

Universität Hamburg

MA-Studiengang Medienwissenschaft

Dystopische und Utopische Erzählungen in der Science-Fiction (52-355)

Dozent: Dr. Thomas Klein

WiSe 2018/19

Momo in der Matrix:

**Der Archetyp der grauen Herren in *Momo* und dessen Abwandlungen
und Ursprünge**

Christoph Dobbitsch

3. Semester MA | 31. März 2019

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-------|--|----|
| 1. | Einleitung | 1 |
| 2. | Momo und die grauen Herren | 2 |
| 2.1 | Auftreten und Eigenschaften der grauen Herren | 2 |
| 2.2 | Autobiographische Entstehungsaspekte | 5 |
| 2.3 | Die grauen Herren als Archetyp | 7 |
| 3. | Alte und neue Archetypen | 8 |
| 3.1 | Mythologische Wurzeln | 8 |
| 3.2 | Zombies und Körperfresser | 10 |
| 3.3 | Die grauen Herren der <i>Dark City</i> | 11 |
| 3.4 | Das falsche Leben im Falschen: die Agenten der <i>Matrix</i> | 12 |
| 3.4.1 | Das Leben in der Simulation nach Baudrillard | 14 |
| 3.5 | Invasion der grauen Damen: <i>The Stepford Wives</i> | 17 |
| 4. | Die grauen Herren als Produkt ihrer Zeit | 19 |
| 4.1 | Die Normalität der Postmoderne | 21 |
| 5. | Fazit..... | 24 |
| | Quellenverzeichnis | 26 |

1. Einleitung

Am Rande unserer Wahrnehmung, so gerissen, dass man sie kaum bemerkt, lauern die grauen Herren, die unsere Zeit stehlen wollen. So zumindest erzählt es Michael Ende in seinem Märchen-Roman *Momo*.¹ Die grauen Herren sind wahrscheinlich das Element des Werkes, das am nachhaltigsten seinen Weg in das kulturelle Gedächtnis gefunden hat und werden stets neu interpretiert, konnotiert und entschlüsselt. Mehr als 25 Jahre, nachdem das Buch veröffentlicht wurde, in einer völlig veränderten Medienwelt, tauchen dann uniforme Agenten in *Matrix*² auf und scheinen ein leises Echo der grauen Zeitfresser zu sein.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Frage, ob die grauen Herren als eigenständiger Archetyp angesehen werden können und welche Parallelen es dabei zu den Figuren der *Matrix* und ähnlichen Werken gibt. Sekundär wird die Frage gestellt, ob und warum gerade der Science-Fiction-Film ein scheinbar fruchtbarer Nährboden für diese Art von Figuren ist.

Als Grundlage wird dafür detailliert der Roman *Momo* und die dortige Darstellung der grauen Herren betrachtet, mit dem Versuch mögliche Vorläufer, Ursprünge und Einflüsse zu skizzieren. Danach wird aus diesen Erkenntnissen ein prototypischer Archetyp entworfen, der mit den Figuren in *Matrix*³ abgeglichen wird. Da sich der Film stark auf Baudrillards Simulationstheorie bezieht, wird ein Exkurs unternommen, der auch *Momo* in diesen Rahmen eingliedern soll. Um das gewonnene Modell zu verfeinern, wird überprüft, ob die *Stepford Wives*⁴ als weibliche Variante der grauen Herren gelten könnten.

Die Erkenntnisse aus diesen komparativen Analysen werden in den abschließenden Kapiteln zusammengeführt, um herauszufinden, ob der entworfene Archetyp generalisiert werden kann und sein Ursprung wirklich in Michael Endes Werken liegt oder doch einen anderen Kern preisgibt.

¹ Ende, Michael (1973). *Momo* (Stuttgart, Thienemann).

² Im Folgenden wird im Fließtext, für einen besseren Lesefluss, die Kurzform und der deutsche Verleihtitel *Matrix* verwendet, während in den Überschriften der volle Titel *The Matrix* genutzt wird (Wachowski Lana und Wachowski Lilly (1999)).

³ Für diese Arbeit sind der erste Film sowie die *Animatrix* relevant: in ihnen wird der Figurentyp des Agenten eingeführt und vertieft. Die Fortsetzungen *The Matrix Reloaded* (Wachowski Lana und Wachowski Lilly (2003a)) und *The Matrix Revolutions* (Wachowski Lana und Wachowski Lilly (2003b)) werden, aufgrund von mangelnder Relevanz für das Thema, ignoriert.

⁴ Maßgeblich ist Romanvorlage (Levin, Ira (1972). *The Stepford wives* (London, Corsair)).

2. Momo und die grauen Herren

Im Jahr 1973 veröffentlicht Michael Ende nach fast acht Jahren Arbeit⁵ den Roman *Momo*, der die Geschichte eines Waisenmädchens und ihres Kampfes gegen die ominösen grauen Herren erzählt. Am Rande einer großen Stadt steht die Ruine eines Amphitheaters, in der eines Tages, wie aus dem Nichts, ein kleines, struppiges Mädchen namens Momo auftaucht und die Gabe besitzt, den Menschen zuzuhören und ihnen somit ihre Zeit zu schenken. Doch aus dem Hintergrund agieren, zuerst unbemerkt, die grauen Herren und beginnen nach und nach die Menschen zu verändern und ihnen die Zeit zu stehlen.

Die Figur der grauen Herren wird im Fokus dieser Arbeit stehen und darum sollen die folgenden Kapitel, so nah wie möglich an der Romanvorlage, klären, wer die grauen Herren sind, was sie vorhaben und welche Eigenschaften aus ihnen einen Archetyp machen könnten, den man auch in gänzlich anderen Werken antrifft. Da *Momo* mittlerweile mehrfach und medienübergreifend adaptiert wurde,⁶ wird in dieser Arbeit hauptsächlich Bezug auf den Roman genommen und in einigen Fällen auf die gleichnamige Verfilmung aus dem Jahr 1986,⁷ die bis heute wohl die populärste Adaption ist und unter Michael Endes Mitwirkung entstand.⁸

2.1 Auftreten und Eigenschaften der grauen Herren

Niemand kannte den Wert einer Stunde, einer Minute, ja einer einzigen Sekunde Leben so gut wie sie. Freilich verstanden sie sich auf ihre Weise darauf, so wie Blutegel sich aufs Blut verstehen, und auf ihre Weise handelten sie danach.⁹

⁵ Michael Ende erklärt, dass ein erster Entwurf 1965 entstand, er dann aber häufig an anderen Projekten weiterarbeitete. In welchem Maß sich die Geschichte zu welchem Zeitpunkt entwickelt hat, kann nur vermutet werden. Dankert, Birgit (2016). *Michael Ende* (Darmstadt, Lambert Schneider): S. 155.

⁶ Der Roman ist unter anderem zu einem Bühnenstück im Kindertheater geworden und wurde vier Mal verfilmt. Die aktuellste Produktion ist ein italienischer Zeichentrickfilm mit dem Titel *Momo alla conquista del tempo* (D'Alò (2001)).

⁷ Schaaf, Johannes (1986). *Momo*.

⁸ Ende war lange skeptisch, ob die Adaption seinem Werk gerecht wird und übte einen gewissen Druck aus, der in einer Änderung des Regie-/Autorenteams mündete. Mit der endgültigen Version scheint er versöhnt: er steuerte sogar etwas zur Filmmusik bei und hat einen Gastauftritt, in dem er sich selbst spielt. Vgl. Dankert (2016: S. 166ff.).

⁹ Ende (1973: S. 61).

Kalt, berechnend und mit einem rücksichtlosen, egoistischen Überlebenswillen werden die grauen Herren von Ende vorgestellt. Ihre erste Erwähnung in *Momo* ist ein Vorgriff auf die Ereignisse, die Momo und ihre Freunde erwarten:

Keiner von den dreien ahnte, dass schon bald ein Schatten über ihre Freundschaft fallen würde. Und nicht nur über ihre Freundschaft, sondern über die ganze Gegend – ein Schatten der wuchs und wuchs und sich schon jetzt, dunkel und kalt, über die ganze Stadt ausbreitete.¹⁰

Die zitierten Passagen erinnern vage an die Vorstellung, die H.G. Wells von Marsianern in seinem *War of the Worlds* vermittelt:

Yet across the gulf of space, minds that are to our minds as ours are to those of the beasts that perish, intellects vast and cool and unsympathetic, regarded this earth with envious eyes, and slowly and surely drew their plans against us.¹¹

Gefühllose Wesen aus der leeren Kälte, der Menschheit völlig fremd, im Dunkeln ihre Pläne schmiedend. Wann immer die grauen Herren in Erscheinung treten, werden ihnen ähnliche semantische Attribute zugedacht: allen voran natürlich die Farbe grau,¹² die sich in ihren Anzügen, ihren Aktentaschen, ihren Autos und manchmal sogar ihren Stimmen wiederfindet. Nie sieht man sie ohne Zigarren und sie werden, wo immer sie auftauchen, von Kälte begleitet. Die Herren haben keine echten Namen, sondern Kennziffern, die kompliziert und leicht zu verwechseln sind wodurch sie noch stärker den Eindruck eines homogenen Kollektivs vermitteln.¹³ Obwohl in einigen Situationen Dissens herrscht, und in manchen Momenten einer der Herren eine übergeordnete Funktion einnimmt,¹⁴ macht sie diese Uniformität an Merkmalen in einem gewissen Maße austauschbar und ersetzbar. Dies wird auch dadurch unterstrichen, dass Momo am Ende alle grauen Herren ausschalten muss, damit sie ihrem Treiben ein Ende setzt, weil schon ein einziger von ihnen dafür sorgen könnte, dass alles von Neuem beginnt: wie bei einem Virus.

Welchem sinisteren Zweck die grauen Herren nachkommen, wird enthüllt, als einer von ihnen den Friseur Fusi im Auftrag der „Zeitsparkasse“ besucht.¹⁵ In einer einprägsamen Szene rechnet der graue Herr Fusi genau vor, wieviel Lebenszeit er bisher hatte und was er davon alles mit Dingen wie Nächstenliebe und Sorgfalt verbracht hat. Der Fall ist klar:

¹⁰ Ende (1973: S. 43).

¹¹ Wells, H. G. (1897). *The War of the Worlds* (London, Alma Books): S. 7.

¹² Manchmal sind sie auch mit dem Attribut „aschgrau“ ausgestattet.

¹³ Ein Beispiel wäre „Agent Nr. XYO/384/b“. Ende (1973: S. 65).

¹⁴ Beispielsweise bei Prozessen oder Versammlungen. Vgl. Ebd.: S. 126.

¹⁵ Ebd.: S. 61ff.

Fusi muss Zeit einsparen, effektiver werden, sich weniger um seine Familie und Mitmenschen kümmern. Die somit gewonnene Zeit landet dann, wie der graue Herr auf Nachfrage doppelbödig mitteilt, automatisch in der Zeitsparkasse:

Sie können sich sicher sein, dass uns von Ihrer eingesparten Zeit nicht das kleinste bisschen verloren geht. Sie werden es schon merken, dass Ihnen nichts übrig bleibt.¹⁶

Kaum hat sich der Rauch der ständig qualmenden Zigarre des grauen Herren gelegt, hat Fusi die Begegnung zwar vergessen, aber handelt unbewusst genau wie abgesprochen und mehrt so den Profit der Zeitsparkasse. Nach und nach wird fast jeden Bewohner der großen Stadt dieses Schicksal ereilen. Die Herren besitzen also eine nicht näher definierte, aber klar übernatürliche Macht, die sie dazu befähigt den Menschen die Zeit zu stehlen. Die geraubte Zeit brauchen die grauen Herren zum Überleben: in späteren Kapiteln wird der Ursprung der Zeit aller Menschen aus sogenannten Stundenblumen erklärt, die von den grauen Herren in ihrem Tresor tiefgefroren werden,¹⁷ damit sie in Zigarren gerollt und geraucht werden können. Sobald die Herren aufhören die gestohlene Zeit zu konsumieren, lösen sie sich in nichts auf.¹⁸ Diese Tatsache, dass die Zeit, von der sie sich nähren, tot ist, oder besser gesagt stirbt, sobald sie mit ihnen in Kontakt kommt, ist auch der Grund für ihre graue Farbe.¹⁹ Doch einfach nur Überleben scheint den grauen Herren nicht genug zu sein: die gestohlene Zeit wird von ihnen gehortet und sie wollen immer mehr. Eine Gier, die es nötig macht, immer weitere Kreise zu ziehen, um im Bestfall – im wahrsten Sinne des Wortes – alle Zeit der Welt zu haben.

Die „lautlose und unmerkliche Eroberung“²⁰ der grauen Herren ist schon vor Beginn des Romans längst in Gange und es wird noch einige Zeit brauchen, ehe Momo und ihre Freunde überhaupt davon etwas davon mitbekommen, geschweige denn sich dagegen wehren. Die eigenartige Heimlichkeit der grauen Herren beschreibt Ende wie folgt:

Man sah sie – und man sah sie doch nicht. Sie verstanden es auf unheimliche Weise, sich unauffällig zu machen, sodass man einfach über sie hinweg sah oder ihren Anblick sofort wieder vergaß. So konnten sie im Geheimen arbeiten, gerade weil sie sich nicht versteckten. Und da sie niemand auffielen, fragte sich natürlich auch niemand, woher sie gekommen waren und noch immer kamen, denn es wurden täglich mehr.²¹

¹⁶ Ende (1973: S. 73).

¹⁷ Daraus entsteht auch die Kälte, von der die grauen Herren ständig umgeben sind. Vgl. Ebd.: S. 289.

¹⁸ Das Finale sowohl im Buch und Film besteht daraus, dass die Zeitvorräte der Herren nicht mehr erreichbar sind und sie sich die letzten Zigarren streitig machen, ehe sie verpuffen.

¹⁹ Ende (1973: S. 169).

²⁰ Ebd.: S. 43.

²¹ Ebd.

Diese Eigenschaften der grauen Herren, überall zu sein und doch von niemanden bemerkt zu werden, ist eine der Hauptmechanismen, ihrer Machtübernahme.²² Die Heimlichkeit ist für sie so wichtig, dass Momo erst dadurch zu einer Bedrohung wird, weil sie sich an ein Gespräch mit den grauen Herren erinnern kann. Eine Verfehlung, die so eklatant ist, dass der Herr von seinesgleichen zum Tode verurteilt wird.²³

Als mystisches Gegengewicht zur Masse der grauen Herren steht Meister Hora bereit, der die Zeit der Menschen in Form von Stundenblumen hütet und verwaltet. Er ist es auch, der Momo den Ursprung der grauen Herren erläutert:

Sie entstehen, weil die Menschen ihnen die Möglichkeit geben zu entstehen. Das genügt schon, damit es geschieht. Und nun geben die Menschen ihnen auch noch die Möglichkeit, sie zu beherrschen.²⁴

Diese Erklärung ist, dem märchenhaften Ton des Buches folgend, etwas vage und philosophisch angehaucht, aber es bleibt festzuhalten, dass die grauen Herren in der Mythologie des Romans ein Produkt der Gesellschaft sind.

2.2 Autobiographische Entstehungsaspekte

Obwohl Autor und Werk natürlicherweise voneinander getrennt zu betrachten sind, soll an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die Umstände geworfen werden, die möglicherweise zum Entstehen der grauen Herren beitrugen. Gerade bei Michael Ende scheint es immer wieder Einflüsse zu geben, die sich in vielen seiner Werke²⁵ und insbesondere in *Momo* niederschlagen.²⁶

Die grauen Herren selbst wurden über die Jahre in unterschiedlichster Weise interpretiert und dabei oft an Michael Endes Weltansicht gekoppelt. In einem Briefwechsel bezüglich der baldigen Verfilmung sagt Ende selbst, dass das Buch eine „scharfe Kritik an der heutigen Welt [darstellt], in der alles quantifiziert und kommerzialisiert wird.“²⁷ Diese

²² Mehrfach wird diese Tatsache explizit erwähnt, z.B. „Das wichtigste war ihnen, dass niemand auf ihre Tätigkeit aufmerksam wurde. (Ende 1973: S. 61).

²³ Ebd.: S. 106 und S. 129ff.

²⁴ Ebd.: S. 169.

²⁵ Schipperges zitiert Tsvetan Todorov, der die signifikante Verflechtung von Endes Leben und Werk betont. Vgl. Schipperges, Ines (2013). *Ende gut, alles gut?* (Hamburg, Kovač): S. 125ff.

²⁶ Der Wohnort in Italien, von dem Namen und Örtlichkeiten in *Momo* inspiriert sind, sowie das Auftauchen einer Schildkröte, die auch Endes Haustier war, sind nur einige Beispiele. Vgl. Dankert (2016: S. 153–156).

²⁷ Ebd.: S. 166ff.

Gedankenrichtung wird häufig aufgegriffen und ausformuliert. So schreibt Dankert über die Rezeption von *Momo*:

Momo wurde zum Kultbuch für Leser, die den Roman als ein gesellschaftskritisches Plädoyer wahrnahmen, die es als Einspruch gegen den linearen Fortschrittsglauben und die unmenschlichen Seiten der modernen Leistungsgesellschaft verstanden oder im Bild des alternden Geldes einen relativierenden Gegenentwurf zur faktischen Macht der Banken und der Finanzwelt identifizierten.²⁸

Auch bei Ines Schipperges werden die grauen Herren mit wirtschaftlichen Bezügen und insbesondere mit der Bankenkrise verknüpft.²⁹ Die Herren in den Diensten der Zeitsparkasse werden mit Bankern gleichgesetzt und das Prinzip der Zeit, die stirbt und verfällt, an eine Wirtschaftstheorie geknüpft:

Ende war von dieser Theorie [des alternden Geldes] und von Silvio Gesells Vision einer Abschaffung des Geldkreislaufes als Tausch- und Sparmittel mit Zinsgewinn und -verlust fasziniert und hatte sich viel damit beschäftigt.³⁰

Eine Deutung der grauen Herren als Endes Kommentar auf das Wirtschafts-, und Bankensystem und die Struktur der damit verbundenen Institutionen scheint also durchaus valide, auch wenn die Schwerpunkte dieser Analogie je nach Interpretation variieren. Doch gerade wegen der Übermacht des Deutungsansatzes die grauen Herren als Banker zu begreifen, soll an dieser Stelle eine weitere Interpretationsmöglichkeit stark gemacht werden, die (wenn überhaupt) in den Sekundärquellen nur implizit zu finden ist. Als einer der Gründe, warum Michael Ende Deutschland zu Gunsten von Italien verlassen hat, gilt der sogenannte Eskapismusstreit. Dankert schreibt dazu:

[Es] wird in allen Darstellungen der Lebensgeschichte Michael Endes ein weiteres Motiv genannt, das auch der Autor selbst vornehmlich kolportierte: seine Flucht, ja Emigration vor den Angriffen der linken, auf Realismus eingestellten Kritiker der Kinder- und Jugendliteratur [...].³¹

Gewissen Gruppierungen sprachen sich in den 70er Jahren lautstark gegen die phantastischen Elemente in Kinder- und Jugendliteratur aus und nahmen neben Michael

²⁸ Dankert (2016: S. 164ff.).

²⁹ Schipperges (2013: S. 185).

³⁰ Dankert (2016: S. 165).

³¹ Ebd.: S. 144.

Ende auch anderen Autoren wie Otfried Preußler ins Fadenkreuz.³² Für die Kritiker Endes waren die gesellschaftlichen und sozialen Probleme des Landes so dringlich, dass man sie nicht in Watte verpackt und durch Hexen, Räuber oder Lummerländer verschleiern durfte. Besonders polemisch wird diese Stimmung in Melchior Schedlers Buch *Schlachtet die blauen Elefanten!*³³ artikuliert, durch das sich Ende persönlich so angegriffen fühlte, dass es zu einem hitzigen Briefwechsel mit dem Verleger Hans-Joachim Gelberg kam.³⁴

Von diesem Blickwinkel aus betrachtet wirkt Momos Welt, in der ein kleines Mädchen und ihre Freunde für „Menschlichkeit und Poesie“ kämpfen,³⁵ während die grauen Herren die Welt kalt und emotionslos machen wollen, wie eine Antwort von Michael Ende an seine Kritiker. Diese Lesart, dass die grauen Herren ein Kommentar des Autors über eine realweltliche politische Situation sind, soll im späteren Verlauf dieser Arbeit³⁶ weiter vertieft werden.

2.3 Die grauen Herren als Archetyp

Die Idee des Archetyp, der in dieser Arbeit angewandt werden soll, geht davon aus, dass es kulturelle oder historische Einflüsse in den Erzählmustern der westlichen Welt gibt, die dafür sorgen, dass sich bestimmte Strukturen und Figuren stets wiederholen, weil sie unter ähnlichen Umständen entstanden sind.

Um die grauen Herren mit anderen Werken zu vergleichen, sollen an dieser Stelle die hervorstechendsten Eigenschaften zusammengetragen werden, die eine Figurengruppe erfüllen muss, um in diesen Archetyp zu passen.

Das auffälligste Merkmal könnte die Gruppenkonstellation sein: Es geht also um eine Figurengruppe, die möglichst homogen und ineinander austauschbar ist.

Weiterhin muss diese Gruppe übermenschliche Fähigkeiten besitzen: ob magisch, metaphysisch oder technologisch soll zunächst keinen Unterschied machen.

³² Da sich diese Arbeit auf die Sichtweise von Michael Ende bezieht, könnte der Eindruck entstehen, dass die Wortführer der Eskapismus-Debatte ein Zusammenschluss von intellektuellen Wutbürgern war: dies soll keineswegs nahegelegt werden. Der Diskurs was man Kindern auf welche Art beibringt, hat an seiner Aktualität nichts verloren. Allerdings muss bemerkt werden, mit welchem Scharfen Ton der Dialog damals von beiden Seiten bestritten wurde.

³³ Schedler, Melchior (1973). *Schlachtet die blauen Elefanten!* (Weinheim, Basel, Beltz).

³⁴ Dankert (2016: S. 168–172).

³⁵ Ebd.: S. 167.

³⁶ Vgl. Kapitel 4.

Die Heimlichkeit der Organisation ist ebenfalls ein relevanter Aspekt, doch da Geheimhaltung kompliziert zu evaluieren ist, wird als Kriterium folgender Gedanke formuliert: der Archetyp der grauen Herren lenkt, von der breiten Masse unbemerkt, das Schicksal einer größeren Menschengruppe.

Das letzte Merkmal ist das Bedürfnis der grauen Herren eine bestimmte Gesellschaftsordnung zu formen.

Mit dieser Schablone soll im folgenden Kapitel untersucht werden, woher der Archetyp der grauen Herren stammt und welche Figurenkonstrukte ihm ähnlich sind.

3. Alte und neue Archetypen

3.1. Mythologische Wurzeln

Um herauszufinden ob die grauen Herren der Ursprung eines Archetyps oder selbst nur eine Abwandlung eines wesentlich älteren Modells sind und um eine gewisse Trennschärfe zu betrachten, werden mögliche Einflüsse in den folgenden Passagen stichprobenweise untersucht. Da eine komplette Erfassung jeglicher Mythologie und aller kulturellen Phänomene der westlichen Welt natürlich in dieser Arbeit nicht zu leisten ist, sollen lediglich Schlaglichter auf Werke geworfen werden, die Parallelen enthalten könnten. Die dafür stellvertretend ausgesuchten Felder sind die griechische Mythologie,³⁷ deutsche Märchen und Sagen,³⁸ sowie religiöse Wurzeln.

Die Geschichten der griechischen Antike handeln meistens von einem Helden, der jeweils einem Monster oder einem Gott die Stirn bietet und nicht gleich einer ganzen Horde. Es gibt diverse Gruppenkonstellationen von übernatürlichen Wesen,³⁹ aber weder ihr Vorgehen noch ihr Zusammenleben scheint deckungsgleich mit der Organisation der grauen Herren. Die Heldenbilder der Antike finden sich auch in den Werken von Joseph

³⁷ Um eine Übersicht zu gewinnen wurde Otto Seemanns *Die Mythologie der Griechen und Römer* genutzt. Seemann, Otto (2015). *Mythologie der Griechen und Römer* (Hamburg, Nikol Verlag).

³⁸ Hier stellvertretend die Sammlungen Sagen und Märchen, zusammengetragen durch die Gebrüder Grimm. Vgl. Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm; Rölleke, Heinz (1999). *Grimms Märchen und deutsche Sagen* (Darmstadt, Wiss. Buchges).

³⁹ Beispielsweise die Moiren, die für das Schicksal zuständig sind, die Rachegöttinnen Namens Erinyen und die Sirenen – diese Gruppen tauchen meistens kanonisch in Dreierkonstellationen auf.

Campbell wieder, der in seinem Konstrukt der Heldenreise diverse Archetypen vorstellt,⁴⁰ von denen ebenfalls keiner auf die grauen Herren zutrifft.⁴¹

Die Welt der Märchen und Sagen im deutschen Raum scheint ähnlich karg: Hexen und Wölfe tummeln sich zuhauf, aber finstere Schattenmänner, die im Verborgenen die Geschicke der Menschen zum Schlechteren lenken sind selten zu erkennen. Wenn es Figuren gibt, denen es gestattet ist, das Schicksal eines Volkes zu beeinflussen, sind es in der Regel Einzelpersonen. Natürlich sind bei mehr als 780 Sagen und Märchen zwangsläufig diverse Aspekte zu finden, in denen man Parallelen zu den grauen Herren ziehen kann: so sind die Wichtelmänner⁴² im gleichnamigen Märchen eine Figurengruppe, die das Geschick der Menschen (wenn auch positiv) beeinflusst, und in *Die Lebenszeit*⁴³ wird eine Distribution von Zeit vorgestellt, aber all diese Vergleiche sind so marginal, dass man schwerlich behaupten kann, hier hätte ein nachvollziehbarer Einfluss auf Momo stattgefunden.

Das Konzept der umtriebigen Herren als übernatürliche Macht, die mit den Menschen geschäftliche Abkommen schließt, erinnert in seinen Ansätzen an das mephistophelische Konzept des Teufels.⁴⁴ In ihren Beobachtungen über Michael Ende erwähnt auch Ines Schipperges, dass Teufelsfiguren in der Literatur, wie zum Beispiel Herr Lefuet in *Timm Thaler*,⁴⁵ häufiger mit der Farbe Grau einhergehen oder sogar graue Anzüge tragen.⁴⁶ Doch der sprichwörtliche Pakt mit dem Teufel, ist hauptsächlich ein Handel: Beide Parteien gehen eine Abmachung ein, in der Werte für einen gegenseitigen Vorteil miteinander getauscht werden. Die grauen Herren haben allerdings keinen realen Tauschwert für die gesparte Zeit anzubieten und auch keinen Vertrag zum Unterschreiben im Gepäck. Die biblische Variante des Teufels wäre der Vorgehensweise der grauen Herren ähnlicher: ein Verführer, der die Begierden der Menschen ausnutzt und sie dazu verlockt nachteilige Entscheidungen zu treffen. Doch alle vorgestellten Modelle haben eine Gemeinsamkeit, die sich von den grauen Herren grundlegend unterscheidet: Sie gehen von einer singulären Macht aus und lassen die Gruppenstruktur vermissen, von denen die Welt der grauen Herren dominiert ist.

⁴⁰ Campbell verwendet, mit Berufung auf C.G. Jung, eine andere Definition des Begriffes „Archetyp“ als in dieser Arbeit und verweist auf Rollenbilder, die ihren Ursprung in einem kollektiven Unterbewusstsein haben. Für einen Vergleich von Merkmalen ist dies jedoch ohne Belang.

⁴¹ Auf eine detaillierte Aufzählung wird an dieser Stelle verzichtet. Für weiterführende Lektüre vgl. Campbell, Joseph (2008). *The hero with a thousand faces* (Novato, Calif., New World Library).

⁴² Grimm et al. (1999: S. 187).

⁴³ Ebd.: S. 665.

⁴⁴ Im Ursprung anzutreffen in Goethes *Faust* (Goethe (1808)).

⁴⁵ Krüss, James (1962). *Timm Thaler oder das verkaufte Lachen* (Hamburg, Oetinger).

⁴⁶ Schipperges (2013: S. 178).

3.2. Zombies und Körperfresser

Da die uniforme Gemeinschaft der grauen Herren eine Eigenschaft zu sein scheint, die man in den bisherigen Beispielen nicht findet, soll nun eine modernere Mythologie untersucht werden, die sich ebenfalls durch ihr Schwarmwesen auszeichnet: die Zombies. Spätestens seit *Night of the Living Dead*⁴⁷ in der Popkultur angekommen, hat der Zombie im Laufe der Jahre unterschiedliche Inkarnationen erlebt, doch die grundlegende Struktur eines sich ausbreitenden Schwarms von willenlosen Kreaturen bleibt größtenteils intakt.⁴⁸ Während die grauen Herren nach Zeit gieren, ist es bei der Zombiehorda ein Hunger nach Fleisch – beide Gruppen werden dabei von einem kollektiven Überlebenswillen geleitet. Doch hier hört die Verbindung schon beinahe auf, denn es ist hauptsächlich Finesse, die es den grauen Herren ermöglicht, ihre Existenz zu sichern, während es bei den Zombies ein purer Instinkt ist, dem kein Intellekt übergeordnet scheint.

Eine interessante Abwandlung des Zombie-Archetypus findet sich in *Invasion of the Body Snatchers*,⁴⁹ in dem außerirdische Pflanzen auf der Erde landen und nach und nach die Menschen gegen emotionslose Duplikate austauschen, die den Bürgern unter dem Einfluss der grauen Herren nicht unähnlich sind. Hier zeigen sich jedoch zwei entscheidende Unterschiede: Body Snatcher und Zombies assimilieren ihre Opfer und machen sie zum Teil ihres Schwarms, doch für die grauen Herren muss diese Hierarchie streng getrennt bleiben. Sie verändern zwar die Gesellschaft, aber schaffen keine neuen grauen Herren, sondern lediglich Arbeiter. Der andere Unterschied ist, dass die grauen Herren eine Agenda hinter ihren Handlungen haben: Sie wollen zwar auch überleben, streben aber dabei auch einen gezielten Umsturz der Gesellschaft an. Wenn ein Zombie einen anderen Menschen zum Zombie macht, ist das weder intentional noch hat er einen

⁴⁷ Romero, George A. (1968). *Night of the Living Dead*.

⁴⁸ Wenn in dieser Arbeit verallgemeinernd von „Zombies“ die Rede ist, bezieht sich dies auf die von Romero in *Night of the Living Dead* etablierten Archetypen, die lange Zeit für die kulturelle Wahrnehmung von Zombies maßgeblich waren und auf den viral-infektiösen Zombie, der mit *28 Days Later* (Boyle (2002)) populär gemacht wurde und den kontemporären Zombiefilm dominiert.

Da an dieser Stelle kein detaillierter Blick auf der Genre und die Nuancen der dargestellten Wesen geworfen werden kann, bietet Roger Luckhurst in seinem Werk *Zombies: A cultural History* eine umfassende Übersicht an: (Luckhurst (2015)).

⁴⁹ Die *Body Snatchers* weisen mittlerweile eine immense Reihe von Remakes und Fortsetzungen auf. Maßgeblich für diese Arbeit sind der ursprüngliche Roman (Finney, Jack (1954). *The Body Snatchers* (London, Gollancz)) sowie die ersten beiden Verfilmungen, da es sich um die prominentesten Einträge in der Serie handelt und ihre Darstellung der Body Snatcher größtenteils deckungsgleich ist. Vgl. Siegel, Don (1956). *Invasion of the Body Snatchers* & Kaufman, Philip (1978). *Invasion of the Body Snatchers*.

Vorteil davon,⁵⁰ je mehr Menschen aber gezielt unter den Einfluss der grauen Herren fallen, desto besser für sie, weil immer zuverlässiger Zeit für ihren Tresor geliefert wird. Die optimale Welt für die grauen Herren wäre also eine voller Menschen, die nach den Werten der grauen Herren agieren ohne selbst welche zu sein: eine geradezu politische Agenda, die den Zombies fehlt.

Der Unterschied zwischen den grauen Herren und den üblichen Schwarmintelligenzen der Popkultur scheint also zu sein, dass sie zusätzlich zu einem rein biologischen Trieb noch einen soziologischen besitzen, der ihre Taten intentionaler und ihre Gesellschaft exklusiver macht.

3.3. Die grauen Herren der *Dark City*

Sucht man nach den grauen Herren der jüngeren Vergangenheit, scheint der Film *Dark City*⁵¹ eine eigenartige Verwandtschaft mit *Momo* zu besitzen. Nur ein Jahr vor *Matrix* veröffentlicht konnte er, trotz vieler Gemeinsamkeiten, was Stil und Philosophie angeht, bei weitem nicht den gleichen Erfolg für sich verbuchen.⁵² Der Film erzählt die Geschichte von Außerirdischen, den sogenannten Strangern, die eine Stadt erschaffen, um die Menschen zu beobachten und zu studieren. Das Experiment der Stranger besteht darin die Erinnerungen der Menschen ständig zu vertauschen, bis die kleinen aber feinen Unterschiede in den Reaktionen eine Konstante zu erkennen geben: die menschliche Seele.

Hat man auch nur ansatzweise *Momo* im Hinterkopf, kommt man nicht umher zu erkennen, dass die Stranger den grauen Herren nicht unähnlich sind: in großen Versammlungen lenken sie durch übernatürliche Fähigkeiten das Schicksal der Menschen heimlich aus dem Hintergrund, und ihre uniforme Kleidung mit den aschfahlen Gesichtern lässt sie zwar menschenähnlich, aber doch fremd erscheinen. Die Blässe, die beiden Figurentypen eigen ist, haben eine ebenso ähnliche Ursache: den Tod. Ist es bei den grauen Herren die tote Zeit, der sie ihre Farbe verdanken, ist es bei den Strangern die Tatsache, dass sie tote Körper sind, die von einer fremden Intelligenz gesteuert werden. Nicht zuletzt wird auch jede Veränderung der *Dark City* damit eingeleitet, dass die

⁵⁰ Hier unterscheiden sich beide in dieser Arbeit verwendeten Zombie-Archetypen. Der klassische Zombie ist eine reanimierte Leiche, der moderne ein infizierter Mensch. Im Resultat bleiben sich beide Varianten gleich: ein Zombie beißt einen Menschen. Der Mensch stirbt und kehrt als Zombie zurück.

⁵¹ Proyas, Alex (1998). *Dark City*.

⁵² Vgl. Watson, Ian (2003). *Matrix als Simulakrum*: S. 140.

Stranger theatralisch die Uhren anhalten und die Menschen einschlafen lassen: Man könnte fast sagen, sie stehlen ihnen die Zeit. Wie die grauen Herren sind die Stranger vom eigenen Überleben motiviert, doch das, was für Momos Widersacher die Zeit ist, die geraucht werden muss, sind für die Stranger die Erinnerungen der Menschen, die sie nutzen wollen, um dem Tode zu entrinnen:

But they were dying. Their civilization was in decline, and so they abandoned their world seeking a cure for their own mortality. Their endless journey brought them to a small, blue world in the farthest corner of the galaxy. Our world.⁵³

Erneut scheint es ein Echo zu Wells Marsianern anzuklingen, die mit ihrem kalten Intellekt Leben rauben und ohne Empathie auf die Menschen blicken. Vorerst sollte man die Stranger, in Hinblick auf den hier entworfenen Archetyp, im Hinterkopf behalten, doch zuerst soll eine genauere Analyse an ihren deutlich erfolgreicherem Nachfolgern vorgenommen wird: den Agenten der *Matrix*.

3.4 Das falsche Leben im Falschen: die Agenten der *Matrix*

Im Gegensatz zu *Momo*, dessen mythologischen und literarischen Wurzeln schwerer zu umreißen sind, werden in *Matrix* so viele Querverweise eröffnet, dass dem Zuschauer zwangsläufig eine Menge davon vertraut vorkommt. Bruce Sterling fasst es wie folgt zusammen:

Matrix ist ein Film, in dem dieser *Casablanca*-Klisheetanz von philosophischen Fragmenten aufgeführt wird. Es gibt christliche Exegese, einen Erlöser-Mythos, Tod und Wiedergeburt, einen Helden, der sich erst selbst entdecken muss, die Odyssee, Jean Baudrillard (viel Baudrillard, die besten Teile des Films), ontologische SF-Versatzstücke der Philip-K.-Dick-Schule, Nebukadnezar, den Buddha, Taoismus, Martial-Arts-Mystik, dunkle Prophezeiungen, telekinetische Löffelbiegereien, Houdini-Bühnenzauber, Joseph Campbell und mathematische Metaphysik á la Gödel. Ein echtes Chaos.⁵⁴

Als die Jahrtausendwende nahte und die technologische Entwicklung, vor allem was Computer und Internet anging, rasante Fortschritte machte, tauchte mit *Matrix* ein Film auf, der scheinbar den Nerv der Zeit traf. Der Look und die Technik prägten für kommende Jahre das Blockbuster-Actionkino und riefen zahlreiche Nachahmungstäter auf den Plan, während die inhaltlichen Fragen weitläufig im akademischen Bereich

⁵³ Proyas (1998).

⁵⁴ Sterling, Bruce (2003). *Jeder andere Film ist die blaue Kapsel*: S. 17.

diskutiert wurden. Einerseits rückte er damit neue Technologien ins Rampenlicht, andererseits wurde ein ebenso großes Augenmerk auf die philosophischen Aspekte gelegt.

Die Agenten, die Neo, Trinity und Morpheus in der Matrix auf den Fersen sind, haben äußerlich weniger Ähnlichkeiten mit den grauen Herren – allein durch die Tatsache, dass ihre Gesichter nicht leichenblass sind. Doch wenn man sie strukturell analysiert, erkennt man wieder eine Reihe von Parallelen: der uniforme Look, eine Art der Schwarmintelligenz, die auf ein gemeinsames Ziel zuarbeitet und die übermenschlichen Kräfte, durch die sie ihre Macht ausüben. Zwar sind sie nicht so unsichtbar wie ihre Gegenstücke in *Momo*, doch die Heimlichkeit ihrer Organisation geht tiefer, da sie ihre wahren Ursprünge und echten Intentionen vor den Menschen verbergen und das sichtbare nur eine autoritäre Fassade ist.

Die Agenten sind, wie sich herausstellt, Computerprogramme, die für Ordnung in der Matrix sorgen und bringen Menschen, die aus dieser virtuellen Realität ausbrechen wollen, oder schon entflohen sind, zur Strecke. Genau wie die grauen Herren betreiben sie eine Art elaborierte Maskerade, um sich als Menschen zu tarnen, und auch ihnen fehlt die emotionale Komponente, die den Menschen menschlich macht. In der Matrix sind sie im wahrsten Sinne des Wortes allgegenwärtig, denn sie können jede beliebige Person ersetzen um in Erscheinung zu treten. Zum Überleben müssen sie keine Zeit rauchen, aber dafür brauchen sie einen anderen menschlichen Rohstoff: Energie. In der Zukunft der *Matrix* ist der menschliche Körper zur Batterie der Maschinenwelt geworden, und auch wenn die Agenten nicht direkt den einzelnen Menschen die Wärme abzapfen, wie es die grauen Herren mit der Zeit machen, ist es für das Fortbestehen des Systems und damit auch für die Existenz der Agenten unabdingbar, die Menschen als Energiequelle zu erhalten. Dies funktioniert nur, wenn sie sich ins System der Matrix eingliedern und reibungslos funktionieren.

Eine enge ontologische Verbindung zwischen Agenten und grauen Herren, die sie von den Strangern unterscheidet, findet sich in ihrer Herkunft: beide sind indirekt vom Menschen geschaffen, nämlich als Beiprodukt einer Gesellschaftsentwicklung, in der sich der Mensch von sich selbst entfremdet. Die grauen Herren entstehen dabei metaphysisch aus abgestorbener Restzeit und die Agenten als virtuelles Produkt eines Computersystems, das der Mensch in seiner Hybris selbst entwarf. Die genaue

Entstehung der Maschinenkaste wird im ersten *Matrix*-Film nicht geklärt,⁵⁵ vielmehr deutet Morpheus an, dass die Menschen immer neue Technologie erschufen, einfach, weil sie es konnten. Ein Schöpfen ohne Sinn, nur der Schöpfung Willen, ähnlich wie die Zeitersparnis, die dem Einzelnen nichts nützt.

Das Spiel mit der Wertigkeit von virtuellen Welten in der *Matrix* eröffnet allerdings noch eine weitere Ebene, der für die grauen Herren eine neue Betrachtungsweise ermöglicht.

3.4.1 Das Leben in der Simulation nach Baudrillard

Im Cluster an Querverweisen, das *Matrix* eröffnet, ist eine thematische Referenz besonders hervorstechend und steht seit Erscheinen des Filmes immer wieder im Fokus von Essays und Besprechungen: Baudrillards *Simulacra and Simulation*,⁵⁶ welches Neo einmal prominent in die Kamera hält.

Baudrillards Theorien umfassend zu erläutern ist ein beinahe unmögliches Unterfangen: der Korpus seiner Werke immens und die getroffenen Aussagen entwickeln sich häufig weiter und erzeugen daher Widersprüchlichkeiten zu früheren Werken. Es liegt sogar teilweise in Baudrillards Absicht die Sprache ins Unkenntliche zu verbiegen.⁵⁷ Um eine gewisse Konsistenz zu schaffen, beziehen sich die Aussagen in diesem Kapitel nur auf drei seiner Werke, die im Kontext dieser Besprechung relevant sind: *Simulacra and Simulation* selbst, dessen deutscher Teilübersetzung *Agonie des Realen*,⁵⁸ und deren geistigen Vorgänger *Der symbolische Tausch und der Tod*,⁵⁹ in dem Baudrillard das Fundament für seine Theorie der Simulacra legt.

In einem Interview mit der New York Times erklärt Baudrillard, dass er die Adaption seiner Thesen in *Matrix* nicht für sonderlich gelungen hält⁶⁰ und an anderer Stelle bezeichnet er die Darstellung seiner Ideen im Film als auf Missverständnissen fußend und „plakativ“.⁶¹ Tatsächlich scheint es generell eine Simplifikation seiner Ansätze zu sein,

⁵⁵ Es gibt allerdings verschiedene Hinweise in der *Animatrix*. (Chung et al. (2003)).

⁵⁶ Baudrillard, Jean (1981). *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, MI, University of Michigan Press).

⁵⁷ In einem Gespräch drückt er es wie folgt aus: „Mein Ziel also ist es, einen kleinen, aber undurchdringlichen Punkt des Nicht-Kommunizierbaren, des Undurchsichtigen oder des Fatalen zu erzeugen, kleine Klumpen solcher fatalen Strategien zu inszenieren. Damit kann jeder anfangen, was er will.“ Baudrillard, Jean (2001). *Viralität und Virulenz*: S. 91.

⁵⁸ Baudrillard, Jean (1978). *Agonie des Realen* (Berlin, Merve-Verl.).

⁵⁹ Baudrillard, Jean (1976). *Der symbolische Tausch und der Tod* (Berlin, Matthes & Seitz).

⁶⁰ „He [Baudrillard] noted that the film's ‚borrowings‘ from his work ‚stemmed mostly from misunderstandings‘ and suggested that no movie could ever do justice to the themes of this book.“ Staples, Brent (2002). *Editorial Observer* (New York).

⁶¹ Strehle, Samuel (2012). *Zur Aktualität von Jean Baudrillard* (Wiesbaden, VS Verl. für Sozialwiss): S. 107.

dass ein Film wie *Matrix* überhaupt existiert, denn seinen Gedankengängen zufolge leben wir bereits alle in der Simulation, die wesentlich subtiler daherkommt.

Im Kern des von Baudrillards in der *Agonie des Realen* ausformulierten Weltbildes stehen die Simulacren:⁶² Zeichen, denen die Referenz fehlt und die darum nur auf sich selbst oder aufeinander verweisen. Diese Allgegenwärtigkeit der Simulacren erschafft eine Simulation, aus der man nicht mehr entkommen kann, außer durch den Tod.⁶³ Die Simulacren sind dabei wesentlich komplexer als einfache Kopien: Es geht um Dinge wie den Aktienmarkt, Mode, Nachrichtenbilder und ähnliches. Für Baudrillard ist das, was in der *Matrix* als finstere Dystopie dargestellt wird, also schon längst Gegenwart und vor allem kann man nicht einfach durch den Willen zur Erkenntnis aus dieser Welt entkommen und die Realität von außen Betrachten. Die Idee der Flucht aus der Matrix erinnert eher an Platons Höhlengleichnis⁶⁴ als an Baudrillards Simulacren-Welten. In Baudrillards Logik wäre es viel eher so, dass jede etwaige Opposition von den Simulacren vereinnahmt wird.⁶⁵

Wenn man die Matrix als Simulation im Baudrillardschen Sinne betrachtet, hält es den Kriterien kaum stand: laut Morpheus ist sie ein Abbild der Welt Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, quasi zum Releasezeitpunkt des Filmes, also eine klare Referenz. Und auch die Personen in der Matrix sind nichts anderes als Referenzobjekte ihrer wahren Körper, die außerhalb des Systems in Brutkästen vor sich hinschlummern und jederzeit ausbrechen könnten. Doch Kern von Baudrillards Thesen ist, dass ein Simulacrum keine Hierarchie zwischen Original und Kopie mehr herstellen kann, wie es bei der Matrix und all ihren Bewohnern möglich wäre.

Aber die grauen Herren und auch die Agenten sind keine Menschen, sondern tragen nur Menschenkostüme: es sind Menschenhüllen ohne Menschlichkeit.⁶⁶ In dieser Imitation wurzelt das fundamentale Problem beider Gruppen: sie funktionieren in einer Welt, die nicht für sie gemacht wurde, weil sie keinerlei innere Bedürfnisse haben, und darum bleibt als einziger Sinn der Drang zur Selbsterhaltung. Obwohl sie alle Fakten erfasst haben,

⁶² Baudrillard selbst unterscheidet drei verschiedene Ordnungen von Simulacren. Wenn in dieser Arbeit der Begriff „Simulacrum“ benutzt wird, sind damit generell Simulacren dritter Ordnung gemeint, auf die später genauer eingegangen wird. Baudrillard (1976: S. 79).

⁶³ Vgl. Ebd.

⁶⁴ Vgl. Plato (2006). *Der Staat* (Paderborn, Voltmedia): S. 309ff.

⁶⁵ Einige von Baudrillards Ideen werden in den Matrix-Sequels aufgegriffen, die in dieser Arbeit nicht zum Thema stehen. Möglicherweise hat Baudrillards Kritik am ersten Teil die kommenden Filme beeinflusst.

⁶⁶ Ähnliches kann man auch über andere in dieser Arbeit betrachtenden Figurengruppen wie die Body Snatcher oder die Stranger sagen.

können die grauen Herren den Wert der Zeit nur messen, aber ihr Wesen nicht begreifen, ebenso wie die Agenten eine Welt erhalten, in der sie nicht wirklich Leben wollen und deren Lebensweise sie auch nicht verstehen.⁶⁷

An dieser Stelle soll eine alternative Lesart für Baudrillards Theorien postuliert werden, die *Matrix* und *Momo* enger zusammenführt: die Agenten und grauen Herren sollen als personifizierte Simulacra dritter Ordnung gedeutet werden. Laut Baudrillard sind diese Simulacren von Codierungen und digitalen Interaktionen bestimmt und eine solche Lesart lässt sich auf beide Figurengruppen anwenden: Es sind Produkte einer menschlichen Welt, die den Kontakt zum Menschen schon lange verloren haben, sondern nur noch in einem selbstverwalteten System auf Augenhöhe agieren. Dennoch beeinflussen sie die Lebenswelt der Menschen in einer maßgeblichen Größenordnung. Vor allem sind beide Zeichensysteme ohne Referenzen: es gibt kein Äquivalent, auf das sich ihr Verhalten oder ihre Eigenschaften beziehen, keine Vorlage, auf die sie zurückzuführen sind. Ein duplizierter Datensatz ist keine Kopie, sondern ein neues Original.

Dieser Ansatz würde viel Verästelungen lösen, denn er geht davon aus, dass weder die *Matrix* noch *Momos* Lebenswelt funktionsfähige Simulationen sind, sondern lediglich ein Transitstadium: der Aufstieg der Simulacren. Die ausweglose Simulation, die Baudrillard skizziert, wäre dementsprechend gegeben, sobald die grauen Herren oder die Agenten die Welt dermaßen vereinnahmt haben, dass sämtliche Aktionen nur noch zwischen ihnen oder gemäß ihrer Maxime erfolgen. Bei dieser Betrachtung werden zwei weitere Aspekte für den entworfenen Archetyp in den Fokus gerückt: es handelt sich um Wesen, die implizit durch die menschliche Gesellschaft geschaffen wurden und deren Ziel ein in sich geschlossenes, funktionierendes System darstellt, dessen moralische Maßstäbe den ihren gleichen. Die Simulacren an konkrete Figurengruppen zu binden, spricht zwar gegen Baudrillard und ist, genau wie die *Matrix*, zu konkret für seine Thesen, aber für die Archetypisierung unabdingbar.

Bei den bisherigen Beobachtungen fällt weiterhin auf, dass alle Figurengruppen lediglich Männer imitieren: bei *Momo* steckt es schon im Namen,⁶⁸ aber auch bei den Agenten in *Matrix* sind weit und breit keine Frauen zu sehen.

Um den Archetyp zu erweitern, soll es ein weibliches Gegenstück betrachtet werden: Eine komplett aus Frauen bestehende Gruppe, die die bisherigen Richtlinien wie Uniformität,

⁶⁷ Ein Umstand, der dafür sorgen wird, dass Agent Smith versucht aus seiner Agentenrolle auszubrechen.

⁶⁸ In der Filmversion von *Momo* gibt es eine Annäherung: zwei Damen von der Plattenindustrie tragen graue Blazer und sind einander zum Verwechseln ähnlich. Die graue Kleidung scheint allerdings nur ein optischer Verweis auf die grauen Herren zu sein, deren Handlangerinnen sie sind.

Schwarmintelligenz, Emotionslosigkeit, gesellschaftliche Subversion und den synthetischen Schöpfungsaspekt erfüllt – Willkommen in Stepford!

3.5 Invasion der grauen Damen: *The Stepford Wives*

Ira Levins Roman *The Stepford Wives*,⁶⁹ der nur ein Jahr vor *Momo* veröffentlicht wurde, schildert den Umzug einer jungen Familie in die Kleinstadt Stepford, in der die Frauen sich auffällig perfekt verhalten – wenn man als Maßstab die 50s-Housewives ansetzt. Die Idee wurde so populär, dass der Begriff „Stepford Wife“ im angloamerikanischen Raum sogar seinen Weg in die Alltagssprache gefunden hat und heutzutage generell für eine übermäßig gehorsame Person steht.⁷⁰

Wie die *Body Snatchers* zogen die *Stepford Wives* eine Reihe von filmischen Adaptionen⁷¹ und Fortsetzungen nach sich.⁷² Die Darstellung der Wives ist je nach Adaption in vielen Details unterschiedlich, aber das Grundkonzept bleibt konstant: es handelt sich um treue, liebende Ehefrauen, die ihre Männer in den Himmel loben, ihre Bedürfnisse zurückstellen und jegliche Hausarbeit mit Freuden verrichten ohne Zeit für Hobbies oder Selbstverwirklichung entbehren zu können oder zu wollen. Es stellt sich heraus, dass sie möglicherweise durch Roboter ersetzt wurden, die sich dem idealisierten Weltbild der Männer um sich herum perfekt angepasst haben.⁷³

Die Frauen, die zu Stepford Wives werden, passen ideal in die Simulacren-Theorie: weder werden sie reale 50s-Housewives, noch bleiben sie sie selbst, sondern es entsteht das Amalgam einer Frau, die genug Ähnlichkeiten mit ihrem früheren Ich hat, doch durch ein oppressives Genderbild neu geformt wird und durch die konservativen Werte ihres Umfeldes assimiliert wurde. Genau wie die grauen Herren und die Agenten tragen die

⁶⁹ Levin (1972).

⁷⁰ Laut Oxford Dictionary definiert als: „a woman who does not behave or think in an independent way, always following the rules of society and obeying her husband without thinking.“ Vgl. Hornby, Albert Sydney; Wehmeier, Sally; McIntosh, Colin; Turnbull, Joanna; Ashby, Michael (2008). *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (Oxford, Oxford Univ. Press): S. 1503.

⁷¹ Eine der aktuellsten Version ist der vom Hessischen Rundfunk produzierte Film *Sechzehneichen* (Handloegten (2012)), in dem die Frauen eines kleinen, deutschen Ortes unter Drogen gesetzt werden.

⁷² Maßgeblich für diese Arbeit ist neben dem Roman lediglich die erste Verfilmung: Forbes, Bryan (1975). *The Stepford Wives*. Bezüglich der auf seiner Filmversion basierenden drei TV-Movies *Revenge of the Stepford Wives*, *The Stepford Children* und *The Stepford Husbands* erklärte Forbes, es seien lediglich „Klone“, die als seelenlose Fließbandprodukte der Grundidee nichts hinzufügen. Diese Arbeit schließt sich seiner Auffassung an. Vgl. Seeßlen, Georg; Jung, Fernand (2003). *Science Fiction* (Marburg, Schüren): S. 482.

⁷³ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Levins Roman nie völlig klar macht, ob die Wives Roboter sind: zwar wird es stark impliziert und entspricht Joannas Logik und Schlussfolgerungen, aber im entscheidenden Moment endet das Kapitel und eine Leerstelle entsteht.

Wives nur das Kostüm eines hochstilisierten, aber nie wirklich existenten Menschenbildes: Eine Kopie ohne Original, ein Zeichen, das nur auf sich selbst verweist, und beginnt, basierend auf einem neuen Wertesystem, nur nach den eigenen Normen zu interagieren – wenn alle Frauen Stepford Wives sind, ist die Simulation perfekt.

Neben all diesen Gemeinsamkeiten mit dem bisher entworfenen Archetyp gibt es allerdings auch einige Unterschiede, die bei den Stepford Wives nicht zu passen scheinen: Es ist festzustellen, dass die Wives nicht selbstbezogen ihre eigenen Interessen verfolgen, sondern den Wunschvorstellungen des Patriarchats entsprechen und die Men's Association von Stepford die Fäden in der Hand hält.

In dieser Gleichung wären also die Männer von Stepford die grauen Herren und die Wives lediglich die korrumpierte Bevölkerung. Doch dies ginge konträr zu den eben aufgestellten Richtlinien über die Beschaffenheit der Figurengruppe als synthetisches Konstrukt, denn das wären in diesem Fall zweifellos die Damen. Dieses Paradoxon kann gelöst werden, indem man den gordischen Knoten zwischen Buch und Film zerschlägt: das Buch, das die Idee der Wives als Roboter lediglich impliziert, kann auch uneigentlich gelesen werden, als die Geschichte von Frauen, die sich, unter dem Druck einer patriarchalen Gesellschaft, in extremer Weise dem regressiven Kleinstadtleben anpassen. Dieser Ansatz ist nicht sehr verbreitet,⁷⁴ der Roman legt eine Ambivalenz aber dennoch sehr nah. Die Idee von Roboterebenenbildern kommt Joanna während einer Sitzung mit einer Psychiaterin, die eine weniger spektakuläre Erklärung parat hält:

„It sounds,“ Dr. Fancher said, „like the idea of a woman who, like many woman today, and with good reason, feels a deep resentment and suspicion of men. One who's pulled two ways by conflicting demands, perhaps more strongly than she's aware; tho old conventions and the new conventions of the liberated woman on the other.“⁷⁵

Joanna kann an dieser Stelle entscheiden, ob das eine Erklärung für das Verhalten ihrer Mitmenschen ist oder ob sie im Zuge einer großen Verschwörung durch Roboter ersetzt wurden und entscheidet sich für letzteres. Das Ende des Romans⁷⁶ lässt die gleichen zwei Lesarten zu: entweder hat Joanna recht und wird robotisiert oder sie hat unrecht, sieht ihre Wahnvorstellung ein und passt sich den Normen von Stepford an, um ihre Paranoia

⁷⁴ Der Grund hierfür kann nur vermutet werden. Möglicherweise sind die Implikationen des Romans zu prägnant oder das Bild der Stepford Wives wurde durch die vielen Filme stärker geformt als durch die Vorlage. In der Recherche für diese Arbeit wurde nur ein Text gefunden, der nicht von der Robotertheorie ausgeht. Vgl. McKinnon, Catriona (1997). *Self-Respect and the Stepford Wives*.

⁷⁵ Levin (1972: S. 107).

⁷⁶ Ebd.: S. 130–132.

abzulegen. Einer Kettenreaktion folgend entsteht eine Gemeinschaft aus perfekten Hausfrauen, selbst das synthetische Ergebnis, eines überhöhten Rollenbildes und die anderen Frauen müssen mitziehen oder wahnsinnig werden. Die Stepford Wife ist weiterhin ein Produkt der Gesellschaft, erfüllt das Simuacren-Kriterium und die Männer sind nicht mehr die grauen Herren, sondern lediglich eine Verkörperung der durchschnittlichen Kleinstadtgesellschaft.

Die Stepford Wives als graue Damen scheinen eng mit dem bisherigen Muster verbandelt und dennoch gibt es Unterschiede, die zum Umdenken des Konzeptes anregen: die Ausbreitung des Wives scheint, wie bei Zombies und Body Snatchern, viraler Natur zu sein. Normale Frauen werden zu Stepford Wives und vergrößern den Schwarm. Dennoch scheinen die Wives den grauen Herren ähnlicher zu sein als es Zombies sind. Im folgenden Kapitel soll daher als Lösungsvorschlag der in dieser Arbeit entworfene Archetyp eine neue Basis erhalten: anstatt *Momo* zum Dreh- und Angelpunkt jeglicher Vergleiche zu erklären und Details abzugleichen, wird ein gemeinsamer Ursprung der Figurengruppen untersucht.

4 Die grauen Herren als Produkt ihrer Zeit

In ihren Händen wird aus allem Ware.
In ihrer Seele brennt elektrisch Licht.
Sie messen auch das Unberechenbare.
Was sich nicht zählen läßt, das gibt es nicht!⁷⁷

Diese Zeilen stammen aus Kästners Gedicht *Zeitgenossen, haufenweise* und scheint Erinnerungen an die grauen Herren zu wecken während die letzten Zeilen fast nach den Agenten der Matrix klingen:

Man sollte kleine Löcher in sie schießen!
Ihr letzter Schrei wär noch ein dernier cri.
Jedoch, sie haben viel zuviel Komplizen,
als daß sie sich von uns erschießen ließen.
Man trifft sie nie.⁷⁸

⁷⁷ Kästner, Erich (1929). *Lärm im Spiegel* (Zürich, Atrium): S. 20.

⁷⁸ Ebd.: S. 21.

Kästners satirisches Gedicht ist allerdings nicht nur wesentlich älter als die *Matrix*-Filme, sondern mit einer Veröffentlichung im Jahr 1924 sogar noch lange vor *Momo* entstanden. Die Tatsache, dass keine historische oder mythologische Wurzel für die grauen Herren gefunden werden konnte, gilt auch für Kästners Zeitgenossen.

Die Figuren, die Kästner in seinem Gedicht beschreibt, sind letztendlich Karikaturen: ein überlebensgroß gezeichneter, satirischer Kommentar auf das Beamtentum. Und in dieses Muster scheinen auch die anderen Figurengruppen zu fallen: Die grauen Herren, wie schon in einem früher Kapitel erwähnt,⁷⁹ als Zerrbild der Banker und Bürokraten, die Agenten als überspitzte Version von Regierungs- und Geheimdienstbeamten in den USA und die Stepford Wives als übertriebenes Klischee einer Hausfrau. Der ironische Aspekt hilft auch dabei andere Gruppen klarer auszuheben: so können die Body Snatcher zwar als Allegorie auf die Angst der russischen Infiltration während des kalten Krieges gelesen werden, aber diese Angst wird ernst genommen und ist durchweg bedrohlich – es gibt nichts amüsantes an den Opfern, kein satirisches Ziel, ebenso wenig wie bei den Strangern. Selbst die Agenten in der Matrix, die eine Bedrohung darstellen, haben eine abstruse Komponente mit ihrem eigenartigen Verhalten, ihrem ständigen Drang bei jeglichen Lichtverhältnissen Sonnenbrillen zu tragen und ihrer seltsamen sprachlichen Flexion.

Der Gedankengang, dass es sich bei all diesen Figuren in gewissen Teilen um Satire handelt, löst auch die Frage, warum so wenig mythologische Grundmuster gefunden werden konnten: die Quellen, die betrachtet wurden, von der griechischen Mythologie zu Grimms Märchen, sind in der Regel keine Satiren. Und selbst wenn sie es wären, ist das, worüber sich die grauen Herren und die Agenten überspitzt lustig machen, nämlich die Bürokratie und der Beamtenapparat, eine Erfindung der Neuzeit.⁸⁰

Der Ansatz, dass sich eine Satire, um den Archetyp zu entsprechen, ausschließlich auf das Beamtentum richten darf, wäre natürlich zu eng gefasst. Was allerdings Kästners Gedicht mit Michael Endes Roman, den Stepford Wives und der Matrix verbindet, ist die Tatsache, dass sie allesamt Bezug auf politische Unruhen ihrer Entstehungszeit nehmen. Kästner holte, ähnlich wie Kafka im 1925 erschienenen *Prozess*,⁸¹ gegen die im

⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.2.2

⁸⁰ Der Begriff „Bürokratie“ selbst tauchte im deutschen Sprachgebrauch um 1800 auf und wurde ab 1830 verstärkt negativ konnotiert. Vgl. Wunder, Bernd (1986). *Geschichte der Bürokratie und Deutschland* (Frankfurt am Main, Suhrkamp): S. 7ff.

⁸¹ Kafka, Franz (1925). *Der Prozess* (Köln, Anaconda-Verlag).

organisatorischen Chaos versinkende Weimarer Republik und dessen Beamtenapparat aus. Michael Endes Roman geht mit den 68ern und der in diesem Zuge für ihn persönlich relevante Eskapismusdebatte,⁸² sowie mit der Bankenkrise ins Gericht, die *Matrix* entstand in einer Zeit des digitalen Umbruchs im Schatten des Millenniums und die *Stepford Wives* waren in der erstarkenden Frauenbewegung verhaftet.⁸³

Tatsächlich macht Levins Roman, wie kein anderes hier betrachtetes Werk klar, dass er sich mit politischen Themen auseinandersetzt: der Feminismus und wie man dazu steht ist ein Aspekt, der Joanna die komplette Geschichte umtreibt, viele reale Feministinnen werden im Roman erwähnt⁸⁴ und das Buche beginnt sogar mit einem Zitat auf Simone de Beauvoirs Werk *The Second Sex*.⁸⁵ Die politische Stimmung und wie damit umgegangen wird, sowie die *Stepford Wives* als Konzept, sind also nicht nur Subtext, sondern ganz klares Thema des Romans.

Obwohl die gesellschaftlichen Ereignisse die zur Entstehung der grauen Herren, der *Stepford Wives* und der Agenten führen alle grundlegend verschieden sind, kann man versuchen das Ziel der unterschiedlichen Figurengruppen zu subsumieren: die Simulation, die erschaffen werden soll, das Produkt auf das hingearbeitet wird, von *Momo* bis *Matrix* ist – die Normalität.

4.1 Die Normalität der Postmoderne

Der Begriff Normalität kann sehr weit gefasst werden:⁸⁶ Für Baudrillard ist die Normalität, beziehungsweise der Zustand in der sich die Gesellschaft in der Postmoderne befindet, der Klammergriff der Konsumgesellschaft⁸⁷ und dies scheint auch in Michael

⁸² Vgl. Dankert (2016: S. 144).

⁸³ Wenn in dieser Arbeit das Schlagwort „Frauenbewegung“ benutzt wird, bezieht es sich auf die diversen, globalen Entwicklungen ab den 60er Jahren, also den Second Wave Feminism. Die Frauenbewegung selbst ist natürlich wesentlich älter, aber diese Zeit war ein entscheidender Augenblick was Momentum und Popularität anging.

⁸⁴ So vergleicht sich Joanna an einer Stelle mit Gloria Steinem und entdeckt später, das Betty Friedan einmal *Stepford* besucht hat um einen Vortrag zu halten. Vgl. Levin (1972: S. 32 & 42).

⁸⁵ Beauvoir, Simone de (1949). *The Second Sex* (London, Random House).

⁸⁶ Für eine weiterführende Lektüre sei das erste Kapitel von Jürgen Link *Versuch über den Normalismus* nahegelegt, der anschaulich die möglichen Unterschiede zwischen „Normalität“, „Normativität“, „Normalismus“ etc. ausführt. Link, Jürgen (1997). *Versuch über den Normalismus* (Opladen, Westdt. Verl.).

⁸⁷ Baudrillards Ansichten über die moderne Konsumgesellschaft sind zahlreich und sollen an dieser Stelle nur angerissen werden. Für eine tiefergehende Zusammenfassung bzgl. Baudrillards Theorien vgl. Baudrillard (2015) sowie Strehle (2012).

Endes *Momo* ständig durchzuscheinen.⁸⁸ Selbst die Zeit wird in den Händen der grauen Herren, wie bei Kästners Zeitgenossen, zur sinnlosen Ware, die jenseits des Überlebenszweckes nur akkumuliert und nicht genutzt wird.

Da die Normalität einer Gesellschaft von subjektiven Sichtweisen geprägt ist, soll der Begriff in dieser Arbeit wie folgt gebraucht werden: Normalität als ein von der Masse als selbstverständlich erachteter Ist-Zustand. Diese Interpretation speist sich aus den Sichtweisen der vorliegenden Fallbeispiele. Agent Smith macht Neo in einem Verhör klar, wie das richtige Leben in der Matrix geführt werden muss: nicht als rebellischer Hacker, sondern als nine to five Büroarbeiter, der eine Sozialversicherungsnummer hat und in seinem Cubicle im Großraumbüro belanglose Aufgaben erledigt. Eine Ansicht, die auch von Neos (Menschlichen) Boss geteilt wird, als dieser ihn für eine Verspätung rügt. Noch stärker wird dieser Aspekt der Normerhaltung in zwei Kurzfilmen aus der *Animatrix*⁸⁹ aufgegriffen: sobald ein Mensch oder ein Ort nicht den Regeln der Matrix entspricht, tauchen die Agenten auf und beseitigen jegliche Besonderheit.⁹⁰ Die Wächter der Normalität haben wieder gesiegt.

Dieses Muster ist sowohl bei den grauen Herren als auch bei den Stepford Wives zu erkennen, die jegliche Kreativität und alle schönen Nebensächlichkeiten aus den Leben der Menschen tilgen. Mehr noch, alle Figurengruppen sind nicht nur überzeugt davon, dass ihre Weltsicht die Beste ist, sondern vor allem, dass ihre Weltsicht die Normalste ist: Wenn die Stepford Wives keine Zeit für Freizeitaktivitäten haben, weil sie putzen und kochen, setzen sie ein selbstverständliches „You know how it is“⁹¹ hinter ihre Sätze, das ähnlich der Aussagen klingt, die von den Erwachsenen in *Momo* getroffen werden um zu erklären, dass man einfach viel arbeiten und zeitsparen muss, als sei es das natürlichste auf der Welt.

Es ist auch eine weitere Facette zu erkennen, die unmittelbar mit den politischen Umbrüchen während des Entstehungszeitraums zu tun hat: jede der Figurengruppen

⁸⁸ Neben den in Kapitel 2.2 erwähnten Briefwechsel gibt es mehrere Stellen in *Momo*, die sich gezielt gegen Konsumverhalten richten: Beispielsweise wollen die grauen Herren Momo mit einer Puppe namens „Bibi“ bestechen, mit der man nur spielen kann, wenn man unzählige Accessoires kauft. Ein klarer Seitenhieb auf die Barbie-Puppen . Ende (1973: S. 100) Die Betrachtung dieser Aktion in Bezug auf Baudrillard wäre ein eigenes Kapitel wert, da Puppen in seinen Ansichten über Konsumgesellschaft und auch als Simulacrum einen besonderen Stellenwert einnehmen, der sich mit Endes Darstellung deckt und ergänzt. Diese Analyse soll in dieser Arbeit jedoch nicht vorgenommen werden.

⁸⁹ Chung et al. (2003).

⁹⁰ Insbesondere bei den Filmen *World Record* in dem ein Marathonläufer so schnell rennt, dass er der Matrix beinahe entkommt und *Beyond* in der eine Gruppe Kinder einen Glitch in der Matrix findet, der ihnen erlaubt mit Raum und Zeit zu spielen.

⁹¹ Vgl. Levin (1972: S. 10).

versucht einen Status Quo zu erhalten, doch die zeitliche Stoßrichtung kann unterschiedlich sein. Die grauen Herren wollen die neue Ordnung der Konzern- und Yuppiewelt, die sich bildet vorantreiben, während der Wunsch der Frauen aus Stepford ist, die feministische Bewegung zu bremsen und die alte Ordnung des konservativen, von Männern geliebten Frauenbildes zu erhalten. Die revolutionären Gedanken sind in allen Narrativen erhalten und die grauen Mächte verkörpern dabei den jeweils konservativeren Ausgang am Scheideweg einer Gesellschaft, egal ob dieser sich auf die Vergangenheit oder die Zukunft bezieht.

Es scheint kein Zufall zu sein, dass die meisten der hier betrachteten literarischen Werke⁹² in einem Zeitraum entstanden, der als Übergang in die Postmoderne angesehen wird:⁹³ Eine Zeit voller Veränderungen auf vielen gesellschaftlichen Ebenen, in der sich die Auswirkungen der 60er Jahre kulturell manifestierten.⁹⁴ Im *Versuch über den Normalismus* geht Jürgen Link sogar verstärkt auf das Selbstverständnis der 68er ein, die sich als Rebellen ansahen und häufiger wortwörtlich davon sprachen die Normalität zu stören.⁹⁵ Kritiker der 68er Bewegung hingegen behaupten das Gegenteil und verorteten die sogenannte Revolution bereits in Baudrillards Theorien, als Simulacrum einer nicht realen Historie.⁹⁶

An diesem Paradoxon wird ein Unterschied zwischen Realität und Literatur deutlich: Der Kampf gegen das Establishment ist möglicherweise nur ein Produkt des Systems, der vielleicht schon verloren ist, ehe er begann, während der Kampf der Roman- und Filmfiguren gegen ihre Unterdrücker vom Erfolg gekrönt sein kann. Die Helden, die es dazu braucht, passen ideal in diese kreative, rebellische Zeit: die fantasievolle Momo, der Außenseiter Neo oder die progressive Fotografin Joanna, die der Normalität die Stirn

⁹² *Momo, The Stepford Wives, Der symbolische Tausch und der Tod* und *Night of the Living Dead*. Die *Body Snatchers* entstanden in einer anderen Phase der Unruhe, nämlich während des kalten Krieges.

⁹³ Weberman bezieht sich in seinen Betrachtungen bezüglich der *Matrix* ebenfalls auf den Umbruch zur Postmoderne, den er zwischen 1966 und 1974 verordnet. Die entsprechenden wirtschaftlichen und kulturellen Aspekte schlüsselt er in seinem Essay auf. Weberman, David (2005). *The Matrix Simulation and the Postmodern Age*.

⁹⁴ In dieser Arbeit wird, mit Blick auf Michael Ende, häufig die 68er-Bewegung thematisiert, aber dieses Phänomen war keinesfalls auf Deutschland begrenzt. Es gab in ganz Europa ähnliche Ansätze und in den USA wird die Entstehung vieler Protestbewegungen in den 60ern verortet. Für weiterführende Lektüre vgl. Cottrell, Robert C. (2015). *Sex, drugs, and rock 'n' roll* (Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield).

⁹⁵ Link (1997: S. 27–29).

⁹⁶ Vgl. Ebd.: S. 26.

bieten.⁹⁷ Ein Ansatz, der für eine narrative Dramaturgie in Film und Literatur Sinn ergibt, aber für Baudrillard in unserer Lebenswelt bereits jetzt unmöglich wäre.

5 Fazit

Die grauen Herren scheinen in Literatur und Film immer wieder aufzutauchen, doch der Grund dafür liegt nicht in Michael Endes Märchenroman. Obwohl die dort vorkommenden Herren als Blaupause nützlich waren, wurde klar, dass auch sie nur das Produkt eines bestimmten Archetyps sind, der zwar noch älter ist, aber eher eine sozio-kulturelle als eine literarisch-mythologische Grundlage hat. Daher sind grauen Herren nicht, wie anfangs angenommen, der Ursprung dieses Archetyps, sondern nur ein weiteres Ergebnis einer Tradition, die nicht linear auf einen Ursprung zurückzuführen ist, sondern ein Netzwerk der Beziehungen bildet.

Graue Herren, Agenten und Stepford Wives können als Reaktion auf die konservativen Normierungsversuche während einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs gelesen werden. Diese Kräfte, die versuchen den Status Quo nicht nur mit allen Mitteln zu erhalten, sondern auch flächendeckend zu verbreiten, sollen an dieser Stelle eine eigene Bezeichnung bekommen. Als Name für den in dieser Arbeit erschlossenen Archetyp wird, in Anlehnung an den magischen Realismus, der in einer häufig realitätsnahen Welt phantastische Elemente einführt, die Bezeichnung „magische Normalisten“ gewählt.

Diese magischen Normalisten entsprechen weiterhin den vorher in dieser Arbeit festgelegten Richtlinien für den Archetyp „grauer Herr“,⁹⁸ also ein uniformer Schwarm von menschenähnlichen Wesen, die eine Gesellschaft aus dem Hintergrund verändern, werden aber um den Aspekt der personifizierten Hüter der Normalität in Zeiten des Umbruchs ergänzt. Ebenso wird die Eigenschaft ergänzt, dass diese Gruppen implizit oder explizit durch die menschliche Gesellschaft erschaffen wurden und satirische Elemente enthalten. Durch diese Klassifizierung fallen diverse Figurengruppen wie die optisch so sehr an die grauen Herren erinnernden Stranger und auch Wells Marsianer, aus

⁹⁷ Eine weitere Lesart in Bezug auf die Hauptfiguren kann auch in der Diskrepanz zwischen kindlicher und erwachsener Weltansicht eröffnet werden: die Helden als kindliche Mächte gegen ein Zerrbild der Erwachsenenwelt. Dankert und auch Kurwinkel erwähnen in Bezug auf *Momo* den in der Romantik verwurzelten Mythos der fremden Kinder (Vgl. Kurwinkel, Tobias; Schmerheim, Philipp; Sevi, Annika (2016). *Michael Ende Intermedial* (Würzburg, Königshausen & Neumann): S. 28) & Dankert (2016: S. 159)). Eine weiterführende Betrachtung ob dieser Archetypus auch auf die Heldenfiguren der anderen Werke angewandt werden kann, soll an dieser Stelle nicht vertieft werden.

⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.3.

dem Archetyp heraus, da sie weder vom Menschen geschaffen sind noch normative Wirkung entfalten.

Baudrillards Thesen werden nicht als Definition herangezogen, vielmehr stellen sie einen Interpretationsansatz dieser Figurengruppen als Simulacren in einer sich ständig weiterentwickelnden Simulation da. Dies entspricht seinen Thesen in Bezug auf die postmoderne Gesellschaft in vielen Punkten – mit der Ausnahme, dass in den vorgestellten Narrativen die Simulacren aktiv bekämpft werden können, wenn man sich durch Akte der Rebellion gegen die normativen Werte auflehnt. Obwohl die thematischen Wurzeln des Archetyps noch weiter zurück verfolgt werden können, manifestiert sich die Figurengruppe in einer brauchbaren Gestalt erst im Zuge der 68er-Bewegung und der Folgejahre, die ebenfalls als Beginn der Postmoderne angesehen werden können und durch politische und systematische Umbrüche gekennzeichnet sind.

Viele in dieser Arbeit für den Archetyp festgelegten Merkmale, erklären auch, warum er gerade im Science-Fiction Film so häufig Verwendung findet. Das Genre nutzt Konventionen, die zum Figurentypus passen: die codierte Abhandlung und Kritik einer aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Situation, lässt sich bis in die frühesten Anfänge des Genres zurückverfolgen,⁹⁹ ebenfalls verbreitet sind die Personifikation abstrakter Konzepte,¹⁰⁰ der Fokus auf gesellschaftliche Machtstrukturen,¹⁰¹ das Erschaffen eigener Monster,¹⁰² und auch die Normierung und Gleichschaltung. In der deutschen Übersetzung von Huxleys *Brave New World*¹⁰³ heißt die Institution, die für den Nachwuchs der Menschen zuständig ist, sogar „Brut- und Normzentrale“,¹⁰⁴ und obwohl diese direkte Referenz zur Normalität im Original fehlt, lässt der Betreiber auch dort keinen Zweifel, dass eine komplette Uniformität der kommenden Generationen das höchste Ziel der Gesellschaft sein sollte.¹⁰⁵ Die grauen Herren würden optimal in den Aufsichtsrat passen.

⁹⁹ Schon Sir Thomas More's 1516 erschienenes Werk *Utopia* (More (1516)) spielt mit diesen Aspekten. Vgl. Mehlem, Axel (1996). *Der Science-Fiction-Film* (Alfeld, Coppi-Verl.): S. 16ff.

¹⁰⁰ In dieser Arbeit erweitert um die Funktion als personifizierte Simulacra ergänzt.

¹⁰¹ Jung und Seeblen gehen in ihrer Genre-Definition verstärkt darauf an, dass das Schicksal der Menschheit generell in der Science-Fiction häufig im Mittelpunkt steht und wie sich Machtstrukturen in der Gesellschaft auswirken. Für weiterführende Lektüre Vgl. Seeblen und Jung (2003: S. 29ff.).

¹⁰² Natürlich kommt das *Frankenstein*-Motiv in den Sinn (Shelley (1818)), das unzählige Male variiert wurde, aber noch näher an den hier vorgestellten Themen wäre der Science-Fiction Film *Forbidden Planet* (McLeod Wilcox. Fred (1956)), in dem die Figuren tatsächlich durch ihr Unterbewusstsein reale Monster erschaffen.

¹⁰³ Huxley, Aldous; Herlitschka, Herberth E. (2012). *Schöne neue Welt* (Frankfurt am Main, Fischer).

¹⁰⁴ Ebd.: S. 20.

¹⁰⁵ Das globale Motto lautet „Community, Identity, Stability“ – wobei sich das „Identity“ ironischerweise gerade nicht auf Individualität, sondern auf Gleichheit bezieht. Huxley, Aldous (1932). *Brave New World* (New York, NY, HarperTorch): S. 6.

Quellenverzeichnis

Film- und Medienverzeichnis

- Boyle, Danny (2002): *28 Days Later...*. 20th Century Fox. UK, 113 min.
- Chung, Peter; R. Jones, Andrew; Kawajiri, Yoshiaki; Koike, Takeshi; Maeda, Mahiro; Morimoto, Kôji; Watanabe, Shin'ichirô (2003): *The Animatrix*. Warner Bros. USA, 100 min.
- D'Alò, Enzo (2001): *Momo alla conquista del tempo*. Cecchi Gori. Italien, 80 min.
- Forbes, Bryan (1975): *The Stepford Wives*. Paramount Pictures. USA, 115 min.
- Handloegten, Hendrik (2012): *Sechzehneichen*. Hessischer Rundfunk. Deutschland, 90 min.
- Kaufman, Philip (1978): *Invasion of the Body Snatchers*. MGM. USA, 115 min.
- McLeod Wilcox, Fred (1956): *Forbidden Planet*. MGM. USA, 98 min.
- Proyas, Alex (1998): *Dark City*. New Line Cinema. USA, 100 min.
- Romero, George A. (1968): *Night of the Living Dead*. Janus Films. USA, 91 min.
- Schaaf, Johannes (1986): *Momo*. Tobis. Deutschland, 101 min.
- Siegel, Don (1956): *Invasion of the Body Snatchers*. Walter Wanger Productions. USA, 80 min.
- Wachowski Lana; Wachowski Lilly (1999): *The Matrix*. Warner Bros. USA, 136 min.
- (2003a): *The Matrix Reloaded*. Warner Bros. USA, 138 min.
- (2003b): *The Matrix Revolutions*. Warner Bros. USA, 129 min.

Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean (1976): *Der symbolische Tausch und der Tod*. durchges. und verb. Ausg. der 1. Aufl., erschienen 1991 bei Matthes & Seitz, München. Berlin: Matthes & Seitz (Batterien, N.F., 5).
- (1978): *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verl. (Merve-Titel, 81).
- (1981): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press (The body, in theory).
- (2001): *Viralität und Virulenz. Ein Gespräch*. In: Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. 1. Aufl., Erstausg., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1599 = N.F., 599): S. 81–93.
- (2015): *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden: Springer VS (Konsumsoziologie und Massenkultur).
- Beauvoir, Simone de (1949): *The Second Sex*. 1. publ. London: Random House.
- Campbell, Joseph (2008): *The hero with a thousand faces*. 3. ed. Novato, Calif.: New World Library (Bollingen series, 17).
- Cottrell, Robert C. (2015): *Sex, drugs, and rock 'n' roll. The rise of America's 1960s counterculture*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield.
- Dankert, Birgit (2016): *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*. Darmstadt: Lambert Schneider.
- Ende, Michael (1973): *Momo. Ein Märchen-Roman*. Stuttgart: Thienemann.

- Finney, Jack (1954): *The Body Snatchers*. London: Gollancz (SF masterworks).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1808): *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hamburg: Zeitverlag Bucerius.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm; Rölleke, Heinz (Hg.) (1999): *Grimms Märchen und deutsche Sagen*. Komm. Ausg., vollst. Ausg. auf der Grundlage der 3. Aufl. (1837). Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Hornby, Albert Sydney; Wehmeier, Sally; McIntosh, Colin; Turnbull, Joanna; Ashby, Michael (Hg.) (2008): *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. New ed., 7. ed., [Nachdr.]. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Huxley, Aldous (1932): *Brave New World*. New York, NY: HarperTorch.
- Huxley, Aldous; Herlitschka, Herberth E. (2012): *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. 68. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer (Fischer, 26).
- Kafka, Franz (1925): *Der Prozess. Roman*. Köln: Anaconda-Verlag.
- Kästner, Erich (1929): *Lärm im Spiegel*. Sonderausg. Zürich: Atrium.
- Krüß, James (1962): *Timm Thaler oder das verkaufte Lachen. Die Geschichte von dem kleinen Jungen und dem großen Geld, vom Lachen und vom Weinen, vom Wettgeschäft und einem sehr karierten Herrn ; erzählt von Timm, dem Marionettenspieler ; aufnotiert für alle, die noch lachen können*. Hamburg: Oetinger.
- Kurwinkel, Tobias; Schmerheim, Philipp; Sevi, Annika (Hg.) (2016): *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*. Verlag Königshausen & Neumann; Michael Ende Intermedial (Conference). Würzburg: Königshausen & Neumann (Kinder- und Jugendliteratur intermedial, Band 4).
- Levin, Ira (1972): *The Stepford wives*. London: Corsair.
- Link, Jürgen (1997): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdt. Verl. (Historische Diskursanalyse der Literatur).
- Luckhurst, Roger (2015): *Zombies. A cultural history*. London: Reaktion Books.
- McKinnon, Catriona (1997): *Self-Respect and the Stepford Wives*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* (97): S. 325–330.
- Mehlem, Axel (1996): *Der Science-Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik*. Alfeld: Coppi-Verl. (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 24).
- More, Thomas (1516): *Utopia*. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1922. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Plato (2006): *Der Staat*. Paderborn: Voltmedia (Hauptwerke der großen Denker).
- Schedler, Melchior (1973): *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*. Weinheim, Basel: Beltz.
- Schipperges, Ines (2013): *Ende gut, alles gut? Konflikt, Wendepunkt und Rettung als dramatisches Moment bei Erich Kästner, Michael Ende und Cornelia Funke*. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2013. Hamburg: Kovač (Schriftenreihe Poetica, 125).
- Seemann, Otto (2015): *Mythologie der Griechen und Römer*. Hamburg: Nikol Verlag.
- Seeßlen, Georg; Jung, Fernand (2003): *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren (arte edition).

Shelley, Mary (1818): *Frankenstein or the modern Prometheus*. Reprinted; [Nachdr. der dreibändigen Ausg.] London, 1818. London: Pickering.

Staples, Brent (2002): *Editorial Observer. A French Philosopher Talks Back to Hollywood and 'The Matrix'*. In: *New York Times* 2002, 24.05.2002. Online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2002/05/24/opinion/editorial-observer-a-french-philosopher-talks-back-to-hollywood-and-the-matrix.html>.

Sterling, Bruce (2003): *Jeder andere Film ist die blaue Kapsel*. In: Haber, Karen (Hg.): *Das Geheimnis der Matrix*. 2. Aufl., Dt. Erstaussg. München: Heyne (Heyne 06, 6447): S. 12–37.

Strehle, Samuel (2012): *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Aktuelle und klassische Sozial- und KulturwissenschaftlerInnen).

Watson, Ian (2003): *Martix als Simulakrum*. In: Haber, Karen (Hg.): *Das Geheimnis der Matrix*. 2. Aufl., Dt. Erstaussg. München: Heyne (Heyne 06, 6447): S. 122–140.

Weberman, David (2005): *The Matrix Simulation and the Postmodern Age*. In: Irwin, William (Hg.): *The Matrix and Philosophy. Welcome to the Desert of the Real*. 4. print. Chicago, Ill.: Open Court (Popular culture and philosophy, 3): S. 225–239.

Wells, H. G. (1897): *The War of the Worlds*. London: Alma Books.

Wunder, Bernd (1986): *Geschichte der Bürokratie und Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.