Birte Giesler

Inszenierungen des *Doing Family* in einer biotechnisierten Kultur: Reproduktionstechnologien, Generativität und Verwandtschaft im ›Biowissenschaftsdrama‹ seit Rolf Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis*¹

Die folgenden Ausführungen kommen aus dem Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlich ausgerichteter Literatur- und Theaterwissenschaft und geschlechterkritischer Sozialtheorie; sie untersuchen ausgewählte zeitgenössische Dramen, die die aktuelle Biomedizin auf die Theaterbühne bringen, auf die verhandelten Zusammenhänge zwischen Reproduktionstechnologien, Generativität und Verwandtschaft. Schon bei der Erörterung, welche biomedizinischen Humantechnologien vom einzelnen Theatertext überhaupt thematisiert werden, zeigt sich, dass diese Theaterstücke um die Geschlechterdifferenz und deren soziale Be-Deutung für die Selbst- und Familienverhältnisse kreisen. Die hier vorgeschlagene kulturwissenschaftliche Untersuchung thematisiert die Wechselwirkungen zwischen den aktuellen humantechnologischen Neuerungen und gegenwärtigen Selbst- und Familienverhältnissen. Sie greift praxeologisch orientierte sozialwissenschaftliche und kulturtheoretische Forschung auf, die Alltagskultur auf deren performative Strukturen und Elemente von Theatralität untersucht. Damit erhellt sie anthropologische Zusammenhänge zwischen literarisch-dramatischen Inszenierungen und alltagspraktischen Ritualisierungen und kann auf diese Weise die literaturwissenschaftliche Dramenforschung bereichern, denn diese konzentriert sich zunehmend auf die praxistheoretische theaterbezogene Seite der Gattung Drama. Im Folgenden soll insbesondere aus einer feministisch-geschlechterkritischen Perspektive gefragt werden: Welche Zusammenhänge inszenieren ›Biowissenschaftsdramen‹ zwischen den thematisierten biomedizinischen Entwicklungen und den gestalteten Familienformen und Geschlechter-

¹ Die vorliegenden Ausführungen sind im Zusammenhang meines an der Universität Bielefeld laufenden Habilitationsprojekts entstanden. Ich danke der Alexander von Humboldt-Stiftung für ihre großzügige finanzielle Unterstützung. Wolfgang Braungert und seiner Arbeitsgruppe danke ich für den konstruktiv-kritischen Austausch.

verhältnissen? Scheinen in der dramatisch-literarischen Inszenierung der neuen Humantechnologien neue Geschlechter-Spielräume auf? Nutzen die untersuchten Dramen die Kulturpraxis Theater als Kritik? Befunde der Familienforschung werden im Folgenden für eine Perspektive auf Theater als sozialanthropologisches Laboratorium aufgegriffen und in Bezug auf das Biowissenschaftsdrama entlang von drei Beispielen diskutiert.

1. Doing Gender und Doing Family im Zeitalter der Reprogenetik

Ausgehend vom *Doing Gender*-Ansatz, bei dem die Geschlechtszugehörigkeit bekanntlich nicht länger als individuelle Eigenschaft oder Merkmal von Personen angesehen wird, hat es in der Familienforschung einen analogen prozessorientierten Perspektivenwechsel gegeben (Jurczyk 2014, 117). Geht es beim *Doing Gender* um die »soziale Konstruktion von Geschlecht« bzw. um soziale Unterscheidungen, mit der Geschlechterdifferenzen permanent (re)produziert werden (Gildemeister 2010), weist die jüngste Familienforschung auf familiäre Entgrenzungen und Prozesse hin, »in denen Familie als gemeinschaftliches Ganzes permanent neu hergestellt« werden müsse (Schier/Jurczyk 2007, 1). Dieses *Doing Family* verdeutliche, dass sich die Sozialform Familie keineswegs selbst erkläre: »Immer weniger Menschen leben dauerhaft in einer klassischen »Normalfamilie«, als Ehepaar mit leiblichen Kindern« (Schier/Jurczyk 2007, 3). Eine erlebensbezogene, prozessorientierte Perspektive auf Familie entdecke und dekonstruiere vielmehr das »Konstrukt der Normalfamilie« (Schier/Jurczyk 2007, 3) und dessen geschlechtliche Codierung. So gilt nach dem *Doing Family*-Ansatz Familie nicht länger als gegebene Ressource, ahistorischer Wert, fraglose Tradition oder fixe Sozialform (vgl. Schlör 2016, 29). Keineswegs selbstverständlich sei, wer überhaupt zu einer »Familie« gehöre:

Eltern heute leben verheiratet oder nicht, gleichgeschlechtlich oder heterosexuell, in einer gemeinsamen Wohnung oder multilokal, als Zweiverdienerpaar oder im Alleinernährermodell, allein erziehend oder mit einem (neuen) Partner bzw. einer (neuen) Partnerin. (Jurczyk / Lange / Thiessen 2014, 8)

Verweist der Ansatz des *Doing Family* also auch darauf, dass der Begriff »Familie« wenig über die Zusammensetzung der gemeinten Personengruppe aussagt, weiten sich die familiären Zugehörigkeitsoptionen durch die neuen Entwicklungen in der sogenannten »Reprogenetik« (Silver 1998,

19) – das heißt durch das gesellschaftlich höchst folgenreiche »Zusammenwachsen von Humangenetik und Reproduktionsmedizin« (Kettner 2001, 35) – gegenwärtig enorm aus. Nun sind Frauen aber auch über die Gen- und Reprotechniken mehrfach vergesellschaftet, denn »Frauen sind zugleich Ressource und Nutzerinnen der neuen Technologien« (Kuhlmann 2008, 617) und dadurch ganz anders und viel direkter von ihnen betroffen als Männer. Stehen die betreffenden biomedizinischen Neuerungen also in engstem Zusammenhang mit dem *Doing Gender*, nimmt es nicht Wunder, dass die Reproduktionstechnologie seit ihren Anfängen Anlass vehementer feministischer Auseinandersetzung ist. Dabei reicht die Einschätzung bis heute von fortschrittsoptimistischer Euphorie in der Hoffnung auf Überwindung des Körpers bis zu radikaler Ablehnung und Kritik an der ökologisch und ökonomisch verschränkten körperlichen Ausbeutung von Frauen (Rödel 2015, 63–83). So eröffnen die neuen reprogenetischen Humantechnologien etwa auch ganz neue vergesellschaftete Zugriffsweisen auf weibliche Körper. Gerade die neuen Möglichkeiten des genetischen Screenings lassen *Doing Motherhood* immer öfter schon vor oder unabhängig von einer Empfängnis beginnen und auch biologische Mutterschaft zu einer mehrfach aufgespalteten »Herstellungsleistung« werden. Die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen, Schwangerschaften auszutragen oder auch abubrechen, könnten also in Zukunft von der jeweiligen genetischen Prognose abhängen, so vermutete Ruth Hubbard schon im Jahr 2001 (108ff.). Dabei bleibt auf Gründungsebene im *Doing Family* das durch die moderne »Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens« hervorgebrachte »familienplanende Paar« (Foucault 1977, 127) zunächst weiterhin der Ausgangspunkt:

Aus sozialhistorischer Perspektive ist es als durchaus revolutionär zu bezeichnen, dass es nun immer mehr Entscheidungen bedarf, Kinder zu bekommen: Nachdem die Empfängnisverhütung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts normalisiert – d. h. zum Standard – wurde, wird nun das »Management des Kinderwunsches« zu einer Aufgabe, der sich Paare stellen müssen. (Beck 2014, 149)

Wie der Kulturwissenschaftler Andreas Bernard in seiner umfassenden Studie *Kindermachen. Neue Reproduktionstechnologie und die Ordnung der Familie* herausgearbeitet hat, dehnt sich diese Paarkonstellation im Zuge des weiteren reproduktionstechnologischen Fortschritts – durch die Aufspaltung in genetische, biologische und soziale Elternschaft – aus, und es

bevölkern [...] zunehmend Figuren die Welt der Reproduktionsmedizin, die den Prozess menschlicher Fortpflanzung, die Sphäre der intimen Partnerschaft schlechthin, öffnen und erweitern. [...] diese Techniken bringen fragmentierte Familienkonstellationen hervor; Jahr für Jahr kommen Tausende Kinder zur Welt, die bis zu fünf Elternteile haben (Bernard 2015, 21).

Die fünf Elternteile betreffen mithilfe von beidseitiger Gametenspende gezeugte Kinder, die von einer Leihmutter ausgetragen werden, so dass sie mit genetischem ›Spendervater‹, sozialem ›Auftragsvater‹, genetischer ›Spendermutter‹, Tragemutter und sozialer ›Auftragsmutter‹ geboren werden. Im ›biologischen Zeitalter‹ (Illies 2006) umfasst *Doing Family* so mitunter »sehr komplexe, jeweils spezifische familiäre ›Gemengelage[n]‹ der [...] Entgrenzung« (Schier/Jurczyk 2007, 4). Somit ist kaum noch daran vorbeizusehen, »dass auch so natürlich und zeitlos wirkende Vorgänge wie die Zeugung eines Menschen oder die Liebe zwischen Eltern und ihren Kindern eine Geschichte haben« (Bernard 2015, 23) und damit Teil des kontextabhängigen interaktiven *Doing Family* sind. Es vermag deshalb kaum zu verwundern, dass ›Biowissenschaftsdramen‹ häufig das Genre Wissenschaftsdrama mit dem Beziehungs- und Familiendrama kombinieren. Während Biomedizin eines der prominentesten Themen der Gegenwartsliteratur ist (Herrmann/Horstkotte 2016, 108), wählen die im folgenden vorgestellten Ausführungen auch aufgrund dieses Bezugs zum Familiendrama dramenbasiertes Sprechtheater bzw. die literarische Gattung Drama als Untersuchungsgegenstand. Bekanntlich hat »das Theater in Form des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert wesentlichen Anteil an der Konstitution der bürgerlichen Kleinfamilie« (Dreyse 2015, 14; vgl. Zimmermann 2017), wobei wiederum »[a]n diese Tradition des Familiendramas [...] das gegenwärtige Autorentheater an[knüpft]« (Heeg 2004, 303). Außerdem beziehen sich ›Biowissenschaftsdramen‹ deutlich auf die theatertheoretischen Konzeptionen von Bertolt Brecht und Friedrich Dürrenmatt, die beide die Theaterbühne dezidiert als spezifisch ästhetischen Raum für künstlerische ›Menschenexperimente‹ bestimmt haben (Giesler 2018, 57). So ist gerade Biomedizin im *Drama*, das fiktionale, für die Theaterbühne *dramatisierte* biomedizinische Menschenexperiment aus geschlechter- und verwandtschaftstheoretischer Perspektive besonders interessant.

2. Theater als sozialanthropologisches Laboratorium

Kultursemiotisch und theatertheoretisch stützen sich die vorliegenden Ausführungen vor allem auf die Arbeiten von Erika Fischer-Lichte. Ausgehend von Victor Turners und Richard Schechners kulturanthropologischen Erkenntnissen wertet Fischer-Lichte die Institution »Theater als kulturelles Modell« (Fischer-Lichte 2001, 5), bei dem »die Gesellschaft sich selbst beim Handeln zu[sieht]« (Fischer-Lichte 1999, 3 f.; 2001, 1). Aktuelle gesellschaftliche Fragen würden auf der Schauspielbühne ästhetisch-spielerisch verhandelt: »Das Theater erscheint [...] als ein anthropologisches Laboratorium, in dem unterschiedliche Möglichkeiten des Menschseins durchgespielt werden.« (Fischer-Lichte 1997, 994) Hatte bereits Turner (2009) herausgearbeitet, dass sich soziale und ästhetische Dramen ineinander spiegeln und dadurch maßgeblich gegenseitig beeinflussen, erscheint es wenig erstaunlich, dass gegenwärtig zunehmend Leihmütter, Spenderkinder, Gentherapierte, Klone, Designerbabies und ähnliche menschliche Charaktere die sprichwörtlichen »Bretter, die die Welt bedeuten« betreten und dort in dramatische Handlungen um Samen-, Eizell- und Embryonenspende, Leihmutterschaft, Reproduktionstourismus, »*Social Freezing*«, Klonierungsverfahren und ähnliches mehr verwickelt werden. Weil es hierbei um die prokreativen Vorgänge der Generativität geht, bringt das Geschehen – in den sozialen Dramen außerhalb genauso wie in den ästhetischen Dramen innerhalb des Theaterraums – selbst Geschlechterdifferenzen hervor. Hilge Landweer (1994) zufolge sind die materiellen Verkörperungen von Geschlecht als »soziale Dramen« zu begreifen, welche die offene Frage der Geschlechterdifferenz aufgreifen und interpretieren, in der sozialen Praxis performativ auslegen und dabei immer wieder kollektiv und individuell unbewusst nach- und umgestalten. Diese Prozesse bleiben letztlich nicht vollständig (be)greifbar, da sie sich eben auch im Vor- und Außersprachlichen bewegen:

Die Dramen, die die Geschlechterdifferenzen inszenieren, liegen um es metaphorisch zu sagen, »tiefer« als nur auf der Ebene von Diskursen, d. h. von begrifflichem Denken. Sie sind primär mehr oder weniger phantastische und mythische Antworten auf gestalthafte Wahrnehmungen vom Typus Geschlechterdifferenz, die in bezug auf generative Prozesse nicht zu überspringen ist. (Landweer 1994, 167).

Nicht zu leugnender kreativer Ursprungsort der Dramen zur Geschlechterdifferenz sind demnach die prokreativen generativen Prozesse. Wurde der Geschlechterforschung wiederholt vorgeworfen, den prokreativen Aspekt

der Generativität als ›blinden Fleck‹ zu umgehen (Landweer 1994, 147; Heitzmann 2017, 298), werfen gerade die ästhetisch konstruierten Dramen über das reproduktionstechnologisch assistierte *Doing Family* aufschlussreiche Schlaglichter auf die politische Brisanz dieses blinden Flecks als

ein Ort, an dem wieder und wieder eine Frage in Bezug auf das Verhältnis des Biologischen zum Kulturellen gestellt wird, an dem sie gestellt werden muss und kann, aber wo sie, streng genommen, nicht beantwortet werden kann (Butler 2009, 299).

3. Biowissenschaftsdrama als Gattung für Literaturtheater im ›Genzeitalter‹

Die im Folgenden verwendete Bezeichnung ›Biowissenschaftsdrama‹ ist eine vom literaturwissenschaftlichen Term ›Wissenschaftsdrama‹ abgeleitete Begriffsbildung, die eigens anhand einschlägiger Theatertexte entwickelt wurde (Giesler 2011). Unter ›Biowissenschaftsdrama‹ fallen danach Theaterstücke, deren dramatische Handlung aktuelle Entwicklungen in den Biowissenschaften thematisieren. Damit knüpft das ›Biowissenschaftsdrama‹ des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts an die bis in die frühe Neuzeit zurückreichende Verknüpfung von Theater, Naturwissenschaft und Medizin im ›Anatomischen Theater‹ an. Diente die Vorführung dabei zunächst der anatomischen Demonstration neuester Erkenntnisse zur ›Menschenkunde‹ (Stockhorst 2005), geht es im Laufe der Moderne immer mehr auch um poetisierte wissenschaftstheoretische Grundsatzfragen und ästhetisch gespiegelte wissenschaftsphilosophische Reflexionen (Shepherd-Barr 2006, 4–6). Im Wissenschaftsdrama des 20. Jahrhunderts steht bekanntlich lange Zeit die Frage nach der globalen Verantwortung der Wissenschaft im sogenannten Atomzeitalter im Zentrum (Charbon 1974). In Ableitung daraus steht der Begriff ›Biowissenschaftsdrama‹ für die ästhetische Dramatisierung der Frage nach der Zukunft des Menschen im sogenannten ›Genzeitalter‹ bzw. ›biologischen Zeitalter‹. ›Biowissenschaftsdramen‹ des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts thematisieren also die (bereits sichtbaren oder noch gar nicht abschätzbaren) Auswirkungen der biopolitisch immens wirksamen neuen biomedizinischen Humantechnologien. Michel Foucault zufolge betreffen diese Entwicklungen und die lancierenden politischen Strategien »die Existenz der Gattung selber« (Foucault 1977, 170f.). Was aber die menschliche Gattung existenziell angeht, betrifft automatisch auch das *Doing Family*:

So sind die Arenen des Politischen unter den Bedingungen der Biopolitik nicht auf die Orte der institutionalisierten Politik in Parlamenten, Regierungen oder in der politischen Öffentlichkeit begrenzt. Vielmehr findet Biopolitik in Arztpraxen, am Arbeitsplatz und in den intimsten Entscheidungen und Wünschen über Sexualpartner und -praktiken statt. (Folkers / Rödel 2015, 2)

Zielt Biopolitik damit direkt in die Intimsphäre, zeigt sich im Kontext der aktuellen Biomedizin einmal mehr

die ambivalente Einlösung eines grundlegenden Postulats der neuen Frauenbewegung [...], nach der auch das Private, d. h. das gesamte Leben inklusive der Bereiche der Reproduktions- und Fürsorgearbeit politisch ist (Folkers / Rödel, 5).

Neue Biowissenschaftsdramen gestalten also nicht zufällig die biopolitische Relevanz der humantechnologischen Entwicklungen über Familien- und Beziehungsgeschichten, denn über die aktuelle Biomedizin entgrenzen sich im *Doing Family* zunehmend nicht nur Intim-Privates und Öffentliches, sondern auch innerhalb individueller Körper ablaufende Prozesse. Diesbezügliche Reproduktionspraktiken betreffen derzeit die unterschiedlichen Methoden der künstlichen Befruchtung, Kryokonservierung (Einfrieren) von Keimzellen und Embryonen, Samen- und Eizellspende, Leihmutterschaft und genetische Diagnose- bzw. Therapie- und Klonierungsverfahren.

4. Rolf Hochhuth: Unbefleckte Empfängnis. Ein Kreidekreis

Als erstes deutschsprachiges Biowissenschaftsdrama kann nach obiger Bestimmung Rolf Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis. Ein Kreidekreis* aus dem Jahr 1988 gelten (Hochhuth 1988; Staatliche Schauspielbühnen Berlin 1988/89). Das Stück ist das Ergebnis einer seinerzeit brisanten Auftragsarbeit, denn das Berliner Schiller-Theater erteilte dem hochpolitischen deutschen Dramatiker und schriftstellerischen »Störenfried« Rolf Hochhuth (Lahann 2016) den Auftrag, sich mit dem Thema Leihmutterschaft künstlerisch auseinanderzusetzen, nachdem im Jahr 1985 in Großbritannien »Baby Cotton« geboren wurde und im Jahr darauf der US-amerikanische Rechtsstreit um das von einer Leihmutter zur Welt gebrachte »Baby M« die Gemüter der Weltöffentlichkeit erhitzte (Sanger 2000). Der Leihmutterschaftsfall um »Baby M« im Jahr 1985 führte überall in der Welt

nicht nur zu heftigen ethischen Auseinandersetzungen. Diskutiert wurde vor allem in juristischen Fachkreisen auch darüber, zu welchem Familienverbund ein durch Leihmutterschaft zur Welt gebrachtes Kind gehört, also wie es bürgerrechtlich, in Bezug auf seinen Personenstand, einzuordnen sei. In diesem Kontext bekam Hochhuth vom Berliner Schillertheater den Auftrag, zu diesem Thema ein Theaterstück zu schreiben. So liegt der Schwerpunkt von *Unbefleckte Empfängnis* – wie der kulturgeschichtlich bedeutsame Untertitel *Ein Kreidekreis* ja schon andeutet – auf den ethischen und juristischen Streitfragen, wer die rechtliche Mutter eines solchen Kindes ist und zu wem es verwandtschaftlich gehört.²

Die Handlung von *Unbefleckte Empfängnis* spielt in »Kanzler Kohls BRD« (Hochhuth 1988, 9). Im Zentrum steht das ungewollt kinderlose Ehepaar Uhlig, das einen hochtechnisierten Bauernhof mit Rinderzucht bewirtschaftet.³ Lisbeth Uhlig kann nach einer Gebärmutteroperation keine Kinder austragen. Da ihr Körper aber nach wie vor reife Eizellen produziert, hoffen sie und ihr Ehemann durch eine Leihmutter doch noch auf ein leibliches Kind. Beide sind optimistisch, da ein befreundeter Gynäkologe die Behandlungen durchführen und Lisbeths Freundin Sonja Petrovic, die selbst mit ihrem Ehemann zwei gemeinsame Kinder hat und auf dem Uhlig-Hof als jugoslawische »Gastarbeiterin« lebt, das Kind für Lisbeth austragen will. Dabei lässt Lisbeth durchblicken, dass für sie Elternschaft und *Doing Family* bereits mit dem Austragen einer Schwangerschaft beginnen: »Hier hätte ich sie [Sonja, B.G.] immer vor Augen [...]. Und *mein* Kind bliebe dann doch *ihr*es!« (Hochhuth 1988, 30. Hervorh. i. O.), worin Sonja eine bereichernde Entgrenzung – »Oh ... ist ... aus ... ausdehn ... aus-zudehnen.« (Hochhuth 1988, 46) – beider familialen Verbünde erkennt. So ist die einzige Schwierigkeit bei der ganzen Geschichte die rechtliche Situation, denn als Teil der Handlung arbeiten in Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis* Juristen und Gerichte an einem Verbot der Leihmutterschaft, so dass Lisbeths und Sonjas Behandlung für die Ärzte zu einem Wettlauf mit der Zeit unter dem Damoklesschwert der Verurteilung wird. Ein durch

² In der Bundesrepublik führte diese Diskussion zur Verabschiedung des ersten Embryonenschutzgesetzes im Jahr 1990, wo das bis heute geltende bundesdeutsche generelle Verbot von Leihmutterschaft miteingeschlossen ist. Zur Rechtslage zu Leihmutterschaft in der Bundesrepublik Deutschland vgl. Hotz 2017, 346–360.

³ Der Bezug auf die Viehzucht wird auch in anderen Biowissenschaftsdramen verwendet, als Referenz auf den Umstand, dass die Verfahren der Reproduktionstechnologie – bis auf ICSI – in der Tat von veterinärmedizinischen Methoden zur Produktionssteigerung in der Viehzucht herrühren und »beim Menschen eingeführt worden sind, ohne dass sie vorher darauf hin getestet worden sind, ob sie für den Patienten sicher und nützlich seien« (Wischmann 2012, 62ff.).

Leihmutterschaft zur Welt gebrachtes Kind ist nach fiktionsimmanent geltender Rechtsprechung keinen Eltern zuzuordnen, so dass das Kind davon bedroht ist, nach der Geburt vom Jugendamt in ein Waisenhaus gebracht zu werden. Interessanterweise eröffnet die dramatische Handlung hier eine Front, bei der auf der einen Seite die *Doing Family*-Pläne der beiden Frauen stehen und auf der anderen Seite der Staat, wenn die Richterin (die persönlich ganz auf der Seite von Lisbeth und Sonja steht) ausruft:

Das wird ein mörderischer Kreidekreis. Bei dem nicht, wie in der Bibel, an jeder Hand des Kindes eine Frau zerrt, die es als ihres an sich reißen will – sondern zwei Frauen, Sie und die Leihmutter, halten das Kind an der einen Hand – Jugendamt, Gesetzgeber, Ärztekammer, Sozial-Ethiker zerren an der anderen. (Hochhuth 1988, 140. Hervorh. i. O.)

Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis* inszeniert die Entgrenzung von Familie und Mutterschaft über die Diskussion verschiedener Mutterbilder und zahlreiche biblische Anspielungen (schon der Name der Protagonistin Lisbeth ist eine Anspielung auf die unfruchtbare Elisabeth des Neuen Testaments). Über den Untertitel eröffnet Hochhuths Leihmutterschaftsdrama auch einen Bezug auf Bertolts Brechts *Der kaukasische Kreidekreis*, wo ja zum ersten Mal in einem Drama das abendländische Konzept von Mutterschaft denaturalisiert wird (vgl. Dreyse 2015, 349), indem historisch-materialistisch die gemeinsam verbrachte Zeit und Erziehungsarbeit als ›eigentliche‹ Mutterschaft bestimmt wird. Nachdem in den ersten drei Akten durch die Figurendarstellung jegliche Einwände gegen Reproduktionsmedizin und Leihmutterschaft als unplausibel vorgeführt werden, wird die Publikumssympathienlenkung im letzten Akt noch deutlicher. Dort ist eine Gerichtsverhandlung inszeniert, in der die Richterin darum bemüht ist, das von Sonja ausgetragene Kind der Uhligs vor dem staatlichen Zugriff durch das Jugendamt zu bewahren und dafür eigens die Gerichtsverhandlung unterbricht, um den Zeugen die Gelegenheit zu geben, sich mit dem Neugeborenen ins Ausland abzusetzen. Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis* proklamiert auf den ersten Blick ein weibliches Recht auf uneingeschränkte Selbstbestimmung über den eigenen Körper, das das unbedingte Recht auf ein genetisch eigenes Kind einschließt. Dabei wird die stillende Leihmutter Sonja mit dem Neugeborenen außer Landes geschickt und kann aus den dargelegten rechtlichen Gründen mit ihm auch nicht wieder zu ihrer Familie, ihren leiblichen Kindern und ihrem Ehemann, einreisen, während die ›Auftrags-‹ und genetische ›Eimutter‹ Lisbeth – kinderlos – zurück an ihre Arbeit als Geschäftsführerin des Hofes gehen muss. So entlarvt sich am Ende ein geschlechterpolitisch höchst konservatives dramati-

sches Gesamtbild, das – geschlechterblind – letztlich das »Marktmodell der Moderne« affirmiert:

In dem zu Ende gedachten Marktmodell der Moderne wird die familien- und ehelose Gesellschaft unterstellt. Jeder muß selbständig, frei für die Erfordernisse des Marktes sein, um seine ökonomische Existenz zu sichern. Das Marktsubjekt ist in letzter Konsequenz das alleinstehende, nicht partnerschafts-, ehe- oder familien»behinderte« Individuum. Entsprechend ist die durchgesetzte Marktgesellschaft auch eine kinderlose Gesellschaft [...] (Beck/Beck-Gernsheim 1990, 52 f.).

Hochhuths dramatisches Geschehen unterläuft das oberflächlich gestaltete sich auch auf reproduktive Autonomie berufende selbstbestimmte Subjekt. Letztlich werden in Hochhuths Drama die Generativität und soziale Reproduktion aus dem szenischen Handlungs(spiel)raum verbannt. Gerade dadurch öffnet sich der ästhetische Raum zum Politischen:

Die Künste modellieren das Politische mit, indem sie hervorheben oder weglassen: zwei ihrer elementaren ästhetischen Prinzipien. Die Künste politisieren Stoffe oder nützen politische Stoffe, stellen sie dar, erzählen sie, spielen auf sie an und nehmen so an deren Deutungsgeschichte teil und geben sie in politische Kommunikation wieder zurück (Braungart 2012, 31).

Am Ende des dramatischen Spiels entlarvt die theatrale Ästhetik, wie intelligible Subjekte und juristisch valide Verwandtschaftsformen durch weitgehende Unterschlagung der reproduktiven und generativen Bereiche des Lebens hervorgebracht werden. Ausgegrenzt wird nicht nur der noch nicht arbeitsfähige Säugling, sondern vor allem auch der – über eine Arbeitsmigrantin als Leihmutter in doppelter Weise mit dem »Anderen« identifizierte – weibliche prokreative Körper.

5. Carl Djerassi: Unbefleckt. Sex im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit

Die Komödie *Unbefleckt. Sex im Zeitalter der Reproduzierbarkeit* des österreichisch-US-amerikanischen Antibabypillen-Erfinders und Stanforder Chemie-Professors Carl Djerassi thematisiert die fiktionalisierte Erfindung des ICSI-Verfahrens und erschien erstmals im Jahr 1999. Während für die Erfindung von ICSI im Jahr 1992 belgische männliche Wissenschaftler verantwortlich zeichneten, verlegt Djerassi die Innovation in die USA der späten 90er-Jahre und schreibt sie einer Frau, Dr. Melanie Laidlaw, ameri-

kanische Reproduktionsbiologin, »in den späten Dreißigern«, zu. Zudem verknüpft er die Geschichte mit einer Rangelei um die Frage nach Autorschaft. Hier lohnt es, die ästhetische Dimension der sprachlichen und dramaturgischen Inszenierungen genauer anzuschauen. Fiktionsimmanent hört Melanie Laidlaw ihre »biologische Uhr« ticken und findet sich in der ambivalenten Situation wieder, einerseits eine unabhängige und erfolgreiche Wissenschaftlerin zu sein und sich andererseits eine Familie zu wünschen. Deswegen entwendet sie ihrem Geliebten ohne dessen Wissen Spermia für einen Selbstversuch. Da sich Melanie und der verheiratete Menachem nur in größeren zeitlichen Abständen bei wissenschaftlichen Tagungen oder Kongressen sehen, ist es für Melanie nicht schwierig, das tatsächlich zur Schwangerschaft führende Experiment von ihrem Freund unbemerkt durchzuführen. Es ist das erste Mal, dass ICSI beim Menschen angewendet wird. Melanie ist im Labor allerdings nicht allein. Mit ihr zusammen arbeitet ihr Kollege Dr. Felix Frankenthaler. Frankenthaler weist seine Kollegin auf die psychosozialen Folgen einer Technik hin, die Sexualität, soziale familiäre Beziehungen und Generativität voneinander abkoppelt. Als Forscher ist Frankenthaler an der neuen Erfindung aber ernsthaft interessiert und möchte unbedingt an ihr teilhaben. Umso erstaunter ist er, als er unter dem Mikroskop erkennt, dass das von Melanie ausgesuchte Spermia von einem Mann stammt, der eindeutig zeugungsunfähig ist. Als Melanie ihn über ihren geplanten Selbstversuch aufklärt, sieht Frankenthaler den Erfolg des Experiments in Gefahr. Er fügt der Petrischale – von Melanie unbemerkt – etwas Ejakulat von sich hinzu. Da Melanie erst davon erfährt, als sie schwanger ist, weiß sie schließlich selbst nicht, wessen Kind sie austrägt. Melanie rächt sich für Frankenthalers Tat – beide können die Sache kaum an die große Glocke hängen –, indem sie den Artikel über ICSI ausschließlich unter ihrem Namen bei einer renommierten Fachzeitschrift einreicht. Als der inzwischen geschiedene Menachem von den Geschehnissen erfährt, bekennt er sich spontan zu seinem Sohn. Die Frage, wer der genetische Vater von Adam ist, lässt das Drama offen. Indem der Autor Melanie Laidlaw als Verfechterin der Belange von Frauen auftreten und die Nutzung der neuen reproduktionsmedizinischen Methode für die Familienplanung nach der Menopause fördern lässt, wird deutlich, dass es bei Djerassis »science-in-theatre«-Konzept auch um die Thematisierung der mit den neuen Technologien verbundenen sozialen und ethischen Probleme geht (Veltmann 2002, 54). Melanie zufolge bringt die neue Technik für das *Doing Family* von Frauen eine ganz neue Dimension der zeitlichen und interpersonellen Entgrenzung und zuvor nie da gewesene »reproduktive Autonomie«:

Melanie: Junge Männer und Frauen legen ihr persönliches Reproduktionskonto an, das aus lauter gefrorenen Spermien und Eizellen besteht, und wenn sie ein Baby wollen, gehen sie zur Bank und heben ab.

Frankenthaler: Und sobald sie ihr Konto angelegt haben, lassen sie sich sterilisieren?

Melanie: Genau. Wenn meine Voraussage stimmt, wird Empfängnisverhütung bald überflüssig sein.

Frankenthaler: ironisch Aha. Und die Pille landet im Museum [...] ... im ›Museum of 20th century ART‹. [...] Laidlaws schöne neue Welt. Kurze Pause Ehe du dich versiehst, stehen alleinstehende Frauen Schlange, um durch ICSI zu den Amazonen des 21sten Jahrhunderts zu werden.

Melanie: Amazonen! Denk lieber an die Frauen, die nicht den richtigen Partner gefunden haben ... oder die sich von ihrem derzeitigen Partner trennen wollen ... oder die einfach ein Kind haben wollen, bevor es zu spät ist ... mit anderen Worten ... an Frauen wie mich. (Djerassi 2000, 22–24. Hervorh. i. O.)

Melanie Laidlaw vertritt hier die andernorts verlautete Haltung des Autors Djerassi, dass Frauen künftig ihre ›doppelte Vergesellschaftung‹ selbstbestimmt handhaben werden. Die starke, triumphierende Melanie Laidlaw, die ihren Kollegen mit der Fachpublikation erpresst, scheint als ›Gewinnerin‹ aus dem Intrigengewirr hervorzugehen. Dabei wird handlungsimmanent durch die Reproduktionsmedizin die Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen aber nicht in Frage gestellt. Neu ist bestenfalls das Maß, in dem sich die individuellen Körper den herrschenden ökonomischen Bedingungen anpassen. Die Sprachregelung von Djerassis Figuren, wenn sie von Samen-Banken und Eier-Konten reden, könnte kaum treffender sein.

Am Ausgang der Handlung deutet das Drama an, dass für die betreffenden Nachkommen genetische Elternschaft häufig eben doch nicht ganz irrelevant ist und unlösbare Fragen eröffnet, indem am Ende performativ ein offener, ostentativ ambivalenter Schluss erzeugt wird. Der Damentext von *Unbefleckt* mündet in eine narrative Regiebemerkung. Beim Auspacken der Gentests bringt der Sohn Adam (dessen Name auf ihn als ersten Vertreter einer neuen ›Spezies‹ deutet) nicht aufgelöste Ambiguität zum Ausdruck:

Er nimmt zwei längliche Röntgenaufnahmen heraus, welche DNA-Proben enthalten. Er sieht erst den einen an, dann den anderen [...] und man sieht

eine Mischung verschiedener Gefühle. Erleichterung, Schock, Verwirrung ...
danach: BLACKOUT. Ende (Djerassi 2000, 102. Hervorh. i. O.)

6. Felicia Zeller: Wunsch und Wunder

Abschließend sei noch das bislang jüngste deutschsprachige »Biowissenschaftsdrama« erwähnt. Felicia Zellers *Wunsch und Wunder* entstand als Auftragsarbeit für das Saarländische Staatstheater, nachdem die Bühnenerpreisträgerin Sibylle Lewitscharoff in einer aufsehenerregenden Rede im Dresdner Staatsschauspiel im März 2014 heftig gegen Fortpflanzungstechnologien und den durch sie angeblich bewirkten enormen Machtzuwachs für Frauen polemisiert hatte:

Grotesk wird es aber spätestens in anderen, inzwischen durchaus zahlreichen Fällen, in denen sich Frauen Spermien aus einem Katalog verschaffen, worin die Rasse und gewisse körperliche Merkmale und soziale Eigenschaften des anonymen Samenspenders verzeichnet sind, oder in denen sich lesbische Paare ein Kind besorgen, indem entweder ebenfalls ein anonymen Spender oder ein naher Verwandter der Freundin der künftigen Mutter herangezogen wird, um sein Sperma abzuliefern. Dabei ist eine Selbstermächtigung der Frauen im Spiel [...] (Lewitscharoff 2014, 12).⁴

Im Kontext des folgenden Medienaufruhrs erging an die für ihre spielerisch-sprachgewaltigen Theatertexte bekannte Felicia Zeller der Auftrag, ein Drama zum Thema Reproduktionsmedizin zu schreiben. Ort des Geschehens in Felicia Zellers Reproduktionsmedizin-Groteske *Wunsch und Wunder* ist die »Kinderwunschpraxis Praxiswunsch«, die der Reproduktionsmediziner Bernd Flause zusammen mit seiner sehr viel jüngeren Kollegin Betty Bauer leitet. Flause ist Gründer sowohl der ersten Reproduktionsklinik als auch der ersten Samenbank in Deutschland. Als Pionier der deutschen Fortpflanzungsmedizin hat er »in den letzten dreißig Jahren mehr als 70.000 Kinder durch künstliche Befruchtung gezeugt« (Zeller 2015, 4). Weil er dabei des Öfteren – in den Anfangszeiten wurde ja mit frischem Sperma von anonymen Spendern gearbeitet – sein eigenes Sperma verwendete, fürchtet er nun die um das Recht auf Kenntnis der genetischen Herkunft kämpfenden Spenderkinder.⁵ Während Flause also

⁴ Ein Beispiel für ein Biowissenschaftsdrama, in dem ein lesbisches Paar durch Samenspende eine Familie gründet, ist Carl Djerassis *Tabus* aus dem Jahr 2005.

⁵ Zur rechtlichen Situation in der Bundesrepublik, wo aufgrund des Fehlens eines Fortpflanzungsmedizingesetzes »speziell im Bereich der Samenspende viele regulative

die Rückkehr seiner genetischen Nachkommen fürchtet, ist seine Mitgesellschafterin Betty Bauer damit beschäftigt, »per One-Night-Stand schwanger zu werden« (Zeller 2015, 4). Unterstützt wird das ärztliche Tun von dem Biologen Stefan Schimmerle und der Arzthelferin Nicole Neider. Während der Biologe Schimmerle ein unglückliches Single-Dasein führt, erwartet die Arzthelferin Neider zum zweiten Mal ungewollt ein Kind. (Wie sich am Ende herausstellt, ist Flause der Vater ihres Kindes). Da die Klinik für Nicole Neider nun eine Mutterschaftsvertretung sucht, kommt Katja von Teich ins Spiel. Vor 32 Jahren in Flauses Klinik gezeugt, schmuggelt sie sich unter falschem Namen als Vertretungskraft in die Praxis ein, um etwas über ihren genetischen Vater zu erfahren. Zu diesem Zeitpunkt lässt sich bereits ahnen, was sich im weiteren Verlauf der grotesken Handlung bestätigt: Vater von Katja von Teich ist Bernd Flause. Zu den schon beschriebenen Figuren aus dem Praxis-Team kommen eine Reihe von Patientinnen und Patienten, von denen allerdings nur die Rede ist, ohne dass sie auftreten. Deren medizinische Probleme und entsprechende Behandlungsmethoden sind handlungsbestimmend für den dramatischen Spannungsbogen. Für Zellers aufwändig in der Reproduktionsmedizinbranche recherchiertes Biowissenschaftsdrama liefert Friedrich Dürrenmatts Theorie der Groteske als Mischform zwischen Komödie und Tragödie den dramaturgischen und poetologischen Schlüssel (Giesler 2018, 57). Auf der mimetischen Ebene der Repräsentation thematisiert *Wunsch und Wunder* zahlreiche biomedizintechnische Verfahren als »Praxen der Herstellung von Verwandtschaft« (Beck 2014, 156). Stefan Beck spricht davon, dass bei Fruchtbarkeitsbehandlungen mitunter Familien entstehen, zu denen »unerweckte, virtuelle Kinder, die [...] einen kryokonservierten Dornröschenschlaf führen« (Beck 2014, 148), gehören, und führt weiter aus:

Hierdurch entstehen schwierige Entscheidungssituationen und moralische Dilemmata, die das Paar weitgehend individuell zu lösen hat, weil es dazu kaum breitere gesellschaftliche Diskussionen geschweige denn einen moralisch-ethischen Konsens gibt. (Beck 2014, 147f.)

In der Reprogenetik gibt es zahlreiche juristische Grauzonen, die blinde Flecken zwischen einzelnen Individuen, deren Reproduktion, Generativität und Verwandtschaft erzeugen. Genau dorthin vermag Zellers groteskes Sprachspiel den Blick zu wenden, etwa:

Grauzonen und rechtliche Uneindeutigkeiten [herrschen]«, vgl. Banihaschemi 2018, 24–32, hier 28.

EINGEFRORENE EIZELLE Ich wollte aufgewacht werden an diesem Montag, als ihr durchfaxt, dass ihr keine weitere, keine weiteren, dass man mich absterben lassen könne, dabei kann man mich unbegrenzt, man kann mich unbegrenzt aufbewahren, wenn man wollte, wenn ihr wolltet, ich warte auch noch ein Weilchen, wenn ihr wollt, warte ich, man könnte mich in zweihundert Jahren auftauen und irgendwas mit mir anstellen, bitte, ich kann mich doch nicht wehren und ihr seid dann bereits tot, ihr sollt aber nicht tot sein, ihr müsst mich doch schützen, bitte schützt mich, beschütze mich, Mama! (Zeller 2015, 13)

Mehr denn als Zitat eines überkommenen Geschlechtsstereotyps lässt sich der groteske Ruf eines eingefrorenen Gamets nach der Mutter als ästhetisches Mittel deuten, mit dem das Biowissenschaftsdrama den Anschluss an die Aussagen des sozialen Dramas sucht. Als Teil der chorisch gesprochenen Textpassagen erscheint hier ein von gesellschaftlicher Mitsprache ganz und gar ausgeschlossenes potentiell Mitglied zukünftiger Generationen als ›tragische Gestalt‹ auf der Bühne und verweist so auf bioethische Fragen zu ›zukünftigen Personen‹ (Karnein 2013). Zellers dramatische Handlung führt ihr Publikum zu den Aporien des reprogenetischen *Doing Family* und führt vor, »wie Verwandtschaft im Rahmen neuartiger sozio-technischer Arrangements in einem zunehmend transnationalen Raum ›gemacht‹ wird« (Beck 2014, 145):

WIR BIETEN für Paare, bei denen uns weder Mann noch Frau brauchbares Material, einen bereits vorhandenen anonymen Embryo, das Produkt aus Eizell- und Samenspende, eine sogenannte Embryonenspende zum unschlagbaren Preis von siebenhundertneunundneunzig Euro inklusive Transfer, ein Sonderangebot [...] natürlich nicht in Deutschland ist alles teurer oder verboten, aber egal, illegal, legal, Liebe überschreitet Grenzen [...]. (Zeller 2015, 8)

Die entgrenzte Generativität führt in Zellers literarisch-dramatischer Kritik zu »Praxen der Herstellung von Verwandtschaft« (Beck 2014, 156), die Verwandtschaftsverhältnisse selbst zur diskussionsbedürftigen ›Herstellungslleistung‹ werden lassen:

KATJA Wenn ich deine Tochter bin, bin ich froh, dass ich nicht deine richtige Tochter.

FLAUSE Du bist meine richtige Tochter.

KATJA Bin ich nicht.

FLAUSE Hier gibt es nichts zu verhandeln. Tochter ist Tochter.

KATJA Ich will aber vielleicht gar nicht deine Tochter sein.

FLAUSE Bist du aber.

KATJA Weiß ich nicht.

FLAUSE Ich bin dein Vater.

KATJA Kann ja jeder behaupten. (Zeller 2015, 14)

7. Doing Family und Praxis – Das Ästhetische ist politisch!

»Gesellschaft findet nicht außerhalb von Familien statt, sondern Gesellschaft konstituiert sich in Familie und geht mitten durch diese hindurch.«, wertet Maria Rerrich die zentrale Erkenntnis des *Doing Family*-Ansatzes (Rerrich 2014, 314). Ganz Ähnliches gilt für das Theater, wo etwa im Biowissenschaftsdrama die Thematisierung von augenscheinlich Privatem und sogar Intimem innerhalb des ästhetischen Spiels den Raum des Politischen eröffnet: »Gerade der Raum des Politischen ist ein sozial-kultureller Raum, in dem es in besonderer Weise um Interessen der verschiedensten Art geht, nur nicht um primär ästhetische.« (Braungart 2012, 63).

Literaturdrama, wie es im Biowissenschaftsdrama vorliegt, findet ganz und gar nicht außerhalb von Gesellschaft statt. Biowissenschaftsdrama ist »Drama nach Brecht und Dürrenmatt«, das heißt, biowissenschaftsdramatische Ästhetik bricht sich an sozialen Fragen, reflektiert soziale Prozesse und wirkt auf die Gesellschaft zurück. Dabei geht es der ästhetischen Theatralität nicht um ein soziologisches Abbild sozialer Dramen, sondern um die kritische Reflexion des Sozialen: »Der Unterschied liegt zwischen »widerspiegeln« und »den Spiegel vorhalten«« (Brecht 1994, 417f.). Familienpraktiken – das wollten die vorliegenden Ausführungen deutlich machen – erweisen sich als soziale »Dramen«, mit denen die phänomenalen Erfahrungen generativer Prozesse als Geschlechterdifferenzen interpretiert und in *Doing Gender* sowie *Doing Family* ausgelebt werden. Dabei führen uns Biowissenschaftsdramen auch vor Augen, dass die neuen reproduktionsmedizinisch unterstützten Praktiken des *Doing Family* nicht nur neue Familienformationen hervorbringen, sondern auch höchst ambivalent auf die Geschlechterverhältnisse zurückwirken. So lassen Rolf Hochhuths *Unbefleckte Empfängnis* und Carl Djerassis *Unbefleckt* ihre Figuren die im Kontext der aktuellen reprogenetischen Entwicklungen stetig anwachsende reproduktive Autonomie feiern. Aus einem geschlechterkritischen Blickwinkel erscheinen beide Stücke aber keineswegs so progressiv wie sie sich geben, reflektiert das inszenierte reprogenetisch unterstützte *Doing Family* doch die Reifizierung überkommener Geschlechterstereotype und die Stabilisierung der herrschenden Ordnung. Felicia Zellers *Wunsch*

und Wunder lenkt den Fokus direkt auf diese machtstabilisierenden Zusammenhänge im reprogenetischen *Doing Family* als Teil eines Systems, in dem individuelle Wünsche und *consumer rights* den Motor bilden und die etwaigen zukünftigen Interessen der gezeugten Kinder zunehmend hinter »reproduktiven Rechten« verschwinden. Indem die – in den sozialen Dramen außerhalb des Theaters durch sogenannte »Patientenautonomie« gestärkten – »neuen« Eltern in Zellers Fertilisationsklinik nur ästhetisch vermittelt als Sprachkulisse auftreten, entpuppt sich das »*Doing Family*« letztlich als marktgetriebenes »Making Parents« (Thompson 2005, 7). Im Stil einer Dürrenmattschen Komödie gestaltet, führt Zellers groteske Handlung die Phantasie vom autonomen Subjekt ad absurdum, indem sie sie als (kulturell männlich konnotiertes) Phantasma von einer allmächtigen körperlosen Existenz entlarvt. So ließe sich Rerrichs »Gesellschaft« auch durch »Materialisierungen von Geschlecht« ersetzen, denn solange Menschen durch generative Prozesse in menschlichen Verbänden in die Welt kommen und aufwachsen (und nicht etwa wie in Aldous Huxleys Roman *Schöne Neue Welt* durch Züchtung in Flaschen), findet die Materialisierung von Geschlecht maßgeblich in und über die prokreativen und generativen Strukturen von *Doing Family* statt – wie auch immer diese konkret körper-leiblich gelebt werden mögen.

Literatur

- Banihaschemi, Susan (2018): Kontroverse Reproduktion. Bielefeld.
- Beck, Stefan (2014): Zur Herstellung von Familie im Zeitalter der transnationalen Reproduktionsmedizin. In: Jurczyk, Karin/Lange, Andreas/Thiessen, Barbara (Hrsg.): *Doing Family*. Warum Familienleben heute nicht mehr selbstverständlich ist. Weinheim/Basel, 144–157.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (1990): *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt a. M.
- Bernard, Andreas (2015): *Kinder machen*. Neue Reproduktionstechnologien und die Ordnung der Familie. Frankfurt a. M.
- Braungart, Wolfgang (2012): *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen*. Ein Versuch in Thesen. Göttingen.
- Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt a. M.
- Charbon, Rémy (1974): *Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama*. Zürich/München.
- Djerassi, Carl (2000): *Unbefleckt*. Sex im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Zürich.
- Dreyse, Miriam (2015): *Mutterschaft und Familie: Inszenierungen in Theater und Performance*. Bielefeld.

- Gildemeister, Regine (2010): *Doing Gender*. In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden, 137–145.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart / Weimar, 1–19.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Geschichte des Dramas*. Bd. 1. Zweite überarb. u. erw. Auflage. Tübingen / Basel.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Theater*. In: Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch für Historische Anthropologie*. Weinheim / Basel, 985–996.
- Folkers, Andreas / Rödel, Malaika (2015): *Biopolitik*. In: *Gender Glossar / Gender Glossary* (6 Absätze). <https://gender-glossar.de/glossar/item/51-biopolitik> (29.08.2018).
- Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M.
- Giesler, Birte (2018): (Bio-)Politiken der Reproduktion im zeitgenössischen ›Biolwissensdrama‹. In: Onnen, Corinna / Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.): *Wiederherstellen – Unterbrechen – Verändern? Politiken der (Re-)Produktion*. Opladen / Berlin / Toronto, 49–69.
- Giesler, Birte (2011): *Zur Performativität des Materials*. In: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 78, 141–159.
- Heeg, Günter (2004): *Familienbande*. In: Primavesi, Patrick / Schmitt, Olaf A. (Hrsg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin, 302–311.
- Heitzmann, Daniela (2017): *Fortpflanzung und Geschlecht*. Bielefeld.
- Herrmann, Leonhard / Horstkotte, Silke (2016): *Gegenwartsliteratur*. Stuttgart.
- Hochhuth, Rolf (1988): *Unbefleckte Empfängnis. Ein Kreidekreis*. Reinbek bei Hamburg.
- Hotz, Sandra (2017): *Selbstbestimmung im Vertragsrecht*. Bern.
- Hubbard, Ruth (2001): *Gentechnologie und die Neue Eugenik*. In: Hobuß, Steffi / Schües, Christina / Zimnik, Nina / Hartmann, Birgit / Pătruș, Iulia (Hrsg.): *Die andere Hälfte der Globalisierung*. Frankfurt a. M. / New York, 102–110.
- Illies, Christian (2006): *Philosophische Anthropologie im biologischen Zeitalter*. Frankfurt a. M.
- Jurczyk, Karin (2014): *Doing Family – Der Practical Turn der Familienwissenschaften*. In: Steinbach, Anja / Hennig, Marina / Arránz Becker, Oliver (Hrsg.): *Familie im Fokus der Wissenschaft*. Wiesbaden, 117–138.
- Jurczyk, Karin / Andreas Lange / Barbara Thiessen (2014): *Doing Family als neue Perspektive auf Familie. Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Doing Family. Warum Familienleben heute nicht mehr selbstverständlich ist*. Weinheim / Basel, 7–48.
- Karnein, Anja J. (2013): *Zukünftige Personen. Eine Theorie des ungeborenen Lebens von der künstlichen Befruchtung bis zur genetischen Manipulation*. Berlin.
- Kettner, Matthias (2001): *Neue Formen gespaltener Elternschaft*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 27, 34–43.
- Kuhlmann, Ellen (2008): *Gen- und Reproduktionstechnologien*. In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden, 617–622.
- Lahann, Birgit (2016): *Hochhuth. Der Störenfried*. Bonn.
- Landweer, Hilge (1994): *Generativität und Geschlecht*. In: Lindemann, Gesa / Wobbe, Theresa (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt a. M., 147–176.

- Lewitscharoff, Sibylle (2014): Von der Machbarkeit. Dresdner Reden. 2. März 2014. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/download/8742/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff.pdf (31.08.2018).
- Rerrich, Maria S. (2014): Doing Family – Stärken und blinde Flecken eines Zugangs. In: Jurczyk, Karin/Lange, Andreas/Thiessen, Barbara (Hrsg.): Doing Family. Weinheim/Basel, 310–314.
- Rödel, Malaika (2015): Geschlecht im Zeitalter der Reproduktionstechnologien. Bielefeld.
- Sanger, Carol (2000): (Baby) M is for the Many Things: Why I Start with Baby M. In: Saint Louis University Law Journal 44, 1443–1445.
- Schier, Michaela/Jurczyk, Karin (2007): »Familie als Herstellungsleistung« in Zeiten der Entgrenzung. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 34, 10–17.
- Schlör, Katrin (2016): Doing Family und Social Media. In: Studies in Communications Sciences 16, 28–35.
- Shepherd-Barr, Kirsten (2006): Science on Stage. Princeton/Oxford.
- Silver, Lee M. (1998): Das geklonte Paradies. München.
- Staatliche Schauspielbühnen Berlin (Hrsg.) (Spielzeit 1988/89): Unbefleckte Empfängnis. Von Rolf Hochhuth. Uraufführung. Schiller Theater. Hg. von den Staatlichen Schauspielbühnen Berlin. Heft 82.
- Stockhorst, Stefanie (2005): Das frühneuzeitliche theatrum anatomicum als Ort der Affektschulung. In: Steiger, Johann Anselm/Bogner, Ralf Georg (Hrsg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1091–1104.
- Thompson, Charis (2005): Making parents. Cambridge.
- Turner, Victor (2009): Vom Ritual zum Theater. Frankfurt a. M./New York.
- Veltman, Chloe (2002): Carl Djerassi from pill to quill. In: American Theatre 19. Nr. 6, 53–54.
- Wischmann, Tewes (2012): Einführung Reproduktionsmedizin. München/Basel.
- Zeller, Felicia (2015): Wunsch und Wunder. Stückabdruck als Insert in: Theater heute 3.
- Zimmermann, Andrea Maria (2017): Kritik der Geschlechterordnung. Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart. Bielefeld.