Technics-out-of-context?

Die Darstellung von Technik in der britischen Science-Fiction-Serie *Doctor Who*

Andie Rothenhäusler

Die britische TV-Serie *Doctor Who* (1963-1989, 2005-) ist mit einer über 50 Jahre andauernden Laufzeit das am längsten ausgestrahlte Science-Fiction-Format. Gleichzeitig ist *Doctor Who* seit der Wiederbelebung im Jahr 2005 eines der erfolgreichsten Exportprodukte der BBC (vgl. Sweney 2011) und zählt nicht nur im Vereinigten Königreich auf eine treue Fangemeinde. Referenzen auf das langlebige Format finden sich in zahlreichen englischsprachigen Serien wie bei *The Simpsons* (1989-), *Futurama* (1998-2003, 2007-2013) oder *The Big Bang Theory* (2007-). In Deutschland blieb *Doctor Who* lange Zeit weitgehend unbeachtet. Zwar fand die Serie Würdigung von vereinzelten Science-Fiction-Liebhabern wie etwa durch Dietmar Dath (dessen Essay *Maschinenwinter* auf der letzten Seite ein Szenenfoto aus *Doctor Who* enthält); im Sammelband *Klassiker der Fernsehserie* (Klein/Hißnauer 2012) findet sie jedoch keine Erwähnung. Ausstrahlungen im deutschen Fernsehen endeten wiederholt nach wenigen Episoden mit der Absetzung wegen mangelnder Quoten.[1] Spätestens seit dem Revival der Serie gab es aber ein deutsches Fandom, wobei sich die wenigen deutschen Zuschauer als anglophile Gemeinde sehen konnten, die dem Programm den Vorzug gegenüber etablierteren Formaten wie den *Star Trek*-Serien gaben. Die wissenschaftliche Analyse von *Doctor Who* begann in den späten 1970er Jahren; initiierend waren die Gründung der *Doctor Who Appreciation Society* und eine erste akademische Abhandlung der Kultur- und Fernsehwissenschaftler John Tulloch und Manuel Alvarado

1 Erst 2011 gelang dem Pay-TV-Sender Fox die Ausstrahlung einer ganzen Staffel.

zum 20-jährigen Jubiläum (Tulloch/Alvarado 1983). *Doctor Who* gehörte damit zu den ersten Forschungsobjekten einer sich herausbildenden Fernsehwissenschaft. Die Serie wurde in Folge „one of the most written-about TV shows in history – if not the most written-about" (Robb 2009, 47).

Geschichte der Serie

Doctor Who wurde 1963 konzipiert, zu einer Zeit, in der das *space race* zwischen den USA und der Sowjetunion den Kalten Krieg um den Schauplatz Weltall erweitert hatte. Ein gewisser Fortschrittsoptimismus ließ sich auch in Großbritannien feststellen, wo im selben Jahr der Labour-Politiker und spätere Premierminister Harold Wilson eine in der Öffentlichkeit vielbeachtete Rede hielt, in der er versprach, Großbritannien in die „White Heat of the Scientific Revolution" zu führen (vgl. Sandbrook 2010, 3ff.). Bei der BBC bestand großes Interesse, ein zeitgemäßes und seriöses Science-Fiction-Programm zu schaffen, das sich von den billigen und reißerischen B-Movies der 1960er Jahre abgrenzen sollte. Beauftragt wurde mit der Konzeption der kanadische Fernsehproduzent Sydney Newman, der zuvor für den Konkurrenzsender ITV die Spionageserie *The Avengers* (1961; im Deutschen *Mit Schirm, Charme und Melone*) geschaffen hatte. Das endgültige Grundkonzept der Serie war von einer schlichten Eleganz: Ein außerirdischer Zeitreisender (der titelgebende *Doctor*), der einer technologischen Hochkultur entstammt, bereist mit einer wechselnden Gruppe von Reisebegleitern (companions) das Weltall. Sein multidimensionales Raumschiff Tardis, das auch in die Vergangenheit und Zukunft reisen kann, präsentiert sich äußerlich als blaue Polizei-Zelle und birgt in seinem Inneren zahlreiche Räume und eine Kommandobrücke. Da den möglichen Reisezielen keine Grenzen gesetzt sind, kann die Crew der Tardis Schauplätze auf allen Planeten und zu allen Zeiten bereisen. Tatsächlich sollte *Doctor Who* auch einem erzieherischen Anspruch genügen und den Zuschauern historische Inhalte aus der Vergangenheit näherbringen, zumindest solche, die als für die britische Geschichte wichtig erachtet wurden (vgl. O'Mahoney 2007, 61). *Doctor Who* startete mit guten Quoten und entwickelte sich zu einem anhaltenden Er-

folgsformat der BBC: „stylish, dynamic and, above all, modern" (Sandbrook 2005, 686). Frühe Episoden spielen am Hofe Kubilai Khans und in den Tempeln der Azteken (*Marco Polo*/*The Aztecs*, 1964), in der Levante zur Zeit der Kreuzzüge (*The Crusade*, 1965) oder in Paris am Vorabend der *Bartholomäus Nacht* (*The Massacre of St Bartholomew's Eve*, 1966). Zwischen den Episoden mit historischem Setting erfolgen Ausflüge in die Zukunft oder zu den Sternen; hier begegnet der Doktor den Daleks, Cyborg-Mutanten mit Weltbeherrschungsplänen, die immer wieder durch ihn vereitelt werden. Das Auftauchen der Daleks löste in Großbritannien eine „Dalek mania" aus (Sandbrook 2005, 391f.) – dadurch wurden die an überdimensionale Pfefferstreuer erinnernden Figuren zu den am stärksten ikonisierten Monstern der Serie, indem sie durch die Staffeln hindurch immer wieder auftauchen. Als 1966 William Hartnell, der Darsteller des Doktors, seinen Entschluss bekannt gab, die Serie aus gesundheitlichen Gründen zu verlassen, wurde dieser Wechsel in den Plot eingebaut: Demnach sei die Spezies des Doktors (die quasi gottgleichen Time Lords) in der Lage, im Moment des Todes durch die Regeneration aller Körperzellen einen neuen Körper anzunehmen. Dieser Kniff ermöglichte es, *Doctor Who* mit einem neuen Hauptdarsteller fortzusetzen, ohne am Serienkonzept viel ändern zu müssen. Insgesamt wurde die Rolle des Doktors bis 2012 von zehn weiteren Darstellern übernommen.

Zum Ende der 1960er Jahre erhielt *Doctor Who* Konkurrenz aus den Vereinigten Staaten: Die amerikanische Science-Fiction-Serie *Star Trek* (später *Star Trek: The Original Series*) wurde von ITV eingekauft und am selben Samstagabend-Sendeplatz wie *Doctor Who* ausgestrahlt. Gegen diesen Import hatte das britische Produkt in seiner damaligen Gestalt keine Chance:

> *Star Trek* offered much: complex ideas, occasional love interest, aliens from the friendly to the psychopathic, planets in various technicolor hues and astonishing special effects. *Doctor Who* suddenly seemed tame. (Cull 2006, 59)

Mit dem Wechsel zur dritten ‚Doktor'-Figur und zur Ausstrahlung in Farbe wurde die Serie 1970 einem Makeover unterworfen, das seine Inspiration teilweise von den *James Bond*-Filmen sowie der

Konkurrenzserie *The Avengers* bezog (vgl. Cull 2001, 100). Der Doktor wurde nun zu einem kritischen Wissenschaftler und Agenten im Auftrag der fiktiven United Nations Intelligence Taskforce (UNIT), blieb jedoch weiterhin „concerned with the state of contemporary Britain" (Wright 2009, 97). Ökologische Themen, globale Bedrohungsszenarios und eine gewisse Kapitalismuskritik gerieten nun verstärkt ins Blickfeld. Dieser Trend lässt sich insgesamt bei britischer TV-Science-Fiction der 1970er Jahren beobachten:

> As the utopian hedonism of the 1960s gave way to the more sobering realities of the 1970s, British sf TV similarly tended to turn inwards, away from international rescues and programme sales and more towards a growing concern with domestic political issues. Human influence on the environment became a principal preoccupation at this time. (Cook/Wright 2006, 11)

Nachfolgend sollte die Serie noch mehrere Umkodierungen erfahren. Mitte der 1970er Jahre zitierte *Doctor Who* beispielsweise die Genres Gothic Horror und viktorianische Schauerliteratur, wobei die einschlägigeren Folgen zu einer Kampagne der Fernsehkritikerin und evangelikalen Christin Mary Whitehouse gegen das Autorenteam führte, da sie die Serie als Symptom für zunehmende Gewaltdarstellung in den Medien sah (vgl. Robb 2009, 140f.). Dies führte sowohl zur Entlassung des Produzenten als auch zu einem erzwungenen Genrewechsel, in dessen Folge die Serie mit dem Science-Fiction-Autor Douglas Adams (später bekannt für *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 1981) Ende der 1970er zunehmend komödienhafter wurde. Spätestens mit dem 20-jährigen Jubiläum der Serie 1983 war *Doctor Who* in Großbritannien endgültig zu einer nationalen Kultserie geworden (vgl. Tulloch/Alvarado 1983, 1).

In den folgenden Jahren setzte jedoch ein schleichender Niedergang ein, der 1989 zur einstweiligen Absetzung führte, bedingt durch die zunehmende Selbstreferentialität der Serie, welche die *casual viewers* abschreckte. Häufige Rückgriffe auf frühere Handlungsstränge oder Monster aus den Anfangsepisoden der Serie ließen *Doctor Who* zu einem immer komplizierteren Text werden. Obwohl die Serie von ihrer eingeschworenen Fangemeinde dafür geschätzt wurde, begannen die Einschaltquoten zu sinken. Darüber hinaus

erlebte die britische Science-Fiction in der Thatcher-Ära insgesamt einen Rückgang (vgl. Cook/Wright 2006, 14f.). Angesichts der großen industriellen Konflikte, der Auseinandersetzungen zwischen der Premierministerin und den Gewerkschaften und der Verarmung breiter Gesellschaftsschichten erschienen eskapistische Fernsehformate nicht mehr zeitgemäß, während für regierungskritische Comedy mit tagespolitischem Bezug – beispielsweise Sendungen wie *Spitting Image* (1984-1996) oder *Not The Nine O'Clock News* (1979-1982) – eine Blütezeit anbrach.

Es dauerte 16 Jahre, bis einer Gruppe von Drehbuchautoren, von denen die meisten mit der Serie aufgewachsen und fest in ihrer Fankultur verwurzelt waren, eine Neuauflage gelang (vgl. Hills 2010, 54ff.). Die *New Series* wurde 2005 auf Anhieb ein großer Erfolg. Es wurde insbesondere gewürdigt, dass *Doctor Who* nun eine größere emotionale Tiefe aufwies und mit der Einführung von *story arcs*, welche die Episoden einer Staffel überbrücken, durch den neuen Hauptautor Russell T. Davies an Spannung gewann (vgl. Sleight 2011, 19f.). Die die jeweilige Staffel beschließenden Folgen *Doomsday* (2006), *Last Of The Time Lords* (2007) und *Journey's End* (2008) erreichten Einschaltquoten von 8 bis 10 Mio. Zuschauern.

Doctor Who als Serie

Bei der Betrachtung von *Doctor Who* als Serie fällt auf, dass über die Jahrzehnte ein enormes Serienkorpus von fast 800 Einzelepisoden (Stand April 2013) entstanden ist, die von knapp 100 Autoren konzipiert wurden. Manche der aktuellen Drehbuchautoren wurden erst nach 1963 geboren, was *Doctor Who* den Anstrich eines intergenerationellen Projektes gibt. Dies spielt insofern eine Rolle, als die Serie mittlerweile zum kulturellen Gedächtnis des Vereinigten Königreichs gehört: Begriffe wie Dalek oder Tardis haben inzwischen ihren Weg in das *Oxford Dictionary* gefunden, letztere definiert als „1. a time machine. 2. a building or container that is larger inside than it appears to be from outside" (*Oxford Dictionary* 2013). Da *Doctor Who* trotz teilweise gruseliger Inhalte ein Programm für die ganze Familie zur *tea time* war, wuchsen mehrere Generationen von jungen Briten mit der Praxis auf, das Programm „behind the sofa"

zu verfolgen, um bei spannungsgeladenen Szenen hinter diesem verschwinden zu können, was zur in Großbritannien verbreiteten eponymen Floskel führte.[2] Der kulturelle Impakt der Serie führte in Folge zu einer zunehmenden Selbstreferentialität und zum Spiel mit den Erwartungen des Publikums.

Doctor Who entstand zu einer Zeit, in der sich viele inzwischen etablierte Genrekonventionen noch nicht entwickelt hatten. Das Format setzte in vielen Bereichen Standards für andere Fernsehserien, z.B. dadurch, dass es schon in den 1970er Jahren mit der eigenen *campness* zu spielen begann (vgl. Cull 2001, 105) und sich ab den 1980ern in postmoderner Selbstreferentialität übte (Hills 2004, 78). Schließlich kann das Grundkonzept von *Doctor Who*, das tendenziell auf einen festen Handlungsort verzichtet, als pionierhaft angesehen werden: Wenn in der 14.Staffel (1976/77) die (zwischendurch wechselnde) Crew der Tardis zwischen verschiedenen Planeten, der Erde, dem Heimatplaneten der Time Lords und dem viktorianischen London, pendelt und jeweils mit unterschiedlichen Bedrohungsszenarios konfrontiert wird, ohne dass ein erkennbarer Handlungsbogen die einzelnen Folgen zusammenhält, so ist es nur die eigentümliche Persönlichkeit des Doktors und seines Raumschiffs, die die Serie davon abhält, zu einer Anthologie, also einer Sammlung von unzusammenhängenden Einzelepisoden, zu geraten.

Technikdarstellung zwischen ‚hard' und ‚soft' Science-Fiction

Space operas, zu denen auch *Doctor Who* gezählt werden kann, sind eher dem Bereich der ‚soft' Science-Fiction[3] zugehörig (vgl. Westfahl 2003, 197f.), legen also einen geringeren Wert auf die wissenschaftliche Genauigkeit des Gezeigten. Dies ist bei *Doctor Who* zum einen deshalb der Fall, weil die oft unerklärte Technologie der gottgleichen Time Lords, zu denen der Doktor gehört, fast schon an

2 Vgl. Leith 2008: „[…] 10 million or so people up and down the country tonight will be excitedly taking their places on the sofa - or behind."

3 Vgl. zur Unterscheidung von ‚hard' und ‚soft' Science-Fiction Samuelson 2009, 494-499.

Magie grenzt. Zum anderen wurde in vielen Episoden ein gewisses Maß an „scientific technobabble" (Orthia 2011, 536) vorgeschoben, wenn eine ausführliche Erklärung den Spannungsbogen überdehnt hätte. In der Ära des dritten Doktors etwa wurde „reversing the polarity" zu einer ebenso beliebten wie undefinierbaren Lösung, um eine gefährliche Situation zu entschärfen. Einen *deus ex machina* stellt auch der Sonic Screwdriver des Doktors dar, der u.a. verschlossene Türen öffnen und offene Türen verriegeln, Gegner entwaffnen, als Fernbedienung dienen, eine Taschenlampe ersetzen oder zuverlässig Zeit und Ort bestimmen kann. Über entsprechende Lücken im Plot wurde in der Anfangszeit der Serie hinweggegangen, spätestens seit den 1970er Jahren wurden sie jedoch zunehmend selbstironisch inszeniert: In der Episode *Journey To The Center Of The Tardis* (2013) wurde der Trend zu unkomplizierten (und unerklärten) Lösungen soweit persifliert, dass sich die drohende Explosion des Raumschiffs Tardis mithilfe eines Apparats mit der Inschrift „BIG FRIENDLY BUTTON" abwenden lässt (07(33)/10, 00:41:58-00:42:02).

Doctor Who war immer bemüht, neue(re) Technologien zeitnah zu reflektieren. In den 1960er Jahren beliebte Spekulationen über Raum-Archen und Generationenraumschiffe führten genauso zu einer eigenen Episode (*The Ark*, 1966) wie auch die fortschreitende Computerisierung und Konzepte vernetzter Kriegsführung (*The War Machines*, 1966*).* Mit zunehmender Etablierung der Serie ließen sich auch Episoden vor ungewöhnlichen Kulissen, z.B. an Bord einer Concorde oder als erste Fernsehserie am Londoner Flughafen Heathrow (*Time-Flight*, 1982) und mit außergewöhnlicher Technologie drehen, etwa mit Hovercrafts (*The Sea Devils*, 1972). Dies setzt sich in den Staffeln der *New Series* fort, u.a. mit einem System zur Emissionsverhinderung bei Automobilen (das sich als Teil einer außerirdischen Verschwörung herausstellt: *The Sontaran Stratagem*, 2008), einer Marskolonie (*The Waters of Mars*, 2009) sowie in mehreren Folgen, die das Internet oder soziale Medien thematisieren (*The Long Game*, 2005, *The Eleventh Hour,* 2010, *The Bells of Saint John*, 2013). Diese Episoden pflegen auch außerhalb der eigentlichen Handlung einen kreativen Umgang mit dem Internet, etwa in Form von Tie-In-Webseiten, zur Handlung beitragenden Twitter-Accounts sowie in der zweiten Staffel der *New Series* (2006) mit sog. *tardisodes*, kleinen

Prequels, die von den Zuschauern vor der Ausstrahlung einer Folge im Internet heruntergeladen werden konnten (vgl. Perryman 2008, 31f). Die kontinuierliche Anpassung an den Stand der Technik brachte der Serie 2013 einen *Peabody Award* ein „for evolving with technology and the times like nothing else in the known television universe" (Peabody Awards 2013).

Schon in der Anfangszeit der Serie war es Sydney Newman, dem Schöpfer von *Doctor Who*, ein Anliegen, Wissenschaft und Technik sowie den Beruf des Ingenieurs positiv darzustellen (vgl. Cull 2001, 103). Ein über die Jahrzehnte gewahrter Szientismus lässt sich in *Doctor Who* sicherlich erkennen. Gestützt wird dieser Eindruck durch Gastauftritte von populären Wissenschaftlern in der Serie in den letzten Jahren, wie etwa dem Hobby-Astronomen Patrick Moore (*The Eleventh Hour*) oder dem Evolutionsbiologen Richard Dawkins (*The Stolen Earth*, 2008).

Doctor Who ist jedoch keine Science-Fiction-Serie, die Wert auf eine einheitliche Terminologie an Raumschiffen, Fraktionen und Technologien legt. Es fällt auf, dass in dieser Hinsicht große Unterschiede zwischen amerikanischer und britischer Science-Fiction bestehen. Im Universum von *Star Trek* (1966) wird penibel zwischen einzelnen Kampfschiff-Modellen, verschiedenen Spezies und ihren Technologien und Einflusssphären differenziert; *Battlestar Galactica* (1978-1980; 2003-2009)[4] adaptierte im Prinzip die Flugzeugträgertechnologie der United States Navy für den Weltraum, und *Star Wars* (1977, zugegebenermaßen ein Film- und kein Fernsehformat) entwickelte ganze Bauserien von *A*-, *B*-, *X*- und *Y-Fighters*, *TIE-Fighters* und S*tar Destroyers*. Aufgrund dieser Auflistungen lassen sich von Fans detaillierte Karten mit Daten wie dem Jahr der Inbetriebnahme oder der Stärke der Waffensysteme zeichnen. Im Gegensatz dazu versperrte sich *Doctor Who* – wie auch die eher augenzwinkernden Space Comedies *Red Dwarf* (1988-1999; 2009; 2012) oder *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1981) – einer solchen Formatierung des eigenen Serienuniversums und spielte immer wieder damit, zuvor etablierte Regeln zu dekonstruieren. Am ehesten lassen sich aus den Schöpfungen des *whoniverse* (wie das Serienuniversum von *Doctor*

4 Siehe den Beitrag von Katharina Weiss in vorliegendem Band.

Who bei Fans der Serie bezeichnet wird) noch die Daleks kategorisieren; aber selbst diese werden in ungewisser chronologischer Reihenfolge von einem dalek emperor (*The Evil of the Daleks*, 1967), einem dalek supreme (*Planet of the Daleks*, 1973), von ihrem Erschaffer Davros (*Revelation of the Daleks*, 1985) und schließlich von einem parliament of the daleks (*Asylum of the Daleks*, 2012) regiert. Sie verkörpern einen reinen Materialismus, verbunden mit rassistischen Reinheitsidealen, errichten in einer Staffel jedoch auch eine fundamentalistische Theokratie (*Bad Wolf*, 2005). Zeitweise beginnen verschiedene Fraktionen der Daleks einen Bürgerkrieg gegeneinander zu führen (*Remembrance of the Daleks*, 1988). Das Fehlen eines festen Gefüges lässt sich durchaus mit der großen Anzahl von unterschiedlichen Autoren und der andersartig gestalteten Kontinuität von *Doctor Who* gegenüber thematisch orientierten Serienwelten erklären. Dennoch stellt sich die Frage, ob sich dafür nicht eine bestimmte Ursache finden lässt: etwa dadurch, dass die britische Science-Fiction generell anarchischer ist, dass in ihr die Konzeption des Serienuniversums der zu erzählenden Geschichte untergeordnet wird oder dass die amerikanische Science-Fiction im Kalten Krieg aus einem anderen Fundus an Alltagserfahrungen schöpfen konnte, als es die Drehbuchautoren im hinsichtlich seiner Weltbedeutung marginalisierten Großbritannien der Nachkriegszeit taten. Zuletzt bietet sich auch eine ökonomische Erklärung an:

> BBC series such as *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1981) and *Red Dwarf* (1988-1999) perhaps suceeded because they offered humorous visions of space and space travel. Unable to compete with the special effects and futuristic look of expensive American series ‚the only option left for british science fiction TV was to have a laugh at itself' [...] and poke fun at the narrative tropes of sf and the cheap sets and effects epitomized by Doctor Who. (Geraghty 2009, 146f.)

Die Autoren britischer Science-Fiction waren sich demnach der begrenzten Mittel bewusst, die ihnen zur Verfügung standen und reagierten auf diese damit, dass sie ihr eigenes Genre nicht zu ernst nahmen und auf eine zu strikte Kanonizität verzichteten.

Das Motiv der ‚Technics-out-of-context'

Ein wiederkehrendes Motiv von *Doctor Who* ist im Blick auf die Fragestellung des vorliegenden Sammelbands besonders auffällig: Nicht selten geht es hier um Technologie, die außerhalb ihres eigentlichen Anwendungsgebiets zerstörerisches Potential aufweist. Dieses Motiv taucht ab den 1970er Jahren immer wieder in einzelnen Episoden auf, es wird spätestens mit der Wiederbelebung der Serie 2005 zu einem festen Bestandteil jeder Staffel.

In einem typischen Szenario dieser Art landen der Doktor samt companion(s) auf einem fremden Planeten oder in der Vergangenheit der Erde, wo sie mit einer zunächst nicht erklärten Bedrohung konfrontiert werden. Bei der Suche nach einer Ursache stellen sich generelle Annahmen und erste Vermutungen als falsch heraus – etwa, dass außerirdische Antagonisten hinter der Bedrohung stecken könnten. Die Auflösung erfolgt erst gegen Ende der Episode: Eine eigentlich neutrale (in manchen Fällen sogar affirmativ dargestellte) Technologie ist ursächlich für die Bedrohung, da sie in einen anderen Kontext geraten ist, in dem der Zweck, dem sie ursprünglich diente, nun fatale Folgen hat. In Anlehnung an den amerikanischen Technikphilosophen Langdon Winner, der in den 1970ern vor autonom agierenden Technologien warnte, welche in Folge außer Kontrolle geraten könnten und für diese die Formel „technics-out-of-control" prägte (Winner 1977), ließe sich im Fall des entsprechenden *Doctor Who*-Topos von *Technics-out-of-context* sprechen.

Exemplarisch hierfür ist die Doppelfolge *The Empty Child/The Doctor Dances* (2005), die im London des Zweiten Weltkriegs spielt und 2006 mit dem Science-Fiction Publikumspreis *Hugo Award for Best Dramatic Presentation* ausgezeichnet wurde: Der Doktor und seine Begleiterin Rose landen in London während der Luftschlacht um England (*The Blitz*), um ein außerirdisches Artefakt unbekannter Herkunft zu bergen. Vor Ort treffen sie auf einen kleinen Jungen mit einer Gasmaske, der monoton nach seiner Mutter fragt, jedoch von den panischen Menschen in seiner Umgebung gemieden wird. In einem Hospital stellen die Zeitreisenden fest, dass alle, die mit dem Gasmaskenkind in Kontakt geraten sind, inzwischen dieselben Symptome aufweisen: Auch sie fragen apathisch immer wieder ein

und denselben Satz: „Are you my mummy?“ (01(27)/09, 00:39:36-00:39:50). Ihr Gesicht hat sich in eine schwarze Gasmaske verwandelt, und auch sie infizieren ihre Mitmenschen durch Berührung – zur großen Besorgnis des Militärs, das versucht, die Betroffenen unter Quarantäne zu halten. Als der zombiehaften Menge der Ausbruch gelingt, scheint eine Transformation der ganzen Welt in Gasmasken-Menschen unvermeidlich. In letzter Sekunde gelingt dem Doktor die Lösung des Rätsels: Das Artefakt, nach dem er zu Beginn der Folge gesucht hatte, entpuppt sich als außerirdischer Krankentransporter, zu dessen Ausstattung auch Nano-Roboter (nanogenes) gehören, die für die Wiederbelebung bzw. Wiederherstellung von Toten und Verwundeten gedacht sind. Der Absturz dieses Raumschiffs sorgte im bombardierten London für kein größeres Aufsehen; der dabei getötete Junge wurde von den Nano-Robotern wiederbelebt, die allerdings keine Kenntnisse humaner DNS hatten und sowohl Gasmaske als auch kindlichen Geisteszustand für originäre Attribute seines Körpers hielten. In Folge wird jeder Mensch, der mit dem kleinen Jungen in Kontakt kommt, ebenfalls von den Nano-Robotern ‚repariert‘. Dem Doktor gelingt es, diesen Prozess umzukehren, indem er den Jungen mit seiner Mutter vereint, was zu einer Rekonfiguration der Nanogene und zur Rückverwandlung aller damit Infizierten führt.

The Empty Child/The Doctor Dances spielt mit *body horror* [5] sowie dem Unheimlichen, das durch die Entindividualisierung mittels einer Gasmaske entsteht. Dem steht die Auflösung entgegen, die alle Beteiligten überleben sieht – ein Moment des *comic relief* (also des dramaturgischen Spannungsabbaus mithilfe eines komischen Elements in einer ansonsten ernsten Handlung) erwächst, als eine alte Frau nach ihrer Rückverwandlung mit Erstaunen feststellt, dass ihr verlorenes Bein nachgewachsen ist und darauf von einem Militärarzt die etwas hilflose Antwort erhält: „Well, there is a war on, is it possible that you have miscounted?“ Bemerkenswert ist, dass es in den bei-

5 Laut dem Collins English Dictionary „a horror film genre in which the main feature is the graphically depicted destruction or degeneration of a human body or bodies“ (http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/body-horror; 29.04.2013).

den Folgen keinen eigentlichen Antagonisten gibt: Der zu lösende Konflikt entsteht durch eine eigentlich wohlmeinende Technologie, repräsentiert durch die medizinischen Nano-Roboter einer anderen Spezies, die außerhalb ihres eigentlichen Feldes (hier im London des Jahres 1940) verheerende Auswirkungen wie die gewaltsame Umwandlung der Spezies Mensch haben kann. Interessanterweise haben Folgen nach diesem Modell seit der Neuauflage von *Doctor Who* meist ein Happy End. Dadurch scheinen die Autoren vermeiden zu wollen, Nebencharaktere durch tumbe Maschinen (ohne konkrete Motivation und damit sinnlos) zu Tode kommen zu lassen. Ebenfalls häufig ist die Auflösung durch eine Reset-Taste (in dieser Folge die Rekonfiguration der Nanogene) oder durch einen *deus ex machina*.

Für Drehbuchautoren weist das *Technics-out-of-context*-Motiv mehrere Vorteile auf: Zum einen wird Spannung erzeugt, da das entscheidende Plot-Element bis zum Schluss verborgen bleibt; zum anderen werden falsche Fährten gelegt, die mitunter ins Übernatürliche gehen. In der Episode *Hide* (2013) besuchen der Doktor und seine Begleiterin Clara ein Spukhaus in den 1970er Jahren: Der Geist der Witch of the Well, der das Haus heimsucht, entpuppt sich als phantomhafter Abdruck einer Zeitreisenden, die bei einer missglückten Mission in einer anderen Dimension gefangen wurde und aus dieser schließlich gerettet werden kann. Die Episode *The Curse of the Black Spot* (2011) spielt auf einem Piratenschiff des 18. Jahrhunderts, dessen Besatzung von einer Sirene belagert wird, die jedes Besatzungsmitglied holt, das sich eine Verletzung zuzieht. In einer ähnlichen Auflösung wie *The Empty Child/The Doctor Dances* stellt sich das vermeintlich übernatürliche Wesen als Avatar des medizinischen Computers in einem gestrandeten außerirdischen Raumschiff heraus, der alle verwundeten Piraten gemäß seiner Programmierung in die Krankenabteilung teleportierte.

Mitunter finden sich in *Doctor Who* auch Anspielungen auf Cargo-Kulte, wie sie in der pseudowissenschaftlichen Prä-Astronautik als Argumentationsmuster beliebt sind. Entsprechende Theorien, die in Deutschland durch Autoren wie Erich von Däniken popularisiert wurden, gehen davon aus, dass außerirdische Besucher die frühen menschlichen Hochkulturen beeinflussten, die – im Unverständnis von deren überlegener Technologie – diese zu Göttern verklär-

ten. Tatsächlich findet sich die erste Ausformulierung dieses Themas in einem Science-Fiction-Roman, *Edison's Conquest of Mars* von Garett P. Serviss aus dem Jahr 1898. Es wurde in den letzten Jahren in Science-Fiction-Serien wie den Formaten des *Stargate*-Serienuniversums wiederbelebt. In der Episode *The Face of Evil* (1977) trifft der Doktor auf einem fremden Planeten auf eine Jäger- und Sammlergesellschaft, die die Gottheit *Xoanon* anbetet. In Wirklichkeit sind die steinzeitlich lebenden *Sevateem* die Nachkommen einer gescheiterten Raumfahrtmission (survey team); der von ihnen verehrte Gott ist also der defekte Bordcomputer. Hier scheint Langdon Winners Formel der *technics-out-of-control*, also der außer Kontrolle geratenen autonom agierenden Technik, besser zu passen: Es fällt auf, dass sowohl Winners Buch als auch diese Episode in den späten 1970er Jahren entstanden, als der Fortschrittsoptimismus der westeuropäischen Gesellschaften durch die Erdölkrise und die beginnende Umwelt- und Nachhaltigkeitsdebatte erste Dämpfer erhalten hatte. Wurde Technik bis zu diesem Zeitpunkt in britischen und amerikanischen Fernsehserien als grundsätzlich positive Kraft dargestellt, so verbreiteten sich in Folge Betrachtungsweisen von Technik als einer Entität, die sich aufgrund ihrer Eigendynamik und zunehmenden Komplexität menschlicher Kontrolle entzieht. In *The Face of Evil* geht die entsprechende Thematisierung von Technik soweit, dass die autonom gewordene Technologie zum vergötterten Herrscher der entmündigten Nachfahren der Raumschiffbesatzung wird. Eine Neuauflage des in *The Face of Evil* dargestellten Motivs folgte mit *The Mysterious Planet* (1986), einer Episode, in der erneut ein Roboter aufgrund der eigenen Programmierung zur tyrannischen Gottheit einer enttechnologisierten Gesellschaft wird. In beiden Episoden ist Religionskritik eingewoben, wobei der Doktor – je nach Perspektive – die Rolle des Bilderstürmers, Ketzers oder Aufklärers einnehmen kann.

Abseits dieser düstereren Varianten erweist sich der Topos von der entkontextualisierten Technologie als ebenso populär wie unkonventionell. Er entspricht im Kern den Ansprüchen, die an die Serie bei ihrer Erschaffung durch Sidney Newman geknüpft wurden, nämlich, intelligente Science-Fiction zu sein, die auf „bug-eyed monsters", die eindimensionalen Antagonisten der B-Movies der

1960er Jahre, verzichten kann (vgl. Cull 2006, 53f.). Auch lässt sich das Motiv als Angriff auf die Sehgewohnheiten des Publikums deuten: Schwarz-Weiß-Schemata, nach denen die *dramatis personae* in Sympathieträger und eindeutige Bösewichte eingeteilt werden, greifen hier oftmals nicht, da die dafür nötige Balance durch das Fehlen des Antagonisten beeinträchtigt ist.

Zitierte Filme, Mehrteiler, Serien und Reihen

Adams, Douglas/Bell, Alan J.W./Lloyd, John: *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. 6 Episoden à 33 Min., GB 1981.

Burton, Mark et al.: *Spitting Image*. 131 Episoden à 30-60 Min., GB 1984-1996.

Grant, Rob/Naylor, Doug: *Red Dwarf*. 61 Episoden à 23-29 Min., GB 1988-1999.

Lloyd, John/Hardie, Sean: *Not The Nine O'Clock News*. 27 Episoden à 25 Min., GB 1979-1982.

Newman, Sydney et al.: *Doctor Who*. 800+ Episoden à ca. 25-45 Min., GB 1963-1989 und 2005-.

Newman, Sydney et al.: *The Avengers*. 161 Episoden à 50 Min., GB 1961-1969.

Roddenberry, Gene et al.: *Star Trek: The Original Series*. 79 Episoden à 51 Min., US 1966-1969.

Literatur

72nd Annual Peabody Awards: Complete List of Winners, 27.03.2013, http://peabodyawards.com/2013/03/72nd-annual-peabody-awards-complete-list-of-winners/ (02.05.2013).

Cook, John R./Wright, Peter: ‚Futures past': An introduction to and brief survey of British science fiction television. In: British Science Fiction Television. A Hitchhiker's Guide, hg. von dens., London 2006, 1-20.

Cull, Nicholas J.: ‚Bigger on the inside…' *Doctor Who* as British cultural history. In: The Historian, Television and Television History, hg. von Graham Roberts und Philip M. Taylor, Luton 2001, 95-112.

Ders.: Tardis at the OK Corral. *Doctor Who* and the USA. In: British Science Fiction Television. A Hitchhiker's Guide, hg. von John Cook und Peter Wright, London 2006, 52-70.

Dath, Dietmar: Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift, Frankfurt a.M. 2008.

Geraghty, Lincoln: Television since 1980. In: The Routledge Companion to Science Fiction, hg. von Mark Bould et al., London/New York 2009, 144-152.

Hills, Matt: *Doctor Who*. In: Fifty Key Television Programmes, hg. von Glen Creeber, London/New York 2004, 75-79.

Ders.: Triumph of a Time Lord. Regenerating *Doctor Who* in the Twenty-First Century, London/New York 2010.

Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (Hgg.): Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart 2012.

Leith, Sam: Worshipping *Doctor Who* from behind the sofa. The Telegraph, 04.07.2008, http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/samleith/3560202/Worshipping-Doctor-Who-from-behind-the-sofa.html (29.04.2013)

O'Mahoney, Daniel: ‚Now how is that wolf able to impersonate a grandmother?' History, Pseudo-history and Genre in *Doctor Who*. In: Time And Relative Dissertations In Space: Critical Perspectives On *Doctor Who*, hg. von David Butler, Manchester 2007, 56-67.

Orthia, Lindy A.: Antirationalist critique or fifth column of scientism? Challenges from *Doctor Who* to the mad scientist trope. In: Public Understanding of Science 20 (2011), 525-542.

Oxford Dictionary: Tardis, 2013, http://oxforddictionaries.com/definition/Tardis (29.04.2013)

Perryman, Neil: *Doctor Who* and the Convergence of Media: A Case Study in ‚Transmedia Storytelling'. In: Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies 14 (2008), 21-40.

Robb, Brian J.: Timeless Adventures. How *Doctor Who* Conquered TV, Harpenden 2009.

Samuelson, David N.: Hard SF. In: The Routledge Companion to Science Fiction, hg. von Mark Bould et al., London/New York 2009, 494-499.

Sandbrook, Dominic: Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles, London 2005.

Ders.: White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties, London 2010.

Sleight, Graham: The Big Picture Show: Russell T. Davies' writing for *Doctor Who*. In: The Unsilent Library. Essays on the Russell T. Davies

era of the New Doctor Who, hg. von Simon Bradshaw, Anthony Keen und Graham Sleight, London 2011, 15-28.

Sweney, Mark: *Doctor Who* BBC Worldwide's biggest-selling TV show internationally, The Guardian, 12.07.2011, http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/12/doctor-who-bbc-worldwide (29.04.2013).

Tulloch, John/Alvarado, Manuel: *Doctor Who*. The Unfolding Text, London 1983.

Westfahl, Gary: Space opera. In: The Cambridge Companion to Science Fiction, hg. von Edward James und Farah Mendlesohn, Cambridge 2003, 197-208.

Winner, Langdon: Autonomous Technology. Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought, Cambridge (MT) 1977.

Wright, Peter: Film and Television, 1960-1980. In: The Routledge Companion to Science Fiction, hg. von Mark Bould et al., London/New York 2009, 90-101.