

Insa Härtel, Sigrid Schade (Hrsg.)

Körper und Repräsentation

Leske + Budrich, Opladen 2002

Die Schriftenreihe der Internationalen Frauenuniversität „Technik und Kultur“ wird gefördert durch das Niedersächsische Vorab der VW-Stiftung. Der hier vorliegende Band Nr. 7 wird außerdem gefördert durch die Universität Bremen.

Coverbild: aus dem Video Still aus „Requiem for the XXth Century“, 1994 opus 18 of „The Angel Cycle“ von Maria Klonaris und Katerina Thomadaki

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für die Publikation ist bei

Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 978-3-8100-3318-5 ISBN 978-3-322-95029-1 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-322-95029-1

© 2002 Leske + Budrich, Opladen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Einband: design agenten, Hannover

Satz: Berthold Druck und Direktwerbung, Offenbach

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Körper und Repräsentation.

Das Zentrum für feministische Studien meets the *ifu*..... 9

Sexualität und Gestaltungspotentiale

Einleitung 17

Ifi Amadiume

Körper, Lebensentscheidungen, neokoloniale Behexung im Kontext der

Globalisierung: Afrikanische Matriarchinnen und Mammy Water..... 21

Angela de Silva

Zur Normalisierung von Heterosexualität in den House of Commons Debatten

zur Gesetzesvorlage C-33, 1996 39

Sabine Fuchs

Lesbische Repräsentation und die Grenzen der „Sichtbarkeit“ 47

Julika Funk

Der lesbische Körper - ein monströser oder transzendentaler Signifikant?

Lesbische Repräsentation und kulturelle Konstruktion 55

Linda Hentschel

Pornotopische Techniken des Betrachtens - Gustave Courbets „L’origine du

monde“ (1866) und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive 63

Körpersprachen - Körperzeichen

Einleitung	73
<i>Sigrid Schade</i>	
Körper - Zeichen – Geschlecht. „Repräsentation“: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung	77
<i>Sabine Broeck</i>	
Wird der weiße Feminismus seine “Default”-Position aufgeben? Gender Studies und Weißheit	89
<i>Elena Casado-Aparicio</i>	
Vergeschlechtlichte Körper: Metaphern im Feminismus.....	99
<i>Fataneh Farahani</i>	
Abwesend anwesend sein: Überlegungen zur diskursiven Praxis des Schleiers..	109
<i>Renata Salecl</i>	
New Age der Angst.....	119
<i>Insa Härtel</i>	
Die Mutter hinter sich lassen. Zur Produktion und Ersetzung des Mütterlichen im Raum	137
<i>Sibylle Benninghoff-Lühl</i>	
Lebende Bilder von „Tiermenschen“. Aspekte der Medialisierung des „Wilden“	145

Der Körper und die (Neuen) Medien

Einleitung	155
<i>Maria Klonaris / Katerina Thomadaki</i>	
Dissidente Körper: Die Befreiung des Blicks von Normen. Über kinematographische und bildkünstlerische Praxis	159
<i>Joanna Jones</i>	
Das Medium ist nicht die einzige Botschaft	177
<i>Hannelore Schwedes</i>	
Die Modellierung von Geschlecht in Kinderfotos.....	187

Inhaltsverzeichnis	7
<i>Ulrike Bergemann</i> Hollywoods Reproduktionen: Mütter, Klone, <i>Aliens</i>	197
Nation und Körper	
Einleitung	205
<i>Sumathi Ramaswamy</i> Körpersprache: Die Somatik des Nationalismus im tamilischen Teil Indiens	209
<i>Silke Wenk</i> Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen	223
<i>Astrid Vormoor</i> Soziale Konstruktionen von Mutterschaft in Deutschland.....	237
Autorinnen	245

Ulrike Bergermann

Hollywoods Reproduktionen: Mütter, Klone, *Aliens*

Die Mutter ist immer mehr als Eins: wäre das Zweite nicht in ihr, wäre sie keine. Diese Merkwürdigkeit ist die Bedingung der menschlichen Reproduktion und gibt Anlass zu Abwehr- wie Symbiosewünschen. Andere Reproduktionstypen sind weniger zwiespältig konnotiert, etwa wenn eins sich teilt (wie die Zelle), wenn ein Original mehrere gleiche Kopien abgibt (ein Stempel, ein Negativ) oder wenn von einem nacheinander je ein spiegelbildlich/identisches Double erstellt wird (wie von der DNA): In all diesen Modi umschließt nie eins das andere, nie bilden zwei eine Einheit. Die Mehr-als-Einheit aus Mutter und Kind ist seit den 1960er Jahren ausgehend von den Industrienationen durch Sexualpolitik, medizinische Fortpflanzungstechniken und neue kulturelle Ikonen in ständiger Bewegung: Die Pille, das erste Retortenbaby, IVF und Leihmutterchaft wurden begleitet von Bildern, die die Entkoppelung von Sexualität und Schwangerschaft, von biologischer und sozialer Elternschaft, aber auch von Mutter und Kind illustrierten oder neu inszenierten. Auf dem berühmten Foto eines Fötus von Lennart Nilsson (1965, Abb. 1), der vor einem schwarzen Hintergrund wie im Weltall schwebt, ist die Mutter verschwunden, der Künstler gibt das ungeborene Leben zu sehen, und diese Ikone taucht nicht nur in frauenfreien Science-Fiction-Räumen wie Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* wieder auf (1968, Abb. 2), nicht nur auf Plakaten von Abtreibungsgegnern (Gegnern des Rechts auf Selbstbestimmung der Frau), sondern könnte auch als Insignie der westlichen politischen und juristischen Diskurse gesehen werden, die seitdem immer stärker die Rechte des Fetus gegen die Mutter bzw. ihre Pflichten ihm und der Gesellschaft gegenüber herausstellt.

Die endoskopische Fotografie zeigte einen 18 Wochen alten Fötus intrauterin, aber ohne den Uterus („freigestellt“, wie es technisch vergleichbar heißt), angestrahlt vor einem dunklen Universum. Wie eine Schöpfungsgeschichte, die nicht zu sehen gibt, dass der Rest des *Life*-Magazin-Beitrags abgetriebene Föten zeigte und nicht etwa den Beginn des Lebens unter dem Titel „Drama of Life before Birth“ dokumentierte. Wie Haraway schreibt, erzeugt das Bild – wie auch

das Bild der Erde, das aus dem Weltall aufgenommen wurde und etwa zur gleichen Zeit der Menschheit einen Anblick des Lebens aus einer neuen Perspektive bot – den Wunsch, das Gesehene anzufassen.

„Both provoke yearning for the physical sensuousness of a wet and blue-green earth and a soft, fleshy child. That is why these images are so ideologically powerful. They signify the immediately natural and embodied, over and against the constructed and disembodied. [...] Nilsson's photographs are simultaneously high art, scientific illustration, research tool and mass popular culture.“ (Haraway 2000, S. 222 und 226)



Abb. 1: Titelbild des Life-Magazins. 30.4.1965. Fotografie von Lennart Nilsson; der gesamte Bildbeitrag hieß „Drama of Life before Birth“.
Quelle: <http://image.pathfinder.com/Life/60th/classic/cv043065.jpg>

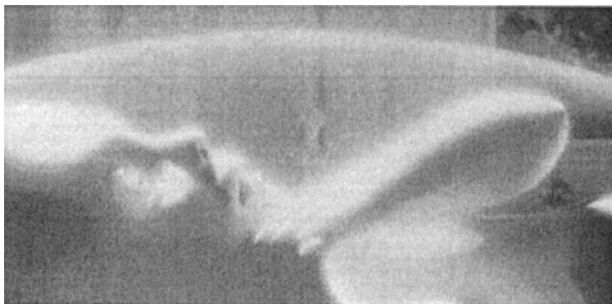


Abb. 2: Foto aus 2001: A Space Odyssey. Regie Stanley Kubrick. GB 1968. Titel: „Starchild“. Quelle: <http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/2001/images/starchild.jpg>

Solche Entwicklungen behandelt auch der Film, bevorzugt das Genre Science Fiction¹, der ja die Zukunft der Menschen verhandelt und damit ihre Fortpflanzung (nach der „Jungfräulichkeit der Astronauten“, aber auch schon mit ihr.

¹ Zum Zusammenhang von (Film-)Genre und Geschlecht vgl. Fischer 1997, v.a. S. 6-10.

(Vgl. Sobchack 1997). Seine genretypische Technikliebe bot seit Anfang der Filmgeschichte zudem immer medienreflexive Bearbeitungen – und seit Ende der 1970er Jahre heißt das auch: Bearbeitungen nicht nur der filmisch-analogen, sondern auch der computerbasiert-digitalen Manipulation. Die Modelle der Reproduktion von Bildern sind dabei immer wieder in gegenderten Settings gefasst worden; Kreativität, Automatismus usw. treten je nach Kontext männlich oder weiblich konnotiert auf. Die Kinofilmreihe *Alien* begleitet die Debatten seit 1979 narrativ und motivisch mit verteilten Geschlechterrollen zwischen Menschen, Monstren und Maschinen – und korrespondierend auf technischer Ebene.

1 Alien/mother figures

Während sich die menschlichen Reproduktionstechniken rasant veränderten, wurden sie immer mehr zum Thema der SF-Filme² – und auch auf diesem Wege zunehmend losgelöst vom weiblichen Körper (Doane 1999, S. 25), der gleichzeitig immer monströser erscheint. (Creed 1990, S. 215) Die Figur der Mutter, gekennzeichnet durch „the terror attached to nondifferentiation“ (Doane 1999, S. 26), wo die Ich-Grenzen unstabil sind, „a place both double and foreign“, ist Ort der Internalisation von Heterogenität, eine Andersheit innerhalb des Selbst. Mythische Mutterfiguren wie archaische Fruchtbarkeitsgöttinnen, die aus sich heraus gebären, seien mit der *Alien Queen* zitiert und negativ besetzt worden. (Creed 1990, S.135)³ Damit gerate auch die traditionelle Sicherheit über Fragen der Herkunft, der Identität usw. ins Wanken, der alte „epistemologische Trost“ – denn die Figur der Mutter war immer verknüpft mit einer Versicherung. Die Rolle des Vaters in der Reproduktion ist unsicher, vielleicht sogar zweifelhaft und in jedem Fall den Sinnen nicht zugänglich. Historisches Wissen, das Wissen um die Herkunft ist damit nur durch die Mutter und die Bindung an den Körper möglich. (Doane 1999, S. 31)

Schon in Ridley Scotts *Alien* (1979) werden die „Kinder“ nicht losgelöst von der „Mutter“ gezeigt, wie es mit Nilsson immer vorstellbarer wurde, sondern beide an neue Orte verschoben: die geschlechtliche und spezies-spezifische Bindung wird umbesetzt (die Penetration durch ein bisexuelles Geschlechtsteil, die Geburt durch den männlichen Brustkorb, der Computer namens Mutter usw.).

Noch 1979 war *Alien* einfach der Feind. Das parasitäre, grausame, sich stets verwandelnde Monster hatte mit den menschlichen Astronauten nichts gemeinsam (und eine Szene, in der es sexuelles Interesse an Ripley zeigte, wurde aus

2 Umgekehrt lässt sich sagen, dass der Aufschwung des Genres in den 1970er Jahren u.a. einem technologisch gefassten Interesse an der Herkunft des Menschen geschuldet ist.

3 Zur technischen Herstellung der Queen von Konzeptionen über Design bis zu den Aufbauten vgl. Flynn 1995, S. 67 ff., Shay 1997, S. 80 ff. und Thomson 1998, S. 91 ff.

dem Drehbuch gestrichen). (Thomson 1998, S. 57f.) Das sollte sich ändern. In einer der bekanntesten Szenen aus James Camerons *Aliens* (1986) stehen sich Ripley mit Findelkind Newt Auge in Auge mit der Alienkönigin gegenüber (Abb. 3) – inmitten ihrer Eier. Hier treffen zwei Konzepte von Mutterschaft aufeinander, die menschliche Wahlmutter und das maschinelle Eier-am-Fließband-Prinzip Alien⁴, Beschützerin aus Wahl und Zuneigung die eine, Beschützerin aus Instinkt die andere, das phallische Maschinengewehr und der Flammenwerfer Ripleys gegen kalte Mechanik plus Schleim.⁵ Wenn die menschliche Art weiterlebt (und dafür steht das Mädchen Newt), dann durch die Abwendung vom biologisch-mechanischen Reproduktionsprinzip. Fortschrittlich gelesen, löst Ripley das Bild der Frau von der Bindung an instinkthafte, automatische Fortpflanzung; laut Penley bleibt die Bindung von Fortpflanzung an sichtbar weibliche Figuren aber reaktionär. (Penley 1991, S. 73) Jedenfalls stehen sich hier gegenüber: eine singuläre Mutter-Tochter-Beziehung und eine Massenproduktion von Gleichen, eine Beziehung der Ähnlichkeit und eine der Austauschbarkeit/Identität. Diese Grenze wird sich im Laufe der nächsten beiden *Alien*-Folgen verwischen; in David Finchers *Alien³* (1992) ist Ripley mit einer Alienkönigin schwanger und tötet sich im Moment der Geburt, und aus genetischen Überresten wird in Jean-Pierre Jeunets *Alien-Die Wiedergeburt* (1997) ein Mischwesen geklont, halb Mensch, halb Alien, in der Gestalt von Ripley, die eine Alienkönigin gebiert.



Abb. 3: Foto aus *Aliens*. Regie James Cameron. USA 1986: Ripley und Newt vor der Queen. Quelle: http://www.accesscom.com/~alvaro/alien/graphics/queen1_.jpg,
™ und © Fox, Inc., 1986

-
- 4 Vgl. Doane 1999, S. 26: Die Queen als *mother-machine* lege Eier wie am Fließband, „in an awesome excess of reproduction“.
- 5 Das wäre allerdings zu relativieren: letztlich hat auch Ripleys Wahlwahl etwas Instinkthafes (laut Drehbuch ersetzt Newt die leibliche verlassene Tochter), und das Alien wird auch als „wildgewordene Natur“ beschrieben. Dennoch hat das erwachsene Alien auch technische Eigenschaften: den metallischen Glanz, es ist wie aus Einzelteilen zusammengesetzt, seine Kiefer sind wie Scharniere, seine Flüssigkeiten wie Schmieröl, es legt Eier mechanisch wie am Fließband usw., vgl. Brauerhoch 1996, S. 169.

Auch in dieser *Alien*-Folge verwüstet dieses neue Wesen mit dem alten Namen Ripley einen Raum mit seinem Inhalt durch Flammenwerfer und Maschinengewehr. Was in *Aliens* die Eierhöhle war, ist jetzt das Labor, in dem Ripley geklont wurde und in dem sie ihre missgebildeten Vorversuche findet. (Abb. 4) Wie im Gruselkabinett einer medizinischen Schausammlung stehen monströse Gestalten in riesigen mit Flüssigkeit gefüllten Gläsern, nur Versuch Nr. 7 liegt lebend auf einem Operationstisch, verwachsen und verkabelt, und fleht Ripley an, sie zu töten. Das entstellte, aber eigene Gesicht von Nr. 7 bringt Nr. 8 erstmals zu „menschlicher“ Mimik, Mitgefühl, Selbsterkenntnis und Entsetzen, und sie erfüllt den Wunsch ihrer „Schwester“. Die Frau, die Ripley dazu die Waffe reicht, ist ein Androide. Es sind zwei nicht-menschliche Frauen (halb Alien die eine, halb Roboter die andere), die sich gegen maschinelle Reproduktionstechniken wenden. Sie vernichten das Klonlabor, sie bekämpfen die Aliens, sie retten die Menschen auf der Erde vor ihnen, sie verkörpern die humanistischen Ideale der Solidarität und Verantwortung. Wo Frankensteins Monster noch mit seinem Erzeuger im Kampf war, erkennt Ripley den ihren erst nach ihrer Entdeckung des Labors und geht in eis kalter Wut auf ihn los, aber das einprogrammierte Tötungsverbot in der Androiden Call hindert sie durch mahnenden Zuruf daran. Wo vorher soziale gegen biologische Mutterschaft stand, Zuneigung und Wahl gegen Automatismus, personifiziert in der menschlichen Ripley und dem gesichtslosen Evolutionsprogramm Alien, richtet sich zwei Jahrzehnte später die phallische Waffe gegen das Alienhafte der menschlichen Fortpflanzungstechnik des Klonens. Aber diesmal kann Ripley das Andere, Feindliche nicht mehr mit der gleichen Waffe vernichten wie die Alien in den vorigen Folgen, denn sie trägt es in sich, und zwar grundlegender als mit dem Embryo in *Alien*³, in jeder Körperzelle, und schlimmer: nicht mehr sie trägt es in sich, sondern sie ist selbst es. Die Zukunft der Menschengattung liegt nur noch in der moralischen Überlegenheit der menschlichen/weiblichen Anteile über die der Alien im Inneren der Heldin Ripley. Ein Inneres, das noch kein Mikroskop hat abbilden können und wofür es noch kein Modell gibt, was also den traditionellen Hollywoodtechniken der psychologischen Visualisierungen verfällt. Wenn schon geklont wurde, warum gibt es dann nicht viele identische Ripleys? Die Massen(re)produktion wird nur angespielt. Die Wesen 1-8 stellen stattdessen eine singuläre Evolutionsgeschichte nach, eine lineare Entwicklung vom Monster zum Supermenschen.



Abb. 4: Foto aus *Alien Resurrection*: Ripley im Labor.

Quelle: <http://www.alien-resurrection.com>, TM und © Fox, Inc., 1997

2 Bildtechniken

Das Labor in *Alien-Die Wiedergeburt* zeigt auch die Geschichte des Films: Zwischen anderen Spektakeln zogen die ersten Kinos mit den Jahrmärkten übers Land; so liegt Nr. 7 zwischen Exponaten wie aus Schaubuden oder Monstrositätenkabinetten – und so ist die Geschichte des neuen Menschen die Geschichte des alten Mediums.

Judith Roof hat in „Reproductions of Reproduction“ die symbolischen Ordnungen mit den technischen quergelesen und fand schon kurz vor *Alien-Die Wiedergeburt* eine Kurzschaltung von Digital- und Gentechnik mit Vaterschaft vor:

„Anxieties about the digital – about the subtle infiltration and reorganisation of the Symbolic itself – manifest not only in the compensatory salvations of paternity plots or characterization of DNA as unreliable, but, as we have seen, also register as a fear of systemic takeover in the field of reproduction itself. Aliens who invade and twist human forms also enact the drama of a Symbolic shift played out with the rise of the digital.“
(Roof 1996, S. 178)

Die *Alien*-Produzenten haben im Verhältnis zu zeitgleich gedrehten Filmen sehr zögerlich und sparsam auf Digitaltechnik gesetzt. Ein großer Aufwand für Trickfilmaufnahmen, Puppen und Modelle ist demgegenüber vor allem von Cameron dokumentiert, der diese Sorte „live-Dreh“ bevorzugte. (vgl. Shay 1997) Als Technik, die mit dem Klonen einiges an strukturellen und assoziativen Ähnlichkeiten aufweist, schon weil sie zahllose identische Kopien herstellen kann, die sich formal nicht vom Original unterscheiden, wäre der Einsatz von digitaler Bildbearbeitung in *Alien-Die Wiedergeburt* zu erwarten gewesen. Und

tatsächlich treten auch zum ersten Mal computergenerierte Aliens auf: Sie jagen die tauchenden Menschen unter Wasser und sind dort schneller und flüssiger bewegt als diese – ganz wie man es von Computerwesen denken würde.⁶ Zu vermuten ist, dass außerdem die Eingangssequenz, die unter Filmtiteln und Credits eine Kamerafahrt über organisches Gewebe zeigt (Abb. 5), mindestens digital nachbearbeitet wurde, und so verbinden sich das Motiv der Materie, aus der das Mischwesen „geklont“ werden wird⁷, diese *body matter*, mit der Unentscheidbarkeit zwischen alter und neuer Bild(re)produktion. Wo das Klonen die patriarchale Genealogie ebenso bedroht wie digitales Kopieren die Ordnung der Medieninstitutionen, deren auktoriale wie ökonomische Prinzipien auf der Unterscheidung zwischen Original und Kopien in 'Generationen' gründen, erscheint diese Bebilderung der Schrift, die die Herkunft des Films verzeichnet, zwar atmosphärisch als *Alien*-typisch. Konzeptuell aber fungiert sie als potentiell subversives Element, das Materie und Repräsentation in einer Weise thematisiert und ausstellt, wie sie in den Narrativen und sogar in Motivik und Design nicht mehr eingeholt werden kann.⁸

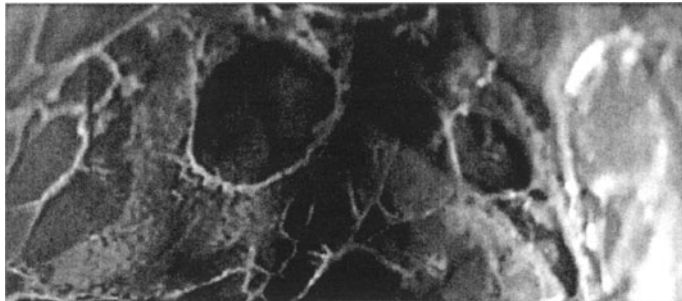


Abb. 5: Foto aus *Alien Resurrection* unter den Credits.

Und das ist auch nicht mehr Nilssons Fötus, diese Fleischlichkeit lädt nicht mehr zum Anfassen ein, diese Masse, aus der ein Lebewesen entstehen wird, scheint endlos ausgedehnt, keine Grenze rückt ins Bild, kein scharf umrissener Fötus vor der leeren Unendlichkeit. Losgelöst vom mütterlichen Körper scheint das Gewebe die Unterscheidung von „neuem Lebewesen“ und „Kontext, Möglichkeitsbedingung des Lebewesens“ in sich zu vereinen. Eine technische und kulturelle Generation nach Nilsson hat die Reproduktion ein neues Gesicht.

6 Zum Einsatz digitaler Bildtechniken in den *Alien*-Filmen vgl. Bergermann 2001.

7 „Klonen“, wie es im Film heißt, scheint eher symbolisch für ein Set aus Gentechniken zu stehen und nicht im engeren biotechnischen Sinne verwendet zu sein.

8 Die feministische Filmkritik hat seit den 1980er Jahren besonders auf diese Elemente aufmerksam gemacht, sowohl auf den Plot und seine Figuren als auch auf die bildlichen, architektonischen und symbolischen Umsetzungen. Die Bilder unter den Credits stehen deren Zusammenhang ferner und müssen daher weniger illustrativ sein.

Literaturliste

- Bergermann, Ulrike: Reproduktionen. Digitale Bilder und Geschlechter in Alien. In: Baisch, Katharina et al. (Hg.): Gender revisited. Subjekt- und Kulturbegriff in Kultur und Medien. Stuttgart: Metzler 2002 (i.V.).
- Brauerhoch, Annette: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodram und Horror. Marburg: Schüren 1996.
- Creed, Barbara: *Alien* and the Monstrous-Feminine. In: Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London, New York: Verso 1990, S. 128-141.
- Creed, Barbara: Gynesis. Postmodernism and the Science Fiction. In: Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London, New York: Verso 1990, S. 214-218.
- Dijck, José van: Imagination. Popular Images of Genetics. New York: New York University Press 1998.
- Doane, Mary Ann: Technophilia. Technology, Representation and the Feminine. In: Wolmark, Jenny (Hg.): Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory. Cyborgs and Cyberspace. Edinburgh: University Press 1999, S. 20-33.
- Fischer, Lucy: Cinematernity. Film, Motherhood, Genre. Princeton: Princeton UP 1997.
- Flynn, John L.: Dissecting Aliens. Terror in Space. London: Boxtree 1995.
- Haraway, Donna: The Virtual Speculum in the New World Order. In: Kirkup, Gill (Hg.): The Gendered Cyborg: A Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 221-245.
- Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London, New York: Verso 1990.
- Penley, Constance: Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia. In: Penley, Constance u.a. (Hg.): Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press 1991, S. 63-80.
- Roof, Judith: Reproductions of Reproduction. Imaging Symbolic Change. New York, London: Routledge 1996.
- Shay, Don: Aliens: This Time It's War. In: Shay, Don und Norton, Bill: Alien™ – The Special Effects. London: Titan Books 1997, S. 44-107.
- Sobchack, Vivian: The Virginity of Astronauts: Sex and the Science-Fiction-Film. In: Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London, New York: Verso 1990, S. 103-115.
- Thomson, David: The Alien Quartet, London: Bloomsbury Publishing 1998
- Wolmark, Jenny (Hg.): Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory. Cyborgs and Cyberspace. Edinburgh: University Press 1999.