



Open Library of Humanities



Artikel

Zitation: Mika, Dominik. »Versklavte Replikanten und die Konstruktion von »Whiteness« in BLADE RUNNER und BLADE RUNNER 2049«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 8.1 (2020): 1–32. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.785>.

Erstveröffentlichung: 14. October 2020

Peer-Review-Verfahren:

Der vorliegende Beitrag wurde anonymisiert von zwei unabhängigen Fachgutachter*innen beurteilt.

Copyright:

© 2020 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons-Grundlizenzen in der Version 4.0 (Creative Commons Namensnennung 4.0 International, welche die unbeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung erlaubt, solange der/die Autor*in und die Quelle genannt werden). Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de/>.

Open Access:

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint ab Ausgabe 1/2019 ausschließlich im Open-Access-Format. Ältere Druckausgaben sind über den Lit Verlag Münster beziehbar.

Digitale Archivierung:

Die Open Library of Humanities und alle ihre Zeitschriften werden durch den wissenschaftlichen Archivdienst CLOCKSS digital archiviert.

The Open Library of Humanities is an open access non-profit publisher of scholarly articles.

ARTIKEL

Versklavte Replikanten und die Konstruktion von »Whiteness« in BLADE RUNNER und BLADE RUNNER 2049

Dominik Mika

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, DE
d_mika02@uni-muenster.de

The release of the anticipated sequel to BLADE RUNNER and the largely unaltered adoption of the spatial and discursive setting in BLADE RUNNER 2049 gave newfound relevance to the topic of the Whiteness of the enslaved replicants. Because BLADE RUNNER positions the enslaved replicants in a discursive framework that repeatedly references African American history and slave narratives, their hyperbolically white depiction has caused concern and criticism among Anglophone scholars. This essay examines the construction of Whiteness in BLADE RUNNER and discursive differences in the sequel BLADE RUNNER 2049 from the perspective of Critical Race Theory, based mainly on the theoretical groundwork of Richard Dyer and Daniel Bernardi. It will outline the construction of whiteness as a means to critically portray the oppressive discourse in both films, by discussing the detachment of the replicants »invisible privileges« of whiteness. In order to appropriately characterize the, on its face very questionable, positioning of enslaved white replicants within a framework of African American slavery, the analysis will establish how both films utilize whiteness to construct a critical depiction of the historically stereotypical connection between blackness and slavery. The epitome of this criticism is to be found in the hyperbolically white stylization of Roy Batty. The depiction of »White Flight« in BLADE RUNNER and BLADE RUNNER 2049 will be discussed against the backdrop of racial Othering. The implied migration of white humans to the superior »Off-World« establishes a fear of the Other and its assimilation in the white population. The exclusion of black characters in the original film, and their inclusion in the sequel, affect the way in which the movie portrays replicants within the framework of African American enslavement. Along with the distinct non-hyperbolic depiction of the white replicants in BLADE RUNNER 2049, this necessitates an analysis of the perpetuation of the oppressive discourse. This essay aims to establish the analytical fertility of Critical Whiteness Studies within the Germanophone BLADE RUNNER debate.

1 Whiteness-Forschung und BLADE RUNNER

Die Veröffentlichung des lang antizipierten Nachfolgers *BLADE RUNNER 2049* (US 2017, Regie: Denis Villeneuve) sorgte nicht nur für sehr gute Kritiken und Begeisterung unter nostalgischen Science-Fiction-Fans, er entfachte außerdem erneut die Diskussion um den Vorgänger, der als prägendes Werk des Cyberpunk-Genres gilt. Im Rahmen dieser neugefundenen Relevanz halte ich es für notwendig, die Diskussion um die Rassenkonstruktionen¹ (»constructions of race«) von *BLADE RUNNER* (US 1982, Regie: Ridley Scott) aus der Perspektive der Critical-Whiteness-Forschung aufzugreifen und auf *BLADE RUNNER 2049* auszuweiten.

Die Konstruktion von Rasse (»race«) im Cyberpunk-Genre hat sich in der anglophonen Forschungsdiskussion längst zu einem zentralen Diskussionsfokus entwickelt. Die diskursive Rassenkonstruktion in *BLADE RUNNER* erfuhr schon Jahre vor der Veröffentlichung des Nachfolgers *BLADE RUNNER 2049* starke Kritik durch die Critical-Whiteness-Forschung. Brian Locke problematisierte die fragwürdige Stilisierung der Replikanten und sah in ihrer überzogenen »Whiteness« sogar die Befürwortung von Rassenideologien (»racial ideologies«), die die vermeintliche Überlegenheit des weißen Menschen (»white supremacy«) propagieren. Locke reiht sich damit in eine erhebliche Anzahl von Stimmen² ein, welche die Konstruktion von Whiteness und die Unterrepräsentation von Blackness in *BLADE RUNNER* diskutieren. Die deutschsprachige Forschung ist bis jetzt jedoch nicht an dieser Debatte beteiligt.

¹ In diesem Artikel wird ein kritischer Rassenbegriff aus der anglophonen Forschung verwendet (»Critical Race Theory«). Der Rassenbegriff ist dabei als soziales Konstrukt zu sehen, das von weißen Menschen in Machtpositionen genutzt wird, um ethnische Minderheiten systematisch zu unterdrücken. Das Ziel dieser kritischen Perspektive ist, den unterdrückenden Diskurs durch analytische Betrachtung sichtbar zu machen und aufzulösen. Da es sich bei der »Critical Race Theory« um ein anglophones Forschungsfeld handelt, entstehen Übersetzungsprobleme, die bei der Diskussion berücksichtigt werden müssen: »Race« und »Rasse« tragen unterschiedliche Konnotationen in ihren jeweiligen sprachlichen und geographischen Kontexten. Während die Verwendung des Rassenbegriffs zur Beschreibung der ethnischen Zugehörigkeit in Amerika in gewisser Weise normalisiert ist, so ist der Begriff im Deutschen höchst problematisch. Darüber hinaus trägt der Begriff im amerikanischen Raum eine starke Konnotation mit Sklaverei und den Bürgerrechtsbewegungen im Kampf gegen Diskriminierung und soziale Ungleichheit. Dieser Hintergrund existiert im Deutschen nicht. In diesem Artikel wird der amerikanische Rassenbegriff verwendet.

² U. a. liefern Alexis Harley, Kaja Silverman und Robert Barringer wichtige Beiträge zur Diskussion.

BLADE RUNNER 2049 übernimmt die Atmosphäre und die klassenbasierte Gesellschaftsstruktur des Originals, die auf der binären Differenzierung zwischen Menschen und Androiden beruht. Da die Konstruktion dieser Elemente ein wesentlicher Auslöser der Debatte um die Rassenkonstruktion des Originals war, halte ich es für notwendig, *BLADE RUNNER 2049* durch dieselbe Linse zu betrachten. Die problematische Rassenkonstruktion des Vorgängers wirft die Frage der Beständigkeit der Problematik im Sequel auf. Das zentrale Ziel meines Aufsatzes ist es daher, die Konstruktion von Whiteness in *BLADE RUNNER* auf den Vorwurf eines ideologischen Untertones, der eine vermeintlich »rassische Überlegenheit« der weißen Bevölkerung propagiert, zu analysieren, um danach die diskursive Beständigkeit bzw. Veränderung in *BLADE RUNNER 2049* zu untersuchen. Ich werde argumentieren, dass die Konstruktion von Whiteness diesen Vorwurf nicht rechtfertigt, sondern vielmehr als Basis für einen kritischen Impuls fungiert, der die Willkürlichkeit der unterdrückenden und rassistischen Diskursstruktur hervorhebt. Daraus abgeleitet soll die analytische Ergiebigkeit der Critical-Whiteness-Forschung innerhalb der deutschsprachigen *BLADE-RUNNER*-Debatte hervorgehoben werden.

Schon im Vorspann kündigt sich Ridley Scotts *BLADE RUNNER* dem Zuschauer als Geschichte der Rebellion von versklavten Replikanten an. Dementsprechend hat sich der größte Teil der internationalen Forschungsdiskussion um *BLADE RUNNER* auf die im Film dargestellte Gesellschaft und die ihr innewohnende Klassentrennung sowie auf die postkolonialen Elemente fokussiert. Auch wenn die Bedeutung dieser Ansätze nicht angezweifelt werden soll, so würden Vertreter der Critical-Whiteness-Forschung³ argumentieren, dass die postkoloniale, klassenorientierte Gesellschaft lediglich das Resultat der Konstruktion von Whiteness in *BLADE RUNNER* ist.

Meine Fragestellung basiert auf den Erkenntnissen der Critical Race Theory, insbesondere von Daniel Bernardi und Richard Dyer. Die Untersuchung des Konzeptes, das im anglophonen Forschungszweig der Critical Race Theory als »Whiteness«⁴

³ Die Critical-Whiteness-Forschung ist ein Forschungsfeld innerhalb der Critical Race Theory, das die diskursive Konstruktion von Whiteness in Literatur und Film behandelt. Das Aufheben der ethnisch begründeten Privilegien von Menschen mit weißer Hautfarbe steht dabei im Vordergrund.

⁴ Der Begriff »Whiteness« lässt sich grob als »Weiß-Sein« ins Deutsche übersetzen. Zudem konnotiert »Whiteness« den Zustand der rassistischen (»racial«) Negierung und die Privilegien der Standardisierung und der rassistischen Unsichtbarkeit (»racial invisibility«) der ethnisch weißen Person.

bezeichnet wird, entstand aus der Erkenntnis, dass die Analyse von Rassensymbolik (racial imagery) einen blinden Fleck im Bereich der Konstruktion von ethnisch weißen (racially white) Menschen aufweist. Dyer geht in seiner Argumentation deshalb von der grundlegenden Annahme aus, dass weder das Konzept von Rasse (race) nur auf Menschen anwendbar ist, die nicht weiß sind, noch, dass die Symbolik von nicht-weißen Menschen die einzige Rassensymbolik ist (Dyer 1). Solange weiße Menschen nicht ethnisch gesehen und benannt werden (»racially seen and named«), werden sie als Norm für den Menschen per se gesetzt: »Other people are raced, [white people] are just people« (Dyer 1).

Dyer zeigt auf, dass der weiße Körper sowohl im Film als auch im alltäglichen Sprachgebrauch als »the standard« oder »non-raced« angesehen wird, während andere Ethnizitäten über ihre Hautfarbe oder ihren Ursprung definiert werden (Dyer 2). Aus dieser Tatsache leitet sich der Begriff der Unsichtbarkeit von Whiteness (»invisibility of Whiteness«) ab. Dadurch, dass der Mensch als weiß wahrgenommen wird, wird er als rassistisch (racially) unmarkierte⁵ Norm, unspezifisch und allgemein wahrgenommen (Dyer 45) – die Hautfarbe wird nicht als ethnisch konnotierter Marker gesehen. Dieser auf der semantischen Ebene entstehende Widerspruch wird von Richard Dyer wie folgt aufgelöst:

Whites must be seen to be white, yet whiteness as race resides in invisible properties and whiteness as power is maintained by remaining unseen. [...] Whiteness is the sign that makes white people visible as white, while simultaneously signifying the true character of white people, which is invisible. (45)

Diese Unsichtbarkeit des weißen Körpers wird von der Critical-Whiteness-Forschung problematisiert. Sie untersucht die Privilegien und Vorurteile, die der weiße Körper gegenüber dem nicht-weißen Körper besitzt (»privileges and assumptions about the white self and the non-white Other«), basierend auf standardisierten Normen und Werten der westlichen Welt (Hein 2). Bernardi formuliert Strategien, um die Binarität

⁵ Der englische Begriff »racial marker« wird hier mit dem deutschen Wort »Markierung« bzw. »markieren« übersetzt.

von Whiteness zwecks einer kritischen Hinterfragung aufzulösen. Er charakterisiert den Aspekt der »performance« (xxi) von Whiteness und demonstriert die Effekte der Selbst- und Fremdwahrnehmung auf das Subjekt und seine soziale Positionierung.

Forschungsbeiträge, die sich speziell mit der Konstruktion von Whiteness in *BLADE RUNNER* beschäftigen, stammen ausschließlich aus dem anglophonen Raum. Das Feld kann grob auf zwei große Kontroversen reduziert werden. Zunächst ist die Diskussion über den Zusammenhang zwischen der Darstellung der Replikanten und der Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung zu nennen. So untersucht Kaja Silverman die Schnittstelle von sozialer Klassentrennung und Rassenkonstruktion in *BLADE RUNNER* und argumentiert, dass die hyperbolische Whiteness der Replikanten genutzt wird, um die Willkürlichkeit der Versklavung hervorzuheben. Brian Locke hingegen kritisiert, dass die von Silverman festgestellte Willkürlichkeit keine progressive politische Agenda garantiere (123). Er äußert außerdem starke Bedenken bezüglich der Nicht-Existenz von schwarzen Figuren in *BLADE RUNNER* sowie der Auswirkungen der problematischen Darstellung eines »überlegenen« weißen Mannes, der zeitgleich eine unterdrückte Minderheit verkörpert. David Desser wiederum analysiert die Ausgrenzung der Replikanten anhand der Gesellschaftsstruktur des Films, indem er argumentiert, dass die Replikanten sich in die unterste Klasse integrieren. Judith Kerman spricht über die politischen Aspekte im Hinblick auf *BLADE RUNNERS* dystopische Atmosphäre. Ihre Beobachtungen zur Darstellung von Roy Batty bilden die Grundlage sowohl für Silvermans als auch für Lockes Ansatz. Alexis Harleys diskursive Abgrenzung zwischen Mensch und Maschine im Science-Fiction-Genre und ihre Analyse zur Rechtfertigung von Sklaverei innerhalb eines Diskurses stellt eine weitere Position in dieser Debatte dar, welche die Parallelen zur afroamerikanischen Geschichte und Sklaverei-Narrativen in *BLADE RUNNER* etabliert und damit Silvermans Ansatz unterstützt.

Matthew Flisfeders postmoderne Perspektive ist ebenfalls zu beachten: Er argumentiert, dass die Andersartigkeit der Replikanten lediglich mit technischen Hilfsmitteln identifiziert werden kann, und bietet eine abweichende Interpretation der Whiteness der Replikanten. Diese Position werde ich im Verlauf dieses Artikels widerlegen. Ich argumentiere vielmehr, dass die hyperbolische Whiteness der

Replikanten in Verbindung mit der Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung ein Stilmittel ist, das die Willkürlichkeit der Diskriminierung hervorhebt und kritisiert. Diese Position stimmt mit Silvermans Annahmen überein und hinterfragt Lockes Position.

Die zweite Kontroverse konzentriert sich auf den Gebrauch des Topos der »White Flight« in BLADE RUNNER.⁶ Eric Avila und Kevin McNamara stehen in diesem Bereich für die im Kontext dieses Artikels zentralen Forschungspositionen. Avila stellt den Kontext zum Science-Fiction-Genre der 1950er-Jahre her und bezeichnet die in BLADE RUNNER dargestellte Stadt als die »ultimate Post-White Flight City« (68). McNamara erläutert den historischen Ursprung des Konzeptes und ordnet »White Flight« in die Stadtgeschichte von Los Angeles ein. Mein Essay verbindet »White Flight« mit der Konstruktion von Whiteness in BLADE RUNNER und untersucht die Auswirkung, welche dieses Topos auf die Rassenkonstruktion des Films hat.

Ich werde im Folgenden drei Aspekte hervorheben, für welche die diskursive Konstruktion und die filmästhetische Stilisierung von Whiteness besonders ausschlaggebend sind: Zunächst konzentriert sich das zweite Kapitel auf die Analyse von »White Flight« in BLADE RUNNER und erklärt, warum der Film ein Topos verwendet, dessen Höhepunkt 30 Jahre vor seiner Veröffentlichung einzuordnen ist. Im dritten Kapitel untersuche ich die Whiteness der Replikanten im Kontrast zur orientalisierten Bevölkerung und der Abwesenheit von schwarzen Charakteren. Das vierte Kapitel vertieft diese Analyse, indem Roy Battys Figur und seine hyperbolische Whiteness in den Fokus gerückt werden. Anschließend untersuche ich im fünften Kapitel den im Jahr 2017 erschienenen Nachfolger BLADE RUNNER 2049 auf diskursive Veränderungen in der Konstruktion von Whiteness. Zuletzt werde ich die Ergebnisse meiner Analyse konzentriert rekapitulieren und auf Anschlussmöglichkeiten meiner auf Whiteness fokussierten Auslegung an die breitere BLADE-RUNNER-Forschung eingehen.

⁶ »White Flight« bezeichnet die Konzentration ethnischer Minderheiten in den (US-amerikanischen) Innenstädten der 1950er-Jahre, die in Wechselwirkung mit der Migration der weißen Bevölkerung an den Stadtrand stattfand. Dieser gesellschaftliche Entwicklungsprozess spiegelt sich auch als wiederkehrender narrativer Topos in der amerikanischen Popkultur der Zeit wider. Oftmals enthielten die Abbildungen diskriminierende Darstellungen von ethnischen Minderheiten, gegenüber von verherrlichenden Darstellungen von Whiteness (Avila 53).

2 White Flight in BLADE RUNNER

BLADE RUNNER spielt in einer verfallenen Version der amerikanischen Großstadt Los Angeles. Anhand der visuellen Darstellung ist dies jedoch unmöglich für den Zuschauer zu erkennen. Asiatische Symbole und Merkmale dominieren die städtische Szenerie. Die Neon-Anzeigetafeln mit asiatischen Schriftzeichen, urbane Strukturen und die Architektur sorgen für die unverkennbare Assoziation mit dem asiatischen Raum. Die orientalisierte⁷ Darstellung einer westlichen Stadt ist allerdings keine auf BLADE RUNNER beschränkte Einzigartigkeit, sondern eine signifikante Konvention des Cyberpunk-Genres.⁸ Yuen argumentiert, dass die asiatischen Merkmale eine verfremdende Wirkung auf die Wahrnehmung der Kulisse haben (2). Durch die Abbildung großer Menschenmassen wird zudem deutlich, dass auch die Darstellung der Bevölkerung extrem orientalisiert ist. Im Vergleich zu den sichtbaren weißen Personen sind die als »asiatisch« markierten Personen nicht nur deutlich in der Überzahl, sondern dominieren das Gesamtbild. Dies steht im Kontrast zum tatsächlichen Bevölkerungsbild des heutigen Los Angeles, in dem die hellhäutige Bevölkerung deutlich die Mehrheit bildet. Locke argumentiert daher, dass im Los Angeles des Films die orientalisiert dargestellte asiatische Bevölkerung den Platz der weißen Bevölkerung eingenommen habe (Locke 114).⁹

Der Konsens der Forschung in diesem Punkt ist, dass der Großteil der weißen Bevölkerung Los Angeles vermutlich in Richtung der »Off-World Colonies« verlassen habe, so z.B. Beal (62) und Desser (111). Auch wenn das Publikum keine explizite Beschreibung dieser »Off-World« erhält, wird deutlich, dass es sich dabei um einen Ort handelt, der der Erde vorzuziehen ist. Der Film drückt dies durch die

⁷ Der von Said geprägte Orientalismusbegriff stammt aus der postkolonialen Kritik und beschreibt eine rassistische eurozentrische Weltanschauung, bei der die östliche Welt als homogene, anonyme Menschenmasse dargestellt wird und aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit als unterlegen, andersartig, lasterhaft und gleichzeitig exotisch erklärt wird.

⁸ Wong Kin Yuen bietet eine detaillierte Analyse asiatischer Motive im Setting bekannter Cyberpunk-Werke.

⁹ Locke kommentiert, dass diese Darstellungsweise häufig als Abbild der rassistisch motivierten Xenophobie gelesen wird (»Yellow Peril«), die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films mit dem ökonomischen Aufstieg Japans verbunden wurde (114).

allgegenwärtige »Off-World«-Werbung aus: »A new life awaits you in the Off-World Colonies! The chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure!«. Desser findet einen noch deutlicheren Hinweis auf die Auswanderung der weißen Bevölkerung in Richtung »Off-World«. Er merkt an, dass die Begegnung mit einer weißen Person selten genug gewesen sein muss, dass der weibliche Replikant Pris den Ingenieur J.F. Sebastian überrascht fragt, warum er nicht in die »Off-World« ausgewandert sei (111). Offensichtlich wird in dieser binären Aufteilung von Lebensräumen eine Klassentrennung hergestellt, bei der die weiße Bevölkerung im Vergleich zu der mehrheitlich asiatischen Bevölkerung auf der Erde eine privilegierte Position einnimmt.¹⁰ Hier schließt sich ein zentraler Beobachtungspunkt der Critical-Whiteness-Forschung an: »Whiteness is often used to refer to complex privileges and assumptions about the white self and the non-white Other« (Hein 20). Es handelt sich in diesem Fall um ein konkretes materielles Privileg in Form eines hochwertigeren Lebensraumes.

Avila bezeichnet das Phänomen des Auszuges der weißen Menschen aus der Stadt als »White Flight« – die Weiße Flucht.

[White Flight] names the process by which American cities of the postwar period saw increasing racial segregation and socioeconomic fragmentation. As racialized minorities concentrated in American inner cities during the late 1940s and throughout the 1950s, millions of ›white‹ Americans took to the new suburban communities to preserve their whiteness. (53)

Urbane Settings werden im Science-Fiction-Genre in dem Moment populär, als ein soziales Klima entsteht, in dem die weiße Bevölkerung in ständiger Angst vor einer Invasion des Andersartigen (»alien Other«) lebt (Avila 53). Avila beschreibt das Los Angeles von BLADE RUNNER als eine Stadt »after alien colonization [...] where whiteness is a historical figment of an ancient civilization« (Avila 68). Erstaunlicherweise feierte der Film aber rund 40 Jahre nach dem Höhepunkt dieses Phänomens Premiere. Allerdings

¹⁰ »Weiße Bevölkerung« meint hier ausschließlich die menschliche Bevölkerung. Auf die Notwendigkeit der Exklusion der Replikanten gehe ich im folgenden Kapitel näher ein.

stellt schon MacNamara fest, dass das »echte« Los Angeles sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung inmitten einer Arbeiterkrise befand. Der Zustrom von Einwanderern in den Niedriglohnsektor sorgte für einen Anstieg der Arbeitslosigkeit der einheimischen Bevölkerung. MacNamara sieht in dieser Entwicklung, die er besonders in Los Angeles beobachtet, einen zentralen Grund für die Verschärfung der ohnehin schon problematischen – weil rassistisch konnotierten – sozialen Segregation der Ethnizitäten in den USA (427 f.). Die zu dieser Zeit unter amerikanischen Arbeitern weit verbreitete hysterische Angst vor einer Invasion durch japanische Arbeiter erzeugte vermutlich ein immersives¹¹ Unbehagen für den/die amerikanische*n *BLADE-RUNNER-Zuschauer*in* (Avila 58), was die bedrückende, fremde Atmosphäre nur verstärkte. Ridley Scott selbst beschreibt *BLADE RUNNER* als »a 40 year-old film set forty years into the future« (zitiert nach Silverman 109). Die Aussage bietet einen Beleg für Scotts unmissverständlichen Gebrauch eines zu diesem Zeitpunkt bereits veralteten Themas.

Aus der Sicht der aktuellen Whiteness-Forschung belastet dieser Ansatz die Rezeption des Films allerdings stark. Wie bereits erläutert argumentiert Avila, dass die weiße Bevölkerung Los Angeles anscheinend in Richtung »Off-World« verlassen hat, um die sozialen und kulturellen Privilegien ihrer Whiteness zu erhalten (53). Motiviert ist diese Flucht, so Dyer (9), durch die Angst, sich an das orientalisierte Andere anzupassen und somit den sozialen Status – und die rassische Unsichtbarkeit (»racial invisibility«) – des weißen Menschen zu verlieren. In diesem Zusammenhang wird Whiteness als übergeordnete Kultur dargestellt, die durch den Kontakt und den Einfluss des fremden Anderen negativ beeinträchtigt würde. Diese Angst vor Assimilation ist in *BLADE RUNNER* Teil des Diskurses der dargestellten Gesellschaft. Es gibt keine Anzeichen, dass der Film gegenüber dieser Gesellschaftsform eine kritische Position einnimmt, da der Diskurs kaum angesprochen und zu keinem Zeitpunkt hinterfragt wird. Die unreflektierte Abbildung verleiht dem Film einen Unterton, der die Befürwortung der rassenideologischen Überlegenheit der weißen Bevölkerung impliziert.

¹¹ Zuschauer*innen, die fremdenfeindliches Gedankengut verinnerlicht haben, könnten ihr rassistisches Weltbild in der problematischen Darstellung des Filmes bestätigt sehen.

Die deutliche Gegenüberstellung der rassistisch unmarkierten weißen Bevölkerung mit der asiatisch-orientalisierten erweckt zunächst den Eindruck einer binären Rassenkonstruktion. An dieser Stelle darf jedoch nicht die filmische Repräsentation der lateinamerikanischen und der afroamerikanischen Bevölkerungsgruppe unterschlagen werden – besonders da sie zur Zeit der Veröffentlichung einen signifikanten demografischen Anteil von Los Angeles ausmachten.

Die spanische Beschriftung der Werbetafeln vor J. F. Sebastians Haus lässt auf mehrsprachige Anwohner und damit auf einen lateinamerikanischen Bevölkerungsanteil innerhalb des Los Angeles von BLADE RUNNER schließen. Betrachtet man wiederum die bereits erwähnten Szenen, in denen größere Menschenmengen zu sehen sind, so ist die Darstellung der lateinamerikanischen Bevölkerung jedoch eher unauffällig. Sie erfährt – im Gegensatz zur asiatischen Bevölkerung – keine erhöhte Sichtbarkeit in der rassistischen Konstruktion des Films.

Wie Locke zurecht anmerkt, weist der Film zudem starke Parallelen zur afroamerikanischen Geschichte und amerikanischen Sklaverei-Narrativen¹² auf (115): »the film absolutely depends upon the category of blackness and its role in the history of American slavery and civil rights« (114). Der thematische Bezug ist besonders problematisch, da während des gesamten Films keine einzige afroamerikanische Figur im Bild zu sehen ist. Der erhebliche afroamerikanische Anteil der tatsächlichen Bevölkerung von Los Angeles hebt diese Ausgrenzung weiter hervor. Ich werde daher im folgenden Kapitel die Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung analysieren und den Effekt, den diese Ausgrenzung auf die Rezeption der weißen Replikanten hat, darlegen.

3 Weiße Replikanten und die Abwesenheit der afroamerikanischen Bevölkerung

Neben Locke haben auch eine Vielzahl anderer Autorinnen und Autoren festgestellt, dass im Los Angeles von BLADE RUNNER kein einziger schwarzer Mensch zu existieren scheint (Locke 114; Desser 111; Barringer 13). Diese Feststellung beschränkt sich nicht nur auf Figuren mit Sprechrollen. Die Szene, in welcher der Protagonist

¹² Locke nennt »fugitive replicants who have made it back to earth [...] eluding slave catchers by running ›north‹ to freedom« (114) als Beispiel für eine solche Parallele.

Deckard dem Publikum vorgestellt wird, beginnt mit einem Kameraschwenk, der die Menschenmenge auf den Straßen zeigt und die Bevölkerung der Stadt in einem Establishing Shot präsentiert. Auch wenn die Zahl der Szenen mit großen Menschenmengen sehr begrenzt ist, so ist das Fehlen schwarzer Menschen repräsentativ für den ganzen Film. Dadurch, dass alle Personen auf der Straße, einen leuchtenden Regenschirm tragen, der ihr Gesicht trotz der Dunkelheit der Szene sichtbar macht, wird die Darstellung filmisch betont.

Barringer spekuliert zwar, dass die afroamerikanischen Einwohner entweder ebenso in Richtung »Off-World« migriert sind oder gar ausgelöscht worden sein könnten (13), explizit wird ihre Abwesenheit im Film jedoch weder aufgeklärt noch thematisiert. BLADE RUNNER etabliert die bereits erwähnten Parallelen zur afroamerikanischen Geschichte und Sklaverei-Narrativen also diskursiv, schließt das eigentliche Subjekt dieses Diskurses durch die Abwesenheit von afroamerikanischen Figuren aber konsequent aus. Stattdessen werden die weißen Replikanten an die Position des versklavten Subjekts gesetzt.¹³ Dies lässt sich bereits am Prolog festmachen, in dem die soziale Rolle der Replikanten als »Sklaven« definiert wird: »used Off-World as slave labor, in the hazardous exploration and colonization of other planets«. Barringer argumentiert daher, dass in Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung die Replikanten in der Filmhandlung die Rolle der unterdrückten Sklaven eingenommen haben.¹⁴

Silverman erkennt diese diskursive Umpositionierung ebenfalls an (115). Sie argumentiert, dass der Film mit der Erklärung der sozialen Rolle der Replikanten im Prolog die diskursive Abgrenzung der Replikanten als soziale Gruppierung in

¹³ Locke argumentiert, dass die Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung im Film notwendig sei (124), da der Zuschauer aufgrund diverser Parallelen zur afroamerikanischen Geschichte afroamerikanische Darsteller anstatt der weißen intuitiv mit der Sklaverei-Thematik assoziieren könnte: »Any direct references to blackness would constitute competition for the status of the victim« (125). Diese Argumentation halte ich für zweifelhaft. Locke pauschalisiert die Verbindung von »Blackness« und der »Opferposition« auf haarsträubende Weise und der Gedanke, dass die Ausgrenzung der schwarzen Bevölkerung die einzige Darstellungsmöglichkeit dieser Umstände sei, ist ebenfalls fragwürdig.

¹⁴ Barringers formuliert seine Argumentation und These jedoch so unpräzise, dass diese noch problematischer erscheint als das Problem, das er untersucht: »the replicants [...] function as a replacement for blacks, whose absence (by whatever means, fair or foul) has made it economically desirable and politically feasible to construct a new race of slaves« (16).

den Vordergrund rücken. Deren Position beschreibt sie als »servile [...] within a master/slave dialectic« (110). Gleichzeitig hebt sie aber hervor, dass die Replikanten im Vorspann außerdem als »virtually identical to a human« charakterisiert werden. Sie schließt daraus, dass es sich bei der binären Trennung von Menschen und Replikanten um eine »ideological fabrication« (115) handeln muss. Der Begriff charakterisiert sowohl die Künstlichkeit der Trennung als auch ihre diskursive Aufrechterhaltung innerhalb der Gesellschaftsstruktur. Folgerichtig sieht Silverman die Positionierung der weißen Replikanten in der Rolle der Sklaven als kritischen Impuls, der die Willkürlichkeit darstellt, mit der die Diskriminierung einer einzelnen Gesellschaftsgruppe gerechtfertigt wird (115).¹⁵ Der Film kritisiere die traditionell stereotype Verbindung zwischen Blackness und Sklavenstatus, indem den weißen Replikanten die durch ihre Hautfarbe assoziierten »invisible privileges« (Dyer 9, 44) abgehen und sie somit eine soziale Position einnehmen, die historisch mit der Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung verknüpft ist. Der Dialog zwischen Roy Batty und Deckard bestätigt diese These: »Quite an experience to live in fear, isn't it? That's what it is to be a slave«. Die Aussage belegt, dass Batty sich selbst als Sklave sieht und aus dieser Erkenntnis heraus kritisiert, dass Nicht-Androiden (wie Deckard) diese Unterdrückung aufgrund ihrer angeborenen »privileges« nie erleben mussten.¹⁶ Folgt man diesem Ansatz und interpretiert diese Darstellung als Kritik an der willkürlichen Unterdrückung einer Gesellschaftsgruppe, ist es notwendig zu hinterfragen, in welcher Form *BLADE RUNNER* die Diskriminierung der Replikanten »rechtfertigt«, bevor ich im vierten Kapitel auf mögliche Probleme der dargestellten Rechtfertigungen eingehe.

Die Differenzierung zwischen Menschen und Replikanten – Menschen und Nicht-Menschen – ist ein sich wiederholendes Element in der narrativen Struktur des Films. *BLADE RUNNER* nutzt das Fehlen der »invisible privileges«, die mit der

¹⁵ Der Begriff »Rechtfertigung« bezeichnet hier die intradiskursive Legitimierung und besitzt keine ethische Konnotation.

¹⁶ Die Frage, ob Deckard ein Replikant oder ein Mensch ist, ist an dieser Stelle nicht relevant. Die Formulierung bezieht sich hier ausschließlich auf Roy Batty, der keinen Anlass besitzt, Deckard als etwas anderes als einen Menschen zu sehen.

weißen Hautfarbe der Replikanten assoziiert werden, als »Andersartigkeit«, die den Sklavenstatus der Replikanten innerhalb des Diskurses rechtfertigt: »A difference that legitimizes [...]»¹⁷ dominion«, so Harley (226).

The first is the unmarked human [...] his body is not marked because his body is normal, not raced, or sexed, he is not that body. [...] On the other hand, there is the human marked by her or his bodily difference (from the unmarked). This human is the black body, the colored body, the sexed body, and because she or he is body, her role is bodily labor, slavery, and because body and mind are oppositional categories, this marked body is all body. (Harley 221)

BLADE RUNNER positioniert die Replikanten in der Rolle des markierten, andersartigen und damit unterdrückten Menschen. Ihre standardisierte, nicht-rassistische Fremdwahrnehmung (Dyer 2) wird aufgehoben, indem die mit ihrer weißen Hautfarbe assoziierten »invisible privileges« (Dyer 9, 44) entfernt werden. Trotz ihrer weißen Hautfarbe werden die Replikanten somit als andersartig (bzw. »markiert«) wahrgenommen. Ihre Hautfarbe ist damit sowohl ein unterscheidendes als auch ein definierendes Merkmal. Der Gebrauch der Phrase »skin-job« demonstriert die Reduzierung auf den Körper, sogar auf die Haut, des unterdrückten Individuums.

Bernardi bezeichnet dieses Phänomen des Aufhebens (und des Attribuierens) von Whiteness als »passing as white« (xxi). Er hebt insbesondere das Zusammenwirken von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung in der Konstruktion von Whiteness hervor und argumentiert, dass das Handeln nach bestimmten sozialen Konventionen und Normen, gepaart mit der Selbstwahrnehmung von Whiteness, eine Fremdwahrnehmung von Whiteness zur Folge habe. Gleichzeitig führe das Fehlen der Fremdwahrnehmung von Whiteness dazu, dass das Individuum nicht als Weiß durchgeht.¹⁸

¹⁷ Harleys exakte Formulierung an dieser Stelle ist »[...] legitimizes the white man's dominion«. In Harleys Argumentation ist dies auf die Herrschaft des unmarkierten Individuums über das »Unterschiedliche« bezogen. Innerhalb dieses Artikels wäre die Formulierung natürlich irreführend.

¹⁸ Es handelt sich bei dieser Formulierung um eine Übersetzung von Bernardis Konzept: »does not pass as white« (xxi).

Die körperliche Andersartigkeit der Replikanten ist in *BLADE RUNNER* sowohl auf der narrativen als auch auf der visuellen Ebene festzumachen. Bei seiner Begegnung mit Pris und Roy spricht J.F. Sebastian diese Andersartigkeit explizit an: »You're so different. You're so perfect«. Harley sieht in dieser Aussage eine Allusion an die rassistisch konstruierte orientalistische Fantasie des Sklavenhalters über den vermeintlich exotischen Körper eines afrikanischen Sklaven (226).

Auf der visuellen Ebene ist besonders das Aussehen Roy Battys hervorzuheben, das dermaßen überzogen weiß erscheint, dass es unmöglich ist, diese Figur ausreichend zu beschreiben, ohne diese Eigenschaft zu nennen. Der scheinbare Widerspruch zwischen der extrem weißen Darstellung der Replikanten und dem Fehlen der durch Whiteness assoziierten »invisible privileges« löst Dyer auf, indem er die hyperbolische Darstellung von Whiteness als Mittel sieht, um diese für den Zuschauer überhaupt erst sichtbar zu machen (9). Die kontextuelle Notwendigkeit einer vorherigen Analyse von Battys hyperbolischer Whiteness bedeutet jedoch, dass dieser Einwand Dyers für eine genauere Betrachtung im Zuge des vierten Kapitels erneut aufgegriffen werden muss.

Die filmische Darstellung der Replikanten stützt diesen Ansatz. Lediglich die Rolle Deckards scheint auf den ersten Blick nicht in das etablierte Muster zu passen. Berechtigte Spekulationen um Deckards möglichen Status als Replikant werfen die Frage auf, warum dieser nicht wie die übrigen Replikanten als unterdrückter Sklave mit hyperbolisch weißer Haut dargestellt wird. Locke argumentiert, dass Deckard in diesem Fall sogar eine größere Unterdrückung erfahre, da diese Annahme impliziere, dass er ein Sklave sei, der sich seines Sklavenstatus nicht bewusst ist (127). Seine Hersteller waren in der Lage, seine Selbstwahrnehmung zu beeinflussen und ihm Whiteness »künstlich« zu attribuieren – »they made him pass as white« (Bernardi xxi). In *BLADE RUNNER* ist es einem Konzern möglich, Individuen Whiteness zuzuschreiben, damit etabliert der Film die erdrückende Präsenz der einflussreichen Korporation Tyrell Corp. und greift zugleich auf ein konventionales World-Building-Element in dystopischen Science-Fiction-Narrativen zurück.

McNamara merkt an, dass Deckard zwar erkennt, dass seine Handlungen moralisch verwerflich sind,¹⁹ aber dennoch mit der Jagd auf Replikanten fortfährt, um die Privilegien zu sichern, die mit seiner Whiteness assoziiert sind (431).²⁰ Er ist bereit, die sozial unterdrückte Gruppe zu töten, um seinen eigenen Status zu erhalten. Daraus ergeben sich Probleme bei der Rezeption der Figur. Deckard geht zu keinem Zeitpunkt explizit darauf ein, was ihn zu dieser Arbeit bewogen hat. Lediglich Bryants Drohung »You know the score pal, [if] you're not [a] cop, you're little people« weist zwar auf ein Druckmittel hin, das Deckard zur Arbeit zwingt, jedoch wird ebenso deutlich, dass Deckard die Arbeit in der Vergangenheit mit besonderem Erfolg ausgeführt hat. Da er mit Whiteness assoziiert wird, ist er den Replikanten nicht nur gesellschaftlich übergeordnet, sondern internalisiert den diskriminierenden Diskurs und nimmt aktiv an der Unterdrückung teil. Dies belegt ein weiteres Mal, dass Whiteness der einzige differenzierende Faktor in der Gesellschaftsstruktur von BLADE RUNNER ist.

Nachdem ich dargelegt habe, wie die Diskriminierung der Replikanten diskursiv »gerechtfertigt« wird, halte ich es an dieser Stelle für notwendig, auf Flisfegers Ansatz einzugehen, der dieser Lesart implizit widerspricht. Flisfeder bezeichnet den Körper der Replikanten ebenfalls als einziges Unterscheidungsmerkmal zwischen Menschen und Replikanten (134), allerdings argumentiert er, meiner Meinung nach fälschlicherweise, dass der Unterschied nur durch technische Hilfsmittel, in Form des Voight-Kampff-Tests, identifizierbar sei (135). Dies widerspricht dem von mir vertretenen Ansatz, der die eindeutig identifizierbare Andersartigkeit der Replikanten voraussetzt.

Flisfeder bezieht sich auf die Befragungen der Replikanten Rachael und Leon, bei denen der Test tatsächlich erfolgreich ist. Rachael's Bemerkung gegenüber Deckard deutet allerdings darauf hin, dass die Methode nicht unfehlbar ist: »Have you ever retired a human by mistake? [...] In your position that is a risk«. Flisfeder begründet seine Beobachtung lediglich mit diesen beiden Szenen und ignoriert

¹⁹ McNamara belegt diese Erkenntnis damit, dass Deckard sich zu Beginn weigert, für Bryant zu arbeiten.

²⁰ Es ist anzumerken, dass McNamara Deckards unbewussten Replikantenstatus ausschließt.

dabei andere Szenen, in denen Replikanten ohne Voight-Kampff-Test identifiziert werden: Deckard jagt und tötet drei Replikanten ohne Einsatz des Tests und ohne ihre Identität zu verifizieren. Er geht dabei lediglich von den Fotografien aus, die er in Bryants Büro gesehen hat. Auch der Augenhersteller erkennt Roy und Leon auf den ersten Blick und begegnet ihnen mit erschreckter Stimme: »You not come here, illegal!«. Er spiegelt damit die Formulierung des einleitenden Textes wider: »[...] Replicants were declared illegal on earth [...]«. J.F. Sebastian erkennt ebenfalls ohne Hilfe von technischen Geräten oder Dritten, dass Pris und Roy Replikanten sind und spricht ihre Andersartigkeit direkt an. Die Reaktion der beistehenden Menge als Zhora in der Öffentlichkeit erschossen wird, ist ebenfalls ein Indiz dafür, dass Replikanten leicht identifiziert werden können. Nach der Befragung Rachael's scheint der Voight-Kampff-Test im Plot des Films jede Relevanz zu verlieren. Und trotz der Aufmerksamkeit, die die Zerstörung der Umgebung und die öffentliche Hinrichtung auf sich gezogen haben müssen, bleibt ein Aufruhr aus. Anscheinend reichen das Vorzeigen von Deckards Ausweis und ein Blick auf den blutigen Replikanten aus, um wieder Normalität herzustellen. Dies deutet darauf hin, dass in der Bevölkerung wenig Empathie für die Replikanten existiert.

Es erscheint daher nicht sinnvoll, im Voight-Kampff-Test die einzige Möglichkeit zur Identifikation von Replikanten zu sehen, wie es Flisfeder tut. Vielmehr ist der Test als künstliches und beeinflussbares Instrument zu verstehen, das von der unterdrückenden Gesellschaftsinstanz genutzt wird, um die Andersartigkeit der Replikanten pseudowissenschaftlich zu belegen und die diskursive Unterdrückung damit zu stärken bzw. aufrechtzuerhalten. Die Bemerkung Rachael's, die die Verlässlichkeit des Gerätes infrage stellt, sowie die Aussage Deckards, dass die Menge der Fragen, die notwendig sind, um einen Replikanten erfolgreich zu identifizieren, variiert, sind eindeutige Hinweise, die diese Auslegung unterstützen.

Damit der Zuschauer in der Lage ist, die Replikanten zu identifizieren, nutzt *BLADE RUNNER* das Mittel der Hyperbel. Die extrem weiße Darstellung der Replikanten sorgte innerhalb der allgemeinen Forschung für Assoziationen mit rassistischen Verherrlichungsabbildungen: Kerman beschreibt Rutger Hauers Casting als Roy Batty beispielsweise als den »perfect Nazi type« (22). Anhand der Figur Roy Batty werde ich

im folgenden Abschnitt die Problematik der extrem-weißen Darstellung aufzeigen und in Silvermans kritische Interpretation der Whiteness-Konstruktion einordnen.

4 Roy Battys »Extreme Whiteness«

Roy Battys Erscheinungsbild in BLADE RUNNER weist deutliche Übereinstimmungen mit dem »arischen Idealtypus« rassistischer Ideologien auf: »[He] is physically the very embodiment of the Aryan ideal« (Silverman 115). Neben seinem weißblonden Haar und seiner außerordentlichen weißen Hautfarbe trägt er zudem eine Lederjacke, die laut Silverman eine starke faschistische Konnotation besitzt (109). Locke wiederum bezieht sich auf Rutger Hauers Filmografie: »[...] Rutger Hauer, the Dutch actor who plays Roy, built a career playing characters that signify northern European masculinity, both Nazi and anti-Nazi« (122).

Locke argumentiert, dass Batty aufgrund der diskursiven Positionierung der weißen Replikanten als unterdrückte Sklaven als gefallener »Aryan Hero« (125) verstanden werden kann. Er beschreibt die Unterdrückung der Replikanten in BLADE RUNNER als »no more potent scenario of victimization [...] wherein white men go from the extreme top to the extreme bottom« (Locke 126). Damit bezieht er sich auf ein höchst bedenkliches Denkmuster von Tom Metzger, das der Konstruktion von Whiteness in BLADE RUNNER eine ideologische Komponente zuschreibt, welche die »rassische Überlegenheit« von weißen Menschen impliziert. Um diese fragwürdige These zu widerlegen, werde ich im Folgenden die filmische Konstruktion von Battys Whiteness analysieren.

Die filmische Darstellung stützt zumindest Lockes Beobachtung, dass Batty als physisch und mental überlegen erscheint. Die mentale Überlegenheit wird besonders bei der Konfrontation mit Tyrell deutlich. Batty besiegt seinen Schöpfer und gleichzeitig die höchste im Film dargestellte Autoritätsperson im Schachspiel. Die physische Überlegenheit wird besonders in der Kampfszene zwischen Roy und Deckard dargestellt. Roy ist in der Lage, vermeintlich mühelos eine Hauswand zu durchschlagen. Der Sprung zwischen zwei Hausdächern, an dem der »normale« Mensch – Deckard – scheitert, den Batty dagegen mühelos bewältigt, stellt einen weiteren Hinweis dar. Diese Szene leitet das Finale des Films ein und bietet Roy

eine Bühne, um erneut seine mentale Überlegenheit sowie seine überlegene Menschlichkeit zu beweisen und das Leben seines Todfeindes zu retten. Trotz der Ermordung der anderen Replikanten, darunter Pris, mit der Roy sich offensichtlich in einer Liebesbeziehung befand, und trotz Deckards wiederholten Versuchen, Batty zu töten, ist dieser die einzige Figur, die dank ihrer fast grenzenlosen Menschlichkeit in der Lage ist, Deckard zu verzeihen und sogar sein Leben zu retten. Er verkörpert damit das Mantra »more human than human«, mit dem die Replikanten von Tyrell zu Beginn des Films angepriesen werden.

Tatsächlich ist die Menschlichkeit der Replikanten im Verlauf des Films deutlich stärker ausgeprägt als die der menschlichen Figuren (Harley 225). Leon reagiert während des Voight-Kampff-Tests aggressiv auf eine hypothetische Situation, in der er für das Leiden einer wehrlosen Schildkröte verantwortlich ist. Die Menschlichkeit Roys und der Replikanten steht im Kontrast zum apathisch wirkenden Deckard, der besonders im Dialog mit und über Rachael einen Mangel an Empathie zeigt. Harley bringt diese Darstellung mit Versuchen der Anti-Sklaverei-Bewegung in Verbindung, die mit ähnlichen Mitteln versuchte, die soziale Kategorisierung von Whiteness und der Gesellschaft anzufechten:

This troubling of the association between the human and the humane mirrors antislavery attempts to disrupt the categories of whiteness and civilization, blackness, and amorality. (Harley 225)

Battys mentale und physische Überlegenheit und die überzogene Darstellung seines weißen Körpers schaffen lediglich den größtmöglichen Kontrast zu seiner Position, die historisch mit der Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung verknüpft ist. Es entsteht eine kritische Darstellung, welche die Willkürlichkeit der gesellschaftlichen Ausgrenzung hervorhebt:

It is precisely through this character's hyperbolic »whiteness« that BLADE RUNNER most dramatically denaturalizes the category of »slave« [...]. By putting Batty in the position classically occupied by those with dark skin, the film

obliges the white spectator to understand the relation between that position
and those who are slotted into it as absolutely arbitrary [...]. (Silverman 115)

Lockes Beobachtung, dass Batty als physisch und mental überlegene weiße Person dargestellt wird, die trotz dieses Zustands unterdrückt wird, ist richtig und widerspricht an sich nicht Silvermans Ansatz. Die Schlussfolgerung, dass diese Darstellung eine ideologisierte Vorstellung der vermeintlichen Überlegenheit von weißen Menschen propagiert, führt allerdings in die Irre. Locke geht bei dieser Leseweise von der rassistischen Darstellung Tom Metzgers aus, die die angebliche Unterdrückung einer »überlegenen weißen Kultur« beschreibt. Es handle sich dabei um einen Prozess, bei dem eine Person mit dem »highest grade of whiteness« einen sozialen Absturz »to the extreme bottom« erlebt (Locke 126). Selbst wenn man die ethische und argumentative Schwäche dieses Vergleiches ignoriert, muss man dennoch anmerken, dass sich dieser Prozess nicht in der diskursiven Struktur des Films wiederfinden lässt. Der Prolog des Films etabliert eine Gesellschaft, in der die Replikanten Sklaven sind. Im Zuge der folgenden Handlung wird nie explizit ausgesprochen oder auch nur implizit angedeutet, dass die Replikanten zu irgendeinem früheren Zeitpunkt einen anderen sozialen Status innehatten. Es ist kein »Prozess« zu erkennen, in dessen Verlauf die Replikanten zu Sklaven degradiert werden oder auf eine andere Weise gesellschaftlich abstürzen. Die soziale Position der Replikanten innerhalb des Films ist ein statisches, kein dynamisches Phänomen. Lockes Ansatz, Batty als gefallenem »Aryan Hero« (125) zu lesen, ist deshalb nicht haltbar.

Bei der hyperbolisch-weißen Darstellung der Replikanten handelt es sich somit um ein Mittel, das den kritischen Impuls filmisch darstellt. Neben diesem kontrastierenden Effekt, der die Replikanten von ihrer sozialen Position als Sklaven abhebt, ist diese extreme Whiteness für die filmtechnische Darstellung notwendig, so Dyer. Aufgrund der ethnischen Unsichtbarkeit, die mit Whiteness assoziiert wird (Dyer 9), sei es unmöglich die filmische Darstellung von Whiteness als solche zu erkennen. Dyer argumentiert, dass die Abbildung einer nicht hyperbolisch weißen Figur so standardisiert sei, dass die Whiteness dem Zuschauer nicht sichtbar gemacht würde und so nicht die beabsichtigte Wirkung haben könnte:

the extreme, very white image is functional in relation to the ordinary, is even perhaps a condition of establishing whiteness as ordinary. Extreme whiteness coexists with ordinary whiteness: it is exceptional, excessive, marked (222).

Um die Willkürlichkeit der Rechtfertigung von Versklavung darzustellen, muss diese Gesellschaftsgruppe identifizierbar sein, was die extreme Darstellung von Whiteness notwendig mache und filmtechnisch instrumentalisieren.

5 Diskursive Veränderungen und Fortführungen in der Konstruktion von Whiteness in BLADE RUNNER 2049

Die auffälligste diskursive Veränderung des Nachfolgers besteht in der Darstellung von Blackness und deren thematischer Verknüpfung mit dem Topos der Sklaverei. Während afroamerikanische Figuren in BLADE RUNNER auffällig abwesend sind, sind in BLADE RUNNER 2049 neben schwarzen Menschen in der allgemeinen Bevölkerung sogar vier Figuren mit signifikanten Rollen vertreten. Dabei handelt es sich um den Polizisten Nandez, den Sklavenhändler Mr. Cotton, den Schwarzmarkthändler Dr. Badger und die namenlose Sklavenkäuferin im Gespräch mit Luv. Was hier auffällt, ist, dass die Hälfte der afroamerikanischen Figuren im Film in direkter Verbindung zum Topos der Sklaverei stehen. Genau wie BLADE RUNNER etabliert BLADE RUNNER 2049 einen Parallelismus zur Geschichte der afroamerikanischen Versklavung, jedoch wird in diesem Fall das traditionelle Subjekt dieser Geschichte nicht völlig ausgeschlossen. Stattdessen werden schwarze Figuren in Positionen dargestellt, in denen sie Replikanten unterdrücken. Mr. Cotton ist Inhaber eines Waisenhauses, das mit Kinderarbeit Geld verdient. Der Name »Cotton« ist eine nicht gerade subtile historische Anspielung an die afroamerikanische Versklavung in Amerika. Luv spricht mit einer afroamerikanischen Käuferin über Sklavenhandel mit Replikanten. Diese Szene konfrontiert den Zuschauer das erste Mal mit dem tatsächlichen Prozess des Sklavenhandels. Die filmische Darstellung erinnert wegen der wasserförmigen Lichtmuster an den Wänden an den Frachtraum eines Sklavenschiffes.

Diese Konstellation kann als Weiterführung des kritischen Impulses gelesen werden, der die arbiträren Maßstäbe der rassistischen Versklavung hervorhebt. Ähnlich wie im Vorgänger werden in *BLADE RUNNER 2049* weiße Replikanten in Ketten gelegt. Die von Silverman hervorgehobene Denaturierung der Kategorie »Sklave« in *BLADE RUNNER* ist deshalb auf den Nachfolger übertragbar. *BLADE RUNNER 2049* weitet diese Denaturierung extrem aus, indem afroamerikanische Charaktere in der Rolle des Sklaventreibers positioniert werden. Auf diese Weise verschiebt der Film die Täterschaft der Sklaverei in Richtung von schwarz-markierten Menschen. Diese werden als aktive Teilnehmer an einer Unterdrückung dargestellt, dessen Opfer sie historisch selbst waren. Die drastische Inversion der Machtverhältnisse verleiht dem kritischen Impuls eine besonders starke Wirkung, da durch diese hyperbolische Darstellung die arbiträre Konstruktion von rassistischer Diskriminierung auf die Spitze getrieben wird.

Es ist absolut notwendig hervorzuheben, dass diese extreme Denaturierung die offensichtliche Problematik mit sich bringt, dass es durch die Verschiebung der Täterschaft zu einer Verdrehung der tatsächlichen historischen Ereignisse kommt. Die Darstellung unterschlägt die historische Rolle der weißen Menschen als Erfinder und Täter von Sklaverei und Kolonialismus und stellt sie stattdessen als unterdrückte Opfer eines solchen Diskurses dar. Die bereits angesprochenen klaren diskursiven Analogien zur afroamerikanischen Versklavung in Amerika führen zwangsläufig zur Interpretation, dass diese Darstellung der Versuch einer Neuschreibung der tatsächlichen Geschichte ist. Das Unterschlagen der Rolle des weißen Rassismus im Diskurs der Sklaverei ist symptomatisch für Rassenideologien, die die vermeintliche Überlegenheit des weißen Körpers propagieren und muss deshalb in der Rezeption des Films als äußerst problematisch angesehen werden.

Für sich betrachtet stellt der Film eine eindeutige Binarität zwischen Menschen und Replikanten her, die im zwischenmenschlichen Diskurs reflektiert wird. Der Gebrauch von rassistisch aufgeladener Sprache (»Skin-Job«; »Skinner«) und kannibalistischen Anspielungen (»Maybe he ate [the fetus]«) sind Beleg für die rassistisch motivierte Ausgrenzung der Replikanten. Die verwendete Symbolik und der Sprachgebrauch erinnern jedoch stark an ein Vokabular, das im historischen

Kontext der rassistischen Diskriminierung von afroamerikanischen Menschen verwendet wurde (und noch heute verwendet wird). Die implizierte Täterschaft an der Versklavung bedeutet, dass die afroamerikanische Bevölkerung bei der rassistischen Ausgrenzung der Replikanten eine Position einnimmt, die auf der narrativen Ebene rassistisch unmarkiert und privilegiert ist. Trotzdem ist eine negativ stereotypisierte Darstellung von Blackness konnotativ in dem Vokabular präsent, mit dem abwertend auf die Sklaven Bezug genommen wird. Die Darstellung impliziert auf diese Weise eine immanente Verbindung zwischen der Kategorie »Sklave« und Blackness, die trotz der drastisch invertierten Machtpositionen bestehen bleibt und verstärkt die Problematik der aufgezeigten Rassenkonstruktion somit noch weiter.

Um die extreme Denaturierung des Sklaven-Begriffes in BLADE RUNNER 2049 als Weiterführung des kritischen Impulses gegen Whiteness zu deuten, müssen Lesende bereit sein, die Problematik der verschobenen Täterschaft als Folge und Habitus der hyperbolisierten Darstellung einzuordnen. Der Zweck dieses Ansatzes ist nicht die Bedenklichkeit der Darstellung zu schmälern, sondern sie lediglich bei allen mit ihr verbundenen Problemen im Kontext der Hyperbel einzuordnen.

Ähnlich wie im Original besitzen auch in BLADE RUNNER 2049 alle dargestellten Replikanten weiße Haut. Der Film vermeidet jedoch die hyperbolisch weiße Darstellung des Vorgängers. Tatsächlich sind die Körper der Androiden auf den ersten Blick nicht von den menschlichen Figuren zu unterscheiden. Die physische Andersartigkeit der Replikanten manifestiert sich allein in der Markierung des Augapfels. Es handelt sich dabei vermutlich um einen Versuch, die Problematik der rassistisch aufgeladenen Darstellung der Replikanten zu umgehen, indem die Andersartigkeit der Replikanten auf einen Aspekt reduziert wird, der keine historische bzw. rassenspezifische (racialized) Konnotation besitzt. Denn die Markierung des Augapfels kann nicht als rassistisch-markierte Andersartigkeit ausgelegt werden, wie Harley dies tut (221). Da nicht alle Replikanten diese Markierung besitzen²¹ und da der Film mehrere Situationen darstellt, in denen Replikanten ohne vorherigen

²¹ Wäre die Augenmarkierung das ausschlaggebende Merkmal, das den Replikantenstatus bestimmt, so hätte K seine Identitätskrise durch einen Selbsttest vermutlich schneller lösen können.

Augentest identifiziert und diskriminiert werden, wäre diese Schlussfolgerung unzureichend.

Trotzdem gehen den Replikanten auch in *BLADE RUNNER 2049* die durch ihre Hautfarbe assoziierten »invisible privileges« ab. Sie nehmen ebenfalls eine soziale Position ein, die historisch mit der systematischen Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung verknüpft ist. Die Andersartigkeit der Replikanten wird formal durch eine starke Schwarz-Weiß-Kontrastierung hervorgehoben. So wird keine Gelegenheit ausgelassen, Ks Figur kontrastierend vom Hintergrund der Szene abzusetzen, um die unfreiwillige Abgrenzung zur Umwelt zu verdeutlichen. Da ihr tatsächliches körperliches Aussehen jedoch völlig identisch mit dem der menschlichen Bevölkerung ist, ist es folglich nicht relevant für ihre gesellschaftliche Abgrenzung. Die Anerkennung der Privilegien ihrer Whiteness – und damit die Festlegung ihres sozialen Status – basiert somit allein auf einem externen Vorverständnis: Wenn der Replikantenstatus des Individuums bekannt ist, wird die Whiteness nicht wahrgenommen – »it does not pass as white«.

Die Figur Ana Stelline verkörpert diese Konstellation. Trotz ihres Status als Hybrid-Replikant besitzt sie die sozialen Privilegien ihrer Whiteness und arbeitet freiwillig als »subcontract« für Wallace. Ihr wahrer Ursprung wurde vor der Öffentlichkeit und vor ihr selbst verborgen, was dazu führt, dass sie als Mensch wahrgenommen wird. Die Konfrontation zwischen Stelline und K belegt diesen Zustand filmästhetisch. Während Stelline Ks vermeintliche Erinnerung betrachtet, wirkt dessen Reflektion, als würde er auf – bzw. in – Stellines Kopf starren. Diese Einstellung unterstreicht durch die kontrastierende Darstellung der schwarzen Silhouette und Stellines weißem Anzug die unterschiedlich wahrgenommene Whiteness der beiden Figuren und verbindet dies kontextuell mit der Suche nach dem Grund für die ungleiche Wahrnehmung von Whiteness.

Reduziert man die Andersartigkeit auf die willkürlich wahrgenommene Whiteness der Replikanten, gewinnt der Prozess der innerdiegetischen Rechtfertigung der Diskriminierung stark an Gewicht. *BLADE RUNNER 2049* stellt diese innerdiegetische Rechtfertigung der Unterdrückung viel expliziter dar als der Vorgänger. Die Autoritätspersonen des Films, Niander Wallace und Lieutenant Joshi, versuchen

unerschütterlich, den Diskurs und die Legitimation der Unterdrückung aufrechtzuerhalten. Joshi spricht dieses Bedürfnis sogar explizit aus: »That's what we do, we keep order«. Joshi beauftragt K, alle Hinweise auf ein Replikantenkind zu beseitigen, da es die Andersartigkeit der Replikanten infrage stellen würde und den internalisierten Diskurs der Unterdrückung durcheinanderbringen könnte. Sie drückt ihre Angst vor dem Zusammenbruch der »wall that separates kind« wiederholt aus. Diese Formulierung macht die künstliche binäre Rassentrennung deutlich. Sie spricht damit explizit ihre Angst vor dem Verlust ihrer »privileges of whiteness« durch Assimilation in das fremde Andere aus. Wallace bezeichnet die Versklavung der Replikanten dagegen klar als eine ethisch unproblematische Notwendigkeit für die Entwicklung der menschlichen Rasse. BLADE RUNNER 2049 konfrontiert den Zuschauer/die Zuschauerin explizit mit dieser diskursiven Rechtfertigung: Im Gegensatz zum Vorgänger sind die gesellschaftlichen Instanzen sichtbar, die den diskriminierenden Diskurs antreiben und aufrechterhalten. Das Publikum ist gezwungen, den Diskurs aus Ks Perspektive wahrzunehmen; dieser beginnt im Verlauf des Films an dessen Richtigkeit zu zweifeln und seine Vorgesetzten zu hinterfragen. Dies führt dazu, dass der Diskurs eine antagonistische Rolle im Plot einnimmt, die zu einer kritischen Haltung einlädt.

Der soziale Status des Protagonisten K ist – ähnlich wie bei Deckard – nicht eindeutig. Trotz seines biologischen Ursprungs als Replikant nimmt er aktiv an der Unterdrückung der Replikanten teil, da seine Arbeit von ihm verlangt, Replikanten zu töten, deren Whiteness nicht wahrgenommen wird. Die Figur wird dadurch in eine Position gebracht, die ebenfalls an die Position Deckards erinnert: Er ist ein Sklave, der andere Sklave tötet. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass sich K seines Sklavenstatus bewusst ist und regelmäßig mit der Moralität seiner Handlungen konfrontiert wird: »How does it feel, killing your own kind?«. Es scheint naheliegend, Ks Charakterentwicklung auf den Wunsch zu reduzieren, den Status von anerkannter Whiteness und die damit assoziierten »invisible privileges« zu erlangen. Anstatt den Diskurs zu kritisieren oder zu durchbrechen, würde der Protagonist in dieser Interpretation seinen eigenen Ausweg aus der Unterdrückung, durch kontinuierliche Teilnahme an der Unterdrückung suchen. Die negative Auswirkung, die diese Interpretation auf die Rezeption des Charakters haben würde, ist offensichtlich.

Jedoch weist Ks Verhalten zu keinem Zeitpunkt darauf hin, dass er die Unterdrückung eines Bevölkerungsteiles befürwortet. Vielmehr zeigt er im Gespräch mit Joi deutliche Anzeichen starker Ablehnung gegenüber seiner Arbeit und bietet Sapper Morten sogar eine gewaltfreie Festnahme an, bevor dieser sich widersetzt. Es scheint viel plausibler, Ks Handlungsmotivation auf den Wunsch nach einer individuellen Identität zurückzuführen, der sich, bei näherer Betrachtung analog in der Charakterisierung aller dargestellten Replikanten wiederfinden lässt.

Luv missversteht Wallaces Nutzen des britischen Diminutivums als eine Namensgebung (»The best angel of all. Aren't you, luv?«). Freysa drückt den Drang zur Identitätsfindung der Replikanten ebenfalls aus: »We all wish it was us, that's why we believe«. Die Hoffnung auf die Erkenntnis der eigenen Menschlichkeit – bzw. des eigenen Nicht-Replikantenseins – liegt all diesen Handlungen zugrunde. Die Handlung des Films spielt auf diese Weise immer wieder implizit auf die innerdiegetische Rechtfertigung der Unterdrückung an. Voreingenommene Fremdwahrnehmung bestimmt die Assoziation mit Whiteness und damit die soziale Position. Die Erkenntnis der eigenen Individualität würde die Selbstwahrnehmung der Whiteness der Replikanten nach sich ziehen und ihnen ermöglichen, die Rechtfertigung des unterdrückenden Diskurses zu hinterfragen und zu brechen.

Da BLADE RUNNER 2049 den räumlichen Schauplatz des Vorgängers übernimmt und die filmische Darstellung ebenfalls sehr ähnlich ist, liegt die Vermutung nahe, dass das Bevölkerungsbild ebenfalls weiterhin von den Auswirkungen der »White Flight« beeinflusst ist. Bei Betrachtung der dargestellten Menschenmengen fällt jedoch schnell auf, dass der Anteil weißer Menschen viel größer ist als in den Massenszenen des Originals – die bloße Präsenz von weißen Menschen ist aber untypisch für Darstellungen von White Flight. Ein beträchtlicher Teil der sichtbaren Menschen stammt zwar offensichtlich aus dem orientalischen Raum, jedoch kann man im Gesamtbild der Bevölkerung nicht von einem extremen Übergewicht sprechen.

Betrachtet man jedoch die Darstellung der Stadt Los Angeles, so deutet die Verwendung von Farbe und Licht eine Abwesenheit von Whiteness in der Innenstadt an. Der erste Anblick von Los Angeles besticht durch ein endloses Meer

aus engstehenden Häusern, die in der allgegenwärtigen Dunkelheit trotz des starken Schneefalls völlig schwarz sind. Die Menge und Dichte der Häuser illustriert die Menge der Einwohner, während die unbeleuchteten Fenster auf die Abwesenheit derselben hindeuten. Das Fehlen von Helligkeit symbolisiert das Fehlen von Whiteness in der Stadt. Der Effekt auf den Zuschauer wird durch den Kontrast der vorherigen Szene verstärkt, die von hellen Grau- und Weißtönen geprägt ist.

Die Polizeistation, die bedrohlich wirkend über die umliegenden Häuser hinausragt, ist das einzige Gebäude, das von weißem Licht angestrahlt wird. Die Innenräume bestechen ebenfalls durch weiße Einrichtung und Wände. Berücksichtigt man diese symbolische Untermalung, ist es keine Überraschung, dass die Polizeibeamten überwiegend weiß sind. Merkmale wie der glattrasierte Kopf erinnern sogar an das stereotype Aussehen von »white supremacists«. Die an K gerichtete Beleidigung eines Beamten stützt diese These. Die rassistische Konnotation des Wortes »Skin Job« wurde bereits erläutert. Berücksichtigt man die gesellschaftliche Position der Polizei, die sich selbst als Ordnungshalter bezeichnet und die Hauptverantwortung für die Aufrechterhaltung des unterdrückenden Diskurses trägt, so ergibt sich eine Form der Whiteness, die von der Angst vor dem Verlust ihrer Privilegien durch die Assimilation in das fremde Andere geprägt und institutionalisiert ist. Avila sieht diese Angst als essentielle Ursache von »White Flight« (61). Die Off-World-Kolonien sind allem Anschein nach weiterhin ein privilegierter Lebensort, wie man dem Angebot des Schwarzmarkthändlers entnehmen kann. Die Distrikte San Diego und Las Vegas um Los Angeles sind völlig menschenleer. Die verstärkte Ansiedlung von ethnischen Minderheiten in den Innenstädten Amerikas wird von Avila ebenfalls als Ursache der »White Flight« beschrieben (53). Die kontrastive Darstellung der überfüllten Stadt zur Leere der umliegenden Distrikte deutet diese Migration visuell an.

BLADE RUNNER 2049 spiegelt das multikulturelle Bevölkerungsbild, das mit der heutigen Innenstadt von Los Angeles assoziiert wird, viel stärker wider. Die überzogene asiatische Symbolik in der Darstellung des Originals ist in *BLADE RUNNER 2049* nur in abgeschwächter Form wiederzufinden. Stattdessen rücken westliche und sowjetische Einflüsse in den Vordergrund. Diese treten sowohl in Form von riesigen Leuchthologrammen als auch in der Sprache auf. Das Bevölkerungsbild der Stadt

wird lediglich zu Beginn des Films in wenigen Szenen dargestellt. Die aussagekräftigste Szene präsentiert dem Zuschauer zuerst die Bevölkerung der Innenstadt, um danach K beim Essen zu zeigen, bevor er von Mariette angesprochen wird. Diese Szene wirkt in ihrem Aufbau wie eine direkte Hommage an die viel diskutierte Eröffnungsszene des Originals, in der Deckard dem Zuschauer vorgestellt wird. Die leuchtenden Regenschirme, die die Identifizierung der andernfalls dunklen Gesichter erleichterten, habe ich bereits als bewusst gewählte Darstellung identifiziert, die die orientalisierte Darstellung der Bevölkerung hervorheben soll. BLADE RUNNER 2049 verwendet eine gegenteilige Methode: Es fällt auf, dass fast alle Gesichter in der Menschenmenge von Kapuzen und Kameraperspektiven verdeckt sind. In der gesamten Szene sind, abgesehen von den Figuren mit Redeanteil, nur sehr wenige Gesichter klar zu identifizieren. Es wird nicht der Eindruck erweckt, dass spezielle Ethnizitäten hervorgehoben werden. Einige Personen mit orientalischen Attributen sind zwar erkennbar, sind aber nicht der Fokus der Szene.

Die Szene ist ein Beispiel für das Vermeiden einer betont rassifizierten und rassifizierenden (»racialized« und »racializing«) Darstellung der Bevölkerung und verkörpert damit einen signifikanten diskursiven Unterschied zum Vorgänger. BLADE RUNNER 2049 erzielt den Effekt der Entfremdung und des Unbehagens durch die Anonymisierung der Bevölkerung. Anstatt die ethnische Darstellung des Bevölkerungsbildes als narratives Mittel zu nutzen, verlagert der Film den Fokus auf die Stilisierung des räumlichen Settings. Diese Darstellung umgeht so viele der ethischen Fragen, die die Umsetzung des originalen Films aufgeworfen hat.

6 Befürworten in BLADE RUNNER und BLADE RUNNER 2049 »White Supremacism«?

Die Konstruktion von Whiteness in BLADE RUNNER erscheint auf den ersten Blick als äußerst problematisch. Die negative Darstellung der asiatischen Bevölkerung als überwältigende fremde Menschenmasse und die Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung im Zusammenspiel mit der extremen Whiteness der Replikanten wurden in der Forschung stark kritisiert. BLADE RUNNER 2049 reagiert eindeutig Reaktionen auf diese Kritik, da diese Aspekte in vielerlei Hinsicht modifiziert wurden und

die Probleme dieser Darstellungen möglichst vermeiden. Jedoch sind trotz dieser Änderungen fragwürdige Darstellungen von Whiteness und White Flight in BLADE RUNNER 2049 zu finden.

Die Abwesenheit der schwarzen Bevölkerung in BLADE RUNNER ist auf unterschiedliche Weise erklärt worden, jedoch basieren alle Varianten auf Spekulation, da der Film nicht explizit auf dieses Thema eingeht. Gleichzeitig stehen die Replikanten diskursiv an der Position der Sklaven. Verweise auf die afroamerikanische Geschichte und Sklaverei-Narrative führen dazu, dass die Versklavung der weißen Replikanten mit der Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung in Verbindung gebracht wird. Das Fehlen der »invisible privileges«, die den Replikanten wegen ihrer weißen Hautfarbe zustehen würden, erzeugt einen kritischen Impuls, der die Willkürlichkeit hervorhebt, mit der die Herabsetzung einer einzelnen Bevölkerungsgruppe diskursiv sowohl vollzogen als auch gerechtfertigt wird.

Die innerdiegetische Rechtfertigung der Unterdrückung der Replikanten in BLADE RUNNER basiert auf der binären Unterscheidung von unmarkierten weißen Menschen und den markierten Replikanten mit weißer Hautfarbe. Die filmische Umsetzung von »sichtbarer« Whiteness verlangt die Darstellung der hyperbolisch weißen Replikanten. Die überzogene Darstellung macht die Hautfarbe der Replikanten zu einem definierenden Aspekt, was mit einer unmarkierten Darstellung nicht möglich ist.

Roy Batty als extrem weiße, überlegene, arische Figur zu deuten, ist daher wenig umstritten. Die Figur als Beleg für diskriminierende Rassenideologien zu interpretieren, halte ich dagegen für abwegig. Zusätzlich zu der oben aufgeführten filmästhetischen Rechtfertigung ist anzumerken, dass die extreme äußerliche Whiteness der Figur den kritischen Impuls besonders verstärkt, da das versklavte Subjekt – Roy Batty – in der traditionellen Stereotypisierung eng mit der Rolle des Unterdrückenden assoziiert wird.

Die Kritik an der willkürlichen Unterdrückung wird in BLADE RUNNER 2049 aufgegriffen und in veränderter Form dargestellt. Rassische Differenzierung resultiert nun aus der diskursiven Beeinflussung von kontrollierenden gesellschaftlichen Institutionen. Ohne das Etablieren einer binären diskursiven Andersartigkeit kann die Whiteness der Replikanten im gesellschaftlichen Diskurs nicht wahrgenommen

und mit den damit verknüpften Privilegien assoziiert werden. In der Folge entsteht ein Diskurs, dessen ideologische Rechtfertigung auf der willkürlichen Wahrnehmung von Whiteness durch die unterdrückende Schicht besteht. BLADE RUNNER 2049 vermeidet damit gleichzeitig die kontroverse Darstellung einer Figur, die an das rassistische Konstrukt eines arischen Mannes in der Opferrolle erinnert.

Mit der Darstellung der afroamerikanischen Bevölkerung wird dieser kritisierende Impuls im Vergleich zum Vorgänger diskursiv stark eskaliert. Durch die Positionierung der afroamerikanischen Bevölkerung in der Rolle der Sklaventreiber entsteht eine drastische Inversion der historischen Machtverhältnisse. Zwar wird die Denaturierung des Sklaven-Begriffes im Diskurs des Films dadurch extrem ausgeweitet und hyperbolisch untermalt, jedoch unterschlägt die Verschiebung der Täterrolle den alleinigen Einfluss des weißen Rassismus in der historischen Entstehung und Aufrechterhaltung von Sklaverei. Die entstehende Problematik belastet die Rezeption des Films und die Validität der angeführten These stark, da diese Form der versuchten Neuschreibung der von Rassismus geprägten Geschichte von Whiteness ein ideologisches Denkmuster widerspiegelt, das charakteristisch für »White Supremacism« ist.

Kontextualisiert man die Darstellung in ihrer Funktion als pervertierte Hyperbel eines historisch bestehenden Diskurses, ist die Kontroversität der Darstellung als Habitus der extremen Übertreibung einzuordnen. Die Problematik der Darstellung wird dadurch nicht relativiert und muss weiterhin äußerst kritisch betrachtet werden. Allerdings eröffnet die Kontextualisierung die Möglichkeit die extreme Denaturierung des Sklaven-Begriffes in die Kritik an der arbiträr konstruierten Unterdrückung einordnen, deren Fortführung in BLADE RUNNER 2049 eindeutig festzustellen ist.

White Flight ist ein Thema, das in beiden Filmen existiert. BLADE RUNNER erweckt den Eindruck, dass die weiße Bevölkerung die fremde, orientalisierte und daher andersartige Bevölkerung auf der Erde zurückgelassen hat und in die Off-World-Kolonien migriert ist. Diese Flucht ist durch den Drang motiviert, die angestammten Privilegien zu erhalten und die Assimilation mit den fremden Kulturen zu vermeiden. Die daraus entstehende binäre Klassifizierung wird im Film nicht angefochten

oder kritisch dargestellt und kann deshalb als ein Befürworten von rassenideologischem Gedankengut verstanden werden. Der historische Kontext, in dem der Film entstanden ist, erklärt diesen Gedanken teilweise. Es ist möglich, dass Scott das zeitgenössische Unbehagen genutzt hat, um das Erlebnis des Zuschauers so immersiv wie möglich zu gestalten. Diese Erkenntnis ändert jedoch nichts daran, dass der weiße Mensch innerhalb des Films unangefochten als überlegen erscheint. Jedoch werden die Off-World-Kolonien in beiden Filmen zu ungenau definiert, um diese Argumentation hinreichend zu rechtfertigen. Abgesehen von der allerdings beinahe allgegenwärtigen Werbung wird die Off-World nicht als Handlungsraum etabliert. Die einzigen Informationen, die der Zuschauer/die Zuschauerin darüber erhält, stammen aus kurzen Bemerkungen in Dialogen oder aus der angesprochenen Werbung. Es wäre ein Fehlschluss, den Vorwurf, der Film befürworte rassenideologisches Gedankengut, einzig an einem bruchstückhaft etablierten Raum festzumachen.

Ein völliges Ignorieren aller Hinweise auf rassenideologisches Gedankengut in *BLADE RUNNER* und *BLADE RUNNER 2049* ist nicht möglich. Beide Filme kritisieren die Willkürlichkeit der Diskursstruktur von Sklaverei, indem sie die Konstruktion von Whiteness vielfältig filmtechnisch nutzen. Dieser Artikel bietet einen möglichen Ansatz, um die Instrumentalisierung der Konstruktion von Whiteness als progressiven, kritischen Impuls zu interpretieren, diktiert diese Sichtweise aber nicht. Die Analyse hat gezeigt, dass dieser Ansatz zu höchst bedenklichen rassistischen Konstruktionen führen kann, die eine ausschließlich positive Beantwortung der eingehenden These verhindern.

Autor

Dominik Mika studiert die Fächer Englisch und Geschichte im Master of Education sowie den Master of Arts für British, American and Postcolonial Studies an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Er erwarb 2019 mit seiner Arbeit zur Konstruktion von Whiteness in der *MATRIX*-Trilogie den Bachelorabschluss.

Konkurrierende Interessen

Der Autor hat keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Filmografie

BLADE RUNNER. (The Director's Cut). Regie: Ridley Scott. US 1982.

BLADE RUNNER 2049. Regie: Denis Villeneuve. US 2017.

Zitierte Werke

Avila, Eric. »Dark City: White Flight and the Urban Science Fiction in Postwar America«. *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Hg. Daniel Bernardi. University of Minnesota Press, 2001. 52–71.

Barringer, Robert. »BLADE RUNNER: Skinjobs, Humans and Racial Coding«. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 41 (1997): 13–15.

Beal, Welsey. »Reassuringly Strange and Safely Subversive: American Exceptionalism and the Complicit Postcolonialism of BLADE RUNNER«. *Interdisciplinary Literary Studies* 10.1 (2008): 56–70. www.jstor.org/stable/41210005, 28. Jul. 2017.

Bernardi, Daniel. »Introduction: Race and the Hollywood Style«. *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Hg. Daniel Bernardi. University of Minnesota Press, 2001. i–xxvi.

Desser, David. »Race, Space and Class: The Politics of the SF Film from METROPOLIS to BLADE RUNNER«. *Retrofitting BLADE RUNNER: Issues in Ridley Scott's BLADE RUNNER and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Hg. Judith B. Kerman. University of Wisconsin Press, 1997. 110–124.

Dyer, Richard. *White*. Psychology Press, 1997.

Flisfeder, Matthew. *Postmodern Theory and BLADE RUNNER*. Bloomsbury Publishing USA, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501311789>

Harley, Alexis. »The Slavery of the Machine«. *Afterimages of Slavery: Essays on Appearances in Recent American Films, Literature, Television and Other Media*. Hg. Marlene D. Allen und Seretha D. Williams. McFarland, 2012. 218–231.

Hein, Christina J. *Whiteness, Gaze and Transdifference in Contemporary Native American Fiction*. Universitätsverlag Winter, 2012.

Kerman, Judith B. »Technology and Politics in the Blade Runner Dystopia«. *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's BLADE RUNNER and Philip K. Dick's Do*

Androids Dream of Electric Sheep? Hg. Judith B. Kerman. University of Wisconsin Press, 1997. 16–25.

Locke, Brian. »White« and »Black« Versus Yellow: Metaphor and BLADE RUNNER's Racial Politics«. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 65.4 (2009): 113–138. DOI: <https://doi.org/10.1353/arq.0.0055>

McNamara, Kevin R. »BLADE RUNNER'S Post-Individual Worldspace«. *Contemporary Literature* 38.3 (1997): 422–446. www.jstor.org/stable/1208974, Zugriff 21. Aug. 2017. DOI: <https://doi.org/10.2307/1208974>

Silverman, Kaja. »Back to the Future«. *Camera Obscura* 9.3 (1991): 108–132. DOI: https://doi.org/10.1215/02705346-9-3_27-108

Yuen, Wong K. »On the Edge of Spaces: BLADE RUNNER, GHOST IN THE SHELL and Hong Kong's Cityscape«. *Science Fiction Studies* 27.1 (2000): 1–22. www.jstor.org/stable/4240846, Zugriff 26. Mai 2017.

How to cite this article: Mika, Dominik. »Versklavte Replikanten und die Konstruktion von »Whiteness« in BLADE RUNNER und BLADE RUNNER 2049«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 8.1 (2020): 1–32. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.785>.

Published: 14. October 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Zeitschrift für Fantastikforschung is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS 