den exklusiven Settings, mit denen sich Jack, Lauren, Patrick und Sarina in der psychiatrischen Einrichtung konfrontiert sehen. Captain Benjamin Sisko argumentiert dabei aus Sicht der öffentlichen Sicherheit und der gesellschaftlich akzeptierten Norm.

Sisko: *„[...] they have displayed a consistent disregard for the rules that the rest of the society lives by.“*

(Line 67)

Bashir: *„Maybe that’s because they’re not allowed to live in society.“*

(Line 68)

Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir wird dabei als deren Fürsprecher dargestellt, der insbesondere um das Wohlbefinden von Sarina bemüht ist.

Bashir: *„There’s no guarantee that it’ll work, but if it does, it could change everything for her. There’s no reason to think she has the same type of behavioral disorders as Jack and the others. Her problem is that she’s trapped inside her own mind. This procedure could free her.“*

(Line 74)

Sisko: *„[...] I don’t want them getting out and causing trouble like they did last time.“*

(Line 85)

Es vergehen fünf Tage, bis sich bei Sarina erste Anzeichen ihres erhofften Therapieerfolgs einstellen. So finden Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir und die Stationspsychologin Lieutenant Junior Grade Ezri Dax sie spontan auf dem Promenadendeck, wo sie sich zu ihrem ersten selbstständigen Spaziergang aufgemacht hat. Dabei wird Sarina diesmal mit gut durchbluteter Haut und aufgeweckten, leuchtenden Augen dargestellt.

Bashir: *„Sarina... what are you looking at?“*

(Line 152)

Sarina: *„Everything... you heard me... I thought something... and you heard it.“*

(Line 153)

Bashir: *„You spoke, Sarina.“*

(Line 154)

Sarina: *„[...] I kept thinking that I wanted to thank you for what
you were trying to do for me... and now I finally can.
Thank you!“*

(Line 164)

Sarina freut sich entsprechend über die erste Begegnung mit Jack, Lauren und Patrick seit ihrer Therapie. Zunächst fällt es Jack schwierig, ein Verständnis für ihre noch anfänglichen Sprachschwierigkeiten zu zeigen, aber insgesamt freuen sich die drei über das Wiedersehen und den Therapieerfolg, so dass sie gemeinsam in einen Kanon einstimmen und ihrer Freude gesanglich Ausdruck verleihen.

Sarina: *„Hello, everyone.“*

(Line 170)

Patrick: *„Did you hear what she said? Did you hear that?“*

(Line 171)

Lauren: *„I don't think I've ever heard anything more
beautiful in my life...“*

(Line 172)

Sarina: *„There's so much I want to say to all of you.“*

(Line 178)

Jack: *„Why are you talking like that?“*

(Line 179)

Lauren: *„Quiet!“*

(Line 180)

Jack: *„There is so much I want to say to all of you...“*

(Line 181)

Bashir: *„Jack...“*

(Line 182)

Sarina: *„No. He’s right. I can hear the way I sound.“*
(Line 183)

Bashir: *„Don’t worry, it’s only temporary. You just need practice.“*
(Line 184)

Dabei zeigt sich Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir zufrieden mit den Therapieerfolgen und bescheinigt, dass sich Sarina schneller rehabilitiert, als er es zunächst angenommen hatte.

Bashir: *„It was amazing. Within a few minutes, Sarina’s voice just took off. That kind of improvement usually takes weeks of speech therapy.“*
(Line 195)

O’Brien: *„That is amazing, Julian...“*
(Line 196)

Bashir: *„I took her back to the Infirmary. She was exhausted, and I want to monitor her neural activity while she sleeps. I still can’t get over the transformation. Yesterday, she was silent as a stone. Today, she’s laughing and singing. You should’ve seen her, Miles.“*
(Line 197)

Gleichermaßen zufrieden zeigt sich Sarina. Dennoch wird sie von Ängsten begleitet, dass sie wieder in einem Zustand, ähnlich dem vor der Therapie, aus ihrem Schlaf erwachen könnte.

Sarina: *„I couldn’t sleep.“*
(Line 209)

Bashir: *„The nurse would’ve given you something.“*
(Line 210)

Sarina: *„I don't want to sleep...“*
(Line 211)

Bashir: *„Why not?“*
(Line 212)

Sarina: *„What if... I wake up the way I was?“*
(Line 213)

Bashir: *„That's not going to happen. That part of your life is over.
From now on, everything's going to be different.
Your future is full of possibilities.“*
(Line 214)

Zudem spürt Sarina die zunehmende Distanz zwischen ihr und Jack, Lauren und Patrick. Diese wissen durch ihre seelische Behinderung nicht adäquat mit Sarina umzugehen, so dass sie sich entschließt, wieder zu ihrer alten Rolle der schweigsamen Sarina zurückzukehren. Dabei wird sie wieder mit heller Hautfarbe dargestellt, so als hätte sie ihre Lebensfreude erneut verloren.

Bashir: *„Sarina?“*
(Line 265)

Sarina: *„Hi...“*
(Line 266)

Bashir: *„Is something wrong?“*
(Line 267)

Sarina: *„No... they're used to me being quiet...
it's easier this way...“*
(Line 268)

Dabei geht Sarina zunächst davon aus, dass sie sich nur von Jack, Lauren und Patrick distanziert hat. Im Umgang mit den Freunden von Chief Medical Officer

Dr. Julian Bashir fühlt sie sich hingegen wohl und erkennt den Unterschied zu den exklusiven Settings, in denen sich Jack, Lauren und Patrick befinden.

Bashir: *„I'm glad you liked my friends, they like you, too.“*
(Line 311)

Sarina: *„I felt so comfortable around them. I didn't have to worry that someone was going to throw a tantrum, or break into tears all of a sudden.“*
(Line 312)

Bashir: *„They usually only do that at staff meetings.“*
(Line 313)

Sarina: *„Jack is always talking about how we're better than normal people; he says that's why they keep us locked up. But he's wrong. He couldn't get into the real world, he'd get himself into too much trouble. So would Lauren and Patrick.“*
(Line 314)

Bashir: *„That's why they belong in the institute. In fact, Doctor Loews wants me to get them back there as soon as possible.“*
(Line 315)

Sarina: *„I'm not going with them, am I?“*
(Line 316)

Bashir: *„It's not where you belong. Not anymore.“*
(Line 317)

Sarina: *„Do they know?“*
(Line 318)

Bashir: „*Not yet.*“

(Line 119)

Sarina: „*They’ve been like a family to me for as long as I can remember [...] As difficult as they can be sometimes, I’m going to miss them. We had our own little world, just the four of us.*“

(Lines 320 and 322)

Dabei stellt die Episode nicht nur den manchmal sehr schwer zu erreichenden Therapieerfolg dar, sondern thematisiert darüber hinaus die mögliche Auseinandersetzung des rehabilitierten Charakters im Umgang mit seiner Umwelt. Sarina entscheidet sich dazu, sich von ihren alten Freunden Jack, Lauren und Patrick zu lösen, um ihre eigenen Erfahrungen außerhalb der psychiatrischen Einrichtung machen zu können. Dies zu akzeptieren fällt Jack, Lauren und Patrick entsprechend schwer, da sie eine Freundin zu verlieren drohen.

Patrick: „*Couldn’t you make us normal? Like you did for Sarina? Then we could all stay together?*“

(Line 337)

Lauren: „*Go ahead, Julian. Tell him. There’s nothing you can do for us. We’re too far gone.*“

(Line 338)

Jack: „*Who wants to be normal anyway We’re better than they are [...].*“

(Line 339)

Allerdings verweigert Sarina kurze Zeit später jede Kommunikation mit anderen Charakteren. Es scheint, als würde ihre seelische Behinderung wieder präsent werden, auch wenn es dafür zunächst keine medizinische Erklärung zu geben scheint. Jack, Lauren und Patrick kommen schließlich zu der Erkenntnis, dass Sarina noch immer sprechen kann, aber nicht mehr sprechen möchte. Und sie vermuten die Ursache dafür bei Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir.

Patrick: *„She can still talk, it's just that she's afraid to.“*
(Line 419)

Bashir: *„I don't understand. What's she afraid of?“*
(Line 420)

Lauren: *„We don't know.“*
(Line 421)

Jack: *„But it has something to do with you.“*
(Line 422)

Hier zeigt sich, dass Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir zu schnell von einem Rehabilitationserfolg ausgegangen ist und dass er über die professionelle Distanz hinaus keine Beziehung zu Sarina hätte aufbauen sollen. Als ihr ursprünglich behandelnder Arzt hat er Sarina mit der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft und mit seinen eigenen Gefühlen für sie überfordert.

Bashir: *„What's wrong? Tell me. Don't be afraid. Is it me?
Because if it is, I'll do whatever it takes to make it right.
I love you. I want us to be together.
Sarina, do you love me?“*
(Line 425)

Sarina: *„I don't know... I don't even understand what love is.
I don't understand anything...“*
(Line 426)

Bashir: *„Sarina...“*
(Line 427)

Sarina: *„What am I supposed to do... what am I supposed to feel?
Tell me? I want to make you happy. I owe you anything.“*
(Line 428)

Bashir: *„No... you don't owe me anything.“*

(Line 429)

Schlussendlich erkennt Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir seinen Fehler im Umgang mit Sarina und muss akzeptieren, dass er sich erneut von den Erfolgen seiner Therapiemethode hat verleiten lassen. Dadurch hat er ursprünglich nicht im besten Interesse von Sarina gehandelt, was er dadurch auszugleichen versucht, dass er ihr schließlich die geforderten Freiräume lässt und sie die Raumstation Deep Space Nine verlassen kann.

Bashir: *„How could I have been so blind, Miles? What was I thinking trying to move things along so fast? She needed time, and I didn't give it to her. I came this close to driving her back inside herself. I'm supposed to be a doctor. I'm supposed to put my patient's needs above my own.“*

(Line 441)

Insgesamt betont die Episode dadurch noch einmal, wie wichtig eine professionelle Distanz im Umgang mit Rehabilitandinnen und Rehabilitanden sein kann, und dass seelische Behinderungen einen komplizierten und langwierigen Verlauf nehmen können. Für Jack, Lauren und Patrick wird deutlich herausgestellt, dass sie nicht therapierbar sind und in die psychiatrische Einrichtung zurückkehren müssen. Wie in der Episode *Statistical Probabilities* wird ebenfalls noch einmal betont, dass Jack, Lauren und Patrick diese psychiatrische Einrichtung als Isolation von der Gesellschaft empfinden. Daher möchte sich Sarina auch nach ihrem Therapieerfolg von Jack, Lauren, Patrick und der psychiatrischen Einrichtung absetzen, um sich selbst eine erweiterte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu ermöglichen. Dabei spielt die Episode mit den exklusiven Settings für Jack, Lauren und Patrick auf der einen und den inklusiven Settings für Sarina auf der anderen Seite. Auf beiden Seiten scheint aber für die Charaktere ein der Situation angemessenes Setting gegeben zu sein, da Sarina beispielsweise die Herausforderungen für Jack, Lauren und Patrick in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft hervorhebt. Sarinas inklusives Setting wird jedoch dadurch gestört, dass sich Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir emotional zu seiner Patientin hingezogen

fühlt. Obwohl sie nach der Therapie wieder aktiv mit anderen Charakteren interagieren kann und einen aktiven und wissbegierigen Charakter darstellt, ist sie mit komplizierten Gefühlen wie der Liebe überfordert. Dadurch gefährdet Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir ihren Therapieerfolg und scheint zu ignorieren, dass Sarina noch einen langwierigen Rehabilitationsprozess zu bestreiten hat. Dies stellt sie insbesondere in ihrem letzten und verzweifelten Dialog mit ihm dar. Statt selbstbewusst ihr Leben zu gestalten, würde sie sich Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir aus Dankbarkeit hingeben und ihre eigenen Interessen unterordnen. Dies lehnt er aber ab und überlässt Sarina sich selbst, damit sie selbstbestimmt ihr eigenes Leben gestalten kann. Damit endet die Episode in einem inklusiven Setting und stellt dar, dass diese nicht immer einfach umzusetzen sind.

Tabelle 33: Analyseprotokoll (Chrysalis)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Seelische Behinderung	Halbnah	Inklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Erneut scheitert Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir in seinem Rehabilitationsvorhaben, wodurch die Episode *Chrysalis* besonders realistisch erscheint. Sarina wird dabei mit der Einstellung Halbnah (HN) abwechselnd aus der Normal- (N) und Vogelperspektive dargestellt. Die Rehabilitation ermöglicht ihr die Interaktion mit der Gesellschaft, wird aber von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir zu schnell forciert. Dass er ihr zum Ende der Episode die Walfreiheit überlässt und Sarina nicht mehr in die Rehabilitationseinrichtung zurückkehren muss, kann als inklusives Ende gedeutet werden.

10.2.6. Körperliche Behinderung bei Nog in „It's Only a Paper Moon“

Die zehnte Episode der siebten Staffel handelt von dem jungen Ensign Nog, der im Dominion-Krieg in der Episode *The Siege of AR-558* sein Bein verloren hat. In

It's Only a Paper Moon kehrt er nach der medizinischen Rehabilitation auf die Raumstation Deep Space Nine zurück und soll dort die anschließende soziale und berufliche Rehabilitation verbringen. *It's Only a Paper Moon* wurde am 30. Dezember 1998 erstmals im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt und basiert auf einem Drehbuch von Ronald D. Moore. Regie führte Anson Williams.

Obwohl die Episode auf die technischen Möglichkeiten in der medizinischen Rehabilitation mit einem Verweis auf das neue Bein von Ensign Nog als „[...] *biosynthetic replacement* [...]“ anspielt, stellt sie hauptsächlich die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft mit einer körperlichen Behinderung dar. Dabei stehen nicht die physischen Barrieren in der Interaktion mit der Umgebung im Vordergrund, sondern die psychischen Barrieren des Rehabilitanden selbst, die auch bei körperlichen Behinderungen auftreten können. Auch die ihn umgebenden Charaktere werden mit Herausforderungen im Umgang mit der körperlichen Behinderung dargestellt, so dass sich beispielsweise die Familie von Ensign Nog von der Stationspsychologin Lieutenant Junior Grade Ezri Dax beraten lässt.

Rom: „*What if I say something dumb?
Something that makes him uncomfortable?*”
(Line 3)

Dax: „*Like what?*”
(Line 4)

Rom: „*Like: How's your new leg?*”
(Line 5)

Dax: „*I think he's probably expecting a few questions.*”
(Line 6)

Rom: „*I just don't want to say the wrong thing.*”
(Line 7)

Dax: *„[...] Yes, Nog has lost a leg and that's a traumatic experience. But you're not going to say or do anything that'll be worse than what he's already gone through. Just be happy to see him and tell him you love him.“*

(Line 13)

Bei seiner Ankunft auf der Raumstation Deep Space Nine wird Ensign Nog von seiner Familie und seinen Kolleginnen und Kollegen empfangen. Dabei wird er langsam gehend und mit einer Gehhilfe dargestellt. Die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine begrüßt ihn mit einem Applaus für seinen Einsatz auf dem Planeten AR-558 und versucht ihm Mut im Umgang mit seinem neuen Bein zuzusprechen. So deuten Sie beispielsweise an, dass Ensign Nog sich auch während der Zeit seiner Rehabilitation aktiv in den Dienst an Bord der Raumstation Deep Space Nine einbringen könne.



Abbildung 30: Körperliche Behinderung bei Nog (inklusive Setting)

Quelle: Star Trek: Deep Space Nine – It's Only a Paper Moon (1998)

Dieser lehnt jedoch eine Willkommensfeier und die ihm angebotene Hilfe ab und zieht sich in sein Quartier zurück. Dort wird er von der Stationspsychologin Lieutenant Junior Grade Ezri Dax beraten, deren Anwesenheit er allerdings als unerschwellige Anspielung auf sein neues Bein und die Gehhilfe interpretiert.

Nog: *„Here it comes...“*

(Line 38)

Dax: *„What?“*
(Line 39)

Nog: *„The cane problem. You're about to ask me why I need to walk with the cane since Doctor Benbasset told you my biosynthetic leg is working perfectly. He also told you the problem's all in my head. That I'm crazy.“*
(Line 40)

Dax: *„He didn't say that.“*
(Line 41)

Nog: *„It's what he thinks.“*
(Line 42)

Dax: *„Forget what he thinks. What do you think? Why do you need the cane?“*
(Line 43)

Nog: *„My leg hurts. And if I put my full weight on it, it hurts more. So I have to limp. And that means I need to walk with a cane.“*
(Line 44)

Insgesamt wird Ensign Nog mit einer scheinbar depressiven Verstimmung dargestellt, die als Folge seiner Auseinandersetzung mit der körperlichen Behinderung gesehen werden kann. So hört er wiederholt ein Lied des Musikers Vic Fontaine, welches er erstmals nach seinem Verlust des Beines auf dem Planeten AR-558 gehört hat, und verschließt sich gegenüber anderen Charakteren. Sein bester Freund Jake Sisko, der Sohn von Captain Benjamin Sisko, zeigt sich über diese Entwicklung besorgt.

Sisko: *„Jake says he's sleeping over eighteen hours a day and Julian says he's missed his last two physical therapy appointments.“*
(Line 52)

Dax: *„And his counseling sessions are going nowhere...
in his words, he's sick of talking about his feelings.
Can't say I blame him. He's been under constant
psychiatric care for almost two months now.”*

(Line 53)

Weil sich Ensign Nog von den anderen Charakteren nicht verstanden fühlt, sucht er Zuflucht auf dem Holodeck und setzt seine Rehabilitation gemeinsam mit dem fiktiven Charakter Vic Fontaine fort.

Fontaine: *„So how's the new leg?“*

(Line 105)

Nog: *„You know about that?“*

(Line 106)

Fontaine: *„People talk.”*

(Line 107)

Nog: *„If you really want to know... it hurts.”*

(Line 108)

Fontaine: *„Can they give you something for that?“*

(Line 109)

Nog: *„No, they say it's all in my head. According to my tricorder,
the pain receptors in your leg aren't being stimulated, Nog.
You must be imagining it. But I don't care what they say, it
hurts all the time.”*

(Line 110)

Fontaine: *„I believe you.”*

(Line 111)

Nog: *„You're the only one.”*

(Line 112)

Fontaine: „[...] *You want to stay with me tonight?*”
(Line 123)

Nog: „*Maybe more than just tonight. Officially, I'm on medical leave, and according to regulations I can choose my own rehabilitation facility.*”
(Line 124)

Dabei wird der fiktive Charakter Vic Fontaine von der Stationspsychologin Lieutenant Junior Grade Ezri Dax über dessen Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft informiert. In diesem Dialog benennt sie deutlich dessen psychische Barrieren in der Akzeptanz seiner körperlichen Behinderung, die ihm unter medizinischen Gesichtspunkten keine Beschwerden bereiten sollte.

Fontaine: „*I get it. He's got some healing to do. I could see that the moment he walked in here.*”
(Line 157)

Dax: „*Great. Any questions?*”
(Line 158)

Fontaine: „*You sure he doesn't need the cane? Because he's pretty sure he does.*”
(Line 159)

Dax: „*I'm positive. It's a psychological need, not a physical one.*”
(Line 160)

So vermittelt Vic Fontaine ihm zunächst das Gefühl einer sinnvollen Beschäftigung, indem er ihn seine fiktiven Finanzen auf dem Holodeck durchrechnen lässt. Diese Aufgabe erscheint für einen Ferengi wie geschaffen, da sie seit *Star Trek: The Next Generation* stellvertretend für das kapitalistische Wirtschaftssystem gesehen werden können. Darüber hinaus schenkt Vic Fontaine ihm eine neue Gehhilfe, welche besser in das fiktive Setting auf dem Holodeck zu passen scheint. Diese gilt dabei insbesondere als optisch ansprechend, aber weniger belastbar als seine ursprüngliche Gehhilfe.

Fontaine: *„Then may I suggest you carry something with a little more style... now this is a cane. It's a replica of the one Errol Flynn used to have. Except his was a little taller. [...] Now be careful with that stick, it's a little fragile... I don't think it'll take your whole weight.”*

(Lines 196 and 200)

Nog: *„Actually, I don't need to put my whole weight on it.”*

(Line 201)

Als Folge belastet Ensign Nog sein neues Bein sukzessive mehr, ohne später noch auf die Gehhilfe angewiesen zu sein. Als es zwischen ihm und Jake Sisko zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung kommt, weil Ensign Nog dessen Freundin einen inadäquaten Umgang mit seiner körperlichen Behinderung vorwirft, lässt er sogar gänzlich von seiner Gehhilfe ab und wirft Jake Sisko zu Boden.

Fontaine: *„Okay. What got into you, anyway?“*

(Line 275)

Nog: *„I don't know. She started calling me a hero and things kind of went downhill from there.”*

(Line 276)

Fontaine: *„She called you a hero? And for that you slug your best friend? Remind me not to pay you any compliments.”*

(Line 277)

Ensign Nog rehabilitiert schließlich vollständig in dem fiktiven Setting auf dem Holodeck. Er benötigt keine Gehhilfe mehr, engagiert sich in der Organisation des Etablissements von Vic Fontaine und öffnet sich zunehmend den ihn auf dem Holodeck besuchenden Charakteren. Als nächsten Schritt bemüht sich Vic Fontaine daher um dessen Entlassung aus dem Holodeck, damit Nog zurück in das Leben auf der Raumstation Deep Space Nine kehren kann.

Fontaine: *„It's time for you to go, kid.“*

(Line 369)

Nog: *„Go where?“*
(Line 370)

Fontaine: *„You know where. It's time to end the program.“*
(Line 371)

Nog: *„But we've got work to do... we have a casino to build.“*
(Line 372)

Fontane: *„No we don't. This is just a fantasy... it's not real.“*
(Line 373)

Nog: *„But I don't want that life anymore, Vic.
I'm perfectly happy here.“*
(Line 378)

Fontaine: *„[...] What is it I'm not making clear to you, Charley?
You have to go.“*
(Line 397)

Nog: *„Don't you get it. I... I can't go out there.“*
(Line 398)

Fontaine: *„Why not?“*
(Line 399)

Nog: *„I'm... scared. Okay? I'm scared. When the war started, I wasn't... happy or anything, but I was... eager. I wanted to test myself... I wanted to see if I had what it takes to be a soldier. And I saw a lot of combat... I saw a lot of people get hurt... I saw a lot of people die... but I never thought anything was going to happen to me. Then suddenly Doctor Bashir is telling me he has to cut my leg off. I couldn't believe it. I still can't believe it. If I can get shot... if I can lose a leg... anything could happen to me, Vic. I could die tomorrow. I don't know if I can face that. If I stay here, at least I know what the future's going to be like.“*

(Line 400)

Fontaine: *„You stay in here, you're going to die. Not all at once, but little by little. Eventually, you'll become as hollow as I am.“*

(Line 401)

In einer der letzten Szenen verlässt Ensign Nog ohne seine Gehhilfe das Holodeck und stellt sich den Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft auf der Raumstation Deep Space Nine. Als seine Familie ihn nach seinem Befinden fragt, gesteht er sich ein, dass er noch nicht vollständig rehabilitiert sei, es aber mit der Zeit wieder sein werde.

Damit handelt es sich bei *It's Only a Paper Moon* um eine der komplexeren Episoden mit behinderungsspezifischem Inhalt. Die körperliche Behinderung von Ensign Nog wird nicht als körperliche Herausforderung in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft dargestellt, sondern die Episode widmet sich hauptsächlich den Gedanken und Gefühlen des betroffenen Charakters. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit eine umfassendere Darstellung einer Behinderung, als sie in den früheren Serien und Episoden geboten wird. *It's Only a Paper Moon* zeichnet sich dadurch aus, dass die Besatzung der Raumstation Deep Space Nine Ensign Nog diesen Rückzug auf das Holodeck gewährt. Was zunächst nicht nach der Etablierung eines inklusiven Settings aussieht, wird von der Stationspsychologin Lieutenant Junior Grade Ezri Dax als möglicher Therapieansatz gewertet und

gegenüber den anderen Charakteren vertreten. Statt den kontinuierlichen Austausch mit Ensign Nog über dessen körperliche Behinderung anzustreben, wird ihm ein Freiraum für die eigene Auseinandersetzung geboten. Dabei hat insbesondere Vic Fontaine Anreize geschaffen, welche Ensign Nog bei der Akzeptanz seiner körperlichen Behinderung geholfen haben. Ihm wird seine Gehhilfe nicht ad hoc nach medizinischen Maßstäben weggenommen, sondern es wird konsequent und sukzessive mit seinem Charakter auf ein Leben ohne Gehhilfe hingearbeitet.

Die Gehhilfe ist dabei eine Verbildlichung seiner eigenen psychischen Barrieren, die es für eine erfolgreiche Rehabilitation zu überwinden gilt. Dies ist Ensign Nog und der Besatzung der Raumstation Deep Space Nine trotz anfänglicher Schwierigkeiten um Umgang mit einer körperlichen Behinderung gelungen, weshalb die Darstellung als realistisch und die Schlusszene als inklusives Setting gewertet werden können.

Tabelle 34: Analyseprotokoll (It's Only a Paper Moon)

DISABILITY	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT
Körperliche Behinderung	Halbtotat	Inklusiv / Exklusiv
REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	INCLUSIVE ENDING
<input checked="" type="checkbox"/>	Normal- / Vogelperspektive	<input checked="" type="checkbox"/>

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Dass in dieser Episode ein Hauptfokus auf die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft gelegt wird, verdeutlicht die Einstellung Halbtotat (HT) in Verbindung mit der Normal- (N) und der Vogelperspektive (V). Insbesondere im Szenenprotokoll zeigt sich deutlich, wie lange sich Ensign Nog exklusiv auf das Holodeck zurückgezogen hat, bis den Besatzungsmitgliedern der Raumstation Deep Space Nine der inklusive Zugriff auf Ensign Nog über Gespräche und das Mitwirken von Vic Fontaine in der zweiten Hälfte der Episode gelungen ist.

10.3. Fazit zur Darstellung in Star Trek: Deep Space Nine

Von den sechs behinderungsspezifischen Episoden in *Star Trek: Deep Space Nine* beziehen sich vier Episoden auf die Darstellung einer seelischen Behinderung. Bei den Episoden, die eine seelische Behinderung überwiegend in inklusiven Settings abbilden, kommt vornehmlich die Vogelperspektive (V) zum Einsatz. Dadurch bietet sich den Medienkonsumenten zum einen eine Übersicht über die externen Rahmenbedingungen, zum anderen werden die inklusiven Bemühungen der Besatzungsmitglieder der Raumstation Deep Space Nine dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie sich der betroffenen Charaktere genauer annehmen. Die verwendeten Kameraperspektiven sind dabei zwischen Halbnah (HN) und Halbtotal (HT) einzuordnen, so dass jeweils die gesellschaftlichen Faktoren als externe Rahmenbedingungen mit abgebildet werden. Durchweg werden alle Behinderungsarten in der Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* weitestgehend realistisch dargestellt. Selbst in der Darstellung überwiegend bedrohlicher Settings bei der seelischen Behinderung eines bekannten Gegners der Besatzungsmitglieder der Raumstation Deep Space Nine wird auf den Einsatz von Science-Fiction Elementen verzichtet, so dass lediglich dessen auf eine seelische Behinderung zurückzuführende psychische Instabilität die Dramaturgie der Episode *Waltz* bestimmt. Die Bedrohung kann über die Froschperspektive (F) und die Kameraeinstellung Nah (N) in den Schlüsselszenen nachempfunden werden.

Tabelle 35: Mediale Längsschnittanalyse (Auszug der Jahre 1993 bis 1999)

Star Trek: Deep Space Nine (1993 – 1999)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1993	Melora	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1997	Statistical...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	inklusiv	<input type="checkbox"/>
1998	Waltz	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	N	F	bedrohlich	<input type="checkbox"/>
1998	Time's Orphan	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, HT	V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1998	Chrysalis	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N, V	inklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1998	It's Only a...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	N, V	inklusiv / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>

MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT:

DGG: Detail/Ganz-Groß; G: Groß; N: Nah; HN: Halbnah; A: Amerikanisch; HT: Halbtotal; T: Total; W: Weit

MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE:

N: Normalsicht; F: Froschperspektive; V: Vogelperspektive

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Obwohl sich die Episoden *Statistical Probabilities* und *Waltz* hinsichtlich der dargestellten inklusiven Settings im Szenenprotokoll deutlich unterscheiden, führen

weder die günstigen Voraussetzungen der Episode *Statistical Probabilities* noch die unvoreilhaftigen Voraussetzungen der Episode *Waltz* zu einem inklusiven Ende. Dies legt nahe, dass nachhaltige oder abschließende inklusive Settings in der Realität nicht immer möglich sind. „*He lost an empire, he lost his daughter, and he nearly lost his mind.*“ (Waltz, Line 4). In der Episode *Statistical Probabilities* scheitert Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir beispielsweise mit einem Rehabilitationsvorhaben und in der Episode *Waltz* nimmt die realistisch dargestellte Bedrohung ein Ausmaß an, welches außerhalb der Kontrolle der Charaktere ohne Behinderung zu liegen scheint. „*I should never have let things go so far. I guess I was just too bent on proving to the world that they have something to contribute.*“ (Statistical Probabilities, Line 466). Ein unprofessioneller Fehler im Rehabilitationsvorhaben liegt ebenfalls in der Episode *Chrysalis* vor, der lediglich dadurch aufgelöst werden kann, dass dem betroffenen Charakter zum Abschluss der Episode die individuelle Wahlfreiheit überlassen wird: „*She needed time and I didn't give it to her. I came this close to driving her back inside herself.*“ (Chrysalis, Line 441).

Die wohl realistischste Darstellung von Menschen mit Behinderung erfolgt über die sich einer körperlichen Behinderung widmenden Episoden *Melora* und *It's Only a Paper Moon*. Über die Kameraeinstellung Halbtotale (HT) in Verbindung mit der Vogelperspektive (V) rücken hier die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verstärkt in den Fokus der Darstellung. Darüber hinaus betonen die dargestellten Charaktere in ihren Dialogen die Bedeutung einer individuellen Wahlfreiheit und die Herausforderungen bei der Schaffung einer gegenseitigen Vertrauensbasis: „*[...] he thought [...] that I need extra help to get the job done. Please tell him, I don't.*“ (Melora, Line 42) sowie „*I don't need a medical opinion to tell me my own capabilities...*“ (Melora, Line 78). Dadurch erfolgt auch eine eindeutige Abkehr von der Gleichsetzung einer Behinderung mit einer Krankheit: „*I simply object to being treated like someone who is ill.*“ (Melora, Line 80). Die körperliche Behinderung wird in der Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* demnach nicht nur eindimensional abgebildet, sondern durch weitere Bereiche des persönlichen und sozialen Lebens umfassend dargestellt.

Damit zeigt sich die Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* besonders realistisch und aufgeklärt in ihrer Art der Darstellung. Stets sollen inklusive Settings durch die beteiligten Charaktere ermöglicht werden. Dies wird aber nicht

immer von allen Menschen mit Behinderung wohlwollend aufgenommen und muss auch nicht immer zu einem inklusiven Ende führen. Durch eine mehrdimensionale Abbildung der Behinderungen und Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft wird deutlich, dass nachhaltige Rehabilitationserfolge in der Regel nur über einen längeren Zeitraum erreicht werden können: „*Just be careful not to push her too hard.*“ (Time’s Orphan, Line 226).

Hierbei kann insbesondere der menschliche Faktor nicht nur ein Promotor, sondern ebenfalls auch ein Störfaktor in diesem oftmals mehrdimensionalen Rehabilitationsprozess sein. Als Folge können sich Menschen mit Behinderung gegenüber der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft verschließen: „*The cane problem. You’re about to ask me why I need to walk with the cane since Doctor Benbasset told you my biosynthetic leg is working perfectly. He also told you the problem’s all in my head. That I’m crazy.*” (It’s Only a Paper Moon, Line 40). Der adäquate Einsatz filmtechnischer Mittel unterstreicht somit die behinderungsspezifischen Aussagen der einzelnen Episoden, je nachdem ob das körperliche oder das seelische Wohl der Charaktere dargestellt werden soll.

Insgesamt zeichnet sich in *Star Trek: Deep Space Nine* eine Abkehr von exklusiven Rehabilitationseinrichtungen ab. Die Dialoge diskutieren die Vor- und Nachteile dieser Einrichtungen und deuten dabei eine notwendige Emanzipation der betroffenen Charaktere an. „*No, they just won’t let us do anything worth doing...*“ (Statistical Probabilities, Line 78). Auch das Zusammenspiel zwischen der Familie und deren Angehörigen mit Behinderung wird in einem solchen Dialog realitätsnah abgebildet: „*Molly belongs with Keiko and me. If she’s going to make a connection with anyone, it’s going to be us... not some therapist she doesn’t even know.*“ (Time’s Orphan, Line 314). Damit bietet *Star Trek: Deep Space Nine* insgesamt ein objektives und realitätsnahes Abbild möglicher Behinderungsarten und der Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft, welches konsequent über die Darstellungen in *Star Trek: The Next Generation* hinauszu-gehen scheint.

11. Zusammenfassung der zeitlichen Entwicklung(en)

Entsprechend der rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen wurde für die mediale Längsschnittanalyse in drei wesentliche Behinderungsarten unterschieden. Zu differenzieren sind die körperlichen, die seelischen sowie die geistigen Behinderungen, welche in abwechselnder Anzahl in den einzelnen Fernsehserien dargestellt werden.

Darüber hinaus legen die medien- und rehabilitationswissenschaftlichen Grundlagen eine Unterscheidung in drei darstellbare Settings nahe. So können Menschen mit Behinderung in inklusiven, exklusiven oder aber in bedrohlichen Settings dargestellt werden. Bei den inklusiven Settings wirken die Art der Darstellung, die dargestellten Dialoge oder aber einzelne Handlungen auf eine gleichberechtigte Teilhabe am Leben in der Gesellschaft hin. In inklusiven Settings stehen insbesondere die externen Rahmenbedingungen im Fokus der Darstellung. Bei den exklusiven Settings hingegen werden die externen Rahmenbedingungen entweder nicht vollständig dargestellt, oder die dargestellte Handlung der beteiligten Charaktere schließt die Menschen mit Behinderung von einer gleichberechtigten Teilhabe am Leben in der Gesellschaft aus. Ein Setting gilt dann als bedrohlich, wenn entweder ein Mensch mit Behinderung eine aktive Gefahr für andere Charaktere darstellt, oder aber wenn die Charaktere durch ihre Behinderung zu passiven Akteuren der dargestellten Handlung werden und beispielsweise ihre überlebenswichtigen Pflichten vernachlässigen.

Die nachfolgende Tabelle ermöglicht einen Überblick über die zeitliche Entwicklung der Darstellung und des Verständnisses von Menschen mit Behinderung in den verschiedenen Star Trek Fernsehserien. Dabei werden die Jahre zwischen 1966 und 1999 abgedeckt. So zeigt sich in einem ersten Analyseschritt zu den Häufigkeiten behinderungsspezifischer Darstellungen, dass insbesondere seelische Behinderungen (5 aus 79 Episoden) anteilmäßig am häufigsten in den 60er Jahren dargestellt werden. Die Häufigkeit in der Darstellung von verschiedenen Behinderungsarten in *Star Trek: The Original Series* liegt bei relativ hohen 9 aus 79 Episoden. Eine mögliche Erklärung hierfür mag in den niedrigen Produktionskosten für die Darstellung einer seelischen Behinderung zu finden sein. Die Szenenprotokolle legen nahe, dass dabei insbesondere eine Andersartigkeit und größtenteils auch eine Bedrohung gegenüber der Besatzung des Raumschiffes Enter-

prise dargestellt wird. Da dies *Star Trek: The Original Series* von den nachfolgenden Star Trek Fernsehserien unterscheidet, scheint sich Hypothese I bereits entsprechend zu bestätigen.

Tabelle 36: Mediale Längsschnittanalyse

Star Trek: The Original Series (1966 – 1969)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1966	Charlie X	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	DGG	F	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	Where No...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	G	F	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	The Naked...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	bedrohlich	<input checked="" type="checkbox"/>
1966	Dagger of...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N, V	exklusiv	<input type="checkbox"/>
1966	The Menag...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	G, HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1967	The Deadly...	Demenz	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1968	Spock's...	geistig	<input type="checkbox"/> (Science-Fiction)	G	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1968	Plato's...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	A	V	inklusive / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1969	Whom...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN	F	bedrohlich	<input checked="" type="checkbox"/>
Star Trek: The Animated Series (1973 – 1974)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1973	The Terra...	körperlich	<input type="checkbox"/> (Science-Fiction)	A, T	V	inklusive	<input type="checkbox"/> (o.a.B.)
Star Trek: The Next Generation (1987 – 1994)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1987	The Naked...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, N	V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1988	Symbiosis	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1989	Loud as a...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1989	The Enemy	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, N	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1990	Tin Man	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/> (Science-Fiction)	HN, DGG	N	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1990	Hollow...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, A	N, F	inklusive / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>
1991	The Game	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, DGG	F	bedrohlich	<input type="checkbox"/>
1992	Ethics	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1993	Frame of...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	G	N, V	exklusiv	<input type="checkbox"/> (o.a.B.)
1993	Interface	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, G	N, V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
Star Trek: Deep Space Nine (1993 – 1999)							
YEAR	EPISODE	DISABILITY	REALISTIC REPRESENTATION	MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT	MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE	MOST FREQUENT SIGNIFICANT DISABILITY POINT	INCLUSIVE ENDING
1993	Melora	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1997	Statistical...	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	V	inklusive	<input type="checkbox"/>
1998	Waltz	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	N	F	bedrohlich	<input type="checkbox"/>
1998	Time's Orphan	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN, HT	V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1998	Chrysalis	seelisch	<input checked="" type="checkbox"/>	HN	N, V	inklusive	<input checked="" type="checkbox"/>
1998	It's Only a...	körperlich	<input checked="" type="checkbox"/>	HT	N, V	inklusive / exklusiv	<input checked="" type="checkbox"/>

MOST SIGNIFICANT DISABILITY SHOT:

DGG: Detail/Ganz-Groß; G: Groß; N: Nah; HN: Halbnah; A: Amerikanisch; HT: Halbtot; T: Total; W: Weit

MOST SIGNIFICANT DISABILITY ANGLE:

N: Normalsicht; F: Froschperspektive; V: Vogelperspektive

o.a.B.:

ohne abschließende Bewertung

Quelle: Eigene Darstellung (2014)

Dabei ist zu berücksichtigen, dass Behinderungen in der Zeichentrickserie *Star Trek: The Animated Series* aus den 70er Jahren nur eine marginale Rolle spielen (1 aus 22 Episoden). In *Star Trek: The Next Generation* (10 aus 178 Episoden) aus den 80er und 90er Jahren und *Star Trek: Deep Space Nine* (6 aus 176 Episoden) aus den 90er Jahren sind behinderungsspezifische Episoden anteilmäßig ebenfalls weniger stark vertreten als in der ersten Star Trek Fernsehserie aus den 60er Jahren. Die parallel ausgestrahlten, beziehungsweise nachfolgenden Fernsehserien *Star Trek: Voyager* und *Star Trek: Enterprise* weisen behinderungsspezifische Episoden nicht oder in so geringen Anteilen auf, dass die vorliegende Analyse mit dem Jahr 1999 endet. Bei diesen Fernsehserien scheint sich der Fokus deutlich auf die Darstellung einer abenteuerlastigeren Handlung verlagert zu haben. Über alle analysierten Fernsehserien hinweg werden seelische Behinderungen (15 aus 26 Episoden) am häufigsten dargestellt.

Ein weiterer Analyseschritt bezieht sich auf die realistische Darstellung einer Behinderung in den einzelnen Episoden der verschiedenen Star Trek Fernsehserien. In den 60er Jahren werden Menschen mit Behinderung in *Star Trek: The Original Series* in 4 aus 9 Episoden in Verbindung mit Science-Fiction Elementen dargestellt. Dies führt in der Episode *Spock's Brain* zu einer unrealistischen Darstellung einer geistigen Behinderung, da Commander Spock ohne sein Gehirn zu überleben scheint. Bei den seelischen Behinderungen dienen die Science-Fiction Elemente der zusätzlichen Darstellung einer übernatürlichen Andersartigkeit und Bedrohung. Beispielsweise verfügen die dargestellten Charaktere in den Episoden *Charlie X* und *Where No Man Has Gone Before* über telekinetische Fähigkeiten, mit denen sie Personen und Objekte angreifen können. In der Episode *Whom Gods Destroy* kann der Gegenspieler seine Gestalt in andere Charaktere verwandeln, so dass er sein bedrohliches Potential besonders arglistig ausspielen kann. Auch hier bestätigt sich Hypothese I über die Darstellung einer Andersartigkeit und Bedrohung in der früheren Star Trek Fernsehserie.

In der Zeichentrickserie *Star Trek: The Animated Series* basiert die dargestellte körperliche Behinderung ausschließlich auf einem Science-Fiction Element. Eine außerirdische Technologie lässt dabei die Besatzungsmitglieder so stark schrumpfen, dass beispielsweise eine Kleinwüchsigkeit überzogen und in Folge dessen unrealistisch dargestellt wird.

Science-Fiction Elemente tragen in *Star Trek: The Next Generation* insgesamt in zwei Episoden zur Darstellung einer seelischen Behinderung bei. Dabei werden sie nicht wie in den 60er Jahren als eine bedrohliche Fähigkeit dargestellt, sondern dienen der Verdeutlichung einer weitestgehend realistisch dargestellten Behinderung. So verliert Vermittler Riva in der Episode *Loud as a Whisper* seine telepathischen Dolmetscher, so dass die Bedeutung der Gebärdensprache thematisiert werden kann. In der Episode *Tin Man* geht es um die Herausforderungen in der Teilhabe am Leben in der Gesellschaft eines Rehabilitanden aus dem Autismusspektrum. Tam Elbrun kann als Telepath die auf ihn einströmenden Gedanken und Gefühle der anderen Charaktere nicht filtern, ähnlich wie Rehabilitanden aus dem Autismusspektrum oftmals Geräusche und das gesprochene Wort nicht filtern können. Erst in der letzten Star Trek Fernsehserie *Star Trek: Deep Space Nine* aus den 90er Jahren werden schließlich alle Behinderungsarten weitestgehend realistisch dargestellt.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Darstellung auch dann als weitestgehend realistisch gilt, wenn nicht alle rehabilitationswissenschaftlichen Merkmale einer Behinderung erfüllt sind. Dies ist darauf zurückzuführen, dass nicht alle Merkmale entsprechend realistisch in einer einzelnen Episode einer Fernsehserie dargestellt werden können. So kann beispielsweise ein mindestens sechsmonatiger Verlauf einer Behinderung nur selten in Form einer einzelnen Episode dargestellt werden.

Der dritte Analyseschritt bezieht sich auf die behinderungsspezifischen Kameraeinstellungen in den verschiedenen Star Trek Fernsehserien. In den 60er Jahren zeigt sich in *Star Trek: The Original Series* bei den seelischen Behinderungen immer dann ein Fokus auf die Gesichtspartien, wenn exklusive oder bedrohliche Settings seitens der Nebencharaktere dargestellt werden. Die behinderungsspezifischen Kameraeinstellungen variieren hier zwischen den Einstellungen Halbnah (HN) und Detail/Ganz-Groß (DGG). Entsprechend werden auch die geistige Behinderung in der Episode *Spock's Brain* oder die Demenz in der Episode *The Deadly Years* mit einem Fokus auf die Gesichtspartie über die Einstellung Halbnah (HN) abgebildet. Hier wird hervorgehoben, dass sich etwas im Kopf der Charaktere abzuspielen scheint. In der Darstellung von Hauptcharakteren mit einer seelischen Behinderung, wie in der humoristischen Episode *The Naked Time*, wird der Fokus hingegen auf die externen Rahmenbedingungen über die Kamera-

einstellung Halbtotal (HT) ausgeweitet. Im Falle einer körperlichen Behinderung von Hauptcharakteren liegt der Fokus ebenfalls im Gesichtsbereich. So wird Captain Christopher Pike in seinem Rollstuhl besonders häufig mit den Kameraeinstellungen Groß (G) und Halbnah (HN) dargestellt. Hier liegt der Fokus auf der dramaturgischen Emotionalität seiner Behinderung. Geht es hingegen um die Etablierung inklusiver Settings für Nebencharaktere, wie in der Episode *Plato's Stepchildren*, so gibt die Kameraeinstellung Amerikanisch (A) darüber hinaus einen Überblick über die externen Rahmenbedingungen. In den meisten Episoden von *Star Trek: The Original Series* werden die externen Rahmenbedingungen allerdings unzureichend berücksichtigt, so dass sich Hypothese II (a) ebenfalls zu bestätigen scheint.

Inklusiv in der Darstellung ist die Episode *The Terratin Incident* aus der Zeichentrickserie *Star Trek: The Animated Series* zu bewerten. Hier ermöglichen die Kameraeinstellungen Amerikanisch (A) und Total (T) einen Blick auf die externen Rahmenbedingungen der geschrumpften Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise.

Dieser mögliche Paradigmenwechsel zeichnet sich deutlich zwischen den 80er und 90er Jahren bei *Star Trek: The Next Generation* ab. Insbesondere über häufige und abwägende Dialogszenen sollen inklusive Settings hergestellt werden. Entsprechend werden Menschen mit Behinderung aus der Kameraeinstellung Halbnah (HN) mit ihren Dialogpartnern und einem dezenten Blick auf die externen Rahmenbedingungen dargestellt. Die Einstellung Detail/Ganz-Groß (DGG) verdeutlicht lediglich in den Episoden *Tin Man* und *The Game*, dass sich etwas ausschließlich im Kopf der betroffenen Charaktere abzuspielen scheint. Allerdings werden dadurch nicht wie in der Episode *Charlie X* bedrohliche Settings hervorgerufen. Stellt eine Episode hingegen ein rein exklusives Setting dar, wie in der Episode *Frame of Mind*, so erfolgt die Einstellung Groß (G), welche die Verzweiflung von Commander William T. Riker darstellt, und lässt die externen Rahmenbedingungen dabei unbeachtet. Dadurch werden in der technischen Umsetzung der Darstellung zwar die externen Rahmenbedingungen weitestgehend ausgeblendet, diese werden aber in den Dialogszenen schwerpunktmäßig stets diskutiert.

Dieser Paradigmenwechsel vollzieht sich weiter mit den verwendeten Kameraeinstellungen in *Star Trek: Deep Space Nine*. In 4 von 6 behinderungspezi-

fischen Episoden dient die Einstellung Halbtotal (HT) sowohl der Darstellung seelischer als auch körperlicher Behinderungen. Bei den seelischen Behinderungen erfolgt somit nicht nur ein Abbild der Gesellschaft, sondern auch eine Verdeutlichung der erlebten Isolation gegenüber der Gesellschaft seitens der Rehabilitanden. Die gesichtsnahe Einstellung Nah (N) erfolgt lediglich signifikant in der Episode *Waltz*, in der Gul Dukat als bedrohlicher Gegenspieler zu Captain Benjamin Sisko dargestellt wird. Diese Episode zeigt sich gemäß dem Szenenprotokoll mehr durch das häufige Bemühen um inklusive Settings aus, als dass die Technik der Darstellung sich seit den 60er Jahren weiterentwickelt hätte. Die Halbnahe (HN) Einstellung bei der seelischen Behinderung von Sarina steht in der Tradition von *Star Trek: The Next Generation*, da diese Episode über viele Dialogszenen hinweg die Romanze zwischen Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir und Sarina abzubilden versucht. Dieser erweiterte Blick auf die externen Rahmenbedingungen und die seit *Star Trek: The Animated Series* dargestellten Modifikationen dieser sprechen für eine Bestätigung von Hypothese II (b).

Die behinderungsspezifischen Kameraperspektiven sind Bestandteil des vierten Analyseschrittes. So stellt *Star Trek: The Original Series* die Nebencharaktere mit einer seelischen Behinderung, bei denen sich häufig im Szenenprotokoll die exklusiven oder bedrohlichen Settings abwechseln, nahezu konsequent aus der Froschperspektive (F) dar. Dies gilt insbesondere für die bedrohlichen Settings, in denen die Rehabilitanden ihre Macht gegenüber den Hauptcharakteren demonstrieren und spricht ebenfalls für eine Bestätigung der Hypothesen I und II (a). Basiert die Bedrohung hingegen darauf, dass die Hauptcharaktere von einer seelischen Behinderung betroffen sind, so wird die Kameraeinstellung Halbtotal (HT) zur Darstellung der externen Rahmenbedingungen von der Vogelperspektive (V) unterstützt. Hier liegt demnach ein anderer Blickwinkel, respektive ein anderes Verständnis der dargestellten Behinderung vor. Dass in der Episode *Dagger of the Mind* die Normal- (N) und die Vogelperspektive (V) in Kombination mit dem häufig dargestellten exklusiven Setting überwiegen ist darauf zurückzuführen, dass die Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise in dem Szenenprotokoll nachhaltig dem Rehabilitanden zu helfen versuchen. Dabei schauen Sie auf ihn in seinem Krankenbett in der Krankenstation herab. Die Episoden mit vornehmlich inklusiven Settings bedienen sich am häufigsten in der Darstellung der Behinderung der Normalperspektive (N).

Die in den 70er Jahren mit der Episode *The Terratin Incident* überzogen dargestellte körperliche Behinderung wird durch die Vogelperspektive (V) technisch optimal umgesetzt. Dadurch kann den Medienkonsumenten die Perspektive kleinwüchsiger Menschen und deren Relation in Größe und Handhabbarkeit zu den externen Rahmenbedingungen verdeutlicht werden. Die über diese Perspektive dargestellten inklusiven Bemühungen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise bestätigen ab den 70er Jahren die Hypothese II (b).

Während der Paradigmenwechsel über die verwendeten Kameraeinstellungen der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation* in den 80er und 90er Jahren festgestellt werden kann, so zeigt sich auch bei den verwendeten Kameraperspektiven ein deutlicher Schwerpunkt auf die Normalperspektive (N). Die dargestellten Dialoge finden in der Regel auf Augenhöhe statt und unterstreichen aus dieser Perspektive die oftmals inklusiven Settings. Wenn zusätzlich ein Überblick über die externen Rahmenbedingungen gegeben werden soll, so bedient sich *Star Trek: The Next Generation* nicht einer weitergefassten Kameraeinstellung, sondern der Vogelperspektive (V). Dadurch vermitteln die Episoden *The Naked Now* und *Frame of Mind* einen Einblick in die entweder verwirrenden oder isolierenden Szenen bei einer seelischen Behinderung. In der Episode *Interface* verdeutlicht die Vogelperspektive (V) die technischen Möglichkeiten, die lediglich dem sehbehinderten Hauptcharakter gegeben sind. Klassisch betont die Froschperspektive (F) die Bedrohung durch die betroffenen Charaktere in der Episode *The Game* und verdeutlicht darüber hinaus die von Reginald Barclay empfundene Distanz zur Gesellschaft in der Episode *Hollow Pursuits*. Damit bestätigen sich ab den 80er Jahren in *Star Trek: The Next Generation* insbesondere die Hypothesen II (b) und III.

Mit einem Blick auf die externen Rahmenbedingungen der verschiedenen Behinderungsarten in den 90er Jahren bei *Star Trek: Deep Space Nine* kommt es besonders häufig zur Anwendung der Vogelperspektive (V). Diese ermöglicht einen Überblick über die externen Rahmenbedingungen oder stellt das um inklusive Settings bemühte Verhalten der Hauptcharaktere dar. Dadurch bestätigen sich erneut die Hypothesen II (b) und III. Lediglich in der Episode *Waltz* dient eine seelische Behinderung als Bedrohung für einen Hauptcharakter. Diese wird wie in den 60er und 90er Jahren zuvor mit der Froschperspektive (F) unterstrichen. Die Normalperspektive (N) dient erneut wie in *Star Trek: The Next Generation* den

dialogreichen Episoden *Chrysalis* und *It's Only a Paper Moon* zur Darstellung einer Kommunikation auf Augenhöhe.

Der fünfte Analyseschritt fasst die Erkenntnisse zu den häufigsten behinderungsspezifischen Settings sowie die Settings zum jeweiligen Episodenende zusammen. Obwohl die Szenenprotokolle zu *Star Trek: The Original Series* die inklusiven Bemühungen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise szenenweise belegen, kommt es zu einer überhäufigen Darstellung exklusiver oder bedrohlicher Settings in den Episoden (5 aus 9 Episoden). Drei der überwiegend exklusiven Episoden, welche im Szenenprotokoll die bedrohlichen Settings als zweithäufigste Settings aufweisen, enden entsprechend auch nicht inklusiv, sondern mit der sozialen Ausgrenzung oder beabsichtigten Ermordung der betroffenen Charaktere. Die überwiegend bedrohlichen Episoden zu einer seelischen Behinderung führen hingegen zu einem inklusiven Ende, ebenso wie die inklusiven Episoden zu den anderen Behinderungsarten. Somit scheinen lediglich die seelischen Behinderungen von einer der Dramaturgie dienlichen Ungewissheit in Hinblick auf die Darstellung eines inklusiven Endes betroffen zu sein.

Die in den 70er Jahren ausgestrahlte Episode *The Terratin Incident* der Zeichentrickserie *Star Trek: The Animated Series* stellt hauptsächlich inklusive Settings dar. Allerdings basiert die Auflösung der Episode deutlich auf den verwendeten Science-Fiction Elementen, so dass das Ende nicht als inklusives Setting angesehen werden kann.

Die Episoden in *Star Trek: The Next Generation* nähern sich dem utopischen Idealzustand ausschließlich inklusiver Settings und Episodenenden an. Lediglich die Folgen einer Spielsucht werden in bedrohlichen Settings dargestellt; die Kritik an exklusiven Rehabilitationseinrichtungen kann entsprechend nicht inklusiv dargestellt werden. Somit enden lediglich die Episoden *The Game* und *Frame of Mind* nicht inklusiv. Das intensive Bemühen der Besatzungsmitglieder des Raumschiffes Enterprise um inklusive Settings wird insbesondere in der Episode *Hollow Pursuits* ersichtlich, da sich im Szenenprotokoll die auf der möglichen Komplexität einer seelischen Behinderung dargestellten exklusiven Settings immer wieder mit den inklusiven Settings abwechseln. Auch hier bestätigen sich deutlich die Hypothesen II (b) und III.

Eine realistische Abkehr von dieser Utopie zeigt sich in *Star Trek: Deep Space Nine*. Selbst eine Episode mit überwiegend inklusiven Settings muss, be-

dingt durch den fehlgeleiteten Rehabilitationsversuch von Chief Medical Officer Dr. Julian Bashir, nicht zu einem inklusiven Ende führen. Entsprechend führt auch nicht jedes bedrohliche Setting zu einem inklusive Ende. Den rehabilitativen Bemühungen scheinen in der Realität gewisse Grenzen gesetzt zu sein, welche hier entsprechend dargestellt werden. Bei *Star Trek: Deep Space Nine* wird insbesondere mit den inhaltlichen Dialogen betont, dass der Erfolg eines Rehabilitanden nicht nur auf externe Promotoren zurückgeführt werden kann, sondern dass ebenfalls die Möglichkeit zur Selbstbestimmung und gegebenenfalls die notwendige Zeit für den Rehabilitationsprozess eingeräumt werden muss. Dies legen insbesondere die letzten behinderungsspezifischen Episoden dieser Fernsehserie dar.

Damit bestätigen sich die Hypothesen über den Paradigmenwechsel in der Darstellung und dem Verständnis von Menschen mit Behinderung in den verschiedenen Star Trek Fernsehserien zwischen den Jahren 1966 und 1999. Früher verkörperten insbesondere Menschen mit einer seelischen Behinderung eine Andersartigkeit und Bedrohung, welche maßgeblich die Dramaturgie einer Episode bestimmen konnte [Hypothese I]. Dabei wurden die externen Rahmenbedingungen einer Behinderung nicht immer realitätsgetreu abgebildet [Hypothese II (a)]. Insbesondere die Dialoge in den 60er Jahren forderten eine Veränderung von den Rehabilitanden und gingen zu wenig von einer Veränderung der externen Rahmenbedingungen aus. Erst mit *Star Trek: The Animated Series* wurde der Fokus der Darstellung ab den 70er Jahren auf die externen Rahmenbedingungen ausgeweitet. Diese wurden entsprechend in den Episoden behinderungsspezifisch hin zu inklusiven Settings modifiziert [Hypothese II (b)]. Dabei kommen insbesondere ab den 80er Jahren mit Hauptcharakteren wie Captain Jean Luc Picard sogenannte Promotoren inklusiver Settings in den dargestellten Dialogen zu Wort, welche gemeinsam mit Menschen mit Behinderung auf inklusive Settings hinwirken [Hypothese III]. Damit reicht die Entwicklung des behinderungsspezifischen Verständnisses in den Star Trek Fernsehserien von bedrohlichen Settings und exklusiver Fremdbestimmung in den 60er Jahren über den Beginn der gemeinsamen Herausforderungen in den 70er Jahren und deren idealtypische Auflösung in den 80er Jahren bis hin zu einer realistischen Darstellung in den 90er Jahren.

12. Diskussion der Ergebnisse und Ausblick

Die mediale Längsschnittanalyse hat ergeben, dass sich in den Star Trek Fernsehserien ein Paradigmenwechsel hin zu inklusiven Settings abzuzeichnen scheint. Das Verständnis von Menschen mit Behinderung entwickelt sich entsprechend zwischen den Jahren 1966 und 1999 weiter. Dabei wird für die mediale Längsschnittanalyse ein rehabilitationswissenschaftlicher Fokus auf Basis der Internationalen Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit (ICF) sowie der Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen zurückgegriffen. Sowohl die ICF aus 2001 als auch die Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderung der Vereinten Nationen aus 2009 sind einer Zeit nach den analysierten Star Trek Fernsehserien zuzuordnen. Sowohl mit der rehabilitationswissenschaftlichen Systematik in der Unterscheidung der verschiedenen Behinderungsarten als auch dem Fokus auf die wesentlichen Aspekte einer Behinderung kommt dabei das gegenwärtig aktuelle Verständnis von Menschen mit Behinderung in der medialen Längsschnittanalyse zur Anwendung. Diese zeitlich festgesetzte Perspektive ist allerdings notwendig, um einen einheitlichen Fokus auf die einzelnen Episoden aus den verschiedenen Star Trek Fernsehserien zu garantieren. Um abschließend die Frage zu beantworten, ob die verschiedenen Star Trek Fernsehserien bereits ein modernes Verständnis von Menschen mit Behinderung in Bezug auf das zu ihrer Zeit etablierte Verständnis dargestellt haben, müsste man entsprechend die derzeitig etablierten Verständnisse berücksichtigen. Dies hätte allerdings den Rahmen der hier vorliegenden Arbeit überschritten. Aufgrund der Darstellung von exklusiven Rehabilitationseinrichtungen auf isolierten Planeten mit für Menschen undurchdringlichen Abschirmungen in *Star Trek: The Original Series*, der Häufigkeit der dargestellten bedrohlichen Settings als dramaturgisches Element ganzer Episoden und gezielter Forderungen an die Menschen mit Behinderung – und nicht etwa an die externen Rahmenbedingungen – kann insgesamt davon ausgegangen werden, dass sich das serieneigene Verständnis von Menschen mit Behinderung in den 60er Jahren von dem umfassenden Verständnis der Gegenwart signifikant unterscheidet. Dass die Star Trek Fernsehserien erst später einen Paradigmenwechsel durchlaufen haben, wird am ehesten in den exzentrisch-inkluisiven Settings der Fernsehserie *Star Trek:*

The Next Generation und der Abdämpfung dieser inklusiven Settings in der realistischen Darstellung von *Star Trek: Deep Space Nine* ersichtlich.

Dabei basiert die mediale Längsschnittanalyse sowohl auf den dargestellten Dialogen einer jeden Episode, als auch auf deren medientechnischer Umsetzung. Die Wiedergabe der zentralen Dialogszenen der einzelnen Episoden und das abschließende Aufgreifen der aussagekräftigsten Dialoge im Verlauf einer Star Trek Fernsehserie tragen zu einem Abbild des dargestellten Verständnisses von Menschen mit Behinderung bei. Insbesondere in den Dialogen zeigen sich die Interaktion zwischen Menschen mit und ohne Behinderung, die gegenseitige Einschätzung einer Situation sowie die Möglichkeiten und das Bemühen um inklusive Settings. Entsprechend der medienwissenschaftlichen Grundlagen wird hier der Umgang mit Menschen mit Behinderung exemplarisch für die Gesellschaft vorgeführt, weshalb der Inhalt der dargestellten Dialoge eine entsprechende Berücksichtigung in der vorliegenden Arbeit findet. Von zentraler Bedeutung für die Interpretation ist dabei die medientechnische Umsetzung. Wenn Medienkonsumenten von der dargestellten Handlung in Bezug auf ihren Umgang mit Menschen mit Behinderung beeinflusst werden können, so scheint es nicht nur entscheidend, welches Verständnis von Menschen mit Behinderung ihnen geboten wird, sondern wie diese sowohl in Bezug zu den sie umgebenden externen Rahmenbedingungen als auch in den entsprechenden Dialogszenen dargestellt werden. Ob der Fokus die verschiedenen Behinderungsarten mit den entsprechenden Rahmenbedingungen berücksichtigt und ob eine Kommunikation auf Augenhöhe stattfindet, ergibt sich dabei unter Berücksichtigung der verwendeten Kameraeinstellungen und Kameraperspektiven. Hierbei ist insbesondere eine Entwicklung von gesichtsnahe Einstellungen in den 60er Jahren hin zu weiten Einstellungen in den 90er Jahren festzustellen. Dies trifft hingegen nicht zu, wenn die inklusiven Settings wie in *Star Trek: The Next Generation* hauptsächlich über die Dialoge umgesetzt werden sollen. Die hier vorliegenden Einstellungen ermöglichen sowohl einen Blick auf die Gesprächspartner als auch auf die sie umgebenden Rahmenbedingungen. Während in *Star Trek: The Original Series* in bedrohlichen Settings zu den Menschen mit Behinderung hinaufgesehen werden muss, so nimmt nicht nur der Anteil der dargestellten bedrohlichen Settings in den nachfolgenden Star Trek Fernsehserien ab, sondern auch die Perspektive verlagert sich auf eine Ebene für Menschen mit und ohne Behinderung. Szenenweise können die externen Rahmenbe-

dingungen mit einer über den Charakteren befindlichen Perspektive abgebildet werden. Die verwendeten medientechnischen Umsetzungen stehen somit im Einklang mit den dargestellten Dialogen der einzelnen Episoden und unterstreichen den vorhandenen Paradigmenwechsel. Obwohl mit den Szenenprotokollen nicht nur ein Abbild der Anzahl an inklusiven, exklusiven oder bedrohlichen Settings möglich ist, sondern gleichermaßen eine Interpretation der Häufigkeit der dargestellten Szenenwechsel, wurde auf Letzteres verzichtet. In den Star Trek Fernsehserien spielen sich fast immer zwei parallele Handlungsstränge ab, in denen die dargestellte Behinderung entweder einen Haupt- oder einen Nebenstrang bilden kann. Dabei kann der nicht-behinderungsspezifische Handlungsstrang die Szenenwechsel derart beeinflussen, dass keine validen Aussagen über die behinderungsspezifische Dramaturgie möglich sind. Entsprechend wurde auch der Soundtrack der einzelnen Episoden nicht in die mediale Längsschnittanalyse einbezogen. Viele Episoden haben einen dem Hauptstrang angepassten Soundtrack, der sich nicht in jeder Episode auf die Darstellung einer Behinderung beziehen muss. Dadurch ist ein episodenspezifischer und serienübergreifender Vergleich nicht gewährleistet.

Betrachtet man die unter diesen Voraussetzungen gegebenen Ergebnisse als authentisch, so bleibt eine zentrale Empfehlung für weitere Forschungsvorhaben auszusprechen. Ein wichtiger Aspekt der medialen Längsschnittanalysen sollte auf die Wirkung der einzelnen Episoden auf die Medienkonsumenten abzielen. Dabei soll keine eigentliche Weiterführung der Medienwirkungsforschung stattfinden, sondern eine Berücksichtigung der empfundenen Darstellung aus der Sicht von Menschen mit und ohne Behinderung. Insbesondere Menschen mit Behinderung können als Experten in eigener Sache die Nähe zur Realität einer gebotenen Darstellung einschätzen. Diese Einschätzung in Kontrast zu der Einschätzung durch Menschen ohne eine Behinderung könnte einen weiteren Aufschluss darüber geben, wie sich die Darstellung und das Verständnis in Gesellschaft, Film und Fernsehen in den letzten Jahren entwickelt haben. Vielleicht unterliegt nicht nur die Art der Darstellung einem Paradigmenwechsel, sondern zeichnet sich darüber hinaus auch unter den Medienkonsumenten nachhaltig ab. Insgesamt mögen die vorhandenen Medien eine Möglichkeiten bieten, retrospektiv solche gesellschaftsrelevanten Fragen zu beantworten. Die vorgestellte mediale Längsschnittanalyse könnte unter Berücksichtigung dieser Erkenntnisse ebenfalls zu einem Verständnis der realen Rahmenbedingungen in der Gesellschaft beitragen.

IV. Literaturverzeichnis

Adorno, T. W.; Horkheimer, M. (1969): *Dialektik der Aufklärung*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main.

Adorno, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Amesley, C. E. (1989): *Star Trek as Cultural Text: Proprietary Audiences, Interpretive Grammars, and the Myth of the Resisting Reader*. University of Iowa. Iowa.

Bach, H. (1974): Geistig behinderte unter pädagogischen Aspekten. In: Deutscher Bildungsrat [Hrsg.]: *Gutachten und Studien der Bildungskommission. Sonderpädagogik*. Band 34. Klett Verlag. Stuttgart. Seiten: 17 - 115.

Bach, H. (2002): Körperbehinderung: Explosion und Isolation eines Begriffes. In: Bergeest, H.; Hansen, G. [Hrsg.]: *Theorien der Körperbehindertenpädagogik*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbrunn. Seiten: 31 - 35.

Bacon-Smith, C. (2000): *Science Fiction Culture*. University of Pennsylvania. Philadelphia.

Balázs, B. (1982): *Schriften zum Film. Erster Band. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze*. Haner Verlag. München.

Bassom, D. (1999): All Hail. Interview. In: *Star Trek Monthly*. Issue 56. Titan Magazines Verlag. London.

Beck, U. (1995): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Bender, T.; Wulff, H. J.; Denzer, K. (2012): Einstellung. In: Wulff, H. J. [Hrsg.]: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online-Dokument: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=135> (Stand: 20. November 2014)

Bergeest, H. (2002): *Körperbehindertenpädagogik*. 2. Auflage. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbrunn.

Bleidick, U. (1972): *Pädagogik der Behinderten. Grundzüge einer Theorie der Erziehung behinderter Kinder und Jugendlicher*. Marhold Verlag. Berlin.

Bleidick, U. (1976): Metatheoretische Überlegungen zum Begriff der Behinderung. In: *Zeitschrift für Heilpädagogik*. Nummer 27. Seiten: 408 - 415.

Bleidick, U.; Hagemeister, U.; Rath, W.; Stadler, H.; Wisotzki, K. H. (1977): *Einführung in die Behindertenpädagogik. Teil II*. 5. Auflage. Kohlhammer Verlag. Stuttgart.

Blumenberg, F.-J.; Apitzsch, M. (1995): Hilfe zur Erziehung und Eingliederungshilfe – Die Position der AFET. In: *Forum Erziehungshilfen*. Ausgabe 1. Seiten: 164 - 165.

Bolling, B.; Smith, M. J. (2014): *It Happens at Comic-Con. Ethnographic Essays on a Pop Culture Phenomenon*. McFarland & Company Verlag. North Carolina.

Bosse, I. (2006): *Behinderung im Fernsehen. Gleichberechtigte Teilhabe als Leitziel der Berichterstattung*. Deutscher Universitätsverlag. Wiesbaden.

Bourdieu, P. (1997): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Gerhards, J. [Hrsg.]: *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler, Rezipienten*. Westdeutscher Verlag. Opladen. Seiten: 307 - 336.

Browne, N. (1984): The political economy of the television (super)text. In: *Quarterly Review of Film Studies*. Volume 9. Issue 3. Seiten: 174 - 182.

Chamberlain, D.; Alexander, M. (2005): *Personal networks and the social world of ordinary Star Trek fans: Method and first results*. University of Tasmania. Tasmania.

Code Switch (2013): *Zoë Saldaña Climbed Into Lt. Uhura's Chair, Reluctantly*. Interview. Online-Dokument: <http://www.npr.org/blogs/codeswitch/2013/04/08/176594781/zo-salda-a-climbed-into-lt-uhuras-chair-reluctantly> (Stand: 20. November 2014).

Coleman, J. S. (1991): *Grundlagen der Sozialtheorie. Band 1. Handlungen und Handlungssysteme*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag. Oldenbourg.

Dahrendorf, R. (2003): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Piper Verlag. München.

Debord, G. (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg.

Denzin, N. K. (1991): *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. Sage Verlag. London.

Denzin, N. K. (1995): *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. Sage Verlag. London.

Denzin, N. K. (2000): Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Flick, U.; von Kardoff, E.; Steinke, I. [Hrsg.]: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Verlag. Reinbek. Seiten: 416 - 428.

Denzin, N. K. (2008): Die Geburt der Kinogesellschaft. In: Winter, R.; Niederer, E. [Hrsg.]: *Ethnographie, Kino und Interpretation - die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Transcript Verlag. Bielefeld. Seiten: 89 - 136.

Dilling, H.; Mombour, W.; Schmidt, M. H. (1991): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10*. Huber Verlag. Bern.

DIMDI - Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information (2005): *Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit*. Online-Dokument: http://www.dimdi.de/dynamic/de/klassi/downloadcenter/icf/endaussage/icf_endaussage-2005-10-01.pdf (Stand: 20. November 2014).

Dörner, A. (2000): *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. UVK Verlag. Konstanz.

Dumoulin, J. (1994): *Enterprise (OV-101). Background*. Online-Dokument: <http://science.ksc.nasa.gov/shuttle/resources/orbiters/enterprise.html> (Stand: 20. November 2014).

Edelstein, A. (1973): An alternative approach to the study of source effects in mass communication. In: *Studies of Broadcasting*. Issue 9.

Eggert, D. (1996): Abschied von der Klassifikation von Menschen mit geistiger Behinderung. Der Paradigmenwechsel in der Diagnostik und seine Konsequenzen. In: *Behinderte in Familie, Schule und Gesellschaft*. Volume 19. Nummer 1. Seiten: 43 - 64.

Ellis, K. (2014): *Call for expressions of interest*. PhD Scholarship - Disability on Television: Access, Representation and Reception. Curtin University. Online-Dokument: <http://www.disabilitystudiesnetwork.gla.ac.uk/2014/09/15/phd-scholarship-disability-on-television-access-representation-and-reception-curtin-university-australia/> (Stand: 20. November 2014).

Enzensberger, H. M. (1979): Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch 20*. 5. Jahrgang. Seiten: 159 - 186.

Fegert, J. (1996): *Was ist seelische Behinderung. Anspruchsgrundlage und kooperative Umsetzung von Hilfen nach § 35a KJHG*. 2. Auflage. Votum Verlag. Münster.

Fegert, J.; Warnke, A.; Herpertz-Dahlmann, B. (2004): Hilfen zur Teilhabe für seelisch behinderte Kinder und Jugendliche müssen erhalten bleiben. In: *Zeitschrift für Kinder- und Jugendpsychiatrie und Psychotherapie*. Volume 32. Nummer 4. Seiten: 223 - 224.

Feldmann, K. (2005): *Soziologie kompakt*. 3. Auflage. Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden.

Feuser, G. (2000): „Geistige Behinderung“ im Widerspruch. In: Greving, H.; Gröschke, D. [Hrsg.]: *Geistige Behinderung - Reflexionen zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbronn. Seiten: 141 - 165.

Finkelstein, V. (1981): To deny or not to deny disability. In: Brechin, A. [Hrsg.]: *Handicap in a Social World*. Hodder and Stoughton Verlag. Sevenoaks.

- Fiske, J.** (1987): *Television Culture*. London.
- Fiske, J.** (1989): *Understanding Popular Culture*. Boston.
- Geraghty, L.** (2007): *Living with Star Trek: American Culture and the Star Trek Universe*. I.B. Tauris Verlag. London.
- Gerber, G.** (1970): *Violence in TV Drama. A Study of Trends and Symbolic Functions*. Philadelphia.
- Ginnold, A.** (2008): *Der Übergang Schule - Beruf von Jugendlichen mit Lernbehinderung. Einstieg - Ausstieg - Warteschleife*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbrunn.
- Goffman, E.** (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Gröschke, D.** (2000): Geistige Behinderung: Un-Begrifflichkeit oder Unbegreiflichkeit. In: Greving, H.; Gröschke, D. [Hrsg.]: *Geistige Behinderung - Reflexion zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbronn. Seiten: 104 - 125.
- Grossmann, H. J.** (1973): *Manual on Terminology and Classification in Mental Retardation*. Mental Association on Mental Deficiency [Hrsg.]. Washington.
- Hall, S.** (1980): Encoding/Decoding. In: Hall, S., Hobbs, D.; Lowe, A.; Willis, P. [Hrsg.]: *Culture, Media, Language*. London. Seiten: 128 - 138.
- Hall, S.** (1993): Encoding/Decoding. In: Gray, A.; Mc Guigan, J. [Hrsg.]: *Studying Culture. An Introductory Reader*. London. Seiten: 28 - 34.
- Hall, S.** (1999): Kodieren/Dekodieren. In: Bromley, R.; Göttlich, U.; Winter, C. [Hrsg.]: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Zu Klampen Verlag. Lüneburg. Seiten: 92 - 110.
- Hammer, R.; Kellner, D.** (2009): *Media/Cultural Studies. Critical Approaches*. Peter Lang Verlag. New York.
- Hedderich, I.** (1999): *Einführung in die Körperbehindertenpädagogik*. 1. Auflage. Reinhardt Verlag. München.
- Hedderich, I.** (2006): *Einführung in die Körperbehindertenpädagogik*. 2. Auflage. Reinhardt Verlag. München.
- Harrison, T.; Helford, E. R.; Projansky, S.; Kent A. O.** (1996): *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*. Westview Verlag. Boulder.
- Hills, Matt** (2002): *Fan Cultures*. Routledge Verlag. London.
- Inglehart, R.** (1990): *Culture Shift in Advanced Industrial Society*. Princeton University Press. Princeton.

Jenkins, H. (1988): Star Trek Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching. In: *Critical Studies in Mass Communication*. Volume 5. Issue 2. Seiten: 85 - 107.

Jindra, M. (1994) Star Trek Fandom as a Religious Phenomenon. In: *Sociology of Religion*. Volume 55. Issue 1. Seiten 27 - 51.

Katz, E.; Foulks, D. (1962): On the use of the mass media for important things. In: *American Sociological Review*. Issue 38.

Katz, E.; Blumler, J. G.; Gurevitch, M. (1974): Utilization of mass communication by the individual. In: Blumler, J. G.; Katz, E. [Hrsg.]: *The uses of mass communications: Current perspectives on gratifications research*. Sage Verlag. Newbury Park. Seiten: 19 - 32.

Kellner, D. (1981): Network Television and American Capitalism. In: *Theory and Society*. Volume 10. Issue 1. Seiten: 31 - 36.

Kellner, D. (1982): Kulturindustrie und Massenkommunikation. Die kritische Theorie und ihre Folgen. In: Bonß, W.; Honneth, A. [Hrsg.]: *Sozialforschung als Kritik*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. Seiten: 482 - 515.

Kellner, D. (1999): Culture Industries. In: Miller, T.; Stam, R. [Hrsg.]: *A Companion to Film Theory*. Blackwell Verlag. Oxford. Seiten: 202 - 220.

Keppler, A. (2000): Verschränkte Gegenwarten. Medien- und Kommunikationssoziologie als Untersuchung kultureller Transformationen. In: Münch, R.; Jauß, C.; Stark, C. [Hrsg.]: *Soziologische Revue. Soziologie 2000: Kritische Bestandsaufnahme zu einer Soziologie für das 21. Jahrhundert*. 23. Jahrgang. Sonderheft 5. Seiten: 140 - 152.

Kingsley, E. P. (1996): Sesame Street: Modeling a world that respects every child. In: *The Exceptional Parent*. Volume 26. Issue 6. Seiten: 74 - 76.

Lempp, R. (1995): *Seelische Behinderung als Aufgabe der Jugendhilfe. § 35a SGB VIII*. 3. Auflage. Richard Boorberg Verlag. Stuttgart.

Lempp, R. (2004): Begutachtung. In: Eggers, C.; Fegert, J.; Resch, F. [Hrsg.]: *Psychiatrie und Psychotherapie des Kindes und Jugendalters*. Springer Verlag. Heidelberg. Seiten: 285 - 290.

Leyendecker, Ch. (2005): *Motorische Behinderungen. Grundlagen, Zusammenhänge und Förderungsmöglichkeiten*. Kohlhammer Verlag. Stuttgart.

Leyendecker, Ch.; Thiele, A. (2003): Symptomatik, Ätiologie und Diagnostik der Beeinträchtigung der Motorik und der körperlichen Entwicklung. In: Leonardt, A.; Wember, F.: *Grundfragen der Sonderpädagogik: Bildung – Erziehung – Behinderung. Ein Handbuch*. Beltz Verlag. Weinheim. Seiten: 545 - 576.

Lindmeier, C. (1993): *Behinderung - Phänomen oder Faktum*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbrunn.

- Locker, M.** (2014): *Critics be damned - here's why The Big Bang Theory is an unstoppable force with fans*. Interview. Online-Dokument: <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/oct/07/the-big-bang-theory-critics-fans> (Stand: 20. November 2014).
- Marcuse, H.** (1966): Repressive Toleranz. In: Wolff, R. P., Moore, B.; Marcuse, H. [Hrsg.]: *Kritik der reinen Toleranz*. Frankfurt am Main.
- Marcuse, H.** (1968): *Triebstruktur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- Mathern, S.** (2003): *Benachteiligte Jugendliche an der Schnittstelle zwischen Schule und Beruf. Überlegungen zu einer strukturellen und inhaltlichen Reform präventiver Berufsbildungspraxis*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main.
- McQuail, D.; Blumler, J. G.; Brown, J. R.** (1972): The television audience: a revised perspective. In: McQuail, D. [Hrsg.]: *Sociology of Mass Communications*. Penguin Verlag. Harmondsworth.
- Mills, C. W.** (1955): *Menschen im Büro. Ein Beitrag zur Soziologie der Angestellten*. Köln.
- Moser, H.** (1999): *Einführung in die Medienpädagogik. Aufwachsen im Medienzeitalter*. Verlag für Sozialwissenschaften. Opladen.
- Mühl, H.** (2002): Geistige Behinderung. In: Bundesanstalt für Arbeit [Hrsg.]: *Teilhabe durch berufliche Rehabilitation. Handbuch für Beratung, Förderung, Aus- und Weiterbildung*. Bildung und Wissen Verlag. Nürnberg. Seiten: 69 - 83.
- Mürner, C.** (2010): *Erfundene Behinderungen. Bibliothek behinderter Figuren*. AG SPAK Bücher Verlag. Neu-Ulm.
- Neuhoff, H.** (2001): Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Nummer 53. Seiten: 751 - 772.
- Ochsner, B.; Schimmel, U.; Grebe, A.; Bellina, L.** (2012): Medien und Disability Studies. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Volume 6. Issue 1. Seiten: 242 - 246.
- Oliver, M.** (1990): *The politics of disablement*. Macmillan Verlag. Basingstoke.
- Open Culture** (2013): *Nichelle Nichols Tells Neil deGrasse Tyson How Martin Luther King Convinced her to Stay on Star Trek*. Interview. Online-Dokument: http://www.openculture.com/2013/01/nichelle_nichols_tells_neil_degrasse_tyson_how_martin_luther_king_convinced_her_to_stay_on_star_trek.html (Stand: 20. November 2014).
- Oy, C. M.; Sagi, A.** (2001): *Lehrbuch der heilpädagogischen Übungsbehandlung*. 12. Auflage. Universitätsverlag Winter. Heidelberg.

Pausch, R.; Zaslow, J. (2008): *Last Lecture - Die Lehren meines Lebens*. Bertelsmann Verlag. München.

Peterson, R. A.; Simkus, A. (1992): How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups. In: Lamont, M.; Fournier, M. [Hrsg.]: *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press. Chicago. Seiten: 152 - 168.

Peterson, R. A.; Kern, R. M. (1995): Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review*. Issue 61. Seiten: 900 - 907.

Radtke, R. (2003): Behinderung und Medien. In: *Medien Impulse*. 11. Jahrgang. Nummer 43. Seiten 5 - 7.

Radtke, R. (2006): Das Bild behinderter Menschen in den Medien. In: *Spektrum Freizeit*. 30. Jahrgang. Nummer 2. Seiten: 120 - 131.

Radtke, R. (2008): Wir brauchen professionelle Medienfachleute. In: *RehaTreff*. Ausgabe 1. Seiten: 11 - 14.

Rauscher, A. (2003): *Das Phänomen Star Trek. Virtuelle Räume und metaphorische Weiten*. 1. Auflage. Ventil Verlag. Mainz.

Rowland, G.; Fouts, G. T.; Heatherstone, T. (1989): Television viewing and sensation seeking; uses, preferences and attitudes. In: *Personality and Individual Differences*. Seiten: 1003 - 1006.

Rubin, A. M.; Perse, E. M. (1987): Audience Activity and Television News Gratifications. In: *Communications Research*. Issue 14. Seiten: 58 - 84.

Schenk, M. (1998): Mediennutzung und Medienwirkung als sozialer Prozess. In: Sarcinelli, U. [Hrsg.]: *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft*. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur. Bonn.

Schramm, K. (1992): *Einführung in die Heilpädagogik*. Stam Verlag. Köln.

Schulze, G. (1988): Alltagsästhetische Schemata. In: *ZUMA-Handbuch Sozialwissenschaftliche Skalen*. Mannheim.

Schulze, G. (1990): Die Transformation sozialer Milieus in der Bundesrepublik Deutschland. In: Berger, P. A.; Hradil, S. [Hrsg.]: *Lebenslagen, Lebensläufe, Lebensstile. Soziale Welt, Sonderband 7*. Schwartz Verlag. Göttingen. Seiten: 409 - 432.

Schulze, G. (2000): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. 8. Auflage. Campus Verlag. Frankfurt am Main.

Schumann, B. (2007): „Ich schäme mich ja so!“ *Die Sonderschule für Lernbehinderte als „Schonraumfalle“*. Julius Klinkhardt Verlag. Bad Heilbrunn.

- Sheperd**, T. L. (2007): Infinite Diversity in Infinite Combinations: Portraits of Individuals With Disabilities in Star Trek. In: *Teaching Exceptional Children Plus*. Volume 3. Issue 6. Seiten: 3 - 16.
- Smith**, A. C.; **Smith**, O. M. (2011): Pragmatism and Meaning: Assessing the Message of Star Trek: The Original Series. In: *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*. Volume 8. Issue 2. Seiten: 74 - 84.
- Speck**, O. (2008): *System Heilpädagogik. Eine ökologisch reflexive Grundlegung*. 6. Auflage. Reinhardt Verlag. München.
- Stadler**, H. (2001): Körperbehinderung, Körperbehinderte, Körperbehindertenpädagogik. In: Antor, G.; Bleidick, U. [Hrsg.]: *Handlexikon der Behindertenpädagogik*. Kohlhammer Verlag. Stuttgart. Seiten: 114 - 117.
- StatCan** - Statistics Canada (2011): *Population and dwelling counts, for Canada, provinces and territories, and census subdivisions (municipalities), 2011 and 2006 censuses*. Online-Dokument: <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/hltfst/pd-pl/Tables-Tableaux.cfm?LANG=Eng&T=300> (Stand: 20. November 2014).
- Stern**, J.; **Stern**, M. (1992): *Encyclopedia of Pop Culture*. Harper Perennial Verlag. New York.
- Strasser**, H. (1987): Diesseits von Stand und Klasse: Prinzipien einer Theorie sozialer Ungleichheit. In: Giesen, B.; Haferkamp, H. [Hrsg.]: *Soziologie der sozialen Ungleichheit*. Seiten: 50 - 92.
- The Numbers** (2013a): *Box Office History for Star Trek Movies*. Online-Dokument: <http://www.the-numbers.com/movies/franchise/Star-Trek> (Stand: 20. November 2014).
- The Numbers** (2013b): *Box Office History for Star Wars Movies*. Online-Dokument: <http://www.the-numbers.com/movies/franchise/Star-Wars> (Stand: 20. November 2014).
- Theunissen**, G. (1992): *Heilpädagogik und soziale Arbeit mit verhaltensauffälligen Kindern und Jugendlichen. Eine Einführung*. Lambertus Verlag. Freiburg.
- Thompson**, J. B. (1995): *The media and modernity*. Stanford University Press. Cambridge.
- Trepte**, S. (2004): Zur Geschichte der Medienpsychologie. In: Mangold, R.; Vorderer, P.; Bente, G. [Hrsg.]: *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Hogrefe Verlag. Göttingen. Seiten: 3 - 25.
- Tulloch**, J.; **Jenkins**, H. (1995): *Science Fiction Audiences*. Routledge Verlag. London.

Waldschmidt, A. (2005): Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung? In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. Volume 29. Issue 1. Seiten: 9 - 31.

Waldschmidt, A.; Schneider, W. (2007): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. 1. Auflage. Transcript Verlag. Bielefeld.

Wechsler, D. (1975): Intelligence defined and undefined. A relativistic appraisal. In: *American Psychologist*. Volume 30. Issue 2. Seiten: 135 - 139.

Wendeler, J. (1993): *Geistige Behinderung. Pädagogische und psychologische Aufgaben*. Beltz Verlag. Weinheim.

Winter, R.; Ecker, R. (1990): *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung*. Leske und Budrich Verlag. Opladen.

Winter, R. (1997): Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom 'encoding/decoding' Modell zur Diskursanalyse. In: Hepp, A.; Winter, R. [Hrsg.]: *Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Westdeutscher Verlag. Opladen. Seiten: 47 - 63.

Winter, R. (2012): Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: Heinze, C.; Moebius, S.; Reicher, D. [Hrsg.]: *Perspektiven der Filmsoziologie*. UVK Verlag. Konstanz. Seiten: 41 - 59.

Wood, K. (1990): Science Fiction. In: Kaußen, H.; Renné, R. [Hrsg.]: *Kursmodell Englisch: Glossary*. Langenscheidt Verlag. München.

Wulff, H. J. (2003): Star Trek zwischen Populärkultur und Wissensagentur. In: Rogotzki, N. [Hrsg.]: *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*. Ludwig Verlag. Kiel. Seiten: 19 - 40.

Wulff, H. J. (2012): Sequenz und Szene. In: Wulff, H. J. [Hrsg.]: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online-Dokument: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=332> (Stand: 20. November 2014).

Wüllenweber, E. (2004): Menschen mit geistiger Behinderung und der Wandel der Auffassungen. In: Baudisch, W.; Schulze, M.; Wüllenweber, E. [Hrsg.]: *Einführung in die Rehabilitationspädagogik*. Kohlhammer Verlag. Stuttgart. Seiten: 48 - 75.

YouTube (2006): *Trekkies James Doohan Clip*. Interview. Online-Dokument: https://www.youtube.com/watch?v=vsSdLD_YodQ (Stand: 20. November 2014).

V. Empfehlungen und Anhänge

Empfehlungen:

- (1) Arbeitsgemeinschaft Behinderung und Medien:
www.abm-medien.de
- (2) Film-, Fernsehserien- und Medienberichterstattungsverzeichnis:
www.ingobosse.de
- (3) Darstellungsbeispiele zu inklusiven oder exklusiven Inhalten:
www.leidmedien.de
- (4) Drehbücher zu den Star Trek Filmen und Fernsehserien:
www.st-minutiae.com
- (5) Star Trek Enzyklopädie nach dem Wikipedia-Verfahren:
www.memory-alpha.de
- (6) Lexikon der Filmbegriffe:
<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

Codebücher (Digitaler Anhang):

- (7) Star Trek: The Original Series:
www.klink-in.de/code_tos.pdf
- (8) Star Trek: The Animated Series:
www.klink-in.de/code_tas.pdf
- (9) Star Trek: The Next Generation:
www.klink-in.de/code_tng.pdf
- (10) Star Trek: Deep Space Nine:
www.klink-in.de/code_ds9.pdf

Szenenprotokolle (Digitaler Anhang):

- (11) Serienübergreifende Szenenprotokolle:
www.klink-in.de/scene_all.pdf

Anhang A. Serien- / Episoden- / Filmverzeichnis (Star Trek)

Star Trek: The Original Series (chronologisch)

Charlie X

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1966

Drehbuch: Gene Roddenberry, D. C. Fontana

Regie: Lawrence Dobkin

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Where No Man Has Gone Before

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1966

Drehbuch: Samuel A. Peeples

Regie: James Goldstone

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

The Naked Time

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1966

Drehbuch: John D. F. Black

Regie: Marc Daniels

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Dagger of the Mind

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1966

Drehbuch: S. Bar-David

Regie: Vincent McEveety

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

The Menagerie

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1966

Drehbuch: Gene Roddenberry

Regie: Marc Daniels, Robert Butler

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

(Zusatzanalyse)

The Deadly Years

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1967

Drehbuch: David P. Harmon

Regie: Joseph Pevney

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Spock's Brain

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1968

Drehbuch: Lee Cronin

Regie: Marc Daniels

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Plato's Stepchildren

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1968

Drehbuch: Meyer Dolinsky

Regie: David Alexander

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Whom Gods Destroy

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1969

Drehbuch: Lee Erwin, Jerry Sohl

Regie: Herb Wallerstein

Produktionsfirma: Desilu Productions / Paramount Television

Star Trek: The Animated Series (chronologisch)***The Terratin Incident***

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1973

Drehbuch: Paul Schneider

Regie: Hal Sutherland

Produktionsfirma: Filmation Associates

Star Trek: The Next Generation (chronologisch)***The Naked Now***

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1987

Drehbuch: John D. F. Black, J. Michael Bingham

Regie: Paul Lynch

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Symbiosis

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1988

Drehbuch: Robert Lewin, Richard Manning, Hans Beimler

Regie: Win Phelps

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Loud as a Whisper

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1989

Drehbuch: Jacqueline Zambrano

Regie: Larry Shaw

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

The Enemy

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1989

Drehbuch: David Kemper, Michael Piller

Regie: David Carson

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Tin Man

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1990

Drehbuch: Dennis Putman Bailey, David Bischoff

Regie: Robert Sheerer

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Hollow Pursuits

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1990

Drehbuch: Sally Caves

Regie: Cliff Bole

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

The Game

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1991

Drehbuch: Brannon Braga

Regie: Corey Allen

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Ethics

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1992

Drehbuch: Ronald D. Moore

Regie: Chip Chalmers

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

(Querverweis)

Realm of Fear

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1992

Drehbuch: Brannon Braga

Regie: Cliff Bole

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Frame of Mind

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1993

Drehbuch: Brannon Braga

Regie: James L. Conway

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Interface

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1993

Drehbuch: Joe Menosky

Regie: Robert Wiemer

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

*(Querverweis)****Genesis***

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1994

Drehbuch: Brannon Braga

Regie: Gates McFadden

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Star Trek: Deep Space Nine (chronologisch)***Melora***

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1993

Drehbuch: Evan Carlos Somers, Steven Baum, Michael Piller, James Crocker

Regie: Winrich Kolbe

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Statistical Probabilities

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1997

Drehbuch: Rene Echevarria

Regie: Anson Williams

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Waltz

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Ronald D. Moore

Regie: Rene Auberjonois

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Time's Orphan

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Bradley Tompson, David Weddle

Regie: Allan Kroeker

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

(Querverweis)

Tears of the Prophets

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Ira Steven Behr, Hans Beimler

Regie: Allan Kroeker

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Chrysalis

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Rene Echevarria

Regie: Jonathan West

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

(Querverweis)

The Siege of AR-558

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Ira Steven Behr, Hans Beimler

Regie: Winrich Kolbe

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

It's Only a Paper Moon

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1998

Drehbuch: Ronald D. Moore

Regie: Anson Williams

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

(Querverweis)

What you leave behind

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1999

Drehbuch: Ira Steven Behr, Hans Beimler

Regie: Allan Kroeker

Produktionsfirma: Paramount Domestic Television

Star Trek: Voyager (chronologisch)*(Querverweis)***Pathfinder**

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1999

Drehbuch: David Zabel, Kenneth Biller

Regie: Mike Vejar

Produktionsfirma: Paramount Network Television

Sonstige Star Trek Fernsehserien und Kinofilme (chronologisch)*(Querverweis)***Star Trek: The Motion Picture**

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1979

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Gene Roddenberry

Produktionsfirma: Paramount Pictures

*(Querverweis)***Star Trek: The Wrath of Khan**

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1982

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Robert Sallin, Harve Bennett

Produktionsfirma: Paramount Pictures

*(Querverweis)***Star Trek: The Search for Spock**

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1984

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Harve Bennett

Produktionsfirma: Paramount Pictures

*(Querverweis)***Star Trek: The Voyage Home**

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1986

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Harve Bennett

Produktionsfirma: Paramount Pictures

*(Querverweis)***Star Trek: First Contact**

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1996

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Rick Berman, Marty Hornstein, Peter Lauritson

Produktionsfirma: Paramount Pictures

(Querverweis)

Star Trek: Enterprise

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 2001 - 2005

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Rick Berman, Brannon Braga

Produktionsfirma: CBS Television Distribution

(Querverweis)

Star Trek

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 2009

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Jeffrey Jacob Abrams, Damon Lindelof

Produktionsfirma: Paramount Pictures

(Querverweis)

Star Trek: Into Darkness

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 2013

Basierend auf: Gene Roddenberry

Produziert von: Jeffrey Jacob Abrams, Bryan Burk, Damon Lindelof, et al.

Produktionsfirma: Paramount Pictures

Anhang B. Serien- / Episoden- / Filmverzeichnis (Diverse)***A Beautiful Mind***

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 2001
Basierend auf: Sylvia Nasar
Produziert von: Ron Howard, Brian Grazer
Produktionsfirma: Imagine Entertainment

All in the Family

Format: Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: 1971 - 1979
Basierend auf: Johnny Speight, Norman Lear
Produziert von: Norman Lear, Bud Yorkin
Produktionsfirma: Tandem Productions

Butterflies Are Free

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 1972
Basierend auf: Leonard Gershe
Produziert von: Milton Katselas, Mitchell John Frankovich
Produktionsfirma: Frankovich Productions

Children of a Lesser God

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 1986
Basierend auf: Mark Medoff, Hesper Anderson
Produziert von: Randa Haines, Burt Sugarman, Patrick Palmer
Produktionsfirma: Paramount Pictures

Die toten Augen von London

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 1961
Basierend auf: Edgar Wallace, Egon Eis, Wolfgang Lukschy
Produziert von: Alfred Vohrer, Horst Weendlandt
Produktionsfirma: Rialto Film

Do Not Disturb

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 1999
Basierend auf: Dick Maas
Produziert von: Dick Maas, Laurence Geels
Produktionsfirma: CLT-UFA International

Forrest Gump

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1994

Basierend auf: Winston Groom

Produziert von: Robert Zemeckis, Wendy Finerman, Steve Tisch, Charles Newirth

Produktionsfirma: Paramount Pictures

Gunsmoke

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1955 - 1975

Basierend auf: Norman MacDonnell, John Meston

Produziert von: Norman MacDonnell

Produktionsfirma: CBS Productions, Filmaster Productions, The Arness Production Company

House M.D.

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungszeitraum: 2004 - 2012

Basierend auf: David Shore

Produziert von: Paul Attanasio, Katie Jacobs, David Shore, Bryan Singer, et al.

Produktionsfirma: Heel & Toe Films, Shore Z Productions, Bad Hat Harry Productions, et al.

Ich klage an

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1941

Basierend auf: Eberhard Frowein, Harald Bratt

Produziert von: Wolfgang Liebeneiner, Heinrich Jonen

Produktionsfirma: Tobis Filmkunst

Intouchables

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 2011

Basierend auf: Olivier Nakache, Eric Toledano

Produziert von: Olivier Nakache, Eric Toledano, Nicolas Duval, et al.

Produktionsfirma: Quad Productions

Ironsides

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungszeitraum: 1967 - 1975

Basierend auf: Collier Young

Produziert von: Diverse

Produktionsfirma: Harbour Productions Unlimited, Universal TV

I Spy

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1965 - 1968

Basierend auf: David Friedkin, Morton Fine, Fouad Said

Produziert von: Sheldon Leonard

Produktionsfirma: Three F Productions

Jenseits der Stille

Format: Fernsehfilm

Veröffentlichungsdatum: 1996

Basierend auf: Caroline Link, Beth Sherlin

Produziert von: Caroline Link, Jakob Claussen, et al.

Produktionsfirma: Arte, Bayerischer Rundfunk (BR), et al.

Les morts ont des oreilles

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1993

Basierend auf: Pierre-Francois Lebrun

Produziert von: Pierre-Francois Lebrun, Thierry Gasnier

Produktionsfirma: Averia

Life Goes On

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1989 - 1993

Basierend auf: Michael Braverman

Produziert von: Diverse

Produktionsfirma: Toots Productions, Warner Bros. Television

M*A*S*H

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1972 - 1983

Basierend auf: Richard Hooker

Produziert von: Diverse

Produktionsfirma: 20th Century Fox Television

Me too

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 2009

Basierend auf: Alvaro Pastor Gaspar, Antonio Naharro

Produziert von: Alvaro Pastor Gaspar, Antonio Naharro, Manuel Gomez Cardena, Julio Medem, Koldo Zuazua

Produktionsfirma: Alicia Produce

Miss Susan

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1951

Basierend auf: William Kendall Clarke

Produziert von: Calvin Jones

Produktionsfirma: National Broadcasting Company

Monk

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungszeitraum: 2002 - 2009

Basierend auf: Andy Brechman

Produziert von: Andy Breckman, David Hoberman, et al.

Produktionsfirma: Touchstone Television, Mandeville Films, et al.

Phase II (Star Trek - Fanprojekt)

Format: Online-Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: 2004 - 2011
Basierend auf: Gene Roddenberry
Produziert von: James Cawley, Jack Marshall
Produktionsfirma: Eigenproduktion

Renegades (Star Trek - Fanprojekt)

Format: Online-Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: seit 2014
Basierend auf: Ethan H. Calk, Jack Trevino, Sky Conway, Tim Russ
Produziert von: Mac McRoberts, Joshua B. Cole
Produktionsfirma: Eigenproduktion

Sesame Street

Format: Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: seit 1973
Basierend auf: Joan Ganz Cooney, Lloyd Morrisett
Produziert von: Diverse
Produktionsfirma: Children's Television Workshop, Sesame Workshop

Suspect

Format: Kinofilm
Veröffentlichungsdatum: 1987
Basierend auf: Eric Roth
Produziert von: Peter Yates, Daniel A. Sherkow
Produktionsfirma: TriStar Pictures

The Big Bang Theory

Format: Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: seit 2007
Basierend auf: Chuck Lorre, Bill Prady
Produziert von: Chuck Lorre, Bill Prady, Lee Aronsohn
Produktionsfirma: Warner Bros. Television, Chuck Lorre Productions

Touched by an Angel

Format: Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: 1994 - 2003
Basierend auf: John Masius
Produziert von: Martha Williamson, David Giella, et al.
Produktionsfirma: Moon Water Productions, CBS Productions

Unser Walter

Format: Fernsehserie
Veröffentlichungsdatum: 1974
Basierend auf: Heiner Michel
Produziert von: Diverse
Produktionsfirma: Eikon

Vincent will Meer

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 2010

Basierend auf: Florian David Fitz

Produziert von: Ralf Huettner, Viola Jäger, Harald Kügler

Produktionsfirma: Olga Film

Wait Until Dark

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1967

Basierend auf: Frederick Knott, Robert Carrington

Produziert von: Terence Young, Mel Ferrer

Produktionsfirma: Warner Bros. Pictures

Zorro

Format: Fernsehserie

Veröffentlichungsdatum: 1957 - 1959

Basierend auf: Johnston McCulley

Produziert von: Bill Anderson, Walt Disney

Produktionsfirma: Walt Disney Productions

23 Paces to Baker Street

Format: Kinofilm

Veröffentlichungsdatum: 1956

Basierend auf: Philip MacDonald, Henry Hathaway

Produziert von: Henry Hathaway, Henry Ephron

Produktionsfirma: 20th Century Fox

Erklärung zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig, ohne unerlaubte fremde Hilfe und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht. Bei den von mir durchgeführten und in der Dissertation erwähnten Untersuchungen habe ich die Grundsätze guter wissenschaftlicher Praxis, wie sie in der 'Satzung der Justus-Liebig-Universität Gießen zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis' niedergelegt sind, eingehalten.

Gießen, den _____

Unterschrift _____