

Mütter, Monster, Manipulation: Weibliche Schöpfung und das Unheimliche in *Little Joe* und *Frankenstein*

Mothers, Monsters, Manipulation: Female Creation and the Uncanny in *Little Joe* and *Frankenstein*

Julia Magdalena Piechocki-Serra
 Universidad de Salamanca
 julia.piechocki@usal.es
<https://orcid.org/0000-0003-0069-5650>

Recibido: 20/07/2025

Aceptado: 24/10/2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2025.i34.05>

Zusammenfassung:

Jessica Hausners *Little Joe* (2019) verbindet auf subtile Weise Fragen biotechnologischer Machbarkeit mit einer feministischen Reflexion über Mutterschaft, Kontrolle und affektive Steuerung. Im Vergleich mit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) entfaltet der Artikel eine interdisziplinäre Analyse zweier Erzählungen künstlicher Schöpfung, in denen das Verhältnis zwischen Schöpfer:in und Geschöpf ethisch, emotional und politisch behandelt wird. Dabei rückt insbesondere das psychoanalytische Konzept des Unheimlichen (Freud) in den Fokus, ebenso wie das Capgras-Syndrom als filmisches Motiv emotionaler Entfremdung. Der Text zeigt, wie beide Werke strukturelle Ängste von Kontrollverlust, affektiver Manipulierbarkeit und weiblicher Selbstbestimmung reflektieren – auf je eigene Weise, aber mit ähnlicher existenzieller Wucht. Hausners Film wird so nicht nur als zeitgenössische Variation des Frankenstein-Mythos lesbar, sondern auch als Beitrag zu einer feministischen Ethik der Verantwortung im Zeitalter emotionaler Technologien.

Schlüsselwörter: LittleJoe, Jessica Hausner, Frankenstein, das Unheimliche, Entfremdung, Mutterschaft

Abstract:

Jessica Hausner's *Little Joe* (2019) subtly intertwines questions of biotechnological feasibility with a feminist reflection on motherhood, control, and affective regulation. In comparison with Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), this article develops an interdisciplinary analysis of two narratives of artificial creation, in which the relationship between creator and creature is explored on ethical, emotional, and political levels. Particular attention is given to the psychoanalytic concept of the uncanny (Freud), as well as to Capgras syndrome as a cinematic motif of emotional alienation. The text demonstrates how both works reflect structural anxieties surrounding loss of control, affective manipulability, and female self-determination – each in its own way, yet with a similar existential intensity. Hausner's film thus emerges not only as a contemporary variation of the Frankenstein myth but also as a contribution to a feminist ethics of responsibility in the age of emotional technologies.

Keywords: Little Joe, Jessica Hausner, Frankenstein, the Uncanny, alienation, motherhood



Was geschieht, wenn das Vertraute fremd wird? Wenn ein Kind plötzlich nicht mehr ‚es selbst‘ ist, wenn Mutterliebe in Misstrauen umschlägt, wenn Gefühle durch Duftstoffe manipuliert werden – dann betreten wir das Terrain des Unheimlichen, das Jessica Hausner in ihrem Film *Little Joe* (2019) auf eigensinnige und verstörende Weise inszeniert. Zwischen stilisierter Ästhetik, kühler Emotionalität und philosophischer Tiefenschärfe behandelt der Film nicht nur die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, sondern auch zwischen dem Selbst und dem Anderen, Mensch und Maschine, Mutter und Schöpfung. *Little Joe* ist ein Werk, das sich ebenso sehr der Wissenschaft wie der Ethik, der Psychoanalyse wie der feministischen Theorie öffnen lässt. Der hybride Film fungiert als ästhetisches Labor für gegenwärtige Diskurse rund um Identität, Kontrolle und affektive Beziehungen.

Jessica Hausner, eine der bedeutendsten Stimmen des zeitgenössischen österreichischen Kinos, inszeniert in *Little Joe* nicht nur ein Szenario der biologischen Manipulation, sondern konfrontiert das Publikum mit einer Reihe ambivalenter Fragen: Kann Fürsorge toxisch sein? Ist ein Kind, das uns nur noch zu gefallen scheint, noch unser Kind? Wo verläuft die Grenze zwischen einem echten und einem programmierten Gefühl - und wer bestimmt, was ‚echt‘ ist? Diese Fragen entfalten sich auf narrativer, visueller, psychologischer und politischer Ebene und führen zur von Hausner selbst beabsichtigten Reaktion des Publikums: »[E]in Fragezeichen. [...] [M]an ist sich nicht ganz sicher, was man von dem Ganzen halten soll. [...] [U]nd manche [...] sagen: ‚Ich glaube, der Film will genau das sagen, dass es keine eindeutige Wahrheit gibt‘« (Hausner 2021: 136-137).

Der Film erzählt die Geschichte von Alice Woodard, einer engagierten Pflanzenbiotechnologin, die gemeinsam mit ihrem Team eine neue, genetisch manipulierte Blume namens ‚Little Joe‘ entwickelt hat. Die Pflanze wurde so konzipiert, dass sie über ihren Duft die Menschen glücklich machen soll, d. h. als eine Art emotionales Heilmittel, das auf hormoneller

Ebene wirkt. Doch bald mehren sich Hinweise, dass Menschen, die mit der Blume in Kontakt kommen, sich verändern: sie wirken angepasst, emotionslos, fremd und teilweise apathisch. Dennoch behaupten sie, ganz sie selbst zu sein und scheinen immer eine passende Ausrede zu haben. Der Film bewegt sich in einer Atmosphäre ständiger Verunsicherung: Ist die Pflanze tatsächlich gefährlich oder leidet Alice an einer paranoiden Störung? Ist es Sorge um ihren Sohn, oder die Angst, als Mutter die Kontrolle zu verlieren?

Diese narrative Ausgangslage ermöglicht es, *Little Joe* aus verschiedenen theoretischen Blickwinkeln zu analysieren. Ein zentraler Bezugspunkt ist Sigmund Freuds Konzept des Unheimlichen, das als etwas beschrieben wurde, das einst heimisch war, aber durch Verdrängung fremd und beunruhigend geworden ist (Freud 1919). Hausners Film lässt sich als filmische Allegorie dieser psychischen Verschiebung lesen: Die vertrautesten Beziehungen – Mutter und Kind, Kolleg:innen, Freund:innen – erscheinen plötzlich als ‚Masken‘, hinter denen sich etwas anderes, möglicherweise Bedrohliches verbirgt. Die Angst vor der Entfremdung des Nächsten, die Wiederkehr des Verdrängten, der Zweifel an der eigenen Wahrnehmung - all dies sind klassische Motive des Unheimlichen, die *Little Joe* in ein klinisch-steriles Setting überträgt. Damit ist auch das medizinisch-psychiatrische Capgras-Syndrom¹ eng verknüpft, bei dem Betroffene überzeugt sind, nahestehende Personen seien gekidnappt und durch identische Doppelgänger ersetzt worden (Hausner 2019a). Diese Wahnvorstellung erhält in *Little Joe* eine metaphorische Funktion: Die Figuren wirken verändert, doch beweisbar ist nichts. Die Frage nach der Authentizität des anderen wird zur Bedrohung des eigenen Realitätsgefühls. Dabei handelt es sich um ein Thema, das nicht nur psychologisch, sondern auch politisch lesbar ist.

An die psychoanalytische und psychologische Ebene anknüpfend ist der Film auch aus feministischer Perspektive zu betrachten. Alice verkörpert im Sinne des Konflikts moderner Weiblichkeit die Figur der berufstätigen, alleinerziehenden Mutter, die versucht, ihre berufliche Verantwortung mit familiären Aufgaben zu vereinen. Darüber hinaus lässt sich die weibliche Hauptfigur auch als Allegorie für die Position

(1) Das Capgras-Syndrom stellt eine delusional bedingte Fehlidentifikation dar, bei der Betroffene die Überzeugung entwickeln, vertraute Personen seien durch äußerlich identische Doppelgänger ersetzt worden. Die Störung wird vornehmlich im Kontext schizophrener Psychosen, neurodegenerativer Erkrankungen (insbesondere Demenzen) sowie nach frontotemporalen Hirnläsionen beobachtet. Neurowissenschaftlich wird sie als Ausdruck einer Dissoziation zwischen kognitiver Gesichtserkennung und affektiver Bewertung interpretiert (Ellis & Lewis 2001: 149). Namensgeber des Capgras-Syndroms ist der französische Psychiater Jean Marie Joseph Capgras (1873-1950); die Original-Kasistik von Capgras und Reboul-Lachaux wurde 1994 durch eine Übersetzung ins Englische einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Brüggemann 2010: 102,103).

der Schöpferin lesen. Sie hat ein künstliches Wesen geschaffen –sei es Pflanze oder Kind– und trägt nun die Verantwortung für dessen Wirkung auf die Welt. In dieser Konstellation lässt sich ein intertextueller Vergleich zu Mary Shelleys *Frankenstein* (1968) – entstanden 1818– herstellen, das als literarische Urgeschichte künstlicher Schöpfung, Schuld und Verantwortung angesehen werden kann. Wie Victor Frankenstein erschafft auch Alice ein Wesen, das außer Kontrolle gerät. Doch im Gegensatz zu Shelleys Wissenschaftler ist sie nicht nur Schöpferin, sondern auch Mutter, wodurch ihre Rolle doppelt aufgeladen ist, sowohl emotional als auch rational, sowohl biologisch als auch technologisch.

Dieser Beitrag verfolgt das Ziel, *Little Joe* als vielschichtiges Filmkunstwerk zu analysieren, das in der Tradition und zugleich in der Kritik männlich geprägter Schöpfungs- und Kontrollnarrative steht. Die zentralen Punkte befassen sich mit den Fragen, wie Jessica Hausner das Unheimliche als atmosphärische und strukturelle Kategorie inszeniert, inwiefern das Capgras-Syndrom als narrative Metapher für Identitätsverlust und Wahrnehmungsparanoia fungiert, welche Rolle Mutterschaft im Spannungsfeld von Kontrolle, Schuld und affektiver Bindung spielt, ob sich Alice als feministische Verkörperung des Prometheus-Mythos lesen lässt und schließlich Jessica Hausners Positionierung als Filmemacherin.

1. Jessica Hausner und das österreichische Kino: Zwischen Distanz und Zugehörigkeit

Jessica Hausner gehört mittlerweile zu einer Generation österreichischer Filmschaffender, die seit den späten 1990er Jahren das internationale Arthouse-Kino maßgeblich geprägt hat. Dass sie mit ihren Filmen u. a. in Cannes internationale Bekanntheit erlangt hat, verdankt sie nicht nur ihrer präzisen Arbeit als Regisseurin und Drehbuchautorin, sondern v. a. ihrem »hartnäckigen Durchhaltevermögen« während ihrer Anfänge an der Filmakademie Wien, wie in weiterer Folge ersichtlich sein wird.

1.1. Hausners filmische Anfänge

Bereits in ihrer Jugend entwickelte Jessica Hausner ein ausgeprägtes Interesse für das Medium Film. Insbesondere ihre eigene Videokamera übte eine starke Anziehungskraft auf sie aus, die es ihr ermöglichte, die von ihr verfassten Kurzgeschichten visuell

umzusetzen. Diese frühe Auseinandersetzung mit der Verbindung von Text und Bild legt den Grundstein für ein künstlerisches Selbstverständnis, das stark von der Idee der kreativen Welterschaffung geprägt ist. Hausner selbst formuliert dieses Empfinden in folgender Weise:

Ich habe mich gefühlt wie Prometheus: Ich erschaffe eine Welt. Dieses Gefühl war stärker, wenn ich etwas gefilmt habe, als wenn ich nur geschrieben habe. Das Schreiben hat mich immer ein bisschen geärgert, weil ich oft den Eindruck hatte, dass etwas fehlt, beziehungsweise dass Worte nicht das ausdrücken können, was ich wollte. Beim Filmen habe ich solche Gefühle nicht, denn da vermittelt sich der Inhalt unausgesprochen. Da erschaffe ich eine Wirklichkeit, die eine eigene Dynamik bekommt. (Hausner 2021: 15)

Diese Äußerung verdeutlicht die zentrale Rolle des Visuellen in Hausners Schaffen. Während das Schreiben für sie stets mit einem Gefühl der Unzulänglichkeit behaftet war, eröffnet ihr das Medium Film die Möglichkeit, komplexe Inhalte auf einer intuitiveren, emotionaleren Ebene zu vermitteln. Die 1972 in Wien geborene Regisseurin und Drehbuchautorin erkennt schon mit 20 Jahren bei der Bewerbung an der Kunstakademie, dass sie einerseits selbstbewusst sein muss, um ihrer Leidenschaft treu zu bleiben. Sie selbst nimmt dazu wie folgt Stellung: »Dieses Selbstbewusstsein muss dich ja dann noch mal zehn Jahre weitertragen, damit du nicht nach dem ersten Film aufgibst. Es gibt ja genug Leute, die sagen: ‚Was für ein Scheiß, den du da machst.‘ Man muss dieses Selbstbewusstsein so lange mit sich herumtragen, bis irgendwer sagt: ‚Na ja, so schlecht ist es nicht.‘« (2021: 17). Andererseits reflektiert Hausner schon in ihrer Kindheit über das Fehlen von Frauen in Büchern, das negativ konnotierte Thema der Emanzipation und Selbstbestimmung der Frau und ihre Teilnahme an der Gesellschaft und am Berufsleben in ihrer Künstler:innen-Familie. Mit der Zeit stellt sie sich auch die Frage, wie sie es schaffen sollte, warum es ausgerechnet ihr gelingen sollte, wenn es gar keine Regisseurinnen gibt (*ibid.*). Ihre Position als Frau in dieser männerdominierten Branche, im Österreich der 90er Jahre, beschreibt sie als Mischung zwischen Unterstützung und Missachtung. Zum einen erinnert sie sich an die Vorbereitung eines Films, den sie für die Aufnahmeprüfung an der Filmakademie benötigte:

Damals hatte ich dann schon eine kleine Videokamera und war Mitglied im Video-Amateurclub, wo lauter ältere Herren ihre Enkel- und Hochzeitsvideos geschnitten haben. Ich war die einzige Frau und die Einzige unter 50. Dort habe ich meinen Bewerbungsfilm geschnitten. Diese älteren Herren haben mir dann auch die Daumen gedrückt für die Aufnahmeprüfung und waren danach sehr stolz auf mich. (Hausner 2021: 18)

Dieses Statement steht exemplarisch für die widersprüchlichen Erfahrungen junger Künstler:innen im österreichischen Kontext der 1990er Jahre: einerseits marginalisiert und als Ausnahmeerscheinung wahrgenommen, andererseits mit gelegentlicher, individueller Anerkennung konfrontiert. Trotz ihrer erfolgreichen Aufnahme an der Filmakademie sieht sich Hausner weiterhin mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen konfrontiert. Dass sie schließlich im Bereich Regie und Schnitt aufgenommen wurde, ohne sich explizit für Schnitt beworben zu haben, interpretiert sie als Ausdruck stereotypisierender Annahmen über weibliche Kompetenzen: »Ich hatte das Gefühl, dass die sich gedacht haben: ‚Naja, die Kleine soll Cutterin werden.‘« (Hausner 2021: 19). Diese Erfahrung fügt sich ein in ein breiteres Bild der strukturellen Diskriminierung und sexuellen Machtverhältnisse, wie sie insbesondere am Filmset deutlich zutage traten. Hausner verweist explizit auf Formen des Machtmissbrauchs, die rückblickend auch im Licht der #MeToo-Bewegung neu bewertet werden können:

Noch schlimmer war es, als ich vor und während der Filmakademie auf Filmsets gearbeitet habe. Natürlich war alles, was wir jetzt im Rahmen von #MeToo hören, damals gang und gäbe. Dass irgendwelche männlichen Regisseure grundlos Untergebene angebrüllt haben. Ich habe mich in irgendeine Ecke gedrückt und gedacht: Was tue ich hier? (Hausner 2021: 18)

Trotz dieser belastenden und demotivierenden Erfahrungen hält Hausner an ihrem künstlerischen Pfad fest. Ihre Hartnäckigkeit und ihr konzeptioneller Anspruch ermöglichen es ihr, sich in einer männerdominierten Branche zu behaupten und ein eigenständiges filmisches Œuvre zu entwickeln. Dass dies kein einfacher Weg war und ist, wird im weiteren Verlauf des Beitrags dargestellt.

1.2. Hausners internationaler Durchbruch

Wie bereits erwähnt, zählt Hausner inzwischen neben Ulrich Seidl, Barbara Albert und Michael Haneke zu den wichtigsten österreichischen Regisseur:innen der Gegenwart. Letzterer spielte eine entscheidende Rolle –im positiven als auch negativen Sinn– in ihrer Karriere. Einerseits stellten seine Filme während Hausners Studium eine prägende ästhetische und intellektuelle Bezugsgröße dar. Nach dem Tod von Axel Corti, der ihr eine zentrale Bezugsperson an der Akademie war, ließ sie sich beurlauben und entschied sich, Wien zu verlassen und nach Berlin zu gehen (Hausner 2017). In diesem Kontext suchte sie von sich aus den Kontakt zu Haneke, der es ihr daraufhin ermöglichte, als kleine Assistentin bei *Funny Games* mitzuarbeiten. Dass sie über diese Möglichkeit sehr glücklich war, betont Hausner mit folgenden Worten: »Zu dem Zeitpunkt hatte er die ersten drei Filme gemacht und die waren für mich das Originellste, was ich in Österreich je gesehen hatte. Für mich waren Michael Haneke und Ulrich Seidl immer die beiden einzigen österreichischen Regisseure, die wirkliche Kunstwerke geschaffen haben.« (2016: 509)

**Identitätsverschiebungen und
Persönlichkeitsveränderungen
sind bei all jenen Figuren zu
beobachten, die dem Pollen der
Pflanze ausgesetzt sind.**

Andererseits weist sie, auch wenn sie zusätzlich im Rahmen eines von Haneke geleiteten Seminars an der Filmakademie teilnahm, die vielfach wiederholte Behauptung zurück, sie sei eine direkte ‚Schülerin Hanekes‘ gewesen (*ibid.*). Diese Zuschreibung erwies sich für Hausners öffentliche Wahrnehmung eher belastend denn als förderlich. Der Filmkritiker Thilo Wydra beispielsweise sprach in Bezug auf *Lovely Rita* von einem ‚Paten‘ Haneke, und dass »[...] ihr geistiger Ziehvater Michael Haneke [...] weiter schützend die Hand darüber[hält]« (nach Gärtner 2020: 22). Solche Lesearten reflektieren weniger eine tatsächliche

stilistische Abhängigkeit als vielmehr ein kritisches Schema, das insbesondere jungen, weiblichen Filmschaffenden unterstellt wird: ihre Innovationen nicht aus eigener künstlerischer Autonomie zu entwickeln, sondern im Schatten eines etablierten männlichen ‚Altmeisters‘ zu agieren. Hausners Kollegin Barbara Albert hat dieses Phänomen pointiert kritisiert, indem sie darauf hinwies, dass v. a. junge Regisseurinnen häufig mit älteren, männlichen Autoritäten verglichen werden, um deren originäres und autonomes Potenzial zu relativieren (Albert 2006). Hausners spätes Werk hat sich längst von diesen Zuschreibungen emanzipiert, wie man u. a. in Folge bezüglich *Little Joe* erkennen kann.

1.3. Hausner als Schöpferin von *Little Joe*

Little Joe stellt innerhalb Hausners Werk einen Wendepunkt dar, da es ihr erster englischsprachiger Film ist. Die internationale Koproduktion siedelt sich im Bereich des Science-Fiction-Dramas an und erlaubt eine gewisse Abstraktion, während die Themen Mutterschaft, Kontrolle und emotionale Manipulation direkt an frühere Filme anschließen. Hausners Handschrift bleibt dabei unverkennbar: eine sterile Bildwelt, symmetrische Settings, emotionslose Figurenführung – all dies erzeugt eine Atmosphäre der Künstlichkeit, die das Thema des Films auf formaler Ebene spiegelt. Interessant ist zudem die Frage nach Hausners Autorschaft. In einem Film, der von künstlicher Schöpfung handelt, erscheint die Figur der Regisseurin selbst als eine Art Schöpferin. Hausner ist nicht nur Drehbuchautorin und Regisseurin, sondern gestaltet auch das visuelle Konzept ihrer Filme entscheidend mit. Diese konsequente Kontrolle über Form und Inhalt verweist auf eine Art der künstlerischen Selbstermächtigung, die insbesondere im Hinblick auf das Geschlechterverhältnis im Filmbetrieb nicht unpolitisch ist. Hausner ist eine Frau, die Welten entwirft, Figuren formt, Erzählungen steuert, mit anderen Worten eine Regisseurin, die in einem männerdominierten Feld nicht nur besteht, sondern auch Maßstäbe setzt.

Gleichzeitig reflektieren ihre Filme – insbesondere *Little Joe* – die Ambivalenz dieser Position. Z. B. ist die Figur der Protagonistin Alice ebenfalls eine Schöpferin, eine Wissenschaftlerin, die eine Pflanze erschafft, die Gefühle manipulieren kann. Doch diese Schöpfung entgleitet ihr, denn sie verliert die Kontrolle, sowohl als Forscherin als auch als Mutter.

Die Analogie zur Regisseurin drängt sich auf: Auch sie konstruiert eine künstliche Welt, deren Wirkung sie nicht vollständig kontrollieren kann. In diesem Sinne stellt *Little Joe* auch eine Art Metareflexion über das Filmemachen selbst dar: Was passiert, wenn das künstlich Geschaffene ein Eigenleben entwickelt? Was bedeutet es, als Frau Schöpferin zu sein – in einer Gesellschaft, die Weiblichkeit mit Natürlichkeit, Emotionalität und Fürsorglichkeit gleichsetzt? Jessica Hausner antwortet auf diese Fragen nicht mit programmatischem Feminismus, sondern mit einem kühlen Blick, der Konventionen ausstellt, entlarvt und neu zusammensetzt. Wie diese Umsetzung vonstatten geht, wird in den folgenden Kapiteln dargelegt.

2. *Little Joe*: Handlung und filmische Gestaltung

Hausners *Little Joe* ist ein Film, der durch seine eigentümliche Mischung aus klinischer Ästhetik, narrativer Zweideutigkeit und psychologischer Verunsicherung eine verstörende Atmosphäre schafft. Im Zentrum der Geschichte steht die Pflanzenbiotechnologin Alice Woodard, die in einem futuristisch anmutenden Labor an der Entwicklung einer genetisch modifizierten Pflanze arbeitet. Die Eigenschaften dieser Pflanze, *Little Joe* genannt, werden schon in den ersten Minuten des Films erläutert:

[Alice und andere Wissenschaftler:innen befinden sich direkt vor den Pflanzen im Gewächshaus]

Alice: ‚Der Züchtungsverlauf der Pflanze, die sie hier sehen, war bisher sehr erfolgreich, trotz der komplizierten, genetischen Manipulation. Die Zielsetzung bestand darin, eine Pflanze zu entwickeln, deren Duft ihren Besitzer glücklich macht. [...] In den letzten Jahren hat sich die Pflanzenzüchtung immer mehr darauf reduziert, Pflanzen robust, haltbar und daher energiesparend zu machen. Der Besitzer kann im besten Fall also wochenlang verreisen und seine Blume überlebt. Allerdings bewirkt diese Art der Manipulation den Verlust jeglichen Duftes. Die Blumen riechen nach nichts mehr. Unser Ziel war es aber, genau das Gegenteil zu entwickeln. Unsere Vision war es, eine Pflanze zu kreieren, die regelmäßig gewässert werden muss, vor Hitze und Kälte zu schützen ist, die gerne berührt und angesprochen wird.‘

Jemand: ‚Das klingt nach Arbeit!‘

Alice: ‚Absolut! Und dafür verströmt die Blüte eben einen Duft, der glücklich macht. Als Belohnung für all die Mühe.‘

[Gelächter] Karl: ‚Außerdem enthält der Duft einen Vorboten des menschlichen Hormons Oxytocin, und der Körper nutzt dieses Molekül, um damit das Oxytocin auszuschütten.‘

Jemand: ‚Oxytocin?‘

Chris: ‚Es wird auch gelegentlich das ‚Mutterhormon‘ genannt, verantwortlich für die initiale Bindung zwischen einer Mutter und ihrem Baby.‘

Alice: ‚Sie lieben die Pflanze wie ihr eigenes Kind.‘

[Gelächter] Karl: ‚Und damit treten wir in eine ganz neue Ära ein. Die erste stimmungsaufhellende, antidepressive Glückspflanze – bereit für den Markt. Sie erkennen bestimmt den Benefit für die Menschheit durch diese blumige Innovation.‘

Jemand: ‚Ja, aber wird die Pflanze auch fertig sein bis zur Flowerfair? Viel Zeit bleibt Ihnen da nicht.‘

Alice: ‚Ein erwünschter Nebeneffekt dieser Pflanze ist die Überproduktion des Wachstumshormons Cytokinin, so – ja, sie wird rechtzeitig erwachsen sein.‘

Chris: ‚Was diese Pflanze wirklich braucht, ist Liebe.‘ (Hausner 2019b: 00:03:03– 00:04:51)

Die anfängliche Euphorie schwindet langsam und einige der Forscher –v. a. Karl– beginnen, Zweifel und Misstrauen der Pflanze gegenüber zu zeigen. In einer Besprechung diesbezüglich äußert Alice mehr Details zur Begebenheit von *Little Joe*:

Alice: ‚Wir designten *Little Joe* unfruchtbar. Der Pollen produziert also keine Samen. Falls ein Pollen auf die weibliche Narbe fällt, geht er ein, wodurch keine weiteren Nachkommen mehr entstehen können. Wir haben das so gelöst, um die Duftproduktion zu maximieren.‘

Karl: ‚Aber wieso hat die Pflanze denn überhaupt so viele Pollen ausgeschüttet?‘

Ric: ‚Als würde sie uns beweisen, dass sie einen Willen hat?‘

Alice: ‚Vielleicht eine Reaktion der männlichen Pflanze auf ihre Sterilität?‘ (Hausner 2019b: 00:14:25–00:14:47)

Während auf das Detail der kastrierten Pflanze noch näher eingegangen wird, fällt in dieser kurzen Szene auf, dass ein gewisser Kontrollverlust Alices über ihre eigene ‚Kreatur‘ spürbar wird, indem sie auf Rics Frage keine eindeutige Antwort geben kann. Beim Fortschreiten der Handlung beginnt Alice, an der Unversehrtheit ihres Werkes zu zweifeln und das Forschungsprojekt wird zum Schauplatz existenzieller Fragen über Autonomie, Identität und emotionale Authentizität.

Der Handlungsverlauf entwickelt sich langsam, durch die schwebende Kameraführung wird der Eindruck erweckt, dass der Film konsequent jede Eindeutigkeit vermeidet. Das narrative Grundgerüst erinnert an klassische Paranoia-Thriller oder Science-Fiction-Filme mit Körpertausch-Motiven, wie bspw. an Jack Finneys Roman *Invasion of the Body Snatchers* und dessen Verfilmung und Remake, den Hausner als Grundidee für *Little Joe* heranzog (Hausner 2021: 129). Hausners reduzierte Bildsprache und psychologische Zurückhaltung bricht jedoch mit dem ‚klassischen‘ Horrorszenario und bietet stattdessen ein Szenario latenter Bedrohung, wobei nichts eindeutig falsch, aber alles verstörend anders ist.

Alice ist alleinerziehende Mutter eines Teenagers namens Joe. Sie bringt eines Tages eine der *Little Joe*-Pflanzen heimlich mit nach Hause, schenkt sie ihrem Sohn und verstößt dabei gegen die Laborsicherheitsregeln. Kurz darauf beginnt Joe sich zu verändern: Er wirkt kontrolliert, freundlich, aber auch distanziert. Als weitere Personen, darunter Alices Kolleg:innen, ähnliche Veränderungen zeigen, beginnt sie zu vermuten, dass *Little Joe* nicht nur auf das Hormonsystem wirkt, sondern auch auf die Persönlichkeit. Doch es bleibt unklar, ob Alice einer realen Gefahr auf der Spur ist oder ob sie selbst die Grenze zur Paranoia überschreitet. Ihre Kollegin Bella –eine depressive Wissenschaftlerin, deren Hund nach dem Kontakt mit der Pflanze verändert scheint– fungiert dabei als eine Art Spiegelbild, eine weitere weibliche Figur zwischen Fürsorge und Misstrauen, zwischen Erkenntnis und Wahn.

Von wachsenden Zweifeln geplagt, gesteht Alice ihrem Kollegen Karl, bei der genetischen Programmierung von *Little Joe* möglicherweise ‚unsaubere‘ Methoden angewandt zu haben.

Sie konfrontiert ihn mit den auffälligen Verhaltensänderungen im Umfeld, doch ihre Warnungen stoßen angesichts der bevorstehenden Markteinführung auf taube Ohren. Zudem wird Bella, die früh Bedenken äußert, nach einem mysteriösen Sturz im Treppenhaus aus dem wissenschaftlichen Betrieb gedrängt. Alarmiert durch diese Vorfälle und die emotionale Verfremdung ihres Sohnes fasst Alice den Entschluss, die Pflanzen durch klimatische Veränderungen im Gewächshaus zu zerstören. Ihr Versuch wird jedoch von ihrem Kollegen Chris vereitelt, der sie, nachdem sie sich seinen Argumenten entzieht, gewaltsam niederstreckt und ihr die Schutzmaske abnimmt – woraufhin sie den Pollen der Pflanze ausgesetzt ist.

Jessica Hausners Film [...] entfaltet zugleich eine vielschichtige Reflexion über Geschlecht, Mutterschaft und die symbolischen Ordnungen, in denen Weiblichkeit verhandelt wird

Bald darauf verkündet Karl stolz die Nominierung von *Little Joe* für einen europäischen Innovationspreis, der geplanten Verbreitung in öffentlichen Einrichtungen sind keine Grenzen mehr gesetzt. Auch Alice zeigt sich verwandelt: Von allen Zweifeln befreit, verzeiht sie Chris den Übergriff, erwidert seine Zuneigung und überträgt die Obsorge für ihren Sohn an den Vater, um sich ganz ihrer Arbeit und *Little Joe* zu widmen. Der letzte Schaudermoment des Films zeigt den Zuschauer:innen Alice, die sich der Pflanze in unnatürlich grellem, rot-rosafarbenem Licht nähert und »Gute Nacht, *Little Joe*« sagt, worauf das Licht ausgeht und eine Stimme aus dem *Off* flüstert: »Gute Nacht, Mama« (Hausner 2019: 01:36:32-01:36:44).

2.1. Die Inszenierung

Der Film ist geprägt von narrativer Unsicherheit,

die Hausner visuell äußerst stilisiert in Szene setzt: Die Labors leuchten in surrealen Farben, die Kamera bleibt distanziert, oft frontal oder seitlich abschweifend, in langen, statischen Einstellungen, die eine fast theatralische Wirkung erzeugen. Bewegungen sind kalkuliert, Gespräche unterkühlt, Emotionen gibt es nur andeutungsweise. Diese Ästhetik der Künstlichkeit dient nicht nur der stilistischen Abgrenzung, sondern verstärkt auch das zentrale Thema des Films: die Frage, was ‚echt‘ ist. Zudem verzichtet der Film bewusst auf Effekte, auf übersteigerte Dramatik oder visuelle Hinweise, die eine übernatürliche Erklärung begünstigen würden. Stattdessen spielt er mit psychologischen Interpretationsangeboten: Ist Alice (in vielerlei Hinsicht) überfordert? Projiziert sie ihre Ängste in ihr Umfeld? Oder hat sie tatsächlich eine gefährliche Form von Bewusstseinsveränderung erschaffen? Die Zuschauer:innen werden in dieselbe Unsicherheit versetzt wie die Protagonistin. Die Perspektive bleibt subjektiv, doch ohne identifikatorische Überhöhung. Alices Blick ist analytisch – wie der der Kamera.

Diese visuelle Zurückhaltung und der subtile Umgang mit Emotionen prägen insbesondere auch das Verhältnis zwischen Alice und ihrem Sohn Joe. Die filmische Inszenierung setzt dabei stark auf Distanz, sowohl inhaltlich als auch räumlich und kompositorisch. Räume wie das Labor oder das Wohnhaus (nachts) erscheinen durch die reduzierte Ausstattung und klare Linien steril und emotionslos, was durch das künstliche Licht der Lampen unterstrichen wird. Intime Nähe wird durch die strenge Bildgestaltung unterlaufen, bspw. werden Alice und Joe häufig räumlich getrennt ins Bild gesetzt oder durch Objekte voneinander isoliert. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist die Szene, in der Alice ihren Sohn beobachtet, während dieser mit der Pflanze *Little Joe* in seinem Zimmer spricht. Die Kamera bleibt unbewegt in einer frontalen Totalen, Mutter und Sohn sind an entgegengesetzten Seiten des Bildausschnitts positioniert und werden durch die Pflanze getrennt. Es gibt keinen Schnitt, keine Bewegung, keine dramatische Musik, und dennoch entfaltet die Szene durch die Blickrichtung und Körperhaltung der Figuren eine beunruhigende Spannung. Joe bleibt ausdruckslos, während Alices Blick angespannt aber auch gefasst wirkt. Die räumliche und emotionale Distanz zwischen beiden wird dabei auf formaler Ebene verdichtet.

Diese Form der Bildgestaltung verweigert eine eindeutige emotionale Einordnung und zwingt das

Publikum, die Figuren aus der Distanz zu betrachten – genau wie die Protagonistin selbst, die zunehmend entfremdet wirkt. Die Kamera übernimmt dabei ihre Perspektive, ohne sich ihr zu nähern. Auffallend ist Alices analytischer, rationaler Blick, der das Geschehen beobachtet, ohne es aufzulösen. Im Hinblick auf die stilisierte Inszenierung stellt sich der/die Betrachter:in die Frage, ob die Menschen auf die Pflanze reagieren, oder ob sich hier ein bereits vorhandenes emotionales Ungleichgewicht zeigt, das durch *Little Joe* lediglich offengelegt wird.

2.2. Einsatz von Musik und Farbe

Auf musikalischer Ebene wird diese Atmosphäre durch die eigens für den Film komponierte Filmmusik von Teiji Ito unterstützt, die aus irritierend rhythmischen Perkussionselementen besteht. Die Musik erzeugt ein permanentes Gefühl der Spannung, ohne auf klassische Spannungsbögen zurückzugreifen. Sie wirkt dissonant, schrill wie das Pfeifen bei Tinnitus, manchmal fast schon rituell, und verstärkt die Wirkung einer Realität, die aus den Fugen geraten ist.

In Bezug auf die Verwendung von Farbe im Film sticht das dominante Rot der Pflanze, aber auch das Rot der Haare von Alice ins Auge. Zur Farbe Rot erklärt Hausner: »Es ist jetzt nicht so, dass ich mir das mit dem Rot irgendwann einmal vorgenommen hätte. Rot ist halt eine sehr archaische Farbe, eine Signalfarbe und sie steht auch für Blut, Liebe und auch für das Rotkäppchen. Es gibt sozusagen Assoziationen, die mit Rot verankert sind [...]« (2016: 505). Diese ambivalente Codierung durchzieht den gesamten Film: Was schön scheint, kann gefährlich oder tödlich sein; was wie Liebe aussieht, ist vielleicht bloß ein hormonell induzierter Reflex.

Formal, thematisch und atmosphärisch ist *Little Joe* ein durch und durch kontrollierter Film, und gerade in dieser Kontrolle liegt seine Irritation. Die völlige Abwesenheit von Chaos oder von expressivem Schauspiel lässt eine Leerstelle entstehen, die das Unheimliche deutlich hervorhebt. Die Welt von *Little Joe* ist eine Welt, in der alles geordnet scheint, und dennoch nichts mehr sicher ist.

3. Psychoanalytische Lesearten von Identitätsverlust in *Little Joe*

In der folgenden Analyse werden zwei ineinandergreifende Dimensionen des Films näher

betrachtet: das Unheimliche im Sinne Freuds sowie die psychoanalytische Tiefenstruktur der Therapiesitzungen, an denen Alice regelmäßig teilnimmt.

3.1. Das Unheimliche in *Little Joe*

Meines Erachtens lässt sich *Little Joe* mit besonderer Prägnanz durch Freuds Begriff des ‚Unheimlichen‘ analysieren. In seinem gleichnamigen Aufsatz von 1919 definiert er u. a. den Begriff als eine Form von Angst, die sich nicht aus dem gänzlich Fremden speist, sondern aus einer Verstörung des Bekannten. Dazu schreibt er: »Das Unheimliche ist [...] in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe u n an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.« (Freud 1919: 5). Das Verdrängte, das plötzlich fremd scheint, obwohl es einst vertraut war, konstituiert das unheimliche Gefühl. Genau diese Konstellation trifft auch auf *Little Joe* zu, denn einerseits wirkt die Beziehung zwischen Alice und ihrem Sohn Joe zunächst vertraut, beinahe idealisiert. Doch im Verlauf der Handlung vollzieht sich eine subtile Entfremdung, die Alice zunehmend verunsichert. Joe bleibt äußerlich derselbe, spricht und handelt wie zuvor – und doch scheint er nicht mehr ganz er selbst zu sein. Der Verdacht, dass etwas nicht stimmt, erzeugt jene unheimliche Ambivalenz, von der Freud spricht. Andererseits bezieht sich das Unheimliche auch auf die Pflanze selbst, denn sie ist biologisch lebendig, doch ihre Fähigkeit, Emotionen künstlich zu stimulieren, verschiebt die Grenze zwischen Natürlichkeit und Manipulation. So verkörpert die Pflanze das Sinnbild einer bedrohlich gewordenen Schöpfung, die sich gegen ihre Schöpferin kehrt – ganz im Verständnis der unheimlichen Wiederkehr des Verdrängten.

Identitätsverschiebungen und Persönlichkeitsveränderungen sind bei all jenen Figuren zu beobachten, die dem Pollen der Pflanze ausgesetzt sind. Die Veränderungen erinnern an das sog. Capgras-Syndrom, das Hausner als Grundidee schon bei *Invasion of the Body Snatchers* faszinierte. Zu besagtem Syndrom bezieht sie bzgl. *Little Joe* wie folgt Stellung:

Es gibt eine psychische Krankheit, das Capgras-Syndrom, bei der Leute glauben, dass ihr Vater, ihre Mutter, ihr Kind oder ihr Ehepartner entführt worden ist. Und die Person, die stattdessen dasitzt, ein Hochstapler ist, der nur behauptet, diese Person zu sein. [...] Ich glaube, dass eine Psychose die Zuspitzung oder die Übersteigerung

einer Grundsituation ist, die jeder von uns kennt. Diese Angst, dass die Person, die man liebt oder zu kennen glaubt, einem nur etwas vormacht – das kennt, glaube ich, jede*r. (Hausner 2021: 129,130)

Diese Ängste werden im Film von jenen befragten Familienangehörigen geteilt, die genau solche Veränderungen bei den ihnen nahestehenden Versuchspersonen zu erkennen scheinen. Wieder wird mit Ambivalenz gespielt: Die Versuchspersonen, die dem Pollen ausgesetzt wurden, dementieren jegliche Anzeichen von Veränderungen und scheinen für jedes Argument ein passendes Gegenargument zu haben, was wiederum die Familienangehörigen stutzig – jedoch machtlos – macht.

Auch das Doppelgängermotiv bei Freud (1919) manifestiert sich subtil bei Hausner, nämlich anhand der infizierten Figuren, die nach der Inhalation des Pollens durch freundliche, aber emotionslos harmonisierte Versionen ihrer selbst ersetzt zu sein scheinen. Diese identitätsauflösende Replikation lässt das Gefühl entstehen, dass das Ich sich selbst fremd wird. Auch hierzu äußert sich Hausner:

Deswegen ist das Happy End mit einem gewissen Humor versehen. [...] In meinem Happy End ist es nicht so, dass man den Feind besiegt und deswegen glücklich ist, sondern der Feind sind wir. Der Feind ist in uns. Wir sind uns selbst fremd geworden. Es ist schon geschehen, es ist schon zu spät, also leben wir damit. (Hausner 2021: 130,131)

Der Doppelgänger war, laut Freud, »ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs« (Freud 1919: 11), weshalb der ‚Feind, der in uns ist‘ demnach auch der Pollen der Blume ist, der sich somit das Überleben sichern möchte. Die enge Verbundenheit mit der Kastrationsangst wird im nächsten Kapitel behandelt.

3.2. Begehren, Angst und Manipulation

Die psychoanalytische Tiefenstruktur von *Little Joe* zeigt sich nicht nur in Themen wie Entfremdung und Identitätsverlust, sondern auch in der Darstellung psychischer Innenräume, insbesondere durch Alices Therapiestunden, die mehrmals im Film eingeblendet werden. Diese Szenen sind bewusst nüchtern inszeniert: Ein spärlicher Raum, kühle Farben, eine distanzierte Kamera – all das unterstreicht die emotionale Isolation

der Protagonistin. Die Therapie fungiert dabei als Spiegel ihrer inneren Zerrissenheit zwischen ihrer Rolle als rational kontrollierende Forscherin und als emotional involvierte Mutter. Ihre Ängste und ihr Misstrauen gegenüber sich selbst und ihrem Umfeld verdichten sich zu einer psychischen Krise, in der sie zunehmend Bezug zur Realität verliert.

Inden Gesprächen mit der Therapeutin wird deutlich, dass Alices Verhältnis zu ihrem Sohn zwi gespalten ist, denn sowohl Nähe und Entfremdung als auch Zuneigung und Angst existieren nebeneinander. Die Psychologin, die Alice stets aufmerksam zuhört, scheint ihr nicht wirklich aus der Zwickmühle zu helfen. Auffallend ist bei den Therapiesitzungen auch das Detail, dass die Therapeutin jedes Mal ein anderes Kleidungsstück trägt, das ein Blumenmotiv aufweist. Dabei stellt sich die Frage, ob es sich um eine Warnung vor *Little Joe* oder eher um eine Art Doppelgänger der Pflanze – verkörpert durch die Therapeutin – handelt. Eine andere Möglichkeit wäre auch, dass Alices Besorgnis um *Little Joes* Pollenverbreitung und dessen Nebenwirkungen schon von Beginn an ein ‚Hirngespinnst‘ waren, die stets präsent waren, Alice diese ‚Tatsache‘ aber nicht wahrhaben wollte. Ähnlich begründet die Regisseurin selbst die finale Entwicklung der Hauptfigur:

Alice [...] erfährt in ihrem Leben eine Besserung ab dem Moment, in dem sie angeblich vom Virus befallen ist. Ihr unauthentisches Dasein führt dazu, dass sie endlich sie selbst sein kann. Es gibt deswegen am Ende diese ironische Szene mit der Psychologin, die sagt: ‚Denn es wäre falsch, sich selbst zu verleugnen.‘ Da beißt sich die Katze in den Schwanz. Darum geht es die ganze Zeit. Wer ist dieses Selbst? Wann verleugnet man sein Selbst und wann nicht? Und ist es nicht besser, nicht man selbst zu sein? (Hausner 2021: 130, 131)

Den Zuschauer:innen wird erst in der darauffolgenden Szene klar, warum die Therapeutin ausgerechnet diesen Satz ausspricht, denn nach der Sitzung trifft Alice auf einen Mitarbeiter der Psychologin beim Ausgang, der gerade eine *Little Joe*-Pflanze bewundert, die zur Dekoration auch in der Praxis aufgestellt wurde. Einerseits wird deutlich, dass die Verbreitung der Pflanze freigegeben wurde und somit auch das Virus weitläufig im Umlauf ist und die Psychologin den Pollen auch schon inhaliert hat – oder eben auch nicht, vielleicht hat sich gar nichts geändert? Angenommen sie ist auch davon befallen:

Wer spricht dann ‚als‘ Therapeutin? Die Frau, oder das neue Ich *Little Joes*?

Die Frage danach, wer eigentlich spricht, stellt sich ebenso im Zusammenhang mit der bereits genannten Schlusszene: wer wünscht Alice eigentlich eine ‚gute Nacht‘? Im Film wird des Öfteren betont, dass es wichtig sei, mit der Pflanze zu sprechen, doch ob die Pflanze sprechen kann, bleibt offen. Dadurch, dass in dem Moment, als man die Stimme hört, das Licht abgedreht wird, erfährt das Unheimliche seinen Höhepunkt. Kann die Pflanze tatsächlich sprechen, oder handelt sich dabei um eine innere Stimme, die Alice zu hören scheint? Ist *Little Joe* von nun an Joes Doppelgänger? Und: wessen Stimme hört man hier überhaupt? Ist es gar eine Art telepathische Kommunikation zwischen Mutter und Sohn? Welche Rolle das Muttersein spielt und wie komplex die Beziehung zwischen Alice und (Little) Joe ist, wird u. a. im Folgekapitel gezeigt.

4. (Cyborg-)Mutterschaft und Machtverhältnisse in *Little Joe*

Jessica Hausners Film lässt sich nicht nur als eine kritische Auseinandersetzung mit biotechnologischer Machbarkeit und affektiver Kontrolle betrachten, sondern entfaltet zugleich eine vielschichtige Reflexion über Geschlecht, Mutterschaft und die symbolischen Ordnungen, in denen Weiblichkeit verhandelt wird. Alice bewegt sich jenseits der traditionellen Geschlechterstereotype: zum einen als rational kalkulierende Wissenschaftlerin, zum anderen als alleinerziehende Mutter. Die Spannung zwischen diesen Rollen bildet das Rückgrat einer Inszenierung, die die gesellschaftlichen Erwartungen an weibliche Subjekte auf subtile Art unterläuft – und dabei auch die Frage nach weiblicher Macht und deren Grenzen in einer patriarchal geprägten Struktur aufwirft (Butler 1990). Die Konzeption von Mutterschaft, die Hausner entwirft, ist –wie bereits erwähnt– ambivalent. Alice ist nicht nur im biologischen Sinn Mutter, sondern ebenso als Schöpferin der Pflanze –als technologische Gebälerin– zu verstehen. Ihre Position pendelt dabei zwischen Fürsorge und Kontrolle, zwischen emotionaler Verbundenheit und instrumenteller Distanz. In der Figur der Mutter verschränkt sich bei Hausner das Paradigma der Liebe mit dem des Eingriffs, schließlich heißt Muttersein im Hinblick darauf nicht nur zu nähren, sondern auch zu entscheiden, zu regulieren und zu beschneiden (Kristeva 1982). Dies wird besonders in der Beschreibung der Pflanze selbst

deutlich: Alice hat *Little Joe* so konzipiert, dass diese zwar affektive Reaktionen im Menschen auslösen kann, jedoch keine eigene Fortpflanzung möglich ist. Durch die sterile Pflanze wird die Reproduktion aktiv ausgeschlossen; es handelt sich also um ein biologisches Detail, das mehr ist als nur eine technische Fußnote.

In dieser künstlich hergestellten Unfruchtbarkeit spiegelt sich ein Motiv, das tief in die psychoanalytische Struktur patriarchaler Symbolik eingebettet ist: die Angst vor weiblicher Autonomie und vor einem weiblichen Begehren, das sich der Kontrolle entzieht. Dies geht einher mit Freuds Begriff der Kastrationsangst, die er in *das Unheimliche* mit der Augenangst in Bezug auf Hoffmanns *Sandmann* in Verbindung bringt (Freud 1919). Während Freud diese Angst vorrangig beim männlichen Subjekt verortet, verlagert *Little Joe* die Angst um Machtverlust auf eine andere Ebene: Hier ist es die Wissenschaftlerin selbst, die die Kontrolle über das Potenzial zur Fortpflanzung unterbindet: gleichsam als vorwegnehmender Akt der Selbstdisziplinierung oder auch als Versuch, jede Form unkontrollierter Reproduktion, jedes ‚Eigenleben‘ der Kreatur zu verhindern. Somit kontrolliert Alice nicht nur das Labor, sondern auch die Fortpflanzung und stellt damit eine symbolische Ordnung infrage, in der weibliche Fruchtbarkeit traditionell als Ressource und Reproduktionsleistung verhandelt wurde, was auch zentrales Thema in Shulamith Firestones *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* ist (Firestone 1970).

An dieser Stelle lässt sich die theoretische Perspektive von Donna Haraway und ihrem Cyborg-Konzept einfügen, um die Verlagerung von biologischer Reproduktion hin zu affektiver Steuerung zu analysieren. In *A Cyborg Manifesto* (1991 [1985]) beschreibt Haraway den Cyborg als posthumane Figur, in der Technik und Organisches, Natur und Konstruktion untrennbar miteinander verwoben sind: »By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics« (Haraway 1991: 150). Diese hybride Figur zielt nicht auf eine Rückkehr zu einem authentischen Ursprung, sondern auf die Auflösung klassischer Dualismen, wie etwa zwischen Natur und Kultur, Körper und Maschine, Mutter und Schöpferin. In diesem Sinne lässt sich Alice als Verkörperung des Cyborgs verstehen, da sie unterschiedliche Rollen in sich vereint: Sie ist

Mutter und Wissenschaftlerin, emotional verbunden und zugleich rational kontrollierend. Sie überschreitet so die klassischen Vorstellungen weiblicher Subjektivität, wie sie in patriarchalen Ordnungen verankert sind. Haraway hebt hervor, dass der Cyborg diese historischen Gegensätze unterläuft, welche die Grundlage für Herrschaftsverhältnisse bilden: »[C]ertain dualisms have been persistent in Western traditions; they have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of color, nature, workers, animals – in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self« (*ibid.* 177).

Auch in Bezug zur Sterilität von *Little Joe* lässt sich Haraways Theorie heranziehen, denn sie symbolisiert die Transformation von Biologie in Information. Im technowissenschaftlichen Kontext, den sie beschreibt, »cyborg myth, subvert[s] myriad organic wholes« (*ibid.* 152) – werden traditionelle Vorstellungen des ‚natürlichen‘ Körpers aufgelöst. Die im Film sichtbare Programmierbarkeit von Affekten verweist auf diese Entwicklung, denn Gefühle gelten nicht mehr als rein menschlich, sondern als technisch steuerbar. Haraway beschreibt den Cyborg als eine Figur, die »pleasure in the confusion of boundaries and responsibility in their construction« (*ibid.* 150) findet. Die Pflanze ersetzt dabei Fortpflanzung durch Bindung, Biologie durch affektive Wirkung, und manifestiert so den Übergang von natürlicher Reproduktion hin zu technischer Beeinflussung.

Dass Alice letztlich die Kontrolle über ihre Schöpfung verliert, spiegelt eine weitere zentrale Eigenschaft des Cyborgs wider: Der Cyborg ist keine naive Emanzipationsfigur, sondern Ausdruck eines komplexen Spannungsfeldes zwischen Macht, Technik und Subjektivität. Haraway betont: »The cyborg does not dream of community on the model of the organic family« (*ibid.* 151). Das heißt, der Cyborg lehnt sowohl die Idealisierung natürlicher Herkunft als auch nostalgische Rückkehr zu traditionellen Ordnungen ab. Ebenso löst sich Alices Kontrolle über ihr Wissen und ihre Erfindung auf. Die affektive Autonomie der Pflanze entzieht sich der Programmierung und verdeutlicht, dass auch technologisch geschaffene Subjekte ein Eigenleben entwickeln können. Diese Autonomie ist weder ‚natürlich‘ noch klar definierbar, zudem künstlich erzeugt, weshalb gerade darin Potenzial und Risiko der cyborghaften Existenz liegen.

Die Konsequenzen machen sich sichtbar, denn

Little Joe entwickelt sich weiter, verändert die Menschen und entzieht sich der Erfinderin, was schon durch Rics oben genannter Frage nach einem möglichen Willen der Pflanze vorweggenommen wird. Die kastrierende Geste bleibt symbolisch wirkungslos. So reproduziert sich zwar nicht die Pflanze, aber das affektive Programm, das in sie eingeschrieben wurde. Die Angst vor Kontrollverlust kehrt damit an anderer Stelle zurück – nicht als biologische, sondern als affektive Reproduktion.

Was die Gegenüberstellung von biologischer Unfruchtbarkeit und emotionaler Ansteckung betrifft, handelt es sich hierbei um keinen Zufall: Sie bildet das Spannungsfeld, in dem *Little Joe* seine zentrale Figur entfaltet. Was geschieht, wenn Frauen nicht nur Leben hervorbringen, sondern zudem Technologien, die Gefühle steuern? In dieser Hinsicht ist Alice keine ‚ideale‘ Mutterfigur. Sie wirkt kontrolliert und überfordert zugleich, zielstrebig und verletzlich, klug und unsicher. Gerade diese Gegenüberstellungen machen sie zu einer Figur, in der sich alte Vorstellungen von Weiblichkeit auflösen und neue Bilder entstehen. Der Film versucht nicht, eine heldenhafte Erzählung weiblicher Stärke aufzuzeigen. Vielmehr macht er erfahrbar, wie dünn das Eis ist, auf dem sich Selbstbestimmung bewegt. Alice erschafft etwas, das sich ihr entzieht, und somit schlägt die Macht über das Leben um in Ohnmacht gegenüber den Konsequenzen. Diese Umkehr erinnert unweigerlich an den Schöpfer Victor Frankenstein, der im folgenden Kapitel zum Vergleich mit *Little Joe* herangezogen wird.

5. Hausners *Little Joe* und Shelleys *Frankenstein* im Vergleich

Der Vergleich zwischen *Little Joe* und *Frankenstein* eröffnet vielschichtige Perspektiven auf das Thema künstlicher Schöpfung und das fragile Verhältnis zwischen Schöpfer:in und Geschöpf. Hausner nimmt in einem Interview Bezug dazu:

The idea was to do a female Frankenstein story. A female scientist, who loves her work, who creates something that then takes on a life of its own. But with a different ending, a more ironic, forgiving end, where the monster and its creator don't have to destroy each other. (Hausner 2019c: s.p.).

Abgesehen davon, dass die Werke in einem Abstand von über zwei Jahrhunderten entstanden sind,

teilen beide Werke zentrale Motive, wie als Nächstes dargelegt wird.

Mary Shelleys *Frankenstein* gilt als Gründungsmythos der modernen Science-Fiction und als frühe, radikale Auseinandersetzung mit menschlicher Hybris. Victor Frankenstein, getrieben von wissenschaftlichem Ehrgeiz, erschafft aus Leichenteilen ein neues Wesen. Doch er verstößt es unmittelbar nach seiner ‚Geburt‘:

Seine Gliedmaßen standen im rechten Verhältnis zueinander, und darum hatte ich ihr Aussehen für schön gehalten. [...] Diese Üppigkeit bildete aber nur einen desto schrecklicheren Gegensatz zu seinen wässerigen Augen, deren Farbe von den umrahmenden weißen Augenhöhlen kaum zu trennen war, zu seinem runzeligen Gesicht, zu seinen flachen, beinahe schwarzen Lippen. [...] Ich hatte es mit einer übermäßigen Leidenschaftlichkeit ersehnt – und als ich es erreichte, verschwand die Schönheit des Traumes. Statt dessen erfüllten atemloser Schrecken und Abscheu mein Herz. (Shelley 1968: 71,72)

Das Geschöpf wird zum Sinnbild des Unheimlichen: vertraut und fremd zugleich, geboren aus menschlicher Hand, aber nicht menschlich eingebunden. Der Wechsel vom grotesk-körperlichen Monster bei Shelley zur emotional-psychischen Entfremdung bei Hausner markiert auch eine Verschiebung des Unheimlichen. Wo Shelley das ‚Andere‘ als körperlich deformiert und sozial geächtet zeigt, bleibt das Unheimliche in *Little Joe* unsichtbar und nistet sich in Verhaltensmuster, Blicke und Dialoge ein. Die Bedrohung ist keine körperliche Präsenz, sondern zeigt sich bspw. in der Szene, in der Alice beginnt, an der Echtheit der Beziehung zu ihrem Sohn zu zweifeln. Seine Antworten wirken korrekt, fast schon kalkuliert, wodurch sie nicht mehr von ihm zu kommen scheinen. In dieser Hinsicht thematisieren beide Werke das Zerbrechen einer Beziehung zwischen Schöpfendem und Geschaffenem. In *Frankenstein* verweigert Victor seinem Wesen jede Zuwendung, was die Katastrophe beschleunigt. In *Little Joe* dagegen ist es keine offene Ablehnung, sondern das Scheitern emotionaler Authentizität, das zum Bruch führt.

Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen den beiden Werken ist der Versuch, die eigene Schöpfung zu vernichten – und das damit verbundene Scheitern. Beide erzählen nicht nur von der Erschaffung neuen Lebens, sondern auch von der Unmöglichkeit, dieses Leben nachträglich zu kontrollieren oder auszulöschen

sobald es sich verselbständigt hat. Die tragische Erkenntnis, dass eine einmal gesetzte Schöpfung nicht einfach rückgängig gemacht werden kann, durchzieht beide Erzählungen als zentrales Motiv. In *Frankenstein* erkennt Victor spät, dass sein Monster nicht nur physisch existiert, sondern auch mit Gefühlen, Leidensfähigkeit und einem eigenen Willen ausgestattet ist. Nach dem Mord an seinem Bruder, seiner Braut und weiteren Opfern, die das Monster zu verantworten hat, fasst Victor den Entschluss, sein Geschöpf zu zerstören, doch er ist dazu weder psychisch noch physisch in der Lage. Als das Wesen ihn auffordert, ein weibliches Gegenstück zu erschaffen, beginnt Victor zwar mit der Arbeit, zerstört das zweite Wesen jedoch im letzten Augenblick. Dieser Akt der Zerstörung ist einerseits ein Akt der Macht, andererseits aber auch ein Akt des

Beide Werke verdeutlichen
auf je eigene Weise, dass die
Erschaffung künstlichen Lebens
eine Grenze markiert, die nicht
ohne Konsequenzen überschritten
werden kann

endgültigen Kontrollverlusts.

Auch in *Little Joe* erkennt Alice zu spät, dass sie ihre Kreation nicht mehr beherrscht. Nachdem sie feststellt, dass die Pflanze Veränderungen im Verhalten von Menschen verursacht, beginnt sie, sich gegen ihr eigenes Projekt zu stellen und versucht, wie bereits beschrieben, die Pflanze zu vernichten, indem sie die Temperatur im Gewächshaus so herunterschalten möchte, dass *Little Joe* keine Überlebenschance hat. Ihr Versuch jedoch ist zwecklos, denn sie wird nicht nur durch Chris daran gehindert, sondern die Pflanze hat längst ‚Wurzeln‘ geschlagen.

Beide Werke verdeutlichen auf je eigene Weise, dass die Erschaffung künstlichen Lebens eine Grenze markiert, die nicht ohne Konsequenzen überschritten werden kann. Der Versuch, die eigene Schöpfung zu zerstören, ist nicht nur ein Ausdruck von Reue oder

Verantwortung, sondern auch ein letztes Aufbäumen gegen den Verlust von Autonomie. Doch sowohl Victor als auch Alice müssen erkennen, dass sich Leben –einmal entfesselt– nicht mehr vollständig in die Bahnen des eigenen Willens zurückzwingen lässt. Diese Einsicht macht ihre Geschichten nicht nur tragisch, sondern auch zutiefst menschlich.

6. Die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf als moralisches Spannungsfeld in *Frankenstein* und *Little Joe*

Der dramatische Kern in *Frankenstein* und *Little Joe* liegt –wie bereits beschrieben– in der ambivalenten und angespannten Beziehung zwischen Schöpfer:in und Schöpfung; einer Dynamik, die nicht nur bioethische Fragen aufwirft, sondern auch emotionale und philosophische Überlegungen zu Macht, Fürsorge und Einvernehmen artikuliert. In beiden Fällen entsteht der Konflikt nicht allein aus dem, was geschaffen wurde, sondern vielmehr aus der Unfähigkeit oder Weigerung des Schöpfers/der Schöpferin, die Subjektivität und Handlungsfähigkeit der eigenen Kreatur anzuerkennen. Diese Weigerung, die sich entweder in Form von Abstoßung oder affektiver Kontrolle manifestieren kann, ist letztlich der Auslöser der jeweiligen Tragödie.

In *Frankenstein* verkörpert Victor das klassische Paradigma des modernen Wissenschaftlers, der von Wissensdrang und Machbarkeitsglauben getrieben wird. Sein Wunsch, den Tod zu überwinden und Leben zu erschaffen, entspringt weniger altruistischer Motivation als vielmehr einer Mischung aus Ehrgeiz, Narzissmus und dem Streben nach persönlichem Ruhm. Das Wesen, das er ins Leben ruft, ist zunächst ein unschuldiges, liebebedürftiges Geschöpf, doch Victor begegnet ihm mit Entsetzen und Abscheu. Seine Ablehnung gründet sich nicht auf das Verhalten der Kreatur, sondern auf deren äußere Erscheinung (vgl. Zitat oben) – und symbolisch auf den beunruhigenden Spiegel seiner eigenen Hybris. Gerade dieser Zurückweisungsakt markiert den ethischen Bruchpunkt. Das Monster wird nicht als solches geboren, sondern wird erst durch Verlassenheit, soziale Isolation und die Gewalt der Umwelt zu einer tragischen Figur. Victors Vergehen besteht nicht in der Lebenserschaffung an sich, sondern in der Verweigerung der affektiven und sozialen Verantwortung, die diese mit sich bringt. Statt Fürsorge zu übernehmen, wird er zum Agenten

von Ausgrenzung und Schweigen, und verurteilt sich damit sowohl moralisch als auch narrativ.

Im Vergleich dazu nimmt der Konflikt zwischen Schöpferin und Geschöpf in *Little Joe* unterschwelligere, aber nicht minder verstörende Formen an. Alice stößt die Schöpfung nicht wie Victor aktiv ab, erkennt jedoch ebenso wenig deren mögliche Eigenwilligkeit an. Durch ihr Glücksgefühl auslösendes Konstrukt führt sie ein radikales Moment ein: Affekt entsteht nicht mehr aus menschlichem Bezug, sondern aus biochemischer Programmierung. Die Schöpfung fordert keine – sie erzwingt sie, indem sie sie zum Produkt genetischer Gestaltung macht.

Diese Form emotionaler Manipulation wirft ein anderes ethisches Problem auf als bei Shelley. Während Frankensteins Kreatur unter dem Mangel an Liebe leidet, scheinen die von *Little Joe* infizierten Menschen zu lieben, ohne zu wissen, warum. Hier ist Affekt nicht Abwesenheit, sondern Illusion: ein Kontrollsystem, das von innen wirkt und die Möglichkeit bewussten Einvernehmens unterläuft. Liebe –traditionell als freie, subjektive Erfahrung verstanden– verliert ihre Authentizität, wenn sie künstlich erzeugt wird. Der Konflikt spitzt sich zu, als Alices Sohn Joe Symptome einer Veränderung zeigt. Die Pflanze wirkt nicht nur auf die Schöpferin, sondern auch auf deren Nachkommen. Es entsteht ein emotionales Dreieck zwischen Mutter, Sohn und Schöpfung. Alice erlebt eine Krise, doch nicht aus Schuld oder Gleichgültigkeit, sondern aus der Unfähigkeit, zwischen authentischem und manipuliertem Affekt zu unterscheiden, also zwischen echter Mutterliebe und induzierter Gefügigkeit.

Diese zwei gegenläufigen Dynamiken –die Kreatur, die nach Zuneigung verlangt, und die Pflanze, die sie aufzwingt– offenbaren ein gemeinsames ethisches Fundament: die Spannung zwischen Handlungsmacht und Kontrolle bei der Erschaffung künstlichen Lebens. In *Frankenstein* liegt das ethische Scheitern in der emotionalen Vernachlässigung: Victor verweigert die Sorge für das, was er erschaffen hat. In *Little Joe* hingegen ist das Scheitern perfider: Alice erzeugt ein Objekt, das Zuwendung simuliert, affektive Reaktionen hervorruft und die Glaubwürdigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen untergräbt, wie man es im Verlauf des Films bei fast allen Figuren beobachten kann.

Beide Werke führen uns an einen zentralen Punkt der gegenwärtigen Bioethik: Was bedeutet es, sich um eine Schöpfung zu kümmern? Genügt es, sie ins Leben zu rufen, oder verpflichtet dies zu einer

kontinuierlichen, auch emotionalen Verantwortung? Bis zu welchem Punkt ist es vertretbar, Emotionen zu designen? Und was geschieht, wenn diese Gestaltung in das Freiheitsgefüge der/des Anderen eingreift?

So wie Shelleys Kreatur zur Gewalt greift, nachdem sie aus der Ordnung des Menschlichen ausgeschlossen wurde, so reagieren die von *Little Joe* Betroffenen mit stiller Gefügigkeit: Sie sind ruhig, angepasst und scheinbar zufrieden, doch zum Preis ihrer Selbstbestimmung. Die offene Rebellion des Monsters und die stille Entfremdung der Infizierten sind zwei Seiten derselben Medaille: der Entfremdung, die entsteht, wenn Schöpfung nicht als Subjekt, sondern als funktionales Objekt behandelt wird – sei es durch Ablehnung oder durch emotionale Instrumentalisierung.

Schlussfolgerung

Jessica Hausners *Little Joe* erweist sich im Zusammenhang mit Mary Shelleys *Frankenstein* nicht nur als eine filmische Reflexion über biotechnologische Grenzüberschreitungen und -überschreitungen, sondern als ein vielschichtiger Kommentar zur Rolle weiblicher Schöpfung in einer Welt, die affektive Autonomie zunehmend technisiert. Jessica Hausner inszeniert mit klinischer Präzision eine Geschichte über Kontrolle, Mutterschaft und das fragile Verhältnis von Nähe und Manipulation: eine Geschichte, die auf beunruhigende Weise deutlich macht, wie schmal der Grat zwischen Fürsorge und Herrschaft, zwischen Gestaltung und Übergriff geworden ist. Dadurch, dass der Film das Unheimliche nicht über körperliche Deformation oder spektakuläre Gewalt entfaltet, sondern über die stille Verfremdung des Alltäglichen und Emotionalen, verlagert Hausner das klassische Motiv

der Schöpfungserzählung in die Gegenwart affektiver Regime. Der Schrecken liegt nicht in der Existenz eines Monsters, sondern im Verlust der Gewissheit, dass das, was wir fühlen, wirklich ‚uns gehört‘. Der von Freud beschriebene Effekt des Unheimlichen – also das Heimische, das fremd geworden ist – konkretisiert sich hier in der Frage, ob Liebe und Vertrauen überhaupt noch als authentische Erfahrung möglich sind, wenn sie technisch reproduzierbar oder chemisch induzierbar werden.

Der Vergleich mit *Frankenstein* legt dabei offen, wie sich narrative Strukturen über zwei Jahrhunderte hinweg transformieren und zugleich Motive der Schöpfung, Verantwortung und Kontrolle konstant bleiben, wenn auch unter veränderten Vorzeichen. Während Victor am affektiven Desinteresse gegenüber seiner Kreatur scheitert, gerät Alice in eine Krise, weil sie zu spät erkennt, dass sich das von ihr Erschaffene längst verselbständigt hat. Beide Werke machen deutlich, dass das Scheitern nicht in der Schöpfung selbst liegt, sondern im Umgang mit ihr: in der Weigerung, Verantwortung relational zu denken, in der Unfähigkeit, das Andere im Eigenen zu erkennen. Ob als Monster oder als Pflanze – das Geschaffene fordert Anerkennung, Nähe und Fürsorge. Wird dies verweigert oder funktionalisiert, entsteht jenes Unbehagen, das sich nicht durch wissenschaftliche Erklärung oder technische Kontrolle auflösen lässt.

Jessica Hausner entwirft in *Little Joe* kein dystopisches Zukunftsszenario, sondern eine gegenwärtige Parabel über ein affektives Zeitalter, in dem die Sehnsucht nach Glück zunehmend zur Frage der Steuerung wird. Ihr Film erweitert die *Frankenstein*-Tradition um eine feministische Perspektive, die Mutterschaft, Wissenschaft und Autorschaft nicht trennt, sondern in ihrer Widersprüchlichkeit sichtbar macht. Gerade darin liegt die politische Sprengkraft ihres Werkes.

Bibliografie

- Bouvier, B. (2002).** *Die DDR – ein Sozialstaat?* J.H.W. Dietz Nachf.
- Albert, B. (2006).** Protokoll Oktoposk-Bertrag - Robert Buchschwenter und Lukas Maurer im Gespräch mit Barbara Albert und Jessica Hausner. In S. Gärtner (Hrsg.), *Die Filme der Jessica Hausner – Referenzen, Kontexte, Muster* (S. 518-535). Böhner.
- Brüggemann, B. R. (2010).** Capgras-Syndrom. In Garlipp, P., Haltenhof, H. (Hrsg.), *Seltene Wahnstörungen*. Steinkopff. http://doi.org/10.1007/978-3-7985-1877-3_12
- Butler, J. (1990).** *Gender Trouble*. Routledge.
- Ellis, H. D. & Lewis, M. B. (2001). Capgras delusion: a window on face recognition. In *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 5, 4, abril 2001. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01620-X](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01620-X)
- Firestone, S. (1970).** *The Dialectic of Sex – The Case for Feminist Revolution*. William Morrow and Company.
- Freud, S. (1919).** Das Unheimliche. [Transkription aus:] *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, S. 1-24. <https://archive.org/details/dasunheimlichesigmundfreudpdf/Das%20Unheimliche%20-%20Sigmund%20Freud%20-%20PDF>
- Gärtner, S. (2020).** *Die Filme der Jessica Hausner – Referenzen, Kontexte, Muster*. Böhner.
- Haraway, D. J. (1985).** A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, S. 149-182. In Haraway, D. J. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books.
- Hausner, J. (2016).** Skype-Interview mit Jessica Hausner [15.11.2016]. In Gärtner, S. (Hrsg.), *Die Filme der Jessica Hausner – Referenzen, Kontexte, Muster* (S. 499-510). Böhner.
- Hausner, J. (2017).** Rede an der dffb. *Revolver – Zeitschrift für Film*, 37, S. 50-60.
- Hausner, J. (2019a).** The Fast-Tracked Unreality of *Fat Girl*, <https://www.criterion.com/current/posts/6727-the-fast-tracked-unreality-of-fat-girl>
- Hausner, J. (2019b).** *Little Joe – Glück ist ein Geschäft* [Film]. Coop99.
- Hausner, J. (2019c).** Mumbai: Jessica Hausner on Directing Her 'Female Frankenstein Story'. *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/jessica-hausner-directing-her-female-frankenstein-story-1211777/>
- Hausner, J. (2021).** Gespräch mit Jessica Hausner, Little Joe (2019). In K. Parth, L. Ettel, J. Libnik y N. Pindeus (Hrsg.), *Aus der Werkstatt – Jessica Hausner* (S. 129-142). Sonderzahl.
- Kristeva, J. (1982).** *Powers of horror – An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Shelley, M. (1968).** *Frankenstein*. Wilhelm Heyne Verlag.