universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hollywood und die Frauen.
Die Veränderung der Darstellung von Frauen im Horror- / Science Fiction-Film anhand der Alien-Quadrilogie

Verfasserin

Isabella Guzi

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 300
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Politikwissenschaft
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky

Für meine Eltern
Rosa und Ludwig

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4

1.1 Die Bedeutung des Mediums Film für die Politikwissenschaft 5

1.2 Methode 11

2. Wie alles begann – Der Beginn der Frauenbewegung 24

3. Frauen im Film vor *Alien* 29

4. *Alien* als Revolution – die neue Darstellung der Frau 41

4.1. Filmanalyse 41

4.1.1. Die Hauptfigur – 2nd Lt. Ripley 45

4.1.2. Navigator Lambert – Die „Scream Queen“ 49

4.1.3. Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren 52

4.1.4. Gewalt 56

4.1.5. Bildsprache 62

4.2. Zwischenfazit – Ripley die unabhängige Frau? 66

5. *Aliens – Die Rückkehr* zu alten Traditionen? 69

5.1 Filmanalyse 70

5.1.1 Ripley - Die Mutter 71

5.1.2 Die weiblichen Militärs 84

5.1.3 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren 89

5.1.4 Gewalt 94

5.1.5 Bildsprache 97

5.2 Zwischenfazit – Zweite Offizierin Ripley degradiert zur Mutter? 98

6. *Alien³* – Eine Frau auf einem Planeten voller Männer 100

6.1 Filmanalyse 101

6.1.1 Ripley – Allein unter Männern 101

6.1.2 Schwangerschaft 108

6.1.3 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren 110
6.1.4 Gewalt 112
6.1.5 Bildsprache 114
6.2 Zwischenfazit – Ripley als Sexualobjekt? 116
7. *Alien: Resurrection* – Die Auferstehung einer neuen Weltordnung 118
7.1 Filmanalyse 119
7.1.1 Ripley – Halb Mensch, halb außerirdisch 120
7.1.2 Annalee Call – Die Androidin 127
7.1.3 Sabra Hillard und die Wissenschaftlerinnen – Frauen als Randfiguren 130
7.1.4 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren 131
7.1.5 Gewalt 133
7.1.6 Bildsprache 135
7.2 Zwischenfazit – Eine Welt ohne unabhängige Frauen? 135
8. Gibt es eine Rückkehr zu tradierten Frauendarstellungen? Ein Resümee 138
9. Abbildungsverzeichnis 142
10. Filmverzeichnis 143
11. Literaturverzeichnis 145
12. Linksammlung 153
13. Anhang 156

1. Einleitung

Im Laufe des Studiums hat mich der Forschungsgegenstand Film aus politikwissenschaftlicher Sicht immer mehr in seinen Bann gezogen. Ich fand es bemerkenswert, wie politisch relevante Themen verpackt werden und vielen ZuseherInnen sich dessen gar nicht bewusst sind. Auf dem Institut für Politikwissenschaft gab und gibt es immer wieder spannende Lehrveranstaltungen zu dieser Thematik, jedoch wurden oft bestimmte Genres ausgeklammert, wie zum Beispiel der Horrorfilm. Nachdem ich gerne diese Art von Filmen sehe und mich nicht nur einmal wegen der Darstellung von Frauen in ihnen gewundert habe, möchte ich den Versuch wagen, zu zeigen, wie politisch auch Horrorfilme seien können. Wegen der besonderen Bedeutung von *Alien* (Regisseur, im Folgenden R: Ridley Scott), auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird, erschien es mir passend, die Quadrilogie als Fallbeispiel heranzuziehen.

Während der intensiven Recherchephase stieß ich auf mehr Arbeiten zu diesem Thema als ich zunächst angenommen hatte. Viele von diesen beinhalten Aspekte, die mich bereits vor der intensiven Auseinandersetzung mit der bereits vorhandenen Literatur bewogen haben, dieses Thema zu wählen. Obwohl eine Vielzahl von psychoanalytischen, einige philosophische wie auch filmwissenschaftliche Analysen zu finden sind, wurden die Verbindungen zu politischen Entwicklungen weitgehend ausgespart. Diesen Aspekt will ich mit der politischen Kontextsetzung in dieser Arbeit genauer beleuchten.

Besonders interessieren mich die Fragen:

- Wie werden politische Entwicklungen und Ideologien in Horrorfilmen aufgenommen, bearbeitet und in Szene gesetzt?
- Wie und wodurch werden Geschlechter und Geschlechterverhältnisse in der Alien-Reihe konstruiert bzw. rekonstruiert?
- Welche Formen von Gewalt bzw. Geschlechtergewalt werden aufgegriffen?
- Ist eine Veränderung in der Darstellung von Geschlechtern, insbesondere von Frauen, sichtbar, und worauf können sie zurückgeführt werden? Konnte *Alien* einen Paradigmenwechsel in der Inszenierung von Frauen im Horrorgenre herbeiführen?

Zunächst möchte ich auf die Frage eingehen, warum das Medium Film für die Politikwissenschaft interessant ist. Es folgt die theoretische Einbettung und die Klärung der methodischen Umsetzung.

1.1 Die Bedeutung des Mediums Film für die Politikwissenschaft

Hollywood, als die größte und einflussreichste Produktionswerkstätte von Filmen, hat enorme Möglichkeiten, die Gesellschaft zu beeinflussen. Auch wenn Spielfilme meist nur unbewusst etwas implizieren und oft nicht direkt darauf abzielen, können sie die Menschen in ihrem Denken und Handeln motivieren. "It is also true that these films, as indeed with other genres, act **metonymically** as **enunciators** of dominant **ideology** and social **myths**."[1] Umso wichtiger ist es, auch fiktionale Filme, also Filme, die keinen Realitätsbezug haben, zu untersuchen, denn „[d]er Kinofilm ist das Medium der außeralltäglichen Wirklichkeit von politischer Kultur."[2] Denzin geht zusätzlich davon aus, dass eine postmoderne Gesellschaft ein cinematisches, dramaturgisches Produkt darstellt. Film und Fernsehen haben die Vereinigten Staaten transformiert und auch alle anderen Gesellschaften wurden durch die Kamera zu visuellen Kulturen.[3]

Im deutschsprachigen Raum sind „[d]ie Theoretiker der Frankfurter Schule […] in hohem Maß dafür verantwortlich, etwa ab den 1930er Jahren kritische Studien zu Kultur und Massenkommunikation in den geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskurs eingeführt zu haben."[4] Gleichzeitig sind ihre Zugänge nicht ident mit den Cultural Studies, sondern können als „vielversprechende Ansätze zu einer Synthese"[5] gesehen werden. Den größten Unterschied sieht Hepp in der „skeptische[n] Grundhaltung gegenüber jeder Form der ‚Massenkultur' im Allgemeinen, insbesondere aber die diese hervorbringende ‚Kulturindustrie' im Speziellen"[6]. Andreas Dörner fasst Adornos und Horkheimers Sicht zur Kulturindustrie treffend zusammen: „Die Kulturindustrie dient gesamtgesellschaftlich dazu, den »Massen« standardisierte Vergnügen als Surrogat einer wirklichen Bedürfnisbefriedigung zu verabreichen, um sie dumm zu halten und ihnen relative Zufriedenheit innerhalb des kapitalistischen Systems zu

[1] Hayward (2003): Cinema Studies: The Key Concepts; S. 109; Hervorhebungen im Original
[2] Dörner (2001): Politainment; S. 214
[3] Vgl. Denzin (1991): Images of Postmodern Society; S. ix
[4] Weidinger (2006): Nationale Mythen – Männliche Helden; S. 22
[5] Hepp (2010[3ed.] [1999]): Cultural Studies und Medienanalyse; S. 103
[6] ebd.: S. 102; Hervorhebungen im Original

verschaffen.“[7] In „Prolog zum Fernsehen“, welcher auf Studien Adornos 1952/53 in den USA beruht[8], zeigt sich seine Haltung zu diesem Medium sehr deutlich:

„Jene fatale »Nähe« des Fernsehens, Ursache auch der angeblich gemeinschaftsbildenden Wirkung der Apparate, um die Familienangehörige und Freunde, die sich sonst nichts zu sagen wüßten, stumpfsinnig sich versammeln, befriedigt nicht nur eine Begierde, vor der nichts Geistiges bestehen darf, wenn es sich nicht in Besitz verwandelt, sondern vernebelt obendrein die reale Entfremdung zwischen den Menschen und zwischen Menschen und Dingen. Sie wird zum Ersatz einer gesellschaftlichen Unmittelbarkeit, die den Menschen versagt ist. Sie verwechseln das ganz und gar Vermittelte, illusionär Geplante mit der Verbundenheit, nach der sie darben. Das verstärkt die Rückbildung: die Situation verdummt, auch wenn der Inhalt des Angeschauten nicht dümmer ist, als womit die Zwangskonsumenten sonst gefüttert werden.“[9]

Thomas Hecken, welcher in „Theorien der Populärkultur“ einen historischen Abriss liefert, fasst Adornos Ansicht zu Filmen wie folgt zusammen: „Hollywood-Filme, als exemplarische Produkte der Kulturindustrie, fasst Adorno entsprechend nicht nur als kitschig verzerrte Widerspiegelung der schlechten Wirklichkeit, sondern ebenfalls als weitere bildnerische Hervorbringung einer ohnehin schon unheilvoll formierten Realität auf.“[10]

Obgleich die Arbeiten im historischen Kontext zu lesen sind, spricht auch Martin Weidinger die „Brücke zwischen dem von Skeptizismus bis Ablehnung reichenden Ansatz Adornos und Horkheimers“[11] an und verweist darauf, dass deren Werk „Dialektik der Aufklärung“ (1944) „als unverändertes Ganzes aber mehr als 50 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung weitgehend unbrauchbar für eine Analyse popularkultureller Muster“[12] wirkt.

In den 1950er Jahren formierte sich „aus verschiedenen Strömungen künstlerisch-experimenteller Gruppen sowie aus antikünstlerischen Mitgliedern der Lettristischen Internationale“[13] die Situationistische Internationale (SI). Sie setzte sich zum Ziel „die getrennten Sphären von Kunst und Politik zu überwinden und die *Totalität* des entfremdenden kapitalistischen Alltagslebens zu bekämpfen“[14]. Guy Debord, einer der „Cheftheoretiker“[15], hat den Begriff des Spektakels geprägt. Unter diesem versteht die SI den „seit Ende der 1920er Jahre einsetzenden und spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg global hegemonial

[7] Dörner (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung; S. 68; Hervorhebungen im Original
[8] Vgl. Adorno (1977 [1953]): Prolog zum Fernsehen, Anmerkung des Herausgebers Rolf Tiedemann S. 507fn
[9] Adorno (1977 [1953]): S. 511f.
[10] Hecken (2007): Theorien der Populärkultur; S. 45
[11] Weidinger (2006): S. 22
[12] ebd.: S. 23
[13] Baumeister / Negator (2006): „Situationistische Revolutionstheorie“ – Communistische Aktualität und linke Verblendung; S. 8
[14] ebd.: S. 9; Hervorhebung im Original
[15] Hecken (2007): S. 89

durchgesetzten neuen Zustand allgemein-warenproduzierender Gesellschaften, das heißt des modernsten Kapitalismus.“[16] Die SI verweist auf die Passivität der KonsumentInnen von der modernen Form des Kapitalismus hergestellten Bilderwelten, welche als potenzielle Lebensentwürfe unreflektiert angenommen werden.[17] Als eine Form dessen können auch Filme verstanden werden, denn:

„Das Spektakel ist ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen, wobei durch die Versachlichung und Verbildlichung das gesellschaftliche Verhältnis als Beziehung zwischen Menschen und zwischen Klassen verborgen wird.“[18]

Debords „Kritik an Entfremdung, Isolierung und Passivität bringt [er] im Begriff des Spektakels zusammen. Die Verwandlung der »wirkliche[n] Welt« in »bloße Bilder« gilt Debord in seiner theoretischen Hauptschrift *Gesellschaft des Spektakels* als Grundmodell aller gegenwärtigen sozialen Verhältnisse.“[19] „Entfremdung, Isolierung und Passivität“ erinnert an Adornos Haltung zum Fernsehen, wobei die SI jedoch sich der Frage widmete wie das Bewusstsein herbeizuführen und somit die passive Rezeption zurückgedrängt werden könne.[20]

Die Cultural Studies nehmen Kultur und Macht kritisch in den Blick, „in der Medien eine zentrale Rolle spielen, da sie in gegenwärtigen Gesellschaften herausragende Instanzen der Bedeutungsproduktion sind.“[21] Sie können nicht zu einer Schule zusammengefasst werden, noch gibt es „*ein* methodisches oder theoretisches Paradigma“[22], sondern sollen als „**inter- oder transdisziplinäres Projekt**“[23] betrachtet werden. Hepp bezeichnet sie zudem in Anlehnung an Stuart Hall als „(Set) diskursiver Formation(en)“[24], welche sich (hier Anlehnung an Lawrence Grossberg) „in einem kontinuierlichen Prozess neu definieren müssen, wollen sie ihre Fokussierung auf aktuelle kulturelle Entwicklungen nicht aus dem Blick verlieren.“[25]

[16] Baumeister / Negator (2006): S. 16f.
[17] Vgl. ebd.: S. 17
[18] ebd.: S. 19
[19] Hecken (2007): S. 89; Hervorhebungen im Original
[20] Vgl. Baumeister / Negator (2006): S. 24
[21] Hepp (2010[3ed.] [1999]): S. 16; Hervorhebung im Original
[22] ebd.; Hervorhebung im Original
[23] ebd.; S. 17; Hervorhebung im Original
[24] ebd.; Hervorhebungen im Original
[25] ebd.: S. 17f.

Das „Centre for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS) wurde 1964 von Richard Hoggart an der Universität Birmingham gegründet.[26] Es gilt als die erste Institution, welche sich explizit den Cultural Studies widmete. Die Werke der an dem CCCS forschenden Wissenschaftler können jedoch nach Hepp nicht als eine Linie zusammengefasst werden, da sie teilweise bedeutsame Unterschiede in ihren Positionen aufweisen und auch gegenseitig kritisch auf einander Bezug nehmen.[27]

Hoggart analysierte unter anderem den „Einfluss von Massenpublikationen“[28] auf die „Arbeiterkultur“[29] und die daraus resultierenden Veränderungen dieser. Mit E.P. Thompsons „The Making of the English Working Class“ (1963) stehen die „Fragen des Macht- und Herrschaftssystems sowie der soziale Kampf bzw. Konflikt im Mittelpunkt, eine Dimension von Kultur, die in den anderen Frühtexten der Cultural Studies weit weniger Beachtung findet und […] für das heutige Verständnis von Cultural Studies zentral ist“[30]. Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass das Hauptaugenmerk der frühen Texte der Wissenschaftler des CCCS auf die „Fragen von Kultur und Gesellschaft insbesondere im Hinblick auf die Arbeiterklasse“[31] gerichtet war. Den Beginn der nächsten Phase des CCCS sieht Hepp 1969, nachdem Stuart Hall die Leitung übernahm. Er gab unter anderem den Anstoß, sich mit europäischen Theorien zu befassen, sowie sich von der „amerikanische[n] Tradition“[32] zu differenzieren. Durch die Einbindung von „ideologiekritischen Arbeiten [und der] frühe[n] kritische[n] Theorie […] entwickelte sich der […] heute bekannte Ansatz der Cultural Studies“[33]. Im Sinne Antonio Gramscis und seines Hegemoniebegriffs wird Kultur nun als „teilweise eigenständigen, wichtigen Bereich, innerhalb dessen u.a. der zur Aufrechterhaltung des Systems notwendige Konsens hergestellt wird“[34], betrachtet. Anzumerken ist, dass das CCCS 1991 geschlossen und ein neues „Centre of Cultural Studies and Sociology“ (CCSS) gegründet wurde, welches jedoch 2002 auf Grund der schlechten Bewertung der britischen Forschungsevaluation geschlossen wurde.[35]

[26] Vgl. Hepp (2010[3ed.] [1999]): S. 86
[27] Vgl. ebd.: S. 82
[28] ebd.: S. 83
[29] ebd.
[30] Hepp (2010[3ed.] [1999]): S. 84
[31] ebd.: S. 85
[32] ebd.: S. 89
[33] ebd.
[34] Hecken (2007): S. 131
[35] Vgl. Hepp (2010[3ed.] [1999]): S. 90f.

Ein Grundbegriff der Cultural Studies stellt jener der Artikulation dar, welcher „vereinfacht formuliert [umfasst], dass einzelne Elemente durch ein diskursives In-Beziehung-Setzen ihre Bedeutung verändern, wodurch sie zu Momenten von etwas ‚Größerem' werden, nämlich dem Diskurs oder in der Begrifflichkeit Halls der diskursiven Formation."[36] Hepp sieht die Artikulationstheorie als Basis für Halls Auseinandersetzung mit Rassismus, wobei er der Frage der „soziokulturellen und historischen Bedingungen [wodurch] diese Differenzen eine ausgrenzende Bedeutung bekommen"[37] nachgeht. Auch John Fiske setzt hier an und führt die Überlegungen Halls und der CCCS weiter. Seit den 1990er Jahren beschäftigt auch er sich intensiv mit dem Rassismus in den USA, wobei er jedoch auch die Trennlinien Klasse und Geschlecht nicht aus den Augen verliert.[38] In „Media matters. Race and Gender in U.S. Politics" untersucht er „die Positionen, Interessen und Erfahrungen von Subordinierten zur Geltung zu bringen und zu stärken."[39] Dabei ist bei Fiske die Perspektive entscheidend, nachdem er jene der „Subordinierten und Marginalisierten"[40] in den Vordergrund seiner Arbeit rückt. Auf diesem Weg versucht er „Aufschluss über Werte, Imaginationen und Ideen" zu erhalten, welche sich derzeit an den Rändern im Machtsystem befinden, sich jedoch vielleicht ins Zentrum vorarbeiten könnten.[41]

Auch Andreas Dörner betont die Wichtigkeit von aktuellen kulturellen Entwicklungen. In seinem Aufsatz „Das politische Imaginäre" (1998) stellt er zunächst die Filmanalyse als sozialwissenschaftliche Untersuchungsmethode vor und skizziert zugleich wie eine praktische Herangehensweise durch Analysedimensionen und Prämissen aussehen kann. Auf diese werde ich in Kapitel 1.3.1 (Methodische Umsetzung) näher eingehen. In Anlehnung an Bourdieus Begriff des „Habitus", welcher „eine gruppenspezifische Matrix von Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmustern, die – dem einzelnen meist unbewußt – im Zusammentreffen mit den jeweiligen Kontextbedingungen das Verhalten der Individuen mit einer hohen Erwartbarkeit steuern"[42] bezeichnet, sieht Dörner Spielfilme als „politische Sozialisationsinstanz"[43]. Weiters sind Filme nach ihm in der Lage, „als narrative, erzählende Kommunikationsgattung in ästhetisch ver-dichteter Form ganze politische Ontologien zu inszenieren. Sie zeigen

[36] Hepp (2010[3ed.] [1999]): S. 52; Hervorhebungen im Original
[37] ebd.: S. 53
[38] Vgl. Winter, Rainer (2001): Kritik und Engagement; S: 10 f.
[39] ebd.: S. 12
[40] ebd.
[41] Vgl. ebd.: S. 13
[42] Bourdieu (1982): Die feinen Unterschiede; S. 277 ff.; zitiert nach Dörner (1998): S. 204
[43] Dörner (1998): Das politische Imaginäre; S. 204

exemplarisch, wie die politische Welt funktioniert, welchen Logiken sie folgt, wer dort wie erfolgreich handeln kann. Filme führen uns vor, was wir politisch erwarten können, was sein kann und was sein soll."[44] Dabei verfügen Spielfilme, gerade durch ihre Fiktionalität, über ein hohes „Wirkungspotential[, ...] weil die Rezipienten sie nicht als politische Bildungs- oder gar Indoktrinationsmittel wahrnehmen."[45] Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Filme ein breites Spektrum an Datenmaterial liefern, aus dem wir Schlussfolgerungen über die Politische Kultur ziehen können.[46]

Ich denke, dass das Science Fiction-Genre viel Potential für sozialwissenschaftliche Analysen mit sich bringt, denn: „Was sich bei Filmen anderer Genres erst bei genauerem Hinsehen offenbart, liegt hier schon an der Oberfläche, nämlich daß jeder Film seinem Wesen nach eine politische Botschaft hat."[47] Ebenso sehe ich im Horrorgenre Potential welches, zumindest meinem Empfinden nach, aus politikwissenschaftlicher Perspektive noch nicht erschöpfend bearbeitet wurde. Ich vermute, dass durch die inszenierte Gewalt und in manchen Filmen sicherlich auch die Inszenierung von enormer Brutalität der Fokus eher auf ebendiese gerichtet wird und die oftmals sehr politischen Aussagen dadurch in den Hintergrund rücken. Viele dieser Filme kritisieren häufig zahlreiche Politikfelder, auch wenn dies nur indirekt angesprochen wird. Allein in der Alien-Reihe findet sich Kritik in den Bereichen Wirtschaftspolitik, hier insbesondere am kapitalistischen und (neo)liberalistischen System, Kritik an der Gesundheitspolitik, im speziellen der Umgang mit dem Thema Schwangerschaftsabbruch, Reproduktions- und Gentechnologie. Ebenfalls findet sich die Problematisierung der Politikfelder Sicherheits- und Verteidigungspolitik. Der Umgang mit Straffälligen und der Einsatz und die Ausbildung von militärischen Spezialeinheiten sind hier für die Reihe zu nennen. Viele dieser Themen bzw. die Kritik an ihnen wird besonders deutlich in der Darstellung von Gewalt inszeniert. Für meine Analyse greife ich deswegen einen weiten Gewaltbegriff auf, welcher über die physische Gewaltanwendung hinausgeht.

[44] Dörner (1998): S. 205; Hervorhebung im Original
[45] ebd.: S. 206
[46] Vgl. ebd.: S. 203
[47] Seeßlen (1980): Kino des Utopischen; S. 11

1.2 Methode

In diesem Kapitel wird zunächst auf die theoretische Einbettung aufgezeigt und folgend auf die methodische Umsetzung eingegangen.

Die theoretische Einbettung widmet sich den Themen der Geschlechtskonstruktion, Gewalt und schließlich dem Neoliberalismus. Die Konstruktion von Geschlecht in ihrer Prozesshaftigkeit, dem *doing gender*, soll dabei als theoretische Basis für die Filmanalyse verstanden werden. Im Anschluss findet sich die Klärung des Begriffes der Gewalt, zum einen als engen, zum anderen als weiten Begriff verstanden, welcher ganz im Zeichen der Geschlechtergewalt steht. Dies ist als theoretische Grundlage für die Unterkapitel (4.1.4, 5.1.4, 6.1.4, 7.1.5) der Filmanalyse, welche sich der Gewaltthematik widmen, zu verstehen. Nachdem sich in allen vier Teilen der Alien-Reihe Kritik am neoliberalen System, wie auch an der Gewalt, welche von ihm ausgeht, in der Analyse ersichtlich werden, bildet dies den Abschluss der theoretischen Einbettung.

Die methodische Umsetzung klärt über die Herangehensweise der Filmanalyse auf und klärt zudem über die Struktur der weiteren Arbeit auf.

1.2.1. Theoretische Einbettung

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“[48] ist wohl das bekannteste Zitat von Simone de Beauvoir, welche mit ihrem Werk „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“ 1949 für Aufregung gesorgt hat. Ihr Werk markiert den Beginn der Auseinandersetzung mit der „Vorstellung von *gender* als kulturellem Geschlecht, als sozialer Konstruktion“[49].

Als erstes Stadium der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Geschlecht kann die Frauenforschung gesehen werden, wobei zwischen zwei Linien unterschieden werden muss. Die traditionelle Frauenforschung widmete sich zunächst den „»frauentypische[n]« Lebensbereiche[n] und […] »weiblich« kodierte[n] Tätigkeitsfelder[n]“[50], ab „den 1960-er

[48] de Beauvoir (2008[9] / 1949) : Das andere Geschlecht; S. 334
[49] Frey Steffen (2006): Gender; S. 27
[50] Kreisky (2004): Geschlecht als politische und politikwissenschaftliche Kategorie; S.29

auch eine[r] stärker nach außen gekehrte[n] Seite des Lebens von Frauen (Frauenarbeit, Frauenbildung, Wahlbeteiligung von Frauen) […]. Frauen wurden primär in ihrer Funktionalisierbarkeit für die Gesellschaft thematisiert, nicht jedoch auch als souveräne ►Subjekte mit eigenen Bedürfnissen und autonomen Interessen respektiert.“[51].

„Der Begriff Subjekt bezeichnet das der (staatlichen) Herrschaft unterworfene Individuum. Im Unterschied zur liberalen Vorstellung des freien, autonomen Subjekts geht etwa die Kritische Theorie davon aus, dass Subjekte in materiellen Bedingungen, in Netzten der Herrschaft, der Sprache entstehen. Foucault siedelt die Herausbildung von Subjekten in Diskursen an, Althusser spricht von der Anrufung/Interpellation von Subjekten und Subjektivität durch bzw. in materielle(n) Strukturen. Auch die Subjektwerdung von Frauen, d.h. ihr politisches Empowerment und ihre politische Mobilisierung, erfolgt in einer patriarchalen Matrix.“[52]

Ab den 1980er- und in den 1990er-Jahren „vollzog sich in der feministischen Forschung ein grundlegender Paradigmenwechsel […] zur ►Geschlechterforschung“[53]. Becker-Schmidt und Knapp bezeichnen in „Feministische Theorien. Zur Einführung“ dies als „eine Ausdifferenzierung der Frauenforschung“.[54] Der Paradigmenwechsel zeigt sich in der „vergleichende[n] Perspektive [, wobei d]ie männliche Genus-Gruppe […] konsequenterweise vorrangiger Referenzpunkt von Aussagen über geschlechtliche Ungleichheitslagen“[55] ist.

Es kam dadurch zu einer Verlegung „der Forschungsperspektiven von der Mikro- zur Makroebene, vom Fokus auf individuelle Einstellungen und persönliche Verhaltensweisen zur Relevanz gesellschaftsstruktureller Bedingungen, von der Dimension subjektiver Momente zu objektiven Faktoren politischer Geschlechterformierung und geschlechtlicher Formierung von Politik“[56].

Die Weiterentwicklung der Geschlechterforschung ließ zwei Hauptströmungen sichtbar werden, welche jedoch nicht als widersprüchlich betrachtet werden sollen, sondern durch „theoretische und begriffliche Überschneidungen sowie wechselseitige Austauschverhältnisse […] das sehr offene Forschungsfeld Geschlecht“[57] charakterisieren. Erstere wollte in Anlehnung zur Kritischen Theorie oder „neomarxistischen Ansätzen […] soziale Vielfalt von ►Geschlechterbeziehungen und Lebensweisen der Geschlechter in ihrer gesellschaftlichen Determiniertheit erklären, Weiblichkeiten in ihrem sozialen und kulturellen Verhältnis zu

[51] Kreisky (2004): S. 29; Hervorhebung im Original; Begriffe mit vorangestelltem Pfeil sind in der Publikation im Glossar näher erläutert und definiert.
[52] Rosenberger / Sauer (2004): Politikwissenschaft und Geschlecht; S. 270, Hervorhebungen im Original
[53] Kreisky (2004): S. 30; Hervorhebung im Original
[54] Becker-Schmidt / Knapp (2007[4ed.]): Feministische Theorien; S. 35
[55] ebd.: S. 37
[56] Kreisky (2004): S. 30
[57] ebd.

Männlichkeiten analysieren (►Geschlechterverhältnisse), aber auch Gesellschaft in ihrer Totalität in den Blick nehmen und einen umfassenderen, die Perspektive des Geschlechts einschließenden Begriff dieses bestimmenden »Ganzen« entwerfen. Geschlecht wurde – ähnlich wie soziale Klassen oder Ethnizität – als Gesellschaft und Politik strukturierend erkannt.“[58] Daher wird „Geschlecht als Strukturkategorie“[59] benannt. Neben der „ **»Aufforderung« zum Differenzieren** […] wurde die **Dimension des Symbolischen** für die Formierung von Geschlecht betont: Geschlecht und Geschlechtsidentitäten wurden zunehmend in ihrer sozialen wie kulturellen Konstruiertheit und Performativität betrachtet.“[60]

Eine wichtige Bedeutung haben die Begriffe *sex* und *gender*, welche 1975 durch den Text Gayle Rubins „The Traffic in Women. Notes toward a Political Economy of Sex“[61] aufkamen. Ersterer „bezeichnet das biologische Geschlecht, während *gender* auf die kulturell und gesellschaftlich bedingten Identitätskonzepte verweist, die dem »Männlichen« und dem »Weiblichen« zugeordnet werden.“[62] Weiters merkt die Übersetzerin von Butlers „Unbehagen der Geschlechter“ an, „daß *gender* ursprünglich das »grammatische Geschlecht« meint und somit im Englischen immer schon die sprachliche Verfaßtheit der Geschlechtsidentität konnotiert.“[63]

Butler merkt jedoch zugleich an, dass es sich bei dem Begriff „Frau(en)“ keineswegs um eine kollektive Identität handelt, sondern auch andere Kategorien wie Race[64], Ethnizität, sexuelle Orientierung, wie auch die „regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten“[65] hineinspielen und in den unterschiedlichen historischen Zusammenhängen verschieden gebildet wurden.[66] Sie folgt daraus, dass „die »Geschlechtsidentität« nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen heraus[zu]lösen [sind], in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird.“[67]

---

[58] ebd. S. 31
[59] Becker-Schmidt / Knapp (2007[4ed.]): S. 36; nach Beer, Ursula (1984): Theorien geschlechtlicher Arbeitsteilung. Frankfurt am Main / New York
[60] Kreisky (2004): S. 31, Hervorhebungen im Original
[61] Rubin (1975): The Traffic in Women. Notes toward a Political Economy of Sex; in: Rayna Reiter (Hg.): Toward an Anthropology of Women. New York; S. 165; zitiert nach Sennewald (2007): Alien Gender; S. 26
[62] Butler (1991 [1990]): Das Unbehagen der Geschlechter. Anmerkung der Übersetzerin Katharina Menke; S. 15n; Hervorhebungen im Original
[63] ebd.; Hervorhebungen im Original
[64] Auf Grund des negativen Beigeschmacks der deutschsprachigen Version, wird von mir der englische Begriff verwendet
[65] Butler (1991 [1990]): S. 18
[66] Vgl. ebd.
[67] ebd.; Hervorhebungen im Original

Gender, als Prozesskategorie betrachtet, impliziert eine Entwicklung und die Möglichkeit, Geschlechtsidentität zu verändern. „Subjekte sind dann als »Effekte« des Zusammenwirkens von Diskursen und materiellen Praxen in komplexen sozialen Zusammenhängen zu verstehen“[68]. Der Begriff *doing gender* beinhaltet die Prozesshaftigkeit und stellt „eine bedeutsame paradigmatische Verschiebung der Perspektive“[69] dar, nachdem „[a]lle Aspekte von Gesellschaft […] als mögliche Momente der gesellschaftlichen Konstruktion und Organisation von Geschlecht, als vergeschlechtliche und vergeschlechtlichende Elemente der jeweiligen Geschlechterarrangements in den Blick“[70] geraten.

Nach Butler ist auch Sprache eines dieser Elemente. In „Haß spricht“ zeigt sie auf, dass Sprache „die Macht zu verletzen“[71] hat und somit als „Handlungsmacht“[72] begriffen werden kann. Der Körper, bzw. seine „bestimmte gesellschaftliche Existenz“[73] wird „erst dadurch möglich, daß er sprachlich angerufen wird.“ Sie wirft hier ein, dass für das Verständnis wichtig sei, sich einen sprachlich unbenannten Körper vorzustellen, „eine unmögliche Szene, nämlich einen Körper, dem noch keine gesellschaftliche Definition verliehen wurde“[74]. Erst durch den Sprechakt wird dieser konstituiert.[75] Was Butler als „unmögliche Szene“ bezeichnet, kann in Filmen existieren. Es können Körper auf die Leinwand gebracht werden, von denen sich nicht eindeutig bestimmen lässt bzw. es auch gar nicht notwendig ist, sie zu benennen und in die binäre „Ordnung“ von männlich/weiblich einzureihen. Gerade im Science Fiction- oder auch im Horrorgenre gibt es oftmals Wesen, welche gar keine Zuschreibung von Geschlecht bedürfen. Dennoch wird ihnen in den meisten Filmen durch die Anrufung – den performativen konstituierenden Akt – eines zugewiesen. Ich sehe in der Analyse von Filmen in Hinblick auf das *doing gender* viel Potential, denn:

„Der Film als Medium gesehen lebt – wie die Geschlechterperformativität – von der wechselseitigen Verschränkung von Präsenz und Repräsentation. Er erzeugt die Illusion der Gegenwärtigkeit auf der Basis von Reproduktion und Wiederholung. So wie jedes *doing gender* eine Rezitation einer vorgängigen Kette von Geschlechterhandlungen und –bedeutungen ist, die in dem jeweiligen Akt gegenwärtig sind und ihm seine

[68] Pühl / Paulitz u.a. (2004): *Under construction?*; S. 21; Hervorhebungen im Original
[69] Maihofer (2004): Geschlecht als soziale Konstruktion – eine Zwischenbetrachtung; S. 34
[70] ebd.
[71] Butler (2006 [1997]): Haß spricht; S. 9
[72] ebd.
[73] ebd.: S. 15
[74] ebd.
[75] Vgl. ebd.

Gegenwärtigkeit zugleich entziehen, ist auch der Film in ein diskursives Netz von Signifikationspraktiken eingelassen, die immer schon über ihn hinausweisen.“[76]

Anhand des Mediums Film will ich die „politische und kulturelle Vernetzung“ und die Konstruktion (wie auch Konstitution) von Geschlecht(ern) durch meine Untersuchung anhand der Alien-Reihe sichtbar machen. Die Alien-Quadrilogie dient hier als Beispiel, wie die Konstruktion von Geschlecht(ern) im Film inszeniert wird und Film – im speziellen das Horror- / Science Fiction-Genre – als (Re)Produktionsort von hegemonialer Männlichkeit dient. Hierbei dient Antonio Gramscis Hegemoniebegriff als Basis. Gramsci geht „davon aus, (1) daß moderne […] Herrschaft, auch Klassenherrschaft, immer auf Legitimation angewiesen ist und damit stets auf […] Konsens und […] Massenloyalität beruht, (2) daß weder die widerstreitenden […] Ideologien ausschließlich Ausdruck der unmittelbaren Klassenverhältnisse seien, sondern auch ethisch-polit. und/oder kulturelle Elemente enthalten, noch daß (3) Staat und […] Staatsapparat allein Instrumente zur Aufrechterhaltung der bestehenden Klassenverhältnisse darstellen.“[77] Umgelegt auf die Kategorie Geschlecht wäre die „herrschende Klasse“ als die der Männer zu begreifen, das zu bewahrende Klassenverhältnis die Herrschaft der Männer über die Frauen und die Legitimation des Maskulinismus aufrecht zu erhalten. „Maskulinismus steht […] für [eine] politisch-symbolisch-ideologische Übersteigerung von Männlichkeit. Maskulinismus ist eine Herrschaftsstruktur und »hegemoniale Männlichkeit« (Robert W. Connell) ein kulturelles »Orientierungsmuster«.“[78]

Birgit Sauer spricht sich in ihrem Werk „Die Asche des Souveräns“ (2001) dafür aus, den Begriff des Patriarchats auf Grund der historischen Entwicklungen zu überdenken. Diese „historisch variable Form maskuliner Herrschaft“[79] ist in der aktuellen Ausformung mit diesem Begriff nicht mehr angemessen zu erfassen, nachdem sich „die soziale und politische Position von Männern radikal [veränderte]: Nicht mehr *Väter*, d.h. Männer qua Status innerhalb der Familie, sind die Vorteilsnehmer geschlechtsspezifischer Dominanzstrukturen, Männer erhalten nun soziale und politische Vormachtstellung *qua Geschlecht*.“[80] Hierbei ist anzumerken, dass es im System des Maskulinismus nicht nur eine Form von „Männlichkeit“

[76] Seier (2006): Von ›Frauen und Film‹ zu ›Gender und Medium‹?; S. 95
[77] Schultze (2005[3ed.]): Hegemonie; S. 337
[78] Rosenberger / Sauer (2004): S. 264; Hervorhebungen im Original
[79] Sauer (2001): Die Asche des Souveräns; S. 58; in Anlehnung an Walby, Sylvia (1990): Theorizing Patriarchy. Oxford
[80] ebd.

gibt und diese „wiederum ein hierarchisches System heraus[bilden], so daß man von dominanten bzw. hegemonialen und von unterworfenen, unterlegenen und abgewerteten Männlichkeiten sprechen kann.“[81] Pierre Bourdieu entwirft „Männlichkeit als symbolische Herrschaftsform“[82], welche mittels „symbolischer Gewalt“ die Vorherrschaft festigt. Unter diesem Begriff versteht er die „Unterwerfung unter eine sanfte, nicht spürbare, selbst für die Opfer nicht sichtbare Gewalt, […] da sie sich hauptsächlich auf rein symbolischem Wege vollzieht, mittels Kommunikation und Kenntnis, oder besser: mittels Verkennung, Anerkennung und letztlich mittels des Gefühls.“[83]

Neben der symbolischen, sind auch andere Ausformungen von Gewalt zu nennen. Zunächst möchte ich jedoch auf Gewalt als engen Begriff verstanden, eingehen. Heinrich Popitz gibt in seinem Werk „Phänomene der Macht“ (1992) eine stimmige Definition des Begriffes vor, wobei er diese als „Machtaktion“[84] begreift, „die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt, gleichgültig, ob sie für den Agierenden ihren Sinn im Vollzug selbst hat (als bloße Aktionsmacht) oder, in Drohungen umgesetzt, zu einer dauerhaften Unterwerfung (als bindende Aktionsmacht) führen soll.“[85] Die absichtliche körperliche Verletzung ist als direkte Gewalt zu verstehen, welche sich durch einen Akteur gegen Personen oder Sachen wendet und physische oder psychische Schäden hinterlässt. Die Spuren der Verletzungen zeigen sich in unterschiedlichem Maße: „Physische Gewalt hinterlässt immer offen sichtbare Schädigungen oder Verletzungen, psychische Gewalt wirkt im Verborgenen, sie ist äußerlich nicht sichtbar. Häufig zeigt sie sich in ihrem ganzen Ausmaß erst zeitlich versetzt und schlägt sich dann in schweren Traumata nieder.“[86] In meiner Analyse füge ich eine nicht intendierte Form von Gewalt, als engen Begriff verstanden, hinzu, welche sich unter anderem im „friendly fire“ (in *Aliens*) zeigen wird.

In Anlehnung an Max Webers Machtbegriff führt Imbusch weiter an, dass „Gewalt als kalkuliertes Erzwingen […] eine Form der Machtausübung und als solche ein sehr effektives

[81] Sauer (2001): S. 60
[82] ebd.: S. 61
[83] Bourdieu (1998): Über die Vorherrschaft des Mannes; S. 16; zitiert nach: Sauer (2001): S. 61
[84] Imbusch (2001): Der Gewaltbegriff; S. 31
[85] Popitz (1992): Phänomene der Macht; S. 48; zitiert nach: Imbusch (2001): S. 31f., Hervorhebungen im Original
[86] ebd.: S. 38f.

Machtmittel [ist], weil sie unmittelbar Gehorsam erzwingt und Widerstände überwindet.“[87] Er merkt jedoch auch an, dass Macht nicht zwingend mit Gewalt einhergeht.[88]

Gewalt als weiten Begriff verstanden, zeigt sich in den Formen von institutioneller und struktureller Gewalt. Institutionelle Gewalt beabsichtigt die Schaffung „dauerhafter Abhängigkeits- und Unterwerfungsverhältnisse“[89], wobei die Gewaltausübung von Institutionen ausgeht. Peter Waldmann definiert diese Form der Gewalt als „eine durch physische Sanktionen abgestützte Verfügungsmacht, die den Inhabern hierarchischer Positionen über Untergebene und Abhängige eingeräumt ist [. …] Prototyp institutioneller Gewalt in der Moderne ist der Hoheits- und Gehorsamsanspruch, mit dem der Staat dem einzelnen gegenübertritt“[90]. Im Hinblick auf geschlechtsspezifische Formen institutionalisierter Gewalt spricht Birgit Sauer ökonomische, soziale, reproduktive und politische Unsicherheit an. Der ökonomischen Unsicherheit kann die Einkommensschere zwischen den Geschlechtern bei gleicher Qualifikation genauso zugerechnet werden, wie auch niedrigere Einkommen für Berufe, welche hauptsächlich von Frauen ausgeübt werden. Auf der Ebene der sozialen Unsicherheit finden sich Versorgungs-, Pflege- und Betreuungsarbeit. Mit reproduktiver Unsicherheit spricht Sauer Beschränkungen bei Schwangerschaftsabbrüchen oder Pränataldiagnostik an. Politische Unsicherheit wird durch Exklusion oder Verschiebung an die Peripherie sichtbar und äußert sich zum Beispiel am Aufenthaltsrecht, welches an jenes des Mannes gekoppelt ist.[91]

Johan Galtung prägte 1975 den Begriff „Strukturelle Gewalt“. Unter diesem ist die Gewaltausübung zu verstehen, welche nicht mehr direkt Personen zugeordnet werden kann und durch Strukturen als Dauerzustand aufrechterhalten wird.[92] Als Beispiele werden von Imbusch „vielfältige Formen anonymer Massenverelendung und weltweiten Massensterbens aufgrund ungleicher Lebenschancen“[93] angeführt.

Unter dem Begriff der kulturellen Gewalt versteht Galtung „jene Aspekte von Kultur, die zur Rechtfertigung oder zur Legitimierung direkter, illegitimer institutioneller oder struktureller

[87] Imbusch (2001): S. 32
[88] Vgl. ebd.
[89] ebd.: S. 39
[90] Waldmann (1995): Politik und Gewalt; S. 431; zitiert nach: Imbusch (2001): S. 39
[91] Vgl. Sauer (2008): Neoliberale Transformation von Staatlichkeit und Geschlechtergewalt; S. 95
[92] Vgl. Imbusch (2001): S. 39
[93] ebd.

Gewalt benutzt werden können.“[94] Ihr Wirken besteht darin andere Gewaltformen zu legitimieren und Akzeptanz innerhalb der Gesellschaft zu erreichen. Galtungs Begriff der kulturellen ist Bourdieus symbolischer Gewalt ähnlich. Während Galtung den Fokus auf „Religion, Ideologien, Sprache, Kunst und Wissenschaft“[95] legt, sieht Bourdieu sie „in Begriffen, Sprache und Symbolsystemen eingelagert[, um …] nicht offen eingestandene Herrschaftsverhältnisse […] zu verklären und zu beschönigen.“[96]

Eine weitere Ausformung der symbolischen Gewalt ist jene auf der sprachlichen Ebene, welche sich Butler in ihrem Werk „Haß spricht“ (1997) widmet. Wie weiter oben bereits angeschnitten, hat Sprache „die Macht zu verletzen“[97], indem sie als „Botschaften des Hasses, […] Drohungen, Beleidigungen, Schimpfnamen und Herabsetzungen“[98] die Angesprochenen verletzten.

Birgit Sauer sieht die Verwendung eines weiten Gewaltbegriffes als obligatorisch für eine geschlechtssensible wie auch politikwissenschaftliche Auseinandersetzung. Ein neu ausformulierter Begriff von Gewalt müsse in dieser Hinsicht „vier Aspekte integrieren: Gewalt ist nicht nur körperliche Verletzung, Gewaltverhältnisse sind Herrschaftsverhältnisse, Gewalt ist eine soziale Praxis und ein Diskurs, und Gewalt ist eine politische Ordnungsstruktur.“[99] Gewalt gegen Frauen ist in der Ausformung der Strukturellen Gewalt auszumachen, nachdem Geschlechterverhältnisse als Gewaltverhältnisse zu begreifen sind und systematisch Verwundbarkeit von Frauen erzeugen. Institutionell sind jene, welche „eine staatlich-rechtliche Absicherung erhalten haben.“[100]

Der moderne Staat legitimierte die von Männern ausgehende Gewalt über Frauen zu verfügen und schrieb den Mann als Familienoberhaupt fest. Diese zeigt sich in „spezifischen Formen der Privilegierung von Männern und der Benachteiligung von Frauen“[101]. Die Segregation und

[94] ebd.: S. 40
[95] ebd.
[96] ebd.: S. 40f.
[97] Butler (2006 [1997]): Haß spricht; S. 9
[98] ebd.: S. 13; in Anlehnung an Matsuda, Mari J. / Lawrence, Charles R. / Delgardo, Richard / Crenshaw, Kimberlé Williams (Hg.) (1993): Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment. Boulder; S. 23
[99] Sauer (2008): S. 95
[100] ebd.: S. 96
[101] ebd.

die Festschreibung der Hierarchie der Geschlechter wurde durch die Regulierung des Sozialstaats gefestigt. Dies zeigte sich unter anderen durch die Verlagerung der Fürsorgearbeit in die vermeintlich private Sphäre, wodurch „Frauen, die für diese Arbeiten zuständig galten, aus dem staatlichen Sicherheitssystem heraus[fielen].“[102] In den Nachkriegsjahren strebte der Wohlfahrtsstaat Vollbeschäftigung und Massenkonsum an, wodurch auch Frauenerwerbsarbeit notwendig wurde. So wurde in den 1970er und 80er Jahren „[d]as männliche Familienernährermodell […] sukzessive durch eine am Individuum orientierte Sozialpolitik ersetzt“[103]. In Österreich waren an dieser Entwicklung die sozialdemokratische Frauenorganisation wie auch die neue, autonome Frauenbewegung beteiligt. Die Hauptforderungen, welche durch Aktivitäten und Proteste in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht wurden, waren die „Entkriminalisierung der Abtreibung, Beseitigung des Prinzips des Familienoberhauptes im Familienrecht und der davon abgeleiteten Bestimmungen im Sozialsystem, Aufhebung der Diskriminierung im Arbeitsrecht und in Kollektivverträgen und Bekämpfung der Gewalt an Frauen im familiären/sozialen Nahbereich“.[104] Dennoch blieb strukturelle Gewalt ein Element im Keynesianischen Wohlfahrtsstaat, da er durch geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, Abhängigkeit und Armut „Lebenschancen von Frauen qua Geschlecht beschränken […] und] „Frausein“ als ein Risiko konstruieren“[105].

Die Transformation des Keynesianischen Wohlfahrtsstaates zu einem neoliberalen System hat neue Ausformungen von Geschlechtergewalt zur Folge.[106] Grundsätzlich ist der Begriff des Neoliberalismus’ nicht mehr einzig auf die wirtschaftliche Komponente beschränkt, sondern „betrifft Politik, Geschichte, Kultur, Recht und Gesellschaft im Allgemeinen.“[107] Als Beispiele für seine politische Ziele können „Senkung von Lohn- und Sozialkosten, Verringerung der öffentlichen Ausgaben, Bewegungsfreiheit für Finanztransaktionen usw.“[108] genannt werden. Ralf Ptak konstatiert den „Wohlfahrtsstaat in all seinen Erscheinungsformen und mehr noch alle Spielarten des Sozialismus, der aus neoliberaler Sicht die Mutter allen Übels der Moderne ist“[109] als seine Feinde. Auch Hagen spricht die gewichtige Bedeutung der Feindbilder im

[102] ebd.: S. 99
[103] ebd.
[104] Rosenberger (2006): Frauen- und Gleichstellungspolitik; S. 745f.
[105] Sauer (2008): S. 100
[106] Vgl. ebd.: S. 102
[107] Hagen (2008): Die Gewalt des neoliberalen Staates; S. 19
[108] ebd.
[109] Ptak (2008[2ed.]): Grundlagen des Neoliberalismus; S. 16

Neoliberalismus an, wobei er „eine rückwärtsgewandte Korrektur der Aufklärung“[110] verortet, welche den Staat als Inbegriff „allgemeiner Interessen und des Gemeinwohls“[111] ausgeformt hat.

Hagen verweist jedoch auch auf die Widersprüche, welche vor allem in der Praxis sichtbar werden. In manchen Bereichen ist eine stärkere staatliche Intervention auszumachen, wie zum Beispiel in jenen der Sicherheits- und Verteidigungspolitik. Als Beispiele werden „der beschleunigte Ausbau der Überwachungssysteme, die Verstärkung der Repression in der Strafverfolgungs- und Strafenpolitik, die Ausdehnung der Aufgabenbereiche und des Einsatzes von Geheim- und Nachrichtendiensten“[112] genannt. Die Reduktion staatlicher Intervention zeigt sich vor allem im Rückzug aus der Steuerung ökonomischer Prozesse und Minimierung staatlicher Sicherungsleistungen.[113] Durch die Reduzierung des Eingreifens des Staates im sozialen Bereich, werden oftmals Frauen wieder in Strukturen der Abhängigkeit gedrängt. Sauer sieht darin eine Restrukturierung von Gewaltverhältnissen, welcher als „Versuch, den maskulinistischen Wohlfahrtskompromiss zu „modernisieren“ und sein Modell (männlicher) Erwerbsarbeit auf der Basis privater (weiblicher) Familienarbeit gleichzeitig zu re-etablieren“[114], begriffen werden kann.

Wenn auch in Filmen oft nur indirekt Ideologien und Denkweisen transportiert werden, so empfiehlt es sich, einen weiten Gewaltbegriff zu verwenden, um verschiedene Formen von Gewaltverhältnissen zu fassen. Wie die Analyse zeigen wird, ist auch in Horrorfilmen, wenn auch direkte physische Gewalt durch das Genre in den Mittelpunkt rückt, weit mehr ersichtlich, als zunächst angenommen werden könnte.

[110] Hagen (2008): S. 21
[111] ebd.
[112] ebd.
[113] Vgl. ebd.: S. 22 und Sauer (2008): S. 103
[114] Sauer (2008): S. 103

1.2.2. Methodische Umsetzung

Lothar Mikos' „Film- und Fernsehanalyse" (2003) bildet bei dieser Arbeit den technischen Grundstock. Viele der analyseleitenden Fragen werden durch ihre Beantwortung in die Analyse eingebaut, ohne explizit diese Fragen zu erwähnen, um den Lesefluss nicht zu stören. Dörners Monographien sowie Beiträge zu verschiedenen Sammelbänden (1998, 1999, 2008) stellen den sozialwissenschaftlichen Rahmen der Analyse dar und wurden teilweise schon im Punkt 1.1. erläutert. In dieser Arbeit wird eine Mischform aus den Ansätzen Lothar Mikos' und Andreas Dörners verwendet. Für die Interpretation halte ich mich an Dörners Modell, welches „folgende Ebenen [umfasst]:

1. die Struktur der filmischen Narration mit der Problemstellung, dem Handlungsverlauf und der Lösung.

2. die Konstellation der individuellen und kollektiven Akteure zueinander: Helden, Helfer und Gegenspieler, Wir-Gruppe und »die anderen«.

3. die sprachliche Ebene von Figurenäußerungen und Kommentaren.

4. Schlüsselszenen und Schlüsselbilder, die das Sinnprojekt des Films in verdichteter Form vorführen.

5. die Mittel der ästhetischen Inszenierung des Politischen."[115]

Dörners vier Prämissen sind bei der Filmanalyse von besonderer Bedeutung und können zusammengefasst werden in: 1. Kein Element ist zufällig, kann 2. eindeutig auf eine Interpretation reduziert werden und 3. erst durch die Betrachtung mehrerer Zeichenebenen (Sprache, mimische und gestische Codes, Beleuchtung, Musik, Setting etc.) kann der komplexe Untersuchungsgegenstand aufgeschlüsselt werden. Als vierte Prämisse gibt Dörner an, dass nur dann eine valide Interpretation möglich sei, wenn sich mehrere Personen an dieser beteiligen.[116] Um auch die letzte Prämisse zu berücksichtigen, habe ich vor und im Laufe der Analyse mit KollegInnen die Filme gemeinsam angesehen und anschließend zur Diskussion angeregt. Weiters war es mir auch ein Anliegen, über verschiedene Wiedergabegeräte (10, 19, 24 und 91 Zoll Bildfläche) die Filme zu betrachten, da ich eine Perspektivenänderung gerade

[115] Dörner (2000): S. 206f.
[116] Vgl. Dörner (1998): S. 201

in der Filmanalyse als äußerst wichtig betrachte. Durch die anderen Formate können Elemente sichtbar bzw. in den Fokus geraten, welche auf einem kleinen Ausgabeformat nicht wahrgenommen werden. Dies empfiehlt sich meiner Erfahrung nach ebenfalls für den Ton. Bei Lautsprechern (mittelmäßiger Qualität) werden Nuancen bei Hintergrundgeräuschen oftmals nicht bewusst hörbar, weshalb ich auch zusätzlich qualitativ hochwertige Kopfhörer für die Analyse verwendet habe.

Ich hatte auch das Glück, dass das Filmmuseum Wien von 9. Februar bis 10. März 2011 eine Retrospektive mit dem Titel „Science : Fiction. Eine Geschichte der Zukunft“[117] im Programm hatte, welche auch den ersten Teil der Reihe in der Director's Cut Version zeigte.[118] Somit war es mir möglich, zumindest *Alien* in der speziellen Atmosphäre des Kinosaals zu erfahren und eine weitere Perspektive in meine Analyse einzubauen.

Die Filmanalyse umfasst je Teil eine Einleitung, Kapitel zu den weiblichen Figuren – da diese im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen – und besondere Schwerpunkte der Filme. Weiters gibt zu jedem Teil der Reihe je ein Kapitel zur Interaktion zwischen den männlichen Charakteren, zu Gewalt und Bildsprache einen umfassenderen Einblick in die Thematik. Mit der Gliederung im Bereich der Filmanalyse wollte ich einen direkten Vergleich zwischen den Teilen der Alien-Reihe ermöglichen. Innerhalb dieser Kapitel werden cleavages (Konfliktlinien), Gruppenbildungen, Aktanten und Handlungsrollen, Problemkonstellationen und Lösungsmuster, Werte und Normen, Symbole und Mythen analysiert und interpretiert.

Nachdem die Handlung im Groben gleich bleibt – der Kampf zwischen Mensch und Alien bis auf den Tod – wird nur durch einen Abriss auf die Besonderheiten der einzelnen Teile in den Einleitungen zur Analyse der Filme (Kapitel 4.1, 5.1, 6.1, 7.1) eingegangen. Dies ist vor allem für LeserInnen, welche die Filme nicht kennen oder die einzelnen Teile nicht mehr klar unterscheiden können, gedacht und dient nur einem kurzen Überblick.

[117] Filmmuseum Wien, „Science : Fiction. Eine Geschichte der Zukunft”: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1289998545969 ; letzter Zugriff am 02.09.2011

[118] Filmmuseum Wien, „Alien – Director's Cut“: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1294826028056&anzeige= ; letzter Zugriff am 02.09.2011

Die Kapitel 4.2, 5.2, 6.2, 7.2 stellen jeweils ein Zwischenfazit dar, welches sich der Kontextsetzung der Filme mit den (frauen)politischen Entwicklungen widmet und die Aktualität der Filme beleuchtet.

Wenn nicht direkt vermerkt, wird die deutschsprachige Kinofassung verwendet. Die englischsprachige Originalfassung wird dann hinzugezogen, wenn es dezidierte Unterschiede in der Übersetzung gibt, welche für die Analyse von besonderer Bedeutung sind. Die angegebenen Zeiten in der Zitation können sich jedoch dadurch im Sekundenbereich minimal verändern. Ebenfalls werden die überarbeiteten Versionen, die „Director's Cut" bzw. „Special Edition" explizit ausgewiesen. Hier kann die Zeit der Zitate, im Vergleich zu den Kinofassungen, im Minutenbereich variieren. Die angegebene Zeit bezieht sich auf die Ausgabe mittels Windows Media Player.

Es wurden ebenfalls Audiokommentare hinzugezogen, welche mit deutschsprachigen Untertiteln zitiert werden. Diese werden durch ein [Ak.] in der Fußnote gekennzeichnet und zur besseren Übersicht im Textverlauf kursiv dargestellt. Um die LeserInnen nicht zu verwirren, werden in den Fußnoten die Erscheinungsjahre in Klammer gesetzt, auf welche Fassung sich das Audiokommentar bezieht.

Filmtitel werden ebenfalls kursiv gekennzeichnet, um eine bessere Abgrenzung zu ziehen. Das soll vor allem dazu dienen, um schnell erkennen zu können, wann von dem Wesen und wann von den Filmen gesprochen wird.

Die Filme *Alien vs. Predator, Alien vs. Predator – Requiem* werden ausgeklammert, da sie nicht direkt zur Alien-Reihe gezählt werden können und auf die Figur der Ellen Ripley verzichtet wurde.[119]

Doch zunächst folgt der Exkurs zu der historischen Entwicklung des Feminismus und der Frauenbewegung bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, um mögliche Parallelen zwischen politischen Entwicklungen und der Darstellung von Frauen im Film vor Alien beleuchten zu können.

[119] Vgl. Jürgens (2003): »Why do they tell little girls that?«; S. 76

2. Wie alles begann – Der Beginn der Frauenbewegung

Die Frauenbewegung ist untrennbar mit der Französischen Revolution von 1789 verbunden, weshalb diese „auch als Geburtsstunde des modernen Feminismus“[120] genannt wird. Ute Gerhard betont in „Frauenbewegung und Feminismus“ (2009) den Unterschied zwischen der Französischen Revolution und der Unabhängigkeitserklärung in den USA. Während es in der „Erklärung der Menschenrechte von 1776 […] vorrangig um die Unabhängigkeit vom englischen König, d.h. um Volkssouveränität und die Gründung der Vereinigten Staaten ging“[121], stellte die Französische Revolution „die Grundfesten der gesamten bisherigen Weltordnung in Frage.“[122] Die ständische Gesellschaftsstruktur des Feudalismus und das Ancien Régime mit seinem Absolutismus wurden beseitigt, und mit dieser Befreiung kam „[d]ie grundlegende Infragestellung der traditionellen Geschlechterbeziehungen“[123] auf. Die Hinterfragung der Geschlechterhierarchie kam zwar schon in der Frührenaissance auf, doch durch Aufklärung und Humanismus im 18. Jahrhundert konnte die Auseinandersetzung nicht mehr ignoriert werden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen Texte auf, welche die Geschlechter explizit ansprachen.[124] So auch das Werk „Über die Gleichheit beider Geschlechter“ (1763) von François Poullain de la Barre, welcher in Anlehnung an Descartes’ Philosophie arbeitete, mit „Der Verstand hat kein Geschlecht“[125] zusammengefasst werden kann. Die „Annahme […], dass die Vernunft als besondere Begabung den Menschen vor allen anderen Lebewesen auszeichne[, …] bedeutete, dass auch die Besonderheit des weiblichen Körpers die Verstandestätigkeit der Frau nicht beeinflussen konnte.“[126]

In diese Zeit fällt auch Jean-Jaques Rousseaus „Emile oder Über die Erziehung“ (1762), welcher jedoch – im Unterschied zu de la Barre – im fünften Buch, „Sophie oder die Frau“, davon ausgeht, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern Einfluss auf die „Geistesanlagen ausüben“[127] und damit „die Sinnlosigkeit der Streitereien um den Vorrang oder die Gleichberechtigung der Geschlechter“[128] als bewiesen sieht. Er begründet dies mit seiner Anschauung, dass die Unterschiedlichkeit der Geschlechter, ihre Vollkommenheit

[120] Karsch (2004): Feminismus für Eilige; S. 11
[121] Gerhard (2009): Frauenbewegung und Feminismus; S. 9
[122] ebd.
[123] ebd.: S. 10
[124] Vgl. ebd.: S. 12 ff.
[125] ebd. S. 12
[126] ebd.
[127] Rousseau (2001 [1762]): Emile oder Über die Erziehung; S. 720
[128] ebd.

ausmache und daraus resultiere: „Das eine muß aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein[.] Aus diesem festgesetzten Prinzip folgt, daß die Frau eigens dazu geschaffen ist, dem Mann zu gefallen.“[129] Dies zeigt deutlich die damalige

„Auffassung über die besondere und andere Rolle der Frau im dominanten Denkmuster der abendländischen Philosophie, die seit der Antike, insbesondere in der christlichen Deutung über Thomas von Aquin aus der Gegenüberstellung von männlich – weiblich, aktiv – passiv die Minderwertigkeit, Unvollkommenheit bzw. notwendige Unterwerfung der Frau unter die Herrschaft des Mannes zu legitimieren versuchte.“[130]

Dieses „dominante Denkmuster“ schlug sich auch in Rousseaus „Über den Gesellschaftsvertrag“ (1758) und in Montesquieus „Vom Geist der Gesetze“ (1748) nieder, in denen Frauen überhaupt nicht angesprochen wurden.[131] Marquis Marie Jean Antoine de Condorcet hatte sich hingegen für die Sklavenbefreiung und 1787 für die „Wählbarkeit […] der besitzenden Frauen in die ständischen Vertretungsorgane“[132] ausgesprochen.

1791 fand im September die Verabschiedung der ersten republikanischen Verfassung Frankreichs statt. Vorangestellt waren ihr die allgemeine Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte des Jahres 1789. Olympe de Gouges (als Marie Gouze geboren, 1748-1793) veröffentlichte nach der Verabschiedung der ersten republikanischen Verfassung Frankreichs die „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“. Durch die erneute Festschreibung des Zensuswahlrechts und die Aufhebung der „einzigen Wahl- und Vertretungsrechte von Frauen der höheren Stände“[133] wurde ersichtlich, dass die Geschlechterverhältnisse durch die Revolution keine Veränderung erfuhren. Olympe de Gouges rief mit ihrer Erklärung dazu auf, die patriarchalen Strukturen, wie auch die Unterschiede in der Verortung der Geschlechter, in der öffentlichen wie der privaten Sphäre, aufzubrechen und war damit ihrer Zeit voraus, da „bis zu den Rechtsreformen der 1960er und 70er Jahre [...] diese Geschlechterordnung die Grundlage aller rechtsstaatlichen Verfassungen der westlichen Welt“ darstellte. Ihr bewegtes Leben, welches ganz im Zeichen der politischen Intervention stand, endete am 3.11.1793 mit ihrer Hinrichtung durch die Guillotine.[134]

Einen Tag zuvor wurde das Erbrecht ausschließlich für von Vätern anerkannte Kinder, festgeschrieben, welches in Napoleons Code civil von 1804 ohne Veränderung beibehalten

[129] ebd.: S. 721
[130] Gerhard (2009): S. 13
[131] Vgl. ebd.
[132] ebd.: S. 14
[133] ebd.: S. 16
[134] Vgl. Gerhard (2009): S. 15ff.

wurde und bis 1938 in Frankreich fortbestand. Anerkannte („natürliche“) außereheliche Kinder wurde das gleiche Erbrecht 1793 zugesprochen. Diese Regelung kann laut Gerhard als Reaktion auf de Gouges Erklärung gesehen werden, in welcher unter anderem auch dieser Punkt angesprochen wurde. Zudem zeigt dies deutlich, wie patriarchale Interessen durch Gesetze festgeschrieben und somit legitimiert wurden.[135]

Ebenfalls zur Zeit der Französischen Revolution veröffentlichte Mary Wollstonecraft 1792 ihre Schrift „Ein Plädoyer für die Rechte der Frau“, welche eine breite Wirkung zeigte. In ihr kritisiert sie u.a. auch Rousseaus „Emile“ und seine Ausführungen im fünften Buch. Zudem sprach sie sich für Selbstbestimmung und Unabhängigkeit vom Mann aus, wobei sie nicht wie de Gouges die Gleichheit, sondern die Differenz betonte.[136]

Im deutschsprachigen Raum veröffentlichte Theodor Gottlieb von Hippel, zuerst anonym, „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber“ 1792. Er betonte in seiner Schrift die Wichtigkeit der Gleichstellung der Geschlechter für den Staat, wie auch die Notwendigkeit der Abkehr vom Patriarchat und somit der Vormundschaft der Männer über die Frauen.[137]

Zusammenfassend lässt sich sagen, „dass die Diskurse um Menschenrecht und um Feminismus von Anbeginn zusammengehören.“[138] Im Herbst des Jahres 1793 „war die Revolution im Terror untergegangen.“[139] Frauenclubs wurden verboten, „jegliche Beteiligung von Frauen an politischen Versammlungen untersagt [… und] viele der neu gewonnenen Rechte wieder eingeschränkt.“[140] Durch Napoleons Code civil und allen voran seinem Familienrecht, wurde das Patriarchat und somit die geschlechtlichen Gewaltverhältnisse erneut festgeschrieben. Dies behielt in seinen Grundzügen bis zum Zweiten Weltkrieg seine Gültigkeit.[141]

1848 kam es zu einer europaweiten Revolution, wobei als Ausgangspunkt Frankreich diente. Als Hauptziele wurden „Presse- und Versammlungsfreiheit, freie Gerichtsbarkeit, die

[135] Vgl. ebd.: S. 19f.
[136] Vgl. ebd.: S. 20ff.
[137] Vgl. ebd.: S. 24f.
[138] ebd.: S. 25f.
[139] ebd.: S. 26
[140] Gerhard (2009): S. 27
[141] Vgl. ebd.: 27f.

Vertretung und Beteiligung des Volkes und die Garantie dieser Rechte in der Verabschiedung einer zugleich die Einheit der Nation tragenden Verfassung“[142] gefordert. Vorangegangene Schriften stellten die Verbindung zwischen der Befreiung des Proletariats und jener der Frauen her. Ute Gerhard nennt stellvertretend für den Saint-Simonismus oder des Frühsozialismus die Namen Désirée Véret, Marie-Reine Guindorf, Jeanee-Victoire Jacob, Flora Tristan und Prosper Enfantin.[143]

Louise Otto (1819-1895) gilt als „prominente Mitstreiterin der Arbeiterbewegung [… und] «Mutter» der ersten Frauenbewegung in Deutschland“[144]. Mit ihrer „Frauen-Zeitung“, welche 1850 verboten wurde, rief sie zur Mobilisierung auf und dokumentierte diese zugleich. Frauen nutzten zum Widerstand auch Zeichen, welche nicht offensichtlich zu erkennen waren. Dies äußerte sich in Farben des Gewandes, in Abzeichen, oder Symboliken. Diese Praxis der Kritik führte zu herrschaftlich ausgeübter Unterdrückung, wobei wiederholt Frauen inhaftiert wurden.[145] Die Rechtslage war bestimmt von „Bevormundung, Eigentumslosigkeit und persönliche Abhängigkeit der Ehefrau und Mutter“[146].

Viele der Vereinigungen um 1848 tarnten sich als traditionelle Wohltätigkeitsvereine, um schließlich dennoch im November desselben Jahres verboten zu werden. Einer von ihnen war der Wiener demokratische Frauenverein. Die in den Statuten festgeschriebenen Aufgaben umfassten politische Bildung, soziale Gleichberechtigung durch Bildung und Hilfe für Revolutionsopfer.[147]

Die Vereinsgesetze von 1850, welche erst 1908 aufgehoben wurden, untersagten Frauen die Mitgliedschaft in einem politischen Verein, wie auch das Beiwohnen von Versammlungen mit politischem Inhalt. Mit dem Pressegesetz, welches im gleichen Jahr in Sachsen erlassen wurde, war Frauen auch die Leitung einer Redaktion verboten.[148] Dies zeigt deutlich die Angst des Patriarchats vor gebildeten, kritischen Frauen mit eigener Meinung. Durch die Hinterfragung der Vormachtstellung des männlichen Geschlechts wurden sie zum Schweigen regelrecht gezwungen. Als Reaktion auf diese erste europaweite Frauenbewegung wurden in

[142] ebd.: S. 28f.
[143] Vgl. ebd.: S. 29ff.
[144] ebd.: S. 33; Hervorhebungen im Original
[145] Vgl. S. 35
[146] S. 36
[147] Vgl. Gerhard (2009): 37ff.
[148] Vgl. 42ff.

Anlehnung an den Code civil in Preußen und dem Deutschen Bund das patriarchale Familienrecht fortgesetzt.[149]

Die amerikanische Frauenbewegung begann 1848 mit einem Gründungsakt, der „Declaration of Sentiments“, welche bezugnehmend auf die Unabhängigkeitserklärung von 1776 als Manifest formuliert wurde. Im englischen common law, welches auch in den USA galt, waren Ehefrauen keine Rechtspersonen im juristischen Sinne, sondern unterlagen jener des Mannes. Die Deklaration erregte das öffentliche Interesse und bis 1861 wurden jährlich Frauenrechtskonferenzen abgehalten, welche in der Öffentlichkeit große Beachtung fanden. Als wesentlichen Unterschied zur europäischen Situation nennt Gerhard die Unterstützung prominenter Männer in einer nicht unwesentlichen Zahl.[150] 1869 erfolgte eine „Spaltung in der amerikanischen Frauenbewegung, nachdem […] die männlichen Schwarzen, nach dem Bürgerkrieg 1869 das Wahlrecht erlangt hatten“[151].

In England fand sich mit dem Abgeordneten des Unterhauses John Stuart Mill ein prominenter Unterstützer, welcher sich 1867 als erster im englischen Parlament für das Frauenwahlrecht einsetzte.[152] In den darauffolgenden Jahren erfolgte eine transnationale Zusammenarbeit. Durch internationale Frauenkongresse und –konferenzen kam es zu einem Austausch der Delegierten der nationalen Dachorganisationen, welche die Ideen und Entwicklungen in ihre Länder trugen. Der Internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen von 1896 in Berlin, zeigte die Spaltung zwischen den proletarischen und bürgerlichen Bewegungen.[153] Trotz unterschiedlicher Auslegungen „waren die in aller Öffentlichkeit ausgetragenen Richtungskämpfe ein Zeugnis für die Breite und Lebendigkeit der Bewegung, deren […] politische Relevanz nun eigentlich nicht mehr zu übergehen war.“[154]

Die Vereinsgesetze von 1848 wurden schließlich 1908 durch ein einheitliches Reichsvereinsgesetz erneuert, welches Versammlungs- und Vereinigungsfreiheit

[149] Vgl. 45f.
[150] Vgl. ebd.: S. 47f.
[151] Gerhard (2009): S. 50
[152] Vgl. ebd.: S. 51f.
[153] Vgl. ebd.: S. 47ff.
[154] Gerhard (2009): S. 76

garantierte.[155] Ab 1909 wurde von den New Yorkern Sozialistinnen der National Woman's Day abgehalten, welcher sich dem Frauenwahlrecht widmete. Er gilt als der Vorgänger der später international abgehaltenen Frauentage.[156] In Österreich war Frauen bis 1918 das politische Engagement durch den Paragraphen 30 des Vereinsrechts verboten. Durch die Einführung des allgemein gleichen, geheimen, direkten, aktiven und passiven Wahlrechts und der Streichung des § 30, wurden in den Jahren von 1919 bis 1924 keine sozialdemokratischen Frauentage in Österreich abgehalten.[157]

In den USA wurde im Bundesstaat Wyoming bereits 1869 das Frauenwahlrecht eingeführt. Obwohl es zwischen 1870 und 1910 siebzehn Bundesstaaten in Betracht zogen, beschlossen es lediglich drei. Einige andere gaben Frauen das Recht zu wählen auf kommunaler Ebene. 1920 wurde es schließlich für alle Wahlen in den USA eingeführt.[158]

Das folgende Kapitel soll hier anschließen und einen Abriss über die Darstellung von Frauen im Film in den Jahren zwischen 1922 und 1974 liefern.

3. Frauen im Film vor *Alien*

Nachdem in dieser Arbeit der Fokus auf die Genres Horror und Science-Fiction gelegt ist, werden nach der Klärung der Begriffe Filme herangezogen, die zumindest zu einem dieser Genres gezählt werden können. Sie sollen einen Überblick über die frühere Darstellung von Frauen verschaffen, und so eine mögliche Änderung anhand der Alien-Reihe sichtbar machen.

Zunächst sollte geklärt werden, wie ich die Begriffe Science Fiction und Horror verstehe, da es eine Vielfalt an verschiedenen Definitionen zu diesen gibt. Um exemplarisch einen Eindruck zu geben, möchte ich zwei unterschiedliche Ansätze zu den Begriffen Science Fiction und „Fantasy" kurz vorstellen. Zum einen den Ansatz von Susan Hayward und zum anderen jenen von Lutz Döring.

[155] Vgl. ebd.
[156] Vgl. Bader-Zaar (2011): „…der Forderung nach dem Frauenwahlrecht erhöhte Kraft und Lebendigkeit zu verleihen": der Internationale Frauentag in der Habsburgmonarchie 1911-1918; S. 39f.
[157] Vgl. Hauch (2011): „Eins fühlen mit den Genossinnen der Welt"; S. 66ff.
[158] Vgl. Mauk / Oakland (2005[4ed.]): American Civilization; S. 74

Horror und Science-Fiction können, neben Märchen und speziellen Abenteuerfilmen, nach Susan Hayward als Unterkategorien des Fantasy-Genres gesehen werden. Weiters definiert sie: „Fantasy films are about areas 'we don't really know about' and, therefore, areas we do not see as real. However, fantasy is the expression of our unconscious, and it is these films in particular that most readily reflect areas we repress or suppress – namely, the realms of our unconscious and the world of our dreams."[159] Wobei hier natürlich auch im Bezug auf den Horrorfilm Albträume mit einbezogen werden müssen.[160] Diese Definition ist für mich jedoch im Bezug auf das Horror Genre nicht uneingeschränkt stimmig, da es die verschiedenen Klassifizierungen, welches es umfasst, nicht inkludiert.

Andere Autoren sehen jedoch Fantasy, Horror und Science Fiction als eigene Genres an, wobei nach Lutz Döring das Fantasy Genre das „infantile Gegenbild zu den beiden "erwachsenen" Varianten stellt"[161], nachdem dort Magie, Zauberei und Märchen dominieren.[162] Im deutschsprachigen Raum gibt es oftmals eine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen „das Phantastische", welches Haywards Ausführung umfassen würde und „Fantasy" in Dörings Sinne. Die Definition Baumanns zeigt dies recht deutlich: „Horror ist eine Gattung der Phantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren."[163]

Das Horror-Genre umfasst viele verschiedene Arten des monströsen Anderen. In der Literatur finden sich zahlreiche Varianten von Kategorisierungen von Horrorfilmen. Ich möchte mich hier an Brigid Cherrys Vorschlag halten, welche dieses Genre in sieben primäre Kategorien bzw. Sub-Genres einteilt: [164]

- **The Gothic:** Die Filme basieren auf klassischen Horrorgeschichten, welche oftmals vorher vorhandene Monster oder schreckliche Kreaturen aus Romanen und Mythologie adaptieren. Als Beispiele können hierfür *Dracula*, *Frankenstein*, *The Mummy* etc. dienen.

[159] Hayward (2003): Cinema Studies: The Key Concepts; S. 109, Hervorhebungen im Original
[160] Vgl. ebd.
[161] Döring (2006): Erweckung zum Tod; S. 183, Hervorhebungen im Original
[162] Vgl. ebd., S. 179
[163] Baumann (1989): Horror. Die Lust am Grauen; S. 109
[164] Vgl. Cherry (2009): Horror; S. 4 ff., freie Übersetzung und andere Reihenfolge der Aufzählung

- **Supernatural, occult and ghost films**: Filme, welche Interventionen von Geistern, Hexerei, des Teufels bzw. dem Bösen und anderen Wesen in die reale Welt involvieren, meist mit unheimlichen Elementen verbunden. Als Beispiele für dieses Sub-Gerne nennt Cherry unter anderem: *The Haunting, Rosemary's Baby, The Exorcist, The Amityville Horror, The Grudge*

- **Psychological horror:** Filme, welche den psychologischen Aspekt mit Aufzeigen von Psychosen in den Mittelpunkt stellen, wobei hier auch Kriminalität und Serienkiller miteinbezogen werden. *Psycho, Peeping Tom, Carrie* und *The Silence of the Lambs* sind vermutlich die bekanntesten Vertreter dieser Kategorie.

- **Slashers**: Hier wird häufig eine Gruppe von Teenagern porträtiert, welche von einem Verfolger bedroht werden. Die Handlung spielt oft in häuslichen oder vorstädtischen Szenerien. In den frühen Werken überlebte als einzige die junge Frau, welche noch sexuell inaktiv war. *The Texas Chainsaw Massacre, Halloween, Friday the 13th, Nightmare on Elm Street* und *Scream* sind hier beispielhaft zu nennen.

- **Exploitation cinema, video nasties or other forms of explicitly violent films:** Diese Filme stellen extreme oder tabuisierte Themen in den Mittelpunkt, welche Gewalt und Folter, oder andere kontroversielle Stoffe inkludieren, wie Vergewaltigung oder andere sexuelle Übergriffe auf Frauen. Als Beispiele werden hier u.a. genannt: *I Spit on Your Grave, Last House on the Left, Hostel, Saw* und *Audition.*

- **Body horror, splatter and gore films (including postmodern zombies):** Filme, die oft über Darstellung von Mutation, Krankheit oder abweichendem und fetischistischem Verhalten (beispielsweise Kannibalismus oder Sado-Masochismus) Gefühle der Erniedrigung und des Ekels gegenüber dem menschlichen Körper erzeugen. *The Fly* (und viele andere Filme von David Cronenberg), *Night of the Living Dead, Evil Dead, Hellraiser, Dawn of the Dead, Shaun of the Dead* und *Resident Evil* sind nur ein paar Beispiele für dieses Sub-Genre.

- **Monster movies:** Filme, welche Invasionen von natürlichen oder „sekularen" Kreaturen beinhalten, die zu Tod und Zerstörung führen. Den Begriff „sekular" hat in diesem Sinne Andrew Tudor geprägt, welcher diesen benutzt, um Kreaturen zu bezeichnen, die nach den Naturgesetzen nicht existieren können, wie etwa Vampire,

Zombies oder Geister.[165] Als Beispiele werden für diese Kategorie *Godzilla, The Birds, The Thing from Another World, Cloverfield, The Host* und *Alien* genannt.

Die Alien-Reihe behandelt zudem das klassische „haunted house"-Motiv, welches hier in eine moderne Form gebracht wurde, denn „[a]n die Stelle des unheimlichen Hauses tritt das Raumschiff."[166] Zusätzlich ist in der Quadrilogie das „mad scientist" Element verarbeitet, wenn auch nicht so markant wie zum Beispiel in den *Frankenstein*-Filmen. Diese Figur „des verrückten, diabolisch oder ignorant die Menschheit gefährdenden Naturwissenschaftlers und Erfinders"[167] etablierte sich bereits in der Zeit des Stummfilms und wurde sowohl im Science-Fiction- wie auch im Horrorfilm richtungsweisend.[168] In *Alien* ist die Figur Ash, in *Aliens* Burke, in *Alien*^{3} Weyland und in *Alien: Resurrection* Dr. Gediman als *mad scientist* in Szene gesetzt. Dieser Figurentypus lässt sich sowohl im Science Fiction- wie auch im Horrorgenre entdecken. Seeßlen sieht in ihm den „Pakt zwischen politischer Herrschaft und wissenschaftlicher Erkenntnis […] auf eine einzige Figur projiziert."[169]

Anzumerken ist, dass die ersten drei Teile der Reihe in die *frontier*-Mythologie eingebettet sind. Diese kann als „Politischer Mythos" verstanden werden, nachdem „Mythen für jede politische Gemeinschaft eine unverzichtbare Orientierungs- und Integrationsfunktion"[170] inne haben.

Es ist der „Aspekt des Kolonialismus", wie Seeßlen es formuliert, der ein wichtiges Element in der Science Fiction darstellt. Er sieht den *frontier*-Mythos in der filmischen Gestalt als nachträgliche Zustellung von „Sozialisations- und Identifikationsmodellen", derer Verlust einher mit jener der Kolonien ging.[171] Er geht zudem davon aus, dass sich dieser „Teil der phantastischen Literatur als Reaktion auf den Verlust kolonialistischer Selbstbestätigung interpretieren"[172] lasse. Seeßlen sieht im Science-fiction Genre „[d]ie Verlegung der (Western-)*frontier* in den Weltraum und die Geburt des Weltraumfahrers als Pionier"[173]. Doch zunächst zu den Filmen vor *Alien*.

[165] Vgl. Tudor (1989): Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie: S. 8, zitiert nach Cherry (2009): S. 6
[166] Brauerhoch (1996): Die gute und die böse Mutter; S. 157fn13
[167] Seeßlen (1980): S. 87
[168] Vgl. ebd.
[169] ebd.: S. 119
[170] Dörner (1999): Medien und Mythen; S. 309
[171] Vgl. Seeßlen (1980): S. 79
[172] ebd.: S. 80
[173] ebd.: S. 134

Folgend will ich anhand ausgewählter Filme, welche ich unter dem Begriff „Kultstatus“ subsumiere, einen Abriss der Darstellung von Frauen im Horrorfilm vor *Alien* liefern. Unter dem Begriff „Kultstatus“ verstehe ich Filme, welche das Genre geprägt haben und für viele Menschen ein Begriff sind. Ob in ihrer ursprünglichen Fassung, oder in den zahlreichen Neuverfilmungen des Stoffes, empfinde ich hierbei als nebensächlich. Ich denke, dass viele junge Menschen sich oftmals gar nicht darüber im Klaren sind, dass es die meisten Filme schon einmal in früheren Zeiten gegeben hat und sie sich mit Bewertungen wie „gut“ oder „schlecht“ zufrieden geben, ohne sich den Hintergründen zu widmen. Dieses Kapitel dient dazu, die „lang tradierte narrative Konvention“[174] von Frauendarstellungen im Horrorfilm aufzuzeigen.

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (R: Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) stellt eine der ersten Verfilmungen Bram Stokers „Dracula“ dar, wobei es sich um eine freie Bearbeitung des Stoffes von Henrik Galeen handelt. Diese frühe Darstellung des Vampirs hat mit heutigen nicht viel gemein. Graf Orlock ist von seinem Äußeren nicht ästhetisch oder erotisch anziehend in Szene gesetzt, wie es bei Vampiren heute oft der Fall ist. Sein Erscheinungsbild ist abstoßend gezeichnet: Mit gekrümmtem Rücken, abstehenden Ohren, langen, sich nach unten biegenden Fingernägeln, blassem, eingefallenem Gesicht und tief liegenden, schwarzumrandeten Augen wird auf der Ebene der Bildsprache vor ihm gewarnt. Zudem ist ein deutlicher Unterschied in der Anordnung der blutsaugenden Zähne zu erwähnen. Diese sind bei Nosferatu die Schneidezähe. Sie sind spitz und lang, wodurch die Figur Assoziationen zu Nagetieren weckt. Dies kann durchaus gewollt sein, nachdem er von Ratten auf seinen Reisen begleitet wird. Seeßlen und Jung sehen in der Figur „eine apokalyptische Heimsuchung […]; auf seinen Wegen folgt ihm ein Heer von Ratten, und mit ihnen kommt die Pest.“[175] Hutter (gespielt von Gustav von Wangenheim), wird von seinem Vorgesetzten, dem Makler Knock (gespielt von Alexander Granach), nach Transsylvanien entsendet, um dem Grafen Orlock ein Haus zu verkaufen. Seine Frau Ellen (gespielt von Greta Schröder) bleibt unterdessen in Hutters Abwesenheit in der Obhut seines Freundes und dessen Schwester. Dies zeigt die damalige Anschauung, dass Frauen nicht alleine für sich sorgen könnten, geschweige denn fähig wären, alleine zu leben. Den gesamten Film über, wird sie kindlich naiv und klischeehaft in Szene gesetzt. Sie spielt mit einer Katze, stickt, sitzt beim Fenster und wartet auf ihren Mann. Nosferatu sieht ein Foto Ellens, wodurch sie zum Objekt seiner Begierde wird

[174] Sennewald (2007): Alien Gender: S. 55
[175] Seeßlen / Jung (2006): Horror: S. 109

und ihn dazu bewegt, das Haus gegenüber Hutters zu kaufen. Als Hutter zum zweiten Mal von dem Grafen angegriffen wird, „erwacht […] Ellen, die ihm [sic! im] Traum die Gefährdung ihres Mannes erlebte, und als sie verzweifelt seinen Namen ruft, scheint ihre Stimme bis Nosferatu zu dringen, der wie gebannt von Hutter ablässt.“[176]

Das Buch über Vampire, welches Hutter von seiner Reise mitgenommen hatte, gelangt in Hände seiner Ehefrau. Obwohl ihr Mann es ihr verboten hatte, es zu berühren, liest sie darin, dass sie Rettung finden, wenn „ein gar sündlos Weyb dem Vampyre den ersten Schrey des Hahnen vergessen mache.“[177] Darunter findet sich die Anleitung: „Sie gäbe ihm sonder Zwange ihr Blut“[178]. Ihr Mann ist nicht in der Nähe, als sie ihr Leben für das ihres Mannes und für die Befreiung der Stadt von der Pest opfert. Die Hilfe, die Hutter geholt hatte, kam zu spät. Es lässt sich zusammenfassen, dass dieser Film die Aussage in sich trägt, dass die Frau in der Liebe zu ihrem Mann die Erfüllung findet, da sie alleine nicht lebensfähig wäre.

Dracula (R: Tod Browning, 1931) war mit seinem Bild des Grafen stilbildend für weitere Vampirfilme. Die Figur wird verführerisch und stilvoll inszeniert. Die Funktionen der Geschlechter sind auch in dieser frühen Fassung festgeschrieben. Renfield (gespielt von Dwight Frye) wird gebissen und zum Diener gemacht. Das erste Opfer ist ein Mann, der statt seinem Leben zunächst seinen Verstand durch den Biss verloren hat. Er gilt fortan als verrückt. Der erste Mensch, der sterben muss, ist ein Blumenmädchen. In dieser Inszenierung führt Graf Dracula (gespielt von Bela Lugosi) kein einsiedlerisches Leben mehr, sondern hat drei Frauen um sich, die ihm untergeben sind. Im Laufe der Handlung herrscht er über das Bewusstsein von Menschen, hauptsächlich jedoch von Frauen. Er gibt ihnen Befehle und kontrolliert sie mit seinem Blick. Der Held in diesem Film ist die Figur Dr. Van Helsing (gespielt von Edward Van Sloan) in der Funktion des weisen Wissenschaftlers. Er durchschaut Dracula und rettet die – im Sinne Nosferatus – „sündenlose“ Frau, Mina (gespielt von Helen Chandler). Dr. Van Helsing kann Dracula durch seine starke Willenskraft nicht beeinflussen. Dies impliziert, dass hier die Frau als willenloses Wesen und Opfer festgeschrieben wurde.

[176] ebd.: S. 110
[177] Nosferatu (1922): 1:17:23
[178] ebd.

In *Frankenstein* (R: James Whale, 1931) wird die weibliche Hauptfigur, Elizabeth (gespielt von Mae Clarke), klassisch als Partnerin dargestellt. Sie ist die Verlobte und im Laufe der Handlung die Ehefrau von Henry Frankenstein (gespielt von Colin Clive), dem Erschaffer des Monsters. Die Figur Frankenstein wird zum Prototyp des „mad scientist", welcher sich zu einem der zentralen Elemente in Horrorfilmen entwickeln wird. Von seiner Partnerin wird der Wissenschaftler dazu gedrängt, mit ihr nach Hause zu kommen und sein Labor zu verlassen. Dr. Waldman (gespielt von Edward Van Sloan) nimmt sich dem namenlosen Monster (gespielt von Boris Karloff) an, wird jedoch von ihm getötet als er ihn bei „lebendigem" Leibe sezieren will. Er ist das zweite Opfer. Das erste war Fritz (gespielt von Dwight Frye), der Assistent Frankensteins, welcher auf der Ebene der Bildsprache durch einen Buckel ebenfalls als das Andere konstruiert wurde. Dieser übt Gewalt gegen das Monster aus, indem er es schlägt und ihm Angst macht.

Das erste weibliche Opfer ist ein Kind. Auch wenn es nur eine Randfigur darstellt, ist es explizit als weiblich konstruiert. Zum einen durch die Kleidung, die es trägt, zum anderen durch die Fürsorglichkeit, die sie der jungen Katze auf ihrem Arm entgegenbringt. Dies erinnert an die Darstellung der weiblichen Hauptfigur in *Nosferatu*. Sie geht ohne Furcht auf ihn zu und schenkt ihm eine Blume. Es freut sich über die Aufmerksamkeit und das Mädchen zeigt ihm, wie die Blumen auf der Wasseroberfläche schwimmen. Als das Monster keine Blumen mehr in der Hand hat, nachdem es schon alle in den See geworfen hat, nimmt es das Mädchen und schmeißt es stattdessen hinein. Regelrecht erschrocken und bestürzt, dass es nicht auf der Oberfläche schwimmt, flüchtet es.

Als es in das Haus der Frankensteins gelangt, sperrt der Wissenschaftler seine Braut in ihrem Zimmer ein. Das Monster steigt jedoch durch ein geöffnetes Fenster in ihr Zimmer ein. Als sie ihn entdeckt, schreit sie um Hilfe und wird anschließen bewusstlos. Das Monster flüchtet weiter. Das Dorf formiert sich zur Jagd, die Männer ziehen mit Fackeln bewaffnet los, um das Monster zu finden. Die Frauen verbleiben mit den Kindern im Dorf. Frankenstein findet seine Erschaffung schließlich, wird bewusstlos geschlagen und in eine Holzmühle verschleppt. Wieder bei Bewusstsein will er vor dem Monster fliehen, was es versucht zu verhindern, doch schlussendlich wirft es ihn über den Balkon hinunter, worauf die Männer die Holzmühle, mit dem Monster in ihr, in Brand stecken.

In *King Kong* (R: Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack, 1933) wird häufig von „(jungen) Mädchen“ gesprochen. Zudem wird auch explizit über Frauenfiguren in Filmen gesprochen, als Charles Weston, der Theateragent (gespielt von Sam Hardy) anmerkt, dass der Film auch ohne eine Frau gedreht werden könnte. Denham (gespielt von Robert Armstrong) fragt erbost nach: „Glauben sie etwa, ich tu’s zu meinem Privatvergnügen?“[179] Auf die Gegenfrage Westons, wozu er sonst ein Mädchen bräuchte, erwidert er: „Fürs Publikum. Jawohl, es will im Film eine schöne Frau sehen.“[180] Er begibt sich selbst auf die Suche und sucht zuerst ein Notquartier für Frauen auf, wo er jedoch nicht fündig wird. Bei einem Obststand trifft er auf Ann Darrow (gespielt von Fay Wray), welche des Diebstahls beschuldigt wird. Denham gibt dem Verkäufer Geld, geht mit der geschwächten Frau in ein Restaurant und lädt sie zum Essen ein. Ihre finanzielle Not ausnützend, verspricht er ihr die Hauptrolle in seinem neuen Film und auf Grund ihrer Arbeitslosigkeit willigt sie ein. Auf dem Schiff wird die Anwesenheit von Frauen als „lästig“ bezeichnet und ihr angeraten, während der Reise unten zu bleiben. Zudem wird mehrmals angesprochen, dass sie im Weg sei. Auch hier wird die Fürsorglichkeit der Frauenfigur durch das Äffchen an Bord inszeniert. Auf der sprachlichen Ebene finden sich den Film hindurch in der deutschsprachigen Synchronisation abschätzige Bezeichnungen wie etwa: Weib, schöne Fratze, Kleine und Käfer.

Während des Aufenthalts auf der Insel, hält sie sich an einem Arm eines Mannes fest. Als sie auf die Eingeborenen treffen, will der Stammeshäuptling Ann gegen sechs seiner Frauen tauschen. Zurück an Bord, gesteht Driscoll (gespielt von Bruce Cabot), ihr seine Liebe. Vom Captain gerufen, lässt er Ann alleine an Bord stehen. Die Eingeborenen haben sich unterdessen mit ihren Kanus zum Schiff angeschlichen und entführen Ann, während sie auf die Rückkehr Driscolls wartet. Nach einer Zeremonie wird sie an einen Opferstock für Kong festgebunden. Als sie den riesigen Gorilla erblickt, fängt sie an zu schreien. Fay Wray gilt seitdem als erste Schauspielerin, welche sich diesen „Titel“ der „Scream Queen“ erworben hat. Für ihre Rolle in *King Kong* (1933) wurde ihre Darstellung zum Inbegriff der weiblichen Angst auf der Leinwand – ihr Schrei zu ihrem Markenzeichen.[181]

[179] King Kong (1933): 0:05:10 – 0:05:13
[180] King Kong (1933): 0:05:14 – 0:05:18
[181] Vgl. Berenstein (1996): Attack of the Leading Ladies; S. 121

In *The Blob* (1958) wird Jane (gespielt von Aneta Corsaut) von ihrem Freund als „kleine Jane“ bezeichnet. Sie erwidert darauf, dass sie nur Jane heiße. Obwohl diese Aussage, als erstes Anzeichen von Widerstand gegen die Unterwerfung gedeutet werden kann, bleibt sie die Handlung über passiv und die Begleiterin des Mannes. Sie unterstützt ihn zwar nicht mehr vom Hause aus, wie noch in Nosferatu, sondern direkt an seiner Seite im Kampf gegen den Blob, doch bleibt sie eine hilflose Figur, welche die Funktion erfüllt, den Mann stärker und aktiv wirken zu lassen – ganz im Sinne der klassischen narrativen Konvention.

Der Regisseur George A. Romero schuf mit *Night of the Living Dead* (1968) den Klassiker schlechthin unter den Zombiefilmen. In diesem Film wird die weibliche Hauptfigur, Barbara (gespielt von Judith O’Dea) entlang der lang tradierten narrativen Konvention gezeichnet. Sie wird den Film hindurch als passiv, hilflos, ängstlich, panisch und hysterisch und explizit weiblich konstruiert. Auch hier finden sich die Elemente der Frau ihre geistige Gesundheit abzusprechen und die Legitimation körperlicher Gewalt gegen Frauen – um sie zu beruhigen. Anzumerken ist die neuartige Inszenierung der afroamerikanischen Figur, Ben (gespielt von Duane Jones). Als Retter von Barbara übernimmt er die aktive Funktion des männlichen Beschützers. Die Kernfamilie, welche sich durch die Anordnung des Patriarchen, Harry (gespielt von Karl Hardman) im Keller versteckt, wird hier kritisch beleuchtet. Die Herrschaft des Vaters über die Familie wird von der Mutter kritisiert. Die zerrüttete Ehe wird auch direkt angesprochen. Das Kind ist gebissen worden und krank. Es kann sich nicht bewegen und bedarf der Überwachung und Fürsorge der Mutter. Die Konstruktion des biologischen Geschlechts und der geschlechtsspezifischen Funktionen ist stark ausgeprägt. So bittet die Mutter, Helen Cooper (gespielt von Marilyn Eastman), explizit darum, dass Judy (gespielt von Judith Ridley) in den Keller kommt um das Kind zu überwachen, damit sie nach oben gehen kann. Judy wird von ihrem Freund überredet dies zu tun und versichert Helen, dass sie gut auf das Kind Acht geben werde.

Die männlichen Figuren versuchen einen Ausweg zu finden. Die weiblichen Figuren verbleiben indessen im Haus, wobei Judy als einzige hinausrennt. Nicht um zu helfen, sondern um bei ihm zu sein. Dies könnte als starke Abhängigkeitsbeziehung gedeutet werden. Anzumerken ist, dass beide, bei dem Versuch den Wagen aufzutanken, durch eine Explosion ums Leben kommen.

Harry, die Vaterfigur, beschuldigt Ben an dem Tod von Tom und Judy. Nachdem er seine Ideen und Versuche sich vor den Zombies zu schützen, zuvor abwertend kommentierte und ihm nicht geholfen hatte, versucht er seine patriarchale Funktion auszuweiten, indem er die Waffe an sich nimmt. Ben erobert die Waffe im Handgemenge zurück und erschießt ihn.

Barbara löst sich aus ihrer Starre und ihrer geistigen Verwirrung erst kurz vor ihrem Tod. Sie will Helen zur Hilfe eilen, schlägt jedoch nicht mit dem Brett auf die Zombies ein, sondern begibt sich unabsichtlich in die Position Helens. Diese geht hinunter in den Keller zu ihrer Familie. Das Kind Karen (gespielt von Kyra Schon), welches sich inzwischen transformiert hat, isst nicht nur vom verstorbenen Vater, sondern attackiert mit einer Gartenschaufel in der Hand die Mutter. Auf der Ebene der Bildsprache angelehnt an Hitchcocks *Psycho* (1960), wird das Kind zum Monster. Auch der Vater ersteht von den Toten wieder auf und so wird die Familie als das Monströse dargestellt. Dies zeigt sich auch in Barbaras Tod, welcher durch ihren Bruder Johnny (gespielt von Russel Streiner) verursacht wird.

Untypisch ist hier die Sterbereihenfolge, indem zuerst die weißen männlichen Figuren, erst dann die Frauen und zuletzt die einzige afroamerikanische Figur getötet werden. Ben stirbt jedoch nicht wie angenommen werden könnte durch die Zombies, sondern durch eine Schutztruppe, welche das Gebiet „säubert".

Der Film *Rosemary's Baby* (R: Roman Polanski, 1968) leitete eine neue Inszenierung des Bösen ein. Säuglinge und Kinder als die Personifizierung dessen wurden als neue Monster ins Bild gesetzt. Die Frauenfigur, Rosemary (gespielt von Mia Farrow), wird klassisch gezeichnet. Als Ehe- und Hausfrau richtet sie die neue Wohnung ein und verrichtet Hausarbeit. Sie passt sich ganz nach den Wünschen und Bedürfnissen ihres Ehemannes, Guy (gespielt von John Cassavetes) an. Die Möglichkeit, dass sich Rosemary alleine mit Freunden treffen könnte, wird von ihm nicht in Erwägung gezogen. Zudem wird es in Frage gestellt, dass eine Frau ohne die Einwilligung des Mannes Einladungen annimmt, jedoch deutlich inszeniert, dass der Ehemann dies ohne Absprache entscheiden kann. Als er beschließt ein Baby zu zeugen, sie jedoch ohnmächtig wurde, vollzog er den Geschlechtsakt trotzdem und macht sich darüber am nächsten Morgen auch noch lustig: „Was? War mal was anderes. Eine kleine Schändung sozusagen."[182] Zudem rechtfertigt er sein Handeln mit der Ausrede, er wäre selbst betrunken gewesen und hätte die Nacht nicht verpassen wollen. Dies verweist deutlich auf die damalige

[182] Rosemary's Baby (1968): 0:47:22 – 0:47:26

Rechtsetzung, als es noch legitim war den Beischlaf einzufordern bzw. ihn auch gegen den Willen der Frau zu vollziehen.

Die Figur Rosemary wird zu Beginn der Handlung ausschließlich nur in jenen Szenen alleine außer Haus ins Bild gesetzt, in denen sie sich beim Arzt aufhält. Dieser empfiehlt ihr unter anderem keine Bücher zu lesen. Dieser Rat kann in dem Sinne gedeutet werden, dass es für die Erhaltung patriarchaler Ordnung einfacher ist, wenn Frauen sich nicht weiterbilden. Als sie eigenmächtig ihre Frisur zu einem Kurzhaarschnitt ändert, wird dies von ihrem Ehemann als der größte Fehler, den sie je gemacht habe, betitelt. Dies verweist indirekt auf seinen Anspruch auf die Stellung als „pater familias". Der Arzt rät ihr zudem, nicht mehr außer Haus zu gehen, nachdem sie starke körperliche Beschwerden hat.

Als sie nach langer Zeit ohne Kontakt eine Party für die alten Freunde gibt, fordern ihre Freundinnen sie dazu auf, den Arzt zu wechseln, nachdem sie schon seit Monaten Schmerzen plagen. Rosemary erzählt Guy davon, dass sie einen anderen Arzt aufsuchen werde, worauf er ihre Freundinnen als „Weiber" und „Ziegen" bezeichnet. Zudem spricht er sich dagegen aus, zwei Ärzte bezahlen zu müssen und er dies nicht zulassen werde. Seine Vormachtstellung wird auch sichtbar in Szene gesetzt, indem er das Buch, welches Hutch (gespielt von Maurice Evans) Rosemary vererbte, eigenmächtig weggeworfen hat. Durch das Buch erfährt sie von der okkulten Verschwörung gegen sich.

Gegen Ende der Handlung wird die Figur von Rosemary aktiv inszeniert. Sie flüchtet vor ihrem Mann, den Nachbarn und ihrem Arzt, Dr. Sapirstein (gespielt von Ralph Bellamy), um sich und ihr Ungeborenes zu schützen. Hilfesuchend wendet sich an ihren vorigen Arzt, der ihren Mann und Dr. Sapirstein ruft. Der Arzt redet auf sie ein, sie solle nicht weiter über Hexen und Verschwörungen reden, da er sie sonst in eine Irrenanstalt einweisen müsse. Es wird der Figur in dieser Szene nicht nur die geistige Gesundheit abgesprochen, sondern ihr Verhalten zudem als „Schande" bezeichnet. Ihr Fluchtversuch schlägt fehl. Sie entbindet in der Wohnung und ihr wird gesagt, ihr Kind sei gestorben. Sie leistet Widerstand und begibt sich mit einem Messer bewaffnet, zu den satanistischen Nachbarn. Als sie das Baby sieht, welches nicht direkt gezeigt wird, lässt sie das Messer fallen und gibt den Widerstand auf. Ihr Mann versucht auf sie einzureden, indem er meint, es sei ihr doch nichts passiert und sie mögen so tun, als hätte sie ihr Kind verloren. Die Vergewaltigung (durch Satan) und die Schmerzen während der Schwangerschaft werden somit negiert, und die Karriere des Mannes sei dies wert gewesen. Rosemary spuckt ihm darauf ins Gesicht. Dennoch fügt sie sich dem

Willen der satanistischen Gruppierung und übernimmt trotz allem die Mutterfunktion. Zusammengefasst kann hier die tradierte narrative Konvention herausgelesen werden, dass Frauen ihre Erfüllung in der Mutterfunktion finden.

It's Alive!, oder im deutschsprachigen Raum auch unter dem Titel *Die Wiege des Bösen* (R: Larry Cohen, 1974) bekannt, folgt dem Motiv von *Rosemary's Baby*, jedoch ohne der okkulten Einbettung. Durch die Geburt eines tötenden Säuglings wird die Frau indirekt zur monströsen Mutter. Dies wird durch den Vorwurf der Ärzte, sie hätte sich nach einem Schwangerschaftsabbruch erkundigt, verstärkt und impliziert, dass Frauen, welche dies auch nur überlegen, dafür bestraft werden. Das Neugeborene ist auch auf der bildlichen Ebene als „das Böse" auszumachen. Es hat einen überdimensionalen Kopf, zwei Zähne, missgebildete Hände und große rote Augen. Obwohl es jeden tötet – bis auf seine Eltern – versucht es der Pharmakonzern, dessen Anti-Baby-Pille die Mutter davon einnahm, es zu fangen, um es unschädlich zu machen. Der Konzern versucht auf diesem Wege, sich vor Anschuldigungen, die Pille könne daran schuld seien, zu schützen. Dies könnte als Warnung vor hormonellen Verhütungsmitteln interpretiert werden. Unter diesen Aspekten ist die Neuverfilmung des Stoffes von Josef Rusnak (2008) interessant. Hier wird zwar nicht die Anti-Baby-Pille verdächtigt, diese Wirkung auf das Baby gehabt zu haben, doch der missglückte Versuch des Schwangerschaftsabbruches mittels Pillen aus dem Internet indirekt beschuldigt. In beiden Versionen übernehmen die Mütter die beschützende, versorgende Funktion, wobei diese in der Neuverfilmung intensiver in Szene gesetzt wird.

Heike Klippel analysiert in ihrem Beitrag zu dem Sammelband „Genderstudies in den Geisteswissenschaften", Reproduktion im Horrorfilm. Sie bezeichnet den Film *It's Alive!* als charakteristisch für das Genre in den 1960er bis Mitte der 1970er-Jahre. Die Infragestellung konservativer Wertvorstellungen, welche durch Vietnamkrieg, Jugendkultur und gesteigerter Drogenkonsumation in Gang gebracht wurden, spiegelten sich in den Filmen wider. Das Festhalten an traditionellen Vorstellungen, wie an romantischer Liebe, der Wichtigkeit der Kernfamilie und des Individualismus wurde durch die Kritik in den Filmen dieser Zeit als fehlerhaft dargestellt und somit in Frage gestellt.[183]

Obwohl dieses Kapitel nur einen Abriss von der Inszenierung von Frauen vor *Alien* darstellt, haben alle gemein: „Prior to *Alien*, a woman might have discovered the beast, run from it,

[183] Vgl. Klippel (2010): Die Wiege des Bösen – Horror und Reproduktion, S. 132f.

submitted to it, acted as bait, poked it, prodded it, hurt it, even delivered the coup de grâce, but she never, ever did these things alone; some man was always there.“[184]

4. *Alien* als Revolution – die neue Darstellung der Frau

Wurden Frauen in früheren Science-Fiction Filmen oder auch Serien herangezogen, um gerettet zu werden oder in kurzen Röcken oder Kleidern (z.B.: *Star Trek: The Original Series*, 1966-1969) die Szenerie für das vorwiegend männliche Publikum interessanter zu gestalten, stellt *Alien* einen Bruch in dieser Tradition dar. Die Crew ist unisex gekleidet und die weiblichen Charaktere wurden nicht mehr in figurbetonte Uniformen gesteckt. „Geschlechtsspezifische Kleidung dient, je weiter sie sich von der ‘Unisex’-Variante entfernt, dazu, Körperideale zu betonen und zu verstärken. Männliche Kleidung symbolisiert laut Mühlen Achs vor allem den sozialen Status des Trägers, während weiblich codierte Kleidung die körperliche Attraktivität der Frau betont und als Beweis für ihre ‘Femininität’ steht.“[185] Darauf wurde zumindest in den ersten drei Teilen der Reihe verzichtet. Welche weiteren Unterschiede in der Darstellung von Frauen auszumachen sind, wird die Filmanalyse zeigen.

4.1. Filmanalyse

Alien (R: Ridley Scott, 1979), markiert den Ausgangspunkt dieser Untersuchung und dient als Vergleichsbasis mit den anderen drei Teilen der Reihe, nachdem dieser Film als Revolution in der Filmgeschichte gesehen werden kann. Die weiblichen Figuren wurden bis dorthin meist als Ergänzung zu den männlichen inszeniert und nur als Nebenfiguren eingesetzt[186], wenn nicht sogar als „Monster“[187]. Aus psychoanalytischer Perspektive hat Barbara Creed für die weibliche Monsterfigur den Begriff „monstrous-feminine“ eingeführt um zu verdeutlichen, dass die Gründe warum es das Publikum entsetzt, andere sind als beim männlich dargestellten. „The phrase ‘monstrous-feminine’ emphasizes the importance of gender in the construction of

[184] Gallardo / Smith (2004): Alien Woman; S. 22
[185] Sennewald (2007): Alien Gender; S. 47 f., Hervorhebungen im Original, in Anlehnung an Mühlen Achs, Gitta (2003): Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter. München; S. 21f.
[186] Vgl. Gallardo / Smith (2004): S.1, Vgl. auch Rainer (2003): S. 26
[187] Rainer (2003): S. 26

her monstrosity.“[188] Creed geht davon aus, dass das monströs-weibliche in den Punkten Mutterschaft und den reproduktiven Fähigkeiten liegt[189] und somit ganz und gar mit *sex*, dem biologischen Geschlecht, verbunden ist.

„And then there is Ripley. Born of the long and uncomfortable association between science fiction and horror, Ripley combines the survivor of slasher with the heroic astronaut of science fiction. Her confrontation with the monstrous creature includes the requisite running and sweating, but she substitutes the shrieking of her predecessors for some understandable swearing, and, in the end, she vanquishes her foe on her own.“[190]

Die Fortschrittlichkeit in der Inszenierung der Figur Ripley zeigt sich gegen Ende des Filmes. Zum ersten Mal kann eine weibliche Figur in einem Horror-/ Science Fiction-Film bis zum Schluss ohne männliche Hilfe überleben. Den Begriff “Final Girl” hat Carol J. Clover geprägt, welche mit „Men, Women, and Chain Saws“ 1992 Gender im modernen Horrorfilm untersucht hat. Diese Bezeichnung ist jedoch nicht abwertend zu verstehen, sondern spricht die Veränderung des Alters vor allem der weiblichen Figuren an: „Where once the victim was an adult, now she is typically in her teens“[191]. Sie geht hierbei von zwei Varianten der Darstellung des „Final Girls“ aus: Entweder kann die letzte weibliche Figur solange überleben bis sie a) gerettet wird oder b) sie selbst den Killer tötet.[192] Das „Final Girl“ besitzt die Courage, Stärke und den Verstand, den Attacken des Killers zu entkommen.[193] „Before *Alien*, however, the Final Girl had never defeated the killer alone.“[194] Die patriarchalen Denkmuster, wie sie im Horrorgenre häufig vorkommen, werden erstmals durch Aufkommen der letzteren Variante in *Alien* größtenteils überwunden, denn zuvor galt: „Die meisten Horrorfilme leben von einem weiblichen Opfer, das zunächst nur verfolgt, in späteren Filmen abgeschlachtet oder verstümmelt wird“[195]. Eine Frau kann es mittlerweile auch im Film schaffen, gegen etwas anzukämpfen und es besiegen. Dies bildet den entscheidenden Bruch mit der „lang tradierte[n] narrative[n] Konvention“[196] bezüglich der Darstellung von Frauenfiguren im Film. „Das Muster des männlichen, aktiven Helden und der passiven, hilflosen Frau reicht bis zur

[188] Creed (2005[5] [1993]): The monstrous-feminine; S: 3
[189] Vgl., ebd. S. 7
[190] ebd.: S. 2 f.
[191] Clover (1992): Men, Women, and Chain Saws; S. 35
[192] Vgl. ebd.
[193] Vgl. Rainer (2003): S. 14 f.
[194] Gallardo / Smith (2004): S. 15, Hervorhebung im Original
[195] Brauerhoch (1996): S. 133
[196] Sennewald (2007): S. 55

griechischen Mythologie zurück“[197] und wurde bis zu dem ersten Teil der Alien-Reihe auch in Filmen weithin nicht verändert.

Einige Szenen geben Aufschluss, dass es trotz der Abweichung von den narrativen Konventionen und einem genrebezogenen Tabubruch noch nicht ganz gelang, komplett neue Darstellungsweisen zu finden. Klischees werden zusätzlich aufgebrochen, indem die typische Reihenfolge der sterbenden Figuren umgedreht wird. War früher (wie auch oft danach) charakteristisch, dass zuerst dunkelhäutige und dann Frauenrollen gestrichen wurden, sterben in diesem Film zuerst die weißen männlichen Figuren. Somit gibt es einen „dig at the predominantly white male power structure in the fact that the minority character (Parker, who is black) and the women (Lambert, Ripley) live the longest.“[198]

Dieser Film unterscheidet sich maßgeblich von den anderen Teilen der Reihe. Er kommt mit wenigen Charakteren aus, und hat noch im Vergleich zu den anderen drei Teilen die meisten Horror-Elemente verarbeitet. Die Spannungsbögen sind länger und die ZuschauerInnen wussten damals noch nicht, was sie zu sehen bekommen werden, insofern kann hier zu Beginn des Filmes im Sinne Edward Branigans von der Spannungsform „Mystery“ gesprochen werden. Die ZuschauerInnen und die Figuren wissen gleich viel.[199] Im Laufe der Handlung kommt jedoch die Spannungsform „Suspense“ auf, bei der die ZuschauerInnen auf einem höheren Informationsstand sind als die Charaktere.[200] Diese Spannungsform gilt ebenfalls für die nachfolgenden Teile, es sei denn, die ZuschauerInnen kennen noch keinen der Reihe. Im Vergleich zu vielen anderen Horrorfilmen vergeht bis zum ersten „shock-cut“ in *Alien* viel Zeit. Untypisch für einen Horrorfilm ist auch die lange Zeitspanne von Beginn des Filmes bis zu dem Zeitpunkt, an dem das erste Opfer stirbt. Laut Ridley Scott hatte das Studio deswegen sogar Bedenken. Der Regisseur erwiderte darauf jedoch: „*Keine Sorge. Seht euch die Welt an, in die wir euch entführen. Jedes Bild ist ein neues Abenteuer, eine neue Vision.*“[201] Dies kann auch für die Darstellung der Heldin, Ripley, gelten.

Ein weiteres Element, welches die Spannung im ersten Teil der Reihe aufrechterhält, ist die Undeutlichkeit, mit der das Alien gezeigt wird: „Das Monster *hat* dort keine Gestalt, sondern es *gewinnt* sie im Verlauf der Handlung. Es verwandelt sich mehrfach, durchläuft drei Stadien

[197] ebd.
[198] Byers (1990): Commodity Futures; S. 42
[199] Vgl. Branigan (1992): Narrative Comprehension and Film; S. 74 f.; zit. n. Mikos (2003): Film- und Fernsehanalyse; S. 136
[200] Vgl. ebd. S. 136
[201] Alien (1979) [Ak.]: 0:11:06 – 0:11:15

einer Metamorphose – hat man sich an das eine gewöhnt, geht es bereits in einen neuen Zustand über.“[202] Im Laufe der Reihe verändert sich das Äußere nur geringfügig, bis auf das „Bambi-Alien“ in *Alien*[3], welches nicht mehr als Chestburster zu erkennen.

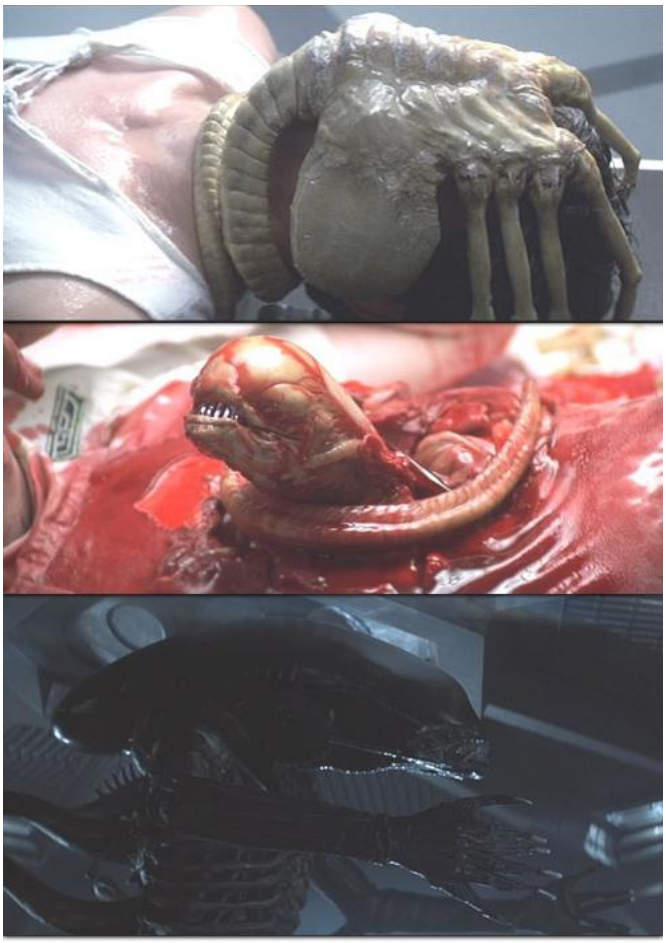

Abbildung 1: Die Stadien des Aliens

Die Stadien werden in der Arbeit als Facehugger, Chestburster und Alien[203] bezeichnet, um den LeserInnen einen besseren Überblick zu verschaffen, in welchem Stadium sich das Wesen gerade befindet.

Für die LeserInnen, welche mit dem Film nicht (mehr) vertraut sind, ein kurzer Abriss der Handlung des ersten Teils: Die Crew des Raumfrachters Nostromo wird vom Zentralcomputer „Mutter“ auf einen anderen Kurs gebracht. Anstatt zur Erde, fliegen sie zu einem Planetoiden (LV-426 wird er im zweiten Teil der Reihe genannt), um einem Signal nachzugehen. Auf dem

[202] Baumann (1989): S. 126
[203] erstellte Collage aus Alien (1979): Facehugger: 0:35:19, Chestburster: 0:54:06, Alien: 1:29:55, siehe Abbildung 1

Planeten entdecken sie ein außerirdisches Schiff, das Derelict. In diesem finden sie Eier, welche Leben beinhalten. Der fremde Organismus setzt sich an einem Crewmitglied fest, versetzt ihn in einen komatösen Zustand und befruchtet es. Dieses Crewmitglied „gebiert" in Folge den Chestburster, das neugeborene Alien. Dieses wächst sehr rasch und fängt an, weitere Besatzungsmitglieder zu töten.

4.1.1. Die Hauptfigur – 2nd Lt. Ripley

Ripley (gespielt von Sigourney Weaver) wird überwiegend emotionslos dargestellt. Sie entscheidet rational und behält weitgehend Ruhe. Den RezipientInnen wird die Figur schon zu Beginn als kompetent vermittelt. Weiß Navigator Lambert (gespielt von Veronica Cartwright), die zweite Frau in diesem Teil, zunächst nicht, wo im Weltall sie sich befinden, gibt Ripley die Lösung vor: „Ist nicht unser Sonnensystem."[204] Die Kompetenz wird nicht nur in der Gegenüberstellung zu Lambert angesprochen, sondern auch später, als es von Ashs (gespielt von Ian Holm) Seite heißt: „Mutter scheint Schwierigkeiten mit der Identifizierung zu haben."[205] Hier geht es um die Decodierung des akustischen Barkensignals. Es zeigt sich in der deutschsprachigen Fassung deutlich, dass auch der Zentralcomputer „Mutter" in seinen Fähigkeiten beschränkt ist. Daraufhin fragt Ripley Ash, ob er meine, dass sie es versuchen solle. Er antwortet darauf mit: „Versuchen Sie ihr Glück."[206] Dies impliziert, dass die Figur Ash nicht damit rechnet, dass sie es entschlüsseln kann, und wenn, es nur ein Glücksfall ist. Hier ist anzumerken, dass es Unterschiede zwischen der englischen Originalfassung und der deutschen Synchronisation gibt: In der Originalfassung heißt es „Mother hasn't identified it yet." Hier wird ersichtlich, dass von Schwierigkeiten keine Rede ist. Somit wird im Original „Mutter" die Fähigkeit nicht abgesprochen. Weiters gibt es auch einen Unterschied in Ripleys Antwort darauf: „Mind if i give it a shot?" impliziert, dass Ripley sich die Erlaubnis von Ash holen will, bevor sie es versucht, ohne wie in der deutschen Fassung ihn zu fragen, was er davon hält. Während in der deutschen Fassung zudem von „Glück" geredet wird, welches nicht der Kompetenz zugerechnet werden kann, lautet es in der englischen nur „Please do.". Ripley wird somit in der englischen Fassung nicht die Fähigkeit abgesprochen und die

[204] Alien (1979): 0:09:12 – 0:09:14
[205] Alien (1979): 0:22:21 – 0:22:25
[206] Alien (1979): 0:22:27 – 0:22:29

Antwort ist zumindest auf der sprachlichen Ebene nicht wertend, auf der akustischen Ebene ist dies jedoch nicht eindeutig feststellbar.

Ab Minute 0:33:33 kommen Dallas (gespielt von Tom Skerrit), Lambert und Kane (gespielt von John Hurt) auf den Raumgleiter zurück. Ripley überwacht vom Kontrollpult aus die Rückkehr und entdeckt nach Dallas Ausspruch, dass sie entseucht seien, dass etwas mit Kane nicht stimmt. Der Captain will Kane ohne Verzögerung auf die Krankenstation bringen und erwähnt fast nur beiläufig, dass etwas an Kane festsitzt. Ripley hätte gerne eine klare Definition, bekommt aber stattdessen den Befehl, die Luke zu öffnen. Sie erinnert jedoch, statt diesem Befehl nachzugeben, den Captain an die Bestimmungen, nach denen 24 Stunden Quarantäne Vorschrift sind. Sie merkt auch an, dass das gesamte Schiff verseucht werden könnte und wenn sie die Vorschriften verletzen, es für alle aus sein könnte. Nach fast einer Minute Diskussion entscheidet Ash, sich Ripley zu widersetzen und den Befehl des Captains Folge zu leisten. Er öffnet die Luke und untergräbt somit Ripleys Autorität. Die ZuschauerInnen werden von Ripley über die hierarchische Struktur der ersten drei Positionen in Kenntnis gesetzt. „Wenn Dallas und Kane nicht an Bord sind, habe ich die Befehlsgewalt.“[207], klärt Ripley Ash über seine Befehlsverweigerung an der Schleuse auf. Ash versucht sich mit der Argumentation zu rechtfertigen, er hätte dies vergessen. Obwohl Ripley in der Hierarchie somit höher als Ash steht, untergräbt er ihre Autorität und Stellung weiter. So werden ihre Bedenken, den toten Facehugger mitzunehmen, von Ash als absurd eingestuft, indem er erwidert: „Ich denke, wir können davon ausgehen, dass es kein Vampir ist.“[208] In der englischsprachigen Fassung wurde hier „Zombie“ statt Vampir gewählt. Dies ist insofern interessant, als dass es das Kommende indirekt besser anspricht. Während sich Vampire (in den meisten Darstellungen) aussuchen können, ob sie ihre Opfer leben lassen oder ihnen das gesamte Blut aussaugen, verfügen Zombies nicht über ein Bewusstsein im menschlichen Sinne. Zombies ernähren sich von Menschen, die sie meist bei lebendigem Leib in Stücke reißen und haben kein moralisches oder ethisches Verständnis, sondern sind vom Trieb des Hungers auf Fleisch gesteuert. Beide haben natürlich gemein, dass sie erst nach dem Tode zu diesen Figuren werden, was vermutlich der Gedanke bei dieser Übersetzung war.

In vereinzelten Szenen – vor allem in jener, wo sie in Berührung mit dem Alien im Stadium des Facehuggers kommt – wird auch die Figur der Ripley noch stereotyp für Frauen in Horrorfilmen dargestellt. Ripley betritt nach Dallas und Ash als letzte die Krankenstation.

[207] Alien (1979): 0:42:37 – 0:42:41
[208] Alien (1979): 0:47:39 – 0:47:42

Dessen ungeachtet, dass die Möglichkeit besteht, den Raum hell zu beleuchten, wie es in der Untersuchungsszene gezeigt wurde, wird das dämmrige Licht beibehalten. Die düstere Beleuchtung und die unkonventionelle Kameraperspektive stimmen die RezipientInnen darauf ein, dass hier etwas passieren wird. Zudem erzeugt die fehlende Musikuntermalung eine Stille, welche nur von einem rhythmischen tiefen Atmen begleitet wird. Anzumerken ist, dass dies in der deutschen Tonspur nicht wahrzunehmen ist bzw. von den Motorengeräuschen übertönt wird. Auf der englischen Tonspur ist dies mit mittelmäßigen Ausgabegeräten wahrnehmbar, markant jedoch nur mit qualitativ hochwertigen oder im Kino zu hören. Obwohl sie sich auf der Krankenstation zusammengefunden haben, um nach dem Facehugger zu suchen, welcher mittlerweile nicht mehr auf Kane festsitzt, lässt Ripley die Türe hinter sich offen. Ash schließt die Türe schließlich fast eine Minute später. Die tradierte Darstellung Ripleys wird deutlich, als sie sich erschreckt und kurz aufschreit, nachdem Dallas etwas umgeworfen hat.[209] In der angesprochenen Szene kommt es soweit, dass Captain Dallas sich vor sie wirft, um sie zu beschützen, wobei sich Ripley an ihn klammert.[210]

Abbildung 2: Ripley wird „beschützt“

Obwohl sie den Facehugger schon von ihrer Schulter abgeworfen hat, und dieser leblos auf den Rücken gedreht auf dem Boden liegt, stürzt sich Dallas dazwischen und fragt sie, ob sie in Ordnung sei. Dies ist die einzige Szene, in der sie in dem ersten Teil der Reihe von einem Mann vor dem Alien beschützt wird und kann als eine gedeutet werden, in der es noch nicht ganz gelang, von Klischees Abstand zu nehmen.

[209] Alien (1979): 0:45:42
[210] Alien (1979): 0:46:43, siehe Abbildung 2

Die Durchsetzungskraft, welche Ripley zunehmend an den Tag legt, wird deutlich, als sie mit Captain Dallas über die Entscheidung diskutiert, was mit dem toten Facehugger geschehen solle. Sie geht so weit, dass sie dem in der Hierarchie an oberster Stelle stehenden die Tür verschließt, als dieser vor dem Gespräch flüchten will.[211] In dieser Szene wird ebenfalls deutlich, dass der Captain in wissenschaftlichen Fragen dem wissenschaftlichen Offizier Ash die Verwantwortung übergibt, mit der Begründung, dass der Konzern (Weyland-Yutani) dies so haben wolle. Auf Ripleys Frage, seit wann so verfahren werde, erwidert Dallas darauf, dass schon immer so verfahren wurde, wie es dem Konzern passe. Dies könnte als Kritik gegen neoliberale Unternehmen gerichtet aufgefasst werden.

Die zweite Offizierin kommt in eine Führungsposition, nachdem Captain Dallas und der erste Offizier, Kane, durch das Alien ums Leben gekommen sind. Ein Kritikpunkt hier an der Inszenierung kann durchaus sein, dass zuerst Männer sterben müssen, damit Frauen in Führungspositionen gelangen. Durch die zufällige Auswahl der Opfer des Aliens werden jedoch die hierarchischen Strukturen innerhalb der Besatzung gemildert. Nach kurzen Zwischenbemerkungen eines männlichen Besatzungsmitgliedes (Chefingenieur Parker) wird die neue Position Ripleys anerkannt und werden ihre Befehle ausgeführt. Die Autorität der Figur wird ab diesem Zeitpunkt verstärkt in Szene gesetzt.

Ripley überlebt zunächst durch ihre defensive Haltung dem Alien gegenüber. Anstatt die direkte Konfrontation zu suchen, geht sie ihm zunächst aus dem Weg.[212] Um sich Zeit zu verschaffen, will sie zuerst den Selbstzerstörungsmodus deaktivieren, bevor sie die Auseinandersetzung sucht. Um zwei Sekunden zu spät kann sie den Mechanismus jedoch nicht mehr deaktivieren und muss nun auf Grund der fortgeschrittenen Zeit in den Raumgleiter. Das Alien ist bei dem zweiten Versuch, sich in den Raumgleiter zu retten, nicht zu sehen. Ripley kann sich im letzten Augenblick mit dem Gleiter vor dem explodierenden Raumfrachter retten.

[211] Alien (1979): 0:47:52 – 0:48:48
[212] Alien (2003): 1:33:25 – 1:33:55

4.1.2. Navigator Lambert – Die „Scream Queen“

Die gegensätzliche Darstellung von Lambert und Ripley zeigt deutlich den damaligen Wandel in der Filmgeschichte. Die Figur Lambert (gespielt von Veronica Cartwright) wird zunächst als wenig kompetent gezeichnet. Als Navigator sollte sie bestimmen können, wo sich der Frachter befindet, kann dies jedoch zunächst nicht feststellen. Deutlich wird dies mit ihrer Frage in den Raum „Wo ist die Erde?“ - „Das müssen Sie doch wissen“[213], bekommt sie von Kane als Antwort.

Lambert zeigt das bis dato vorhandene und oft inszenierte Klischeemuster einer Frau im Film in schwierigen Situationen. Sie ist eine untergebene Figur und abhängig von den anderen, in den meisten Fällen von Männern. Captain Dallas beschließt, dass Lambert ihn und Kane, welcher sich freiwillig gemeldet hat, bei der Außenmission begleitet. Die tradierte narrative Konvention, dass der Mann aktiv und die Frau passiv sei, wurde an dieser Stelle nicht gebrochen.[214]

Als Lambert das außerirdische Raumschiff erblickt, zeigt sich das erste Anzeichen der Ängstlichkeit in ihrem Kommentar: „Lasst uns abhauen“[215]. Dies ist insofern interessant, als dass kurz zuvor (0:22:01) von ihr noch geäußert wurde, dass sie die gespenstische Atmosphäre möge. Im Laufe der Handlung nimmt das Emotionale jedoch bei ihr Überhand und es lässt keine rationalen Entscheidungen mehr zu.[216] Panik und Angst stiften Unruhe und verkörpern das „schwache“ Geschlecht, wie es in der Figur Lamberts zumindest inszeniert wird: „Women are constructed as subordinate subjects by cultural representations. In the seventies, feminist critics argued that women were positioned by cinematic representations as emotional, domestic, and dependent.”[217] Die Darstellung von der Figur Lambert knüpft an dies an: „*Veronica brachte diese starre Panik wunderbar zum Ausdruck. Sie scheint stets kurz vor dem Herzinfarkt zu stehen*.“[218]

Lambert hat als Navigator die Funktion inne, dass sie die Route neu berechnen muss. Sie übermittelt auch der restlichen Crew (Ash und Kane sind in dieser Szene nicht anwesend), dass sie zehn Monate zur Erde brauchen werden. Interessant hierbei ist, dass sie in ihren

[213] Alien (1979): 0:09:09 – 0:09:12
[214] Vgl. Sennewald (2007): S. 55
[215] Alien (1979): 0:24:22 – 0:24:23
[216] Vgl. Ryan / Kellner (1988): Camera Politica. S. 138
[217] Ryan / Kellner (1988): S. 137
[218] Alien (1979) [Ak.]: 1:26:12 – 1:26:17 (Ridley Scott)

Ausführungen unterbrochen und von Dallas aufgefordert wird, ohne Umschweife die Quintessenz mitzuteilen.[219]

Als das Alien im Stadium des Chestbursters aus dem Brustkorb des ersten Offiziers Kane ausbricht, wird Lambert von einem Schwall Blut getroffen, wobei sie zum ersten Mal einen Schrei loslässt.[220]

Abbildung 3: Lambert – die „Scream Queen“

Ab dieser Szene[221] ist deutlich zu erkennen, dass die Figur von nun an als klassische „Scream Queen“ dargestellt wird. Dies zeigt sich auch deutlich in der zunehmend verängstigten Inszenierung der Figur. Hier ist neben der oben angesprochenen Szene eine weitere zu nennen, die als Höhepunkt der Inszenierung der Weiblichkeit Lamberts als „Scream Queen“ verstanden werden kann. Jene schließt an Dallas‘ Tod[222] an. Ihre Emotionalität kommt durch einen weinerlichen Klang schon in der vorangestellten Szene durch, in der die Stimme Großteils aus dem Hintergrund zu vernehmen ist, da die Kamera Dallas’ Handeln zeigt. Hierzu ist anzumerken, dass sie in dieser Szene die Aufgabe inne hat, Dallas anzuweisen und seine sowie auch die Position des Aliens auszumachen. Es gelingt ihr nicht, die Ruhe zu bewahren und dem Captain hilfreiche Anweisungen zu geben. Statt ihm im erforderlichen Moment eine Richtungsangabe mitzuteilen, stiftet sie Panik, indem sie mitteilt, dass das Alien direkt auf ihn zukommt und sie ihn anfleht, sich zu beeilen. Nach mehrmaligem panischen Rufen seines Namens gibt Lambert doch noch eine Richtungsanweisung mit: „Bloß nicht da lang! In die

[219] Alien (1979): 0:51:01 – 0:51:08
[220] Alien (1979): 0:54:02, siehe Abbildung 3
[221] Alien (1979): 0:52:23 – 0:54:34
[222] Alien (1979): 1:10:00 – 1:12:43

andere Richtung!“[223] – zwei Sekunden vor dem Zusammentreffen erfolgte diese jedoch zu spät.

Direkt nach seinem Tod ist Lambert komplett aus der Fassung. Sie hat gerötete Augen, weint und zeigt hysterisches, irrationales Verhalten. Anstatt Ripley konstruktive Vorschläge zu liefern, schlägt sie vor zu losen, wer in den Raumgleiter steigen und dem Alien entkommen darf. Diese Möglichkeit lehnen Parker und Ripley ab. Sie wollen es lieber töten als über menschliches Leben per Los zu entscheiden. Anzumerken ist, dass die Figuren zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch nicht wissen, dass Ash kein Mensch ist.

Lambert stirbt durch ihre Unfähigkeit, sich aus ihrer Starre zu lösen, als das Alien sich vor ihr aufbäumt. Byers beschreibt Lambert mit: „[S]he is so weakened by fear for her own life that she lacks competence and fails to help Parker, and her weakness is finally fatal.“[224] Obwohl Parker den Flammenwerfer in der Hand hält, kann er diesen nicht einsetzen, nachdem das Alien zwischen ihm und Lambert steht. Als Parker das Alien angreifen will, wirft es ihn mit seinem Schwanz gegen die Wand und tötet ihn schnell. Lambert bleibt weiter stehen, weint und schreit. Ihre Schreie werden lauter und schriller, als das Alien mit seinem Schwanz ihre Beine hochfährt.[225]

Abbildung 4: Sexueller Übergriff des Aliens?

Was danach geschieht, wird nicht ins Bild gesetzt, Lamberts Schreie sind nur durch das Interkom zu vernehmen. Die RezipientInnen „*wissen nicht, wie sie umgekommen ist… Aber*

[223] Alien (1979): 1:12:31 – 1:12:33
[224] Byers (1990): S. 42
[225] Alien (1979): 1:30:02, siehe Abbildung 4

irgendwie hatte dieses androgyne Wesen eine sexuelle Seite.“[226] Spätestens zu diesem Zeitpunkt ist „[e]in dominanter, Struktur und Aussehen des Filmes determinierender männlicher Blick“[227] nicht mehr zu leugnen. Dieser „projiziert seine Fantasien auf die Frauenfigur, welche wiederum entlang (männlicher) erotischer Wunschvorstellungen entworfen wurde. Auf der Basis realer sexueller Ungleichgewichte und einer Dichotomisierung der »Lust am Schauen« in männlich/aktiv und weiblich/passiv wird die Zurschaustellung der Frau in Hinblick auf die größtmögliche visuelle und erotische Reizwirkung codiert.“[228]

4.1.3. Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren

Kane wird als erste Person eingeführt, indem ihn die Kamera beim Aufwachen begleitet. In der ersten Szene, bei der die gesamte Crew zusammen isst, äußert er sein körperliches Befinden mit: „Oh, i feel dead.“[229] Parker macht sich über Kanes Ausspruch auch noch lustig, indem er darauf fragt: „Anybody ever tell you you *look* dead?“[230]. RezipientInnen, welche mit dem Horrorgenre vertraut sind, werden von nun an vermuten, dass er das erste Opfer sein wird.[231]

Im fremden Raumschiff übernimmt Kane die Führung, er geht voran. Dies ist insofern interessant, als angenommen werden könnte, dass der Mann in einer fremden Umgebung die Führung übernimmt, welcher in der Hierarchie an der Spitze steht, was somit Captain Dallas wäre. Nachdem Kane im Raumschiff vorangeht, entdeckt er den Space Jockey, befasst sich mit ihm jedoch nicht weiter, sondern erforscht die Umgebung. Er sieht den nach außen hin geborstenen Brustkorb des fremden Organismus’ und somit seine bevorstehende Todesart nicht. Kane „verkörpert [...] geradezu den Inbegriff des Wissenschaftlers / Forschers, der auf das Unbekannte, Unerforschte mit purer Neugier reagiert und nicht auf die Indizien möglicher Gefahren achtet.“[232] Er lässt sich von seinen Kollegen in eine Art Höhle abseilen. Dort herrscht ein tropisches Klima, der Boden ist von Nebel und einem bläulichen Licht überzogen.

[226] Alien (1979) [Ak.]: 1:27:37 – 1:27:46 (Ridley Scott)
[227] Weidinger (2006): S. 30, in Anlehnung an Mulvey, Laura (2001): Visual Pleasure and Narrative Cinema; S. 397
[228] ebd.; Hervorhebungen im Original
[229] Alien (1979): 0:06:52
[230] Alien (1979): 0:06:53 – 0:06:54; Hervorhebung im Original (Untertitel)
[231] Vgl. Döring (2006): S. 238
[232] Döring (2006): S. 245

Erst als Kane unten ankommt, erkennt er „eiartige Gebilde“. Der blaue Dunstschleier reagiert akustisch auf Durchbrechung. Nachdem er seine neue Entdeckung – das Ei – berührt, kommt es zur Kettenreaktion. Er betrachtet eines der Eier genauer, erkennt, dass sich etwas darin bewegt und kommentiert dies mit: „Es scheint Leben zu besitzen, organisches Leben.“[233] Der obere Teil des Eis pulsiert und weckt Kanes Interesse. Das Ei gibt zunächst einen zischenden Laut ab, er weicht zurück. Im Director’s Cut (2003) wurde hier eingebaut, dass Kane seine Waffe im Anschlag hält.[234] Die Waffen wurden zwar auch in der Originalversion angesprochen, als Dallas Lambert und Kane darauf hinweist, dass sie zur Außenmission lieber ihre Waffen mitnehmen sollen, diese werden jedoch im späteren Verlauf nicht mehr erwähnt, geschweige denn ins Bild gesetzt. Die Waffe im Anschlag drückt deutlich Unsicherheit aus, welche in der Originalfassung nicht spürbar wird. In letzterer dominiert das neugierige, forschende Element. Einige Sekunden später öffnet es sich. Kane beugt sich darüber, um das Innere zu betrachten. Das rosafarbige Innenleben, welches mit einem Netz von weißen Adern überzogen ist, pulsiert und bewegt sich. Als er es berühren will, springt aus diesem organischen Material der Facehugger hervor, in Richtung Kanes Kopf. Auf Grund der Schnelligkeit dieser Bildfolge können die ZuschauerInnen jedoch bisweilen nur erahnen, wie das Wesen im Detail aussieht. Kane wurde somit durch seine Neugier und seinen Forschungsdrang zum ersten Opfer. Es erinnert an die Ermahnung, welche Kindern gerne gegeben wird, sie sollen manche Dinge nur betrachten, jedoch nicht berühren.

Kane wird durch die Befehlsverweigerung Ashs gegenüber Ripley, trotz gegenteiliger Quarantänevorschriften, an Bord gelassen. Dem Wissenschaftsoffizier geht es nicht, wie Dallas, um die Gesundheits Kanes, sondern – wie sich im Laufe der Handlung herausstellt – um die außerirdische Lebensform. Auffallend ist die Interaktion zwischen Kane und Parker. Sie scherzen mit- und übereinander, teilweise wie alte Freunde. Dies zeigt sich auch in der Szene, als Kane wieder zu Bewusstsein kommt.[235] Obwohl Ash nur nach Captain Dallas verlangt hatte, sind die restlichen Mitglieder der Crew mitgekommen. Parker fragt Kane in der englischsprachigen Fassung, wie es ihm gehe. Dieser antwortet: „Terrific! Next silly question“[236]. In der deutschen Synchronisation wurde die Frage nach dem Befinden anscheinend vergessen oder als nicht wichtig erachtet. Dies fällt bei genauerer Rezeption jedoch auf, da der letzte Ausspruch Parkers mit „Na, sind wir von den Toten

[233] Alien (1979): 0:32:36 – 0:32:39
[234] Alien (2003): 0:29:38
[235] Alien (1979): 0:51:23 – 0:52:22
[236] Alien (1979): 0:51:33 – 0:51:53

wiederauferstanden“ übersetzt, Kanes Antwort jedoch mit „Ausgezeichnet. Noch so eine törichte Frage.“, synchronisiert wurde. Meine Vermutung hierzu ist, dass vielleicht darauf geachtet wurde, „silly“ nicht mit „dumm“ zu übersetzen, um sich vor einem rassistischen Vorwurf zu schützen, wobei der kausale Zusammenhang jedoch nicht mehr berücksichtigt wurde.
Zwischen Kane und den anderen männlichen Figuren gibt es vergleichsweise wenig Interaktion, da sich dieser ab Minute 33 in einem komatösen Zustand befindet und kurz nach seinem Erwachen durch die „Geburt“ des Chestbursters ums Leben kommt.

Die beiden Mechaniker, Parker und Brett, bilden innerhalb der gesamten Crew eine gesonderte Gruppe. Döring beschreibt sie in Anlehnung an Jeff Goulds Ausführungen „als unzertrennliche Repräsentanten der “Arbeiterklasse”, wobei Parker die Rolle des *bad-talking-but-noble-black* zugewiesen bekommen hat und Brett sein *best buddy* ist, sein *semi-articulate, white, ethnic pin-up collector*“.[237]

Die Figur des Chefingenieurs Parker wird die gesamte Handlung hindurch als die aktivere gezeichnet. Dies wird im Film auch direkt von der Figur Ripley angesprochen: „Parker, was halten Sie davon: Ihr Kumpel läuft ihnen die ganze Zeit hinterher und sagt ab und zu: Genau – wie ein Papagei.“[238] Die Absonderung von der restlichen Crew zeigt sich bereits in der Szene, bei der alle Mitglieder beim ersten Essen sind und wird durch ein Einschlagsritual verstärkt. Brett macht Parker darauf aufmerksam, dass dieser die, als ungerechtfertigt niedrig angesehene, Bezahlung ansprechen soll. Dies verstärkt den Eindruck, dass Brett der passivere Part in diesem Paar spielt. Der Versuch, über die Besoldung zu sprechen, wird unterbrochen von „Mutter“, welche nach dem Captain verlangt. Die Abspaltung von den anderen zeigt sich auch deutlich, als Parker feststellt, dass „von denen noch nie jemand hier runtergekommen ist. Ich meine, die eigentliche Arbeit leisten wir, stimmt‘s?“[239] Hier ist anzumerken, dass Ripley sich nach der Landung auf LV-426 zu den Mechanikern begibt, um die Schäden zu begutachten, und dies auch nicht auf Wohlgefallen stößt. Die geringe Stellung Bretts in der Hierarchie wird auch in der Szene[240] deutlich, als die Crew die durch die Säure verursachten

[237] Döring (2006): S. 236 in Anlehnung an Gould, Jeff (1980): The Destruction of the Social by the Organic in Alien, S. 282; Hervorhebungen im Original
[238] Alien (1979): 0:50:42 – 0:50:46
[239] Alien (1979): 0:10:15 – 0:10:19
[240] Alien (1979): 0:37:54 – 0:39:41

Schäden sucht. Dallas verlangt von Brett den Stift, welchen er in der Hemdtasche mit sich führt, und dieser wird ihm von der Säure beschädigt wieder zurückgegeben.

Auffallend bei der Paarkonstellation ist nicht nur, dass die afroamerikanische Figur die Führung inne hat, sondern Brett auch durch Parkers Anstoß – die Katze Jones suchen zu gehen – in die tödliche Situation kommt. Interessant ist, dass Parkers Vermutung, dass sich das Alien durch die Luftschächte fortbewegt, weitergedacht wurde und so Captain Dallas ums Leben kommt. Durch die Verantwortung der Positionsbestimmung durch Lambert (wie weiter oben nachzulesen) lässt sich diese Frage jedoch nicht klar beantworten. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass – ob bewusst oder unbewusst, wage ich mich hier nicht festzulegen – absichtlich nicht die letzte weiße männliche Figur (Ash) diese Aufgaben übernehmen sollte.

Parker, die einzige afroamerikanische Figur, zeigt seinen Anspruch auf seinen Platz unter den Männern zum ersten Mal bei Minute 10:38. Ash sitzt auf Parkers Platz, welcher ihn bittet, aufzustehen. Ash entschuldigt sich und geht der Bitte nach. Obwohl Ash saubere Kleidung trägt, wischt Parker einige Male über den Stuhl, als sei dieser beschmutzt und setzt sich erst dann. Dies kann als Anspielung auf die Geschichte des Umgangs mit der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA gesehen werden.

Im Laufe der Szene, in der die Crew darüber informiert wird, dass sie dem aufgefangenen Signal nachgehen werden, versucht Parker, eine Prämie dafür zu erhalten, nachdem er seiner Ansicht nach vertraglich nicht dazu verpflichtet ist. Ash unterbricht Parker und wendet sich an den Captain um die Erlaubnis, weiterzureden. Er widerspricht Parker und klärt ihn über eine Klausel für solche Fälle auf, die in jedem Vertrag enthalten ist. Parker redet nach einer kurzen Pause, während Ash noch bei seiner Ausführung ist, weiter. Captain Dallas, in der Hierarchie an erster Stelle, weist Parker jedoch streng zurecht, was letzterer zur Kenntnis nimmt und Ash fortan nicht mehr unterbricht. Parker akzeptiert ab diesem Zeitpunkt die höhere Stellung des wissenschaftlichen Offiziers Ash in der Hierarchie. Deutlich wird seine geringe Position im Machtgefüge auch, als seine Fragen und Vorschläge keine Beachtung finden. So zum Beispiel bei der Szene, in welcher Kane auf der Krankenstation liegt und Parker fragt, warum sie ihn nicht einfach einfrieren würden.[241]

Captain Dallas nimmt nur bedingt die zentrale Position ein, welche die Spitze der Hierarchie nach sich ziehen würde. Nach Sennewald sind Captains „Idealfiguren, denen Autorität, Kompetenz, Verantwortung und Entscheidungsmacht zugeschrieben wird, und tragen die

[241] Alien (1979): 0:36:19 – 0:36:24

narrative Pflicht, im Dienste des Guten die zu Beginn des Films [...] gestörte Ordnung immer wieder von neuem herzustellen.“[242] Die Figur Dallas verliert an Autorität, als sie mit ihrer Entscheidung gegen die Quarantänevorschriften verstoßen will und Ripley befiehlt, die Schleuse zu öffnen. Jedoch ist anzumerken, dass, wie weiter oben schon erwähnt, durch die Handlung Ashs Ripley diesen vermeintlichen Autoritätszuwachs nicht beibehalten kann. Ebenfalls übergibt Captain Dallas die Entscheidungsmacht (zumindest in wissenschaftlichen Fragen) Ash. Im Sinne Sennewalds entspricht Dallas zumindest in diesen zwei Szenen[243] deutlich nicht den Zuschreibungen bezüglich der Darstellung von Captains, da er durch seine Forderung und durch seine weiteren Taten die gestörte Ordnung nicht wiederherzustellen vermag, sondern sie noch verschärft. Dies lässt sich auch an jenem Ausschnitt festmachen, in dem versucht wird, Kane von dem Facehugger zu befreien. Dallas übernimmt ausdrücklich die Verantwortung dafür, dass Ash das fremde Wesen herunterschneiden soll. Als dieser dem Folge leistet, verspritzt der Facehugger, als Reaktion auf seine Verletzung, Säure auf den Boden. Diese frisst sich im Anschluss durch zwei Etagen. Anstatt somit Ordnung zu schaffen, wird Dallas durch seine Handlungen und gefährliche Entscheidungen, die Übergabe der Verantwortung an den wissenschaftlichen Offizier, Rückzug von der übrigen Besatzung und der Unterwerfung des Konzerns – als Antiheld gezeichnet.[244]

4.1.4. Gewalt

Gewalt, als enger Begriff, gegen Frauen geht in diesem Teil der Reihe in der Originalversion nicht von Männern aus, sondern nur von zwei nichtmenschlichen Arten. Auf der einen Seite Ash, ein Android, auf der anderen das Alien. Der Wissenschaftsoffizier Ash (gespielt von Ian Holm) ist auch der einzige, der Ripleys Befehle und Anweisungen in Frage stellt und sie missachtet. Nachdem Ripley Dallas fragt, ob er schon früher mit Ash unterwegs war, bekommt sie als Antwort, dass der wissenschaftliche Offizier drei Tage vor ihrem Abflug an Bord kam. Ripley äußert ihr Misstrauen, wobei Dallas ihr entgegnet, dass er niemandem traue.

[242] Sennewald (2007): S. 53
[243] Alien (1979): 0:31:38 – 0:32:22 und 0:44:35 – 0:45:03
[244] Vgl. Delassalle (1996): Gesicht und Maske. S. 14, 94, 97, 154, 19 ; zitiert nach: Wittmann (2008): Vom Held zum Antiheld?, S. 53

Die Rolle Ashs war nicht im Originaldrehbuch enthalten, sondern wurde erst später hinzugefügt.[245]

In der Szene, als Ripley herausfindet, dass die oberste Priorität die Sicherstellung eines Exemplars des Aliens ist, kommt es zum Konflikt mit Ash, der davon wusste.[246] Er verschließt die Ausgänge und greift Ripley an. Er schlägt sie handlungsunfähig, wirft sie in eine Koje und versucht sie mit einem Pornomagazin zu ersticken. „*Ich dachte, so ein ausgeklügelter Roboter hat sicher auch sexuelle Regungen. [...] Ich dachte, statt sie zu verprügeln, wäre es interessanter, wenn er seine sexuellen Fantasien an ihr auslebt. Und weil ihm das nötige Körperteil fehlt, benutzt er eben die Zeitschrift*.“[247], so der Regisseur. Die Kabine ist im Bettbereich mit pornographischen Bildern tapeziert. Bevor Ash den Gewaltakt zu Ende bringen kann, wird er von Parker und Lambert angegriffen und überwältigt. Parker kann mit Hilfe eines Rohres Ash vom Versuch abhalten, Ripley mit der Zeitschrift weiterhin zu ersticken, wird jedoch selbst zweimal angegriffen. Lambert eilt ihm zu Hilfe und kann Ash schlussendlich handlungsunfähig schlagen und versetzt Ash mit dem Stechstock den „Todesstoß“, wodurch das Element des männlichen Retters deutlich abgeschwächt wird.

Ein markanter Unterschied zwischen der Originalversion und dem Director’s Cut, welcher fast 25 Jahre später (2003) von Ridley Scott im Zuge der digitalen Verbesserungen für das Erscheinen der DVD-Box vorgenommen wurde, zeigt sich in der Interaktion zwischen Lambert und Ripley, als sie nach der Befehlsverweigerung Ashs zum ersten Mal wieder aufeinandertreffen. Hier wurde in der Originalversion eine andere Version verwendet, bei der Ripley bei 0:33:18 durch einen groben Schnitt schon direkt bei den übrigen Crewmitgliedern vor der medizinischen Station steht und sich nach Kanes Befinden erkundigt. Im Director’s Cut wurde diese Szene mit einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen Lambert und Ripley ersetzt.[248] Lambert geht auf Ripley los - gibt ihr auch eine Ohrfeige – und bringt so ihren Unmut über Ripleys vorschriftsmäßiges Verhalten zum Ausdruck. Ripley ist hier im Vergleich zu Lambert passiver dargestellt, wobei sie nicht mit Gegengewalt antwortet, sondern versucht, sich von Lambert zu befreien. Die Frauen können nur durch Parker und Brett voneinander getrennt werden. Somit wurde Gewalt in der Version des Director’s Cuts

[245] Vgl. Alien (1979) [Ak.]: 1:12:33 – 1:12:38 (Dan O’Bannon)
[246] Alien (1979): 1:16:51 – 1:20:42
[247] Alien (1979) [Ak.]: 1:16:14 – 1:16:39 (Ridley Scott)
[248] Alien (2003): 0:33:23 – 0:33:36

nicht nur mehr auf Männer und das Alien reduziert, sondern auch auf gleichgeschlechtliche ausgeweitet. Dies ist insofern spannend, als die emotionale Aufladung Lamberts dadurch noch deutlicher inszeniert, und der Unterschied in der Darstellung der beiden Frauenfiguren markanter wird. Zudem bricht dies ebenfalls eine narrative Konvention: „Während diese [Äußerungen von Wut und Aggression; Anm. IG] bei Frauen tabuisiert sind, gelten sie bei Männern als Zeichen der Überlegenheit und Stärke.“[249]

Ein weiterer auffallender Unterschied zwischen der Originalfassung und dem Director’s Cut zeigt sich in der neu eingefügten Szene[250], in der Ripley auf ihrem Weg zum Rettungsgleiter auf das „Nest“ des Aliens trifft. Sie findet die anderen Crewmitglieder – hier ist sie schon auf sich alleine gestellt – an der Wand entlang eingesponnen und Dallas halb tot darin. Er bittet Ripley ihn zu töten. Sie kommt seinem Wunsch nach und steckt mit dem Flammenwerfer das „Nest“ und somit auch Dallas und Brett in Brand.

Die Gewalt, welche vom Alien ausgeübt wird, beschränkt sich nicht nur auf den Tötungsakt selbst, sondern wird von den drei unterschiedlichen Stadien auf unterschiedliche Weise ausgeführt. Der Facehugger penetriert sein Opfer oral. Dass die Penetration gewaltsam durchgeführt wurde, deuten die roten Flecken auf Kanes Unterhemd an, welche vermutlich Blut darstellen sollen.[251] Er versetzt es in einen komatösen Zustand und macht es so handlungsunfähig. Durch seinen Schwanz, welcher der Facehugger um den Hals des Opfers schlingt, stellt er sicher, nicht durch äußere Einflüsse von seinem Wirt getrennt zu werden. Wird versucht, an seinem Festsitzen etwas zu ändern, schnürt er die Luftzufuhr seines Opfers ab. Als nützlichen Abwehrmechanismus besitzt es, anstatt herkömmlichen Bluts, Säure. Der Eiablageschlauch wird zwar im ersten Teil der Reihe nicht direkt in Szene gesetzt, jedoch wird das Bild, welches von Kane unter dem Videodiagnosegerät gemacht wurde, von Dallas kommentiert mit: „Was hat er denn da im Hals?“[252].

Die Erleichterung der Crew ist groß, dass der Facehugger nicht mehr an Kane festsitzt, und das fremde Wesen daraufhin gestorben ist. Kane ist wieder bei Bewusstsein, und es scheint, es sei alles wieder in Ordnung. Die Crew begibt sich zu Tisch, bevor sie sich wieder in den Kälteschlaf versetzen will. Diese Szene ist eine schöne Allegorie auf das letzte Abendmahl.[253] Ash beobachtet Kane genau – die ZuschauerInnen könnten hier noch die Vermutung haben,

[249] Sennewald (2007): S. 51
[250] Alien (2003): 1:30:06 – 1:32:31
[251] Alien (1979): 0:36:32
[252] Alien (1979): 0:36:58 – 0:37:01
[253] Vgl. Döring (2006): S. 255

dass er dies nur aus medizinischen Zwecken macht. Es herrscht eine gute Stimmung, und es werden Witze gemacht, als sich Kane verschluckt. Die Situation wird zuerst nicht ernst genommen, weiter gescherzt und Kane auf den Rücken geklopft. Als das Husten und nach Luft Ringen jedoch nicht nachlässt, springt auch Ash auf und eilt Kane um den Tisch herum zu Hilfe, wobei er Lambert zur Seite stößt. Kane windet sich rücklings auf dem Tisch liegend vor Schmerzen und stößt zum Teil undefinierbare Laute aus. Er krümmt und windet sich, und abrupt schießt ein kleiner Schwall Blut von seinem Brustkorb hervor. Kurz halten alle inne, bis sich Kane weiter vor Schmerzen windet. Die gesamte Crew ist damit beschäftigt ihn festzuhalten, als plötzlich fontänenartig Blut spritzt. Der Chestburster tötet seinen Wirt bei der gewaltsamen Geburt. Er sprengt den Brustkorb regelrecht auf und bereitet seinem Opfer bei seinem Weg dorthin erhebliche Schmerzen. Im ersten Teil der Reihe gibt es nur ein Alien, somit auch nur eine Geburtsszene. Diese ist dafür jedoch in die Filmgeschichte eingegangen. Das neugeborgene gelblich gefärbte Alien, streckt sich aus Kanes Oberkörper und blickt (augenlos) blutverschmiert im Halbkreis auf die Crew. Im Hintergrund lassen sich angewinkelt die zuckenden Arme Kanes erkennen.

Anzumerken ist, dass im ersten Teil der Reihe das Alien (auch schon im Stadium des Facehuggers) männlich codiert ist. Dies wird auch mehrmals sprachlich betont. So zum Beispiel von Ash, der Ripley über den Aufbau des Facehuggers in Kenntnis setzt und zusammenfasst: „It's an interesting combination of elements making him a… tough little son of a bitch."[254] Dieser Ausspruch wurde in der deutschsprachigen Synchronisation jedoch abgeändert in: „Es handelt sich um eine wirklich interessante Kombination von Elementen die es äußerst widerstandsfähig macht."[255] Diese Aussage wird später von Ash mit der Bemerkung: „Kanes Sohn"[256] verdeutlicht, bzw. in der deutschsprachigen Fassung das vermutete Geschlecht zum ersten Mal erwähnt. Dieser Ausspruch könnte auch als eine Allegorie für die Person Kain aus der Bibel gedeutet werden.

Nachdem sich Ripley mit dem Raumgleiter ins All gerettet hat, spricht sie leise: „I got you [pause], son of a bitch."[257] In der deutschsprachigen Fassung heißt es: „Ich hab dich doch gekriegt, du verdammtes Miststück." Döring gibt zu bedenken, dass in der deutschen Fassung

[254] Alien (1979): 0:42:22 – 0:42:30
[255] ebd.
[256] Alien (1979): 1:06:13 – 1:06:14
[257] Alien (1979): 1:39:48 - 1:39:53

durchaus beide unmenschlichen Formen – das Alien und „Mutter“ – angesprochen werden.[258] Dies ist jedoch in der englischen Fassung nur für den ersten Teil des Ausspruchs stimmig, denn letzterer bezieht sich eindeutig auf das Alien, was nun auch von Ripley zumindest sprachlich als männlich konstituiert wird. Dies würde auch die schnelle Umgangsweise mit den männlichen Opfern bestätigen, während es sich bei Lambert Zeit gelassen hat und Ripley (nur in Unterwäsche) zwar zunächst betrachtet, jedoch nicht angegriffen hat. Dennoch wäre eine geschlechtliche Zuschreibung für das Alien meiner Meinung nach nicht nötig gewesen. Nachdem auch der Reproduktionszyklus (zumindest in diesem Teil der Reihe) noch nicht vollständig geklärt wurde, hätte es durchaus – mit Butlers Worten – eine „unmögliche Szene“ und bei einem sprachlich unbenannten Körper bleiben können.

Gewalt als weiter Begriff zeigt sich in diesem Teil der Reihe in der Szene[259] als Ripley sich Antworten von „Mutter“ holen will, nachdem sie durch den Tod Dallas nun die Befugnis dafür hat. Hierzu muss sie in den kleinen, hellen, halbkugelförmigen Raum gehen, in dem direkt (mittels Tastatur) mit Mutter kommuniziert werden kann. Das Betreten des Raumes erfordert Codeeingabe und eine Steckkarte, was auch auf der bildlichen Ebene den beschränkten Zugang deutlich macht. In dem Raum ist ein rhythmisches Geräusch zu hören, welches Assoziationen zu einem Atemgeräusch weckt – der Zentralcomputer „Mutter“ wirkt dadurch lebendiger. In der Mitte des Raumes ist ein Terminal vorhanden.

Die erste Anfrage Ripleys, bezüglich Aufklärung des Unvermögens des wissenschaftlichen Offiziers den fremden Organismus zu neutralisieren, kann von „Mutter“ nicht aufgeklärt werden. Ripley gibt sich damit jedoch nicht zufrieden und bittet um nähere Erläuterung. Der Zentralcomputer erwidert, dass ihr dies nicht möglich ist auf Grund des Sonderauftrags 937, der nur für die Augen des wissenschaftlichen Offiziers bestimmt ist. Durch einen Notstandsbefehl gelingt es Ripley den Sonderauftrag 937 einzusehen, welcher besagt: „Nostromo auf neue Koordinaten umgeleitet. Untersuchen Sie neue Lebensform. Musterexemplar sicherstellen. Priorität: Sicherstellung zur Analysezwecken. Alle anderen Belange sekundär. Besatzung ersetzbar.“ Hier wird die Kritik an der Weiterführung des Neoliberalismus sichtbar. Gewinnmaximierung um jeden Preis, Menschen sind ersetzbar und nicht notwendig (auf Grund von Robotern) ist die futuristische Auslegung dessen. Dadurch

[258] Vgl. Döring (2006): S. 279
[259] Alien (1979): 1:16:51 – 1:20:42

dass Ash gleich nachdem Ripley den Befehl gelesen hat, im Raum Mutters sichtbar wird, fungiert seine Figur zugleich als „company-man", der die Interessen des Konzerns vertritt und den Befehlen folgt. Er ist die Verkörperung des abwesenden körperlosen Unternehmens. Der Roboter, in Form eines Menschen gebracht, ist der perfekte programmierte Diener, ohne „moralische oder ethischen Wahnvorstellungen"[260], der somit ohne (schlechtes) Gewissen (zu haben) über Leben und Tod entscheiden lässt und das von ihm verlangte, gleich um was es sich auch handelt, ausführt. Nachdem Ash handlungsunfähig auseinandergeschlagen wurde, wird die Kritik am Unternehmen auch verbalisiert, indem Ripley die Vermutung äußert, der Konzern hätte das Alien wahrscheinlich zur Entwicklung neuer Waffen besitzen wollen und deswegen Ash mitgeschickt, welcher seine schützende Hand darüber gehalten hat.[261] Hier wird zugleich die Hörigkeit Ashs dem Konzern gegenüber, wie auch das Interesse des Konzerns an Profitsteigerung zur Sprache gebracht. Harvey Greenberg sieht darin die „wahre" Mission:

„The *Nostromo*'s real mission and the heartless manner in which it has been contrived illustrate the depth of inhuman exploitativeness which has been out of earlier terrestrial excesses of venture capitalism."[262]

Jeff Gould vertritt die Meinung, dass der Konzern sich nicht nur in der Figur Ash widerspiegelt, sondern auch das Alien diesen verkörpert. Er bezeichnet es als „*biological analogue*, of the Company."[263] Er argumentiert die narrative Funktion beider als „double" folgendermaßen:

„If the Alien waits in the wreckage of some unnoticed catastrophe, the Company, poking into novelty, will send someone to get it. If Ripley tries to keep it out of the ship, the Company, acting through its android agent, will let it in; if the Company regard the crew as expendable, the Alien, following its instincts, will put this implicit judgment into effect."[264] Die Gewalt vom Konzern zeigt sich auch deutlich in der Strukturierung der Crew: „If, finally, the Company installs class division among the crew, exercising its authority from a distance through the force of hierarchy, it is the Alien, along for the ride that will undermine the ability of the group to act or preserve itself as a group."[265]

[260] Alien (1979): Ausspruch Ashs über das Alien
[261] Alien (1979): 1:20:48 – 1:20:54
[262] Greenberg (1983): The fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary "Cruel" Horrorfilm; S. 261; zitiert nach Döring (2006): S. 288
[263] Gould (1980): The Destruction of the Social by the Organic in Alien, S. 283; Hervorhebungen im Original
[264] ebd.
[265] ebd.

4.1.5. Bildsprache

In diesem Kapitel möchte ich einen Einblick in den nonverbalen Ausdruck des Films geben, weil „[d]as Entscheidende aber sind ohne Zweifel die Bilder, denn gerade die visuelle Ebene macht Film und Fernsehen als Träger einer weitgehenden Visualisierung der Gegenwartskulturen für die politische Kulturforschung so bedeutsam.“[266] Bei *Alien* hat Hans Rüdi Giger, ein Schweizer Künstler, welcher für seine oftmals dunkel gehaltenen, mit dem Thema Sexualität und Körperlichkeit gespickten Werke, bekannt ist, mitgewirkt. „Die überdeutliche Sexualsymbolik im Produktionsdesign geht zum großen Teil auf Giger zurück, der in dieser Hinsicht kaum jemals etwas nur andeutet, jedoch die irritierende oppositionelle Konfusion von technischen und organischen Strukturen einbrachte“.[267] Ridley Scott hat sich nach Betrachtung der „Necronomicon“-Serie persönlich für Giger entschieden.[268] Das Alien ist dem Wesen von „Necronomicon-IV“ und „Necronomicon-V“ nachempfunden und auf Ridley Scotts Wunsch für den Film weiterentwickelt worden.[269]

Nachdem dieses Kapitel sehr umfassend gestaltet werden könnte – der Film Alien besitzt hier enormes Potential – werde ich hier nur einen Abriss zeichnen und mich im Bezug auf die Fragestellung auf die wesentlichen Szenen beschränken. Für LeserInnen, welche die Filme nicht gesehen haben, finden sich kurze Erklärungen vor der Beispielszene.

Bevor die RezipientInnen die Crew des Raumschiffes sehen, werden sie zunächst von außen auf das Kommende vorbereitet. Es werden die wichtigsten Daten eingeblendet: Die Crew der Nostromo umfasst sieben Personen, die Fracht beträgt 20.000.000 Tonnen Erz, und sie befinden sich auf dem Weg zur Erde. Die RezipientInnen bekommen zunächst die Sicht von außen auf den Raumfrachter zu sehen, danach werden sie durch das Innere des Raumschiffes mit Hilfe der Kamera geführt. Die Bilder im Inneren unterscheiden sich wesentlich von früheren Science Fiction Filmen, wie etwa *2001: A Space Odyssey* (1968, R: Stanley Kubrick) oder *Star Wars* (1977, R: George Lucas). Dies merkt auch Terry Rawlings (Cutter von *Alien*) im Audiokommentar an: „*Solche Bilder sah man damals häufig. Man kannte sie aus Weltraumfilmen wie Krieg der Sterne. In diesen Filmen war aber alles funkelnagelneu. Ridley*

[266] Dörner (2000): S. 204
[267] Döring (2006): S. 243, 309fn
[268] Vgl. Giger (1996) (Hg.): H.R. Giger’s Filmdesign, S. 3; Vorwort von Ridley Scott
[269] Vgl. ebd.

wollte dagegen, dass unser Raumschiff alt und mitgenommen aussah.“[270] Bevor die Crew den ZuschauerInnen vorgestellt wird, zeugen nur kleine Elemente von menschlicher Existenz an Bord. Das erste „Leben“, welches sichtbar wird, ist technisches. Auf der Brücke sind hinter den Sitzen sind Helme für den Notfall bereitgestellt. Diese rücken bei 02:47 in den Mittelpunkt – abwechselnd zum Bildschirm, der gegenüber liegt. Der Computer schaltet sich ein, und es folgt eine kurze Sequenz mit Daten, welche auf die Helme projiziert werden. „*Die Idee mit den Helmen fiel uns erst später ein. Laut Drehbuch weckt ein Computer den anderen, und der weckt dann die Crew. Ich machte daraus zwei Helme in der Sitzrückseite und entwarf 16mm-Projektoren, die auf die Helme projizierten. Damit wirkten sie wie kleine Monitore auf denen Buchstaben und Zahlen liefen. Es sah so aus, als ob die beiden Computer miteinander kommunizierten*.“[271] Diese nichtmenschliche Kommunikation zeigt die hohe Eigenständigkeit der Technik in der erzählten Zeit, welche in späteren Szenen noch deutlicher inszeniert wird. So ist auch die Gewalt Ashs als solche zu deuten.

Die nächste in meinen Augen bedeutende Szene zeigt einen helleren Gang, der von einer geschlossenen weißen Tür begrenzt wird. Als die Türe aufgeht, bewegen sich die Kittel, welche direkt davor hängen. Die Kamera bewegt sich in den Raum hinein, das Licht in ihm wird allmählich stärker, und strahlenförmig angelegte Kammern werden sichtbar. In ihnen liegen Menschen. In der ersten Einstellung, welche frontal die Kammern zeigt, werden vier Männer sichtbar. Es entsteht hier zunächst der Eindruck, dass vermutlich nur Männer an Bord sind. Anzumerken ist, dass gleich in dieser ersten Einstellung sichtbar wird, dass auch ein Afroamerikaner zur Crew gehört. *Star Trek: The Original Series* (ab 1966) hat wahrscheinlich den Weg geebnet, nachdem die Serie darauf bedacht war, eine friedliche internationale (und intergalaktische) Zusammenarbeit zu inszenieren und hierfür eine Vielfalt an ethnischen Gruppen in Szene gesetzt hat.[272] Die Personen auf der Nostromo sind alle mit weißen Boxershorts bekleidet und scheinen zu schlafen. Auf der nackten Brust sind kabellose Elektroden angebracht, welche vermutlich die Vitalfunktionen übertragen. Die Perspektive wird geändert und zeigt nun den weißen Mann, welcher vorher rechts im Bild war, im Mittelpunkt. Wie sich später in der Handlung herausstellen wird, handelt es sich hierbei um Kane. Kane ist nicht nur der wissbegierige Entdecker – wie weiter oben schon ausgeführt – sondern wird auch später das Alien gebären. Erfahrene ZuschauerInnen werden nach dieser Aufwachszene vermuten, dass Kane als erster sterben wird. Denn „wenn er von der Kamera

[270] Alien (1979) [Ak.]: 01:35 – 01:52 (Terry Rawlings, Cutter)
[271] Alien (1979) [Ak.]: 02:43 – 03:13 (Terry Rawlings)
[272] Vgl. Sennewald (2007): S. 11f.

ausgewählt wurde, schuldig zu sein […] und es sich um einen Horrorfilm handelt, ist das fast wie ein Gesetz.“[273] Auch gehe ich mit Döring konform, dass der Abgang Kanes, „während alle anderen sich gerade erst zu regen beginnen“[274] diese Vermutung intensiviert.

Zu dieser Szene ist ebenfalls anzumerken, dass bei genauerer Betrachtung der zweiten Einstellung (Kane mittig im Bild), die zweite Person rechts von ihm eine Art dünne Bandage im Bereich quer über den Brustkorb trägt.[275]

Abbildung 5: Aufwachszene mit schlafender Frau

Veronica Cartwright, welche die Figur Lambert spielt erklärt dies im Audiokommentar: „*Die Brustwarzen der Frauen waren mit weißem Hansaplast abgeklebt, weil wir alle nur Boxershorts anhatten. Andernfalls hätten sie den Film in fünf Ländern nicht zeigen können.*“[276] Ein wenig stellt sich jedoch die Frage, warum die Frauen nicht gleich Oberteile bekommen haben, sondern dieser Weg gewählt wurde. Eine Möglichkeit könnte sein, dass sie einen Überraschungseffekt einbauen wollten, wenn die weiblichen Figuren zum ersten Mal sichtbar werden. Denn ich wage es zu bezweifeln, dass dieser dünne Klebestreifen bei der ersten Betrachtung des Filmes den RezipientInnen bewusst auffällt. Zum ersten Mal werden die beiden weiblichen Figuren sichtbar, als die gesamte Crew beim Essen zusammensitzt und den ZuschauerInnen vorgestellt wird. Die Kamera schwenkt durch den Raum und zeigt

[273] Döring (2006): S. 234
[274] ebd.
[275] Alien (1979): 0:05:28, siehe Abbildung 5
[276] Alien (1979) [Ak.]: 0:05:26 – 0:05:33 (Veronica Cartwright)

zunächst Lambert, welche sich gerade die Haare mit einem Handtuch trocknet und dieses ihr Gesicht verdeckt. Somit ist als erste Frauenfigur Ripley bei Minute 0:06:29 sichtbar.

Die stürmische Atmosphäre auf dem Planeten LV-426 kann als Anspielung auf die kommende Unordnung interpretiert werden. Während der Außenmission legt sich der Sturm und die Crew erblickt das fremde Raumschiff. In dieser ersten, totalen, Einstellung kann die Form als Phallussymbol gedeutet werden.[277]

Abbildung 6: Das Derelict als Phallussymbol

Als die Crew weitergeht, kommen sie zu den Eingängen des Raumschiffes, welche von Giger offensichtlich einer Vagina nachempfunden wurden.[278]

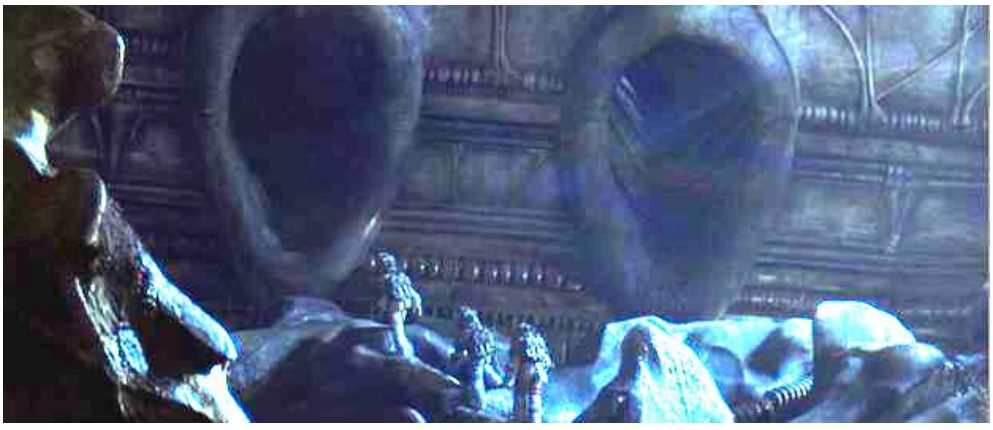

Abbildung 7: Die Eingänge des Derelicts

[277] Alien (1979): 0:24:46, siehe Abbildung 6
[278] Alien (1979): 0:25:19, siehe Abbildung 7

In manch einer Literatur wird die Grundform des Raumschiffes als gespreizte Beine[279] bzw. "Schenkel"[280] interpretiert: „The overall impression is that the party has penetrated the body of a gigantic female, whose alieness is represented by its enormous size and the multiplication of sexual organs that write large the absent phallus that marks the Other."[281] Meiner Auffassung nach kommt diese Assoziation jedoch nur durch die nachgeordnete Bildeinstellung zustande, nachdem Giger dafür bekannt ist oftmals die Formen weiblicher wie auch männlicher Sexualorgane zu verwenden.

Auf der non-verbalen Ebene ist auch die akustische Untermalung anzusprechen. In diesem Film gibt es keine Stille, es sind immer kaum wahrnehmbare Geräusche vorhanden, welche die Paranoia und Unruhe verstärken sollen. Das dröhnende Motorengeräusch ist fast immer zu hören.[282]

Als einzige Stück, welches nicht für den Film komponiert wurde, ist ein Stück aus Wolfang Amadeus Mozarts „Eine kleine Nachtmusik". Genauer ein Teil der Serenade Nr. 13 in G-Dur, 2. Satz (Köchelverzeichnis 525). Diese hört sich Dallas im Raumgleiter an, nachdem Ripley und Ash das Gespräch über die Befehlsgewalt führen, und bevor das Chaos (die Geburt des Chestbursters) losbricht.[283] Es ist eine schöne Anspielung auf das Horrorgenre selbst, bei dem die meisten Gefahren in der Nacht auf die Menschen lauern. Dies wurde auch im zweiten Teil der Reihe eingebaut (zwar ohne Mozart) mit der Warnung Newts: „Es ist bald dunkel und meistens kommen sie [die Aliens, Anm. IG.] nachts – meistens nachts."[284]

4.2. Zwischenfazit – Ripley die unabhängige Frau?

Der Film *Alien* hat auch heute an Aktualität nichts eingebüßt. Dies zeigt sich zum Beispiel bei den Listenerstellungen des „American Film Institute" (AFI), „a non-profit educational and cultural organization"[285], welche sich zur Aufgabe gemacht hat, „to preserve the history of the motion picture, to honor the artists and their work and to educate the next generation of

[279] Vgl. Cherry (2009): S. 116
[280] Döring (2006): S. 243
[281] Gallardo / Smith (2004): S. 33
[282] Vgl. Alien (1979) [Ak.]: 0:47:28 – 0:48:06 (Ridley Scott)
[283] Alien (1979): 0:44:05 – 0:44:30
[284] Aliens (1986): 01:10:46 – 01:10:51
[285] America Film Institue - AFI: „AFI – Beschreibung": http://www.afi.com/about/whatis.aspx ; letzter Zugriff am 17.10.2011

storytellers."[286] Hier findet sich *Alien* auf dem sechsten Platz der Liste „AFI's 100 YEARS…100 THRILLS"[287], die Figur Ellen Ripley (allerdings in *Aliens*) auf der Liste „AFI's 100 YEARS…100 HEROES & VILLAINS"[288] (je 50) auf dem achten Platz als Heldin und das Alien (interessanterweise aus *Alien*) auf der Seite der „Schurken" auf dem 14. Platz, wieder.

Die Figur der Ripley in *Alien* war eine neuartige Inszenierung von Frauen in Horror- bzw. Science-Fiction-Filmen. Sie bewahrt weitgehend Ruhe, zeigt auch in Stresssituationen rationales Verhalten und kann durch ihre Intelligenz überleben, ohne dabei auf einen männlichen Retter angewiesen zu sein. Es ist eine neuartige Konstruktion von Weiblichkeit filmisch umgesetzt worden. Ich gehe mit Gallardo konform, dass diese emanzipierte Figur eindeutig „the product of 1960s and '70s Second Wave feminism"[289] ist.
Deutlich wird dies bei ihrem Aufstieg in der Hierarchie. Klassisch wäre diese Position für den männlichen Helden „einer Figur, die mit größter Autorität und Legitimation zur Machtausübung ausgestattet ist. Wenn die aktive Heldenfigur weiblich ist, bedeutet dies einen entscheidenden narrativen Bruch mit erzählerischen Konventionen."[290] In der Position des Captains kommen die Attribute Autorität und der absolute Machtanspruch noch hinzu, welche mit einer Heldin „ebenfalls patriarchale Machtverhältnisse unterläuft."[291]

Beachtet werden muss, dass in der ersten Version des Drehbuchs von Dan O'Bannon keine Frauen in diesem Film vorgesehen waren. Paul Newman, der für den perfekten Offizier Ripley gehalten wurde, sagte dem Engagement ab. Die Produzenten Gordon Carrol, David Giler und Walter Hill kamen auf die Idee, dass in der fernen Zukunft die Gleichberechtigung soweit Einzug gehalten haben könnte, dass auch Frauen selbstverständlich Besatzungsmitglieder sein könnten und schrieben somit das Drehbuch für zwei Frauenrollen um.[292] „*Weil nur sieben Personen mitspielten, sollten alle brillante Schauspieler sein. [...] Wir wählten perfekte Charakterschauspieler und eine unbekannte Hauptdarstellerin aus. Für diese Rolle wollten wir keinen großen Namen.*"[293] Interessant hierbei ist, dass Paul Newman allerdings damals

[286] AFI: „AFI – Beschreibung": http://www.afi.com/about/whatis.aspx ; letzter Zugriff am 17.10.2011
[287] AFI: „AFI's 100 YEARS…100 THRILLS": http://www.afi.com/100Years/thrills.aspx ; letzter Zugriff am 17.10.2011
[288] AFI: „AFI's 100 YEARS…100 HEROES & VILLAINS": http://www.afi.com/100Years/handv.aspx ; letzter Zugriff am 17.10. 2011
[289] Gallardo / Smith (2004): S. 3
[290] Sennewald (2007): S. 53
[291] ebd., S. 55
[292] Vgl. Maguffe (1994): Sigourney Weaver; S. 76
[293] Alien (1979) [Ak.]: 04:50 - 05:05 (Ridley Scott)

schon ein bekannter Schauspieler war und er nur durch seine Ablehnung nicht als Ripley engagiert werden konnte. Dies wird im Audiokommentar allerdings nicht erwähnt.

Wie neu diese Inszenierung von Frauen war, zeigt auch, dass selbst einer der Schauspieler, Yaphet Kotto, welcher die Figur Chefingenieur Parker inszeniert, daran zweifelte, dass es einer Frau alleine gelingt, „das Böse" zu besiegen. Ridley Scott bemerkte im Audiokommentar: „*Yaphet versuchte, mich am Haupteingang abzupassen.[...] Jeden Morgen wartete Yaphet auf mich: »Ich darf nicht sterben. Ohne mich wird sie nicht mit ihm fertig. Ich bringe es um. Ich schaffe es.« Er klang wie Muhammad Ali*."[294]

Döring kommt zu dem Schluss, „dass rassische und Geschlechtsdifferenzen in dieser Welt [des Films *Alien*, Anm. IG] an Bedeutung verloren haben, hierarchische und ökonomische Unterschiede aber [...] unverändert weiterbestehen (als ob die antirassistischen und feministischen Bewegungen der Vergangenheit und Gegenwart schließlich einen gewissen Erfolg gehabt hätten)."[295] Hier möchte ich jedoch anmerken, dass „an Bedeutung verloren haben" gleichzeitig impliziert, dass sie (auch im Film) noch immer existieren. Jeff Gould hebt in seinem Beitrag die Klassenunterschiede der Figuren innerhalb der Crew hervor und sieht die Installation derer vom Konzern als Strategie nicht nur um aus der Ferne seine Autorität durch die Macht über Hierarchie zu zeigen, sondern auch als Taktik, damit sich die Crew nicht gegen das Alien zusammenschließt.[296] „If, finally, the Company installs class division among the crew, exercising its authority from a distance through the force of hierarchy, it is the Alien, along for the ride that will undermine the ability of the group to act or preserve itself as a group."[297]

Alexandra Rainer hingegen spricht die Problematik der Geschlechterdifferenzen zu jener Zeit im Film an:

„Es mag 1977 [in *Star Wars*, Anm. IG] fortschrittlich gewesen sein, dass hier überhaupt eine Frau war, die auch eine Waffe zur Hand nahm und Gegner außer Gefecht setzen konnte. Zwei Jahre später entstand auch die Figur der Ripley in *Alien*, der Feminismus der 70er scheint sich ein wenig auf Hollywood ausgewirkt zu haben. Endlich gab es Frauen, die nicht vor einem Kampf schreiend davon liefen. Doch gesellschaftliche Strömungen ein wenig nachzugeben heißt noch lange nicht, feministisch zu sein."[298]

[294] Alien [Ak.]: 1:29:16 - 1:29:31 (Ridley Scott)
[295] Döring (2006): S. 236; Hervorhebungen im Original
[296] Vgl. Gould (1980): S. 283
[297] Gould (1980): S. 283
[298] Rainer (2003): S. 28; Hervorhebungen im Original

Auch wenn es noch nicht auf allen Ebenen und den ganzen Film hindurch gelang die neue Darstellungsweise von Frauen beizubehalten und weiter auszubauen, so markiert jene der Figur der Ripley dennoch eine Zäsur:

„Ripley was, and continues to be, something new. A bastard child of science fiction and horror, she is also the proto-slayer […]. But she is much more: a woman who thwarts the destructive patriarchal desire, faces her shadow self again and again, embraces it, and ultimately incorporates the monstrous feminine into her very being. A creation of men, Ripley nonetheless rattles her chains loudly, filling the void of silence imposed on women by male narratives. She may not get entirely free, but she is seen, she is heard, and she is remembered."[299]

Ob diese neue Inszenierung und somit neue filmische Konstruktion von Weiblichkeit mit der Figur Ripley einen Paradigmenwechsel auslösen konnte, wird sich in den nachfolgenden Kapiteln zeigen.

5. *Aliens – Die Rückkehr* zu alten Traditionen?

Wie in weiter oben schon erwähnt, bedeutete der Film *Alien* einen Bruch mit der bis dorthin geltenden narrativen Konvention. Ripley besitzt Macht, Autorität und ist die Heldin. Im zweiten Teil der Reihe, *Aliens* (1986, R: James Cameron), wird Ripley nicht mehr als weiblicher Captain inszeniert. Sie bleibt zwar die Heldin des Filmes, jedoch nicht ohne an Macht und Autorität zu verlieren. Ob die neue Konstruktion von Weiblichkeit von *Alien* auch in diesem Film ins Bild gesetzt wurde, wird die Analyse zeigen.

Für den zweiten Teil der Reihe ist es wichtig, sich der Zeit der Reagan-Ära bewusst zu sein, denn die Filme der 1980er Jahre waren geprägt von der Präsidentschaft Ronald Reagans (1981-1988). Hollywood beeinflusste den ehemaligen Schauspieler wohl ebenso wie umgekehrt. Dies zeigt sich deutlich in dem er sich nicht nur einmal explizit auf Hollywood bezog, wie zum Beispiel mit seinem berühmten Ausspruch: „Boy, after seeing Rambo last night, I know what to do next time."[300] Nachdem er zum Präsidenten gewählt wurde, führte er Steuersenkungen und die Deregulation als Mittel zum wirtschaftlichen Wohlstand ein. Die

[299] Gallardo / Smith (2004): S. 4
[300] Kellner (1995): S. 79, zitiert nach: Dörner (2008): Medienkultur und politische Öffentlichkeit; S. 227

Verwandlung Hollywoods in ein Netz umfassend, miteinander verwobenen kaum unterscheidbaren Unterhaltungskonzernen unter der Wirtschaft Reagans und einer Zeit der Deregulierung bietet ein aufschlussreiches Beispiel, wie ein ehemaliger Filmschauspieler seinen mythischen Erfolg benützt hatte, um Unterstützungen für seine Programme zu finden, die es den internationalen Investoren ermöglicht haben, ihre Beteiligungen an Hollywood zu stärken. Heterosexualität, Familie und der Entsprechung der biologisch determinierten Arbeitsrollen sah der Präsident als integralen Bestandteil für die Wiederherstellung der amerikanischen Wirtschaft und moralische Gesundheit.[301] Ob, und wenn, wie sich dies auch in der Darstellung Ripleys und somit der Geschlechterkonstruktion in *Aliens* auswirkt, wird die Filmanalyse zeigen.

5.1 Filmanalyse

Der zweite Teil der Alien-Reihe kann als Mischung zwischen den Genres Action und Science Fiction angesehen werden.[302] Es finden sich ebenfalls viele Parallelen zum Kriegsfilm, welche dazu motivieren, *Aliens* als Vietnamfilm im All zu bezeichnen, wie dies u.a. Will Brooker (in Alien Zone II)[303], Lutz Döring[304] und Jürgens[305] in ihren Analysen zu dem Film ansprechen. Auch der Regisseur selbst spricht im Audiokommentar zu seinem Film an, dass er durch die Bilder aus Vietnam inspiriert wurde.[306] Dennoch wurden die wesentlichen Horrorelemente nicht gänzlich ausgelassen, auch wenn sie im Vergleich zu dem ersten Teil der Reihe, in einer stark abgeschwächten Form eingearbeitet wurden. Neben shock cuts sind dies: „rapid visual movements, claustrophobic framing, sudden reaction shots and discordant sound modulations that highlight death, deformity and the collapse of the body.“[307]

Zunächst ein kurzer Abriss der Handlung. Ripley wurde nach 57 Jahren im All gefunden. In der Obhut des Konzerns Weyland-Yutani, welcher auch die Nostromo besessen hatte, versucht sie, die Schrecken zu verarbeiten. Die Company schenkt ihren Ausführungen keinen Glauben,

[301] Vgl. Jordan (2003): Movies and the Reagan presidency; S. 3
[302] Vgl. Internet Movie Database: Aliens – Die Rückkehr: http://www.imdb.com/title/tt0090605/ , letzter Zugriff am 26.10.2011
[303] Vgl. Brooker (1999): Internet Fandom and the Continuing Narratives of *Star Wars*, *Blade Runner* and *Alien;* S. 62
[304] Vgl. Döring (2006): S. 315
[305] Vgl. Jürgens (2005): S. 76
[306] Vgl. Aliens (1991) [Ak.]: 0:32:22 – 0:32:37
[307] Cherry (2009): S. 86

nachdem in der Zwischenzeit auf dem Planetoiden LV-426 eine Kolonie angesiedelt wurde, und es keine Meldungen bezüglich eines fremden Organismus' gab. Erst als der Kontakt zur Kolonie abbricht, schickt der Konzern eine Gruppe von Marines und Ripley als Beraterin, zu LV-426. Dort angekommen, finden sie die Kolonie innen weitgehend zerstört vor und kein Lebenszeichen der Bewohner. Eine Überlebende, ein Mädchen, wird gefunden – Ripley nimmt sich ihrer an. Die Gruppe peilt die Bewohner, wodurch die Marines auf das Nest der Aliens stoßen. Nach der ersten Kampfhandlung ist die Einheit stark geschrumpft, und wie sich im Laufe der Handlung herausstellen wird, werden sie nicht nur seitens der Aliens bedroht.

5.1.1 Ripley - Die Mutter

Ripley ist auch in *Aliens* die Hauptfigur und die Heldin. Wie ich in der Analyse aufzeigen werde, gibt es jedoch markante Unterschiede in ihrer Inszenierung und der Konstruktion von Weiblichkeit. Dies wird schon zu Beginn des Films ersichtlich:

Der Rettungsgleiter wurde gefunden und mithilfe eines Zugstrahls auf ein größeres Schiff gebracht. Die Tür wird von einem Roboter aufgeschweißt, ein weiterer erkundet im Anschluss mittels Laser das Innere. Nach dem Scan zieht sich das technische Gerät wieder zurück, und drei Personen mit Plastikanzügen und Gasmasken betreten den Raumgleiter. Es ist zunächst nur das Atmen zu hören. Eine Person wischt das Eis von der Schlafkammer ab, und die schlafende Ripley wird sichtbar. Nachdem eine Meldung über die Biodaten kommt, nehmen die drei Personen ihre Gasmasken ab, und es zeigt sich, dass alle Männer sind. Dies wird auch von der sprachlichen Seite verdeutlicht: „Jungs, ich glaube die hätten wir noch mal gerettet"[308]. Hier finden wir die erste traditionelle Darstellung: die (aktiven) Männer retten die (passive) Frau. Während die erste Einstellung, in der die Figur Ripley in *Alien* in die Handlung eingeführt wurde, sie bereits aktiv zeigt, erblicken wir hier eine schlafende, passive Frau in einem Glassarg, die darauf wartet, von einem Prinzen wachgeküsst zu werden.

Nachdem Ripley aus ihrem Schlaf geweckt wurde, befindet sie sich in einem Krankenzimmer auf einer Raumstation. Eine (dunkelhäutige) Krankenpflegerin klärt die orientierungslose Ripley darüber auf, dass sie sich bereits einige Tage auf der Station befindet. Kurz darauf betritt Burke (gespielt von Paul Reiser) mit Kater Jones auf dem Arm das Zimmer. Er stellt

[308] Aliens (1986): 0:03:21 – 0:03:23

sich als Carter Burke vor und fügt hinzu: „Ich arbeite für die Gesellschaft hier. Aber das soll Sie nicht beunruhigen. Ich bin ein netter Kerl sonst.“[309] Dies erinnert die ZuschauerInnen an den Anteil der Company in *Alien* – zur Erinnerung: Oberste Priorität die Sicherstellung des fremden Organismus', Crew ersetzbar. Zudem teilt er Ripley mit, dass die Ärzte glauben, dass sie ihren Orientierungssinn und ihre physische Kraft bald wiedergewinne und dies nur eine Folge des langen Schlafes sei. Es wird hier somit sprachlich verdeutlicht, dass sie schwach ist. Dies kann als zweite tradierte Darstellung interpretiert werden: Die Frau als schwaches Wesen. Durch den performativen Akt ist Ripleys Schwäche nun festgeschrieben und mit ihr verbunden. Dies wird durch die nachfolgende Szene[310] verstärkt:

Burke kommt die Aufgabe zu, Ripley mitzuteilen, wie lange sie im All unterwegs war und gibt zu bedenken, dass es bei ihr einen Schock auslösen könnte. Auf ihr Drängen eröffnet er ihr: 57 Jahre. Während Burke weiterredet, hören die ZuschauerInnen den immer schneller und lauter werdenden Ton des Herzmonitors, welcher dann direkt von Ripleys Herzklopfen und ihrer Atmung übertönt wird. Der Kater Jones faucht sie an und springt von ihrem Schoß auf den Boden. Er verkriecht sich hinter einem Kästchen und starrt Ripley weiter an. (Auf der bildlichen Ebene gibt es hier viele Parallelen zu der Szene in *Alien*, als Brett ums Leben kommt.) Mit weit aufgerissenen Augen und Mund windet sie sich rückwärts und schlägt um sich. Unterdessen hat Burke Hilfe geholt und nun versuchen drei Personen Ripley niederzudrücken und zu fixieren (hier Parallelen zu Kanes letzter Szene). Ihr Gesicht ist nun schweißbenetzt, sie hebt ihr Oberteil an, und ihr Bauch kommt zum Vorschein. Dieser wölbt sich auf, und der Kopf des Chestbursters ist schemenhaft durch die Haut zu erkennen.[311]

Abbildung 8: Ripleys Albtraum

[309] Aliens (1986): 0:04:05 – 0:04:10
[310] Aliens (1986): 0:03:56 – 0:05:33
[311] Aliens (1986): 0:05:33, siehe Abbildung 8

Anzumerken ist, dass wie der Name schon sagt, jener eigentlich durch den Brustkorb „gebiert“ wird bzw. aus seinem Wirt herausbricht. Diese Szene will offensichtlich Assoziationen mit dem menschlichen Geburtsvorgang wecken und kann als Anspielung auf die Wichtigkeit von und die Angst vor Mutterschaft in diesem Film verstanden werden. Während das biologische Geschlecht Ripleys im ersten Teil der Reihe (zumeist) kein Thema ist, wird hier direkt darauf Bezug genommen. Ripley wird in dieser Szene als Frau und Mutter konstruiert. Somit finden sich in *Aliens* innerhalb der ersten sechs Minuten des Films in der Inszenierung der Figur Ripley, drei Formen der lang tradierten narrativen Konvention. Kurz darauf schreckt sie aus dem Schlaf auf, und es wird deutlich, dass dies nur ein Albtraum war. Dies komplettiert die zuvor angesprochene fehlende physische Kraft um die Ebene der psychischen Stärke. Zudem gibt es in der Special Edition von 1991 eine zusätzliche Szene, in welcher Ripley explizit als Mutter angesprochen wird, nachdem sie von Burke erfährt, dass ihre Tochter zwei Jahre zuvor kinderlos auf der Erde gestorben sei.

Wurde im ersten Teil der Reihe die Figur Ripley in keiner Szene als inkompetent gezeichnet, werden ihre Entscheidungen (die sie in *Alien* getroffen hat), hier in Frage gestellt. Der Konzern, bzw. seine Vertreter, beurteilen Ripleys Handlungen als unangemessen, nachdem sich (angeblich) kein Beweis für den fremden Organismus finden ließ. Dies ist insofern zu bezweifeln, als der Konzern vor dem Abflug der Nostromo schon von seiner Existenz (wenn nicht des Aliens direkt, dann irgendeines fremden Organismus') wusste und daraufhin den wissenschaftlichen Offizier ausgetauscht hat. Ripley muss sich vor einem Gremium verteidigen, welches aus neun Personen besteht. Darunter befinden sich zwei Frauen, wobei eine davon nur kurz im Bild zu sehen ist. Anzumerken ist hier, dass sie sich durch die Kleidung nicht von den männlichen Mitgliedern unterscheiden. Sie tragen beide Anzüge, Hemd und Krawatte.

Das Gremium rechtfertigt die Zweifel über dem finanziellen Wert, den die Nostromo hatte (42 Millionen Dollar, ohne Frachtgut). Es wird zwar angesprochen, dass der Flugschreiber einige von Ripleys Aussagen bestätigt, dennoch wird der Grund für die Landung auf LV-426 (hier wird das erste Mal der Planetoid aus *Alien* benannt), wie auch jener, der sie zur Aktivierung des Selbstzerstörungsmechanismus bewogen hat, als „unbekannt“ betitelt. Zu Beginn dieser Szene[312] spricht Ripley an, dass sie bereits dreieinhalb Stunden diskutieren und sie alles schon

[312] Aliens (1986): 0:07:28 – 0:11:59

mehrmals durchgegangen seien. Dennoch werden ihre Schilderungen nicht ernst genommen und Ripley für geistig verwirrt gehalten.

Für die Analyse dieser Szene ist der Dialog zwischen einem der weiblichen Gremiumsmitglieder und der Hauptfigur interessant. Die weibliche Randfigur wird von einem Kollegen gefragt, ob auf dem Planeten Hinweise auf den feindlichen Organismus festgestellt werden konnten, worauf sie antwortet: „Nein, nur Felsen. Es gibt dort kein Leben.“[313] Bei dieser Aussage ist zu beachten, dass die ZuschauerInnen später erfahren, dass dort eine Kolonie angesiedelt wurde, und es daher doch „Leben“ auf dem Planeten gibt. Dies könnte als Kritik am neoliberalistischen System gedeutet werden, welches Menschen nur noch als Mittel zum Zweck, als „Arbeitsmaschinen“ betrachtet. Weiters kann dies eine Anspielung darauf sein, dass höhere Gremien sich nicht (mehr) darüber im Klaren sind, dass es sich auch bei Arbeitskräften um Menschen handelt. Als weiteren Punkt, welcher in die Analyse mit einbezogen werden muss, sehe ich den folgenden Ausspruch Ripleys, welcher hier anschließt: „Ist der Intelligenzquotient in den vergangenen 50 Jahren wirklich so gewaltig gesunken? Ma’am, ich sagte doch schon, dass dieses Wesen nicht hier auf unserem System geboren wurde. Das Raumschiff war unbemannt. Es gehörte keiner uns bekannten Baureihe an. Ist das jetzt klar?“[314] Obwohl Ripleys Frage allgemein interpretiert werden könnte, sieht sie ausschließlich zu ihrer Gegenspielerin. Durch die direkte Ansprache der Frau als „Ma’am“ wird die Randfigur sprachlich, durch den Performativitätsakt, als Frau konstituiert. Der vorherige Satz mit dem Blick zu ihr, bekommt die unausgesprochene Bedeutung, dass dies nur für Frauen gelte. Diese Vermutung wird verstärkt, indem sich die Aussage an die einzige (sprechende) Frau im Gremium richtet und keine männliche Figur für diesen Dialog eingesetzt wurde.

In diesem Streitgespräch wird nicht nur von Seiten Ripleys ihrer Gegenspielerin der Verstand abgesprochen. Durch die Erwiderung „Und allen Ernstes wollen Sie behaupten, dass sie in diesem Raumschiff etwas entdeckt haben, worüber in 300 bewohnten Welten nie jemand berichtet hat?“[315], werden die verhärteten Fronten noch einmal deutlich. Die weibliche Randfigur zitiert im Folgenden Teile von Ripleys Aussage, um ihre geistige Gesundheit indirekt in Frage zu stellen. Gallardo und Smith beschreiben diese Figur als: „she is the self-serving, power-hungry professional who has abandoned her womanhood completely in favor

[313] Aliens (1986): 0:08:44 – 0:08:46
[314] Aliens (1986): 0:08:46 – 0:08:54
[315] Aliens (1986): 0:08:55 – 0:08:59

of masculine forms of power (as well as wardrobe), and, therefore, she is the most derisive of Ripley, the working woman.“[316]

Nach zweimaliger Unterbrechung, seitens Van Leuwens, wird Ripley laut und emotionsgeladen, wobei hier Wut und Aggression überwiegen. Nach diesem emotionalen Ausbruch, blicken die Kommissionsmitglieder sie nicht nur verwundert, sondern regelrecht schockiert an. Die weiter oben angesprochene Tabuisierung von Wut und Aggression bei Frauen wurde hier zusätzlich auf der Bildebene umgesetzt. Burke, welcher sich auch am Tisch inmitten der Mitglieder befindet, jedoch in dieser Szene kein Wort verloren hat, wendet sich mittels Körpersprache ab. Dies kann als Anspielung für seine weiteren Handlungen gesehen werden, worauf ich weiter unten (Kapitel 5.2.4 – Gewalt) genauer eingehen werde. In dieser Szene wird deutlich, dass Ripley Kompetenz und geistige Gesundheit von Seiten des Konzerns abgesprochen wurde.

Am Ende dieser Szene fordert Ripley den Vorsitzenden, Van Leuwen (gespielt von Paul Maxwell) auf, den Planeten zu kontrollieren. Hierauf erfährt sie, dass seit mehr als 20 Jahren Menschen – genauer Familien – dort leben und sich noch nie über feindliche Organismen beschwert hätten. Durch ihre Bestürzung wird der Aspekt der Mütterlichkeit auch hier hervorgehoben. Anzumerken ist, dass Van Leuwen nicht sagen kann, wie viele Familien auf dem Planeten wohnen, was die Annahme – Menschen als Mittel zum Zweck – verstärkt.

Während Ripley in *Alien* in keiner Szene resignierend gezeichnet wurde, zieht sie es hier nicht in Erwägung, bei der Mission auf LV-426 zu helfen. Mit einem „Das geht mich nichts mehr an“[317] wird dies auf der sprachlichen Ebene verstärkt. Indirekt wird dies als ein Zeichen von Unsicherheit und als Angstreaktion verstanden, was sich in der Garantie für Ripleys Sicherheit, seitens Lt. Gormans, äußert. Die nachfolgende Szene[318] zeigt Ripley aus dem Schlaf hochschrecken, sie reibt sich das Brustbein wie nach dem ersten Albtraum. Sie ist schweißgebadet und weint. Dies verstärkt zusätzlich zu den vorigen Szenen die Schwäche der Figur.

[316] Gallardo / Smith (2004): Alien Woman; S. 76
[317] Aliens (1986): 0:12:57 – 0:12:58
[318] Aliens (1986): 0:14:58 – 0:15:42

Die Aggression Ripleys wird in der Essensszene betont. Als sie herausfindet, dass Bishop (gespielt von Lance Henriksen) ein Android ist, schlägt sie ihm das Tablett mit Essen, welches er ihr angeboten hatte, aus der Hand. Hier bekommt das Vertrauensverhältnis zwischen Ripley und Burke einen Riss, nachdem er nicht erwähnt hatte, dass ein Android mit an Bord kommen würde. Auf Ripleys Frage nach dem Grund des Verschweigens, antwortet Burke nur: „Ich hab mir nichts dabei gedacht. Das ist in der Praxis nun mal so üblich.“[319] Bishop fragt Ripley, ob es ein Problem für sie sei. Bevor sie antworten kann, klärt Burke ihn darüber auf, dass auf Ripleys letzten Mission „der Synthetische“ eine Funktionsstörung hatte, und es Probleme gab. Recht taktlos fügt er hinzu: „ein paar Tote auch“.

Die erste Begegnung mit dem Kind – Newt (gespielt von Carrie Henn) – folgt kurz auf die Entdeckung einiger Facehugger im medizinischen Labor. Die Gruppe besteht in dieser Szene[320] aus Ripley, Burke, Bishop, Lt. Gorman, Pvt. Frost, Pvt. Drake und Cpl. Hicks. Eingeleitet wird sie mit dem „Motion Tracker“, einem Bewegungsmelder (ähnlich dem in *Alien*), welcher die Gruppe zu dem Kind führt. Nachdem die Militärs nicht damit rechnen, ein Kind vorzufinden schießen sie zunächst, registrieren allerdings rechtzeitig, dass es sich nicht um ein Alien handelt. Das Kind versteckt sich in einem Zwischenraum in der Wand. Cpl. Hicks (gespielt von Michael Biehn), welcher die Führung der Gruppe inne hat (obwohl Lt. Gorman dabei ist, hingegen unbewaffnet), ruft Ripley zu sich, welche sich im Hintergrund der Gruppe aufgehalten hat. Das Herbeirufen Ripleys – als einzige Frau in der Gruppe – kann als Festschreibung des Zuständigkeitsbereichs der Frau für das Kind interpretiert werden. Ripley wird somit auf Grund ihres biologischen Geschlechts dazu aufgefordert, die Funktion der Mutter zu übernehmen.

Während des Versuches Ripleys, das Kind mittels Sprache hervorzulocken, spricht nur sie es direkt an und versucht es zu beruhigen. Die männlichen Figuren drängen indessen Cpl. Hicks das Mädchen herauszuholen, was dieser nonverbal versucht, indem der nach ihr greift. Das Kind zieht sich weiter zurück, je näher sein Arm kommt. Dennoch erreicht er es und packt es. Newt wehrt sich gegen seinen Griff und seinen Versuch, sie aus ihrem Versteck zu ziehen. Sie beißt in seinen Arm. Reflexartig löst sich sein Griff, und er zieht ihn zurück. Auf allen Vieren, flieht das Kind durch einen engen Lüftungsschacht in einen kleinen Raum. Ripley folgt ihr als

[319] Aliens (1986): 0:21:18 – 0:21:21
[320] Aliens (1986): 0:42:05 – 0:45:56

einzige der Gruppe. Als das Kind auch vor ihr flüchten will, packt sie es und hält es fest umarmt. Sie spricht beruhigend auf Newt ein, unter anderem mit denselben Worten, die sie bei Kater Jones verwendet hat. Somit ist hier eine weitere Parallele zu *Alien* zu finden, auch wenn, meiner Meinung nach, der Kater nur bedingt als „Kindesersatz" interpretiert werden kann. Denn der Kater bringt die Mütterlichkeit Ripleys lediglich eingeschränkt und nicht in dem emotionalen Umfang zum Vorschein.

Lt. Gorman versucht, Newt – deren eigentlicher Name Rebecca Jordan ist – zum Sprechen zu bewegen, erhält jedoch keine Antwort. Als Folge versucht er es mit mehr Nachdruck, wobei ihn Ripley unterbricht. Diese kurze Szene[321] bietet zwei interessante Aspekte für die Analyse: Zum einen die gewählte Wortwahl Gormans, im Bezug auf Newt: „Denk mal nach, Rebecca. Konzentrier dich. Erzähl uns alles von Anfang an. Zunächst mal wo sind deine Eltern? Jetzt hör mal Rebecca, du musst schon versuchen uns zu helfen…"[322]. Mit dem Ausspruch „Denk mal nach" bzw. in der englischen Fassung „Now think" impliziert seine Aussage, dass sie es bisher noch nicht getan hat. Weiters ist Gorman der Überzeugung, dass sie ihnen helfen „muss", womit er ihre Freiheit es zu tun, oder zu lassen, auf der sprachlichen Ebene einschränkt. Zudem fügt er nach der Unterbrechung seitens Ripleys hinzu: „Ihr Verstand ist blockiert." Dies zeigt deutlich, dass es Gorman nicht in Erwägung zieht, dass sie ihm nicht antworten will und spricht ihr zugleich ihre geistigen Fähigkeiten ab.

Nachdem Gorman seinen Versuch als „Zeitverschwendung" betitelt und sich mit Dietrich entfernt, setzt sich Ripley Newt gegenüber. Ripley begibt sich dadurch auf Augenhöhe, zumal Newt auf einem Tisch sitzt. Dieser deutliche Unterschied in der Körperhaltung zu dem Kind – Gorman stand und blickte somit auf das Mädchen herab – zeigt die Festschreibung der als weiblich codierten Eigenschaften wie Einfühlungsvermögen, Nachsicht und Geduld. Weiters ist es für die Analyse nicht unwichtig, wie Ripley versucht, mit der abwesend wirkenden Newt in Kontakt zu treten. Sie gibt ihr heiße Schokolade zu trinken und verfällt in dieser frühen Phase in die fürsorgliche und nährende Mutterfunktion. Dies wird verstärkt, indem sie anfängt, das schmutzige Gesicht Newts zu reinigen. Mit dem Ausspruch: „Nicht zu glauben, da steckt ja ein kleines Mädchen drunter… Und ein hübsches noch dazu."[323] lassen sich gleich zwei Elemente für die Analyse festmachen. Zum einen hebt sie durch den Begriff „hübsch" das biologische Geschlecht Newts hervor, nachdem dies ein stark weiblich codierter Begriff ist,

[321] Aliens (1986): 0:46:06 – 0:47:38
[322] Aliens (1986): 0:46:09 – 0:46:20
[323] Aliens (1986): 0:47:18 – 0:47:24

nachdem es unüblich ist, einen Jungen als solches zu bezeichnen. Zum anderen ist die Bezeichnung als „kleines Mädchen“, gleich eine doppelte Verkleinerung, zum einen auf der semantischen Ebene durch das „klein“ wie auch auf der grammatikalischen durch die Endung „-chen“. Im Sinne Butlers ist dies als performativer Akt zu sehen, welcher Newt von hier an explizit als weiblich konstituiert. Dies wurde sie zudem auch auf der Ebene der Bildsprache, zumal sie die gesamte Zeit über einen Puppenkopf mit sich trägt. Junge Frauen im Kindesalter als Mädchen zu bezeichnen ist in der deutschen Sprache für Kinder weiblichen Geschlechts vor der Pubertät im alltäglichen Sprachgebrauch gängig. Obwohl der Begriff „Mädchen“ an das Alter der angesprochenen Person anknüpft, und ich ihn auf Grund mangelnder Synonyme ebenfalls gebrauche, stehe ich der doppelten Verkleinerung, wie in dem Beispiel „kleines Mädchen“, kritisch gegenüber.

Die Stärke Ripleys wird zum ersten Mal im ersten Kampfeinsatz deutlich. Während Gorman, durch seine Emotionalität, nicht die Kontrolle über sich selbst zurückerlangt, nimmt es Ripley in die Hand, die Truppe Marines – zu diesem Zeitpunkt schon dezimiert – herauszuholen. Eigenmächtig setzt sie sich ans Steuer des APCs (dem gepanzerten Truppentransportfahrzeug) und steuert es direkt in die Kampfzone. Obwohl jede Sekunde ein weiterer Marine sterben könnte, findet sie trotzdem die Zeit, den Sicherheitsbügel Newts herunterzuklappen. Ab diesem Zeitpunkt wandelt sich Ripleys Verhalten von passiv reagierend zum aktiv agierenden. Dies zeigt sich in der weiteren Inszenierung der Figur deutlich. Sie übernimmt das Kommando, trotzdem Ripley Burke daran erinnert hat, dass Hicks die Befehle gibt. Sie verteilt Aufgaben und schmiedet Pläne, wie sie die Aliens von sich fernhalten können, bis Rettung eintrifft.

Die Darstellung Ripleys als fürsorgliche Mutter Newts, wird durch Konkretisierung Hicks’ als Vaterfigur verstärkt. Der Höhepunkt in der Beziehung Ripleys mit Hicks wird mit der Übergabe eines Ortungsarmbands erreicht. Die Verdeutlichung von Hicks, als Teil der Kernfamilie, wird auf der sprachlichen Ebene hervorgehoben: „Verlobt sind wir deswegen nicht.“[324] Dass Newt nicht nur Teil der Gruppe, sondern als Teil Ripleys zu sehen ist, wird in der folgenden Szene[325] deutlich. Sie hält das Mädchen auf dem Arm und trägt es zu Bett. Um das Kind zum Schlafen zu bewegen, befasst sie sich mit deren Puppe. Sie schaut nach, ob die

[324] Aliens (1986): 1:14:36 – 1:14:37
[325] Aliens (1986): 1:14:50 – 1:17:26

Puppe Newts, welche seit Beginn nur aus dem Kopfteil besteht, Albträume haben wird, vor denen sich das Mädchen fürchtet. Es quittiert Ripleys Versuch, es zu beruhigen, mit der Feststellung, dass die Puppe keine bösen Träume haben könne, nachdem sie nur ein Stück Plastik sei. Dies kann als Verweis auf die Unerfahrenheit Ripleys als Mutter gedeutet werden. Ripleys Bindung zu Newt wird durch das Ortungsarmband ins Bild gesetzt. Hier zeigt sich bereits, dass Ripley das Leben des Kindes über ihres stellt. Auf der sprachlichen Ebene wird dies verstärkt, als Ripley dem Mädchen bei ihrem Leben schwört, sie nicht alleine zu lassen.

Die Nähe zu Hicks zeigt sich insbesondere, als Ripley ihn bittet, wenn es soweit sein sollte, sie zu töten. Er erwidert, dass er sie beide töten werde. Dies impliziert, dass er damit rechnet bei ihr zu sein. Darauffolgend erklärt er Ripley die Waffe der Marines. Dies kann auf verschiedene Arten interpretiert werden. Zum einen um sich ihrer Sicherheit abzusichern, zum anderen, um seine Vormachtstellung und seine Beschützerfähigkeiten zu präsentieren. Zudem könnte es auch in die Richtung gedeutet werden, dass Ripley im Falle, sie müsse die Waffe benutzen, nicht ohne Erklärung damit zurecht kommen würde. Hicks' Äußerung zu dem Granatwerfer, dass sie diesen vergessen sollte, würde auf die letzte Möglichkeit verweisen. Ripley gibt sich damit nicht zufrieden, sondern will alles wissen. Das könnte auf den Wunsch nach Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, welche sie in *Alien* hatte, hinweisen.

Bewaffnet und über die Einsatzmöglichkeiten der Waffe aufgeklärt, legt sie sich zu Newt, welche sich mittlerweile unter das Bett auf den Boden gelegt hat. Ripley legt das potentiell lebensrettende Werkzeug aus der Hand und außer Reichweite. Auf der einen Seite könnte dies als irrationale Handlung betrachtet werden. Durch die Fixierung auf das Kind wird die Möglichkeit eines Angriffes ausblendet. Auf der anderen Seite könnte die Sorge, dass Newt damit spielt, während Ripley schläft, sie dazu bewogen haben. Beide sind jedoch stark im Kontext der Inszenierung der Figur als Mutter zu sehen. Als dritte Möglichkeit könnte das vermeintliche Sicherheitsgefühl betrachtet werden, welches durch die Kameraüberwachung ausgelöst wurde. In der Weiterführung der Szene[326] wird diese emotionale Entscheidung – gleich welchen Hintergrund sie haben möge – deutlich als Fehler dargestellt. Ripley wacht auf und sieht zwei Glasbehälter, in welchen die Facehugger von den Kolonisten aufbewahrt wurden, geöffnet am Boden liegen. Nachdem sie Newt geweckt und darauf hingewiesen hat, leise zu sein, greift sie nach der Waffe, welche sich nicht mehr im Raum befindet. Kaum, dass sie sich aufgerichtet hat, springt sie eines der Wesen an, welches sie mit dem Bettgestellt

[326] Aliens (1986): 1:26:39 – 1:30:52

gegen die Wand drücken kann. Obwohl sie das Mädchen dazu aufgefordert hat, sich ruhig zu verhalten, schreit es los. Es kann angenommen werden, dass Newt eine andere Verhaltensweise an den Tag legt, als zu der Zeitspanne, in der sie alleine überlebt hat. Die Vermutung liegt nahe, dass sie nicht alleine überleben hätte können, wenn sie bei dem Anblick der Aliens dieselbe Reaktion – schreiend am Platz verweilend – an den Tag gelegt hätte. Newt kann daher als Ersatz für eine erwachsene „Scream Queen" gesehen werden.

Mit den Facehuggern eingesperrt, die Waffe im angrenzenden Raum liegend, unternimmt Ripley einige vergebliche Versuche, der Situation zu entkommen. Darunter auch über die Bilder der Überwachungskamera, um auf sich und Newt aufmerksam zu machen. Burke, welcher dies arrangiert hat, schaltet den Bildschirm jedoch aus. Während Ripley und Newt unentwegt nach Hicks rufen, bemerkt die Vaterfigur und der potentielle Partner Ripleys dies nicht. Er ist anderweitig beschäftigt. Dies könnte einerseits darauf deuten, dass die Bindung zu den beiden, von seiner Seite aus, nicht so gefestigt ist, dass er sich mittels Überwachungsbildern von ihrer Sicherheit überzeugt. Andererseits könnte dies auch in die Richtung interpretiert werden, dass seine Arbeit Vorrang hat.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass Ripley erst durch Newt auf die Idee gebracht wird, den Versuch zu unternehmen, die Scheibe einzuschlagen, was sich als weiterer Fehlschlag erweist. Fand Ripley in *Alien* schnell und ohne mehrmaligen „trial and error" zu Lösungen wird in *Aliens*, zumindest in dieser Szene, deutlich auf ihre verminderte Problemlösungskompetenz hingewiesen. Erst das Auslösen der Sprinkleranlage und in Folge dessen des Feueralarms, zieht die Aufmerksamkeit Hicks nach sich. Während er auf dem Weg zum Labor ist, wird Ripley von einem Fagehugger angegriffen. Sie kann ihn zunächst von sich wegschleudern, beim zweiten Versuch schafft er es, seinen Schwanz um ihren Hals zu legen. Anstatt ihr zu helfen, bleibt Newt stehen und schreit. Erst als das Mädchen das zweite Exemplar wahrnimmt, welcher sich ihr seitlich nähert, hört sie zu schreien auf. Sie klemmt ihn zwischen Wand und Schrank ein, wie Ripley es beim ersten Angriff mit dem Bett getan hat. Als die Militärs im Labor eintreffen, beschießen das bruchsichere Glas und Hicks springt hindurch. Hicks, Gorman und Vasquez versuchen, Ripley von dem Facehugger zu befreien und Hudson erschießt derweil jenen, der Newt bedroht. Schlussendlich gelingt es Hicks und Gorman, den Facehugger loszulösen, Vasquez indessen hat die Waffe im Anschlag und tötet es schließlich. Konnte in *Alien* der Aspekt des männlichen Retters durch die Hilfe Lamberts maßgeblich abgeschwächt werden, so ist hier Vasquez allein für den Todesstoß verantwortlich – nachdem Ripley bereits gerettet wurde. Zum Abschluss der Szene wird auch auf der Ebene

der Bildsprache noch einmal die Kernfamilie ins Bild gesetzt, wobei Newt die nach Luft ringende Ripley umarmt, welche wiederum von Hicks gehalten wird.

Die Verbindung zwischen Mutter und Kind (Ripley und Newt) ist in den nachfolgenden Szenen stärker dargestellt, als die zwischen Ripley und Hicks. So führen Ripley und Newt die Truppe durch die Luftschächte an, wobei die Erwachsene vom Kind die Richtungsanweisungen erhält. Durch die Explosion einer Granate fällt Newt von einer Leiter auf ein, sich langsam drehendes Ventilationsrad, wobei der Spalt gerade groß genug ist, dass ein Kind hindurch passt. Ripley versucht sie zu retten, kann jedoch nicht Newts Arm, sondern nur ihre Jacke festhalten. Das Mädchen kann sich aus eigener Kraft nicht halten und rutscht aus ihr heraus. Obwohl sie ihr Spielzeug selbst als „nur eine Puppe" bezeichnet, schafft sie es – trotz Extremsituation – nicht, es loszulassen. Dies könnte einerseits als Verbindung zu ihrem „alten" Leben, in der die familiäre Welt noch in Ordnung und sie nicht auf Ersatzeltern angewiesen war, gedeutet werden. Andererseits könnte es auch kritischer als Konstituierung Newts als weiblich interpretiert werden. Erst in ihrem Opferstatus ist ihr weibliches Geschlecht dermaßen manifestiert, dass sie die Puppe loslässt, als sie von Aliens verschleppt wird. Das überlebensfähige und eigenständige Mädchen, was sie noch war, bevor sie „Ersatzeltern" bekommen hat, scheint nicht mehr zu existieren. Sie watet ängstlich, nach Ripley rufend, durch trübes, brusthohes Wasser und schreit, als ein Alien vor ihr auftaucht. Nachdem Hicks mit dem Durchschweißen des Bodengitters fertig ist, und Newt gerettet werden könnte, entdeckt Ripley im Wasser nur noch den Kopf ihrer Puppe. Hierauf wird Ripley stark emotional in Szene gesetzt. Sie schreit und will ihr folgen, wird von Hicks davon abgehalten und auf der Ebene der Bildsprache regelrecht weggezerrt. Kaum hat er die Führung übernommen, wird er von Säure getroffen.

Ripley ist wieder gefasst und hilft ihm aus seiner „Rüstung" (Brust- und Schulterprotektoren, ähnlich wie beim American Football) und stützt ihn darüber hinaus bis zum Abwurfschiff. In diesem macht sie sich bereit zum Kampf: Flammenwerfer und Sturmgewehr klebt sie zusammen und die Problemlösungskompetenz, welche die Figur im ersten Teil der Reihe ausmachte, ist wieder sichtbar. Ihre Entschlossenheit wird in diesem letzten Abschnitt des Films[327] prägnanter als zuvor inszeniert. Auch hier finden sich offensichtliche Parallelen zu *Alien*: Ripley als Einzelkämpferin und unter immensen Zeitdruck stehend, bevor die Anlage explodiert. Beachtlich bewaffnet, nützt sie die Zeit, welche sie im Fahrstuhl verbringt, um sich

[327] Aliens (1986): ab 1:47:45

und ihre Ausrüstung kampfbereit zu machen. Statt dem Bewegungsmelder, welcher die Aliens anzeigt, ist sie mit dem Empfänger von Newts Ortungsarmband unterwegs. Dadurch gelangt sie direkt ins Nest der Aliens. Sie findet das Armband am Boden. Durch die Schreie Newts, welche sie ausstößt als sich vor ihr ein Ei öffnet, kann Ripley sie schließlich finden. Rechtzeitig kann sie den frisch geschlüpften Facehugger töten, wobei sie die Aufmerksamkeit von ausgewachsenen Aliens auf sich zieht. Sie befreit das eingesponnene Kind und nimmt es auf den Arm.

Durch eine Explosion und dem daraus resultierenden Feuer ist der Gang, durch den sie gekommen ist, versperrt, und sie muss einen anderen Ausweg finden. Auf diese Weise gelangt sie nun direkt in einen Raum voller Eier und entdeckt die Königin, welche sie mittels überdimensionalen Schlauches ablegt. Nun stehen Ripley und Newt der Königin direkt vis-à-vis.[328]

Abbildung 9: Die „gute“ vs. die „böse“ Mutter

In dieser Konstellation wird die Gegenüberstellung von Ripley als menschliche, fürsorgliche „gute Mutter“ und der Alien Queen als die „böse Mutter“, welche zudem eine „archaische Mutter […] rein produktive[r]“[329] Natur darstellt, verdeutlicht. Ripley wird als die fürsorgliche, pflegende und beschützende Mutter der verwaisten Newt inszeniert, womit sie die positiven Elemente der Mutterfigur repräsentiert. Brauerhoch beschreibt die Annahme des

[328] Aliens (1986): 1:52:20, siehe Abbildung 9
[329] Brauerhoch (1996): S. 165

Waisenkinds, als die „bewußt gewählte, kulturelle Mutterschaft“[330]. Die Alien Queen hingegen symbolisiert die Natur in ihrer destruktivsten Form, wobei dies durch die albtraumhafte Vision der Geburt verstärkt wird, in derer unwissentliche Subjekte durch gewaltsame Penetration dazu gezwungen werden, die Alien-Babys auszutragen, welche durch den Brustkörper des Wirts gebärt werden.[331] Brauerhoch merkt zu der Inszenierung der Alien Königin an, dass der „weibliche Körper, das biologisch Weibliche eine verabscheuungswürdige und abstoßende Darstellung“[332] erleidet. Mit starkem psychoanalytischem Bezug bezeichnet Barbara Creed das Alien (aus *Alien*) als Mittler der archaischen Mutter, welche jedes Leben zerstört und gleichzeitig wieder einverleibt.[333] Somit kann die Alien Queen – wie es auch Brauerhoch schon erfasst hat – als die Ausformulierung der archaischen Mutter auf der bildlichen Ebene betrachtet werden.

Dennoch haben die Mütter eines gemein – sie schützen beide ihre Nachkommen: Nachdem Ripley, um ihre Gewaltbereitschaft zu demonstrieren, ihren Flammenwerfer über den Eiern einsetzt, befehligt die Königin ihre Drohnen (wie jene Aliens genannt werden, die sich um das Nest kümmern), auf Abstand zu gehen und die Menschen passieren zu lassen. Auf ihrem Weg, wendet Ripley ihren Blick nicht von ihrem Gegenüber ab und schreitet vorsichtig zum Ausgang. Fast dort angekommen, öffnet sich eines der Eier. Dies veranlasst Ripley dazu, alle in Brand zu stecken. Ripley tötet in Folge nicht nur die eintreffenden Drohnen, sondern schießt auch auf den „Reproduktionsapparat“[334] der Königin. Es folgt die Wut der Alien Queen: Sie reißt sich von dem überdimensionalen Eiablageschlauch los und nimmt die Verfolgung auf. Sie wird als intelligentes Wesen inszeniert, nachdem sie den zweiten Fahrstuhl benutzt. Überdies schafft sie es, sich in einer Nische des Abwurfsschiffes (im Original „dropship“) festzusetzen, wodurch sie ihren Weg auf die Sulaco findet. Als Bishop aufgespießt wird, stößt Ripley Newt von sich weg. Diese versteckt sich jedoch erst auf Anweisung ihrer Ersatzmutter, welche unterdessen die Königin ablenkt und sich in einen Frachtraum rettet.

Das Mädchen wird von der Alien Queen unter den Bodengittern aufgespürt. Das von Newt gewählte Versteck könnte auf dreierlei hindeuten: Zum einen auf ihre Erfahrung aus der Kolonie, in der die Bodengitter fix befestigt waren. Zum anderen könnte sie die Intelligenz der

[330] Brauerhoch (1996): S. 169
[331] Vgl. Caldwell (2010): ‘Aliens’: Mothers, Monsters and Marines; S. 127
[332] Brauerhoch (1996): S. 169
[333] Vgl. Creed (1993): S. 22
[334] Brauerhoch (1996): S. 164

Alien Queen falsch eingeschätzt haben, hatte sie es vermutlich nur mit den normalen Alien Kriegern[335] zu tun. Als dritte Möglichkeit sehe ich die emotionale Abhängigkeit von Ripley, welche sich während der Handlung stetig aufgebaut hat. Sie veranlasst Newt dazu, auf ihre Hilfe zu hoffen, anstatt rechtzeitig zu agieren. Kaum hört Newt auf, unter den Bodenplatten weiter zu flüchten und beginnt stattdessen zu schreien, öffnet sich ein Tor und Ripley kommt in einem Laderoboter zum Vorschein. Mit ihrem Ausspruch: „Lass sie gefälligst in Ruhe, du Mistvieh!"[336] lenkt sie die Aufmerksamkeit auf sich. In der deutschen Synchronisation sehe ich die Betonung auf das Andere/Animalische gelegt, während es in der englischen Originalfassung: „Get away from her, you bitch!" eindeutig auf dem konstituierten biologischen Geschlecht liegt. Durch den Laderoboter und seine Funktionen schafft es Ripley, die Königin in einem Schacht unter dem mechanischen, metallenen Koloss zu begraben. Die Alien Queen gibt nicht auf und greift nach Ripleys Bein. Diese öffnet die Schleuse zum All, welche sich direkt unter der Königin befindet, wodurch die Königin hinausgeschleudert wird. Wurde Ripley den Film hindurch nicht nur bildlich als Mutter in Szene gesetzt, so wird dies nach dem Endkampf von Newt auch sprachlich festgeschrieben: Sie nennt Ripley „Mommy".

5.1.2 Die weiblichen Militärs

Bis zur Aufwachszene[337], an Bord der Sulaco, ist von weiblichen Militärs keine Rede. Als Burke im Gespräch mit Ripley – indem er versuchte sie zu überzeugen, dass sie mitkommen sollte – die Marines als eine „Truppe äußerst harte Jungs"[338] bezeichnet, spricht er den weiblichen Militärs gleichzeitig das biologische Geschlecht ab und konstituiert sie als männlich.

Interessant an den weiblichen Militärs ist, dass Dietrich und Ferro weiß sind und komplett in den Hintergrund gerückt wurden, während Vasquez explizit als Latina dargestellt wurde. „*Jenette hat helle Haut, Sommersprossen, Haare bis zur Hüfte und blaue Augen. Wir dachten, wenn wir ihr die Haare schnitten, sie dunkel schminkten und ihr braune Kontaktlinsen gaben,*

[335] neben der Königin und den Drohnen, die dritte Form des ausgewachsenen Aliens, jedoch optisch kaum von den Drohnen zu unterscheiden
[336] Aliens (1986): 2:03:26 – 2:03:28
[337] Aliens (1986): 0:16:59 – 0:19:24
[338] Aliens (1986): 0:13:10 – 0:13:11

würde sie es mit ihrem Talent schaffen, diese hispanische Figur zu spielen.“[339] Judith Halberstam sieht in Anlehnung an Gayle Rubin, in der Figur Vasquez eine maskuline Frau („butch“).[340] Dieser Begriff wird für lesbische Maskulinität (von homosexuellen Frauen selbst) verwendet und bezeichnet Frauen, welche sich den männlichen *gender* Codierungen, Stilen oder Identitäten näher fühlen, als den weiblichen.[341] Inness und Llyod nehmen in ihrem Beitrag „G.I. Joes in Barbie Land“ (1996) auf die Figur Ripley Bezug und sprechen sich deutlich dagegen aus, Ripley als „butch“ zu konstituieren. Dieser Begriff, als lesbische *gender* Kategorie, könne auf Ripley nicht zutreffen, nachdem diese Figur heterosexuell gezeichnet ist.[342] Dies ist insofern interessant, als die Figur Vasquez nicht eindeutig homosexuell auszumachen ist. Die Darstellung, anhand derer Halberstam sie als solche bezeichnet, gleicht jener der „phallischen Frau“ von Rainer.

Mit „Vasquez [wird] eine phallische Frauenfigur eingeführt“[343]. Als „phallische Frau“ bezeichnet Rainer Frauenfiguren, denen ein Phallus „angedichtet“ wird, um sie „dem Mann ähnlicher zu machen“[344] und den Mann somit nicht mehr an seine Kastrationsangst erinnert weil sie keinen Phallus besitzt.[345] Rainers Analyse hat zwar einen starken psychoanalytischen Bezug, dennoch denke ich, ist die Differenzierung, zwischen den Figuren Ripley und den weiblichen Militärs, sehr stimmig. Ripley wurde im ersten Teil der Reihe nicht als „der bessere Mann“ in Szene gesetzt, sondern hat es durch ihre weithin fehlende Sexualität geschafft zu überleben.

Während Ripley ruhiger und bedachter an schwierige Situationen herangeht, wird Vasquez als offensiv dargestellt und handelt nach ihren eigenen Regeln. So trägt sie zum Beispiel zusätzliche Magazine mit sich und händigt sie trotz Befehl nicht aus.[346] Zudem geht sie in der Formation der Truppe als erste und trägt, statt einem Helm, ein rotes Stirnband, was sie von den anderen Militärs unterscheidet.

Sie zeigt zudem keine Angst und hat keine Bedenken wegen der Mission. Im Gegenteil: Sie kann es kaum erwarten, ist selbstbewusst und siegessicher. Auffallend ist ihre niedrige

[339] Aliens (1991) [Ak.]: 1:55:59 – 1:56:19
[340] Vgl. Halberstam (2003[5] [1998]): Female Masculinity; S. 181
[341] Vgl. Rubin (1992): Of Catamite and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries; S. 467; zitiert nach: Inness / Llyod (1996): G.I. Joes in Barbie Land: Recontextualizing Butch in Twentieth-Century Lesbian Culture; S. 13
[342] Vgl. Inness / Llyod (1996): S. 16
[343] Rainer (2003): S. 56; Hervorhebung im Original
[344] Rainer (2003): S. 14
[345] Vgl. Rainer (2003): S. 55
[346] Aliens (1986): ca. 0:32:00

Position in der militärischen Hierarchie – als Private (Pvt.) – und dennoch die Führung einer Gruppe übernimmt. Vasquez „entmännlicht den Mann, indem sie der bessere Soldat ist und ihm auch noch im Gespräch die Männlichkeit nimmt. Sie spricht damit selbst ihr Todesurteil aus.“[347] Rainer spricht hier die Szene[348] an, bei der Vasquez von Hudson gefragt wurde, ob sie schon einmal für einen Mann gehalten wurde. In der Verneinung und Retourfrage, sieht Rainer die Ausformung der „phallischen Frau par excellence.“[349] Obwohl Vasquez als der „bessere Soldat“ inszeniert wird, bleiben tradierte narrative Konventionen auch in ihrer Darstellung erhalten. So ist es ihre Befehlsverweigerung – wirklich alle Magazine auszuhändigen und keinesfalls zu schießen – welche das endgültige Chaos im ersten Kampfeinsatz auslöst. Auch Dietrich hat dazu beigetragen, indem sie Apones Befehl –nichts anzufassen – ignoriert. Sie berührt eine eingesponnene Frau, welche nur einige Sekunden später einen Chestburster „gebiert“. Durch das Kreischen des verbrennenden Neugeborenen werden die ausgewachsenen Aliens aktiv.

Diese „Entmännlichung“ seitens der weiblichen Militärs, kann nicht nur bei Vasquez, sondern auch in der Aufwachszene bei Dietrich (gespielt von Cynthia Scott) gefunden werden. Der Scherz über Drake könnte als Untergrabung der Vormachtstellung des Patriarchats bzw. dem männlichen Geschlechts in der militärischen Struktur interpretiert werden, weshalb sie als erste (auf der Ebene der Bildsprache) sterben muss, um die patriarchale Ordnung wiederherzustellen. Hier wurde die Sterbereihenfolge – im Gegensatz zu *Alien* – wieder traditionell in Szene gesetzt, denn gleich nach Dietrich stirbt Frost, der zweite Afroamerikaner.[350] Anzumerken ist, dass dieser durch Dietrichs „friendly fire“ (hier im wahrsten Sinne des Wortes durch ihren Flammenwerfer) getötet wird, während sie von einem Alien in die Höhe gezogen wird. Das Chaos wird verstärkt, zumal sich in der Tasche Frosts die eingesammelten Magazine befinden, und diese durch die Flammen explodieren. Alleine durch die Explosion kommen zwei weitere Marines ums Leben. Anzumerken ist, dass auch Vasquez indirekt „friendly fire“ verübt, indem sie auf ein Alien schießt, welches sich neben ihrem Kamerad Drake befindet. Dieser wird von einem Schwall Alien-Blut getroffen, welches – in allen Teilen der Reihe – aus Säure besteht. Dies ist die einzige Szene in der Vasquez emotional dargestellt wird.

[347] Rainer (2003): S. 56
[348] Aliens (1986): 0:19:11 – 0:19:18
[349] Rainer (2003): S. 56
[350] Vgl. Byers (1990): Commodity Futures; S. 42

Dennoch ist auch diese Inszenierung der Emotionalität nicht von ihrer Funktion als Militär zu trennen. Als „der bessere Soldat“ könnte auch interpretiert werden, dass sie niemanden zurücklassen will – neben dem Umstand, dass sie sich mit Drake am besten von der Truppe verstanden hat. Dies wird später, als sie bereits außerhalb der Kampfzone sind, noch einmal angesprochen. Als sie mit dem APC die Kampfzone verlassen haben, will Vasquez ihre Wut über Drakes Ableben und den missglückten Kampfeinsatz an Lt. Gorman auslassen. Hicks verhindert das. Hudson sieht kurz darauf auf den Bildschirmen, dass Dietrich und Apone noch leben. Während Vasquez sofort zurückgehen will um sie herauszuholen und auch auf der sprachlichen Ebene betont, dass sie niemanden zurücklassen werden, erwidert Hudson „Einen Dreck wird ich tun“. Dieser kurze Dialog zeigt verdeutlich die Inszenierung Vasquez’ als besseren Soldaten. Bei, der bereits im Kapitel zu Ripley (5.2.1.) im Detail erläuterten Szene im Labor, ist anzumerken, dass in der deutschen Synchronfassung Hudson davon spricht, er habe den anderen auch erwischt. Für ZuschauerInnen, welche diesen Teil zum ersten Mal sehen, kann dadurch und auf Grund der kurzen Einstellung der schießenden Vasquez der Eindruck gewonnen werden, dass Hudson alleine beide Facehugger getötet habe. In der englischen Fassung ist diese Fehldeutung jedoch ausgeschlossen.

In ihrer letzten Kampfszene wird abermals auf die Entschlossenheit der Figur verwiesen. Sie kämpft bis zum Ende als Schlusslicht und beschützt so die anderen. Gebückt und rückwärts gehend, kann sie mit dem Tempo der anderen noch mithalten. Bis sie durch ihr eigenes Verschulden (durch Säure) am Bein verletzt ist und nicht mehr gehen kann. Obwohl im gesamten Handlungsverlauf diese Figur durch ihre Härte, Unabhängigkeit und Entschlossenheit als „der bessere Soldat“ gezeichnet wurde, liegt sie nun vor Schmerzen gekrümmt am Boden und schafft es nicht, sich aus eigener Kraft fortzubewegen. Lt. Gorman wird plötzlich aktiv in Szene gesetzt, kommt Vasquez zu Hilfe und versucht sie zu retten, indem er sie weiterzieht. Nachdem sie von Aliens umzingelt sind, zückt der Lieutenant eine Granate. Vereint, Vasquez in der Umarmung Gormans, und mit den Händen die Granate umschlungen, sterben sie zusammen den Heldentod.[351]

[351] Aliens (1986): 1:40:02, siehe Abbildung 10

Abbildung 10: Entmännlichte Vasquez

In dieser letzten Einstellung von Vasquez wurde ihr der Phallus entzogen und die klassisch narrative Konvention für ihren Tod eingehalten. Der männliche Retter bringt sie beide um, wie es Hicks Ripley versprochen hatte, womit die Heterosexualität von Vasquez in ihrer letzten Szene festgelegt und sie schlussendlich in ihrem *sex* und *gender* als weiblich konstituiert wurde.

Die weiblichen Militärs, Dietrich und Ferro (Colette Hiller), sind in ihrem militärischen Rang zwar höher als Vasquez – beide sind Corporal (Cpl.) – stellen jedoch keine handlungstragenden Figuren dar. Dietrich stirbt schon beim ersten Zusammentreffen der „U.S. Colonial Marines“ mit den Aliens. Sie ist die Sanitäterin der Truppe und widmet sich Newt nur im Sinne ihrer Arbeit, indem sie das Mädchen untersucht. Ferro kommt mit Newt nicht in Berührung, nachdem sie das militärische Abwurfsschiff fliegt, welches die Truppe von der Sulaco auf den Planeten LV-426 und zwischen Basis und Kühltürme befördert. Sie stirbt in der zweiten Szene, die sich ihr widmet. Auffallend ist jedoch, wie es zu ihrem Tod kommt: Zurück auf der Sulaco will sie dem Befehl Hicks nachkommen und den Rest der Crew von LV-426 zurückholen. Während die Maschine zum Start bereit ist, wartet sie auf Spunkmeyer (gespielt von Daniel Kash). Während er einsteigt, greift er in zähen Schleim. Als er Ferro davon berichten will, unterbricht und drängt sie ihn, weiterzumachen, damit sie abheben können. Der zähe Schleim war ein Hinweis darauf, dass sich bereits ein Alien im Abwurfsschiff befindet, dem sie nachgehen hätten können, hätte sie ihren Kameraden ausreden lassen. Überspitzt formuliert, könnte interpretiert werden, dass diese Szene Ausdruck dafür sein könnte, dass Frauen selber schuld sind, wenn sie Männer nicht ausreden lassen.

5.1.3 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren

In der Aufwachszene werden die Militärs vorgestellt und die hierarchischen Verhältnisse skizziert. Die afroamerikanische Figur, Apone (gespielt von Al Matthews), hat den Rang des Sergeants inne. Dies ist insofern interessant, als der Schauspieler Al Matthews selbst, als erster Schwarzer Marine, im Laufe des Vietnamkrieges zum Sergeant befördert wurde.[352] Er marschiert mit der Zigarre in der Hand bei den Schlafkammern auf und ab, treibt dabei die Truppe an und preist gleichzeitig die Army an, wie es in Kriegsfilmen üblich ist.

Die erste Szene, in welcher die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren markant inszeniert wurde, stellt die jene im Essensraum[353] dar. Die Besatzung ist auf zwei Tischen aufgeteilt. An einem befinden sich die Marines, bis auf Lt. Gorman, welcher bei Ripley, Burke und Bishop sitzt. Dies wird von einem Militär (Hicks) direkt zur Sprache gebracht, der die Vermutung äußert, der Lt. sei wohl zu fein, um mit den „Ferkeln" zu essen. Hudson (gespielt von Bill Paxton) fragt Sgt. Apone nach der Mission. Die Militärs sind bis zu diesem Zeitpunkt nicht informiert, umso interessanter scheint Apones Antwort: „Ist eine Art Rettungsaktion, Sie werden darauf abfahren. Es soll in der Kolonie ein paar Bräute geben, die wir vor der Jungfräulichkeit retten müssen."[354] Unter den männlichen Militärs bricht Gelächter aus. Die weiblichen Militärs sind nur im Hintergrund zu erkennen, und es macht den Anschein, als hätten sie diese Aussage nicht gehört, oder fühlten sich nicht davon betroffen. Ein Schnitt zeigt die Reaktion Ripleys, welche ungläubig zu dem anderen Tisch blickt und sich körpersprachlich abwendet, ohne dies zu kommentieren. Nachdem *Aliens* auch als Kriegsfilm im All verstanden wird, kann die Analyse von Patricia Mühr, welche Männlichkeitskonstruktionen im US-amerikanischen Kriegsfilm analysiert, auch für diese Szene herangezogen werden, denn: „Diese Äußerungen [Witze und sprachliche Herabwürdigungen; Anm. IG] tragen zur Konstruktion hegemonialer Männlichkeit bei, die insbesondere im Kriegsfilm an Attribute wie unabhängig, risikofreudig, aggressiv und heterosexuell geknüpft ist."[355] Die Betonung der Heterosexualität folgt nur wenige Augenblicke später von Frost (gespielt von Ricco Ross), welcher von sich gibt: „Hey, wir

[352] Vgl. Al Matthews offizielle Homepage: Biographie: http://www.almatthews.co.uk/site/index.php?page=content&content=3974 ; letzter Zugriff am 16.11.2011
[353] Aliens (1986): 0:19:25 – 0:22:07
[354] Aliens (1986): 0:19:34 – 0:19:42
[355] Mühr (2006): Doing ma[r]sculinity – Männlichkeitskonstruktionen im populären US-amerikanischen Kriegsfilm; S. 99

könnten wiedermal auf den Arcturus Fixstern hochstarten, da waren heiße Bräute.“[356] Von einem weiteren männlichen Militär folgt die Bemerkung, dass Frosts jedoch eine „Tunte“ war, was dieser kommentiert mit: „Du spinnst doch, auf dem Arcturus gibt’s überhaupt keine Tunten.“[357] Auffallend ist der Unterschied zwischen der deutschsprachige Synchronisation und dem englischen Original. Während hier die Heterosexualität betont und von Homosexualität abwertend gesprochen wird, ist dies in der englischen Version des Dialogs nicht der Fall:

„ - I sure wouldn’t mind gettin’ some more Arcturian poontang. Remeber that?

- Yeah, Frost, but the one you had was male!

- Doesn’t matter when it’s Acturian, baby.“

Beim Appell[358] wird deutlich, dass die Truppe auf den Lieutenant nicht eingeschworen ist, geschweige denn ihn in seinem Rang respektiert. Dieser Umstand zeigt sich durch Hudsons Unterbrechung, kaum dass der Lt. zu reden angefangen hat. Dies beruht auf Gegenseitigkeit: Er spricht Hudson mit Hicks an, welcher neben ihm sitzt. Zudem scheint der Ranghöchste eine andere Umgangssprache zu benutzen, denn Pvt. Frost kann den Ausdruck „Xenomorph“ für das Alien nicht zuordnen. Hicks hilft ihm und übersetzt es mit „Wanzenjagd“. Das Vertrauen der Marines zum Lieutenant wird zusätzlich geschwächt, indem sie kurz vor dem Absetzen auf LV-426 erfahren, dass es sich bei dieser Mission um seinen zweiten Kampfeinsatz handelt. Seine Unerfahrenheit wird in einigen Szenen zur Sprache gebracht. Deutlich wird dies bei der Einsatzbesprechung, in der er die Wichtigkeit der taktischen Grundlagen und den Ablauf der Mission nach Vorschrift, betont.

Während des Kampfeinsatzes befehligt er die Truppe aus dem gepanzerten Gefährt (APC) heraus und behält seine Untergebenen durch Kameras im Auge. Für jeden Marine gibt es neben dem Bildschirm für die Helmkameras, einen für die Überwachung der Körperfunktionen. Gorman betont seinen Untergebenen gegenüber die Relevanz der Waffenbeherrschung, wird jedoch selbst als inkompetent gezeichnet. Ripley macht ihn darauf aufmerksam, dass „kernlose Explosivgeschosse“ unter dem Wärmeaustauschsystem zu einer

[356] Aliens (1986): 0:19:53 – 0:19:58
[357] Aliens (1986): 0:20:00 – 0:20:03
[358] Aliens (1986): 0:22:09 – 0:25:03

Explosion des Kühlsystems führen kann. Dadurch, dass die Basis in Grunde genommen ein Verschmelzungsreaktor ist, könnte durch das Abfeuern der Waffen eine thermonukleare Explosion ausgelöst werden. Anstatt der Truppe zu erklären, warum sie nicht feuern und ihre Magazine abgeben sollen, befiehlt er ohne jeglichen Kommentar in diese Richtung, die Abgabe.

Die Inszenierung Gormans Unerfahrenheit steigert sich im Laufe des Kampfeinsatzes zur Inkompetenz. Er verkennt den Ernst der Lage und nimmt Ripleys Aufforderung, seine Truppe zum Rückzug zu befehligen, auf Grund seiner emotionalen Reaktion nicht mehr wahr und erstarrt regelrecht vor Panik. Als Vasquez zu schießen anfängt, betitelt er dies zunächst als „Wahnsinn“ und befiehlt in ruhigem, leisen Ton das Feuer einzustellen, wobei es als unmöglich betrachtet werden kann, dass die Marines dies während des lautem Gefechtes hören können. Sgt. Apone, welcher die Truppe im Kampf anführt, konzentriert sich in solchem Maß die Befehle seines Vorgesetzten zu verstehen, dass dieser ein Alien nicht wahrnimmt.

Zu diesem Zeitpunkt sind schon vier der Marines getötet worden, und die Truppe ist ohne Führung. Anstatt ihnen weitere Befehle zu geben, betrachtet Gorman panisch die Monitore und quittiert Ripleys Aufforderung etwas zu tun mit einem: „Halten Sie die Klappe!“. Dies kann als Ignoranz, sich Fehler einzugestehen und zugleich abwertend gedeutet werden. Zusätzlich könnte dieser Ausspruch auch als Ausdruck der männlichen Überlegenheit und Bewahrung der patriarchalen Ordnung interpretiert werden. Das nachfolgende Wegreißen von Ripleys Headset, als sie versucht die Truppe zum Rückzug zu bewegen, verstärkt dies auf der nonverbalen Ebene. Anstatt zu Handeln und den Soldaten Befehle zu geben, verfällt Gorman weiter seiner Panik und wiederholt einzig ihre Namen. Ripley versucht ihn aus seiner emotionalen Starre zu lösen, indem sie ihn am Kragen nimmt und schüttelt. Nachdem dies nichts an seinem Verhalten ändert, nimmt sie es selbst in die Hand. Erst als sie bereits am Steuer sitzt und den APC zu den Marines in die Kampfzone fährt, löst sich Gormans Erstarrung, und er versucht sie davon abzuhalten. Burke spricht die Inkompetenz Gormans direkt an: „Sie hatten Ihre Chance“, als er ihn von Ripley fernhält, damit sie weiterfahren kann. Die Inkompetenz Gormans wird auf den Höhepunkt gebracht, indem er sich im APC während des Rückzuges direkt unter einem Stauraum platziert. Durch die schnellen Manöver Ripleys fallen die dort verstauten Gegenstände direkt auf Gorman und treffen ihn am Kopf.

Obwohl sich Gorman im Laufe der Handlung wieder erholt und bei Bewusstsein ist, bleibt das Kommando bei Hicks und der Lt. im Hintergrund.

Hudson, welcher zu Beginn der Mission – teils spöttisch, teils ernst – gefragt hatte, ob er aus dieser „Horrorstory" noch aussteigen könne, wird in mancher Hinsicht als widersprüchliche Figur gezeichnet. Zum einen wird seine Ängstlichkeit mehrmals in Szene gesetzt, wobei sich bereits in der Essensszene seine widersprüchliche Persönlichkeit zeigt. Zuerst als harter Machismo auftretend, wird er zum schreienden männlichen Abbild einer Scream Queen, als Bishop (der Android) seine Hand für den Messertrick verwendet, der auf Wunsch Hudsons vorgeführt werden sollte. Sein Ausstiegswunsch, wenn auch dieser nur als rhetorische Frage zu verstehen ist, verweist ebenfalls hierauf.

Auf dem Weg zum Kampfeinsatz wieder männlich kodiert in Szene gesetzt, motiviert er die Truppe (obwohl er als Private in der Rangordnung unten steht). Dies kann als Überspielung seiner Unsicherheit gedeutet werden. In der Kampfhandlung verletzt, wird er von Hicks beim Rückzug zum APC gestützt. Ab dem Zeitpunkt, als er durch Säure eines Aliens am Arm verwundet ist, wird er übermäßig emotional in Szene gesetzt. Er ist verzweifelt und wiederholt immer wieder nahe den Tränen, dass dies einfach nicht sein dürfe. Hudson schlägt sogar vor, einfach nach Hause zu fliegen und zu sagen, dass die Sache erledigt sei. Es werde schon keiner nachprüfen. Als das Transportschiff abstürzt, verliert Hudson die Nerven. Er ist verzweifelt und weint. Diese starke Emotionalisierung eines männlichen Militärs kann „als Strategie der »*victimization*« bezeichnet werden. Es wird nicht auf das zerstörerische oder selbstzerstörerische Potenzial der Soldaten hingewiesen, sondern auf die als Opfer der Verhältnisse."[359] Hudsons Emotionalität geht soweit, dass Ripley ihn zurechtweist und auffordert, sich mit der Realität abzufinden. Durch diese Maßregelung und einer gestellten Aufgabe kommt er aus seiner Emotionalität heraus und wird wieder konsequent als unerschütterlicher (männlicher) Militär gezeichnet. Einzig sein Weltbild wird ein wenig in Mitleidenschaft gezogen, nachdem seine klare Trennung von „Wir Menschen" und „Die Anderen, die Tiere" durch die Intelligenz der Aliens – welche sich durch die Abschaltung des Stroms zeigt – ins Wanken gerät. Dennoch bewahrt er weitgehend die Ruhe und wird in der

[359] Mühr (2006): S. 110; in Anlehnung an: Studlar, Gaylyn / Desser, David (1990): Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War; In: Dittmar, Linda / Michaud, Gene (Hg.): From Hanoi to Hollywood, The Vietnam War in America Film. New Brunswick / London

Kampfhandlung zunehmend aggressiver. Wurde er davor ängstlich und emotional dargestellt, so stirbt er am Höhepunkt seiner Männlichkeit ungewollt den Heldentod:

„Das vermeintlich Weibliche (z.B. weiblich konnotierte Eigenschaften wie ängstlich und emotional) wird dazu benutzt, die Helden bei Bedarf zu feminisieren. Das Spektrum Männlichkeit wird in der Etappe immer wieder erweitert und an der Front auf wehrhafte heterosexuelle Männlichkeit verdichtet. Das ›Resouveränisierungsprojekt‹ ist erst dann beendet, wenn die Initiation zum heterosexuellen ›Mann‹ vollzogen ist.“[360]

Der Tod Hudsons kann somit in Mührs Worten als „Resouveränisierungsprojekt“ der Vormachtstellung für hegemoniale Männlichkeit gedeutet werden, wobei die „Initiation“ durch seine letzte Kampfhandlung abgeschlossen wird.

Hicks bekommt nach der ersten Kampfhandlung eine wichtige Bedeutung für den Film. Er ist der einzige überlebende Corporal, wodurch er in der Rangordnung am höchsten steht und hat das Kommando inne. Dies wird von Ripley auch sprachlich hervorgehoben, nachdem sie Burke – bei seinem Versuch die Befehlsgewalt zu übernehmen – in seine Schranken weist. Der Verweis auf die Zuständigkeit des Militärs in dieser Sache und auf Hicks als Ranghöchsten, dient dazu Burke darauf aufmerksam zu machen, dass es nebensächlich ist, welche Meinung er (und somit die Company) vertritt. Hicks übernimmt das Kommando und schließt sich Ripleys Plan, den Komplex von oben zu bombardieren, an.

Die Figur Hicks dient als potentielle Vaterfigur für Newt, womit die Kernfamilie – Vater, Mutter, Kind – angesprochen wird, die es zu beschützen gilt. Dies zeigt sich einerseits in der Szene, als er über das verbleibende Waffenangebot redet, und Newt eine Granate anfassen will und andererseits auch in jener, in der die restlichen Überlebenden sich die Pläne des Komplexes ansehen. Newt ist zu klein, um auf den Tisch und somit die Pläne zu sehen, worauf Hicks sie hochnimmt und neben sich setzt. Ripley steht in dieser Szene neben ihm, was die Inszenierung der Kernfamilie zusätzlich verstärkt. Über die gesamte Handlung hinweg, zeigt sich deutlich, dass Hicks sichtlich größeres Augenmerk auf das Wohlergehen Ripleys, als auf Newts, legt. Diese Szenen wurden im Kapitel 5.2.1. bereits ausführlich erläutert. Als einziger Militär überlebt Hick, welcher durch Säure verwundet und nach einer Spritze, welche er sich selbst gegen die Schmerzen gegeben hat, bewusstlos ist.

[360] Mühr (2006): Doing ma[r]sculinity – Männlichkeitskonstruktionen im populären US-amerikanischen Kriegsfilm; S. 99

Der Android Bishop ist in der ersten Hälfte des Films in den Hintergrund gerückt worden und wird in seiner „künstlichen Persönlichkeit“[361] verstärkt in Szene gesetzt, als es gilt die Überlebenden zu retten. Scheinbar aufopfernd arbeitet er sich durch ein Verbindungsrohr zu dem Übertragungssender der Kolonie, mit dessen Hilfe er das zweite Abwurfsschiff von der Sulaco per Fernsteuerung auf den Planeten navigieren kann. Bishop verweist nicht nur darauf, dass er es vorzieht nicht zu „sterben“, sondern auch auf seine Kompetenz und dass niemand anderer über die Qualifikation des Fernnavigierens verfügt. Es kann angenommen werden, dass er als „künstliche Person“ nicht das primäre Ziel der Aliens darstellt und somit seine Opferbereitschaft nur den Anschein dessen hat. Wenngleich die Figur Bishop den Film über in den Hintergrund gerückt wurde, übt sie gegen Ende doch eine wesentliche Funktion aus. Er befördert Ripley in das Innere der Kühltürme und somit zum Nest der Aliens. Zudem nimmt er auch noch zunächst die Funktion des männlichen (wenn auch nur codierten) Retters ein, indem er Ripley und Newt in der letzten Sekunde vor der Alien Queen rettet. Mit dem Abwurfschiff an Bord der Sulaco angekommen, wird er von der Königin jedoch nicht nur aufgespießt, sondern obendrein in zwei Hälften gerissen. Dennoch schafft er es, mit dem vorerst noch funktionstüchtigen Oberkörper, sich und kurz darauf Newt vor dem Sog der geöffneten Schleuse, zu retten.

5.1.4 Gewalt

Gewalt, als enger Begriff verstanden, zeigt sich in diesem Film sowohl zwischen Mensch und Alien, als auch zwischen den Menschen selbst. Wie bei den Charakteren teilweise schon näher erläutert, zeigt sich in diesem Film nicht nur die direkte bewusste Gewaltausübung, sondern auch nichtintendierte Formen physischer Gewalt. Diese Form zeigt sich in *Aliens* in der Unachtsamkeit der Marines beim Beschuss der Aliens, wobei durch die spritzende Säure Personen verletzt werden. Als weitere unbeabsichtigte, zwischenmenschliche Gewalt ist das „friendly fire“ Dietrichs zu sehen. Die Gestaltung der von den Aliens ausgehenden Gewalt ist in diesem Teil der Reihe nicht mehr geschlechtsspezifisch. Alle werden schnell getötet oder ins Nest befördert, um als Wirte zu dienen.

[361] Die Figur Bishop betont im Film, sie bevorzuge den Ausdruck „künstliche Person“; Burke verwendet den Begriff „Der Synthetische“

Die Gewalt, als weiter Begriff verstanden, zeigt sich in dem Umgang des Konzerns mit seinen ArbeitnehmerInnen. Nachdem sich nach dem Aufschrecken Ripleys die Krankenpflegerin über einen Monitor meldet, kann davon ausgegangen werden, dass Ripley mittels Kamera überwacht wird. Unter der Beaufsichtigung durch den Konzern wird nicht nur deutlich, dass sie keine Möglichkeit hat, sich zurückzuziehen, sondern in nachfolgenden Szenen wird auch hervorgehoben, dass die Company alles von ihr weiß. Burke ist darüber informiert, dass sie nur ein Jobangebot bekommen hat und jede Nacht schweißgebadet aufwacht. Zudem hat der Konzern den KolonistInnen „Persönliche Datentransmitter", unter anderem zur Ortung, eingepflanzt. Dies kann als Warnung vor dem gläsernen Menschen interpretiert werden und zugleich als Mahnung, es nicht soweit kommen zu lassen, Unternehmen Einsicht in Krankenakten zu gestatten.

Zudem ist der „company-man" – die Figur Burke – unehrlich Ripley gegenüber. Auf ihre Frage, ob er dorthin fahre, um sie zu vernichten und nicht um sie zu studieren oder eines mitzunehmen, gibt er Ripley sein Wort darauf.[362] Sein Versprechen hat sie zu veranlasst, mitzukommen. Burkes Eingreifen zu Gunsten Ripleys im APC kann in zweifacher Hinsicht gedeutet werden: Einerseits könnte ihn die Gewissheit, dass sie ohne den erfahrenen Marines nicht überleben werden, dazu veranlasst haben. Andererseits könnte es sein, dass er Ripleys Entscheidungen mittlerweile nicht mehr in Frage stellt. Der Verdacht liegt jedoch nahe, vor allem im Hinblick auf die nachfolgende Inszenierung Burkes, dass er vordergründig um seine eigene Sicherheit besorgt ist. Zumal er kurze Zeit erneut an Ripley zweifelt, als sie vorschlägt den Komplex von oben mit nuklearen Waffen zu bombardieren. Hier kommt der „company-man" in Burke zum Vorschein, der mit dem finanziellen Wert der Anlage versucht dagegen zu argumentieren. Er stößt nicht auf Gehör, denn Ripley erwidert nur: „Schicken Sie […] mir die Rechnung.". Sie untergräbt damit den neoliberalistischen Maskulinismus, indem sie sich über Burke lustig macht. Obwohl er zuerst mit dem finanziellen Schaden argumentiert, macht er daraufhin deutlich, dass sie es mit einer sehr seltenen Spezies zu tun haben und niemand das Recht hätte, sie einfach auszurotten. Hier wird zum ersten Mal der Aspekt des „mad scientist" in der Figur Burkes deutlich. Weiter in der Handlung ordnet Burke zudem Bishop an, dass die Facehugger-Exemplare in ihren augenblicklichen Zuständen ins Labor der Gesellschaft überführt werden sollen, worunter sich jedoch auch zwei lebendige befinden. Die Verstrickung von „mad scientist" und „company-man" zeigt sich prägnant in seiner Argumentation, dass diese für die Entwicklung biologischer Waffen Millionen wert seien. Er versucht Ripley den

[362] Aliens (1986): 0: 16:02 – 0:16:11

Gedanken mit dem Versprechen reich zu werden und ausgesorgt zu haben, schmackhaft zu machen, wenn sie die Facehugger mitnehmen. Ripley stellt sich dagegen und droht Burke alles publik zu machen. In dieser Szene erfahren die ZuschauerInnen auch, dass Burke die Kolonisten (ohne Warnung) zum Derelict geschickt hat. Er gesteht es als Fehler ein. Er argumentiert jedoch er habe bei einer Falschmeldung seine Forschungsgelder in Gefahr gesehen. Als er seine falsche Entscheidung als „Pech" betitelt, nimmt Ripley ihn am Kragen und warnt ihn vor, dass sie dafür Sorge tragen werde, dass er zur Verantwortung gezogen wird. Burkes Reaktion ist, Ripley indirekt als dumm zu bezeichnen und anzumerken, dass er sie für klüger gehalten hätte.

In der Special Edition von *Aliens* (1991) wurde eine Szene hinzugefügt, in welcher Ripley Fluglizenz und Rang von der Company abgesprochen werden. Dies zeigt den Einfluss des Unternehmens auf die Lebensentwürfe der Menschen unter seiner Obhut. Nachdem kein Staat oder ein höheres Organ als die Company angesprochen wird, kann davon ausgegangen werden, dass es sich in diesem Teil der Reihe um eine Weiterführung des neoliberalistischen Systems handelt, in dem kein Staat mehr als übergeordnete Ebene fungiert, und die Entscheidungsmacht bei den Unternehmen liegt. Der „schlanke Staat", welcher von den Anhängern des neoliberalistischen Systems gefordert wird, ist in dieser futuristischen Vision in seinen Befugnissen so reduziert worden, dass er entweder nicht mehr existiert, oder die gesamte Macht an die Unternehmen abgegeben hat. In einer Szene wird allerdings deutlich, dass es dem Unternehmen jedoch nicht zusteht, das Militär zu kommandieren. Dennoch betreffen die Entscheidungen des Konzerns die Menschen, welche ihm unterstehen, direkt in ihrer Lebenssituation und schränken so ihre persönliche Freiheit ein. So kann Ripley ihren Beruf als Flugoffizierin nicht mehr ausüben und wird vom Unternehmen erpresst, indem sich die Gesellschaft dazu bereit erklärt, sie wieder unter Vertrag zu nehmen, wenn sie die Mission begleitet.[363] Die Company entscheidet nicht nur eigenmächtig, was ihre Arbeitskräfte zu tun haben bzw. dürfen, sondern auch ob sie es „wert" sind, gerettet oder zurückgelassen zu werden und sie ersetzbar bzw. entbehrlich sind. Dies zeigt sich im Versuch Burkes, Ripley und Newt befruchten zu lassen, nachdem Ripley ihm gedroht hat, es nicht zuzulassen, ein lebendiges Exemplar mitzunehmen. Als sie im Anschluss den anderen seine Pläne offenlegt, bezeichnet er ihre Ausführungen als „paranoide Wahnvorstellungen" und spricht, wie zu Beginn seine KollegInnen aus dem Konzern, Ripleys geistige Gesundheit ab. Die Kritik an der Company (und somit am neoliberalistischen System) wird seitens Ripley auch auf der sprachlichen

[363] Aliens (1986): 0:13:56 – 0:14:08

Ebene inszeniert: „Wissen Sie, Burke. Ich weiß nicht welche Spezies die Schlimmere ist. Allerdings glaube ich nicht, dass sich die andere für eine Prämie umbringen lässt.“[364] Dass Burkes Interesse nicht seinen Mitmenschen gilt, zeigt sich in der Kampfhandlung, welche an den Stromausfall anschließt. Er seilt sich von den anderen ab, um sich selbst zu retten, während sie damit beschäftigt sind, die Aliens zu töten. Er flieht nicht nur, sondern verriegelt zudem die Türen hinter sich. Von seinem Objekt der Begierde, welches ihm zu Reichtum und Anerkennung verhelfen hätte sollen, wird er– alleine und ohne Möglichkeit sich zu verteidigen – getötet. Die Figur des neoliberalistischen Systems ist durch sich selbst zu Tode gekommen. An oberster Stelle steht für den Konzern die Gewinnmaximierung, mit den Worten „Mutters“ aus *Alien*: „Andere Prioritäten gibt es nicht.“

5.1.5 Bildsprache

Die erste Einstellung in der Ripley gezeigt wird, ist im Inneren des Raumgleiters angesiedelt. In diesem ist alles vereist, und auch auf der Oberfläche der Schlafkammer, welche Assoziationen zu einem gläsernen Sarg wecken, befindet sich eine glitzernde Schicht. Die Bildsprache erinnert an das Märchen von Schneewitchen. Dies war mit hoher Wahrscheinlichkeit vom Regisseur beabsichtigt, nachdem sie auch von Vasquez als ebendiese angesprochen[365] wird, und auch in mehreren Analysen dieser Aspekt bereits eingebracht wurde.[366]

Auf der Ebene der Bildsprache ist die nächste interessante Einstellung jene bei Minute 12. Sie bildet die Einleitung zur Szene, als Burke mit Lt. Gorman zu Ripley kommt. Eine Einstellung, die an den ersten Teil erinnert: War in *Alien* Lambert jene die oft rauchte, und Ripley keine Zigarette in der Hand hatte, sehen die ZuschauerInnen jetzt Ripleys Hand mit einer Zigarette zwischen den Fingern, welche schon mehr als die Hälfte abgebrannt ist, die Asche sich jedoch noch darauf befindet. Dies deutet darauf hin, dass sie ihre Hand längere Zeit nicht bewegt hat, und sie in Gedanken ist. Ein markanter Unterschied ist zwar das Verhalten an sich – Ripley ist ruhig und stoisch, während Lambert emotional aufgeladen und hysterisch wirkte – dennoch

[364] Aliens (1986): 1:31:55 – 1:32:03
[365] Aliens (1986): 0:18:56 – 0:18:59
[366] Vgl. z.B. Döring (2006): S. 282 (fälschlicherweise jedoch das Märchen Dornröschen nennend); Bundtzen (2000): Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and now Alien; S. 107 ; Gallardo / Smith (2004): Alien Woman; S. 72

sehe ich diese Einstellung als solche an, die in beiden Fällen fehlende Stärke und Passivität zum Ausdruck bringt. Im Anschluss folgt eine Einstellung, welche den Gang vor Ripleys Kabine zeigt. Der Gang lässt auf Grund der Gestaltung vermuten, dass es auf der Zwischenstation unterschiedliche Bereiche für verschiedene Klassen gibt. Der Gang ist schmutzig, es liegt Müll auf dem Boden und ein Graffiti ist an der Wand zu erkennen. Im folgenden Gespräch wird deutlich, dass Ripley nicht mehr als Flugoffizierin arbeitet (bzw. arbeiten darf), und sie ihre höhere Stellung in der Gesellschaft nicht halten konnte.

Auch auf der Ebene der Bildsprache wird der Unterschied zwischen den Funktionen der SoldatInnen und Ripley in Szene gesetzt. Während die Militärs in ihren Schlafkammern olivgrüne Unterwäsche tragen, ist Ripley in Grau gekleidet. Hier wurde auf Klebestreifen, über den Brüsten der Frauen, verzichtet und sie haben T-Shirts (Dietrich und Ferro) bzw. Unterhemden (Ripley und Vasquez) an. Dennoch ist auch hier ein Unterschied zwischen den Geschlechtern zu erkennen, nachdem die männlichen Militärs oben ohne und nur in Boxershorts zu sehen sind. Zusätzlich ist hier zu erwähnen, dass die weiblichen Militärs ebenfalls Boxershorts tragen und Ripley als einzige im Slip zu sehen ist. Im Vergleich zur Finalszene in *Alien* diesmal in der passenden Größe. Während Ripley ihre Haare zwar kürzer trägt, als im ersten Teil der Reihe, werden sie im Vergleich zu den Schnitten der weiblichen Militärs, noch immer als lang wahrgenommen. Dies könnte als bildliche Darstellung der Unterschiedlichkeit in der Weiblichkeit der Figuren an sich, interpretiert werden.

5.2 Zwischenfazit – Zweite Offizierin Ripley degradiert zur Mutter?

Die Analyse hat einige Unterschiede im Bezug zu dem ersten Teil der Reihe aufgezeigt. Angefangen von dem starken Einfluss eines anderen Genres, hin zur differenzierteren Persönlichkeitsausgestaltung der Charaktere. Durch die Vielzahl an Figuren (zumindest im Vergleich zu *Alien*) wurden in der Analyse des Filmes verschiedene Beziehungsstrukturen aufgedeckt. Eine besondere Bedeutung hat dabei die Beziehung Ripleys zu Newt und Hicks inne: Sie verkörpern nicht nur das Sinnbild der – in der Reagan-Ära oft angesprochenen – Kernfamilie, sondern ihr Überleben kann auch als Metapher für die Sicherung der Existenz der USA interpretiert werden. Mit dem „U.S. Colonial Marine“ Hicks hat auch einer der Marines überlebt, wodurch auf die militärische Stärke und den Nutzen des Militärs hingewiesen wird. Wird Ripley durch den Ausfall Hicks zwar deutlich unabhängiger in Szene gesetzt, so liegt

dennoch die Betonung auf ihre Funktion als (Ersatz)Mutter. Der Regisseur von *Aliens* fasst seinen Film im Audiokommentar wie folgt zusammen: „*Alle meine Filme sind Liebesfilme. Hier geht es um elterliche Liebe, Beschützen und Pflichtgefühl und um das größte Opfer, das man in Ausübung der Pflicht erbringen kann.*“[367] Dabei stellt sich jedoch die Frage, welche Pflicht hier genau von James Cameron angesprochen wird, denn dies könnte einerseits militärisch ausgelegt werden, wie auch als Pflicht der Frau die Funktion der Mutter zu übernehmen.

Die Degradierung Ripleys wird zwar nur in der Special Edition direkt in Szene gesetzt (in der Aberkennung ihrer Flugerlaubnis), jedoch ist sie indirekt auch in der Kinofassung existent. Dies zeigt sich auf der sprachlichen Ebene, als Burke Ripley auf ihre nun geringere Stellung verweist und ihre berufliche Tätigkeit mit den Worten: „Ich finde es gut, dass Sie sich beschäftigen.“[368] kommentiert. Die aktuelle Arbeit Ripleys ist offenbar von geringem Wert und wird nicht anerkannt. Die Gewalt, welche sie in *Aliens* erfährt, ist zudem nicht nur nichtmenschlicher Natur (wie von Alien und Android in der Kinofassung des ersten Teils), sondern wird um die zwischenmenschliche und strukturelle erweitert. Die Profitgier Burkes mündet in dem Versuch, sie mit einem Alien zu schwängern, um sie einerseits zum Schweigen zu bringen und andererseits handlungsunfähig zu machen. Die Aberkennung ihres Ranges ist gleichzeitig als Berufsverbot zu begreifen. Dadurch wird sie in ihrem Lebensentwurf stark eingeschränkt und durch die Öffentlichkeit ihrer Gesundheitsdaten stigmatisiert.

Bemerkenswert ist die Aktualität der Kritik am gläsernen Menschen, denn aktuell gibt es in Österreich eine Diskussion über die Elektronische Gesundheitsakte, kurz ELGA genannt. Sie soll die Krankengeschichte jedes Patienten und Aufzeichnungen über Medikamente beinhalten. Während Gesundheitsminister Stöger den schützenden Aspekt anspricht,[369] – Vorbeugung von Wechselwirkungen, auf Grund fehlender übergreifender Information – sprechen KritkerInnen die Problematik im Bereich des Datenschutzes an, allen voran die

[367] Aliens (1991) [Ak.]: 0:09:57 – 0:10:08 (James Cameron)
[368] Aliens (1986): 0:13:47 – 0:13:49
[369] Vgl. Presseaussendung Stöger (13.11.20011): ELGA spart jährlich bis zu 33.000 Medikamenten-Wechselwirkungen und 7.000 Krankenhaus-Aufenthalte: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111113_OTS0024/pressestunde-1-stoeger-elga-spart-jaehrlich-bis-zu-33000-medikamenten-wechselwirkungen-und-7000-krankenhaus-aufenthalte ; letzter Zugriff am 16.11.2011

Ärztekammer.[370] Der Vizepräsident der Wiener Ärztekammer, Johannes Steinhart, warnt vor dem „gläsernen Patienten“[371] und spricht indirekt das Hackerkollektiv Anonymus an, indem er bezweifelt, dass der Hauptverband der österreichischen Sozialversicherungsträger die Daten besser schützen könne, als das Pentagon oder Sony.[372] Auf einem Sujet der „Informationskampagne ELGA“, welche von der Ärztekammer für Wien initiiert wurde, ist die Warnung vor der Möglichkeit, dass Arbeitgeber zu den Daten gelangen zu finden.[373]

6. *Alien³* – Eine Frau auf einem Planeten voller Männer

Wurde Ripley in *Alien* noch als weiblicher Captain in Szene gesetzt und verlor in *Aliens* nicht nur ihren Rang, sondern auch an Macht und Autorität, so führt *Alien³* diese Tradition weiter. In diesem Teil der Reihe (R: David Fincher, 1992) stellt die Hauptfigur durch ihr biologisches Geschlecht das Andere dar und wird als Eindringling auf einem Planten voller Männer wahrgenommen. Der Planet Fiorina „Fury“ 161 auf den sie mit der Rettungskapsel abstürzt, ist eine „Double Y Chromosome-Work Correctional Facility“. Als Doppel Y-Strafgefangenenkolonie steht der Planet unter der Herrschaft des Maskulinismus und der Männlichkeit per se. Anzumerken ist, dass es sich bei der Special Edition von *Alien³* nicht um einen Director’s Cut handelt, nachdem Fincher nicht mitgewirkt hat.[374] Diese Fassung wird auch als „Assembly Cut“ bezeichnet.

[370] Vgl. Presseaussendung Ärztekammer (02.11.2011): Ärztekammer informiert Bevölkerung über Gefahren durch ELGA: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111102_OTS0037/aerztekammer-informiert-bevoelkerung-ueber-gefahren-durch-elga ; letzter Zugriff am 16.11.2011
[371] Presseaussendung Ärztekammer (02.11.2011): Ärztekammer informiert Bevölkerung über Gefahren durch ELGA; letzter Zugriff am 16.11.2011
[372] Vgl. ebd.
[373] Vgl. Ärztekammer Wien: Informationskampagne ELGA: http://www.aekwien.at/aekmedia/ELGA_SujetArbeitgeber.pdf ; letzter Zugriff am 16.11.2011
[374] Vgl. The Guardian: Interview mit David Fincher (18.01.2009): http://www.guardian.co.uk/film/2009/feb/03/david-fincher-interview-transcript ; letzter Zugriff am 27.11.2011; Interview geführt von Mark Salisbury

6.1 Filmanalyse

Alien^3 als Horror- / Science Fiction-Film in einer Strafanstalt verortet, folgt zum Teil anderen Mustern. In diesem männlich dominierten Genre stellen der „Gefängnis-Held“ und der „böse Aufseher“ die zwei Hauptakteure dar. Der Held ist traditionell unschuldig mit behütetem Hintergrund. Sein Überleben hängt von seiner schnellen Anpassungsfähigkeit an die neue, raue Umgebung ab.[375] Charakteristisch steht ihm ein schlauer Lebenslänglicher („wily lifer“), ein „black buddy“ und ein „kid“ (ein neuer Insasse) zur Seite.[376] Der Gefängnis-Held erhält väterliche Ratschläge von den ersten beiden und übt eine väterliche Funktion in der Beziehung zum „kid“ aus.[377] In *Alien*^{3} gibt es einen Bruch in der klassisch geschlechtlich homogenen Zusammensetzung in Gefängnissen und als neueste „Insassin“ übt Ripley hier keine elterliche Funktion aus. Wie mit dem Eindringen Ripleys in die Welt der Männer und dem Thema Sicherheitspolitik umgegangen wird, werden die folgenden Kapitel zeigen.

6.1.1 Ripley – Allein unter Männern

Ähnlich dem zweiten Teil der Reihe wird Ripley gleich zu Beginn als passiv festgeschrieben, indem sie in der ersten Einstellung schlafend in der Hyperschlafkabine gezeigt wird. Verstärkt wird dies durch die automatisch eingeleitete Notfallsequenz, in der die Kammern vom Computer der Sulaco in den Rettungsgleiter transportiert werden. In der Originalversion wird sie von den Insassen von Fury 161 im Schiff gefunden.

In der Special Edition (2003) wurde das Auffinden des Rettungsgleiters hinzugefügt. Ripley wird von Clemens am Strand angespült gefunden. Er trägt sie in die Anstalt, wodurch die Beziehung zu Beginn der Handlung angedeutet wird, und das Element des männlichen Retters direkt in Szene gesetzt wird.

Ripley wacht auf, als Clemens ihr eine Spritze verabreichen will. Sie hat blaue Flecken, einen Schnitt, und ein Auge ist blutunterlaufen. Auf der Ebene der Bildsprache körperlich angeschlagen, zeigt sie ihre Schwäche nicht. Sie steht entgegen des Rates von Clemens, dem

[375] Vgl. Jarvis (2004): Cruel and Unusual; S. 168
[376] ebd.
[377] Vgl. ebd.

Mediziner (gespielt von Charles Dance), auf und will zum Wrack gebracht werden. In diesem sieht sie geschmolzenes Plastik an der Hyperschlafkabine Newts. In der Leichenhalle bittet sie das verstorbene Kind um Verzeihung und untersucht es. Im Anschluss fordert sie Clemens auf, eine Autopsie bei Newt durchzuführen. Sie lässt ihn im Unklaren über ihre Besorgnis und versucht ihn mit dem Verdacht auf Cholera zu beschwichtigen. Er bleibt skeptisch, nachdem er darauf verweist, dass es seit mehr als 200 Jahren keinen Fall mehr gegeben hätte. Obwohl er ihr nicht glaubt, führt er die Autopsie trotzdem durch und lügt den Direktor auf dessen Nachfrage im Sinne Ripleys an. Dies kann als erste Annäherung zwischen den beiden Figuren gesehen werden.

Andrews macht Ripley darauf aufmerksam, dass sie zu ihrer eigenen Sicherheit nicht vor den Gefangenen „herumstolzieren" solle, denn: „Nur weil sie sich zum Glauben bekannt haben, sind sie deshalb nicht weniger gefährlich. Ich möchte sie in ihrer Überzeugung nicht beleidigen, denn ich will die herrschende Ordnung nicht zerstören. Ich möchte nicht, dass die Wellen höher schlagen, und ich möchte hier keine Frau herumlaufen sehen, die sie auf dumme Gedanken bringt."[378] Ripley wird hier als Störfaktor der herrschenden patriarchalen Ordnung gezeichnet. Der Direktor stellt nicht die Sicherheit der Frau in den Vordergrund, sondern die Wahrung seiner Machtposition. Verdeutlicht wird dies mit Ripleys Antwort: „Verstehe. Sie meinen zu meiner *eigenen* Sicherheit."

Nach der Einäscherung von Newt und Hicks versucht sie sich der neuen Situation anzupassen und setzt sich an einen Tisch mit den Häftlingen. Sie dankt Dillon (gespielt von Charles S. Dutton) für seine Ansprache bei der Beisetzung. Er hat die Stellung eines religiösen Führers inne, weswegen Ripley vermutlich davon ausgeht, er sei nicht so gefährlich wie die anderen. Er spricht seine Gefährlichkeit direkt an und gibt ihr zu bedenken, dass er Menschen getötet und Frauen vergewaltigt habe. Dennoch bleibt sie bei ihm am Tisch sitzen. Sie zeigt keine Angst und scheint nicht beunruhigt zu sein. Die Figur wird in Anlehnung an Ridley Scotts *Alien* gezeichnet: stark, ruhig und die Fassung bewahrend.

Obwohl Ripley und Clemens nicht ehrlich zueinander sind und direkten Fragen, die ihre Vergangenheit betreffen, ausweichen schlafen sie miteinander. Interessant ist hier der Tausch der tradierten Darstellungen von geschlechtsspezifischen Handlungen nach dem Verkehr. War es in *Psycho* (R: Alfred Hitchcock, 1960) noch die Frauenfigur, die nach dem Sex drohte die Stimmung zu ruinieren, ist es in *Alien*^{3} Clemens. Hatte Ripley in den ersten zwei Teilen einen

[378] Alien^3 (1992): 0:20:17 – 0:20:33

Status inne, der zumindest gegen Ende der Handlung nicht mehr angezweifelt wurde, so folgten daraus „Unglück, Einsamkeit und Entsexualisierung. Im dritten Teil endet ihre „Jungfernschaft“, mit dem Erfolg, dass der Sexpartner getötet wird.“[379] Anzumerken ist, dass Clemens nach seiner Haftstrafe freiwillig auf Fury 161 geblieben ist. Er unterscheidet sich in seiner Straftat von den anderen Doppel Y-Chromosomen: In seiner Zeit als junger Mediziner hatte er durch seine Morphiumsucht mehrere Tote zu verschulden. Durch seine Anmerkung, dass er woanders mit seiner reduzierten Zulassung nicht eingestellt worden wäre, zeigt sich auch ein ökonomischer Aspekt, der die Freiwilligkeit abschwächt.

Um ihre Bedenken, dass ein Alien mit dem Raumgleiter auf Fury 161 gelangt ist, zu zerstreuen, sucht Ripley eine Möglichkeit, den Flugschreiber auswerten zu können. In dem Gefängnis gibt es dazu keine Mittel, weshalb sie den zerstörten Bishop von der Müllhalde holen will. In dieser Szene[380] wird das biologische Geschlecht Ripleys im Gewaltakt der versuchten Vergewaltigung festgeschrieben. Sie ist ohne Begleitung und wird auf dem Weg zurück von drei Insassen aufgehalten. Um die Situation zu entschärfen dreht sie sich um und will zu einem anderen Ausgang gehen. Dort wartet bereits ein weiterer Gefangener, der sich ihr in den Weg stellt und sie gegen eine Brüstung wirft. Dabei fällt ihr Oberkörper über das Treppengeländer, wo die ersten drei auf sie warten. Sie fixieren sie an den Armen und am Oberkörper, so dass sie nun in gebückter Haltung steht. Sie flucht und schreit auf, als ihr die Hose aufgeschnitten wird. Im letzten Augenblick schlägt Dillon den Vergewaltiger, Junior (gespielt von Holt McCallany), und die anderen drei mit einer Metallstange nieder. Als einer sich auf allen Vieren von dem religiösen Oberhaupt wegbewegt, steht Ripley auf und schlägt ihn mit der Faust ins Gesicht. Ganz im Zeichen der lang tradierten narrativen Konvention wird sie als hilflos und abhängig von einem beschützenden Mann gezeichnet. Dillon spricht ihr dabei indirekt Schuld an der Situation zu, indem er zu Ripley sagt, er hätte sie für klüger gehalten. Ihre Sicherheit wiedererlangt und unter der Obhut ihres Beschützers kann sie auch selbst zuschlagen. Anzumerken ist hier, dass in der englischsprachigen Originalfassung Ripley nicht der Verstand abgesprochen wird, sondern der Fokus auf Dillon und seiner Machtposition in der Hierarchie gelegt ist. Mit „I gotta re-educate some of the brothers“[381], wird hier die Religiosität und der damit verbundene Zölibat angesprochen, welcher zu Beginn der Handlung angeschnitten wurde.

[379] Rainer (2003): S. 30; Hervorhebungen im Original
[380] Alien^3 (1992): 0:37:28 – 0:39:53
[381] Alien^3 (1992): 0:39:35 – 0:39:37

Die Szene mit Golic auf der Krankenstation[382] veranlasst Ripley dazu, ihr Schweigen über das Alien zu brechen. Während der Direktor annimmt, dass der blutüberströmte Golic die anderen getötet hat, glaubt ihm Dillon, dass er es nicht war. Er ist davon überzeugt, dass er ihn nicht anlügen würde, auch wenn er seine psychische Gesundheit anzweifelt: „Er ist ein armer Irrer, er ist verrückt, aber er ist kein Lügner.“[383] Golic redet von einem Drachen, der die anderen „abgeschlachtet“ hat. Ripley war die gesamte Zeit über in dem Raum, hinter einem Vorhang, wo sie Bishop an den Flugschreiber angeschlossen hatte, um zu erfahren, dass ein Alien mit an Bord war. Sie stärkt Dillon den Rücken, indem auch sie die Golics Aussage als wahr kommentiert. Sie äußert den Wunsch, mit ihm über den „Drachen“ zu reden, der von Andrews missbilligt wird. Er fügt hinzu, dass ihn ihre Meinung nicht interessiere, weil sie nicht wüsste, welche Vergangenheit Golic habe. Ripley umgeht seine Ablehnung, indem sie mit ihm sprechen will. Dies kann als rhetorischer Schachzug gedeutet werden, da sie dadurch Andrews Machtposition anerkennt.

Im Anschluss folgt das Gespräch zwischen Ripley und Andrews in seinem Büro und erinnert an die Szene der Anhörung in *Aliens*. Ebenfalls ungläubig fasst der Direktor ihre Ausführungen zusammen: „Diese Kreatur ist etwa zweieinhalb Meter groß, hat anstelle von Blut Säure, und sie haben es in Ihrer Kapsel mitgebracht. Es tötet überraschend und ist nicht sehr umgänglich.“[384] In dieser Aussage findet sich indirekt eine Schuldzuweisung. Weiters könnte dieser Kommentar auch in die Richtung gedeutet werden, dass die Frau der zerstörende Aspekt der patriarchalen Ordnung bzw. „Harmonie“ (mit den Worten Dillons) darstellt. Auf Ripleys Frage nach Waffen, werden ihr von Andrews Messer in der Fleischerei und der Messe aufgezählt. Dies zeigt deutlich, dass er die vom Alien ausgehende Gefahr nicht ernst nimmt. Auf Ripleys Nachfrage, wie es sein kann, dass ein Gefängnis der Klasse 1 keine Waffen zur Verfügung hat, bekommt sie als Antwort, dass sie auf Fury 161 nach dem Ehrenkodex leben. Während Ripley von „wir“ redet, stellt der Direktor klar, dass es nur sie betrifft und grenzt sie damit auf der verbalen Ebene aus. Er verhängt über Ripley Quarantäne auf der Krankenstation. Sie steht nun in der Hierarchie auf derselben Stufe wie Golic – ganz unten. Andrews macht sich über ihre Ausführungen lustig und degradiert sie sprachlich zudem mit seiner Aussage: „braves Kind“.

[382] Alien[3] (1992): 0:46:12 – 0:47:53
[383] Alien[3] (1992): 0:47:12 – 0:47:15
[384] Alien[3] (1992): 0:47:57 – 0:48:05

Die Beziehung zwischen Ripley und Clemens findet ihr Ende kurz nachdem Clemens sie über seine Vergangenheit aufklärt. Er wird von hinten durch den Vorhang vom Alien gepackt und getötet. Ripley robbt zu einer Nische, statt zu fliehen. Das Alien kommt langsam auf sie zu, präsentiert vor ihrem Gesicht seine Kiefer und verschwindet mit Clemens durch den Lüftungsschacht in der Decke.

Direkt nach Clemens Tod, rennt sie in die Messe, wo von Direktor Andrews eine Versammlung einberufen wurde. Als sie die anderen warnen will, wird sie von ihm als „Verrückte" bezeichnet. Prompt greift sich das Alien Andrews von einem Luftschacht von der Decke aus, zieht ihn hinauf und hinterlässt von ihm nur einen Blutfleck am Boden.

Es folgt die Diskussion[385] wer die Machtposition Andrews und somit die Befehlsgewalt übernimmt. Aaron wird abgelehnt, worauf Dillon den Offizierstatus' Ripleys hervorhebt und sie nach ihren Führungsqualitäten fragt. Es folgt ein Kommentar eines Insassen: „Unsere Shirley Temple kannst du vergessen."[386] Shirley Temple gilt als einer der größten Kinderstars des Hollywoods der 1930er Jahre, schlug später eine politische Karriere bei den Republikanern ein und wurde Botschafterin.[387] Worauf sich genau der Kommentar bezieht, wird nicht weiter erläutert. Es sind daher mehrere Interpretationsmöglichkeiten vorhanden: Zum einen kann sie damit als Kind festgeschrieben werden. Zum anderen kann sich die Aussage auf die Funktion Ripleys als Botschafterin – als Repräsentantin des Anderen – beziehen. Als dritte Möglichkeit sehe ich die Festschreibung ihres biologischen Geschlechts, welche auch in Shirley Temple Filmen nicht zu kurz kam. Es könnte sich zudem lediglich um eine Assoziation durch das lockige Haar handeln, welches Ripley zu Beginn der Handlung noch hatte.

Der Insasse fügt hinzu, dass Dillon die Befehle geben sollte. Obwohl er die religiöse Führung inne hat, lehnt er es ab, nachdem er sich nicht dafür eigne. Er merkt an, dass er das tun werde, was sein müsse und blickt zu Ripley. Mit diesen Worten übergibt er ihr indirekt die Befehlsgewalt. Einer der Gefangenen, Morse (gespielt von Danny Webb), reagiert zunächst Aggressiv auf Ripley und würde ihr gegenüber gerne gewalttätig werden, weil sie das Alien mitgebracht hat. Er führt dies nur auf verbaler und körpersprachlicher Ebene aus und wird von Dillon gemaßregelt.

[385] Alien[3] (1992): 0:56:05 – 0:58:33
[386] Alien[3] (1992): 0:56:30 – 0:56:32
[387] Vgl. dieStandard.at: „Meine Kindheit endete, als ich fünf war" (23.04.2008): http://diestandard.at/1207285360121/Meine-Kindheit-endete-als-ich-fuenf-war ; letzter Zugriff am 26.11.2011

Mit Aaron überlegt sie, wie sie das Alien außer Gefecht setzen können. Sie planen, es in einen Raum, der für nuklearen Abfall gedacht war und eine zwei Meter dicke Stahltür besitzt, zu locken und einzusperren. Mit chemischem Abfall (im Film als Quinitricetyline bezeichnet) streichen sie die Gänge aus. Es ist leicht entflammbar und soll helfen, das Alien in den Raum zu jagen. Mit kleinen, leicht entzündlichen Fackeln soll der Giftmüll angezündet werden. Einer der Gefangenen bewegt sich gerade auf einer Leiter zu der darüber liegenden Ebene, als er vom Alien angegriffen wird. Sein Kübel, mit der giftigen Flüssigkeit gefüllt, fällt hinunter und einen Moment später folgt die Fackel. Bei dieser Explosion wird die Zahl der Gefangenen deutlich dezimiert.

Während in der Kinoversion dieser Plan nicht funktioniert, gelingt es ihnen in der Special Edition das Alien einzusperren. Interessant hierbei ist, dass Ripley einem der Insassen hilft, seine Kleidung, die Feuer gefangen hat, zu löschen. Erst als sie dies mit einem weiteren Gefangenen geschafft hat, sieht sie, dass es sich bei den Männern um den Vergewaltiger, bei dem Verletzten um einen der Haltenden handelt. Junior entfernt sich von der Gruppe auf Anweisung Dillons, um die Sprinkleranlage zu aktivieren. Dabei gerät er ins Visier des Aliens, welches ihn verfolgt. Er opfert sein Leben indem er es in den Raum lockt.

Als Reaktion auf ihre Schwangerschaft bittet Sie Aaron eine Nachricht an die Rettungsmannschaft zu schicken. Er soll sie anlügen und schreiben, dass das gesamte Gebiet verseucht sei. Er weigert sich mit dem Argument er habe Frau und Kinder dies zu tun. Er will gerettet werden und verweigert ihr den Code, der zum Abschicken der Nachricht notwendig ist. Während Ripleys Sorge der gesamten Menschheit gilt, sorgt sich Aaron nur um sein eigenes Schicksal. Während Ripley schon den Raum verlassen hat, trifft die Meldung ein, dass sie die Neuroscan Daten erhalten haben, und die Ankunft des „Medivac Teams“ innerhalb zwei Stunden erwartet wird. Zudem wird die Quarantäne Ripleys bis zur Ankunft als „absolute highest priority“ bezeichnet.

Um herauszufinden wie klug das Alien ist, geht sie es alleine und zunächst unbewaffnet suchen.[388] Sie spricht mit ihm, es solle keine Angst haben, denn sie gehöre zur Familie. Sie nimmt ein Metallrohr und erforscht die Umgebung. Getrieben von ihrem Verlangen das Alien zu töten, sieht sie in einem Metallrohr seinen Kopf und stößt zu. Als aus dem Loch Schaben

[388] Alien^3 (1992): 1:12:36 – 1:14:59

fallen, sieht sie, dass sie sich getäuscht hat. Sie lässt die Stange fallen und sieht sich weiter um. Schließlich findet sie es, jedoch wird die weitere Interaktion nicht inszeniert.

Die ZuschauerInnen erfahren im Anschluss dieser Szene im Gespräch mit Dillon, dass es sich weigert Ripley zu töten. Sie erklärt ihm, dass sie eine Königin in sich trägt, die tausende von diesen Wesen produzieren wird. Die Häftlinge weigern sich zunächst wieder in den Kampf zu ziehen, sondern wollen lieber das Eintreffen der Rettungsmannschaft abwarten. Ripley klärt sie darüber auf, dass es beim ersten Mal hieß, auf die Mannschaft könne verzichtet werden. Beim nächsten Mal schickten sie die Marines, aber auch die waren entbehrlich. Sie fragt die Insassen, wie sie auf die Idee kämen, dass ein „Haufen Lebenslänglicher" irgendetwas bedeuten würde. Sie führt ihnen damit ihre geringe Stellung in der Gesellschaft vor Augen und den Umstand, dass sie ebenfalls entbehrlich sind.

Der zweite Plan, das Alien zu töten, setzt die Häftlinge als Köder ein. Sie müssen es auf sich aufmerksam machen und durch das Schließen von Toren im weit verzweigten Schachtsystem dazu bringen, den einzig freien Weg in die Bleigussform zu nehmen. Nachdem der Kolben vorzeitig betätigt wurde, stehen sie unter Zeitdruck. Ripley stöbert es somit selbst auf, doch das Alien verkriecht sich in einer Nische. Sie versucht es aus der Nische herauszuzerren, doch durch den Einsatz seines peitschenden Schwanzes schützt es sich davor. Erst als Dillon ihr zu Hilfe eilt und sie von hinten packt, kommt es aus der Nische hervor. Der Beschützerinstinkt des Aliens ist geweckt und es verfolgt die beiden. In der Gussform angekommen, drängt Dillon Ripley zur Flucht. Als Ziel des Aliens kann er sich jedoch nicht mehr retten, weil es mit hinauf klettern würde. Er stirbt für Ripley den Heldentod. Das heiße Blei konnte das Alien nicht töten. Es springt aus dem Blei und jagt Ripley hinterher. Morse fordert sie auf, die Sprinkleranlage zu betätigen. Durch die rasche Abkühlung zerspringt es schließlich.

Inzwischen ist das Rettungsschiff eingetroffen und die Mannschaft von Aaron in die Bleigießerei gebracht worden. Dort treffen sie auf Ripley. Diese sieht ein bekanntes Gesicht – jenes von Bishop. Dieser versichert, er sei ein Mensch und hätte Bishop entworfen. Die Firma hätte ihn geschickt, damit sie ein bekanntes Gesicht sehe um zu demonstrieren, wie wichtig sie ihnen wäre. Auf ihre Sorge, dass sie nur das ungeborene Alien zurückbringen wollen, erwidert er, dass sie es töten wollen. Je näher Bishop (II) ihr kommt, desto weiter geht sie zurück. Er gibt ihr genau die Antworten, die sie hören will. Er stellt klar, dass es sterben müsse, weil sonst das Leben aller in Gefahr wäre. Er fügt hinzu, dass das Rettungsschiff mit einem OP

ausgestattet sei und sie ihr Leben neu beginnen und Kinder haben könnte. Auf die Frage Ripleys welche Garantie sie hätte, dass es wirklich vernichtet werde, antwortet er, dass sie Vertrauen zu ihm haben solle. Während des Gesprächs hat sie sich mit Morse immer weiter zurückgezogen um schließlich auf der Gussplattform der Mannschaft entgehen zu können. Morse, der diese steuert, wird ins Knie geschossen. Aaron steht noch bei der Rettungsmannschaft. Er traut Ripleys Ausführungen nun doch und schlägt auf Bishop (II) ein, im Glauben er sei ein Android. Zudem könnte ein Motivationsgrund auch sein, dass er den Käfig, der in Einzelteilen mitgebracht wurde, gesehen hat und somit wüsste, dass Bishop (II) lügt. Direkt nach dem Schlag wird Aaron weggestoßen und erschossen.

Erst nach dem Schlag zeigt Bishop (II) sein wahres Interesse. Er fordert Ripley auf, sich vorzustellen, was sie alles von den Aliens lernen könnten. Sie soll ihm den Eingriff erlauben, nachdem es sich um ein ganz besonderes Exemplar handle. Als Reaktion stürzt sie sich in die Tiefe des Brennofens, wo auch Hicks und Newt eingeäschert wurden und ist nun mit ihrer „Familie“ aus *Aliens* vereint.

6.1.2 Schwangerschaft

Ripleys Albtraum aus *Aliens* wird in diesem Teil der Reihe Realität. Durch die Schwangerschaft Ripleys mit einem Alien wird ihr biologisches Geschlecht festgeschrieben und sie trägt das „Böse“ in sich. Obwohl sie in der Hyperschlafphase befruchtet wurde, werden die körperlichen Anzeichen dafür erst nach dem Geschlechtsverkehr mit Clemens angesprochen. Halsschmerzen, Übelkeit und Sodbrennen sind die ersten körperlichen Anzeichen ihrer Schwangerschaft. Nachdem sie Clemens über ihre Symptome aufgeklärt hat, spricht Golic sie von der anderen Seite des Raumes an. Er fragt sie ob sie verheiratet ist und führt nach ihrer Verneinung weiter aus, dass sie heiraten und Kinder bekommen solle. Dies zeigt deutlich die Vorstellungen patriarchaler Gesellschaften von Lebensentwürfen für Frauen. Kritisch betrachtet wird hier indirekt die Aussage getroffen, dass eine Frau erst dann eine Existenzberechtigung hat, wenn sie ihre Erfüllung in der Familie findet.

Nach der Explosion will sie sich ihrer Gesundheit vergewissern und sucht das Wrack des Rettungsschiffes auf. An Bord befindet sich ein Neuroscanner, ähnlich dem in *Alien*, welcher die „Bio-Daten“ bildlich wiedergibt. Aaron stößt hinzu und bietet seine Hilfe an. Ripley äußert

die Vermutung, dass sie einen Riss in der Schädeldecke und Hirnblutungen haben könnte. Auf Aarons Bemerkung, dass sie ein Alien in sich habe, erwidert sie das sei vollkommen unmöglich. Sie fordert ihn auf, ein Standbild zu machen damit sie sich selbst davon überzeugen kann.

Aaron zeigt Ripley gegenüber Mitgefühl. Er versucht sie davon zu überzeugen, dass die Rettungsmannschaft für sie einen Weg finden werde, um ihr zu helfen. Genau dies ist jedoch Ripleys Angst, dass ihr die Alien Königin herausoperiert wird und zur Herstellung einer „Bio-Division“ (biologische Waffe) verwendet wird.

Um die Geburt der Königin zu verhindern, bittet sie Dillon, er solle sie töten. Er versteht Ripleys Wunsch zunächst nicht, bis sie ihm erklärt, dass sie sterben werde. Um das Embryo zu töten, muss sie getötet werden. Sie stellt sich an das Zellengitter und wartet darauf, dass Dillon ihr mit der Axt, die er in der Hand hält, den tödlichen Schlag erteilt. Er schlägt absichtlich daneben. Er will Ripley als Waffe gegen das Alien einsetzen. Ripley wird nur als Mittel zum Zweck am Leben gehalten.

Die Schwangerschaft zeigt sich äußerlich nicht. In der Reaktion des Aliens ihr gegenüber zeigt es sich, dass sie sich von den anderen unterscheidet. Anstatt Ripley anzugreifen, reagiert es aggressiv, wenn es Ripley in Gefahr sieht. Dies könnte auch den Angriff auf Clemens erklären, der ihr kurz zuvor eine Spritze gegeben hatte. Das Locken in die Gussform wurde nur durch Dillon ermöglicht, der sie von dem Alien weggezerrt hatte.

Die Geburt findet schließlich in dem Augenblick statt, als sie sich in den Brennofen stürzt. Zuerst mit ausgestreckten Armen an ein Kreuz (bzw. Gekreuzigte) erinnernd, fällt sie waagrecht in die Tiefe. Während des Falls bricht die Königin aus ihr heraus. Mit den letzten Kräften hält Ripley sie fest an ihrer Brust und zieht sie mit in den Tod. In der Special Edition findet die Geburt nicht statt, und mit offenen Armen stürzt sie in die Tiefe.

6.1.3 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren

Während Ripley noch bewusstlos ist, gibt es eine Versammlung unter den Insassen. Der Direktor des Gefängnisses, Andrews (gespielt von Brian Glover), teilt den Gefangenen mit, dass eine Frau überlebt hat. In dieser Besprechung wird deutlich, dass im Umgang mit ihnen auf streng hierarchische Mittel verzichtet wird. Die Insassen dürfen unaufgefordert Stellungnahmen abgeben und werden mit „Gentlemen" angesprochen. Zuerst wird der Eid zum Zölibat angesprochen, den alle abgelegt haben und dass dies sicher auch für die Frau gelte. Weiters fügt Morse hinzu: „Ich möchte damit nur sagen, dass ich die Geschäftspolitik nicht gutheißen kann, die es ihr erlaubt, sich einfach unter die Insassen und das Aufsichtspersonal zu mischen."[389] Er wird von Dillon unterbrochen, der darauf hinweist: „Was unser Bruder damit sagen will ist, dass wir jeden Eindringling, jeden Fremden der kommt, besonders wenn es eine Frau ist, als eine Störung unserer Harmonie betrachten. Und als potentiellen Bruch der geistigen Einigkeit ansehen."[390] Andrews betont, dass er sich dessen bewusst ist, und er ein Rettungsteam angefordert hat, welches innerhalb einer Woche eintreffen sollte.

Clemens ist nicht direkt den Insassen zuzurechnen. Seine Distanz zu den anderen zeigt sich in seiner fehlenden Religiosität, während die anderen an einem Glauben festhalten, der apokalyptisch aufgefasst werden kann und aus dem Christlichen entstammt. Er kann auch nicht dem Direktor und dessen Mitarbeiter Aaron zugerechnet werden. Das wird nicht nur direkt von Clemens Ripley gegenüber angesprochen, sondern findet sich auch in der Büroszene[391] wieder. Er wird von Andrews als „mieses Stück Dreck" bezeichnet und droht ihm Gewalt an, wenn er nicht ehrlich zu ihm ist.

Trotz des respektvollen Umgangs mit den Insassen in deren Gegenwart, warnt er Ripley vor ihnen, denn es seien „[a]lles Diebe, Mörder, Sexualtäter, Kinderschänder… Der letzte Abschaum"[392]. Der Direktor ist die gesamte Handlung über nie alleine in Szene gesetzt. Er wird von Aaron, dem dritten Angestellten, begleitet. Diese Figur erinnert an Brett aus *Alien*, der seinen Partner in seinen Ausführungen immer bestärkt. Die Funktion wird von Aaron übernommen.

[389] Alien[3] (1992): 0:07:51 – 0:08:00
[390] Alien[3] (1992): 0:08:00 – 0:08:10
[391] Alien[3] (1992): 0:36:08 – 0:37:26
[392] Alien[3] (1992): 0:20:13 – 0:20:17

Erst als Andrews vom Alien umgebracht worden ist, wird die Figur Aaron auch als eigenständig in Szene gesetzt. Es kommt unter den Insassen die Frage auf, wer die Führung übernehmen solle. Aaron ist der Ansicht, dass er nun an der Reihe sei. Dies wird von den Insassen auf Grund seines niedrigen Intelligenzquotienten nicht gutgeheißen. Sein IQ beträgt 85, was auch zu seinem Spitzenamen wurde, wie es später Ripley von David (gespielt von Pete Postlethwaite) erklärt wird. Seine Huldigung Andrews als „super Kerl", wird von Dillon mit: „Aaron, wir wollen den Scheiß jetzt nicht hören"[393] kommentiert. Dies zeigt den fehlenden Respekt vor ihm und verdeutlicht seine geringe Stellung in der neuen Hierarchie.

In jener Szene, als Ripley und Dillon die anderen davon überzeugen wollen, den Kampf gegen das Alien nicht aufzugeben, appelliert er indirekt an ihre Männlichkeit: „Ihr werdet alle sterben. Die Frage ist nur, wie ihr abtretet. Entweder aufrecht stehend, oder um Gnade winselnd. Es liegt an euch – ich bin nicht fürs Winseln."[394] Obwohl alle mitmachen (bis auf Aaron, der auf die Rettungsmannschaft wartet), werden Zweifel erst angesprochen, als sie schon bei der Ausführung sind. David äußert Boggs (gespielt von Vincenzo Nicoli) gegenüber, dass er Bedenken hätte, wie die Wahnsinnigen durch die Dunkelheit zu jagen, während das „Vieh" ständig hinter ihnen her ist. Boggs erklärt ihm noch einmal was er zu tun habe und geht nicht auf seine Sorgen ein. David zeigt sich dennoch loyal, indem er dem Plan treu bleibt. Mit Messern und Scheren bewaffnet, rennen sie die Korridore entlang, schließen die Luken hinter sich und wollen es so in die Pressform der Bleigießerei locken. Die Schächte bilden ein weit verzweigtes System und auf Schreie angewiesen, kommt es zu Missverständnissen. Durch die Panik eines Häftling wird der Kolben, der es in die Gussform zwingen hätte sollen, vorzeitig in Bewegung gesetzt.

[393] Alien[3] (1992): 0:56:23 – 0:56:26
[394] Alien[3] (1992): 1:21:21 – 1:21:38

6.1.4 Gewalt

Die direkte physische Gewalt, welche vom Alien ausgeht, hat sich in diesem Teil der Reihe auf Tiere ausgeweitet. Wurden in *Alien* die Katze Jones und in *Aliens* die Hamster im Labor verschont, wird hier ein Hund zum Wirten. In der Special Edition dient ein Ochse als Wirt, was die Größe des neugeborenen Aliens erklären würde.

Obwohl alle Gefangenen zu zwischenmenschlicher Gewalt bereit sind, kommentiert der Besitzer des an den Lefzen verletzten Hundes seine Verletzungen mit: „Wer hat dich so zugerichtet? Welches Vieh bringt es fertig, einem Hund sowas anzutun?“[395] Die Geburtsszene[396] des Chestbursters läuft parallel zur Einäscherung von Hicks und Newt. Durch die Zwischenschaltung verweisen sie direkt auf die auf die Dualität von Leben und Tod. Durch den Hund als Wirt kommt eine neue Form des Aliens auf, welche sich auf allen Vieren und schneller fortbewegt. Das erste menschliche Opfer wird nur indirekt von ihm getötet. Es verletzt den in dem riesigen Luftschacht arbeitenden Gefangenen. Dieser stürzt und wird von dem Rotor in Stücke gerissen. Die Attacke des Aliens kann in dieser Szene[397] als Selbstschutz interpretiert werden, nachdem es sich gerade in der Häutungsphase befindet.

Beim zweiten Angriff[398] des Aliens auf die Menschen ist es aktiv und geht intelligent vor. Durch das Auslöschen der Kerzen lockt es einen der drei Männer von der Gruppe weg. Im Schutz der Dunkelheit ist es nicht zu sehen und hat das Überraschungsmoment auf seiner Seite. Das Löschen der Kerzenflammen kann auch als Anspielung auf Newts Aussage in *Aliens* gesehen werden, dass sie meistens nachts kommen und als Allegorie auf das Horrorgenre selbst. Auch die Religiosität der Insassen wird angesprochen, als einer zu fluchen anfängt, weist ihn ein anderer darauf hin, dass dies verboten sei. Interessant hierbei ist, dass es gerade die Figur mit einer Tätowierung auf der Stirn in Form eines Kreuzes ist, welche flucht und gemaßregelt wird. Als das Alien die Figur verschleppt, welche zurückgegangen ist, um die Kerzen wieder anzuzünden, eilen ihm die anderen zu Hilfe. Sie finden ihn nur noch tot vor. Während die zweite offensichtlich religiöse Figur vor Entsetzen zurückweicht, wird sie von der Decke aus angegriffen. Golic (gespielt von Paul McGann), der dritte, sieht, unfähig zu handeln, nur zu.

[395] Alien^3 (1992): 0:14:04 – 0:14:07
[396] Alien^3 (1992): 0:21:44 – 0:24:31
[397] Alien^3 (1992): 0:29:06 – 0:30:27
[398] Alien^3 (1992): 0:39:52 – 0:43:21

Wie mit dem Überlebenden umgegangen wird, kann auch als eine Form der Gewaltausübung betrachtet werden. Er wird als verrückt bezeichnet und in eine Zwangsjacke gesteckt. Seine persönliche Freiheit wird damit eingeschränkt. Um die anderen Insassen nicht zu beunruhigen, wird er von ihnen abgeschottet und zu Ripley auf die Krankenstation in Quarantäne gebracht. Andrews kommentiert Golics Verhalten mit: „Der Kerl ist nicht bei Verstand. […] Man hätte ihn anketten müssen.“[399] Dies kann als Kritik an dem Umgang mit psychisch kranken Personen gedeutet werden.

In der Special Edition finden sich zusätzliche Szenen mit der Figur Golic wider. Er wird von Morse, welcher ihn anschließend niederschlägt, aus der Zwangsjacke befreit. Die psychische Erkrankung wird hier deutlich inszeniert, in dem er glaubt, das Alien bzw. der „Drache“ spreche zu ihm. Dies veranlasst ihn dazu, einen Mithäftling, welcher die Stahltüre bewacht, zu töten und das Alien zu befreien.

Dieser Teil der Reihe bringt mit der versuchten Vergewaltigung auch sexuelle Gewalt ein, welche in den ersten zwei Teilen nur in Form der Penetration durch den Facehuggers dargestellt wurde. Indirekt ist auch Ashs Versuch in *Alien*, Ripley mit einem Pornomagazin zu ersticken, als solche durch das Audiokommentar deutbar, jedoch ist es fraglich, ob dies den ZuschauerInnen bei erster bzw. oberflächlicher Rezeption auffällt. In Diskussionen mit KollegInnen, wurde bei erster Betrachtung des Filmes die Art des Magazins nicht wahrgenommen, wie auch die Auskleidung der Kabine mit Aktdarstellungen von Frauen nicht in diesen Kontext gebracht.

Obwohl sie dem eigentlichen Akt der Vergewaltigung in *Alien*^{3} entgeht, bleibt der Eindruck, sie sei selbst schuld an der Situation. Es wurde mehrmals angesprochen, dass sich unter den Insassen Vergewaltiger befinden und sie des Öfteren davor gewarnt wurde, sich alleine im Komplex zu bewegen. Mit Dillon wird in dieser Szene zudem die lang tradierte narrative Konvention gewahrt: der männliche Retter, die hilflose Frau.

Auf der sprachlichen Ebene wird Ripley zu Beginn der Handlung mit den Begriffen „Eindringling“ und „Fremde“ herabgesetzt und ausgegrenzt. Ebenfalls wird ihre persönliche Freiheit mit der Auflage eingeschränkt, sich nur in Begleitung außerhalb des Krankenreviers

[399] Alien^3 (1992): 0:46:33 – 0:46:37

zu bewegen, wenn dies unbedingt sein müsse. Hat Dillon sie in ihrer Abwesenheit als Störfaktor festgeschrieben, so spricht er dies auch im Gespräch mit ihr direkt an: „Wir tolerieren alle Menschen… selbst die Unduldbaren.“[400] Ripley bedankt sich höflich dafür.

Auch in *Alien*^{3} ist der Konzern präsent. Auf die Frage Ripleys, wo sie sich befinde, erklärt der Mediziner ihr: „Fury 161. Ein ziemlich rückständiges Arbeitslager in Weyland-Yutania.“[401] Dies zeigt die stattgefundene Erweiterung der Machtausübung der Company. Der Konzern baut nicht mehr wie in *Aliens* die Apparaturen zur Besiedelung von Planeten, sondern besitzt auch eigene und wird zum Staat. Durch den Besitz eines Strafgefangenlagers wird das Unternehmen zum exekutiven Organ.

Im Gespräch mit Clemens verweist Andrews darauf, dass ihm eine Mitteilung zukam, von „Allerhöchster Stelle. Ich darf darauf hinweisen, dass diese Nachricht von Allerhöchster Stelle die erste und einzige ist, die unseren Komplex hier jemals erreicht hat. Sie erwarten, dass wir uns um diese Frau kümmern und sie als allerhöchste Priorität betrachten.“[402] Es wird nicht ausformuliert um wen es sich dabei handelt, es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich um den Konzern handelt. In dem Gespräch ist Andrews aufgebracht. Das kann auf zwei Arten gedeutet werden: Zum einen kann er sich dadurch in seiner Machtposition beschnitten fühlen, zum anderen kann er in der Erhöhung Ripleys zur obersten Priorität, die patriarchale Herrschaftsstruktur in Gefahr sehen.

6.1.5 Bildsprache

Die erste Einstellung, in der Ripley gezeigt wird, erinnert an jene von *Aliens*. In der Schlafkammer regungslos liegend wird sie durch den Notfallmechanismus der Sulaco automatisch in den Rettungsgleiter transportiert. Ein Ei auf der Sulaco hatte sich geöffnet und die Säure eines Facehuggers hatte einen Brand ausgelöst. Im Vorspann ist eine Art Röntgenaufnahme zu sehen, auf der offensichtlich ein Mensch von ihm befallen ist. Durch diese ist nicht zu erkennen, wer dem Chestburster als Wirt dienen wird.

[400] Alien^3 (1992): 0:27:03 – 0:27:08
[401] Alien^3 (1992): 0:09:58 – 0:10:03
[402] Aliens (1992): 0:36:17 – 0:36:29

Auf der Ebene der Bildsprache wird ihre Anpassung an die neue Situation ebenfalls deutlich inszeniert. Nachdem es auf Fury 161 ein Problem mit Läusen gibt, tragen alle Gefangenen ihre Haare geschoren. Auch Ripley schneidet ihre Haare nach der Einäscherung von Hicks und Newt auf wenige Millimeter Länge. Dies kann auf der bildlichen Ebene als das Ende der Mutterfunktion gedeutet werden. Obwohl Ripley äußerlich durch unisex Kleidung und den neuen Haarschnitt nicht mehr im Sinne des Körperideals und somit in ihrer Femininität betont wird, ist sie dennoch nicht mit den weiblichen Militärs aus *Aliens* zu vergleichen.[403] Durch ihre sexuelle Beziehung zu Clemens, ihre Abhängigkeit von einem männlichen Retter, der sprachlichen Ebene wie auch der versuchten Vergewaltigung ihrer, wird ihr Äußeres nebensächlich.

In dieser Szene ist auf dieser Ebene die Unterwerfung der Frau deutlich inszeniert. Sie wird von drei Männern vornübergebeugt festgehalten, während der Täter sich ihr von hinten nähert.[404]

Abbildung 11: Ripleys Vergewaltigung

Die Vormachtstellung des Maskulinismus ist hier präsent. Bevor sich der Vergewaltiger an Ripley vergeht, steht er noch einen Moment hinter ihr, setzt sich eine Art Fliegerbrille auf und stößt einen Schrei aus.

In diesem Zusammenhang ist auch die Darstellung des Mannes als Opfer interessant. Als Golic zusieht, wie das Alien zwei Mithäftlinge tötet, bekommt er einen Schwall Blut ab und rennt nach kurzer Fassungslosigkeit davon. Auf der bildlichen Ebene erinnert es an die Figur Lambert aus *Alien*, wobei hier die körpersprachliche und akustische Reaktion geschlechtsspezifische Unterschiede aufweist. Während Lambert geschrien und ihre Arme in

[403] Vgl. Sennewald (2007): Alien Gender; S. 47 f., Hervorhebungen im Original, in Anlehnung an Mühlen Achs, Gitta (2003): Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter. München; S. 21f.
[404] Alien^3 (1992): 0:39:00, siehe Abbildung 11

eine Abwehrhaltung gebracht hat, ist Golic stumm und bewegungslos. Dies zeigt sich auch, als Morse von einem Schwall Blut ins Gesicht getroffen wird.[405] Anschließend kriecht er, ohne einen Laut von sich zu geben, weg von dem Alien und stößt auf Ripleys Beine. Hier wurde die tradierte narrative Konvention umgedreht – die Frau rettet den Mann.

6.2 Zwischenfazit – Ripley als Sexualobjekt?

Ripley wird zu Beginn der Handlung in der Diskussion zwischen den Häftlingen bereits als Sexualobjekt konstruiert. Indem in ihrer Abwesenheit Zölibat und Geschlechtsverkehr angesprochen wurden, wird ihre Selbstbestimmung als uninteressant betrachtet bzw. diese ihr abgesprochen. Die Reduzierung Ripleys zum Sexualobjekt wird von Andrews auf der sprachlichen Ebene zum Ausdruck gebracht. Er gibt ihr die Schuld an Murphys Tod: „Der schreckliche Unfall mit Murphy ist bloß passiert, weil diese dämlichen Hurensöhne nur noch mit einem Ständer herumrennen.“[406]

In *Alien*^{3} findet sich eine starke Betonung auf das biologische Geschlecht, welches durch Schwangerschaft, Geschlechtsverkehr und sexuelle Gewalt festgeschrieben wird. Das *sex* der Männerfiguren erfährt eine Erhöhung durch den Ausdruck der „Doppel Y-Chromosomen“, wodurch sie die Männlichkeit per se darstellen. Dass alle eine erhöhte Gewaltbereitschaft aufweisen, könnte als Warnung vor Maskulinismus gedeutet werden. Interessant hierbei ist, dass in *Alien*^{3} als einziger Morse, der Ripley zwar zu Beginn der Handlung skeptisch gegenüberstand, ihr dennoch geholfen hat, überlebt.

Ein weiterer Bruch mit den ersten zwei Teilen der Reihe kann darin gesehen werden, dass es diesmal nicht Ripley allein gelang, das Alien zu töten, sondern sie männliche Hilfe dazu benötigte. Der Plan Ripleys, es mit Feuer in den Lagerraum zu locken, wird nur in der Special Edition als gelungen inszeniert. Der zweite es mit heißem Blei zu übergießen, wird von Dillon zur Sprache gebracht. In *Alien*^{3} ihre Stärke, Problemlösungskompetenz und ihre Eigenständigkeit nicht mehr in dem Ausmaß inszeniert, wie es zuvor der Fall war. Die Funktion der Mutterschaft in *Aliens* kann als Basis für die starke Ausprägung dieser Eigenschaften verstanden werden, welche durch den Tod Newts zu Beginn der Handlung des

[405] Alien^3 (2003): 02:00:43 – 2:01:02
[406] Alien^3 (1992): 0:36:36 – 0:36:41

dritten Teils aufgelöst wird. Ihre Stellung als Letzte in der Hierarchie des Patriarchats, schränkt sie in ihren Handlungen ein und zeigt deutlich die Abhängigkeit vom guten Willen von Männern, zunächst von Clemens, später von Dillon.

Die deutlichste Inszenierung Ripleys als Sexualobjekt findet sich in der Vergewaltigungsszene, in der sie als „selber schuld an der Situation" gezeichnet wird. Diese überwiegend männliche Haltung, eine Frau könne Sexualdelikte an ihr selber provozieren, findet sich noch heute. Fast 20 Jahre später hat eine Aussage eines Polizisten zu weltweiten Demonstrationen – den SlutWalks – geführt. Seiner Ansicht nach, könnten Frauen Vergewaltigungen entgehen, wenn sie sich nicht wie „sluts" anziehen würden.[407] Der erste SlutWalk in Wien fand am 22.10.2011 statt.

Durch den Ort der Handlung wird Kritik im Bereich der Sicherheitspolitik ausgeübt. Die Expansion des gewerblichen Strafanstaltenkomplexes in der Postvietnam-Ära brachte apokalyptische Visionen von Megakomplexen, ganzen Städten und Planeten, welche sich ausschließlich der Masseninhaftierung widmen, in der Science Fiction hervor. Waren 1979 in den US-amerikanischen Gefängnissen rund 300.000 inhaftiert, so stieg die Zahl bis 1992 auf 1,3 Millionen.[408] Dieser rasante Anstieg erklärt die Notwendigkeit zur Kritik, nachdem davon ausgegangen werden kann, dass sich dadurch die Haftbedingungen nicht verbessert haben.

Auch in Österreich ist der Strafvollzug immer wieder als Thema präsent. Seit 1. September 2010 ist die „Fußfessel" in Österreich im Einsatz. Sie wurde „als neue Form des Vollzugs von Haftstrafen und im Einzelfall auch von Untersuchungshaft in Österreich eingeführt."[409] Der „elektronisch überwachte Hausarrest"[410] unterliegt mehreren Voraussetzungen:

- „(voraussichtlich noch) zu verbüßende Strafzeit maximal bis zu zwölf Monate,

[407] Vgl. The Washington Post – Valenti, Jessica: SlutWalks and the future of feminism (03.06.2011): http://www.washingtonpost.com/opinions/slutwalks-and-the-future-of-feminism/2011/06/01/AGjB9LIH_story.html ; letzter Zugriff am 26.11.2011
[408] Vgl. Jarvis (2004): Cruel and Unusual; S. 232
[409] Presseaussendung Bundesministerium für Jusitz: Ein Jahr „Fußfessel": http://www.justiz.gv.at/internet/html/default/2c94848525f84a6301321ada5cc8538f.de.html;jsessionid=0F2B180621FCC0BA7290393449206144 ; letzter Zugriff am 26.11.2011
[410] ebd.

- geeignete Unterkunft und Beschäftigung,
- Einkommen zur Bestreitung des Lebensunterhalts,
- Vorliegen von Kranken- und Unfallversicherungsschutz,
- Schriftliche Einwilligung aller im gemeinsamen Haushalt lebenden Personen,
- Prognose, dass nach Prüfung der Wohnverhältnisse, des sozialen Umfelds und allfälliger Risikofaktoren sowie bei Einhaltung der aufzuerlegenden Bedingungen diese Vollzugsform nicht missbraucht wird.“[411]

Obwohl mit der Einführung der Fußfessel die Justizanstalten entlastet hätten werden sollen, stehen nur rund zwei Prozent (Stand: 30.08.2011) in dieser Form der Überwachung.[412] Ein aktueller Gesetzesentwurf sieht vor, dass „ausländische Häftlinge aus der EU in Zukunft ihre […] Strafe in ihrem Heimatland verbüßen“[413] sollen. Von den 8.708, welche am 1.12.2009 in Haft waren, würde dies 1.367 Personen betreffen.[414] Dies würde eine Entlastung um rund 15% bringen. Durch diese Maßnahmen lässt sich feststellen, dass in Österreich der Trend nicht in die Richtung mehr oder größere Justizanstalten zu errichten geht, wie es in *Alien*[3] problematisiert wird.

7. *Alien: Resurrection* – Die Auferstehung einer neuen Weltordnung

Der Regisseur Jean-Pierre Jeunet ist für seine Komödien wie *Delicatessen* (1991) oder *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001) bekannt. Es verwundert daher nicht, dass sich auch in *Alien: Resurrection* komödiantische Elemente wiederfinden und lässt Rückschlüsse auf die Entwicklung des comedy horrors ziehen, welcher in den 1990er Jahren populär wurde.

[411] ebd.
[412] Vgl. derStandard.at: Erstjahresbilanz – 377 Häftlinge mit digitalen Fußfesseln (30.08.2011): http://derstandard.at/1314652548849/Erstjahresbilanz-377-Haeftlinge-mit-digitalen-Fussfesseln ; letzter Zugriff am 26.11.2011
[413] Bundesministerium für Justiz: Aktuelle Gesetzesentwürfe: http://www.justiz.gv.at/internet/html/default/2c94848533c59e280133c725037c007e.de.html ; letzter Zugriff am 26.11.2011
[414] Vgl.: Homepage der Justizanstalten: Statistik – Jahresbericht 2009: http://www.strafvollzug.justiz.gv.at/_downloads/Jahresbericht_2009.pdf ; letzter Zugriff am 26.11.2011

7.1 Filmanalyse

Die Heldin, Ripley, starb im dritten Teil der Reihe den Heldentod. Sie stürzte sich in den Brennofen, um die Welt zu retten und brachte somit das größte Opfer, welches eine Figur zum Wohle der Menschheit im Film bringen kann. Dennoch konnte sie die Rückkehr des Aliens nicht verhindern. 200 Jahre später wird sie mit der Königin in ihr geklont. Die Horrorvision Ripleys, welche sie die Reihe hindurch begleitete, dass die Firma das Alien als biologische Waffe nützen will und somit die gesamte Menschheit in Gefahr bringt, wird wahr. Ihr Heldentod verzögerte lediglich das Eintreten ihres Albtraums.

„Die Wiedergeburt" trifft sowohl auf Ripley wie auch auf das Alien zu. Durch das Verfahren des Klonens sind beide nach 200 Jahren wiederauferstanden und finden sich in einer neuen Welt auf der „USM Auriga" wider. Betitelt wird dies Schiff als „Medical Research Vessel" der „United Systems Military".[415] Wie in *Alien* werden den ZuschauerInnen die Daten gleich zu Beginn mitgeteilt. Es befinden sich demnach 42 Soldaten und sieben Science Officers an Bord.

In diesem Teil der Reihe ist das Element des „mad scientists" am deutlichsten inszeniert und hat durch seine Ausformung einen starken Bezug auf das Frankenstein-Motiv, mit dem Unterschied, dass Ripley als Monster weiblich ist.

Auf der USM Auriga, einem medizinischen Forschungsschiff des Militärs der Vereinten Systeme, wurde die befruchtete Ripley geklont. Die Alien Queen wurde ihr vor dem Herausbrechen chirurgisch entfernt und die Wirtin als Nebenprodukt am Leben gelassen. Der Frachter, die Betty, liefert dem militärischen Schiff die Wirte, welche zur Vermehrung der Aliens erforderlich sind. Das Ziel der Wissenschaftler besteht zum einen in den medizinischen Entwicklungsmöglichkeiten und zum anderen in der Studie des Verhaltens, genauer die Zähmung, der Aliens. In Containern zu kleinen Gruppen wie auch einzeln gehalten dienen sie neben Ripley als Forschungsobjekte. Während die Crew der Betty sich noch auf der Auriga befindet, finden die Aliens durch ihre Intelligenz einen Weg auszubrechen, und der Kampf zwischen ihnen und den Menschen beginnt.

[415] Alien:Resurrection (1997): 0:02:26

7.1.1 Ripley – Halb Mensch, halb außerirdisch

War Ripley, die Heldin, im ersten Teil der Reihe weitgehend als weiblicher Captain, in *Aliens* als Mutter und in *Alien*^{3} das Andere durch ihr Geschlecht inszeniert, so ist sie im vierten Teil der Reihe als Mischwesen (im Folgenden auch Hybrid genannt) wiederauferstanden.

In der ersten Einstellung in der Ripley gezeigt wird, ist sie als solche noch nicht genau zu erkennen. In einer Röhre stehend mit geschlossenen Augen, den Armen über der Brust verschränkt sehen die ZuseherInnen den haarlosen Körper eines Kindes. Erst mit dem Alterungsprozess wird sie als Ripley erkennbar. Aus dem Off dringt eine weibliche Stimme, welche Newts Aussage, ihre Mutter hätte ihr erzählt, Monster gäbe es gar nicht, doch es gibt sie, wiederholt, während die Kamera noch immer auf Ripley gerichtet ist. Ripley wird somit auf der sprachlichen Ebene als Monster konstruiert.

Von den Wissenschaftlern wird sie als „perfekt" bezeichnet. Es wird in der darauffolgenden Szene[416] jedoch ersichtlich, dass das Interesse eigentlich nicht ihr gilt, sondern dem Alien, welches sie in sich trägt. Von einem seperaten Raum aus operiert Dr. Gediman (gespielt von Brad Dourif) durch zwei Löcher, und wird von seinem Kollegen Dr. Wren (gespielt von J.E. Freeman) darauf verwiesen, vorsichtig zu sein. Nachdem der Chestburster chirurgisch entfernt wurde, wird Ripley als „Wirt" bezeichnet und als Nebenprodukt am Leben gehalten. Dies wird auf der sprachlichen Ebene im Laufe der Handlung von General Perez (gespielt von Dan Hedaya) verstärkt mit der Bezeichnung Ripleys als „Abfallprodukt".

Im Anschluss wird ersichtlich, dass sie nicht wie ein Mensch, sondern eher wie ein Versuchstier gehalten wird. Ein hoher, runder Raum, welcher über eine gläserne Decke verfügt, dient als neues Zuhause. Jederzeit beobachtbar und abgeschnitten von der Außenwelt, erwacht sie langsam und befreit sich auch einer Art Schutzhülle, die sie umgibt. Es ist ihre Geburt. Die dunklen Fingernägel deuten zudem an, dass sie nicht mehr nur Mensch ist.

Ripley wird in Folge von Dr. Gediman untersucht. Sie trägt an den Händen Fesseln und lässt die Untersuchungen über sich ergehen. Von Dr. Wren wird sie als „Nummer 8" bezeichnet, was darauf hinweist, dass sie als Produkt und Forschungsobjekt betrachtet wird.[417]

[416] Alien:Resurrection (1997): 0:03:17 – 0:05:03
[417] Alien:Resurrection (1997): 0:06:33, siehe Abbildung 12

Abbildung 12: Ripley als Forschungsobjekt

Als solches bleibt sie namenlos und wird durch die Kleidung, einem dünnen Kittel auch auf der Ebene der Bildsprache als nichtmenschlich gezeichnet.

Im Laufe der Handlung wird „Nummer 8“ von Dr. Gediman nicht mehr als „es“, sondern als „sie“ bezeichnet. Dies zeigt die Konstruktion Ripleys als weibliches Hybridwesen, womit ihr Geschlecht nun auch auf der sprachlichen Ebene konstituiert wird.

Während Ripley bis jetzt nur beim Lernen von einzelnen Wörtern gezeigt wurde, welche sie langsam und bedacht ausgesprochen hatte, spricht sie nun auch in ganzen Sätzen. Sie fragt beim Essen[418] Dr. Gediman wie sie geschaffen wurde. Er erklärt ihr, dass sie Blutproben von dem Planeten dazu verwendet hätten, auf dem sie gestorben ist. Er fügt hinzu, dass sie sie rekonstruiert, geklont haben. Ohne darauf näher einzugehen, fragt Ripley, ob es wächst. Auf seine Antwort, es wachse sehr schnell, lächelt sie. Sie überrascht Dr. Gediman mit der Aussage, dass es eine Königin sei, nachdem sie dies gar nicht wissen könne. Emotionslos merkt sie weiters an, dass sie sich vermehren, und er, wie auch jeder Angestellte der Gesellschaft, sterben werde. In diesem Augenblick betritt Dr. Wren den Raum. Nachdem Dr. Gediman Ripley nicht mehr folgen kann, klärt sein Kollege ihn über die Gesellschaft auf. Er erläutert, dass Weyland-Yutani ein terranes Siedlungskonglomerat gewesen sei, welches ein Produktionsabkommen mit dem Militär hatte. In der englischsprachigen Originalfassung wird jedoch der Begriff „denfence contract“ gewählt, was die Hilfe der „U.S. Colonial Marines“ in *Aliens* nachträglich erklärt. Dadurch wird zudem die Frage beantwortet, warum Burke keine Befehlsgewalt über die militärische Truppe inne hatte.

[418] Alien:Resurrection (1997): 0:10:01 – 0:12:35

Nach einer kurzen Kritik an der Gesellschaft und einer längeren Lobrede darüber, wie das Alien für die Menschheit nützlich sein könnte, merkt Dr. Wren fast beiläufig an, dass sie es nur noch zähmen müssten. Ripley macht sich darüber lustig und verweist ihn darauf, dass sie es nicht dressieren werden können. Als Reaktion stellt der Wissenschaftler die Frage, wieso sie es nicht könnten, nachdem sie ebenfalls lerne.

In der Turnhalle[419] trifft die Crew der Betty auf Ripley, welche alleine Basketball spielt. Johner geht auf Ripley zu, während sich die anderen Personen im Hintergrund halten. Er spricht sie an, ob sie Lust auf ein Spiel zu zweit hätte und belästigt sie im folgenden auf der sprachlichen Ebene. Als er dicht hinter ihr steht und sie noch einmal auffordert ihm den Ball zu geben, schießt sie den Ball durch ihre Beine und trifft ihn unterhalb der Gürtellinie. Daraufhin schleudert sie ihn mit dem Arm von sich weg. Als Johner am Boden liegt, treten die anderen Figuren in Aktion. Sabra Hillard (gespielt von Kim Flowers) schießt mit voller Wucht einen Basketball auf Ripley zu, welche diesen mit der gestreckten Hand fängt. Christie (gespielt von Gary Dourdan) nimmt eine Hantel und schlägt Ripley damit ins Gesicht. Sie blutet, weicht darauf der Hantel aus und schlägt ihn mit dem Basketball in der Hand zu Boden. Als wäre nichts geschehen, widmet sie sich wieder dem Basketballspielen. Dr. Wren und Dr. Gediman betreten den Raum. Ersterer klatscht und sagt zu ihr: „Du hattest für heute deinen Spaß“[420]. Während Johner sie in seiner Handlung als weibliches Sexualobjekt konstituiert hatte, revidiert er dies schließlich mit der Frage an Ripley, was sie eigentlich sei. Als Demonstration ihrer Übermenschlichkeit wirft sie während des Gehens den Ball rückwärts direkt in den Korb. Dr. Gediman merkt dazu an, sie sei, wie es aussehe, eine richtige Raubkatze. Dr. Wren fügt hinzu, Ripley erfülle sie weiterhin mit Stolz.

Auf die Frage Calls, warum sie am Leben gelassen worden ist, antwortet Ripley ihr, dass die Wissenschaftler sie aus Neugierde studieren wollen. Die Androidin, welche noch immer vorgibt, ein Mensch zu sein, ist über Ripley informiert. Sie bietet ihr an, dass sie die Albträume und den Schmerz stoppen kann, indem sie sie tötet. Ripley betrachtet das Messer und spießt ihre Hand darauf auf, ohne Anzeichen von Schmerz zu zeigen. Call ist sichtlich verwundert über die Haltung Ripleys den Aliens gegenüber. Ihre Hybridität wird in diesem Gespräch deutlich in Szene gesetzt. Auf die Bemerkung Calls, dass die Wissenschaftler das Alien aus ihr herausoperiert hätten, erwidert Ripley, dass sie es nicht gänzlich geschafft hätten, nachdem sie es noch hinter ihren Augen spüren und sich bewegen hören könne.

[419] Alien:Resurrection (1997): 0:21:01 – 0:23:15
[420] Alien:Resurrection (1997): 0:22:46 – 0:22:49

Nach ihrer Flucht erscheint sie als Retterin der zurückgebliebenen Crew. Durch die Leiche Elgyns hindurch erschießt sie das Alien, welche der Crew den Weg zurück abgeschnitten hatte. Ab diesem Zeitpunkt schließt sie sich den anderen an. Als sie mit Vriess zusammentreffen, stellt Ripley fest, dass sich das Schiff seit dem Angriff bewegt. Dr. Wren bezeichnet dies als übliche Notvorkehrung und Distephano fügt hinzu, dass das Schiff bei gravierenden Problemen die Heimatbasis ansteuert. Als Call die Frage stellt, wann Dr. Wren vor hatte, dies zu sagen, erwidert er, dass niemand danach gefragt hätte. Es stellt sich heraus, dass die Heimatbasis die Erde darstellt, worauf Call dazu aufruft, das Schiff zu sprengen.

Während sie einen anderen Weg zur Betty suchen, nimmt Johner ein Gespräch mit Ripley auf. Er fragt sie, was sie früher getan hatte, als sie es mit den Aliens zu tun hatte, worauf sie belustigt antwortet, dass sie gestorben sei. Kurz darauf[421], bleibt sie in einem der Gänge vor einer Tür, welche mit 1-7 beschriftet ist, stehen. Sie blickt auf ihre Tätowierung am Arm mit der Ziffer 8. Als sie die Tür öffnet, will Dr. Wren sie sprachlich davon abhalten. In Glasbehältern konserviert findet sie die fehlgeschlagenen Klonversuche vor. Sie zeigen entstellte Zwischenwesen. Durch Geräusche wird sie auf eine Überlebende aufmerksam. Sie ist ebenfalls missgebildet und bewegungsunfähig an einen Tisch gefesselt. Durch Schläuche und Drainagen wird sie künstlich am Leben gehalten. Sie fordert Ripley dazu auf, sie zu töten. Call übergibt ihr die Waffe und steckt das gesamte Labor in Brand. Hier wird zum ersten Mal auf ihre Menschlichkeit verwiesen. Weinend und aufgebracht wendet sie sich danach Dr. Wren zu und wird von Call dazu aufgefordert, es nicht zu tun. Sie lässt die Waffe fallen und fragt zurück, was sie nicht tun solle. Sichtlich erleichtert will der Wissenschaftler weitergehen und rechnet nicht damit, dass Call ihn ins Gesicht schlägt. Als Johner sich das verwüstete Labor ansieht, fragt er Christie, was diese Show sollte, und merkt zudem an: „Weiber, naja." Damit wird der Fokus von Ripley als Mischwesen auf Ripley als Frau gelegt und sie in ihrem Geschlecht von Johner konstituiert.

Anzumerken ist, dass in der Special Edition ihre Menschlichkeit beim Lernen der Wörter inszeniert wurde, als Reaktion auf das Bild eines Mädchens.

In der darauffolgenden Szene wird wieder die Andersartigkeit Ripleys in Szene gesetzt. Als sie in den Befruchtungsraum gelangen, findet Ripley einen Überlebenden, Larry Purvis (gespielt von Leland Orser). Call fordert sofort, dass sie ihn mitnehmen. Ripley riecht an ihm und stellt fest, dass er nicht mitkommen werde. Der Überlebende ist verängstigt und weiß

[421] Alien:Resurrection (1997): 0:50:27 – 0:55:35

nicht wie er an Bord der Auriga gekommen ist. Sie klärt ihn darüber auf, dass diese „Kerle“ sein Schiff gekapert und ihn an „diesen Menschen“ verkauft haben. Die Betonung auf das Geschlecht der Crew der Betty ist insofern interessant, als dass sich mit Call und Hillard auch zwei Frauen darunter befinden, welche zumindest über die Fracht informiert waren. Die abwertende Betonung des Wortes „Mensch“ verweist auf Ripley als Hybridwesen, wobei hier interpretiert werden könnte, dass sie ihr Menschsein in diesem Augenblick verleugnet. Sie klärt den Überlebenden genau darüber auf, was in ihm heranwächst und wie er zu Tode kommen wird. Auf seine Frage, wer sie sei, antwortet Ripley: „Ich bin die Mutter des Monsters.“[422] Entgegen Ripleys Vorschlag, den Überlebenden seinem Schicksal zu überlassen, wird er mitgenommen.

Auf der unteren Ebene der Auriga angekommen, steht das Wasser brusthoch. Ripley äußert Bedenken, als sie hört, dass sie 30 Meter durch die Messe tauchen müssen. Der Wissenschaftler merkt an, dass niemand an ihrer Meinung interessiert sei. Dies zeigt deutlich seinen Machtanspruch gegenüber seiner Schöpfung.

Als Johner erfährt, dass die Auriga von Call umgelenkt wurde, und ihnen somit weniger Zeit zur Verfügung steht, wird er wütend. Er droht ihr mit Gewalt. Call wehrt sich nicht, worauf Ripley ihn mit einer Hand am Hals packt und würgt.

7.1.1.1 Ripleys Familie und die Geburt einer weiteren Generation

Durch die Hybridität Ripleys können die Aliens als ihre Familie bezeichnet werden. In *Alien*[3] wurde dies während ihrer Schwangerschaft mit der Königin auch auf der sprachlichen Ebene zum Ausdruck gebracht. Als Call in Ripleys Zelle eindringt, wird deutlich, dass sie eine enge Verbindung zu den Aliens hat. Sie bezeichnet die Königin als ihr „Baby“.

Ripleys Warnung, die Wissenschaftler könnten es nicht zähmen, wird in einer Szene[423] mit Dr. Gediman vorerst falsifiziert. Während er eine Gruppe von drei Aliens, welche in einem kleinen Container zusammen eingeschlossen sind, untersucht, nimmt eines von ihnen mit ihm Kontakt auf. Es stößt zuerst mit dem Kopf gegen die Scheibe und zeigt ihm anschließend seine Kiefer. Der Wissenschaftler nähert sich der Scheibe und versucht mittels Körpersprache das

[422] Alien:Resurrection (1997): 0:59:58 – 1:00:01
[423] Alien:Resurrection (1997): 0:24:36 – 0:26:41

Alien zur Nachahmung zu bewegen. Er zeigt ihm seine Zähne, öffnet seinen Mund und erschrickt, als es seinen inneren Kiefer gegen die Scheibe hervorpreschen lässt. Diese Drohgebärden nicht in Kauf nehmend, bestraft er es. Als das Alien mittels Körpersprache Aggression zeigt, hält Dr. Gediman nur noch seine gestreckte Hand über den Knopf und es weicht zurück. Dass die Aliens über Intelligenz verfügen, wird in diesem Teil der Reihe somit nicht nur angedeutet, sondern direkt inszeniert.

Während Dr. Gediman versucht, Kontakt mit dem Sicherheitsdienst herzustellen, als die Situation in der Messe eskaliert, befindet sich ein Container mit drei Aliens am Labor. An seiner Seite befindet sich die namenlose Wissenschaftlerin, welche auch bei der Befruchtung der Wirte anwesend war. Sie hat ihren Blick ebenfalls von den Aliens ab- und dem Überwachungsmonitor der Messe zugewendet. Es folgt eine unbeobachtete Kommunikation zwischen den Aliens, welche in einem tödlichen Kampf zwei gegen einen endet. Durch die Säure des toten Aliens gelangen die zwei anderen aus dem zerstörten Container. Zu spät entdeckt Dr. Gediman das Geschehen und kann sie nicht mehr aufhalten. Als der Dr. das Ausmaß der Zerstörung begutachten will, wird er von einem Alien durch das Loch hinuntergezogen. Die Wissenschaftlerin steht indes im Labor und schreit ihm nach. Hier wird die tradierte narrative Konvention wieder deutlich in Szene gesetzt.

Als ein Soldat das medizinische Labor überprüft, nachdem von Vater – dem Zentralcomputer – der Alarm ausgelöst wurde, betritt auch er den zerstörten Container. Eines der Aliens ist inzwischen in das Labor eingedrungen und tötet ihn durch den Bestrafungsknopf. Dies verweist neben der Tötung des Artgenossen zum Zwecke des Ausbruchs, auf die Intelligenz der Wesen. Die Tötung des Soldaten kann als Racheakt interpretiert werden, da diese nicht direkt erfolgt, sondern über den Bestrafungsknopf, welchen Dr. Gediman zur Konditionierung einsetzte. Es folgt die Öffnung der Käfige durch die Aliens, welche durch Vater verlautbart wird.

Obwohl Ripley die Aliens als ihre Familie ansieht, flüchtet sie, als eines versucht in ihre Zelle zu gelangen. Als sie eines tötet, wird sie kurz darauf von Call darauf angesprochen, wie sie dies tun könne, nachdem es zu ihrer eigenen Rasse gehöre. Ripley erwidert kühl, dass es ihr im Weg war und geht nicht weiter darauf ein.

Auf dem Weg zur Betty entdeckt Ripley am Boden zähen Schleim. Sie kniet sich hin, riecht und wiederholt sie könne sie hören. Es sei die Königin, und sie habe Schmerzen. Kurz darauf wird das Bodengitter von einem Alien heruntergerissen, und Ripley fällt in das Nest der

Aliens. Sie wird von ihm zur Königin getragen, wo sie auf Dr. Gediman trifft.[424] Dieser ist eingesponnen und berichtet von der Entwicklung der Alien Königin. Ihr Reproduktionszyklus erweiterte sich um einen neuen, zweiten Zyklus, durch den sie keinen Wirt mehr brauche. Sie verfügt nun über eine Gebärmutter. Dr. Gediman bezeichnet die menschlichen Fortpflanzungsorgane als Geschenk Ripleys an sie. Der Schmerz den Ripley gehört hatte, stellen sich als Wehen heraus.

Ripley steht direkt vor der Öffnung aus der das Neugeborene herausschlüpft. Sie weicht zurück vor Entsetzen, während Dr. Gediman es als wundervoller Schmetterling bezeichnet. Das Neugeborene, welches menschliche Züge aufweist, hat enorme Stärke. Die Alien Königin nimmt Kontakt zu ihm auf, wobei es jedoch nach einem Moment ihren Kopf auseinanderschlägt. Es dreht sich zu Ripley um, sieht sie an und stößt helle wie auch brummende Laute aus. Als es näher kommt, dreht sie ihren Kopf zunächst zur Seite, doch erkennt, dass es ihr nicht schaden will und weicht in Folge dessen nicht mehr zurück. Das Neugeborene verfügt, anders als die Aliens, über eine Zunge statt einem inneren Kiefer und fährt mit dieser über Ripleys Gesicht. Dr. Gediman lenkt durch seine Kommentare die Aufmerksamkeit des Neugeborenen auf sich. Er fordert es zudem auf, sich ihm zu nähern. Während es von dem Wissenschaftler abgelenkt ist, klettert Ripley hinauf und versucht vor ihm zu fliehen und die Betty zu erreichen.

Im letzten Augenblick kann sie auf das Schiff springen und erweist sich zudem als einzige, die auch über die Kompetenz verfügt das Schiff zu fliegen. Bevor sie startet bemerkt sie, dass die Frachtluke noch offen ist. Call geht in den Laderaum und versucht die Luke zu schließen. Das Neugeborene ist ebenfalls auf die Betty gelangt und schließt das klemmende Tor. Call verkriecht sich in einem engen Zwischenraum und kommt erst heraus, als es Distephano getötet hat. Als die Androidin nicht mehr aus dem Laderaum zurück ins Cockpit kommt, geht Ripley nachsehen. Dort angelangt, sieht sie das Neugeborene über Calls Gesicht streichen und befiehlt ihm, sie loszulassen. Sie nimmt den Platz der Androidin ein und streicht ihm ebenfalls über das Gesicht. Diese zärtliche innige Umarmung von Mutter und „Kind“ verweist deutlich auf die Monstrosität Ripleys.[425]

[424] Alien:Resurrection (1997): 1:23:35 – 1:28:02
[425] Alien:Resurrection (1997): 1:33:44, siehe Abbildung 13

Abbildung 13: Das Neugeborene mit seiner Wahlmutter

An seinen Zähnen schneidet sie sich ihre Hand auf und bespritzt ein Fenster mit ihrem ätzenden Blut. Es bildet sich ein kleines Loch und das Vakuum des Alls erzeugt eine enorme Saugwirkung. Ripley und Call schnallen ihre Körper an Gurten fest, während das Neugeborene angesogen wird. Die Verbindung zwischen Ripley und dem Alien mit menschlichen Zügen offenbart sich, als es vor Schmerzen aufschreit. Sie ist sichtlich ergriffen, weint und entschuldigt sich bei ihm, während es ins All gesogen wird.

7.1.2 Annalee Call – Die Androidin

Call (gespielt von Winona Ryder) wird erst im Laufe der Handlung als Androidin enthüllt. Sie ist Teil der sechsköpfigen Crew des Schiffes „Betty", einem gewerblichen Frachter. In der Szene im Frachtraum[426] missbilligt sie Johners (gespielt von Ron Perlman) Verhalten und wird in Folge dessen von ihm als „Miststück" bezeichnet, als sie die Klinge seines Messers abbricht. Er warnt sie, dass sie ihn nicht reizen solle und droht ihr damit indirekt Gewalt an.

Call wird in ihrer Abwesenheit im Gespräch[427] zwischen Elgyn und General Perez in der englischen Originalfassung als „filly"[428] bezeichnet. Dies verweist zum einen auf ihr Alter und zum anderen auf ihr weibliches Geschlecht. Zudem könnte die Bezeichnung als Fohlen darauf deuten, dass sie nicht ernst genommen wird und noch viel zu lernen hat. In der deutschsprachigen Synchronisation wird von General Perez nur nach dem neuen Crewmitglied gefragt, ohne einer geschlechtsspezifischen Bezeichnung bzw. Abwertung. Dafür ist Elgyns

[426] Alien:Resurrection (1997): 0:13:18 – 0:14:38
[427] Alien:Resurrection (1997): 0:17:22 – 0:18:53
[428] Alien:Resurrection (1997): 0:17:57

Antwort „Ein junges Ding“ bzw. „Little girl playing pirates“[429], in beiden Sprachen als Herabstufung Calls zu sehen. Im weiteren Gespräch zwischen den beiden männlichen Figuren wird sie zudem zum Sexualobjekt konstruiert.

Als Call mit Christie und Johner beisammen sitzt und sie sich eine Werbesendung für Waffen ansehen[430], trinken sie Selbstgebrautes. Die Androidin, welche sich noch als weiblicher Mensch tarnt, gibt vor betrunken zu sein und versucht mit Boxhandschuhen aus dem Becher zu trinken. Dabei kippt sie ihn um. Während in der deutschen Synchronisation keine geschlechtsspezifischen Äußerungen folgen, heißt es in der englischsprachigen Originalfassung: „Woman, that shit is not easy to come by!“[431] und verweist deutlich auf Calls Geschlechtszugehörigkeit wie auch auf ihre Unwissenheit, wie wertvoll Alkohol ist. Auf die harsche Aufforderung Johners, sie solle einen Spaziergang machen, wirft sie mit den Handschuhen die Becher der Männer um. Während Call sich von den beiden entfernt, ist Christies Stimme noch zu hören. Auch hier ist in der Originalversion der Verweis auf das Geschlecht zu finden. „If bitches can’t handle this shit, they should stay away from this shit!“[432], ist als deutliche Herabwürdigung Calls auf Grund ihres Geschlechts interpretierbar. In der deutschsprachigen Fassung wird dieser Ausspruch Christies mit „man“ generalisiert, ohne direkt ein Geschlecht anzusprechen, wobei nach dieser allgemein getroffenen Aussage „Blöde Schnalle!“ folgt und dadurch dennoch geschlechtlich konnotiert wird.

In der nachfolgenden Szene zeigt sich, dass sie die Angetrunkenheit vorgetäuscht hat und sie den Spaziergang, zu dem sie von Johner aufgefordert wurde, selbst geplant hatte. Sie verschafft sich Zutritt zu Ripleys Zelle und tritt mit einem Messer an die Schlafende heran. Es stellt sich heraus, dass Call mit dem Vorsatz, Ripley bzw. ihr Ungeborenes zu töten, gekommen ist. Nach einem längeren Gespräch schickt Ripley sie weg, nachdem sie bereits gesucht werde. Call wird zu den anderen Besatzungsmitgliedern der Betty in die Messe gebracht, wo die Situation eskaliert. Von Dr. Wren wird sie als Terroristin bezeichnet und droht, alle umzubringen. Nach einem Schusswechsel und der Abnahme der Waffen von den Soldaten, nimmt Elgyn Call am Genick und droht ihr, wenn sie nicht die Wahrheit sagen

[429] Alien:Resurrection (1997): 0:18:04 – 0:18:06
[430] Alien:Resurrection (1997): 0:26:42 - 0:27:22
[431] Alien:Resurrection (1997): 0:27:01 – 0:27:04
[432] Alien:Resurrection (1997): 0:27:14 – 0:27:18

würde, ihr die Kehle durchzuschneiden. Zudem bezeichnet er sie während dessen als „little girl“[433] und verdeutlich damit seinen Status als Ranghöchster in der Hierarchie der Betty.

Als Call die anderen darüber informiert, was auf der Auriga gezüchtet wird, und dies zu verhindern ihre Motivation darstellte, wird der Alarm ausgelöst. Die Befürchtung Calls, die Aliens könnten ausbrechen, hat sich bestätigt.

Nach dem Tod Elgyns baut sich hinter ihr ein Alien auf. Während sie es nur anstarrt, zückt die restliche Crew der Betty ihre Waffen. Sie können jedoch nicht schießen, nachdem sie sich an der Außenhaut des Schiffes befinden. Johner zerrt Call weg und erlöst sie von ihrer Starre.

Während die anderen noch mit dem Hochklettern der Leiter zur Türe beschäftigt sind, erreicht Dr. Wren als erster die Schleuse. Als Call neben ihm steht, verlangt er ihre Waffe um das Glas für die Notfallöffnung einzuschlagen. Ohne zu zögern, gibt sie ihm diese. Er richtet sie auf Call, bezeichnet sie als zu vertrauenswürdig und erschießt sie. Sie fällt in die Tiefe ins Wasser zurück. Dr. Wren lässt die anderen zurück und verriegelt die Tür hinter sich.

Nachdem sich Christie für Vriess geopfert hat, öffnet Call die Türe von außen. Sie steht nass vor den anderen und hält ihre Weste zusammen. Von Ripley wird angesprochen, dass sie genau gesehen hätte, dass Dr. Wren sie mitten in die Brust getroffen habe. Call zeigt ihre Wunde und bricht somit ihr Schweigen. Ripley merkt an, dass sie es geahnt hatte, nachdem kein Mensch so menschlich sei wie Call. Johner zeigt sich von seiner sexuellen Neigung zu ihr nun angewidert. Distephano ist begeistert, ein „Auton“ zu treffen, einen Roboter, welcher von Robotern entwickelt wurde, um die Roboterindustrie anzuspornen. Stattdessen verhalfen sie ihr zum Niedergang. Nachdem sie sich gerne Anweisungen widersetzten, wurden sie von der Regierung zurückgezogen. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Begriff „Auton“ von dem Wort autonom stammt und somit auf die Selbstständig- wie auch Unabhängigkeit dieser Androiden verweist.

Um sich vor Dr. Wren zu schützen und einen Weg zur Betty zu finden, muss Call sich in den Hauptrechner einloggen. Ripley begleitet sie. In der Kapelle finden sie Schnittstellen mit denen sich Call manuell einwählen kann. Sie versucht dem zunächst zu entgehen und äußert, dass es sich so anfühlt, als würden sich ihre Innereien verflüssigen. Ripley stellt sie jedoch nicht vor die Wahl, nachdem Call als einzige in der Lage ist, die Auriga zu sprengen, bevor sie die Erde erreicht. Auf Grund des raschen Energieverbrauchs kann keine Sprengung

[433] Alien:Resurrection (1997): 0:33:24

durchgeführt werden, weshalb Ripley verlangt, sie auf Kollisionskurs zu manövrieren. Über die Verbindung zum Hauptrechner ortet Call Dr. Wren. Er ist schon in der Nähe der Betty. Der Wissenschaftler ist gerade im Begriff, eine Schleuse zu öffnen, als sich die Androidin dazwischen schaltet, und sie wieder schließt. Dr. Wren spricht den Hauptrechner, Vater, direkt an und bittet um Bericht. Nach mehrmaligem Ansprechen Vaters erklingt Calls Stimme: „Vater ist tot, du Arschloch“[434]. Dies kann gleichzeitig als Überwindung des Patriarchats wie auch der Religiosität gedeutet werden. Im Anschluss macht sie sich über den Wissenschaftler lustig, indem sie alle Aliens bittet, sich auf seine Ebene zu begeben.

7.1.3 Sabra Hillard und die Wissenschaftlerinnen – Frauen als Randfiguren

Die Wissenschaftlerinnen wurden in den ersten Szenen ausschließlich an der Seite ihrer männlichen Kollegen gezeigt. Während die Männer mit Ripley in körperlichem Kontakt in Folge diverser Untersuchungen stehen, werden die Forscherinnen auf Abstand mit ihr gezeigt. Für die Wissenschaftlerinnen liegt der Fokus auf der Analyse Ripleys geistigen Fähigkeiten. In der Befruchtungsszene[435] ist neben Dr. Wren und Dr. Gediman eine der Forscherinnen zu sehen, welche in ihrer Mimik Unbehagen zum Ausdruck bringt. Auf der Ebene der Körpersprache zeigt sich ihre Abneigung zu dieser Vorgangsweise: sie runzelt besorgt die Stirn und kurz bevor die Menschen von den Facehuggern angegriffen werden, wendet sie ihren Blick ab. Im deutlichen Unterschied zu dem lächelnden Dr. Wren. Die Wissenschaftlerinnen bleiben den Film hindurch namenlos und werden nach der Verschleppung Dr. Gedimans nicht weiter ins Bild gesetzt.

Sabra Hillard ist neben Call die zweite weibliche Figur auf der Betty. Sie wird in der ersten Einstellung[436] im Cockpit neben dem Captain Frank Elgyn (gespielt von Michael Wincott) gezeigt. In dem Dialog zwischen ihnen wird deutlich, dass sie sich in einer Beziehung befinden, welche später mit einer kurzen Einstellung direkt inszeniert wird. Elgyn gibt ihr Anweisungen, wie sie die Betty an der Station andocken soll. Auf ihre Bemerkung, dass sei schon geschehen, bezeichnet er sie als „braves Mädchen“.

[434] Alien:Resurrection (1997): 1:16:10 – 1:16:12
[435] Alien:Resurrection (1997): 0:20:03 – 0:20:55
[436] Alien:Resurrection (1997): ab 0:14:51

Obwohl Ripley die Crew gerettet hat, wird sie von Hillard zurechtgewiesen, sie solle den Leichnam Elgyns nicht anfassen. Sie setzt sich neben ihn und wird von Christie aufgefordert sich von ihm zu lösen. Hillard wird getötet, als sie durch die Messe tauchen müssen. Sie schwimmt als letzte. Johner entdeckt, dass sie von zwei Aliens verfolgt werden und erschießt einen. Es ist anzunehmen, dass sein Granatwerfer die einzige Waffe mit derartiger Feuerkraft ist, jedoch nicht schnell nachgeladen werden kann, und dies den Grund dafür darstellt, dass er nicht auch das zweite tötet. Er schwimmt weiter und überholt Hillard, welche in Panik verfällt und schließlich vom Alien eingeholt wird. Die Figur Hillard wurde in keiner Szene in den Mittelpunkt gerückt, wie es bei den anderen Crewmitgliedern der Betty auszumachen ist.

7.1.4 Die Interaktion zwischen den männlichen Charakteren

Die erste interessante Interaktion zwischen den männlichen Charakteren betrifft die Wissenschaftler. Die Science Officers sind zum Großteil männlichen Geschlechts. Sie beobachten Ripley bei dem Lernen von Vokabeln über einen Bildschirm. Zwischen Dr. Gediman und Dr. Wren steht General Perez, welcher über die neuesten Erkenntnisse über Ripley informiert wird. Der Militär ist unzufrieden über die Mitteilung, dass „Nummer 8“ über Erinnerungen verfügt, welche als „unerwartetes Ergebnis der genetischen Kreuzung“ als vererbt angenommen wird. Der General sieht darin ein Problem, wobei er die Angst äußert, dass Lt. Ripley ihr „altes Hobby“, diese Spezies zu vernichten wieder aufnehmen könnte.

Auf der Betty, welches die Auriga versorgt, wird zum ersten Mal in der Alien-Reihe eine Figur mit körperlichen Einschränkungen eingeführt. Vriess (gespielt von Dominique Pinon), ist von der Körpermitte abwärts gelähmt. Dies wird gleich in der ersten Szene, in der er gezeigt wird, auf der Ebene der Bildsprache angesprochen. Johner wirft ein Messer auf Vriess Beine, welcher mit dem Oberkörper unter einer Maschine liegt, um sie zu reparieren und dies nicht wahrnimmt. Als Call dies sieht, betitelt Johner dies als „kleine Zielübung“ und rechtfertigt sein Handeln damit, dass Vriess es nicht spüre.

Als die Crew der Betty auf der Auriga ankommt, werden die sechs Crewmitglieder nach Waffen untersucht. Der Captain kommentiert diesen Empfang mit der Frage an General Perez, ob er Angst hätte, dass sie sein Schiff mit sechs Personen kapern würden. Diese

Begrifflichkeit verweist auf den Status der Crew als Piraten. Der Handel wird deutlich als illegal gezeichnet, nachdem Elgyn die Vermutung äußert, dass der General ohne Einwilligung des Kongresses handelt, und es außergewöhnlich sei, dass sich Militärschiffe außerhalb des überwachten Luftraumes aufhalten.

Die Soldaten leiten die Evakuierung ein, als sie den Alarm hören, anstatt wie angenommen werden hätte können, den Kampf gegen die Aliens aufzunehmen.

Vriess, welcher alleine durch die Gänge fährt, als der Alarm losgeht, wird als erster in einer Kampfhandlung gezeigt. Auf seinem Rollstuhl sind Einzelteile einer Waffe angebracht, welche er zusammensteckt, als er über sich ein Alien auf dem Gitter kriechen sieht.

Die restliche Crew der Betty befindet sich noch auf dem Schiff, als die meisten Soldaten bereits geflüchtet sind. Der Captain bleibt stehen, während die anderen weitergehen, obwohl er in der Hierarchie an höchster Stelle steht. Seine Partnerin, Hillard, ruft einige Male nach ihm, bekommt jedoch keine Antwort. Erst als er von einem Alien durch das Bodengitter angegriffen wird, hören sie seine Schreie. Durch diese können sie seine Position bestimmen und entdecken jedoch nur noch seine Leiche.

Die Crew der Betty hält Dr. Wren und den Soldaten Distephano nach der Eskalation in der Turnhalle als Geiseln, nachdem ihnen von dem Wissenschaftler die Exekution angedroht wurde. Nach dem Tod des Captains zeigt sich die Veränderung der Hierarchie. Die Struktur unterhalb Elgyns Position ist nicht klar auszumachen, dennoch verweist Johner Call sprachlich auf die letzte Stelle. Interessant hierbei ist die Ausgestaltung dieser Szene. Während Call davor warnt, Ripley könne ihnen jederzeit in den Rücken fallen, weil sie nur Teil des Experiments und kein Mensch sei, argumentiert Christie, dass sie nur dann überleben könnten, wenn sie alle zusammenhalten. Diese Argumentation wurde in *Alien* von Ripley geäußert.

Als sie auf Vriess treffen, schlägt Johner vor, dass sie „den Krüppel“ zurücklassen, um keine Zeit zu verlieren. Hillard erwidert, dass sie niemanden zurücklassen werden, nicht einmal Johner selbst. Dies zeigt deutlich die Zurückweisung Johners Wunsch nach einer Machtposition.

Um auf die Betty zu gelangen, müssen sie einen Schacht hinunterklettern. Vriess, welcher im Rollstuhl sitzt, wird auf dem Rücken Christies festgeschnallt.

Beim Lastenaufzug angekommen, stoßen sie auf eine Schicht organisches Material welche vermutlich als Sensor fungiert. Diese durchbrochen, reagieren die Eier, welche von den Aliens um sie herum angeordnet wurden. Ripley wird als erste von einem Facehugger befallen. Unter Wasser schafft sie es, sich von ihm zu befreien. Als Retter aller tritt in dieser Szene[437] Christie auf, welcher mit seinem Granatenwerfer die Eier zerstört. Er trägt Vriess noch immer am Rücken und klettert die Leiter zum Ausgang mit ihm hinauf, als ein Alien aus dem Wasser springt und den beiden folgt. Vriess kann seine Waffe wegen Ladehemmung nicht abfeuern. Christie schießt auf das Alien, trifft es jedoch nicht. Das Wesen verteidigt sich, indem es Säure in sein Gesicht spuckt. Durch diese Verletzung handlungsunfähig vor Schmerz, übernimmt Vriess das Klettern. Es ist kleiner und durch die Bewegungsunfähigkeit seiner Beine schwächer. Als das Alien nach Christies Bein greift und ihn hinunterziehen will, ruft er nach Johner. Dieser kann es schließlich erschießen, doch seine Leiche hängt noch immer an Christies Bein. Um Vriess zu retten, schneidet er sich los und stürzt in die Tiefe.

Johner, Distephano und Purvis versuchen, während Ripley und Call in der Kapelle sind, die Türe mithilfe eines Brecheisens zu öffnen. Sie werden von einem Schüttelkrampf Purvis' unterbrochen. Als Reaktion richten Johner und Distephano ohne zu zögern ihre Waffen auf ihn. Purvis bekommt in Angesicht der Waffen wieder die Kontrolle über seinen Körper und verzögert den Zeitpunkt seines Todes.

7.1.5 Gewalt

Gewalt als engen Begriff verstanden geht in diesem Teil der Reihe von allen Arten und Geschlechtern aus. Ripley als Hybridwesen zwischen Mensch und Alien ist zwar auf der bildlichen Ebene als weiblich konstruiert, verfügt jedoch über physische Kraft, welche die des Menschen überlegen ist. Dies zeigt sich in der ersten Untersuchung Ripleys, während der sie mit Metallfesseln an den Händen scheinbar bewegungsunfähig gehalten wird. Trotz des Stahlseils mit dem sie zusätzlich fixiert wurde, kann sie sich losreißen und greift Dr. Wren an. Mit den Beinen umschlingt sie seine Hüfte und würgt ihn schließlich solange, bis Soldaten ihr auf Kopfhöhe einen Stromstoß versetzen und auf diesem Wege ihren Angriff abbrechen. In der nachfolgenden Szene wurden ihr zusätzlich zu den Hand- nun auch Fußfesseln angebracht.

[437] Alien:Resurrection (1997): 1:04:11 - 1:10:54

Dies und die Unterbringung in einer Zelle verweist auf Freiheitsentzug als Gewaltform. Ihre biologische Nähe zu den Aliens hält sie nicht davon ab, diese trotzdem zu töten.

In der Special Edition wurde eine Szene[438] hinzugefügt, in welcher Ripley schon zu Beginn des Filmes als aggressiv gegenüber Menschen gezeigt wird. Im Anschluss an der Entfernung des Chestbursters wacht sie aus der Narkose auf und verdreht dem medizinischen Assistenten den Arm.

Die einzige Darstellung in der Call Gewalt ausübt, beschränkt sich auf einen Faustschlag in Dr. Gedimans Gesicht, nachdem sie die Versuche Ripley eins bis sieben entdeckt haben. Dies kann als physische Ausformung ihrer Haltung gegenüber Klonexperimenten aufgefasst werden.

Direkte physische Gewalt zwischen Menschen geht in diesem Teil der Reihe von Männern aus. Christie und Johner erschießen bei der Eskalation in der Turnhalle männliche Soldaten, während Hillard zwar eine Waffe in der Hand hält, diese jedoch nur benutzt um Distephano zu kontrollieren. Call liegt unterdessen am Boden und wartet auf die Entspannung der Situation.

Auf der Betty angelangt, will Johner Purvis in den Kälteschlaf versetzten, als dieser angeschossen wird. Dr. Wren hat sich ebenfalls auf der Betty eingefunden und hält Call nun als Geisel im Würgegriff. Er verlangt von Johner und Distephano, dass sie die Waffen senken, da er sonst ihre Möglichkeit auf Flucht, nachdem Call sich dazu noch einmal in den Hauptrechner einwählen muss, erschießen würde. Jarvis spürt, dass der Chestburster nun herausbrechen will und geht auf Dr. Wren zu, wissend, dass er sterben wird. Mit einem letzten Aggressionsausbruch schlägt er auf den Wissenschaftler ein und hält den Kopf des Verletzten im Augenblick des Ausbruchs des Chestbursters vor seine Brust.

Gewalt als weiter Begriff verstanden, geht vor allem vom Militär der Vereinten Systeme aus. Die Ladung der Betty stellen Menschen in Schlafkammern dar, welche den Aliens als Wirte dienen. Durch die die Vermutung Elgyns, dass dies ohne Genehmigung des Kongresses geschehe und Perez' thematischer Ablenkung zeigt sich die Illegitimität dieser Vorgangsweise. Der vierte Teil der Reihe kann als Kritik an der Autonomie von militärischen Einrichtungen gesehen werden und verweist zudem auf neue Kriegsformen. Mary Kaldor beschreibt in ihrem Werk „Neue und alte Kriege" (2000[1999]) welche Faktoren zu neuen

[438] Alien:Resurrection (2003): 0:06:04 – 0:06:14

Kriegen führten. Als einen Faktor beschreibt sie „ein Milieu, in dem sich Kriminalität, Korruptionskartelle, Schwarzmarkthändler, Waffen- und Drogenschmuggler usw. ausbreiten konnten“ und konstatiert als Nährboden neoliberale Maßnahmen, die zu einer Parallelwirtschaft führten.[439] Die Crew der Betty als Piraten in Kaldors Sinne als eine der „neue Gruppen zwielichtiger »Geschäftsmänner«, oftmals mittels verschiedener Formen von Bestechung und »Insider«-Geschäften mit den verfallenden institutionellen Apparaten verflochten“, auszumachen. Das Militär der Vereinten Systeme, welche die Forschungsstation betreibt und Auftraggeber des Handels mit Menschen ist, als der verfallene institutionelle Apparat.

7.1.6 Bildsprache

In der Kapelle befindet sich ein Kreuz. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich um eine christliche handelt und kann zugleich als Zeichen der Dominanz des christlichen Glaubens gedeutet werden. Dass die Schnittstelle eine digitale Bibel ist kann als Kritik an der Haltung Technik versus Religiosität aufgefasst werden. Zudem führt auch Calls Verhalten, sich beim Eintritt zu bekreuzigen, dies ad absurdum.

Während in den ersten drei Teilen der Reihe auf körperbetonte Kleidung der Frauen verzichtet wurde, ist diese hier bei Ripley und Hillard deutlich in Szene gesetzt. Sie tragen beide eng Anliegendes, wobei Hillards Ganzkörperanzug Ripleys Kleidung in der Betonung der Femininität übersteigt.

7.2 Zwischenfazit – Eine Welt ohne unabhängige Frauen?

Der deutlichste Unterschied zwischen den Vorangegangenen Teilen zeigt sich bei den Überlebenden. Ripley und Call überleben neben Vriess und Johner. Ripley ist zwar auf Grund ihres Äußeren und ihrer „Mutterschaft“ weiblich konstituiert, jedoch nur zur Hälfte menschlich. Dies wurde zudem auch in ihrem Verhalten klar veranschaulicht. Call ist als Androidin ebenfalls nur durch ihre Erscheinung als Frau zu verstehen. Die damit implizierte

[439] Vgl. Kaldor (2000[1999]): Neue und alte Kriege; S. 132f.; Hervorhebungen im Original

Aussage, dass menschliche Frauen nicht überlebensfähig seien, wird hier in einer Form deutlich, welche als Versuch den Maskulinismus durch das Überleben von Vriess und Johner zu festigen.

Als Ripley den Untergang des Konzerns prophezeit, stellt Dr. Wren klar: „Wir gehören zu den Streitkräften der Vereinigten Systeme und nicht zu irgendeiner raffgierigen Gesellschaft.“[440] Die verbale Kritik am neoliberalen System wird hier zum ersten Mal in der Alien-Reihe von jemand anderem, als von Ripley von sich aus geäußert. Nachdem der vierte Teil 200 Jahre nach *Alien*^{3} angesiedelt ist, kann auf Grund dieses Ausspruchs angenommen werden, dass der Neoliberalismus überwunden wurde. Dennoch steht die Argumentation, warum die Aliens so wertvoll seien, ganz in der Tradition der Erklärungen der „company-mans“ von *Aliens* und *Alien*^{3}. „Das Potential dieser Spezies geht über eine urbane Befriedung hinaus: neue Legierungen, neue Impfstoffe werden ermöglicht. Derartiges hat es in keiner unserer Welten bisher gegeben.“[441] Diese Aussage impliziert neben der Neuartigkeit, die Vormachtstellung, welche dadurch erreicht werden könnte. Auch wenn hier Gewinnmaximierung nicht direkt angesprochen wird, ist davon auszugehen, dass Impfstoffe nicht ohne Gegenleistung ausgegeben werden.

Der vierte Teil der Reihe steht ganz im Zeichen der Kritik an Reproduktions- und Gentechnologie. Waren schon in der antiken Gesellschaft Männer, im Speziellen die Patriarchen, in der Position über Leben und Tod zu bestimmen[442], greift auch Alien: Resurrection diese Thematik auf. Es ist nicht nur bezeichnend, dass nur die männlichen Wissenschaftler mit Namen, sondern auch die einzigen sind, welche mit ihrem Titel angesprochen werden. Dr. Wren bestimmt zudem nach der Entnahme der Alien Königin, dass Ripley weiterleben dürfe. Die Haltung gegenüber den fehlgeschlagenen Klonversuchen und die künstlich am Leben erhaltene „Ripley Nummer 7“, ist nicht nur als Kritik bezüglich Gentechnologie, sondern auch im speziellen an Genkreuzungen zwischen verschiedenen Arten

[440] Alien:Resurrection (1997): 0:11:32 – 0:11:36
[441] Alien:Resurrection (1997): 0:11:54 – 0:12:03
[442] Vgl. Trallori (1983): Vom Lieben und vom Töten; S. 6ff.

zu verstehen. Diese bringen die Fragen nach Ethik und der Menschenwürde mit sich und sind in Hinblick auf Gen-Engineering aktueller denn je.[443]

Der Horror-/ Science Fiction-Film *Splice* (R: Vincenzo Natali, 2009) widmet sich explizit dieser Thematik und stellt zudem die Frage, welchen Anteil Mensch eine genetische Kreuzung besitzen darf, falls sie dies überhaupt haben sollte.

In *Godsend* (R: Nick Hamm, 2006) steht die Frage des Klonens von Menschen im Mittelpunkt, im speziellen eines Kindes, welches durch einen Unfall ums Leben kam. In beiden Filmen wird ein kritisches Bild gezeichnet, welche Auswirkungen solch eine Vorgangsweise haben könnte und davor warnt.

Aktuell gibt es im Österreichischen Parlament einen zugewiesenen Bericht des Gesundheitsausschusses zum Thema Präimplantationsdiagnostik (PID). Die Untersuchung von Zellen in vitro auf Erbkrankheiten soll Paaren mit bekannten Erbkrankheiten die Möglichkeit geben, ein Kind ohne die genetische Veranlagung zu bekommen. Gegner dieses Verfahrens argumentieren mit der Befürchtung, dies könne zu „Designer-Babys" führen und würde Menschen mit Behinderungen diskriminieren, wie etwa der ÖVP Abgeordnete Franz-Joseph Huainigg zu diesem Thema Stellung bezogen hat.[444] Anzumerken ist, dass er sich ebenda für Adoption oder Pflegekinder bei genetisch vorbelastenden Eltern ausspricht, was aus Sicht dieser ebenfalls als Diskriminierung gesehen werden könnte. Obwohl für Huainigg „[d]er Wunsch nach einem gesunden Kind […] nachvollziehbar"[445] ist, könnte der Wunsch einer Frau nach einer Schwangerschaft, wie auch die Auswirkungen von Fehlgeburten auf die Frau, für einen Mann in der Nachvollziehbarkeit hinterfragt werden.

Im Bericht des Gesundheitsausschusses wird explizit erwähnt, dass die PID nur beschränkt zugelassen werden soll. Zudem werden Punkte anführt, welche „unbedingt zu berücksichtigen [seien]:

- Die Entscheidung zur Vornahme einer PID sollte auf den Einzelfall bezogen sein und auf der Grundlage eines Indikationsmodells getroffen werde. Dabei können Kriterien wie die Familienanamnese, das Alter,

[443] Vgl. Künzli (2001): Menschenmarkt; S. 65ff.
[444] Vgl. Presseaussendung Huainigg (07.12.2011): Glück kann man nicht durch das Mikroskop erkennen: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111207_OTS0067/huainigg-glueck-kann-man-nicht-durch-das-mikroskop-erkennen ; letzter Zugriff am 17.12.2011
[445] ebd.

die (hohe) Zuverlässigkeit der Diagnose, die mangelnde Therapierbarkeit, etc., zur Anwendung kommen.

- PID sollte bei wiederkehrend fehlschlagenden künstlichen Befruchtungen […] als Methode der ‚Verbesserung' des Erfolges von IVF/ICSI zugelassen werden.
- PID sollte zugelassen werden, wenn aufgrund von chromosomalen oder genetischen Befunden das Risiko einer schweren Erkrankung besteht, die entweder noch während der Schwangerschaft, bei der Geburt oder bis spätestens wenige Monate nach der Geburt zum Tode führt.
- PID sollte für Paare zugelassen werden, die ein hohes Risiko aufweisen, ein Kind mit schwerer genetisch bedingter Erkrankung zu bekommen. Da Pränataldiagnostik (PND) gesetzlich erlaubt ist, diese in ihren Konsequenzen […] problematischer ist (späterer Schwangerschaftsabbruch, gehäufter Schwangerschaftsabbruch), ist es inkonsistent und sachlich nicht gerechtfertigt, PID generell zu verbieten."[446]

Durch diese Punkte ist der Vorwurf, die Zeugung von „Designer-Babys" zu legitimieren, in meinen Augen nicht mehr haltbar. Der Bericht wurde im Gesundheitsausschuss am 06.12.2011 mit Stimmenmehrheit dem Justizausschuss zugewiesen.

8. Gibt es eine Rückkehr zu tradierten Frauendarstellungen? Ein Resümee

Waren Horrorfilme vor *Alien* von der Beibehaltung tradierter narrativer Konventionen geprägt, so lässt sich trotz des revolutionären Charakters von *Alien*, anhand der weiteren Teile ein Rückschritt festmachen. Die Figur Ripley des Jahres 1979 bricht als weiblicher Captain mit ihrer Kompetenz, Autorität und hierarchischen Stellung die tradierte narrative Konvention, und unterläuft damit patriarchale Geschlechterverhältnisse. Sie ist nicht mehr als passiv, fürsorglich, hysterisch und irrational, oder als Randfigur inszeniert, wie es davor häufig bei der Darstellung von Frauen der Fall war. Zum Produkt der Zweiten Frauenbewegung[447] konnte Ripley nur dadurch werden, indem der Regisseur es nicht in Erwägung zog, der Heldin einen Phallus anzudichten und sie zum „besseren Mann" hochzustilisieren. Im Unterschied zur Nebenfigur Vasquez in *Aliens*, um sie im letzten Augenblick ihres Lebens doch noch zur Frau zu machen.

[446] Bericht des Gesundheitsausschusses (01.12.2011): Präimplantationsdiagnostik: http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXIV/I/I_01589/fname_237344.pdf ; letzter Zugriff am 17.12.2011
[447] Vgl. Gallardo / Smith (2004): S. 3

James Cameron merkte im Audiokommentar selbst an, dass der Fokus in seinem Film auf „*elterliche Liebe, Beschützen und Pflichtgefühl und um das größte Opfer, das man in Ausübung der Pflicht erbringen kann*“[448], gelegt wurde. Wie weiter oben schon erwähnt, erläutert er sein Verständnis von „Pflicht“ nicht genauer und in der Zeit der Reagan-Ära, als das Moralische – im republikanischen Sinne – die Basis für eine funktionierende USA angesehen wurde, kann davon ausgegangen werden, dass dies nicht alleine den Militärs galt. Mit der Degradierung Ripleys ist die Heldin in der Hierarchie nicht mehr an höchster Stelle, verfügt über keinerlei Autorität und legitimiert ihre handlungstragende Figur nur noch durch ihre Funktion als Mutter(ersatz). Ihre Problemlösungskompetenz und ihre Eigenständigkeit werden ausschließlich im Zusammenhang mit ihrer elterlichen Funktionsausübung in Szene gesetzt und die Frau findet ihre Erfüllung in der Mutterschaft. Obwohl fast zwei Jahrzehnte zwischen *Aliens* und Polanskis *Rosemary's Baby* liegen, scheint es, als ob für (ältere) Frauen nur noch die Mutterfunktion stimmig sei, um eine Frauenfigur bis ans Ende des Filmes nicht zu streichen.

In *Alien*^{3} wird die Männlichkeit per se inszeniert. Im klaren Gegensatz zu dieser steht Ripley. Durch ihre Andersartigkeit qua Geschlecht ist sie nicht nur die Außenseiterin, sondern steht in der Hierarchie an letzter Stelle. Autorität kann sie auf einem Planten voller „Doppel Y-Chromosomen“ offensichtlich nicht erlangen. Die Sexualisierung Ripleys findet zum einen durch die übersteigerte Sexualität der Männer statt, wie auch durch den Sexualkontakt zu Clemens. Hatte Ripley in *Aliens* zwar einen potentiellen Partner, Hicks, so beschränkte sich dies auf die emotionale Ebene, und bezog sich statt auf Körperlichkeit, auf die mögliche Gründung einer Familie. Die Sexualisierung Ripleys erfolgt zudem über die Gefangenen selbst. In ihrer Abwesenheit wird ihr das Selbstbestimmungsrecht entzogen und durch die versuchte Vergewaltigung als Opfer männlicher sexueller Gewalt inszeniert. Der Opferstatus, welcher gerade im Horrorfilm stark mit dem weiblichen Geschlecht verbunden ist, hat Ripley in *Alien*^{3} auch auf körperlicher Ebene erreicht.

Durch die spezielle Situation auf dem Gefängnisplaneten zeigt sich ihre Kompetenz nicht mehr, da sie trotz der Übergabe der Führung von Dillon an sie, nicht über die nötige Autorität bei den Insassen verfügt. Sich den hierarchischen Bedingungen unterwerfend, ist auch ihre Problemlösungskompetenz nicht mehr von Nöten, und wird den Männern übergeben. Mit der Übergabe der Entscheidungsmacht ist sie gleichzeitig abhängig vom guten Willen zumindest

[448] Aliens (1991) [Ak.]: 0:10:03 – 0:10:08 (James Cameron)

eines Mannes und zeigt ihre Eigenständigkeit nur zum Zwecke ihres Todes. Dies, über ihr Leben bzw. über ihren Tod entscheiden zu können, ist die einzige Macht über die sie verfügt.

Selbst die Entscheidung über ihren Tod wird ihr im vierten Teil der Reihe nachträglich genommen. Nach 200 Jahren im Rekonstruktionsversuch des Aliens als Nebenprodukt am Leben gelassen, ist sie äußerlich noch Mensch, und dennoch nur ein Monster in einer menschlichen Hülle. Frauen als Monster sind im Horrorfilm von *Dracula* (1931) bis *Splice* (2009) über alle Jahrzehnte hinweg zu beobachten. Obwohl sie physisch stärker ist und ihr auf der sprachlichen Ebene eine besonders hoch entwickelte Intuition zugeschrieben wird, unterwirft sie sich dem wissenschaftlichen Patriarchat nach einem Fehlversuch des Ausbruchs aus diesem Gewaltverhältnis.

In der Alien-Reihe werden einige Formen von Gewalt aufgegriffen. Wie bei Horrorfilmen nicht anders zu erwarten, erscheint in jedem Teil der Reihe physische direkte Gewalt. Auch nicht intendierte Gewalt wird sichtbar, welche vermieden hätte werden können. Das „friendly fire“, wie auch die Folgen von intuitivem Beschuss der Marines in *Aliens* kann also solche gesehen werden. Auch Auswirkungen von psychischer Gewalt wurden in diesem Teil der Reihe deutlich inszeniert. Die Albträume Ripleys beziehen sich zwar auf die Schwangerschaft mit einem Alien, dennoch könnte das Traumata durch den Konzern, in seiner Ungläubigkeit ihrer Ausführungen gegenüber, verstärkt worden sein, nachdem ihr auch von ihm die geistige Gesundheit abgesprochen wurde.

Die Company steht in der gewaltausübenden Position von institutioneller Gewalt. Durch ihre Macht Menschen, die unter ihr stehen in ihren Lebensentwürfen stark zu beeinflussen, vor allem zu beeinträchtigen, entwirft sie Unterwerfungs- wie auch Abhängigkeitsverhältnisse. Dies zeigt sich in der Degradierung Ripleys und in dem Entzug ihrer Fluglizenz. Als Untergebene dieser Verfügungsmacht, hat sie sich dem zu unterwerfen, und muss um sich erhalten zu können, auf eine Erwerbsarbeit ausweichen, welche mit weniger Ansehen verbunden ist und in Folge dessen vermutlich weniger Einkommen mit sich bringt.

Die institutionelle Gewalt zeigt sich zudem auch in der Handlung Burkes, welcher Kolonisten zu den Koordinaten des Derelicts schickt, ohne sie zu warnen. Die ökonomische Abhängigkeit und die räumliche Isolation der Kolonie lässt, wie in der Special Edition sprachlich ausformuliert, die Arbeitnehmer alles tun, was ihr Arbeitgeber von ihnen verlangt. Die

Veränderung des Konzerns innerhalb der Alien-Reihe verläuft von einem namenlosen Unternehmen in *Alien*, zu einem an Verfügungsmacht einem Staat nahe kommenden Konzern im zweiten Teil. In *Alien*^{3} stellt er bereits ein Gebilde staatlichen Charakters (Weyland-Yutania) dar, um schließlich innerhalb der nächsten 200 Jahre später von den Vereinigten Systemen abgelöst zu werden. Diese stehen zumindest inoffiziell der unternehmerischen Logik nahe. Insgesamt kann dies als pessimistische Vision der Weiterführung des Neoliberalismus' gedeutet werden.

Der vierte Teil der Reihe zeichnet sich in der Produktion mit einem enormen Budget von 70 Millionen Dollar aus. Für den dritten Teil wurden 63 Millionen, für *Aliens* 18,5 und für *Alien* 11 Millionen Dollar an Budget veranschlagt. Obwohl Ridley Scotts Film das geringste Budget hatte, konnte er mit Abstand die meisten Einnahmen verbuchen, wobei beachtet werden muss, dass er auffindbare Betrag von Kinostart bis 2004 gerechnet wurde.[449] Die Popularität des Filmes, hält bis heute an. Es finden sich unzählige Fanseiten, Nachahmungen und unter der Regie Ridley Scotts ist ein fünfter Teil im Gespräch.

Das besondere an der Figur der Ripley aus dem Jahr 1979 stellt ihre Neuartigkeit dar, die selbst heutzutage Ihresgleichen sucht. Obwohl auch im Horrorfilm eine Entwicklung zur „warrior woman" (Alice aus der Resident Evil-Reihe, Buffy, etc.) zu entdecken ist, gehen diese Darstellungen von Frauen oftmals mit einer sexualisierten Überzeichnung einher, und sind durch diese eine für Männer attraktiv ausgestaltete phallische Frau.[450] Die Analyse der Reihe zeigte, dass sie keinen Paradigmenwechsel auslösen konnte, doch sie bleibt als eine besondere Frauenfigur des Horrorgenres in Erinnerung.

[449] Vgl. Internet Movie Database – Links zu den Filmen der Alien-Reihe
[450] Vgl. Heinecken (2003): The warrior women of television; S. 21ff.

9. Abbildungsverzeichnis

Um auf Papier bei dunklen Szenen die notwendige Färbung zu bekommen, wurden manche Screenshots in Helligkeit und Kontrast bearbeitet.

Abbildung 1: Die Stadien des Aliens

Diese Abbildung ist eine selbst zusammengestellte Collage, wobei die Bilder aus Screenshots aus *Alien* ausgeschnitten wurden. Von oben nach unten: Facehugger: 0:35:19, Chestburster: 0:54:06, Alien: 1:29:55

Abbildung 2: Ripley wird von Dallas „beschützt", *Alien* (1979): 0:46:43

Abbildung 3: Lambert - die „Scream Queen", *Alien* (1979): 0:54:02

Abbildung 4: Sexueller Übergriff des Aliens?, *Alien* (1979): 1:30:02 – Bearbeitet: Helligkeit +20%, Kontrast +40%

Abbildung 5: Aufwachszene mit schlafender Frau, *Alien* (1979): 0:05:28

Abbildung 6: Das Derelict als Phallussymbol, *Alien* (1979): 0:24:46

Abbildung 7: Die Eingänge des Derelicts, *Alien* (1979): 0:25:19 – Bearbeitet: Helligkeit +20%, Kontrast +40%

Abbildung 8: Ripleys Albtraum, *Aliens* (1986): 0:05:33

Abbildung 9: Die „gute" vs. die „böse" Mutter, *Aliens* (1986): 1:52:20

Abbildung 10: Entmännlichte Vasquez, *Aliens* (1986): 1:40:02

Abbildung 11: Ripleys Vergewaltigung, *Alien*^{3} (1992): 0:39:00

Abbildung 12: Ripley als Forschungsobjekt, *Alien:Resurrection* (1997): 0:06:33

Abbildung 13: Das Neugeborene mit seiner Wahlmutter, *Alien:Resurrection* (1997): 1:33:44

10. Filmverzeichnis

Filme der Analyse:

Für die ausführliche Filmanalyse wurde die DVD-Box „Alien. Die Saga“ herangezogen, welche vier DVDs umfasst. Auf jeder sind je die Kinofassung und der Director’s Cut bzw. die Special Edition zu finden. Zusätzlich zu jedem Film sind auch Audiokommentare als Tonspur für beide Versionen während des gesamten Films verfügbar.

Alien – Das unheimliche Wesen aus dem All im Original *Alien* (1979): Regie: Ridley Scott; Drehbuch: Dan O´Bannon / Ronald Shusett; Produktion: Gordon Carrol / David Giler / Walter Hill; Produktionsland: USA / UK; Länge: 117 Min. (Kinofassung) / 116 Min. (Director´s Cut, 2003)

Audiokommentar [Ak.] von: Ridley Scott, Dan O´Brannon, Ronald Sushett, Terry Rawlings, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright, Tom Skerritt, Harry Dean Stanton, John Hurt [Deutsche Untertitel]

Aliens – Die Rückkehr im Original *Aliens* (1986): Regie: James Cameron; Drehbuch: James Cameron / David Giler / Walter Hill; Produktion: Gordon Carrol / David Giler / Walter Hill / Gale Anne Hurd; Produktionsland: USA / UK; Länge: 137 Min. (Kinofassung) / 154 Min. (Special Edition, 1991)

Audiokommentar [Ak.] von: James Cameron, Gale Anne Hurd, Stan Winston, Robert Skotak, Dennis Skotak, Pat McClung, Carrie Henn, Chris Henn, Michael Biehn, Lance Henriksen, Jenette Goldstein, Bill Paxton, [Deutsche Untertitel]

Alien 3 im Original *Alien*^{3} (1992): Regie: David Fincher; Drehbuch: David Giler / Walter Hill / Larry Ferguson; Produktion: Gordon Carrol / David Giler / Walter Hill; Koproduktion: Sigourney Weaver; Produktionsland: USA; Länge: 114 Min. (Kinofassung) / 145 Min. (Special „Assembly Cut“ Edition, 2003)

Audiokommentar [Ak.] von: Alex Thomson, Terry Rawlings, Alec Gillis, Tom Woodruff Jr., Richard Edlund, Paul McGann [Deutsche Untertitel]

Alien – Die Wiedergeburt im Original *Alien: Resurrection* (1997): Regie: Jean-Pierre Jeunet; Drehbuch: Dan O'Bannon / Ronald Shusett / Joss Whedon; Produktion: Bill Badalato / Gordon Carrol / David Giler / Walter Hill; Executive Producer: Sigourney Weaver; Produktionsland: USA; Länge: 109 Min. (Kinofassung), 116 Min. (Special Edition, 2003)

Audiokommentar [Ak.] von: Jean-Pierre Jeunet, Hervé Schneid, Alec Gillis, Tom Woodruff Jr., Pitof, Sylvain Despretz, Ron Perlman, Dominique Pinon, Leland Orser

Weitere angesprochene Filme (nach Jahren gereiht):

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922): Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Henrik Galeen; Produktion: Enrico Dieckmann / Albin Grau; Produktionsland: Deutschland; Länge: 88 Min. (restaurierte Fassung von 1997)

Dracula (1931): Regie: Tod Browning; Drehbuch: basierend auf dem Roman von Bram Stoker: Hamilton Deane / John L. Balderston; Produktion: E.M. Asher / Tod Browning / Carl Laemmle Jr.; Produktionsland: USA; Länge: 75 Min.

Frankenstein (1931): Regie: James Whale; Drehbuch: basierend auf dem Roman von Mary Shelley: John L. Balderston / Peggy Webling / Garrett Fort / Francis Edward Faragoh / Richard Schayer; Produktion: E.M. Asher / Carl Laemmle Jr.; Produktionsland: USA; Länge: 70 Min.

King Kong im deutschsprachigen Raum auch *King Kong und die weiße Frau* (1933): Regie: Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack; Drehbuch: James Creelman / Ruth Rose / Merian C. Cooper / Edgar Wallace; Produktion: David O. Selznick; Produktionsland: USA; Länge: 104 Min. (restaurierte Fassung)

The Blob im deutschsprachigen Raum *Angriff aus dem Weltall* (1958): Regie: Irvin S. Yeaworth Jr.; Drehbuch: Theodore Simonson / Kate Phillips / Irvine H. Millgate; Produktion: Russel S. Doughten Jr. / Jack H. Harris; Produktionsland: USA; Länge: 86 Min.

Rosemary's Baby (1968): Regie: Roman Polanski; Drehbuch: Ira Levin / Roman Polanski; Produktion: William Castle / Dona Holloway; Produktionsland: USA; Länge: 136 Min.

Night of the Living Dead im deutschsprachigen Raum *Die Nacht der lebenden Toten* (1968): Regie: George A. Romero; Drehbuch: John A. Russo / George A. Romero; Produktion: Karl Hardman / Russel Streiner; Produktionsland: USA; Länge 96 Min.

It's Alive! im deutschsprachigen Raum *Die Wiege des Bösen* (1974): Regie: Larry Cohen; Drehbuch: Larry Cohen; Produktion: Larry Cohen / Peter Sabiston / Janelle Cohen; Produktionsland: USA; Länge: 91 Min

Godsend (2006): Regie: Nick Hamm; Drehbuch: Mark Bomback; Produktion: Marc Butan / Sean O'Keefe / Cathy Schulman; Produktionsland: USA / Kanada; Länge: 102 Min.

Splice im deutschsprachigen Raum *Splice – Das Genexperiment* (2009): Regie: Vincenzo Natali; Drehbuch: Vincenzo Natali / Antoinette Terry Byrant / Doug Taylor; Produktionsland: Kanada / Frankreich / USA; Länge: 104 Min.

11. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1977 [1953]): Prolog zum Fernsehen. In: Tiedemann, Rolf (Hg): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Band 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Frankfurt am Main; S. 507-517

Bader-Zaar (2011): „…der Forderung nach dem Frauenwahlrecht erhöhte Kraft und Lebendigkeit zu verleihen": der Internationale Frauentag in der Habsburgmonarchie 1911-1918. In: Niederkofler, Heidi / Mesner, Maria / Zechner, Johanna (Hg.): Frauentag! Erfindung und Karriere einer Tradition. Wien; S. 37-59

Baumann, Hans D. (1989): Horror. Die Lust am Grauen. Psychologie Heute Sachbuch. Weinheim / Basel

Baumeister, Biene / Negator, Zwi (2006): „Situationistische Revolutionstheorie" – Communistische Aktualität und linke Verblendung. In: Grigat, Stephan / Grenzfurthner, Johannes / Friesinger, Günther (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin; S. 5-35

Beer, Ursula (1984): Theorien geschlechtlicher Arbeitsteilung. Frankfurt am Main / New York

Berenstein, Rhona J. (1996): Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema. New York

Bienk, Alice (2006): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main

Bourdieu (1998): Über die Vorherrschaft des Mannes. In: Le Monde Diplomatique (deutsche Ausgabe), August

Branigan, Edward (1992): Narrative Comprehension and Film. London u.a.

Brauerhoch, Annette (1996): Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg

Brooker, Will (1999): Internet Fandom and the Continuing Narratives of *Star Wars*, *Blade Runner* and *Alien*. In: Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone II. The Spaces of Science-Fiction Cinema. London / New York; S. 50-72

Bundtzen, Lynda K. (2000): Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and now Alien. In: Kirkup, Gill / Janes, Linda / Woodward, Kathryn / Hovenden, Fiona (Hg.): The gendered cyborg. A Reader; London / New York; S. 101-109

Butler, Judith (1991 [1990]): Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt am Main

Byers, Thomas B. (1990): Commodity Futures. In: Annette Kuhn (Hg.) (1990): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London / New York; S. 39 - 50

Caldwell, Thomas (2010): 'Aliens': Mothers, Monsters and Marines. In: Screen Education, 2010, Issue 59; S.125-130

Cherry, Brigid (2009): Horror. Routledge Film Guidebooks. London / New York

Clover, Carol J. (1992): Men, Women, and Chain Saws. Gender in the modern Horror Film. Princeton

Creed (2005[5] [1993]): The monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis. New York

Delassalle, Béatrice (1996): Gesicht und Maske. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello. Aachen.

Denzin, Norman K. (1991): Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema. London / Newbury Park / New Delhi

Döring, Lutz (2006): Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction Filme Alien 1-4. Würzburg

Dörner, Andreas (1998): Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm Dr. (Hg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden; S. 199-219

Dörner, Andreas (1999): Medien und Mythen. Zum politischen Emotionsmanagement in der populären Medienkultur am Beispiel des amerikanischen Films. In: Klein, Ansgar / Nulleimer, Frank (Hg.): Masse-Macht-Emotionen, Opladen; S. 308-329

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt am Main

Dörner, Andreas (2008): Medienkultur und politische Öffentlichkeit: Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht. In: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (2008[4]): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse; S. 219-235

Flicker, Eva (2006): Geschlechterritualisierungen in Spielfilmen mit Wissenschaftsthemen: Ein mediensoziologischer Blick auf Wissenschaftlerinnen in Kinokassenschlagern. In: Sauer, Birgit / Knoll, Eva-Maria (Hg.): Ritualisierungen von Geschlecht. Wien; S. 107-125

Frey Steffen, Therese (2006): Gender. Erschienen in der Reihe: Grundwissen Philosophie. Leipzig

Gallardo, Ximena C. / Smith, Jason C. (2004): Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York / London

Gerhard, Ute (2009): Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789. München

Giger, H.R. (1996) (Hg.): H.R. Giger's Filmdesign. Träume und Visionen. Vorwort von Ridley Scott. Oldenburg

Gould, Jeff (1980): The Destruction of the Social by the Organic in Alien. In: Elkins, Charles (Hg.): Symposium on *Alien*; In: Science Fiction Studies. Volume 7; S. 282-285

Greenberg (1983): The fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary "Cruel" Horrorfilm. In: The Psychoanalytic Review. Vol. 70, No 2. Summer 1983; S. 241-267

Grigat, Stephan / Grenzfurthner, Johannes / Friesinger, Günther (Hg.) (2006): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin

Hagen, Johann J. (2008): Die Gewalt des neoliberalen Staates. In: Dimmel, Nikolaus / Schmee, Josef (Hg.): Die Gewalt des neoliberalen Staates. Vom fordistischen Wohlfahrtsstaat zum repressiven Überwachungsstaat. Wien; S. 19-41

Halberstam, Judith (2003[5] [1998]): Female Masculinity. Durham.

Hauch, Gabriella (2011): „Eins fühlen mit den Genossinnen der Welt". Kampf- und Feiertage der Differenz: Internationale Frauentage in der Ersten Republik Österreich. In: Niederkofler, Heidi / Mesner, Maria / Zechner, Johanna (Hg.): Frauentag! Erfindung und Karriere einer Tradition. Wien; S. 60-105

Hayward, Susan (2003): Cinema Studies: The Key Concepts. Second Edition. Routledge

Hecken, Thomas (2007): Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies. Bielefeld

Heinecken, Dawn (2003): The warrior women of television. A Feminist Cultural Analysis oft he New Female Body in Popular Media. New York

Hepp, Andreas (2010[3ed.] [1999]): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung; Wiesbaden

Imbusch, Peter (2002): Der Gewaltbegriff. In: Heitmeyer, Wilhelm / Hagan, John (Hg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Wiesbaden; S.26-57

Inness, Sherrie / Llyod, Michele E. (1996): G.I. Joes in Barbie Land: Recontextualizing Butch in Twentieth-Century Lesbian Culture. In: Beemyn, Brett / Eliason, Mickey (Hg.): Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology. New York; S. 9-34

Jarvis, Brian (2004): Cruel and Unusual. Punishment and US Culture. London / Sterling

Jordan, Chris (2003): Movies and the Reagan presidency. Success and Ethics. London

Jürgens, Kai U. (2003): »Why do they tell little girls that?«. In: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen – Mütter – Maschinen. Das Universum des James Cameron. Kiel; S. 71-92

Kaldor, Mary (2000[1999]: Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung. Frankfurt am Main

Karsch, Margret (2004): Feminismus für Eilige. Berlin

Kellner, Douglas (1995): Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London u.a.

Klippel, Heike (2010): Die Wiege des Bösen – Horror und Reproduktion. In: Schlicht, Corinna (Hg.): Genderstudies in den Geisteswissenschaften. Beiträge aus den Literatur-, Film-, und Sprachwissenschaften. Duisburg; S. 131-138

Kreisky, Eva (2004): Geschlecht als politische und politikwissenschaftliche Kategorie. In: Rosenberger, Sieglinde K. / Sauer, Birgit: Politikwissenschaft und Geschlecht. Konzepte – Verknüpfungen – Perspektiven. Wien; S. 23-43

Künzli, Arnold (2001): Menschenmarkt. Die Humangenetik zwischen Utopie, Kommerz und Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg

Maguffe, T. D. (1994): Sigourney Weaver; München

Maihofer, Andrea (2004): Geschlecht als soziale Konstruktion – eine Zwischenbetrachtung. In: Pühl, Katharina / Paulitz, Tanja / Marx, Daniela / Helduser, Ulrike (Hg.): under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt / New York; S. 35-43

Mauk, David / Oakland, John (2005[4ed.]): American Civilization. An introduction. London / New York

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz

Mulvey, Laura (2001): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Durham, Gigi / Kellner, Douglas M. (Hg.): Media and Cultural Studies. KeyWorks. Malden / Oxford / Melbourne / Berlin

Mühr, Patricia (2006): Doing ma[r]sculinity – Männlichkeitskonstruktionen im populären US-amerikanischen Kriegsfilm. In: Geiger, Annette / Rinke, Stefanie / Schmiedel, Stevie / Wagner, Hedwig (Hg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar; S.99-120

Popitz, Heinrich (1992): Phänomene der Macht. Tübingen

Pühl, Katharina / Paulitz, Tanja / Marx, Daniela / Helduser, Ulrike (2004): *Under construction?* Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis – zur Einführung. In: Pühl, Katharina / Paulitz, Tanja / Marx, Daniela / Helduser, Ulrike (Hg.): under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt / New York; S. 11-30

Ptak (2008$^{2ed.}$): Grundlagen des Neoliberalismus. In: Butterwege, Christoph / Lösch, Bettina / Ptak, Ralf: Kritik des Neoliberalismus. Wiesbaden; S.13-86

Rainer, Alexandra (2003): Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm. Wien

Rosenberger, Sieglinde K. / Sauer, Birgit (2004): Politikwissenschaft und Geschlecht. Konzepte – Verknüpfungen – Perspektiven. Wien

Rosenberger, Sieglinde K. (2006): Frauen- und Gleichstellungspolitik. In: Dachs, Herbert / Gerlich, Peter / Gottweis, Herbert u.a. (Hg.): Politik in Österreich. Das Handbuch. Wien; S. 743-752

Rousseau, Jean-Jaques (2001 [1762]): Emile oder Über die Erziehung. Stuttgart

Rubin, Gayle (1975): The Traffic in Women. Notes toward a Political Economy of Sex. In: Rayna Reiter (Hg.): Toward an Anthropology of Women. New York

Rubin, Gayle (1992): Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries. In: Nestle, Joan (Hg.): The Persistent Desire. A Femme-Butch-Reader. Boston; S. 466-482

Ryan, Michael / Kellner, Douglas (1988): Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Indianapolis

Sauer, Birgit (2001): Die Asche des Souveräns. Staat und Demokratie in der Geschlechterdebatte. Frankfurt / New York. Erschienen in der Reihe: Klinger, Cornelia / Kreisky, Eva / Maihofer, Andrea / Sauer, Birgit (Hg.): Politik der Geschlechterverhältnisse, Band 16

Sauer, Birgit (2008): Neoliberale Transformation von Staatlichkeit und Geschlechtergewalt. In: Dimmel, Nikolaus / Schmee, Josef (Hg.): Die Gewalt des neoliberalen Staates. Vom fordistischen Wohlfahrtsstaat zum repressiven Überwachungsstaat; Wien; S. 91-112

Schultze, Rainer-Olaf (2005$^{3ed.}$): Hegemonie. In: Nohlen, Dieter / Schultze, Rainer-Olaf (Hg.): Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methoden, Begriffe. Herausgegeben in zwei Bänden; Band 1 A-M; S. 336-337

Seeßlen, Georg (1980): Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Erschienen in der Reihe: Roloff, Bernhard / Georg Seeßlen: Grundlagen des populären Films, Band 4. Reinbek bei Hamburg

Seeßlen, Georg / Jung, Fernand (2006): Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg

Seier, Andrea (2006): Von ›Frauen und Film‹ zu ›Gender und Medium‹? – Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von *Paris is burning*. In: Geiger, Annette / Rinke, Stefanie / Schmiedel, Stevie / Wagner, Hedwig (Hg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar; S. 81-95

Sennewald, Nadja (2007): Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien. Bielefeld

Tiedemann, Rolf (Hg.) (1977): Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft II. Band 10-2

Trallori, Lisbeth N. (1983): Vom Lieben und vom Töten. Zur Geschichte patriarchaler Fortpflanzungskontrolle. Wien. Erschienen in der Reihe Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik. Band 17

Tudor, Andrew (1989): Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie. Oxford

Waldmann, Peter (1995): Politik und Gewalt. In: Nohlen, Dieter / Schultze, Rainer-Olaf (Hg.): Politische Theorien. Band 1 des Lexikon der Politik. München; S. 430-435

Weidinger, Martin (2006): Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt / New York. Erschienen in der Reihe: Klinger, Cornelia / Kreisky, Eva / Maihofer, Andrea / Sauer, Birgit (Hg.): Politik der Geschlechterverhältnisse, Band 31

Winter, Rainer (2001): Kritik und Engagement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies; In: Winter, Rainer / Mikos, Lothar (Hg.): Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader. Bielefeld; S. 7-16

Wittmann, Karin (2008): Vom Held zum Antiheld? Eine literatursoziologische Untersuchung von Bestsellern. Diplomarbeit Universität Wien.

12. Linksammlung

America Film Institute:
AFI: „AFI – Beschreibung“: http://www.afi.com/about/whatis.aspx ; letzter Zugriff am 17.10.2011
AFI: „AFI’s 100 YEARS…100 HEROES & VILLAINS“: http://www.afi.com/100Years/handv.aspx ; letzter Zugriff am 17.10. 2011
AFI: „AFI’s 100 YEARS…100 THRILLS“: http://www.afi.com/100Years/thrills.aspx ; letzter Zugriff am 17.10.2011

Ärztekammer Wien:
Ärztekammer Wien: Informationskampagne ELGA: http://www.aekwien.at/aekmedia/ELGA_SujetArbeitgeber.pdf ; letzter Zugriff am 16.11.2011
Presseaussendung Ärztekammer (02.11.2011): Ärztekammer informiert Bevölkerung über Gefahren durch ELGA: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111102_OTS0037/aerztekammer-informiert-bevoelkerung-ueber-gefahren-durch-elga ; letzter Zugriff am 16.11.2011

Bundesministerium für Justiz:
Bundesministerium für Justiz: Aktuelle Gesetzesentwürfe: http://www.justiz.gv.at/internet/html/default/2c94848533c59e280133c725037c007e.de.html ; letzter Zugriff am 26.11.2011
Presseaussendung Bundesministerium für Jusitz: Ein Jahr „Fußfessel“: http://www.justiz.gv.at/internet/html/default/2c94848525f84a6301321ada5cc8538f.de.html;jsessionid=0F2B180621FCC0BA7290393449206144 ; letzter Zugriff am 26.11.2011
Homepage der Justizanstalten: Statistik – Jahresbericht 2009: http://www.strafvollzug.justiz.gv.at/_downloads/Jahresbericht_2009.pdf ; letzter Zugriff am 26.11.2011

Informationen zu ausgewählten Schauspielern:
Al Matthews:

Al Matthews offizielle Homepage: Biographie:
http://www.almatthews.co.uk/site/index.php?page=content&content=3974 ; letzter Zugriff am 16.11.2011

Internet Movie Database:
Internet Movie Database: Alien: http://www.imdb.com/title/tt0078748/ ; letzter Zugriff am 20.10.2011
Internet Movie Database: Aliens: http://www.imdb.com/title/tt0090605/ ; letzter Zugriff am 26.10.2011
Internet Movie Database: Alien^3: http://www.imdb.com/title/tt0103644/ ; letzter Zugriff am 21.11.2011
Internet Movie Database: Alien:Resurrection: http://www.imdb.com/title/tt0118583/ ; letzter Zugriff am 21.11.2011
Filmmuseum Wien:
Filmmuseum Wien: „Science : Fiction. Eine Geschichte der Zukunft”:
http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1289998545969 ; letzter Zugriff am 02.09.2011
Filmmuseum Wien: „Alien – Director’s Cut“:
http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1294826028056&anzeige= ; letzter Zugriff am 02.09.2011

ÖVP Pressestelle:
Presseaussendung Huainigg (07.12.2011): Glück kann man nicht durch das Mikroskop erkennen: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111207_OTS0067/huainigg-glueck-kann-man-nicht-durch-das-mikroskop-erkennen ; letzter Zugriff am 17.12.2011

SPÖ Pressedienst:
Presseaussendung Stöger (13.11.20011): ELGA spart jährlich bis zu 33.000 Medikamenten-Wechselwirkungen und 7.000 Krankenhaus-Aufenthalte:
http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111113_OTS0024/pressestunde-1-stoeger-elga-spart-jaehrlich-bis-zu-33000-medikamenten-wechselwirkungen-und-7000-krankenhaus-aufenthalte ; letzter Zugriff am 16.11.2011

Standard.at:
derStandard.at: Erstjahresbilanz – 377 Häftlinge mit digitalen Fußfesseln (30.08.2011): http://derstandard.at/1314652548849/Erstjahresbilanz-377-Haeftlinge-mit-digitalen-Fussfesseln ; letzter Zugriff am 26.11.2011
dieStandard.at: „Meine Kindheit endete, als ich fünf war“ (23.04.2008): http://diestandard.at/1207285360121/Meine-Kindheit-endete-als-ich-fuenf-war ; letzter Zugriff am 26.11.2011

The Guardian:
The Guardian: Interview mit David Fincher (18.01.2009): http://www.guardian.co.uk/film/2009/feb/03/david-fincher-interview-transcript ; letzter Zugriff am 27.11.2011; Interview geführt von Mark Salisbury

The Washington Post:
The Washington Post – Valenti, Jessica: SlutWalks and the future of feminism (03.06.2011): http://www.washingtonpost.com/opinions/slutwalks-and-the-future-of-feminism/2011/06/01/AGjB9LIH_story.html ; letzter Zugriff am 26.11.2011

13. Anhang

Abstract

Die folgende Arbeit untersucht exemplarisch für Horror- / Science Fiction-Filme die Alien-Reihe, um durch die revolutionäre Darstellung der Protagonistin einen möglichen Paradigmenwechsel aufzudecken. Wie politische Entwicklungen und Ideologien in Horrorfilmen aufgenommen und bearbeitet werden, ist hierbei ebenso Gegenstand der Untersuchung, wie die Frage nach der (Re-)Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen. Nachdem in Horrorfilmen der Fokus zumeist auf Gewalt als engen Begriff verstanden liegt, wird in dieser Arbeit ein weiter Gewaltbegriff verwendet, um die vielfältigen Formen aufzuzeigen.

In der theoretischen Einbettung werden sowohl die Themen Geschlechtskonstruktion, Gewalt, als auch Aspekte des Neoliberalismus' erläutert, welche für die Filmanalyse der Alien-Reihe von besonderer Bedeutung sind.

Das Kapitel „Frauen im Film vor *Alien*" soll einen Abriss von der Darstellung von Frauen im Horrorfilm in der Zeit von 1922 bis 1974 darstellen, um den revolutionären Charakter des ersten Teils der Reihe sichtbar zu machen.

Der erste Teil der Alien-Reihe bricht erstmals mit der lang tradierten narrativen Konvention im Horrorfilm: Eine Frau kann auch ohne Hilfe eines männlichen Retters überleben. In den weiteren drei Teilen zeigt sich ein konstanter Rückschritt in der Darstellung der Hauptfigur. Im zweiten Teil wird Ripley zur Mutter degradiert und erfährt eine Reduzierung jener Eigenschaften, die sie in *Alien* außergewöhnlich machten. In *Alien*^{3} wird sie zum fremdbestimmten Sexualobjekt, um schließlich im vierten Teil 200 Jahre später als Monster geklont zu werden. Als Hybridwesen wird sie zum monströsen Anderen und die Aliens zu ihrer Familie.

Die Analyse zeigt, dass die Filme in ihren Visionen, im Hinblick auf politische Entwicklungen, nichts an Aktualität eingebüßt haben. Die revolutionäre Darstellung der weiblichen Protagonistin findet auch in zeitgenössischen Horror- / Science Fiction-Filmen nichts Vergleichbares.

Lebenslauf

Isabella Guzi

geboren am 7.8.1985 in Wien

1991 – 1995:	–	Übungsvolkschule der Pädagogischen Akademie der Erzdiazöse Wien, Mayerweckstraße 1210 Wien
1995 – 1999:	–	Unterstufe des Bundesrealgymnasiums der Stadt Wien, Ödenburgerstraße in 1210 Wien
1999 – 2004:	–	Bildungslehranstalt für Kindergartenpädagogik Patrizigasse in 1210 Wien Abschluss mit Matura und Diplom
Seit WS 2004:	–	Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien
Seit WS 2010:	–	Studium der Hungarologie an der Universität Wien