



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inkorporation. Michel Serres Theorie des Parasitären in
der *Alien* Reihe.“

Verfasser

Lukas Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Thomas Ballhausen

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
2. Eine kurze Geschichte der Parasiten	5
3. Parasiten als biologische Realität	9
3.1. Parasit: biologische Definition	9
3.2. Formen des Parasitismus	11
3.3. Übertragungswege	11
3.4. Überlebensstrategien und Wirtsmanipulation	12
4. Parasitismus als Theorie und Modell	15
4.1. Michel Serres: Der Parasit	15
4.2. Serres Modell in einem medienwissenschaftlichen Kontext	20
4.3. Serres Modell als Werkzeug zur Filmanalyse	22
5. Science Fiction Film: Grundlagen, Bausteine und Abgrenzung	26
6. Parasiten im Film: Die <i>Alien</i> Quadrologie	35
6.1. Vorgeschichte	35
6.2. Die <i>Alien</i> Reihe: Entstehungsgeschichten und Inhalte	44
7. Serres Theorie des Parasitären in der <i>Alien</i> Reihe	54
7.1. Der Alienparasit: Stadien und Metamorphosen	55
7.1.1. Stadium 1: Facehugger	55
7.1.2. Stadium 2: Chestburster	57
7.1.3. Stadium 3: Das adulte Alien	58
7.1.4. Die Königin	63
7.2. Die gemeinsame Mahlzeit in der <i>Alien</i> Reihe	65
7.2.1. Familienessen interruptus in <i>Alien</i>	67
7.2.2. Zwei Klassen bei Tisch in <i>Aliens</i>	70
7.2.3. Zu Tisch hinter Gittern in <i>Alien</i> ³	72
7.2.4. Die Fütterung des Raubtiers in <i>Alien: Resurrection</i>	74
7.3. Der Missbrauch vor dem Brauch: Parasitäre Verhältnisse	76
7.3.1. Geburt als Rollentausch in <i>Alien</i>	77
7.3.2. Der Alptraum der Geburt in <i>Aliens</i>	79
7.3.3. Geburt und Tod als Parallelität und Paradox in <i>Alien</i> ³	81
7.3.4. Die künstlichen und natürlichen Geburten in <i>Alien: Resurrection</i>	84
7.3.5. „Weyland – Yutani“: Der Paraparasit	88
8. Schlussbemerkungen	93
9. Bibliographie	95
10. Anhang	99
10.1. Zusammenfassung	99
10.2. Abstract	100
10.3. Akademischer Lebenslauf	101

1. Vorwort

Im Prozess des Schreibens dieser Diplomarbeit bin ich in Gesprächen über mein gewähltes Thema häufig mit der selben Frage konfrontiert worden: „Wie kommt man ausgerechnet darauf?“ Dies möchte eingangs beantworten. Die *Alien* Quadrologie übt auf mich als Horror und Science Fiction Fan schon seit Jahren eine große Faszination aus. Einer der Hauptgründe dafür ist, dass die Filme, selbst nachdem ich sie unzählige Male gesehen habe, wenig von ihrem ursprünglichen Schrecken eingebüßt haben.

Es gibt viele Genreprerter, die solange spannend und furchterregend wirken, bis zum ersten Mal das „Monster“ aus dem Schatten tritt. Doch ab dem Moment wo der geheimnisvolle Akteur enthüllt wird, stellt sich bei mir als Zuschauer statt blankem Horror oft Enttäuschung ein. Dies kann viele Ursachen haben: Gelegentlich ist die Motivation oder Hintergrundgeschichte schlecht geschrieben, das „Monster“ und sein Antrieb also wenig glaubhaft. Manchmal ist das Wesen in seiner äußerlichen Gestaltung unfreiwillig komisch, beinahe schon grotesk überzeichnet. Kurz gesagt: viele Horror- oder Science Fiction-Horrorfilme scheitern an dem, was sie eigentlich im Kern ausmachen sollte: nämlich die Zuschauer in ihrem Innersten zu packen und an ihren Urängsten zu rühren.

In der *Alien* Reihe hat diese Entzauberung für mich nie stattgefunden. Der außerirdische Parasit wirkt selbst nach vier Filmen tiefgründig, kalt und böse. Er wächst mit jedem neuen Teil weiter ins Dunkle hinein, wird mit jeder Facette die enthüllt wird, noch fremder und geheimnisvoller. Dies hat einerseits sicher mit H.R. Gigers Design der Kreatur zu tun, in dem sich die furchteinflößendsten Aspekte von Natur und Technik zu ihrem Kern verdichtet wiederfinden. Auf der anderen Seite hat jeder Film der Reihe einen Unterton der Unbehaglichkeit, etwas das vertraut und abstoßend zugleich wirkt. Dieser Zwiegespaltenheit will ich in meiner Arbeit auf den Grund gehen.

Ich möchte mich der Thematik jedoch nicht auf filmtechnischer Ebene nähern, also nicht die Wirkung von schnellen Schnitten und den Aufbau von Spannung auf einer formellen Ebene analysieren, sondern einen philosophischeren Zugang wählen. Bei meinen Recherchen bin ich auf Michel Serres Werk *Der Parasit* gestoßen, das mir als theoretischer Unterbau für mein Vorhaben am meisten zusagte. Serres verwendet den Parasitenbegriff, wie ich später noch ausführlich erläutern werde, mehrdeutig und komplex, was mir für eine vielschichtige filmische Erzählung wie die *Alien* Reihe angemessen schien. Gereizt hat mich ohne Zweifel auch, dass Serres Parasitentheorie meines Wissens nach noch nicht filmanalytisch

angewendet worden ist. Die meisten Untersuchungen der *Alien* Filme beschäftigen sich in ihrem Kern fast ausschließlich mit den Metamorphosen der Hauptfigur Ellen Ripley. Dem Antagonisten der Reihe, dem außerirdischen Organismus, wird hingegen verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit zuteil. Dies soll in meiner Arbeit anders sein.

Methodologisch werde ich dabei folgendermaßen vorgehen: an den Beginn stelle ich eine kurze Einführung zum Begriff des Parasitismus und der biologischen Realität, die dahinter steht. In weiterer Folge nähere ich mich dem Parasitären als philosophischem Modell anhand Michel Serres Theorie an und begründe ihre Eignung und ihren Wert als filmwissenschaftliches Werkzeug. Als Überleitung zur *Alien* Reihe werde ich mich mit den Genregrundlagen der Science Fiction und des phantastischen Filmes auseinandersetzen. Im eigentlichen Analyseteil werde ich schließlich Grundthemen und Motive, die in jedem Teil der Quadrologie auftauchen, mit Serres Text in Verbindung setzen. Seiner dreiteiligen Auslegung des Begriffes folgend, werde ich die Parasiten in der *Alien* Reihe als biologische Wesen, als Störungen in einem systematischen Ablauf und als elementare Beziehungen auffassen und damit die Geschichte dahinter als das offenzulegen, was sie ist: „*Ein Netz von Verzweigungen, durch das Parasiten hindurchgehen*“.¹

Ich möchte mich an dieser Stelle noch bei meinen Eltern und meinem Betreuer Thomas Ballhausen bedanken. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 362.

2. Eine kurze Geschichte der Parasiten

„Als Neil Armstrong den Mond betrat, war das ein kleiner Schritt für einen Menschen – und ein großer für die Tierwelt. Eine unglaubliche Zahl winzigster Lebewesen wie etwa Milben, Amöben und Geißeltierchen waren mit von der Partie. Die stillen Geschöpfe erlebten die aufregende Mondfahrt in und auf dem Körper des Astronauten. Sie waren Milliarden Jahre vor uns auf der Erde. Sie werden uns überleben. Bis dahin leben wir mit ihnen – und sie mit uns.“²

Parasiten und ihre Auswirkungen sind der Menschheit seit Jahrtausenden bekannt, schon lange bevor das Wort dem Altgriechischen entlehnt wurde. Zusammengesetzt aus „Para“ (παρά): an der Seite einer Person und „sitos“ (σιτος): Getreide, Brot, Speise, benennt „Parasit“ einen neben, mit oder bei einem Anderen Essenden. Tatsächlich bezeichnete das Wort im antiken Griechenland einen vom Volk gewählten hohen religiösen Beamten, dem die Auswahl des Getreides für die kultischen Opfermahle oblag.³ In weiterer Folge entfernte sich „Parasit“ von seinen etymologischen Wurzeln und wurde zum Synonym für einen Gefolgsmann, der im Gegenzug für Unterhaltung und Botendienste von einem Edelmann verköstigt wurde. Schließlich wurde aus dem „Parasiten“ eine Standardfigur der griechischen Komödie, die nach und nach zu einem Synonym für ein Wesen, das auf Kosten anderer lebt, wurde.⁴

Doch den Griechen waren auch schon Parasiten in ihrer biologischen Bedeutung bekannt. Aristoteles beschrieb Lebewesen, die, eingehüllt in Zysten so hart wie Hagelkörner, auf den Zungen von Schweinen existierten. Die alten Ägypter und Chinesen wussten um die Existenz von Würmern, die im Darm leben. Die islamischen Dogmen, sich von Schweinen und stehenden Gewässern fernzuhalten, mögen in der Furcht vor Parasiten begründet liegen. Bei den feurigen Schlangen, die der zürnende alttestamentarische Gott im vierten Buch Moses über die Israeliten kommen lässt, kann es sich ohne weiteres um Medinawürmer handeln. Diese verursachen, werden sie nicht fachgerecht entfernt, eine tödliche Infektion. All diesen Hinweisen zum Trotz herrschte unter europäischen Ärzten noch in der Renaissance die Meinung vor, dass es nicht Parasiten, sondern äußere Einflüsse wie Hitze, Kälte oder das Einatmen schlechter Luft waren, die diese Krankheiten verursachten, oder dass der menschliche Körper selbst durch verdorbene Nerven, schwarze Galle oder verlängerte Blutgefäße die Symptome hervorrief. Die Vorstellung, dass etwas Bizarres wie

² Blech, Jörg: Leben auf dem Menschen. Die Geschichte unserer Besiedler. Hamburg, 2000. S. 11.

³ Vgl. Enzensberger, Ulrich: Parasiten. Ein Sachbuch. Frankfurt am Main, 2001. S. 13ff.

⁴ Vgl. Zimmer, Carl: Parasitus Rex. Frankfurt am Main, 2001. S. 20.

der Medinawurm ein lebender, selbstständiger Organismus sein sollte, schien zu grotesk. Selbst nach der Entdeckung des Bandwurmes vermuteten die meisten Wissenschaftler, dass Parasiten elternlos im Körper entstanden, ähnlich Maden, die nach damaliger Ansicht spontan auf einer Leiche auftauchten. Auch die Entdeckung hunderter verschiedener mikroskopischer Arten änderte nichts an dieser Theorie, die sich das ganze 18. Jahrhundert hindurch hielt. Zwischen den mikroskopischen Arten und den inzwischen ebenfalls in großer Zahl entdeckten größeren Parasiten wurde keine Trennung vollzogen. Da niemand je einen Bandwurm in den Mund eines Opfers kriechen gesehen hatte, schien die Urzeugung nach dem damaligen Stand der Forschung die beste Erklärung für die Existenz von Parasiten zu sein. Unglücklicherweise war es jedoch auch eine zutiefst ketzerische Theorie. Nach dem christlichen Katechismus wurde jedes Lebewesen von Gott geschaffen, in einer immerwährenden Kette von Eltern und Kindern. Wie konnte da der menschliche Körper selbst spontan artfremdes Leben zeugen? Oder hatte Gott die Parasiten schon in Adam eingepflanzt? Wie konnte Adam da nach Gottes Ebenbild gemacht worden sein? Oder hatte Gott Adam die Parasiten erst nach dem Sündenfall eingepflanzt, an einem ganz und gar unbiblischen achten Schöpfungstag?⁵

Die Verwirrung hielt bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts an, als der dänische Zoologe Johann Steenstrup schließlich Licht in die Sache brachte. Bei der Erforschung von Egel n stellte Steenstrup fest, dass die ausgewachsenen Vertreter der Gattung in nahezu jedem Tier, das von Parasitologen untersucht wurde, zu finden waren. Egel legten Eier, dennoch hatte noch niemand ein Egeljunges in einem Wirt gefunden. Allerdings entdeckten die Parasitologen kleinere, egelhafte Lebewesen mit Propellerschwänzen, Zerkarien genannt, die immer dort in Gewässern zu finden waren, wo auch eine bestimmte Schneckenart lebte. Steenstrup schöpfte Wasser mitsamt Schnecken und Zerkarien ab und stellte sie in einen warmen Raum. Er beobachtete, wie die Zerkarien die Schleimschicht des Schneckenleibes durchdrangen, ihre Schwänze abwarfen und eine harte Zyste bildeten. Als Steenstrup die Zerkarien aus den Zysten holen wollte, stellte er fest, dass sie zu Egel n geworden waren. Damit bewies er, dass die Vielzahl der in diesem Wasser lebenden Organismen – die teils eigene lateinische Artnamen trugen – in Wahrheit verschiedene Stadien und Generationen eines einzigen Tieres waren. Dies war auch der Grund, warum Parasiten im Wirtskörper ohne Vorgänger auftreten konnten.⁶

Der französische Chemiker und Bakteriologe Louis Pasteur war es schließlich, der der Theorie der Urzeugung endgültig den Todesstoß versetzte. Er wies nach, dass

⁵ Vgl. Zimmer, Carl: Parasitus Rex. Frankfurt am Main, 2001. S. 20ff.

⁶ Vgl. Ebd. S. 24ff.

Mikroorganismen nicht nur ein Symptom, sondern häufig selbst die eigentliche Ursache von Krankheiten waren. Gemeinsam mit anderen Wissenschaftlern begann er mit der Isolierung von Bakterien, die Milzbrand, Tuberkulose und Cholera auslösten und begann mit der Herstellung von Impfstoffen. Damit erfuhr der Begriff des Parasiten eine seltsame Wandlung. Bakterien wurden um 1900 kaum noch als Parasiten bezeichnet, obwohl sie, ähnlich wie Bandwürmer, auf Kosten eines anderen Wesens lebten. Dass Bakterien selbst Organismen waren, rückte für Ärzte und Wissenschaftler angesichts der Tatsache, dass sie Krankheiten verursachten, immer weiter in den Hintergrund.⁷

Als Charles Darwin 1859 „Die Entstehung der Arten“ veröffentlichte, erging es den Parasiten in der evolutionären Revolution nicht viel besser als in der medizinischen. Darwin beschäftigte sich nur flüchtig mit ihnen. Im Regelfall dann, wenn er beweisen wollte, dass kein gütiger und wohlwollender Plan Gottes hinter der Entstehung des Lebens stand, sondern, ganz unsentimental, Instinkt, Anpassung und Selektion. So schreibt er über die parasitische Schlupfwespe *Ichneumon eumerus*: *„Endlich mag es wohl keine logisch richtige Folgerung sein, es entspricht aber meiner Vorstellungsart weit besser, solche Instincte wie die (...) der Ichneumoniden, welche ihre Eier in lebende Raupen legen: nicht als eigenthümlich anerschaffene Instincte, sondern nur als geringe Ausflüsse eines allgemeinen Gesetzes zu betrachten, welches allen organischen Wesen zum Vortheil gereicht, nämlich: Vermehrung und Abänderung, die stärksten siegen und die schwächsten erliegen.“*⁸

Verglichen mit der spätviktorianischen Biologengeneration, die an seine Arbeit anschloss, war Darwins flüchtiger Umgang mit den Parasiten jedoch noch verhältnismäßig freundlich. Diese vernachlässigte die Parasiten nicht, sondern verachtete sie vielmehr. Die bizarren Lebewesen passten nicht in ihr Konzept, das zwar Darwins Evolutionstheorie akzeptierte, dahinter jedoch eine größere treibende Kraft sah. Das Ziel der Evolution war für die spätviktorianischen Wissenschaftler die Schaffung höherer Organismen aus niederen Lebewesen. Für den englischen Zoologen Ray Lankester waren Parasiten damit entartete Organismen, die ihr freies Leben und ihre erworbenen Eigenschaften aufgegeben hatten. Lankester sah in ihnen eine Warnung für die Menschheit und zog Parallelen zur menschlichen Zivilisation. Er betrachtete die Maya, die im Schatten der von ihren Vorfahren aufgegebenen Tempel lebten, als ebenso entartet wie die viktorianischen Europäer, die eine schwache Imitation der alten Griechen darstellten.⁹

⁷ Vgl. Zimmer, Carl: *Parasitus Rex*. Frankfurt am Main, 2001. S. 29ff.

⁸ Darwin, Charles: *Die Entstehung der Arten*. Stuttgart, 1867. S. 297.

⁹ Vgl. Zimmer, Carl: *Parasitus Rex*. Frankfurt am Main, 2001. S. 36.

„Parasit“ und „Schmarotzer“ wurden auch schon vor dem ausgehenden 19. Jahrhundert als abwertende Bezeichnungen für Menschen benutzt. Doch durch Lankester und seine Kollegen erhielt die Metapher eine bössartige Deutlichkeit und Klarheit wie nie zuvor. Diese Begrifflichkeiten wurden von Houston Stewart Chamberlain und in weiterer Folge Adolf Hitler in neue politische Dimensionen geführt. Hitler konstruierte, angeregt durch Chamberlains antisemitische Darstellungen, ein Szenario in dem er Juden und andere „entartete“ Rassen als Parasiten deklarierte, die eine Gefährdung ihres Wirtes, des „gesunden, arischen Volkskörpers“ darstellten. Für Marx und Lenin waren die Bourgeoisie und Bürokratie ebenfalls Parasiten, von denen sich die Gesellschaft befreien musste.¹⁰

Man könnte meinen, dass die Entdeckung der DNS auch zu einer gewandelten Grundeinstellung der Wissenschaft gegenüber Parasiten geführt hätte. Die Erkenntnis, dass Evolution auf der Weitergabe von Genen beruht und keinen nach Höherem strebenden Antrieb benötigt, hätte den Parasiten eigentlich zum Vorteil gereichen müssen. Doch nachwievor stellten Biologen sich Parasiten als untergeordnete, degenerierte Lebewesen vor. Ihre Evolution wäre nur zu Stande gekommen, weil sie von ihren Wirten mitgeschleppt worden waren. Selbst Konrad Lorenz, der Pionier der Tierverhaltensforschung, sprach bei Parasiten von einer retrograden Evolution. Er wertete die Anpassung an den Wirten als Kenntnisverlust der eigenen Identität.¹¹

In Grunde genommen haben Wissenschaftler von Lankester bis Lorenz eines übersehen: *„Parasiten sind hochkomplexe, ideal angepasste Organismen, die zum innersten Kern der Geschichte des Lebens gehören.“*¹² Sie existieren in und auf einer Vielzahl von Spezies und haben damit einen Nischenlebensraum erobert, der höchste Spezialisierung erfordert. Schafft man es, die erste Abscheu abzulegen, stößt man auf eine unbekannte Welt, die mehr nach Science Fiction klingt, als nach biologischer Realität. Schon Steenstrup wusste, dass Parasiten mit keiner anderen Lebensform auf der Erde vergleichbar sind: *„I believe that I have given only the first rough outlines of a province of a great terra incognita which lies unexplored before us, and the exploration of which promises a return such as we can present scarcerly appreciate.“*¹³

¹⁰ Vgl. Zimmer, Carl: Parasitus Rex. Frankfurt am Main, 2001. S. 37ff..

¹¹ Vgl. Ebd. S. 40ff.

¹² Ebd. S. 41.

¹³ Steenstrup, Johann: On the alteration of generations. London, 1845. S. 8. Zitiert nach: Zimmer, Carl: Parasitus Rex. Frankfurt am Main, 2001. S. 41.

3. Parasiten als biologische Realität

Ich habe bereits und werde im auch weiteren Verlauf dieser Arbeit Begriffe verwenden, die der Biologie entlehnt sind. Deshalb ist es auch hinsichtlich meiner späteren filmwissenschaftlichen Betrachtungen notwendig, in aller Kürze die biologische Realität des Parasitismus zu beleuchten. Einerseits um das entsprechende Vokabular darzustellen und einzuführen, andererseits um die Schnittstellen und Übergänge aufzuzeigen, an denen das Leben die Kunst beeinflusst. Dem Blick in den Science Fiction Kosmos geht demnach ein Blick auf die „terra incognita“ Steenstrups voraus.

3.1. Parasit: biologische Definition

„Parasit“ oder „Schmarotzer“ charakterisieren in der Biologie keine bestimmte Tiergruppe oder Gattung charakterisieren, sondern vielmehr eine besondere Lebensart. Sie sind Überbegriffe für all jene Organismen, die sich von anderen Tieren oder Pflanzen ernähren, ohne diese in jedem Fall zu töten. Dies ist auch das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal zum „Räuber“, der auch auf Kosten und zu Lasten anderer Tiere lebt, seine Beute jedoch in jedem Fall tötet. Der Parasit nutzt seinen Wirt im Gegensatz dazu in den meisten Fällen mehrfach zur Gewinnung von Nahrung.¹⁴

Allerdings lässt sich die Grenze zwischen Parasit und Räuber nicht immer so klar ziehen. Es gibt Spezies, die ihre Entwicklung als Parasiten beginnen, ihren Wirt im Laufe ihrer Entwicklung jedoch töten. Diese Lebewesen werden als „Parasitoide“, also als sich ähnlich wie Parasiten verhaltende Tiere bezeichnet¹⁵, oder schlicht als „Raubtierparasiten“¹⁶, was mit Sicherheit auch auf die Parasiten der *Alien* Filmreihe zutrifft, auf die ich später noch ausführlich zu sprechen kommen werde.

Eine Möglichkeit den Begriff „Parasitismus“ näher einzugrenzen, liegt in der Beantwortung der Frage, auf welche Art ein Schmarotzer Nahrung von einem anderen Lebewesen bezieht. Der deutsche Zoologe und Evolutionsbiologe Günther Osche unterscheidet zwischen Organismen, die sich der Hilfe anderer Lebewesen zur Nahrungsgewinnung bedienen und Lebewesen, für die der Wirt selbst die Nahrung stellt. Tiere, die andere Tiere als Transportmittel benutzen oder ihnen die Beute entreißen, sind keine Parasiten. Hingegen ist

¹⁴ Vgl. Osche, Günther: Die Welt der Parasiten. Zur Naturgeschichte des Schmarotzertums. Heidelberg, 1966. S. 1.

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 2.

¹⁶ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 9.

ein Wurm, der im Darm eines anderen Tieres lebt, ein Parasit, unabhängig davon, ob er sich von der verzehrten Nahrung des Wirts oder von dessen Darmgewebe ernährt.¹⁷

Neben dem Faktor Nahrung kann auch die Form des Zusammenlebens artverschiedener Organismen zu einer Definition von Parasitismus herangezogen werden. Dieses ist zwar in den seltensten Fällen vollkommen neutral, jedoch auch nicht immer parasitär.

In **mutualistischen Beziehungen**, auch Symbiosen genannt, sind die artfremden Partner fundamental auf das Zusammenleben angewiesen. Bei einer Trennung wären sie in ihrer Lebensfähigkeit eingeschränkt, oder nicht lebensfähig. Das beste Beispiel für diese Form der Partnerschaft sind Flechten, die durch den Zusammenschluss von Pilzen und photosynthetisch aktiven Algen entstehen. Ihr Zusammenleben ermöglicht die Besiedlung neuer Lebensräume.

In einer **kommensalistischen Beziehung** lebt ein Partner von den Teilen der Nahrung, die für den anderen nicht von Wert sind. Aasgeier, die sich von den Überresten der von Löwen getöteten Tiere ernähren, wären hier als Beispiel zu nennen.

Keine der beiden genannten Formen des Zusammenlebens geht zu Lasten eines der Partner. Dies ist in einer **antagonistischen Beziehung** anders. Hier entzieht eines der beteiligten Lebewesen dem anderen Nährstoffe, ohne dass letzteres von dem Zusammenleben den gleichen Vorteil hat. Die schädigende Wirkung kann dabei auf Verletzungen, Entzündungen, raumfordernden Prozessen, toxischen Stoffwechselprodukten und anderen Faktoren beruhen.¹⁸

Von diesen beiden Eingrenzungsversuchen ausgehend, lässt sich „Parasitismus“ folgendermaßen definieren:

Ein Parasit ist ein Lebewesen, das sich, direkt oder indirekt, von seinem Wirt ernährt. Die Beziehung zwischen Parasit und Wirt kann phasenweise mutualistische Züge annehmen, kann also auch einen positiven Effekt für den Wirt haben, ist jedoch letztendlich immer antagonistisch zu Gunsten des Parasiten geprägt.

¹⁷ Vgl. Osche, Günther: Die Welt der Parasiten. Zur Naturgeschichte des Schmarotzertums. Heidelberg, 1966. S. 3ff.

¹⁸ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 6ff.

3.2. Formen des Parasitismus

Nicht jeder Parasit ist zwingend auf eine parasitäre Lebensweise angewiesen. Die Blut saugende Raubwanze *Triatoma infestans* kann durch das Aussaugen von Insekten auch räuberisch leben. Gelegentlich ist auch nur ein Geschlecht einer Spezies parasitisch. Die Stechmücke sei als bekanntestes Beispiel genannt, da nur die weiblichen Tiere Blut benötigen.¹⁹

Unterschieden wird ebenfalls zwischen permanenten Parasiten, die in allen Entwicklungsstadien parasitisch leben, und periodischen Parasiten, die nur bestimmte Phasen ihrer Entwicklung in einem Wirt verbringen.²⁰ Temporäre Parasiten suchen ihre Wirte nur zur Nahrungsaufnahme auf, während stationäre Parasiten in ständigem Kontakt mit ihrem Wirt leben. Monoxene Parasiten nutzen nur einen Wirt und die Übertragung erfolgt in ihrem Fall direkt von einem Wirt auf den nächsten, ohne andere Wirtsarten dazwischen. Im Gegensatz dazu steht die zyklische Übertragung der heteroxenen Parasiten, die zwischen zwei oder mehreren Wirtsarten wechseln.²¹

Ektoparasiten schmarotzen in oder auf der Haut des Wirts, während Endoparasiten im Wirtinneren leben.²²

Gelegentlich sind auch Formen von sozialem Parasitismus möglich. Diese Form ist vor allem bei Insekten wie Ameisen anzutreffen. Der Sozialparasitismus kann von Sklavenhaltung bis zum Mord an der Königin, an deren Stelle eine Königin der parasitierenden Art etabliert wird, reichen. Dieser Brutparasitismus ist eine spezifische Spielart des sozialen Parasitismus. Der Kuckuck, der seine Eier in fremde Nester legt, fällt ebenfalls in diese Kategorie.²³

3.3. Übertragungswege

Im Gegensatz zur Vielfältigkeit parasitärer Organismen sind die Übertragungsmöglichkeiten überschaubar. Die Kontaktinfektion, beispielsweise durch Hautkontakt, ist einer der am weitesten verbreiteten Übertragungswege. Dabei siedelt der Parasit entweder direkt auf der Hautoberfläche, oder bohrt sich aktiv in selbige hinein. Ebenso weitverbreitet ist die orale

¹⁹ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 10ff.

²⁰ Vgl. Ebd.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Vgl. Ebd.

²³ Vgl. Ebd. S. 8.

Infektion, also die Aufnahme über die Mundöffnung, durch beispielsweise kontaminierte Nahrungsmittel.²⁴

Diese Übertragungen erfolgen horizontal, das heißt von einem Wirtsindividuum zu einem beliebigen anderen, jedoch in derselben Generation. Eine vertikale Übertragung liegt vor, wenn der Parasit von der Mutter auf die Nachkommen übergeht. Dies kann durch einen parasitären Befall im Mutterleib oder während der Geburt ebenso geschehen, wie über die Muttermilch.²⁵

3.4. Überlebensstrategien und Wirtsmanipulation

Die ökologische Nische in der Parasiten existieren, ist im Grunde genommen ziemlich „unwirtlich“. Denn der Wirt ist, besonders bei Endoparasiten, ein extremer Lebensraum, durchaus vergleichbar mit einer Salzquelle oder hydrothermalen Quellen am Grunde der Tiefsee. Um in solch einer Umgebung längerfristig überleben zu können, sind morphologische, physiologische und andere Anpassungen notwendig. Ein Merkmal der meisten Parasiten ist deshalb eine starke Spezialisierung. Parasiten weisen eine enge Bindung an den Wirt auf. Jedoch lassen sie sich dabei nicht, wie von den spätviktorianischen Biologen behauptet, mitschleppen, sondern vollziehen ihre Evolution gemeinsam. Die Wirte reagieren auf den Parasitenbefall mit Abwehrreaktionen, die Parasiten müssen sich an diese anpassen und ihrerseits Überlebensstrategien entwickeln.²⁶

Parasiten müssen Eigenschaften und Fähigkeiten, die ihre Wirte besitzen, nicht erwerben. Sie müssen nicht attraktiv aussehen oder gut singen können. Es ist wahr dass Parasiten die von ihren frei lebenden Vorfahren erworbenen Eigenschaften aufgeben. Allerdings erreichen sie damit eine noch höhere Spezialisierung. Bandwürmer haben ihren Darmtrakt verloren, da er für sie obsolet geworden ist. Sie können ihre Nahrung viel effektiver direkt vom Wirt übernehmen. Die Reduktion von Merkmalen geht oft mit der Ausbildung neuer Merkmale einher. An vielen Parasiten finden sich Haken, Haftscheiben oder Saugnäpfe, mit denen sie sich an der Oberfläche der Wirte, in Schleimhäuten oder innerhalb der Zellen verankern können. Ein extremes Beispiel für die Reduktion und Neuausbildung von Merkmalen ist der parasitische Krebs *Sacculina Carcini*, der die europäische Strandkrabbe befällt. Der weibliche Krebs dringt als Larve in den Wirt ein und wandelt sich nach und nach in ein Wurzelgeflecht um, das den gesamten Körper der Krabbe durchzieht und Nährstoffe aufnimmt. Ist diese Verwandlung abgeschlossen, weist der adulte *Sacculina* keinerlei

²⁴ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S.16ff.

²⁵ Vgl. Ebd.

²⁶ Vgl. Ebd. S.18ff.

Merkmale eines frei lebenden Krebses mehr auf, sondern ist ganz und gar mit seinem Wirt verschmolzen.²⁷ Ein weiteres eindringliches Beispiel wäre die parasitäre Assel *Cymothoa Exigua*, die sich nach dem Eindringen in einen Fisch in dessen Maul niederlässt. Sie saugt Blut aus der Zunge, bis diese abstirbt und nimmt danach den Platz und die Funktion des Körperteiles ein. Der Fisch ernährt sich weiterhin wie bisher, der Parasit wird durch ihn mit Nährstoffen versorgt.²⁸

Aufgrund der Schwierigkeit für die Nachkommen, einen neuen Wirt zu finden, haben Parasiten oft flexible Fortpflanzungsstrategien entwickelt. Während Einzeller sich ungeschlechtlich fortpflanzen können, haben einige vielzellige Parasiten sich zu Zwittern entwickelt, die zur Selbstbefruchtung fähig sind. So kann sich beispielsweise ein Bandwurm mit sich selbst paaren. Eine weitere Flexibilisierung der Vermehrung erreichen viele Parasiten durch die Einschaltung ungeschlechtlicher Vermehrungsschritte. Dies kann beispielweise durch die Fusion von zwei Parasitenindividuen geschehen.²⁹

Parasitenbefall zwingt den Wirtsorganismus dazu, Abwehrmaßnahmen auszubilden. Dies beginnt bei angeborenen oder erworbenen Immunantworten wie Entzündungen, kann sich aber auch in sozialen Reaktionen niederschlagen. Mäuseweibchen erkennen am Geruch des Urins des Männchens, ob dieses mit einem Fadenwurm infiziert ist. Versuche haben gezeigt, dass gesunde Weibchen die Paarung mit infizierten Männchen vermeiden.³⁰

Im Laufe ihrer Evolution haben einige Parasiten damit begonnen, direkt auf das Verhalten ihrer Wirte Einfluss zu nehmen. Vor allem Zwischenwirte werden von Parasiten zu Handlungsweisen gezwungen, die dazu führen, dass sie leichter vom Endwirt erbeutet werden können. Parasiten nutzen dabei Reaktionen des Wirts, die eigentlich der Abwehr, Heilung oder Wiederherstellung dienen, zu ihren Gunsten aus. Dies kann beim Wirt untypische Reaktionen wie gestörten Bewegungsabläufe, eine Herabsetzung der Reaktionsgeschwindigkeit oder verringerte Lichtempfindlichkeit zur Folge haben.³¹ Gelegentlich dehnt sich diese Wirtsbeeinflussung jedoch auch in komplexe Bereiche aus, die ich anhand einiger Beispiele veranschaulichen möchte:

Leishmanien, geißeltragende Einzeller die sich im Mitteldarm von Sandmücken entwickeln, versetzen ihre Trägerwirte in einen wahren Bluttausch. Um während des Bluttrinkens entgegen der Richtung des eingesogenen Blutes in die Haut des Wirbeltieres zu gelangen,

²⁷ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 22ff.

²⁸ Vgl. <http://www.heise.de/tp/artikel/20/20954/1.html> (17.10.2013)

²⁹ Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 27ff.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 53.

³¹ Vgl. Ebd. S. 91.

manipulieren die Parasiten den Darm der Mücke. Dadurch wird der Prozess der Blutaufnahme umgekehrt und die Insekten erbrechen parasitenhaltige Flüssigkeit in die Wunde. Da die Mücke nicht satt werden kann, startet sie weitere Stechversuche und verbreitet die Leishmanien damit immer weiter.³²

Der Einzeller *Toxoplasma Gondii* nutzt Mäuse als Zwischenwirte um in den Darm der Katze, des Endwirts, zu gelangen. Versuche in Labyrinthen haben gezeigt, dass infizierte Mäuse bewegungsaktiver, neugieriger und weniger scheu sind als Kontrolltiere. Außerdem haben sie ihre natürliche Abneigung gegen den Geruch von Katzenurin nicht nur abgelegt, sondern fühlen sich davon sogar angezogen. Diese Verhaltensveränderung führt naturgemäß zu einer viel leichteren Erbeutung der Mäuse durch Katzen. Selbst bei Menschen wurden Befunde veröffentlicht, die einen Zusammenhang zwischen *Toxoplasma* Befall und Persönlichkeitsveränderungen andeuten. Dies ist jedoch noch zu wenig erforscht und gegenwärtig spekulativ.³³

Eine erstaunliche evolutionäre Leistung ist es, wenn Parasiten Zwischenwirte, die eigentlich nicht in das Nahrungsspektrum der Endwirte passen, zu Verhaltensänderungen zwingen, die einen Wirtswechsel ermöglichen. Genau so ein Verhalten wurde beim kleinen Leberegel nachgewiesen. Dieser Parasit bewohnt im Adultstadium die Gallengänge von Pflanzenfressern, zumeist Wiederkäuern. Als Zwischenwirt fungieren Ameisen. Da Wiederkäuer Ameisen höchstens zufällig fressen, wird der Wirtswechsel erst durch eine Veränderung des Verhaltens der Ameise möglich. Infizierte Ameisen kehren mit Einbruch der Nachtstunden nicht wie ihre gesunden Artgenossen in ihren Baut zurück, sondern suchen erhöhte Pflanzenteile in der Nähe des Nestes auf. Durch einen vom Parasit ausgelösten Krampf verbeißt sich die Ameise in der Pflanze, so dass in den frühen Morgenstunden eine erhöhte Wahrscheinlichkeit besteht, von einem Wiederkäuer gefressen zu werden. Der Parasit schlüpft schließlich im Dünndarm des Endwirtes und beginnt die Gallengänge der Leber zu besiedeln.³⁴

Eine ähnlich raffinierte Überlebenstaktik hat auch die Wespe *Dinocampus coccinellea* entwickelt. Sie legt ein einziges Ei in die Eingeweide eines Marienkäfers. Die geschlüpfte Larve ernährt sich 20 Tage lang von den Innereien des Wirtes, ohne ihn dabei zu töten. Nach diesem ersten Zyklus gibt die Larve ein Sekret ab, das den Marienkäfer lähmt und verlässt ihn durch den Darmausgang. Anschließend spinnt sie zwischen den Beinen des

³² Vgl. Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008. S. 92.

³³ Vgl. Ebd. S. 94

³⁴ Vgl. Ebd. S. 97.

Wirtes einen Kokon und leitet den nächsten Zyklus ihrer Entwicklung ein. Der gelähmte Käfer übernimmt zombiehaft die Funktion eines Bodyguards in der Phase der Verpuppung und schützt die Wespe vor Fressfeinden. Ein Viertel aller Marienkäfer erholt sich nach dem Schlüpfen der Wespe wieder vollständig von der Manipulation.³⁵

4. Parasitismus als Theorie und Modell

4.1. Michel Serres: Der Parasit

Der Parasit hat neben der Biologie als Gedankenkonstrukt Eingang in eine große Zahl wissenschaftlicher Disziplinen gefunden. Modelle parasitärer Logik lassen sich sowohl in evolutionären, virologischen, neurologischen und medientechnologischen Theorien wiederfinden, als auch in Denkansätzen der Dekonstruktion und Psychoanalyse. Parasiten bedeuten nicht nur eine Störung im reibungslosen Ablauf von Körperfunktionen, sondern werden zu einer Metapher für die Beschreibung von Systemen, deren Komplexität ein simples zweiteiliges Modell wie beispielsweise Sender – Empfänger oder Subjekt – Objekt übersteigen.³⁶ Die Denkmodelle des Parasitären sind im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem Prototyp von Schrift- und Subjekttheorien, von Medien-, Informations- und Lebenstheorien avanciert. Das Unentschiedene hat Einzug gehalten, der seltsame Zwiespalt in der Logik des Parasitären, die Gespaltenheit einer Gewalt, die ebenso befriedend wie zerstörend sein kann.³⁷

Beispielhaft möchte ich mich mit einem dieser theoretischen Modelle als Grundlage meiner späteren filmischen Analysen näher beschäftigen. Der französische Philosoph Michel Serres hat in seinem Werk *Der Parasit* (1980) den Schmarotzer der Biologie entlehnt und mit seiner Hilfe ein Modell für Formen der Vermittlung zwischen Kunst, Sozialem und Technologie entwickelt. Serres Buch im Detail auf einer inhaltlichen Ebene nachzuerzählen, macht nicht viel Sinn. Er verwendet größtenteils literarische Versatzstücke, die verwandelt werden „in *variierbare Anordnungen, in Matrizen, in Rohstoff für die Rekombination von Relationen und*

³⁵ Vgl. <http://derstandard.at/1310511643636/Voodoo-unter-Insekten-Wespenart-verwandelt-Marienkäfer-in-Zombie> (20.07.2011)

³⁶ Vgl. Jost, Claudia: *Die Logik des Parasitären*. Stuttgart/Weimar, 2000. S. 1.

³⁷ Vgl. Ebd. S. 3.

*Gefügen von Relationen.*³⁸ So beginnt *Der Parasit* mit Jean de la Fontaines Fabel von Stadtratte und Landratte. Die Stadtratte lädt die Landratte zu einem nächtlichen Mahl in das Haus des Steuerpächters ein, in dem sie wohnt. Das Mahl wird von einem lauten Geräusch unterbrochen, ausgelöst durch den Hausbesitzer, der Nachschau hält. Die Landratte entschließt sich, von dieser Störung verschreckt, aufs Land zurückzukehren. Schon in dieser einfachen Geschichte deckt Serres ein komplexes System von parasitärem Verhalten auf. Der Steuerpächter ist ein Parasit, er lebt von dem Ertrag, den andere produzieren. Die Stadtratte ist ebenfalls ein Parasit, sie ernährt sich von den Resten, die von der Tafel des Steuerpächters fallen. Die Landratte ist auch ein Parasit, schließlich lässt sie sich als Gastesserin aushalten.³⁹ „Überall, wo etwas geschieht, geschieht auch etwas anderes, wird etwas umgelenkt, werden die Ordnungen gewechselt. Überall, wo etwas geschieht, ist ein Dritter oder etwas Drittes im Spiel.“⁴⁰

Serres nimmt den Parasiten zunächst in seiner ursprünglichsten Bedeutung als Grundstein für sein Denkmodell. „*Parasit sein heißt: bei jemandem speisen.*“⁴¹ Der Parasit kann also im wörtlichen Sinne ein Tischgast sein. Ebenso kann er jedoch auch im wörtlichen Sinne jemand sein, der den anderen verspeist. Seine Bedeutung kann also in den Gegensinn umschlagen, er kann vom Freund zum Feind werden. Sprachlich kann man weder in aller Strenge den guten Parasiten vom schlechten unterscheiden, in weiterer Folge auch nicht zwischen Gut und Böse. Das Schlechte ist nicht das Gegenteil des Guten, sondern sein supplementärer Parasit. Die wörtliche Bedeutung parasitiert sich selbst.⁴² Dadurch wird mit der Sprachfigur des Parasiten ein sprachhistorisches Phänomen aufgezeigt: ein Wort, das ein Ding und gleichzeitig sein Gegenteil bezeichnet.⁴³

Um dieser Deutungs- und Bedeutungsvielfalt gerecht zu werden, präsentiert Serres den Parasiten auf drei Ebenen. Zuerst in einer Fülle von Figuren, dann auch als Figur selbst und schließlich, mit Hilfe von figurativen Umschreibungen und figurengebundenen Abstraktionen,

³⁸ Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 180 -193. Hier: S. 183ff.

³⁹ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 11ff.

⁴⁰ Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 181.

⁴¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 17.

⁴² Vgl. Derrida, Jacques: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten. In: Hannelore Pfeil, Hans Peter Jäck (Hrsg.): Politiken des Anderen, Band 1: Eingriffe im Zeitalter der Medien. Rostock/Bornheim-Roisdorf, 1995. S. 29-41. Hier: S. 33.

⁴³ Vgl. Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Stuttgart/Weimar, 2000. S. 5.

als sogenannte Theorie des Dritten.⁴⁴ Dabei wird die Theorie des Dritten grundlegend mit dem Essen verknüpft. *„Der Dritte beginnt im Stoffwechsel. Jemand isst, etwas isst mit. Es gibt eine Art Primat der Physiologie.“*⁴⁵ Petra Gehrings Analyse folgend sind die Kapitelüberschriften in *Der Parasit* in zwei Sparten angeordnet. Links befinden sich fast durchgehend die kulinarischen: „Rattenmahlzeit“, „Satyrnmahlzeit“, „Insektenmahlzeit“ und so weiter. Dem gegenüber stehen auf der rechten Seite Überschriften, die mit philosophischen Terminologien behaftet sind: „Der ausgeschlossene, eingeschlossene Dritte“, „Logik des Unscharfen“, „Transformationsräume“. Einige Kapitelüberschriften durchbrechen die Ordnung und stehen in der Mitte: „Pfingsten“, „Die Götter, der ewige Wirt“ und so fort.⁴⁶

Serres verteilt die drei Grundbedeutungen, die „Parasit“ im Französischen hat, auf alle drei Spalten. *Parasite* steht für *„physikalisches Rauschen, lebendes Tier und menschliche Beziehungen.“*⁴⁷ Serres wechselt teils mitten im Text zwischen den drei Bedeutungsebenen. Die Parasiten Stadtratte und Landratte werden durch das laute Geräusch des nahenden Steuerpächters bei ihrer Mahlzeit gestört. Der unfreiwillige Gastgeber wird zum ungebetenen Gast. Entdeckt er die Spuren der Rattenmahlzeit, stellt er möglicherweise Mausefallen auf. Die Rollen verkehren sich erneut: aus dem unfreiwilligen Wirten wird plötzlich der Jäger, der die unerwünschten Gäste anzulocken versucht. *„Ein Parasit wird alarmiert, vertrieben. Ein anderer Parasit ist der Alarm. Und gleichzeitig profitieren Parasiten voneinander. Eine klare Komposition.“*⁴⁸

Serres beginnt in weiterer Folge die primäre Bedeutung des Parasiten, also das Essen, die Verdauung, das Signal und das Rauschen, zu überlagern. Es gibt immer eine Bedeutung im Hintergrund. Die wesentliche Dynamik die entsteht, wenn jemand einem Essenden etwas wegisst, ist abstrakt. Deshalb schreibt Serres, während es vordergründig um Mahlzeiten geht, auch über wissenschaftliche Felder wie „Logik“, „Technik und Arbeit“, „Ökonomie“ oder „Gesellschaft“. Er setzt sich dabei mit Phänomenen wie Dank, Gastlichkeit und Sprache ebenso auseinander, wie mit Problemen der Macht, den Übergängen von Krieg in Frieden

⁴⁴ Vgl. Gehring, Petra: *Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation*. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin, 2010. S. 181.

⁴⁵ Ebd. S. 182.

⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷ Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 313.

⁴⁸ Gehring, Petra: *Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation*. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin, 2010. S. 183.

und den Grenzen des Erkennens.⁴⁹ Dadurch verleiht Serres der Figur des Parasiten einen sehr hohen Formalisierungsgrad. Der Parasit ist *„stets mittelbar und niemals unmittelbar. Er hat Beziehung zur Beziehung, er hat Bezug zum Bezug, er ist dem Kanal aufgepfropft.“*⁵⁰ Weder zählen sein materielles Sein noch sein figuratives Wesen oder seine Personalisierung.⁵¹ Der Parasit ist das *„Sein der Relation“*⁵², seine *„Macht beruht einfach darauf, dass er Beziehung ist, dass er nicht im Sein fixiert, nicht an einer bestimmten Stelle festgewurzelt ist, dass er im Funktionieren der Relationen steckt, insofern er in ihr Geflecht eingetaucht, insofern er relational ist und somit vervielfacht und kollektiv.“*⁵³ Wie am Beispiel von Stadtratte, Landratte und Steuerpächter ersichtlich, ist es nicht unwahrscheinlich dass in einer parasitären Konstellation mit drei Beteiligten jeder an der Beziehung der jeweils anderen beiden schmarotzt. Die Parasitenrolle rotiert und ist im Wesentlichen auch von der Perspektive des Beobachters abhängig. Dabei ist die völlige Gleichheit in dieser wechselseitigen parasitären Konstellation jedoch sehr unwahrscheinlich. Im Regelfall profitiert einer der Beteiligten immer mehr als die anderen.⁵⁴ Dabei beinhaltet die Logik des Parasitären in ihrer Macht dem Anderen einen Platz als Parasiten zuzuweisen, auch die Möglichkeit ihn an den äußersten Platz zu verweisen, der dem Verlust jeglichen Platzes gleichkommt.⁵⁵ Nicht zuletzt wird auch hierin wieder die Zweigespaltenheit des Parasiten im sprachlichen Sinne deutlich: einerseits die Monstrosität, andererseits die Nähe des Mitessers zum Genießen. Genuss hat etwas mit Essen zu tun, damit kann auch das Genießen zum Gegensinn werden: die Möglichkeit den Anderen bis zur Vernichtung zu genießen.⁵⁶ Der Tod ist ein Grenzfall im parasitären Gefüge, denn *„der Tod der Wirte ist der Tod der Parasiten“*⁵⁷. Der Parasit bleibt im Regelfall jedoch stets in der Nähe des Todes, schiebt ihn auf und hält das Leben durch Asymmetrisierung am Laufen. Er ist *„ein Gleichrichter, er schafft eine irreversible Zirkulation, er schafft eine Richtung, einen Sinn; er produziert Sinn“*⁵⁸.

⁴⁹ Vgl. Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 184.

⁵⁰ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 65.

⁵¹ Vgl. Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 184.

⁵² Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 120.

⁵³ Ebd. S. 98.

⁵⁴ Vgl. Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 185.

⁵⁵ Vgl. Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Stuttgart/Weimar, 2000. S. 6.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

⁵⁷ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 319.

⁵⁸ Ebd. S. 284.

Serres formale Figuration lässt sich letztendlich auf ganze Systeme und Systemlogiken ausweiten. Mit „*Der Parasit ist ein thermischer Erreger*“⁵⁹ bringt er seine Figur mit der Thermodynamik zusammen. Zwar fehlt ihr die Kraft die Natur eines Systems von Grund auf zu verändern, doch sorgt sie für ein Gefälle, für Entzündungen, Irritationen und Fluktuationen. Der Parasit ist das Element einer transformierenden Bewegung des Lebens selbst. Systeme werden immunisiert oder blockiert, zur Anpassung gezwungen oder getötet.⁶⁰ Der Parasit wird zum Zeichen „*für die unwahrscheinliche, zufällige, komplexe, zerrissene, blitzartige, wie ein Flammenvorhang tanzende Bewegung, die das Leben zeigt*“⁶¹.

Serres hauptsächliches Interesse gilt jedoch der parasitären Dynamik einer Missbrauchsökonomie, einer Ökonomie der Nichtnullsummen.⁶² „*Der Missbrauch erscheint noch vor dem Brauch.*“⁶³ Parasitenbeziehungen bilden Kaskaden, was jedoch nicht bedeutet, dass sich die Positionen darin angleichen. Jemand landet immer in der Rolle zu geben, jemand anderes besetzt die Rolle alles zu nehmen. Serres Interesse gilt den Dingen, die zirkulationsfähig sind: ein neutraler Dominostein, der Joker in einem Kartenspiel⁶⁴, das Geld. Der Parasit „*kreuzt und diagonalisiert den Austausch. Er tauscht nicht, er wechselt die Münzart. Er versucht, Stimme gegen Substanz zu tauschen, Luftiges gegen Solides oder Superstruktur gegen Infrastruktur. Man lacht, man vertreibt ihn, macht sich über ihn lustig, man schlägt ihn, er betrügt uns, aber er erfindet etwas Neues.*“⁶⁵ Was Serres in *Der Parasit* vorschlägt, ist eine vollkommen neue operative Logik, die ganz im Zeichen des Dritten stehen soll.⁶⁶

Die Figur des Dritten ist dabei keineswegs als Metapher zu verstehen. Sie funktioniert eher wie die Überschrift für eine Serie, für eine Familie von kleinen Modellen. Alle diese Modelle sind in weiterer Folge in Variationen miteinander verbunden. Die Figur des Parasiten ist somit in semiotischer Hinsicht kein Bild, sondern ähnelt einer Chiffre oder einem Platzhalter. Er schafft Unterscheidungen. Mit jeder Permutation werden Fronten geklärt.⁶⁷ Der Parasit wird zu einer Figur, mit der sich Austauschverhältnisse unter den Zeichen des Eindringens,

⁵⁹ Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 292.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 294.

⁶¹ Ebd. S. 295.

⁶² Vgl. Gehring, Petra: *Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation*. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin, 2010. S. 185.

⁶³ Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 17.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 243.

⁶⁵ Ebd. S. 58.

⁶⁶ Vgl. Gehring, Petra: *Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation*. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin, 2010. S. 187.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 192.

der Bemächtigung, der Abweichung, beschreiben lassen. Das Dritte steht in diesem Rahmen für Asymmetrie, Irreversibilität, Widerstand, Heterotropie oder Heterodoxie.⁶⁸ Serres lässt am Ende seines Buches offen, *„ob der Parasit ein Wesen oder eine Relation ist. Er ist zunächst die elementare Beziehung.“*⁶⁹

4.2. Serres Modell in einem medienwissenschaftlichen Kontext

Als Beispiel für die Anwendbarkeit von Serres Modell in einem theater-, film und medienwissenschaftlichen Kontext möchte ich an dieser Stelle das Verhältnis von Kulturtechnik und Parasitismus näher beleuchten. Der Begriff der „Kulturtechnik“ hat sich im Laufe der Zeit gewandelt, zeigt aber schon in seinen Ursprüngen eine klare Nähe zum Essen, oder genauer gesagt zum Anbau von Nahrungsmitteln. *„Vor hundert Jahren wäre ein Fach namens ‚Kulturtechnik‘ ganz selbstverständlich innerhalb von agrar- oder geowissenschaftlichen Instituten angesiedelt gewesen.“*⁷⁰ Mittlerweile ist der Begriff jedoch in einen medien- und kulturwissenschaftlichen Kontext gerückt. Einerseits bezieht er sich auf ein vom Begriff der Schrift umrissenes Feld, dabei ins besonders auf operationale Schriften wie Karten, Kataloge und Kalküle, aber auch auf Bildtechniken wie die Zentralperspektive oder das Fernsehen. Andererseits wird mittlerweile auch bei Informations- und Kommunikationstechnik von einer „neuen Kulturtechnik“ gesprochen.⁷¹

Serres Modell des Parasitären erlaubt es, den Begriff der Kulturtechniken sowohl kommunikationstheoretisch als auch kulturtheoretisch zu erfassen. Dies vor allem deshalb, weil Serres Parasitenbegriff drei unterschiedliche Aspekte miteinander verbindet: als „Rauschen“ oder „Störung“ einen informations- oder medientheoretischen Aspekt, einen kulturanthropologischen durch die in der Semantik des Parasiten verorteten Überschreitung der Differenz von Mensch und Tier und schließlich einen kulturtechnischen Aspekt im ursprünglichen Sinne des Wortes, der mit der agrikulturellen und ökonomischen Bedeutung des Parasiten zusammenhängt.⁷²

Serres Modell des Parasitären ist in den frühen 1960er Jahren aus der Frage hervorgegangen, was ein Symbol ist. Serres erweiterte jedoch die Fragestellung, indem er

⁶⁸ Vgl. Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 187.

⁶⁹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 345.

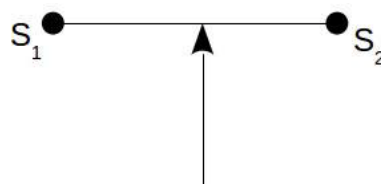
⁷⁰ Siegert, Bernhard: Kakographie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitismus. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar, 2001. S. 87-101. Hier: S. 87.

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Vgl. Ebd. S. 89.

vor die kategoriale Unterscheidung zwischen dem Symbolbegriff der Logiker und dem Signalbegriff der Nachrichtentechniker das Problem der Unterscheidung setzte. Er stellte die Frage nach den Bedingungen der Unterscheidbarkeit: *„Der Akt der Beseitigung der Kakographie, also der Versuch, das Rauschen zu eliminieren, ist die Voraussetzung für das Erkennen der abstrakten Form und zugleich die Voraussetzung für das Gelingen der Kommunikation.“*⁷³ Logik scheint damit über einen von ihr selbst nicht reflektierten, kulturtechnischen Unterbau zu verfügen.⁷⁴

Serres Konzept des Parasitären mit der Figur des Dritten beinhaltet eine Kritik an der abendländischen Philosophie und ihren Theorien der sprachlichen Zeichen und ökonomischen Beziehungen, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, nie über ein zweiwertiges Schema hinausgegangen ist. Stets lag der Fokus auf Subjekt – Objekt, Sender – Empfänger oder Produzent – Verbraucher. Diese zweiwertigen Beziehungen wurden dabei stets als Tauschbeziehungen gedacht. Serres erweiterte diese zweiwertigen Beziehungen zu einem dreiwertigen Schema. Bei zwei Stationen und einem diese verbindenden Kanal ist der Parasit in der Position des Dritten auf dem Fluss der Relation aufgepropt.⁷⁵



(Aus: Serres, Der Parasit)

Im Gegensatz zur sprachtheoretischen Tradition ist die Abweichung oder der Parasit für Serres dabei jedoch kein Nebenprodukt. Es ist nicht so, dass zuerst die Beziehung da ist und dann supplementär dazu die Störung, das Rauschen oder die Unterbrechung, sondern *„die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor“*⁷⁶. Damit ist nicht der ungehinderte Tausch von Gedanken, Gütern oder Bits ursprünglich, sondern der Parasit in schrifttheoretischer, kulturanthropologischer, ökonomischer und informationstheoretischer Hinsicht. Serres drückt dies am Beispiel eines Hasen aus, der das Gemüse des Gärtners frisst. *„Es ist immer ein Hase im Garten. Es hat stets einen Hasen gegeben, auch als das Gelände noch brachlag, [...] und niemand dort war. Und zwar aus dem einfachen Grund, weil auch der, der das Gras für den Hasen mäht, selbst ein Hase, und*

⁷³ Serres, Michel: Hermes I. Kommunikation. Berlin, 1991. S. 52.

⁷⁴ Vgl. Siegert, Bernhard: Kakographie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitentum. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar, 2001. S. 87.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 89ff.

⁷⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 28.

*der halb bürgerliche, halb bäuerliche Gärtner gleichfalls in gewissem Sinne ein Hase ist. Der eine gräbt Löcher, der andere zieht Furchen. Und so ist die Tauschbeziehung stets mit Gefahren behaftet, weil die Gabe hier immer eine Schädigung ist und sich bis zur Katastrophe auswachsen kann.*⁷⁷ Nur Systeme, die den Parasiten durch Ausschluss einschließen, können den Grad ihrer internen Ausdifferenzierung erhöhen und neue Relationen etablieren.⁷⁸ Als Anfang jeder Medientheorie geht der Dritte dem Zweiten voraus: *„Es gibt ein Drittes vor dem Zweiten; es gibt einen Dritten vor dem anderen. [...] Es gibt stets ein Medium, eine Mitte, ein Vermittelndes.“*⁷⁹

In Serres Modell ist damit nicht die Beziehung Sender – Empfänger fundamental, sondern die Beziehung Kommunikation – Rauschen. *„Einen Dialog führen heißt einen Dritten setzen und ihn auszuschließen versuchen. Gelungene Kommunikation ist der erfolgreiche Ausschluss dieses Dritten. [...] Diesen Dritten haben wir an anderer Stelle den Dämon genannt, das personifizierte Rauschen.“*⁸⁰ Nicht die referenzielle oder poetische Funktion eines Zeichens ist ausschlaggebend, sondern der Bezug zum Kanal. In jeder Form von Kommunikation geht dem Ausdruck, dem Appell und dem Referenzieren ein Bezug zur Unterbrechung, zum Rauschen und zur Abweichung voraus. Kommunikation ist für Serres damit nicht in erster Linie Informationsaustausch, sondern ein Akt, in dem Ordnung durch die Einführung von Unterscheidungen erzeugt wird. Am Beginn jeder Kultur steht die Einführung von Unterscheidungen: innen/außen, heilig/profan, Sprache/Sprachlosigkeit, Signal/Rauschen.⁸¹

4.3. Serres Modell als Werkzeug zur Filmanalyse

Der Wert von Serres Theorie als Grundlage für meine späteren Betrachtungen der *Alien* Filme liegt in erster Linie in den drei bereits genannten Grundbedeutungen, die er dem Begriff „Parasit“ gleichwertig zumisst. Das Alien aus der Quadrologie ist, rein biologisch betrachtet, ein parasitär *„lebendes Tier“*⁸². Es benötigt andere Organismen als Wirte für seinen eigenen Fortpflanzungszyklus. *„Der Parasit ist Expansion, er läuft, er wächst. Er dringt ein und besetzt. Und plötzlich quillt er über diese Seiten hinaus. Eine Überschwemmung, eine Flut: Von Lärm, Tohuwabohu, Raserei, Tumult und Unverständnis.*

⁷⁷ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981.S. 122.

⁷⁸ Vgl. Siegert, Bernhard: Kakographie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitentum. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar, 2001. S. 90.

⁷⁹ Ebd. S. 97.

⁸⁰ Serres, Michel: Hermes I. Kommunikation. Berlin, 1991. S. 50.

⁸¹ Vgl. Siegert, Bernhard: Kakographie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitentum. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar, 2001. S. 91.

⁸² Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 313.

*Von Asymmetrie, Gewalt, Mord und Gemetzel, Pfeil und Axt.*⁸³ Damit scheint die Ausgangssituation und Grundlage auf den ersten Blick klar geteilt. Das Alien als parasitäres Wesen und Antagonist auf der einen Seite, der Mensch als potentieller Wirtskörper und Protagonist auf der anderen Seite. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit herausstellen wird, ist dieses zweiteilige Schema jedoch nicht zutreffend, die Fronten bei weitem nicht so klar. Der außerirdische, parasitäre Organismus wird vielmehr zu einem Joker⁸⁴, der menschliche, parasitäre Verhaltensmuster aufdeckt. *„Über Prometheus sollte man einmal vom Standpunkt des Adlers aus reden. Prometheus ist eins mit diesem Raubvogel, der am Ende der Entwicklung vielleicht sein Nest im Brustkorb des Produzenten baut, angekettet und verschlungen.“*⁸⁵

Wechselt man nun zur zweiten Bedeutungsebene von „Parasit“, dem Begriff der *„Beziehung“*⁸⁶, ergeben sich daraus weitere analytische Zugänge. Zunächst natürlich auf inhaltlich – figurativer Ebene: Wie stehen die Charaktere zu sich selbst und zueinander? Wie entwickeln sie sich im Verlauf der Handlung? Wer parasitiert wen? Übergreifend lässt sich der Begriff auch auf ein ganzes System ausdehnen. Er kann dazu dienen, die menschliche Welt- und Werteordnung aufzudecken, die in der *Alien* Reihe filmisch repräsentiert wird. Der Parasit dringt in das Geflecht von Relationen⁸⁷ ein und bringt das System dazu, *„seinen Zustand in kleinen Schritten zu verändern. Er bringt ein Gefälle hinein. Er bringt das Gleichgewicht oder die Energieverteilung des Systems zum Fluktuieren. Er dopt es. Er irritiert es. Er entzündet es.“*⁸⁸ Der Parasit ist derjenige, der *die Grenzen eines Systems markiert und seine Integrität herausfordert*⁸⁹. In filmanalytischer Hinsicht wirkt er damit als Spiegel und Katalysator gleichzeitig. Er zeigt auf und er zerstört, *„er produziert Sinn“*.⁹⁰

Die Art und Weise wie er stört, das *„physikalische Rauschen“*⁹¹, wird ebenso Gegenstand meiner Betrachtungen sein. Serres hat den Störbegriff der Kommunikationstechnik entlehnt. Dabei hat er sich vor allem auf die Theorien des amerikanischen Mathematikers Claude E. Shannon gestützt, der Kommunikation unhermeneutisch als statischen Selektionsprozess beschrieben hat. Eine Informationsquelle wählt dabei Elemente aus, die mittels Sender durch

⁸³ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 389.

⁸⁴ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 243.

⁸⁵ Ebd. S. 24.

⁸⁶ Ebd. S. 313.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 98.

⁸⁸ Ebd. S. 293ff.

⁸⁹ Köhne, Julia: Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration. Transmutationen, Shifts und die Figur des Dritten in David Cronenbergs Shivers. In: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin, 2005. S. 68-88. Hier: S. 72.

⁹⁰ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 284.

⁹¹ Ebd. S. 313.

einen Kanal geschickt und vom Empfänger in einem zweiten Selektionsprozess, der die Impulse aus dem Kanal ausliest, empfangen werden.⁹² Ein zentrales Element ist dabei die Störung, oder „noise“, als Bedrohung für ein Zustandekommen von Kommunikation.⁹³ „Noise“ steht dabei für Elemente von außerhalb, die den Kanal verschmutzen und die der Empfänger wieder herausfiltern muss.⁹⁴ Serres hat in seiner Theorie des Parasitären Shannons Ansatz sowohl theoretisch als auch sprachlich modifiziert und komplexer gemacht. Serres Parasit ist kein Element der Störung das von außen in die Kommunikation eindringt, sondern hat, als „*Drittes vor dem Zweiten*“⁹⁵, seinen Ursprung in der Komplexität der Kommunikation selbst. Damit hielt Shannons Theorie nicht nur Einzug in technische und kommunikationswissenschaftliche Bereiche, sondern wurde auch von Philosophen, Kultur- und Literaturwissenschaftlern übernommen. Shannons Modell und seine Weiterentwicklungen ermöglichten es, Kommunikation und Verstehen nicht mehr in erster Linie als menschliche Aktivitäten zu begreifen, sondern auch als Medieneffekte.⁹⁶

Damit einhergehend ist auch der Störungsbegriff elementarer Bestandteil von Medien- und Filmtheorie geworden. Lars Koch geht in seinem Aufsatz *Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft* soweit, den populären Spielfilm als „*störungsaffines Medium*“⁹⁷ zu bezeichnen. Er sieht im Kino des 20. und 21. Jahrhunderts ein Medium, das fundamentale gesellschaftliche Konflikte veranschaulichen und symbolische Lösungsvorschläge vermitteln soll.⁹⁸ Das Kino der letzten 100 Jahre hat sich in seiner gesellschaftlichen Relevanz und mit dem Augenmerk auf gesellschaftliche Veränderungen als „*Seismograf, Katalysator und Reflexionsmedium von als krisenhaft erlebten Ausnahmezuständen erwiesen*“⁹⁹. Dabei greift der Film jedoch nicht nur „*auf die Physik und auf Phänomene zurück, die dem Blick und dem Gehör vertraut sind*“¹⁰⁰, sondern generiert selbst Bedeutung und politische Massenwirksamkeit. Damit treibt er auch die kulturelle,

⁹² Vgl. Shannon, Claude E.: A Mathematical Theory Of Communication. <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf> (9.7.2014). S. 4ff.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 34.

⁹⁴ Vgl. Niebisch, Arndt: Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19. Jahrhundert. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 83-97. Hier: S. 84.

⁹⁵ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 97.

⁹⁶ Vgl. Niebisch, Arndt: Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19. Jahrhundert. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 84.

⁹⁷ Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 217-235. Hier: S. 217.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Ebd. S. 217ff.

¹⁰⁰ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 112.

soziale und politische Irritation einer komplexen Signifikationsdynamik voran.¹⁰¹ Dabei ist der Film stets untrennbar mit der Zeit verbunden, in der er entstanden ist und übersetzt dabei politische und soziale Ereignisse in seine audiovisuelle Sprache. Zurückliegende Ereignisse werden dabei normalisiert, mögliche zukünftige Konflikte antizipiert und imaginiert.¹⁰² Filme wie die *Alien* Reihe werden zu einer Projektionsfläche, auf der die Ängste einer Epoche in einem geschützten Raum ästhetisch durchgespielt werden können. In ihrer Geschichte von Infiltration, parasitärem Befall und Überlebenskampf zeigt sie auf, welchen Gefahren die scheinbare Sicherheit einer gesellschaftlichen Normalität ausgesetzt ist.¹⁰³ Der Konflikt, der die bis dahin gültige Normalität in Frage stellt, wird als Auslesekampf inszeniert, in dem eine Gruppe eine andere feindliche Gruppe abwehren muss, um ihr eigenes Überleben zu sichern. „Sobald der Herr Herr ist, hat er Todesangst und lebt mit ihr, der Realität seiner Macht.“¹⁰⁴ Dies ist integraler Teil einer „zentralen biopolitischen Phantasie der Moderne: Dass nämlich das Überleben der einen Art nur durch die Vernichtung der anderen gewährleistet werden kann. Es muss getötet werden, um leben zu können.“¹⁰⁵

Verschärft wird dieser Effekt durch die mediale Form des Kinos. Denn dieses ist nicht nur auf dramaturgischer Ebene, sondern auch auf wahrnehmungsästhetischer Ebene ein Störungsmedium. Nicht nur erzählt es vom Einbruch der Anomalie und produziert dadurch störungsanfällige Erwartungshaltungen in Form von Genres, sondern es zeigt diesen Einbruch auch. Die große Affinität des Kinos zu revolutionär-katastrophischen und intim-gefährlichen Sensationsbildern zieht sich wie ein roter Faden von der filmischen Frühgeschichte bis zum aktuellen Blockbusterkino. Immersive Schnitt- und Vertonungstechniken werden genutzt, um ein emotionales Potential freizusetzen, das die Identifikation des Zuschauers fördert und Distanzhaltung erschwert.¹⁰⁶

Damit liegt auf der Hand, dass eine Filmreihe wie *Alien* nicht isoliert betrachtet werden kann. Sie ist in zweifacher Hinsicht zeitlich gebunden: Zum einen gesellschaftspolitisch an die Epoche ihrer Entstehung, zum anderen an eine mögliche Kontinuität ihres Genres. Deshalb

¹⁰¹ Vgl. Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 218.

¹⁰² Vgl. Ebd. S. 218.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 218ff.

¹⁰⁴ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 90.

¹⁰⁵ Horn, Eva: Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.): Gefahrensinn. Paderborn, 2009. S. 3-21. Hier: S. 8.

¹⁰⁶ Vgl. Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 218ff.

soll im Folgenden der Gesamtkontext näher beleuchtet werden, in dem die Quadrologie ihre verstörende Wirkung entfalten konnte.

5. Science Fiction Film: Grundlagen, Bausteine und Abgrenzung

Denkt man Lars Kochs Ansatz vom populären Spielfilm als störungsaffinem Medium¹⁰⁷ konsequent weiter, trifft dies in besonderer Form auf die Spielarten zu, die sich unter dem Überbegriff des Phantastischen zusammenfassen lassen: Horror, Fantasy und Science Fiction. Alle drei Genres beschäftigen sich nicht nur mit nicht-realistischen Phänomenen sondern bilden diese auch ab. *„In radikaler Definition sind viele, wenn nicht alle Filme in gewisser Weise fantastische Filme, da sie Illusionen fabrizieren, die auf der Manipulation eines ursprünglichen filmischen Ereignisses durch verschiedene fotografische und Montage-Effekte basieren. So gesehen bilden die fantastischen Genres insbesondere eine Grundeigenschaft des Kinos ab. [...] Erst später wurde der ontologische Trickreichtum des Kinos von fantastischen Erzählstoffen abgelöst und von den fantastischen Genres kommerziell ausgewertet. Der ‚gewöhnliche‘ Film dagegen (der sich oft vieler der künstlichen Studientechniken des fantastischen Films bedient) versteckt den Trickaspekt und vertuscht Künstlichkeit als Natur.“*¹⁰⁸ Der wesentliche Punkt ist damit, dass in den fantastischen Genres das *„ganze machtvolle Gespensterwesen des Kinos“*¹⁰⁹ schon von vornherein zum Thema gemacht wird. Dies führt zu einem interessanten Paradox von Einschluss und Ausschluss¹¹⁰ im Horror und Science Fiction Film. *„Beider zentrales Anliegen ist es, das Obszöne zu zeigen, das was im strengen Sinne immer ‚außerhalb der Szene‘ sein sollte, was nicht gezeigt werden kann oder darf: Die – verworfene, verdrängte, entzogene, negierte – Herkunft/Vorzeit (der Horrorfilm mit seinem Zentraltopos des Unheimlichen = dasjenige, was besser im Verborgenen geblieben wäre) und die – unbekannte, bedrohliche, unberechenbare, eschatologische – Zukunft/Endzeit (der Science-Fiction-Film mit seiner*

¹⁰⁷Vgl. Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 217.

¹⁰⁸ Sobchack, Vivian: Der fantastische Film. In: Geoffrey Novell Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Weimar, 1998. S. 282 – 289. Hier: S. 282ff.

¹⁰⁹ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 177.

¹¹⁰ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 103.

utopischen/anti-utopischen Technikekstase). Und damit geben sie (widerwillig) zugleich auch Auskunft über Genese und Progress ihrer selbst als technische Medien.“¹¹¹

Diese Gemeinsamkeit zwischen Horror- und Science Fiction Film lässt bereits erahnen, dass eine radikale Abgrenzung der Genres im fantastischen Film schwer möglich und wenig zielführend ist. Alle Genres des fantastischen Films versuchen *„etwas zu erzeugen und buchstäblich ‚abzubilden‘, was sich dem individuellen, gesellschaftlichen oder institutionellen Wissen, der Kontrolle und der Sichtbarkeit entzieht, und damit das Unsichtbare durch die Sichtbarmachung zu benennen, einzugrenzen und zu kontrollieren.“¹¹²* Im Horror-, Science Fiction- und Fantasyfilm geht es also immer darum, die Grenzen von realen Tatsachen zu überschreiten. Dem Horrorfilm liegen dabei der Wunsch in das Reich des „Unbekannten“ vorzudringen und die folgende Bestrafung für diesen Vorstoß zugrunde. Im Science Fiction Film geht es um die Überschreitung der Grenzen des zeitgenössischen empirischen Wissens und die Ausweitung durch den antreibenden Erkenntniswillen. Der Fantasyfilm hingegen möchte diese Grenzen durch Magie und phantastische Wunscherfüllung aufheben.¹¹³

Der Horrorfilm widmet sich der Irrationalität, die er mit dem Bestialischen gleichsetzt. Er setzt auf die Zerstörung oder Verwandlung von Identitäten und Welten und hat sein Hauptaugenmerk dabei auf der Auflösung von Körpern und Seelen. Der Science Fiction Film beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Technischen und konzentriert sich auf den Geist in der Maschine und der Maschine im Menschen. In seinen Darstellungen von künstlichen und außerirdischen Lebensformen zeigt er technisierte Körper, denen eine neuartige, aber gefühllose Intelligenz innewohnt. Der Fantasyfilm hat von allen drei Genres den größten Fokus auf dem Willen der Natur oder der Natur des Willens. Er zeigt den Menschen mit einem idealisierten Körper, der auf den Prüfstand gestellt wird und dabei die Grenze zwischen Physikalischem und Spirituellem überschreitet.¹¹⁴

Eine mögliche Differenzierung im Detail lässt sich auch in der Ansprache des Zuschauers finden. Der Horrorfilm setzt auf Affekte und Instinkte. Er will Ekel und Schrecken hervorrufen. Der Science Fiction Film spricht vor allem eine kognitive und visuelle Ebene an, er möchte nachdenklich machen und Verwunderung hervorrufen und fungiert dabei als „Testlabor“ für

¹¹¹ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 176ff.

¹¹² Sobchack, Vivian: Der fantastische Film. In: Geoffrey Novell Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Weimar, 1998. S. 285.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 284.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 284ff.

in der Zukunft Denkbare. Auch Fantasyfilme setzen auf das kognitive Element, in ihnen werden menschliche Anstrengungen spielerisch-experimentell vorgeführt.¹¹⁵

Das große poetische Konzept ist allen drei Genres gemeinsam. Es besteht darin „*im Rahmen einer Handlung und gewisser realistischer Regeln Welten und Wesen zu schaffen und vorzuführen, die über unser jetziges, beschränktes empirisches Wissen und rationales Denken hinausführen, aber dennoch in unseren schlimmsten Alpträumen, utopischen Vorstellungen und kühnsten Wünschen vorkommen*“¹¹⁶.

Anhand der gefundenen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Genres möchte ich an dieser Stelle den Fantasyfilm aus meinen Betrachtungen ausklammern. Die *Alien* Reihe bedient sich zu keinem Zeitpunkt am Fundus aus Zauberei, Magie oder Übernatürlichem des Fantasyfilms, der in gewisser Hinsicht als „naives“ Gegenbild zu den „erwachseneren“ Genres Horror und Science Fiction betrachtet werden kann. Für letztere ist eine – wenn auch gedanklich weiterentwickelte – gesellschaftliche Realität stets Voraussetzung und Thema. Im Science Fiction- und Horrorfilm drückt sich dabei stets ein gewisses kulturelles Unbehagen aus, zentrales Motiv ist bei beiden Genres die Grenzüberschreitung und Grenzausweitung.¹¹⁷ Gleichzeitig findet man in beiden Gattungen eine gewisse Ambivalenz, „*die in dem gleichzeitigen brennenden Wunsch nach Transgression – Rückkehr zum ‚Ursprung‘ und/oder Vorstoß ins Unbekannte zugleich – und der panischen Angst davor ihren Ausdruck findet*“¹¹⁸.

Damit entwickelt sich das Phantastische thematisch in zwei Richtungen. Im Mittelpunkt steht der Mensch mit seiner Vergangenheit, seiner Zukunft, seinen Hoffnungen und seinem möglichen Wissen über sich und seine Welt. In der einen Richtung liegt das Vorzeitliche mit Natur, Tier und Göttern und auf der anderen Seite das Gegenwärtige und Endzeitliche mit Technik, Maschine und Gesellschaft.¹¹⁹ „*Das Phantastische nistet in den evolutionären Übergängen zwischen Tier und Mensch, das heißt zwischen Mensch und Gesellschaft.*“¹²⁰ Auch wenn es nahe liegen könnte, nun den Horrorfilm näher an der Natur und den Science Fiction Film näher an der Maschine zu verorten, greift dieser Abgrenzungsversuch zu kurz. Ein Film wie David Cronenbergs Remake *The Fly* (1986), in dem der Wissenschaftler Seth

¹¹⁵ Vgl. Sobchack, Vivian: Der fantastische Film. In: Geoffrey Novell Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Weimar, 1998. S. 285.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme *Alien* 1-4. Würzburg. 2006. S. 183ff.

¹¹⁸ Ebd. S. 184.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 51.

Bundle durch ein missglücktes Teleportationsexperiment zu einem Mischwesen zwischen Mensch und Fliege mutiert, zeigt die Durchlässigkeit und Schwammigkeit dieser Abgrenzung. Auch die konzeptionelle Gestaltung des Parasiten in der *Alien* Reihe, die ich später ausführlich betrachten werde, zeigt, dass beide Pole verschmelzen können, ebenso wie Science Fiction und Horror selbst.¹²¹ Dies kann auch in einem serresschen Sinne gelesen werden: die *Alien* Quadrologie und Filme wie *The Thing* (1982) oder *Invasion of The Body Snatchers* (1956) sind dem Kanal zwischen Horror und Science Fiction aufgepfropft.¹²²

Beim Versuch die Bausteine des Horrorfilm klar zu definieren, stößt man schnell an seine Grenzen. Zum einen sind Auslöser für Reaktionen des Publikums wie Angst, Ekel und Abscheu einer historischen Entwicklung unterworfen. Der Film hat sich so wie die gesamte Medienwelt im Bezug auf die audiovisuellen Präsentationsmöglichkeiten stark weiterentwickelt und mit ihm auch das Publikum.¹²³ Dementsprechend wirkt ein Film wie *Frankenstein* (1931) heute eher unfreiwillig komisch, als furchteinflößend. Zum anderen hat sich das Genre mittlerweile in eine Vielzahl von Subgenres wie beispielsweise Splatter-, Slasher- und Teeniehorror aufgesplittert, so dass eine allgemeingültige Definition unmöglich und für meine Betrachtungen auch wenig zielführend scheint.¹²⁴

Beim Science Fiction Film sind diese Probleme geringer. Sein Bezugszentrum ist klar die „Moderne“, so dass sich wichtige Charakteristika und Motive herausarbeiten lassen.¹²⁵ „*Science Fiction nimmt (zunächst) die ‚große Erzählung‘ der Modernisierung, von Aufklärung, Wissenschaft, Kapitalismus (als staatlich gelenkter Prozess der entfremdeten Waren-Produktion) und ‚Humanisierung‘ auf und erprobt nach dem Modell ‚Was wäre wenn...?‘ darin das Auswechseln einzelner Parameter.*“¹²⁶ Aus dem definitiven Bezug auf Rationalität ergibt sich die Hauptthematik des Genres, eine wissenschaftliche Phantastik, die klar von jeder magischen und märchenhaften unterschieden werden kann.¹²⁷

Anders als im Horror- oder Fantasygenre geht es im Science Fiction Film nämlich seltener um die Probleme einzelner Menschen, Gruppen oder Familien. Vielmehr geht es um die

¹²¹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 184.

¹²² Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 65.

¹²³ Vgl. weiterführend: Bordwell, David: Visual style in cinema : vier Kapitel Filmgeschichte. Frankfurt am Main, 2003.

¹²⁴ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 185.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 12.

¹²⁷ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 186.

Zukunft der gesamten Menschheit, oder um die Zukunft eines dominanten Zivilisationsverständnisses. Dabei wird selten das Gesamtbild einer zukünftigen Gesellschaft präsentiert, sondern im Regelfall die wichtigsten Aspekte oder vielmehr ihre Krisen. Science Fiction ist eine Problemgeschichte, die in die Zukunft hinein erzählt wird.¹²⁸ Dabei zieht sie ihre Themen beispielsweise aus den Krisen des Kapitalismus, aus den historisch-technischen Einschnitten der industriellen Revolutionen, aus dem Kolonialismus und Imperialismus, den Wirtschaftskrisen des 20. und 21. Jahrhunderts und aus den Kriegen dieser Zeit. Dieser Zusammenhang von Technik, Ökonomie und Macht ist die Basis für die Erschaffung von zukünftigen Welten und Imperien, für das Weiterdenken aktueller Geschehnisse und die Warnung vor Fehlentwicklungen. Die Ideen der Science Fiction sind nichts anderes als Schlussfolgerungen, die sich aus der Betrachtung der realen Welt ergeben.¹²⁹ Die paradoxe Aufgabe der Science Fiction ist es, Angst vor der Zukunft zu formulieren und damit eine spezifische, negative Zukunft eher zu vermeiden, als zu erreichen.¹³⁰

Dies bedeutet auch, dass das Genre eng mit den jeweils aktuellen realen gesellschaftlichen, ökonomischen und technischen Geschehnissen verbunden ist und damit auch mit den realen Zyklen von Stagnation, Aufschwung, Katastrophe und Neubeginn. In dieser Abfolge von Fortschrittsoptimismus und Fortschrittspessimismus begegnen sich auch wissenschaftliche und magische Fantastik wieder, denn jeder Einbruch des Fortschritts erweckt verloren geglaubte Bilder wieder:¹³¹ *„Die Geschichte des Genres, in der Literatur, wie später im Kino, erzählt vor allem davon wie jedem Ansatz zur Rationalisierung unweigerlich ein Schub des mystischen Grauens folgt, und wie jede Konstruktion von Staat, Technik und Gesellschaft unweigerlich wieder in den Mythen der Familien, Körper und Dämonen münden.“*¹³² Spuren positiver literarischer Utopien wie beispielsweise Thomas Morus *Utopia* (1516) und Tommaso Campanellas *Sonnenstaat* (1602) finden sich bis auf wenige Ausnahmen in der heutigen Science Fiction nicht mehr. Denn nach dem 20. Jahrhundert kann das zerstörerische Potential, das der technologischen Rationalität innewohnt, nicht mehr

¹²⁸ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 29.

¹²⁹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 186.

¹³⁰ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 33.

¹³¹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 186.

¹³² Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 16.

bestritten werden.¹³³ Im seltenen Fall dass ein Film nicht wesentlich auf Kriegs- oder Katastrophenfantasien beruht, wird die positive Entwicklung fast ausschließlich durch zivilisatorisch und technisch fortschrittlichere Außerirdische ausgelöst.¹³⁴ Dies ist unter anderem dem Umstand geschuldet, dass mittlerweile keine realistische Vorstellung mehr konstruiert werden kann, die plausibel darlegt dass gesellschaftlich kontrolliert darüber bestimmt werden kann, ob das (technisch) Machbare auch gemacht werden soll. Die mythische Erzählung hat nicht die Aufgabe, die Widersprüche und Paradoxe die sich aus diesem Konflikt von Moralischem gegen Machbares ergeben zu kritisieren, sondern sie in archaische Bilder zu bannen.¹³⁵ Dies ist auch der Verbindungspunkt der zunehmend fortschreitenden Fusion von Horror- und Science Fiction Film: *„Das Unheimliche und Fremde einer immer weniger verstehbaren, geschweige denn wirklich beherrschbaren Technologie, von der die Menschheit in einem elementaren Sinne gleichwohl immer abhängiger wird, beginnt zunehmend, und gegen alle ursprünglichen Verheißungen von der technologischen Befreiung des Menschen von Lebensnot und stupider Arbeit, dem ursprünglichen Abhängigkeitsverhältnis von einer feindlichen und fremden Natur sich anzugleichen.“*¹³⁶ Im freien Markt des Kapitalismus werden neueste technologische Errungenschaften doppelt in den Menschen eingeschrieben: Einerseits in der Produktion oder im Dialog des arbeitenden Menschen mit seinem Gerät, andererseits in der Sphäre von Freizeit und Kommunikation, wenn „große“ Technologie in kleinerer und harmloserer Form im Haushalt ankommt. Verdoppelt wird auch die Furcht, die diese Einschreibung mit sich bringt. Einerseits die Angst vor Wegrationalisierung am Arbeitsplatz, andererseits die Angst zum gläsernen Menschen zu werden, der, statistisch bis ins Detail erfasst, zu einem Datenstrang verkommt. Trotz der zunehmenden Technisierung unseres Alltages erscheint ein nicht unerheblicher Teil der Technologie wie Atomkraft oder Gentechnik nach wie vor als fremd und gefährlich. Wenn in der Science Fiction die Technologie in den Mythos eingeschrieben wird, ist das ein Versuch, das Fremde und Unsichtbare ins Bild zu setzen. Die diffuse Angst wird zu einem „Monstrum“ verdichtet, einem Zeichen das als Warnung verstanden werden soll und aus diesem Monstrum in weiterer Folge ein Monster, wie es im Kanon populärer Erzählungen gang und gäbe ist. Ob dieses Monster der Technologie Ängste aus dem unethischen Spiel mit Leichen geboren ist, aus der Elektrizität, aus Atomkraft, manipulierten Genen oder defekten Computerdatennetzen, ist letztlich unerheblich. Es sieht fast immer gleich aus. Immer

¹³³ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 187.

¹³⁴ Vgl. beispielsweise *The Day the Earth Stood Still* (1951) oder *Close Encounters of the Third Kind* (1977)

¹³⁵ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 187.

¹³⁶ Ebd. S. 187ff.

bedeutet es einen Eingriff in das eigentliche, persönliche, familiäre Leben und entwickelt eine Symbolsprache mit religiösen und sexuellen Bezügen. Der Science Fiction Film trägt jedoch das Potential in sich, die Zukunfts- und Technologieängste aufzulösen, indem es die befürchtete Katastrophe zwar eintreten lässt, aber als katharsische Kraft den Überlebenden zum Gewinn oder die Abwendung der Katastrophe zum pädagogischen Modell macht. Das Mythische und das Aufklärerische kreisen im Genre umeinander und verfolgen ein gemeinsames Ziel: Das Fremde der Zukunft, der Technologie, der unendlichen Weite des Raumes einzuschreiben in die altbekannte Vorstellung von einem melodramatisch beseelten Universum, in dem jede Imagination des Fremden zurückgeführt wird auf eine symbolische Präsenz. So wird aus dem äußeren Schrecken im Science Fiction eine Abart jenes Schreckens, der schon immer in uns ist.¹³⁷

Die Science Fiction produziert ihre Welten in einem Klima der Regression, in dem Ordnung in das Chaos der Träume gebracht werden soll. Das Genre beschäftigt sich mit der Feinabstufung von technischen und sozialen Hierarchien, die in erster Linie als Bestätigung eines bestimmten Menschen- und Gesellschaftsbildes im Sinne von Herrschaft, Wachstum, Natur und Technologie gelesen werden können. Dabei wäre es falsch, Science Fiction als rein intellektuelles, von psychischen oder sozialpsychologischen Bedürfnissen unabhängiges Genre zu verstehen. Seelische Bedürfnisse werden jedoch objektiviert, aus individuellen Problemen werden gesellschaftliche, aus gesellschaftlichen technische – und vice versa. Die Tendenz der Versachlichung wird idealisiert, der Verlust an Gefühl und Beziehung mit latentem Einverständnis behandelt, auch dort wo er als Albtraum erscheint.¹³⁸ Die Realität wird als Basis des Phantastischen genommen, ganz im Gegensatz zur Fantasy, die viel mehr auf das Märchen zurückgreift. In der Science Fiction ist die Produktion des Phantastischen das Nebenprodukt von Forschung, Wissenschaft und Gesellschaft. Es ist eine Form der Phantastik, die unauflösbare Paradoxien entstehen lässt. Wie die Wissenschaft der menschlichen Vorstellungskraft zuwiderlaufende Erkenntnisse hervorbringen kann, wie beispielsweise die Relativität der für uns gefühlten absoluten Zeit, so kann auch der gesellschaftliche Fortschritt Paradoxien produzieren. Die Bedeutungslosigkeit des Menschen gegenüber seinen technischen Schöpfungen oder das „Denken“ von Maschinen seien hierfür als Beispiele genannt. Alles was mathematisch denkbar, sinnlich, aber nicht greifbar ist, kann solche Widersprüche produzieren: wäre Zeitreisen möglich, könnte sich jemand zum Ursprung der Welt zurückbewegen und die Entstehung der Menschheit verhindern. Wenn es aber keine Menschen gibt, wäre auch der

¹³⁷ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 33ff.

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 48ff.

Zeitreisende inexistent und könnte also gar nicht die Entstehung der Menschen verhindern. Auf logischen Fallen wie dieser basieren viele Denkspiele der Science Fiction, in denen das Phantastische oft als Pendant zum Absurden wird. Der Weltraum mag voll von wunderbaren Lebensformen sein, doch auch diese müssen nach, möglicherweise fremdartigen, wissenschaftlich erklärbaren Gesetzen leben. Das Genre baut auf dem Gedanken auf, dass die Wissenschaft längst noch nicht an ihre Grenzen geraten ist, und dass sich für jeden Widerspruch ein System finden lässt, das diesen erklärt. Die Technik hat damit in der Science Fiction die Funktion eingenommen, die die Magie im Märchen erfüllt.¹³⁹

Wie bereits kurz erwähnt ist das Verhältnis der Science Fiction zur Gattung der Utopie ein zentraler Baustein des Genres. Die „Utopie“ setzt sich zwar erst nach Thomas Morus Werk *Utopia* (1516) als Begriff für gesellschaftliche und politische Entwürfe in literarischer Form durch, trotzdem kann das Feld der Bedeutung das er beschreibt, schon in der *Politeia* (ca. 387-367 v. Chr.) von Platon und noch in *Geist der Utopie* (1918) von Ernst Bloch verortet werden. „Utopie“ beschreibt, ganz allgemein formuliert, einerseits idealisierte Ideen vom Zusammenleben der Menschen und zum anderen eine philosophische Haltung, die Enttäuschung über und Ablehnung der gesellschaftlichen Realität ausdrückt.¹⁴⁰ Die „*Attache der historischen Utopie auf die Wirklichkeit*“¹⁴¹ drückt stets eine Negation eines bestehenden Systems im Zeichen einer denkbaren „besseren Welt“ aus, was allerdings in jedem Fall einen politisch informierten und mündigen Bürger voraussetzt.

Lutz Döring sieht als entscheidend für die literarische und filmische Gattung der Science Fiction an, dass sich durch Marx und Engels im 19. Jahrhundert die ästhetische Formulierung der Utopie von einem implizit politischen Programm abgetrennt hat. Wie sich schon aus *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (1882) von Friedrich Engels herauslesen lässt, hat die Utopie zu ihrer definitiven „Wissenschaft“ gefunden.¹⁴² „*Mit der Formulierung der kommunistischen Verheißung ist nämlich – gleichgültig wie immer man theoretisch zu diesem geschichtsteleologischen Entwurf stehen mag – ein systematisches (innerweltliches) Dispositiv entstanden, das von seinem Anspruch her als letzte, überhaupt mögliche, große Utopie und somit als Vollendung allen utopischen Denkens bezeichnet werden muss, da sie sich mit ihrer Verwissenschaftlichung und die*

¹³⁹ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 48ff.

¹⁴⁰ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 189.

¹⁴¹ Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 58.

¹⁴² Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 189.

*angestrebte Umsetzung in die gesellschaftliche Praxis – als kommunistische Aufhebung letztlich auch des Staates – selber aufhebt.*¹⁴³ Da die zentrale Idee einer gesellschaftlichen Utopie die eines idealen Staates ist, wäre der idealste aller idealen Staaten, also schlichtweg kein Staat.¹⁴⁴ Paradoxerweise verschwanden die literarischen und filmischen Utopien damit jedoch nicht, sondern vervielfachten sich im 20. Jahrhundert sogar noch. Dem liegt ein radikaler Funktionswandel zugrunde. Die utopische Form wurde zwar beibehalten, ihre Intention verwandelte sich jedoch ins Gegenteil: Die ästhetische Utopie wurde zu einem Gegenentwurf zur bedrohlichen definitiven Utopie. Für die Science Fiction ergibt sich als Konsequenz, dass die definitive utopische Idee des Kommunismus, trotz des Scheiterns ihrer realpolitischen Verwirklichung, jede Formulierung eines utopischen Entwurfs zu einer Anti-Utopie macht. Die Anti-Utopie der Science Fiction ist in ihrem Kern nichts anderes als *„die Verteidigung der bestehenden Realität als Sinn als Sinn des Lebens, eines verborgenen Zusammenspiels von Vorstellungen, Mythen, Machtzusammenhängen und Verkehrsformen, gegen die Ahnung von der historischen Notwendigkeit einer neuen Gesellschaft und eines neuen Menschen“*¹⁴⁵. Für das Genre bedeutet das zunächst eine Entpolitisierung: Das Glück des Menschen ist nur im Individuum oder in einzelnen kleinen Gruppen zu finden. Gleichzeitig kommt es zu Pluralismus: Durch die Anwendung des Katastrophenmodells mit seinem Aufeinanderfolgen von Kollaps und Neubeginn müssen stets neue experimentelle Anläufe Richtung Zukunft von einem imaginären Nullpunkt unternommen werden. Dazu gesellt sich ein Anti-Intellektualismus: Die Gesellschaft darf kein Ziel haben, zumindest soll es nicht formulierbar sein. Eine mögliche menschliche Evolution wird auf die permanente technische Revolution übertragen, gesellschaftliche Veränderungen, die damit einhergehen, werden ausgeblendet.¹⁴⁶ Die Anti-Utopien der Science Fiction weigern sich somit, den Zusammenhang zwischen technisch-industrieller und sozialer Revolution zu erkennen und pendeln zwischen dem Bild einer schäbigen Sklavenhaltergesellschaft und einer individualistischen Gesellschaft von Eroberern. *„Die Science Fiction zeigt, wie der Mensch von heute mit der Technik von morgen in einer Gesellschaft von gestern lebt.“*¹⁴⁷

¹⁴³ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 189.

¹⁴⁴ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 57.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 59ff.

¹⁴⁷ Ebd. S. 63.

6. Parasiten im Film: Die *Alien* Quadrologie

6.1. Vorgeschichte

Ausgehend von der schon herausgearbeiteten fundamentalen Wichtigkeit von Technologie für das Genre, ist es wenig verwunderlich, dass die Entstehung des Science Fiction Films sehr eng mit den technologischen und wissenschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Von Anfang an wurden Tricktechniken verwendet, die der Bühnenmagie und dem Illusions- und Zaubertheater entlehnt wurden.¹⁴⁸ Der erste Science Fiction Stummfilm wurde dementsprechend auch von Georges Méliès (1861-1938) gedreht, der sich neben seiner Tätigkeit als Karikaturist, vom Theater kommend mit der Verbindung von Film- und Theatertricks beschäftigte.¹⁴⁹ In *Le Voyage dans la Lune* aus dem Jahr 1902 finden sich mit dem Illusionierenden aus dem Theaterbereich und dem Karikierenden zwei Elemente, die für den frühen phantastischen Film typisch sind.¹⁵⁰ Hinzu kommt erstmals die Geschwindigkeit als zentrales Thema, eine Abbildung der damaligen Fortschritte im Bereich des Verkehrs. Auch im britischen Film *The Motorist* von 1905 wird dieser Einfluss deutlich: ein Auto erreicht eine so hohe Geschwindigkeit, dass es ins Weltall abhebt. Die Umkehrung ließ nicht lange auf sich warten. Schon 1909 entstand mit *The Airship Destroyers* ein Film, der dieses Szenario umdreht: Außerirdische Flugkörper greifen London an.¹⁵¹ Damit hält auch das militärische Moment in den Science Fiction Film Einzug, ein Charakteristikum, das später noch viel drastischer Gestalt annehmen wird. Die außerirdischen Invasoren der Science Fiction sind häufig Metaphern für reale Bedrohungsszenarien in Zeiten politischer Spannungen.¹⁵² Als weiteres für die Entwicklung des Genres maßgeblich bestimmendes Element taucht im Stummfilm erstmals die Figur des *mad scientists* auf. Die Figur des verrückten Wissenschaftlers, der aus Bössartigkeit oder Ignoranz die gesamte Menschheit gefährdet, ist ein Archetyp des Genres. Erstmals tritt er in *Frankenstein* (1910) in Erscheinung, später taucht er in *La Folie Du Docteur Tube* (1914) erstmals im Science Fiction Film auf.

¹⁴⁸ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 37.

¹⁴⁹ Méliès trat bei seinen Produktionen häufig als *Trickster* in Erscheinung, einer Figur des Dritten, in der Parallelen zu Serres Parasiten gesehen werden können. Vergleiche hierzu zum Beispiel: Erhard Schüttpeitz: Der Trickster. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 180-193.

¹⁵⁰ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 37.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 84.

Nach dem Ersten Weltkrieg kam es vor allem in Deutschland zu einem starken expressionistischen Einfluss auf den phantastischen Film. Wenn für Méliès und seine Zeitgenossen das Phantastische vor allem ein Spiel mit der Mechanik und den neuen technischen Möglichkeiten war, ging es dem deutschen expressionistischen Film eher um die Projektion innerer Widersprüche. Das Kuriose wurde zum Obskuren gemacht, das Dämonische hielt Einzug.¹⁵³ Als Beispiel hierfür sei *Metropolis* (1927) von Fritz Lang angeführt. Zum ersten Mal wird im deutschen phantastischen Film eine Zukunftsvision gezeigt, die weit über einzelne Aspekte hinausgeht. „Metropolis“ ist eine Stadt der Zukunft, in der soziale Hierarchien im Stadtbild sichtbar gemacht werden. Ganz oben in Hochhäusern wohnt die herrschende Klasse, ganz unten, in Höhlen und Katakomben die Arbeiter, wie Sklaven gehalten. Herrscher über dieses Imperium ist Johann Fredersen, „Herr über Maschinen und Arbeiter“, der über Monitore in der ganzen Stadt allgegenwärtig ist. Sein Sohn Freder lehnt die absolute Macht seines Vaters ab. Unter dem Einfluss der jungen Maria, die eine gewaltlose Befreiung der Arbeiter erreichen will, entwickelt Freder Sympathien für die Geknechteten. Als Johann Fredersen dies zu Ohren kommt, beauftragt er den gewissenlosen Erfinder Rotwang mit der Konstruktion eines Roboters mit Marias Gestalt. Dieser wiegelt die Arbeiter dazu auf, die Maschinen zu vernichten und liefert Fredersen damit einen Vorwand, gegen die Arbeiterschaft vorzugehen. Freder und die menschliche Maria können die Bedrohung jedoch im letzten Moment abwenden und am Ende reichen sich der Arbeiterführer und Johann Fredersen versöhnlich die Hände.

Fritz Langs Film wurde immer wieder in einer gewissen Nähe zum Faschismus verortet. Unbestreitbar gibt es Elemente wie die Führergestalt, die von präfaschistischen Vorstellungen beeinflusst sind. Jedoch entspringt diese Mythologie, die sich auch in anderen phantastischen deutschen Filmen finden lässt, einer ideologischen Spannungslage. Sie entspringt einer Zeit, in der man den Kapitalismus nicht mehr und den Sozialismus noch nicht akzeptieren konnte, war also Ausdruck der Suche nach dem Zwischenweg.¹⁵⁴ Damit offenbart sich auch ein grundsätzlicher Widerspruch im Genre, der sich bis hin zu *Logan's Run* (1976) finden lässt. Science Fiction kann gesellschaftliche Widersprüche pointiert aufzeigen, hat aber gleichzeitig die seltsamsten Ansätze zur Harmonisierung hervorgebracht. Im amerikanischen Science Fiction Film wurde später die Flucht des Individuums aus unerträglich gewordenen gesellschaftlichen Zuständen als Lösungsansatz entwickelt. Im

¹⁵³ Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 86. Seeßlen bezieht sich hier vor allem auf Eisner, Lotte H.: Die Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films. Wiesbaden, 1955.

¹⁵⁴ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 91.

europäischen Film hatten die Helden diese Möglichkeit nicht. Hier mussten sich die Bedingungen an Ort und Stelle zum Besseren wenden.¹⁵⁵

In Hollywood entstand 1930 mit *Just Imagine* der erste phantastische Tonfilm. David Butlers Film ist ein Musical, in dem Menschen Nummern tragen und Reisen zum Mars Alltag sind. Für die Science-Fiction Filme der 30er Jahre ist *Just Imagine* damit untypisch. Allgemein war Hollywood zu dieser Zeit ganz auf die Thematik des *mad scientist* fixiert, was sich in zahlreichen Variationen des *Frankenstein* Stoffes äußerte. Der außer Kontrolle geratene Wissenschaftler war so beliebt, dass die Figur bis in die 1940er Jahre im amerikanischen Film dominant blieb. Der *mad scientist* eignete sich gerade in Kriegszeiten hervorragend zur Feindprojektion. Beispielhaft seien hier die Filme *The Mask of Fu Manchu* (1932), *The Invisible Man* (1933) und *The Man They Could Not Hang* (1939) angeführt.¹⁵⁶ Dabei lassen sich die *mad scientists*, die aus wissenschaftlichem Interesse und ganz auf das Gelingen ihrer Experimente fokussiert eher dem Horror Genre zuordnen. Der verrückte Wissenschaftler in der Science Fiction verfolgt hingegen einen technokratischen Machtanspruch, eine unhaltbare Utopie. Dabei ist er mit den Eigenschaften ausgestattet, gegen die die Wissenschaft sich normalerweise zur Wehr setzt: Unvernunft, Mystik, Machthunger und Zerstörungstrieb. Der Pakt zwischen politischer Herrschaft und wissenschaftlicher Erkenntnis wird in der Figur des *mad scientist* verdeutlicht, auch wenn die Hierarchie umgedreht wird. Denn in ihm ist die Wissenschaft die treibende Kraft der Zerstörung. Die Strafe dafür, dass er sich nicht mit den Gegebenheiten abfinden will, ist Wahnsinn und Selbstvernichtung. Die Weltverbesserungspläne mutieren zu Weltzerstörungsplänen, kaum ein *mad scientist* betont nicht, dass es ihm eigentlich um das Wohl der Menschen geht. Denn dies ist auch der Anspruch der Wissenschaft, deren Medium die Veränderung ist und die in dieser Figur als das Böse denunziert wird.¹⁵⁷

Von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung des Genres waren in den USA die Serials. Diese Kurzfilme wurden im Vorprogramm von Kinovorführungen gezeigt und hatten sich bereits in der Stummfilmzeit mit dem Science-Fiction Genre beschäftigt. In den 1930er und 1940er Jahren wurden sie jedoch zu dem filmischen Medium für Science Fiction überhaupt. In den Space Operas wird zwischen Raumschlachten, Strahlenkanonen, Zeitreisen und Robotern die thematische und ästhetische Nähe zu Comics deutlich. Superhelden wie *Flash*

¹⁵⁵ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 91.

¹⁵⁶ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 53ff.

¹⁵⁷ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 116.

Gordon, *Buck Rogers* oder *Superman* wurden direkt übernommen.¹⁵⁸ Den titelgebenden Figuren war dabei eines gemeinsam: sie repräsentierten die ideale Verkörperung des WASP, des White-Anglo-Saxon-Protestant. Sie waren von muskulöser Statur, selbstbewusst, eigenständig und taten in jeder Situation das Richtige.¹⁵⁹ Was dem Feature Film in Amerika nicht geglückt war, gelang den Science Fiction Serials scheinbar mühelos: die Verbindung des amerikanischen Nationalhelden mit Westernelementen und neuester Technologie. Dies machte den Science Fiction Film wirklich „US-amerikanisch“ und war für die Entwicklung zu seiner Blütezeit in den 1950er Jahren unabdingbar.¹⁶⁰

Der Zweite Weltkrieg und die Spuren, die er weltpolitisch hinterlassen hatte, verhalfen dem Science Fiction Film in den 1950er Jahren zu einem Aufschwung. Durch das Etablieren zweier Großmächte und die konstante US-amerikanische Angst vor der kommunistisch-sowjetischen Bedrohung hielten neue Elemente Einzug und der Science Fiction Film emanzipierte sich endgültig als eigenständiges Filmgenre. Er wurde sachlicher, noch technischer und fixierte sich thematisch auf die Themen der Invasion oder der notwendigen Auswanderung in den Weltraum.¹⁶¹

1947 kam es zu den ersten angeblichen UFO Sichtungen. Dabei ging man zunächst weniger von Außerirdischen aus, als von einer neuen sowjetischen Geheimwaffe. Die McCarthy Regierung in den USA initiierte eine Hetzjagd auf vermeintliche kommunistische Verschwörer und Sympathisanten und die Zeit war geprägt von Paranoia und Misstrauen, was sich auch in den Science Fiction Produktionen dieser Zeit niederschlug. Waren die Space Operas zunächst primär durch den Aspekt der Reise bestimmt, kamen nach und nach Themen wie militärische Ambitionen und unbemerkte Invasionen hinzu.¹⁶² Die Grenzlinie zur angeblichen Gefahr des Kommunismus wurde im Weltraum neu gezogen.¹⁶³ *Flight to Mars* (1951) von Leslie Selander zeigt schon die thematische Richtung, in die sich der Science Fiction Film in den nächsten Jahren entwickeln sollte. Eine Gruppe von Astronauten gerät am Ende des Films auf den Mars, wo eine Invasion der Erde vorbereitet wird. Das Szenario eines übermächtigen Gegners, dem man durch Kolonialismus und Imperialismus im Weltraum zuvorkommen muss, traf den Nerv der Zeit.¹⁶⁴ In eine ähnliche Kerbe schlägt auch *Forbidden Planet* (1956). Ein Raumschiff der Erde stößt auf einem entfernten Planeten auf

¹⁵⁸ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 116.

¹⁵⁹ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 57.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 60.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 61.

¹⁶³ Vgl. Ebd. S. 62.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 62ff.

gestrandete Kolonisten der eigenen Flotte. Die einzigen Überlebenden sind ein Wissenschaftler, seine Tochter und ein Roboter, die sich auf dem Planeten ein idyllisches Leben eingerichtet haben. Dabei nutzen sie die Technologie einer untergegangenen Kultur, die sie auf dem Planeten intakt vorgefunden haben. Als ein unsichtbares Energiewesen in das Raumschiff eindringt und Besatzungsmitglieder tötet, wird diese Zivilisation jedoch plötzlich zum Ausgangspunkt einer immanenten Bedrohung. Das Energiewesen stellt sich als Projektion des Wissenschaftlers heraus und die einzige Rettung liegt in der Zerstörung des gesamten Planeten.¹⁶⁵

Bald darauf wurde die Bedrohung direkt auf die Erde verlegt. In *The Thing From Another World* (1951) entdecken Wissenschaftler am Nordpol ein unbekanntes Flugobjekt mit einem böartigen Monster an Bord. Die Armee wird zur Hilfe gerufen und es wird diskutiert, ob man das Wesen töten, oder für kriegerische Zwecke nutzen soll. Schlussendlich wird das Wesen unschädlich gemacht und der Film endet mit dem Aufruf an das Publikum, nach fremden Eindringlingen Ausschau zu halten. Nach *The War Of The Worlds* (1953) kam mit *Invasion Of The Body Snatchers* (1956) der Parasit in Form von seltsamen Samenkapseln im Science Fiction Film an. Die außerirdischen Invasoren, die Menschen durch gefühllose Duplikate ersetzen, sind die perfekte Metapher für die Paranoia dieser Jahre. „Hülsenfrüchte als Symbol für die kommunistische Ideologie, die seelenlose Wesen produziert und damit Staat und Gesellschaft unbemerkt untergräbt und überwältigt, dies alles entspricht aufs Genaueste den kollektiven Wahnvorstellungen, wie sie zur Zeit des Kalten Krieges in Amerika existierten.“¹⁶⁶ In eine ähnliche Kerbe schlägt auch *I Married A Monster From Outer Space* (1958), in dem außerirdische Wolkenwesen menschliche Formen einnehmen. Ein angehender Ehemann wird übernommen, mit dem Ziel nach der Hochzeit mit der Ehefrau eine Mensch-Alien Mischrasse zu begründen.¹⁶⁷ In *The Village Of The Damned* (1959) gehen die Außerirdischen noch perfider vor. Die Bewohner eines kleinen südeinglichen Dorfes fallen in einen spontanen, tranceähnlichen Schlaf. Neun Monate später bringen alle Frauen Kinder zur Welt, die sich wie Zwillinge gleichen und sich sehr rasch entwickeln. Außerdem entwickeln sie die Fähigkeit, die Gedanken anderer Menschen zu lesen und telepathisch miteinander zu kommunizieren. Sie zeigen keinerlei Gefühlsregungen und Bewohner die sich gegen die Kinder äußern, finden rasch den Tod. Noch mehr als in *Invasion Of The Body Snatchers* wird der Alltag dokumentarisch inszeniert und die

¹⁶⁵ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S.173ff.

¹⁶⁶ Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 64ff.

¹⁶⁷ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S.179.

eigentliche Gefahr lange im Dunkeln gelassen. Im Mittelpunkt steht die schleichende Zersetzung einer gewohnten, provinziellen Lebensform.¹⁶⁸ Die Monster kommen Ende der 1950er Jahre nicht mehr mit Getöse als militärisch überlegene Kriegsflotte aus dem Weltraum, sondern heimlich in Gestalt der allernächsten Menschen: als Ehemann, als Eltern, als Kinder. Der Kulturkampf um Macht- und Rollenverteilung in der amerikanischen Familie wird auf die Leinwand projiziert.¹⁶⁹

Die Atombombe war weiterer Teil des Bedrohungsszenarios des kalten Krieges, der Einzug in den Science Fiction Film fand. Dies geschah zunächst jedoch ausschließlich in verschlüsselter Form. Bis 1966 wurden keine realen Aufnahmen verwendet.¹⁷⁰ Die Filmemacher setzten das Thema eher auf irrealer Art in Szene, etwa durch die Mutation von Menschen und Tieren. In Gordon Douglas Film *Them!* (1954) bedrohen Ameisen, die durch radioaktive Strahlung ins Gigantische gewachsen sind, die Menschheit. Dabei wird nicht nur ihre riesenhafte Statur, sondern auch ihre rapide Vermehrung bedrohlich. Allgemein kann angemerkt werden, dass sich im US-amerikanischen Film im Subtext immer wieder das schlechte Gewissen über den Einsatz der Atombombe, über den zerstörerischen Eingriff in die Natur, manifestiert.¹⁷¹ Für die Japaner hingegen ist die Atombombe Ausdruck und Bewältigungsversuch eines nationalen Traumas. Am deutlichsten wird das in der Figur des wohl bekanntesten japanischen Science-Fiction Monsters. In *Gojira* (*Godzilla*) von 1954 legt ein saurierähnliches Urzeitmonster, das durch die Atombombe erweckt wurde, mit seinem radioaktiven Hitzestrahler japanische Städte in Schutt und Asche. Verschont werden nur die Städte, die tatsächlich von der Atombombe betroffen waren. Bemerkenswert ist auch, dass *Gojiras* Zorn sich hauptsächlich gegen Gebäude richtet, gegen die Zeichen moderner Zivilisation, aber selten gegen Menschen. Szenen wie aus dem amerikanischen Kino, in denen das Monster sich in sadistischer Weise an Unschuldigen vergeht, fehlen völlig. Die Bevölkerung flüchtet ohnmächtig, während *Gojira* sich an Hochhäusern und Brücken zu schaffen macht.¹⁷²

Als Ende der 1950er Jahre der reale Wettstreit der Großmächte um die bemannte Raumfahrt begann, war der Science-Fiction Film mit einem paradoxen Problem konfrontiert. Diverse Filmproduktionen mussten abgebrochen werden, weil die technische Wirklichkeit die Thematik bereits überholt hatte. Die Filmschaffenden reagierten darauf einerseits mit der

¹⁶⁸ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S.164ff.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 187.

¹⁷⁰ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 66.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 66ff.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 69ff.

Rückbesinnung auf Stoffe des 19. Jahrhunderts, andererseits öffnete die gesellschaftliche und politische Entwicklung neue Bereiche.¹⁷³

Die atomare Katastrophe war zu Beginn der 1960er Jahre immer noch ein zentrales Thema. Doch an die Stelle einer verklärten Mystifizierung trat die Anklage gegen die Verantwortlichen, die nicht selten mit beißender Ironie vorgetragen wurde. Exemplarisch sei Stanley Kubricks *Dr. Strangelove, or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb* (1963) genannt. Die Satire um den verrückten General, der eigenmächtig den Weltuntergang auslöst, drückte perfekt die Befindlichkeit der Zeit aus, in der die Rüstungspolitik bereits öffentlich kritisiert wurde. Die dargestellte Fiktion war näher an der Realität, als dem Publikum lieb war.¹⁷⁴ Zwar zeigt Kubricks Film, dass die Katastrophe durch eine Reihe von Zufällen und Fehlleistungen ausgelöst wird, aber auch, dass der zugrunde liegende Wahnsinn durchaus Methode hat.¹⁷⁵

Ende der 1960er Jahre hielt schließlich die grenzenlose Selbsterfahrung Einzug in den Science Fiction Film. Weder die Atomkatastrophenfilme noch die nostalgischen Produktionen schienen den Kern der Science Fiction wirklich zu treffen. Erst Filme wie *2001: A Space Odyssey* (1968) und *Solaris* (1972) näherten sich dem Zeitgeist an. In diesen ging es in erster Linie um die Auseinandersetzung mit dem Unfassbaren im Weltraum, das den Menschen letztlich auf sich selbst und auf seine Ursprünge zurückwirft.¹⁷⁶ Während der Science-Fiction Film bis dahin eher von Geschlossenheit und Rationalisierung geprägt war, waren diese beiden Filme so offen angelegt, dass der Zuschauer selbst interpretieren musste. Die Reise ins Weltall als Flucht wich einer anderen Aussage: der Mensch kann nicht vor sich selbst fliehen, der Weltraum wird zur Projektionsfläche seiner Erinnerungen und Gefühle. Die Suche nach neuen Dimensionen und Erfahrungen und die technologischen Aspekte waren in der Science Fiction Literatur im Regelfall miteinander verbunden. Der Science Fiction Film behandelte diese Themen jedoch fast immer separiert.¹⁷⁷ Stanley Kubrick ist mit *2001: A Space Odyssey* die bis dahin innigste Verbindung der Science Fiction zwischen Film und Literatur gelungen, obwohl oder gerade weil er weniger auf die Geschichte, als auf starken, visuellen Ausdruck setzte.¹⁷⁸ Der Plot lässt sich schwer zusammenfassen, da er keiner konventionellen Erzählweise folgt: im Prolog wird dargestellt, wie ein geheimnisvoller Monolith bei einem Rudel Affen die nächste gewalttätige

¹⁷³ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 73.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 74ff.

¹⁷⁵ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 254.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 270ff.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 271.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 273.

Evolutionstufe einläutet. Mit einem der bekanntesten Schnitte der Filmgeschichte wechselt Kubrick ins Jahr 2001. Auf einem Jupitermond wurde ein ähnlicher Monolith entdeckt, die Besatzung eines Raumschiffes soll diesen untersuchen. Der Bordcomputer wendet sich plötzlich gegen die Astronauten, kann jedoch von Bowman, dem einzigen Überlebenden, abgeschaltet werden. Dieser findet sich daraufhin in einem Hotelzimmer wieder, in dem er sich selbst als Sterbenden in einem Bett sieht, an dessen Fußende der Monolith steht. Als Bowman diesen berührt, wird er wiedergeboren und schwebt als Embryo durch den Weltraum. Für Kubrick ging es in *2001: A Space Odyssey* primär um das Erschaffen eines visuellen Erlebnisses, das den Zuschauer auf einer tieferen Bewusstseinsebene berühren sollte: *„2001 ist eine nicht-verbale Erfahrung; von den zwei Stunden und neunzehn Minuten des Films sind nicht einmal ganz vierzig Minuten mit Dialog. Ich versuche, ein visuelles Erlebnis zu schaffen, eines, das verbalisiertes Schubfachdenken vermeidet und das Unterbewusstsein mit einem emotionalen philosophischen Inhalt direkt durchdringt. Um McLuhan zu verdrehen: In 2001 ist die Botschaft das Medium. Ich wollte, dass der Film ein intensives subjektives Erlebnis sei, das den Zuschauer auf einer inneren Bewusstseinsebene erreicht, wie das die Musik tut. Es steht einem frei, über die philosophischen und allegorischen Bedeutungen des Films zu spekulieren, wie es einem beliebt – und solche Spekulationen sind ein Beleg dafür, wie es geglückt ist, das Publikum in einem tieferen Bereich zu packen.“*¹⁷⁹ Die Bilder von der Wiedergeburt des Menschen als höheres Wesen waren dabei durchaus von wissenschaftlichen Theorien beeinflusst, wie in der Science Fiction gang und gebe. Neu war jedoch, dass der Fokus nicht mehr auf dem Rationalen lag, sondern auf der Überwindung von kulturellen Obsessionen und Barrieren.¹⁸⁰ *2001: A Space Odyssey* ist damit ein philosophischer Film, der die engen Grenzen des Genres neu ausgelotet hat, ohne sich zu weit von den zentralen Themen zu entfernen.

Die Ausweitung thematischer Möglichkeiten erreichte in den 1970er Jahren ihren vorläufigen Höhepunkt. Darin drückte sich in hohem Maße die Bereitschaft einer Gesellschaft aus, sich mit den Folgen von realen Bedrohungen durch technologischen Fortschritt oder Umweltzerstörung auseinanderzusetzen. Dies führte bis in die Mitte der 1970er Jahre zu einem Schub negativer Utopien. *2001* hatte den Menschen die Maschine als eigenständiges Wesen gegenübergestellt. In *Colossus: The Forbin Project* (1969) schließen sich ein amerikanischer und ein russischer Supercomputer zusammen, um gemeinsam gegen die Menschen vorzugehen. In *Demon Seed* (1976) gerät ein Supercomputer außer Kontrolle,

¹⁷⁹ Stanley Kubrick über *2001: A Space Odyssey*. Zitiert nach: Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 274.

¹⁸⁰ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 275ff.

hält die Frau seines Erfinders gefangen und findet einen Weg mit ihr ein Kind zu zeugen. Das ethische Problem der Synthese zwischen Mensch und Maschine erfährt seinen thematischen Höhepunkt sechs Jahre später in Ridley Scotts *Blade Runner*.¹⁸¹

In diesem von Weltuntergangsszenarien geprägten Klima gelang George Lucas mit seiner Antithese *Star Wars* (1976) eine ungeahnte Sensation. Nach Jahren der düsteren Endzeitvisionen hielt das Märchenhafte wieder Einzug ins Genre. Mit seiner bewussten Gegenreaktion auf die Versachlichung des Science-Fiction Films sprach *Star Wars* vor allem die Jugendlichen an, die in diese phantastische Welt, in der Gut und Böse klar definiert waren, flüchten konnten. Nach Jahren der Potenzierung des Schreckens traf George Lucas mit der naiven fantasievollen Machart den Nerv eines großen Publikums, das sich nach einer Flucht aus dem Alltag und unbeschwerter Unterhaltung sehnte.¹⁸² *Star Wars* war der erste Film, der auf der einen Seite das epische Element eines „richtigen“ Filmes beinhaltet, aber gleichzeitig dem fragmentierten Blick des TV Zuschauers und Comicslesers gerecht wurde. Motive der Freundschaft lassen sich darin ebenso finden, wie Initiations- oder Waisenkindgeschichten, eine Lovestory und selbst ödipale Anklänge. Nicht nur dramaturgisch funktioniert *Star Wars* anders als bisher gewohnt, sondern auch auf einer semiologischen Ebene. Verschiedenste Horizonte des Kinos werden ineinander verschachtelt. Es finden sich Anleihen aus Kriegsfilmern, Western und Ritterfilmen.¹⁸³ Damit dieses Gemisch funktionieren konnte, griff George Lucas auf fundamentale Motive des Erzählens zurück. *Star Wars* kann einerseits als Neuinterpretierung der Artus Sage gelesen werden, gleichzeitig jedoch auch als Familiengeschichte. Hinzu kommt mit dem Kampf der Rebellen ein wichtiger ideologischer Aspekt. Dabei ähnelt der Film der Erfüllung einer kindlichen Phantasie: die Spielzeuge werden lebendig.¹⁸⁴ Der Plot scheint auf den ersten Blick naiv, doch die Erzählweise gleicht dies mühelos aus. Das Phantastische funktioniert, ähnlich wie im Märchen, gleichzeitig als Voraussetzung und als Medium. Hätte er das Genre nicht so maßgeblich beeinflusst, hätte *Star Wars* wohl ebenso gut in den Fantasy Bereich gepasst, wie in die Science Fiction.¹⁸⁵ Der große Erfolg des Filmes führte zu den Sequels *The Empire Strikes Back* (1979) und *The Return Of The Jedi* (1982), auf deren Basis sich die *Star Wars* Mythologie fest in die Popkultur einschrieb. Zahllose Comics, Videospiele und filmische Ableger folgten, ein eigener Kosmos entstand.

¹⁸¹ Vgl. Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996. S. 88ff.

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 101ff.

¹⁸³ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 335.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 336.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 337.

6.2. Die *Alien* Reihe: Entstehungsgeschichten und Inhalte

Alien: Entstehungsgeschichte

Als *Alien* 1978 in die Kinos kam, läutete dies für den Science Fiction Film eine neue Sicht auf eine mögliche technologische Zukunft ein. Während Filme wie *2001* oder *Solaris* den Ansatz einer philosophischen Reise und einer romantischen Suche nach dem Selbst beschrieben, so brachte *Alien* den Menschen wieder zurück zu seiner Materialität und Körperlichkeit. Egal wie weit der Mensch in den Weltraum eindringt, er ist nie in der Lage sich selbst zu überschreiten. Der Mensch bleibt Körper, seine Welt die der Ausbeutung und des Kapitals. Die Macht der Konzerne reicht bis in den Weltraum, es geht nicht um das Streben nach Glück, sondern einzig allein um den Profit, für den jedes Opfer in Kauf genommen wird. Der erste Schrecken, den die Zukunftsvision von *Alien* präsentiert, ist: es ändert sich wenig, nur weil der Mensch den Sprung in den Weltraum geschafft hat.¹⁸⁶

So konträr ein Film wie *Star Wars* von seinem Inhalt und seiner Machart im Vergleich zu *Alien* scheinen mag, so muss er doch als eine Art von „Geburtshelfer“ für den ersten Teil der Quadrologie betrachtet werden. Wie Lutz Döring in *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4* nachweist, wäre die Finanzierung des Filmes ohne den Science Fiction Boom, den *Star Wars* ausgelöst hat, schwer möglich gewesen. Außerdem wurde in *Alien* auch auf eine Vielzahl von Trick- und Kameratechniken zurückgegriffen, die von *Star Wars* etabliert worden waren.¹⁸⁷

Nachdem Ridley Scott mit seinem Erstlingswerk *The Duellists* (1977) für Aufsehen gesorgt hatte, konnte er für die Verfilmung des Drehbuches von Dan O'Bannon gewonnen werden. Dieses war eigentlich als ironische Huldigung der alten Monsterfilme aus den 1950er Jahren gedacht, wuchs jedoch in der Überarbeitung durch Walter Giler und Daniel Hill zu einem vielschichtigen, mystischen Werk. Vor allem Hills Einfluss als Drehbuchautor macht sich in der finalen Fassung deutlich bemerkbar. Sein Stil ist schlank und auf das Wesentliche konzentriert, es gibt keine Rückblenden, keinen Background und keine Vorwegnahme von Ereignissen. *Alien* ist ein Film der ausschließlich in der Gegenwart spielt und gäbe es keine Parallelmontagen, könnte man von der klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung

¹⁸⁶ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 360.

¹⁸⁷ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 211ff.

sprechen.¹⁸⁸ Über O'Bannons Vermittlung wurde schließlich der Schweizer Künstler H.R. Giger zu dem Projekt hinzugezogen, der mit seinem biomechanoiden Stil das Bedrohliche der Technik mit dem Bedrohlichen der Natur zum Bild des absolut Parasitären verschmolz.

Alien scheint auf den ersten Blick eine Mischung von Elementen aus *2001* und *The Thing* zu sein. Auf der einen Seite der Kälteschlaf der Astronauten, ein allwissender Computer und das Konzept von Tod, Rettung und Wiedergeburt, auf der anderen Seite der rücksichtslose Überlebenswille eines fremden Organismus und das Interesse der Wissenschaft das Wesen für die eigenen Zwecke zu nutzen. Doch bei *Alien* reichen die Bedrohungsbilder viel tiefer. Der Zuschauer ist mit einer Reihe von Metamorphosen konfrontiert, mit zahlreichen Ver- und Entpuppungsvorgängen von sowohl Menschen als auch Aliens. Das außerirdische Wesen durchläuft seine Entwicklungsstadien und auch Ripley, die Hauptprotagonistin, verliert immer mehr von ihrem technischen Kokon. Im Kampf mit dem Wesen, das moral- und gesichtslos erscheint, steckt auch ein Kampf um ein neues Menschenbild und insbesondere um ein neues Frauenbild. Wenn *2001* Ausdruck einer kulturellen Aufbruchphase ist, dann ist *Alien* Zeichen für die Ernüchterung und Lähmung, die folgt. Der Mensch steht zwischen kapitalistischen, kalten Maschinen und tödlichen, mitleidlosen Wesen und ist damit gefährdeter denn je.¹⁸⁹

Inhalt

Die „Nostromo“, ein Erzfrachter der Firma „Weyland – Yutani Company“, befindet sich voll beladen auf dem Rückweg zur Erde. Als „Mutter“, der Bordcomputer, ein unbekanntes Funksignal auffängt, ändert er selbstständig den Kurs und weckt die siebenköpfige Crew aus dem Kälteschlaf. Da weder ausgeschlossen werden kann, dass es sich bei dem Signal um ein S.O.S. handelt, noch dass es nicht menschlichen Ursprungs ist, ist die Mannschaft nach geltendem Recht verpflichtet, dem nachzugehen. Die Crew landet nach einem gemeinsamen Frühstück auf dem Planetoiden LV-426 und die Besatzungsmitglieder Dallas, Kane und Lambert verlassen die Landungskapsel um sich auf die Suche nach der Quelle des Signales zu machen. In der unwirtlichen, urzeitlichen Atmosphäre stoßen sie auf die „Derelict“, ein fremdartiges Gebilde, das sich als abgestürztes, außerirdisches Raumschiff entpuppt. Im Inneren findet sich als einziger Hinweis auf die einstige Besatzung das riesige versteinerte Skelett des „Space Jockeys“, eines Biomechanoiden, dessen Brustkorb von innen nach außen gesprengt ist.

¹⁸⁸ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme *Alien* 1-4. Würzburg. 2006. S. 221.

¹⁸⁹ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 362ff.

Die dritte Offizierin Ripley ist während der Erkundungsmission mit der Entschlüsselung des Funksignals beschäftigt. In ihr keimt bald der Verdacht, dass es sich nicht um einen Hilferuf, sondern um ein Warnsignal handelt. Diese Bedenken werden jedoch vom Wissenschaftsoffizier Ash beiseitegeschoben. Kane stößt schließlich im Rumpf des Schiffes auf ledrige, eiförmige Gebilde unter einem Strahl blauen Lichtes. Als er die Objekte näher untersuchen möchte, öffnet sich eines der Eier und der Facehugger, das erste Entwicklungsstadium des Parasiten, schnell heraus, frisst sich durch Kanes Helm und saugt sich an dessen Gesicht fest. Als Dallas und Lambert den bewusstlosen Kane mit dem Parasiten am Gesicht an Bord des Schiffes bringen wollen, wird ihnen der Zutritt von Ripley unter Berufung auf die Quarantänevorschriften verwehrt. Ash widersetzt sich jedoch dem Befehl und lässt die drei an Bord. Es gelingt ihm auf der Krankenstation nicht, den Fremdorganismus von Kanes Gesicht zu entfernen.

Einige Zeit später scheint sich das Problem jedoch von selbst erledigt zu haben. Der Facehugger ist tot, von Kanes Gesicht abgefallen und dieser scheint sich wieder vollkommen erholt zu haben. Die Crew beschließt, nach einer letzten gemeinsamen Mahlzeit wieder Kurs auf die Erde zu nehmen und in den Kälteschlaf zurückzukehren.

Beim Essen scheint Kane einen Erstickenfalls anfall zu haben, in dessen Verlauf völlig unerwartet ein Alien aus seinem Brustkorb herausbricht. Dank Ashs Eingreifen gelingt dem mittlerweile zum Chestburster mutierten Parasiten die Flucht.

Die Mannschaft bildet Suchtrupps um dem Alien mithilfe eines von Ash entwickelten Ortungsgerätes aufzuspüren. Ziel ist es, den Organismus zu fangen und über die Luftschleuse ins Weltall zu befördern. Im Zuge dieser Jagd fallen mehrere Besatzungsmitglieder dem mittlerweile ausgewachsenen Alienparasiten zum Opfer.

Ripley, nach dem Tod des Kapitäns ranghöchste Offizierin an Bord, versucht mit Hilfe von „Mutter“ einen Plan zu entwickeln, um die Kreatur loszuwerden. Dabei stößt sie auf einen Geheimauftrag, der besagt, dass „Weyland – Yutani Company“ von der Existenz des Aliens wusste und die absolute Priorität der Mission darin besteht, den Fremdorganismus zur Erde zu bringen. Wenig später wird Ash als Android enttarnt, der diesen Auftrag für die Firma durchsetzen soll. Wie aus dem Geheimauftrag hervorgeht, wird der Tod der Crewmitglieder dafür in Kauf genommen.

Im Lichte der neuen Erkenntnisse beschließen die Überlebenden Ripley, Lambert und Parker, die „Nostromo“ in die Luft zu sprengen und mit dem Rettungsraumschiff zu entkommen. Bei den Vorbereitungen zur Flucht werden Lambert und Parker vom Alien

getötet. Da das Wesen außerdem Ripleys Fluchtweg blockiert, versucht diese den Selbstzerstörungsmechanismus außer Kraft zu setzen, was jedoch misslingt. In letzter Sekunde gelingt es Ripley schließlich, das Rettungsraumschiff zu erreichen und von der „Nostromo“ zu entkommen, ehe diese explodiert.

Als Ripley sich darauf vorbereitet in den Kälteschlaf zurückzukehren, muss sie feststellen, dass das Alien mit an Bord ist. Vorsichtig schlüpft sie in einen Raumanzug und es gelingt ihr in letzter Sekunde, den Fremdorganismus durch die Luftschleuse ins Weltall zu befördern. Das Alien verbrennt schließlich im Feuer der Antriebsdüsen.

Nach einem letzten Logbucheintrag begibt Ripley sich wieder in den Kälteschlaf.

***Aliens*: Entstehungsgeschichte**

James Cameron hat sich bei seiner Inszenierung des zweiten Teils der *Alien* Reihe deutlich von Kriegsfilmern, genauer gesagt vom Subgenre der Marinesfilme, beeinflussen lassen. Dies lässt sich vor allem an den durchchoreographierten Kampfszenen, den Überfällen aus dem Hinterhalt, Motiven wie Waffen- und Maschinenfetischismus, Heldentum und Patriotismus festmachen.¹⁹⁰ Gleichzeitig kann *Aliens* damit auch als filmische Verarbeitung des amerikanischen Vietnam Traumas im Weltall gelesen werden. Dass dieses Trauma nachwievornicht überwunden war, lässt sich unter anderem dadurch begründen, dass Oliver Stones *Platoon* so wie *Aliens* 1986 uraufgeführt wurde.¹⁹¹

Nach dem Erfolg des ersten *Alien* Films begannen David Giler und Walter Hill schon 1979 am Konzept einer Fortsetzung zu arbeiten. Allerdings war die Produktion mit einigen Schwierigkeiten konfrontiert. Ridley Scott stand als Regisseur nicht mehr zur Verfügung, da er gerade an *Blade Runner* arbeitete. Durch Zufall fiel Giler Camerons Drehbuch für *Terminator* in die Hände. Giler zeigte sich von dem Skript so beeindruckt, dass er Cameron mit dem Verfassen eines Treatments für *Aliens* beauftragte. Vor der Fertigstellung begannen jedoch bereits die Dreharbeiten für *Terminator*. Da die ersten 90 Seiten den Verantwortlichen des Studios außergewöhnlich gut gefielen, gestatteten sie Cameron, den Rest nach dem Abschluss der Dreharbeiten nachzuliefern. Sollte *Terminator* ein Erfolg werden, dürfe Cameron auch Regie führen - was schließlich auch geschah.¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 315.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 315ff.

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 318.

Cameron versucht erst gar nicht, die Messlatte die *Alien* hinsichtlich des Settings, der Atmosphäre und der Spannung gesetzt hat, zu erreichen oder zu übertreffen. Vielmehr modifiziert er die Entwicklungsmöglichkeiten, Elemente und Motive, beispielsweise ergänzt er den Reproduktionszyklus des Aliens um die Königin.¹⁹³ Dabei lässt er jedoch auch Raum für Charakterentwicklungen: *„Die Überlänge des Films schafft Raum für eine präzisere Charakterzeichnung [...] Ripley ist hier im Vergleich zur emblematischen Überlebenden des ersten Films ein weicherer Charakter mit menschlicheren Zügen – und dient dem Aufbau der Spannung vor der Entscheidungsschlacht, die die Fortschritte der Spezialeffekte seit dem erstaunlichen ersten Film demonstriert. Cameron, beflügelt vom frischen Erfolg von Terminator, kocht hier sein eigenes Süppchen mit hartgesottenen Heldinnen, Biomechanoiden, politischer Paranoia und atemloser Spannung, wobei er die Prämisse des ersten Films beibehält. Was den düster-dreckigen, futuristischen Hintergrund betrifft, langt Camerons Film nicht ganz an die detailbesessene Vorgabe Ridley Scotts heran. Dafür übertrifft er sie in Sachen Spannung, Ausführung, grimmigen Dialogen, Action und Explosionen.“*¹⁹⁴

Inhalt

Ripley treibt 57 Jahre im Kälteschlaf durch den Weltraum, ehe sie von einem Bergungsschiff gerettet wird. Eine Kommission der „Weyland – Yutani Company“ befragt sie zu den Ereignissen auf der „Nostromo“. Ihrer Version der Geschichte wird jedoch mangels Beweise kein Glaube geschenkt. Ripley erfährt während des Gesprächs außerdem, dass LV-426 seit 20 Jahren von Menschen bewohnt wird.

Kurze Zeit später erhält Ripley, die mittlerweile zur Lagerarbeiterin degradiert wurde, Besuch von Carter Burke, einem „Weyland – Yutani“ Mitarbeiter, und Lieutenant Gorman von den Marines. Sie erfährt, dass die Verbindung zu LV-426 abgerissen ist. Nach anfänglichem Zögern erklärt Ripley sich bereit, die Marineinfanteristen bei ihrer Aufklärungsmission auf dem Raumschiff „Sulaco“ als Beraterin zu begleiten.

Bei ihrer Ankunft auf dem Planeten findet die Rettungsmannschaft die Kolonie verlassen vor. Die Gebäude zeigen deutliche Spuren eines Alienangriffes und im medizinischen Labor werden zwei lebende Facehugger gefunden. Das schwer traumatisierte Mädchen Newt ist die zunächst die einzige Überlebende, die geborgen werden kann. Die Position der anderen

¹⁹³ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 316.

¹⁹⁴ Hardy, Phil: Die Science Fiction Filmenzyklopädie – 100 Jahre Science Fiction. Königswinter, 1998. S. 418ff.

Kolonisten kann schließlich dank Peilsendern in der Nähe des Atmosphärenumwandlers ermittelt werden. Dort stoßen die Marines auf ein riesiges Aliennest, in dem die Königin Eier legt und die Kolonisten als Wirte eingesponnen sind. Beim Versuch diese zu befreien, stirbt nicht nur ein Großteil der Marines, sondern es wird außerdem das Kühlsystem beschädigt, was eine thermonukleare Reaktion in Gang setzt. Ripley gelingt mit einigen wenigen Soldaten die Flucht.

Die Überlebenden beschließen gegen den Willen von Burke, die gesamte Kolonie vom Orbit aus mit Atomwaffen zu bombardieren. Da sich jedoch ein Alien unbemerkt in das Shuttle geschlichen und dieses zum Absturz gebracht hat, sitzen Ripley und die anderen auf dem Planeten fest. Der Trupp verbarrikadiert sich in einem Stockwerk der Kolonie und arbeitet fieberhaft an einer Fluchtmöglichkeit. Ripley findet heraus, dass Burke den Auftrag hat, ein Alien zur Erde zu bringen. Die „Weyland – Yutani Company“ möchte die Wesen als Biowaffen vermarkten. Da Ripley sich gegen Burkes Pläne stellt, schließt dieser sie mit Newt und zwei Facehuggern im medizinischen Labor ein. In letzter Sekunde gelingt es den beiden, den Feueralarm auszulösen und so auf ihre Lage aufmerksam zu machen. Als die Marines Burke zur Verantwortung ziehen wollen, werden die Barrikaden von Aliens durchbrochen. Burke und mehrere Soldaten sterben bei dem Angriff, während Newt ins Nest verschleppt wird. Obwohl die Zeit drängt und die thermonukleare Explosion unmittelbar bevorsteht, weigert Ripley sich Newt zurückzulassen. Bis an die Zähne bewaffnet dringt sie in das Nest ein, wo es ihr gelingt, Newt zu befreien und die Eier in Brand zu stecken. Verfolgt von der Königin, die ihre Ovarien abgestreift hat, gelingt den beiden die Flucht zum zweiten Shuttle.

Auch die Alien Königin ist an Bord gelangt und so kommt es in der Ladezone der „Sulaco“ zum finalen Showdown. Ripley gelingt es mit Hilfe eines Roboter Exoskelettes die Alien Königin ins All zu befördern. Danach begibt sie sich gemeinsam mit Newt, dem Marine Hicks und dem Androiden Bishop wieder in den Kälteschlaf, um zur Erde zurück zu kehren.

***Alien*³: Entstehungsgeschichte**

Die Produktionsphase von *Alien*³ gestaltete sich nicht zuletzt wegen des Erfolges der beiden Vorgänger als äußerst schwierig. Die ursprüngliche Idee für den Film basierte erneut auf einem Treatment von David Giler und Walter Hill. William Gibson, Autor des erfolgreichen Cyberpunk Romans *Newromancer* (1984), wurde mit der Erstellung des Drehbuches beauftragt. Dies führte jedoch schnell zu Kontroversen mit dem geplanten Regisseur Renny Harlin. Während dieser einen actionbetonten Film im Sinn hatte, war Gibsons Zugang

literarisch-philosophisch. Er wollte in seinem Skript die Ursprünge der Alienspezies und die Zukunft der Menschheit behandeln.¹⁹⁵

Gibson zog sich aus dem Projekt zurück und selbst mehrere Überarbeitungen des Drehbuches konnten Harlin nicht überzeugen, der daraufhin auf seinen Wunsch aus dem Vertrag entlassen wurde. Aufgrund der angespannten Lage entschlossen sich Giler und Hill zu einem radikalen Schritt und engagierten den neuseeländischen Filmschaffenden Vincent Ward, der zunächst als Drehbuchautor und Regisseur vorgesehen war. Wards Idee wich deutlich von den beiden vorherigen Teilen ab: Schauplatz der Handlung sollte ein hölzerner Planet sein, auf dem ein Mönchsorden, der wie im Mittelalter lebt, mit dem außerirdischen Parasiten konfrontiert wird. Vielen Verantwortlichen ging Wards Vision jedoch zu weit, auch wenn eine seiner Ideen Eingang in den fertigen Film fand.¹⁹⁶

Letzten Endes wurde der damals 27-jährige David Fincher, der aus dem Werbefilm und Musikvideo Bereich kam und noch nie einen Spielfilm gedreht hatte, engagiert. Da jedoch sein ursprüngliches Drehbuch vom Team abgelehnt wurde, waren weitere Überarbeitungen notwendig. Dies führte dazu, dass Fincher zu Drehbeginn ohne ein fertiges Script arbeiten musste und Dreharbeiten und Umschriften parallel verliefen. Hinzu kam, dass die Produktion durch konstante Budgetkürzungen, Zeitüberschreitungen und den Einfluss von Studiorepräsentanten völlig aus den Fugen geriet. Nach der rudimentären Fertigstellung des Filmes mussten Szenen aufwändig und teuer nachgedreht werden, um die Lücken der Handlung zu schließen.¹⁹⁷

Trotz der chaotischen Produktionsbedingungen ist *Alien*³ ein Film geworden, der deutlich Spuren von Finchers vielfältiger und heterogenen Autorenschaft trägt.¹⁹⁸ Finchers Arbeit ist in vielerlei Hinsicht das exakte Gegenteil seines Vorgängers. *Alien*³ wirkt sperriger als *Aliens* und präsentiert Eigenheiten und Kniffe Finchers, die er auch in vielen seiner folgenden Werke verwendet hat. Auf bildtechnischer Ebene fällt die häufige Verwendung von Nah- und Detailaufnahmen auf, die enge Kadrierung, die Zwischenschnitte auf scheinbar nebensächliche Dinge. Fincher erzählt die Geschichte extrem elliptisch, indem er der Montage die absolute Priorität verleiht. Dies führt zu einem episodenhaften Eindruck des Geschehens. Ein typisches Stilmittel Finchers, auf das er später auch bei *Se7en* (1995) und *Fight Club* (1999) zurückgreifen wird, ist der Einsatz von „subliminal messages“, also sehr

¹⁹⁵ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 345.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 346.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 347.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd.

kurzen, in eine Szene hineingeschnittenen Bildern, die kaum bewusst wahrgenommen werden.¹⁹⁹

Dies führte dazu, dass *Alien*³ fast schon die Züge eines Kunstfilmes trägt. Dementsprechend wurde der Film von der *Alien* Fangemeinde auch äußerst zwiespältig aufgenommen. David Thomson bezeichnet den Film treffend als *“commercially self-destructive vs. drastically innovative”*²⁰⁰

Inhalt

An Bord der „Sulaco“ bricht auf einem Zwischendeck Feuer aus. Das Raumschiff sprengt selbstständig eine Rettungskapsel mit Ripley, Newt, Hicks und Bishop ab, die sich noch im Kälteschlaf befinden. Die Kapsel landet auf dem Planeten Fiorina 161, auf dem sich nichts außer einer Strafkolonie für Schwerverbrecher befindet. Hicks und Newt sterben beim Aufprall, Bishop wird irreparabel beschädigt. Ripley wird von Insassen der Kolonie geborgen und zur Versorgung zum Gefängnisarzt Clemens gebracht.

Kurz nach ihrem Erwachen bittet Ripley Clemens unter einem Vorwand, eine Autopsie an Newt vorzunehmen. Sie befürchtet, dass ein Alien mit an Bord des Raumschiffes war. Obwohl die Autopsie von Newt ergebnislos ist, hat Ripley mit ihrem Verdacht recht. Der Facehugger, der an Bord der Rettungskapsel war, befällt einen Rottweiler und ein Alien wächst in dessen Körper heran.

Andrews, der Aufseher der Gefängnis Kolonie, ist von Ripleys Erscheinen alles andere als begeistert. Er möchte jede Aufregung bei den ausschließlich männlichen Strafgefangenen vermeiden. Diese sind in der Zeit ihrer Isolation unter der Führung des charismatischen Dillon zu einer apokalyptischen, dem Christentum ähnlichen, Religion konvertiert.

Nachdem das Alien aus dem Körper des Hundes herausgebrochen und zu voller Größe herangewachsen ist, beginnt es die Gefangenen zu dezimieren. Ripley reaktiviert Bishop, um herauszufinden, ob sich ein fremder Organismus in der Rettungskapsel befand. Bishop bestätigt dies.

Als Ripley mit ihren Erkenntnissen zu Andrews geht, schenkt dieser ihr zunächst keinen Glauben. Die einzige Möglichkeit von Fiorina 161 zu fliehen, liegt in einem Versorgungsschiffes der „Weyland –Yutani Company“, das in einigen Tagen anlegen soll.

¹⁹⁹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme *Alien* 1-4. Würzburg. 2006. S. 349.

²⁰⁰ Thomson, David: *The Alien Quartett*. London, 1998. S. 105.

Als Ripley später mit Clemens über das Geschehene spricht, wird dieser von dem Alien angegriffen und getötet. Aus zunächst unklarer Ursache verschont das Wesen jedoch Ripleys Leben. Ripley schafft es, die Insassen davon zu überzeugen, gegen das Alien vorzugehen. Als sie auf der medizinischen Station ihren Körper scannt, stellt Ripley fest, dass in ihr eine Alien Königin heranwächst. Sie findet außerdem heraus, dass die „Weyland – Yutani Company“ nach wie vor plant, die Aliens zur Erde zu bringen.

Ripley bittet Dillon darum, sie zu töten. Dieser willigt nur unter der Bedingung ein, dass Ripley zuvor bei der Vernichtung des Aliens hilft. Unter ihrer Führung gelingt es, das Alien durch Abschottung der Tunnel in einen Schmelzofen zu locken. Dort wird das Alien mit geschmolzenem Blei übergossen und schließlich durch Betätigung der Sprinkleranlage gesprengt.

Während des Kampfes trifft ein Raumschiff der „Weyland – Yutani Company“ auf Fiorina 161 ein. Es ist jedoch kein Versorgungsschiff, sondern bringt Wissenschaftler und Soldaten auf den Planeten. Die Mitglieder des Teams bieten Ripley an, ihr die Königin zu entfernen und ihr das Leben zu retten. Ripley, im Wissen das das einzige Interesse der Firma an der kommerziellen Auswertung des gefährlichen Parasiten liegt, weigert sich und stürzt sich mitsamt der Alienkönigin in ihrer Brust in das geschmolzene Blei.

Alien: Resurrection: Entstehungsgeschichte

Nachdem *Alien*³ an den Kinokassen kein großer Erfolg beschieden und Ripley den Opfertod gestorben war, schien zunächst das Ende der Reihe gekommen zu sein.²⁰¹ Doch nachdem sich die Aufregung über den Misserfolg des dritten Teiles gelegt hatte, beauftragten die Verantwortlichen den Produzenten Jorge Saralegui mit der Entwicklung eines möglichen Nachfolgers. Saralegui entwickelte zunächst eigene Ideen. Er wollte die mittlerweile erwachsene Newt zur Hauptfigur machen, die im Laufe des Filmes erkennen muss, dass sie geklont ist. Der Drehbuchautor Joss Whedon arbeitete Saraleguis Idee zu einem Treatment aus und als Sigourney Waever erneut für die Produktion gewonnen werden konnte, wurde die Idee der geklonten Hauptfigur kurzerhand auf Ripley übertragen.²⁰²

Nachdem sowohl Danny Boyle als auch David Cronenberg die Regieführung ablehnten, konnte schließlich Jean-Pierre Jeunet engagiert werden. Der Franzose war für seinen surrealen Stil bekannt, der sich in Filmen wie *Delicatessen* (1991) und *Cité des enfants*

²⁰¹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 369.

²⁰² Vgl. Ebd. S. 370.

perdu (1995) ausdrückt.²⁰³ Jeunets Verpflichtung offenbart eine Strategie, die die gesamte *Alien* Reihe auszeichnet: Alle vier Filme wurden von Regisseuren gemacht, die zu diesem Zeitpunkt noch keinerlei internationale Reputation im Bereich Spielfilm hatten.²⁰⁴

Alien: Resurrection ist unter Jeunets Regie fast so etwas wie eine schwarze Komödie geworden, was einerseits seinem europäischen Stil geschuldet ist. Auf der anderen Seite war der frivole Umgang²⁰⁵ mit dem Stoff eine Möglichkeit, der Filmreihe, die schon alle möglichen Wege zwischen Vietnamfilm und Passionsgeschichte beschritten hatte, einen Stempel der Eigenständigkeit aufzudrücken und dabei trotzdem auf die Vorgänger und Vorgaben einzugehen.²⁰⁶

Inhalt

Zweihundert Jahre nach ihrem Opfertod gelingt es Militärwissenschaftlern der „Weyland – Yutani Company“ auf der Raumstation „Auriga“, Ripley mitsamt der Alien Königin zu klonen. Nachdem die Entnahme der Königin erfolgreich war, wird beschlossen, auch Ripley am Leben zu lassen. Der Ripley Klon verfügt aufgrund der Alien DNS über größere Stärke und verbesserte Reflexe, muss jedoch Grundsätzliches, wie das Sprechen, lernen.

Eine Gruppe von Weltraumpiraten, unter ihnen die noch nicht enttarnte Androidin Call, trifft auf der „Auriga“ ein, um die Wissenschaftler mit menschlichen Körpern im Kälteschlaf zu versorgen. Diese werden als Wirte für die Aliens benötigt. Während es zwischen den Piraten und Ripley zu ersten Reibereien kommt, gelingt den Aliens die Flucht aus den Käfigen. Sie verbreiten sich rasend schnell auf der Raumstation und töten die meisten Bewohner. Einer der Wissenschaftler enthüllt schließlich, dass die „Auriga“ so programmiert ist, dass sie im Notfall automatisch Kurs auf die Erde nimmt. Ripley versucht mit Hilfe der Überlebenden, das Schiff der Piraten zu erreichen und die „Auriga“ zu zerstören.

Auf ihrem Weg durch die Station stößt Ripley in einem der Labore auf die sieben Klone, die ihr, teils bis zur Unkenntlichkeit deformiert, vorangegangen sind und tötet diese. Kurz bevor sich die Gruppe zum Schiff der Piraten durchgekämpft hat, wird Ripley von einem Alien entführt und zum Nest der Königin gebracht. Ripley findet heraus, dass die Königin gerade eine Mutation durchläuft. Durch die Vermischung mit menschlicher DNS stößt sie ihr

²⁰³ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme *Alien* 1-4. Würzburg. 2006. S. 370.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 371.

²⁰⁵ Vgl. Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003. S. 372.

²⁰⁶ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme *Alien* 1-4. Würzburg. 2006. S. 372.

insektoiden Ovarien ab und ist in der Lage, lebend zu gebären. Sie bringt ein Mischwesen zur Welt, das deutlich menschliche Züge trägt. Dieses erkennt Ripley als Mutter an und tötet die Königin.

Ripley gelingt es schließlich, das Schiff der Piraten zu erreichen. Während die „Auriga“ mit allen Aliens beim Eintritt in die Erdatmosphäre verglüht, hat es das Mischwesen an Bord des Piratenschiffes geschafft. Mit ihrem säurehaltigen Blut verätzt Ripley ein Fenster, durch das der Hybrid ins Weltall gesaugt wird. Nach dem Tod des letzten Aliens nähern sich der Ripley Klon und die verbleibenden Überlebenden der lang ersehnten Erde.

7. Serres Theorie des Parasitären in der *Alien* Reihe

Vor meine analytischen Betrachtungen der Reihe möchte ich ganz im Sinne Michel Serres eine grundsätzliche Bemerkung sowohl einschließender als auch ausschließender Natur²⁰⁷ stellen. Obwohl ich im Folgenden stellenweise Motive und Situationen der besseren Übersicht wegen den einzelnen Teilen der Quadrologie zuordnen werde, betrachte ich, Lutz Dörings Argumentation folgend, die vier Filme dennoch als eine Einheit, *„in etwa vergleichbar den vier Sätzen einer Symphonie oder den vier Kapiteln in einer Geschichte“*²⁰⁸. Obwohl, wie im vorangegangenen Abschnitt nachgewiesen, jeder der Regisseure seine individuelle ästhetische Handschrift hinterlassen hat, gibt es gute Gründe für diese Betrachtungsweise. Die Tatsache allein dass alle vier Filmgeschichten unmittelbar zusammenhängen, würde dafür noch nicht ausreichen. Die Filme schließen jedoch nicht nur chronologisch aneinander an, sondern bilden auch den Werdegang einer einzigen Heldin, die noch dazu immer von Sigourney Weaver dargestellt wird, ab.²⁰⁹ *„In ihrem Kampf mit den Xenomorphs und der Company altern die Heroine und die sie darstellende Schauspielerin parallel, so dass der Eindruck einer authentischen Biographie entsteht, mit der man sich leicht identifizieren kann.“*²¹⁰ Desweiteren wurden alle vier Filme nicht nur vom selben Studio veröffentlicht, sondern außerdem von der gleichen Produktionsgesellschaft realisiert. Dies prägt wesentlich die künstlerischen Gestaltung und Ausführung der Filme. Die im Hintergrund Verantwortlichen, sind bei allen Teilen gleich geblieben, was sich in einer tiefen

²⁰⁷ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 103.

²⁰⁸ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 205.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 206.

²¹⁰ Ebd.

Verbundenheit mit dem Stoff niederschlägt.²¹¹ Die Verantwortlichen waren vor allem „*der Produzent Gordon Carroll und seine Partner, der Drehbuchautor David Giler und der Regisseur und Drehbuchautor Walter Hill. Die Produktion beschränkt sich dabei keineswegs auf Finanzierung und Administration, sondern greift u.U. tief in die künstlerische Gestaltung und die Ausführung von Filmen ein, indem z.B. Regisseure, Schauspieler und der technische Stab dem Studio vorgeschlagen und/oder ggfs. in einem Paket mit dem Drehbuch verkauft werden*“²¹².

Dies bedeutet im Umkehrschluss jedoch auch, dass ich die *Alien Vs. Predator* (2004) und *Alien Vs. Predator 2* (2007) Spin-Offs von meinen Betrachtungen ausschließen möchte. Obwohl bei beiden Filmen O'Bannon, Hill und Giler mitgewirkt haben, fehlt mit Sigourney Weaver, beziehungsweise Lt. Ripley, ein großes verbindendes Element. Dieses Element fehlt auch in *Prometheus* (2012), der zwar als ein Prequel der *Alien* Reihe geplant war, sich aber dann zu einer eigenständigen Geschichte entwickelt hat.²¹³ Nach dieser Abgrenzung möchte ich mich nun als erstes dem offensichtlichsten Parasiten im *Alien* Universum zuwenden, nämlich dem außerirdischen Organismus selbst.

7.1. Der Alienparasit: Stadien und Metamorphosen

7.1.1. Stadium 1: Facehugger

Der Facehugger ist das erste Entwicklungsstadium des Alienorganismus und ist Bestandteil aller vier Filme. Er verfügt über acht Greifarme, einen langen beweglichen Schwanz und einen Doppelsack, der vermutlich die Zellen enthält, mit denen er seine Opfer infiziert.²¹⁴ Seine Außenhaut besteht aus einer Protein-Polysaccharid-Schicht und er stößt ständig Gewebe ab und ersetzt dieses durch polarisiertes Silikon, was seine Widerstandskraft gegenüber schädlichen Umwelteinflüssen beträchtlich erhöht.²¹⁵ Der Facehugger schlüpft aus den Eiern der Königin, die sensorisch auf die Nähe von potentiellen Wirten reagieren. Als Kane im ersten Teil von *Alien* die Eier im Bauch des fremden Raumschiffes entdeckt und berührt, schnellt ein Facehugger heraus und springt ihm ins Gesicht. Der Parasit brennt sich durch seinen Helm und krallt sich mit seinen langgliedrigen Fingern über Mund und Nase fest, während Kane das Bewusstsein verliert. Wie sich später bei der Untersuchung an Bord

²¹¹ Vgl. Döring, Lutz: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4*. Würzburg. 2006. 206ff.

²¹² Ebd. S. 207.

²¹³ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/prequel-ridley-scott-sagt-geplanten-alien-film-ab-a-739749.html> (28.10.2013)

²¹⁴ Vgl. Döring, Lutz: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4*. Würzburg. 2006. S. 283.

²¹⁵ Vgl. *Alien Special Edition DVD*. 2005. 42:00.

der „Nostromo“ zeigt, versorgt der Facehugger Kane durch einen Schlauch in dessen Rachen mit Sauerstoff. Zeitgleich und von der Crew unbemerkt pflanzt der Parasit sein Ei ins Körperinnere Kanes. Als Dallas und Ash den Facehugger entfernen wollen, stoßen sie auf ein ausgeklügeltes System von Abwehrmechanismen. Der Facehugger hat seinen Würgeschwanz um den Hals Kanes gelegt und reagiert auf jede Annäherung mit dem Abschnüren der Luftröhre. Die Versuche, den Parasiten chirurgisch zu entfernen scheitern ebenfalls. Sein Blut ist so stark säurehaltig, dass es nicht nur den Wirt töten, sondern sogar die Außenhaut eines Raumschiffes beschädigen kann. *„Begabt mit ich weiß nicht welchem Genie, speist, wer da bei jemandem speist, umsonst und auf Kosten von eben jenem, ja, alsbald isst er beständig von diesem einen, lässt sich bei ihm nieder, und dieser gibt beständig, bis zur Erschöpfung, zuweilen gar bis zum Tode, ganz so, als wäre er von irgendeiner Faszination berauscht.“*²¹⁶ Nachdem der Facehugger das Ablegen des Eies beendet hat, stirbt er, fällt ab und Kane kommt wenig später scheinbar unversehrt wieder zu Bewusstsein. Die Art und Weise wie sich der Facehugger seines Opfers bemächtigt, trägt die Züge von erzwungener Fellatio. Er hält Kanes Kopf fest und schiebt ihm gewaltsam sein Glied in den Rachen. Kane wird entmenslicht und verliert im wahrsten Sinne des Wortes sein Gesicht. Dan O'Bannon, Drehbuchautor des Films, hat die Szene einige Jahre später als „orale, homosexuelle Vergewaltigung“ bezeichnet. Er wollte erreichen, dass die Männer im Publikum mit gekreuzten Beinen dasitzen.²¹⁷ Kanes Zustand löst auch bei Kapitän Dallas ein Gefühl der Bedrohung seiner Männlichkeit aus. Er weigert sich, Kane in diesem entwürdigenden Zustand in den Kälteschlaf zu schicken, sondern besteht auf einer sofortigen Entfernung des Parasiten.²¹⁸ Der Facehugger ist physiologisch ein Zwitterwesen, denn er trägt maskuline und feminine Züge. Auf der einen Seite verfügt er über ein penisähnliches Glied, auf der anderen Seite erinnert seine Funktionsweise an eine mobile Plazenta. Kane wird in einen fötalen Zustand befördert, schlafend, über ein nabelschnurähnliches Organ mit Sauerstoff versorgt, eingehüllt in fremdes Fleisch. Die Fortpflanzungsmethodik des Alien ist schon in ihrem ersten Stadium furchteinflößend befremdlich, eine Perversion aller menschlichen Vorstellungen von Biologie, Sex und Geschlecht.²¹⁹

²¹⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 17.

²¹⁷ Vgl. Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 37.

²¹⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 67.

²¹⁹ Vgl. Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 37.

Ridley Scott bringt bei seiner visuellen Umsetzung des Facehuggers auch noch eine zweite Bedeutungsebene ins Spiel. Für die markante Darstellung des Wesens wurden bei den Dreharbeiten vor allem Krusten- und andere Meerestiere verwendet.²²⁰ Das Alien ähnelt in diesem Entwicklungsstadium einem Krebs. Das Polysem „Krebs“ kann sich auf das Tier, jedoch ebenso auf die Krankheit beziehen. *„Leriche sagt: Die Krankheit erscheint uns nicht mehr als ein lebendiger Parasit, der auf dem Menschen und von dem Menschen lebt und ihn erschöpft. Wir sehen darin die Folge einer, anfangs nur minimalen, Abweichung von der physiologischen Ordnung, und sie ist alles in allem eine neue physiologische Ordnung; die Therapie muss den kranken Menschen an diese neue Ordnung anpassen.“*²²¹

Die Hilflosigkeit der Crew dem Alien gegenüber ist eine deutliche Analogie der Unterlegenheit der Medizin gegenüber der Erkrankung.²²² Der Facehugger tritt in eine antagonistische Beziehung mit dem Wirt. Wie bei der realen Behandlung eines Tumors steigt auch beim Alien die Gefahr, den Patienten zu verletzen. Durch die Verwucherung von gesundem und krankem Gewebe ist eine präzise Entfernung des Krebsgeschwürs ausgeschlossen.²²³ Die Krankheit ist ebenso wie der Befall durch den Facehugger eng mit dem Begriffsfeld des Ekels verbunden. Der Körper verfällt, Flüssigkeiten treten aus, Teile des Körpers rücken besonders ins Bewusstsein und erscheinen plötzlich fremd.²²⁴ Die Aufmerksamkeit des Kranken ist bei vielen Leiden auf die heranwachsenden Geschwulste und Wucherungen in seinem Körper konzentriert, die im gleichen Maße Bestandteil des Leibes sind, aber ebenso tödliche Bedrohung.²²⁵ Die Parallelisierung der Krebsmetapher setzt sich bis zur scheinbaren Spontanremission Kanes fort. Hinter seiner vermeintlichen Genesung steckt jedoch in Wahrheit ein neues, noch zerstörerischeres Stadium des Alienparasiten.²²⁶

7.1.2. Stadium 2: Chestburster

Der Chestburster ist Hauptakteur einer Szene, die viel zur Berühmtheit der *Alien* Reihe beigetragen hat. Auf diese werde ich jedoch an späterer Stelle näher eingehen. Nach dem ektoparasitären Stadium des Facehuggers wechselt der Organismus in einen endoparasitären Zustand. In diesem verfügt er über keine ausgereiften

²²⁰ Vgl. Ridley Scott's Audiokommentar auf Alien Special Edition DVD. 33:40.

²²¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 306.

²²² Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 68.

²²³ Vgl. Ebd.

²²⁴ Vgl. Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Basel, 1989. S. 253.

²²⁵ Vgl. Ebd. S. 258.

²²⁶ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 69.

Abwehrmechanismen, sondern greift auf einen Trick zurück. *„Er macht sich unsichtbar, indem er unmöglich ist. Unmöglich, absurd, jenseits der Vernunft und der Logik. [...] Er macht sich unsichtbar im Unvorstellbaren.“*²²⁷ Kane, froh den Angriff des Facehuggers überstanden zu haben, ist euphorisiert, alles scheint wie ein böser Traum. Der Parasit verbirgt sich im Fleisch, ohne dass es dafür äußere Anzeichen gebe. *„Er lebt geschützt im Körper seines Wirts [...], der ihm als Umwelt dient. Die Außenwelt für ihn ist die Innenwelt eines anderen. Sein Außen ist ein Innen. Und damit zählt der Parasit nur wenige Feinde, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er selten welche trifft.“*²²⁸ Ist die Entwicklung im Wirtskörper abgeschlossen, durchstößt das Wesen den Brustkorb seines Wirts und tötet diesen. Dieser grausame Geburtsvorgang hat ein reales, biologisches Vorbild. Die Schlupfwespe *Ichneumon eumerus* legt ihre Eier in den Körper von Schmetterlingsraupen. Die Maden schlüpfen und ernähren sich von den Fettreserven des Wirts. Sie verschonen dabei die lebenswichtigen Organe bis zum Ende ihrer Entwicklung. Dann fressen sie die Raupe völlig leer, töten diese und brechen in ihrer Wespenform aus dem Körper heraus.²²⁹

Nachdem der Chestburster aus dem Schatten der Unmöglichkeit ans Licht getreten ist, gelingt es der Kamera, einen Blick auf seine Physiognomie zu erhaschen. Der Körper ist schlangenartig und zeigt schon die Ambivalenz der technisch/organischen Hybridform, mit einem Gebiss, das an Chromstahl erinnert.²³⁰ Parker ist der erste der Crew, der reagiert: mit einem Messer bewaffnet stürmt er auf den Chestburster zu um ihn zu vertreiben. Während dies im ersten Moment zu gelingen scheint, ist der Erfolg bekanntlich nicht von Dauer.

7.1.3. Stadium 3: Das adulte Alien

Auf den Übergang zwischen Chestburster und adultem Alien wird in den vier Filmen kein sonderlich großer Fokus gelegt. Der Chestburster verschwindet aus dem Blickfeld der Protagonisten und kehrt in seiner mörderischen, ausgewachsenen Form zurück. Die Spuren seines schnellen Wachstums finden sich nur in der abgeworfenen Haut, die er zurücklässt. Das ausgewachsene Alien trägt Teile seines Wirts in sich, es hat sein Erbgut mit dem des Wirts verbunden. Deutlich wird dies vor allem in *Alien*³, wenn durch die Verbindung zwischen Rottweiler und Alien Organismus ein Wesen entsteht, das seine Vorgänger an Schnelligkeit bei weitem übertrifft. Dies entspricht Serres Definition vom Parasiten als Joker²³¹, der sich

²²⁷ Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 335.

²²⁸ Ebd. S. 300.

²²⁹ Vgl. Osche, Günther: *Die Welt der Parasiten. Zur Naturgeschichte des Schmarotzertums*. Heidelberg, 1966. S. 2.

²³⁰ Vgl. Döring, Lutz: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4*. Würzburg, 2006. S. 283.

²³¹ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 243.

einen Vorteil verschafft, indem er sich rasend schnell an alle Gegebenheiten anpassen kann. *„Dies weiße Objekt hat – wie der blanke Dominostein – keinen Wert, damit es alle Werte annehmen kann. Wohl gibt es eine Identität, aber seine Identität, sein besonderes Merkmal, seine Differenz, wie man sagt, ist es gerade, indifferent zu sein, jeweils die eine oder andere Besonderheit aus einer bestimmten Menge anzunehmen.“*²³²

Trotz dieser Indifferenz im Detail lässt sich die äußere Erscheinung des adulten Aliens auf einige wesentliche Merkmale zusammenfassen. Der Parasit ist übermannsgroß und eine Chimäre. Einerseits erscheint er drachenartig, hat einen alligatorenartigen Schwanz und vier Tuben an seinem Rücken. Andererseits erinnern Teile seiner Gestalt eher an eine Maschine, mit strukturierten Röhren und Leitungen an Kopf und Körper. Deutlich sichtbar sind auch menschliche Züge, der Kopf, die vier Gliedmaßen und der aufrechte Gang.²³³ Diese menschenähnlichen Details sind es, aus denen das Alien einen wesentlichen Teil seiner furchteinflößenden Präsenz bezieht. Die Wirkung wäre eine ungleich andere, hätte der Designer H.R. Giger das Wesen komplett entmenschlicht dargestellt. Der Kunstwissenschaftler Hans Baumann sieht als Kernbegriffe für das Verständnis des Monsters die „Deanthropomorphisierung“, einen Prozess, in dem Menschliches nichtmenschliche Gestalt annimmt, oder dessen Umkehrung, die „Anthropomorphisierung“. Wenn die menschliche Form, wie beispielsweise in Kafkas *Die Verwandlung*, zurückgenommen wird, ist die Einsicht, dass es Elemente im Menschen gibt, die das bewirken können, angsterregend. Nicht minder furchteinflößend ist die Vorstellung, dass etwas von Natur aus Nicht-Menschliches dem Menschen in einer menschenähnlichen Weise entgegen treten könnte, oder im Falle von *Alien*, direkt in den Körper eintreten könnte.²³⁴ In der Konfrontation mit Wesen, die scheinbar tierähnlich sind, ist das Beängstigende nicht unbedingt das Tierhafte, sondern die Aspekte ihres Verhaltens und Aussehens, die dahinter etwas Menschenartiges erahnen lassen.²³⁵ Ist das Wesen noch dazu ein Alien, gesellt sich mit dem „Fremden“ ein Archetyp des Horrors hinzu. Das fremdartigste Vorstellbare ist etwas, mit dem den Menschen keine evolutionäre Verwandtschaft verbindet. Es ist deshalb bedrohlich, weil der Mensch in Gegenwart dieses Fremden auf keine eingeübten Verhaltens- und Kommunikationsformen zurückgreifen kann.²³⁶ Das Fremde kann nur in Relation zu etwas aus dem menschlichen Erfahrungsbereich gesetzt werden.

²³² Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 243.

²³³ Vgl. Döring, Lutz: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4*. Würzburg, 2006. S. 283.

²³⁴ Vgl. Baumann, Hans D.: *Horror. Die Lust am Grauen*. Basel, 1989. S. 313.

²³⁵ Vgl. Ebd. S. 316.

²³⁶ Vgl. Ebd. S. 294ff.

„Wir haben also wohl letztlich nicht Angst vor dem Unbekannten, sondern davor, dieses könnte sich als ähnlich furchtbar erweisen wie das Bekannte.“²³⁷

Giger hat sich die am höchsten entwickelte Alienform insektenhaft und elegant vorgestellt. Er wollte jede anatomische Ähnlichkeit mit den gängigen saurierhaft-plumpen Filmmonstern vermeiden. Um das Nichtwiedererkennbare des Bekannten umzusetzen, collagierte der Künstler Wirbelsäulen und Rippen verschiedener Tiere.²³⁸ Besonderes Augenmerk legte Giger auf die Gestaltung des Kopfes. Der Schädel des Alien wölbt sich phallusartig lang nach hinten und scheint aus poliertem, geschwärztem Stahl gemacht zu sein.²³⁹ Das herausstechendste Merkmal ist mit Sicherheit das doppelte Gebiss, mit dem der Parasit seine Opfer aufspießen kann. Dies ist ganz im Sinne von Michel Serres, denn *„der Mund ist das Organ des Parasiten.“*²⁴⁰ Giger hat sich bei diesem Detail von der Natur inspirieren lassen. So verfügt die Libellenlarve über eine Fangmaske, eine besondere Ausprägung der Unterlippe, die sie in Sekundenbruchteilen nach vor schnellen lassen kann, um ihr Opfer zu erbeuten.²⁴¹ Wie schon im Stadium des Facehuggers, werden dem Alien damit zwitterhafte Züge zugeschrieben. Durch Kopfform und Doppelkiefer erinnert das Wesen sowohl an einen Penis mit Zähnen, als auch an eine Vagina mit Zähnen.²⁴² Der Akt des Tötens wird zu einer monströsen Vergewaltigung und unterstreicht drastisch die primitive und animalische Natur des Alien.²⁴³ Nachdem Brett in *Alien* das erste Opfer der ausgewachsenen Kreatur wird, verharrt die Kamera lange auf dem ausdruckslosen Gesicht von Kater Jones. Dieser sieht ungerührt zu, wie Brett getötet und weggezerrt wird. Ridley Scott stellt damit das domestizierte Raubtier Jones und das Alien gegenüber, um einerseits die unmenschliche und animalische Seite des Alien herauszustreichen. Andererseits führt er schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Filmreihe die Idee der „Weyland – Yutani Corporation“, das Wesen abzurichten und kontrollieren zu können, ad absurdum.²⁴⁴ *„Im Grunde gibt es zwei Arten von Tieren, solche, die man einlädt, und solche, die man verjagt. Gäste und Vertriebene. Haustiere und wilde Tiere. Es gibt den Wolf, und es gibt den Hund, dessen Hals die Spuren*

²³⁷ Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Basel, 1989. S. 231.

²³⁸ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 208.

²³⁹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 283.

²⁴⁰ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 374.

²⁴¹ Vgl. <http://www.libelleninfo.de/102.html> (5.11.2013)

²⁴² Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 283.

²⁴³ Vgl. Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 44.

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 44ff.

*des Halsbandes trägt. [...] Es gibt jene Tiere, an denen wir schmarotzen, und jene, die uns auszustecken drohen und die wir deshalb jagen und vernichten.*²⁴⁵

Was das Gebiss des Alien besonders ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ist das Fehlen von Augen am Kopf der Kreatur. Dies ist für ein Monster untypisch, schließlich gehören die Organe des bösen Blicks zum Standardrepertoire des Horrorgenres.²⁴⁶ Doch Giger gelingt es damit, das furchteinflößende Fremde auf die Spitze zu treiben. Mit dem Alien kann keine Kommunikation stattfinden, weder verbal, noch nonverbal. Es kann kein Blickkontakt zu Stande kommen und wenn Augen der Spiegel der Seele sind, dann ist das Alien seelenlos. Auf welche Art die Kreatur den Menschen wahrnimmt, wird in keinem der Filme näher erläutert. Dass sie ihn jedoch ausschließlich als Beute und Wirt zur eigenen Reproduktion wahrnimmt, ist unbestritten.²⁴⁷ *„So ist der Parasit das stillste unter allen Wesen, und darin liegt das Paradox, denn sein Name heißt auch Rauschen.“*²⁴⁸

Die Unmöglichkeit des Blickkontaktes wird von Ridley Scott auch dramaturgisch in Szene gesetzt. Die Aliens werden im ersten Teil der Reihe nie in ihrer körperlichen Gesamtheit greifbar, ihnen werden gerade einmal ein Zwanzigstel der gesamten Filmzeit zugestanden.²⁴⁹ In den Folgefilmen rückt das Alien zwar weiter ins Zentrum der Betrachtung, doch das Auge des Zuschauers erhält nie wirklich Gelegenheit, ein stabiles Schema aufzubauen. Während das Wesen in der Handlung allgegenwärtig ist, ist die optische Gegenwart auf blitzartige Inserts reduziert. Wechselnde Aufnahmemodi verhindern Redundanz: auf eine Totale der gefletschten Zähne folgt eine Vogelperspektive aus mehreren Metern Höhe, bei der nur der Rücken des fliehenden Parasiten sichtbar wird.²⁵⁰ Harvey Greenberg schreibt in diesem Zusammenhang von „ungraspability“, also dem Unvermögen des Zuschauers, das Alien visuell festzuhalten. In 90 Prozent aller Aufnahmen wird das Wesen nur in Ausschnitten seines Kopfes und seines Doppelgebisses präsentiert. Durch Stroboskoplicht oder Dampf werden die Konturen noch weiter verwischt.²⁵¹ Durch das

²⁴⁵ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S.118.

²⁴⁶ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 208.

²⁴⁷ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 283.

²⁴⁸ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 365.

²⁴⁹ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 200ff.

²⁵⁰ Ebd. S. 207.

²⁵¹ Vgl. Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 241-267. Hier: S. 252ff.

Unvermögen, das Alien festzumachen, rückt der Parasit ins metaphysische Off: er kann überall sein.²⁵²

Was das Wesen noch ungreifbarer und gleichzeitig unangreifbarer macht, ist seine „mutability“, die Wandlungsfähigkeit. Während „King Kong“ genetisch auf seine Affenform festgelegt ist und es unwahrscheinlich scheint, dass Frankensteins Monster in einer neuen Form aus seinem vernarbten Körper bricht, ist das Alien durch seine Entwicklungsstadien ein im darwinistischen Sinne perfekt angepasstes Wesen.²⁵³ „*The perfect organism. Its structural perfection is matched only by its hostility.*“²⁵⁴ Gleichzeitig nimmt die Transformation dem Zuschauer jede Möglichkeit, sich gegen den bevorstehenden Schock zu wappnen. Er kann nicht ahnen, in welcher Form der Parasit in der nächsten Szene erscheint.²⁵⁵ „*Die Metamorphose ist die Allmacht. Sie erobert den Raum, indem sie die Black-box durchquert; sie erobert die Zeit durch die Transformation.*“²⁵⁶

Die „impacability“, also Unerbittlichkeit, mit der das Wesen tötet, trägt weiter zu dem Schrecken bei, den es verbreitet. Filmmonster tragen in der Regel menschliche Züge, die dem Zuschauer den Antrieb hinter den Gräueltaten eröffnen und ein Hineinversetzen ermöglichen. Frankensteins Monster ist ein missverstandenes Wesen, das von seinem Schöpfer verstoßen wurde. Selbst für Dracula kann man Mitgefühl empfinden, schließlich hat er unter seiner Unsterblichkeit zu leiden. Das Alien jedoch weckt keinerlei Sympathien, da es sich, wie schon beschrieben, außerhalb einer menschlichen Welt- und Werteordnung bewegt. Es ist im wahrsten Sinne des Wortes unmenschlich in Form und Auftreten. „*I admire its purity. A survivor unclouded by conscience, remorse or delusions of morality.*“²⁵⁷ Dennoch ist es viel mehr als *Jaws* im Weltall. Es ist keine Fressmaschine mit einem Gehirn in Erbsengröße. Ganz im Baumannschen Sinne trägt es hinter all dem animalischen Gebaren eine kalte Intelligenz zur Schau, die der des Menschen möglicherweise weit überlegen ist. Die Schnelligkeit mit der das Wesen sich die strukturellen Besonderheiten der „Nostromo“ zu Nutze macht ist ein starkes Indiz für ein überragendes Vorstellungsvermögen. Der Parasit

²⁵² Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 284.

²⁵³ Vgl. Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 254.

²⁵⁴ Ash in *Alien* 82:30.

²⁵⁵ Vgl. Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 253.

²⁵⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 330.

²⁵⁷ Ash in *Alien* 82:40.

„ist Topologe, er kennt die Wege, die Kanäle, das Gelände“²⁵⁸. Teilweise scheint es sogar so, als ob das Alien die Gedanken der Crew lesen könnte.²⁵⁹

Entscheidend für filmische Wirkung des Parasiten, ist die die Eleganz oder „beauty“, die Giger dem Alien verliehen hat.²⁶⁰ Obwohl das Wesen über furchteinflößende körperliche Merkmale verfügt, ist sein Gesamterscheinungsbild ästhetisch. Facehugger und Chestburster mögen noch abstoßend und ekelerregend wirken, das adulte Alien ist jedoch von fetischistischer, perlmuttartiger Schönheit.²⁶¹ *“Here is the carnal-house aesthetic of the medieval Dance of Death, the hellish apparitions of Bosch, the configurations of Tibetan demonology.”*²⁶²

7.1.4. Die Königin

Der Reproduktionszyklus des Parasiten wird in *Aliens*, dem zweiten Teil der Reihe, mit der Königin vervollständigt. Diese ist deutlich größer als die adulten Aliens und verfügt über ein schlauchartiges Organ, mit dem sie Eier legt. Diese dramaturgische Ergänzung verstärkt den insektenartigen Aspekt im Wesen der Spezies deutlich. Die Vorbilder in der biologischen Realität liegen offensichtlich in Bienenvölkern und Ameisenstaaten. Gleichzeitig inkorporiert die Königin jedoch auch mythologische Schrecken der Vergangenheit. In keinem anderen Alien sind die drachenartigen Aspekte der Spezies so ausgeprägt, wie bei der Königin. Im Gegensatz zu ihren untergeordneten Artgenossen ist ihr Kopf nicht phallisch - stromlinienförmig nach hinten gebogen, sondern verfügt über einen Knochenschild, der ihr ein majestätisches Aussehen verleiht. In *Alien – Resurrection* kehren ihre Kinder erstmals in das Ursprungselement der Drachen zurück. Ripley und ein Trupp Überlebender sind auf ihrer Flucht gezwungen, einen gefluteten Raum zu durchtauchen. Das Wasser ermöglicht neue Einblicke in die Fähigkeiten und Körperfunktionen der Parasiten. Durch ihre rudelnden Reptilienschwänze ähneln sie Wasserschlangen, den mythologischen Vorläufern der Drachen. In der *Enuma Elisch*, dem babylonischen Welterschöpfungsepos wird beschrieben, wie die Meeresgöttin Tiamat, ein Heer von mitleidlosen Ungeheuern in die Welt setzt, um sich im Krieg gegen ihren Sohn Ea zu stärken.²⁶³ Tiamat, „die alles erschafft, lieferte unwiderstehliche Waffen und gebär Riesenschlangen. Sie hatten scharfe Zähne, waren

²⁵⁸ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 301.

²⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 254ff.

²⁶⁰ Vgl. Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 255.

²⁶¹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 285.

²⁶² Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 255.

²⁶³ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 211.

gnadenlos.... Mit Gift anstelle von Blut füllte sie ihre Körper. Sie bekleidete die fürchterlichen Drachen mit Furcht, belud sie mit Glanz und machte sie gottgleich. „Wer sie sieht, soll jämmerlich zugrunde gehen, mögen sie dauernd vorwärts anspringen und nie sich zurückziehen!“²⁶⁴ Der Held Marduk stellt sich Tiamat entgegen und tötet diese in einem Zweikampf. Tiamats Ungeheuerarmee wird unterworfen und muss zu seinen Füßen Platz nehmen. Herakles gegen die neunköpfige Hydra ist wohl der bekannteste Drachenkampf der griechischen Mythologie. Die Überlegenheit der Hydra drückt sich vor allem dadurch aus, dass ihr für jeden abgeschlagenen Kopf neun neue nachwachsen. „Vertreibt den Parasiten, er wird im Galopp zurückkehren und mit ihm, wie die Dämonen beim Exorzismus, Tausende seinesgleichen, die noch wilder und hungriger sind als er.“²⁶⁵ Die Drachensymbolik beginnt sich mit den Mythen der griechischen Antike in Richtung des Bösen zu verschieben. Die Drachen werden nicht mehr gezähmt, sondern getötet. Im Alten Testament verlieren die Schlangendrachen endgültig ihre Ambivalenz und werden zum Zeichen für den Teufel. Von der Vertreibung aus dem Paradies bis zu den christlichen Ikonen des Mittelalters lässt sich die Beziehung Frau – Schlange als Geschichte einer Differenzierung nachzeichnen. In Evas mythologischer Vorgängerin, der aramäischen Schlangengöttin Heva, waren Frau und Schlange eins und heilig. Die Genesis verteufelt die Schlange und trennt sie von der Frau, bis im Mittelalter die Gottesmutter Maria ihr den Kopf zertritt.²⁶⁶ Die heilige Margareta von Antiochien tötet den Drachen, der sie verschlungen hatte, von innen heraus. Aus naheliegenden Gründen gilt sie deshalb als Schutzheilige der Geburt.²⁶⁷ Die Überlegenheit der Alienkönigin wird vor allem durch Attribute wie Größe, Kraft, Geschwindigkeit und körpereigene Waffen ausgedrückt. Sie ist ein Mischwesen wie die mythologischen Drachen, in denen sich Schlangen, Echsen, Raubkatzen, Vögel und Vulkane vereinen. Dass anthromorphe Züge im Bild der Königin vermieden werden, kann als Beweis dafür gelesen werden, dass der ursprüngliche Träger der Projektion bis zur Unkenntlichkeit überblendet werden soll: die Frau.²⁶⁸ Denn während die niederen Vertreter der Alienrasse wohl als Hermaphroditen bezeichnet werden können, ist die Königin eindeutig weiblich. Dies lässt sich einerseits aus den schon genannten Analogien zu den Bienenvölkern und Ameisenstaaten schließen.²⁶⁹ Ein weiterer deutlicher Hinweis ist auch die Metamorphose der Königin in *Alien – Resurrection*, als sie durch die Verbindung mit Ripleys DNS ihren eierlegenden Schlauch abwirft und beginnt lebend zu gebären. Ich werde mich dem Szenario

²⁶⁴ Enuma Elisch. Tafel 1. Zitiert nach: http://welt-erschafft.de/orig_enuma_elish_a.html (14.5.2014)

²⁶⁵ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 35ff.

²⁶⁶ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 211.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 213.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 215ff.

²⁶⁹ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 285.

dieser und anderer Geburten in der *Alien* Reihe zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher widmen und dabei noch einmal auf die Königin zu sprechen kommen.

7.2. Die gemeinsame Mahlzeit in der *Alien* Reihe

„Parasit“ in seiner ursprünglichen Bedeutung als „jemand der mit oder neben einem speist“ als Grundlage nehmend, möchte ich im Folgenden einen Blick auf die Standardsituation der Mahlzeit werfen, die Bestandteil aller vier *Alien* Filme ist. Menschliche Grundbedürfnisse wie Schlafen oder Essen sind, folgt man der Science-Fiction Literatur, ein Alleinstellungsmerkmal des Menschen. Diese unterscheiden ihn von humanoiden Robotern. In der Geschichte *Beweismaterial* von Isaac Asimov ist es der Mangel an diesen Bedürfnissen, die einen Staatsanwalt als Androiden enttarnen: „*Er ist niemals beim Essen oder Trinken gesehen worden. Niemals! Verstehen Sie, was das bedeutet?*“²⁷⁰ Das Fehlen eines gemeinsamen Esserlebnisses bei Robotern kann als Verweis auf eine fehlende Sozialisation und damit auf eine soziale Inkompetenz gedeutet werden.²⁷¹

Die Art und Weise, wie der Mensch Nahrung zu sich nimmt, positioniert ihn in weiterer Folge in einem sozialen Gefüge mit anderen Menschen. An der Entwicklung der Tischsitten kann ein Zivilisationsprozess festgemacht werden. Der Philosoph Brillat-Savarin schrieb Mitte des 19. Jahrhunderts über die Unterschiede zwischen animalischem Fressen, bloßer Nahrungsaufnahme und zivilisiertem Genuss: „*Die Tiere fressen, der Mensch isst, der Mann von Geist versteht die Kunst zu essen.*“²⁷² Um sich vom Tier abzugrenzen, muss der Mensch das bloße Triebbefriedigen hinter sich lassen und zu einem ästhetischen Essenserlebnis gelangen. Dabei darf er seine Aufmerksamkeit bei Tisch nicht ausschließlich auf die Nahrungsaufnahme richten, sondern er muss die Regeln der geltenden Esskultur beherrschen. Durch diese werden Verbindungen zwischen Menschen geschaffen und eine Gemeinsamkeit oder Gemeinschaft begründet. Paradoxerweise bleibt aller kulturellen Institutionen zum Trotz das Einnehmen einer Mahlzeit ein absolut individueller und egoistischer Vorgang.²⁷³ „*Und gerade dieses ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte: was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können*

²⁷⁰ Asimov, Isaac: *Meine Freunde die Roboter*. München, 2004. S. 236.

²⁷¹ Vgl. Cuntz, Vera: *Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe*. Remscheid, 2007. S. 40.

²⁷² Brillat-Savarin, Jean Anthèlme: *Physiologie des Geschmacks. Oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen*. Frankfurt am Main/Leipzig 1979. S.15.

²⁷³ Vgl. Cuntz, Vera: *Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe*. Remscheid, 2007. S. 41ff.

*Hunderte hören – aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen.*²⁷⁴

Nahrung als zentrales Element spielt bis heute in vielen Religionen eine große Rolle und ist in vielen Ritualen erhalten. Im christlichen Abendmahl wird das gesegnete Brot mit dem Leib Christi gleichgesetzt. Dies schafft eine einzigartige Verbindung zwischen den Gläubigen, jeder bekommt ein gleiches Stück eines großen Ganzen. Dieser Akt kann als Versuch interpretiert werden, das egoistisch Ausschließende des Essens zu überwinden.²⁷⁵ Die Science Fiction hat sich mehrfach des Schlaraffenlandes angenommen, einer Parodie auf die christlichen Vorstellungen des Gartens Eden. Im bereits genannten *Forbidden Planet* (1956) stößt ein Expeditionsteam auf einem Planeten auf nahezu paradiesische Zustände. Dank der Robotik können alle erdenklichen Nahrungsmittel einschließlich Alkohol in beliebiger Menge produziert werden. In *The Fifth Element* (1997) ist der religiöse Bezug noch deutlicher. Die Geistlichen verfügen über ein Gerät, das aus einem Teller mit Abfällen und abgenagten Hühnerknochen eine gebratene Pute generiert. Auf ähnliche Weise funktionieren die Essens-Replikatoren in *Star Trek*. Ein tristeres Bild eines modernen Schlaraffenlandes wird in *Dark Star* (1974) gezeichnet. Nahrung ist zwar immer verfügbar, jedoch in Tüten und Tuben verpackt. Das Element des Genusses wird außen vor gelassen, Essen hat den reinen Zweck des Sattwerdens und ist eine lästige Notwendigkeit. Dies beinhaltet ein stark verändertes Selbstbild des Menschen, das ihn in die Nähe der eingangs erwähnten Roboter von Asimov rückt.²⁷⁶ Michel Serres sieht hinter diesen Vorstellungen und Variationen des Gartens Eden eine urmenschliche, parasitäre Sehnsucht: *„Wir sind Kinder eines Paares, das aus dem Paradies vertrieben wurde. Dies verlorene Paradies ist das des Parasitentums. Schmackhafte Tiere in Hülle und Fülle, man braucht nur die Hand auszustrecken. Draußen heißt es produzieren, sterben oder produzieren, sterben und produzieren, sterben und arbeiten; draußen, jenseits der Stabilität dieses Gartens, heißt es unbedingt Neues erfinden, z.B. die Geschichte.*²⁷⁷

Wie bereits erwähnt findet sich in jedem Teil der *Alien* Quadrologie eine Szene, die eine gemeinsame Mahlzeit darstellt. Interessanterweise immer in der ersten Filmhälfte, teilweise als direkter oder indirekter Teil der Exposition. Das gemeinsame Essen stimmt die Figuren auf die Schrecken ein, die vor ihnen liegen und bildet gleichzeitig die Annäherung

²⁷⁴ Simmel, Georg: Soziologie der Mahlzeit. In: Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt Nr. 41. 10.10.1910. Berlin, 1910. Zitiert nach: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeit.htm> (25.8.2014)

²⁷⁵ Vgl. Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 43ff.

²⁷⁷ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 260.

aneinander ab. Einerseits kann diese gemeinsame Mahlzeit damit als letzter Moment der Normalität gelesen werden, als Henkersmahlzeit vor der Katastrophe, andererseits enthüllen die Szenen das Verhältnis der Figuren zueinander.²⁷⁸ Wie das miteinander Essen dramaturgisch verwendet wird, möchte ich im Folgenden näher analysieren.

7.2.1. Familienessen interruptus in *Alien*

Ridley Scott inszeniert das gemeinsame Essen im ersten *Alien* Teil als Negierung jeder hierarchischen Struktur. An dem runden Tisch kann niemand den Vorsitz haben. Scott lässt damit offen, wer welchen Rang bekleidet und gleichzeitig, wer der Held oder die Heldin des Filmes werden wird. Gleichzeitig rückt er seine Protagonisten damit auch in die Nähe von König Artus mythischer Tafelrunde. *„Im alten China war der Ehrenplatz derjenige, der nach Osten sah. Wenn der Gastgeber der Ranghöchste in der Runde war, nahm er ihn auch selbst ein. Oft saßen der Gastgeber und die Ehrengäste erhöht auf einem Podest. Bei den Mongolen und asiatischen Nomaden war der Ehrenplatz rechts vom Gastgeber – wo er heute in Europa ist. (...) Deswegen war der vielbeschriebene runde Tisch des König Artus etwas so Besonderes: Hier saßen alle Ritter ebenbürtig ohne Rangfolge.“*²⁷⁹ Scott unterstützt den Eindruck des runden Tisches noch zusätzlich durch die Bewegung der Kamera. Sie schwenkt zuerst von rechts nach links und umkreist den Tisch schließlich. Während *Dark Star* den Zerfall einer Gruppe zur Schau stellt, die in einer ähnlich isolierten Position ist, vermittelt Scott damit den Eindruck eines funktionierenden sozialen Gefüges. Jedes Mitglied der Crew erhält die gleiche Zeit im Zentrum des Bildes, auf niemandem liegt der Fokus des Geschehens. Scott macht es dem Zuschauer dadurch unmöglich, zu diesem Zeitpunkt eine Identifikationsfigur zu ermitteln. Er lockt den Zuschauer sogar auf eine falsche Fährte, da er in der Sequenz davor, beim Verlassen der Schlafkapseln, Kane die meiste Aufmerksamkeit schenkt.²⁸⁰

Ash nimmt in dieser Szene am ehesten eine Sonderstellung ein. Er steht versetzt hinter dem Tisch, greift ab und zu nach etwas zu essen und setzt sich erst dann. Dies kann bereits als Vorgriff auf die Tatsache gelesen werden, dass Ash ein Android ist und damit im Asimovschen Sinne von der Notwendigkeit der Nahrungsaufnahme ausgeschlossen. Der Kater Jones nimmt ebenfalls eine Sonderstellung ein. Als vollwertiges Mitglied der Crew sitzt er auf dem Tisch und nicht darunter. Dies impliziert seine Vermenschlichung, seinen Status

²⁷⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 44.

²⁷⁹ Paczensky, Gert von, Dünnebier, Anna: Kulturgeschichte des Essens und Trinkens. München, 1999. S. 323ff.

²⁸⁰ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 45.

als domestiziertes Raubtier. Gleichzeitig erweckt seine Anwesenheit den Eindruck von Unordnung, eine Art gemütliches Chaos. An den Speisen oder der Art wie sie dargeboten werden ist im Gegensatz zu *Dark Star* oder *Star Trek* nichts Futuristisches. Im Gegenteil: die Bierdosen und Cornflakes entstammen eher einer amerikanischen, kleinbürgerlichen Tradition.²⁸¹

Die vulgären Tischmanieren und die schlampige äußere Erscheinung der Crew ist ein Bruch mit der vorangegangenen Sequenz, die das langsame Erwachen zeigt. „*The image of the individual human slowly moving through the silent ship is, however quickly replaced by a lively scene where the full crew eats at a table in the ship's mess. In jarring contrast to their peaceful, deathlike repose in the sleeping chamber, the crew members at breakfast are loud, unruly, and very much alive.*“²⁸² Das Bild das die Crew vermittelt, steht auch in einem krassen Gegensatz zum Bild der disziplinierten Astronauten, wie beispielsweise in *Star Trek*. „*In contrast to the disciplined bodies of the astronauts and military men that usually populate science-fiction films, the Nostromo's crew are all dressed differently, and no one style of dress dominates. We get the impression that this is an informal, ragtag bunch with a relaxed attitude toward regulation or hierarchy.*“²⁸³

Scott benutzt die gemeinsame Mahlzeit jedoch noch auf einer anderen Bedeutungsebene. Sie fungiert als eine Art Triebsublimierung. Deutlich wird dies vor allem in der zweiten gemeinsamen Mahlzeit, die die Crew Mitglieder in *Alien* zu sich nehmen. Diese Szene hat als eine der verstörendsten Einzüge in die Filmgeschichte gehalten. Ridley Scott baut in ihr ein Dreieck zwischen Sexualität/Geburt, Essen und Tod auf und rückt damit den Genuss in die Nähe der Vernichtung. „*Wenn der Genuss mit dem Essen zu tun hat, rückt auch das Genießen in die Möglichkeit des Gegensinns: in die Möglichkeit, den Anderen bis zur Vernichtung zu genießen.*“²⁸⁴

Nachdem der Facehugger von Kane abgefallen ist, versammelt sich die Mannschaft der „Nostromo“ zum gemeinsamen Essen. Niemand ahnt, dass in Kane ein Parasit, als „mit ihm Essender“, ebenfalls am Tisch sitzt. „*Überall, wo etwas geschieht, ist ein Dritter oder etwas Drittes im Spiel.*“²⁸⁵ Kane erinnert sich nicht an die Vorgänge auf dem Planeten, sondern nur

²⁸¹ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 45ff.

²⁸² Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 29.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Stuttgart/Weimar, 2000. S. 6.

²⁸⁵ Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 181.

daran, einen Traum gehabt zu haben, in dem er fast erstickt wäre. Er wird geplagt von den beiden wesentlichsten menschlichen Grundbedürfnissen: Müdigkeit und Hunger. Die ungezügelte Gier, mit der Kane sein Essen verschlingt, markiert zwei der Eckpfeiler, die Scott konstruiert: das Essen und die unterdrückte sexuelle Lust. In Kanes Gier wird der Kontrollverlust über seinen eigenen Körper deutlich, er ist nicht mehr Herr seiner selbst. Parker macht den Zusammenhang zwischen Essen und Sexualität noch deutlicher, indem er Lambert erklärt, er habe eigentlich noch auf etwas ganz anderes Lust. Die Stimmung ist wegen des überstandenen Geglauhten heiter und ausgelassen. In dieses friedliche Setting bricht der Parasit mit aller Gewalt hinein. Kane beginnt plötzlich zu husten, er wird von einem Krampfanfall gepackt. Während die Crew ihn auf dem Tisch fixiert, spritzt eine Blutfontäne aus seinem Oberleib und in Sekunden durchstößt der Chestburster Kanes Brustkorb. Schon im Moment seiner Geburt erfüllt das außerirdische Wesen das Hauptcharakteristikum eines Parasiten im Serreschen Sinne. Das Herausschnellen aus Kanes Körper ist eine drastische Metapher für das Bild des „*einfachen, nicht umkehrbaren Pfeils, der nur eine Richtung und kein Zurück kennt [...]*“²⁸⁶. Das Wesen erscheint und zerstört die heitere Kommunikation beim Essen. „*Der Parasit im ersten Sinne wird zum Parasiten im zweiten Sinne, denn er zerschneidet die Beziehung [...]*“²⁸⁷ Das Alien ist damit gleichzeitig „*ein Gast der die Gastfreundschaft missbraucht, ein unvermeidliches Tier und die Störung einer Nachricht.*“²⁸⁸ Gleichzeitig deutet er den Esstisch zum Opferaltar um. „*The table has been remade into an altar of sacrifice, and the male body has given way to the dark child.*“²⁸⁹ Kanes Gier wird mit dem Tod geahndet und das Dreieck von Sexualität/Geburt, Essen und Tod geschlossen. Sein Blut steht in einem harten Kontrast zum freundlich-weiß-beigen Gemeinschaftsraum. Scott demontiert das gemeinsame Frühstück am Beginn des Filmes und steigert die schockierende Wirkung der Szene dadurch noch.²⁹⁰

²⁸⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S.14.

²⁸⁷ Ebd. S. 84.

²⁸⁸ Ebd. S. 20.

²⁸⁹ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 42.

²⁹⁰ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 25

7.2.2. Zwei Klassen bei Tisch in *Aliens*

Im Gegensatz zum runden Tisch bei *Alien* wird in *Aliens* durch die Anordnung der Tische bereits die hierarchische Struktur der Besatzung angezeigt. Dass der Androide Bishop keinen festen Platz in der menschlichen Gesellschaftsordnung hat, zeigt sich in seinem Pendeln zwischen den Tischen der beiden Parteien.²⁹¹

Im Gegensatz zur „Nostromo“ hat die „Sulaco“ eine Kantine mit an Bord. Allerdings ist die Essensausgabe komplett automatisiert. Es gibt keine Köche, sondern nur Automaten. Damit fällt jeder zwischenmenschliche Kontakt bei der Nahrungsvergabe weg, sie wird zu einem abstrakten Vorgang. Im Gegensatz zu *Alien* steht das Essen nun nicht mehr auf dem Tisch, sondern jedes Crewmitglied hat sein eigenes Tablett, auf dem sich die Nahrungsmittel befinden. Die Notwendigkeit etwas zu teilen fehlt, und damit auch jede Notwendigkeit, bei Tisch sozial zu interagieren.²⁹²

Durch den Aufbau der Kantine wird die Besatzung in zwei Lager geteilt. Die beiden rechteckigen Tische sind T-förmig zueinander ausgerichtet. Einer ist den Zivilisten zugedacht, am anderen essen die Marines. Leutnant Gorman durchbricht diese Ordnung, da er am Tisch der Zivilisten sitzt. Corporal Hicks legt ihm dies in einem Gespräch mit seinem Sitznachbar als Arroganz gegenüber seinen Männern und Frauen aus. Gleichzeitig kann darin jedoch schon ein erstes Anzeichen für Gormans späteres Versagen als Marine und Anführer gesehen werden.²⁹³

Durch Camerons Wahl der Kameraperspektive wird die hierarchische Struktur weiter verdeutlicht. Die statische Kamera in den Totalen des Raumes befindet sich immer am Ende des Soldaten Tisches. Der Platz der Zivilisten scheint dadurch in weite Ferne zu rücken und wirkt leicht erhöht über dem Tisch der Marines. Cameron spielt damit auf die höfische Sitzordnung im europäischen Mittelalter an, in der der König und die obersten Minister höher saßen, als das gemeine Volk.²⁹⁴ *„Stellen sie sich also zwei Niveaus vor, den großen und den kleinen Tisch, ganz wie man vom oberen und unteren Ende spricht. Der Strom der Gerichte fließt vom oberen Tisch zum unteren, in diese Richtung und nicht in die andere.“*²⁹⁵

Wie schon in *Alien* wird auch in *Aliens* Sexualität zum Tischgespräch. Erneut werden damit die Themen „Essen“ und „Sexualität“ miteinander verbunden. Die Soldaten geben mit ihren

²⁹¹ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 48.

²⁹² Vgl. Ebd.

²⁹³ Vgl. Ebd. S. 49.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

²⁹⁵ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 167.

vergangenen sexuellen Eroberungen an und unterstellen einem Kameraden, mit einem Mann geschlafen zu haben. Im übertragenen Sinn spielt Cameron in dieser Szene mit dem homophoben Klischee des Homosexuellen als weiblichem, passivem Mann. Hinzu kommt, dass das stärkste und maskulinste Mitglied der Soldaten mit Vasquez eine Frau ist. Diese Demontierung des uramerikanischen Ideals des Action- und Kriegsfilmhelden der Reagan Ära deutet schon darauf hin, dass die Truppe scheitern wird.²⁹⁶

Bishops Androidenwesen macht ihn zum Außenseiter dieser Zweiklassengesellschaft. Bei den Zivilisten wird er nur geduldet, weil er eine devote Haltung einnimmt und die Bereitschaft zum Dienen ausdrückt. Die Soldaten sehen in ihm ein Lustobjekt zwischen Erheiterung und Bedrohung. Diese Doppelfunktion findet ihren Höhepunkt in dem erzwungenen Messerspiel zwischen Bishop und Hudson. „(...) *the knife demonstration by Bishop on Hudson is coded as a rape: Drake holds Hudson's spread out hand forcibly in place underneath Bishop's, while Bishop moves the phallic knife with inhuman speed between both sets of fingers and Hudson yells wide-eyed. Bishop starts his demonstration by asking the scared, unwilling Hudson to "trust" him and ends with a soft "thank you."* In spite of his apparent skill, a drop of semen-like fluid dribbles from his finger, exposing him as an android and conjuring up the spectre of Ash. Like Ash's attack on Ripley, Bishop's knife demonstration echoes the Facehugger's attack.“²⁹⁷ Die Hände der beiden Männer sind ein Symbol für den Körper des Facehuggers, der sich ebenfalls, einem Vergewaltiger gleich, gewaltsam Zugang in den Menschen bahnt. Gleichzeitig wird dadurch, dass Bishop sich verletzt, seine Fehlbarkeit demonstriert. Damit wird Ripleys Befürchtung, dass Bishop ebenso wie Ash funktionell versagen könnte, plausibel. Sie verweigert auch dass von Bishop angebotene Essen und ihm damit die soziale Anerkennung, die er sucht.²⁹⁸ „*Parasiten sind stets auf der Durchreise, sind Abgewiesene, Wanderer, einsame Spaziergänger. Sie tauschen ihr Rollen in einem Raum, den es zu definieren gilt.*“²⁹⁹

Den Tisch der Marines zieren zwei Planetenmodelle, die an Keplers Satz zur Orbitalbewegung angelehnt sind. In *Alien* findet sich ebenfalls ein Perpetuum Mobile in Form zweier endlos pickender Vögel auf dem Esstisch. Dies hat einerseits eine unschuldig-naive Aussage, andererseits kann darin ein Symbol für den ewigen Lauf der Dinge gesehen werden, in den die Menschheit nur bedingt eingreifen kann. Das Planetenmodell in *Aliens*

²⁹⁶ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 50.

²⁹⁷ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 89.

²⁹⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 50ff.

²⁹⁹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 33.

wiederum kann als Zeichen für den die Science Fiction prägenden Kolonisationsgedanken des Weltraums gelesen werden. Auch die Nahrungsmittel im zweiten Teil der Saga verweisen auf diesen Mythos der „frontier“, den das Genre dem Westernfilm entlehnt hat. *„In any case, space as Star Trek has expounded, is the ‘New Frontier’, and, like any frontier, it exists on the border between Us and Them.“*³⁰⁰ Die Crew der „Sulaco“ isst Maisbrot, ein Grundnahrungsmittel, durch das gleichzeitig ein Bezug zur Kolonialisierung Mittelamerikas hergestellt wird. Dies ist nicht die einzige Anspielung in Camerons Film, schon durch die Landentwickler auf LV-426 wird dieser Bezug hergestellt. *„Die unzivilisierten Wilden sind nicht weniger „erfunden“ als die Wesen aus dem All, die Aliens in der Science Fiction.“*³⁰¹ Mit ihrer wilden, gefährlichen Natur stehen die Aliens der modernen Zivilisation, verkörpert durch die Soldaten und die „Weyland – Yutani Company“ feindlich gegenüber. Auch dies ein Konflikt, der Teil des klassischen Westernkanons ist.³⁰²

7.2.3. Zu Tisch hinter Gittern in *Alien*³

Mit den Kostümen und der Einrichtung des Speisesaals spielt David Fincher in *Alien*³ mit Sujets des Gefängnisfilms. Er nutzt die gemeinsame Mahlzeit, um dem Film an ein Genre heranzurücken. Gleichzeitig zeigt er in dieser Szene Ripleys Entschlossenheit, Teil der Gefangenengemeinschaft zu werden. Diese stößt als Fremdkörper in diese mönchische Gemeinschaft von lebenslang zur Zwangsarbeit Verurteilten, die eine apokalyptische Variante des Christentums pflegen. Obwohl sie sich mit ihrem geschorenen Schädel und der Gefängniskleidung schon so gut wie möglich angepasst hat, ruhen alle Blicke auf ihr, als sie den Speisesaal betritt.³⁰³

Die Kennzeichnung des Speisesaals als Gefängniskantine lässt sich an mehreren Elementen festmachen. Er ist übersichtlich und geradlinig gestaltet. Mehrere rechteckige Tische stehen in gleichmäßigen Reihen im Raum. Die Beleuchtung ist kalt und grau ist die dominierende Farbe. Die Essenstabletts und Becher bestehen aus stumpfem Blech, was die Bildsprache des Gefängnisfilmes zusätzlich verdeutlicht. In *The Shawshank Redemption* (1994) findet exakt dasselbe Geschirr Verwendung. Eine weitere Parallele der beiden Filme

³⁰⁰ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York/London, 2004. S. 78.

³⁰¹ Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Marburg, 2003. S. 5.

³⁰² Vgl. Cuntz, Vera: *Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe*. Remscheid, 2007. S. 51ff.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 53.

ist das abschätzige gegenseitige Taxieren der Figuren, welches die Kamera mit extremen Close-Ups der Gesichter einfängt.³⁰⁴

Ripleys Eintreten führt zu einer bedrückenden Stille unter den Gefangenen, ein beliebtes Stilmittel im Gefängnisfilm, um schwelende Konflikte aufzuzeigen. Ripley zeigt sich oberflächlich unbeeindruckt von der Stille und begibt sich zur Ausgabe, um sich ihr Frühstück zu holen. Dabei zeigt die Kamera sie in einer schrägen Untersicht, was ihre Bedeutsamkeit hervorhebt und sie bedrohlicher wirken lässt. Die dabei entstehenden entgegen strebenden, stürzenden und schneidenden Linien erinnern trotz des Kunstlichtes an Film Noir und weisen gleichzeitig Ähnlichkeiten mit Gitterstäben auf.³⁰⁵

Durch den Wechsel von Totalen des beinahe leeren Raumes und Großaufnahmen der Gesichter der Häftlinge, spielt Fincher mit dem Gegensatz von absoluter Verlorenheit und absoluter Intimität. Obwohl reichlich leere Plätze vorhanden sind, wählt Ripley einen zwischen zwei Gefangenen. Sie bringt damit zum Ausdruck, dass Mörder und Vergewaltiger ihr nach den erlittenen Schrecken der Vergangenheit keine Angst mehr machen.³⁰⁶ *„[Ripley] seizes the opportunity to take a seat, adding insult to injury by invading the men’s personal space (the convicts have left an empty place between them to avoid physical contact). We are struck by how masculine she looks, especially compared to Junior (Holt McCallany), the convict she sits beside. Head down, Junior focuses on looking at the table, unspeakably angry at her transgression and we are aware of his telltale teardrop tattoo marking him as a murderer.”*³⁰⁷

Die Überwindung ihrer Angst vor den als gefährlich gekennzeichneten Männern ist für Ripley die einzige Möglichkeit in die Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Sie erwirbt Dillons Respekt, indem sie ihm vorwirft, er als Vergewaltiger müsse aufgrund ihrer Anwesenheit nervös werden und nicht umgekehrt sie als Frau und potentiell Opfer. *„She exudes feminine power at its height. She not only does not seem afraid of these men, she is not afraid of these men because she has seen much, much worse.”*³⁰⁸

Fincher inszeniert Ripleys Funktion als Transgressor und ihren Wandel vom Objekt zum Subjekt zusätzlich durch den Orangensaft, den sie zum Frühstück trinkt. Sie ist die Einzige, die ein durchsichtiges Glas und keinen undurchsichtigen Becher benutzt, der die

³⁰⁴ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 53.

³⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 53ff.

³⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 54.

³⁰⁷ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 133.

³⁰⁸ Ebd. S. 134.

herausstechende Farbe ihres Getränkes verbergen würde. Ripleys Saft hebt sich deutlich von den trostlosen Grau- und Brauntönen ab und wirkt im Kontext mit der restlichen Umgebung fast so stark wie die Signalfarbe Rot. Dies verleiht Ripley noch mehr den Charakter einer Herausforderin.³⁰⁹ Sie tritt in ein homogenes System ein, bemüht sich „an der Tafel [...] zu gefallen“³¹⁰, ahnt noch nicht dass sie selbst „ein thermischer Erreger“³¹¹ ist, auch einen solchen in sich trägt. Ripley ist das Störgeräusch, das alle Tischgespräche verstummen lässt.

7.2.4. Die Fütterung des Raubtiers in *Alien: Resurrection*

Die Grenzlinie zwischen animalischer Wildheit und Zivilisation, zwischen Aliens und Menschen, wird in *Alien: Resurrection* unter anderem anhand der Essgewohnheiten gezogen. Gleichzeitig nutzt Jeunet die Szene, um Ripleys Überlegenheit gegenüber den Wissenschaftlern aufzuzeigen, die diese jedoch aufgrund ihrer Arroganz übersehen. Das vermeintliche Unwissen über Essenswerkzeuge und das Tragen von Handschellen degradieren den Ripleyklon zum gefangenen Raubtier. In den Augen der Wissenschaftler ist sie potentiell gefährlich und muss gezähmt oder sozialisiert werden. Dies geschieht unter anderem durch das Erlernen der Tischsitten. Dabei scheint Ripley Dr. Gediman zu imitieren. Denn gemeinsame Verhaltensmuster beim Essen sind unabdingbar für eine Verbindung und ein Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Menschen.³¹² „Perhaps as a consequence of the ‘genetic crossing’, the Ripley clone seems resistant to her conditioning, as evidenced by the ironic tone her emerging language takes. As she sits, still manacled, with Gediman eating in the mess hall, the clone looks at her fork, for which Gediman, showing her his fork, supplies the word, ‘Fork.’ The Ripley clone repeats: ‘Fuck.’ Gediman corrects her with certainty, ‘No, it’s ‘fork.’ What Gediman cannot understand is that in the overall context the Ripley clone’s ‘fuck’ does have a meaning: (1) ‘Fuck, here I am again’ – a kind of cosmic and filmic joke on Weaver/Ripley; (2) ‘We are fucked, the Alien will kill us all’; (3) ‘Fuck you [the doctors] for doing this to me’; and, perhaps more literally, (4) ‘I know it’s a fork, I’m fucking with you.’“³¹³

Die Gabel wird in dieser Szene zu einem entscheidenden Requisit. Im gewollten Missverstehen des Ripleyklons zeigt sich ihre Wildheit und sie fügt dem Gegenstand durch das „fuck“ noch eine sexuelle Bedeutungsebene hinzu. Gleichzeitig zeigt sie mit dem

³⁰⁹ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 55.

³¹⁰ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 292.

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 56.

³¹³ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 167ff.

Wortspiel jedoch auch ihre intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Wissenschaftlern. „Die primäre Instanz für unsere Entscheidung zwischen ‚zivilisiertem‘ und ‚unzivilisiertem‘ Verhalten bei Tisch ist unser Peinlichkeitsgefühl. Die Gabel ist nichts anderes als die Inkarnation eines bestimmten Affekt- und Peinlichkeitsstandards.“³¹⁴ Gediman wird von dem vermeintlichen Missverständnis peinlich berührt, während Dr. Wren sich selbst als unzivilisiert entlarvt, weil er mit den Fingern in die Mahlzeit des Ripleyklons fasst. Sowohl das Essen mit den Fingern, während alle andern am Tisch Besteck benutzen, als auch das ungefragte Bedienen an der Mahlzeit des Tischnachbarn gilt als Tabubruch. Das Essen mit der Hand ist in unserem kulturellen Bewusstsein zu einem Symbol für Hektik oder mangelndem Benehmen geworden.³¹⁵

Wren erkennt, dass die Gabel auch als Waffe benutzt werden könnte und entfernt diese aus Ripleys Reichweite. Die Ähnlichkeit der Gabel zum Dreizack als Werkzeug des Teufels unterstreicht zusätzlich den Status des Ripleyklons als dämonisches Wesen. Dadurch, dass Wren Ripley das Besteck entzieht, verweigert er ihr auf symbolischer Ebene den Zugang zur Zivilisation und wertet sie gleichzeitig ab. Dabei verhält er sich wegen seiner Missachtung der Tischsitten selbst unzivilisiert, womit Jeunet die Frage offenlässt, wer eigentlich Mensch und wer Monster ist. Ähnlich wie Frankensteins Schöpfung zeigt der Ripleyklon durch die Annahme elementarer Begriffe den Willen, die menschliche Sprache und die Tischsitten zu erlernen. Gleichzeitig wird jedoch eine sexuelle Komponente eingewoben, die verdeutlicht, dass der Ripleyklon für die Wissenschaftler ein Lustobjekt darstellt. In diesem Setting wirkt ihre sexuelle Offenheit erschütternd, da keine Rückschlüsse auf natürliche Sexualität gezogen werden können. Lust ist zu einem wissenschaftlichen Vorgang geworden.³¹⁶

Der Ripleyklon wird durch die Besetzung der Trennlinie zwischen Animalität und Zivilisation zum Joker³¹⁷ im serresschen Sinne. „Er hat wenigstens zwei Werte, wie der Dritte: einen Dekonstruktionswert und einen Konstruktionswert. Er muss ausgeschlossen werden, er muss eingeschlossen werden.“³¹⁸ Zunächst scheinen die Rollen klar verteilt: die Zivilisation in Form der Wissenschaftler auf der einen Seite und das animalische Wesen des Ripleyklons auf der anderen Seite. Doch Ripley dekonstruiert und enttarnt Wren und Gediman als „unzivilisierte Wesen“, in dem sie ihre Fassade zum Bröckeln bringt und stellt sich dadurch

³¹⁴ Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main, 1995. S. 171.

³¹⁵ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 57.

³¹⁶ Vgl. Ebd. S. 58ff.

³¹⁷ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 243.

³¹⁸ Ebd. S. 103.

selbst über die Wissenschaftler. Ihre Erhöhung bedeutet: sie ist ausgeschlossen, also kein Teil dieser menschlichen Zivilisation, sondern eine potentielle Gefahr. Also müssen ihr Handschellen angelegt werden, sie muss im wörtlichen Sinne eingeschlossen werden.

7.3. Der Missbrauch vor dem Brauch: Parasitäre Verhältnisse

In meinem abschließenden Kapitel möchte ich diese Begriffe des Dekonstruktionswerts und Konstruktionswerts ausweiten und näher untersuchen. Was wird in *Alien* auf welche Art offen gelegt und dekonstruiert? Was wird konstruiert? Wer parasitiert letzten Endes bei wem? Als Grundlage dafür scheint mir das Szenario der Geburt in den Filmen besonders geeignet. Einerseits stellt der destruktive und damit dekonstruierende Zyklus des Alienparasiten einen der heftigsten Angriffe auf ein menschliches Wertesystem dar, andererseits lassen sich jedoch auch verbindende Elemente zwischen Mensch und Alien finden. Denn auch der menschliche „Fötus ist ein Parasit, ein Proteus, er bleibt es noch ein wenig nach der Geburt“³¹⁹. Abschließend werde ich mich in einem zweiten Teil der Frage zuwenden, welche Macht als Paraparasit in allen vier Filmen im Hintergrund die Fäden zieht.

Die Betonung des Nichtmenschlichen und Fremdartigen von außerirdischen Organismen wird im Science Fiction Film oft an der Art festgemacht, wie sie sich fortpflanzen. Auch der natürliche Geburtsvorgang des Menschen wird im Genre verfremdet und als Anomalie oder Abnormalität dargestellt. Dies geschieht einerseits durch Fortpflanzungsmechanismen, die an Pflanzen oder Insekten angelehnt sind, durch parasitären Befall, oder durch einen außerirdischen Aggressor, der den menschlichen Körper zum Wirt umfunktioniert. Dabei schwingt oft die Angst vor neuen Technologien wie Klonen oder der pränatalen Manipulation des Erbgutes mit.³²⁰

In Filmen wie *The Thing From Another World* oder *Invasion Of The Body Snatchers* wird das Eindringen des Fremden in die Gesellschaft immer auch durch die Art und Weise verdeutlicht, wie es sich vermehrt. In beiden Fällen sind die Fortpflanzungsmechanismen des Wesens unkontrollierbar, da sie eher an wild wuchernde Pflanzen erinnern, als an etwas Menschliches. Auch in *Them!* ist es neben der riesenhaften Gestalt vor allem die rasend schnelle Vermehrung der mutierten Ameisen, die bedrohlich wirkt.³²¹

³¹⁹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 355.

³²⁰ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 17.

³²¹ Vgl. Ebd. S. 18ff.

Gleichzeitig gesellt sich in jedoch ein weiterer furchteinflößender Aspekt hinzu, den auch die *Alien* Filme aufgreifen: Die Angst vor dem Verlust der Individualität und Identität des Menschen durch die Abwertung zum bloßen Wirtskörper. *„Wir alle haben den Wunsch, ein unverwechselbares Individuum zu sein. [...] Wir wollen nicht beliebig austauschbar sein; wir wollen das Bewusstsein unserer Einmaligkeit als Individuum haben.“*³²² Letzen Endes ist die Beziehung Parasit – Wirt immer das Verhältnis *„zwischen dem einen und den vielen, wenn nicht gar das zwischen dem einen und der Quasi-Totalität“*³²³. Seinen Höhepunkt findet dieser Identitätsverlust des Menschen in der erzwungenen Alien Geburt durch den Brustkorb. *„In allen diesen Geschichten drückt sich die Ungläubigkeit und der Ekel des Menschen aus, der nie ganz begreifen kann, was die Ansammlung feuchtglänzender und geädert, pulsierender Klumpen in seinem Körperinnern zu tun haben soll mit seinen Gedanken und Gefühlen. Und in der Begierde, mit der die Parasiten einen Wirten suchen, äußert sich erneut die Spannung zwischen dem drohenden Zerfall des Körpers in seine Einzelteile und deren Streben zurück in eine Ganzheit. Auf der anderen Seite repräsentiert die Art der Beseelung des jeweiligen Parasiten einen Zustand, der vom Menschen als fremdartig erfahren und als Besessenheit gedeutet wird: entweder dumpfe Triebhaftigkeit oder kalte Intellektualität.“*³²⁴

7.3.1. Geburt als Rollentausch in *Alien*

Ich habe die Geburt des Chestburster in *Alien* bereits im vergangenen Kapitel ausführlich geschildert. Doch sie zählt nicht alleine wegen des blutigen Kontrastes zur friedlichen gemeinsamen Mahlzeit davor zu einer der verstörendsten der Filmgeschichte. Sie zieht einen großen Teil ihrer Wirkung gleichermaßen aus den Analogien zum und der Pervertierung des menschlichen Fortpflanzungs- und Geburtsvorganges.

Vor der eigentlichen Geburt spritzt eine Blutfontäne nach oben, die dem austretenden Fruchtwasser nach dem Platzen der Fruchtblase gleicht. Der Chestburster, von phallusartiger Form, schnellt aus Kane, und wird zum fleischgewordenen Bild eines männlichen Alptraums: ein erigiertes Glied, das an keinen Willen gebunden ist, sondern sich vom Körper befreit hat, um zu vergewaltigen und zu töten. Der entmännlichte Körper Kanes wird als leere Hülle zurückgelassen, endgültig zum Wirt für eine fremde Spezies abgewertet.³²⁵ Das Alien setzt sich in dieser Szene über die klassischen menschlichen Rollen von Weiblichkeit und Männlichkeit hinweg. *„Lag die Rolle der Frau auf der Seite der*

³²² Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. München, 1961. S. 22.

³²³ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 91.

³²⁴ Sträuli, Dieter: Zur Psychologie des Phantastischen. Zürich, 1981. S. 120.

³²⁵ Vgl. Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 42.

*Fleischlichkeit, der Hervorbringung des Kindes, war die Rolle des Mannes komplementär, aber nicht weniger bedeutend. Der Vater stand für die Aufgabe der Sozialisation: Er sollte das Kind in die Welt der anderen, in die Sphäre des Sozialen, lenken und es vor einer zu exklusiven Beziehung mit der Mutter bewahren.*³²⁶ Für das Alien ist die Unterscheidung zwischen Mann und Frau, die für unser eigenes menschliches Verständnis von Fortpflanzung so zentral ist, bei der Auswahl des Wirtskörpers vollkommen bedeutungslos. Der männliche Körper wird zum weiblichen gemacht, der Mund zur Vagina, der Brustkorb zur Gebärmutter. *“Because the rational-humanist subject is based on the two-sex model, the Alien’s attack – specifically coded as a sexual assault – subverts the biological model of humanity and thereby questions what it means to be a man and, by extension, a human being.”*³²⁷ Für das Alien ist die Zweiteilung feminin/maskulin beim Wirt nicht relevant, denn alles Menschliche kann zur Brutstätte umfunktioniert werden. Kane stirbt ohne gekämpft zu haben und nimmt damit eindeutig die Opferrolle ein. Gleichzeitig hat sein Körper neues Leben hervorgebracht, ein Privileg, das in der Realität Frauen vorbehalten ist. Auch die anderen männlichen Charaktere werden im weiteren Verlauf der Handlung als Helden disqualifiziert. Parker, weil er abseits von persönlichem Profit kein höheres Ziel verfolgt, Ash, weil er Androide ist, Brett, weil er sturer Befehlsbefolger ohne Führungsanspruch bleibt. Selbst Captain Dallas erweist sich in mehreren Punkten als schwach. Er sucht Hilfe beim Bordcomputer und versucht sich vom grauenhaften Geschehen mit entspannender Musik abzulenken, statt sich den Problemen zu stellen. Gleichzeitig verursacht er sie eigentlich erst, da er bei der Frage, ob der infizierten Kane an Bord darf, alle Sicherheitsbestimmungen missachtet. Damit wird klar dass Ripley die Rolle des „männlichen Helden“ übernehmen muss. Sie allein ist in der Lage, ihre persönlichen Motive dem Allgemeinwohl der Gruppe unterzuordnen.³²⁸ Der Alienparasit wird damit ganz im serreschen Sinne zum Störer einer „natürlichen“ Ordnung, zu einem „*thermischen Erreger*“³²⁹, der es im wörtlichen Sinne vermag, das „*Gesicht der Geschichte zu verändern*“³³⁰. Er transformiert den antizipierten, althergebrachten, männlichen Science Fiction Helden zu einem weiblichen. *“In the final say, Ripley is not a radical feminist or even a political feminist [...]. What Ripley does, however, is question laziness, random decisions from a self-centered autocracy, corporate technocratic capitalism, sexism, subversion, covert operations, and warmongering. She hates nonsense*

³²⁶ Loux, Françoise: Frauen, Männer und Tod in den Ritualen um die Geburt. In: Schlumbohm, Jürgen et al (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte. München, 1998. S. 50-65. Hier: S. 61.

³²⁷ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 59.

³²⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 24.

³²⁹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 291.

³³⁰ Ebd. S. 293.

*and likes cats. Ripley may not have been a feminist hero, but she was a hero for potential feminists.*³³¹

7.3.2. Der Alptraum der Geburt in *Aliens*

In *Aliens* kombiniert James Cameron die Geburt mit dem Traum und stellt damit einen direkten Verweis auf die Ebene des Unterbewusstseins her. Das außerirdische Wesen wird dadurch zur Personifikation aller Ängste, die Ripley quälen. Gleichzeitig legt Cameron den Grundstein für den zentralen Konflikt des Filmes, das Spannungsfeld zwischen Natur und Technik.

Nach den Geschehnissen in *Alien* liegt Ripley in ihrem Krankenbett. Burke, Repräsentant der „Weyland – Yutani Company“, besucht sie gemeinsam mit Kater Jones und klärt sie über die tatsächliche Dauer ihres Aufenthaltes im Weltraum auf. Ripley reagiert fassungslos und ihr Körper verkrampft plötzlich. Die dazwischen geschnittenen Nahaufnahmen des fauchenden Kater Jones legen nahe, dass das Tier mit seinen sensiblen Sinnen das Geschehen zuerst begreift. Als Burke Ripley ein Glas Wasser reichen will, schlägt es ihm diese aus der Hand und es zerschellt am Boden. Dieses Symbol lässt mehrere Interpretationen zu. Einerseits ist Wasser, wie schon dargelegt, das Urelement der Drachen und damit der Aliens.

Andererseits kann es auch als Ripleys Verweigerung der Mutterschaft gelesen werden. Wasser ist auf metaphorischer Ebene eng mit der Frau und Fruchtbarkeit verbunden.³³² *„Das Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten, es ist fons et origo, das Reservoir aller Möglichkeiten der Existenz; es geht jeder Form voraus und trägt jede Schöpfung. [...] Die Berührung mit dem Wasser bedeutet immer auch Regeneration: zum einen, weil auf die Auflösung eine ‚Neugeburt‘ folgt; zum anderen, weil das Eintauchen fruchtbar macht und das Lebenspotential vervielfacht.“*³³³

Ripley wirft auch ihren Nachtschrank und die technischen Geräte der Krankenstation zu Boden, sie entzieht ihren Körper der Technik. Damit macht Cameron schon zu Beginn des Filmes klar, dass Ripley sowohl vom technischen Fortschritt in Gestalt der „Weyland – Yutani Company“, als auch von der animalisch – wilden Seite des Aliens bedroht wird. Die Ärzte stürmen in den Raum, Ripley zieht ihr Nachthemd nach oben. Auf ihrem Bauch zeichnet sich der Kopf des Aliens durch die Haut ab, doch bleibt der blutige Splattereffekt aus, die Geburt

³³¹ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York/London, 2004. S. 61.

³³² Vgl. Cuntz, Vera: *Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe*. Remscheid, 2007. S. 25ff.

³³³ Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt am Main, 1998. S. 114.

findet nicht statt. Cameron macht dadurch klar, dass Ripley noch die Möglichkeit hat, das emotionale Trauma der Alien Begegnung zu überwinden. Als Ripley aus dem Alptraum erwacht, untersucht sie, ob ihr Körper noch intakt ist. Ripleys Unterbewusstsein zeigt deutlich, dass sie unfreiwillig im serresschen Sinne dem Kanal zwischen Natur und Technik aufgefropft ist, als das „*elementare Glied der Parasitenkette*“³³⁴. „*Wer ist feindselig, wer ist gastfreundlich? Jedermann. Aus der Sicht des Dritten hat die Sache stets ein Doppelgesicht, ist jeder Fisch und Fleisch, Wirt und Gast zugleich und Feind noch obendrein.*“³³⁵ Weigert sie sich, dem Druck der „Weyland – Yutani Company“ nachzugeben und an der Mission teilzunehmen, verliert sie alle Privilegien und ihren sozialen Status. „*Cameron’s camera has already shown Gorman and Burke appraising the filthy corridor outside Ripley’s apartment to establish that Ripley is becoming a cigarette-smoking, white-trash loser.*“³³⁶ Nimmt sie an der Mission teil, muss sie sich den tiefsten Ängsten ihres Unterbewusstseins stellen. Denn die Monster aus den Alpträumen, vor denen sich auch die kleine Newt auf LV-426 fürchtet, sind Realität geworden und Manifestierung von Ripleys Neurosen. „*The subject matter of Ripley’s nightmare further sets up the themes Cameron will explore in the film. First and foremost is the fear of biological motherhood. As Ripley is in a hospital, surrounded by hospital staff and instruments, her birthing scene is visually more closely tied to normal human labour than Kane’s, which happens over a meal. Prefiguring the monstrous Alien Queen, this image of monstrous birth equates the anatomy of the human female with that of the Alien female.*“³³⁷ Cameron zeigt schon in dieser Szene die Ambivalenz von Mütterlichkeitskonzepten, ein Thema das er im weiteren Handlungsverlauf noch vertiefen wird. Einerseits ist Ripleys Alptraum Ausdruck ihrer traumatischen Erfahrungen in *Alien*, andererseits spiegelt er ihre Schuldgefühle wieder, nicht für ihre mittlerweile verstorbene Tochter dagewesen zu sein. Ripley hat als Mutter versagt.³³⁸

Da eine Verarbeitung auf der Ebene des Unterbewussten nicht möglich ist, muss sich Ripley ihren inneren Dämonen in der Realität stellen. Die letzten Szenen des Filmes deuten an, dass diese Traumabewältigung tatsächlich gelungen ist. Ripley versichert Newt nach der

³³⁴ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 37.

³³⁵ Ebd. S. 96.

³³⁶ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 80.

³³⁷ Ebd. S. 75.

³³⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 27.

Vernichtung der Aliens, dass sie nun schlafen könne, ohne Alpträume befürchten zu müssen.³³⁹

7.3.3. Geburt und Tod als Parallelität und Paradox in *Alien*³

David Fincher inszeniert die Geburt des Aliens aus dem Körper des Hundes auf Fury 161 als Parallelmontage. Er stellt Geburt und Begräbnis auf eine Stufe und gibt ersterer damit sakrale Tiefe. Das Naheverhältnis zwischen Tod und Geburt, das charakteristisch für die Serie ist, wird herausgestellt und das apokalyptisch – christliche Thema des Films visualisiert.³⁴⁰ Die Geburt des Parasiten, „*der sich stets nur in der Nähe des Todes hält*“³⁴¹, wird dadurch einerseits zu einem religiösen Ereignis, gleichzeitig verdeutlicht die Parallelität auch den Hybridcharakter des Parasiten. Der Tod wird paradoxerweise gleichzeitig zum „*Einbruch der Abwesenheit des Anderen in die eigene Gegenwart*“³⁴², als auch zum Ausbruch der Anwesenheit des Anderen, des Dritten, in die eigene Gegenwart.

Ein Schwenk über den Heizkessel der Bleigießerei, der entfacht wurde um Hicks' und Newts Leichen einzuäschern, leitet die Geburtsszene ein. Es folgt ein Schnitt auf einen der Gänge des Gebäudes. Die Kamera fährt langsam auf den Hund am Ende des Tunnels zu, ein kreisförmiger Regenbogen wird am äußeren Bildrand sichtbar. Der Regenbogen kann als Verweis auf die Offenbarung des Johannes gelesen werden, wo er Symbol für die Heiligkeit des Richtenden bei der Apokalypse ist: „*Und ich sah: Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. Und über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah.*“³⁴³ Die biblische Apokalypse als das Ende aller Tage kann in diesem Kontext als Zusammenführung der Vergangenheit und der Zukunft gelesen werden, als das Ende der Zeit selbst.

Fincher nutzt auch das Motiv des Blutes, um die Gleichzeitigkeit von Tod und neuem Leben weiter zu verdeutlichen. In einer Parallelmontage zeigt er, wie das Alien in einer Blutlache aus dem Hund herausbricht, während zeitgleich Blut aus Ripleys Nase rinnt. Dies kann einerseits als Vorgriff auf Ripleys Selbstopferung interpretiert werden, andererseits schafft es eine Verbindung zwischen ihr und dem Hund als ebenfalls Gebärende. Hervorzuheben ist in diesem Kontext auch der englische Untertitel des Films: *The bitch is back*. Denn das

³³⁹ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 28.

³⁴⁰ Vgl. Ebd.

³⁴¹ Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 185.

³⁴² Bahr, Hans-Dieter: Den Tod denken. München, 2002. S. 85.

³⁴³ Die Offenbarung des Johannes, 4,2 – 4,3. Zitiert nach: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/offb4.html> (17.6.14)

englische Wort „bitch“ kann als Bezeichnung für eine Hündin, als auch als herabwürdigendes Schimpfwort für Frauen benutzt werden.³⁴⁴

*„Ripley’s nosebleed further connects her body with that of the dog, indicating, in fact, her status as contaminated ,bitch‘. It is a red flag that indicates ,something is going on inside the body,’ a sign of the interior life/self that points to the stained innocence in the film’s opening shots. The blood that indicated contamination now indicates her difference, her monstrosity. The fact that the blood erupts from Ripley’s nose and not her vagina in no way diminishes the importance of the symbolic bleeding, for the face (specifically the mouth) is how the Alien enters the human body. Furthermore, the nosebleed represents the confluence of the microcosm and macrocosm – what is happening in the outside world is happening inside Ripley.“*³⁴⁵

Fincher zieht damit nicht nur eine Parallele zwischen Geburt und Tod, sondern auch zwischen Innen- und Außenwelt. Gleichzeitig verbindet er, wie bereits angedeutet, Vergangenheit und Zukunft, ein Spannungsfeld in dem Parasiten konstant operieren. *„Die irreversible Zeit des Lebendigen beginnt mit dem Parasitenleben, mit dessen zweifacher Aktivität des Rauschens und der Auswahl. Sie zweigt ab und kanalisiert.“*³⁴⁶ Dieser Hybridcharakter ist es, der den Alienparasiten so schwer zu fassen und zu begreifen macht. Er ist ursprünglich, das Dritte vor dem Zweiten³⁴⁷, *„immer da, Gott oder Dämon, Vernunft oder Rauschen“*³⁴⁸. *„Statt ausgeschlossen zu werden, kommt er hinzu. Statt zu Tode zu kommen, tötet er.“*³⁴⁹ Er entzieht sich jeder Trennung, jeder Einordnung in ein menschliches Weltbild, jeder Relativierung, weil er das Wesen der Relation ist³⁵⁰. *„Diese Macht beruht einfach darauf, dass er Beziehung ist, dass er nicht im Sein fixiert, nicht an einer bestimmten Stelle festgewurzelt ist, dass er im Funktionieren der Relationen steckt, insofern er in ihr Geflecht eingetaucht, insofern er relational ist und somit vervielfacht und kollektiv.“*³⁵¹ In ein System der *„Menschenwelt-zeitigenden Gedächtnisbildung“*³⁵², das sich in seiner Gesamtheit aus Wissenschaft, Technologie und philosophisch-politischem Denken durch Differenzierung

³⁴⁴ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 29.

³⁴⁵ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 129.

³⁴⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 287.

³⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 97.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd. S. 96.

³⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 98.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 180.

definiert, dringt der Parasit und „*bringt ein Gefälle hinein*“³⁵³. Die Oppositionen Geburt – Tod, Mann – Frau, Tier – Mensch, innen – außen, Vorzeit – Endzeit werden durchstoßen und heimgesucht, die Grenzen werden annulliert.³⁵⁴ „*Wenn die christliche, wie die darwinistische, wie die technologische Welt-Erzählung, eine Ordnung der Trennungen ist, so ist das Alien Zentrum von Vermischung und damit zugleich antichristlich und antitechnologisch. Das Lebende und das Tote, das Tier und der Mensch, das Männliche und das Weibliche, das Gegenwärtige und das Zukünftige, das Materielle und das Imaginäre, das Äußere und das Innere, das Organische und das Materielle, das Wirkliche und das Künstliche, am Ende sogar auch High-Tech und Low-Tech, Supercomputer und Gründerzeitmaschine, das Alien ist das Halbwesen, das Zwischenwesen, das uns Angst macht, weil es zugleich aus tiefster Vergangenheit und weiter Zukunft kommt. Genauer gesagt ist das Alien ein Wesen, das die Zeit gefressen hat. Es repräsentiert die unmöglichste Zeit unserer Vorstellung, die reine Gegenwart.*“³⁵⁵ Die Störung der ausschließenden differenziellen Ordnung wird zur Zerstörung der linearen zeitlichen Ordnung des Seins. In der reinen Gegenwart sind Geburt und Tod nicht getrennt, mythische Vorzeit und apokalyptische Endzeit vereinigt, das „*Bei-Sich-Sein des Tiers und das unendliche Genießen Gottes*“³⁵⁶. Als Wesen der reinen Gegenwart beherrscht das Alien den Augenblick, kontrolliert den Ausnahmezustand. Der Parasit hat damit die absolute Macht über den Moment der Eskalation, ähnlich einem Terroristen oder Amokläufer. Lars Koch schreibt in Zusammenhang mit Letzteren von *Punktzeit*³⁵⁷, von der „*Wucht der Tat in Korrelation zur Unterbestimmtheit der jeweiligen Akteure*“³⁵⁸. Dieser Gedanke lässt sich auch auf das Alien anwenden, dass sich in jeder Hinsicht einer Kategorisierung nach einem menschlichen Erfahrungsmuster entzieht. Es kann nicht festgemacht werden, weder örtlich, denn es ist immer „das Fremde“, noch zeitlich: „*Bringt diese Nicht-Lokalisierbarkeit und Unlesbarkeit des Feindes, die die Sehnsucht nach Unterscheidung und Identifikation umso dringlicher erscheinen [...] lässt, an sich schon ein Moment tiefer Beunruhigung mit sich, so verstärkt sich dieses zudem noch durch die zeitliche Durchkreuzung von Normalzeit und Tatzeit.*“³⁵⁹

³⁵³ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 293.

³⁵⁴ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 180.

³⁵⁵ Seeßlen, Georg, Metz Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges – Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin, 2002. S. 110.

³⁵⁶ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 181.

³⁵⁷ Vgl. Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 222.

³⁵⁸ Ebd. S. 223.

³⁵⁹ Ebd. S. 224.

7.3.4. Die künstlichen und natürlichen Geburten in *Alien: Resurrection*

Wie bereits der Titel des Filmes suggeriert, kommt es in *Alien: Resurrection* sowohl zu einer Wiedergeburt der Königin, als auch zu einer Wiedergeburt Ripleys dank der Klontechnologie. In dem Film finden sich insgesamt vier verschiedene Geburtsszenen, die auf die Kernthemen des vierten *Alien* Teils aufmerksam machen. Ripleys Geburt und die Entnahme der Königin sind technisierte Geburten, die die Klonthematik berühren und die Frage nach der eigenen Identität aufwerfen. Gleichzeitig werden die Geburtssituationen von Jeunet genutzt, um die Überschneidungen zwischen Mensch und Parasit herauszustellen.³⁶⁰ Dies entspricht auch Michel Serres Argumentation, der den Menschen als „*universellen Parasiten*“³⁶¹ betrachtet. „*Ich bin noch nie auf eine Menschengruppe gestoßen, die nicht bis ans Ende ginge, die ihre Praktiken nicht bis zum äußersten triebe.*“³⁶²

Am Beginn des Filmes steht eine Kamerafahrt zur nackten Ripley, die in einem riesigen Glaskontainer in künstlichem Fruchtwasser treibt und dabei von weiß gekleideten Wissenschaftlern beobachtet wird. Ripleys Stimme aus dem Off zitiert Newt aus *Aliens* und weist bereits zu Beginn darauf hin, dass sich die Feindbilder ändern werden und die Aliens nicht die einzigen Parasiten auf der Forschungsstation „Auriga“ sind. Ripleys Körper wirkt kindlich, ihre Hände sind schützend vor der Brust verschränkt, sie ist völlig haarlos. Ripley wurde nur deshalb geklont, weil sie eine Alienkönigin in ihrem Körper trägt.³⁶³

In der nächsten Einstellung blendet das Bild zu den Wissenschaftlern über. Diese nehmen auf einem Isolationsoperationstisch einen Kaiserschnitt an Ripley Nr. 8 vor. Ripley ist noch nicht bei Bewusstsein, was sie paradoxerweise zur „Mutter“ macht, obwohl sie selbst noch nicht „geboren“ wurde.³⁶⁴ Im letzten Teil der Reihe kommt es damit zu einer interessanten Variation des Motivs der Geburt. Während das Ins-Leben-Treten des Aliens in allen Teilen als unmenschlicher Prozess dargestellt wird, kommt es in *Alien: Resurrection* zu einer Umkehrung des Settings. Ripley Nr. 8 wird nicht geboren, sondern ist ein technologisch erzeugter Klon. Ihre Geburt ist damit entmenslicht, jedoch vom Menschen erzwungen.³⁶⁵

³⁶⁰ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 33.

³⁶¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 45.

³⁶² Ebd. S. 22.

³⁶³ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 33.

³⁶⁴ Vgl. Ebd.

³⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 33.

„Die Geburt ist ein Ausschluss, das Gebären ein Abschied. Scherbengericht, Quarantäne, Verbannung.“³⁶⁶

Das einzige Interesse gilt dem Parasiten, den sie in sich trägt. Sie wird damit nicht vom Alien, sondern von ihren eigentlichen Artgenossen zur Brutstätte umfunktioniert und zum Wirtskörper gemacht. *„Wir schmarotzen von unseresgleichen und leben mitten unter ihnen.“*³⁶⁷ Bei Jeunet wird Ripleys Wiedergeburt zu einem sterilen Vorgang, bei dem die Greifarme des Isolationsoperationstisches zu einer Metapher für die Distanz zwischen Gebärender und Geburtshelfern werden. Im Gegensatz dazu ist der Ripley Klon mit der Alienkönigin durch eine Nabelschnur verbunden. Die Verbindung zwischen Mensch und Parasit drückt sich dadurch sowohl auf biologischer, als auch auf symbolischer Ebene aus.³⁶⁸ Die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler ist auf die Königin zentriert. Der Ripley Klon ist Nebensache und wird nur zusammengeñäht, weil seine Vitalwerte stabil sind. *“The next scene takes us down an impossibly deep cylindrical cell onto the body of the clone sealed inside a white diaphanous bag, presumably to help her heal. A guard stops to look down on her body, and his gaze takes us to a close-up of the clone as she wakes up inside the bag. In a series of shots interspersed with darkness (as if she is waking and passing out), she takes her first gasps of air and slowly writhes out of the bag. The effect is that of a chrysalis in a cocoon struggling to get free and, at points, of a body emerging from its death shroud. The protective sack also evokes a garbage bag, since the Auriga scientists have taken what they wanted and tossed the clone away.”*³⁶⁹ Als Ripley ihren Körper untersucht, stößt sie auf die eintätowierte „8“. Der Klon kann sich das zunächst nicht erklären, begreift aber, dass es mit ihrer eigenen Identität zu tun haben muss. Ripley trifft später auf der Flucht vom Raumschiff auf ihre Vorgängerklone. Ripley Nr. 1-7 entpuppen sich als deformierte, nicht oder kaum lebensfähige Wesen, die nichts Menschliches an sich haben. Sie sind nichts weiter als fleischliche Überreste von gescheiterten wissenschaftlichen Versuchen.

Die Geburt der Königin hingegen erhält durch den technologisierten Prozess eine menschliche Facette. Erstmals ist ihr Eintritt ins Leben nicht mehr zwangsläufig mit dem Tod des Wirts verbunden. Obwohl es zu Beginn scheint, als ob die Königin den normalen Reproduktionszyklus durch Eier legen einleiten würde, beginnt sie sich bald danach weiter ins Menschliche zu verändern. Der für die Erschaffung Ripleys zuständige Arzt Dr. Gediman

³⁶⁶ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 137.

³⁶⁷ Ebd. S. 23.

³⁶⁸ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 33ff.

³⁶⁹ Gallardo, Ximena und Smith, C. Jason: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. New York/London, 2004. S. 165ff.

wird eingesponnen im Nest der Königin zu einem „talking head“ umfunktioniert, ähnlich dem Androiden Ash im ersten *Alien* Teil. Als Stimme aus dem Off erklärt er zusammenfassend³⁷⁰: *“I told you, at first everything was normal. The queen laid her eggs. But then she started to change. She added a second cycle, so this time there is no host. There are no eggs. There is only her womb and the creature inside. That is Ripley’s gift to her: a human reproductive system. She is giving birth for you, Ripley. And now she is perfect!”*³⁷¹

Die Königin bringt schließlich in einem schmerzhaften, dem menschlichen Reproduktionszyklus ähnlichem, Geburtsvorgang ein Wesen zur Welt, das einen Hybrid zwischen Mensch und Alien darstellt. Das Gesicht ähnelt einem menschlichen Totenkopf, er verfügt nur über ein Gebiss, hat erstmals Augen. Der Hybrid wendet sich gegen die Königin, attackiert und tötet diese. *„Es frisst seinen Schöpfer, verschlingt sein Fleisch und seine Stunden, nach und nach setzt es sich an die Stelle seines Körpers. Diese Eroberung bereitet Angst. Wer bin ich?“*³⁷²

Die Szene entspricht einer Neuinterpretierung der Standardsituation Geburt, wie sie aus den *Alien* Teilen davor bekannt ist. Ein menschenähnliches Wesen schlüpft aus einem Alien und tötet den Wirt. Jeunet rückt damit den Menschen noch näher an das Parasitäre heran.

Gleichzeitig bringt er einen realen, psychologischen Aspekt ins Spiel. Die Kinderpsychologin Melanie Klein hat sich mit einem verstörenden frühkindlichen Begehren auseinandergesetzt, in dem der Säugling den Wunsch verspürt, in den Mutterleib einzudringen, der zu dieser Zeit ein Behältnis für alles Gute und Schlechte ist, das er kennt: Nahrung (Muttermilch aus der Brust) und Rivalen (die Geschwister).³⁷³ Im Kind entsteht der Wunsch den Körper der Mutter auszuhöhlen, seinen Inhalt zu rauben und ihn schließlich zu zerstören³⁷⁴. *„Das Bild des kleinen, etwa sechs bis neun Monate alten Kindes, das mit allen Mitteln des Sadismus, mit Zähnen, Nägeln, Exkrementen und seinem ganzen, in der Phantasie zu gefährlichen Waffen verwandelten Körper, die Zerstörung der Mutter anstrebt, scheint nicht nur abschreckend, sondern auch unglaublich. Es ist – wie ich aus eigener Erfahrung weiß – schwer, sich zu der Erkenntnis zu entschließen, dass dieses abschreckende Bild der Wahrheit entspricht.“*³⁷⁵

Psychologisch lässt sich die Szene auch als Spiel mit unterdrückten Schuldgefühlen interpretieren. Die Verleugnung der Abhängigkeit von der eigenen Mutter wird aufgegriffen und in Szene gesetzt: *„Die Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der [der Parasit] im Körper seines Wirtes quasi ein- und ausgeht, ist die Umkehrung einer andern Situation, eine*

³⁷⁰ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 209.

³⁷¹ Dr. Gediman in *Alien: Resurrection* 83:35

³⁷² Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 199.

³⁷³ Vgl. Sträuli, Dieter: *Zur Psychologie des Phantastischen*. Zürich, 1981. S. 126.

³⁷⁴ Vgl. Klein, Melanie: *Die Psychoanalyse des Kindes*. München, 1973. S. 163.

³⁷⁵ Ebd. S. 165.

*zutiefst befreiende und befriedigende Umkehrung, auch wenn sie das Bewusstsein schockiert. Verdeckt und aufgehoben wird die Situation eines Kindes, das von Seiten seiner Mutter hören muss, dass sie es unter Schmerzen geboren, mit ihrem Herzblut ernährt und Jahre ihres Lebens seiner Erziehung geopfert hat.*³⁷⁶

Nachdem der Alien - Mensch Hybrid seine biologische Mutter zerstört hat, wendet er sich auch gegen seinen wissenschaftlichen Vater. Dr. Gediman hat seine Schuldigkeit als Erzeuger und „talking head“ getan, sein Kopf wird zwischen den monströsen Kiefern des Alienmenschen zermalmt. Der Hybrid ist jedoch das erste Exemplar seiner Gattung, das ansatzweise Gefühl zeigt. Es hält Ripley für seine Mutter und wendet sich mit Gesten der Zuneigung an sie. Zwischen zwei Alternativen hat sich der Hybrid für die Mutter mit dem Menschenkörper entschieden. Die Zerstörung der Alienkönigin ist eine Emanzipation vom evolutionsgeschichtlich älteren Organismus, eine Neuanpassung im darwinistischen Sinne. Erst der Tod des Hybriden kann ihn von der „Menschenmutter“ trennen.³⁷⁷ Am Ende des Films kommt es im Lagerraum des Shuttles zum Showdown zwischen Ripley und dem Hybriden. Mit ihrem säurehaltigen Blut ätzt Ripley ein Loch in ein Fenster. Der Alienmensch wird durch das Loch ins Weltall gesaugt, was *„im Subtext nichts anderes als Abtreibung“*³⁷⁸ darstellt.

*„Ein Parasit wehrt sich dagegen, selbst zum Opfer eines Parasiten zu werden; die Sache ist äußerst einfach. Ich kostete meiner Mutter, meiner Wirtin, das Leben und setze ganz symmetrisch dazu meine Kinder aus; ich komme als Wirt nicht in Frage. Niemand kann mich verdrängen.“*³⁷⁹

In der vierten Geburtsszene in *Alien: Resurrection* veranschaulicht Jeunet schließlich die Übernahme von parasitären Verhaltensmustern durch den Menschen noch weiter. Purvis wurde von den Weltraumpiraten entführt und verkauft. Die Wissenschaftler der „Auriga“ haben ihn einem Facehugger ausgesetzt, so dass er den Alienorganismus im Körper trägt. Als Purvis das herannahende Ausbrechen des Parasiten spürt, setzt er den Fötus als Waffe gegen Dr. Wren ein, der die Gruppe der Fliehenden in Schach hält. Durch eine Trickaufnahme, die die Kamera durch Purvis schreienden Mund, dessen Hals und Eingeweide zum Alien Fötus führt, empfindet Jeunet den parasitären Zeugungsvorgang nach. Purvis Schrei wird vom Fötus als Geburtsschrei fortgeführt, was die Verbindung zwischen Parasiten und Mensch, Gebärendem und Fötus noch weiter verdeutlicht. Purvis

³⁷⁶ Sträuli, Dieter: Zur Psychologie des Phantastischen. Zürich, 1981. S. 128.

³⁷⁷ Vgl. Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004. S. 211.

³⁷⁸ Ebd. S. 214.

³⁷⁹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 198.

geht gegen Wren mit kalter, planmäßiger Brutalität vor, in der sich der Instinkt und Selbsterhaltungstrieb des Aliens widerspiegelt. Sein Leben ist verwirrt, er fürchtet Wren nicht mehr und nimmt ihn mit in den Tod, um den Anderen die Flucht zu ermöglichen. Jeunet hat diese Szene der Geburt des Hybriden vorangestellt, um die Überschneidungen zwischen Mensch und Alien weiter in den Mittelpunkt zu rücken. Menschen zeigen parasitäre Verhaltensmuster und umgekehrt, die Grenze zwischen Gut und Böse verschwimmt.³⁸⁰

Jeunet rückt damit etwas in den Fokus, was sich als roter Faden verdeckt in allen *Alien* Filmen finden lässt. Die Rollen des Parasiten und des Wirten sind nicht klar auf Alienorganismus und Mensch aufgeteilt. Die Trennlinie ist schwammig und nach beiden Seiten durchlässig. Bei genauerer Betrachtung ist die strikte Zweiteilung Mensch/Wirt – Alien/Parasit in keinem Teil der Quadrologie zulässig. Denn schon vor dem ersten Zusammentreffen in *Alien* gibt es eine Macht, die bevorzugt aus dem Hintergrund heraus agiert. *„Es gibt ein Drittes vor dem Zweiten, es gibt einen Dritten vor dem anderen.“*³⁸¹ Dieses Dritte ist die „Weyland- Yutani Company“, auf die ich im letzten Teil meiner Arbeit näher eingehen möchte.

7.3.5. „Weyland – Yutani“: Der Paraparasit

*„Merkwürdigerweise ist die orbitale Macht der Konzerne das einzige, was uns an Kubricks Zukunftsvision [2001 – A Space Odyssey] heute noch genauso realistisch erscheint wie 1968. Die Grenzen des Menschen im Weltall scheinen definitiv mit den Grenzen der ‚freien Marktwirtschaft‘ ineins gesetzt (und die holt sich, wie in ALIEN, ihre Parasiten aus dem Weltraum, die die Menschen buchstäblich ‚konsumieren‘).“*³⁸²

Nimmt man Serres Denkansatz vom Parasiten als Ursprung einer Geschichte³⁸³ als Grundlage, so lässt sich das Wirken der „Weyland - Yutani“ Company ganz an den Beginn der Quadrologie stellen. Die ursprüngliche Mission der „Nostromo“ ist an sich schon ein parasitärer Akt. Sie soll die Ressourcen eines kolonialen Planetensystems ausbeuten, ganz im Sinne einer frühkapitalistischen Wirtschaftsordnung des Kolonialismus und Imperialismus.³⁸⁴ Diese ursprüngliche Mission tritt jedoch in den Hintergrund, als die Crew, ähnlich dem serresschen Steuerpächter, von einem Störgeräusch, einem physikalischen

³⁸⁰ Vgl. Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007. S. 35ff.

³⁸¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 97.

³⁸² Seeßlen Georg und Jung, Ferdinand: Stanley Kubrick und seine Filme. Marburg, 1999. S. 176.

³⁸³ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 280.

³⁸⁴ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 287.

Rauschen³⁸⁵, aus dem Kälteschlaf gerissen wird. Ein aufgefangenes Notsignal hat die „Nostromo“ dazu veranlasst, eine Kursänderung einzuleiten. Dieses Störgeräusch verändert die gesamte Handlung des Filmes. Die eigentliche Mission verliert zwar an Bedeutung, wird dadurch jedoch nicht obsolet, da sie die Voraussetzung für die Geschehnisse ist, das ursprünglich Parasitäre, der Missbrauch vor dem Brauch³⁸⁶. *“The Nostromo’s real Mission and the heartless manner in which it has been contrived illustrate the depth of inhuman exploitativeness which has been developed out of earlier terrestrial excesses of venture capitalism.”*³⁸⁷

Harvey Greenberg unternimmt in seinem Text *“The Fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary „Cruel“ Horrorfilm”* den Versuch Hintergründe aufzuarbeiten, die in *Alien* nicht dezidiert erzählt werden. Die Auswechslung des Wissenschaftsoffiziers durch den Androiden Ash kurz vor Abflug und die Geheimorder 937 lassen darauf schließen, dass der „Weyland – Yutani Company“ das Notsignal von LV-426 bekannt war und sie es auch teilweise entschlüsselt hatte. Die Informationen die sich daraus ergaben, waren eindeutig: eine intelligente außerirdische Lebensform, die technisch in der Lage ist Raumschiffe zu bauen, ist auf einem fremden Planeten Opfer einer tödlichen Spezies geworden. Vor ihrer Vernichtung gelang es der Lebensform jedoch noch, ein Warnsignal abzusetzen. Bemerkenswert ist der Schluss, den die „Weyland – Yutani Company“ aus diesen Informationen zieht. Sie wollen um jeden Preis in den Besitz dieses Fremdorganismus kommen. Vorgeblich zu Forschungszwecken, doch, wie Ripley bald durchschaut, eigentlich als Biowaffe.³⁸⁸ Der Konzern handelt hierbei im Sinne von Machterhalt parasitär vorausblickend, denn *„der Parasit hat nur einen Feind: den nämlich, der ihn aus der Position des Parasiten zu verdrängen vermag“*³⁸⁹. Gleichzeitig zeigt die reale biologische Kriegsführung, dass Natur sehr wohl als Waffe verwendet werden kann. *„Perhaps the Company is one of many battling for galactic hegemony like our own Krupps and DuPonts; perhaps it competes with other conglomerates, hawking military hardware to warring states across the universe.”*³⁹⁰

Greenberg erörtert auch die Frage, warum kein militärisch gut ausgerüstetes Schiff voller Soldaten zu LV-426 geschickt worden ist. Dabei geht es in erster Linie um Geheimhaltung,

³⁸⁵ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 313.

³⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 17.

³⁸⁷ Greenberg, Harvey: *The Fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary „Cruel“ Horrorfilm*. In: *The Psychoanalytic Review*. Vol. 70, No. 2, 1983. S. 261.

³⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 261ff.

³⁸⁹ Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main, 1981. S. 161.

³⁹⁰ Greenberg, Harvey: *The Fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary „Cruel“ Horrorfilm*. In: *The Psychoanalytic Review*. Vol. 70, No. 2, 1983. S. 261.

denn Parasiten machen sich stets unsichtbar im Unmöglichen.³⁹¹ Dadurch verhindert die „Weyland – Yutani Company“ eine eventuelle Entdeckung durch andere Konzerne und gleichzeitig kann die Mannschaft durch die Tarnung als Rettungsmission getäuscht werden.³⁹² Mit der Tatsache, dass die Crew ersetzbar ist, erreicht der Konzern mehrere Ziele. Einerseits ist es schlichtweg günstiger, da die Kosten für eine militärische Operation mit modernen Waffen viel höher wären. Es scheint unvorstellbar, dass in Zeiten von Antischwerkraft- und Kälteschlaftechnologie keine effektiveren Waffen als Elektrostöcke und Flammenwerfer zur Verfügung gestanden wären. Im Erfolgsfall hätte die „Nostromo“ außerdem nicht nur den außerirdischen Organismus, sondern auch die Erzfracht zur Erde gebracht.³⁹³ Dennoch scheint es nicht plausibel, dass Profitmaximierung der einzige Grund für diese Strategie war. Naheliegender ist, dass die „Weyland – Yutani Company“ auf eine Rückkehr der „Nostromo“ als Geisterschiff spekuliert hat, mit Ash und dem Alien an Bord. Damit hätte es nämlich auch keine lästigen Zeugen gegeben und dies würde auch exakt der Vorgehensweise des „Weyland – Yutani Company“ Mitarbeiters Burke in *Aliens* entsprechen. Dass im Erfolgsfall die gesamte Menschheit in Gefahr gewesen wäre, ist dem Konzern nicht bewusst oder schlichtweg gleichgültig.³⁹⁴

Die Rolle des Androiden Ash in der Geheimoperation liegt auf der Hand. Er sollt das eigentliche Missionsziel mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln bewahren und schützen. Während er sich zunächst nur passiv – aggressiver Taktiken wie Abwiegeln und Verzögern bedient, geht Ash nach seiner Enttarnung ganz in seiner Wut auf, in deren Rücksichtslosigkeit er schon dem Alien ähnelt.³⁹⁵

Damit hat die Crew der „Nostromo“ in Wirklichkeit drei Feinde gleichzeitig. Erstens den Alienparasiten, der im Wesentlichen seinem Instinkt folgt und Monstrum nur aus Sicht seiner Opfer ist. Zweitens den Androiden Ash, der vom Konzern programmgesteuert ist. Drittens die „Weyland – Yutani Company“, die als steuernde Macht im Hintergrund fungiert. *“The authentic moral monstrosity of the piece is the Company and its fellow corporate predators. The Company’s despicable materialism has infected the heart, corroded relationships almost beyond repair, struck hurtfully at the center of individual, group and family integrity.”*³⁹⁶ Die

³⁹¹ Vgl. Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 335.

³⁹² Vgl. Greenberg, Harvey: The Fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary „Cruel“ Horrorfilm. In: The Psychoanalytic Review. Vol. 70, No. 2, 1983. S. 261ff.

³⁹³ Vgl. Ebd. S. 262.

³⁹⁴ Vgl. Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg. 2006. S. 289.

³⁹⁵ Vgl. Greenberg, Harvey: The Fractures of Desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the Contemporary „Cruel“ Horrorfilm. In: The Psychoanalytic Review. Vol. 70, No. 2, 1983. S. 262.

³⁹⁶ Vgl. Ebd. 263.

„Weyland – Yutani Company“ wird damit zu einem Paraparasiten im serresschen Sinn: *„Es gibt zwei Arten von Parasiten. Die erste ist direkter, wenngleich höchst hinterlistig und durchtrieben; die zweite, mehr vermittelte, thematisiert die Relation, kompliziert sie und erhebt sie zur Relation von Relationen. Ganz so, als erfände man hier den Para-Parasiten, als enthemmte man die Enthemmung, als wiche man noch von der Abweichung ab. Primäre List und List der List, das wird bald kein Ende mehr finden.“*³⁹⁷ Die Unsichtbarkeit und Unantastbarkeit der „Weyland – Yutani Company“, die als gesichtsloser Parasit hinter allen Fassaden agiert und dirigiert ist das, was der *Alien* Quadrologie ihren konstanten, paranoiden Unterton verleiht. Der serressche Hase im Garten, der schon da war als das Gelände noch brachlag³⁹⁸, in einem Garten der unzugänglich geworden ist und nicht mehr betretbar ist. *„Aber immerhin: In Metropolis ist der Herrscher, ist Die Firma noch zu sehen, so wie man Rathenaus und die dämonischen Hugenberges noch gekannt hat, in den Alien – Filmen zeigt sich der Konzern nicht mehr, nur seine Abgesandten zeigen sich noch.“*³⁹⁹

Abschließend möchte ich noch einmal zusammenfassend auf die Begriffe des Konstruktions- und Dekonstruktionswertes zurückkommen. Der Plot der *Alien* Reihe kann im Wesentlichen ganz im serresschen Sinne als eine Kaskade von parasitären Beziehungen gedeutet werden. Diese beginnt im Individuum selbst, im Spannungsverhältnis zwischen der Körperlichkeit und damit Sterblichkeit und dem Wunsch nach Eigenständigkeit und Ganzheit. Der Alienparasit dringt gewaltsam in den Körper ein und dekonstruiert damit die Einheit von Körper und Geist ebenso, wie jedes menschlich-biologische Verständnis, das auf der Unterscheidung Mann – Frau aufbaut. Durch die Degradierung zum Wirtskörper wird stattdessen die Frage konstruiert: was bedeutet es letzten Endes überhaupt, Mensch zu sein im Angesicht einer übermenschlichen Bedrohung?

Auf der nächsthöheren, der gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Ebene, bricht der Parasit ebenfalls bekannte Strukturen auf. Er enttarnt die männlichen Protagonisten in *Alien* als unfähig, Verantwortung in einer Krisensituation zu übernehmen. Dadurch wird das Gesicht der ganzen Geschichte verändert, anstatt des bekannten „männlichen Helden“ ein weiblicher konstruiert und Ripley zu einer feministischen Identifikationsfigur.

Doch das Alien wirkt noch in anderer Hinsicht als Katalysator. Es dekonstruiert durch seine Existenz und die Beherrschung des Ausnahmezustandes parasitäre Verhältnisse in der menschlichen Gesellschaft. Spätestens in *Alien: Resurrection* wird überdeutlich, dass die

³⁹⁷ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 129.

³⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 122.

³⁹⁹ Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor – Texte Zum Laufbild. Nr.11, 1997. S. 3 -16. Hier: S. 8.

Trennung zwischen Mensch und Parasit nicht möglich ist. Der Mensch wird als parasitäres Wesen enttarnt, das in seiner Rücksichtslosigkeit dem Alien um nichts nachsteht. Das Alien ist ein Geschöpf der reinen Gegenwart, der Mensch gebunden zwischen Geburt und Tod. Doch diese Lebenszeit wird irrelevant, wenn das Klonen die Möglichkeit ewiger Existenz eröffnet. Was Gediman und Wren in *Alien: Resurrection* aber letzten Endes mit dem Alienparasiten auf eine Stufe stellt, ist die rücksichtslose Abwertung Ripleys zum Wirten, ihre Entmenschlichung, die Reduktion ihrer Person auf das bloße Fleisch.

Dabei sind die Wissenschaftler der „Auriga“ nur Marionetten in einem viel größeren parasitären Gefüge. Als Mitarbeiter der „Weyland – Yutani Company“ sind sie nicht mehr als Fangarme des „*gesichtslosen Krakens*“⁴⁰⁰ der hinter und über allem agiert. Die „Weyland – Yutani Company“ entpuppt sich letzten Endes als der größte und gefährlichste Parasit der *Alien* Reihe, denn sie ist nicht nur in das Geflecht der Relationen eingetaucht, sondern so damit verschmolzen, dass sie unauffindbar und damit unantastbar geworden ist. In den *Alien* Filmen ist sie zur Relation selbst transformiert, zum Sinnbild von Gier und „*irreversibler Zirkulation*“⁴⁰¹. Im wahren Leben mag sie ganz in der Tradition der Science Fiction als Warnung vor einer Zukunft dienen, die aus der momentanen Gegenwart zumindest vorstellbar ist.

⁴⁰⁰ Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor – Texte Zum Laufbild. Nr.11, 1997. S. 4.

⁴⁰¹ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 284.

8. Schlussbemerkungen

Ich hoffe, dass es mir mit meiner Arbeit gelungen ist, die parasitären Kaskaden die sich in den *Alien* Filme finden, herauszuarbeiten. Gleichzeitig hoffe ich auch, damit die Eignung von Serres Text als filmanalytisches Werkzeug bewiesen zu haben. Meiner Einschätzung nach hat sich die Filmreihe im Nachhinein betrachtet hervorragend dazu geeignet, sie mit Serres vielschichtigem Text zu verschränken und in Relation zu setzen. Dafür gibt es mehrere Gründe.

Das außerirdische Wesen ist zunächst das Idealbild eines Parasiten als *Lebewesen*. Es vereint die Schrecken der Natur und der Technik, wirkt gleichzeitig kühl-berechnend und wild-animalisch. Was in der biologischen Realität zumeist nur unter dem Mikroskop betrachtet wird, wird auf der Leinwand zu einem Alptraum, der bekannte und imaginierte Ängste bündelt und die Dämonen aus grauer Vorzeit mit den Robotern aus einer möglichen Zukunft vereint. Dabei wirkt die Kreatur jedoch nicht ausschließlich abstoßend, sondern auf eine dunkle Art faszinierend und elegant. Möglicherweise weil man menschliche Verhaltensmuster darin wiedererkennt, Gier oder den reinen Überlebenstrieb, ungetrübt durch Barmherzigkeit, Reue oder andere Gefühle.

Damit ist der Alienorganismus aber gleichzeitig ein *Störgeräusch* in jedwedem menschlichen Weltbild und Wertesystem. Es negiert Geschlecht, kulturellen Hintergrund, es beherrscht den Augenblick, es bedeutet Eskalation und mit ihm ist keine Kommunikation möglich.

Gleichzeitig deckt es durch seine Präsenz und die Reaktionen, die diese auslöst, etwas auf: die bestehenden parasitären *Beziehungen* in dieser Science Fiction Zukunftswelt, die unserer Gegenwart beängstigend ähnlich ist. Nach und nach stellt sich heraus, dass der Mensch in diesem Kosmos genau so Parasit ist und nur geschickter im Verborgenen agiert. Der größte Parasit im Hintergrund, die „Weyland – Yutani Company“, steckt schon so tief im „*Funktionieren der Relationen*“⁴⁰², ist schon so tief „*in ihr Geflecht eingetaucht*“⁴⁰³, dass kaum noch Sichtbares von ihm vorhanden ist. Möglicherweise lässt sich die Frage, warum die *Alien* Reihe so vertraut und abstoßend zugleich wirkt, die ich im Vorwort gestellt habe ganz einfach beantworten: weil sie unser Lebensrealität in ihrem Kern näher sind, als uns lieb ist. Denn im Wesentlichen wird unsere Welt gekennzeichnet durch Parasitismus, „*diesen einfachen Pfeil, diese Beziehung, die nur eine Richtung kennt*“⁴⁰⁴.

⁴⁰² Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 98.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 14.

Es wäre denkbar gewesen, hätte jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, Serres Theorie auch auf andere Filme anzuwenden. Zum einen auf Genrevertreter wie beispielsweise *Species* oder den schon genannten *Invasion Of The Body Snatchers*. Ein interessanter Anwendungsbereich könnte jedoch auch die neue Welle von Zombiefilmen sein, mit Vertretern wie *28 Days Later* oder der *Walking Dead* Serie. Diese könnten durchaus als Überspitzung von Serres Grundgedanken vom Menschen als *universellem Parasiten*⁴⁰⁵ interpretiert werden.

Umgekehrt könnte man auch andere Theorien des Parasitären zu analytischen Zwecken an diese Filme anwenden, den Michel Serres Text ist nicht der einzige Diskurs zu diesem Thema. Ein guter Überblick zu der Thematik und zu den Ansätzen von Freud, Foucault und Derrida lässt sich in Claudia Josts *Die Logik des Parasitären* finden, wenn auch eher in einem literaturwissenschaftlichen Kontext. Der Störbegriff, eine mögliche Bedeutung von „Parasit“ in Serres Text, wird in Carsten Gansels und Norman Ächtlers *Das ‚Prinzip‘ Störung in den Geistes- und Sozialwissenschaften* interdisziplinär weiter vertieft. Auch hieraus ließen sich verschiedene, filmwissenschaftliche Zugänge ableiten, um einen Blick auf diesen „merkwürdigen Zwiespalt“⁴⁰⁶, der diese Art von Logik auszeichnet, zu werfen.

⁴⁰⁵ Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981. S. 45.

⁴⁰⁶ Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Stuttgart/Weimar, 2000. S. 3.

9. Bibliographie

Eigenständige Veröffentlichungen:

Asimov, Isaac: Meine Freunde die Roboter. München, 2004.

Bahr, Hans-Dieter: Den Tod denken. München, 2002.

Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Basel, 1989.

Blech, Jörg: Leben auf dem Menschen. Die Geschichte unserer Besiedler. Hamburg, 2000.

Brillat-Savarin, Jean Anthèlme: Physiologie des Geschmacks. Oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen. Frankfurt am Main/Leipzig, 1979.

Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken: Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Remscheid, 2007.

Darwin, Charles: Die Entstehung der Arten. Stuttgart, 1867.

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

Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt am Main, 1998.

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main, 1995.

Enzensberger, Ulrich: Parasiten. Ein Sachbuch. Frankfurt am Main, 2001.

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

Hardy, Phil: Die Science Fiction Filmenzyklopädie – 100 Jahre Science Fiction. Königswinter, 1998.

Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Marburg, 2004.

Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Stuttgart/Weimar, 2000.

Klein, Melanie: Die Psychoanalyse des Kindes. München, 1973.

Loux, Françoise: Frauen, Männer und Tod in den Ritualen um die Geburt. In: Schlumbohm, Jürgen et al (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte. München, 1998. S. 50-65.

Lucius Richard, Loos – Frank, Brigitte: Biologie von Parasiten. Berlin, 2008.

Mehlem, Axel: Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik. Alfeld, 1996.

Osche, Günther: Die Welt der Parasiten. Zur Naturgeschichte des Schmarotzertums. Heidelberg, 1966.

Paczensky, Gert von, Dünnebier, Anna: Kulturgeschichte des Essens und Trinkens. München, 1999.

Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. München, 1961.

Seeßlen Georg, Jung Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg, 2003.

Seeßlen Georg und Jung, Ferdinand: Stanley Kubrick und seine Filme. Marburg, 1999.

Seeßlen, Georg, Metz Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges – Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin, 2002.

Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main, 1981.

Serres, Michel: Hermes I. Kommunikation. Berlin, 1991.

Sträuli, Dieter: Zur Psychologie des Phantastischen. Zürich, 1981.

Thomson, David: The Alien Quartett. London, 1998.

Zimmer, Carl: Parasitus Rex. Frankfurt am Main, 2001.

Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften:

Derrida, Jacques: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten. In: Hannelore Pfeil, Hans Peter Jäck (Hrsg.): Politiken des Anderen, Band 1: Eingriffe im Zeitalter der Medien. Rostock/Bornheim-Roisdorf, 1995. S. 29-41.

Gehring, Petra: Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, 2010. S. 180-193.

Greenberg, Harvey R.: The fractures of desire: Psychoanalytic Notes on Alien and the contemporary „cruel“ horror film. In: Psychoanalytic Review 70, 1983. S. 241-267.

Horn, Eva: Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.): Gefahrensinn. Paderborn, 2009. S. 3-21.

Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor – Texte Zum Laufbild. Nr.11, 1997. S. 3 -16.

Koch, Lars: Punktzeit als (Ver-)Störung. Über filmische Narrative absoluter Feindschaft. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 217-235.

Köhne, Julia: Männliche Schwangerschaft und weibliche Penetration. Transmutationen, Shifts und die Figur des Dritten in David Cronenbergs Shivers. In: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin, 2005. S. 68-88.

Loux, Françoise: Frauen, Männer und Tod in den Ritualen um die Geburt. In: Schlumbohm, Jürgen et al (Hrsg.): Rituale der Geburt. Eine Kulturgeschichte. München, 1998. S. 50-65.

Niebisch, Arndt: Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19.Jahrhundert. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, 2013. S. 83-97.

Siegert, Bernhard: Kakographie oder Kommunikation? Verhältnisse zwischen Kulturtechnik und Parasitismus. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.): Mediale Historiographien. Weimar, 2001. S. 87-101.

Sobchack, Vivian: Der fantastische Film. In: Geoffrey Novell Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Weimar, 1998. S. 282 – 289.

Weblinks

Die Offenbarung des Johannes, 4,2 – 4,3.

<http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/offb4.html> (17.6.2014)

Enuma Elisch. Tafel 1.

http://welt-erschafft.de/orig_enuma_elish_a.html (14.5.2014)

Libellen – eine (kleine) Einführung.

<http://www.libelleninfo.de/102.html> (5.11.2013)

Listige Parasiten.

<http://www.heise.de/tp/artikel/20/20954/1.html> (17.10.2013)

Prequel: Ridley Scott sagt geplanten „Alien“ Film ab.

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/prequel-ridley-scott-sagt-geplanten-alien-film-ab-a-739749.html> (28.10.2013)

Shannon, Claude E.: A Mathematical Theory Of Communication. <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf> (9.7.2014).

Simmel, Georg: Soziologie der Mahlzeit. In: Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt Nr. 41. 10.10.1910. Berlin, 1910. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeit.htm> (26.8.14)

Wespenart verwandelt Marienkäfer in Zombie.

<http://derstandard.at/1310511643636/Voodoo-unter-Insekten-Wespenart-verwandelt-Marienkaefer-in-Zombie> (20.07.2011)

AV Medien

Alien Directors Cut. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

Aliens Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

Alien³ Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

Alien: Resurrection Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

10. Anhang

10.1. Zusammenfassung

Das Wort „Parasit“ (ein neben, mit oder bei einem Anderen Essender) hat seine Ursprünge im Griechischen, wo es einen religiösen Beamten bezeichnete. Im Laufe der Zeit kam es zu einem Bedeutungswandel und wurde zur Bezeichnung für Gefolgsleute, die von den Edelmännern für ihre Dienste verköstigt wurden. In der Biologie bezeichnet „Parasitismus“ kein bestimmtes Tier, sondern vielmehr eine Lebensart. Dabei ernährt sich ein Organismus direkt oder indirekt von einem anderen Organismus, ohne dass dieser Wirt daraus längerfristig einen für ihn vorteilhaften Effekt erzielt. Als Gedankenkonstrukt hat „Parasitismus“ neben der Biologie auch in eine Vielzahl anderer Disziplinen Einzug gehalten. Er ist beispielsweise Bestandteil der Philosophie geworden. Ich habe dabei meinen Fokus auf das Werk *Der Parasit* des französischen Philosophen Michel Serres gelegt. Serres verwendet „Parasit“ in allen drei Bedeutungen, die es im Französischen hat: als lebendes Wesen, Beziehung und Störgeräusch. Dies ermöglicht eine Anwendung von Serres Theorie auf einer Vielzahl von Gebieten, wie Kommunikation, Wirtschaft oder Thermodynamik. Die Filmwissenschaft hat Serres Theorie bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Für meine Betrachtungen der *Alien* Reihe hat sie sich jedoch als ideal herausgestellt, da sich alle drei Bedeutungen auch in den vier Filmen finden lassen. Von zentralem Interesse war vor allem der Begriff des Störgeräusches, da Film und im Speziellen alle Ableger des phantastischen Films als störungsaffin bezeichnet werden können. Vor der eigentlichen Analyse der *Alien* Quadrologie habe ich mich noch kurz um eine genretypologische Ausdifferenzierung bemüht und außerdem die Vor- und Entstehungsgeschichte der Filme dargelegt. Ich habe mich anschließend als Einstieg mit dem außerirdischen Parasiten auseinandergesetzt, die verschiedenen Stadien seiner Entwicklung aufgezeigt und dabei ein Hauptaugenmerk auf die Störung menschlicher Werte- und Weltsysteme gelegt, die er auslöst. Dabei habe ich Szenen und Motive der Reihe mit Textteilen von Serres in Relation gesetzt. Von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Parasit“ ausgehend, habe ich in einem nächsten Schritt Szenen in der *Alien* Reihe, die gemeinsame Mahlzeiten zeigen, untersucht. Um den parasitären Verhältnisse und ihre Kaskaden in der Quadrologie nachzuspüren habe ich mich abschließend mit der Standardsituation der Geburt beschäftigt. Dabei haben sich die Grenzen zwischen Mensch und Parasit immer weiter verschoben und beide sind so nahe aneinander gerückt, dass sie ihre Rollen vertauscht haben. Letzten Endes hat sich, ganz im Sinne von Serres, der Mensch als der größte Parasit im *Alien* Kosmos herausgestellt, was

sich vor allem an der „Weyland – Yutani Company“ festmachen ließ, die in allen vier Filmen im Hintergrund die Fäden gezogen hat.

10.2. Abstract

The term “parasite” is of Greek origin. It labels a person who is eating with another person and named a certain type of religious servants. The meaning changed through the years and later on it labeled henchmen, who were paid by their masters with food. “Parasitism” in biology is not used for a group of animals, but rather for a specific way of life. One organism feeds from another organism on one level or another, while the so called host is suffering from the relationship on long terms. “Parasitism” as a philosophical construct has found its way in a variety of studies. I have focused on Michel Serres’ “The Parasite” in this paper. The French philosopher uses “parasite” in all three meanings it has in his mother language: living being, relation and noise. This makes Serres’ theory usable in a lot of different fields: it can be found in communication science, in economy and even in thermodynamics. It has not been used in cinematic sciences that extensively, but it turned out to be ideal for my work, as all three meanings can be found in the *Alien* movies. The meaning “noise” was however one of my main interests. Before I started looking into the films I tried to give a little background information about Science Fiction in general and the creation of the *Alien* movies in specific. I then analyzed the alien parasite based on Serres theory. I tried to follow its metamorphosis. I showed the different stages of its evolution and what they mean for humans regarding not only their bodies but also their values and emotions. The parasites life circle is a threat not only to physical intactness but can also cause psychological trauma. It can be read as a perversion of the human reproduction cycle, neglecting the concept of male/female for instance. In the next part of my paper I returned to the original meaning of “parasite” and analyzed a scene from every movie showing breakfasts and dinners. These scenes are of higher importance for the films, than it may occur on first sight. In my final chapter I’m focusing on parasitic relationships using different birth scenes from all four films. The parasitic behavior often starts individually in one person’s mind, than spreads to a group of people. The barrier between humans as hosts on the one side and the alien organism as parasite on the other side crumbles and they start switching roles. In the end I try to prove that even in the *Alien* series humans are more parasitic than the extraterrestrial lifeform. One of the main reasons for this conclusion is the “Weyland – Yutani” company, that is acting secretly behind the scenes in all four movies. The company that is driven by greed and does not care about the lives of its employees turns out to be the most horrifying parasite of all, because it’s the most realistic one.

10.3. Akademischer Lebenslauf

Lukas Bauer

Geboren 1981 in Eisenstadt

2001 Matura am BG/BRG/BORG Eisenstadt

Seit 2003 Studium der Theater- Film und Medienwissenschaften mit Schwerpunkt Film und Cultural Studies an der Universität Wien

