



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der “Gaze” auf den Gynoiden
Roboterfrauen im westlichen Science Fiction Film

Verfasserin

Artemis Linhart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	i
Filmliste.....	iii
1 Einleitung.....	1
1.1 Terminologie.....	2
2 Hinführung zum Thema.....	6
2.1 Feministische Filmtheorie.....	6
2.2 Natur vs. Kultur – eine Gender-Debatte.....	13
3 Filmanalyse.....	20
3.1 Die “perfekte” Frau.....	20
3.1.1 Stepford – Remake your marriage.....	22
3.1.2 Der devote “Airhead Bimbo”.....	42
3.1.3 Eine Nerd-Phantasie wird Wirklichkeit.....	53
3.1.4 Die “perfekte” Gefährtin.....	58
3.1.5 Der Gynoid als Sex-Bot.....	62
3.1.6 Perfect Woman Gone Bad.....	66
3.1.7 Gütige Gynoiden.....	77
3.2 Die Killermaschine.....	84
3.2.1 Terminatrix.....	85
3.2.2 Rachedmaschinen.....	94
3.3 Hexenjagd.....	113
3.4 More Human Than Human.....	129
4 Conclusio.....	143
4.1 Resümee.....	143
4.2 Ausblick.....	145
5 Anhang.....	147
5.1 Quellenverzeichnis.....	147
5.1.1 Literatur.....	147
5.1.2 Internetquellen.....	150
5.1.3 Filme.....	151
5.2 Abstract.....	153
5.3 Curriculum Vitae.....	155

Filmliste

- Metropolis (1927).
- Westworld (1973).
- The Stepford Wives (1975)
- Blade Runner (1982)
- Android (1982)
- Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone (1983).
- Weird Science (1985)
- Cherry 2000 (1987)
- Eve Of Destruction (1991)
- Steel and Lace (1991)
- Cyborg 2 (1993)
- Screamers (1995)
- Alien: Resurrection (1997)
- A.I. Artificial Intelligence (2001)
- Terminator 3: Rise of the Machines (2003)
- The Stepford Wives (2004)

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Darstellung von Roboterfrauen in ausgewählten Science Fiction Filmen. Hierbei werden in Bezugnahme auf filmsemiotische Codes, bzw. Zeichen- und Verständnissysteme Bedeutungskonstruktionen auf inhaltlicher, sowie formaler und ästhetischer Ebene analysiert. Im Vorfeld soll eine Heranführung an den praktischen Teil in Form einer theoretischen Annäherung stattfinden.

Jede Art der Beschäftigung mit Science Fiction ist eine vermeintlich männliche Sphäre. Zwar haben fortwährende Bemühungen zahlreicher Feminist_innen¹ das Gegenteil bewiesen und im Zuge der Frauenbewegung der 1960er und 70er Jahre gar einen regelrechten Umbruch eingeleitet, dennoch bestehen nach wie vor Ressentiments und Ungläubigkeit gegenüber der Tatsache, dass es sich durchaus nicht um einen Gegenstand rein männlichen Interesses handelt.

Mit diesem Vorurteil sieht man sich allenthalben konfrontiert. Sogar bei der Lektüre feministischer Arbeiten im filmwissenschaftlichen Bereich – wohlgermerkt von männlichen Verfassern – zeichnen sich bisweilen derartige Tendenzen ab. So erklärt beispielsweise Per Schelde in seinem tendenziell aufgeschlossenen Werk "Androids, Humanoids, and Other Science Fiction Monsters", "Sf was until recently a male genre – movies made by and for men. This has changed [...] as women have become interested in sf because the genre lends itself to producing alternative social models."²

Bezeichnenderweise wird Frauen also ein genuines Interesse am Genre aus den gleichen profanen Gründen, aus welchen sich Männer dafür interessieren, auch hier nicht zugestanden. Die Unterstellung, ein Interesse bzw. eine Teilnahme an Science Fiction Inhalten beruhe lediglich auf weltverbesserisch-politischen Motivationen, zieht sich also bis

¹ Diese Schreibweise wurde gewählt, um der binären Struktur der deutschen Sprache entgegenzuwirken bzw. diese zu erweitern. Siehe auch: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap>

² Schelde, S. 76.

in die Gegenwart und zeigt sehr deutlich, wie festgefahren bis heute die stereotyp-intolerante männliche Behaftung des Genres ist.

Die feministische Debatte in Bezug auf Film weist eine große Bandbreite an akademischen Auseinandersetzungen auf. In Kapitel 2.1 soll ein Überblick gegeben werden, welcher als Einführung zum Verständnis des weiteren Verlaufs der Arbeit dienen soll. Der filmanalytische Teil der Arbeit wird weiterführend auf jene Diskurse näher eingehen und diese anhand konkreter Filmbeispiele elaborieren.

Da in Hinblick auf den Großteil der in dieser Arbeit behandelten Filme eine Annäherung unter Bezugnahme auf konkrete Sekundärliteratur durch einen Mangel an eben jener beträchtlich erschwert wird, stützt sich das filmanalytische Segment dieser Arbeit zu einem großen Teil auf eigene Inhalte.

Der Schwerpunkt der in dieser Arbeit behandelten Filme liegt auf westlichen Produktionen, was zum einen aus Gründen der sprachlichen Zugänglichkeit und der damit verbundenen Originalität bzw. Genauigkeit der linguistischen Semantik, sowie zum anderen aufgrund größerer Vergleichbarkeit und Kongruenz erfolgte.

1.2. Terminologie

Zunächst sollte geklärt werden, dass es sich bei Androiden bzw. Gynoiden und Cyborgs de facto um zwei unterschiedliche Dinge handelt. Diese Diskrepanz wird in der Literatur jedoch sehr häufig missachtet. Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit beide Begriffe zunächst erklärt und die jeweiligen Unterschiede expliziert. Aus Gründen der Einfachheit wird die Ungenauigkeit der Begrifflichkeiten jedoch in weiterer Folge zum Teil

übernommen bzw. übergangen, um eine unkompliziertere Bearbeitung der Literatur und Bezugnahme auf verfügbare Forschung zu ermöglichen.

Der Begriff "Cyborg" ist ein Kofferwort, welches sich aus den beiden Wortsegmenten "cybernetic" und "organism" zusammensetzt. Dies bedeutet, dass es sich bei einem Cyborg um einen Hybrid aus Mensch und Maschine handelt. So besteht dieser zumindest zum Teil aus echtem Fleisch und Blut, technische Elemente werden meist als Ergänzung oder Erweiterung hinzugefügt. In gewissem Sinne kann also von einem "Upgrade" bzw. einer Aufrüstung des Menschen die Rede sein.

Im Gegensatz dazu ist ein Android, bzw. sein weibliches Pendant, der Gynoid, ein vollständig mechanisches Wesen. Der Begriff setzt sich aus "aner" (griechisch für "Mann") und "eidos" (griechisch für "Aussehen") zusammen.

Androiden und Gynoiden unterscheiden sich von anderen humanoiden Robotern dadurch, dass sie tatsächlich ein "menschliches" bzw. menschlich aussehendes Äußeres aufweisen. Während ein humanoider Roboter in seiner Konstruktion zwar der menschlichen Gestalt nachempfunden ist, ist auf den ersten Blick klar, dass es sich nicht um einen Menschen handelt. Androiden und Gynoiden hingegen sollen einem Menschen täuschend ähneln und sich außerdem menschlich verhalten.

Die Unterscheidung zwischen humanoiden Robotern und Androiden bzw. Gynoiden, vor allem in Bezug auf den Umgang von Menschen mit solchen, lässt sich am besten anhand des Uncanny-Valley-Phänomens erklären (Abb. 1). Dieses Modell bezeichnet im Allgemeinen einen empirisch messbaren Effekt in der Akzeptanz von artifiziellen Figuren durch Menschen und misst die Sympathie, die Robotern entgegen gebracht wird. Der Name "Uncanny Valley" bezieht sich dabei auf die grafische Veranschaulichung der Auswertungen, konkret auf das dort ersichtliche "unheimliche Tal", einen abrupten Einbruch der Kurve.

Ist ein Roboter deutlich als nicht-menschlich zu erkennen (wie es bei humanoiden Robotern der Fall ist), weist aber dennoch menschliche

Eigenschaften auf, wird dies von beobachtenden Menschen als positiv eingestuft. Je mehr die Menschenähnlichkeit des Roboters zunimmt, desto eher schlägt dies ins Gegenteil um. Die Beobachtenden richten ihre Aufmerksamkeit ab einem gewissen Punkt auf die "Defizite" oder "Insuffizienzen" des Roboters gegenüber einem menschlichen Wesen, da sie den Roboter in einem anderen Bewertungskontext wahrnehmen. Dadurch, dass der Roboter nach menschlichen Maßstäben beurteilt wird, treten "unmenschliche" bzw. menschenunähnliche Züge, wie beispielsweise Bewegungen, eher in den Vordergrund. Die Sympathie nimmt dadurch tendenziell ab, was zum Teil daraus resultiert, dass das Wesen als unheimlich ("uncanny") empfunden werden kann. Bei steigender Menschenähnlichkeit steigt der Sympathiewert wieder und kulminiert schließlich in jenem Moment, indem sich der Roboter von einem (gesunden) menschlichen Wesen nicht mehr unterscheiden lässt.

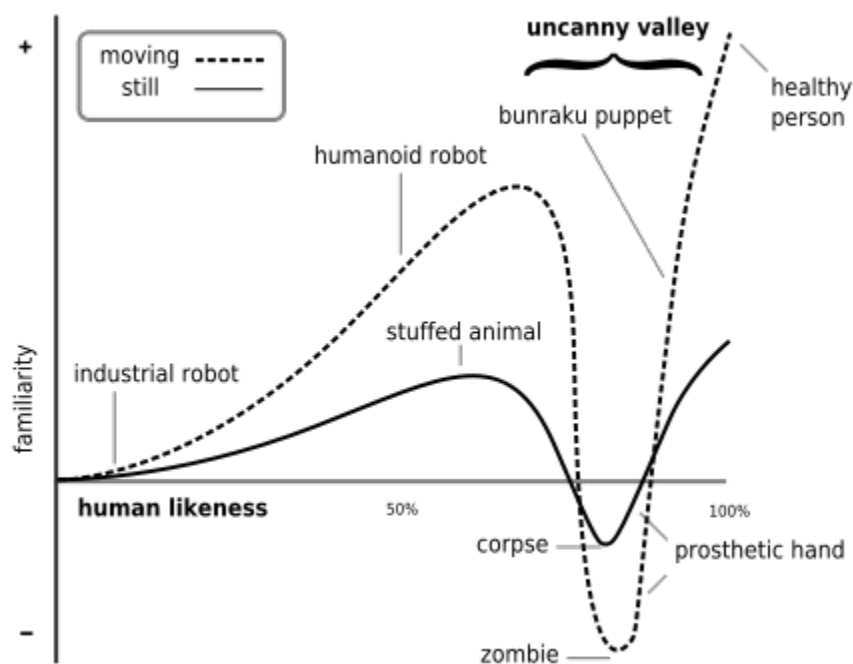


Abb. 1: Uncanny Valley³

³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/Mori_Uncanny_Valley.svg/461px-Mori_Uncanny_Valley.svg.png

Sowohl in der wissenschaftlichen Literatur, als auch in populärwissenschaftlichen Schriften und im Internet, findet eine wie oben beschriebene Unterscheidung zwischen Androiden bzw. Gynoiden und Cyborgs jedoch weitestgehend nicht statt. Oftmals werden Kreaturen, die faktisch Roboter sind, als Cyborgs bezeichnet. Erklärungsversuche und Bestrebungen, diese Differenz klar zu machen, finden äußerst selten, und hauptsächlich in jenen Nischen des Internets statt, wo selbsternannte Expert_innen, hauptsächlich Fans und Enthusiast_innen, am Werk sind. Derlei findet sich jedoch nur nach gezielter Suche und ist nicht von wissenschaftlichem Anspruch, was nicht zuletzt durch eine starke Emotionalisierung der Inhalte, sowie eindringliche Bemühungen, jene Diskrepanz einer potentiellen Leserschaft zu verdeutlichen, klar wird.

Zum Teil werden diese Ungenauigkeiten in der Begrifflichkeit auf falsche bzw. unpräzise Übersetzungen ("Sub vs. Dub"-Debatte in Bezug auf Anime-Filme, welche ein breites Sortiment an Cyborg- bzw. Roboter-Geschichten zu bieten haben) zurück geführt. So bezeichnet das Wort "jinzouningen" im Japanischen in grober Übersetzung "artificial human", ist jedoch in der Tat ein Begriff, für den es nicht *eine* exklusive Übersetzung gibt. Vielmehr meint dieser Begriff im Japanischen ein Spektrum an Möglichkeiten, welche im Deutschen bzw. Englischen in die Kategorien "Cyborg" bzw. "Android/Gynoid" fallen.⁴

Die Schwierigkeit der Distinktion ergibt sich fernerhin daraus, dass viele Androiden bzw. Gynoiden rein äußerlich von einem Cyborg nicht zu unterscheiden sind. Im Film wird eine Unterscheidung lediglich durch inhaltliche Hintergründe möglich. Grundsätzlich steht jedoch fest, dass eine Notwendigkeit zur Differenzierung besteht.

Eine eindeutige Erklärung, worum es sich bei einem Androiden bzw. Gynoiden im Kontrast zum Mensch-Maschinen-Hybrid des Cyborgs handelt, bezieht sich auf ihre vollständig artifizielle Beschaffenheit: "They were never human."⁵

⁴ <http://www.lovelycyborg.com/misconceptions.shtml>

⁵ ebda

2. Hinführung zum Thema

2.1 Feministische Filmtheorie

Bei feministischer Filmtheorie handelt es sich um politisch motivierte Filmkritik. Ihre Entwicklung war stark von der zweiten Welle des Feminismus, sowie der Entstehung akademischer Frauenforschung beeinflusst. Erste Ansätze in den USA der frühen 1970er Jahre basierten auf soziologischen Perspektiven und konzentrierten sich auf die Funktion und Darstellung weiblicher Charaktere im Film, sowie auf Stereotypen, hinsichtlich welcher eine Reflexion der Rolle der Frau in der Gesellschaft stattfand.

Wegweisend sind in dieser Beziehung Werke wie Marjorie Rosens "Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream" (1973), das erste Buch über die Darstellung von Frauen im Film, und Molly Haskells "From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies" (1974), sowie die Gründung der Filmzeitschrift "Women and Film" (1972). Hierdurch wurde die Darstellung von Frauen im Film in einen historischen Kontext gesetzt, sowie ihre Grundmerkmale aufgezeigt.

Im Gegensatz dazu integrierten Filmtheoretiker_innen aus Großbritannien Perspektiven, welche sich aus der kritischen Theorie ableiteten und auf Freuds Psychoanalyse, sowie semiotischen und marxistischen Ansätzen basierten. Diese Konzepte setzten sich Ende der 1970er bzw. Anfang der 1980er Jahre auch im amerikanischen Raum durch.

Ein entscheidendes Leitmotiv war der "Male Gaze", welcher laut feministischen Filmkritiker_innen im klassischen Hollywoodkino vorherrschte und in Laura Mulveys wegweisendem Artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema", der 1975 im einflussreichen britischen Filmjournal "Screen" publiziert wurde, geprägt wurde.

Der "Gaze" ist ein psychoanalytischer Terminus, welcher die Beobachtung bzw. Betrachtung des Selbst meint. Die Autonomie des Subjekts wird

durch die Projektion seiner Identität auf ein externes Objekt in Frage gestellt. In filmischer Hinsicht bezieht sich der "Gaze" auf die betrachtende Instanz und unterscheidet zwischen "Spectator's Gaze", "Camera Gaze", "Editorial Gaze", sowie "Intra-" und "Extra-diegetic Gaze".

Mulveys "Male Gaze" bezieht sich auf jenes Phänomen, wenn das Publikum in die Perspektive eines heterosexuellen Mannes gedrängt wird und somit zur Identifikation mit jener gezwungen wird. Daraus resultierend wird die Frau im Film zum passiven Objekt der Betrachtung.

Mulvey nimmt in Bezug auf das filmische Sehen eine Unterteilung von voyeuristischer Kameraperspektive und penetriertem Raum oder Objekt vor⁶:

"Das heißt, dass der Film auf all seinen Ebenen eine männliche Perspektive, einen männlichen Blick impliziert, und so den Zuschauer gleich welchen Geschlechts als männlichen Zuschauer anspricht, bzw. ihn als solchen im Text konstruiert."⁷

Eine Kritik an stereotypen Frauenbildern, welche die ideologisch verzerrte Sicht auf eine de facto so nicht vorhandene Weiblichkeit aufzuzeigen suchte, lag den Forschungskonzepten der damaligen Zeit zugrunde. Die Auffassung, dass das Bild der Frau, welches durch die Medienrealität vermittelt wird, ein männlich konstruiertes ist, korreliert mit der Problematik des Gender-Diskurses, welchem zufolge Geschlechtsidentität an sich ein soziokulturelles Konstrukt ist.

Bezug nehmend auf Simone de Beauvoir konstatiert Molly Haskell, dass "die Schauspielerin nur verstärkt, was das Spielen der Rolle Frau bereits ist"⁸.

Die Idee, dass durch Film Realität widergespiegelt wird, ist ein Gebilde, welches fernerhin Inkonsistenzen aufweist.

Ein zentraler Aspekt des feministischen Umgangs mit Film war jener des "Consciousness Raising". Durch eigenhändiges Einsteigen in die

⁶ Geiger, S. 12.

⁷ Warth, S. 69.

⁸ Trischak nach Thornham S. 19.

praktischen Bereiche des Films zielten viele Theoretiker_innen darauf ab, eine realistischere Darstellung von Frauen im Medium Film zu forcieren und ein Bewusstsein für existierende Missstände auf diesem Gebiet zu schaffen. Hierbei war vornehmlich der Dokumentarfilm ein gängiges Mittel, wobei jedoch zu bedenken ist, dass selbst im Dokumentarischen eine objektive Realitätskonstruktion nicht möglich ist und dass darüber hinaus eine Darstellung der "Frauen" als homogene Gruppe de facto ausgeschlossen ist.

Eine zunehmende Akademisierung der feministischen Filmtheorie begünstigte letztendlich eine Dekreszenz im Zusammenwirken von Theorie und Praxis.

Mitte der 1970er Jahre zeichnete sich ein "theoretical turn" in diesem Forschungsbereich ab. Vordergründig hierbei war eine Hinwendung zur Auffassung von Film als einem System von Codes anstelle einer Widerspiegelung der Realität. Film wurde nun als zeichenproduzierende Matrix gesehen, die durch Elemente wie Montage oder Kamera ein Realitätsbild zu konstruieren vermag. Dementsprechend fand eine Verlagerung der Konzentration von der inhaltlichen auf die formale bzw. ästhetische Ebene statt.⁹ Richtungsweisend für diese Entwicklung war Laura Mulveys Artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema".

Obgleich es auf den ersten Blick nicht so scheinen mag, als bestünde eine Verbindung zwischen dem Kino und der "verborgenen Welt der geheimen Beobachtung eines unwissenden und unfreiwilligen Opfers"¹⁰, zumal das, was sich auf der Leinwand abspielt, ja unverhüllt und eben zu diesem Zweck gezeigt wird, konstatiert Mulvey:

"Die meisten gängigen Kinofilme jedoch und die Konventionen, innerhalb derer sie sich herausbildeten, präsentieren eine hermetisch abgeschlossene Welt, die sich magisch entrollt, ohne die Anwesenheit der Zuschauer zu beachten, woraus für diese das Gefühl von Trennung und

⁹ Braidt/Jutz, S. 380.

¹⁰ Mulvey, in Nabakowski, S. 34.

Abtrennung entsteht, während gleichzeitig mit ihren voyeuristischen Phantasien gespielt wird. Nicht zuletzt trägt der extreme Kontrast zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums (die auch die Zuschauer voneinander trennt) und der Helligkeit der wechselnden Licht- und Schattenmuster dazu bei, die Illusion voyeuristischer Distanziertheit zu befördern. Obwohl der Film tatsächlich gezeigt wird und zum Anschauen da ist, vermitteln die Vorführbedingungen und Erzählkonventionen dem Zuschauer die Empfindung, Einblick in eine private Welt zu nehmen."¹¹

In Hinblick auf Skopophilie als Aspekt des Kinos unterscheidet Mulvey zwischen einer aktiven männlichen und einer passiven weiblichen Position und legt fest, dass eine Objektifizierung bzw. Sexualisierung der Frau auf zwei Ebenen stattfindet: zum einen für die Protagonisten und zum anderen für die Zuseher, welche beide konstitutiv männlich und heterosexuell sind.¹²

Frauen wird in diesem Zusammenhang eine exhibitionistische Tendenz zugeschrieben – eine Rolle, in der sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt werden, und mit welcher auf eine visuell erotisierende Wirkung abgezielt wird. Mulvey beschreibt dies als affektive Bedeutung des "Angesehen-werden-Wollens". Die Unterstellung des "Wollens" ist hier von zentralem Gewicht, zumal sie das "Ansehen" als aktiven Akt legitimisiert, und somit auch das Verlangen, das dieser auslöst.

Dieses Element erklärt Mulvey für die Handlung selbst jedoch als irrelevant. Im Gegenteil dazu kennzeichnet sie die visuelle Präsenz der Frau als dem Handlungsfluss vielmehr zuwiderlaufend. Indes stellt sie fest, dass es sich dabei durchaus um eine unabdingbare Komponente des narrativen Films handelt.¹³

Weiters entsteht durch Close-Ups eine Fragmentierung des weiblichen Körpers, welche ebenfalls in dessen Sexualisierung resultiert. Der Blick des Publikums ist ein gelenkter. Das Publikum verschmilzt gleichsam mit

¹¹ Mulvey, in Nabakowski, S. 34

¹² ebda, S. 37

¹³ ebda, S. 37.

jenem hypothetischen Mann, der (aktiver) Träger dieses Blicks auf das (passive) Objekt Frau ist. Die Situation, der filmische Frauen in diesem Kontext ausgeliefert sind, nennt Mulvey "to-be-looked-at-ness".¹⁴ Weiters spricht sie von einer "traditional exhibitionist role [of] women"¹⁵, was jedoch per Definition eine aktive Bereitwilligkeit von Seiten der Frau impliziert und die Prämisse des "On-Display-Seins" bzw. "Ausgestellt-Seins" der Frau konterkariert.

Als Close-Up zu sehen sind vorwiegend das Gesicht oder Teile davon. Doane bezeichnet das Gesicht als "the most readable space of the body", welches als das expressivste Körperteil letztlich den Status des "being-for-the-gaze-of-the-other" einnimmt, da es trotz aller Ausdruckskraft ohne die Exegese der betrachtenden Instanz "stumm" bleibt.

Susan Stewarts Darlegung geht damit einher und bringt diese Dimension in Zusammenhang mit der Ausübung von Macht: "The face becomes a text, a space which must be "read" and interpreted in order to exist. [...] Apprehending the image becomes a mode of possession. [...] The face is what belongs to the other; it is unavailable to the woman herself."¹⁶

Dieses Kriterium, welches von Lacan als "*belong to me* aspect of representations"¹⁷ bezeichnet wird, steht also in Verbindung zur Objektifizierung bzw. Einverleibung der Frau als Komponente der feministischen Filmanalyse.

Dass der Film den Körper auf gewisse Weise zu "erschaffen" vermag, beschreiben auch Geiger et alia: "So hat das Kino [...] unser Verhältnis zum Körper und zu den Geschlechtern stark beeinflusst oder sogar erst 'hergestellt'. [...] Der Kamerablick simuliert ein körperliches Sehen, das die Rezipierenden identifizierend wahrnehmen können."¹⁸

¹⁴ Mulvey, Visual and Other Pleasures, S. 19.

¹⁵ ebda, S. 19.

¹⁶ Stewart, S. 127.

¹⁷ Lacan, S. 81.

¹⁸ Geiger, S. 9

Die Zurschaustellung des männlichen Körpers wiederum ist durchaus im Film ebenso präsent. Hierbei sind jedoch zentrale Unterschiede zur Darstellung des weiblichen Körpers zu verzeichnen.

Zunächst fällt auf, dass, obgleich der männliche Körper zum (passiven) Schauobjekt wird, auf zweierlei Ebenen eine Konnotation des Aktiven geschaffen wird. Zum einen sind derartige Szenen vorwiegend in Action- oder Science Fiction Filmen zu finden. Hierbei stellt die "actionreiche Handlung des Films [...] die herkömmliche Verbindung vom Mann zur Aktivität wieder her"¹⁹, ein Kriterium, das auf dem tradierten Stereotyp beruht, dass jene Genres naturgemäß "Männersache" seien. Zum anderen sind sowohl die inhaltlichen, als auch die formalen Rahmenbedingungen bei der Zur-Schau-Stellung männlicher und weiblicher Körper grundverschieden. Während beispielsweise gerade im Roboterfilm charakteristisch Frauenkörper auf OP-ähnlichen Tischen drapiert werden, werden männliche Körper stets in handelnder bzw. schaffender – in jedem Fall aber in aktiv agierender – Weise gezeigt.

Inmitten des von "action" geprägten Handlungsschemas ist jener Körper, wenn auch ein zur Schau gestellter, neben Pyrotechnik und computergenerierten Bildern lediglich ein weiterer "Spezialeffekt", ein weiteres filmisches Spektakel: "Indeed it is this explosive and excessive cinematic context that provides a setting for, even allows, the display of the white male body."²⁰

"It is the emphasis on action in these films which both legitimates, through the affirmation of the active understanding of masculinity, and provides a narrative justification for such physical display."²¹

Eine Legitimation auf narrativer Ebene ist hingegen beim "On-Display"-Sein weiblicher Figuren oftmals nicht gegeben.

Dies steht in engem Zusammenhang damit, dass eine "verkörperlichte" bzw. körperfokussierte Darstellung von Männern nicht im Widerspruch

¹⁹ Trischak, S. 76.

²⁰ Tasker, S. 76.

²¹ ebda, S. 2.

dazu steht, dass ihnen Anerkennung, Integrität und Intelligenz zugestanden werden können, welcher sich durch visuelle Fiktion jeder Art hindurchzieht.

Auch Mulvey betont, dass, "entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen", der Mann nicht auf dieselbe Weise sexualisiert werden kann, da er sich weigert, "den Blick auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten". Ihm kommt vielmehr jene Funktion zu, die Handlung *aktiv* voranzutreiben, sowie Geschehnisse *aktiv* herbeizuführen.²²

Die filmtheoretische Auseinandersetzung vor dem Hintergrund feministischer Theorie beruht also weitgehend auf der Prämisse einer Unterteilung zwischen Aktivität und Passivität mit den jeweiligen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen. Als Referenzpunkt wird hierbei wiederum die Psychoanalyse thematisiert. In diesem Kontext steht die Frau repräsentativ für Kastration, eine Gefahr, der es als Mann zu *entgehen* geht – abermals ein Anliegen, das Aktivität impliziert. Voyeurismus und Fetischisierung werden als Mittel eingesetzt, um jener Bedrohung entgegenzuwirken, bzw. diese zu überbrücken.²³

Dieser Effekt, den Doane als "abyss of castration" bezeichnet, wird generiert durch das Betrachten der Frau, bei welchem ein "Fehlen" bzw. eine "Invisibilität" des (männlichen) Sexualorgans ins Auge fällt – "a scenario in which what is involved is the perception of an absence rather than a presence, a negative perception or, in effect, a non-perception. For what the subject confronts is the woman's 'nothing-to-see'."²⁴

Das weibliche Abbild an sich ist es also, so Mulvey, welches die Geschlossenheit der Diegese gefährdet und somit als Störfaktor in die Sphäre der Illusion einbricht. "Folglich sind die beiden Blicke, die in Zeit

²² Mulvey in Nabakowski, S. 38.

²³ ebda, S.44ff.

²⁴ Doane, Femmes Fatales, S. 45.

und Raum materiell gegenwärtig sind, zwangsläufig den neurotischen Bedürfnissen des männlichen Ego untergeordnet."²⁵

2.2 Natur vs. Kultur – eine Gender-Debatte

Anne Fausto-Sterling verdeutlicht, dass euro-amerikanische Verständnissysteme sehr stark auf Dualismen angewiesen sind.²⁶ In dieser Arbeit sind vor allem drei Konzepte binärer Oppositionen relevant: Geschlecht/Geschlechtsidentität, Natur/Kultur, real/konstruiert.

Die Unterscheidung zwischen Geschlecht ("sex") und Geschlechtsidentität ("gender") ist ein im feministischen Diskurs kontinuierlich aufgegriffenes Motiv, um gesellschaftliche Rollenzuschreibungen als soziokulturelles Konstrukt zu entlarven.

"Ursprünglich erfunden, um die Formel 'Biologie ist Schicksal' anzufechten, soll diese Unterscheidung das Argument stützen, dass die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag. Die Geschlechtsidentität ist also weder das kausale Resultat des Geschlechts, noch so starr wie scheinbar dieses."²⁷

Während ein Körper faktisch biologische Merkmale aufweist, welche beispielsweise in die Kategorien "männlich" und "weiblich" eingeteilt werden können, ist eine solche Verortung in Bezug auf die Geschlechtsidentität eines Individuums nicht möglich.

De Beauvoir bezeichnet das anatomische Geschlecht als analytisches Attribut des Menschen und konstatiert, dass jeder Mensch sexuell bestimmt ("sexed") zur Welt kommt. Während de Beauvoir jenes

²⁵ Mulvey in Nabakowski, S. 46.

²⁶ Fausto-Sterling, S. 21.

²⁷ Butler, Unbehagen, S. 22.

physikalische Spezifikum zwar noch als "unwandelbar faktisch" bezeichnet, bestimmt sie Geschlechtsidentität als etwas Erworbenes.²⁸

In Bezug darauf meint Judith Butler:

"Diese radikale Formulierung der Unterscheidung anatomisches Geschlecht (sex)/Geschlechtsidentität (gender) legt nahe, dass die sexuell bestimmten Körper eine Reihe unterschiedlicher Geschlechtsidentitäten hervorrufen können, und weiter: dass die Geschlechtsidentität nicht unbedingt auf die gewöhnliche Zweierheit eingeschränkt ist."²⁹

Im weiteren geht Butler davon aus, dass Geschlechtsidentität, da sie weder kausal, noch "als Ausdruck an das anatomische Geschlecht gebunden" ist, gleichsam eine Art Tätigkeit darstellt.³⁰ Dies geht mit de Beauvoirs Idee einher, dass man nicht als Frau zur Welt kommt, sondern zu einer wird. In diesem Zusammenhang stellt Butler die Frage: "Wie sieht der Moment oder der Mechanismus der Konstruktion der Geschlechtsidentität aus?"³¹ - eine Frage, die zu klären den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Wittig konstatiert in Bezug auf de Beauvoirs These bezüglich der Frau-Werdung, dass "die Kategorie des Geschlechts einen spezifischen politischen Einsatz der Kategorie 'Natur' darstellt, der den Zwecken der reproduktiven Sexualität dient", und hält es somit für überflüssig, eine binäre Aufteilung des körperlichen Geschlechts vorzunehmen, da dies vielmehr "der Institution der Heterosexualität einen naturalistischen Glanz" verleihe.³²

Somit ist "Geschlecht" bereits eine "kulturell generierte Geschlechterkategorie (gendered category)"³³. Die Kategorie "Geschlecht" ist laut Wittig also eine nicht der Natur entsprechende, die jedoch in Umkehrung dazu naturalisiert wird.

²⁸ Butler, Unbehagen, S. 166.

²⁹ ebda, S. 167.

³⁰ ebda, S. 167.

³¹ ebda, S. 165.

³² ebda, S. 167f.

³³ ebda, S. 168.

Viel eindeutiger wird die Dichotomie von Natur und Kultur in Bezug auf die Attribuierungen männlicher bzw. weiblicher Funktionen. Ein Großteil menschlicher Gesellschaften hat die Zweiteilung von Natur vs. Kultur geschlechtlich attribuiert und ein "Frau = Natur / Mann = Kultur"-Paradigma konstruiert.³⁴

Durch ihre Fähigkeit, zu Gebären, wird der Frau eine größere Nähe zur Natur unterstellt. Als logischer Gegensatz dazu wird die Sphäre des "Kulturellen" zur männlichen Domäne, eine Tatsache, die dem Mann nicht nur intellektuelle Überlegenheit unterstellt, sondern ihn mithin auch in eine Machtposition versetzt, welche folglich in einer Unterdrückung und Unterordnung der Frau resultiert.

Der Mann übernimmt somit mit einer unhinterfragten Selbstverständlichkeit jegliche kulturelle Einflussbereiche. Insbesondere die Gleichsetzung der Männlichkeit mit dem Faktor Technik ist in dieser Arbeit von Bedeutung.

"Nichts auf der Welt scheint imstande, der Macht der 'Technologie' zu widerstehen, und die Technologie selbst erscheint als Verkörperung einer äußeren Macht."³⁵ - dieses Zitat ist symptomatisch für die vorherrschende Stellung des Mannes in der Technik – sowohl in der Realität, als auch im Science Fiction Genre. Hier wird der Mann zum gottesgleichen Schöpfer, dem die vollständige Macht über seine Kreation, sein "Produkt" obliegt – ein Privileg, von dem er ausnahmslos Gebrauch macht.

Das Labor wird in diesem Zusammenhang zum "transistory space" zwischen den beiden Welten der Kultur einerseits und der Natur andererseits.³⁶

Der (männliche) Wissenschaftler ist von (oftmals phallischen) Symbolen seiner technischen Übermacht umgeben, welche ihn im filmischen Kontext als Autorität etablieren. "He puts on a show where he manipulates [these] symbols, and we, the audience, accept him and his claim to be a scientist

³⁴ Schelde, S. 65.

³⁵ Haraway, Versprechen, S. 169.

³⁶ Schelde, S. 30f.

capable of scientific 'magic'."³⁷ Diese Symbole, meist obskure Artefakte und Geräte, sollen die Übermacht-Stellung des Mannes in der Wissenschaft versinnbildlichen. Schelde erklärt, dass sie gleichsam als "cinematic shorthand for scientist and science"³⁸ betrachtet werden können, und demnach keiner Erklärung bedürfen.

Der Mann als Analogon zur Kultur übernimmt die Macht über die sich unterwerfende Natur. Die weibliche Besetzung des Begriffs Natur unterwirft die Frau parallel dazu dem Mann. Indem Haraway konstatiert, "Die Natur kann nicht vor ihrer Konstruktion existieren"³⁹, untermauert sie diese Perspektive.

Die Dichotomie Natur/Kultur umfasst also drei Kernbereiche:

1. Mensch vs. Maschine
2. Männlich vs. Weiblich
3. Sex vs. Gender

Natur	Kultur
1. Mensch	1. Maschine (geschaffen vom Mensch)
2. Frau	2. Mann
<u>Nach Beauvoir:</u> 3a. Geschlecht (Sex) (anatomisch gegeben)	<u>Nach Beauvoir:</u> 3a. Geschlechtsidentität (Gender) (soziokulturell konstruiert)
<u>Nach Wittig:</u> 3b. Kategorie "Geschlecht" wird naturalisiert	<u>Nach Wittig:</u> 3b. Kategorie "Geschlecht" = konstruiert

Abb. 2

Nicht als Widerspruch, sondern als Erweiterung dieses Konzepts steht das Motiv der Frau als "das Andere", welches schon von de Beauvoir in "Das andere Geschlecht" formuliert wurde. Die Analogie des Roboters als "das

³⁷ Schelde, S. 31.

³⁸ ebda, S. 31.

³⁹ Haraway, Versprechen, S. 14.

Andere" eröffnet interessante Perspektiven in der Auseinandersetzung mit der Roboterfrau im Science Fiction Film.

Durch die Einteilung in Frau=Natur und Mann=Kultur ergibt sich folgende These: Da Cyborgs einen Hybrid aus Mensch und Maschine darstellen, und Androiden bzw. Gynoiden einem Menschen zum Verwechseln ähnlich sind⁴⁰, bestehen sie teils aus Natur und teils aus Kultur. Während Roboter faktisch geschlechtslos sind (in Bezug auf ihre Unfähigkeit zur natürlichen Reproduktion⁴¹), findet jedoch durch die Zuschreibung von konstruierten Sinngehalten eine Aufladung mit beiden Geschlechtern statt. So sind sie nicht nur halb Mensch, halb Maschine, also halb natürlich und halb mechanisch, sondern im gleichen Sinne halb Frau, halb Mann, was sie zu soziokulturellen Hermaphroditen macht.

Inwiefern sie demgegenüber trotzdem mit jenem Geschlecht identifiziert werden, welches sie nach außen hin verkörpern, soll anhand der vom Science Fiction Film geschaffenen Charaktere erarbeitet werden.

Die Diskrepanz zwischen Natur und Kultur bzw. Mensch und Maschine bietet vor allem in Anbetracht hochentwickelter Robotertechnik mitunter Basis für Misstrauen und Skepsis. Ein kontinuierlich aufgegriffenes Motiv beruht auf der *Verwechselbarkeit* mit dem Menschlichen, welche Cyborgs und Androiden bzw. Gynoiden aufweisen. So wird ein Roboter oftmals erst bei seiner bzw. ihrer "Tötung" als solcher enttarnt.

Dieser Leitgedanke korreliert mit dem Konzept der Femme Fatale, deren Bedrohung ebenfalls davon ausgeht, dass sie nie so ganz das ist, was sie zu sein scheint.

⁴⁰ Anstatt beide Arten fälschlicherweise als Cyborgs zu bezeichnen, wird humanoides Aussehen bzw. Auftreten und Handeln an dieser Stelle mit dem "Zum-Teil-Menschlich-Sein" gleichgesetzt.

⁴¹ Zumal das biologische Geschlecht beim Menschen stets auf anatomische Merkmale, also Reproduktionsorgane, reduziert wird – eine Malfunktion jener Organe, welche die Reproduktionsfähigkeit ggf. einschränkt außer acht lassend. – Als einzige Ausnahme bestätigt Khrystine Haje als Cash in "Cyborg 3: The Creation" (1995) als erster schwangerer Cyborg die Regel.

"The femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma. [...] She harbors a threat which is not entirely legible, predictable or manageable. In thus transforming the threat of the woman into a secret, something which must be aggressively revealed, unmasked, discovered, the figure is fully compatible with the epistemological drive of narrative."⁴²

Die "Andersartigkeit" wird im filmischen Verlauf gleichermaßen "aggressively revealed", wenn durch den "Mord" am Cyborg dessen Innenleben zutage tritt. Statt organische Masse werden Kabel oder andere technologische Zeichenträger sichtbar und verraten die wahre Identität des Individuums: die der Maschine. Metaphorisch findet vereinzelt sogar ein buchstäbliches "Unmasking" statt, indem äußere Einflüsse auf das Gesicht des Roboters einwirken und – beispielsweise durch Schmelzen oder den altbewährten "Headshot" – hinter der artifiziiellen menschlichen "Hülle" das Mechanische zum Vorschein kommen lassen.⁴³

Durch eben diese "more than meets the eye"-Funktion, welche sowohl der Cyborg, als auch die Femme Fatale innehaben, wird der Gynoid zu jener Figur, in der eine Vereinigung dieser beiden stattfindet. Somit kann die Roboterfrau als ultimative Femme Fatale bezeichnet werden.

Ein weiterer Bezug der Femme Fatale zum Gynoiden resultiert aus der bereits erwähnten Annahme, dass der Roboter (männlich) den Gegensatz zum Menschlich-Natürlichen (weiblich) darstellt:

"It is appropriate, that the femme fatale is represented as the antithesis of the maternal – sterile or barren, she produces nothing in a society wich fetishises production."⁴⁴

⁴² Doane, Femmes Fatales, S. 1.

⁴³ Zur Hülle als etwas Weibliches erwähnen Geiger et alia: "Diese kulturell konstruierte Bindung von Weiblichkeit an die äußere Hülle (die in der Regel von Männern konstruiert wurde) haben wiederum auch Frauen aufgegriffen, um die Materialität der Hülle und ihre weiblich codierte Vermittlungsfunktion zu zelebrieren und zu entwickeln." (Geiger, S. 10)

⁴⁴ Doane, Femmes Fatales, S. 2.

Durch dieses Zitat wird die Gemeinsamkeit der Femme Fatale zum Cyborg sehr deutlich.

Eine weitere Annäherung der beiden bietet folgende Kondition:

"Her power is of peculiar sort insofar as it is usually not subject to her conscious will, hence appearing to blur the opposition between passivity and activity."⁴⁵

Im Cyborg, gleichermaßen wie in der Femme Fatale, verschmelzen das Aktive (männlich) und das Passive (weiblich) zu einem soziokulturellen Hermaphroditen, der die Roboterfrau zur äußersten Form der Femme Fatale macht.

⁴⁵ Doane, Femmes Fatales, S. 2.

3. Filmanalyse

3.1. Die "perfekte" Frau

Heidegger sieht in der Technik ein Mittel zum Zweck und ein "Tun des Menschen". Die Definition von Technik im klassischen Sinn unterteilt ihre Funktion zudem in drei Aspekte:

"Traditionellerweise wird die Technik drei funktionalen Gesichtspunkten unterworfen: sie übt eine Ersatzfunktion, eine Dienstfunktion und dabei eine beschränkte Funktion aus. [...] Die These von der *Ersatzfunktion* hängt zusammen mit der vielfach wiederholten Auffassung vom Menschen als einem Mängelwesen. [...] Daraus resultiert eine *naturgemäße Technik*, die laut Aristoteles darauf angelegt ist, die Natur nachzuahmen, ihr nachzuhelfen und zu vollenden, was die Natur aus sich heraus nicht vollbringen kann. [...] Es wird nicht mehr vom Zweck auf die notwendigen Mittel, sondern von den Mitteln, d.h. von den verfügbaren Potenzen, auf die möglichen Zwecke hin gedacht."⁴⁶

Dies steht ganz im Zeichen jener Dimension, welche in diesem Kapitel untersucht werden soll: Die Roboterfrau als die "perfekte (Ehe-)Frau".

Der Zusammenhang zwischen dieser Perspektive der Technologie und der Auffassung von den Unzulänglichkeiten des Menschlichen wird bspw. in der Übersetzung des Titels von Martin Caidins Roman "Cyborg" von 1972 deutlich: Als deutscher Titel wurde hier "Der korrigierte Mensch" gewählt.

Das Konzept des männlichen Verlangens nach der Konstruktion einer "idealen" Frau, "that escapes the imperfections of the human body"⁴⁷,

⁴⁶ Zimmerli, S. 200f.

⁴⁷ Springer, S. 50.

reicht bereits zu Pygmalions Galatea zurück, und auch René Descartes wird nachgesagt, einen Roboter namens Francine besessen zu haben. "It has been suggested that the mechanical doll often acted as a companion to the philosopher on his travels."⁴⁸

Im Science Fiction Genre, in dem stets die Grenzen des technisch Möglichen ausgelotet und utopisch erweitert werden, ist ein wiederkehrendes Motiv im Roboterfilm jenes: Der männliche Wissenschaftler kreiert für sich (oder Männer im Allgemeinen) die "perfekte Partnerin". Diese Intention ist selbstverständlich von durch und durch sexistischen Werten und Ideologien geprägt und stellt den Mann und seine Wünsche bzw. "Bedürfnisse" in einen narzisstischen Vordergrund. Weiters beruht dieses Leitmotiv ausnahmslos auf einer heteronormativen Weltanschauung, was jegliche gegenteilige oder erweiternde Konzepte marginalisiert und die etablierten Dualismen zusätzlich begünstigt und festigt.

Das Spektrum reicht hierbei von der Roboterfrau als "Sex Toy" bis hin zu einer gänzlichen Ersetzung des Menschen als Lebenspartnerin. Perfektion wird in der Regel mit Willenlosigkeit und Unterwürfigkeit gleichgesetzt, ein Merkmal, das Robotern weitgehend intrinsisch ist und sie somit im Vergleich zur menschlichen Frau als zu bevorzugen einstuft. Weiters kann der Charakter des Fembots durch seinen, stets männlichen Besitzer nach beliebigen Wünschen geformt und gestaltet werden. Somit wird der Roboter zur individuell perfekten Partnerin für den jeweiligen Mann.

Im Vordergrund steht zum einen ein den zeitgemäßen Konventionen entsprechendes körperliches Idealbild, sowie ein Temperament, das von Schelde als "docile" bezeichnet wird: "not given to protesting, asking questions or other disruptive behaviour"⁴⁹. In gewisser Weise verkörpert die Roboterfrau im Science Fiction Film also den hegemonialen Sexismus "par excellence".

⁴⁸ Frude, S. 148f.

⁴⁹ Schelde, S. 151.

In Hinblick vor allem auf die Roboterfrau als "sex toy", welche nicht selten auf eine mechanische Prostituierte reduziert wird, stellt außerdem der Aspekt der "technologies of safe (fluidless) sex" – "stimulating, yet pathologically prudent"⁵⁰ – ein wichtiges Kriterium dar.

Zumeist gehen jedoch die Funktionen der Roboterfrau bequemerweise über jene des Geschlechtsverkehrs hinaus und so übernimmt diese auch lästige Tätigkeiten wie Putzen, Aufräumen und Kochen, welche hauptsächlich in der Sphäre des Haushalts angesiedelt sind. Dies basiert auf der "naturgemäßen" Reduktion der Frau zur Hausfrau.

3.1.1. Stepford – Remake your marriage

Die zwei Verfilmungen "The Stepford Wives" von 1975 und 2004 unterscheiden sich merklich voneinander. In beiden ist jedoch klar, dass die "Stepford Wives" das Konzept der "perfekten" Ehefrau verkörpern sollen. Demgemäß ist der Begriff "Stepford Wife", vor allem im angloamerikanischen Sprachraum, zu einem geflügelten Wort geworden und bezeichnet das puppenhaft-attraktive Bild einer devoten, fleißigen Hausfrau bzw. Mutter.

Während der Drehbuchautor der Originalproduktion von 1975, William Goldman, als Verkörperung der "idealen" Frau noch die realistischere, glaubhaftere Variante der "semi-naked sex kittens" vorgesehen hatte, wich diese Idee letztlich in Zusammenarbeit mit Regisseur Bryan Forbes der Umsetzung von "prim and proper housewives in floral dresses and frilly aprons"⁵¹ und konstituierte somit nachhaltig das Verständnis des Begriffs "Stepford Wife".

Auch wenn es zweifellos glaubwürdiger wäre, dass eine Gruppe radikal sexistischer Männer Fembots hervorbringt, die äußerlich eher in Richtung

⁵⁰ Balsamo, S. 146.

⁵¹ http://www.thefword.org.uk/reviews/2004/07/the_stepford_wi

Playmates anzusiedeln sind, so bot der Film dennoch einen wichtigen Denkanstoß in Bezug auf den feministischen Diskurs.

Auf filmischer Ebene wird bei der Version von 1975 bereits in der ersten Einstellung das weitere Schicksal der Hauptdarstellerin Joanna angedeutet. Zu sehen ist ihr Spiegelbild, dem sie, auf narrativer Ebene aufgrund des bevorstehenden Umzuges, skeptisch entgegenblickt. Das Spiegelbild nimmt hier ihre spätere Duplikation vorweg und lässt die stille Verzweiflung und Ohnmacht deutlich werden, die sie dafür empfindet.

Auch in weiterer Folge werden ihre Zweifel und Enttäuschung deutlich. Auf der Autofahrt packt Joanna ihre Kamera ins Handschuhfach, was nicht nur in Bezug auf ihre Gestik und Mimik in jenem Moment als symbolische Aufgabe zu interpretieren ist. Das Wegpacken des Objekts, das ihre Leidenschaft und Ambitionen versinnbildlicht, steht symbolisch dafür, dass sie sich den Wünschen ihres Mannes beugt und ihre eigenen Bedürfnisse in den Hintergrund stellt.

Ihrem Aussehen nach hat Joanna mit den Frauen von Stepford kaum etwas gemein. Diese zeichnen sich durch perfekt sitzende Frisuren, makellos geschminkte Gesichter, eine stets freundliche Mimik und provinziell-heimische, figurbetonte Kleider, über welche sie nicht selten liebliche Schürzen tragen, aus.

Im Gegenteil dazu kann Joannas Stil vielmehr als leger oder gar hippiesk bezeichnet werden. Sie trägt ihr langes, gewelltes Haar offen und ist in weite Hosen, sowie weite Blusen und Jacken gekleidet. Darüber hinaus trägt sie zum Teil bauchfreie Kleidung, was die Frauen von Stepford als sittenwidrig erachten. In einem Rock ist Joanna nie anzutreffen und entspricht somit nicht den konservativen Vorstellungen der "anständigen Frau".

Auch charakterlich weist sie kaum Ähnlichkeiten mit den Frauen von Stepford auf.

Sie alle sprechen mit sanfter Stimme, sind fortwährend gut gelaunt und stets darauf bedacht, ihren Mitmenschen zu helfen und zu dienen. Dies gilt vor allem für ihre Ehemänner, welchen sie devot ergeben sind und jeden Wunsch von den Lippen abzulesen scheinen.

Diese Forderung der Männer an ihre Frauen bringt Joanna bereits ohne zu wissen, was in Stepford vor sich geht, im Gespräch mit ihrem Mann Walter auf den Punkt: "Walter, I love you but you expect me to be a mind reader." Dieser macht keinerlei Anstalten, ihr zu widersprechen, sondern entgegnet lediglich: "I love you.", was ein klarer Hinweis auf seine Intentionen und Ansprüche in Bezug auf Joanna ist.

Weiters liegt es den Roboterfrauen fern, ihren Ehemännern zu widersprechen oder sich ihnen gar zu widersetzen. Sie sind fügsam unterwürfig und teilen in jedem Fall deren Meinung.

Joanna hingegen ist offen, direkt, und mitunter durchaus eigenwillig – Eigenschaften, die sie sehr klar von den willenlosen Roboterfrauen abgrenzen. Ihr Umgang mit ihrem Mann entspricht dem einer emanzipierten Frau der 1970er Jahre.

Sie ist sich sehr wohl bewusst, dass ihre Ehe auf ungleichen Machtverhältnissen basiert und lässt ihren Unmut diesbezüglich verlauten: "You pretend we decide things together but it's always *you*, what *you* want!" Auch dem hat Walter keinerlei Einwände entgegenzusetzen.

Als Walter gegen Ende des Films laut wird und ihr befiehlt "Joanna, go upstairs and lie down, now!", lässt sie sich dies nicht ohne weiteres gefallen und weiß ihm Paroli zu bieten: "Don't tell me what to do, you bastard!"

Darüber hinaus verfügen die Roboterfrauen über perfekte Fertigkeiten in jeglichen Bereichen des Haushalts, und üben diese mit größter Begeisterung aus. Ihre Interessen gelten ausschließlich ihrer Familie, dem Haushalt und der nachbarschaftlichen Gemeinschaft Stepfords. Anderweitige Motivationen oder Hobbies verschwinden schlagartig durch die Auswechslung zum Roboter. So hat Charmaine, eine Bewohnerin von

Stepford, beispielsweise noch großes Vergnügen daran, in ihrer Freizeit Tennis zu spielen. Ihrem Ehemann jedoch missfällt dies und sofort nach ihrer "Erneuerung" wird der Tennisplatz des Grundstücks abgerissen. An seiner Stelle soll ein beheiztes Schwimmbad errichtet werden – ein langjähriger Wunsch des Ehemanns, welchen er sich nun endlich erfüllen kann, und für den auch seine neue Frau nun Feuer und Flamme ist.

Dass in Stepford kein Platz für "a woman with interests other than purely family" ist, wird im Film mehrmals betont. Die Familie und der Haushalt stehen für die Roboterfrauen im Vordergrund. Dass ihre Gedanken nur darum kreisen und sie sich mit nichts Anderem befassen, wird abermals deutlich, als die Frauen die von Bobby und Joanna einberufene Sitzung der "consciousness raising group" abhalten. Die beiden wollen mit ihnen Dinge besprechen, die ihnen am Herzen liegen und sie beschäftigen. Während Charmaine und Joanna noch Zweifel bezüglich der Liebe und Zuneigung ihrer Ehemänner äußern, haben die Roboterfrauen nichts beizutragen, außer: "I didn't bake anything yesterday. It took me so long to get the upstairs floor to shine."

Plötzlich vom Enthusiasmus gepackt, entwickelt sich unter den Frauen eine angeregte Diskussion zu diesem haushaltlichen Fiasko, dessen zentrales Thema "Easy-On"-Stärke-Spray wird. Eine der Frauen empfiehlt das Produkt mit übermäßiger Begeisterung, die an einen Werbespruch erinnert: "Is it that good? Well if time is your enemy, make friends with Easy-On, that's all I can tell you. It's so good, that if ever I became famous and the Easy-On people asked me, would I do a commercial – not only would I do it, I'd do it for free. That's how good it is."

Indem sie betont, sie würde sogar gratis dafür werben, arbeitet der Film auf einer cinematisch selbstreflexiven Ebene, denn genau das ist es, was in dieser Szene geschieht. Durch die Einflechtung der Werbung für das real existierende Produkt "Easy-On", wird angedeutet, dass diese Fembots sogar auf einer Meta-Ebene als nützliche Objekte eingesetzt werden können. Darüber hinaus stellen sie auch auf der Meta-Ebene

perfekte Hausfrauen dar, indem sie für ein Haushaltsprodukt für alle Hausfrauen unter den Zuseherinnen Werbung betreiben.

Durch die Transformation vom Menschen zu einer Maschine werden die Frauen außerdem von jeglichen Lasten befreit. Joannas Nachbarin Carol gesteht etwa, dass sie früher ein Alkoholproblem hatte. Dieses wurde im Zuge der Transformation jedoch nur zum Teil überwunden. Als sie bei einer Gartenparty ein paar Gläser zu viel trinkt, wirkt sich dies offenbar schadhaft auf ihre Elektronik aus.

Auch Charmaines Angewohnheit zu rauchen wird zusammen mit ihrem Interesse für Tennis eliminiert. Sie gesteht sich nun offenbar ein, all die Jahre nur an sich selbst gedacht zu haben und kündigt an, fortan nur noch für ihren Mann da sein zu wollen. Dass ihr diese Worte von den Männern in den Mund gelegt wurden, ist unmissverständlich.

Die erste Roboterfrau der wir im Film begegnen ist Joannas Nachbarin Carol Van Sant. Sie begrüßt Walter in der gleichen überfreundlichen Manier, welche die Joanna des Remakes von 2004 treffend als "deranged flight attendant friendly" umschreibt, und bringt einen Auflauf als Begrüßungsgeschenk. In weiterer Folge äußert Walter seine Anerkennung gegenüber Carols Ehemann mit den Worten: "She cooks as good as she looks!". Dessen wissendes Nicken und Grinsen wird indes von bedrohlicher Musik begleitet.

Dieses Kompliment Walters könnte gleichsam als Slogan oder Tagline stehen, um pauschal die Roboterfrau als "perfekte" Partnerin zu schildern.

Als Joanna in Stepford ihrer Nachbarin Bobbie Markowe begegnet, ist klar, dass sie in ihr eine Gleichgesinnte gefunden hat. Bobbie ist eben so unumwunden, lebhaft und aufrührerisch wie sie und kann sich anfangs genauso wenig mit den Einwohnerinnen von Stepford identifizieren. Während sie und Joanna anfangs noch gemeinsam Pläne schmieden, sich der Konformität der Frauen von Stepford zu widersetzen, wird Bobbie

bald selbst zu einer Roboterfrau transformiert. Von der ursprünglichen Bobbie, die kurze Hosen trug und über Joannas Küche erfreut meinte "Oh! A messy kitchen! It's beautiful!", ist nichts mehr übrig.

Während sie zuvor noch, teils verächtlich, teils verängstigt, von "Hausfraus" bzw. "drones" sprach und beteuerte "I'm not gonna end up like one of those pan-scrubbers!", ist sie nun sowohl äußerlich als auch charakterlich grundlegend verändert. So trägt sie plötzlich Make-up und unter ihrem figurbetonten Kleid mit Schürze sogar einen gepolsterten Büstenhalter. Ihre Küche ist nun blitzblank, was ihr große Freude zu bereiten scheint. Als Joanna sie diesbezüglich zur Rede stellt, entgegnet Bobbie nur: "Admit it Joanna, I was a joke. Dave works hard all day long and what does he come home to? A slob. I just wanna look like a woman!" Die von der Gesellschaft vorgegebenen Richtlinien dessen, wie eine Frau auszusehen hat, werden an dieser Stelle sehr deutlich und betonen abermals den Aspekt von Gender als Konstrukt.

Dass die Geschlechterverhältnisse, insbesondere das in Stepford vorherrschende Frauenbild, einem archaischen Modell entspricht, wird im Film eingehend thematisiert. Hierbei spielt konkret das Wort "archaic" eine bedeutende Rolle. Erstmals erwähnt wird es, als Bobby und Joanna versuchen, ihre Nachbarin Marie dazu zu bewegen, sich an der "consciousness raising group" zu beteiligen. Diese winkt jedoch ab, mit dem Vorwand, aufgrund der vielen Hausarbeit keine Zeit zu haben. Als Joanna sie daraufhin fragt: "Doesn't it ever bother you that the most important organization in Stepford is sexually archaic?", weiß Marie mit dem Wort "archaic" nichts anzufangen, als hätte sie es noch nie gehört.

Dies steht einerseits allegorisch dafür, dass die Roboterfrauen sich der Tatsache, dass dieses System der forcierten Konformität nicht zeitgemäß ist, in keiner Weise bewusst zu sein haben. Andererseits sollen sie ebensowenig Erinnerung daran haben, was vor ihrer Transformation innerhalb der Stepford-Gemeinde geschah und auf welche Weise sie als echte Menschen handelten und dachten. Diese Zeit wurde durch das

technologische "Upgrade" der Frauen in weite Ferne gerückt und kann somit als "veraltet" bezeichnet werden. So erklärt Jo und Bobbie eine alte Frau, dass es einstmals eine feministische Diskussionsgruppe in Stepford gab. Keine andere als Carol Van Sant, die nunmehr gefügige Haus- und Ehefrau, war deren Präsidentin. Für die Roboterfrau Carol jedoch sind jene Dinge nicht länger von Relevanz. Sie rechtfertigt diesen offenbaren Interessensverlust, sowie die Auflösung der Gruppe wie folgt: "Some of them moved away, but I guess most of them just plain got bored. I know I did." In weiterer Folge bezieht sie ihre neu gewonnenen häuslichen Interessen ebenfalls auf ihren Mann: "You see, Ted's doing really well in his scientific research now and I give him a good home. I really think that helps. The kids are doing the best they've ever done in school and I'm here all the time. Well, I know that helps too! I'm really off the booze and, god knows, that's better. It's none of your business, but our sex life is better, too! Look, I'm sorry to disappoint you, but I'm happy. I'm happy!"

Die Roboterfrauen sind also durchwegs zufrieden in der Rolle, in welche sie von ihren Männern gezwängt werden. Ob sie in der Tat ein Empfinden dafür haben, wie glücklich ihr Leben und ihre Ehe sind, bleibt offen. Außer Frage steht jedoch die Tatsache, dass jene Gefühle lediglich von Stepfords Männern programmiert wurden, um deren Wünschen und Vorstellungen zu entsprechen. Die perfekte Frau ist ihres Erachtens also eine Frau, deren Leidenschaft einzig Familie und Haushalt gilt, deren höchstes Anliegen es ist, ihren Mann zufrieden zu stellen, und die in dieser Rolle vollkommen aufgeht. Ein Bewusstsein, sowie eine Verantwortung, die über diese Bereiche hinausgeht, ist überflüssig und bedrohlich.

Die makabre Genugtuung, mit welcher Dale, der Vorstand der Men's Association diese Unterdrückung der Frauen betreibt, wird in jener Szene verdeutlicht, als er bei Walter zu Besuch ist, und dabei Joanna beobachtet, als diese Tee zubereitet (Abb. 3). Filmisch wird dies durch einen Over The Shoulder Shot umgesetzt, bei dem Dale nur als dunkle Silhouette zu sehen ist, die Joanna gleichsam umringt, was die

Assoziation einer Art Binokular-Optik nahelegt und somit den Voyeurismus-Effekt verstärkt. Dales Blick auf Joanna ist hier ein ergötzender und durch die Kameraeinstellung wird dieser Blick auf die Zusehenden übertragen.

Als Joanna sich überrascht umdreht, erklärt er ruhig und zufrieden: "I like to watch women doing little domestic chores". Perplex über eine derart sexistische Äußerung, entgegnet Joanna schlagfertig: "You came to the right town." - noch unwissend, dass er einer der Begründer der in Stepford vorherrschenden Situation ist. In der Tat trägt Dale auch den Spitznamen Dis, was daher rührt, dass er früher in Disneyland angestellt war. Tatsächlich stellt Joanna, nachdem sie Bobbie Markowes Veränderung zur Kenntnis nehmen musste, im Gespräch mit ihrer Therapeutin richtigerweise einen Vergleich zwischen den Roboterfrauen und den Figuren in Disneyland an, als sie voller Verzweiflung mutmaßt: "I'll be gone! There'll be somebody with my name and she'll cook and clean like crazy, but she won't take pictures and she won't be me! She'll... she'll be like one of those robots in Disneyland!"



Abb. 3

Ein weiterer wesentlicher Gesichtspunkt bei der Betrachtung der Roboterfrau als "perfekter" Partnerin ist naturgemäß eine vollständige Adaption an die Bedürfnisse des Ehemanns in sexueller Hinsicht.

An ihrem ersten Tag in Stepford beobachtet Joanna eine Szene auf dem Grundstück der Van Sants, als Ted seine Frau bei der Gartenarbeit unterbricht, indem er ihr an die Brust greift und sie küsst. Daraufhin geht

diese wortlos ins Haus, während Ted noch etwas verweilt und zufrieden in sich hineingrinst.

Als Joanna und Bobby das Haus der Cornells besuchen, müssen sie zufällig das Ehepaar beim Liebesspiel belauschen. Hier wird die Funktion der Roboterfrauen als Ego-Bestätigung der Männer verdeutlicht. Indem die Frauen sie in höchsten Tönen lobpreisen (im wahrsten Sinne des Wortes in der Version von 2004 zu sehen, in welcher das Stöhnen der Frau in eine Art Opernarie ausartet), und den Männern das Gefühl geben, sie seien gottesgleiche Liebhaber, bestärken sie deren Selbstwertgefühl auf eine Art, wie es wohl kaum eine menschliche Partnerin im Ernst tun würde: Neben affirmativem Stöhnen und Phrasen wie "Nobody's ever touched me the way you touch me...", lassen die Frauen ausschweifende Floskeln verlauten, um das Selbstbewusstsein der Männer zu untermauern:

"Oh, you're the best, Frank! Oh god, are you the best! You're the king, Frank, oh, you're the champion, Frank! Oh, you're the Master!"

Kulturkritiker Mark Dery erklärt in Bezug darauf, was er "mechano-eroticism" nennt, "The only thing better than making love like a machine, it seems, is making love with a machine."⁵²

Der Umgang mit den Ehefrauen von Stepford ermöglicht den Männern Selbstbestätigung in höchstem Ausmaß. Dies kann in Anlehnung an Baudrillard auto-erotisch interpretiert werden. Durch die Programmierung, welche durch die Männer vorgenommen wird, kann genau festgelegt werden, wie die Frau sich im Umgang mit ihrem Mann artikulieren soll.

"The machine [...] transforms the process of communication, the relation from one to the other, i.e., the process of reversibility from the same to the same. The secret of the interface is that the Other is within it virtually the Same – otherness being surrepetitiously confiscated by the machine."⁵³

⁵² Dery, S. 42f.

⁵³ Baudrillard, S. 5f.

Demzufolge fungiert die Roboterfrau wie ein Spiegel, indem sie ihrem Schöpfer seine eigenen Worte darbietet. "This intense private experience precludes actual interaction with another person and turns all computerized communication into a kind of auto-communication that may contain elements of autoeroticism."⁵⁴

Zusätzlich zur Funktionalität der Selbstbestätigung des Mannes steht der Faktor des Immer-Können-bzw.-Wollen-Sollens – ein Aspekt, der bereits im Zusammenhang mit der Popularisierung der Anti-Baby-Pille in den 1960er und -70er Jahren diskutiert wurde.

Sex mit Robotern kann außerdem in gewissem Maße mit Cybersex verglichen werden. Hierbei herrscht Anonymität, die dem Individuum ermöglicht, sich komplett gehen zu lassen. Durch die intime Interaktion mit einer Maschine kann der Mann jegliche "Grenzen des guten Geschmacks" überschreiten, ohne sich über etwaige Be- oder Verurteilungen Gedanken machen zu müssen. Er steht somit über den Grenzen der Moral und der Scham. "Transgressed boundaries, in fact, define the cyborg."⁵⁵

Dass Joanna trotz ihres vermeindlichen "Handicaps", menschlich zu sein, eine gute Mutter ist, wird in jener Szene bewiesen, in der ihre Tochter sie nachts zu sich ruft und zugibt, sich im neuen Heim nicht wohl zu fühlen. Sie ist aufopfernd und liebevoll und versucht, das Kind trotz ihrer eigenen Vorbehalte gegen Stepford davon zu überzeugen, dass sie hier ein besseres Leben haben.

Die letzte Auswechslung Joannas findet zwar erst ganz zum Ende des Films statt, wird jedoch bereits im Vorfeld sowohl auf narrativer, als auch auf ästhetischer Ebene mehrmals angedeutet.

Wie bereits erwähnt, erfolgt eine solche Andeutung bereits in der ersten Sequenz des Films durch Joannas Duplikation im Spiegel. Im Verlauf des Films finden sich jedoch kontinuierlich weitere narrative und ästhetische Elemente, welche als Vorausdeutung zu interpretieren sind.

⁵⁴ Springer, S. 71f.

⁵⁵ ebda, S. 58.

Dass nach ihrem Einzug in Stepford der Briefkasten der Eberhardts lediglich Walters Initiale Trägt, ist nur ein beiläufiger Hinweis darauf, dass dieser schon bald der einzige Mensch unter den beiden sein wird. Weiters signalisiert dies, dass der Ehemann und seine Wünsche das einzig Relevante sind und die Frau keinerlei Erwähnung bedarf.

Als klare Vorausdeutung der letztlichen Duplizierung Joannas kann jener Dialog betrachtet werden, als diese in New York City mit einem Galeristen energisch über das Ausstellen einiger ihrer Fotos verhandelt. Als dieser sie fragt, "What is it you want from it all? Do you know?", lautet ihre Antwort: "I want somewhere someday someone to look at something and say, 'Hey, that reminds me of an Ingles!' – Ingles was my maiden name. I guess I want to be remembered."

In jenem Moment noch im Unklaren über ihr bevorstehendes Schicksal, deutet diese Aussage darauf hin, dass sie schon bald durch etwas ersetzt wird, das nur noch vage an sie erinnern wird. Die Roboterfrau, die künftig ihren Platz einnehmen soll, steht somit als jenes Objekt, über das man sagen könnte, es erinnere an Joanna Ingles.

Als Joanna eines Abends den Hund der Familie ausführt, reißt dieser plötzlich aus und läuft auf das Gelände der Men's Association. In der Dunkelheit verliert sie ihn aus den Augen und betritt auf der Suche nach ihm das für Frauen verbotene Terrain rund um die Villa der Gemeinschaft. Diese Szene ist bezeichnend für Joannas weiteres Schicksal. Sie schreitet langsam die weiße Mittellinie der Straße entlang in die Dunkelheit. Die Linie verblasst in der Ferne und bald ist auch Joanna in der Finsternis nicht mehr auszumachen. Begleitet von dramatisch-bedrohlicher Musik beschreitet Joanna bereits hier den (sinn)bildlichen Weg ins Verderben, stellvertretend für ihr zukünftiges, dem Tod geweihtes Ich. Indem sie auf das Anwesen der Men's Association zugeht, beschreitet sie, in einer Vorausdeutung auf das Ende des Films, den Weg in die Dunkelheit, welche zum Einen das Böse der Machenschaften der Association, und zum Anderen den Tod an sich symbolisiert.

Dass ihr das Betreten des Grundstücks außerdem angesichts ihrer Weiblichkeit untersagt ist, wird ihr sogleich vom Wachpersonal gewahrgemacht. Ein Polizist leuchtet ihr mit den Scheinwerfern seines Autos entgegen, was zudem als Licht am Ende des Tunnels und somit als weitere Todes-Metapher interpretiert werden kann, und begründet das Verbot wie folgt: "This is a very quiet town. [...] We have to be very careful. We can't let people just walk around at night." Joanna erwidert: "One of the reasons I moved from the city was so I could walk around at night.", woraufhin der Beamte ihr empfiehlt, "I'd stick a little closer to home." Hierdurch wird abermals jene Auffassung exemplifiziert, dass die Domäne der Frau sich idealerweise ausschließlich auf Heim und Herd zu beschränken hat.

Gerhard Midding setzt das nächtliche Flanieren in Relation zu ungleichen Geschlechterverhältnissen in einer auf Joannas Situation übertragbaren Darlegung:

"Das nächtliche Flanieren [...] weist sie als moderne Frau aus, die den öffentlichen Raum in Besitz nimmt. Diese Streifzüge verraten ihre Erlebnissucht, den Wunsch nach Teilhabe am Leben der anderen, welchem freilich das Wissen um das Scheitern schon eingeschrieben ist. Nichts ist greifbar und gewiss, sie erbeutet nur ungeordnete Fragmente des Lebens. Dieses Irrlichtern schillert zwischen Ennui und der Trauer darüber, wie trist die Geschlechterverhältnisse eingerichtet sind."⁵⁶

Die Fragmentierung des weiblichen Körpers, welche üblicherweise durch Extreme-Close-Ups erzeugt wird, findet hier durch eines der Mitglieder der Men's Association statt. Dieser porträtiert Joanna im Vorfeld, um anhand der Zeichnungen ihr Roboter-Duplikat anfertigen zu lassen, und fertigt zahlreiche Detailstudien ihrer einzelnen Gesichtsmerkmale an. So wird ihr

⁵⁶ Gerhard Midding in einem Artikel über Jeanne Moreau, in: Die Welt, 23.01.2008, S.28.

Gesicht durch seine Skizzen zerstückelt und Teile wie Augen, Lippen und Nase zeichnerisch hervorgehoben.

Auf Joannas verzweifelte Frage nach einem "Warum" antwortet der Vorstand der Men's Association späterhin: "Why? Because we can! We've found a way of doing it and it's just perfect. Perfect for us and perfect for you". Dies gilt stellvertretend für die Machtausübung des Mannes in einer patriarchal dominanten Welt. Neben der eigenen Vormachtstellung nutzen die Männer hier zusätzlich den Fortschritt der Technologie aus um die Frauen zu unterwerfen und nehmen somit die Sphäre der Technik als etwas Männliches in Beschlag.

Als Joanna der Roboter-Nachbildung ihrer selbst begegnet, stellt sie entsetzt fest, dass sie neben einer charakterlichen Generalüberholung auch ein sexuelles "Upgrade" in Form einer Brustvergrößerung erhalten hat.

In der direkten Gegenüberstellung der echten Joanna und ihres Nachbaus, wird die Diskrepanz zwischen dem Defizitär-Menschlichen und der vermeintlichen Perfektion der Maschine sehr deutlich. Während Joanna vom Regen durchnässt ist und ihr Haar strähnig herunterhängt, ist ihr Fembot-Double frisch frisiert und geschminkt und lächelt bereits in der für Stepford-Frauen typischen charmanten Art. Einzig ihre Augen sind zwei schwarze, leere Löcher.

Bereits in E.T.A. Hoffmanns "Der Sandmann" spielt jenes Motiv der "leeren" Augen eine bedeutende Rolle. Die Augen eines Menschen spiegeln sprichwörtlich dessen Seele wider. Die schwarze Leere in den Augen der Roboterfrau repräsentieren deren Seelenlosigkeit.

Der Roboter wird hier außerdem auch als Killermaschine eingesetzt, so dass die Männer dieser grässlichen Tat entgehen können. Die Roboterfrau wird Joanna mit einem Strumpf töten und sich ihre Augen

zugunsten eines vollkommenen menschenähnlichen Aussehens einverleiben.

Im Anschluss ist die replizierte Joanna im Supermarkt zu sehen, wo sie zwischen einer Fülle aus Waren und dem Rest der Stepford Wives, welche letztlich auch nichts weiter als Waren sind, unbeseelt, jedoch in perfekter Haltung umherwandert. Bezeichnenderweise sieht man sie beim Einkaufen neben freundlichem Geplauder mit ihren Nachbarinnen eine Dose "Easy-On" Stärkespray in ihren Einkaufswagen legen.

Der Film endet mit einem Extreme Close-Up ihrer Augen – dem einzigen, was von der ursprünglichen Joanna übrig geblieben ist.

Im Remake des Jahres 2004 scheint die feministische Grundaussage des Originals abhanden gekommen zu sein. Was auf den ersten Blick wie eine heiter-optimistische Perspektive auf den feministischen Kontext der Zeit wirken mag, offenbart sich jedoch schnell als seichte Neufassung mit einem Vakuum an Aussagekraft.

Während die Möglichkeit bestanden hätte, den feministischen Diskurs im 21. Jahrhundert weiterzuführen und zeitgemäße Fragestellungen zu involvieren, steht der satirische Aspekt hier in einem Ausmaß im Vordergrund, der keinen Platz für kritische Reflexion lässt, sondern lediglich die Tatsache zu übertünchen versucht, dass in diesem Film kein konkreter Standpunkt bezogen wird.

Natasha Forrest adressiert diese Insuffizienz des Remakes im online Magazin „The F-Word“: "Satire just becomes meaningless in the context of a film which seems unwilling, afraid or simply too confused to commit to any particular ideology or viewpoint."⁵⁷

Dass das Konzept einer patriarchalen Konspiration, die eine derartige Konformität erzwingt wie im Original, im Jahr 2004 zu absurd für eine Umsetzung ist, steht außer Frage. Das nunmehr erreichte Maß an Gleichberechtigung und Selbstbestimmung der Frau fordert demnach also

⁵⁷ http://www.thefword.org.uk/reviews/2004/07/the_stepford_wi

eine Neuinterpretation – ein Anspruch, dem das Remake nicht gerecht wird.

Forrest legt jedoch fest, dass die Annahme, die gesellschaftliche Angst vor starken Frauen sei inzwischen überwunden, ebenso absurd sei.

Paul Rudnick, der Drehbuchautor des Remakes, verdeutlicht dies aus männlicher Perspektive: "There's still social pressure – everyone looking at a guy with a wife who makes more money, going, 'He's the chick'."⁵⁸

Maureen Dowd macht darauf aufmerksam, dass die Zeitspanne zwischen 1975 und 2004 von der Gesellschaft dazu genutzt wurde, sich selbst ein Idealbild von "Stepford Wives" zu erschaffen, das es von Frauen anzustreben gilt. Hierbei beruft sie sich auf Antidepressiva, Botox, Schönheits-OPs und Schlankheitswahn, sowie Modetrends der Kleidungsindustrie und Martha Stewart. So wurde beispielsweise die Frühlingsmode 2004 von der New York Times als "Stepford Style" betitelt, während Martha Stewart das moderne Frauenbild "back to the wifely acts of cooking, gardening, decorating and flower arranging" führen sollte.⁵⁹

Diese teilweise "Verstepfordung" des weiblichen Ideals kann als rückläufiger Trend zu einem archaischen Geschlechtermodell gesehen werden. Insofern liegt die Hauptkritik am Remake des Films im Defizit, diese Entwicklungen zu thematisieren und ein neues Bild von Fembots zu erschaffen.

Da eine grundlose Unterdrückung der Frau auf systematischer Ebene im Jahr 2004 schlichtweg nicht mehr denkbar ist, wird das Motiv der Karrierefrau und die damit verbundene Umkehrung der Geschlechterrollen als fundamentale Problematik implementiert.

Joanna Eberhart ist hier eine leistungsorientierte Karrierefrau, die als TV-Produzentin Sendungen kreiert, welche sich im wahrsten Sinne des Wortes mit dem "Kampf der Geschlechter" auseinandersetzen. So heißt eine ihrer Produktionen "Balance of Power". Das Logo dieser Show ist

⁵⁸ Maureen Dowd, Stepford Wives Remake No Match For Today's Botoxed Reality, in: The Federal Observer, 24. Juni 2004.

⁵⁹ ebda

bezeichnend für die narrative Ebene des Films, in der die Umkehrung der Rollen von Mann und Frau von zentraler Bedeutung sind (Abb. 4).



Abb. 4

Der Film führt die Debatte um die Geschlechterverhältnisse zwar sehr wohl weiter, jedoch auf eine wenig kontemporäre Art und Weise, die kaum in Verbindung zu den relevanten Fragestellungen und Problematiken zu Beginn des 21. Jahrhunderts steht.

Durch den disziplinierten Lebensstil ihrer Karriere hat Joanna bereits einige roboterähnliche Züge angenommen. So ist nicht nur ihr Gang mechanisch-steif, auch durch ihre zum Teil makabren Reality Shows wird verdeutlicht, dass sie gefühllos und nutzenorientiert ist. Als sie ihren Job unvermutet verliert, legt sie das perfekte Äußere und das maschinenähnliche Verhalten jedoch schlagartig ab und fällt in ein depressives Loch, das von Resignation geprägt ist. Sie hat nun strähniges, zerzaustes Haar und hat außerdem den strammen Gang und die rigide Erscheinung abgelegt.

In Stepford angekommen, wird Joanna sogleich mit der Alltagsroutine der hiesigen Fembots vertraut gemacht. Die Ironisierung der Bilderbuch-Weiblichkeit von Stepford wird besonders akzentuiert, als Claire Wellington, die "leading lady" der Stadt sie in die tägliche Gymnastik-Routine der Frauen einführt (Abb. 5). "Clairobics" werden in Sommerkleid und High Heels ausgeübt und ahmen die Bewegungen von "little domestic

chores" nach – ganz im Zeichen einer Unterwerfung im Stil von Dale Gribble aus der Originalverfilmung.

Claire erklärt, "Whatever we do, we always want to look our very best! I mean, why, imagine if our husbands saw us in worn, dark, urban sweatclothes with stringy hair and almost no makeup!" und nimmt damit Bezug auf Joannas äußerliche "Unzulänglichkeiten".



Abb. 5

Auch Walter wirft das Thema ihrer Bekleidung auf und stellt kritisierend fest: "Only high powered, neurotic, castrating Manhattan career bitches wear black! Is that what you wanna be?" Ihre Antwort darauf lautet ohne zu zögern: "Ever since I was a little girl."

Dies kann als selbstreflexives Element des Films betrachtet werden, zumal es die Kastrationsangst der Männer explizit thematisiert und zur Prämisse für die hier im wahrsten Sinne des Wortes stattfindende Fetischisierung und *Objektifizierung* der Frau deklariert.

Die Szene in der Bobby und Joanna Ohrenzeuginnen des unbändigen Liebespaares werden, welche bereits in der Version von 1975 skurril anmutete, wird im Remake jedoch noch übersteigert und geradezu auf eine grotesk-komödiantische Ebene reduziert.

In vergleichbarer Art trifft dies auch auf die übrigen Merkmale der Roboterfrauen zu. So demonstriert eines der Mitglieder der Men's

Association beispielsweise, dass die Cyborgs⁶⁰ neben ihrem bildschönen Aussehen, das einer der Männer als "sweet, sizzling, superfine" bezeichnet, auch über die Fähigkeit verfügen, wie ein Geldautomat Banknoten auszuzahlen (Abb. 6).



Abb. 6

Die perfekte, fürsorgliche Mutter wird ebenso ins Lächerliche gezogen. Als Joannas Kinder sich nach deren Transformation zur Roboterfrau beschwerten, dass ihre Anforderungen bezüglich ihrer Lunch-Pakete nicht bis ins kleinste Detail erfüllt wurden, seufzt sie schuldbewusst und drückt ihnen 500 Dollar in die Hand.

Darüber hinaus ist die Tatsache, dass die Männer in dieser Version des Films jeweils über eine Fernsteuerung verfügen, mit welcher sie ihre Frauen kontrollieren können, sehr plakativ und stellt abermals unter Beweis, dass vom subtilen Terror der patriarchalen Unterdrückung der Originalproduktion kaum etwas übrig ist.

Gegen Ende des Films wird schließlich enthüllt, was die ausschlaggebende Motivation der Männer für einen Austausch bzw. ein Upgrade ihrer Ehefrauen darstellte: Wie bereits erwähnt, kamen diese nicht damit zurecht, jene Rolle in der Beziehung eingenommen zu haben, die über Jahrhunderte hinweg den Frauen zugeschrieben und als selbstverständlich und natürlich deklariert wurde. Ein Gefühl der Ohnmacht und Bedeutungslosigkeit hatte sich in ihnen breit gemacht und

⁶⁰ Im Gegensatz zu der Version von 1975 werden die Frauen von Stepford hier nicht gänzlich ausgetauscht, sondern lediglich auf körperlicher und geistiger Ebene "optimiert".

überdies durch die bedrohliche Machtstellung ihrer Partnerinnen zu Kastrationsangst geführt. Sie fühlten sich ihrer Männlichkeit beraubt – ein Zustand, den sie als untragbar erachten.

Walter erklärt sein Motiv in einem Monolog, der dem filmischen (meist männlichen) Bösewicht klassischerweise zuteil wird, bevor er über sein Opfer herfällt:

"All of us! We married wonder women. Supergirls! Amazon queens! Well, you know what that makes us? [...] We're the wuss! The wind beneath your wings, your support system. We're the girl. And we don't like it."

Rudnick fasst diesen Standpunkt treffend zusammen, indem er erklärt, "Straight white males act like the angry new endangered minority."⁶¹

Angeichts der Emanzipation der Frauen und somit der Umkehrung der tradierten Geschlechterrollen – ein Umstand der im 21. Jahrhundert erfreulicherweise immerhin zum Teil Fakt ist – sahen sie sich veranlasst, sich ihre Vormachtstellung zurückzuholen.

Jedes Bestreben nach Gleichberechtigung verurteilt Mike Wellington, der Vorstand der Men's Association im Weiteren als fruchtlos:

"While you were trying to become men, we decided to become gods."

In einem Versuch der Legitimation ihres Vorhabens, wird in einem Promotion-Video für das Unternehmen erläutert: "We take a gloomy, dissatisfied woman. Then [...] [she is placed] in our 'Female Improvement System'. [...] Finally, we enhance her to fit the ideal Stepford Wife specifications. [...] Welcome to the future!"

Selbst als Joanna den Männern Mord unterstellt, winkt Mike ab: "Oh no, nothing like that! We help you, we perfect you."

Dass jene "Stepford Wife Specifications" keinen Platz für Imperfektionen jeglicher Art bieten, erörtert Mike visionär: "If you could streamline your spouse, if you could overhaul every annoying habit and every psysical flaw. [...] Imagine if you could enjoy the person you love, but only at their very best."

⁶¹ Dowd, 2004.

Die Fembots von Stepford sind also rationalisierte, bis zur vermeindlichen Perfektion abgeschliffene Charaktere, welche den individuellen Ansprüchen und Wünschen ihrer Besitzer angepasst werden.

Als letztlich preisgegeben wird, dass es tatsächlich Claire ist, die hinter den Machenschaften der Men's Association steckt, wird abermals auf die archaischen Verhältnisse dieses Systems Bezug genommen, als sie erklärt:

"I decided to turn back the clock – to a time before overtime, before quality time. Before women were turning themselves into robots."

Dies beschreibt sehr gut Joannas anfänglichen Zustand. Ihr Job und ihre Karriereorientiertheit ließen sie in der Tat einem Roboter ähnlich werden. Claires Mission soll also eine humanitäre sein, wenn auch mit dem Vorbehalt der Fragwürdigkeit.

Joanna und Walter gelingt es letztlich, die Men's Association zu stürzen und die Roboter zu Menschen zurückzuverwandeln. Das Motto, "You can't stop Stepford", welches die gesamte Gemeinde noch kurz zuvor kollektiv gröhnte, stellt sich somit als unwahr heraus und der Film bietet im Gegensatz zum düsteren Finale des Originals, das auf subtile Weise anprangert, ein überzogen heiteres, pseudofeministisches Happy End, das hintergründige Fragestellungen unbeantwortet lässt.

"The original was relevant as it mirrored the conflict between feminism and patriarchal oppression and posited a disturbing reality where the latter obliterated all vestiges of the former. The remake gets lost in too many half-assed messages it tries to offer on sexuality, gender roles, consumerism and countless other things, never really finding its stride and blowing its chance to offer a remake worthy of the original."⁶²

⁶² <http://thelazysage.com/archives/36>

3.1.2. Der devote "Airhead Bimbo"

Cherry aus dem Film "Cherry 2000" (1987) verkörpert jene Vorstellung der "perfekten" Frau, wie sie William Goldman für die "Stepford Wives" ursprünglich intendiert hatte. Im Körper eines Gynoiden von jungem, attraktivem Äußeren steckt eine verwöhnende Hausfrau und Partnerin, die ihrem Besitzer Sam jeden Wunsch von den Lippen abliest.

Der Film handelt von einer Gesellschaft, in der das, was gemeinhin als "Liebe" bzw. "Romantik" verstanden wird, längst nicht mehr existiert. "Die Liebe ist nur eine ferne Erinnerung. Um wenigstens das sexuelle Problem zu lösen, haben Wissenschaftler perfekte weibliche Roboter entwickelt."⁶³ Die Hauptfigur Sam hat jedoch im Modell "Cherry 2000" "sein mehr oder weniger perfektes Glück"⁶⁴ gefunden, und eine außergewöhnlich emotionale Beziehung zu ihr aufgebaut.

Der Film beginnt mit dem Schriftzug "Cherry 2000" in geschwungenen Lettern in Chrom-Optik, die einen Auto-Schriftzug suggerieren (Abb. 7). Die Andeutung einer Analogie des Fembots als Gegenstand und Besitztum, zu welchem der Mann eine spezielle Beziehung aufbaut; zu einem Auto, bei dem oft das gleiche geschieht, ist somit unübersehbar. Springer beschreibt dies als "apotheosis of techno-erotic fascination with the car"⁶⁵.

Oftmals wird ein Auto als "sie" referenziert, "implying a sexual tension [...] and evoking notions of physical beauty as well as maternal safety and comfort"⁶⁶.

"Cars represent the culmination of industrial technology, combining engines, gears, wheels, and chrome into a beautifully streamlined device, extending and transforming the human body [...]."⁶⁷

⁶³ Seeßlen, S. 470.

⁶⁴ ebda, S. 470.

⁶⁵ Springer, S. 5.

⁶⁶ ebda, S. 9.

⁶⁷ ebda, S. 4.

Dies geht Hand in Hand mit dem Konzept der Männer aus "Stepford Wives", welches, wie bereits erwähnt, darauf abzielt, "[to] streamline your spouse".

Weiters gilt sowohl ein schönes Auto, als auch eine schöne Frau an der Seite des Mannes oftmals als Statussymbol.

Dass der Schriftzug zur Hälfte rot und zur Hälfte blau gefärbt ist, ist kohärent mit der These, dass der Fembot im Wesentlichen ein soziokultureller Hermaphrodit ist, zumal die Farbe Blau kulturell männlich und Rot hingegen kulturell weiblich besetzt ist, vor allem in deren Gegenüberstellung.

Der Hintergrund ist rot unterlegt und quer gestreift, was an die Struktur einer Jalousie erinnert. Weiters zeigt er die schwarze Silhouette eines nackten weiblichen Körpers, der sich sinnlich bewegt. In weiterer Folge führt die Kamera den Blick des Publikums in einem Extreme Close-Up entlang der kurvigen Linien des weiblichen Körpers.



Abb. 7

Der Aspekt der Skopophilie bzw. des Voyeurismus ist hier sehr augenfällig. Den Zusehenden wird ein Blick auferlegt, der den Körper der Roboterfrau zwingend erotisiert, fetischisiert und objektifiziert.

Weiterhin in Extreme Close-Ups wird Cherrys Körper nun erstmals deutlicher gezeigt. Zuerst sind ihre vollen, roten Lippen sichtbar, welche sie gerade mit Lippenstift bemalt. Ihr Mund ist halb geöffnet, was lasziv und erotisch anmutet. Anschließend ist ihr Bauch im Blickfeld, der zunächst noch von einem weißen Morgenmantel aus Seide bedeckt ist.

Ihre zarten Hände mit rot lackierten Nägeln schieben langsam den Stoff zur Seite, entblößen ihren "perfekten" Körper und streichen sanft über die makellose Haut. In einer gleitenden Bewegung streift sie das Kleidungsstück nun ganz ab und als nächstes Detail wird in einem weiteren Extreme Close-Up ihr Rücken ins Blickfeld genommen.

Darauf folgen ihre schlanken, nackten Beine, als sie sich ein rotes Kleid überstreift. Sowohl der rote Hintergrund, als auch die Farbe des Kleides bieten zweifelsohne einen erotischen Unterton.

Die Fragmentierung des weiblichen Körpers steht hier im Vordergrund und resultiert, wie bereits erwähnt, in dessen Sexualisierung. Lacans Idee des "belong to me"-Aspekts legt nahe, dass auf diese Weise der Fembot Cherry als Besitztum des Hauptdarstellers Sam mit jenem hypothetischen heterosexuellen Mann, welcher das Publikum repräsentiert, geteilt wird oder zumindest mit jenem Besitz geprahlt wird.

Nun wird Cherry erstmals halbnah gezeigt. Sie frisiert ihr perfekt gerade geschnittenes, blondes Haar in Erwartung ihres Partners Sam, der sogleich nach Hause kommt und sie mit zärtlichem Blick beobachtet. Als er "Honey?" ausruft, wendet sie sich ihm strahlend zu und begrüßt ihn mit erfreuter Stimme und ebensolcher Mimik. Gleich darauf fällt sie ihm um den Hals und küsst ihn, freudig lachend. Über die roten Blumen, welche Sam ihr mitbringt, freut sie sich sehr und sagt, "Aw, pretty.", eine Äußerung, die, wie sich im weiteren Verlauf des Films herausstellt, typisch für sie zu sein scheint.

Mit "You hungry? I fixed your favourite!", gibt sie sich sogleich auch als perfekte Hausfrau zu erkennen. Als Sam sich für seine Verspätung entschuldigt, fragt Cherry: "Were were you? I was getting worried." und erfüllt somit sein Bedürfnis nach einer fürsorglichen Partnerin, die sich für ihn interessiert und der er am Herzen liegt. Als er ihr jedoch erklärt, was es war, das ihn am Arbeitsplatz aufgehalten hat, scheint sie nicht hinzuhören oder aus seinen Worten keinen Sinn machen zu können und lacht lediglich kurz, während sie ihm sein Essen serviert. Ihre Antwort "So

do you!" auf Sams "Looks great!" in Bezug auf die Mahlzeit, exemplifiziert ihre Programmierung zur liebenden, vergötternden Lebensgefährtin.

Cherry stößt zum Effekt mit einem Glas Wein mit Sam an, stellt es dann jedoch weg, zumal sie kein derartiges Modell zu sein scheint, das zur Nahrungs- und Flüssigkeitsaufnahme fähig ist.

In einem skurril anmutenden Gespräch erklärt Cherry ihr neu erworbenes, sehr triviales Wissen in einer Aufzählung von Produkten, die in Amerika erfunden wurden. Dass sie also nicht nur dazu programmiert ist, die perfekte Frau und Partnerin zu sein, sondern auch über ein patriotisches Interesse an ihrer Nation verfügt, entspricht dem US-amerikanischen Kino dieser Zeit.

Als Sam ihr diesbezüglich eine ins Detail gehende Frage stellt, die sie jedoch nicht beantworten kann, sieht sie ihn mit leerem, traurigen Blick an und fragt plötzlich: "Dessert?"

Als die sonst so fröhliche Cherry daraufhin etwas bedrückt wirkend in der Küche steht, eilt Sam besorgt zu ihr und fragt sie nach ihrem Befinden. Ihre Antwort lautet nur: "Kiss me!", worauf ein leidenschaftlicher Kuss folgt. Ein Schnitt zum währenddessen übersprudelnden Waschbecken symbolisiert die überschäumende Leidenschaft zwischen den beiden. Es folgen abwechselnde Schnitte zwischen dem immer mehr überlaufenden Waschbecken und der zunehmend dynamischen Liebesszene der beiden. Als sie sich schließlich voller Hingabe am Küchenboden wälzen, ist das Waschbecken bereits zur Gänze übergelaufen und bedeckt den Boden mit Schaum. Im Sinne der Leidenschaft vernachlässigt sie hier ihre Rolle als perfekte Hausfrau und stellt Sex als Priorität über den Haushalt. Cherry scheint es zu genießen und ist ebenso in Leidenschaft vertieft wie Sam. Ihre zuvor noch perfekte Frisur ist nun wild und zerwühlt, was sowohl ihre zügellose Sinnlichkeit symbolisiert, als auch eine Vorausdeutung ihrer Dysfunktion als Maschine darstellt. Ihr perfektes Äußeres ist durch das Wasser zerstört, gleichermaßen wie ihre einwandfreie Funktion als Roboter darunter zu leiden hat: Wenige Sekunden später erleidet Cherry, am inzwischen vollends überschwemmten Boden liegend, einen

Kurzschluss. Verstört lässt Sam von ihrem erschlafften Körper ab und blickt voller Verzweiflung auf ihr lebloses Gesicht.

Der Trailer des Films fasst das Konzept der Roboterfrau als perfekter Lebensgefährtin und das damit verbundene Risiko treffend zusammen: "The perfect mate: A Cherry 2000. Thoughtful. Desirable. She'll never run out on him. Just short out."

Es folgt ein Schnitt zu einem Close-Up von Cherrys entseeltem Gesicht auf einer Art Operationstisch (Abb. 8-9). Man hört die Stimme eines Mannes, der feststellt, "Yeah, she sure took a lot of water" und in weiterer Folge ihren Bauch operiert. Ihre Bauchdecke ist geöffnet und offenbart Cherrys Innenleben, das zwar aus Kabeln besteht, jedoch, auch farblich, an menschliche Eingeweide erinnert. Der Techniker, dem gewissermaßen die Rolle des Chirurgen zukommt, diagnostiziert: "Total internal meltdown".

Nachdem er Sam Cherrys Computerchip übergibt, welchen er hinter ihrem rechten Ohr hervorzieht, und der laut dem Techniker ihre "basic memory", sowie "vocal patterns, reflex action" enthält, also gleichsam für ihre Persönlichkeit zuständig ist, räsoniert er: "They don't make them like this anymore."

Diese Aussage, welche sich im gewöhnlichen Sprachgebrauch meist auf althergebrachte Werte bezieht, erlangt hier eine gänzlich neue Bedeutung.



Abb. 8-9

Im weiteren sagt der Techniker verständnisvoll: "I know how it is. You're like me. You're a romantic. Most of these birds, they come in here, they

don't care, it's all Apple Pan Dowdy to them. But you and I we both know, each one of these honeys is special... Got her own own special magic, her own special way."

Als er Sam erklärt, dass es nahezu unmöglich ist, im Jahr 2017, in welchem der Film spielt, noch ein altes Cherry Modell zu finden, zeigt er ihm eine Reihe neuerer Roboter-Modelle. Das Spektrum reicht vom schulmädchenhaften "Bambi 14"-Modell, welches er doppeldeutig als "brand new, never been used" beschreibt, über die "strictly domestic" Cindy 990 ("below the waist: no man's land!"), bis hin zu einem Modell, das über etwas mehr "spunk" verfügt. Die Zurschaustellung dieser Modelle, die, in einem separaten Raum aufgereiht, leblos in ihrer jeweiligen charakteristischen Position verharren, lässt abermals sehr deutlich werden, dass es sich bei den Fembots in dieser Welt um nichts weiter als Objekte handelt. Sam winkt jedoch ab: "It's a Cherry or nothing" und kehrt zur immer noch am OP-Tisch liegenden Cherry zurück, um sie zu streicheln. Eine gewisse Vermenschlichung findet nicht nur durch die Art und Weise statt, auf welche der Roboter auf dem "Behandlungstisch" aufgebahrt ist, sondern zusätzlich durch das stetige, piepsende Geräusch eines Geräts, das an ein Elektrokardiogramm erinnert.

Später liegt Cherry neben Sam auf deren gemeinsamem Bett. Während Cherrys Körper nicht länger funktionstüchtig ist, so ist er dennoch perfekt angezogen und geschminkt. Über ein Abspielgerät lässt Sam die Ereignisse von vorher Revue passieren, indem er die Audiospur ihrer Stimme wiedergibt. Es wird hier klar, dass er eine starke emotionale Bindung zu ihr aufgebaut hat.

Ein Freund erzählt Sam später von der Möglichkeit, ein altes Cherry Modell in einer leer stehenden Lagerhalle der sogenannten "Zone 7" ausfindig zu machen. "Same make, right down to the year and model number, right down to the eyelashes. You stick in your memory chip and you got your girl back exactly the way you had her before."

Vor diesem Hintergrund macht sich Sam auf den Weg zur Trackerin Edith Johnson, die ihm dabei behilflich sein soll, in die "Zone" zu gelangen und das Roboter-Modell zu suchen.

Als er eine Nacht in einem Hotel Unterkunft sucht, wird ihm an der Rezeption erklärt: "The rule is: You can't bring robots in after eleven. We've got a big selection of Marylins [etc.], so you don't have to go out dragging noone in here."

An seinem Zimmer angekommen, begegnet er am Korridor einem weiteren Hotelgast, der Probleme mit einer Roboterfrau zu haben scheint und deren steifen, reglosen Körper verärgert aus seinem Zimmer trägt. Der offenbar fehlerhafte Gynoid gibt weiterhin Stöhn-Geräusche von sich, während der Mann sich beklagt: "Gee, not again! Damn thing's busted! Whatever happened to the Pride of Workmanship."

Dass Fembots in dieser Gesellschaft lediglich als Mittel zum Zweck und somit als Objekt betrachtet und behandelt werden, wird hier erneut aufgezeigt und betont wiederum, dass die enge Bindung, die Sam für seine Cherry empfindet, eine Ausnahme ist.

In der Interaktion mit Edith, die seine Weggefährtin für den Hauptteil des Films darstellt, wird Sam immer wieder mit dieser Tatsache konfrontiert. Diese weist ihn kontinuierlich auf die Unterschiede zwischen Mensch und Roboter hin. Sie tut dies auf eine abfällige Art und suggeriert, dass Sams Empfindungen für eine Maschine absurd seien und die Liebe zu einem menschlichen Wesen nicht ersetzen können.

Im Gegensatz zu Cherry ist Edith eine starke Persönlichkeit voller Willenskraft, Mut und Verwegenheit. Im Verhältnis mit Sam ist sie es, die das Sagen hat.

Als Sam ein Foto von Cherry betrachtet, entreißt Edith es ihm und sieht es prüfend an. Daraufhin stellt sie fest, "Her eyes are red dots." und lässt dabei deutlich ihr Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem Roboter durchblicken. Sam erklärt rechtfertigend: "It's from the flash. That's where

the red comes from. If I took a picture of you, the same thing would happen."

Als Edith daraufhin fragt, "Why would you wanna take a picture of me?" lautet seine mürrische Antwort, "I said *if*. If!".

Mit einem Seufzen schlussfolgert Edith, "Yeah... *If* only I had red eyes." und impliziert damit, dass Sam nur dann Interesse an ihr hätte, wenn sie ein Roboter wäre, bzw. menschliche Frauen ihm nicht gut genug seien. Ein Einspruch seinerseits bleibt vorerst aus.

Im Folgenden entstehen zwischen den beiden etliche weitere Auseinandersetzungen zur Diskrepanz zwischen Mensch und Maschine.

Als Edith beispielsweise ihrem Bekannten Jack ihr Vorhaben erklärt, meint sie mit einem amüsierten Grinsen, "Just going to the yard to get one of those sex robots for Sam. His old one broke down from over-exertion, it sounds like."

Sie macht sich über ihn lustig und ahmt Cherrys übertriebene Liebesbekundungen nach, welche sich Sam zuvor voller Wehmut über das Abspielgerät angehört hatte. Edith sieht in Gynoiden jeder Art lediglich ein Sexspielzeug und kann Sams Gefühle in keiner Weise nachvollziehen. Als Sam versucht, ihr zu erklären, dass seine Gefühle für Cherry aufrichtig, real und fundiert waren, begegnet sie ihm mit Unverständnis. Er insistiert: "We talked. I could talk to her. You could never understand with that tiny Neanderthal brain of yours." Ediths forschende Antwort lautet, "At least I *have* a brain!"

Sam beschreibt Cherry melancholisch: "There was tenderness, a dream-like quality about her. It was romance." Edith ruft fassungslos: "Romance!" und Sam bestätigt, "Yeah, romance!"

Edith ruft energisch, "With a *robot*! I mean, we are talking about a robot, aren't we?" und steht wütend auf. Als sie sich entfernt, ruft ihr Sam nach, "She isn't *just* a robot!"

Jack spricht zu ihm mit ruhiger Stimme: "You're a dreamer. You got something you believe in. [...] But there's a lot more to love than hot wiring.", worauf ein Schnitt zu Edith folgt, die soeben einen Esel streichelt.

Ihre Fürsorge für das Tier, sowie die Tatsache, dass sie selbst menschlich ist, legen den direkten Vergleich zur faktisch leblosen Roboterfrau nahe.

In der Hitze des Gefechts mit einer Bande der "Zone" kommt Sam Cherrys Chip abhanden, ein für ihn nicht zu verschmerzender Verlust. Er erklärt Edith, dass ihre ganze Mission somit zwecklos geworden sei. "We could still break into the yard and get Cherry, but then it would just be like a toaster or something." An dieser Stelle wird eine Analogie zu Jack hergestellt, der in seiner Höhle unzählige "Toaster Ovens" aufbewahrt, und über diese ebenfalls ins Schwärmen gerät.

Sam fährt fort: "I mean her whole personality is on that chip. You can't separate the personality from the rest of it. At least I can't."

Da nun die Option, Cherry zurück zu bekommen, für Sam vermeintlich weggefallen ist, beginnt er, sich Gedanken über Edith zu machen und realisiert, dass er Gefühle für sie entwickelt hat. Als sich jedoch herausstellt, dass sie es war, die Cherrys Chip in Gewahrsam hatte, ist Sam schwer enttäuscht und verärgert. "You lied to me! You say a lot of things about Cherry, but she never lied."

Edith reagiert angesichts der Tatsache, dass er sie mit seinem geliebten Roboter vergleicht, frustriert: "Yeah? Well, I'm not a fucking *machine*!"

In einer weiteren Diskussion wirft ihr Sam an den Kopf, als sie gerade dabei ist, eine mechanische Reparatur vorzunehmen und dementsprechend mit Schmutz behaftet ist, "Look at yourself. You're a mess", worauf sie wütend erwidert, "Well, we can't all be glamour pussies 24 hours a day!"

In Folge wird jedoch angedeutet, dass Sam sich, angesichts seiner sich entwickelnden Gefühle für Edith, nicht länger sicher ist, ob er Cherry tatsächlich zurück will. In Zone 7 angekommen, schlägt er vor, die ganze Sache abzublasen, Edith will die Mission jedoch zu Ende führen. Sie beweist abermals ihre Menschlichkeit und Fürsorge für ihre Mitmenschen:

"I gotta believe I've been doing a job here. You take that away and then what? What did Jake get shot at for?"

Die "Zone" ist offenbar ein in Sand versunkenes Las Vegas. Aus den Dünen ragt neben Hausdächern und Leuchtreklamen ein Bauwerk, das die Statuen von spärlich bekleideten Frauen in aufreizenden Posen aufweist. Dies steht symbolisch für die Roboter-Modelle, die hier begraben liegen.

Die Gynoiden befinden sich in einer düsteren, in blaues Licht getauchten Halle, in der sie reihenweise wie Kleidungsstücke in der Reinigung in Plastiksäcken von an der Decke angebrachten Schienen hängen. Der Ort wirkt geisterhaft beklemmend, was durch spannungsreiche Musik verstärkt wird. Sam und Edith öffnen einen Sack nach dem anderen, auf der Suche nach dem richtigen Cherry-Modell. Als Sam zwischen all den leblosen Körpern schließlich eine Cherry 2000 findet, packt er sie behutsam aus und betrachtet für eine Weile andächtig ihr wie schlafend aussehendes Gesicht.

Sobald Cherry durch ihren Computerchip reaktiviert ist, öffnet sie die Augen und begrüßt Sam freudig lächelnd mit "Hi, honey", als wäre nichts passiert, woraufhin sie sich innig küssen.

Ihr Verfolger Lester und seine Gehilfen sind ihnen bereits auf den Fersen und sie müssen die Halle eilig verlassen. Cherry fragt beschwingt, "Where are we going?" und realisiert nicht den Ernst der Situation. So sieht sie sich nur grinsend im Raum um, was sehr kindlich und naiv anmutet, bis Sam sie am Arm packt und mit sich fort zieht. Selbst als eine wilde Verfolgungsjagd beginnt, nimmt Cherry keinerlei Gefahr wahr und gibt fröhlich lächelnd Ausrufe wie "Pretty!" und "Wheee!" von sich. Schließlich gehen die drei in Deckung vor den Schüssen ihrer Verfolger und Cherry erklärt ruhig, "Honey I'd really rather be watching this on television". Während Sam und Edith sich in einem heftigen Schusswechsel zu verteidigen versuchen, klopft Cherry liebevoll Sams Rücken von Staub und Schmutz ab, während sie in einer kindlich-unbedarften Pose mit über

dem Rücken verschränkten Beinen am Boden liegt und ihr naives Lächeln weiterhin nicht ablegt.

Endlich im rettenden Flugzeug angekommen, ist dieses jedoch mit drei Personen zu schwer zum Abheben. Als Edith sich opfert und hinausspringt, blickt Sam fassungslos nach hinten, wo Cherry mit nichtssagendem Blick aus dem Fenster starrt. Cherry scheint in der Tat perfekt auf Sam abgestimmt zu sein, denn als er beunruhigt zu Edith nach unten blickt, zieht sie ihn liebevoll am Ohrläppchen und säuselt, "I love you".

Schließlich kehrt Sam das Flugzeug um, um an Stelle von Cherry nun doch Edith mitzunehmen und triumphierende Musik bestätigt den emotionalen Sieg des Menschen über die Maschine. Dies kommt für Edith sehr gelegen, denn die sonst auf alles vorbereiteten Trackerin bedarf angesichts eines Mangels an Munition einer Rettung durch den Helden Sam.

Dieser trägt Cherry auf, "I want you to get me a Pepsi", woraufhin sie sich mit den Worten "Sure!", sogleich auf den Weg macht, ohne die Absurdität dieser Anweisung angesichts der Tatsache, dass sie sich mitten in der Wüste befinden, zu realisieren.

Auf Ediths Frage, "What about her? She was the whole point!", gesteht Sam seine letztliche Realisation dieses Unterschieds, "She's a robot!" und fliegt mit Edith davon.

Cherry bleibt indes in der Wüste zurück, wo ihr von der Lebensgefährtin des inzwischen toten Lesters ein Sandwich angeboten wird. Sie klappt die beiden Scheiben Brot auseinander und sagt, während sie amüsiert auflacht, "Pretty!"

Der Triumph der Liebe zur menschlichen Frau wird abermals bestätigt, als in einer abschließenden Sequenz Sam und Edith küssend in den Sonnenuntergang fliegen.

Seeßlen und Jung bezeichnen dies als "die andere, gedankenlosere Lösung für den Konflikt zwischen Mensch und Maschine: der 'echte' Mensch ist doch immer der bessere."⁶⁸

3.1.3. Eine Nerd-Phantasie wird Wirklichkeit

Die Phantasie des stereotypen Highschool-Jungen, welcher nicht der "beliebten Crowd" anzurechnen ist, verkörpert Lisa im Film "Weird Science" (1985).

Hier werden gleich zu Beginn zwei Freunde vorgestellt, die im Schulalltag mit Schikanen und Mobbing zu kämpfen haben. In ihrem Gespräch wird klar, dass sie sich nichts sehnlicher wünschen, als dazu zu gehören. Während Gary seiner Phantasie freien Lauf lässt, unterbricht ihn Wyatt, um ihn der schmerzlichen Realität zu erinnern: "Nobody likes us. Nobody." Zweifellos will sich Gary jedoch zumindest die Phantasie nicht nehmen lassen: "Why are you messing with the phantasy? We know about the reality. Don't ruin the phantasy, ok?". Jene Phantasie von Parties, Frauen und Beliebtheit, die ihm nun noch so am Herzen liegt, wird jedoch bald zur Realität, auf welche die beiden keineswegs vorbereitet sind.

Bereits im Vorspann des Films nimmt das gleichnamige Titellied von Oingo Boingo mit der repetitiven Zeile "She's alive!" vorweg, dass eine Phantasie mithilfe von "Weird Science" zum Leben erweckt werden soll.

Die beiden Hauptdarsteller entschließen sich, inspiriert vom Film "Frankenstein", selbst einen Versuch zu starten, einen Menschen nach ihren Vorstellungen zu kreieren. Auf filmischer Ebene wird Gary, um dessen Idee es sich handelt, gewissermaßen zu einer Teenie-Version des

⁶⁸ Seeßlen, S. 470.

"verrückten Professors": "That's not a bad idea! Making a girl. Actually making a girl. Just like Frankenstein – except cuter."

Nachdem sie sich auf eine adäquate Brustgröße für ihre Kreation geeinigt haben, überlegt Gary, "Should we give her a brain...?" und deutet an, dass sie nicht zu intelligent sein soll, woraufhin der Computer anzeigt: "Intelligence level: 5th grade, slow learner, boring dipshit."

Garys Ansprüche an die perfekte Frau sind auch im folgenden eher simpel: "I want her to live, I want her to breathe, I want her to aerobicise!"

Indem sie sich in ein illegales Programm einhacken und den Computer mit diversen Bildern von Frauenkörpern, sowie Albert Einstein und Houdini füttern, gelingt es ihnen letztlich jedoch, eine perfekte Frau zu kreieren, die über einen hohen IQ und Zauberkräfte verfügt.

In einem zeremoniellen Ritual werden die Daten des Computers auf eine Barbie-Puppe übertragen. Diese liegt aufgebahrt in einer vergleichbaren Art und Weise wie die Roboterfrauen filmischer Wissenschaftler in Originalgröße (Abb 10).



Abb. 10

In einem übernatürlichen Unwetter, welches das ganze Haus auf den Kopf stellt, geht der Kurationsprozess des Gynoiden von Statten.

An Wyatts Zimmertür befindet sich ein Aufkleber mit der sexistischen Aufschrift "I brake for women". Nachdem der Sturm sich gelegt hat, zerbricht die Tür tatsächlich, um die neu kreierte Roboterfrau zum Vorschein zu bringen, was ein Wortspiel mit "brake" und "break" nahelegt. Hinter der Tür erscheint zwischen in rotes Licht getauchte Nebelschwaden eine Frau, welche die zeitgenössische Vorstellung einer „perfekten“ Frau

in den 1980ern repräsentiert (Abb. 11). Schlank, kaum bekleidet und mit wilder Dauerwellen-Mähne, grinst sie den beiden Jungen entgegen. Im Gegenschnitt dazu sieht man jene Szene, in der Frankenstein am TV-Bildschirm verkündet: "She's alive! Alive!"

Während die beiden Jungen noch dabei sind, das Geschehene zu verarbeiten, fragt die Roboterfrau herausfordernd: "So... What would you little maniacs like to do first?"



Abb. 11

Im Anschluss daran sieht man die drei in der Dusche, wobei Gary und Wyatt entgeistert den Körper der Frau betrachten. Die Objektifizierung ihres nackten Körpers wird auf ironische Weise unterbrochen, indem das Publikum den regelrechten "gaze" der beiden Teens übernimmt. Es sind abwechselnd nackte Körperteile und die komplett verstört starrenden Gesichter der Jungen zu sehen, die ihr Glück kaum zu fassen scheinen.

Nachdem sie erwähnt, wie zufrieden sie mit dem Resultat ihrer eigenen Schöpfung ist und den beiden dazu gratuliert, fügt sie provokant hinzu, "If we're gonna have any kind of fun together, you guys better loosen up!", und bezieht sich damit auf die Tatsache, dass Gary und Wyatt fast vollständig bekleidet in der Dusche stehen.

Obleich der Fembot, welchen die Jungen später Lisa taufen, den Eindruck macht, als reine Sexphantasie zu dienen, stellt sich schnell heraus, dass sie eher der Rolle einer großen Schwester entspricht.

Da Lisa über die Fähigkeit verfügt, alles ihrem Willen entsprechende sofort herbeizuzaubern, ist sie die perfekte Utopie einer Freundin für die beiden

Teenager. Indem sie ein flottes Auto beschafft hat und mit den beiden in eine Bar fährt, wo sie sie mit gefälschten Ausweisen versorgt, erfüllt sie den Traum vieler minderjähriger Highschool Kids. Weiters versteht sie die zwei Teenager und deren Probleme sehr gut. So erkennt sie zum Beispiel, wie schwierig Eltern sein können: "They're oppressive, meddlesome, difficult, demanding and totally bizarre, I mean they're normal parents!"

Doch Lisa ist keine fügsam-willfährige Stepford-Frau, sondern eine abenteuerlustige, wilde Persönlichkeit, die sich über die beiden unreifen Jungen und die Tatsache, dass diese mit der Situation noch rein gar nicht zu Rande zu kommen scheinen, köstlich amüsiert. Während sie zuvor nichts mehr wollten, als erwachsen zu sein, auf Parties zu gehen und Kontakt mit Frauen zu haben, sind Gary und Wyatt nun richtiggehend eingeschüchtert und zeichnen sich eher durch Feigheit als Abenteuerlichkeit aus.

Als einer der Männer in der Bar Lisa fragt, was sie mit zwei Jungs wie Gary und Wyatt macht, antwortet sie provokant, "It's purely sexual".

Ihre körperliche Beziehung geht jedoch über ein paar Küsse nicht hinaus und so klagt Lisa am nächsten Morgen gegenüber Wyatt, "Ten seconds into my gymnastics routine, you passed out. You slept! [...] We'll try it again some other time, okay?"

Es bleibt also weiterhin bei Prahlereien der beiden Jungen. Als sie beispielsweise im Einkaufszentrum nach Parfum für Lisa suchen, erklären sie der Verkäuferin stolz: "One does really not refer to a 23 year old woman as a girlfriend." und bezeichnen sie stattdessen als "mistress", "lover" und "sex pot". Auch vor ihren Schulkolleg_innen schinden sie Eindruck mit Lisa als Begleitung. Ihren beiden Hauptrivalen machen sie klar, dass Lisa zu ihnen gehört. Dass sie sich erstmals gegen diese behaupten, macht Lisa stolz und erfreut.

Dass Lisa jedoch nichtsdestotrotz versucht, den beiden Jungen zu gefallen, wird in jener skurrilen Szene verdeutlicht, als sie in der Unterwäscheabteilung die ältere Verkäuferin in Bezug auf eine besonders knappe Unterhose, fragt, "If you were a 15 year old boy, would these turn

you on? I think so too. I'll take them." und dann hinzufügt, "Do you have a bra to match that? Something in leather or rubber or barbed wire..."

Dass sie sich nur den beiden verpflichtet hat, macht sie den anderen im Übrigen sehr klar. Als zwei Bullies aus deren Schule versuchen, sich an Lisa heranzumachen, winkt sie ab mit der Begründung "I belong to Gary and Wyatt." und erklärt zudem, "I do whatever they say."

Als sie diese als "toads" bezeichnen, kontert sie gelassen: "Do I look like I'd go out with two toads? [...] I think Gary and Wyatt are gonna force everybody to redefine their terms."

Als sie später auf die beiden Mädchen trifft, für die sich die Jungs interessieren, rät sie ihnen, "If you get the chance, shower with them. I did. It's a mindscrambler!"

Ihr Bestreben, den Jungs zu mehr Beliebtheit zu verhelfen, gelingt alles in allem sehr gut.

Lisa erfüllt außerdem die Träume der Teens auf einem Level, das ihren tiefsten Wünschen entspricht. Als sie eine Party in Wyatts Haus ankündigt, protestiert dieser: "Lisa, I created you. Why do insist on doing things I don't want?" - Ihre beharrliche Antwort ist simpel: "Honeybuns, you want a party so badly. [...] I mean you and Gary, you want friends, you want popularity, you want all that stuff, right? [...] So I'm giving it to you! [...] If you wanna be a party animal, you'll have to learn to live in the jungle! Now stop worrying and get dressed!"

Im Verlauf der Party beginnen Gary und Wyatt dann jedoch, das Ganze zu genießen und sind Lisa dankbar. Sie schafft es also, die Feigheit und Ängste der beiden zu überwinden und ihnen zu helfen, sich gegenüber ihrer Peergruppe zu behaupten.

In einer kuriosen Szene, in der Lisa Garys Vater mit einer Waffe bedroht, lehrt sie ihm, sich auch im Umgang mit seinen Eltern besser durchzusetzen. Auch Wyatts feindseligem Bruder erteilt sie eine Lektion und garantiert somit, dass dieser die beiden von nun an in Ruhe lässt.

Angesichts Lisas Loyalität fällt es den Jungen schwer, ihr zu gestehen, dass sie nun beide Freundinnen gefunden haben. Lisa ist jedoch nicht böse, sondern sagt stolz: "That's all I ever wanted for you." Als Gary leicht enttäuscht fragt, ob sie denn nicht verletzt sei, meint sie "Sure I'm hurt. But I wouldn't change it.", und beweist damit erneut ihre Liebe und Loyalität zu ihren Schöpfern.

Dass sich Lisa in den Augen der Jungen vom Sexobjekt zu einer eher mütterlichen Figur entwickelt hat, wird des weiteren dadurch veranschaulicht, dass sie das sexy Outfit durch hochgeschlossene, eher elegante Kleidung ersetzt.

Auch ist der Rauch, in dem sie letztlich verschwindet, so wie sie gekommen ist, nicht länger mit rotem Licht hinterlegt, sondern nun weiß.

3.1.4. Die „perfekte“ Gefährtin

Chalmers aus dem Film "Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone" (1983) stellt die Assistentin par excellence des heterosexuellen männlichen Helden dar. Sie begleitet den Spacehunter Wolff als dessen Mechanikerin auf galaktischen Missionen und ist sowohl für die technische Instandhaltung des Raumschiffs und andere leidige Routinearbeiten, als auch für Wolffs Vergnügen zuständig.

Nachdem Wolff in einer ersten Szene auf maskulin-aggressive Weise dem fehlerhaften Bordcomputer einen Fußtritt verpasst hat, was jedoch nicht zielführend war, kommandiert er die noch schlafende Chalmers zum Einsatz. Mit den schroffen Worten "Chalmers! The communicator is out again. Get up!" öffnet er ihre Schlafkabine.

Chalmers liegt, von Kopf bis Fuß bedeckt, auf einer Liege. Auf ihrem Oberkörper liegt aufgeklappt "R.U.R. - Rossum's Universal Robots", ein

1921 erschienenes Drama des tschechischen Schriftstellers Karel Čapek, welches von menschenähnlichen, künstlichen Arbeitenden handelt, die letztlich einen Umbruch der Gesellschaft auslösen und die Menschheit vernichten, und welches dafür bekannt ist, den Begriff "Roboter" geprägt zu haben.

Wolff nimmt zunächst die Decke von ihrem Kopf, woraufhin Chalmers protestiert, sie habe Anspruch auf vier Stunden "down time", was mit "Maschinenstillstandszeit" übersetzt werden kann. Dass sie nicht das Wort "Schlaf" verwendet, ist der erste Anhaltspunkt dafür, dass Chalmers nicht menschlich ist. Als Wolff ihren restlichen Körper abdeckt, kommen ihre nackten Beine zum Vorschein, da sie lediglich ein sehr kurzes, glitzerndes Nachthemd mit Schlitz an den Seiten trägt. Wie in allen Filmen, die in dieser Arbeit behandelt werden, liegt die Roboterfrau auch hier auf einer Liege aufgebahrt, während ein männlicher Protagonist über sie gebeugt steht. Neben ihrer spärlichen Bekleidung trägt dies zusätzlich zur Objektifizierung des Fembots bei.

Als sie ihm leicht vorwurfsvoll erklärt, dass der Grund für die technische Malfunktion eine veraltete Ausrüstung sei, betrachtet Wolff die vor ihm die Treppen hoch gehende Chalmers mit den Worten "I'm still glad I bought you that night shirt instead." Ihre Erklärung lässt auf technische Versiertheit und hohen intellektuellen Anspruch schließen, was die Frage nahelegt, inwieweit einer Frau derartige Sachkenntnis in einem Film dieser Zeit zugestanden würde, wäre sie keine Maschine.

Als sie sich sogleich an die Arbeit macht, das Gerät zu reparieren, ermahnt Wolff sie, "Anyway, I thought you were gonna fix that spectrometer last week!" Mit spielerisch-vorwurfsvoller Intonation antwortet sie "I keep starting, but you never let me finish." und legt somit eine sexuelle Implikation nahe, welche Wolff bestätigt, als er daraufhin in sich hinein grinst.

Sofort packt er sie am Arm und versucht, eine erneute Arbeitsunterbrechung zu initiieren, wird diesmal jedoch von Chalmers mit einem Verweis auf Vernunft zurückgewiesen.

Während sie weitere Anweisungen ausführt, trägt sie immer noch das freizügige Nachthemd und legt schließlich ihre Beine am Schaltpult hoch, was nahelegt, dass sie programmiert ist, um Wolff zu gefallen (Abb. 12).

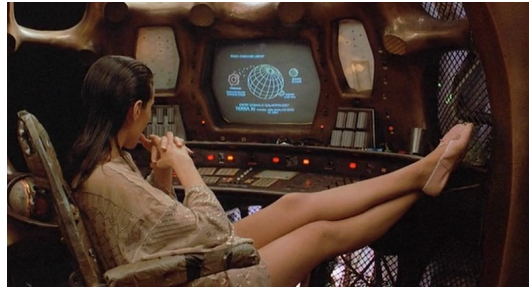


Abb. 12

Nebenbei holt sie unter dem Panel einen von Wolffs Stiefeln hervor und überreicht ihn ihm mit den Worten "Were you looking for this?". Wie selbstverständlich nimmt dieser ihn entgegen, ohne sich in seinem Redefluss unterbrechen zu lassen, um sich beispielsweise zu bedanken. Energisch klatscht er nun in die Hände und ordnet an: "Activate the drive system, Chalmers!"

Ihr sexy Nachthemd hat sie nun gegen einen dunkelgrauen, hochgeschlossenen Arbeitsoverall, an dessen Gürtel Werkzeug befestigt ist, eingetauscht. Wenig später zieht sie darüber noch eine sehr weite, orangefarbene Jacke. Ihre Haare sind nach wie vor glatt nach hinten gegelt, so als wäre sie soeben einem Swimming Pool entstiegen. In seine Arbeit vertieft, würdigt er sie nun kaum eines erotisierenden Blickes mehr. Als es Wolff nicht gelingt, das Tor des Raumschiffs zu öffnen, kommt Chalmers zu Hilfe und verpasst der Tür einen Tritt, woraufhin sie sich öffnen lässt. Hat sie ihn zuvor noch belächelt, diese "Reperaturmaßnahme" beim Bordcomputer anzuwenden, zeigt diese bei ihr jedoch Wirkung. Über diese Ironie grinst Wolff etwas pikiert.

In der nächsten Sequenz befinden sich die beiden in einem Vehikel namens "The Scrambler", welches von Wolff gesteuert wird, während Chalmers in einer leicht erhöht liegenden Art Aussichtswarte bzw.

Kontrollzentrale sitzt. Hier hat sie den Überblick über technische Daten und überwacht Geschwindigkeit und Position. Diese räumliche Erhöhung korreliert mit ihrer Überlegenheit in Bezug auf Technologie und Mechanik. So ist Wolff zwar auch hier der Kapitän, Chalmers jedoch eine unverzichtbare Gefährtin.

Als sich Wolff in Folge auf eine gefährliche Schlacht auf einem gegnerischen Fahrzeug begibt, bleibt Chalmers im "Scrambler" zurück und hält sich im Hintergrund, während sie Wolff Rückendeckung gibt. In einer Reihe von dynamischen Einstellungen beweist dieser, der eigentliche Held dieser Geschichte zu sein, indem er seine Widersacher gekonnt bezwingt. Als er zu seinem Gefährt zurückkehrt, ist Chalmers jedoch nicht mehr im Stande, seinen nächsten Befehl auszuführen, da sie offenbar angeschossen wurde. Wolff findet sie am Boden liegend vor. Als er behutsam ihren Kopf zur Seite dreht, kommt eine klaffende "Wunde" an dessen rechter Seite zum Vorschein. In dem Loch sind blinkende Lichter und Kabel zu sehen. Etwas enttäuscht resümiert Wolff, "You were the best damn model they ever put out.", steigt daraufhin in den "Scrambler" und schmilzt per Fernsteuerung ihr Gesicht. Dass er sie als "Modell" bezeichnet, lässt deutlich werden, dass er sich im klaren darüber ist, dass sie lediglich ein Gegenstand ist und er keine emotionale Bindung zu ihr aufgebaut hat. Dennoch stellt das Schmelzen ihres Gesichts eine "Entmenschlichung" und somit eine Reduktion zur Maschine dar. Durch das Vernichten der menschlichen Hülle legt er somit Chalmers' Identität als Roboter offen und somit auch ihre Andersartigkeit im Gegensatz zum Menschen, während er sich ihrer Andersartigkeit als Frau gleichfalls entledigt.

Ohne sich ein letztes Mal nach ihr umzudrehen, fährt Wolff im "Scrambler" davon und macht sich nun auf, seine Mission alleine weiterzuführen.

3.1.5. Der Gynoid als Sex-Bot

Dass Roboter in der Welt von "A.I. Artificial Intelligence" (2001) Produkte sind, welche gezielt für einen besonderen, wenn auch sozialen oder interpersonellen Zweck gebaut werden, wird gleich zu Beginn klar, als der CEO der Firma Cybertronics seinen Untergebenen die Funktion eines "state of the art" Gynoiden demonstriert. Sie dient ihm als Vorführobjekt und simuliert auf Kommando menschliche Reaktionen auf verschiedene Stimuli. Weiters wird ihr befohlen, sich zu entkleiden, ein Befehl, dem sie gehorsam nachkommt.

Die Gesellschaft verfügt in "A.I." über eine Vielzahl von Androiden und Gynoiden, die Dienstleistungen ausführen. Die Prostituierte "Gigolo Jane" spielt im Film zwar lediglich eine marginale Rolle, ist jedoch nichtsdestoweniger erwähnenswert. Ihrem männlichen Pendant, "Gigolo Joe", kommt im Film mehr Aufmerksamkeit zu. Er verkörpert eine männliche Prostituierte, also gleichsam einen "Callboy". Roboter-Prostitution dient in jener Gesellschaftsstruktur als Mittel zum Zweck für das perfekte sexuelle Erlebnis.

Gigolo Joe fasst dies mit den Worten "Once you've had a lover robot, you'll never want a real man again." zusammen und erklärt darüber hinaus:

"We are the guiltless pleasures of the lonely human being. You're not gonna get us pregnant or have us to supper with mommy and daddy. We work under you, we work on you, and we work for you. Man made us better at what we do than was ever humanly possible."

Selbstverständlich weisen sie einen perfekt durchtrainierten und attraktiven Körper auf und sind entsprechend gekleidet, um diesen zur Schau zu stellen. Genau wie die Stepford Wives geben die Lover Robots ihren Klient_innen das Gefühl, einzigartig und besonders anziehend zu sein und verwöhnen sie vollends. Sie sind dazu programmiert, ihre Arbeit

gerne zu tun und werden von der Gesellschaft weitestgehend nicht stigmatisiert.

Die Sex-Bots verfügen des weiteren über die Fähigkeit ihr Aussehen zu verändern und mit ihrem Körper verschiedene Lieder abzuspielen, die als musikalische Untermalung dienen.

Gigolo Jane ist in einen engen Ganzkörperanzug aus Latex gekleidet, der, wie auch ihr Haar, in Violett- und Blautönen schillert (Abb. 13). Die Farbe violett setzt sich aus rot und blau zusammen, was, wie auch im Fall von Cherry 2000, an die hermaphroditische Eigenschaft des Gynoiden erinnert.

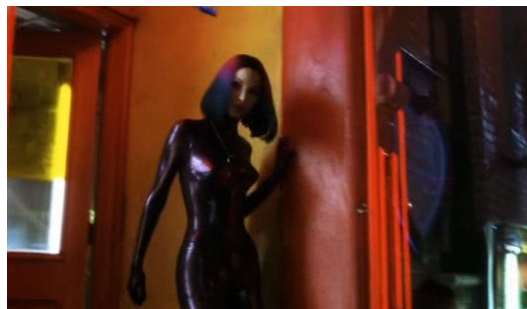


Abb. 13

Im Freizeitpark "Delos" des Films "Westworld" (1973) sollen den dekadenten Ausschweifungen der Gäste keinerlei Grenzen gesetzt sein. In einer Welt voller Androiden und Gynoiden können die Besucher_innen für 1000 Dollar pro Tag ihrer Fantasie freien Lauf lassen und verschiedene Abenteuer erleben. Der Park ist unterteilt in die drei Welten WestWorld, MedievalWorld und RomanWorld und bietet individuelle Erlebnisse.

Ein Sprecher des Unternehmens erklärt: "The robots of Westworld are there to serve you, and to give you the most unique vacation experience of your life."

Eine Lautsprecheransage ruft bei der Ankunft in Delos weiterhin dazu auf, sich keineswegs zurückzunehmen: "Please do whatever you want. There are no rules."

Während die Androiden in WestWorld Cowboys, Sheriffs und wilde Trunkenbolde verkörpern, handelt es sich bei den Gynoiden hauptsächlich um Prostituierte. In Medieval- und RomanWorld sind die Frauen hauptsächlich für Diensttätigkeiten zuständig, sollen jedoch sexuelle Avancen der Gäste begrüßen.

Bereits bei ihrer Ankunft in WestWorld werden die beiden Protagonisten zweier Prostituerter gewahr, die sich vom Balkon des Saloons hinunterbeugen und ausgelassen lachen. Sie tragen tief ausgeschnittene Kleider, die ihre üppigen Brüste zur Schau stellen.

Die Chefin der Prostituierten, Miss Carrie, spricht die Protagonisten Peter und John wenig später im Saloon mit den Worten "Lookin' for some fun? [...] Well, you've come to the right place. There's plenty of fun here." an und stellt ihnen Cindy und Arlette mit dem Vorschlag vor, den beiden ins Obergeschoß zu folgen.

Als Peter fragt, ob die beiden Frauen Maschinen seien, antwortet John grinsend, "Now how could you say a thing like that". In Delos wird somit die Tatsache, dass es sich nicht um echte Menschen und somit echte Erlebnisse handelt, bewusst ausgeblendet.

Die Prostituierten geben kaum ein Wort von sich und sind lenksam und unterwürfig. Auch bei ihnen steht im Vordergrund, dem Mann das Gefühl zu geben, großen Gefallen an ihm zu finden und ihm weiters jeden Wunsch von den Lippen abzulesen.

John ist begeistert: "Boy, machines are the servant of man." und auch der zuvor skeptische Peter ist nun überzeugt, "This place is really fun!".

Während weibliche und männliche Roboter von Bediensteten des Servicebereichs gleich behandelt werden, da sich diese sehr deutlich bewusst sind, dass es sich um Maschinen und somit um Gegenstände handelt, ist dies unter den Besucher_innen nicht der Fall. Vielmehr prävalieren die in unserer Gesellschaft üblichen latenten Sexismen, welche zusätzlich durch die Präsenz von weiblichen Sexrobotern verstärkt werden.

Auch in diesem Film findet sich jene obligatorische Szene, in der ein Gynoid auf einem Behandlungstisch liegend von männlichen Wissenschaftlern "behandelt" wird (Abb. 14-17).

In einem Extreme Close-Up wird zunächst ein phallisches Instrument auf das Auge einer Roboterfrau gerichtet und leuchtet dieses aus. Danach folgt sogleich eine Sequenz, in der ein Fembot mit offener Bauchdecke zu sehen ist – auch dies ist zweifelsohne ein sehr gebräuchliches Motiv.

Durch ein Vergrößerungsglas, das auf das Auge der Roboterfrau gerichtet ist, findet die Zerstückelung ihres Körpers, welche sonst meist durch Extreme Close-Ups erfolgt, statt.

Der "Oberarzt" der Station wandert von einem Behandlungstisch zum nächsten und überwacht die Reperatur der Roboter, die wie Objekte, was sie letztlich ja sind, behandelt und besprochen werden.

Sowohl beim Überwachungspersonal des Erlebnisparks, als auch bei den Reperaturbediensteten und den Führungskräften handelt es sich ausschließlich um Männer.

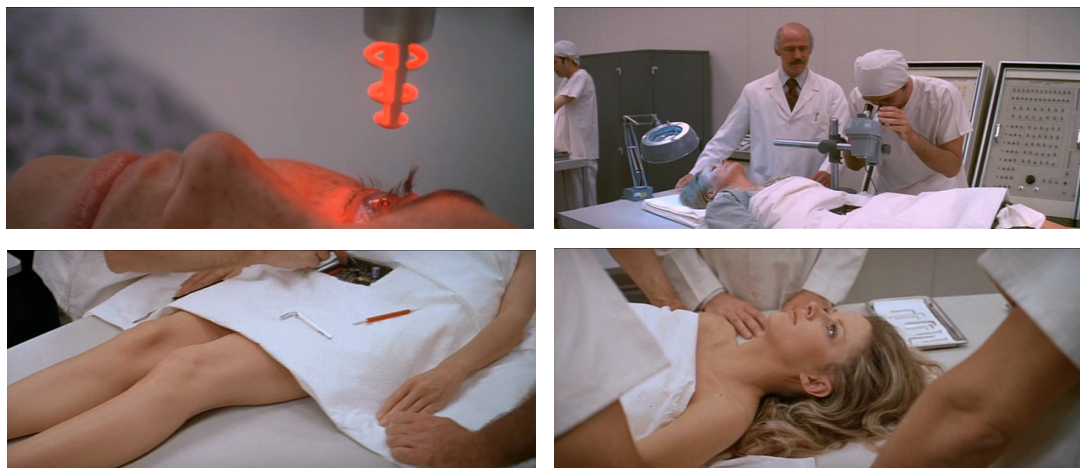


Abb. 14-17

3.1.6. Perfect woman gone bad

In "Android" (1982) trachtet der etwas verrückte Wissenschaftler Dr. Daniel danach, für sich die perfekte Assistentin in Form eines Gynoiden zu bauen. Seiner Definition nach handelt es sich dabei um "the prototype of the perfect working class, not to mention, the perfect woman".

Bereits in der Eingangsszene, über welche die Credits gelegt sind, wird die Konstruktion einer Maschine mit weiblichem Äußeren vorweggenommen. Man sieht Hände, die an einem metallenen Modell herumwerken, das einer Zeichenpuppe ähnelt, jedoch Brüste hat (Abb. 18). Mit einem stabähnlichen Gerät wird in deren scheinbar offener Bauchdecke gestochen, ein Ritual, das fast alle Roboterfrauen an irgendeinem Punkt jeden Films über sich ergehen lassen müssen.

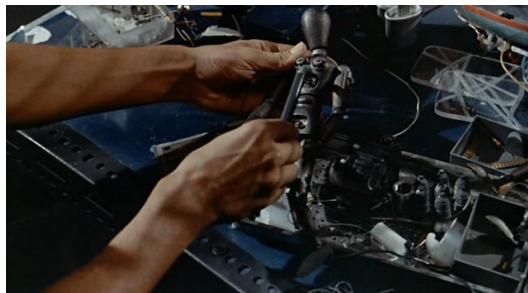


Abb. 18

Dieser Film zeigt unbeschönigt, was auch in fast allen anderen Filmen vorherrscht, nämlich eine deutliche Tendenz zur Darstellung von Heteronormativität. Die Puppe, die soeben noch mit phallischen Instrumenten bearbeitet wurde, wird nun in einer Stop-Motion-Sequenz von ihrem männlichen Pendant begleitet und liebevoll umarmt. Im weiteren folgt auf einem Bildschirm eine Anleitung zur sexuellen Funktion des heterosexuellen Menschen. Betrachter dieser Instruktion ist der Android Max 404, welcher nach eigenen Angaben Recherchen zur Erde des 20. Jahrhunderts vornimmt. Er ist bemüht, sich diesem Bild

bestmöglich anzupassen, in der Hoffnung, eines Tages auf die Erde zu gelangen. So spielt Max beispielsweise in seiner Freizeit Computerspiele, was im 20. Jahrhundert der Erde ein männlich attribuiertes Hobby ist.

Auch als Max später im Wörterbuch das Wort "Date" nachschlägt, lautet die Erklärung: "A social engagement with a member of the opposite sex."

Als ein Funkspruch mit einem Hilferuf eingelangt, ist Max erfreut und überrascht, dass es sich dabei um eine Frauenstimme handelt. Auf narrativer Ebene fiebert Max seit langem dem Zusammentreffen mit einer Erdenbürgerin entgegen – nicht zuletzt, um das eben erlernte Wissen anwenden zu können. Dies kann jedoch auch als selbstreflexives Element auf filmischer Ebene interpretiert werden. Seine erstaunte Aussage, "That is a woman's voice" kann dahingehend gedeutet werden, dass die Präsenz einer Frau in einem Science Fiction Film zu jener Zeit eine Rarität war und eine willkommene Abwechslung darstellt. Zwar stellt sich die Frau, welche im weiteren Verlauf als Maggie vorgestellt wird, letztlich als jene im Science Fiction Genre typischerweise zum Einsatz gebrachte "damsel in distress" heraus, was im Übrigen durch ihren hilferufenden "Mayday"-Funkspruch vorausgedeutet wird, dennoch macht sie ein mehr oder minder gleichwertiges Mitglied ihrer Crew aus.

In der Ankunft Maggies an Bord seines Raumschiffs sieht Dr. Daniel die Gelegenheit, das Projekt Cassandra, das offiziell bereits aus Gründen des Risikos und der Illegalität terminiert wurde, auf eigene Faust fertigzustellen.

Cassandra wird erstmals sichtbar, als Dr. Daniel sein Laboratorium betritt. Sie ist erwartungsgemäß auf einer Art Operationstisch aufgebahrt und von einer hellgrauen Plane bedeckt. Ein direkter Vergleich zum ersten Auftritt Chalmers' drängt sich auf.

Über einen Monitor beobachtet Daniel nun Maggie, während sie sich umzieht. Der Voyeurismus-Effekt wird durch den Monitor verdoppelt. Er zoomt ihren nackten Körper heran und misst diverse anatomische und kognitive Eigenschaften, wie etwa ihre basale Stoffwechselrate, ihren Puls und ihren Intelligenzquotient. Neben ihrer heterosexuellen Orientierung

ermittlet der Computer ein bio-elektrisches Potential von über 42.53 mV. Dieser Wert entspricht den Anforderungen des Projekts Cassandra I und ermöglicht eine Animierung des Gynoiden Cassandra.

Kurz darauf wird in einem Extreme Close-Up Cassandras Kopfhaut sichtbar, die mehrere Steckanschlüsse aufweist, welche Daniel mit einer Sonde penetriert, um damit Licht- und Tonsignale auf den umliegenden Geräten auszulösen. Als er nun auch ihr Gesicht von der Plane befreit, wird Cassandras rechtes Auge sichtbar. Der Rest des Kopfes ist in weißen Verband gehüllt.

In ihrem Kapitel "Veiling Over Desire: Close-ups of the Woman" beschreibt Doane das Phänomen der Verschleierung des weiblichen Gesichts im Close-Up. Diese kann sowohl durch Textilien, als auch durch Schatten stattfinden und stellt eine zusätzliche Fläche zwischen der Kamera bzw. den Zusehenden und dem Inhalt des Bilds dar.

"The veil is characterized by its opacity, its ability to fully block the gaze. When it is activated in the service of the representation of the seductive power of femininity, on the other hand, it simultaneously conceals and reveals, provoking the gaze. The question of whether the veil facilitates vision or blocks it can receive only a highly ambivalent answer inasmuch as the veil, in its translucence, both allows and disallows vision. [...] Apart from any intradiegetic motivation, the woman is veiled in an appeal to the gaze of the spectator. And the veil incarnates contradictory desires – the desire to bring her closer and the desire to distance her."

Sie bezieht sich dabei auf Freud, der die weibliche Sexualität als "still veiled in an impenetrable obscurity" bezeichnet.⁶⁹

⁶⁹ Doane, *Femmes Fatales*, S. 44ff.

Mit einer Lampe leuchtet Daniel in ihr Auge. Sowohl der Lichtstrahl, als auch das Gerät selbst sind ihrer Form nach phallisch zu begreifen.

Der männliche Wissenschaftler herrscht also auch hier über seine weibliche Kreation, ungeachtet dessen, dass er selbst ein Android ist:

"Men and women, whether their sexual identities are natural or [...] created, relate to each other in conventionally patriarchal ways, with men in positions of authority over women."⁷⁰

Hierbei wird weiters begreiflich, dass Haraways Vision des Cyborgs als potentiell befreiendes Konzepts bislang nicht realisiert ist. "[The cyborg] provides a metaphor for gender obsolescence. When gender ceases to be an issue, women can be released from their inequality under patriarchy and equality becomes possible."⁷¹

"Since most cyborgs in pop culture exhibit definite gender difference, however, it is apparent that patriarchy continues to uphold gender difference despite its willingness to relinquish other previously sacrosanct categories."⁷²

In weiterer Folge ist Daniel zum wiederholtem Male in seinem Labor zu sehen. In einer bezeichnenden Szene verbirgt er seinen Kopf unter der Plane, unter der Cassandras Beine offenbar hochgelagert und gespreizt sind, was an eine gynäkologische Untersuchung erinnert (Abb. 19). Als er unter der Abdeckung hervorkommt, hat er zwei phallische Instrumente in der Hand, wovon eines jene Lampe ist, mit der er zuvor in ihr Auge geleuchtet hat. Dies ist die erste Andeutung eines sexuellen Übergriffs auf Cassandra, welche sich letztlich für Daniel als verhängnisvoll erweisen wird.

⁷⁰ Springer, S. 66.

⁷¹ ebda, S. 66.

⁷² ebda, S. 68.

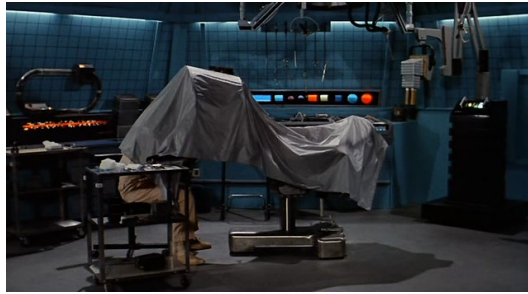


Abb. 19

Als erstmalig Cassandras ganzes Gesicht in Erscheinung tritt, fährt die Kamera langsam an Daniels Schulter vorbei und nähert sich ihm bis zum Close-Up. Daniel hält das leblose, starre Gesicht in seinen Händen, während der restliche Körper nach wie vor von der grauen Plane bedeckt ist. Unter dem Kopfverband kommt nun erstmals auch ein blonder Haaransatz zum Vorschein.

Dr. Daniel erläutert in einer Sprachaufzeichnung die Überlegenheit des Gynoiden Cassandra und kündigt die Terminierung von Max an.: "Cassandras superior programming makes the 404 series obsolete."

Max sieht sich nun den Film Metropolis an. Zur musikalischen Untermalung dient ihm dabei James Browns "It's a Man's Man's Man's World". Er spult zu jener Szene vor, in welcher der Roboter Maria erschaffen wird. Am darüberliegenden Monitor ist währenddessen Daniel zu beobachten, der mit Maggie über sein Vorhaben spricht, mit ihrer Hilfe Cassandra zu animieren. Dadurch entsteht der direkte Vergleich der beiden verrückten Wissenschaftler Rotwang und Daniel, die beide von der Idee besessen sind, einen Gynoiden zu kreieren und zu beleben.

Des weiteren erkennt Max erst im Vergleich des Films mit der Situation an Bord, was Daniel mit Maggie vorhat. In "Metropolis" wird Maria ebenfalls dazu benutzt, den Roboter zum Leben zu erwecken. Als Max dies realisiert, scheint er erschrocken.

Bei einem heimlichen Treffen von Max und Maggie in Daniels Labor enthüllt Max erstmals Cassandras vollständige Gestalt. Sie liegt

ausgestreckt auf dem Tisch und trägt ein hautfarbenes, kurzes Kleid aus dünnem Stoff. Der Kopfverband ist nun entfernt, und ihr krauses, wallendes Haar reicht ihr bis zur Brust. Ihr Gesicht ist geschminkt und starrt immer noch leblos zur Decke.

Als Maggie den Körper berührt, stellt sie erstaunt fest, dass dieser warm ist. Max erklärt: "Her temperature is regulated in much the same way as yours."

Während Maggie im Gespräch mit Max über Cassandra als "it" spricht, sagt dieser betont "she" und räumt ein, "Of course she'll function with a degree of elegance and sophistication far beyond my capabilities". Wenngleich Eleganz eine weiblich attribuierte Eigenschaft ist, gesteht er sich hier seine Unterlegenheit gegenüber Cassandra ein.

Die transitorische und ephemere Eigenschaft von Robotern wird deutlich, als Max halb scherzhaft meint, "The doctor will probably turn me into a sprinkler head for the greenhouse".

Als Maggie und Max sich küssen, fungiert Max als Energieleiter zwischen den Körpern der beiden Frauen. Da Maggies bio-elektrisches Potential mit Cassandras Erfordernissen übereinstimmt, gelingt ein "jump start" des Gynoiden. "Aber dieser Kuss des Lebens ist zugleich der Beginn eines großen Sterbens auf der Station.", wie Seeßlen und Jung feststellen.⁷³ Dass das Animieren ihres Körpers erfolgreich war, wird zuerst durch eine zuckende Handbewegung Cassandras verdeutlicht. Sie richtet sich nun langsam auf und nähert sich Max und Maggie. Ihr Gang ist steif, ihre Haltung kerzengerade. Verängstigt ruft Maggie: "Turn it off! Turn it off!" Cassandra steuert auf Maggie zu, berührt ihre Schultern und spricht zu ihr in einer befremdlichen Roboterstimme, die nichts weibliches an sich hat. Danach blickt sie Maggie tief in die Augen und drückt sie an sich, woraufhin sie leblos nach hinten fällt und von Max aufgefangen wird. Max versucht zu erklären: "It must have been some sort of power surge."

⁷³ Seeßlen, S. 478.

Cassandras nunmehr lebloser Körper hängt nun halb vom OP-Tisch herab. Max bahrt sie wieder wie gehabt auf und richtet ihr Kleid.

In jener Szene wird sehr deutlich die destruktive Kraft offenbart, die von Cassandra ausgeht. Trotz der Tatsache, dass sie nicht ganz vervollständigt ist, verfügt sie über enorme Energie und Dynamik, welche auf Maggie verstörend und beängstigend wirkt.

In einer weiteren Szene streichelt Daniels Hand sanft über Cassandras Gesicht. Dieses ist nun nicht mehr leblos, sondern blinzelt und reagiert auf die Bewegungen seiner Hand. Als diese über ihre Lippen streicht, küsst Cassandra sie kurz. Daniel blickt liebevoll und zufrieden auf seine Kreation herab. Dies ist eine weitere Andeutung darauf, dass Daniel sie für sich als perfekte Frau geschaffen hat, welche seinen Wünschen und Begehren gehorsam sein soll. Die enge Beziehung zwischen dem Erschaffer und der Erschaffenen ist hier offenbar noch hinlänglich intakt.

Als Cassandra fertig gestellt ist und Daniel Max in sein Labor einlädt um ihm sein vollendetes Werk zu zeigen, steht der Gynoid reglos an der Wand, als würde sie auf einen Befehl ihres Meisters warten. Daniel fordert Max in Folge auf, ihm zu gratulieren. Dieser ahnt jedoch, dass dies sein Ende sein soll. In einer Einstellung, die Max' Profil im Vordergrund und Cassandra verschwommen im Hintergrund zeigt, wird bildlich verdeutlicht, dass Max sich am Rande seiner Existenz befindet (Abb. 20). Während er zu diesem Zeitpunkt noch einsatzfähig und Herr über sich selbst ist, ist Cassandra zwar bereits fertig, verfügt jedoch noch nicht über jenes Eigenleben, das sie zu einem vollwertigen Roboter macht. Vielmehr steht sie regungslos an einer Wand und hält sich im Hintergrund. Diese Diskrepanz wird durch das Verhältnis zwischen Schärfe und Unschärfe symbolisiert und legt eine Analogie zur geistigen Schärfe nahe.



Abb. 20

Bereits als Daniel an und in Max' Hinterkopf herumhantiert, tauscht dieser mit Cassandra vielsagende Blicke aus. Dies kann als jener Moment gedeutet werden, in dem Cassandra die von Daniel ausgehende Gefahr erkennt, und sich innerlich bereits gegen ihn stellt, zumal sie in weiterer Folge auch beobachtet, wie Daniel Max' "moral governor"-Chip entfernt, um ihn auf seine letzte, für Daniel selbst unliebsame, Aufgabe, den Mord an Maggies Kollegen Mendez, vorzubereiten.

Im Anschluss dazu erklärt Daniel Cassandra: "What we do for love is beyond good and evil". Cassandra stimmt gehorsam, mit monotoner Stimme zu: "Yes, doctor."

In einer darauffolgenden Szene ist Cassandra in Daniels Labor zu sehen. Ihre Haltung ist aufrecht und starr. Aus dem Off wird Daniels flüsternde Stimme hörbar: "Come here, Cassandra", woraufhin sie sich in seine Richtung bewegt. Als sie bei ihm angelangt ist, mustert er sie eindringlich von oben bis unten und nimmt sie schließlich an den Schultern. Er betrachtet und berührt sie nun auch von hinten. Bedrohliche, monotone Klänge untermalen die Szene.

Danach knöpft er ihr Kleid auf und entblößt ihre Brüste, die er nun auch berühren will (Abb. 21-22). Hat Cassandra seine bisherigen Berührungen starr und widerspruchslos über sich ergehen lassen, so umfasst sie nun Daniels Handgelenk und wendet dieses mit einer schnellen, bestimmten Bewegung von sich ab.

Mit einem selbstgefälligen Lächeln sagt Daniel in ruhiger Stimme: "I won't have this, Cassandra.", worauf sie mit einem klaren "No, sir." entgegenet.

Ungehalten reißt er nun seine Hand los und startet einen erneuten Annäherungsversuch. Cassandras Reaktion ist unverändert. In einem Close-Up ihrer beiden sich im Profil gegenüberstehenden Köpfe wird außerdem Daniels Unterlegenheit gegenüber dem technisch hochentwickelten Modell, um das es sich bei Cassandra handelt, augenscheinlich. Er ist, was seine Körpergröße betrifft, etwas kleiner als sie und muss somit zu ihr hochblicken. Weiters ist sie kräftiger als er und so gelingt es ihm nicht, sich aus ihrer Umklammerung herauswinden, während sie sein linkes Armgelenk lediglich mit zwei Fingern umfasst hält. Als er Max befiehlt, Cassandra zu ergreifen, trennt dieser die beiden zwar, packt Daniel jedoch sogleich am Hals. Verzweifelt versucht jener, sich aus Max' Würgegriff zu befreien. Cassandra kommt Max zu Hilfe und so findet sich Daniel nun umringt von seinen beiden Kreationen. In einer gewaltsamen Szene reißen sie Daniel förmlich auseinander und entblößen dessen Identität als Maschine.

In einem letzten Aufbegehren droht Daniels entkörperter Kopf, welchen Max in Händen hält, "I'm going to destroy you" und leugnet, ein Android zu sein. Daraufhin richtet er sich an Cassandra und sagt: "Cassandra, you're the perfect woman." (Abb. 23-24)

Max übergibt ihr Daniels Kopf, der fortwährend beteuert, "I'm not an android" und sie entsorgt ihn schließlich in einer Art Müllschacht.



Abb. 21-24

Cassandras geistige Schärfe scheint nun erwacht zu sein. Analytisch verfolgt sie die Situation an Bord, wo bereits Truppen von der Erde eingedrungen sind und sich auf der Suche nach Dr. Daniel befinden. Rational und ruhig erklärt sie Max die Sachlage und befiehlt, "Just do exactly as I tell you."

Das fortgeschrittene Modell übernimmt nun die Kontrolle über Max 404, dessen "Überleben" sie soeben gewährleistet hat. Indem sie seine Computerchips wieder austauscht, stellt sie den ursprünglichen Max und dessen Programmierung wieder her.

Als die Truppen das Labor erreichen, geben sich Max und Cassandra als Dr. Daniel und seine Assistentin aus. Die eigentliche Befehlshaberin tauscht somit ihre Rollen, vermutlich aus Gründen der Glaubwürdigkeit, aus, um mit den Truppen das Schiff verlassen und auf die Erde gelangen zu können. In dieser letzten Szene gibt sie sich devot und spielt die freundliche Assistentin, die Max zu Diensten ist.

"Der Film wirkt nachträglich als eine ebenso intellektuelle wie reduzierte B-Film Vorstufe für 'Blade Runner'. Hier wie dort erleben wir Maschinenwesen, die immer menschlicher werden, und Menschen, die sich immer unmenschlicher verhalten."⁷⁴

Paffenholz beschreibt die theologische Dimension des Films: "Man kann den Film auch als eine gewissermaßen umgekehrte Schöpfungsgeschichte interpretieren, in der ein ungewöhnlicher Rollentausch stattgefunden hat: Ein einsamer Gott (der Wissenschaftler) schafft Wesen nach seinem Bilde (Androiden); aber den Sündenfall begehen nicht die Geschöpfe, sondern der Schöpfer, indem er sich am Geschöpf (Cassandra) vergreift und versuchten 'Inzest' mit dem Leben bezahlt."⁷⁵

Seeßlen und Jung gehen der Frage nach, was Maschinen dazu bewegt, menschlich werden zu wollen und sprechen in diesem Zusammenhang

⁷⁴ Seeßlen, S. 478f.

⁷⁵ ebda, S. 479.

von einem "Pinocchio-Syndrom". Dieses Bestreben, ein regelrechtes Bedürfnis einiger Maschinen wird im Science Fiction Genre mehrfach behandelt. "Warum tritt neben die Phantasie von der allmächtigen und der aggressiven Maschine jene, die wahrhaft unerkannt unter den Menschen leben will, sie entweder über ihre wahre (künstliche) Natur täuschen, oder diese selbst überwinden will [...]?"⁷⁶

Auch "Westworld" (1973) befasst sich mit der Problematik abtrünniger Roboter. Hier wird jedoch ein sehr klarer Unterschied zwischen Androiden und Gynoiden gemacht, in Bezug auf die Art und Weise, in welcher sie ein Eigenleben entwickeln und sich entgegen ihrer Programmierung verhalten.

Während die männlichen Roboter randalieren und beginnen, Gäste zu töten, lehnen sich die Fembots lediglich auf, indem sie die Verführungsversuche und sexuellen Avancen der Gäste zurückweisen und sich ihnen widersetzen. So ruft ein Gast in MedievalWorld eine Bedienstete zu sich in die Kammer und will sie küssen. Diese stößt ihn jedoch weg und ruft dabei empört aus: "My Lord!".

Als das Überwachungspersonal der Einrichtung dies auf den Monitoren beobachtet, wird angesichts dieses "program breakdown" sofort Alarm geschlagen. "One of the castle machines isn't responding. Refusing a guest's seduction." In Folge ist jener Gynoid auf einem der Behandlungstische des Wartungsbereichs zu sehen, wo sie wiederum mit geöffneter Bauchdecke liegt, während sich eine Gruppe Männer in weißen Kitteln um sie schar.

Das aggressive Verhalten, welches die Männer an den Tag legen, entspricht den männlichen Zuschreibungen von Kriterien wie Gewalt, Macht und Herrschaft. Durch das Ablehnen der Avancen der Männer wird den Roboterfrauen hingegen Tugend und Häuslichkeit zugeschrieben. Die Fembots, welche zuvor also noch erotisiert und fetischisiert wurden, werden nun zu züchtigen und moralisch gesitteten Frauen reduziert. Dass

⁷⁶ Seeßlen, S. 479.

sie sich den unangemessenen Belästigungen der Männer widersetzen, ist somit, angesichts des Vergleichs zu den Taten der Androiden, nicht in erster Linie als feministischer Akt zu sehen. Die männlichen Roboter zeichnen sich in ihrer Widerständigkeit vordergründig durch Aktivität aus, während die Frauen im Zuge ihrer Rebellion eine passive Stellung einnehmen.

3.1.7. Gütige Gynoiden

Weitere Beispiele für Fembots, die sich ihrer ursprünglichen Programmierung

widersetzen bieten die Filme "Screamers" (1995), "Alien: Resurrection" (1997) und "Cyborg 2" (1993). Hier verhält es sich jedoch genau gegenteilig. Bei allen dreien ist augenfällig, dass die Fembots nicht auf brutale Weise abtrünnig werden, und, wie die Androiden in "Westworld" einerseits, und der Gynoid in "Eve of Destruction" andererseits, dazu tendieren, in einem blutigen Massaker zu wüten, sondern sich ihrer, meist gewaltsamen, Mission entziehen, da sie eigenständig Gefühle entwickelt haben und nun sprichwörtlich "ihrem Herzen folgen".

Sowohl Jessica in "Screamers", als auch Cash Reese in "Cyborg 2" verlieben sich in einen Menschen und setzen sich zum Ziel, mit diesem zu entfliehen. Während zwar Jessica von einem ihrem Ebenbild entsprechenden, identischen Modell, davon abgehalten werden kann, gelingt es Cash, sich mit ihrem Geliebten abzusetzen. Eine finale Einstellung des Films zeigt das gealterte Paar nach langer Zeit glücklichen Zusammenseins in scheinbar unveränderter Zuneigung. Während der Mann, ob seiner Menschlichkeit, mittlerweile auch äußerlich zu einem Greis gealtert ist, findet sich Cash in ihrer ursprünglichen jugendlichen Schönheit. Auch hier findet sich ein deutlicher Wink in Richtung Stepford.

Die "gute, richtige Frau" liebt ihren Mann bedingungslos, ungeachtet der Alterserscheinungen, die ein Verstreichen der Zeit naturgemäß mit sich bringen, oder anderen ästhetischen "Makeln".

Bei "Screamers" handelt es sich um autonome, mobile Roboter, die dazu programmiert sind, Menschen zu töten. Es existieren vier verschiedene Modelle, die sich äußerlich unterscheiden. Die "Screamers" der Typen 1 – 3 sind ihrem Erscheinungsbild nach männlich konstruiert. Die überlegenen Modelle des Typs 4 sind von weiblicher Gestalt und werden hauptsächlich von der vermeintlichen Schwarzmarkthändlerin Jessica repräsentiert. Wie auch in "Terminator 3: Rise of the Machines" und "Android", wird das technisch fortgeschrittenere Roboter-Modell hier von einer Frau verkörpert.

Bei ihrem ersten Auftritt im Film ist zunächst nur Jessicas Stimme aus dem Off hörbar, bevor sie ins Bild tritt. Die Off-Stimme stellt eine überaus mächtige Position dar, während das Gesehen-Werden, ohne selbst eine Stimme zu haben, laut Mulvey hingegen eine machtlose Stellung symbolisiert.⁷⁷

Jessica erscheint mit den Worten "Pardon me, gentlemen, but would you mind taking that outside?", als sie eine Auseinandersetzung ihrer männlichen Kollegen unterbricht. Sie steht am oberen Ende einer Wendeltreppe und wird aus der Froschperspektive gefilmt, was sie zusätzlich in eine Machtposition versetzt. In beiden Händen trägt sie Flaschen mit alkoholischen Getränken und während sie die Treppen langsam herabsteigt, erinnert sie die Männer, "I'm letting you stay here under the kindness of my heart [...], so follow the ground rules!"

Jessica verkörpert mitnichten das perfekte Bild einer "damenhaften", "femininen" Frau. Sie raucht, trinkt, trägt weite, praktische Kleidung, und weiß sich in der Gruppe von Männern, mit denen sie zu tun hat, sehr gut zu behaupten. Ihre kinnlangen Locken hängen wild und strähmig nach unten. Im Allgemeinen macht sie einen eher abgebrühten, rohen Eindruck,

⁷⁷ Trischak, S. 63.

was ihrer Programmierung zur Killermaschine entspricht. Im Gespräch mit Hendricksson verdeutlicht sie ihre Dominanz und Superiorität gegenüber den männlichen Mitgliedern der Gruppe: "They wouldn't last ten yards out there without me".

Nichtsdestotrotz wird sie im Film durchaus sexualisiert. In einer Szene, in welcher sie sich vor Hendricksson entkleidet und wäscht, ist es zweifelsohne der Male Gaze, der auf ihr liegt. Die Atmosphäre ist im wahrsten Sinne des Wortes "steamy", als sie ihr Oberteil ablegt und sich nach und nach mit einem Schwamm und einem dampfenden Wasserbehälter wäscht. Sie wendet sich Hendricksson zuerst ab, dreht sich dann jedoch, erstaunt von einer seiner Aussagen, zu ihm und präsentiert ihm unbefangen ihre Brüste.

Auch Hendricksson kann dem nicht widerstehen und erkennt ihre Sexualität bewundernd an: "Good Lord, you're beautiful".

Wie Jessica im Vergleich zu ihrem Vorgängermodell, das in Gestalt eines Kindes erscheint, filmisch eingeführt wird, ist insofern bezeichnend, da sie äußerst menschlich wirkt und somit eine gleichwertige Position mit den (zum Teil vermeintlichen) Menschen in ihrer Umgebung einnimmt. Dem kleinen Jungen, einem "Type 3" Modell, gegenüber, soll das Publikum von Beginn an skeptisch gegenüber stehen, zumal dieser sich auch bald als gefährlicher Screamer herausstellt. Der Junge erscheint wie aus dem Nichts in der brachliegenden Landschaft des Planeten Sirius 6B, auf welchem die Handlung des Films spielt. Jessica hingegen ist bei ihrer filmischen Einführung bereits in ein Team auf einem Stützpunkt integriert, und hat sich darüber hinaus in jenem als Oberhaupt etabliert.

Nach einer aufwühlenden Kampfsequenz erweisen sich Jessica und Joe Hendricksson als die einzigen Überlebenden. Joe ist von Jessicas Menschlichkeit überzeugt und lässt seinen Gefühlen nun freien Lauf. Die beiden küssen sich leidenschaftlich und es wird deutlich, dass Jessica dabei ebenso etwas empfindet.

Bei einer gemeinsamen Wanderung durch die verschneite Landschaft lässt Jessica letztlich doch ihre verletzbare und schwache Seite zum Vorschein kommen. Ihr hartes Auftreten bröckelt langsam und sie zeigt nun Emotionen.

Als überraschend ein weiteres Modell der "Typ 4" Serie, auftaucht, stellt Jessica ihre neu erworbenen menschlichen Gefühle unter Beweis. Ihre Liebe zu Joe überwiegt und sie verteidigt ihn in einem bitteren Kampf vor ihrer identisch aussehenden Kontrahentin.

Die "böse" Version Jessicas erscheint ebenfalls mit den Worten "Excuse me, gentlemen, would you mind taking that outside?" und erklärt daraufhin: "We can smile, we can cry, we can bleed, we can fuck."

Als Joe realisiert, dass es sich bei Jessica um einen "Screamer" handelt, will diese, nach Ausflüchten suchend, sicher gehen, dass er ihr weiterhin Vertrauen schenkt und ihre Gefühle ernst nimmt. Im Kampf gegen ihren "Klon" wird sie schließlich "verwundet" und so setzt sie sich nach einem emotionsgeladenen Abschied schließlich selbst außer Betrieb. Ihre letzten Worte sind "I learned to love".

Das zweite Modell der "Typ 4" Serie erleidet einen ähnlichen Tod wie die Terminatrix in "Terminator 3: Rise of the Machines" – Verbrennung der menschlichen Hülle durch das Triebwerk einer Rakete und schließliche Explosion des Endoskeletts.

Annalee Call aus dem Film "Alien: Resurrection" stellt ebenfalls eine Roboterfrau dar, die von ihrem ursprünglichen Auftrag abweicht, um aus eigenem Antrieb zu handeln. Hierbei ist es jedoch keine romantische Liebe, die sie dazu bewegt, sondern vielmehr das Streben nach Menschlichkeit. Call empfindet Ekel vor ihrer Existenz als Maschine und wünscht sich nichts mehr, als ein echter Mensch zu sein.

In der Tat weist sie charakterliche Züge auf, die von den anderen Crewmitgliedern als das bezeichnet werden, was im Film "Blade Runner" (1982) den Leitspruch "more human than human" ausmacht: So konstatiert etwa Ripley, "I should've known. No human being is that

humane." und ihr Kollege Johner ergänzt plump, "I thought synthetics were supposed to be all logical and shit. You're just a big old psycho, girl."

In einem Gespräch mit Ripleys Klon betont Call, wie sehr ihr Humanität am Herzen liegt. Sie fragt: "Why do you go on living?" und bekundet mit traurigem Blick ihren Neid auf das Menschliche in Ripley: "At least there's part of you that's human. I'm just... look at me. I'm disgusting."

Call hat tiefen Respekt vor Ripleys Klon, obwohl sie ihr körperlich überlegen ist. Dies ist eventuell in der Ehrfurcht vor dem Menschlich-Weiblichen in Ripley begründet, über das Call selbst zu ihrem großen Bedauern nicht verfügt.

Call trägt kurzes Haar und ist meist in einen dunklen Arbeitsoverall gekleidet. Ihr Aussehen entspricht nicht dem einer Stepford-Frau oder gar einer Cherry 2000, sondern fügt sich sehr gut in die aus fünf Männern bestehende Crew ein (Abb. 25-26). Dies wird besonders in jener Einstellung deutlich, als die Gruppe an Bord der USM Auriga angelangt. Rein äußerlich unterscheidet sich Call auf den ersten Blick nicht merklich von den anderen und sticht in der Gruppe nicht heraus. Wie die restlichen "harten Kerle" steht sie breitbeinig und mit verschränkten Armen da und verkörpert ein im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Filmen eher untypisches Bild einer Roboterfrau.



Abb. 25-26

Dass sie sich gegen ihre Kollegen jedoch gut zu behaupten weiß und in einer ansonsten rein männlichen Gruppe problemlos zurecht findet, wird im Film durchaus deutlich. Mit den Ego-Spielchen der Männer und deren oftmals primitiven Aussagen und Witzen, geht sie locker um und lässt sich in keiner Weise einschüchtern. Darüber hinaus ist sie schlagfertig und gibt nicht selten Flüche von sich – eine Eigenschaft, die ebenfalls tendenziell männlich attribuiert ist.

Dennoch ist sie nicht davor gefeit, von ihren männlichen Kollegen objektifiziert zu werden. So äußert einer der Männer an Bord bei ihrem Anblick, "Who's the new filly you got on board? [...] She makes an impression.", worauf er von seinem Kollegen die Antwort erhält, "Call? Little girl playing pirates. She is severely fuckable, ain't she?" Hier wird deutlich, dass ihr von den Männern auf der USM Auriga im Allgemeinen wenig Respekt entgegengebracht wird. So wird sie beispielsweise mit "little girl" angesprochen, sowie oftmals bevormundet und herablassend behandelt. Insbesondere als die Crew herausfindet, dass es sich bei Call um eine Maschine handelt, ist sie mit Verleumdungen und Affronten konfrontiert.

Auch was die Kameraeinstellungen betrifft wird Call im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen sehr häufig von oben gefilmt, was sie auf filmischer Ebene in eine weniger machtvolle Position versetzt.

Das Weibliche als Terror ist ein in der Filmserie "Alien" weitestgehend überstrapaziertes Motiv. Im vierten Teil repräsentiert die Roboterfrau Call, neben Ripleys Klon, zusätzlich die Angst vor fortschreitender Technisierung und löst nicht zuletzt auf inhaltlicher Ebene unter ihren Kollegen Misstrauen aus. Obwohl sie die Einzige ist, die den Ernst der Lage zu realisieren scheint, und es ihre Absicht ist, die Crew in Sicherheit zu bringen, steht diese ihr argwöhnisch gegenüber, was nicht zuletzt durch Äußerungen wie "We can't trust her" und "She'll turn on us in a second" zum Ausdruck kommt.

Die Tatsache, dass die einzigen beiden im Film vorkommenden Frauen keine echten Menschen sind, trägt zur Objektifizierung der weiblichen Charaktere bei. Ripley ist lediglich ein Klon der einstigen Filmheldin und bei Annalee Call handelt es sich in der Tat um ein konstruiertes Objekt in Form eines Roboters. Der Umstand, dass sie von ihrer eigentlichen Mission, die sie zu einer Killermaschine gemacht hätte, abweicht, um auf menschliche und utilitaristische Weise zu handeln, korreliert mit den gängigen Weiblichkeitsvorstellungen und -attributen unserer Gesellschaft.

Als die Crew Calls Identität als Roboter gewahr wird, reagiert diese beschämt und fühlt sich gedemütigt. Insbesondere als die Crew von ihr verlangt, ihre technischen Fähigkeiten einzusetzen, und mit Hilfe ihres Körpers das Computersystem des Raumschiffes anzuzapfen, fühlt sie sich ausgesprochen unwohl und tut dies nur sehr zögerlich und widerwillig.

Als sie letztendlich die Welt rettet und für ein Happy End sorgt, ist umso klarer, dass es sich hierbei um eine weitere Roboterfrau handelt, die sich ihrer ursprünglichen Aufgabe widersetzt um Gutes zu tun. Abtrünnige Roboterfrauen folgen, im Vergleich zu abtrünnigen Androiden, die tendenziell Verwüstung anrichten und Morde begehen, ihrem vermeintlichen Herzen und so wird auch hier aus der Killermaschine eine Lebensretterin. Die einzige Ausnahme in diesem Kanon bildet Eve 8 aus dem Film "Eve of Destruction".

3.2. Die Killermaschine

Genau wie die "perfekte" Partnerin, wurde auch die Roboterfrau als Killermaschine vor dem Hintergrund eines ganz speziellen Auftrags produziert. Sie unterscheidet sich jedoch dadurch, dass sie diejenige ist, die ihre Mitmenschen unterwirft und eine Machtposition einnimmt.

Der Begriff des Cyborgs als Killermaschine hat sich zu wesentlichen Teilen angesichts des Erfolgs von Filmen wie "Terminator" etabliert. "Their features have given concrete shape to the idea of human fusion with technology. [They] are aggressively violent cyborgs that embody a fantasy of destructive force combined with invincibility."⁷⁸

Zwar handelt es sich dabei nur um eine von vielen fiktionalen Repräsentationen, dennoch bleibt dies ein gängiges Motiv in Hinblick auf die Darstellung der "cyborg condition"⁷⁹. Die Stärke des klassischen, als heterosexueller, weißer Mann visualisierten Cyborgs liegt in seiner physischen Stärke. Wie bereits erwähnt, ist diese erhöhte Verkörperlichung jedoch nicht auf eine sexualisierende Art zu lesen. Entsprechend des "male gaze" kulminiert diese vielmehr in Gewaltakten, welche gleichsam eine Sexualisierung substituieren. "The spectacle of a passive and desireable male body is typically undermined by a narrative that intervenes to make him the object or the perpetrator of violence, thereby justifying the camera's objectification of his body."⁸⁰

In Bezug auf den weiblichen Körper jedoch hat dies keine Gültigkeit. Eine Sexualisierung der Roboterfrau steht offenbar nicht im Widerspruch zu ihrer Eigenschaft als gewaltsamer Killermaschine. Die folgenden Filmbeispiele exemplifizieren dieses Festhalten an einer patriarchal-dominanten Systematik unmissverständlich.

⁷⁸ Springer, S. 95,

⁷⁹ ebda, S. 95.

⁸⁰ ebda, S. 99.

3.2.1. Terminatrix

Dass die T-X auf filmischer Ebene objektiviert und sexualisiert wird, steht außer Frage. Bereits der Name "Terminatrix" beinhaltet eine Analogie zu "Dominatrix" und konnotiert sadomasochistische Unterwerfungsfantasien. Der Reiz mag darin bestehen, dass die dominante T-X letztlich dennoch durch das Männliche, verkörpert von Arnold Schwarzenegger, besiegt wird. Die Frau wird hier also nicht nur trotz, sondern zum Teil *aufgrund* ihrer Übermachtstellung zum Sexobjekt, was ihre Position als starke Frau partiell aufhebt.

Von der Firma Skynet produziert, wird die T-X aus der Zukunft zurück ins Jahr 2004 gesandt, um zukünftige Kämpfer_innen der "Human Resistance" zu töten.

Bereits bei ihrem ersten Erscheinen findet eine deutliche Konnotation mit weiblichen Stereotypen statt. Während der Terminator, verkörpert von Arnold Schwarzenegger, inmitten eines Feldes erscheint, in welchem sich Schlangen räkeln, wurde für die Terminatrix das Schaufenster eines Kleidungsgeschäfts mit der Aufschrift "I like this look!" gewählt. Inmitten dreier Schaufensterpuppen vor einem Hintergrund mit Blumenmuster hat die Roboterfrau ihren ersten Auftritt.

Im Glas des Fensters ist nun ein kreisrundes Loch entstanden, durch welches der nackte Körper der T-X beobachtet werden kann. Durch ihre Platzierung in einer Auslage wird sie also zum voyeuristischen Objekt für die Betrachtenden. Das Loch verstärkt den Voyeurismus-Effekt zusätzlich, indem es den Blick des Publikums lenkt und weiters das Rund eines Objektivs oder gar eines Schlüssellochs assoziieren lässt. Sie hat wilde, blonde Locken, die bis über ihre Schultern reichen. Ihr Körper ist zunächst zusammengekauert und richtet sich dann langsam auf. Schließlich ist die Kamera mit ihr auf Augenhöhe und in einem Close-Up wird zum ersten mal ihr ganzes Gesicht erkennbar. Dieses ist zart und lieblich und legt, im

Gegensatz zu Arnold Schwarzeneggers "angular, almost inhuman face"⁸¹ nicht sogleich die Identität einer Killermaschine nahe.

Durch das Loch entsteigt die T-X dem Schaufenster. Während sie sich entfernt, ist im Gegenlicht ihr nackter Körper von hinten sichtbar (Abb. 27). Die Silhouette ihres Körpers in jener Einstellung erinnert an die Sexualisierung des Frauenkörpers durch die Silouetten-Darstellung in "Cherry 2000". Mit eisernem, determinierten Blick geht sie in Folge zielstrebig auf eine Frau mit Auto zu, während ihr nackter Körper von vorne lediglich zum Teil sichtbar wird.

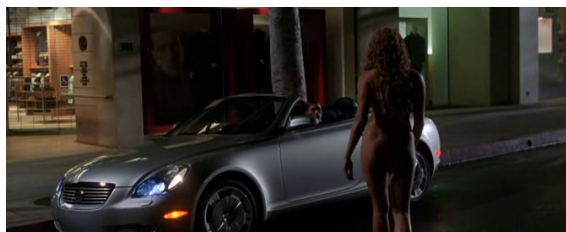


Abb. 27

Nachdem sie äußert, "I like this car", wird angedeutet, dass sie sich eben jenes auf brutale Weise zu eigen macht. Zwar wird hier impliziert, dass es sich um eine starke, selbstständige Frau handelt, die sich nimmt, was sie will, ohne dabei auf Konventionen geschlechtsspezifischer Zuschreibungen oder Legalität Rücksicht zu nehmen. Allerdings ruft ihre Aussage in diesem Zusammenhang, vor allem in Verbindung mit ihrem Erscheinen in einem Kleidungsgeschäft, das Stereotyp einer materiell orientierten Frau mit dementsprechenden Forderungen in Erinnerung.

Ihr Haar ist nun streng zu einem Dutt nach hinten gebunden. Sie trägt außerdem die Kleidung der soeben von ihr ermordeten Frau, und hat deren Platz im Auto eingenommen, mit welchem sie rasant durch die Stadt fährt. Genau wie Lisa in "Weird Science" sind Bedenken bezüglich ihrer Sicherheit angesichts ihrer Existenz als Roboter überflüssig und so kann sie ihrer Rolle als verwegene Powerfrau durch schnelles Autofahren gerecht werden.

⁸¹ Telotte, S. 178.

Indem sie auf dem Mobiltelefon der Autobesitzerin eine Nummer wählt, verbindet sie sich mit einer Datenbank, über die sie Informationen zu jenen Personen bezieht, die aufzusuchen und zu töten ihr Auftrag ist. Dabei spitzt sie ihre Lippen und gibt ein elektronisch klingendes Geräusch von sich, das in starkem Gegensatz zu ihrem menschlichen und darüber hinaus lieblich-weiblichen Äußeren steht.

Im Zuge ihrer Raserei wird sie von der Polizei angehalten. Als sie stehen bleibt, fällt ihr eine "Victoria's Secret"-Plakatwand mit der Aufschrift "What is sexy?" ins Auge. Darauf abgebildet ist eine großbrüstige Frau in Unterwäsche, welche gleichsam die Antwort auf jene Frage darstellen soll. Die Terminatrix, welche ihren Körper nach Belieben modifizieren kann, lässt ihre Brüste daraufhin anschwellen. Dies verfehlt nicht seine Wirkung: Als der Polizeibeamte bei ihr angelangt ist, ist er sichtlich von ihrem Dekolleté abgelenkt. Unbehelligt von der Aufforderung, ihre Papiere vorzuweisen, sagt die T-X ruhig: "I like your gun." und es wird angedeutet, dass sie sich auch in diesem Fall nimmt, was ihr gefällt.

Wie schon ihr Vorgängermodell, der Original Terminator, kommt auch die Terminatrix ohne viele Worte aus.

Ihre Zielobjekte, bei denen es sich zum Teil um Schulkinder handelt, tötet die T-X ohne jegliche Skrupel. Hierbei wird deutlich, dass sie aufgrund ihrer Programmierung über keinerlei mütterliche Instinkte oder Gefühle verfügt, was im Gegensatz zu ihrer attribuierten Weiblichkeit und den damit verbundenen Stereotypen steht.

Dass sie nicht dem typischen Frauenbild entspricht, wird außerdem in jener Szene verdeutlicht, als Kate auf der Flucht vor der T-X verzweifelt versucht, ihr Auto zu starten, um zu entkommen. Es handelt sich hierbei um eine im Thriller und Horrorfilm gebräuchliche Sequenz, in welcher eine Frau in der Hoffnung, ihrem meist männlichen Verfolger, zu entfliehen, an einem schlecht ausgeleuchteten Ort versucht, ihr Auto in Gang zu bringen, wobei ihr der Schlüssel aus der Hand fällt, und dem Verfolger somit genügend Zeit bleibt, sie einzuholen, während sie verzweifelt danach

sucht. Mit dem altbewährten dumpfen Paukenschlag, der an einer solchen Stelle klassischerweise Verwendung findet, steht die Terminatrix plötzlich neben dem Auto, was einen schrillen Schrei der verfolgten Frau auslöst – einem Angriff steht nichts mehr im Wege. Die T-X nimmt also die Rolle des typischerweise männlichen Bedrohers ein, was eine Reversion der üblichen Geschlechterverhältnisse im Film darstellt.

Dies wird davon untermauert, dass dem stählernen, virilen Original-Terminator, wie auch bereits in Teil 2, die Rolle des Beschützers zukommt. Die eigentlich mütterlichen Eigenschaften des Beschützens und Bewahrens werden in diesem Fall also vom ur-maskulinen Helden übernommen, während die Frau die Funktion der böartigen Killermaschine übernimmt.

Ihre überlegene Stellung wird verdeutlicht, als sie sich über eines ihrer Opfer beugt, das verwundet am Boden liegt und wimmert. Sie wird hier von unten gefilmt, wodurch ihr auf filmischer Ebene Macht zugeschrieben wird. Um die verletzte Person auf ihre Identität zu überprüfen, und festzustellen, ob es sich um das von ihr gesuchte Zielobjekt handelt, entnimmt sie deren frischer Wunde mit ihrem Zeigefinger etwas Blut und analysiert dieses mittels sensorischer Rezeptoren auf ihrer Zunge. Diese Geste zeichnet sich durch eine besonders übertriebene Darstellung aus. Auf sinnliche Art und Weise führt sie ihren Finger langsam zum Mund und leckt ihn in erotischer Manier ab. Ihre Lippen sind dabei lasziv geöffnet und ihr herausfordernder Blick ist auf ihr Opfer fokussiert. Zumal es sich hierbei um eine analytische Funktion der Maschine handelt, ist diese Umsetzung zweifellos von sexuellen Phantasien geprägt und objektifiziert die Frau für den vermeintlich heterosexuellen männlichen Zuschauer.

Die Terminatrix ist dem Auslaufmodell des Original-Terminators weitaus überlegen. Während dieser lediglich aus einem Endoskelett mit einer menschenähnlichen Hülle besteht, setzt sich die T-X aus Charakteristika sowohl des T-800, als auch des T-1000 Modells zusammen. Ihr solides Endoskelett ist von flüssigem Metall umhüllt, wodurch sie die Form jedes

humanoiden Wesens, das sie berührt, annehmen kann. Des weiteren verfügt sie über in ihren Körper integrierte Waffen, sowie die Fähigkeit, andere Maschinen aller Art beliebig zu steuern und zu manipulieren. Wohlgedacht handelt es sich bei diesen Waffen, sowie dem Werkzeug, mit dem sie Manipulationen vornimmt, um phallische Instrumente, welche durch ihre technisierte Beschaffenheit zusätzlich männlich konnotiert sind. Die Überlegenheit dieser Roboterfrau konstituiert sich also zum Teil aus maskulin besetzten Artefakten.

Sie ist außerdem weniger verwundbar als das Originalmodell und auch technisch auf einem höheren Entwicklungsstand. Bereits der Trailer des Films erklärt: "There's a new terminator. [...] It is designed for extreme combat. It's faster, more intelligent, and more powerful."

Der T-101 selbst muss sich eingestehen: "I'm an obsolete design. T-X is faster, more powerful and more intelligent. It's a far more effective killing machine." Dass er die Terminatrix als "it" bezeichnet, während John Connor über sie mit "she" spricht, verdeutlicht die menschliche Tendenz zur Anthropomorphisierung.

"Technology has no sex, but representations of technology often do. [...] Mechanical objects have been imbued with male or female sexual characteristics for centuries; consequently, representations of machines long have been used to express ideas about sexual identity and gender roles. [...] The urge to assign a gender to machines persists. Consequently, in an attempt to masculinize their products, manufacturers refer to their computers' power and strength, and [...] compare computers to rugged motorcycles. At the same time, however, other computer enthusiasts invest computers with attributes they consider feminine: small size, fluid and quiet function, and the ability to absorb the user's ego in an empathic bond."⁸²

Dies korreliert mit der Darstellung der Roboter in den "Terminator"-Filmen. Während der Original-Terminator das Urbild von Maskulinität und

⁸² Springer, S. 9.

körperlicher Kraft symbolisiert, der gleich zu Beginn in lederne Biker-Montur gekleidet und Motorrad fahrend vorgestellt wird, repräsentiert die T-X durch ihre *fluide* Konsistenz und ihre Fähigkeit, durch buchstäbliches *Einfühlen* die Identität Anderer zu *absorbieren*, das Weibliche.

Während das T-1000 Modell in "Terminator 2: Judgement Day" (1991) bereits durch seine Konstruktion aus Flüssigmetall die Verkörperung weiblicher Werte darstellte, und einen symbolträchtigen Kampf der Geschlechter ermöglichte, wird dies im dritten Teil einen Schritt weiter geführt. Arnold Schwarzenegger kämpft nun tatsächlich gegen eine weibliche Figur.

Indem die T-X jedoch "steely hard phallic strength"⁸³ in Form ihrer integrierten Waffen von phallischer Form, mit "feminine fluidity"⁸⁴ in Form ihrer polymimetischen Metalllegierung, verbindet, verkörpert sie gewissermaßen eine Mischung aus Männlich- und Weiblichkeitszuschreibungen: Die Roboterfrau tritt wiederum als soziokultureller Hermaphrodit auf.

Springer konstatiert, dass Populärkultur in der Repräsentation von Cyborgs kontemporäre kulturelle Konflikte bezüglich Sexualität und Gender-Rollen umsetzt. "Representations of cyborgs often cling to an anachronistic concept of the invincible armored man of steel. This figure functions metaphorically to ward off the 'feminization' of technology and culture. Phallic industrial imagery circulates alongside other imagery that celebrates the miniaturization and internalization of electronic technology."

85

Diese Dimension steht vor dem Hintergrund des bereits beleuchteten Konzepts, bei dem die Repräsentation von Roboterfrauen im Film zum Großteil auf *archaischen* Werten basiert.

⁸³ Springer, S. 9.

⁸⁴ ebda, S. 9.

⁸⁵ ebda, S. 10.

Im direkten Kampf ist die Dominanz der Terminatrix über das T-800/101-Modell unzweifellos klar. Als dieser auf sie schießt, nimmt sie davon keinerlei Schaden und kontert mit einem Angriff mittels ihrer integrierten Bewaffnung, welcher den T-101 unter Strom setzt und einige Meter weit weg katapultiert.

Wenig später fährt sie in einer Verfolgungsjagd einen monströsen Truck und richtet damit enorme Verwüstung an, während sie auf die übrigen Verkehrsteilnehmenden, unter anderem auf Polizeiautos, schießt, wodurch sie ihrer Umwelt verdeutlicht, dass sie außerhalb des Gesetzes und jenseits der Polizei steht.

Nach dieser wilden Verfolgungsjagd entsteigt sie dem verunglückten, brennenden Truck mit nach wie vor perfekt sitzender Frisur und ernster Miene. Dennoch wird auch hier klar, dass es sich bei dieser Roboterfrau nicht um eine Verkörperung des konventionellen Frauenbilds handelt.

Als es dem T-101 letztlich gelingt, sie kurzzeitig zu bezwingen, und sie einen Schacht hinunter stürzt, konstatiert er: "She'll be back." Dieser Satz, der in seiner ursprünglichen Form zum Kult geworden ist und mittlerweile untrennbar mit Arnold Schwarzeneggers Stimme verbunden ist, d.h. maskulin besetzt, wird nun dezidiert auf eine Frau umgemünzt. Trotz der Tatsache, dass es sich bei Robotern, welche faktisch geschlechtslos sind, um konstruierte Hüllen konstruierter Geschlechtszuschreibungen handelt, spricht er mittlerweile von ihr als "she". Die Tatsache, dass es weiterhin der T-101 mit der gewohnt tiefen, holprigen Stimme ist, der diesen Satz äußert, ist bezeichnend. Würde die T-X für sich selbst sprechen, klänge es lediglich nach einem Schwarzenegger-Abklatsch, der bei dem Versuch, jene "catch phrase" nachzuahmen, kläglich scheitert. Dadurch, dass der T-101 es jedoch *über* sie sagt, und von ihr in der dritten Person spricht, erkennt er die Gefahr an, welche von ihr ausgeht, und gesteht ein, dass es sich bei der T-X um mehr als eine gleichwertige Gegnerin handelt, da sie ihm in jeder Hinsicht überlegen, und somit seiner "catch phrase" würdig

ist. Der T-101 wird sich bewusst, dass er nicht der einzige ist, der "wiederkommen wird".

Die vermutlich signifikanteste Sequenz des Films ist jene des One-On-One-Kampfes zwischen der Terminatrix und dem T-101 auf einer Toilette des Cyber Research Systems-Gebäudes. Hierbei kommt es zu einem Kräfteressen sondergleichen, der unbestreitbar als Kampf der Geschlechter interpretiert werden kann. Die Örtlichkeit der Toilette, welche zumeist strikt einer binären Geschlechterteilung unterliegt, unterstreicht dies.

So prügelt der T-101 mit einem Pissoir auf die T-X ein, welches an ihr zerschellt, während sie unversehrt standhält. Die Terminatrix geht zu Beginn als überlegen hervor und beweist, dass das T-101 Modell nur mit großer Mühe mit ihr Schritt halten kann. Als sie jedoch eine Reihe von Spiegeln passiert, verfällt sie in ein "typisch weibliches" Muster: Im Vorbeigehen kontrolliert sie ihr Spiegelbild und wird dabei von einem weiteren Angriff des T-101 überrascht. Dieser wirft sie, Kopf voran, in eine Klomuschel, welche ebenfalls an der T-X zerbricht.

Der T-101 ist "an einer für Männer sonst zentralen Stelle offenbar unempfindlich"⁸⁶. So scheint er lediglich etwas irritiert, als die T-X ihn dort packt, um "mit ihm als Rammbock mehrere Wände zu durchbrechen"⁸⁷. Dies kann als Beweis dafür gesehen werden, dass die Roboter zwar äußerlich mit geschlechtsspezifischen Hüllen versehen sind, jedoch in der Tat kein (biologisches) Geschlecht per se aufweisen. Dies begründet sich vermutlich in erster Linie in ihrem Verwendungszweck, welcher der des Kampfes ist und sexuelle Handlungen ausschließt.

Nichtsdestotrotz findet eine sehr deutliche Sexualisierung dieses Kampfes und der beiden Roboter statt, und als "in der folgenden Einstellung Terminator und Terminatrix aufeinander [liegen] (er hält sie von unten umschlungen)", bzw. sie "schließlich rittlings auf seinem Schoß"⁸⁸ sitzt,

⁸⁶ Bernhold, S. 216.

⁸⁷ ebda, S. 216.

⁸⁸ ebda, S. 216.

stellt dies den Höhepunkt ihrer körperlichen Annäherung vor dem Hintergrund heteronormativer westlicher Konventionen statt (Abb. 28).

Wie auch ihre übrigen integrierten Waffen, ist der Flammenwerfer, den sie aus ihrem Armgelenk hervorbringt, phallisch geformt. Hiermit gewinnt sie letztlich die Überhand im Kampf gegen den T-101 und bezwingt ihn, indem sie ihn mit einem Tritt ihres Stöckelschuhs enthauptet. Der High-Heel als Waffe ist ein klassisches filmisches Motiv in Hinblick auf einen Kampf zwischen Mann und Frau, was nicht zuletzt in Quentin Tarantinos "Death Proof" (2007) demonstriert wird.

Nachdem die T-X den Kampf siegreich beendet hat, fährt sie einen langen, dünnen Stab aus ihrem Zeigefinger, mit dessen Hilfe sie sich Zugriff zu anderen Maschinen verschafft um diese zu manipulieren und zu steuern, und wendet ihn am T-101 an. Bei dieser invasiven Methode handelt es sich unmissverständlich um eine Art "umgekehrte" Penetration (Abb. 29).

Die Programmierung des T-101 wird dadurch zu großen Teilen überschrieben, so dass er in Konflikt mit seiner eigenen Prozessoreinheit gerät und sich letztlich temporär selbst deaktiviert.

Henrike Hölzer erkennt: "Nun macht natürlich die Tatsache, dass ein 'weiblicher Terminator' [...] seinen 'männlichen' Gegenspieler im Kampf penetrant (und penetrierend) besiegt, aus einem Hollywood-Blockbuster noch kein feministisches Manifest."⁸⁹ Dies wird vor allem dadurch klargestellt, dass das äußerlich Weibliche letztlich – sowohl ästhetisch als auch endgültig – vom T-101 besiegt wird.

In einer finalen Kampfsequenz ist es der T-101, welcher triumphiert. Er rammt die Terminatrix mit einem Hubschrauber, wodurch er ihr die Beine abtrennt, und stellt fest: "I'm back".

Von der Terminatrix ist nur noch ihr Endoskelett übrig (Abb. 30). Sie ist nun ein stählernes Monster ohne Beine, das sich unermüdlich Richtung

⁸⁹ Bernhold, S. 216.

John Connor schleppt. Der entblößte Schädel ihres Endoskeletts weist zwei dünne, katzenhafte Schlitze als Augen auf, hinter welchen blaues Licht leuchtet. Nicht zuletzt ihre kriechende Haltung und die fauchenden Geräusche, die sie in ihrem letzten Aufbegehren von sich gibt, legen den Vergleich mit einer Raubkatze nahe. Katzenartigkeit wird oftmals mit Grazie, Erotik und Weiblichkeit assoziiert. Trotz des Wegfallens ihrer äußeren Hülle wird die T-X in ihren letzten Momenten also auf diese Weise auf ihre Weiblichkeit reduziert und durch den maskulinen T-101 dominiert und bezwungen.



Abb. 28-30

3.2.2. Rachemaschinen

Ähnlich wie Cassandra in "Android" stellt sich auch der Gynoid Eve 8 in "Eve of Destruction" (1991) gegen die Person, von der sie geschaffen wurde. Ursprünglich zwar nicht als "perfekte" Frau geschaffen, rebellierte sie dennoch gegen ihre planmäßige Funktionsweise und entwickelt in gewisser Weise ein Eigenleben.

Außergewöhnlich bei diesem Film ist, dass es eine Frau ist, die für die Kreation des Roboters zuständig ist. Bei der Wissenschaftlerin Eve Simmons, welche die Roboterfrau sowohl äußerlich als auch mental nach

ihrem eigenen Vorbild erschaffen hat, handelt es sich um eine anspruchsvolle Wissenschaftlerin, der zwar von Seiten ihrer männlichen Kollegen mitunter nicht der gebührende Respekt gezollt wird, die sich aber dennoch gut in jenem männlich dominierten Umfeld zu behaupten weiß.

Eve 8 wurde als Militär-Roboter konzipiert und verfügt dementsprechend über eine hohe destruktive Kraft. Diese wird versehentlich entfesselt, als Eve 8 bei einem Probelauf technische Schäden erleidet. Letztlich begibt sie sich eigenständig auf eine Mission der Vergeltung und stellt sich sowohl gegen ihre Schöpferin, als auch gegen die gesamte Bevölkerung.

Der Fembot wird hier zwar als autonome, bedrohliche Killermaschine dargestellt, wird jedoch von ihrer Umwelt durchwegs sexualisiert und objektifiziert. Im Gegensatz zur T-X findet dies jedoch umso mehr auf eine patriarchal-unterwerfende Art statt. Die Dominanz über den Mann wird hier nicht sexuell zelebriert, sondern vielmehr auf filmischer Ebene in psychologisierender Weise als letale Gefahr ausgeschlachtet.

Als Eve 8 das Labor verlässt und unter Überwachung eine U-Bahnfahrt absolviert, ist sie in ein beiges Business-Kostüm gekleidet. Obwohl ihr Aussehen nicht dem verführerisch-aufreizenden Sexbot entspricht, entgeht sie dennoch nicht der Sexualisierung sowohl auf inhaltlicher, als auch auf formal-ästhetischer Ebene. Die Kamera folgt dem Blick eines ihr gegenüber sitzenden Mannes, der sie wollüstig mustert und fokussiert ihre überschlagenen Beine, die von einem Schlitz in ihrem Rock entblößt werden. In weiterer Folge wird Eve 8 von jenem Mann auf plumpe Art angesprochen, worauf sie mit einer freundlichen Zurückweisung reagiert.

Auch als sie im Weiteren eine Bank betritt, werden dabei von der Kamera zunächst ihre High Heels und Beine ins Blickfeld genommen. Ihr Körper wird also bereits zu Beginn durch Fragmentierung objektifiziert.

Angesichts des vor sich gehenden Banküberfalls ist Eve 8 keineswegs verängstigt, sondern reagiert mit Unverständnis und Erstaunen. Sie scheint empört über das gewalttätige Verhalten des Bankräubers. Dass Eve 8 aufgrund ihrer psychologischen Programmierung, welche auf Eve

Simmons' zerebralen Strukturen basiert, ein Problem mit patriarchaler Gewalt hat, ist das Grundmotiv des Films. Passend dazu wird ihre Malfunktion in einer entsprechenden Situation ausgelöst. Als der Straftäter auf Eve 8 schießt, realisiert diese nicht sofort ihren internen Schaden. Sie setzt sich jedoch zur Wehr und katapultiert den Bankräuber mit einem gekonnten Wurf durch die Fensterscheibe auf die Straße. Ihre Überlegenheit gegenüber Menschen wird an dieser Stelle anhand einer Gegenüberstellung zwischen Mann und Frau gezeigt und etabliert Eve 8 als Rächerin männlicher Gewalttaten.

Nach Eves Flucht wird der Militärangestellte Jim McQuade damit beauftragt, sie zu finden und zu neutralisieren, was durch einen Schuss in eines ihrer Augen erfolgen soll. Die Augen als Fenster zur Seele stellen hier ein bezeichnendes Motiv dar. Durch einen gezielten Schuss soll es gelingen, in ihren Kopf und somit metaphorisch in ihre Psyche einzudringen und mit dieser gewaltsam-invasiven Methode das weibliche Monster zu zügeln.

Mittels eines streng geheimen militärischen Videos wird McQuade über die Kreation und Funktionsweise von Eve 8 aufgeklärt. Während erläutert wird, dass der Gynoid zu Kontroll- und Überwachungszwecken konzipiert wurde, jedoch auch als "potent battlefield weapon" eingesetzt werden kann, zeigen die Videoaufnahmen den Körper des Roboters in jener Darstellung, um die kaum einer der in dieser Arbeit behandelten Filme umhin zu kommen scheint: Mit geöffneter Bauchdecke liegt Eve auf einem wissenschaftlichen Behandlungstisch und wird von männlichen Spezialisten bearbeitet (Abb. 31-34). Ihr haarloser Kopf ist an eine Reihe von Kabeln angeschlossen. In diesem Fall kommen jedoch in ihrem Inneren keine Kabel oder technischen Bestandteile zum Vorschein sondern eine realistische Nachahmung menschlicher Muskelmasse. Durch das Fehlen der Haut wirkt Eve 8 wie ein Frosch auf einem Seziertisch. Das Öffnen und Ergründen des weiblichen Körpers und somit

der weiblichen Psyche ist ein Motiv, das sowohl im wissenschaftlichen als auch im fiktionalen Bereich weit zurück reicht.

Der Versuch der psychologischen Erschließung der Frau, mit der ihre Unterwerfung einher gehen soll, wird bereits in von Horváths "Geschichten aus dem Wiener Wald" thematisiert, als Oskar, der Frauen im allgemeinen als rätselhafte Sphingen bezeichnet, zur "Fräuleinfigur" Marianne sagt: "Jetzt möcht' ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst"⁹⁰.

Die Frau als unverständliches Wesen geht mit der Konzeption der Frau als "das Andere" einher. "Das andere Geschlecht", welches es zu verstehen und durchschauen gilt, wird besonders im Roboterfilm zum Objekt, das beliebig geöffnet werden kann, um darin "herumzubohren".



Abb. 31-34

Die Macht des Roboters Eve beruht auf der psychologisierenden Ebene des Films. Ohne die gedanklichen und emotionalen Grundlagen der

⁹⁰ Horváth, S. 18.

Wissenschaftlerin Eve Simmons würde eine Beherrschung der Menschheit im Zuge eines gewaltsamen Rachefeldzuges nicht stattfinden. Indem versucht wird, in die Psyche des Gynoids einzudringen, muss in erster Linie jene ihres menschlichen Pendants penetriert werden. Die seelische Aufschlüsselung der Figur Eve Simmons und die damit einhergehende Offenlegung ihrer Psyche dient den männlichen Protagonisten einerseits, und dem (konstruierten) männlichen Zuschauer andererseits, als Strategie der Subsumption der Frau.

Eve 8 fungiert also auf einer Meta-Ebene nicht, wie auf den ersten Blick vermutet werden könnte, als feministische Rächerin patriarchaler Unterdrückung, sondern als Instrument eben jener.

Man erklärt McQuade, dass Eve hochgefährlich werden kann, sobald sie im "battlefield mode" ist, was gleichsam als ihr "highest state of readiness" bezeichnet werden kann. Zweifelsohne ist Eve 8 also ein militärischer Killer-Roboter. Durch ihre psychologische Programmierung, basierend auf ihrer Schöpferin, zeichnet sie sich jedoch auch durch menschliche Emotionen und Empfindungen aus. Nicht zuletzt ihre mütterliche Seite ist es, der dabei besondere Beachtung gebührt, was zudem die Dualität "Kultur=männlich" und "Natur=weiblich" fundiert. Durch ihre mütterlichen Instinkte setzt sie sich zum Ziel, Eve Simmons' Sohn an sich zu reißen und mit ihm zu fliehen. Die Frau als Mutter wird somit unmittelbar zur Bedrohung, was damit einher geht, dass Mütterlichkeit als weibliche Eigenschaft weitgehend als bedrohlich wahrgenommen wird.

Nachdem er in die Hintergründe bezüglich Eve 8 eingeführt wurde, resümiert McQuade: "Well this is quite some toy you have yourselves here, gentlemen. I suppose you want me to put it back in its box", woraufhin man ihn zurecht weist: "It's not a toy, Colonel".

Die Objektifizierung dieser Roboterfrau wird hier sehr deutlich. Dass mit der Gefahr, welche von Eve ausgeht, jedoch nicht zu spaßen ist, sind die Männer sich indes bewusst.

Auch in diesem Film wird die Frau mit dem Einkauf von Kleidung assoziiert. So sieht man Eve beim "Shoppern" in einem Kleidungsgeschäft, in dem sie sich für eine rote Lederjacke, welche im übrigen auch den Vergleich zur T-X nahelegt, entscheidet. Sie findet daran sichtlich Gefallen.

Ihre Weiblichkeit wird weiterhin betont, als Eve in ihrem Hotelzimmer ihre Schussverletzungen begutachtet. Sie steht mit nacktem Oberkörper und schwarzer Spitzenunterwäsche vor dem Spiegel, wobei ihre Brüste sichtbar sind.

Es folgt ein Schnitt zu ihrem Bett, wo ihre neu erworbenen Kleidungsstücke und Accessoires nebst Waffen und Munition ausgebreitet liegen. Diese Nebeneinanderstellung von feminin und maskulin attribuierten Gegenständen stehen symbolisch für die entsprechenden Eigenschaften, welche ihr im Film beigemessen werden.

Anfangs besteht Eves Motivation darin, sexuelle Jugendphantasien ihrer Schöpferin auszuleben. McQuade resümiert scherzhaft, "So this device of yours is horny and psychopathic."

Dazu begibt sie sich zunächst in eine einschlägige Bar, in der sie eine "Pink Lady" bestellt und auch prompt von einer Gruppe Männer ins Auge gefasst wird. Diese reduzieren sie, ohne von ihrer Identität als Roboter zu wissen, zu einem Objekt, indem sie mit "That's nice" von ihr als Gegenstand sprechen.

Sie ist nun in ein sehr kurzes, schwarzes Kleid, High Heels, und die zuvor erworbene rote Lederjacke gekleidet und trägt signalroten Lippenstift. Ihr Verhalten ist lasziv im Umgang mit den Männern und so verlässt sie schließlich mit einem von ihnen die Bar, um auf ein Zimmer zu gehen. Dort angelangt, scheint sich Eve in einem Zwiespalt aus Lust und Widerwillen zu befinden. Erst als der Mann sie mit "bitch" adressiert, wird in ihr gleichsam ein Alarm ausgelöst, der auf Eve Simmons' Kindheitserlebnissen basiert und auf jenes Wort mit Aversion reagiert. Ihre

Mimik ändert sich schlagartig. Auch hier wird durch eine Art Umrahmung, bestehend aus den gespreizten Beinen des Mannes, durch welche sie gefilmt wird, der erotisierende "male gaze" auf Eve gelenkt. Ihr Dekolleté ist dabei besonders augenfällig.

Sie sagt zuerst freundlich, "Please don't say that. I'm very sensitive.", als er es jedoch nicht unterlässt, beginnt Eves brutale Rache, indem sie ihn entmannt und tötet.

Sensibilität ist gemeinhin eine weiblich attribuierte Eigenschaft. Dass Eve zuerst beteuert, äußerst sensibel zu sein, und kurz darauf zu brutalem, kaltherzigem Mord übergeht, steht hier in einem signifikanten Gegensatz.

In weiterer Folge tötet sie jeden Mann, der sie mit jenem Schimpfwort anspricht, sowie etliche Polizeibeamte auf ihrer Flucht. Darüber hinaus schreckt sie nicht vor schwerer Körperverschädigung zurück, sobald sich ihr jemand auf ihrer Flucht in den Weg stellt.

Auch sie ist eine rasante Autofahrerin und wählt stets rote Vehikel als ihre Fortbewegungsmittel aus. Die Farbe rot, welche auch in ihrer Kleidung dominiert, lässt einen erotischen Unterton durchblicken, und legt zudem einen Vergleich zu Cherry 2000 und der Terminatrix nahe, bei welchen ebenfalls die Farbe rot auf verschiedenen Ebenen vorherrscht.

In einer Rückblende werden Eves Kindheitserlebnisse in Bezug auf ihren Vater aufgerollt. Der Roboter Eve 8, das "psychische und physische Double"⁹¹ seiner Schöpferin, verfügt über eine Programmierung, welche mit Eve Simmons' Erinnerungen und mentalen Strukturen korreliert. Sie erinnert sich nun daran, von ihrem Vater, den sie auch für den Tod ihrer Mutter verantwortlich macht, körperlich und seelisch missbraucht worden zu sein.

Im weiteren Verlauf des Films wird der Fembot mit einer Reihe von Männern konfrontiert, die ihr das Schimpfwort "bitch" an den Kopf werfen. In jeder dieser Situationen setzt ihr rationaler Verstand aus und ihr Fokus liegt dogmatisch darauf, diese Personen, welche sie als Gefahren empfindet, zu eliminieren.

⁹¹ Seeßlen, S. 480.

Diese technisch-psychologische Fehlfunktion des Cyborgs resultiert aus einer Hysterisierung der Frau auf filmischer Ebene. Während Eve Simmons das Erlebte bis zu einem Grad verarbeiten konnte, der sie befähigt, ein normales Leben zu führen, treten diesbezüglich bei ihrem maschinellen Pendant Probleme auf. Der Gynoid stellt hier also gleichsam die technisierte Version einer hysterischen Frau dar, die mit dem vermeintlich "Erlebten" umzugehen versucht.

Als durch einen Aufprall die Atombombe in Eves Innerem aktiviert wird, eskaliert die Situation beträchtlich. Es verbleiben der Exekutive nun 24 Stunden, um die Bombe zu entschärfen und eine Explosion, welche 20 bis 30 Häuserblocks zu eliminieren droht, im dicht bevölkerten Manhattan zu vermeiden.

Als sie schließlich bei Eve Simmons' Vater angelangt ist, mit dem Vorhaben, ihn aus Rache zu töten, ist dieser erstaunt, von ihr gefunden worden zu sein. Sie adressiert ihn mit "Dad", was darauf schließen lässt, dass sie sich tatsächlich als Eins mit ihrer Schöpferin empfindet und ihren Rachefeldzug im Wesentlichen nicht stellvertretend, sondern in ihrem eigenen Namen vornimmt. Ohne zu wissen, dass es sich um einen Cyborg handelt, sagt ihr Vater bezeichnenderweise erstaunt, "That's quite a memory you've got there".

Sie ist nun nicht mehr das kleine Mädchen, das zu ihm aufblicken muss, sondern befindet sich, was ihre Körpergröße betrifft, mit ihm auf einer Höhe. Darüber hinaus verfügt sie über außergewöhnliche physische Kräfte und ist dem ohnehin schwachen alten Mann dadurch erheblich überlegen.

Als die Exekutive mit Eve 8 aufgeschlossen hat und McQuade sich nun ebenfalls im Haus ihres Vaters befindet, erreicht ihre neurotische Hysterie einen Höhepunkt. Ihr Blick ist der einer panischen, unberechenbaren Psychopathin. Hier kommt es letztlich zu einer Gegenüberstellung Eves

und ihrer Schöpferin, wobei diese versucht, Eve 8 davon abzuhalten, ihren Vater zu ermorden. Zuerst kommunizieren die beiden lediglich über ein Funkgerät, was eine Annäherung repräsentiert und damit einher geht, dass sich Eve Simmons auch körperlich dem Haus des Vaters und somit Eve 8 nähert. Als die beiden sich endlich gegenüber stehen, wird der Unterschied zwischen ihnen sehr eindeutig. Eve 8 ist extravagant und aufreizend gekleidet und hat sich sehr weit von ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild entfernt. Ihre Haare sind nun wild gelockt und ihren beigen Business-Anzug hat sie gegen ein Outfit aus Leder eingetauscht. In ihrer Hand hält sie eine große Feuerwaffe, mit welcher sie den Vater bedroht. Eve Simmons hingegen trägt nach wie vor Beige und ist unbewaffnet. Voller Entsetzen blickt sie auf ihr mechanisches Ebenbild. Die Schnittstelle hierbei ist jene der Grenze zwischen Fantasie und Realität. Was für die "echte" Eve lediglich Träumereien oder wutentbrannte Mordfantasien waren, wird von Eve 8 nun in die Tat umgesetzt: "She's doing things I might think about doing but would never dare to do". Jene Taten, für die sie nicht den nötigen Mut aufbringen kann, realisiert Eve 8 und lebt somit ihre Psychosen gewaltvoll aus. Der Roboter verfügt in jener Hinsicht über verzerrte moralische Werte und unterscheidet sich dadurch wesentlich von seiner Schöpferin, die mit ihren Gewalttaten nicht einverstanden ist.

Mit einer schnellen Handbewegung bricht Eve 8 dem Vater das Genick und versucht in Folge, auf ihre Urheberin zu schießen.

Eve Simmons wird nun in ihre Kindheit zurück versetzt und bezeugt zum zweiten Mal einen Mord an einem Elternteil. Der entsetzte Blick auf ihrem Gesicht entspricht jenem der kindlichen Eve in einem Flashback zum Mord an ihrer Mutter.

Eve Simmons erklärt über jenen Mord, "He'd been killing her for years and now he did it forever". Entsprechend dazu hat sie ihren Vater in Gedanken über Jahre hinweg mehrmals umgebracht und Eve 8 diese Tat nun "für immer" vollendet.

Indem sie die Tiefenstruktur von Eve Simmons' Psyche aufgreift und explizit dazu Stellung nimmt, verkörpert sie "das zerstörende (kastrierende oder unfruchtbar machende) Spiegelbild der Wünsche und Ängste"⁹²

Doch der Gynoid verfügt fernerhin über starke mütterliche Instinkte. Zum Einen begibt sie sich auf die Suche nach Eve Simmons' Sohn und will diesen zu sich nehmen, was ihrer psychologischen Programmierung entspricht. Zum Anderen trägt sie in ihrem Bauch eine nukleare Waffe, die zwar eine Bedrohung für die Menschheit, und somit auch (den) Sohn darstellt, die es für sie jedoch nichtsdestotrotz zu schützen gilt, indem sie vor der Exekutive flieht. Ihre Mütterlichkeit wird somit auf zweierlei Ebenen zur Bedrohung, was mit der maskulinen Angst vor Weiblichkeit in Bezug auf Mütterlichkeit einhergeht.

Durch jene Mischung aus männlich besetzten Eigenschaften wie ihre militärischen Funktionen, und weiblichen Attribuierungen wie Mütterlichkeit und Hysterie, wird auch sie zu einer Symbolfigur sozio-kultureller Zuschreibungen, die hermaphroditische Züge aufweist.

Dass ihre Gefühle für Eve Simmons' Sohn jedoch rein symptomatisch sind und in keiner Weise von einem Sinn für dessen Empfinden der Situation geprägt sind, äußert sich vor allem dadurch, dass sie die Angst des Jungen nicht wahrnimmt und ihn ihre eigenen schrecklichen Kindheitserlebnisse nacherleben lässt. So wird er auf ihrer Flucht Zeuge zahlreicher Morde, die seine vermeintliche Mutter an anderen begeht.

Der Finale Showdown des Films findet in einer U-Bahn-Station statt – jener Ort, an dem Eve 8 auch zu Beginn des Films erstmals auftrat.

Sie gerät jedoch durch ihre mütterlichen Instinkte letztendlich in einen Zwiespalt, was ihre beiden zu beschützenden "Kinder" betrifft. Während

⁹² Seeßlen, S. 481.

McQuade auf sie zu schießen versucht, was sowohl Eve 8 als auch die Bombe in ihrem Inneren neutralisieren würde, dient ihr Eve Simmons' Sohn, den sie vor sich an ihrem Körper hält, gleichsam als Schutzschild. Sie entschließt sich schließlich dazu, den Jungen seiner echten Mutter zu übergeben und um ihr eigenes Überleben zu kämpfen.

Nachdem es McQuade in einem heldenhaften Stunt gelingt, Eve 8 ins rechte Auge zu schießen und sie von einem U-Bahn Zug überfahren zu lassen, steht diese jedoch wieder auf und entspricht nun dem filmischen Monster schlechthin. Statt ihrem Auge klafft ein blutendes Loch, ihr linker Arm ist zur Hälfte abgetrennt und sie scheint wütender denn je. In einem direkten Kampf mit Eve Simmons erleidet ihr Körper weitere Verletzungen und verstärkt somit ihr Zombie-ähnliches Aussehen.

Das Wissen über ihre Sensibilisierung bzw. Hysterisierung in Bezug auf den Ausdruck "bitch" wird letztlich als strategisches Mittel angewandt, um die Killermaschine Eve 8 zu bezwingen. McQuade gelingt es dadurch, ihre Aufmerksamkeit auf ihn zu richten und bietet Eve Simmons Gelegenheit, ihren Roboter eigenhändig zu töten, indem sie ihr eine Schusswaffe direkt ins Auge rammt. Sie zeigt sich nun der Lage, und somit auch ihrer Roboter-Nachbildung gewachsen und schreckt nicht vor Gewalt und Vehemenz zurück. In dieser finalen Gegenüberstellung ist es die menschliche Eve, welche siegreich hervorgeht. Während die Kamera Eve 8 zuvor aus der Froschperspektive gefilmt und damit ihre Überlegenheit suggeriert hat, sind die Rollen nun umgekehrt. Eve Simmons blickt nun auf ihre Kreation herab. Das Monster, das sie geschaffen hat, ist besiegt und trägt seine Monströsität in aller Offenheit zur Schau. Sah Eve 8 zuvor einem echten Menschen noch zum Verwechseln ähnlich, ist von ihr nichts weiter übrig als eine verstümmelte Zombie-artige Hülle.

Eve Simmons geht aus diesem Kampf als Siegerin hervor und muss letztlich auch McQuade, der sie bittet, sie zu stützen, aus der Station eskortieren. Wenngleich also die Roboterfrau dieses Films nicht als feministische Rächerin einzustufen ist, so bleibt zumindest zu bemerken,

dass es sich bei der *menschlichen* weiblichen Hauptrolle um eine starke Frau handelt.

Sehr ähnlich zu "Eve of Destruction" (1991) ist der im gleichen Jahr erschienene Film "Steel and Lace", welcher ebenfalls von einer Roboterfrau handelt, die sowohl psychisch als auch physisch einer realen Frau nachempfunden wird und deren Erlebnisse rächt. Im Unterschied zu Eve 8 wird der Roboter hier jedoch von einem Mann und lediglich zu privaten Zwecken entworfen und verfügt somit über keinerlei militärische Funktionen.

Bereits im Vorspann des Films wird die destruktive Kraft des Fembots anhand des Schriftzuges "Steel and Lace" symbolisiert (Abb. 35-36). In großen, dicken Buchstaben, die, wie auch bereits jene in "Cherry 2000", eine Chrom-Optik aufweisen, erscheint das Wort "Steel" auf der Bildfläche, während dabei Funken sprühen, was mechanische Schwerarbeit an den stählernen aussehenden Buchstaben nahelegen soll. Dem glänzenden Schriftzug wird in etwas kleineren, geschwungenen Lettern "and Lace" in einem violetten Farbton hinzugefügt. Auch hier wird, wie bereits im Filmtitel selbst, eine Mischung aus femininen und maskulinen Attributen suggeriert.

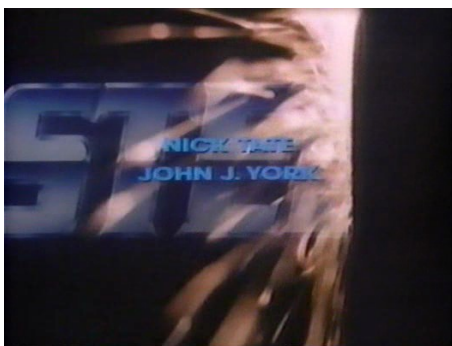


Abb. 35-36

Nachdem der Vergewaltiger Daniel Emerson aufgrund eines gefälschten Alibis, welches von vier seiner Freunde bestätigt wird, vor Gericht

freigesprochen wird, begeht dessen Opfer, die Pianistin Gaily Morton, Selbstmord. Angesichts des Freispruchs ihres Angreifers fühlt sich Gaily Morton nicht mehr sicher und stürzt sich mit den Worten "There's only one safe place now" vom Dach des Gerichtsgebäudes. Ihr Bruder Albert, ein Wissenschaftler auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz, kreiert in Folge einen Cyborg nach ihrem Vorbild. Angesichts des Freispruchs ihres Angreifers fühlt sich Gaily Morton nicht mehr sicher und stürzt sich mit den Worten "There's only one safe place now" vom Dach des Gerichtsgebäudes. Ihr Bruder, der diesen Verlust nur schwer verkraftet, entwickelt sich zum verrückten Wissenschaftler und wird einerseits zwar ihr Rächer, andererseits jedoch der Bösewicht des Films. Mit Hilfe des Cyborgs, den er nach dem Vorbild seiner Schwester konstruiert, nimmt er stellvertretend für Gaily Rache an deren Vergewaltiger und dessen Mittätern. Hierbei operiert er mit Hilfe von Masken, welche Gaily überzieht, um andere Identitäten anzunehmen und sich so ihren Todesopfern nicht sofort zu erkennen zu geben.

Craig, das erste ihrer fünf Opfer, nimmt sich die Roboterfrau vor, als dieser eines Nachts eine Autopanne hat. Hier tritt der Gaily-Roboter zum ersten mal auf und wird augenblicklich auf ihre sexuellen Reize reduziert. Zunächst sind nur ihre Füße in High Heels im Blickfeld. Der "male gaze" wandert dann ihre Beine entlang nach oben und zeigt ihren restlichen, knapp bekleideten Körper. Sie trägt einen kurzen pinkfarbenen Minirock und eine Jeansjacke und hat lange, rot lackierte Fingernägel.

Craig ist sichtlich begeistert vom vermeintlich glücklichen Zufall dieser Begegnung. Die Kamera folgt seinem Blick und nimmt zuerst Gailys Hinterteil und dann ihre Beine in einem Close-Up Shot genauer in den Blick. Vor dem Mann, der sich der Frau offensichtlich überlegen fühlt, empfindet Gaily trotz ihrer Erlebnisse keinerlei Angst. Ihre Programmierung scheint überwiegend Wut und Rachegefühle zu umfassen, was es für Albert einfacher macht, sie zu steuern.

Wie auch in "Eve of Destruction" liegt der Reiz hier darin, dass die Roboterfrau ihr Opfer zuerst zu verführen scheint. Sie spricht mit ihm auf laszive, neckische Art und Weise und nimmt ihn mit auf ein Motel-Zimmer. Auf der Autofahrt dahin macht sie bereits sexuelle Andeutungen und kokettiert mit ihm. So wird beispielsweise in einem Close-Up Shot gezeigt, wie sie, eine Anzüglichkeit andeutend, den Schaltknüppel bedient.

Auf die Frage, was sie beruflich macht, lautet ihre ironische Antwort: "Something of a bookkeeper. I keep things in balance. Make sure people pay their debts". Sie befragt ihn danach zu seiner Loyalität gegenüber seinem Arbeitgeber, Danny Emerson, und sagt provokant, "I bet you'd do anything for him. Lie, cheat, and steal for him... I bet you'd even be willing to die for him". Als Craig verwundert reagiert, fragt Gaily unumwunden: "Would you be willing to die for your friend?" Als er dies bejaht, sagt sie zufrieden, "I'm very glad you said that, 'cause I have something to show you."

Sie tritt ein paar Schritte zurück und streicht langsam mit ihren Fingern über ihr Gesicht, wobei ihre rot bemalten Lippen auf sinnliche Weise halb geöffnet sind, bis sie schließlich ihre Maske vom Kopf reißt und sich als Gaily Mortons Nachbau zu erkennen gibt.

Zum ersten Mal kommt nun ihr echtes Gesicht zutage. Ihre Augen sind von einem hasserfüllten Blick geprägt, mit dem sie ihr Opfer fixiert. Daraufhin presst sie ihn mit eisernem Griff, aus dem er sich nicht zu befreien vermag, da sie ihm körperlich enorm überlegen ist, fest an ihren Körper und schraubt ihm einen propellerartigen Stab, der aus ihrem Brustkorb schießt, in den Körper. Auch hier beherbergt die Roboterfrau in ihrem Inneren eine letale Waffe, die für den Mann eine tödliche Bedrohung darstellt.

Die umgekehrte, gewaltsame Penetration, welche in dieser Szene stattfindet, ist buchstäblich die Rache für die Gewalttat, die ihr angetan wurde. Die Machtverhältnisse sind nun reversiert und resultieren im Tod Craigs.

Gailys blutbeflecktes Gesicht sieht nun ruhig und friedlich aus. Ihre Rachsucht ist vorerst gestillt. Das Böse aus ihrem Blick ist jedoch nicht verschwunden und es ist klar, dass sie erst zur Ruhe kommt, sobald alle ihrer fünf Peiniger eliminiert sind.

Ihrem zweiten Opfer nähert sich Gaily, die über die Fähigkeit verfügt, ihr Äußeres zu wandeln, in Gestalt eines Geschäftsmannes. Hierbei entblößt sie nach und nach ihre Identität als Frau bzw. als Gaily Morton in einer Szene, die abermals die Roboterfrau als Hermaphrodit zeigt. Daraufhin tötet sie ihn, indem sie ihm eigenhändig den Kopf abreißt, womit die Enthauptung, welche eine klassische Form der Exekution darstellt, auf extreme Art brutalisiert wird.

Das Ausmaß ihrer physischen Kraft wird von einem Gerichtsmediziner zusammengefasst: "I couldn't have pulled off a murder like this unless I had a crew of six, a generator truck and four by four cable running up the side of the building. [...] This completely redefines the time-honored art of murder."

Für Gailys nächstes Opfer Oscar hat Albert ebenso das Lockmittel der Verführung gewählt: "[He] is seduced by the chameleon-like killbot and learns in the most horrifying way possible how much sex with a machine can SUCK."⁹³ Als Oscar konstatiert, "I like it when a girl makes noise. Makes me feel like I'm accomplishing something", fasst er damit jenes Konzept in Worte, das bereits bei den Stepford Wives eine bedeutende Rolle spielt.

Gaily entblößt schlagartig ihr wahres Gesicht und drückt ihr Opfer zu Boden, als dieses sich erschrocken losreißen will. Sein Flehen ignoriert sie mit den Worten "Struggling makes it better, didn't Danny teach you that?".

Dass Gaily jede Flüssigkeit aus seinem Körper saugt wird vorerst nur in einem Schnitt zu einem Mann angedeutet, der mit einem Strohhalm den letzten Rest seines Getränks aus einem Becher saugt.

⁹³ <http://mmmmmmovies.blogspot.com/2009/09/steel-and-lace-1991-or-die-yuppie-scum.html>

Ihrem Vorletzten Opfer beweist sie ihre physische Überlegenheit, indem sie ihn mühelos hochhebt, wobei sein Kopf von den Laufschaufeln eines Hubschraubers zersägt wird.

Als sie sich schließlich ihrem letzten Opfer, Danny Emerson, widmet, und in dessen Büro erscheint, ist das Zimmer in blaues Licht getaucht, was mit der ursprünglichen Vergewaltigungsszene korreliert.

Der Gynoid scheint beim Anblick Dannys verwundert: "You're so much smaller than I thought you'd be. I thought you'd be terrible... a monster. But you're so small, so weak."

Mit einem Laserstrahl, den sie aus ihrer Hand schießt, elektrisiert sie Danny, der daraufhin in Flammen aufgeht. In diesem Fall wird die Hinrichtung durch Stromschlag brutal intensiviert. Sein brennender Körper stürzt sich vom Dach, was Gaily Mortons Suizid nachempfunden.

Die eben beschriebenen Todesarten, mit denen die Opfer hingerichtet werden, können als Anspielung auf die in den USA relevante kontroverse Debatte bezüglich der Todesstrafe interpretiert werden.

Bezeichnend ist weiters, dass Gaily bei all ihren Morden sagt, "Pretty... very pretty" – die selben Worte, die Danny bei ihrer Vergewaltigung geäußert hat.

Ihr Bruder Albert, der jede Bewegung Gailys steuert und überwacht, sieht für sie keinerlei Raum für Entfaltung oder eigenen Willen vor. In einer Szene, die in ähnlicher Form bereits im Film "The Stepford Wives" (1975) vorkommt, legt der Erschaffer seinen Arm im Bild wie einen Rahmen um sein "Objekt", von dem er Gehorsam und Unterwürfigkeit erwartet.

Der Fembot macht sich sichtlich Gedanken darüber, ob Gaily Morton ein glücklicher Mensch war und verspürt das Bedürfnis, mit ihren Freunden in Kontakt zu treten, was Albert keineswegs billigt.

Er ist es nicht nur, der die Morde in Echtzeit dirigiert, sondern er lässt die Momente im Nachhinein erneut aufleben, indem er Gaily an seinen Computer anschließt und auf dem Bildschirm die Ereignisse aus ihrer Sicht reproduziert (Abb. 37).

"Bruce Davison brings a quiet, wounded intensity to his role as the revenge-hungry scientist; one scene where he obsessively watches and re-watches Gaily 2's video of her kills (basically yuppie snuff flicks), with a little bit *too* much obvious pleasure, establishes his grief-wracked insanity better than even the traditional mad scientist histrionics could have."⁹⁴



Abb. 37

Gaily, deren voller Name bezeichnenderweise Galatea ist, gerät schließlich in einen Konflikt zwischen dem Gehorsam gegenüber ihrem Bruder und ihren eigenen Gefühlen, als Albert ihr befiehlt, Allison, eine alte Bekannte der realen Gaily, zu töten und sie sich weigert, um diese über ihr früheres Leben zu befragen.

"Was mit der 'Tücke des Objekts' beginnen mag, mit der eine Maschine sich dem fachgerechten Gebrauch zu widersetzen scheint, führt zu der Maschine, die sich im falschen Moment richtig verhält."⁹⁵

Dies entspricht einmal mehr der These, dass Roboterfrauen, wenn sie sich gegen Anweisungen und Befehle auflehnen, dies nicht aus wüster Rebellion oder Machtgier tun, sondern aus Philantropie handeln, um Gutes zu tun. Dies korreliert ganzheitlich mit dem in unserer Gesellschaft vorherrschenden Frauenbild, das von Mütterlichkeit und Fürsorge geprägt ist und dementsprechend nährend und pflegende Eigenschaften aufweisen soll.

⁹⁴ <http://mmmmmmovies.blogspot.com/2009/09/steel-and-lace-1991-or-die-yuppie-scum.html>

⁹⁵ Seeßlen, S. 485.

Dass Gaily auf Alberts Anweisungen angewiesen ist, wird auch in der finalen Szene auf dem Dach deutlich, als sie sich im Unklaren darüber ist, was sie tun soll, zumal Albert seine Computerstation, von der er den Roboter bislang steuerte, verlassen hat.

Die Diskrepanz zwischen Mensch und Maschine ist etwas, das sogar von der Roboter-Gaily perzipiert wird. Als sie feststellt, dass an ihrem Klavierspiel etwas anders ist als sonst, und Albert ihr daraufhin versichert, es sei perfekt, entgegnet sie, "Perhaps that is what is wrong with it."

Albert erklärt sein Motiv mit den Worten "Now they're paying, and she's getting her revenge.", woraufhin Allison erwidert, "Don't blame this on a dead girl. Your sister couldn't kill anybody." Hier wird impliziert, dass die Roboterfrau, trotz ihrer Funktion als Killermaschine, ob ihrer Weiblichkeit nicht dazu in der Lage ist, aus eigenem Willen zu morden. Die Frau wird hier mit Tugendhaftigkeit und Wohlwollen besetzt, während der Mann als Killer stigmatisiert und dadurch dämonisiert wird.

Albert entgegnet, "She was dead, they were alive... It simply wasn't fair." und gesteht somit ein, dass er sich nicht in erster Linie stellvertretend für seine Schwester an den Männern rächt, sondern aus eigener Motivation, zumal er Gailys Tod nicht verkraftet hat.

Albert plant, ihr ein neues Programm zu schreiben, sobald sie die fünf Morde absolviert hat. Dies lässt durchblicken, dass er seine Schwester auch für sich selbst "zurück geholt" hat.

Wie bereits in "Eve of Destruction" dient der Gynoid hier also als jene Instanz, die psychologische Probleme eines Individuums aktiv aufarbeiten soll. Ob die Frau nun als aktiv bezeichnet werden kann, zumal sie das ausführende *Subjekt* darstellt, oder als passiv, da sie lediglich ein von Menschen (bewusst oder unbewusst) gesteuertes *Objekt* ist, kann diskutiert werden.

Als Albert und Gaily schließlich von der Polizei gestellt werden, sieht dieser keine Hoffnung mehr und erklärt ihr, dass sie nun "to the only safe place" gehen müssen und so stürzen die beiden sich in Folge gemeinsam vom Dach.

Der freie Fall wird aus Gailys Sicht gezeigt und endet damit, dass das Bild beim Aufprall abreißt.

3.3. Hexenjagd

Die Analyse der Rolle(n) der Maria im Film "Metropolis" (1927) ist eine ausgesprochen komplexe Thematik, die unzählige Annäherungen und Interpretationen erlaubt.

Ihr Stellenwert im Film wird von Alan Williams akzentuiert: "Maria, die an mehreren Transaktionen teilnimmt, ja an so vielen, dass sie ent-zwei-geteilt werden muss, um alle symbolischen Aufgaben zu erfüllen".⁹⁶

Diese Zweiteilung erfolgt auf materieller Ebene durch die Erschaffung einer zweiten, "bösen" Maria, erweitert sich jedoch durch die Dimensionen der Interpretation.

Die äußerlich wie innerlich sanfte, "gute" Maria, welcher Mütterlichkeit und Menschlichkeit zugeschrieben werden, steht der "bösen" Maria, auch Hel genannt, in Form der Maschine gegenüber. Diese "femme fatale" verkörpert die männlichen Ängste der Weimarer Republik und ist mit mystischen Symbolen behaftet.

Bei all den Gegensätzlichkeiten dürfen jedoch gewisse Parallelen, welche die Verbindung der beiden Frauen mit Nachdruck erklären, nicht außer Acht gelassen werden.

Die Roboterfrau in "Metropolis" verfügt über außergewöhnliche Reize, mit welchen sie ihre (vornehmlich männlichen) Mitmenschen in einen Bann zu ziehen vermag, so dass diese nicht länger Herr über sich selbst sind.

Ursprünglich von Rotwang als Ersatz für die von ihm geliebte verstorbene Hel, Freders Mutter, kreiert, kommt ihr bald eine viel spezifischere Aufgabe zu. Als Duplikat einer jungen Frau namens Maria, die sich durch Herzensgüte und Gottesfurcht auszeichnet, soll der "Maschinen-Mensch" dazu dienen, unter den Männern, die Maria verehren, Verwirrung zu stiften, und sie nach den Vorstellungen ihres Erschaffers zu lenken.

⁹⁶ Elsaesser, S. 79f.

Daraus entsteht ein Gynoid, der gleichermaßen verführerische wie aufrührerische Fähigkeiten aufweist und dessen Einfluss sich sowohl auf die Über-, als auch die Unterwelt erstreckt.

Tatsächlich stammt der Name Hel aus der nordischen Mythologie und bezeichnet die Herrscherin der Unterwelt. Die Welt der Arbeiter in "Metropolis" ist mit der mythologischen Totenwelt vergleichbar, zumal es sich dabei um einen tristen, trostlosen Ort handelt, der keinerlei Platz für seelische Entfaltung lässt und seine Bevölkerung dominiert und unterjocht. Dem Gynoiden Hel gelingt es, die Macht über die Arbeiter der Unterwelt an sich zu reißen, diese zu manipulieren und nach ihrem Willen zu lenken. Einen vergleichbaren Einfluss übt sie ebenso auf die Mitglieder der Überwelt aus. Hier kommen jedoch weniger ihre mentalen, denn ihre körperlichen Merkmale zum Einsatz. Durch ihr aufreizendes Erscheinen, das sich nicht allein durch ihre Ausstrahlung, sondern ebenso durch ihre spärliche Bekleidung auszeichnet, sowie ihren sinnlichen Tanz, versetzt sie das Publikum des Nachtclubs "Yoshiwara" in einen ekstatischen Rausch aus Begierde und Verzückung, der es richtiggehend in den Wahnsinn treibt.

Wie auch in "Steel and Lace" wird hier die Replikation einer Toten thematisiert. Als Joh Fredersen von Rotwangs ungewöhnlichem Plan erfährt, weist er diesen zurecht: "Lass die Toten ruhen, Rotwang..."

Zwar ist der Zweck des Nachbauens hier nicht in erster Linie jener der Rache, jedoch wird im Laufe des Films klar, dass Rotwang, der Hel für private Zwecke nachbauen wollte, den Maschinenmenschen nach erfüllter Mission zu sich "heimholen" will, was mit Alberts Intentionen in "Steel and Lace" zu vergleichen ist.

Bei ihrem ersten Erscheinen im Film ist die Roboterfrau noch kein vollständiger Gynoid, sondern lediglich ein humanoider Roboter. Sowohl ihre Gesichtszüge, als auch ihre Körperformen sind zwar als weiblich zu

erkennen, dennoch fehlt ihr die menschliche Hülle. Diese wird ihr von Rotwang in einer aufwändigen mystisch-wissenschaftlichen Prozedur verpasst, nachdem er die unschuldige, "gute" Maria entführt und gefangen hält (Abb. 38-43).

In einem Close-Up Shot sieht das markante Gesicht des Maschinenmenschen mit starrem, leblosem Blick direkt in die Kamera. Die Augen sind schwarz umrandet, ein distinktives Merkmal, das später auch die "böse" von der "guten" Maria unterscheiden soll. Kleine Punkte in der Mitte der Augen sollen Pupillen andeuten, erscheinen jedoch tot und entseelt.

Die beiden Marias sind nun mit Hilfe von Kabeln sowohl miteinander, als auch mit diversen obskuren Maschinen im Labor Rotwangs verbunden. Mithilfe der Energie der menschlichen Maria gelingt es, den Maschinenmenschen zur vollständigen Roboterfrau zu machen, die von einem echten Menschen nicht zu unterscheiden ist.

Maria liegt auf einem Tisch unter einer Röhre aus Glas aufgebahrt. Über ihr an der Decke befindet sich eine metallene Kugel, aus der in mehrere Richtungen elektrische Strahlen schießen. Währenddessen ist auch Hel virtuell von einer Röhre umgeben. Ringe aus Licht umgeben ihren sitzenden Körper. Im Umgang mit phallischen Werkzeugen gelingt es dem "verrückten Professor", seine Fähigkeiten der bereits erwähnten "scientific 'magic'"⁹⁷ unter Beweis zu stellen.

Auf filmisch-ästhetischer Ebene ist Hel in dieser Sequenz von einem Dreieck eingeschlossen, das einerseits aus Marias Körper, andererseits aus den Blitzen, mit denen die notwendige Energie erzeugt wird, um ihren Körper zu transformieren und beleben, gebildet wird. Schließlich wird an jener Stelle, an der sich beim Menschen das Herz befindet, ein weißer Lichtfleck an Hells Körper sichtbar, der zu pulsieren scheint. Dies markiert ihre Erweckung zum Leben. Daraufhin leuchten an ihrem Oberkörper venenartige Lichtlinien auf. In Kombination mit dem pulsierenden Licht in

⁹⁷ Schelde, S. 31.

ihrer Brust kann dies als Andeutung einer Blutzirkulation gesehen werden und symbolisiert ihre Menschwerdung.

Es folgt ein weiterer Close-Up Shot ihres Gesichts und durch graduelle Überblendung nimmt sie die Züge der Maria an.

Als Hel letztlich ihre Augen öffnet, verliert Maria das Bewusstsein.

Bezeichnenderweise ist es hier die echte Maria, die auf dem Behandlungstisch liegt, während ihr Roboter-Duplikat indes auf einem großen Sitz thront. Dies kann als symbolische Überlegenheit der Roboterfrau über den Menschen interpretiert werden und geht mit ihrer Rolle als Herrscherin über die Unterwelt einher.

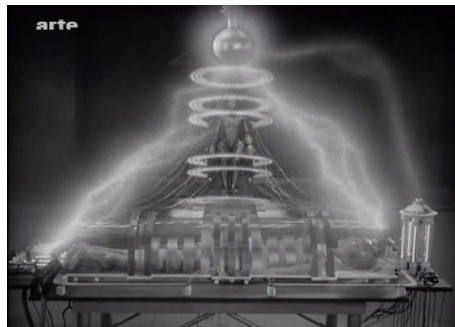


Abb. 38-43

Während die "gute" und somit "echte" Maria die tröstende Figur der unterdrückten Masse darstellt, erschafft Rotwang in seinem Labor deren bösen Gegenpart, den Vamp in Form der Maschine.

Zum Teil sogar einheitlich gekleidet und auch äußerlich zum Verwechseln ident, unterscheiden sich die Figuren der Maria, was das Erscheinungsbild betrifft, lediglich in der Intensität des Augen-Make-ups. Während die Maske bei der "guten" Maria schlicht und natürlich gehalten ist, sind die Augenpartien der "bösen" Maria durch dunkles Make-up stark betont, Augen und Lippen werden durch dunkle Akzentuierung vom heller geschminkten Gesicht kräftiger hervorgehoben.

Dies korreliert mit der Mimik der beiden Frauen. Während Marias sanfter, oftmals ausdruckschwach scheinender Blick zum Teil trüb wirkt, setzt die "Fälschung" gekonnt Augenpartie und Lippen ein, und lässt sich die Frivolität ihres Charakters vom Gesicht ablesen.

In zahlreichen Großaufnahmen, welche bereits Balázs als "Kunst der Betonung"⁹⁸ deklariert, sieht man sie lasziv in die Kamera zwinkern. Dies kann neben dem Aspekt der Anzüglichkeit auch als Ausdruck ihrer grundlegenden Dichotomie gedeutet werden. Zum einen die "perverse Dualität" der Maria selbst⁹⁹, zum anderen die Diskrepanz Mensch-Maschine, welche die "falsche" Maria ja ebenso verkörpert, zumal sie als Roboter ja ein Konstrukt der Menschheit ist, und diesen Gegensatz somit in sich trägt. Weiters ist sie als Frau das Werk eines Mannes, was eine weitere Doppeldeutigkeit darstellt. Als letzten Interpretationsaspekt bietet sich an dieser Stelle noch Marias Dualität hinsichtlich ihrer Eigenständigkeit, auf welche im Verlauf dieser Arbeit noch genauer eingegangen wird.

Ihrem Wesen nach ist sie zügellos und lasziv und verkörpert das Bild einer Frau, die sich im Kontext der Weimarer Republik gänzlich von der Norm abhob.

⁹⁸ Balázs, S. 73.

⁹⁹ Fisher, S. 209.

Die "böse" Maria impliziert dies nicht zuletzt durch ihre Bewegungen. Mit langsam gleitenden Bewegungen nähert sie sich beispielsweise Freders Vater und hat dabei kokett die Hände in die Hüften gestützt. Den Kopf leicht gesenkt, scheint ihre Haltung allgemein nicht aufrecht. Fisher sieht ihre "slouched stance" obendrein als Ausdruck der Gefahr.¹⁰⁰

Im deutlichen Kontrast dazu stehen die Bewegungen der "guten" Maria. Etwa die rechte Hand an ihrer Brust, die andere ausgestreckt, hat sie den Blick nach vorne gerichtet, was alles sehr lieblich und rein, jedoch zugleich auch schwach und verletzbar wirkt.

Als Hel zum ersten Mal im "Yoshiwara" auftritt, erscheint sie in einer überdimensionalen kreisrunden Schatulle, aus der sie mit geschlossenen Augen emporschwebt. Ihr Kopf ist dabei durch ein Loch in der Abdeckung der Vorrichtung zu sehen und ist gleichsam das Zentrum eines riesigen sonnenförmigen Mandalas. Ihr einnehmendes Charisma wird bereits bevor sie mit ihrer Darbietung beginnt bildlich durch die Strahlen, die von ihrem Kopf ausgehen, repräsentiert.

Aus dem Gefäß steigt zunächst Rauch auf, dann verschwindet es gänzlich – filmisch dargestellt durch eine Überblendung. Zurück bleibt nur Hel, deren weißer Umhang, sowie ihre imposante, weiße Kopfbedeckung von hinten ausgeleuchtet werden, so dass sie hell im Raum erstrahlt. Hel beginnt sogleich mit einem Bauchtanz, für den sie entsprechend kostümiert ist. Ihr fransiger Rock schwingt von Seite zu Seite, während sie in fast schlangenartigen Bewegungen ihre Hüften kreisen lässt.

Ihr Tanz wird immer energetischer und schließlich dreht sie sich schnell im Kreis, wobei sie ihre Arme in die Luft wirft. Dies korreliert mit Freders zeitgleicher Vision einer nahenden Apokalypse, die ihm im Fiebertraum erscheint. Hels Tanz ist letztlich von schnellen, abgehackten Bewegungen definiert. Sie breitet die Arme aus und grätscht ihre Beine, während sie das Publikum mit eindringlichem Blick fixiert. Ihr Tanz wirkt sehr dominant, was auch mit der nächsten Szene übereinstimmt, in welcher sie auf einer

¹⁰⁰ Fisher, S. 209.

Statue einer siebenköpfigen Bestie reitet. Sie verkörpert hier die Hure Babylon, auf die Freder bereits im Fiebertraum von einem Priester hingewiesen wird.

Die Zahl Sieben korreliert mit dem Motiv der sieben Todsünden, welches im Laufe des Films immer wieder aufgegriffen wird und vor allem im Zusammenhang mit Hel eine wesentliche Bedeutung einnimmt. Die Männer im "Yoshiwara" liegen ihr, stellvertretend für Freder und alle anderen Männer, die sie zu Gesicht bekommen, zu Füßen.

"Alle sieben Todsünden um ihretwillen-!" heißt es, als sie tanzt, und im Anschluss dazu erheben sich die Statuen der sieben Todsünden in der Katakombe, wie zum Leben erwacht, auf magische Weise von ihren Plätzen.

"Und diese Frau, an deren Füße sich alle Sünden heften, heißt *auch* Maria."

In einer expressionistischen Collage aus einer Vielzahl an Männeraugen wird die anziehende Kraft der tanzenden Hel dargestellt.

Als letztlich der Tod selbst Freder in seinem Traum erscheint und, während er langsam und bedrohlich seine Sichel schwingt, "Der Tod ist über der Stadt" verkündet, markiert dies das Ende des Zwischenspiels. Im Furioso wird deutlich, welches Chaos Hel unter den Männern ausgelöst hat. Sie sind nun buchstäblich in wilden Kampf ausgebrochen:

"An jenem Abend, als sie krank wurden... die einst die besten Freunde waren... um diese Frau..."

Hel vermag es sogar, vereinzelte Männer in den Selbstmord zu treiben. Nacht für Nacht gelingt es ihr aufs Neue, die Männer durch ihre Auftritte in ekstatischen Wahnsinn zu treiben, was sie richtiggehend zu genießen scheint.

Der "guten" Maria werden allgemein mütterliche Attribute zugeschrieben. In ihrem Auftreten ist sie nicht selten von einer Schar Kinder umringt, und im Furioso ist sie es, welche die Arbeiterkinder vor den Fluten an die "Oberwelt" rettet.

Die reproduzierte Maria hingegen scheint durchwegs negativ besetzt. Die "femme fatale" in Form des technisierten Monsters steht hier im starken Kontrast zur Sanftheit und Natürlichkeit der "guten" und in jeder Hinsicht menschlichen Maria. Die Maschine als männliches Symbol wird hier auf das Weibliche übertragen, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: Die Übertragung findet durch die Replizierung durch den männlichen Wissenschaftler statt.

Signifikant sind in Anbetracht dessen auch die Orte, mit welchen die beiden Marias in Verbindung gebracht werden. Der Maria als "maternal emblem" werden die unterirdischen Räume wie die Katakomben "and even deeper uterine space" zugeordnet¹⁰¹, was bereits im Terminus dezidiert auf den Aspekt der Mütterlichkeit hinweist. Demgegenüber sind die Gefilde der "bösen" Maria in erster Linie das Labor und das "Yoshiwara", wobei ersteres einen außergewöhnlichen Stellenwert einnimmt, da es für Modernität zu stehen scheint, im Grunde jedoch archaisch ist, weil Rotwangs Welt eine solche ist. Laut Gunning versucht "Metropolis" zu belegen, dass "the gothic exists in the core of the modern".

102

Die zweifache Handlungslinie der Marias und deren Dichotomie entbehrt jedoch nicht einer fortwährenden Betonung der Verbundenheit der beiden Frauen. Schon bei der Transformation selbst, der "Fälschung" der Maria, steht die Verbindung der beiden Frauen im Mittelpunkt. Dies wird durch die zahlreichen Kabel und Drähte, wodurch sie miteinander verbunden sind, deutlich. Ironischerweise wird die Roboter-Maria durch Ringe aus Licht, welche sich an ihrem Körper auf und ab bewegen, zum Leben erweckt, die, wie Lucy Fisher diesen Vorgang beschreibt, "(seem) to mock the quasi-religious 'halo' with which the real Maria has been metaphorically encircled."¹⁰³

¹⁰¹ Fisher, S. 211.

¹⁰² Gunning, S. 212.

¹⁰³ Fisher, S. 209

Ebenfalls in dieser Façon wird ihr Körper beim Tanz vor dem männlichen Publikum des "Yoshiwara" dargestellt. Nicht nur ist sie hier, wie Fisher festhält, "silhouetted in light"¹⁰⁴, sondern trägt vor allem eine Heiligenschein, sondern trägt vor allem eine Heiligenscheinförmige Kopfbedeckungen der Erscheinung der "echten" und der "unechten" Maria ist in seiner Widersprüchlichkeit ironisch.

Die bis zu einem gewissen Punkt scheinbar vorhandene Überlegenheit der "falschen" Maria wird bereits in der Entstehungsphase des Maria-Duplikats durch die Positionierung der beiden Frauen insinuiert. Der Roboter sitzt auf einem Sessel, der äußerlich einer Art Thron gleicht, während die "gute" Maria, wie ein Versuchskaninchen im Labor, hilflos an einem Tisch festgeschnallt ist. Dies untermauert die Opferrolle der Frau und setzt die "gute" Maria dem schwächeren Part gleich.

Die reproduzierte Maria wird weiters aufgewertet durch die Szene, in welcher Rotwang den fertigen Roboter einer Gruppe von Männern vorführt. Auch in der Szene, als sie, "silhouetted in light"¹⁰⁵ von oben auf ihre Anbeter herabsieht, könnten religiöse Motive gesehen werden.

Von der Tatsache abgesehen, dass das Sich-Zur-Schau-Stellen vor männlichem Publikum in einem derartigen Rahmen durchaus als herabwürdigend bezeichnet werden kann, nimmt die "neue" Maria hier eine Machtposition ein. Nicht nur räumlich emporgehoben, drückt auch ihre Gestik Überlegenheit aus. Die nach oben ausgestreckten Arme, als sich Maria erhebt, sind eine Gebärde der Erhabenheit und Macht, als wäre sie Herrscherin über die ihr unterlegenen Männer. Es ist außerdem offensichtlich, dass das Publikum von ihrem Anblick wie gebannt ist. Die "falsche" Maria fesselt die Männer mit ihren Bewegungen und zieht alle Blicke der lüsternen, geradezu hechelnden Männer, die letztendlich auf sie zustürzen, auf sich. Es sind buchstäblich alle Augen auf sie gerichtet, was durch eine Collage aus Augen verdeutlicht wird.

¹⁰⁴ Fisher, S. 209.

¹⁰⁵ ebda, S. 209.

Auch hier zeichnet sich eine weitere Parallele zwischen den Figuren der Maria ab, zumal der erste Auftritt der "guten" Maria Freder ebenfalls in eine machtlose Position der Hingabe versetzt. Direkt bei ihrem ersten Auftreten auf der Leinwand wird gleichwohl deutlich, dass auch der "guten" Maria eine gewisse Erhabenheit zugrunde liegt. Ein riesiges Tor öffnet sich und alle sehen ihr entgegen. Allein dies ist ein eher positiv besetztes Bild.

Freder lässt von der Dame ab, die er im Begriff war zu küssen, und hat nur noch Augen für Maria. Seine Augen fixieren sie wie die Augen der Männer aus dem "Yoshiwara" Marias zweites Ich. Maria, die Arme schützend um ihre Sprösslinge gelegt, betritt den Garten und Freder ist wie versteinert. Er greift sich sogleich ans Herz. Seine Begleitung wirkt von Marias Auftritt eingeschüchtert. Sie tritt hinter Freder und hält sich, wie um Schutz zu suchen, hinter ihm.

Fisher bezeichnet beide Marias als "fundamentally masculine projections: in both forms, femininity, imagined as it is from the male perspective, poses a threat to the male world"¹⁰⁶. Die paranoide Angst vor Kontroll- und Männlichkeitsverlust bis hin zur Angst vor Kastration wird den Männern der Weimarer Republik immer wieder zugeschrieben¹⁰⁷ und findet auch im Zusammenhang mit psychoanalytischen Interpretationsansätzen Erwähnung:

"Equating German national identity with manhood"¹⁰⁸, this collective male consciousness was obsessed with the supposed loss of male power and authority. And this obsession can be found throughout Weimar cinema."¹⁰⁹

Die drei wiederkehrenden Elemente "woman, desire, and the 'monster'"¹¹⁰ versinnbildlichen in dieser Epoche scheinbar das Böse und sind im

¹⁰⁶ Fisher, S. 210.

¹⁰⁷ Vgl. McCormick (S. 78), Fisher, Williams, Tullochs.

¹⁰⁸ Dieser Ansatz erscheint zwangsläufig problematisch, zumal er das Gesellschaftsbild der Weimarer Republik mit dem männlichen Interessenskorpus gleichsetzt, im Bezug auf das Kino der damaligen Zeit vielleicht aber insofern relevant, als es in der Tat überwiegend Männer waren, die aktiv im Produktionssektor Film mitarbeiteten.

¹⁰⁹ McCormick, S. 25.

¹¹⁰ ebda, S.25.

spezifischen Fall von „Metropolis“ verkörpert durch die Nachbildung der Maria.

Das „Monster“ ist hier zweifelsohne die Frau, technisiert durch den Mann und somit Metapher für die unkontrollierbare Technologie, womit die beiden traditionellen Motive der Weimarer Republik verschmelzen: der ängstliche Mann und der „technophobe Kulturpessimismus der Intellektuellen“.¹¹¹ Die Furcht vor Technik wird dadurch der Furcht vor der Unkontrollierbarkeit der Frau gleichgesetzt und weibliche Eigenständigkeit somit dämonisiert.

In einer Szene, die jene Facette gut zum Ausdruck bringt, präsentiert Rotwang seinem Meister zum ersten Mal sein Werk, den Roboter. Fredersen ist hier sichtlich beunruhigt, allein durch die Erscheinung Marias. Seine Stirn liegt in Falten und sein Blick zeigt unmissverständlich Verängstigung, als sie ihm die Hand reicht.

Andere Interpretationsweisen lassen die Deutung zu, dass auch in der Handlungsweise der „guten“ Maria gewisse Gefahren zu entdecken seien. Angst und Konflikte im Bezug auf Themen wie Reproduktion und Abtreibung werden durch die Rettung der Arbeiterkinder aus dem Inneren des Stadtkorpuses vor der Flut, die sie wegzuschwemmen droht, thematisiert.¹¹² Dies passt wiederum auf die bereits diskutierte These der inneren Örtlichkeit, welche mit der Mutterfigur der „reinen“ Maria in Zusammenhang steht.

In einem Brief an Joh Fredersen bezeichnet Rotwang seine Schöpfung als "das vollkommenste und gehorsamste Werkzeug, das je ein Mensch besaß", was sehr klar verdeutlicht, dass es sich bei diesem Gynoiden in erster Linie um ein Besitztum im Gegensatz zu einem gleichwertigen Menschen handelt. Zwar wollte Rotwang seine Geliebte Hel wieder zum Leben erwecken, nun scheint er jedoch von der neu gewonnenen Macht

¹¹¹ Elsaesser, S. 81.

¹¹² Ratchye, hier zitiert nach: McCormick, S. 34.

über ein anderes Wesen berauscht und will sich diese uneingeschränkt zunutze machen.

Doch nun stellt sich die Frage, ob die "falsche" Maria de facto eigenständig ist, oder ob sie als von Männern konstruiertes Objekt der Kontrolle dieser unterliegt und keinen Anspruch auf Selbstbestimmung hat.

Bei der Betrachtung des Roboters fällt auf, dass der starr auf die Kamera gerichtete Blick von leeren, weißen Augen ausgeht. Dieses von Literatur und Film oftmals aufgegriffene Motiv der leeren Augen, welches, wie bereits erwähnt, auch in E. T. A. Hoffmanns "Der Sandmann" sehr gut ausgeführt wird, steht für die Seelenlosigkeit des Roboters Maria.

Zum einen verkörpert sie in jedem Fall eine starke manipulative Kraft. Zum anderen existiert sie als Maschine lediglich innerhalb eines gewissen Kontrollbereichs ihres Schöpfers. McCormick erörtert diesen Konflikt wie folgt:

"Outwardly, the false, robot Maria is a vamp, a monstrous version of the New Woman. Beneath the surface, however, she is a machine, controlled by Rotwang in the service of the Master of Metropolis. She is not a "real" female of flesh and blood, but the Master's instrument of steel."¹¹³ Gleichzeitig geht ihr Einfluss doch etwas darüber hinaus. "[Her] power exceeds his control: she almost destroys his empire by inciting the workers to destroy Metropolis."¹¹⁴

Somit ist sie nicht zur Gänze nur Instrumentarium, sondern verkörpert, wie bereits erwähnt, die Gefahr der Weiblichkeit. In ihrer Bedeutung für den Film hat sie jedoch zweifelsohne einen viel höheren Stellenwert. Sie steht für die Angst der Männer vor Weiblichkeit, wie auch der Technik.

Auf der anderen Seite steht die "echte" Maria, der eine gewisse manipulative Kraft im gleichen Sinne durchaus nicht abgesprochen

¹¹³ McCormick, S. 29.

¹¹⁴ ebda, S. 29.

werden kann. Auch sie nimmt, bis ihr Duplikat diese Stellung okkupiert, Einfluss auf den Glauben der Arbeiterschaft.

Somit könnte man der "guten" Maria die eigentliche Autonomie attribuieren, wenngleich sie dieser im Verlauf des Plots für einige Zeit beraubt wird.

Immerhin ist nicht sie es, die "im harmonischen Ende ausgeschlossen bleibt"¹¹⁵.

Der "falschen" Maria werden diverse mystische Symbole zugewiesen. So beispielsweise das Pentagramm, die Sieben Todsünden und das Motiv der Hexe.

An der Wand hinter Hels Thron prangt ein überdimensionaler Drudenfuß, d.h. ein invertiertes Pentagramm. Signifikant ist dies insofern, als sich sowohl an der Eingangstür von Rotwangs Haus, als auch an den Türen im Inneren des Gebäudes fünfeckige Sterne, ergo Pentagramme, mit der Spitze nach oben befinden. Das Pentagramm, das als Schutzsymbol gegen das Böse betrachtet wird, ist also ein wiederkehrendes Motiv des Films. Bereits Fausts Studierzimmer wurde davon geziert, um bösen Geistern den Eintritt zu verwehren. Die Verwendung des invertierten Symbols in Verbindung mit dem Roboter Hel legt also eine bereits im Vorfeld stattfindende Dämonisierung nahe.

Elsässer beschreibt schon den Kurationsprozess des Roboters als "spektakuläre Szene entfesselter faustischer Mächte".¹¹⁶

Auf Freders Suche nach Maria sieht er ein Flachrelief mit dem Abbild der Sieben Todsünden, woraufhin er niederkniet und betet. Dieses Motiv der Todsünden wird im weiteren Verlauf des Films immer wieder in Verbindung mit Maria aufgegriffen, beispielsweise als bei Rotwangs Empfang "zwei Männer durch den Anblick der falschen Maria in sexuelle Raserei getrieben" werden. "Blasphemisch schwören sie, ihr zuliebe alle Todsünden zu begehen. Freder hingegen fantasiert, dass das Flachrelief

¹¹⁵ Elsaesser, S. 83.

¹¹⁶ ebda, S. 111.

der Kirche zum Leben erwacht und drohend auf ihn zumarschiert."¹¹⁷ Durch diese Verschränkung der beiden Perspektiven, die beide auf dasselbe Ziel gerichtet sind, nämlich Maria, wird nur allzu deutlich, dass die Symbolik einer negativen, bössartigen Macht hier der Frau als Ursprung allen Übels zugeschrieben wird. Eine zusätzliche Verstärkung dieser Dimension besteht in der Wirkung Marias auf Freder, der ihretwegen in einen Fieberwahn verfällt und zum Sinnbild für die geängstigte männliche Welt wird.

Fernerhin ist das wiederkehrende Motiv der Maria als Hexe bedeutend, zumal es sich bis zum Schluss des Films erstreckt und letztendlich auch Marias Tod dementsprechend zelebriert:

"Dieselbe, zu der die in der Tiefe aufsehen wie zu einer Heiligen---?!"

Hel soll in die Unterwelt geschickt werden, um das Arbeitervolk dort zu einem Aufstand zu motivieren. Joh Fredersens Ziel dabei ist es, "dass die in der Tiefe sich durch Gewalttat ins Unrecht setzen, damit er das Recht zur Gewalt gegen sie bekommt". Rotwang gesteht der bei ihm gefangenen Maria jedoch, dass Hel nicht Fredersens, sondern seinem Willen gehorcht. Sein Ziel ist es, das Volk aus der Unterwelt zu befreien und die "Moloch-Maschine" zu zerstören.

Maria, die bisher immer "zum Frieden" redete, ist nun durch den Gynoiden Hel ersetzt und will den Glauben der Arbeiterschaft an den Mittler zerstören.

Auch hier gelingt es ihr, die Männer in ihren Bann zu ziehen und von ihrem Anliegen zu überzeugen. Eine weitere expressionistische Collage verdeutlicht ihre persuasive Vehemenz.

An der gleichen Stelle in den Katakomben, wo zuvor Maria predigte, steht nun Hel und lockt die Arbeiter von allen Seiten näher an sich heran. Im Gegensatz zu Marias, ist ihre Predigt eindringlicher und emphatischer. So geht sie, während Maria sich von den Zuhörenden eher distanziert hielt, einerseits viel näher an das Publikum heran und bringt andererseits ihren

¹¹⁷ Elsaesser, S. 112.

Körper wesentlich energischer zum Einsatz. Sie reißt wild am Kragen ihres Kleides und grinst mit weit geöffnetem Mund. Ihr dunkles Augen-Make-up verstärkt indes die Eindringlichkeit ihres Blicks.

Ihre Parolen sind ebenso plakativ: "Wer schmiert die Maschinen-Gelenke mit seinem eigenen Mark? Wer füttert die Maschinen mit seinem eigenen Fleisch?" - Sie fordert in Folge dazu auf, die Maschinen verhungern zu lassen und sie zu töten. Die Menge jubelt ihr zu. Als Freder in den Raum stürmt und die Männer zu überzeugen versucht, dass es sich nicht um Maria handelt, hat Hel lediglich ein abfälliges Lachen für ihn übrig und setzt ihre Hetzreden gegen die Maschinen fort. Die Meute trägt Hel, die stolz triumphierend ihre Arme ausbreitet, letztlich auf Händen aus den Katakomben, hinaus auf die Straßen der Unterwelt, wo sie, umringt von Menschenmassen, weiterpredigt. Sie ist die klare Anführerin des Umsturzes.

Die Arbeiterschaft verlässt die Unterwelt und vergisst im Eifer des Gefechts, ihre Kinder mitzunehmen. Maria, der es mittlerweile gelang, sich aus Rotwangs Gefangenschaft zu befreien, ist nach wie vor der rettende Engel. Sie nimmt sich der zurückgelassenen Kinder an und führt diese in Sicherheit. Mit letzter Kraft betätigt sie den Alarmgong und rettet schließlich die Kinder aus dem zusammenbrechenden Maschinen-Viertel. Die Kinder scharen sich um Maria und strecken ihre Arme nach ihr aus, wie die Arbeitermeute bei Hel. Hierdurch wird besonders der Unterschied zwischen der guten, menschlichen Maria und ihrem aufrührerischen Roboter-Replikat deutlich.

Als Freder der echten Maria wieder begegnet und sie einander liebevoll in die Arme fallen, triumphiert auch hier der Mensch über die Maschine. Wie bereits in "Cherry 2000" wählt der Protagonist letztlich die menschliche Frau als seine wahre Geliebte. Im Gegensatz zu Hel, die eigenständig operiert, kommt Maria bei der Rettung der Kinder die Hilfe eines Mannes zu.

Während Maria im Film durchgehend die Rolle der "damsel in distress" zukommt, verkörpert die Roboterfrau Hel ihren verwegenen, autarken Gegenpart.

Die Arbeiter, mittlerweile überzeugt vom Tod ihrer Kinder, suchen die Schuld bei Hel, die sie nach wie vor für Maria halten. Rufe wie "Die Hexe ist schuld!" und "Sucht die Hexe, schlägt sie tot!" werden laut und die Hexenjagd beginnt.

Durch eine Verwechslung ist es letztendlich Hel, die, an Stelle von Maria, auf dem Scheiterhaufen landet. Während die Meute jubelt und tanzt, gibt der Fembot schallendes Gelächter von sich.

Wie auch in "Terminator 3: Rise of the Machines" wird die menschlich aussehende Hülle des Gynoiden letzten Endes durch Feuer vernichtet und zurück bleibt das unmenschliche, metallene Innere des Roboters.

Laut der Offenbarung des Johannes zeichnet sich die Pracht der Hure Babylon dadurch aus, vergänglich zu sein. Diejenigen, die zuvor unter ihr zu leiden hatten, sind letztlich jene, die erfreut jubeln.

Dies ist unmissverständlich mit Hells Situation vergleichbar. Ob der Roboter jedoch gänzlich zerstört, oder lediglich der menschlichen Hülle und Seele beraubt ist, bleibt dahingestellt.

Im Moment der Verbrennung wird die vormals menschlich erscheinende Figur wieder zur Maschine. Den direkten Bezug zur bösen Hexe stellt Fisher in ihrem Vergleich mit dem Ende von "Der Zauberer von Oz": "Hence, as the water melts the witch at the end of the saga, we are reminded of Metropolis and the fiery dissolution of the false Maria".¹¹⁸

¹¹⁸ Fisher, S. 250.

3.4. More Human than Human

Bei den sogenannten "Replicants" des Films "Blade Runner" (1982) handelt es sich um gentechnisch entwickelte Lebewesen mit implantierten Erinnerungen. Im Gegensatz zu den meisten anderen in dieser Arbeit behandelten Robotern, zeichnen sie sich also durch ihre rein organischen Eigenschaften aus und verfügen über kein Metallskelett oder dergleichen, wodurch sie von Menschen gleichsam nicht zu unterscheiden sind. Dementsprechend ist einer der wesentlichen Leitgedanken des Films die Grenze zwischen Mensch und Maschine.

Verantwortlich für die Konstruktion der künstlichen Menschen zeichnet sich die Tyrell Corporation, ein Mega-Konzern auf dem Sektor der Biotechnik, welcher die "Replicants" exportiert, um diese in "Off-World" Kolonien der Erde für menschenunwürdige oder besonders gefährliche Arbeiten wie militärische Operationen, Industriearbeit oder Prostitution einzusetzen.

Ähnlich wie auch im Film "Android", sind die künstlichen Menschen nach einer "blutigen Meuterei" in einer jener Kolonien auf der Erde verboten und jedes illegale Einreisen wird mit der Todesstrafe geahndet. Da auf der Erde, die inzwischen zu einem dystopischen, schmutzigen und düsteren Ort geworden ist, jenes Verbot herrscht, kommen so genannte "Blade Runner" zum Einsatz, um etwaige Eindringlinge aufzuspüren und zu vernichten. Im englischen Original wird hierbei der euphemistische Terminus "to retire" angewandt.

Mit Hilfe eines Verfahrens namens "Voight-Kampff Test" können "Replicants" von Menschen unterschieden werden. Hierbei wird in Verbindung mit einem Fragenkatalog die Empathiefähigkeit eines Individuums anhand von physischen Faktoren wie Blutdruck, Atemfrequenz und Augenbewegungen gemessen.

Bei "Replicants" der Ausführung "Nexus-6" handelt es sich um besonders fortgeschrittene Modelle, die "superior in strength and agility and at least equal in intelligence to the genetic engineers who created them" sind und

bei welchen eine Unterscheidung zum Menschen besonders schwer fällt. In einigen Fällen verfügen die künstlichen Menschen selbst über keinerlei Wissen darüber, dass sie keine "richtigen" Menschen sind.

Die "Nexus-6" Serie ist mit individuellen Erinnerungsdaten versehen, um befremdliche Verhaltensweisen zu vermeiden, die aus emotionaler Unerfahrenheit resultieren kann. Die gefälschten Erinnerungen werden von "echten" Menschen bezogen und dienen gleichsam als "Puffer für Gefühle"¹¹⁹, wodurch sie leichter kontrollierbar sind.

Sie sind darüber hinaus mit einem "Fail-Safe" Mechanismus ausgestattet, der sicherstellt, dass ihre Lebensspanne nicht über vier Jahre hinausgeht. Dies soll verhindern, dass sie eigene Emotionen entwickeln und gegen ihr Dasein als Sklav_innen zu rebellieren beginnen.

Der Film spielt im Los Angeles des Jahres 2019. Rick Deckard, ein ehemaliger Blade Runner, wird eingeschaltet, als eine Gruppe von "Replicants" der "Nexus-6" Serie ein Raumschiff kapert und damit zur Erde gelangt. Bei seinen Ermittlungsarbeiten trifft er auf die Replikantin Rachael, die Assistentin des Leiters der Tyrell Corporation, Dr. Eldon Tyrell. Bei Rachael handelt es sich um ein derart fortgeschrittenes Modell, dass sie sich ihrer künstlichen Existenz nicht bewusst ist. Aufgrund in ihr Bewusstsein implantierter Erinnerungen sowie Fotos, die als Beweise dafür dienen sollen, hält sie sich selbst für einen Menschen. Um sie als "Replicant" zu identifizieren, bedarf es eines extensiveren Voight-Kampff Tests. Im Normalfall reichen 20 bis 30 Fragen aus, um menschliche Existenz auszuschließen, doch für Rachael werden über hundert Fragen benötigt.

"With Rachael the system has reached perfection. She is the most perfect replicant because she does not know whether she is one or not."¹²⁰

¹¹⁹ Trischak, S. 58.

¹²⁰ Bruno, 1990.

Die Grenze zwischen Mensch und Maschine wird in diesem Film sehr stark in Frage gestellt. So auch bei Deckard selbst. Nicht nur die Fangemeinde des Films ist in ihrer Meinung diesbezüglich uneins. Auch zwischen Harrison Ford, der im Film Deckard verkörpert, und dem Regisseur Ridley Scott herrscht Uneinigkeit in ihren Ansichten zu dieser Streitfrage. Scott ist der Meinung, dass es sich bei Deckard ebenfalls um einen Replikanten handelt, was sowohl im Director's Cut, als auch im Final Cut des Films widergespiegelt wird. Es könnte sich sowohl bei ihm als auch bei Rachael um fortgeschrittene "Nexus-7" oder gar "Nexus-8" Modelle handeln, die über keine übermenschlichen physischen oder psychischen Kräfte verfügen und mit kognitiven Spezifika programmiert wurden, die die menschliche Illusion vervollständigen. Über ihre Lebensspanne erhält das Publikum keinerlei Information und es bleibt zu spekulieren, ob es sich etwa um eine nicht vorbestimmte, oder gar unbegrenzte Zeit handelt.¹²¹

Erinnerung als identitätsstiftendes Merkmal ist in "Blade Runner" ein zentrales Motiv. In Bezug auf Rachael steht dies sehr stark in Verbindung mit dem Element der Mütterlichkeit. Die "prothetischen Erinnerungen"¹²², über welche sie sich als Mensch definiert, die im Film erwähnt werden, haben Mutterschaft und Geburt zum Gegenstand. So beruft sie sich nicht nur auf ein Foto, auf dem sie vermeintlich mit ihrer Mutter abgebildet ist, sondern erzählt von einer Begebenheit, als sie das Schlüpfen mehrerer Spinnen aus einem Ei beobachten konnte, die anschließend ihre Mutter auffraßen. Dieses metaphorische Bild kann symbolisch als Verlust bzw. Verschwinden der Mutter interpretiert werden, mit welcher sich nun Rachael, angesichts ihrer erwiesenen Artifizialität, ebenfalls konfrontiert sieht. Wie sich herausstellt, gehören ihre Erinnerungen Tyrells Nichte. Als Rachael endgültig feststellen muss, dass sie tatsächlich kein Mensch ist, reagiert sie mit Kummer und Verzweiflung. Die Signifikanz der Mutterfigur als Garantie für eine individuell festgelegte Vergangenheit gilt für alle

¹²¹ Interview mit Ridley Scott, in: *Dangerous Days – The Making of Blade Runner*, 2007.

¹²² Landsberg, S. 175ff.

“Replicants”, wird jedoch im Fall von Rachael vornehmlich hervorgehoben, da die Grenze zwischen Mensch und Maschine bei ihr besonders verschwimmt.

"The mother is necessary to the claiming of a history, to the affirmation of an identity over time."¹²³

Bereits eine Anfangsszene des Films handelt von einem Replikanten namens Leon, der im Zuge des Voight-Kampff Tests über seine Mutter befragt wird. Daraufhin antwortet er aufgebracht, “Let me tell you about my mother”, feuert mehrere Schüsse auf den ihm gegenüber sitzenden Blade Runner ab und flüchtet.

Wie bereits gezeigt wurde, ist es im Science Fiction Genre keine Seltenheit, dass Ängste vor Technik und Fortschritt auf eine Vorstellung von Weiblichkeit projiziert werden. In Blade Runner wird diese Angst als Verlust von Identität und lebensgeschichtlichem Hintergrund exemplifiziert:

"Here the terror of the motherless reproduction associated with technology is clearly located as an anxiety about the ensuing loss of history. [...] The replicants are objects of fear because they present the humans with the specter of a motherless reproduction, and Blade Runner is at one level about the anxiety surrounding the loss of history."¹²⁴

Die Reproduktion des Menschen findet hier sowohl in Form der “Replicants” statt, als auch über das Medium Fotografie. Bei beiden handelt es sich um technisierte Methoden des Kopierens von menschlicher Existenz.

Indem die Fotografien zwar de facto keine Beweise für ihre Menschlichkeit sind, so sind sie dennoch elementar für Rachael's Auffassung ihrer Selbst: "We might say that while the photograph has no relationship to 'reality', it helps her to produce her own narrative. While it fails to authenticate her past, it does authenticate her present."¹²⁵

¹²³ Bruno, S. 191.

¹²⁴ Doane, Technophilia, S. 27ff.

¹²⁵ Landsberg, S. 185.

Dieses Motiv wird in jener Szene aufgegriffen, als Rachael in Deckards Wohnung Klavier spielt. Sie beruft sich dabei auf ihre Erinnerungen an Klavierunterricht: "I didn't know if I could play. I remember lessons. I don't know if it was me or Tyrell's niece."

Deckard winkt jedoch mit den Worten "You play beautifully" ab und versichert ihr damit, dass das einzige, was zähle, die Tatsache sei, dass sie gut spielen kann.

Bei ihrem ersten Auftreten im Film wird Rachael nicht, wie so manche andere Roboterfrau im Science Fiction Genre beispielsweise von unten nach oben mit dem "gaze" der Kamera gemustert, sondern in einem Shoulder-Close-Up und anschließend in einer Halbtotalen gezeigt. Dadurch wird sie nicht auf extreme Art sexualisiert, sondern in eher neutraler Façon eingeführt. Sie bewegt sich zielstrebig auf die Kamera (in Richtung Deckard) zu, wobei ihr ganzer Körper zu sehen ist.

Dennoch verweist Trischak auf den Aspekt der "to-be-looked-at-ness" in Bezug auf die Hauptcharaktere des Films und identifiziert eine klare Diskrepanz zwischen männlichen und weiblichen Protagonist_innen: "Lange Einstellungen bei den ersten Auftritten von Rachael und Pris geben genügend Zeit, die Körper der Replikantinnen genau von oben bis unten zu betrachten."¹²⁶

Ihr Stil erinnert, wie auch einige weitere Elemente des Films, an den Film Noir der 1940er Jahre (Abb. 44). Rachael ist in ein schwarzes Kostüm gekleidet, das mit Schulterpolstern versehen ist. Ihr Haar ist nach hinten gebunden und am Oberkopf extravagant toupiert. Ihr Pony wirft leichte Locken über ihre Stirn. Ihre Augenbrauen sind dunkel und markant, und auch ihre Augen sind dunkel geschminkt. Ihre Lippen sind knallrot bemalt und mit einer Glanzschicht überzogen. Alles in Allem wirkt Rachael's Gesicht sehr puppenhaft und zart, was zum einen an ihren feinen

¹²⁶ Trischak, S. 64.

Gesichtszügen liegt, und zum anderen an dem gleichmäßigen, sehr hellen Make-Up.



Abb. 44

Auch Doane erkennt Rachael's Film Noir angehauchten Stil und bezeichnet sie in diesem Zusammenhang als *Femme Fatale*. Sie sieht dieses äußere Erscheinungsbild als Rückbestätigung des Geschichtsverlusts, dem Rachael unterliegt:

“Rachael can be conceived only as a figure drawn from an earlier cinematic scene - 1940s film noir - the dark and mysterious *femme fatale* with padded shoulders and 1940s hairdo, as though the reinscription of a historically dated genre could reconfirm the sense of history that is lost with technologies of representation. What is reproduced as ideal here is an earlier reproduction.”¹²⁷

Der Produzent des Films, Michael Deeley, hält die Schauspielerin Sean Young rein äußerlich für die perfekte Rachael. “She just came across so perfectly superior and so right. And utterly beautiful. And, I mean, she *could* be an android, she may still *be* an android for all I know.”¹²⁸

Nicht selten ist Rachael in Mäntel oder Kostüme mit äußerst markanten Krägen gekleidet. Ihr außergewöhnliches Gesicht wird dadurch umrahmt, was den Blick umso mehr darauf lenkt und ihr “bildhaftes Aussehen”¹²⁹ betont.

¹²⁷ Doane, *Technophilia*, S. 29.

¹²⁸ Michael Deeley im Interview, in: *The Making of Blade Runner – 'Assembling the Cast'*, in: “*Dangerous Days*” (2007)

¹²⁹ Trischak, S. 64.

Im weiteren Verlauf des Films legt sie dieses Erscheinungsbild ab, als sie, an Deckards Klavier sitzend, langsam ihr Haar herunterlässt und dabei erstmals auch ihre Stirn entblößt. Ihre wilden Locken fallen nun über ihre Schultern und umrahmen ihr Gesicht wie zuvor ihre hohen, auffälligen Krägen.

Zwar wird gerade jetzt ihr puppenhaftes, beinahe übermenschlich perfektes Äußeres durch ein etwas natürlicheres, kruderer ersetzt, dennoch korreliert dies mit ihrer Erkenntnis um ihre Existenz als "Replicant" und den psychischen Veränderungen, die damit einhergehen. Sie gibt nun ihre Distanziertheit auf und lässt Deckard physisch und emotional an sich heran. Deckard nutzt diese neue Angreifbarkeit unmittelbar aus und begegnet Rachael mit Gewalt. Während sie sich offensichtlich noch in einem emotionalen Konflikt befindet, angesichts der Tatsache, dass sie sich nicht auf ihre Erinnerungen verlassen kann, nimmt Deckard darauf keine Rücksicht und will die zwischen den beiden neu entstandene Liebe sogleich vollziehen. Er gibt ihr vor, was sie zu ihm sagen soll und fixiert sie dabei mit eisernem, viehischem Blick.

Eine zwar weniger intrusiv-gewaltvolle, jedoch offensichtlichere und durchgängigere Sexualisierung findet bei den beiden weiteren Replikantinnen Pris und Zhora statt.

Beide werden bereits zu Beginn des Films vorgestellt, als Deckard ihre elektronischen Akten auf einem Videoschirm betrachtet. Hier finden sich genaue Aufschlüsselungen ihrer Modelle und Fähigkeiten, die zusätzlich von Deckards ehemaligem Supervisor Bryant kommentiert werden.

Die Köpfe der "Replicants", sind am Monitor in einer 180°-Drehung zu sehen, wobei das Haar mit weißem Stoff durch eine Art dünner Haube verdeckt ist. Die artifiziellen Menschen werden dadurch androgynisiert.

Während der männliche "Replicant" laut den Daten auf dem Bildschirm über mentale Kompetenz des „Levels A“ verfügt, indiziert der Monitor für die beiden weiblichen "Replicants" lediglich "Level B".

Zhora, die für ein "Off-World kick murder squad" trainiert wurde, charakterisiert Bryant mit den Worten "Talk about Beauty and the Beast. She's both."

Ihre physische Kapazität wird als "Level A" bezeichnet, was mit übermenschlicher Ausdauer und Stärke gleichzusetzen ist.

Deckard trifft in einem Etablissement namens Taffey's Bar auf Zhora, die dort als exotische Tänzerin beschäftigt ist (Abb. 45). Ihr Gesicht und Körper sind mit weißen Glitzersteinen bedeckt, ihr Haar ist zu einem engen Zopf nach hinten gebunden und sie trägt eine Schlange mit sich, die sich um ihren Hals und ihre Schultern schlängelt. Sie hat darüber hinaus eine Schlange an ihrem Hals tätowiert. Die Schlange stellt im biblischen Sinn eine verführerische Kraft der Versuchung zum Bösen dar. Weiters steht das Symbol der Schlange für Irreführung und Täuschung, was in Bezug auf die Grenze zwischen Mensch und Maschine im Film ein zentrales Motiv ausmacht.

Zhora wird anschließend beim Duschen gezeigt. Die Strasssteine waschen nach und nach von ihrem Körper ab und ihr Haar fällt danach in wilden locken über ihre Schultern. Ihr nackter Körper wird nun teilweise zur Schau gestellt und durch aufreizende Posen und Accessoires, wie kniehohes Stiefel, zusätzlich sexualisiert (Abb. 46).



Abb. 45-46

Während sie sich ankleidet, versucht Deckard zaghaft, ihre Schlange zu berühren, weicht jedoch nach einer kurzen Berührung von dem züngelnden Reptil zurück. Dies kann metaphorisch als Begegnung

zwischen Deckard und Zhora gesehen werden. Zhora verfügt über eine weitaus höhere körperliche Leistungsfähigkeit und stellt für Deckard eine physische Gefahr dar. Nach einem kurzen Zusammentreffen der beiden, das Deckard mit der Intention anstrebt, Zhora zu eliminieren, setzt sie jene übermenschlichen Kräfte gegen ihn ein. Die für politische Morde programmierte Replikantin attackiert Deckard unvermutet und beweist ihre Überlegenheit, indem sie ihn mit wenigen Handgriffen außer Gefecht setzt. Über ihr ohnehin knappes Outfit zieht sie schließlich einen transparenten Regenmantel an und versucht, ihren Gegner zu strangulieren. Ihr beinahe nackter Körper wird hier die ganze Zeit über deutlich zur Schau gestellt.

Deckard entgeht dem Tod, als jemand in die Szene hineinplatzt und Zhora daraufhin flieht. Nach einer Verfolgungsjagd durch die belebten Straßen der düsteren Stadt holt Deckard sie letzten Endes ein und tötet sie durch mehrere Schüsse in den Rücken. Während sie zu Boden stürzt, taumelt sie in die Glasscheiben eines Geschäfts, die sofort zerbrechen. Sie ist nun von winzigen, weißen Scherben umgeben, die an die Steine erinnern, welche zuvor ihren Körper zierten. Ihr transparenter Mantel ist voller Blut, als sie letztlich reglos am Boden liegt. In den Vitrinen des Geschäfts, das Schauplatz des Mordes ist, befinden sich Schaufensterpuppen, die lediglich mit knapper Unterwäsche bekleidet sind. Der allegorische Vergleich zwischen Roboterfrauen und Schaufensterpuppen wird bereits im Film "The Stepford Wives" (1975) implementiert. Einige der Puppen tragen um den Hals leuchtende Reifen, welche zudem an Hel aus Metropolis erinnern.

Ridley Scott beschreibt Joanna Cassidy, die im Film Zhora verkörpert, mit den Worten, "I thought she was a very impressive combination of physical power, feminism, to great sexuality. She's really powerful."¹³⁰

¹³⁰ "Dangerous Days" (2007)

Cassidy bezeichnet sich selbst als “definitely the femme fatale” und charakterisiert die Rolle der Pris als “She was Superwoman. She was built to be as strong as a man and [...] almost machine-like, and yet, there was a femininity there.”¹³¹

Pris wird bei ihrem ersten Erscheinen auf Bryants Bildschirm sogleich von jenem als “basic pleasure model” beschrieben. Den Daten auf dem Monitor ist zu entnehmen, dass ihre physische Kapazität einem “Level A” entspricht, was ebenfalls auf übermenschliche Körperkräfte schließen lässt, und ihr mentales Niveau einem “Level B”.

Pris wird, ähnlich wie Rachael, in einer Halbtotale eingeführt, in welcher sie langsam, aber zielstrebig auf die Kamera zugeht. Die Lichtverhältnisse des gesamten Films sind als eher dunkel einzustufen, doch die Szenerie, in der Pris eingeführt wird ist beträchtlich düsterer. Sie bewegt sich schlendernd durch die von Endzeitstimmung überlagerte Stadt, in der sie durch eine Allee aus schweren Maschinen geht, bis sie schließlich, als sie sich der Kamera bis zu einem Close-Up ihres Gesichts genähert hat, stehen bleibt und kontemplativ in die Ferne blickt. Ihre Haare sind zerzaust und an den Spitzen nass, ihr Gesicht glänzt und ihr Makeup wirkt verwässert. Um den Hals trägt sie ein enges Nietenhalsband. Sie scheint sich suchend in der düsteren Urbanität der Nacht umzusehen und spaziert schließlich weiter, bis sie an einer Müllhalde angelangt, wo sie unter einem Berg aus altem Papier und Stoff Unterschlupf sucht.

Pris wird hier in einer sehr verwundbaren Situation gezeigt. Als sie von einem sich nähernden Mann überrascht wird, schreckt sie ängstlich auf und läuft davon, was die genuinen Emotionen der artifiziellen Frau unterstreicht.

Zaghaft gesteht sie gegenüber dem Fremden ein, “I'm lost”, und als er ihr anbietet, sie bei sich aufzunehmen, willigt sie dankbar ein.

¹³¹ "Dangerous Days" (2007)

Im weiteren Verlauf des Films wird Pris hingegen von ihrer stärkeren Seite gezeigt; auch äußerlich unterscheidet sie sich nun merklich von zuvor:

Mit einer Airbrush sprüht sie schwarze Farbe auf und um ihre Augenlider, was letztendlich aussieht wie eine Maske (Abb. 47). Ihr restliches Gesicht ist indes mit weißem Make-Up bemalt. Die Verschleierung des weiblichen Gesichts im Close-Up – im Sinne Doanes – findet hier durch Schminke statt. Ihre Haare sind nun zu einem dichten, voluminösen Schopf getrocknet. In ihrem Blick liegt Ruhe und Selbstvertrauen und auf ihren Lippen liegt ein süffisantes Lächeln. Auch an ihren Bewegungen ist ein deutlicher Unterschied zu verzeichnen. Sie schlägt nun Räder auf dem Weg durch das Haus ihres neuen Bekannten, Sebastian, den sie daraufhin fragt, wie sie nun aussähe.

In der darauffolgenden Szene wird Pris' Rohheit und Vehemenz weiter verdeutlicht (Abb. 48). Diese steht in einem sehr sexualisierten Kontext. Sie selbst ist von sich und ihrer Sexualität sehr überzeugt, was sowohl auf symbolischer, als auch inhaltlicher Ebene zum Ausdruck kommt.

So ist sie in einer Einstellung etwa zu beobachten, als sie eine nackte, an der Taille abgetrennte Barbie-Puppe an den Haaren hält und zwischen ihren Fingern dreht. Die Puppe ist blond, wie Pris selbst, und kann metaphorisch dahingehend interpretiert werden, dass sie, wie auch Pris, von einer höheren Macht produziert wurde und kontrolliert wird.

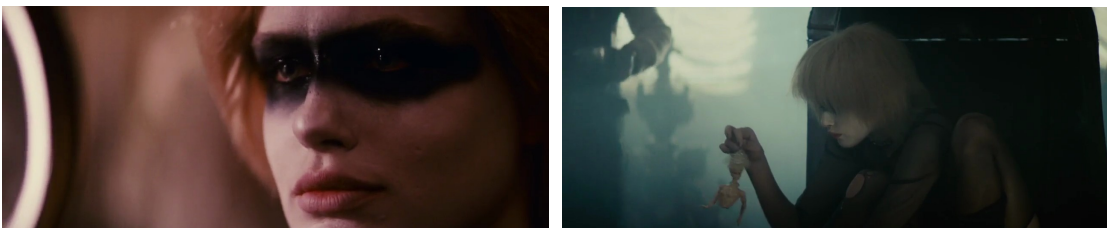


Abb. 47-48

Verschmitzt grinsend will sie kurz darauf ihre hoch entwickelten Fähigkeiten für den an der "Nexus-6" Serie interessierten Sebastian unter Beweis stellen. Sie greift in ein Glas mit kochendem Wasser und holt

eines der sich darin befindlichen Frühstückseier heraus, ohne den geringsten Schaden davon zu nehmen. Dies erinnert an jene Szene, in der Bobbie Markowe im Remake des Films "The Stepford Wives" unverseht bleibt, als sie, ohne mit der Wimper zu zucken, an den brennenden Herd greift.

Als Deckard schließlich in Sebastians Wohnung angelangt ist, um die zwei verbleibenden "Replicants" zu eliminieren, tarnt sich Pris als eine der vielen animierten "Puppen" Sebastians, der Gentechniker ist und sich seine Freund_innen selbst konstruiert. Unter einem weißen Schleier aus Tüll sitzt sie reglos und wartet darauf, dass Deckard sich ihr nähert, um ihn attackieren zu können. Dass Pris hier aus reiner Selbstverteidigung handelt, liegt auf der Hand. Als er den Schleier dann hochhebt, verharrt sie zuerst einige Sekunden, um ihn daraufhin mit einem energischen Kick zu treten, der Deckard mehrere Meter nach hinten katapultiert. Eine ähnliche Darbietung findet sich in "Terminator: Rise of the Machines" zwischen der Terminatrix und dem T-101, ebenfalls ein Kampf zwischen einer männlichen und einer weiblichen Maschine.

In einem akrobatischen Akt schwingt sie sich in einem Handstützüberschlag rückwärts auf ihn zu und landet auf seinen Schultern, wo sie Deckards Kopf mit ihren Oberschenkeln einklemmt und brutal malträt. Pris setzt hier nicht nur ihren Körper sehr intensiv als Waffe ein, es wird vor allem auch eine ausgeprägte Sexualisierung augenfällig.

Ryan und Kellner betonen den "kastratorischen" Effekt weiblicher Sexualität im Film: "Although the film contains several sexist moments [...], it can also be read as depicting the construction of female subjectivity under patriarchy as something pliant and submissive as well as threatening and 'castratory'."¹³²

Ihr Gesicht ist nun zu einer hexenhaften Fratze verzogen und ihr Haar steht zu Berge. Ein Lichtschein fällt von hinten gegen ihr fliegendes Haar,

¹³² Ryan/Kellner, S. 52.

ähnlich wie bereits bei Hels sinnlichem Auftritt in "Metropolis", und leuchtet wie ein gespenstischer Heiligenschein um ihren Kopf.

Als Deckard letztendlich zu Boden sinkt, springt sie in einem erneuten Angriff auf ihn zu, wird jedoch noch in der Luft von Deckard in den Bauch geschossen. Daraufhin beginnt sie, wild zu zucken, was einer Art Kurzschluss ähnelt und sie erstmals mehr wie eine Maschine, denn wie ein Mensch wirken lässt. In ihrem Bauch prangt ein blutendes Loch. Der Bauch als Ort der Mütterlichkeit des menschlichen Körpers ist in diesem Zusammenhang symbolträchtig.

Wie bereits erwähnt, stellt auch Annalee Call aus "Alien: Resurrection" eine Roboterfrau dar, die dem Motto der Tyrell Corporation entsprechen würde. Ihre überaus humanen Handlungsweisen und ihre ausgeprägte Empathiefähigkeit lassen sie, vor allem im direkten Vergleich mit ihren menschlichen Crewmitgliedern, durchaus "more human than human" erscheinen.

4. Conclusio

4.1 Resümee

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die filmanalytische Erforschung dieser sowohl auf zeitlicher Ebene, als auch auf der Ebene des Genres breit gefächerten Auswahl westlicher Science Fiction Filme die Thesen der Vorreiter_innen feministischer Filmforschung hinsichtlich der Rolle der Frau im Wesentlichen bestätigen und unterstreichen.

Die Darstellung der Roboterfrau im Spezifischen bietet jedoch weitaus restriktivere Perspektiven. Augenfällig sind hierbei zwei prävalierende Rollenbilder, die sich durch ihre Gegensätzlichkeit auszeichnen: die "perfekte" Frau sowie die Killermaschine.

Insbesondere die Rolle der "perfekten" Frau wird im Science Fiction Film in einer Vielzahl von Varianten instrumentalisiert. Die Bandbreite reicht hierbei von der Idealvorstellung einer Prostituierten über sexuell aufreizende (Lebens-)Gefährtinnen bis hin zur "vollkommenen" Hausfrau. Von Männern mit der Intention kreiert, jegliche "Unzulänglichkeiten" des Menschen zu eliminieren, ist das herausstechende Merkmal, das all jenen Roboterfrauen gemein ist, ihre Unterwürfigkeit. Dem männlichen Erschaffer bzw. Besitzer gilt es unter allen Umständen zu gehorchen.

Die Killermaschine hingegen zeichnet sich durch physische Kraft und übermenschliche Leistungsfähigkeit aus. Zwar ist sie es, die gegenüber ihren Mitmenschen eine Machtposition einnimmt und gewissermaßen eine "starke Frau" verkörpert. Dennoch kann hinsichtlich der in dieser Arbeit besprochenen Filme nicht von feministischen Heldinnen die Rede sein. Dies liegt neben der Tatsache, dass auch sie zumeist der Macht ihrer männlichen Schöpfer unterliegen, zum einen an der perpetuierlichen Sexualisierung der Roboterfrauen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene, und zum anderen an der Psychologisierung jener weiblichen Figuren, welche zum Teil in Hysterisierung resultiert.

Zwar geht die Gefahr von den Gynoiden selbst aus, wird aber mitunter auf filmischer Ebene gegen sie eingesetzt, indem sie zur Dämonisierung und Unterwerfung der jeweiligen Frauenrolle dient.

Dies korreliert mit der Dämonisierung des Weiblichen im Film generell. Die allgemein gefürchteten Elemente der Mütterlichkeit, Kastration und des technischen Fortschritts, welche im Science Fiction Film oftmals durch weibliche Charaktere verkörpert werden, verschmelzen in der Figur des Gynoiden und können somit die "ultimative" Gefahr repräsentieren. Dies geht wiederum mit der These einher, dass der Fembot, in Anbetracht der Dichotomie Natur = weiblich und Kultur = männlich, durch die Verschmelzung von Weiblichkeit, welche mit Natur assoziiert wird, und Technik, wiederum assoziiert mit dem Männlichen, einen soziokulturellen Hermaphroditen darstellt.

Die Frau als "das Andere" findet im Gynoiden ebenfalls ihre ultimative Gestalt. Die als bedrohlich auszulegende "more than meets the eye"-Funktion der Roboterfrau, sowie die Kombination aktiver (männlicher) und passiver (weiblicher) Charakteristika machen sie darüber hinaus zur ultimativen Femme Fatale, von welcher wiederum eine erhöhte Gefahr der Kastration ausgeht.

Der männlichen Kastrationsangst wird, wie im Film "The Stepford Wives" (2004) direkt angesprochen wird, durch die Erschaffung einer "perfekten" Frau entgegengewirkt.

Für den Fall, dass eine Roboterfrau sich ihrer ursprünglichen Funktion widersetzt, wie auch immer diese geartet sein mag, gilt stets: Sie tut dies basierend auf moralisch-sittlichen Werten, die von Güte und Liebe geprägt sind. Während Androiden, die männlichen Pendants der Gynoiden, in der Regel zu Gewalt und Verheerung tendieren, werden weiblichen Robotern jene Eigenschaften weitestgehend abgesprochen. Stattdessen werden ihnen häusliche und tugendhafte Werte zugeschrieben, die sie auf jenes

Bild reduzieren, welches das Weibliche der Sphäre der Natur zuordnet und sie in eine passive Stellung drängt.

4.2 Ausblick

Der Mangel an Literatur zu den in dieser Arbeit behandelten Filme zeigt deutlich den Bedarf an weiterführender Forschung zur Thematik. Während die Frage nach der Repräsentation der Frau im Film gegenwärtig eine eingehend untersuchte Dimension ist, bleiben in Bezug auf die Frau als Roboter einige Fragestellungen offen.

Die Untersuchung bioethischer Aspekte in Bezug auf Geschlecht und Gender sowie eine Ausweitung der Forschung auf zusätzliche Filme, sowohl westlicher als auch nicht-westlicher Produktionen, bietet ein weites Spektrum neuer Forschungsansätze und -möglichkeiten.

Ebenso wünschenswert wäre ein Aufbrechen der etablierten Wertesysteme in Bezug auf ein heteronormatives Weltbild. Vor allem auf *filmpraktischer* Ebene besteht hier enormer Bedarf, jene Werte zu überdenken und festgefahrene Strukturen zu durchbrechen. Auch was die theoretische Beschäftigung mit Film betrifft gilt es queere Perspektiven einzufordern und Fragestellungen zu den Themen Science Fiction und Robotik diesbezüglich zu erweitern.

5. Anhang

5.1 Quellenverzeichnis

5.1.1 Literatur

Bela Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien/Leipzig 1924.

Anne Balsamo, Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women, Durham 1997.

Jean Baudrillard, Xerox and Infinity, Paris 1988.

Monika Bernhold, Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus; Dokumentation der Tagung "Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften", 15. - 17. Mai 2003, in Wien, Marburg 2004.

Andrea Braidt/Gabriele Jutz, Feministische Filmwissenschaft in Österreich. Theoretische Ansätze und Probleme der Institutionalisierung. In: Ingvild Birkhan (Hg.): Innovationen: Standpunkte feministischer Forschung und Lehre, Wien 1999, S. 367 – 392.

Giuliano Bruno, Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. In: Annette Kuhn (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema, London/New York 1990.

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/Main 2003.

Mark Dery, Sex Machine, Machine Sex: Mechano-Eroticism and Robo-Copulation. In: Mondo 2000, 5 (o.J.)

Mary Ann Doane, Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, New York 1991.

Mary Ann Doane, Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine. In: Jenny Wolmark [Hg.]: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace, Edinburgh 1999.

Maureen Dowd, Stepford Wives Remake No Match For Today's Botoxed Reality. In: The Federal Observer, 24. Juni 2004.

Thomas Elsaesser, Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, Hamburg/Wien 2001.

Anne Fausto-Sterling, Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality, New York 2004.

Lucy Fisher, Designing Women. Cinema, Art Deco, and the Female Form, New York 2003.

Neil Frude, The Intimate Machine: Close Encounters with Computers and Robots, New York 1983.

Annette Geiger, Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien, Weimar 2006.

Tom Gunning, The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity, London 2000.

Donna Haraway, Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft, Hamburg 1995.

Odön von Horváth, Geschichten aus dem Wiener Wald. Frankfurt/M 2001.

Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Harmondsworth 1979.

Alison Landsberg, Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner. In: Mike Featherstone/Roger Burrows (Hg.), Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment, London 1995.

Richard McCormick, Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Lecture, and "New Objectivity", New York 2001.

Gerhard Midding, Artikel über Jeanne Moreau, in: Die Welt, 23.01.2008.

Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino. In: G. Nabakowski/H. Sander/P. Gersen (Hg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt/M 1980.

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Visual and Other Pleasures. Bloomington 1973, erstmals publiziert 1975 in der Zeitschrift Screen. S. 14 - 26.

Michael Ryan/Douglas Kellner, Human Artifice and the Science Fiction Film. In: Sean Redmond (Hg.), Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader, London 2004.

Per Schelde, Androids, Humanoids and Other Science Fiction Monsters. Science and Soul in Science Fiction Films, New York 1993.

Georg Seeßlen, Science Fiction 2, Marburg 2003.

Claudia Springer, Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age, London 1996.

Susan Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore 1984.

Yvonne Tasker, Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture, Durham 2007.

J. P. Telotte, Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film, Urbana 1995.

Evamaria Trischak, Gender und Technik im Cyborg Film. The Terminator, Terminator 2, Blade Runner und I.K.U., Wien 2002.

Eva-Maria Warth, Blickwechsel. Ansätze feministischer Filmtheorie. In: Karin Fischer/Eveline Kilian/Jutta Schönberg (Hg.), Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft, Tübingen 1992.

Walter Ch. Zimmerli, Technologisches Zeitalter oder Postmoderne, München 1988.

5.1.2 Internetquellen

<http://www.lovelycyborg.com/misconceptions.shtml>

http://www.thefword.org.uk/reviews/2004/07/the_stepford_wi

<http://thelazysage.com/archives/36>

<http://mmmmmmovies.blogspot.com/2009/09/steel-and-lace-1991-or-die-yuppie-scum.html>

5.1.3 Filme

A.I. Artificial Intelligence, USA/UK 2001, R: Steven Spielberg, mit: Ashley Scott, Jude Law, Haley J. Osment, 146 min.

Alien: Resurrection, USA 1997, R: Jean-Pierre Jeunet, mit: Winona Ryder, Sigourney Weaver, 111 min.

Android, USA 1982, R: Aaron Lipstadt, mit: Kendra Kirchner, Klaus Kinski, Don Keith Opper, 80 min.

Blade Runner (Final Cut, 2007), USA 1982, R: Ridley Scott, mit: Sean Young, Daryl Hannah, Joanna Cassidy, Harrison Ford, 112 min.

Cherry 2000, USA 1987, R: Steve De Jarnatt, mit: Pamela Gidley, Melanie Griffith, David Andrews, 98 min.

Cyborg 2, USA 1993, R: Michael Schroeder, mit: Angelina Jolie, Elias Koteas, 95 min.

Dangerous Days: Making Blade Runner, USA 2007, R: Charles de Lauzirika, 214 min.

Eve of Destruction, USA 1991, R: Duncan Gibbins, mit: Renée Soutendijk, Gregory Hines, 99 min.

Metropolis (Restaurierung 2010), DE 1927, R: Fritz Lang, mit: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, 145 min.

Screamers, CAN/USA/JP 1995, R: Christian Duguay, mit: Jennifer Rubin, Peter Weller, 104 min.

Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone, CAN/USA 1983, R: Lamont Johnson, mit: Andrea Marcovicci, Peter Strauss, 90 min.

Steel and Lace, USA 1991, R: Ernest D. Farino, mit: Clare Wren, Bruce Davison, 92 min.

Terminator 3: Rise of the Machines, USA/DE/UK 2003, R: Johnathan Mostow, mit: Kristanna Loken, Arnold Schwarzenegger, 105 min

The Stepford Wives, USA 1975, R: Bryan Forbes, mit: Katharine Ross, Paula Prentiss, Nanette Newman, 110 min.

The Stepford Wives, USA 2004, R: Frank Oz, mit: Nicole Kidman, Bette Midler, Glenn Close, 93 min.

Weird Science, USA 1985, R: John Hughes, mit: Kelly LeBrock, Anthony M. Hall, 94 min.

Westworld, USA 1973, R: Michael Crichton, mit: Yul Brynner, Majel Barrett, James Brolin, 89 min.

5.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Darstellung von Roboterfrauen in ausgewählten Science Fiction Filmen. Hierbei werden in Bezugnahme auf filmsemiotische Codes, bzw. Zeichen- und Verständnissysteme Bedeutungskonstruktionen auf inhaltlicher, sowie formaler und ästhetischer Ebene analysiert. Im Vorfeld findet eine Heranführung an den praktischen Teil in Form einer theoretischen Annäherung statt.

Die ersten beiden Teile der Arbeit bestehen aus einer kurzen Einleitung mit Hinblick auf eine Einführung in die Terminologie, sowie einer Hinführung zum Thema, welche einen Überblick über feministische Filmtheorie und -forschung gibt.

Im Hauptteil werden anhand filmanalytischer Methoden die Charaktere der Gynoiden in einer Auswahl westlicher Science Fiction Filme abgehandelt. Die beiden prävalierenden Rollenbilder stellen hierbei zum einen die „perfekte“ Frau und zum anderen die Killermaschine dar.

5.3 Curriculum Vitae

AUSBILDUNG

seit 2005 Studium der Geschichte und Theater- Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

2005 Matura

2005 International Baccalaureate

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

2010 Mitarbeit bei internationaler Filmkonferenz "Digital Formalism/Dziga Vertov" des Instituts für Theater- Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

2009 Praktikum bei "This Human World" - Film Festival für Menschenrechte, Wien

2008 Mitarbeit bei internationaler Filmkonferenz "Exil – Glaube und Kultur" des Instituts für Zeitgeschichte, Universität Wien

2007 Mitarbeit bei internationaler Filmkonferenz "Film im Sozialismus – die DEFA" des Instituts für Zeitgeschichte, Universität Wien

2006 - 2007 Fotografie- und Verkaufstätigkeiten am Wiener Riesenrad

2002 - 2008 Englisch Nachhilfe, privat und institutionell

2005 - 2006 Übersetzungsarbeiten (Englisch-Deutsch / Deutsch-Englisch) für Grafik-Design Büro, Linz

2004 Kellnerin/Bartender, Eröffnungsfestivitäten der Bruckneruniversität, Linz

SONSTIGES

Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch, kl. Latinum

1995 - 2005 Ausbildung in Rhetorik, Sprechtechnik und Rollenspiel/Theater, Puchenau

