



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Zwischen Neugier und Angst.
Über die Faszination des Fremden in der
Science-Fiction-Tetralogie *Alien*.“

verfasst von / submitted by

Mag. Michaela Schrödl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Andreas Gelhard, M.A.

Gewidmet meinem Sohn Lino,
der mein Universum ist.

Danksagung

Ein spezieller Dank gilt meinem Vater,
MR. Dr. Peter Schrödl,
der sich die Zeit nahm,
meine Arbeit mit großem Interesse zu lesen
und mir durch sein Lektorat einen unschätzbaren wertvollen Dienst erwies.

Im Weiteren danke ich meinem Partner
Erwin Hiess
für die seelische Unterstützung und die Geduld, die er mir in der Zeit des
Arbeitsprozesses zukommen ließ.

Dank gebührt natürlich auch all meinen Freunden und Studienkollegen,
die mich durch mein Studium begleitet haben, mir mit Rat und Tat zur Seite
standen und immer für mich da waren.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
1.1. Zielsetzung, Aufbau und Methode	3
2. DAS FREMDE	7
2.1. Angst	17
2.2. Neugier	20
3. GESCHICHTE UND BEGRIFFSBESTIMMUNG DER SCIENCE FICTION	22
4. DAS FREMDE IN DER ALIEN-TETRALOGIE	26
4.1. Die Geburt des Alien - Entstehungsgeschichte	26
4.2. Be scared - Aspekte der Fremdheit in der Tetralogie	30
4.2.1. Die Philosophie und das Fremde	36
4.2.2. Die Philosophie und der Körper	39
4.2.3. Die Philosophie und die Technik	41
5. FILMANALYSE	46
5.1. Das Fremde in „Alien“	46
5.1.1. Inhalt	47
5.1.2. Raumstrukturen	48
5.1.3. Die Crew	51
5.1.4. Mother	53
5.1.5. Ripley - Als Frau und Heldin	56
5.1.6. Das Alien	60
5.1.7. Der Androide Ash	68
5.1.8. Die Firma	70
5.2. Das Fremde in „Aliens“	71
5.2.1. Inhalt	73
5.2.2. Raumstrukturen	75
5.2.3. Die Crew, das Militär	77
5.2.4. Mother	78
5.2.5. Ripley - Als Beraterin, „Ehefrau“ und Mutter	78
5.2.6. Das Alien	84
5.2.7. Der Androide Bishop	88
5.2.8. Die Firma	90

5.3.	Das Fremde in „Alien³“	93
5.3.1.	Inhalt	96
5.3.2.	Raumstrukturen	97
5.3.3.	Die Crew, die gläubigen Gefängnisinsassen	99
5.3.4.	Mother	105
5.3.5.	Ripley – Als Alien-Queen und Liebhaberin	106
5.3.6.	Das Alien	110
5.3.7.	Der Androide Bishop und Bishop2	111
5.3.8.	Die Firma	112
5.4.	Das Fremde in „Alien Resurrection“	113
5.4.1.	Inhalt	113
5.4.2.	Raumstrukturen	115
5.4.3.	Die Crew, die Piraten	115
5.4.4.	Father	117
5.4.5.	Ripley - Als Hybridin	117
5.4.6.	Das Alien	124
5.4.7.	Die Androidin Call	130
5.4.8.	Die Firma / Die Wissenschaftler	132
5.5.	Die Prequels oder über den Ursprung der Aliens	135
5.5.1.	Prometheus – Zwischen Erschaffen und Erschaffen werden	135
5.5.2.	Alien Covenant – Das <i>Erwachen</i> des Androiden	142
6.	RESÜMEE UND AUSBLICK	147
7.	ABSTRACT	151
8.	QUELLENVERZEICHNIS	152
8.1.	Filmverzeichnis	152
8.2.	Abbildungsverzeichnis	157
8.2.1.	Bildcredits Filme	159
8.3.	Literaturverzeichnis	160
8.3.1.	Selbstständige Publikationen	160
8.3.2.	Aufsätze in Sammelbänden	170
8.3.3.	Zeitschriften und Zeitungsartikel	176
8.3.4.	Internetquellen	177
8.	ANHANG	180
8.1.	Alien: Covenant – Interview mit Regisseur Ridley Scott	180
8.2.	Ridley Scott über Alien: Covenant - Der Film beantwortet viele Fragen	183
	LEGENDE	184

1. Einleitung¹

Denn dies ist der Zustand eines gar sehr
die Weisheit liebenden Mannes, das Erstaunen;
ja es gibt keinen andern Anfang
der Philosophie als diesen [...] ²
Platon

Seit Anbeginn der Zeit übt der Weltraum eine große Faszination auf uns Menschen aus. Das All ist unendlich, geheimnisvoll und es ist von uns vor allem unentdeckt – bis jetzt. Ganz natürlich also, dass Mensch sich mögliche Welten und Wesen ausdenkt und Szenarien schafft, in welchen wir Kontakt aufnehmen und überdies fähig sind, den Weltraum zu bereisen und zu erobern. Das, was uns momentan nicht einmal über die Wissenschaft zur Verfügung steht, übernimmt das Medium Film. Doch bleibt die Frage offen, wer in diesen vielen Szenarien und filmischen Umsetzungen der Feind ist, denn wir Menschen haben große Angst davor, dass dort draußen in den Weiten des Weltalls ein Angreifer oder Zerstörer warten könnte, der kein Verständnis für die Spezies Mensch hat. Im Weiteren tragen wir auch die Sorge in uns, es könnten Wesen sein, die uns weit überlegen sind. Zum einen würden sie uns möglicherweise aus diesem Grund angreifen, zum anderen besteht die begründete Angst, dass wir sie noch nicht einmal wahrzunehmen vermögen.

Trotz mannigfacher Ängste in Bezug auf das All und was wir dort möglicherweise entdecken könnten oder wer uns möglicherweise entdeckt, ist das All, wie bereits erwähnt, ein großes Faszinosum für den Menschen und die Neugier siegt meist über die Angst, vor allem, weil es uns das Medium Film ermöglicht, verschiedene Szenarien durch zu exzerpieren, ohne daran Schaden zu nehmen.

Gleichzeitig ist nicht, wie man vermuten würde, die Filmindustrie die treibende Kraft, die lieber Horrorszenarien malt, anstatt freundliche Kontaktaufnahme mit dem Fremden zu zelebrieren. Meistens werden Horror- und Angstsznarien hergestellt, mit der Begründung, Außerirdische würden unseren Planeten erobern wollen. Sogar Stephen Hawking geht eher

¹Anm. d. Verf. zum Genderaspekt: Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung wie LeserInnen verzichtet. Stattdessen wird durchgängig die männliche Form benutzt, die im Sinne der Gleichberechtigung für beide Geschlechter gilt und nicht geschlechtsspezifisch zu betrachten ist.

² Platon: „Sämtliche Werke 4. Phaidros - Parmenides - Theaitetos – Sophistes“ (übersetzt v. Schleiermacher, Friedrich). Hg.: Otto, Walter F. / Grassi, Ernesto Platon. Rowohlt, Hamburg, 1958. Theaitetos 155 D, S. 120.

von dieser These aus.³ Überraschend ist diese Vermutung insofern, als unsere technischen Mittel bisher nicht ausreichen, auch nur den nächsten Planeten unseres Sonnensystems bemannt zu erreichen. Die Lichtgeschwindigkeit dürfte nicht die letzte Wahrheit in Bezug auf Weltraumreisen sein, zieht man die immense Dauer des Weges in Betracht, die ein menschliches Lebensalter bei Weitem sprengt. Die Argumentation läuft für Hawking darauf hinaus, dass Lebewesen aus einer weiter fortgeschrittenen Zivilisation sofort an Eroberung denken würden und vergleicht dies mit der Entdeckung Amerikas von Columbus und dass diese Entdeckung für die Ureinwohner Amerikas nicht gut ausging. Hier müsste natürlich nachgefragt werden, was *fortgeschrittene Zivilisation* überhaupt bedeutet und Fortschrittlichkeit definieren. Denn man weiß, dass die Ureinwohner einen sehr intuitiven Kontakt mit der Natur und mit dem Kosmos hatten und uns zivilisierten Gesellschaften in dieser (vielerlei) Hinsicht weit voraus waren.

Die Technologiegläubigkeit ließ die Menschen immer schon vermuten, sie würden bereits das große Wissen besitzen und schlossen andere Quellen des Menschseins mehr und mehr aus.

So meint zum Beispiel Snowden in einem Interview, dass auch Aliens ihre Signale und ihre Kommunikation verschlüsseln würden und diese für uns dadurch de facto nicht zugänglich wären.⁴ Es ist jedoch auch nicht abwegig, davon auszugehen, dass Außerirdische aufgrund unserer Reaktionen, oftmals mit Waffengewalt zu reagieren und unserer Art und Weise, wie wir mit unserem Planeten umgehen, unsere Intelligenz und Entscheidungskraft in Frage stellen würden.⁵

*Die unendlichen Weiten*⁶ ... des Weltraums übten schon seit jeher eine große Faszination auf den Menschen aus. Aber vielmehr ist es eine Reise in das Innere, eine Selbstreflexion, denn dahinter liegen Hoffnung und Sehnsucht nach dem Fremden und Unbekannten verborgen und dieses Innere spiegelt sich im Außen wieder, in den Wünschen und im Glauben. Es geht um eine Suche: Um die Suche nach der eigenen Herkunft, nach dem tieferen Sinn unserer Existenz, um die Suche nach Gott. Darunter verborgen ist auch Angst; Angst vor dem Unbekannten, Angst vor der eigenen Sterblichkeit, Angst vor dem Identitätsverlust, Angst vor dem möglichen Entdecken, denn es ist ungewiss, was entdeckt werden wird. Oftmals ist es

³ Vgl. Hawking, Stephen: Aliens kommen nicht in Frieden: http://www.focus.de/wissen/videos/aliens-kommen-nicht-in-frieden-hawking-warnt-darum-sollten-wir-auf-ausserirdische-signale-auf-gar-keinen-fall-antworten_id_5979925.html

⁴ Vgl. Snowden, Edward: Warum wir nichts von Außerirdischen mitbekommen. <http://winfuture.de/news,88984.html>

⁵ Vgl. NASA-Wissenschaftler: Außerirdische wären uns nicht freundlich gesinnt. <http://www.shortnews.de/id/1092350/nasa-wissenschaftler-ausserirdische-waeren-uns-nicht-freundlich-gesinnt#>

⁶ Star Trek-Einleitung.

etwas anderes als angenommen. Diese Sehnsucht nach dem Entdecken des Fremden steht im Wechselverhältnis zwischen Neugier und Angst.

Wieso sehnt sich der Mensch nach dem Unbekannten, wengleich so viel Furcht vorhanden ist? Dieses Wechselspiel zwischen Neugier und Angst zu untersuchen, ist das Anliegen dieser Arbeit.

1.1. Zielsetzung, Aufbau und Methode

Psychoanalytische, philosophische, anthropologische, tiefenpsychologische und soziologische Zugänge werden in dieser Arbeit behandelt, um das Fremde anhand der Alien-Tetralogie näher zu betrachten, zu analysieren und zu interpretieren. Die Methode der Filmanalyse soll es ermöglichen, diese Zugänge miteinander in Beziehung zu setzen. Exemplarisch wird anhand verschiedener Szenen und Sequenzen auf Aspekte der Fremdheit näher eingegangen.

Die Alien-Tetralogie ist insofern interessant, als sie sehr viele unterschiedliche Themen anspricht. Neben gruppodynamischen Prozessen, die aus der Bedrohungssituation entstehen, sind auch sexualpsychologische Ansätze vorzufinden, wie insgesamt Fragen, mit denen sich bereits mehrere genderorientierte Aufsätzen und Arbeiten auseinandergesetzt haben. Aber die Tetralogie beschäftigt sich auch mit Fragen in Bezug auf gesellschaftliche und ethische Normen und hinterfragt beispielsweise den Einsatz von Waffentechnik und Klonexperimenten und einer skrupellosen Politik. Bezüge zur Mythologie sind ebenfalls vorhanden.

Der Hauptakzent liegt in der Spanne der Verfilmungen von 1979 bis 1997 jedoch auf dem Alien, dem Fremden, das neben enormer Zerstörungswut und scheinbarer Unzerstörbarkeit ebenso durch seine ungeheure Fruchtbarkeit und seine Fortpflanzungsart auffällt.

In diesen Kontext der Fremdheit spielen viele unterschiedliche Theorien des Fremden hinein, von denen in der vorliegenden Arbeit auf einige näher eingegangen werden soll, die wiederum durch die Filmanalyse zu einem differenzierten Bild führen sollen, das zudem auch den Stellenwert von Wissenschaft und Religion beleuchten soll.

Ein besonderes Augenmerk legt die vorliegende Arbeit auf die räumlichen Strukturen, da sie die fremde, ungewohnte und meist auch bedrohliche Umgebung näher definieren und das Verhalten der Figuren bedingen, die sich in der Fremde bewegen.

Da das Fremde eng mit dem Bösen verknüpft ist, wird auch dieser Aspekt behandelt, ebenso wie der der Angst und der Neugier, die daraus resultieren und zugleich den Aufbruch in die Fremde bedingen und motivieren.

Der erste Teil der Arbeit geht näher auf allgemeine Theorien und Ansätze des Fremden ein, die für die Filmanalyse im zweiten Teil von Bedeutung sind.

Für die Filmanalyse wurde die englische Originalfassung herangezogen. Im Falle sehr abweichender Übersetzungen ins Deutsche wurde auch die deutsche Fassung mitberücksichtigt.

Die Basis für die Filmanalyse aller Teile stellt die Originalfassung bzw. Kinofassung/theatrical version dar. Da es zwischen den einzelnen Kinofassungen und den special editions und director's cuts teilweise Unterschiede bzw. zusätzliche Szenen oder auch Darstellungen gibt, die von der Kinofassung abweichen, wurde darüber hinaus in einigen Bereichen der Filme angestrebt, vergleichend zu arbeiten und die Unterschiede zu thematisieren. Der Wechsel zwischen theatrical version und special edition oder director's cut wird dabei durch Markierung deutlich ersichtlich sein.

Zitiert wird in diesem Zusammenhang stets aus der theatrical version und im O-Ton. Übersetzungen werden nur zum Teil, wenn zum besseren Verständnis und aufgrund von übersetzungskritischem Augenmerk von Nöten, zusätzlich angeführt.

In einigen Reihen, wie beispielsweise in Alien³ werden Szenen zwischen der theatrical version und der special edition verglichen, da sie unterschiedlich sind. (In Alien³ wurde der Unterschied zwischen theatrical version und special edition besonders herausgearbeitet, da hier das Fremde und das Vertraute in Bezug zum Menschen sehr aussagekräftig erscheint.

Die Kapitel der Filmanalyse sind derart strukturiert, dass jeder der Filmteile in bestimmte Unterkapitel unterteilt ist, für die jeweils Fremdheitsaspekte herausgearbeitet werden. Für alle Kapitel werden lediglich einzelne Szenen oder auch nur Sequenzen zur Veranschaulichung herangezogen und analysiert.

Beispielsweise kommt „Mother“, der Zentralcomputer des Raumschiffes, in drei Teilen vor und wird im letzten Teil der Filmreihe durch einen Vater ersetzt, was von großer Bedeutung für die Analyse der Filme ist. So bleibt die chronologische Struktur der wichtigsten Aspekte erhalten und es wird möglich, die Entwicklung über die vier Filme hinweg nachzuvollziehen. Mit der Gliederung soll es möglich werden, einen direkten Vergleich zwischen den Teilen der Alien-Filmreihe zu haben. Es werden nebst Normen, Werten und Symbolen mitunter auch

Mythen betrachtet, die im Zusammenhang mit den Filmen und ihren Fremdheitsaspekten von Relevanz sind.

Im Mittelpunkt der Analyse steht der Kampf zwischen Mensch und Alien, sozusagen ein Kampf der Arten. Die Protagonisten versuchen, sich gegen das fremde Wesen zu wehren, es zu verstehen, es zu domestizieren und es zu vernichten.

Da es in Bezug auf die Tetralogie um verschiedene Alteritätskonzepte geht, werden exemplarisch die für das Thema relevantesten aus einer Fülle von Konzepten herausgenommen und angesprochen, wobei durch die große Anzahl der methodischen Ansätze und verschiedenen Disziplinen, einige davon lediglich angerissen bzw. kurz vorgestellt werden können und andere, zugunsten der Überschaubarkeit, zur Gänze wegfallen müssen.

Werden genderorientierte Ansätze eingebaut (viele Arbeiten beschäftigen sich damit), so ist es im Kontext dieser Arbeit die Verfremdung bzw. die Verzerrung und Verkehrung der Geschlechter, auf welche dann der Fokus gelegt wird und die Ängste, die dadurch geweckt werden.

Der Zugang der Filmanalyse ist ein hermeneutischer⁷, der die anthropologischen, soziologischen, philosophischen und tiefenpsychologischen Zugänge zur Fremdheit darzustellen und herauszuarbeiten versucht.

In der Frage nach dem angemessenen Umgang mit Film als künstlerischem Medium kann es um nichts anderes gehen als darum, den Film in seiner Eigenart und Filme in ihren Einzelheiten zu verstehen. Bei dieser Bemühung geht es um eine Hermeneutik des Films in einem weiten, unpräzisen und nicht von vorneherein dogmatisch auf bestimmte Schulpositionen festgelegten Sinne.“⁸

Bei der hermeneutischen Filmanalyse, die sich in den Geisteswissenschaften entwickelte und vor allem in den Literaturwissenschaften genutzt wurde, aus welchen dann in den 60er Jahren die Medienwissenschaft hervorkam, geht es vorrangig um das Hervorheben und das Herausarbeiten von Bedeutungsebenen, die nicht immer offensichtlich sind.⁹

Dieses Sinnverstehen, das durch die hermeneutische Filmanalyse angestrebt wird, ist mitunter subjektiv, jedoch nicht beliebig, da das Forschungsinteresse bzw. die Fragestellung eine Richtung vorzugeben vermag. In die Interpretation des Analysierenden fließt dabei natürlich

⁷ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. und erweiter. Aufl., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar, 2012, S. 32ff.

⁸ Recki, Birgit: Überwältigung und Reflexion. Der Film als Mythos und als Kunst. In: Nagl, Ludwig (Hg.): Filmendenken / thinkingfilm. Synema – Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2004, S. 71.

⁹ Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 32

auch die Lebenserfahrung und der eigene Blickwinkel samt Eindrücken und Gefühlen mit ein.¹⁰ Für Koebner heißt Interpretation auch Verständigung, die danach verlangt, eben jene Gefühle und Eindrücke zu präzisieren, um sich so in den Bedeutungshorizont des Werkes hineinbegeben zu können. Die Interpretation ist mit einem „*Prozess der Orientierung im Werk*“ zu vergleichen.¹¹

Ich bin mir sicher, dass auf diese Weise nicht alles über den Film und die Wirklichkeit, die ihn umgeben hat, herauszufinden ist, nicht alles über Tradition und Innovation, aber doch vieles – und auf relativ schnelle Weise, wenn man zulässt, dass im hermeneutischen Zirkel, dem man dann folgen sollte, auch Ahnungen und dunkles Vorwissen eine Rolle spielen dürfen, um auf dem Weg zur genauen Erkenntnis voranzukommen.¹²

Wieso zudem ein psychoanalytischer Zugang bei der Filmanalyse von Bedeutung erscheint, umschreibt Kappelhoff in seinem Aufsatz über Kino und Psychoanalyse sehr eindrücklich, in dem er Kino als „Medium von Austauschprozessen“ bezeichnet:

Dann aber ist Kino eine dem analytischen Diskurs vergleichbare Praxis: ein In-Beziehung-setzen der bewußten [sic] symbolischen zu den unbewußten [sic] psychischen Aktivitäten. Der dunkle Raum des Kinos wäre, wie der des analytischen Gesprächs, ein Raum der Selbstentwürfe und Verwerfungen, der Identifikationen und Projektionen.¹³

Er beschreibt die psychoanalytische Filmtheorie darüber hinaus als Analogie zwischen dem ‚Apparat des Kinos‘ und dem ‚psychischen Apparat‘. Es ist als Hauptverdienst Gilles Deleuzes‘ anzusehen, dass das Kino eine Anlaufstelle ist, um „uns denken lassen“ zu können, das Denken sprichwörtlich zu *sehen*. Deleuzes bezeichnet das Kino als „philosophische Apparatur“, die der Denkpraxis dient.¹⁴

¹⁰ Vgl. Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. (= Sammlung Metzler, Bd. 217), Stuttgart, Metzler, 1990, S. 24 ff. zit. n.: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 33.

¹¹ Vgl. Koebner, Thomas (Hg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen, MAkS Publikationen, Münster 1990, S. 6. Zit. n. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 33.

¹² Koebner, Thomas (Hg.): Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino; [Referate von der Mainzer Tagung zum Nachexpressionistischen Film im März 2001], Ed. Text + Kritik, München, 2003, S. 38. zit. n.: Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken. Standardsituationen in der Alien-Filmreihe. Gardez! Verlag, Remscheid, 2007, S. 14.

¹³ Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen: Moderne Film Theorie. 2. Aufl., Bender Verlag, Mainz, 2003, S. 130f.

¹⁴ Vgl. Engell, Lorenz: Playtime. Münchener Film-Vorlesungen, UVK-Verl.-Ges., Konstanz, 2010, S. 137.

2. Das Fremde

Valentin: Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.
Professor: Das ist nicht unrichtig. –
Und warum fühlt sich ein Fremder
nur in der Fremde fremd?
Valentin: Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt,
ein Fremder ist, und zwar so lange,
bis er sich nicht mehr fremd fühlt –
dann ist er kein Fremder mehr.¹⁵
Karl Valentin

Alles in unserem heutigen Leben hat den Anspruch spannend, aufregend und vor allem neu zu sein und neu meint in diesem Sinne auch fremd bzw. anders.

Dieses Neue soll uns einerseits einen Adrenalinkick verpassen und uns andererseits aus unserem von Leistungsdruck und Monotonie geprägten Arbeitsalltag herausholen.

Es gilt, neue und fremde Reiseziele anzusteuern, kulinarische Neuheiten zu entdecken oder etwas Neuartiges auf den Markt zu bringen. Immer im selben Land zu verharren ist langweilig – es scheint, wir brauchen das Fremde, um uns lebendig zu fühlen. Oftmals kommt es im Zuge dessen zu einem Adaptionprozess des Fremden.

Man bringt etwas mit vom Urlaub, das die Kultur einer anderen Gemeinschaft repräsentiert, oder man sieht immer wieder kulturelle Aspekte anderer Gemeinschaften, wie z.B. McDonalds, Coca-Cola, den Weihnachtsmann usw. Zwar werden diese zu einer anderen Kultur gehörenden Elemente sich vielleicht nicht gleich zu eigen gemacht, doch mit der Zeit werden sie auch nicht mehr als etwas Fremdes wahrgenommen.¹⁶

Das motiviert uns ebenso dazu, den Weltraum erforschen zu wollen, das fremde und faszinierende Unbekannte, auf der Suche nach anderen Planeten, nach anderen Welten, nach anderem Leben an sich, schlicht, nach dem Anderen.

Das Fremde übt eine unglaubliche Faszination auf den Menschen aus und ängstigt ihn zugleich bis in Mark und Bein und zwar dann, so mag es erscheinen, wenn es um Besitz, Identität und Nationalität geht. Aus welchem Grund fühlen wir uns vom Fremden gleichermaßen angezogen und abgeschreckt?

Nach dem Fremden sehnt man sich, vor dem Fremden scheut man aber auch zurück. Das Fremde kann Ängste, ja Abscheu einflößen und doch faszinieren; es hat etwas vom „Heiligen“, das fasziniert und Furcht einflößt, die dann - beim Heiligen – „Ehrfurcht“ werden soll!¹⁷

¹⁵ Valentin, Karl: Die Fremden. Zit. n.: Müller-Funk: Theorien des Fremden. Eine Einführung. A. Francke Verlag, Tübingen, 2016. (UTB 4569), Vorwort, (o. S.).

¹⁶ Sariçoban, Gökçen: Zwischen Tradition und Moderne. Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdogans Roman ‚Die Tochter des Schmieds‘. Frank & Timme, Berlin, 2012, S. 35f.

¹⁷ Claessens, Dieter: Das Fremde, Fremdheit, Identität. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991, S. 47.

Aber das Fremde war nicht seit jeher Motiv der abendländischen Philosophie. Wirkliche Bedeutung im Denken erfährt es erst ca. um 1800 bzw. 1900 und verstärkt sich weiter im 20. Jahrhundert.¹⁸

Das deutsche Wort „fremd“, das in klassischen und modernen Sprachen vielfach nur mit verschiedenen Worten wiederzugeben ist, besagt erstens das, was außerhalb des eigenen Bereichs liegt (vgl. externum, foreign, étranger), zweitens das, was anderen gehört (vgl. alienum, alien), drittens das, was von anderer Art, also fremdartig, heterogen ist (vgl. strange, étrange). Unter diesen drei Aspekten von Ort, Besitz und Art und Weise ist der erste Aspekt ausschlaggebend für die Gesamtbestimmung des Phänomens.¹⁹

Um sich mit der Fremdheit vertrauter zu machen, war es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts üblich, Menschen außereuropäischer Kulturen zur Schau zu stellen. Von Reisen wurden ab dato nicht nur Gegenstände mitgenommen, sondern auch Menschen als „Souvenir“ mitgebracht. Von den außereuropäischen Menschen wurde beispielsweise verlangt, ihren Alltag darzustellen und sich zu präsentieren.²⁰ Dies erinnert weniger an einen Versuch eines Zuganges zum Fremden, sondern vielmehr um die Demonstration von Überlegenheit über andere Kulturen, die von Goldmann als Form der Angstbewältigung gegenüber dem Fremden verortet wird.²¹

Ein weiterer Zugang zum Fremden ist zugleich die Idealisierung. In diesem Fall wird von „Exotismus“ gesprochen, wenn der fremde Bewohner als „edler Wilder“ betrachtet wird. Die fremden Völker werden nicht als „Primitive“ betrachtet, sondern als faszinierende Exoten.²²

Nichts ist in der Fremde exotisch als der Fremde selbst; doch dieser sieht (...) zunächst gar nicht den Alltag der Fremde, am wenigsten will er das Elend in ihr sehen, das ihm den Wechsel auf Schönheit nicht einlöst; er sieht in der Fremde, mit oft heillosem Subjektivismus, sein persönlich mitgebrachtes Wunschbild von ihr. Und dies allerdings ist meist exotisch genug...²³

¹⁸ Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie. In: Waldenfels, Bernhard / Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik. (Bd. 32), Wilhelm Fink Verlag, München, 1998, S. 36.

¹⁹ Ebd. S. 37.

²⁰ Vgl. Goldmann, Stefan: Wilde in Europa. Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung. In: Theye, Thomas (Hg.), Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985, S. 253f.

²¹ Pollig, Hermann: Exotische Welten – Europäische Phantasien. In: Ders. (Hg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins. Edition Cantz, Stuttgart 1987, S. 22. Zit. n.: Bertram, Jutta: Arm, aber glücklich... Wahrnehmungsmuster im Ferntourismus und ihr Beitrag zum (Miß-)Verstehen der Fremde(n). (Fremde Nähe – Beiträge zur interkulturellen Diskussion, Bd. 6). Lit-Verl., Münster [u.a.], S. 73.

²² Vgl. Piegler, Theo: Einleitung. Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film. In: Ders. (Hg.): Das Fremde im Film. Psychoanalytische Filminterpretationen. Psychosozial-Verlag, Gießen, 2012, S. 8.

²³ Bloch, Ernst: Reiz der Reise, Antiquität, Glück des Schauerromans. In: Ders.: Das Prinzip Hoffnung, 3. Teil, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1959, S. 430. Zit. n.: Bertram, Jutta: Arm, aber glücklich... Wahrnehmungsmuster im Ferntourismus und ihr Beitrag zum (Miß-)Verstehen der Fremde(n). (Fremde Nähe – Beiträge zur interkulturellen Diskussion, Bd. 6) Lit-Verl., Münster [u.a.], 1995, S. 75.

Michael Hofmann unterscheidet zwischen vier Fremdheitserfahrungen²⁴. Als erste nennt er den „Tod, als das radikal Fremde“. Die zweite Erfahrung ist „das Fremde als das noch Unbekannte“. Die dritte Variante stellt „das Fremde als das Unbekannte drinnen“ dar und unter der vierten Art der Fremdheitserfahrung versteht Hofmann abschließend „das Fremde als das verdrängte Eigene“.²⁵ Letztere Erfahrung impliziert mitunter den Gedanken, dass das Fremde in uns selbst zu finden ist und die Angst davor verdrängt wird.

Die Gespaltenheit des Selbst infolge des Anderen ist ein Leitmotiv gegenwärtigen Denkens. Denn die Figur des Anderen lässt sich nicht nur als eine äußere Instanz begreifen, die mir gegenübertritt, sondern ist immer schon integraler Bestandteil unseres Selbst [...].²⁶

In dem Versuch der Eigenaufwertung über das Fremde, wird die eigene Identität oder dessen Bedrohung relevant für den Menschen. Auf der Suche nach der eigenen Identität stößt der Mensch an Grenzen.

Bernhard Waldenfels beschreibt, ausgehend von Husserls Aussage, dass die Charakterisierung des Fremden sich eben gerade aus der „bewährbaren Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“ ergäbe²⁷, einem „Ort“, ein *Anderswo*, das immer dort zu finden ist, wo der Mensch sich gerade nicht befindet. Es ist der Ort, der unerreichbar scheint.²⁸ „*Das Fremde befindet sich anderswo; es ist ähnlich wie Schlafen vom Wachen, Gesundheit von der Krankheit, Alter von der Jugend durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt. Dabei steht keiner von uns jemals auf beiden Seiten der Schwelle zugleich.*“²⁹ Waldenfels vergleicht das Fremde, dessen Abwesenheit und Ferne gerade in ihm selbst, in der Fremdheit zu finden ist, mit der Vergangenheit, die ebenfalls nur in der Erinnerung greifbar wird.³⁰ „*Das Fremde befindet sich nicht anderswo, es bestimmt sich selbst als Anderswo, als Atopie, so wie Sokrates bei Platon als atopos, als ortlos und fremdartig erscheint. Fremdheit besagt, daß etwas oder jemand niemals völlig an seinem Platz ist.*“³¹ Das ist auch das Dilemma, in dem sich das Ich befindet, bedingt dadurch, dass das Fremde intrasubjektiv im Ich selbst zu finden ist, sich dieses Ich jedoch selbst nie zu finden vermag und sich selbst auf ewig ein „Anderer“

²⁴ Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. (Bd. 2839) 1. Aufl., UTB GmbH, Paderborn, 2006, S. 15. Zit. n.: Sariçoban: Zwischen Tradition und Moderne, S. 39 f.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 73.

²⁷ Vgl. Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Hg. und eingel. v. Stephan Strasser, Den Haag, 1950, S. 144. Zit. n. Waldenfels: Antwort auf das Fremde, S. 38.

²⁸ Vgl. Waldenfels: Antwort auf das Fremde, S. 38.

²⁹ Ebd., S. 37.

³⁰ Vgl. ebd., S. 38.

³¹ Waldenfels: Antwort auf das Fremde, S. 38.

bleibt, da die Kluft zwischen dem *Ich* und dem *ausgesagten Ich* nie geschlossen werden kann, angelehnt an den Satz Rimbauds: „*J' est un autre.*“³²

Nach Heitmeyer lässt sich Identitätsbildung in drei Bereiche gliedern, und zwar die soziale, persönliche und eigenständige Identität und diese Identität wird in Abgrenzung zum Eigenen entwickelt.³³ Die eigene Identität bedingt die Fremdheit bzw. geht mit dieser einher. „*Das Subjekt bedarf folglich des Anderen und erfährt sich als Anderes, wenn die bedrohliche Fremdheit der Anderen überwunden wurde: durch wechselseitige Anerkennung.*“³⁴

Erlenmeyer spricht wiederum von „verschlingender Fremdheit“³⁵ und beschreibt diese als in der Nähe zum Kannibalismus angesiedelt, die aus Ängsten entsteht, die in Verbindung mit dem Wunsch nach der Rückkehr bzw. dem Zurückfallen in den Mutterleib zu tun hat und gleichzeitig entwicklungspsychologisch für die anale Phase steht, bei der der Fokus auf Verdauen, Verschlingen und Ausscheiden liegt.³⁶ Außerdem ist diese Art der Fremdeitswahrnehmung für die Bildung von Stereotypen verantwortlich, was Schöffter am Beispiel der Juden näher erläutert, wenn er anmerkt, dass diese durch die Stigmatisierung als „*Schatten oder das Negativ der christlichen Tugend*“ gesehen und ebenso so beschrieben wurden.³⁷

Eine ähnliche Beschreibung liefert der Ethnopschoanalytiker Erdheim. Er spricht von dem Versuch des Kleinkindes, sich selbst und ebenso das Bild seiner Mutter von den eigenen Angstanteilen freizuhalten und diese abzuspalten. Dieses abgespaltene Fremde bezeichnet Erdheim als „Fremdenrepräsentanz“ und merkt an, dass es sich hierbei um frühe innere Bilder des Fremden handelt.³⁸

Es gibt verschiedene Theorien und Konzepte in Bezug auf das Fremde. Eine Auflistung von Typologien nimmt Aydin vor und untergliedert sie hierbei in vier gesellschaftstheoretische Denkmodelle³⁹. Das erste Modell geht davon aus, dass das Fremde den Gegensatz zum

³² Vgl. Waldenfeld: Antwort auf das Fremde, S. 38 f.

³³ Vgl. Heitmeyer, Wilhelm: Rechtsextremistische Orientierungen bei Jugendlichen. Juventa Verlag, Weinheim / München, 1987, S. 85.

³⁴ Hoffmeister, v. J. (Hg.): Phänomenologie des Geistes, Hamburg, 1948, S. 141 ff. Zit. n.: Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. Über Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Junius Verlag GmbH, 1994. S. 79.

³⁵ Erlenmeyer, Arvid: Kollektiv Verdrängtes und Fremdenfeindlichkeit. In: Schöffter: Das Fremde, S. 122.

³⁶ Vgl. Erlenmeyer, A.: Das kannibalische Phantasma – eine Annäherung. In: Zeitschrift für Analytische Psychologie 19/3, 1988. Zit. n. Erlenmeyer: Kollektiv Verdrängtes und Fremdenfeindlichkeit, S. 122.

³⁷ Vgl. Hilberg, R.: Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust. Bolle und Wolter, Berlin, 1982, S. 18. Zit. n. Erlenmeyer: Kollektiv Verdrängtes, S. 122.

³⁸ Vgl. Erdheim, Mario: Das Eigene und das Fremde. Psyche 46(8). 1992., S. 733. Zit. n.: Piegler: Einleitung, S. 8.

³⁹ Aydin, Yasar: Topoi des Fremden. Zur Analyse und Kritik einer sozialen Konstruktion. UVK, Konstanz, 2009, S. 49. Zit. n.: Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 30f.

Eigenen darstellt. Hier wird der Kontrast zum Fremden als Hauptaugenmerk hervorgehoben. Vertreter dieses Modells ist beispielsweise Bernhard Waldenfels. Das zweite Modell kommt von Hegel und sieht den Ursprung der Fremdheit in der Entfremdung. Dieses Modell setzt sich mit dem Enteignungsprozess, der zuallererst unabhängig vom Kulturellen passiert, auseinander. Das dritte Modell ist angelehnt an Lévinas Philosophie der Alterität und nimmt als gegeben an, dass das Fremde vorrangig vor dem Eigenen steht. Fremdheit ist nach Lévinas der Versuch, die „[...] ‘Fremdheit‘ in der Alterität des Vertrauten, des Nicht-Exotischen, im Gegenüber zu verorten.“⁴⁰ Das vierte Modell spricht von einer wechselseitigen Abhängigkeit vom Eigenen und vom Fremden. Vertreter dieses Modells sind unter anderem Paul Ricoeur und Axel Honneth. Auch in diesem Modell ist grundsätzlich nicht der kulturell Fremde bzw. Andere von vorrangiger Bedeutung. Anhand der beschriebenen Denkmodelle wird ersichtlich, dass hier jeweils von einem unterschiedlichen Verständnis von Fremdheit ausgegangen wird. Die Definition von Fremdheit ist, je nachdem, von welchem Blickwinkel aus man sie betrachtet, eine andere: „Das Thema ‚Fremdheit‘ changiert zwischen kultureller Prädikation (der kulturell Fremde, ‚der Türke‘) und universaler Prädikatlosigkeit, die sich in der Begegnung eines Anderen vollzieht, der nicht (mehr) im Sinne einer sozialen oder kulturellen Konstruktion ‚fremd‘ ist.“⁴¹ Die Situation geht auf ein Prinzip zurück, das alternierend funktioniert, nämlich, dass der Andere Voraussetzung dafür ist, zu sich selbst zu finden. Dieses Prinzip ist von existentieller Bedeutung, wird jedoch in Bezug auf Rassismus- und Sexismus-Diskussionen unterlaufen, indem ausgrenzend argumentiert und gehandelt wird.⁴²

Da die Logik der Differenzen in gewissem Sinn eine universelle Simulation ist (die in dem absurden „Recht auf Differenz“ gipfelt), mündet diese weiche Simulation in die andere Form einer verzweifelten Wahnidee von der Differenz, in die des Rassismus. Während die Differenzen und der Kult der Differenzen wuchern, wächst eine andere, freche, anomale, für eine kritische Vernunft nicht erreichbare Gewalt noch schneller. „Die unvorhergesehenen Lücken“, von denen Segalen spricht. Es handelt sich hier nicht mehr um neue Differenzen: um die totale Homogenität der Welt zu bannen, taucht Alien auf, eine monströse Metapher für den leichenhaften und virushaften Anderen, ein Verschnitt aus allen Andersheiten, die unser System begraben hat.⁴³

Bedingt wird Rassismus durch die Angst, selbst Schaden zu erleiden in seinem eigenen Stellenwert, der jedoch durch „das Andere“ nur illusionär angegriffen wird.⁴⁴ Grund für diese

⁴⁰ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 31.

⁴¹ Ebd., S. 31.

⁴² Vgl. Müller-Funk, S. 120.

⁴³ Baudrillard, Jean: Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene. Merve- Verl., Berlin, 1992. S. 149.

⁴⁴ Vgl. Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 120.

Wahrnehmung ist, wie bereits oben erwähnt, dass „*das Fremde und Fremdartige [...] , wie auch das Unheimliche Freuds als etwas Ambivalentes erfahren [werden].*“⁴⁵

Entweder dem Fremden wird mit Faszination und im besten Fall Neugierde begegnet oder aber mit Angst und Ablehnung, das Bekämpfung nach sich zieht. Sicherheit wird im „Heim“-lichen gefunden, also im Heimischen, während das Fremde, das Unbekannte als furchteinflößend, als unheimlich erlebt bzw. wahrgenommen wird.⁴⁶

Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß [sic] liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist; die Beziehung ist nicht umkehrbar. Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht schreckhaft und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.⁴⁷

Jentsch sieht die Voraussetzung dafür, dass etwas als unheimlich wahrgenommen wird, in einer „*intellektuellen Unsicherheit*“ begründet. Das, worin sich der Mensch nicht auskennt, würde dieser als unheimlich empfinden.⁴⁸ Daraus entsteht der Wunsch nach Ausgrenzung und Drosselung. Es sind kulturelle Reaktionen, aber auch archaische Reaktionsmuster von „Überreaktion und Gegenreaktion“, die hier zum Tragen kommen, die Waldenfels als „Aneignung und Enteignung“ bezeichnet und „Modi der Bändigung von Fremdheit“ darstellen.⁴⁹ An dieser Stelle sei auf Rousseaus *Aliénation* verwiesen, die als die Erfahrung *doppelter* Entfremdung umschrieben werden kann, eine Entfremdung von sich selbst, die voraussetzt, dass einem sowohl die eigene Kultur als auch die Fremdheit fremd geworden ist: „*Aliénation ist die Erfahrung einer Auflösung des ‚Ich‘*“.⁵⁰ Diese Entfremdung von der Kultur als Selbsterfahrung zuzulassen und bewusst zu durchleben, kommt, nach Nietzsche, einem wiederholten Prozess einer „Genesung durch die Philosophie“ gleich.⁵¹ So hat das Fremde und das Andere auch mit Macht zu tun. Das durch die Zivilisation und ihre Sitten und Gebräuche Verdrängte, wird ausgelebt in der Fremde, wo der Zivilisierte zum *Barbar* und *Raubtier* wird, als Folge der geübten Selbstbeherrschung in der eigenen Kultur. In der fremden Wildnis werden die „Zivilisierten“ zu Ungeheuern, die vor nichts zurückschrecken und alles entladen, um das zu kompensieren, was sie in ihrer eigenen Kultur erlitten haben.

⁴⁵ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 130.

⁴⁶ Piegler: Einleitung. In: Ders.: Das Fremde im Film, S. 7.

⁴⁷ Jentsch, Ernst.: Zur Psychologie des Unheimlichen. Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift 1906, Nr. 22 und 23, o. S. zit. n.: Freud: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. S. Fischer, Frankfurt / M., 1963, S. 47.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 47.

⁴⁹ Vgl. Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 130.

⁵⁰ Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 240.

⁵¹ Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt / Berlin / Wien, 1976: Nietzsche, Werke III, S. 215. Zit. n.: Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 240.

Die fremden Wilden werden zur Projektionsfläche für die eigenen Wünsche, die sich ins Negativ verkehren und dienen gleichzeitig dem Erhalt der Herrschaft. Wird nun von Nietzsches Positivierung ausgegangen, die Furcht in Bewunderung und Faszination umwandelt, so ist der Zivilisierte, der in die Wildnis kommt, kein *Barbar*, sondern ein in die Unschuld zurückgleitendes Raubtier, das sich nach der Wildnis sehnt.⁵² „*Jenes ekelhafte, mißratene, verkleinerte, verkümmerte und vergiftete Wesen ‚Mensch‘, an dem wir Nietzsche zufolge leiden, ist das zum Haustier verkümmerte Raubtier ‚Mensch‘. Domestizierung und Moralisierung des Menschen sind für ihn ein und dasselbe.*“⁵³ So komme es, laut Nietzsche, zur „*Verhaustierung*“ des Raubtieres „*Mensch*“⁵⁴, woran er Kritik übt. „*Die moderne Disziplinargesellschaft ist eine von der Biomacht bewegte Normalisierungsgesellschaft – so lautet Foucaults Übersetzung des Nietzscheschen Befundes, die abendländische Zivilisation habe den Menschen zu einem zahmen Haustier dressiert.*“⁵⁵ Auf ähnliche Weise findet diese *Verhaustierung* als Übertragung vom Menschen auf das Tier statt.

Furcht versus Bewunderung als Machtinstrumentarium können eingebettet werden in den Umgang des Menschen mit dem Tier, indem der Mensch versucht, es zu zähmen, es zu disziplinieren und zwar in der Manier, in der er es selbst gewohnt ist, mit sich selbst und im Umgang mit seinen Mitmenschen. Beim Menschen wird diszipliniert, beim Tier domestiziert. Was sollte der Mensch auch anderes tun, als das zu praktizieren, was er kennt und er kennt nur sich selbst als Mensch und seine Denk- wie auch Handlungsmuster. Er sieht sich selbst im Zentrum und er denkt alles um sich herum menschenähnlich. Was beides beinhaltet, sowohl den Anthropozentrismus als auch den Anthropomorphismus.

[...] Gott wird betrachtet als *summa potestas*. [...] Betrachte ich Gott als Aggregat aller Realität, so kann ich mir ihn bestimmen, so dass ich die Realitäten determiniere; denn sonst ist es ein leerer Begriff. Wir nehmen nur das Reale an und lassen alle Schranken weg, so führt dies gerade auf den Anthropomorphismus, d. h. ich will Gott Eigenschaften zulegen, die mir zukommen.⁵⁶

Was bedeutet nun aber Freiheit in Bezug auf Machtausübung? Freiheit meint, dass nicht zugestimmt werden muss, was jedoch wiederum dazu führt, dass Zwangsmittel ergriffen

⁵² Vgl. Nietzsche (1976), Werke III, S. 232. Zit. n.: Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 240 ff.

⁵³ Ebd., S. 228. Zit. n.: ebd., S. 244.

⁵⁴ Vgl., ebd., S. 213, 292 ff. Zit. n.: Fink-Eitel: ebd., S. 244.

⁵⁵ Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1977, S. 171 ff. Zit. n.: Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 265.

⁵⁶ Heinze, Max: Vorlesungen Kants über Metaphysik aus drei Semestern. (Nachdr. d. Originals von 1894). Aischines, Paderborn, 2015, S. 702.

werden, um die Macht zu erhalten.⁵⁷ „Im Zentrum der Machtbeziehung stecken die Widerspenstigkeit des Wollens und die Intransitivität der Freiheit, die diese Machtbeziehung ständig ‚provokieren‘.“⁵⁸ Das frei handelnde Subjekt soll, nach Foucault, anerkannt bleiben, was jedoch nicht möglich zu sein scheint, da das handelnde Subjekt der Machtausübung zustimmen muss, der sie unterworfen ist. Indem die Machtinstanz wider den Willen ihrer Untertanen handelt und Zwangsmaßnahmen setzt, setzt sie sich selbst in ihrer Legitimation außer Kraft.⁵⁹

Hegel veranschaulicht einen anderen Zugang zur Machtausübung dem „Anderen“ gegenüber in seiner Abhandlung „Die Phänomenologie des Geistes“, und zwar im Kapitel „Selbstständigkeit und Unselbständigkeit: Herrschaft und Knechtschaft“. Hegel sieht die Konstruktion des Anderen als Bedingung zur Erlangung eines Selbstbewusstseins und der Kampf auf Leben und Tod soll das ermöglichen, wobei der Besiegte im Kampf nicht sterben, sondern lediglich kapitulieren soll, damit der eine zum Diener und der andere zum Herrn werden kann, ansonsten wäre es nicht möglich, dass der Sieger sich im Anderen, dem Besiegten, widerspiegeln kann und darauf aufbauend sein Selbstbewusstsein erlangt.⁶⁰ Nur durch den Anderen kann der Sieger anerkannt werden, somit „[...] ist der Andere Bedrohung und Bedingung der Möglichkeit eines selbstbewussten Seins“.⁶¹ Beide sind am Ende aufeinander angewiesen. Der Knecht auf seinen Herrn, in dessen Händen sein Leben liegt und der Herr auf die Arbeit, die sein Knecht für ihn verrichtet.⁶² Kritik übt Müller-Funk in seinem Nachwort an dem starren Weg zur Beachtung durch den Anderen und ob dies nicht auch möglich wäre, ohne auf Leben und Tod zu kämpfen, einfach nur in der gegenseitigen Anerkennung der *Selbstbewusstseine*. „Im Rahmen allgemeiner Anerkennungsverhältnisse ist die Freiheit des Anderen nicht Grenze, sondern Bedingung der Freiheit des Einen.“⁶³

⁵⁷ Vgl. Foucault, Michel: Das Subjekt und Macht. In: Dreyfus, H.L. / Rabinow, P. (Hg.): Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Frankfurt / Main, 1987. S. 254. Zit. n.: Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 272.

⁵⁸ Foucault, Michel: Das Subjekt und Macht. In: Dreyfus, H.L. / Rabinow, P.: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Frankfurt / Main, 1987, S. 256. Zit. n. Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 272.

⁵⁹ Vgl. Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 272.

⁶⁰ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Phänomenologie des Geistes. Werke in zwanzig Bänden. Bd. 3. Hg. v. Modenhauer, Eva u. Michel, Karl Markus. Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1970, o. S. Zit. n.: Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 47.

⁶¹ Ebd., S. 54.

⁶² Ebd.

⁶³ Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 79.

Einen weiteren Zugang zum Fremden stellt Nancys „Das fremde Herz“ dar und zwar in Bezug darauf, was passiert, wenn „der Andere“ nicht in Form einer angeblich äußeren Erscheinung auftritt, sondern sich im Inneren einnistet, einem Eindringling gleich.

Das Motiv des Eindringens bewirkt selbst ein Eindringen, ein Eindringen in jenes, was wir für moralisch halten, und in die berichtigende Funktion der Moral. Unsere Weigerung, das Eindringen wahrzuhaben und zu akzeptieren, ist sogar ein bemerkenswertes Beispiel für das Eindringen in die Richtung der political correctness. Doch kann man das Eindringen von der Wahrheit des Fremden nicht loslösen. Das moralisch Richtige und Berichtigende setzt voraus, daß man den Fremden empfängt, indem man auf der Schwelle seine Fremdheit löscht.⁶⁴

Lässt man den Fremden nicht ein und empfängt ihn, so bricht dieser ein, was nicht einfach so hingenommen werden kann. In dieser Art und Weise beschreibt Jean-Luc Nancy die einleitenden Worte zu seiner Geschichte des fremden Herzens und es stellt sich für ihn die Frage nach dem „Eigenen“ in Anbetracht der Tatsache, dass er das Herz eines anderen in sich tragen wird. Es ist insofern eine Metapher des fremden Herzens, als Nancy sich nicht nur die Frage nach dem Organischen stellt, sondern ebenso nach dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Unterbrochenen. Inwiefern ist es das eigene Herz, wenn es einen im Stich lässt und somit zum Tode verurteilt? Nicht nur das andere Herz ist fremd, sondern auch das eigene Herz fühlt sich durch sein Ausfallen fremd an. Nancy beschreibt es *„als das ‚eigene‘ Eintauchen eines ‚Ich selbst‘, das sich nie als dieser Körper ausgewiesen hatte, schon gar nicht als dieses Herz, und das sich plötzlich betrachtete.“*⁶⁵ Und gerade in der Selbstverständlichkeit des gesunden Herzens, das nicht auffällt, sondern einfach nur funktioniert, erfasst Nancy nun, durch das Spüren des Krankhaften, das sich nun plötzlich bemerkbar macht, das Fremde im eigenen Körper.

Bei einer Organtransplantation ist, abgesehen von nicht passenden Blutgruppen, alles möglich und Nancy findet ein „schlagendes Herz“ und führt hierzu an, dass es einerlei erscheint, von wem es stammt, denn es wird seines sein, solange es medizinisch möglich, also transplantierbar ist. Doch letztendlich erweist sich das medizinische Wunder doch als Tücke, denn nicht das fremde Herz an sich stellt die Schwierigkeit dar, sondern vielmehr das Immunsystem des Anderen, von dem das Herz kommt, ist das Problem, denn das eigene Immunsystem stößt das fremde ab und so wird auch das Eindringen des Eindringlings zu einem tödlichen Prozess.⁶⁶

⁶⁴ Nancy, Jean-Luc: Der Eindringling. Das fremde Herz. Berlin, Merve-Verl., Berlin, 2000. S. 8.

⁶⁵ Ebd., S. 15.

⁶⁶ Vgl. Nancy: Der Eindringling, S. 33.

Die Möglichkeit der Abstoßung zeitigt eine doppelte Fremdheit. Auf der einen Seite zeitigt sie die Fremdheit des verpflanzten Herzens, das der Organismus als Fremdkörper identifiziert und angreift; auf der anderen Seite zeitigt sie die Fremdheit des Zustands, in den die Medizin den Menschen versetzt, um ihn zu beschützen.⁶⁷

Diese doppelte Entfremdung führt gleichsam zu einer Verschmelzung von Identität und Immunität, denn dort, wo die Immunität geschwächt ist, ist auch die Identität geschwächt.⁶⁸ Durch die Schwächung des Immunsystems wird es möglich, dass das fremde Herz angenommen wird, gleichzeitig bedingt diese Schwächung die Entstehung eines Krebsgeschwürs. „*Der Krebs ähnelt einer elenden, krummen und verwüsteten Fremdheit.*“⁶⁹

So erscheint das Fremde als das Böse, das sich der eigenen Welt, des eigenen Inneren bemächtigt, so wie auch der Tod letztendlich als ungebetener und unwillkommener Gast in unser Leben eindringt und es von uns nimmt. Diese Urankst, die Angst vor dem Tod ist es auch, die alle anderen Ängste bedingt, denn das ewig Fremde bleibt für den Menschen der Tod selbst.

Der Tod ist ein Ereignis, dessen das Subjekt nicht mächtig ist und durch das es seinen Subjektstatus einbüßt. Was das absolut Andere, der Tod, mit dem konkreten Anderen, etwa dem weiblichen, gemeinsam hat, ist, dass jeglicher Versuch, dieser Alterität habhaft zu werden, sie besitzen zu wollen, fehlschlagen muss.⁷⁰

So unterschiedlich und vielfältig der Blick auf das Fremde ist, so facettenreich ist die Angst davor.

⁶⁷ Nancy: Der Eindringling, S. 33.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 35.

⁶⁹ Ebd., S. 39.

⁷⁰ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 100.

2.1. Angst

[...] wer dagegen gelernt hat,
sich in der richtigen Weise zu ängstigen,
der hat das Höchste gelernt.⁷¹
Kierkegaard

Angst ist immer präsent. Es verhält sich wie mit dem Fremden: Wir sind permanent mit Angst konfrontiert. Die Angst ist sozusagen des Menschen ständiger Begleiter.

Angst verschwindet nicht einfach, sie kann maximal verdrängt oder unbewusst ausgelebt werden, wobei es schwer fällt, zu unterscheiden, ob die Person in einer Situation einfach nur *wenig Angst* hat oder die Angst verdrängt.⁷²

Personen, die wenig Erfahrung mit (speziellen) aversiven Situationen haben, neigen dazu, die starke Angstreaktion bis kurz vor oder gar nach dieser Situation zu verdrängen; dies geschieht durch Verleugnung der Angst und Bedrohung.⁷³

Jede Zeit hat ihre Ängste, die in ihrer Art und Weise und ebenso in ihrer Intensität einem ständigen Wechsel unterliegen. *“Dabei existiert Angst unabhängig von dem Entwicklungsstand einer Gesellschaft oder Kultur.”*⁷⁴ Es wäre anzunehmen, dass mit dem Fortschritt der Technik die Ängste verschwinden würden, doch sie vermehren sich vielmehr. Zwar sind die früheren Gefahren von Tierangriffen u.v.m. nicht mehr bzw. kaum noch zu befürchten, dafür leiden die Menschen in der heutigen Zeit vermehrt unter „neuen“ Angstsymptomen, wie Angststörungen, Panikattacken und Phobien.⁷⁵

Riemann hat darauf aufmerksam gemacht, daß [sic] Angst nicht nur einen bedrückenden und quälenden Aspekt enthält, sondern immer auch einen Reifungsimpuls umfaßt [sic]. Die Frage ist nur, wie man damit umgeht. Darüber hinaus gibt es eine uneingeschränkt positive Funktion von Ängsten, die rechtzeitig Grenzen setzt, Warnungen ausspricht und dazu anspornt, Lösungen zu bestimmten Entwicklungsaufgaben zu finden.⁷⁶

Angst und Furcht sind demnach Emotionen, die als Warn- und Schutzfunktion auftreten. Angst ist aus evolutionärer Sicht lebensschützend. Angst ruft drei Symptome⁷⁷ hervor:

⁷¹ Kierkegaard, Sören: Der Begriff Angst. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2005, S. 171.

⁷² Vgl. Rost, Wolfgang: Emotionen. Exeire des Lebens. 2., überarb. Aufl., Springer-Verlag, Berlin [u. a.], 2001, S. 340.

⁷³ Ebd., S. 341.

⁷⁴ Schulz, Christian: Angst und Film. Methoden, Motive und Kontinuitäten. 1. Aufl., Europäischer Hochschulverlag, Bremen, 2012, S. 1.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Riemann, Fritz: Grundformen der Angst, Eine psychologische Studie. München / Basel. 1979, o. S. zit. n.: Adam, Gottfried: Gespräche gegen die Angst – Erziehung zur Hoffnung. Umgang mit der Angst aus religionspädagogischer Sicht. In: Körtner, Ulrich H.J.: Angst. Theologische Zugänge zu einem ambivalenten Thema. Neukirchener, Neukirchen-Vluyn. 2001, S. 43.

⁷⁷ Flöttmann: Angst. Ursprung und Überwindung. 7., aktual. Aufl., Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2015, S. 23.

Veränderungen der Verstandesfunktionen, der Körperfunktionen und des Verhaltens. Die Veränderungen des Verhaltens äußern sich dabei in Form von Angriff, Flucht und/oder Bindung. In Bezug auf Bindung ist hier die Sicherheit gemeint, die zu Beginn des Lebens bei der Mutter gesucht wird.⁷⁸ An dieser Stelle sei auf Freud verwiesen, der den Angstbeginn des Menschen mit dessen Geburt datiert. Diese objektive Trennung von der Mutter bei der Geburt komme einer Kastration gleich, wobei das Kind in diesem Falle für den Penis steht.⁷⁹ Diese „Urangst“ der Geburt, die mit der Kastrationsangst einhergeht, ist verantwortlich für alle, sich im weiteren Verlauf des Lebens, entwickelnden Ängste des Menschen, wozu auch die Todesangst zählt.⁸⁰ (s. Kap. 2. Das Fremde, S. 16 f.)

Körperlich kann sich die Angst beispielsweise durch Herzrasen, Blässe, Durchfall, vermehrten Harndrang oder Schwitzen äußern.⁸¹ Der Schweißausbruch dient dabei dazu, dass sich der Organismus bei einer Bedrohung, durch Aktivierung seines sogenannten „Kühlaggregates“, auf die Flucht einstellt. Die Ängste sollen den Menschen also sowohl physisch als psychisch auf Angriff oder Flucht vorbereiten.⁸²

Dabei wird grundsätzlich unterschieden zwischen gegenstandsloser Angst und gegenstandsgerichteter, also spezifischer Angst.⁸³ Im Weiteren gibt es eine Differenz zwischen Angst und Furcht. *„Die Angst kommt von ‚innen‘, die Furcht von ‚außen‘.“*⁸⁴ Die Unterscheidung ist in der Psychologie jedoch mittlerweile umstritten. *„Meist wird Furcht als Spezialfall der Angst bei einer Konfrontation mit einer akuten Gefahrensituation betrachtet.“*⁸⁵ Die Furcht bezieht sich auf etwas Bestimmtes, während sich die Angst als etwas erweist, das mit Möglichkeiten zu tun hat, die mit dem Geiste verknüpft sind.⁸⁶ *„Die Angst ist also Angst davor, daß [sic] man nicht mehr seiner selbst als eines vernünftigen Wesens Herr ist.“*⁸⁷ Im Geist entstehen sozusagen die Möglichkeiten, die der Mensch selbst freisetzt und die sich letztlich wieder gegen ihn wenden und über ihn hereinbrechen, was Schelling damit argumentiert, *„daß [sic] der wahre Grundstoff alle[n] Lebens und Daseins*

⁷⁸ Flöttmann: Angst, S. 27.

⁷⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt / Main, 1997, S. 81.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 74.

⁸¹ Vaas, Rüdiger: Angst. Essay. Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2000: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641>

⁸² Vgl. Rost: Emotionen, S. 342.

⁸³ Vgl. Vaas: Angst: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641>

⁸⁴ Vgl. Vaas: Angst: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641>

⁸⁵ Rost: Emotionen, S. 339.

⁸⁶ Vgl. Kierkegaard: Der Begriff Angst, S. 42.

⁸⁷ Schulz, Walter: Das Problem der Angst in der neueren Philosophie. In: Ditfurth: Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Thieme, Stuttgart, 1965, S. 7.

eben das Schreckliche ist.“⁸⁸ Schellings Ausführungen beziehen sich auf das „Buße tun“ des Menschen für das Abfallen von Gott, das alles ins Chaos gestürzt hat. Aufgrund seiner Selbstsucht sei der Mensch damit zur Lust am Bösen bestimmt. Diese Lust, diesen Zerstörungstrieb bezeichnet Schelling als *Angst des Lebens*.⁸⁹

Heidegger sieht die Angst in der bloßen Tatsache des „In-der-Welt-seins“ verankert.⁹⁰ „Das ‚Sichhängen‘ erschließt ursprünglich und direkt die Welt als Welt.“⁹¹ Auch hier ist ein Bezug zur Unheimlichkeit gegeben, denn dieses „In-Sein“ kommt dem Gefühl eines „Un-zuhause“ gleich.⁹² Das Dasein steht dabei im Zusammenhang mit dem Tod, als „*Angst um das Seinkönnen des so bestimmten Seienden und erschließt so die äußere Möglichkeit*“.⁹³ Heidegger beschreibt dieses Phänomen als das „Sein zum Tode“. Allein in der Tatsache, dass der Mensch existiert bzw. am Leben ist, liegt der Ursprung für die Todesangst an sich. „*Das Sein zum Tode ist wesenhaft Angst.*“⁹⁴ Und der Tod ist es, der dem Menschen ewig fremd bleibt.⁹⁵

Alewyn spricht von einem Wandel der Angst, auch mit Verweis auf die literarischen Entwicklungen, von einem „Absterben der Angst“, der mit der Technologisierung zu tun hat, aber auch mit der Rationalisierung des Weltbildes insgesamt. Der Glaube an die früheren Mächte, wie Dämonen und Götter, Ungeheuer und Geister aller Art wird abgelöst und führt ins Zeitalter der Aufklärung, welches eine Umkehrung der Angst in Lust mit sich bringt, die sich in Wendungen wie „schaurig-schön“ oder „angenehmes Schauern“ u.a. widerspiegeln.⁹⁶

⁸⁸ Schelling, Friedrich W. J. v.: Schriften zur Philosophie der Freiheit: 1804 - 1815 (= Schellings Werke, unveränd. Nachdr. d. 1927 ersch. Münchener Jubiläumsdr.; n. d. Orig.-Ausg. in neuer Anordnung, hg. von Manfred Schröter, Hauptbd. 4), Beck, München, 1958, S. 715, u. vgl. Schulz: Das Problem der Angst in der neueren Philosophie, S. 7.

⁸⁹ Vgl. Schulz: Das Problem der Angst, S. 6.

⁹⁰ Vgl. Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 14. durchges. Aufl., Niemeyer, Tübingen, 1977, S. 186.

⁹¹ Ebd., S. 187.

⁹² Vgl. ebd., S. 189.

⁹³ Ebd., S. 266.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Piegler: Das Fremde im Film, S. 19.

⁹⁶ Vgl. Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Insel Verlag, Frankfurt / Main, 1974, S. 312f. (Hervorhebungen im Original). Vgl. Alewyn, Richard: Die literarische Angst. In: Ditfurth: Aspekte der Angst, S. 28.

2.2. Neugier

Da die Angst in Verbindung mit der Lust steht, der sogenannten „Angstlust“ bzw. dem „Thrill“⁹⁷, wie Balint dies in seinem Buch beschreibt, der beispielsweise auf dem Jahrmarkt erlebt werden kann, erstaunt es nicht, dass Kierkegaard die Angst ebenso in der Nähe der Lust auf ein Abenteuer angesiedelt sieht. *„Wenn man Kinder beobachtet, so wird man diese Angst als Suchen nach dem Abenteuerlichen, dem Ungeheuren, dem Rätselhaften in bestimmterer Weise angedeutet finden.“*⁹⁸ Ist die Angst zu groß, kann sie das lustvolle Erleben einschränken, außer, sie findet in kontrolliertem Rahmen statt, wie es, neben den bereits erwähnten Jahrmarktserlebnissen, auch im Film oder im Extremsport, durch den erlebten „thrill“ möglich ist. Balint beschreibt diese Vergnügungen, die thrill auslösen, mit Verweis auf drei Charakteristika, von denen das erste zumindest einen Teil an bewusster Angst, das zweite Absichtscharakter und das dritte die Sicherheit, diese Gefahr (lustvoll) zu durchleben und unbeschadet wieder daraus hervorzugehen, darstellt.⁹⁹ Ein anderer Begriff für die „Angstlust“ ist „sensation seeking“.¹⁰⁰ Dieser Begriff stammt von Marvin Zuckerman, der anhand seiner Experimente herausgefunden hat, dass sich der Mensch natürlicherweise nach Stimulierung sehnt, in Form von Empfindungen, Erfahrungen und/oder dem Erleben von Sinneseindrücken.¹⁰¹ *„So kann die Begegnung mit Unbekanntem je nach Bereitschaft und Erleben der Situation sowohl angstvolles Weglaufen als auch neugierige Hinwendung hervorrufen.“*¹⁰²

Der Mensch strebt danach zu entdecken und es gibt viele unergründete Dinge in und um uns herum, die es zu erforschen gilt. *„Der Mensch ist von Natur aus neugierig. Er ist das Wesen, das kein Geheimnis ertragen kann. Er muß [sic], im wörtlichen Sinn wie im übertragenen Sinn, alles auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt haben.“*¹⁰³ Ebenso wollen wir Grenzen überschreiten. Diese Grenzen müssen jedoch im Bereich des für den Menschen machbaren sein und dürfen unseren Lebenswillen nicht überschreiten, also nicht zu schweren Verletzungen und zum Tode führen, wobei auch hier Grenzen gesprengt werden. Man denke

⁹⁷ Balint: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1972, o. S., s. Inhaltsverzeichnis.

⁹⁸ Kierkegaard: Der Begriff Angst, S. 42.

⁹⁹ Balint: Angstlust und Regression, S. 20.

¹⁰⁰ Vgl. Vaas: Angst: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641>

¹⁰¹ Vgl. Rost: Emotionen, S. 272.

¹⁰² Vaas: Angst: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641>

¹⁰³ Rost: Emotionen, S. 437.

beispielsweise an Extremsportarten wie *wingsuit-flying* oder Klettern ohne Sicherung und ähnliches.

Ein anderes Beispiel, wie unsere Psyche funktioniert, demonstriert ein Experiment zweier US-Forscher, die herausgefunden haben, dass Menschen sich aus Neugier selbst schaden. Sie setzten Versuchspersonen unter dem Vorwand, hier auf den Beginn des Experimentes zu warten, an einen Tisch, auf dem Kugelschreiber mit roten, gelben und grünen Markierungen lagen. Die Kugelschreiber seien zum Zeitvertreib gedacht, erklärten die Forscher, warnten jedoch davor, dass die Kugelschreiber mit roter Markierung gefährlich seien, da sie beim Klicken einen Stromstoß abgeben würden. Die grünen Kugelschreiber hingegen wären nicht gefährlich und bei den gelb markierten Kugelschreibern wüsste man nicht, was geschähe, sie wären sozusagen unberechenbar. Um herauszufinden, welche Kugelschreiber das größte Interesse wecken würden, erstellten sie zwei Gruppen. Die Probanden der einen Gruppe bekamen rot und grün markierte Kugelschreiber, die andere Gruppe nur gelbe. Die Probanden, die vor den gelben Kugelschreibern saßen, testeten diese am meisten, da die Ungewissheit, was passieren würde, die Neugier enorm anregte. Dieses Phänomen wird als „Pandora-Effekt“ bezeichnet, angelehnt an Pandora aus der griechischen Mythologie, die die Büchse der Pandora, trotz aller Warnungen, öffnete und damit das Unheil über die Welt brachte. Das Fazit ist, dass Neugier den Menschen wagemutig voranschreiten lässt, auch wenn es fatale Folgen haben kann.¹⁰⁴

Neugier ist einer der wichtigsten Motivationsfaktoren. Neugier bringt den Menschen dazu, in unterschiedlichsten Bereichen tätig zu werden, Neues zu entdecken, zu untersuchen und zu erforschen. Bei Kleinkindern wurde beobachtet, dass Neugier schon vor dem Spracherwerb beginnt. Unsere gesamte Kultur und Wissenschaft hat die Neugier des Menschen als Ausgangspunkt. Neugier wird durch die Neuheit einer Situation oder Sache stimuliert. Dabei ist von Bedeutung, dass sowohl Veränderung, Komplexität und beispielsweise auch überraschendes Auftreten Neugier anregen können.¹⁰⁵ Insgesamt kann Neugier als ein „komplexes Emotions-Motivations-Konstrukt“ verstanden werden, das im Weiteren zu explorativem Handeln führt und dazu da ist, ein optimales Level der Erregung zu erzeugen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Wüstenhagen, Claudia: Der Fluch der Neugier (ZEIT Online, 12.09.2016):

<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/05/psychologie-experimente-vernunft-neugier>

¹⁰⁵ Vgl. Euler, H. A. & Mandl, H.: Emotionspsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. Urban, München, 1983, S. 222.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 220 f.

3. Geschichte und Begriffsbestimmung der Science Fiction

Die Science-Fiction ist schwer einzuordnen, da sie die Genre Grenzen sprengt. So wird sie von Einigen als Sub-Genre des Horrorfilms definiert, wiederum von anderen als Unterkategorie des Fantasy-Films bezeichnet.

Hierfür ist neben dem deutschsprachigen Raum vor allem Frankreich ein gutes Beispiel, denn es unterteilt in „Fantasy“, „Horror“ und „Science-Fiction“, um die Filme voneinander abzugrenzen, während viele andere Länder die Filme lediglich in der Kategorie „Horror“ einstufen.¹⁰⁷

Yes, *Alien* and *Aliens* are science-fiction movies, but the horror and action-adventure genres dominated in each respective case. Thus, we have hybrid genres: horror/sci-fi and action/sci-fi. *Back to the Future* is a fantasy family drama, or a sci-fi comedy, or a combination of all four. For purists, we have *Star Wars*, *Star Trek*, *Ender's Game*, and a host of others. The point is that many science fiction movies take on the characteristics of another genre and move it to another world or time.¹⁰⁸

Verbunden sind die drei Genres Science-Fiction, Horror und Fantasy dadurch, dass es ihr Ziel ist, Grenzen zu überschreiten. Sie alle können als Unterkategorie des fantastischen Films bezeichnet werden und die Grenzen verschwimmen teilweise: Ist Frankenstein beispielsweise ein Horror oder SF-Film oder 20.000 Meilen unter dem Meer ein SF-Film oder eher ein Fantasy Film oder sind sie vielmehr eine Mischung aus beidem?¹⁰⁹ „Thematisch ist allen drei Genres gemeinsam, daß [sic] sie die Grenzen von empirischen Tatsachen und die Möglichkeit ausloten, durch Wissen diese Grenzen zu überschreiten.“¹¹⁰ Da Science-Fiction mit dem Fantastischen spielt, trifft Seeßlens Beschreibung hier ebenso zu: „Das Phantastische nistet in den evolutionären Übergängen zwischen Tier und Mensch, das heißt zwischen Natur und Mensch, und zwischen Mensch und Maschine, das heißt zwischen Mensch und Gesellschaft.“¹¹¹ Wie bereits erwähnt, grenzt das Science-Fiction-Genre ebenso an das des Horrorfilms. Im Horrorfilm wird der Mensch ebenfalls dafür bestraft, dass er sich in das Reich des „Unbekannten“ vorwagt.¹¹² *The horror film puts the viewing subject's sense of a unified self into crisis, specifically in those moments when the image on the screen becomes*

¹⁰⁷ Vgl. Hayward, Susan: *Key Concepts in Cinema Studies*. Routledge, New York, 1996, S. 302.

¹⁰⁸ Trottier, David: *The screenwriter's bible. A complete guide to writing, formatting, and selling your script*. 6th Edition. Expanded and Updated. Silman-James Press, 2014, S. 55.

¹⁰⁹ Vgl. Sobchack, Vivian: *Der fantastische Film*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Metzler, Stuttgart/Weimar, 1998, S. 284.

¹¹⁰ Sobchack: *Der fantastische Film*, S. 284.

¹¹¹ Seeßlen, Georg / Jung, Fernand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films* (Grundlagen des populären Films, 2 Bände). Bd. 1, Schüren-Verl, Marburg, 2003, S. 51.

¹¹² Vgl. Sobchack: *Der fantastische Film*, S. 284.

too threatening or too horrific to watch, when the abject threatens to draw the viewing subject to the place where meaning collapses', the place of death."¹¹³

Science-Fiction als literarisches Genre kam ca. Mitte des 19. Jahrhunderts auf, wo alles sehr technikaffin war bzw. der Wunsch nach Technologie und Fortschritt aufkam und spürbar wurde.

Das Einschreiben der Technologie in den Mythos versucht zunächst einmal nichts anderes, als das Fremde und Unsichtbare ins Bild zu setzen. Aus der diffusen Angst wird ein „Monstrum“ (also ein Zeichen, das wir als Mahnung verstehen sollen), und aus dem Monstrum wird ein „gewöhnliches“ Monster, wie es im Repertoire der populären Erzählung gang und gäbe ist.¹¹⁴

So wurden Welten und Gerätschaften auf die Leinwand projiziert, die im realen Leben so noch nicht oder grundsätzlich in der Art nicht umsetzbar waren. Über die Jahrzehnte veränderte sich der Fokus der Science-Fiction jedoch auch immer wieder.¹¹⁵ Was jedoch für Science-Fiction immer zutrifft, ist die Konfrontation mit dem Fremden in der einen oder anderen Form. *Science Fiction reflektiert die Besessenheit von der Katastrophe. Die stetige Angst vor dem Fremden und Anderen wird im Kino immer wieder aufs Neue inszeniert, um sich der eigenen Identität und Wirklichkeit zu versichern.*¹¹⁶ Die treibende Kraft hinter den SF-Filmen ist, laut Sobchack der Verstoß und zwar gegen die oben genannten Grenzen. Der Mensch wird auf seiner Sinnsuche durch seine Neugier dazu getrieben, Dinge wissen zu wollen, die er möglicherweise nicht wissen sollte oder mit denen er unter Umständen nicht umzugehen weiß. Science Fiction versucht, dem Menschen Dinge vor Augen zu führen, die den jeweils aktuellen Forschungsstand und das jeweils empirische Wissen überschreiten.¹¹⁷

Science-Fiction kommt ursprünglich vom literarischen Reiseabenteuer, dessen Motive Aufbruch ins das Unbekannte, Eroberung des Raums (beispielsweise in der Space Opera) und Rückschlag, also Invasion sind.¹¹⁸ „*Die Literatur ermöglicht eine ritualisierte Wiederholung [...] historisch ausgestandener Ängste.*“¹¹⁹ Amerikanische Invasionsfilme boomten bereits in den 50er Jahren, aber damals drückten sie die Angst vor dem Fremden aus, was parallel

¹¹³ Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, New York, 2005, S. 29.

¹¹⁴ Seeßlen: *Science Fiction*, Bd. 1, S. 34.

¹¹⁵ Vgl. Hayward: *Key Concepts*, S. 302 ff.

¹¹⁶ Vgl. Rowlands, Mark: *The philosopher at the end of the universe. Philosophy explained through Science Fiction Films*. New York, 2004, S. 207. Zit. n.: Cuntz: *Kalkulierter Schrecken*, S. 8.

¹¹⁷ Vgl. Sobchack: *Der fantastische Film*, S. 284.

¹¹⁸ Vgl. Seeßlen: *Science Fiction*. Bd.1, S. 8.

¹¹⁹ Habermas, Jürgen: *Résumé*. In: Ditfurth: *Aspekte der Angst*, S. 126.

einher ging mit der UFO-Hysterie zu dieser Zeit.¹²⁰ Als Vorläufer kann in diesem Zusammenhang, neben anderen Filmen wie „The War of the Worlds“ von 1952 und „Invasion of the Body Snatchers“ von 1956, „The Thing from another world“ (1950) genannt werden, der die Bedrohung durch ein fremdes Wesen für die Zeit eindrucksvoll darstellt.¹²¹ Wie in Alien das All, so löst in „The Thing“ die Antarktis ein klaustrophobisches Gefühl bei der Crew aus, neben dem eigentlich Bedrohlichen, im Falle von „The Thing“, einem außerirdischen pflanzlichen Wesen, das sich von Menschen- und Tierblut ernährt. *„Ein essentielles Merkmal dieses Subgenres des Science-Fiction-Films ist das Eindringen des Fremden in die Gesellschaft oder in einen gesellschaftlichen Mikrokosmos [...]“*¹²² (Verweis. Kap. Das Fremde, Der Eindringling, S. 15). „The Thing“ wird ebenfalls als Angstfilm interpretiert. *„Die Angst läßt [sic] in diesem Film die Menschen buchstäblich das Gesicht verlieren. Die Angst macht aus dem integrierten Menschen ein desintegriertes Monstrum, das sich völlig von sich selbst und von den anderen entfremdet“*, schreibt Gerhard Hross in seiner Auseinandersetzung mit John Carpenters Filmen.¹²³

Science Fiction-Filme leben vom Kalkül mit der Angst, zumeist der vor einer neuen, unbekanntem Spezies, die erforscht und besiegt werden muss. Diese außerirdischen Begegnungen lassen sich mit denen der Anthropologie vergleichen, die den fremden Menschen entdeckt. Im Kern der Anthropologie wie auch des Science Fiction-Films liegt nicht zufällig die Frage nach dem Ursprung und der biologischen Reproduktion: es ist die Angst vor dem Anderen. Dem Fremden – einem Alien.¹²⁴

Fritsch bringt den Schlusssatz von The Thing „Keep watching the skys“ in Zusammenhang mit der Kommunisten-Hetze während der McCarthy-Amtszeit von 1950-1954. Das Stichwort hieß dazumal Wachsamkeit in Bezug auf Bedrohungen von außen wie von innen.¹²⁵

Motive der Fremdheit werden ebenfalls in „District 9“ behandelt. „District 9“ beispielsweise beleuchtet mitunter die Migrationsthematik und lässt in Form eines realistisch anmutenden Dokumentarfilms die Angst vor den Außerirdischen aufleben, die stellvertretend für die Angst vor Einwanderern stehen und durch ihre bloße Anwesenheit die Furcht bei den Einheimischen wecken und diverse Ängste initialisieren und daher von vornherein kriminalisiert werden. *„Die Angst vor dem Anderen generiert erst das angstmachende Andere – und den eigenen*

¹²⁰ Vgl. Fritsch, Matthias / Lindwedel, Martin (Hg.): Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, 2003, S. 17 u. 19.

¹²¹ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 17.

¹²² Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 18.

¹²³ Hross: Escape to fear, S. 29.

¹²⁴ Rall, Veronika: Die Dyade. Ripley Inside Out. In: Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Künstliche Menschen. Manische Maschinen - Kontrollierte Körper. Jovis, Berlin, 2000, S. 177.

¹²⁵ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 18.

*Untergang, der doch hätte vermieden werden sollen.*¹²⁶ Eine ähnliche Thematik behandelt der S-F-Film „Valerian. Die Stadt der tausend Planeten“ aus dem Jahr 2017. Auch hier wird eine Gruppe von Wesen zu Außenseitern gemacht und bekämpft, nachdem ihnen zuvor jegliche Lebensgrundlage entzogen worden war. Die Wesen kämpfen um ihr eigenes Überleben, um ihre Identität und scheitern daran, dass Dinge, die ihnen angetan wurden, wie beispielsweise das Zerstören ihres Planeten, geheim gehalten werden. Es geht um die Schuldfrage, die Angst vor Bestrafung und Wiedergutmachung und die Angst davor, was passiert, wenn unerwünschte Wahrheiten ans Licht kommen.

Auch der Film „Species“ setzt sich mit der Furcht vor einem außerirdischen Eindringling auseinander, einem fremden Organismus, der sich rasend schnell fortpflanzt. *„One of the major concerns of the sci-fi horror film (Alien, The Thing, Invasion of the Body Snatchers, Altered States) is the reworking of the primal scene, the scene of birth, in relation to the representation of other forms of copulation and procreation.”*¹²⁷

Aus dieser kurzen Übersicht wird ersichtlich, dass Filmemacher sich immer schon dem Thema der Fremdheit und der Angst vor dem Fremden angenommen haben, da es den Menschen seit jeher beschäftigt und *„[so] wird aus dem äußeren Schrecken in der Science Fiction eine Abart jenes Schreckens, der ,schon immer in uns ist“.*¹²⁸

Die Alien-Reihe hat die Mischung aus Science Fiction, Horror und Action revolutioniert. *„Ridley Scotts Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt, der 1979 in die Kinos kam, verknüpfte erstmals Science-Fiction- und Horror-Elemente und kreierte daraus einen besonders nachhaltigen Angstfilm.”*¹²⁹ Die Alien-Filmreihe ist insofern von Bedeutung, als sie wie keine andere die (möglichen) technischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen widerspiegelt. *In der Science-Fiction manifestieren sich wie in keinem anderen Genre unsere Ängste – vor der Zukunft wie auch vor der Gegenwart.*¹³⁰ Cuntz spricht in Bezug auf die Alien-Filmreihe vom „Inbegriff der persönlichen Katastrophe im Post-2001-Science-Fiction-Kino“, da der Feind nicht mehr, wie in den frühen Invasionsfilmen, die Ängste einer Besetzung in globaler Hinsicht widerspiegelt, sondern vielmehr der inneren Bedrohung in alptraumhafter Manier Ausdruck verleiht.¹³¹

¹²⁶ Pohlmeier, Markus: Science Fiction. Filmisch-literarisches Exil des Göttlichen. (Flensburger Studien zu Literatur und Theologie, Band 1). Igel-Verlag, Hamburg, 2014, S. 99.

¹²⁷ Creed: The Monstrous-Feminine, S. 17.

¹²⁸ Seeßlen: Science Fiction. Bd 1, S. 35.

¹²⁹ Schulz: Angst und Film, S. 34.

¹³⁰ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 8.

¹³¹ Vgl. ebd.

4. Das Fremde in der Alien-Tetralogie

4.1. Die Geburt des Alien - Entstehungsgeschichte

Jede Ära bzw. Epoche hat ihre Filme, die sich jeweils mit den Umständen der Zeit auseinandersetzen, was sowohl inhaltlich als auch ästhetisch zum Tragen kommt.

In jede Filmproduktion fließen Aspekte ihrer Herstellungszeit ein. Dies geschieht zunächst häufig bereits auf der manifesten Ebene der Handlungsverläufe und Darstellungsweisen: Die Mode und die Statussymbole der Zeit werden abgebildet, einzelne Themen der Zeit bilden den Plot oder Handlungslinien, spezifische Verhaltensmuster prägen die Konfiguration der Akteure.¹³²

Der Alien-Autor Dan O'Bannon spricht in einem Interview über seine Motivation, ein Filmmonster zu erschaffen.

So I invented a bad dream. I imagined a creature we cannot distance ourselves from, because it emerges from inside us. I gazed down into a space that is both a cave and a womb, the unconscious mind, and hell. In that space, something is born. It is vile, and unclean. It attacks you and you cannot defense yourself.¹³³

Der erste Alien-Film war insofern bahnbrechend und von großer Bedeutung, als Sigourney Weaver als Ellen Ripley die erste weibliche Hauptprotagonistin in einem Science-Fiction-Film war. Diese Neuheit im Science-Fiction Genre ging einher mit der zweiten Frauenbewegung in den 70ern. „*Human females in these narratives mostly complement the males in distinctively secondary roles as love interests, nurses, counselors, and low-ranking officers.*“¹³⁴ In Alien passiert nichts davon. Ripley hat einen Offizierstitel inne, sie serviert niemandem Kaffee und spielt auch sonst in keiner Weise eine sekundäre, den Männern zuspieldende Rolle.¹³⁵ „*Obwohl der Grund für die Besetzung möglicherweise gerade einem exquisit frauenfeindlichen Genre entstammt, war Ripley die erste Frau im Film, die konsequent und glaubwürdig männliche Technologie meisterte und tötete [...].*“¹³⁶

Neu ist im Weiteren, dass Ellen Ripley über alle vier Filme nichts von ihrem Heldenstatus einbüßt. „*Again and again, Ripley proved to be smarter, stronger, more courageous, and humane than the Colonial Marines in Aliens, the double-Y chromosome convicts of Alien*“³,

¹³² Vogel, Andreas: Gesellschaftliche Hintergründe der 70er und 80er Jahre – Zum Problem des Wertewandels. In: Faulstich, Werner / Vogel, Andreas (Hg.): Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. 1. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft. Wissenschaftler-Verlag, Bardowick, 1991, S 10.

¹³³ Bonus-DVD 6: Alien: Preproduction: First Draft Screenplay by Dan O'Bannon, s. Text, o. S.

¹³⁴ Gallardo, Ximena / Smith, Jason C.: Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley. Continuum, New York / London, 2004, S. 1.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 3.

¹³⁶ Gerstenfeld, Christine: Infantile Sexualität in Alien von Ridley Scott. In: Wohlrab, Lutz (Hg.): Filme auf der Couch. Psychoanalytische Interpretationen. IMAGO Psychosozial-Verlag, Gießen, 2006, S. 26.

and the scientists, army men, and pirates of Alien Resurrection.“¹³⁷ Ohne die feministische Bewegung wäre eine Heldin wie Ripley nicht möglich gewesen, meint Gallardo dazu.¹³⁸

Es war ein vorausschauender Blick der Filmgesellschaft bzw. des Produzenten David Giler, die kurz vor Drehbeginn die eigentlich für einen männlichen Schauspieler geschriebene Rolle gegen eine weibliche Protagonistin austauschten. Eigentlich war Paul Newman für die Rolle vorgesehen. Dabei wurde im ersten Drehbuchentwurf (first draft) bereits die Empfehlung ausgesprochen, mindestens zwei Rollen mit Frauen zu besetzen. Angemerkt wurde vor allem, dass Männer und Frauen für die Rollen austauschbar wären, um auf diese Art und Weise ein größeres Publikum anzusprechen und es zu einem kommerziellen Erfolg machen zu können.¹³⁹ Filmkritiker waren der Meinung, dass der damals beginnende Slasherfilm Einfluss auf die Entscheidung hatte, in welchem am Ende immer das *final girl*, eine Jungfrau mit hohen moralischen Werten dem meist psychopathischen Mörder entkommen konnte. Neben dem großen Erfolg, den der Film verzeichnen konnte, war er auch ein Meilenstein für eine „neue“ Ikonographie der Science Fiction- und Horrorfilme.¹⁴⁰ „Obwohl einige Kritiker diesen Filmen vorwarfen, nur Frauen in männlicher Verkleidung zu zeigen, zielten die Filme auf die instabile Natur von Geschlechterrollen und Identifikationsmustern in der amerikanischen Kultur dieser Zeit.“¹⁴¹

Geschrieben wurde das Drehbuch von Dan O’Bannon, der zuvor, noch als Filmstudent, eine Komödie mit dem Titel „Dark Star“ schrieb. Das eigentliche Monster, das Alien, gab es schon vor dem Drehbuch; es wurde von dem Schweizer H. R. Giger kreiert. Giger studierte Architektur und Industriedesign in Zürich und war fasziniert von Freuds Traumdeutung. Aus diesem Grund begann er, sich mit seinen eigenen Träumen zu beschäftigen und diese niederzuschreiben. Das Wesen des Alien ist einem seiner Alpträume zu verdanken. Ursprünglich wurde es von ihm *Necronomicon* genannt.¹⁴²

I was first introduced to H.R.Giger's art work while in the very early stages of pre-production for ALIEN. The writer and co-producer Dan O'Bannon showed me a copy of "H.R. Giger's Necronomicon" book, and I immediately saw the potential his work had to offer the project.¹⁴³

¹³⁷ Gallardo: *Alien Woman*, S. 4.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 3.

¹³⁹ Bonus-DVD 5: *Alien: The Beast within: Making Alien: Truckers in Space*. Casting: 00:02:31-00:04:02 u. vgl. auch: Bonus-DVD 6: *Alien: Preproduction: First Draft Screenplay by Dan O’Bannon*, s. Text, o. S.

¹⁴⁰ Vgl. Gerstenfeld: *Infantile Sexualität in Alien*, S. 25.

¹⁴¹ Sartelle, Joseph: *Hollywood-Blockbuster: Träume und Katastrophen*. In: Nowell-Smith: *Geschichte des internationalen Films*, S. 473.

¹⁴² Vgl. Gerstenfeld: *Infantile Sexualität in Alien*, S. 24.

¹⁴³ Ridley Scott über H. R. Giger's Alien und das Filmprojekt: <http://www.hrgiger.com/> (HP: Giger's Alien: Alien, 1979: In their own words: H. R. Giger's Film Design Book, 1996. Introduction by Ridley Scott).

Giger ist auch für die bildnerische Umsetzung und letztendliche Erschaffung des Monsters für das Set verantwortlich¹⁴⁴ (s. Abb. 1).

Die Gestaltung der bizarren Landschaft (der Ursprungswelt) durch Giger und den Modellbauer Peter Voysey basiert letztlich auf echten (tierischen) Knochen: lebende Körper müssen in diesem Film also buchstäblich zunächst bis auf die Knochen entfleischt sein („stripped to the bones“), bevor sie als Modell und Material für die künstlichen Welten der Knetmatographie besonders geeignet sind.¹⁴⁵

„Alien“ erhielt 1979 den Oscar für visuelle Effekte.¹⁴⁶ Seit das Alien auf die Leinwand kam, zählt es zu den Monstern, die überall wiedererkannt werden und belegt seit 2003 den 14. Platz in dieser Kategorie, ausgehend von einer Wahl, die vom Amerikanischen Filminstitut durchgeführt wurde. Das Alien ist mittlerweile zu einer populär-kulturellen Ikone geworden.¹⁴⁷

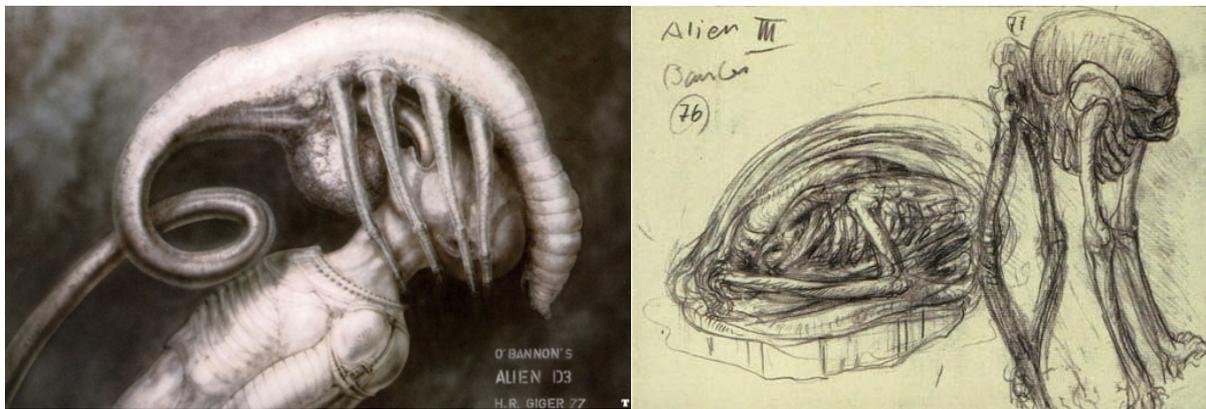


Abbildung 1: Erster Entwurf vom facehugger von H. R. Giger¹⁴⁸ (li.) – Re-Design für das „Bambi-Alien“ in „Alien³“ (re.)¹⁴⁹

Im Film „Aliens“ wurden unter der Regie von James Cameron Veränderungen bzw. Weiterentwicklungen am ursprünglichen Alien von Giger vorgenommen, sowohl am *facehugger* (Beispiel eines running facehugger, s. Abb. 2), am *chestbuster* (s. Abb. 3) als

¹⁴⁴ Vgl. Gerstenfeld: Infantile Sexualität in Alien, S. 24.

¹⁴⁵ Döring, Lutz: Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction Filme 1-4. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, S. 243.

¹⁴⁶ Ebd., S. 217.

¹⁴⁷ Archiv des AFI: Die 100 schrecklichsten Monster und Bösewichte der Filmgeschichte: <https://web.archive.org/web/20071023071414/http://www.afi.com/tvevents/100years/handv.aspx>

¹⁴⁸ Bildquelle: Facehugger-Entwurf von H. R. Giger (1977): https://art.vniz.net/giger/Giger-Alien_I_Facehugger_II.jpg u. vgl. Bonus DVD 5: Alien: The Beast within: Making Alien: The Eighth Passenger. Creature Design: 00:06:13. Vgl. unter anderem: Schumacher, Florian: Das Ich und der andere Körper. Eine Kulturgeschichte des Monsters und des künstlichen Menschen. Tectum Verlag, Marburg, 2008, S. 148.

¹⁴⁹ Bildquelle: Bambi-Alien v. H. R. Giger: <http://4.bp.blogspot.com/-3-9PGWLv4g4/U1E9aHV5QTI/AAAAAAAAAKy4/1sMg0olHsCQ/s1600/hr-giger-bambi-burster.jpg> u. vgl. Bonus-DVD: Alien³: Xeno-Erotic H. R. Giger's Re-Design: 00:07:15.

auch am ausgewachsenen Alien. (s. Abb. 4) Bei Letzterem handelt es sich um die Alienkostüme, die beispielsweise von Tänzern und auch Stuntmen im Film getragen wurden. (s. Abb. 4)

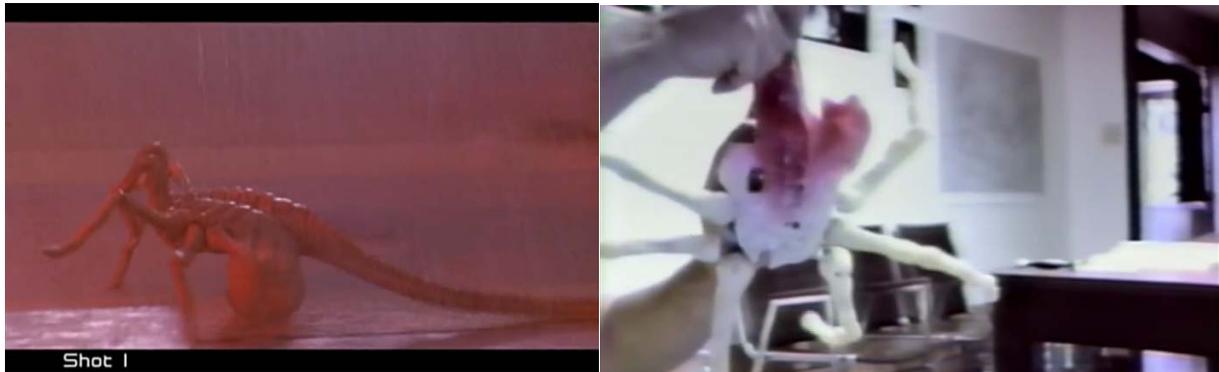


Abbildung 2: running facehugger (li.) 23:30 – running facehugger in motion (re.) 25:02 in „Aliens“. ¹⁵⁰



Abbildung 3: chestburster in „Aliens“: Modell (li.) 19:29– Modell in Umsetzung (re.) 19:31



Abbildung 4: Alien-Kostüme in „Aliens“ (li.) 00:12:03 u. (re.) 00:12:33



Abbildung 5: Herstellung der Alien-Köpfe: „Aliens“ 00:09:44

Das simple Design der Aliens im Film *Aliens* sollte durch Licht und Schatten die Bedrohung noch verstärken.¹⁵¹ Lutz Döring führt als Grund für die einfache Gestaltung der Aliens jedoch auch praktische Gründe an: Da die Aliens im zweiten Teil in großer

¹⁵⁰ Bonus-DVD 5: *Aliens: Superior Firepower: Making Aliens: Bug Hunt. Creature Design* (s. Abb. 2, 3, 4 u. 5).

¹⁵¹ Ebd.: 26:29-27:39.

Menge auftreten und die Schauspieler, Stuntmen und Artisten mehrere Stunden in den Kostümen agieren mussten, war es notwendig, die Elasthan-Kostüme wie auch die Kopfmasken zu vereinfachen, um sie leichter tragbar zu machen. Vor allem das Gewicht der Kopfmasken wurde verringert (s. Abb. 4 u. 5).¹⁵² Insgesamt gibt es vier Filme, die sich chronologisch als Reihe benennen lassen. Abgesehen davon wurden bisher zwei Crossovers bzw. Nebengeschichten, nämlich „Alien vs. Predator 1+2“, und zwei Prequels bzw. Vorgeschichten gedreht, und zwar „Prometheus“ und „Alien Covenant“, welcher die Herkunft des Alien abzuklären versucht.

4.2. Be scared - Aspekte der Fremdheit in der Tetralogie



Abbildung 6: Untergang des Leviathan (Holzstich von Gustave Doré, 1865)¹⁵⁴

Certainly to be scared has been part of human nature since it's very beginnings.¹⁵³

Der Mensch hat seit jeher Angst. Er hat Angst vor Ungeheuern, Monstern und anderen Wesen. Die diversen Ängste werden transparent in den Mythen und Märchen, die sich die Menschen seit jeher erzählen und weitergeben, um mit ihren Ängsten umzugehen.

So erinnert das Alien beispielsweise an das mythologische Monster *Leviathan*. (s. Abb. 6)

Es gibt unterschiedliche Beschreibungen des Monsters Leviathan. Sie reichen von „gewundener Schlangendrache“ über *krokodilartiges Ungeheuer* bis hin zu *schlafender Drache*. Oftmals wird er auch als ein Mischwesen aus Drache, Löwe, Schlange und Wals beschrieben. Das Wort „Leviathan“ kommt ursprünglich aus dem Hebräischen (Liwijatan) und bedeutet „der sich Windende“. Im Buch des Jesaja im alten Testament wird das Wesen,

¹⁵² Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 323 (s. Fußnote 413), u. vgl. auch Bonus-DVD 5: Aliens: Superior Firepower: Making Aliens: Bug Hunt: 00:10:55-00:14:39.

¹⁵³ Bonus-DVD 5: Alien: The Beast Within: Making Alien: Star Beast. Developing the Story: 00:00:17-00:00:24 – male voice.

¹⁵⁴ Bildquelle: Gebhardt, Harald / Ludwig, Mario: Von Drachen, Yetis und Vampiren. Fabeltieren auf der Spur. BLV, München, 2005, S. 120.

das als Symbol des Bösen, des Satans gilt, beschrieben.¹⁵⁵ Als großer roter Drache wiederum erscheint er in der Offenbarung des Johannes: „... *der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen sieben Häuptionen zehn Kronen und ein Schwanz zog den dritten Teil Sterne des Himmels hinweg und warf sie auf die Erde.*“¹⁵⁶ Leviathan steht für die mythologische Zerstörungswut. Auch in der jüdischen Mythologie ist das Meeresungeheuer vertreten. Beschrieben wird hier der apokalyptische Kampf zwischen Behemot und Leviathan.¹⁵⁷ Leviathan wurde von Jahwe vernichtet: „¹²*Du, Herr, bis mein König seit je, der rettende Taten auf Erden vollbringt.* ¹³*Du hast in deiner Kraft das Meer erschüttert, auf den Fluten die Köpfe der Drachen zerschmettert.* ¹⁴*Du hast des Seedrachen Köpfe zerschlagen, gabst ihn den Haien zum Fraße.*“¹⁵⁸ Das Leviathan-Motiv findet sich in vielen literarischen und auch wissenschaftlichen Werken wieder, wie beispielsweise bei Hobbes, dessen Werk, das von der Theorie des Gesellschaftsvertrages handelt, denselben Titel trägt, und ebenso dem Roman *Moby Dick* von Hermann Melville liegt dieses Motiv zugrunde.¹⁵⁹

² Keiner ist so kühn, daß [sic] [...] er es reizte, und wer ist es, der ihm rotzen könnte? ³ Wer begegnete ihm und blieb unversehrt= Unter dem ganzen Himmel gebt es den nicht! ¹⁶ Sein Herz ist so hart wie ein Stein und so fest wie ein unterer Mühlstein. ¹⁷ Erhebt es sich so erschrecken Starke, ziehen sich zurück vor Ängsten. ¹⁸ Stellt man ihm nach, hält das Schwert nicht stand, keine Lanze, keine Waffe, kein Pfeil. ¹⁹ Wie Stroh achtet es Eisen, Erz wie wurmstichiges Holz. ²⁵ Es gibt über dem Erdenstaub nicht seinesgleichen, geschaffen, um sich nie zu fürchten. ²⁶ Sein Blick mißt [sic] sich mit jedem Hohen; König ist es über alle stolzen Tiere.¹⁶⁰

Der Mannschaft im Film „Alien“ ergeht es wie den dazumal seefahrenden Mönchen, die auf einer schwarzen, baumlosen Insel strandeten und den Leviathan erblickten und „*diesem Unbekannten voller Furcht begegneten*“.¹⁶¹ Das Ziel der Wissenschaftler in der Alien-Tetralogie ist die Erschaffung bzw. das Auffinden der perfekten evolutionären Schöpfung, gleich dem Leviathan, und diese meinen sie in dem Alien gefunden zu haben, doch dann wäre die perfekte Schöpfung „das Böse“, der Teufel selbst. „*Die Begegnung mit dem Monster ist ein Motiv, das sich von einer Urangst der Menschen über die griechische Mythologie bis zur Space Opera und letztlich bis in die Ikonografie erstreckt.*“¹⁶² „Das Andere“ ist ein Horrorfilmmotiv und bezeichnet eben gerade dieses „Monströse“. Die Bezeichnung ist jedoch insofern nicht ganz zutreffend, als „das Monströse“ vom Begriff „Alien“ zu trennen ist, denn

¹⁵⁵ Vgl. Gebhardt: Von Drachen, Yetis und Vampiren, S. 119.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 120.

¹⁵⁸ Hamp, Vinzenz (Hg.): Die Bibel. Pattloch, Augsburg, 2002, S. 545. Drittes Psalmenbuch 74,12-14.

¹⁵⁹ Vgl. Gebhardt: Von Drachen, Yetis und Vampiren, S. 119 ff.

¹⁶⁰ Hamp: Die Bibel, S. 598. Altes Testament: Hiob 41,2-3, 16-19, 25-26.

¹⁶¹ Gebhardt: Von Drachen, Yetis und Vampiren, S. 120.

¹⁶² Koebner, Thomas: Filmgenres. Science Fiction. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 324.

letzterer drückt die Andersartigkeit, das Gefährliche und vor allem das Fremde aus, das unheimlich ist.¹⁶³ „Wer von einem alien befallen wird, verwandelt sich ebenfalls in ein Fremdes und wird auch sich selbst fremd.“¹⁶⁴ Das passiert mit Ellen Ripley im Verlauf der Film-Reihe. Kuhlmann kommt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Bösen auf Folgendes: „Und was das Böse ist, war auch immer klar: Es ist das Andere, das Fremde in Gestalt der Fremden, die fremde Lebensform – in den Alienfilmen zunächst das böse Tier.“¹⁶⁵ Zugleich stellt sich die Frage, ob das Monster überhaupt mit einem Tier gleichgesetzt werden kann. Aufgrund der Tatsache, dass es im Film nie beim Fressen gezeigt wird, sondern nur beim Töten, drängt sich die Vermutung auf, dass keine Assoziation mit einem Tier geweckt werden soll, sondern eher mit einem Monster. Vielmehr „[ist das Alien] die Verkörperung einer unpersönlichen Macht und hat zudem ein durch und durch böses Wesen. Es ist ein Gegenbild des Menschen, ist etwas ganz und gar Un-Menschliches.“¹⁶⁶ David Thomson beschreibt das Alien im Kontrast dazu aber nicht als teuflisch, sondern stellt anstatt dessen einen Bezug zu dessen Instinkten her. „It’s just following its natural instincts to reproduce through whatever living things are around it.“¹⁶⁷ Diese Aussage bringt das Alien wieder in die Nähe des Tieres, das lediglich naturgemäß handelt – ein Raubtier wie der weiße Hai, der zwar für den Menschen böse erscheint und eine Bedrohung darstellt, jedoch aufgrund seines Instinktes¹⁶⁸ wiederum schuldlos ist.¹⁶⁹ Darüber hinaus betont Thomson, dass das Alien keinen typischen Antagonisten darstellt, sondern noch tiefer geht.¹⁷⁰ Diese Ambivalenz des nicht rein als Böses auszumachendes, kommt spätestens dann zur Geltung, wenn Ripley das Alien selbst in sich trägt. Das Böse scheint sich jedoch nicht bloß in der Angst vor dem Fremden zu begründen, sondern vielmehr in einer Urange, der Angst, etwas nicht benennen, es nicht (er)fassen zu können. So merkt Arendt an, dass das radikal Böse bzw. die Frage danach, sich der Verstandeskraft des Menschen zur Gänze entziehen würde. Es sei etwas, dass der Verstand

¹⁶³ Vgl. Hross: *Escape to fear*, S. 15.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Kirsner, Inge: *Der/die oder das Böse? Über geschlechtliche Rollenzuschreibungen des Bösen im Film*. In: Kuhlmann, Helga / Schäfer-Bossert Stefanie (Hg.): *Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2006, S. 44.

¹⁶⁶ Hross: *Escape to fear*, S. 15.

¹⁶⁷ Thomson, David: *The Alien Quartet*. (= Bloomsbury movie guides, Band 4), St. Martin's Press, Bloomsbury, New York, 1999, S. 58.

¹⁶⁸ Das Alien wurde ohne Augen gestaltet. Damit sollte unterstreichen werden, dass das Alien nur aufgrund seines Instinktes handelt. (s. Bonus-DVD 5: *Alien: The Beast within: Making of Alien: The Visualists. Direction & Design: 00:09:18-00:09:35*. Vgl. *Alien: The Origins of Giger's Xenomorph: https://www.youtube.com/watch?v=fuOtTH_31Fk: 03:50-04:10*.

¹⁶⁹ Brüttsch, Matthias: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. 2. Aufl., Schüren, Marburg, 2009, S. 314f.

¹⁷⁰ Vgl. Thomson: *The Alien quartet*, S. 58.

nicht nachvollziehen könne.¹⁷¹ „Das größte Böse ist nicht radikal, es hat keine Wurzeln, und weil es keine Wurzeln hat, hat es keine Grenzen, kann sich ins unvorstellbar Extreme entwickeln und über die ganze Welt ausbreiten.“¹⁷²

Mit Verweis auf den vorhin beschriebenen Leviathan kann festgehalten werden, dass das Unbekannte schnell als etwas Böses gebrandmarkt wird, und zwar aufgrund von Unwissenheit. Leviathan wurde durch die Weiterentwicklung und den Zugewinn an Wissen des Menschen letztendlich entmystifiziert und von einer ausschließlichen Bösartigkeit befreit, sobald er als Meerestier identifiziert wurde.¹⁷³ Letzten Endes ist der Mensch permanent bedroht, da er selbst den Regeln der Natur unterworfen ist und sein Überleben sichern muss. *“Der Naturalist sieht Naturprozesse als Selektionsvorgänge. Übrig bleibt immer, was sich unter Bedingungen des Mangels schneller vermehrt und länger durchhält.”*¹⁷⁴ In dieser Situation ist es das Alien, das der wilden Natur entspricht, die sich ausbreitet und den Menschen sprichwörtlich überrollt. *“All narratives are composed out of elements which present various states of order and disorder. In Alien (and in horror films generally) the mechanism of disruption, the monster, produces increasing disorder until by its death a form of order is finally restored.”*¹⁷⁵ Die Tötung des Monsters und die Wiederherstellung der Ordnung verlangt jedoch Opfer und so müssen im Kampf gegen das Alien in allen vier Filmen viele Crew-Mitglieder ihr Leben lassen. Döring merkt in diesem Zusammenhang an, dass das Sterben in den Alien-Filmreihen an das Motiv der 10 kleinen Negerlein erinnert: „Da waren es nur noch sieben“.¹⁷⁶ In Anlehnung dazu und an den Horrorfilm als Kunstrichtung möchte ich die Dichterin Sylvia Plath zitieren, die sagte: *“Dying is an art like everything else – I do it exceptionally well.”*¹⁷⁷ Auch Hitzler und Barth bringen den Vergleich mit den 10

¹⁷¹ Vgl. Munz, Regine: Banalität des Bösen – Erzählen vom Bösen. Der Beitrag Hannah Arendts. In: Kuhlmann: Hat das Böse ein Geschlecht? S. 110.

¹⁷² Arendt, Hannah: Das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. 2. Aufl., Piper, München, 2006, S. 77.

¹⁷³ Vgl. Gebhardt: Von Drachen, Yetis und Vampiren, S. 121.

¹⁷⁴ Strasser, Peter: Ist das Böse ein Mangel an Gutem? Zur Aktualität der Privationstheorie. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen. (Philosophicum Lech, Bd. I). Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1997, S. 36.

¹⁷⁵ Robertson: Narrative Sources of Alien. In: Orr, John / Nicholson, Colin: Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950-1990, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992, S. 176

¹⁷⁶ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 322.

¹⁷⁷ Sylvia Plath: Lady Lazarus. In: Hughes, T. (Ed.): Ariel. Poems by Sylvia Plath. Faber & Faber, London, 1965. Zit. n.: Kutschinski, Salek: Wie habe ich mich Melancholia angenähert? – Rückblick auf eine persönliche Rezeptionsgeschichte. In: Zwiebel, Ralf / Blothner, Dirk (Hg.): Melancholia. Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2014, S. 153.

kleinen Negerlein als offensichtliche Grundstruktur aller Filme, vergleicht das Verhalten von Ripley jedoch darüber hinaus mit dem von Rambo.¹⁷⁸

Die Handlung der bislang vier Alien-Filme dreht sich immer wieder um die Begegnung von Menschen mit einem absolut gefährlichen außerirdischen Organismus, der einzig und allein auf Töten und Fortpflanzen programmiert ist – ein Organismus, der so anpassungsfähig und resistent ist, dass allenfalls brachialste Waffengewalt der dämonischen Macht dieses Alien Einhalt gebieten kann.¹⁷⁹

Ebenfalls gibt es in allen Alien-Teilen einen Bezug zum *Haunted House-Motiv* aus dem Genre des Horrorfilms. In diesem Zusammenhang wird oftmals vom *Malevolent House* gesprochen, was so viel meint wie, dass das Haus an sich teuflisch oder vom Teufel übernommen worden ist.¹⁸⁰ Sowohl „Alien“ als auch „Aliens“ können als moderne Varianten des Haunted House-Films bezeichnet werden, in denen das unheimliche Haus gegen das Raumschiff ausgetauscht wird.¹⁸¹

Horror bedeutet im Lateinischen „Schauer, Entsetzen, Grausen“, aber auch „heilige Scheu oder „Wonneschauer“.¹⁸² Etwas Unvorstellbares, Unfassbares ist es also, das uns, je nachdem, mit Angst oder Ehrfurcht erfüllt, je nachdem was die Natur der bedrohlichen Sache in uns erweckt. Rudolf Otto beschreibt das Grauen oder Schaudern in seiner Religionsphänomenologie als eine numinose Erfahrung, die sich auf das Göttliche oder Dämonische bezieht.¹⁸³

¹⁷⁸ Vgl. Hiltzer, Ronald / Barth, Daniel: Die Ripley-Saga. Eine lebensweltliche Perspektive zur Alien-Trilogie. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse. 1. Aufl., Nomos Verl.-Ges., Baden-Baden, 1996, S. 59.

¹⁷⁹ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 118.

¹⁸⁰ Vgl. Lopez, Daniel: Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each. McFarland & Company, Jefferson / London, 1993, S. 139.

¹⁸¹ Brauerhoch, Annette: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodram und Horror. Schüren Pressverlag, Marburg, 1996, S. 157 (Fußnote 13).

¹⁸² Menge, Hermann: Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein. Lateinisch-deutsch, deutsch-lateinisch, Berlin: Langenscheidt 2006, S. 252.

¹⁸³ Das Numinose verwendet Otto in diesem Kontext als das Göttliche und als das Wunder des Seins schlechthin. Er setzt Schauer mit „heiligem Schauer“ gleich, wenn er davon spricht, dass der Mensch den Zusatz „heilig“ in diesem Zusammenhang gar nicht brauche, um zu wissen, wovon die Rede sei. Er spricht von „dämonischer Scheu“ oder „panischen Schrecken“, deren Ausgangspunkt die „religiöse Scheu“ ist, aber auch von „gespenstischer Scheu“, die im Verborgenen liegt und die sich ursprünglich im Gefühl für das Unheimliche regt. „Von dieser ‚Scheu‘ und ihrer ‚Roh‘-form, von diesem irgend wann [sic] einmal in erster Regung durchgebrochenen Gefühle eines ‚Unheimlichen‘, das fremd und neu in den Gemütern der Urmenschheit auftauchte, ist alle religionsgeschichtliche Entwicklung ausgegangen.“ (Otto: Das Heilige, S. 16) Durch dieses Gefühl bedingt, entstanden in der Phantasie des Menschen „Dämonen“ wie auch „Götter“. Dabei ist Religion nicht aus der Weltangst entstanden, sondern aus dem „Grauen“, das keiner gewöhnlichen Furcht entspringt, sondern durch das Erspüren des Unheimlichen bereits nahelegt, dass es sich hierbei um etwas handelt, das eher im Bereich des Magischen und Unvorstellbaren angesiedelt ist, das abseits des Natürlichen liegt. (vgl. Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Erw. Neuausg., 1. Aufl., Beck, München, 2014, S. 16 ff.)



Abbildung 7: *Nachtmahr* von Johann Heinrich Füssli¹⁸⁵

Horror vermag auch der *Nachtmahr* auszulösen, der auf dem Menschen lastet und ihm Alpträume beschert (s. Abb. 7). In den Alien-Filmen wird das Motiv des Träumens auf mehreren Ebenen bearbeitet.

Am häufigsten findet sich das Traummotiv in der Dichtung. Es erfüllt dort die verschiedensten Aufgaben: So fungiert der Traum als Gegenwelt zur Wirklichkeit und poetische Einkleidung für Utopien und Idealschilderungen, als Ankündigung bevorstehender Ereignisse der Handlung, als Mittel zur Erhellung der seelischen Verfassung von Personen, als handlungsauslösendes Ereignis und nicht zuletzt als formales Mittel.¹⁸⁴

Immer wieder schlossen und schließen sich Künstler aus verschiedenen Bereichen zusammen, um gemeinsam ein Filmprojekt zu verwirklichen.¹⁸⁶ „*Der Film ist ein Medium, das als Synthese von Dichtung und Malerei betrachtet werden kann.*“¹⁸⁷ Während die Dichtung ohne Bild auskommen muss, um den Traum zu beschreiben, kann die Malerei wiederum das Prozesshafte des Traumes nicht darstellen. Im Film jedoch wird all das möglich und so bezeichnet Bunuel den Film nicht ohne Grund als eine „unbeabsichtigte Imitation des Traums“, denn der Traum wird in diesem Medium nicht nur dargestellt, sondern auch die Zuschauer werden im abgedunkelten Kinosaal gefühlsmäßig an ein, dem Einschlafritual ähnliches Gefühl erinnert, während sie darauf warten, dass die Träume (der Kinoleinwand) sie in eine andere Welt tragen.¹⁸⁸

Johann Heinrich Füsslis proto-romantisches Bild aus dem Jahr 1790 lässt sich – neben Francisco de Goyas berühmten *Capriccio* – als Veranschaulichung der philosophischen ‚Urszene‘ des jungen Hegels nutzen. Denn auch bei Hegel ist es die Nacht, die Zeit des Träumens und dunkler, non-rationaler unbewusster Kräfte, der das ‚leere‘ Selbst ausgeliefert ist. Es ist in Füsslis Darstellung nicht zufällig, dass das ausgelieferte Selbst durch eine junge schutzlos hingestreckte Frau repräsentiert wird, deren Gestik Schrecken und Hingabe an die fremde Gewalt versinnbildlicht. Dieses Befremdliche und Unbekannte ist das Andere der Vernunft. Aber weil das Selbst in dieser nächtlichen Situation leer ist, wird es zugleich zum Anderen der Vernunft, das hier als erschreckend und unheimlich aber zugleich auch als widersprüchlich dargestellt ist: „blutiger Kopf und weiße Gestalt“.¹⁸⁹ (s. Abb. 7)

¹⁸⁴ Tögel, Christfried: *Träume – Phantasie & Wirklichkeit*. Psychologie populär. Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1987, S. 126. (<http://www.freud-biographik.de/traumb9.htm> - Kap.: Traum und Kunst. S. 126-152).

¹⁸⁵ Bildquelle: Tögel: *Träume*, S. 141.

¹⁸⁶ Vgl. Tögel: *Träume*, S. 141.

¹⁸⁷ Tögel: *Träume*, S. 141.

¹⁸⁸ Vgl. Tögel: *Träume*, S. 142 f.

¹⁸⁹ Müller-Funk: *Theorien des Fremden*, S. 44.

Die Alien-Tetralogie bringt die Grundthemen der philosophischen Forschung des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck: Zum einen **das Fremde**, wobei hier das *Ich* besonders zum Tragen kommt; das Ich als Ausgangspunkt für philosophische Betrachtungen. Zum anderen geht es um den **Körper**, und zwar in Bezug darauf, was gegen den Geist und das Bewusstsein steht und was der Körper leisten kann bzw. zu leisten vermag. Schlussendlich spielt **die Technik** eine Rolle, wobei organische Formen hier nicht das sind, was angestrebt wird, sondern vielmehr eine Mischung aus Technischem und Organischem. „*Das von H. R. Giger geschaffene Schreckgespenst namens Alien vereint in sich Lebewesen und Maschine, Organisches und Anorganisches.*“¹⁹⁰

4.2.1. Die Philosophie und das Fremde

Oh, I'm an alien, I'm a legal alien
I'm an Englishman in New York
Oh, I'm an alien, I'm a legal alien
I'm an Englishman in New York.¹⁹¹
Sting

Neben der Angst vor dem Tod, welches das Fremde schlechthin impliziert, spiegeln die Alien-Filme ebenso den Verlust der Eigenständigkeit und der Identität wider.¹⁹² Der Mensch verliert die Kontrolle, nicht nur über seinen Körper, sondern ganz grundsätzlich über alles. „*The horror genre is predominantly concerned with the fear of death [...]*“¹⁹³ Vor allem durch die „erzwungene Geburt“, die ihn zum bloßen „Gebärer“ des Alien degradiert, findet der Identitätsverlust statt.¹⁹⁴ Das macht mitunter den Horror aus bzw. kann als ein Horrorfilm-Motiv bezeichnet werden: „*Identity is an imaginary construct, formed in a state of alienation, grounded in misrecognition.*“¹⁹⁵ Im Horrorfilm ist die „alienation“ die Ursache für das Scheitern der Menschlichkeit. Der Prozess derselben passiert dabei in der Gesellschaft selbst, denn innerhalb dieser kommt es zur Entfremdung, die schließlich von innen heraus zu wuchern beginnt und dem „alien“ (dem Fremden) Tür und Tor öffnet¹⁹⁶. „*Das im Film dargestellte Alien ist daher der Kondensationspunkt einer tiefgreifenden Entfremdung*

¹⁹⁰ Müller, Jürgen (Hg.): Die besten Filme der 70er. Taschen, Köln, 2006, S. 577.

¹⁹¹ Song des britischen Sängers Sting: Englishman in New York. (Album: „...Nothing like the Sun“, 1987)

¹⁹² Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 16.

¹⁹³ Wells, Paul: The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch. Wallflower Publishing, London, 2000, S. 10.

u. vgl. auch: Döring: Erweckung zum Tod, S. 229.

¹⁹⁴ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 19.

¹⁹⁵ Creed: The Monstrous-Feminine, S. 29.

¹⁹⁶ Vgl. Hross: Escape to fear, S. 115.

(alienation) von Mensch und Gesellschaft.“¹⁹⁷ Die Macht des Menschen schwindet im Angesicht solch einer Übermacht dahin. „Ein Wesen mit dem Attribut ‚alien‘ vereinigt also das Fremde, das Wesensandere und das Feindliche in sich.“¹⁹⁸ Hross beschreibt das alien als „transkategorial“, da es durch die Tatsache, dass es sich weder dem Menschlichen noch dem Unbekannten zuordnen lässt, sich jeglichem Kategorisierungsversuch entzieht und zitiert Beehler: „The alien, in other words, always positions itself somewhere between pure familiarity and pure otherness, between the speech of the same and the speech of the other.“¹⁹⁹

Das Wort *alien* bedeutet im Englischen „Das absolut Fremde“, ist jedoch auch die Bezeichnung für einen Immigranten, den „legal alien“.²⁰⁰ Dieses Fremde wird nicht nur anhand des Alien-Monsters thematisiert, sondern auch anhand der in den Filmen vorkommenden Figuren, die teilweise einen Außenseiterstatus innehaben, beispielsweise aufgrund anderer Hautfarbe, Nationalität, Gesinnung oder körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung (z. B.: *Vasquez* in „Aliens“, *Francis Aaron* alias „85“ und *Golic* in „Alien“³ oder *Vriess* in „Alien Resurrection“)

Die Konstruktion des Fremden ist ein Grundmuster filmischen Erzählens. Kaum ein Film kommt ohne die Darstellung von Fremdheiten aus. Die medialen Dramaturgen leben geradezu davon, daß [sic] sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren.²⁰¹

Ein Verstehen ist in Bezug auf das Alien nur über die Erforschung seiner Lebensgrundlage möglich, also über seinen Reproduktionszyklus, da die Motivation nur daraus zu resultieren scheint.

Das Fremde als Fremdes erfordert eine responsive Form von Phänomenologie, die jenseits von Sinn und Regel beginnt, dort, wo etwas uns herausfordert und unsere eigenen Möglichkeiten in Frage stellt, bevor wir uns auf ein fragendes Wissen- und Verstehenwollen einlassen.²⁰²

Bis auf Ripley, die ab dem dritten Teil eine Verbindung zum Alien aufbaut, scheint ein Verstehen wollen/können nicht möglich zu sein. Der Weg kann nur sein, zu akzeptieren, dass andere Lebensformen als die dem Menschen bekannte existieren bzw. existieren können. Das

¹⁹⁷ Hross: *Escape to fear*, S. 115.

¹⁹⁸ Ebd., S. 15.

¹⁹⁹ Beehler, Michael: „Border Patrols“. In: Slusser, George / Rabkin, Edgar (Hg.): *Aliens The Anthropology of Science Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale/ Edwardsville, 1987, S. 32. Zit. n.: Hross: *Escape to fear*, S. 176.

²⁰⁰ Vgl. Gerstenfeld: *Infantile Sexualität in Alien*, S. 25.

²⁰¹ Hicketier, Knut: *Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen*. In: Karpf, Ernst (Hg.): *Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg, 1995, S.21 f. zit. n.: Cuntz: *Kalkulierter Schrecken*, S. 97.

²⁰² Waldenfeld: *Antwort auf das Fremde*, S. 43.

ist es auch, was Science-Fiction möglich zu machen versucht. Das Alien bzw. das außerirdische Wesen steht dabei für ein paradoxes Gedankenspiel: „[...] *sich das Unvorstellbare vorzustellen, oder, pragmatischer, etwas Fremdes in seiner Fremdheit akzeptieren lernen.*“²⁰³ Das Auftauchen des Fremden entwickelt sich immer dann zur Katastrophe, wenn das Furchterregende nicht als Projektion der eigenen Angst begriffen und verstanden wird.²⁰⁴ Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass Filme die reale Lebenswelt des Menschen widerspiegeln, denn alles, was der Mensch erfindet, nur etwas sein kann, was er zu denken in der Lage ist. Gäbe es im Menschen nicht die Angst, so gäbe es keine Horrorfilme. Somit reflektiert der Horrorfilm etwas, das uns bekannt ist und was in uns ist und visualisiert genau das.

Die Menschen können dem Alien nichts entgegensetzen, da es ihnen sowohl von der körperlichen Ausstattung als auch von seiner Reproduktionsart wie von seiner Organisationsstruktur überlegen ist.

The dominant mood of the film is strangeness. The humans cannot effectively connect with each other and with their culture to get rid of the monster. Surrounded by high technology their efforts with cattle-prods and flame-throwers seem woefully inadequate. They are controlled by a computer – ‘Mother’ – and are easily manipulated.²⁰⁵

Die Protagonisten aller vier Filme bewegen sich außerdem beinahe ausschließlich in dunklen, engen Räumen, in Tunnelsystemen oder Maschinenräumen und obwohl das Motto jedes Mal heißt: „Wir müssen zusammen bleiben“, ergeben sich unentwegt Situationen, in denen sich Besatzungsmitglieder plötzlich alleine in einem Raum, einem dunklen Schacht oder einem unübersichtlichen Labyrinth aus Gängen wiederfinden.

Für Freud hat das Unheimliche mehrere Quellen: Er unterscheidet zwischen der Angst vor Dunkelheit und Alleinsein, die er auf den Rest einer Ur-Trennungsangst zurückführt, und tatsächlich ist es ein häufiger Kunstgriff des Horrors, den Helden allein in einen dunklen Raum zu lassen, der das Auftauchen eines bösen Wesens ankündigt.²⁰⁶

Schaffen sie es zwischendurch ans Tageslicht, so befinden sie sich immer auf einem unwirtlichen Planeten, der weder Vegetation noch Sonnenlicht preisgibt und durch seine Stürme und seine, für den Menschen nicht erträglichen Temperaturen, an eine *dunkle*

²⁰³ Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1980, S. 40.

²⁰⁴ Vgl. Brunotte, Ulrike: Im Spiegel des Grauens. In: Schäffter: Das Fremde, S. 200.

²⁰⁵ Robertson: Narrative sources of Alien, S. 179.

²⁰⁶ Gerstenfeld: Infantile Sexualität in Alien, S. 27.

Vorhölle, a dark limbo, wie es im Drehbuch des ersten Teils heißt, erinnert. (EXT. PLANET – DAWN The trio moves through a dark limbo.)²⁰⁷

4.2.2. Die Philosophie und der Körper

Im 20. Jahrhundert wurde die Frage nach dem Körper relevant in der Phänomenologie. Zuvor beschäftigten sich die Philosophen vorzugsweise mit der Seele und/oder dem menschlichen Verstand. Dem Körper wurde kaum Beachtung geschenkt, vielmehr wurde er reduziert auf seine Funktionen und seine Zusammensetzung und er wurde, um die geistigen Höhen zu erklimmen, als entbehrlich angesehen.²⁰⁸ „*Um also die wahren Ursachen für das Handeln des Menschen zu erkennen, schreibt Platon, müsse der Mensch sich von seinem Körper lossagen und sich dem zuwenden, was darübersteht.*“²⁰⁹ Die Philosophie des Körpers lohnt sich jedoch insofern, als sie der Frage nach dem Sinn der leiblichen Existenz nachzugehen versucht. Von großer Bedeutung ist hierbei auch, dass der Körper dafür verantwortlich ist, dass uns früher oder später der Tod ereilt.²¹⁰ Der Körper ist für uns etwas Schicksalhafteres und trotz der Tatsache, dass es möglich ist, ihn bis zu einem gewissen Grad zu beeinflussen, zu steuern und zu formen, gibt er, soweit unsere Forschung heute auch reicht, zu irgendeinem Zeitpunkt auf und wir hören damit auf, zu existieren.²¹¹ „*Der Tod ist der Einbruch der Abwesenheit des Anderen in die eigene Gegenwart.*“²¹²

Der Körper steht in der Alien-Film-Reihe im Zusammenhang mit dem Tod, der Sexualität und der Zeugung aber auch mit dem Eindringen in das Ureigene. Döring nennt es das „Grauen der reinen Natur“²¹³ (s. Kap. 2. Das Fremde, S. 15 f.). Die Tetralogie inszeniert den Einbruch in den Körper. „*Der Science Fiction-Film stellt normalerweise nicht den natürlichen Geburtsvorgang des Menschen dar, sondern eine Anomalie/Abnormalität desselben.*“²¹⁴ Bedroht ist der Mann in seiner Sexualität, die hier durch die tödliche Geburt verkehrt wird. „*The Alien trilogy addresses the effects of feminism on patriarchy and male sexuality. Thus, rather than a political culture feeling under threat (as in the 1950s), it is now (White) male*

²⁰⁷ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 202 u. vgl.: http://www.dailyscript.com/scripts/alien_shooting.html

²⁰⁸ Vgl. Marzano, Michela: Philosophie des Körpers. Diederichs Verl., München, 2013, S. 7 f.

²⁰⁹ ebd. S. 17.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 12.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 8 ff.

²¹² Bahr, Hans-Dieter: Den Tod denken. Fink, München, 2002, S. 85. Zit. n.: Döring: Erweckung zum Tod, S. 229.

²¹³ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 203.

²¹⁴ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 17.

sexual culture that feels threatened.“²¹⁵ Eine Verkehrung der Werte findet außerdem durch die organische Symbiose statt. In der Filmreihe geht es um ein *Parasitenthema*.

Die Vorstellung, von einem Parasiten befallen zu sein, hat also immer schon Ekel und Angst vor Dämonen hervorgerufen. Das Traumbild des parasitären Haut- oder Bandwurmes, des Blutegels, oder des pilzartigen Gewächses in der Haut, die langsam zerfressen wird, ist stets mit Ekel und Abscheu verbunden, die der zerstörerischen Nähe eines Elternteils gelten.²¹⁶

Während Fritsch und Lindwedel die gesamte Alien-Reihe als Totentanz im Weltraum²¹⁷ bezeichnen und auch Lutz Döring sich mit seiner Dissertation „Erweckung zum Tod“ dem Totentanz anschließt, wird das Eindringen in den Weltraum bei Brauerhoch als Kopulationsmetapher²¹⁸ gedeutet.

Es handelt sich um einen Kampf zwischen zwei weiblichen Wesen, die zu Beginn je eine andere Spezies repräsentieren. Auf der einen Seite steht die eierlegende, bedrohliche Alien-Queen, auf der anderen Seite die atypische Heldin. Im Fokus steht die Frau als Heldin ohne Mann im Hintergrund, die Heldin als *final girl*, die Frau, die mutiert, die Frau, die sich mitten unter Straftätern aufhält. Das Fremde wechselt permanent sein Gesicht. „*Mit Ripley und der Königin prallen zwei mütterliche Prinzipien aufeinander, die nicht mehr klar durch eine Gut- und Böse-Differenz getrennt sind: Beide sind bereit, für ihre Nachkommen alles auf sich zu nehmen, wenn nötig, sich selbst zu opfern.*“²¹⁹ Alexandra Rainer beschreibt Ripley über die vier Filme hinweg in unterschiedlichen Kontexten als die *monströse Mutter* in „Alien“, als *phallische Frau* in „Aliens“ und ebenso als die *gute Mutter* in „Aliens“.²²⁰ In Bezug auf die phallische Frau heißt es da:

Unverkennbar maskiert sich die Frau ‚phallisch‘, aber das geschieht vornehmlich auf der symbolischen Ebene. Sie repräsentiert die geschlechtliche Macht des Mannes, der ohne sie ein schwächtiges und bescheidenes Nichts wäre. Aber sie ist dieser Phallus nur insofern, als sie sich auf den Phallus, den der Mann besitzt bezieht.²²¹

Der menschliche Körper hält dem Alien nicht Stand. Aus diesem Grund will die Firma das außerirdische Wesen auch als biologische Waffe haben und einsetzen. Und nicht nur, dass es den menschlichen Körper zu zerstören vermag, vermehrt es sich zugleich durch diesen. Das

²¹⁵ Hayward: Key Concepts, S. 304.

²¹⁶ Flöttmann: Angst, S. 154.

²¹⁷ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 117.

²¹⁸ Brauerhoch, Annette: Die gute und die böse Mutter, S. 159.

²¹⁹ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 123.

²²⁰ Rainer, Alexandra: Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm. Verlag, Turia + Kant, 2003, s. Inhaltsverzeichnis. o. S.

²²¹ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 271.

Alien als Waffe eingesetzt, hätte eine Invasion unvorstellbaren Ausmaßes zur Folge und diese Invasion soll in jedem der Filmteile aufgehalten werden.

Die Alien-Filme spielen mit dieser Invasionsgefahr.²²² Ist das Alien einmal auf der Erde, würde es die gesamte Spezies Mensch ausrotten. Dieser Angst wird im Übrigen auch im Film „Species“ geweckt.

4.2.3. Die Philosophie und die Technik

Der künstliche Mensch ist ein Haupt-Thema in der Science Fiction. Auf der einen Seite ist er, in welcher Form auch immer (Cyborg, Roboter, Monster oder Alien), Sinnbild für die Begegnung mit dem Fremden und Andersartigen schlechthin.²²³ „*In der Konfrontation mit dieser Andersartigkeit wird uns ein Spiegel vorgehalten – dadurch können wir uns selbst klarer sehen und besser verstehen.*“²²⁴ Auf der anderen Seite lässt das Dasein oder auch nur der Gedanke an die Möglichkeit künstlicher Intelligenz uns nach dem Mensch-sein, nach dem Menschen an sich fragen. Schon Schelling sagte in Bezug auf Natur und Technik: „*Weit entfernt also, daß der Mensch und sein Thun [sic] die Welt begreiflich mache, ist er selbst das Unbegreiflichste und treibt mich unausbleiblich zu der Meinung von der Unseligkeit alles Seins [...].*“²²⁵ Und was macht den heutigen Menschen schlussendlich aus, neben der ganzen Künstlichkeit um ihn herum? „*Ist er nicht selbst nur noch ein künstliches Wesen, ein Produkt seiner Umwelt, des Lebensraums Großstadt, der mechanischen Arbeitswelt, der Medien?*“²²⁶ Die Androiden spiegeln dem Menschen dabei das wider, was ihm selbst abhandengekommen zu sein scheint,²²⁷ aber auch das, was nur dem Menschen gehört und was wir bis jetzt keinem künstlichen Menschen im Stande sind, zu geben: Unseren Geist, das menschliche Bewusstsein. „*Genau an diesem Punkt hakt auch die gegenwärtige Leib-Seele-Diskussion ein: Wie und woher kommt es, dass unser bewusstes Erleben diese besonderen Qualitäten hat [...].*“²²⁸ Der Mensch träumt seit jeher von künstlich hergestellter Intelligenz, denn er will

²²² Vgl. Koch, Markus: Alien-Invasionsfilme. Die Renaissance eines Science-Fiction-Motivs nach dem Ende des Kalten Krieges. diskurs film Verlag, München, 2002, S. 242.

²²³ Vgl. Rowlands, Mark: Der Leinwandphilosoph. Große Theorien von Aristoteles bis Schwarzenegger. Rogner & Bernhard, Berlin, 2009, S. 11.

²²⁴ ebd., S. 11 f.

²²⁵ Schelling, Friedrich W. J. v.: Philosophie der Offenbarung: Erstes und zweites Buch, 1858 (= Schellings Werke, Münchner Jubiläumsdruck; n. d. Orig.-Ausg. in neuer Anordnung, hg. von Manfred Schröter, sechster Ergänzungsband) Beck, München, 1954, S. 7.

²²⁶ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 24.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Ebd., S. 68.

nicht nur Vater, sondern auch Schöpfer seinesgleichen sein.²²⁹ Hross erwähnt in diesem Zusammenhang Telotte und seine Ausführungen in Bezug auf den Wunsch nach der Verdoppelung des menschlichen Körpers, der jedoch Gefahren in sich birgt. Telotte sieht in diesem Drang nach Verdoppelung einen gefährlichen „faustischen Trieb“ verborgen, der von der Faszination für die Wissenschaft ausgeht, gleichzeitig aber auch einen „prometheischen Trieb“, da er der Menschheit verspricht, ausschließlich Segen zu bringen.²³⁰

Gebaut wurden Automaten, die mechanisch funktionierten, bereits zu Zeiten Herons von Alexandria.²³¹ In der philosophischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts wird der Mensch beispielsweise im französischen Materialismus als *home-machine* entworfen und auch, für die Zeit, fortschrittliche Automaten wie die „künstliche Ente“ von 1738, „der Schreiber“ von 1774 oder auch der „schachspielende Türke“ von 1768 erblickten das Licht der Welt.

Der Wunsch nach der Erzeugung eines Wesens, das dem Menschen gleicht, findet außerdem ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts in der Literatur seinen Wiederhall. E.T.A. Hoffmann hat sich des Themas beispielsweise in seinen Werken „Die Automate“ und „Der Sandmann“ angenommen, Ludwig Achim schrieb „Isabella von Ägypten“ und Mary Shelley handelte das Thema rund um den künstlichen Menschen in „Frankenstein“ (1818) und „The New Prometheus“ (1818) ab. The „New Prometheus“ ist bis heute bekannt als vorbildhafte Konzeption eines künstlichen Menschen.²³² Die viktorianische Gruselgeschichte „Frankenstein“ kann als erster Science-Fiction-Roman bezeichnet werden, bearbeitet mitunter das Motiv des „wahnsinnigen Wissenschaftlers“, des „mad scientists“ und wurde zur Grundlage vieler weiterer Geschichten und Filme dieser Art.²³³ „*Mary Shelley hat mit ihrer Frankenstein-Erzählung den Grundstein für zwei typische Figurentypen der Science-Fiction*

²²⁹ Vgl. Hienger, Jörg: Literarische Zukunftspantastik. Eine Studie über Science Fiction. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1972, S. 131.

²³⁰ Telotte, J. P.: Human artifice and the Scienc Fiction Film. In: Film Quarterly 36, Nr.3, 1983, S. 45. Zit. n.: Hross: Escape to fear, S. 103.

²³¹ Vgl. Richter, Siegfried: Wunderbares Menschenwerk. Aus der Geschichte der mechanischen Automaten. Leipzig, 1989, o. S. Zit. n. Friedrich, Hans-Edwin: Androiden, Roboter, Kyborgs und künstliche Intelligenzen. Die literarische Reflexion der Interaktion von Mensch und Maschine. In: Schmidinger, Heinrich / Sedmak, Clemens (Hg.): Der Mensch – ein „animal rationale“? Vernunft – Kognition – Intelligenz. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004, S. 126.

²³² Vgl. Berr Marie-Anne: Frauenprothese – Prothesenfrau. In: Glaser, Horst Albert / Kaempfer, Wolfgang (Hg.): Maschinenmenschen. Referate der Triestiner Tagung. Frankfurt / Main [u. a.], 1988, S. 43-55. Zit. n.: Friedrich: Androiden, Roboter, Kyborgs, S. 126.

²³³ Vgl. Nottingham, Stephen: Genetisch modifiziertes Kino: <http://www.blue-genes.de/textarchiv/nottingham.pdf> - S. 1.

gelegt, [...] den verrückten Wissenschaftler, beziehungsweise ‚mad scientist‘, und den künstlichen Menschen, Androiden, Replikanten.“²³⁴

In den Vierzigerjahren erlangte Asimov mit seinen Robotergeschichten, aber vor allem mit seinen Roboter-Regeln, die bis heute in Film und Literatur als Maßstab herangezogen werden, Bekanntheit.²³⁵ Obwohl immer wieder davon die Rede ist, Asimovs Gesetze hätten zur Entwicklung der Computertechnik beigetragen, sind diese in der Realität nicht umsetzbar.²³⁶ Es bleibt demnach das Unberechenbare und Unheimliche erhalten, das den künstlichen Menschen ab dem Beginn seiner Erschaffung umhüllt. „*Der künstliche Mensch tritt als Fast-Mensch auf, als Täuschung, als eine in die heimische Welt eintretende, nicht mehr ganz fassbare und kontrollierbare Variable.*“²³⁷ (s. Kap. 2. Das Fremde, S. 12 f.)

Dass er in der Literatur in den meisten Fällen als Antagonist auftaucht, bestätigt diese Vermutung, denn nicht nur in „Frankenstein“ oder „Sandman“ ist der künstliche Mensch ein „Motiv des Horrors“, sondern auch in den viel älteren Legenden, die sich um den Golem und den Homunculus ranken, ist das Schauerhafte und Fürchterliche enthalten.²³⁸

In erster Linie dürfte es wohl die Scheu vor den unverständenen Vorgängen im Inneren einer „Denkmaschine“ sein, die in zahlreichen Menschen Mißtrauen [sic] gegenüber diesen Erzeugnissen moderner Technik keimen läßt [sic]. Niemand fühlt sich einem Auto überlegen, das schneller läuft, als der Mensch es vermag. Nichts Mysteriöses, nichts Geheimnisvolles verbirgt sich für den Menschen unserer Zeit hinter dieser Fähigkeit. Die elektronischen Datenverarbeitungsanlagen, die – wie ihr Name korrekt zum Ausdruck bringt – lediglich Daten verarbeiten, können auch nur besser rechnen als der Mensch.²³⁹

In den vier Alien-Filmen kommen Androiden in unterschiedlichster Funktion und Aussehen vor. Und nicht nur dem Fremden und Bösen in Form des Aliens scheint der Mensch ausgeliefert zu sein, sondern auch dem künstlichen Menschen. Faulstich hat dazu vier Darstellungsvarianten²⁴⁰ angeführt, welche die Furcht vor dem künstlichen Menschen zu begründen versuchen:

1. Das technische Unverständnis gegenüber dem künstlichen Menschen
2. Kontrollverlust
3. Menschenähnlichkeit und Menschenersatz

²³⁴ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 62.

²³⁵ Vgl. Friedrich: Androiden, Roboter, Kyborgs, S. 127.

²³⁶ Vgl. Seeßlen: Science Fiction, Bd. 1, S. 37.

²³⁷ König, Jan C. L.: Der Fluch der bösen Tat. Akzeptanz und Diskurs des menschenähnlichen Roboters in Fiktion und Realität. In: Faulstich, Werner (Hg.): Das Böse heute. Formen und Funktionen. Wilhelm Fink Verl., München, 2008. S. 284.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Krause, Manfred / Schaudt, Götz F. (Hg.): Computer-Lyrik. Droste, Düsseldorf, 1967, S. 8. Zit. n.: König: Der Fluch der bösen Tat, S. 284 f.

²⁴⁰ König: Der Fluch der bösen Tat, S. 286.

4. Das ethische Problem von Schöpfung und Identität

Das technische Unverständnis spiegelt dabei die Selbstüberschätzung des Menschen als Schöpfer wider, der Kontrollverlust beispielsweise kann sich wiederum in der Angst vor einer möglichen Rebellion der Roboter gegenüber seinen Schöpfern äußern, während die Menschenähnlichkeit die Befürchtung im Menschen auslöst, er könne durch die Maschine ersetzt oder von dieser im schlimmsten Falle gar dominiert werden.²⁴¹ Dabei ist nicht immer nur der Mensch derjenige, der etwas zu befürchten hat, sondern gleichermaßen die künstlichen Menschen, was anhand des Romans „Do Androids Dream of Electric Sheep?“²⁴² von Philip K. Dicks ersichtlich wird, in dem Androiden von Kopfgeldjägern gejagt und getötet werden.²⁴³ König betont wiederum, dass, und er macht es an der Holzpuppe *Pinocchio* fest, der Erschaffene möglicherweise dieselben Befürchtungen hat wie sein Schöpfer, nämlich die der Ersetzbarkeit²⁴⁴ und zugleich den sehnsüchtigen Wunsch danach hegt, seinem Schöpfer in seiner Menschlichkeit gleich zu werden und damit eine eigene Identität zu erlangen und ein einzigartiges Individuum zu sein.

Der zentrale Computer „Mother“ und in „Alien Resurrection“ „Father“ ist ebenfalls zu nennen, wenn es um Maschinen und künstliche Intelligenz geht, vor allem weil „Mother“ den Besatzungsmitgliedern viele Tätigkeiten erleichtert oder ihnen diese gänzlich abnimmt. Döring verweist jedoch darauf, dass es sich hier immer noch um sehr „altmodische“ Varianten eines Computersystems handelt.

Das Firmennetz und die mit Steuerungsfunktionen betrauten Zentralrechner der Schiffe (Mutter und Vater (Teil 4)) tragen zwar zur Marginalisierung des Humanums durch seine eigenen Erzeugnisse bei, indem sie die Besatzungen von verantwortlichen Tätigkeiten teilweise entbunden und damit in der Regel auf Hilfs- und Reparaturarbeiten im Dienst der Maschine reduziert haben, aber sie sind – so wie sie auftreten – noch ganz „klassische“ Informationsmaschinen ohne offensichtliche künstliche Intelligenzleistungen; direkt von den Herren der Company für ihre Zwecke manipulierbar und re-programmierbar.²⁴⁵

In der Alien-Tetralogie spielt die Wissenschaft insgesamt eine bedeutende Rolle und zwar nicht nur in Bezug auf den künstlichen Menschen, sondern auch in Bezug auf die Erforschung des Weltraums und die Suche nach fremden Leben generell. Es sind zwei Welten, die hier aufeinander prallen: Auf der einen Seite stehen die Menschen (sinnbildlich eine Familie in schlechter Umgebung auf einem unbewohnbarem Planeten), auf der anderen Seite die Alien-Wesen, die in der Literatur häufig mit einem Insektenstaat verglichen werden. „*The conflict*

²⁴¹ Vgl. König: Der Fluch der bösen Tat, S. 285 f. u. vgl. dazu auch: Seeßlen: Science Fiction. Bd. 1, S. 39.

²⁴² Anm. d. Verf.: Der Roman wurde von Ridley Scott unter dem Titel „Blade Runner“ verfilmt.

²⁴³ Vgl. Seeßlen: Science Fiction, Bd. 1, S. 40.

²⁴⁴ Vgl. König: Der Fluch der bösen Tat, S. 285.

²⁴⁵ Döring: Erweckung zum Tod, S. 294.

between human and monstrous is that of humanity versus insects."²⁴⁶ Die Aliens sind dem Menschen böse gesinnt, daher müssen sie bekämpft werden. Diese Aufgabe wird vom Militär übernommen. Das Muster, das hier bedient wird, ist, dass Wissenschaftler und Militär immer irgendwann aneinandergeraten: Die Wissenschaftler wollen das „Ding“ leben lassen (sie repräsentieren die Technik und ihren Fortschritt), das Militär will es töten und die Wissenschaftler sind letztlich auch froh darüber, dass sie es tun. Eine Ausnahme stellt „Alien Resurrection“ dar. Weil die Forscher die von ihnen produzierte Katastrophe nicht wahrhaben wollen und bis zum Ende uneinsichtig und unbelehrbar fortschreiten, müssen sie mit dem Tod bezahlen (s. Kap. 5.4.8. Die Firma, S. 134).

Die Firma will sich das Alien zu Eigen machen. Diese Vorgehensweise erinnert an die Ausbeutung Afrikas und anderer Länder. So will die Firma nun auch den Weltraum kolonialisieren und ausbeuten und das Alien ist etwas, das zu haben sich lohnt, z.B. als biologische Waffe für den eigenen Profit.²⁴⁷ *„Soweit der Mensch auch in den Weltraum vordringt, so wenig ist er in der Lage, sich selbst zu überschreiten. Er bleibt Körper, und seine Welt bleibt die des Kapitals und der Ausbeutung.“*²⁴⁸ So lässt sich das profitgierige Verhalten ebenso im Weltraum wiederfinden, die Menschen streifen es nicht einfach auf dem Weg ins Weltall ab.²⁴⁹ Das geht auch damit einher, dass die Wissenschaftler damit beauftragt sind, das Alien zu erforschen, doch nicht nur das, denn um das Alien als effektive biologische Waffe nutzen bzw. einsetzen zu können, muss das Alien unter Kontrolle gebracht werden. Die Wissenschaftler müssen bzw. wollen es zähmen. Das bereits erwähnte Science-Fiction-Motiv der „mad scientists“ wird aufgegriffen und dabei erscheinen die Forscher wie die kolonialen Entdecker, in ihrem Drang, Exemplare vom Alien wie auch von Klon-Fehl-Versuchen aus- und zur Schau zu stellen (s. Kap. 2. Das Fremde: S. 8).

²⁴⁶ Constable, Catherine: *Becoming the Monster's Mother. Morphologies of Identity in the Alien Series*. In: Kuhn Annette: *Alien Zone II. The Spaces of science fiction cinema*. Verso, London / New York, 1999, S. 186.

²⁴⁷ Vgl. Seeßlen: *Science Fiction*. Bd.1, S. 360.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. Ebd.

5. Filmanalyse

5.1. Das Fremde in „Alien“

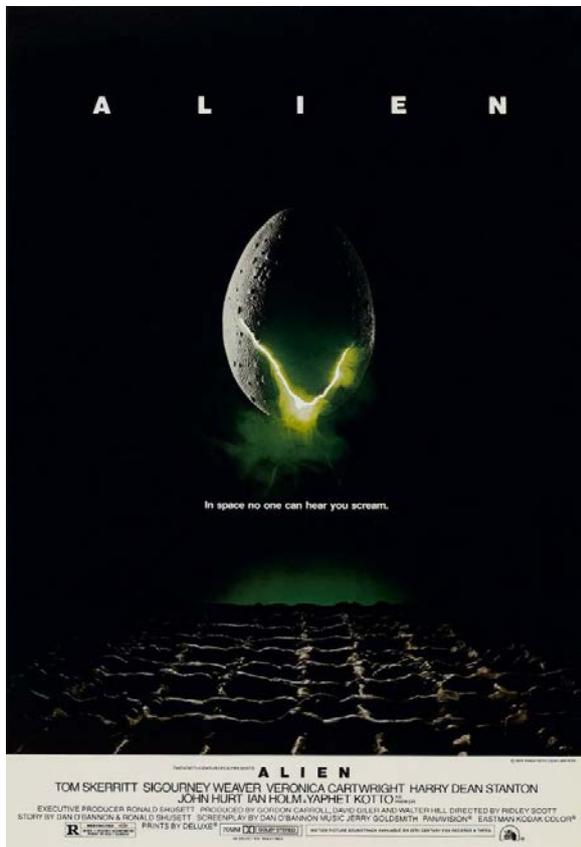


Abbildung 8: Filmplakat zu Alien 1979

Der Film „Alien“ ist eine Mischung aus verschiedenen Filmgenres. Er vereint in sich Elemente des Slasher-Films und des Haunted House-Genres. Im ersten Teil ist er Science-Fiction-Film während er sich im zweiten Teil zum Horrorfilm wandelt.²⁵⁰ Fritsch vergleicht „Alien“ mit einem Thriller, „[...] in dem der vermeintliche Hauptakteur als Jäger immer mehr zum Gejagten wird, [...].“ Auch Döring ist der Ansicht, dass der Film wie ein Thriller durch seine *present tense suspense* besticht, da der Zuschauer mit den Figuren mit bangt und nie mehr weiß als diese.²⁵¹ Darüber hinaus „*ist Alien wie eine einzige Wachphase zwischen zwei Tiefschlafphasen inszeniert, die aber im Fortgang ihren Charakter ändert, und sich als das ‚Erwachen‘ innerhalb eines Traumes in*

einen Alptraum hinein zu erweisen scheint.“²⁵²

Eine nähere Betrachtung des deutschen Untertitels „*Das Wesen aus einer fremden Welt.*“ lohnt sich überdies: Es handelt sich demnach um ein namenloses Wesen, dessen Welt eine unbekannte ist. Das Alien ist auf dem Planeten, wo es von der Besatzung der Nostromo entdeckt wird, nicht heimisch und es wird auch nicht herausgefunden, woher es kommt oder stammt. Deshalb wird es auch als „Alien“ benannt, als Fremdes – ihm wird kein eigener und somit kein individueller Name zuteil. Es hat keine Persönlichkeit, sondern ist vielmehr etwas Omnipotentes, eine undefinierbare Gefahr, die nicht zu fassen ist. Das Bedrohliche ist das Unbekannte, das schlichtweg Fremde, das nirgends zugeordnet werden kann. „[...] *the alien*

²⁵⁰ Vgl. Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 26.

²⁵¹ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 221.

²⁵² Ebd., S. 226.

ship and its dead crew belong equally formidably to an ,elsewhere‘ for which we are realitvely unprepared.“²⁵³

Van Leuwen

The analysis team found no physical evidence of the creature you describe. [...]

Ripley

[...]Ma'am, I already said it was not indigenous. It was a derelict spacecraft. An alien ship. It was not from there. Do you get it? We homed in on its beacon.

ECA REP

And found something never recorded once in over 300 surveyed worlds.²⁵⁴

Es kann als dramaturgischer Kunstgriff bezeichnet werden, dass das Alien im Film nur schemenhaft bleibt und kaum lange gezeigt wird, sodass die Besatzung dadurch erst richtig in Paranoia verfällt. In „The beast within. Making Alien“ wird die Nähe zu Hitchcocks künstlerischer Arbeitsweise angesprochen. *„I think he took a lot of techniques from Alfred Hitchcock in the sense that you don't really see everything. The Imagination is used. And I think that's what made it so terrifying.“*²⁵⁵

5.1.1. Inhalt

„Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt“ handelt von der Besatzung des Raumschiffes Nostromo, einem Erzfrachter, welcher von der Firma Weyland-Yutani ausgesendet wurde und zu Beginn des Films nach einer ausgedehnten Reise durch das All wieder in Richtung Erde unterwegs ist, jedoch durch ein Funksignal, einen scheinbaren Notruf, vom Bordcomputer MU/TH/UR in Richtung des Himmelskörpers Zeta2 Reticuli umgelenkt wird. Im Prozess der Kursänderung weckt der Bordcomputer auch die 7-köpfige Mannschaft aus dem Kälteschlaf. Das Protokoll schreibt vor, dass bei Notrufen Hilfe geleistet werden soll. Ein paar Crew-Mitglieder stehen dem Funksignal skeptisch gegenüber und wollen sich keiner unnötigen Gefahr aussetzen.

Die Mannschaft landet schließlich auf dem Planetoiden (Acheron) LV-426, um dem Funksignal auf den Grund zu gehen. Während Teile der Crew das Wrack eines Raumschiffes finden und dieses begehen, analysiert Ripley an Bord der Nostromo das Funksignal und beginnt, den Verdacht zu hegen, dass es sich bei dem Funksignal nicht um einen Notruf,

²⁵³ Robertson, Robbie: Some narrative sources, S. 178. Vgl.: Thomson: The Alien Quartet, S. 68.

²⁵⁴ As (spec. ed.): 12:00-12:45.

²⁵⁵ Bonus-DVD 5: Alien: The Beast Within: Making Alien: Star Beast. Developing the Story: 00:00:33-00:00:46 - female voice.

sondern eher um eine Warnung gehandelt hat. Kane, ein Besatzungsmitglied der Nostromo, findet auf dem außerirdischen Raumschiff eine Kammer mit lauter Eiern. Nachdem Kane von dem Inneren des Eis angegriffen wird, seinen Helm durchschlägt und sich in seinem Gesicht festklammert, wird er von Dallas und Lambert zur Nostromo zurückgebracht, wo Ripley ihnen den Eintritt verwehrt. Ash jedoch öffnet ihnen die Zugangsschleuse. Auf diese Art und Weise wird das außerirdische Wesen, das Alien eingeschleust. Das Alien tötet im Verlauf der Handlung fünf der Besatzungsmitglieder der Nostromo. Es stellt sich heraus, dass der Wissenschaftsoffizier Ash ein Androide ist, der aufgrund der Programmierung der Firma nicht für die Mannschaft kämpft, weshalb er bekämpft und zerstört wird. Am Ende ist nur noch Ripley am Leben, die den Kampf gegen das Alien antritt und es vernichtet. Mit dem Bordkater begibt sie sich in den Tiefschlaf bzw. Kälteschlaf und tritt die Rückreise zur Erde an.

5.1.2. Raumstrukturen

Große Bedeutung in der Analyse kommt den Raumstrukturen zu. Zum einen geht es darum, wie sich die Charaktere durch diese Räume bewegen und welcher Art die Räume beschaffen sind, zum anderen, wie die Raumstrukturen sich auf die handelnden Figuren auswirken, welche Gefühle und welche Ängste sie in ihnen wecken bzw. auslösen.

In Bezug auf Ellen Ripley lassen sich „normale“ Raum- bzw. Lebensbedingungen aufgrund ihrer ausschließlichen Existenz im Weltraum und in Raumschiffen kaum mehr wiederfinden.

So wie Ripley offenkundig aus der Normalbiographie, aus dem allgemein-menschlichen Zeitkontinuum herausgeschleudert worden ist, so ist auch ihr Lebensraum aus den Fugen geraten: Sie bewegt sich fast ständig in absonderlichen Räumen: in engen, künstlichen zum einen und in endlosen, natürlichen zum anderen zugleich.²⁵⁶

Besonders in den Fokus gerät dabei die organische Struktur der Gänge des Raumschiffes, die an den Geburtskanal, schlechthin an die weibliche Anatomie erinnern. Mother bzw. Mutter, das Raumschiff evoziert den Mutterleib.²⁵⁷ Ein weiterer „Mutterleib“, jedoch in anderer Form, wird auch auf dem unwirtlichen Planeten erforscht, auf welchem sie landen. *„Durch eine sehr deutlich vaginale Öffnung zwischen zwei gespreizten Beinen gehen die Helden hinein in eine andere, viel echtere Gebärmutter: Hier ist alles dunkel und warm, organisch, die Gänge erinnern an Gedärme, die Wände sind wie Rippen.“*²⁵⁸

²⁵⁶ Hiltzer: Die Ripley-Saga, S. 61.

²⁵⁷ Vgl. Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 30.

²⁵⁸ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 30 f.

Die Betrachtung des Raumschiffes verleitet dazu, die langen Korridore als das Innere eines mütterlichen Körpers anzusehen; mit dem Schlafraum und seinen Tiefschlaf-Behältern als Gebärmutter²⁵⁹ (Verweis zu Kap. 2.1. Angst, S. 18).

Das gesamte All kann als großer Mutterleib bzw. als Gebärmutter „womb of space“²⁶⁰ gedeutet werden, in den die Astronauten aufbrechen (alle männlich), um aus dem Weiblichen, Sexuellen auszubrechen.²⁶¹ „Because the exploration of space is pitted as a sexual enterprise (Man defining himself against the mysterious Feminine), it is not unusual for science-fiction films to depict close encounters of any kind in sexual terms.“²⁶²

Das Raumschiff Nostromo sollte nach Ridley Scotts Ideen Assoziationen an “Raffinerie, Flugzeugträger, Kathedrale und gotisches Schloss” wecken.²⁶³ „Die dunklen Gänge des Schiffs und die beständige Dunkelheit des Weltraumraums erinnern an den Film Noir.“²⁶⁴

Der Planet, auf dem die Crew durch das angebliche Notsignal gelandet ist, wird unterschiedlich bezeichnet. Beispielsweise von Ash in Bezug auf die Atmosphäre als „almost primordial, fast wie in der Urzeit“²⁶⁵ oder als Vorhölle. „Der Weltraum als Unterwelt ist Ort der Einsamkeit, der Leere, der Schatten.“²⁶⁶ Eine Verbindung zum Minotaurus, der mythologische Figur, wird ebenfalls hergestellt und das Raumschiff verglichen mit dem *monoischen Labyrinth*, in dem der Minotaurus Menschen verspeiste. Das Alien stammt somit aus einer Urszenenphantasie.²⁶⁷ Auch das Ei entspringt im Übrigen solch einer Urszenenphantasie (s. Abb. 12, S. 61).

Und das auf einem unbekanntem Planeten entdeckte fremde Schiff wiederum markiert den Eingang zur Unterwelt. Dramaturgisch wird diese Impression bestätigt durch den Gang der Handlung: Die Mannschaft kann, nachdem sie ihren Fuß in die Unterwelt gesetzt hat, dem bizarren Schattenreich des Todes nicht mehr entfliehen.²⁶⁸

Ebenso wird Ripley, obwohl sie überlebt, in den nächsten Teilen nie wieder ganz ins Reich der Überlebenden zurückfinden.²⁶⁹

²⁵⁹ Vgl. ebd, S. 29.

²⁶⁰ Gallardo: Alien-Woman, S. 5.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Ebd, S. 5.

²⁶³ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 25.

²⁶⁴ Koebner: Filmgenres. Science Fiction, S. 327.

²⁶⁵ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 31.

²⁶⁶ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 33.

²⁶⁷ Vgl. Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 31.

²⁶⁸ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 33.

²⁶⁹ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 33.

Die versteinerte Leiche, die von der Crew der „Nostromo“ gefunden wird, stellt somit den Eingang in das „Totenreich“ dar, das ebenso an Massengräber erinnert.²⁷⁰

Die Erforschung des Fremdraumschiffes erweist sich also in einem gewissen Maße durchaus als eine bössartige und verdrehte Version einer Urszenenphantasie, in der der männliche Protagonist für die adulte Fortsetzung seiner kindlichen Sexualforschung nach den Ursprüngen bestraft wird, indem er selber von einer parasitären Fremdspezies befruchtet wird.²⁷¹

Diese Bestrafung trifft als erstes Kane, der seiner Neugier erliegt und sich über das entdeckte, fremdartige Ei beugt.²⁷²

Das Schiff sieht überdies eher wie eine Konstruktion aus dem vorigen Jahrhundert aus und es mutet verwunderlich an, dass es durch den Weltraum schwebt.²⁷³ Technisch wirkt alles nicht sehr weit fortgeschritten, was es dem Zuschauer jedoch ermöglicht, sich mit dieser „wahrscheinlicheren“ Darstellung von Zukunft gut zu identifizieren, da bis auf die Weltraumreise an sich nichts sehr futuristisch wirkt, sondern eher, als wäre die Zeit in der heutigen Gegenwart des Menschen stehen geblieben. *„Das erste Grauen dieser Zukunft ist es, zu sehen, wie wenig sich ändert, wenn der technologische Sprung nach vorn und in den Weltraum gelungen ist. Aus der weißen, unschuldigen Weltraum-Technologie ist eine grafitblaue Arbeitsmaschine geworden.“*²⁷⁴

Ein weiterer bedeutender Raum in „Alien“ ist der Speisesaal und das in jedem der fünf Filme. Durch die Ereignisse im Speisesaal können Hierarchien der Mannschaft gedeutet werden und das Fremde wird durch abweichende Szenen der Essensaufnahme, der Analogie zwischen Sex und Essen oder auch der Gier nach Macht verdeutlicht. Cuntz hat in ihrem Buch „Kalkulierter Schrecken“ den Fokus in der Alien-Reihe beispielsweise auf die Standardsituation „Essen“ gelegt.²⁷⁵

Auf den ersten Blick ist in den Alien-Filmen das Gut/Böse-Schema das herkömmliche, doch schaut man sich die bösen Monster genauer an, schwankt zumindest deren geschlechtliche Zuschreibung. Traditionellerweise ist das Fremde das Böse, und es ist, vor allem, wenn es aus dem Weltraum kommt, meist weiblich konnotiert.²⁷⁶

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 119.

²⁷¹ Döring: Erweckung zum Tod, S. 247.

²⁷² Anm. d. Verf.: An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass Forscher und Entdecker, die zu einer Expedition in den Weltraum aufbrechen, eine gewisse Neugierde mitbringen müssen, um dieses Wagnis überhaupt einzugehen.

²⁷³ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 202.

²⁷⁴ Seeßlen: Science Fiction, Bd. 1, S. 361.

²⁷⁵ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, s. Inhaltsverzeichnis.

²⁷⁶ Kirsner: Der/die oder das Böse, S. 44.

Vom Mittelalter bis zur Neuzeit verbreiteten sich diese Höllenbilder in der Bevölkerung, so dass Frauen ihre Unreinheit und Sündhaftigkeit durch und durch internalisierten. Auf Grund des entstehenden patriarchalen Familiensystems und der androzentrischen Sozialordnung werden die elementaren Hindernisse zum Gedeihen des Landes sowie der Familie auf diese Weise als das Böse definiert, und dies weiterhin auf das Frau-Sein projiziert.²⁷⁷

Verantwortlich/Grund dafür ist die frühe Alleinverantwortung der Mutter für das Kind. „Die Angst wird auf die Hexe projiziert, die mit ihrem Haus den bedrohlichen, gefährlichen Aspekt der Mutter repräsentiert.“²⁷⁸ Der Mann ist nicht primär an der Versorgung des Kindes beteiligt, sondern übernimmt mehr die soziale Einführung in die Gesellschaft und in die Kultur und vermag daher nicht so große Ängste im Kind zu wecken wie die Mutter.²⁷⁹

5.1.3. Die Crew

Die Besatzung²⁸⁰ des ersten Alienfilms reist im Raumschiff Nostromo, einem interplanetaren Raumfrachter, durch das All. Die Nostromo wird als Erzfrachter von der Firma Weyland-Yutani eingesetzt. Zu Beginn von „Alien“ wird ein Bild von der im Weltraum schwebenden Nostromo gezeigt, während eingeblendet wird: „commercial towing vehicle ‚The Nostromo‘ – crew: seven – cargo: refinery processing (20,000,000 tons of mineral ore) – course: returning to earth.“²⁸¹

Den Besatzungsmitgliedern geht es hauptsächlich um den angemessenen Lohn; sie stimmen der Rettungsaktion auf dem Planeten alleine wegen dem Profit zu bzw. nur, wenn ihnen der angemessene Lohn dafür bezahlt wird. Parker: “I hate to bring this up, but this is a commercial ship, not a rescue ship. It's not in my contract, to do this kind of duty. And what about the money? If you wanna give me some money, I'd be happy to oblige.”²⁸²

Zunächst sind alle Crewmitglieder in ihrer Funktion als ausgebildete Techniker charakterisiert, deren Organisation als zur Teamarbeit verpflichtete sich jedoch nach individuellen Spezialgebieten hierarchisch strukturiert. Darüber hinaus können die Beziehungen unter-/zueinander auch als "entfremdete" (unter dem Gesetz des Vaters, des Konzerns) wahrgenommen werden, da die gegenseitige Anrede sich auf die "unpersönlichen" Nachnamen beschränkt.²⁸³

²⁷⁷ Okano, Haruko K.: Das Böse und die Genderproblematik im kulturellen Kontext Japans. In: Kuhlmann: Hat das Böse ein Geschlecht? S. 86.

²⁷⁸ Rainer: Monsterfrauen, S. 13.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 13f.

²⁸⁰ Dallas - Captain / Kane - Executive Officer / Ripley - Warrant Officer / Ash - Science Officer / Lambert - Navigator / Parker - Engineer / Brett - Engineering Technician / Jones – Cat.

http://www.dailyscript.com/scripts/alien_shooting.html

²⁸¹ A: 02:07-02:17

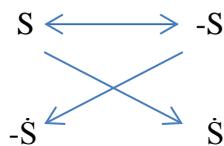
²⁸² A: 12:00-12:14.

²⁸³ Stecher, Marcella: Der weibliche Körper als/im Science Fiction. Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien“. Diss., Univ. Wien, 1996, S. 99.

Brett und Parker repräsentieren das unzertrennliche Duo aus der „Arbeiterklasse“. Jeff Gould charakterisiert die beiden Figuren noch näher, indem er Parker den „bad-talking-but-noble-black“ nennt und Brett als dessen „best buddy“ mit den Eigenschaften „semi-articulate, white, ethnic pin-up collector“ versieht.²⁸⁴ Lambert wird als „ängstlich und hysterisch“²⁸⁵ dargestellt und der Kapitän wird von ihm als „weich und entscheidungsschwach“ beschrieben.²⁸⁶ Diese Figurenkonstellation stellt den sozialen Mikrokosmos auf der Nostromo dar. Der Speisesaal in „Alien“ ist eher desolat und leer und hat, wie Vera Cuntz meint, nichts *Futuristisches*.²⁸⁷ Das Essen (Frühstücksszene) mit Maisbrot, Cornflakes, Kaffee und Zigaretten wird von Stecher als „*orale Codes*“ beschrieben, welche die Abhängigkeit der Crew von „Mutter“ symbolisieren sollen, als dominantes und über die Crew herrschendes System.²⁸⁸

Die Ambivalenz der oralen Phantasien ergibt sich aus dem bedrohlichen Aspekt einer (vom Subjekt imaginierten) Angst vor dem Verschlungenwerden durch die Mutter, die weitergehend durch die aufnehmenden, einverleibenden Qualitäten des Kindes (bzw. der AstronautInnen) ersetzt wird.²⁸⁹

„Dass der Kater [beim Essen] nicht am ‚Katzentisch‘ sitzen muss, impliziert seine *Vermenschlichung*“, schreibt Cuntz. – Ash hingegen sitzt nicht gleich zu Beginn mit am Tisch, sondern umkreist diesen vielmehr, während er etwas aus einer Schüssel löffelt und erweckt dadurch den Eindruck, er gehöre nicht wirklich dazu.²⁹⁰ Er wirkt dadurch wie eine Randfigur, die nicht Teil der Mannschaft ist.²⁹¹ Durch die Konstellation wird das Thema der *Menschlichkeit* in den Fokus gerückt. Diese symbolische Anordnung unterstreicht Kavanagh durch die Anwendung des *semiotischen Vierecks* von Algirdas Julien Greimas auf die Szene.²⁹²



²⁸⁴ Vgl. Gould, Jeff: The Destruction of the Social by the Organic in Alien. In: Science Fiction Studies. Vol. 7, 1980, S. 282. Zit.n.: Döring: Erweckung zum Tod, S. 236. (s. Fußnote 298) u. s. A: 52:32-53:03. Beispielszene für die Art der Freundschaft zwischen Parker und Brett.

²⁸⁵ A: 01:16:05-01:16:50.

²⁸⁶ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 236. (s. Fußnote 298)

²⁸⁷ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 46.

²⁸⁸ Vgl. Stecher: Der weibliche Körper als/im Science Fiction, S. 175.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 45.

²⁹¹ A: 06:41-07:45. Noch deutlicher wird die beschriebene Konstellation in der Szene, in der Dallas über die Pläne von Mutter in Bezug auf das Bakensignal aufklärt, denn hier wird Ash von Parker überhaupt des Platzes verwiesen, den er dann feinsäuberlich abwischt. Abermals steht Ash im Hintergrund. (= A: 11:03-11:28)

²⁹² Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 45.

The founding term in the film is human (S), represented by the image of Ripley as the strong woman. The antihuman (-S) is, of course, the alien, and the not-human (Ŝ) is Ash, the robot. The cat, then, functions in the slot of the not-antihuman (-Ŝ), an indispensable role in this drama.²⁹³

Mit dem „schützenden Heim“ wird, durch das bereits erwähnte „haunted house“-Motiv gebrochen, was es noch beängstigender macht. „*Es ist sehr bezeichnend, daß praktisch in allen Spielen dieser Art die Sicherheit entweder mit ‚Haus‘ oder ‚Heim‘ (home) bezeichnet wird.*“²⁹⁴ Sobald das Heim selbst, der einzige „schützende Ort“, nicht mehr sicher ist, wird der letzte Anker zur Bedrohung. „*Wie ich sagte, heißt die Sicherheitszone immer entweder ‚Heim‘ oder ‚Haus‘, was darauf hindeutet, dass sie ein Symbol der sicheren Mutter sein könnte.*“²⁹⁵ Im Horrorfilm muss folgendes umgesetzt werden, um dieses bedrohliche Gefühl im Rezipienten zu wecken, und zwar „[...] *die Andeutung, dass dieses Haus ein lebender und eigenständiger Organismus ist und die Erklärung, über seine schon lange zurückreichende Geschichte.*“²⁹⁶ (s. Kap. 4.2. Be scared, S. 34)

5.1.4. Mother

MU/TH/UR bzw. „Mother“ oder „Mutter“ ist der Bordcomputer der Nostromo. „Mother“ agiert auf der einen Seite schützend und lebensspendend, auf der anderen Seite manipulativ und der Firma zugehörig. Die Firma wiederum interessiert sich lediglich für die Forschung, das Überleben der Crew ist für sie von keinerlei Bedeutung. Auf einer symbolischen Ebene kann bei MU/TH/UR von einer schützenden Mutter gesprochen werden, die der Crew ein geborgenes *zu Hause* bereitstellt.

Der Bordcomputer ‚Mother‘ besetzt sprichwörtlich die Position einer (phantasmatischen) Mutter: in ihr verschmelzen die lebensspendenden (lebensorganisierenden) Funktionen mit der damit verbundenen Todesangst, die psychoanalytisch als Angst vor Rückkehr in den dunklen Schoß gedeutet werden und auf filmischer Ebene als verschlüsseltes Todesurteil, das der geheime Befehl für die Crew letztendlich bedeutet, inszeniert werden.²⁹⁷

„Mother“ ist im ersten Film auf die Rückkehr zur Erde programmiert, während die Crew im Kälteschlaf liegt. In chronologischer Abfolge sieht man einen Planeten und das All, danach

²⁹³ Kavanagh, James H.: Feminism, Humanism and Science in Alien. In Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London / New York, 1990, S. 79.

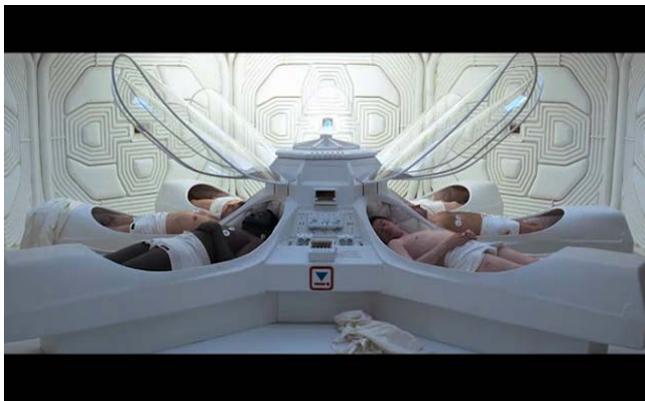
²⁹⁴ Balint: Angstlust und Regression, S. 21.

²⁹⁵ Ebd., S. 23.

²⁹⁶ Vossoughi, Lukas: Gegenwelten – Bilder des Schreckens. Über die Darstellung narrativer und ikonografischer Motive im Horrorfilm. Dipl.-Arb., Univ. Wien, 2002, S. 86.

²⁹⁷ Stecher: Der weibliche Körper als/im Science Fiction, S. 104.

die Nostromo und im Inneren der Nostromo unmittelbar das selbstständige Aktivieren von Mother.²⁹⁸ „Der Eindruck, dass das Schiff ein ‚irgendwie‘ lebendiges Wesen ist, wird zu Beginn der Fahrt durch dumpf-pochende Maschinengeräusche im Herzrhythmus hervorgerufen.“²⁹⁹ Dann geht das Licht an, die Tür zur Kälteschlafkammer der Crew öffnet sich und die Schlafkammern heben sich.³⁰⁰ Mehrere Aufsätze weisen auf die Analogie des Raumschiffes mit einer Gebärmutter hin. Brauerhoch beschreibt die Innenarchitektur der Nostromo folgendermaßen: „Nach einem langen Gleitflug durch Röhren und Tunnels des Raumschiffs landet die Kamera in einem Raum, den man nun buchstäblich als Gebärhöhle bezeichnen kann.“³⁰¹ Bereits im Vorspann kommt ein „ozeanisches Gefühl“ auf, das an den Schwebezustand eines Embryos in der Fruchtblase erinnert.³⁰²



Wie im Kreißsaal wird es gleißend hell, und wir dürfen einer Geburtsszene zuschauen, die steril und sauber ist, ohne Blut und Schmerz. Alle Kinder liegen in einem Raum, Geschlechtsunterschiede sind abwesend, ihre Unterwäsche sieht aus wie Windeln.³⁰³ (s. Abb. 9)

Abbildung 9: Tiefschlafkammer (05:39)

Durch die Stille im Inneren ohne ein Lebenszeichen wird sofort klar, dass dieses Raumschiff sich alleine lenkt bzw. auf Autopilot eingestellt ist. Durch die vermittelten Bilder wird ersichtlich, dass Mother mehr ist als nur ein schlichter Bordcomputer und im Weiteren deutet sich ebenso an, dass die Crew von Mother in mehrfacher Hinsicht abhängig ist. Eine Hierarchie wird eingeführt, welche auch das Mensch-Maschine-Verhältnis darstellt. In dieser Welt ist die Nostromo das Heim, die Mutter, die Licht macht, die ihre Kinder aufweckt, aber eben auch die Gebieterin. Auf Mutter hat man zu hören. Diese Selbsttätigkeit des Computers ist auf der einen Seite Hilfe, Schutz und Erleichterung, auf der anderen Seite jedoch auch Qual und Entzug von Freiheit – genau dieses ambivalente Gefühl, das man als Kind gegenüber seiner Mutter hat. Doch auch den Schutz kann die Nostromo, wie im weiteren

²⁹⁸ A: 04:13.

²⁹⁹ Döring: Erweckung zum Tod, S. 233 (s. Fußnote 293).

³⁰⁰ A: 00:57-04:41-05:01-05:40.

³⁰¹ Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter, S. 161.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 30.

Verlauf ersichtlich wird, nur mäßig bieten, denn fast in jedem Teil der Tetralogie schafft es am Ende ein Alien auf das Raumschiff.

Während die Crew frühstückt, ertönt ein Signal, woraufhin Ash meint: „Mother wants to talk to you.“³⁰⁴ Der Captain begibt sich daraufhin in die Bordcomputer-Zentrale, zu welcher er Zutritt über seinen Daumenabdruck hat. Die Zentrale ist gut abgesichert, denn er muss mehrere Knöpfe und Hebel drücken. Er setzt sich, tippt etwas ein, wird auf Interface (Schnittstellenmodul) 2037 aufmerksam gemacht mit dem Zusatz: Ready for Inquiry (abfragebereit) und fragt, während durch die Stimmerkennung die Frage ebenfalls am Bildschirm erscheint: „What’s the story mother?“³⁰⁵

Die Crew stellt fest, dass sie weit vom Kurs zur Erde abgekommen ist („Where is earth? It is not our system“) und Ripley betont mehrmals im Verlauf der Suche und des Gespräches: „That is not our system“.³⁰⁶ Dieses fremde Sonnensystem ist bereits ein Hinweis auf eine kommende Bedrohung aber auch auf eine innere Bedrohung, denn Mutter hat bereits während des Kälteschlafes der Mannschaft den Kurs eigenständig abgeändert. Captain Dallas kommt hinzu und klärt die Mannschaft auf, dass aufgrund eines Funksignales unbekanntem Ursprunges der Kurs geändert wurde: „Mother's interrupted the course of the voyage.“³⁰⁷

Auch als Dallas Mutter nach Hilfe in Bezug auf den fremden Organismus bittet, hilft Mutter nicht, sondern stellt auf mehrere Nachfragen hin immer wieder nur fest, dass sie zu wenig Daten zur Bearbeitung zur Verfügung hat: „Unable to compute. Available Data insufficient.“³⁰⁸

Mutter opfert für das Alien alle ihre Kinder. „Die Besatzung ist gefangen zwischen dem zerstörerischen Phallus [des Alien] und der hinterhältig bösen Mutter, die sie mit einer sanften weiblichen Stimme verrät.“³⁰⁹ Vater ist in diesem Fall abwesend und repräsentiert die allmächtige, jedoch nicht sichtbare Company. Döring liest diese Abwesenheit als „vaterlosen Mutter-Kind-Inzest“.³¹⁰ In „Alien Resurrection“ wird „Mother“ dann von „Father“ komplett abgelöst (s. Kap. 5.4.4. Father, S. 117).

³⁰⁴ A: 07:38

³⁰⁵ A: 07:47-09:15

³⁰⁶ A: 09:20-10:40

³⁰⁷ A: 11:17-11:27-11:45

³⁰⁸ A: 01:10:13-01:10:53.

³⁰⁹ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 33.

³¹⁰ Döring: Erweckung zum Tod, S. 246.

5.1.5. Ripley - Als Frau und Heldin

Als dritte Offizierin der Nostromo verbrachte sie den Großteil ihrer Zeit im grauen Zwielflicht der Raumschiffkorridore und Schotts, wo nur flackernde Neonlichter die Dunkelheit in Schach hielten. Schon seltsam – sie war auf so vielen Schiffen gereist, dass ihr die Schatten vertrauter gewesen waren als das Licht.³¹¹

Ripley trägt den Vornamen Ellen. Dieser ist nicht zufällig gewählt. Ellen lässt sich vom französischen „elle“ ableiten und heißt übersetzt „sie“. „Ellen“ klingt darüber hinaus so ähnlich wie „Alien“ und Rainer sieht hier die Intention der Macher, damit die zwei Seiten von Weiblichkeit darzustellen.³¹² Ellen ist eine Assonanz zu Alien und der Nachname Ripley verweist wiederum durch Assonanz auf den Regisseur Ridley³¹³. Denselben Namen trägt im Übrigen auch der Protagonist im Roman „Ripley“ von Patricia Highsmith.³¹⁴ Noch mehr hervorheben würde die Weiblichkeit, laut Cuntz, nur noch der biblische Name „Eve“, welcher beispielsweise der Protagonistin in dem Film „Species“ gegeben wurde.³¹⁵ *„Als Darstellungsmodus des Bösen figuriert das Dämonische in Tertullians moralisierender Auslegung der Geschichte des Sündenfalls, in der das weibliche Geschlecht zur Verkörperung von Sünde und Schuld erklärt wurde, denn jede Frau trage eine büßende Eva in sich.“³¹⁶*

Das Motiv des Verschlingens wird beispielsweise in der Serie „American Gods“ behandelt. Hier werden Männer von der Vagina einer Göttin wortwörtlich verschlungen und befinden sich danach nackt schwebend im Kosmos, wahrscheinlich im inneren Kosmos der Göttin.³¹⁷ *„Frauen sind entweder schwach und durch Männer kontrollierbar oder das genaue Gegenteil davon, nämlich wild und verschlingend, fremdartig – ‚Alien‘.“³¹⁸*

Rainer ist der Meinung, dass Ripley in „Alien“ nicht durch ihre Mangelhaftigkeit im Vergleich zum Mann, also nicht als Mangelwesen ohne Penis auffällt, sondern als das ganz „Andere“ hinsichtlich der Tatsache, dass sie eine Vagina hat und gebären kann. Ripley wird von Rainer in diesem Kontext als antifeministisch bezeichnet, weil sie gerade gegen diese

³¹¹ Golden, Christopher: Alien. Der verlorene Planet. Heyne Verlag, München, 2016, S. 5.

³¹² Rainer: Monsterfrauen, S. 15.

³¹³ Zusätzl. Anmk.: Von „Alien“ gibt es eine original bzw. theatrical version und einen director's cut, welche die Wunschversion des Regisseurs darstellt. Ridley Scott meinte in einem Interview, dass er mit der original version zur damaligen Zeit jedoch zufrieden war, diese Originalversion also seine Wunschversion und somit der eigentliche director's cut war. (s. 0:00-0:025: Director's commentary from Alien: The Director's Cut: https://www.youtube.com/watch?v=-EY_Sz1PzFQ)

³¹⁴ Döring: Erweckung zum Tod, S. 231. (s. Fußnote 289).

³¹⁵ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 93.

³¹⁶ Dornhof, Dorothea: Herrschaftsbereiche des Dämonischen: Geschlecht – Sünde – Perversionen. Von der Bejahung, Verneinung und Vernichtung alles Zwielfichtigen. In: Liessmann: Faszination des Bösen, S. 84.

³¹⁷ American Gods (Serie): S01E01: 27:38-32:20.

³¹⁸ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 20.

Weiblichkeit ankämpft, die das Alien in seiner Gebärfreudigkeit symbolisiert.³¹⁹ „Die androgyne Sterilität der positiven Heldin bedeutet, dass die nicht-phallische, weibliche Sexualität obszön ist.“³²⁰ Ripley muss demnach das Gegenteil des Alien präsentieren. Dabei ist das Alien durch seinen phallusartigen Körper und seiner zuschnappenden und todbringenden „Vagina dentata“ nicht offensichtlich als weiblich auszumachen. Die Weiblichkeit liegt in der Gebärfreudigkeit des Wesens begründet, wobei die Art des Gebärens sich im weiteren Verlauf der Filmteile noch verändern wird.

Barth beschreibt Ellen Ripley als eine durchstrukturierte und logische agierende Heldin, die es versteht, mit jeder Waffe umzugehen und im weiteren Verlauf wenig bis gar keine Emotionen zeigt.³²¹ Verschiedene Szenen im Film belegen jedoch, dass Ripley sehr wohl eine Heldin mit Emotionen ist, aber eben ohne Mann, der sie beschützen müsste. „Das Alien und der Roboter dienen im Film auch als Identifikationsfiguren für männliche Gewaltphantasien gegen Frauen, während Ripley auch als Identifikationsfigur für weibliche Phantasien von Überlegenheit Männern gegenüber ist.“³²² Sie hat beispielsweise einen emotionalen Wutausbruch in „Alien“, als sie erfährt, dass es die ganze Zeit darum ging, das Alien zu Forschungszwecken am Leben zu erhalten und dann zu weinen beginnt. Sie blutet an dieser Stelle in „Alien“ aus der Nase.³²³ Ebenso blutet sie beim Begräbnis in „Alien³“ aus der Nase.³²⁴ Dies ist auch die Stelle, an der sie bemerkt, dass Ash ein Androide ist und einzig und allein nach den Vorschriften und im Auftrag der Firma handelt.³²⁵ Eine weitere große emotionale Reaktion ist in „Alien³“ zu sehen, als Ripley der Autopsie von Newt beiwohnt.³²⁶ In „Alien Resurrection“ kommen ihr die Tränen beim Anblick der Klonversuche 1-7.³²⁷ Dass Ripley eine im Notfall sich selbst aufopfernde Heldin ist, die im weiteren Verlauf für die ganze Spezies Mensch kämpft, kommt schon zu Beginn durch ihre Charaktereigenschaften und ihre Präsenz als „starke“ Frau sehr klar zum Vorschein. Was Barth jedoch mit seiner Aussage einer rational handelnden Heldin meint, ist ihre Konsequenz, die ihrem „unkomplizierten“ Weltbild entspricht. Barth ist der Ansicht, dass Ripley im Sinne Foucaults eine Rassistin ist, und zwar eine „moralisch völlig unangefochtene“. So führt er weiter aus,

³¹⁹ Vgl. Rainer: Monsterfrauen. S. 15f.

³²⁰ Ebd., S. 16.

³²¹ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

³²² Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 34.

³²³ A:01:20:08-01:20-45.

³²⁴ A3: 24:51.

³²⁵ A: 01:20:14-01:20:30.

³²⁶ A3: 13:10-13:38.

³²⁷ AR: 56:05-57:15.

was denn Rassismus eigentlich meint, nämlich, dass es die Entscheidung darüber ist, was leben und was sterben muss. Eine weitere Funktion sieht er darin, dass der Rassismus eine belohnende Wirkung in sich trägt, nach dem Motto: „Je mehr du tötest, umso mehr wirst du leben.“ Das Töten ist demnach dann in Ordnung und von Gehalt, wenn nach dem Sieg nicht über die Gegner geherrscht wird, sondern lediglich dann, wenn dadurch beispielsweise eine biologische Gefahr beseitigt und damit die eigene Spezies gestärkt wird.³²⁸ „Die Rasse, der Rassismus, das ist die Akzeptabilitätsbedingung des Tötens in einer Normalisierungsgesellschaft.“³²⁹ (s. Kap. 2. Das Fremde: Rassismus S. 11 f. u. Knechtschaft, S. 14)

Ab circa der Hälfte des ersten Teiles beginnt die Verfolgungsjagd auf den chestburster. Ab diesem Zeitpunkt tritt Ripley immer mehr in den Vordergrund.³³⁰ Was der Mannschaft jedoch noch nicht klar ist, ist, dass das Alien sehr schnell wächst und sie es daher bei der Konfrontation gar nicht mehr mit dem chestburster zu tun haben werden, was Brett auf der Suche nach der Katze am eigenen Leib erfahren muss.³³¹

Ripley hat jedoch bereits zuvor gezeigt, dass sie sich ihre eigenen Gedanken macht und wenn sie etwas für falsch hält, Konfrontationen nicht scheut. Sie ist bis zu diesem Zeitpunkt nicht als konforme Mitläuferin eingeführt worden, hat sich jedoch auch nicht in den Vordergrund gespielt. Was die übrigen Besatzungsmitglieder von Ripley unterscheidet, ist gerade dieser Mangel an Selbstbestimmtheit und Mut.

Diese Welt ist für uns in hohem Maße plausibel: Es ist eine Welt, in der das erfahrende Subjekt ein gefährliches, aber kein hilf- und wehrloses Leben führt, ein riskantes, aber damit auch ein ‚eigenes‘ Leben. Ein Leben unter dem selbstgewählten, Situationsmächtigkeit erhaltenden Imperativ: „Kläre, was vor sich geht! Triff eine Entscheidung! Handle!“³³²

Am Schluss von „Alien“ wird ein Happy End durch die schlafende Ripley in der gläsernen Tiefschlafkabine impliziert. Gerstenfeld beschreibt die Struktur der Szene folgendermaßen: „Die Filmfiguren (und unser infantiles Ich) wurden aus dem Schlaf geweckt, erlebten eine traumatische Urszene und schlafen wieder ein.“³³³ (s. Kap. 5.1. Das Fremde in „Alien“, S. 46). Diese Schlussesequenz erinnert darüber hinaus an „Schneewittchen“ im Sarg und

³²⁸ Vgl. Foucault: Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus. In: Reinfeldt, Sebastian / Scharz, Richard / Foucault, Michel: Bio-Macht, Duisburg, 1993, S. 42 f. u. Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, Berlin, 1986, o. S. Zit. n.: Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 63.

³²⁹ Foucault: Leben machen, S. 42 f. Zit. n.: Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 63.

³³⁰ A: ab 58:20.

³³¹ A: 01:07:08-01:08:07.

³³² Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 65.

³³³ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 34.

verbindet hier die Science Fiction mit Märchenmotiven. Es ist ein siegreicher, befreiender Schlaf, der Ripley nach dem Kampf umschmeichelt. ³³⁴ „Ein Schlaf, aus dem es nach den Märchen ein Erwachen gibt, demgegenüber die Dauer des Schlafes keine Bedeutung hat.“³³⁵

Die Heldin Ripley wirkt weich und unschuldig in ihrem Aussehen und in ihrer weißen Kleidung (s. Abb. 10).



Abbildung 10: li.: Ripley in der Tiefschlafkabine (01:53:33) / re.: Schneewittchen im Sarg³³⁶

Interessant ist, dass Koebner in Bezug auf das Schneewittchen-Sarg-Motiv³³⁷ die Erwartung eines Prinzen anführt und gleichzeitig von dem Kampf mit dem „mörderischen Ungeheuer, am Ende unzweifelhaft männlicher Natur“, spricht. Im Verlauf des Filmes wird auf symbolischer Ebene mehrmals die männlich-aggressive Kraft des Alien betont und ebenso in der Sekundärliteratur eingehend beschrieben und diskutiert. „Ripleys Kampf gegen das Alien in der Schlusssequenz ist ein Kampf gegen eine männliche Schöpfung, die sowohl physisch als auch psychisch definiert ist.“³³⁸ Aus diesem Grund erscheint es wie ein Widerspruch, dass Ripley auf einen männlichen Retter warten könnte, vor allem, da sie sich bis zu diesem Punkt gut alleine gegen das „männliche“ Monster, das Alien behaupten konnte und Koebner später erläutert: „Die weibliche Heldin genügt sich selbst [...]“³³⁹. Doch so sehr das Bild der schlafenden Ripley im Sarg ein hoffnungsvolles Bild anbieten möchte, so sehr ist der Rezipient dazu versucht, diesem Happyend gegenüber skeptisch zu sein, da die besondere Kraft in Bezug auf Durchsetzung, Fortpflanzung und Überlebensmechanismus des Alien bis

³³⁴ Vgl. Koebner: Filmgenres. Science Fiction, S. 329 u. S. 331.

³³⁵ Ebd., S. 331.

³³⁶ Bildquelle: Märchenatlas: <http://www.maerchenatlas.de/maerchen-in-bildern/maerchen-in-bildern-schneewittchen/>

³³⁷ Vgl. dazu auch Döring: Erweckung zum Tod, s. S. 227: „Der todesähnliche Dornröschen-Kälteschlaf Ripleys [...] in froher Erwartung eines technologischen Prinzen, der sie im zweiten Teil ‚wachküssen‘ wird.“

³³⁸ Koebner: Filmgenres, S. 330.

³³⁹ Ebd., S. 332.

zu diesem Zeitpunkt sehr eindringlich dargestellt wurde. Gerade durch dieses Wissen, das im Hintergrund bereits existiert, vermag das Bild eher wiederum Furcht und Schrecken auszulösen als Beruhigung zu sein.

5.1.6. Das Alien

Das Alien durchlebt verschiedene Stadien, die vom Ei zum Alien-Baby bis hin zum ausgewachsenen Tier führen. (s. Abb. 11) „Die Fremdartigkeit von Außerirdischen wurde im Kino nicht selten anhand ihrer Art und Weise der Fortpflanzung dargestellt.“³⁴⁰

Es gibt vier Stadien der Metamorphose des Alien, die im Film wie folgt bezeichnet werden:

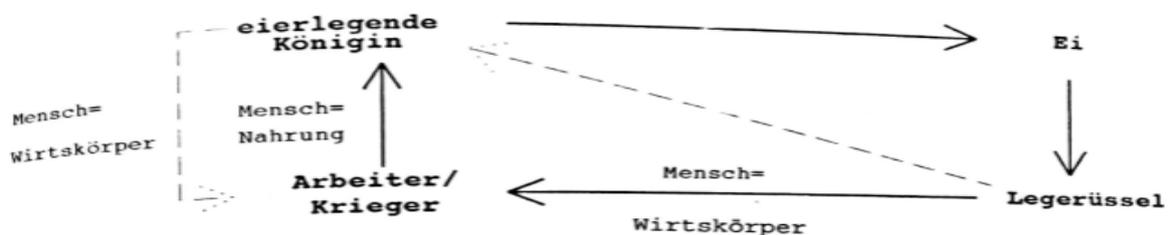


Abbildung 11: Reproduktionszyklus der Aliens³⁴¹

- 1.) Das Alien-Ei
- 2.) Der Fage-Hugger oder Gesichtsklammerer (wörtlich Gesicht-Umarmen³⁴²/springender Legerüssel³⁴³)
- 3.) Der Chestburster oder Brustsprenger
- 4.) Das erwachsene bzw. ausgewachsene Alien
- 5.) The Cocoon³⁴⁴ (die eingesponnenen Menschen dienen den Aliens als Nahrung)

Die Alien-Königin legt Eier, welche den facehugger beinhalten. Nachdem der (kokonisierte bzw. eingesponnene) Mensch vom facehugger befallen worden ist, indem er seinen Rüssel in den Mund des Menschen presst, wächst der chestburster im Menschen heran. Sobald der chestburster soweit ist, bricht er durch die Brust des Menschen heraus und tötet den Menschen

³⁴⁰ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 17.

³⁴¹ Bildquelle: Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 63.

³⁴² Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 24. (s. Fußnote 39)

³⁴³ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

³⁴⁴ Gallardo: Alien Woman, S. 19.

im Prozess. Aus dem chestburster (Alien-Baby) entwickelt sich das ausgewachsene Alien, das der Alien-Königin neues Futter für ihre Eier bringt. In „Alien“ ist die Struktur noch nicht so genau durchschaubar. In „Aliens“ wird klar, wie der Prozess und die insektenartige Kultur der Aliens funktioniert und in „Alien Resurrection“ verändert sich das Alien bereits zu einer Mensch-Alien-Mischung, was mit Ripley ebenso passiert.

Als Vorbild für das Monster dabei eine real existierende parasitäre Spezies [...] zu wählen, war eine wahrhaft passende Inspiration, denn Parasiten verkörpern in unserer Vorstellung am grausamsten die Unerbittlichkeit der natürliche Reproduktion (nebst Fremdbestimmung und –Steuerung, Fressen und Gefressen-Werden).³⁴⁵

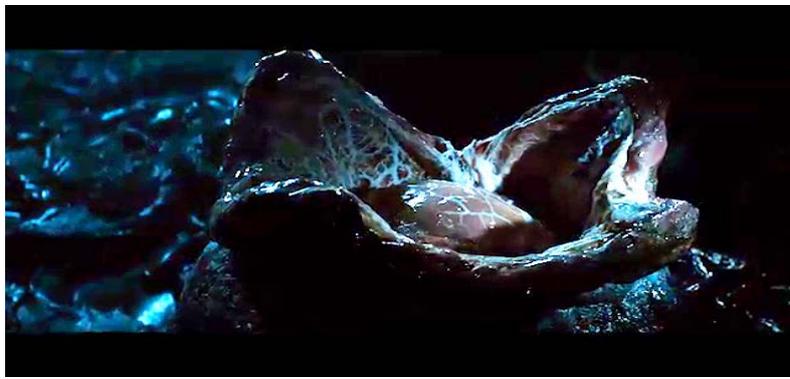


Abbildung 12: Stadium 1: Alien-Ei. Aus diesem erfolgt der Angriff auf das Gesicht des Opfers. (A: 34:19)



Abbildung 13: Stadium 2: facehugger oder Gesichtsklammerer. Dieser lässt sich nicht mehr vom Gesicht loslösen und bohrt sich auch in den Mund des Opfers. (Alien: 36:51)

³⁴⁵ Döring: Erweckung zum Tod, S. 261.



Abbildung 14: Stadium 3: chestburster oder Brustsprenger. In diesem Stadium „bricht“ das Alien aus der Brust des Wirtes bzw. des Opfers aus und tötet diesen. (A: 56:27)



Abbildung 15: Stadium 4: Ausgewachsenes Alien (A: 01:15:42)

Die Entwicklung des Alien wird anhand von Kanes Beispiel veranschaulicht. Kane ist der Erste, der stirbt. Dies wird zuvor schon angedeutet und ist ein filmdramaturgischer wie auch visueller Kunstgriff.

Kane wird als erster sterben, denn wenn er von der Kamera gewählt wurde, schuldig zu sein (die Reihe der Fahndungsfotos) und es sich um einen Horrorfilm handelt, ist das fast wie ein Gesetz (diese Vorahnung wird noch verstärkt durch seinen Abgang aus dem Bild, während alle anderen sich gerade erst zu regen beginnen).³⁴⁶

Im Weiteren kann auch der Dialog zwischen Parker und Kane als Vorausdeutung der kommenden Ereignisse gesehen werden: „I feel dead“ Kane announces. „Kane, anybody ever tell you that you look dead!“ Parker volunteers.³⁴⁷ Weitere Indizien für sein kommendes Schicksal sind seine schlecht wirkende Grundverfassung durch die bleiche und abgemagerte

³⁴⁶ Döring: Erweckung zum Tod, S. 235. Vgl. auch A: 05:40-06:40.

³⁴⁷ Ebd., S. 238. Vgl. auch Alien: 07:09-07:15.

Brust und sein Zigarettenkonsum, der mit der Krankheit Krebs assoziiert werden kann³⁴⁸ (s. Krebsmetapher, S. 65).

Kane stößt im fremden Raumschiff auf transparent wirkende Eier (Abb. 12, S. 61), die sich aufklappen.³⁴⁹

Hier, wie auch in der nachfolgenden Szene mit dem Ei, verkörpert der Astronaut Kane geradezu den Inbegriff des Wissenschaftlers/Forschers, der auf das Unbekannte, Unerforschte mit purer Neugier reagiert und nicht auf die Indizien möglicher Gefahren achtet.³⁵⁰

Gerstenfeld bezeichnet es als „magisches Ei“, das bereits 1902 in einem Film auftauchte. Gallardo sieht das Ei als Symbolik eines gebärenden, für den Mann bedrohlichen Mutterleibes an (s. Plakat zum Film „Alien“, S. 46). *The shell of the egg is cracked in a grotesque parody of the vaginal cleft or a cruel acidic grin. The Alien egg advertises, first and foremost, the evil ur-womb: it gives birth, and men die.*³⁵¹ Die Geburt des Alien bedeutet den Tod des Mannes. *The creature that will spring from this egg is a nightmare vision of sex and death. It subdues an opens the male body to make it pregnant, then explodes it in birth.*³⁵² Das Etwas, das aus dem Ei springt, befällt als sogenannter *facehugger* (s. Abb. 13, S. 61) das Gesicht Kanes und klammert sich daran fest.³⁵³

Der Krake, das erste Entwicklungsstadium des ‚leichenhaften und virushaften Anderen‘ (Baudrillard) ist also gleich einem Geschoss ins hellste Projektionslicht hervorgebrochen und hat, wie sich bald herausstellen wird, auch die Sichtscheibe von Kanes Helm teilweise weggeätzt, um sich auf seinem Gesicht maskenartig festzusetzen.³⁵⁴

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das, was das Gesicht symbolisch ausdrückt bzw. die Abdeckung desselben. „*Die Okkupation / Verhüllung des Gesichts ist in gewissem Sinne die tiefste Dehumanisierung, die man einem Menschen antun kann*“³⁵⁵, schreibt Döring und setzt hinzu, dass dieses Prozedere der Gesichtsabdeckung deshalb auch bei Exekutionen zum Einsatz kam, damit die „Henker“ nicht durch die Blicke des Verurteilten abgelenkt würden, sie sollten in ihm nicht den Menschen sehen und bezieht sich dabei auf die Aussage Lévinas in Bezug auf das Antlitz³⁵⁶:

Wenn Sie eine Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem Anderen wie einem Objekt zu. Die beste Art, dem Anderen zu begegnen, liegt darin, nicht

³⁴⁸ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 46 (s. auch Fußnote 91).

³⁴⁹ A: 32:55-33:40.

³⁵⁰ Döring: Erweckung zum Tod, S. 245.

³⁵¹ Gallardo: Alien Woman, S. 6.

³⁵² Ebd.

³⁵³ A: 33:40-34:33.

³⁵⁴ Döring: Erweckung zum Tod, S. 249.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 249 f.

einmal seine Augenfarbe zu bemerken. Wenn man auf die Augenfarbe achtet, ist man nicht in einer sozialen Beziehung zum Anderen. Die Beziehung zum Antlitz kann gewiss durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren läßt [sic].³⁵⁷

Dies bedeutet im Weiteren, dass der Andere in seiner Freiheit der Fremde ist und das Antlitz, angelehnt an Lévinas, symbolisch für das Unendliche steht: „*man ist niemals frei vom Anderen*“.³⁵⁸

Das existentielle Datum der Anderheit fällt unmittelbar zusammen mit der Ethik der Verantwortung. Der Andere, Das Antlitz, die Spur, die Nähe, alle mit der Situation der Anderheit gegebenen Bedingungen besitzen im Sinne der Dia-chronie vor-ontologischen Charakter und drücken allesamt die ethische Grundsituation von verschiedenen Perspektiven her gesehen aus.³⁵⁹

Auch Gerstenfeld bestätigt die These des Antlitzes und spricht von einer Bedrohung und einem Horror, die eben gerade daher kommt, dass das Gesicht eines Mannes, Ausdruck seiner Individualität als „*penetriertes Ding*“ gezeigt wird. „*Ein fremdes Wesen schiebt einen penisförmigen Fortsatz durch seinen Mund in seine Körper. Sexualität wird gezeigt, aber sie ist verzerrt und findet zwischen fremden Arten statt.*“³⁶⁰ Gabbard bezeichnet den facehugger als „die kleinianische böse Brut“. Ebenso wird von der Psychoanalytikerin Ilsa Bick vom Überschreiten der Inzestgrenze gesprochen, die durch das Zerstören der Membran des Eies von Kane verursacht wird³⁶¹ (s. Kap. 5.1.2. Raumstrukturen: Bestrafung, S. 50). „*With its ovipositor thrust down Kane's throat, the face hugger arouses the old fear of mothering – familiar in gothic fiction – and at the same time suggests oral sex and with it the mythic penalty for such 'unnatural' intercourse – the birth of a monster.*“³⁶² Gallardo stellt die Verkehrung der Geschlechter fest und dass der männliche Körper hier mit dem weiblichen gleichgeschaltet wird, da das Alien eben keine Unterschiede des Geschlechtes macht, wenn es um seine Fortpflanzungsmöglichkeiten geht: „*[...] The male mouth becomes the vagina, his chest the womb.*“³⁶³ Und weiter spricht Gallardo davon, dass für das Alien die gesamte Menschheit weiblich ist, jedoch meint sie das hier im Sinne der Austragungsart, die gesamte Menschheit ist also eine Gebärmutter.³⁶⁴ Nusser schließt an diese Aussage an, in dem sie die

³⁵⁷ Lévinas, Emmanuel / Philippe, Nemo: Ethik und Unendliches. Gespräche mit Phillipe Nemo. (= Edition Passagen, Bd. 11), 2. unveränd., Neuaufl., Passagen-Verl., Wien, 1992, S. 64.

³⁵⁸ Ebd., S. 80.

³⁵⁹ Lévinas, Emmanuel: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. 2. Aufl., Studienausg., Alber, Freiburg (Breisgau) [u. a.], 1998, S. 198 ff. Zit. n.: Rotermundt, Rainer: Konfrontationen: Hegel, Heidegger, Lévinas. Ein Essay. Königshausen u. Neumann, Würzburg, 2006, S. 104.

³⁶⁰ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 32.

³⁶¹ Vgl. Blick, Ilsa J.: Alien within, Aliens without: The primal scene and the return to the repressed. *American Imago* 45(3), 1988, S. 337-354. Zit. n.: Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 32.

³⁶² Robertson: Narrative sources of Alien, S. 178.

³⁶³ Gallardo: Alien Woman, S. 42.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

Thematik allgemeiner betrachtet und ein männliches Problem in Alien darlegt: „Mann hat nicht nur ein Kreuz mit dem X (dem Chromosom, sprich: auf der genetischen Ebene, was im dritten Teil der Saga Alien³ von 1992 ausagiert wird), sondern auch das Kreuzen (im Sinne einer Artenkreuzung) bedroht die Männlichkeit [...].“³⁶⁵ Durch das „männliche Gebären“ kommt es zur Auflösung der klassischen Rollen des Weiblichen und des Männlichen.³⁶⁶ Gleichzeitig wird der Mann als weiblich und als Opfer konnotiert und vor allem als Held disqualifiziert.³⁶⁷ Das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern wird verkehrt, denn alle Männer werden zu Opfern und eine Frau wird zur Heldin.

Der Versuch, Kane auf der Krankenstation vom facehugger zu befreien, scheitert, da bei jedem Schnittversuch konzentrierte Säure austritt, die sich durch den Boden frisst. Dallas, Ripley, Parker und Brett verfolgen die Spur der Säure über mehrere Stockwerke des Raumschiffes hinunter.³⁶⁸ Die Besatzung ist gegen den Fremdorganismus völlig machtlos und kann diesen in keiner Weise auf- oder abhalten. Cuntz spricht in diesem Zusammenhang von der Krebsmetapher: „Der Face-Hugger verhält sich auf symbolischer Ebene genauso zum Krebsgeschwür wie das Alien zur Krankheit Krebs.“³⁶⁹ (s. Kap. 2. Das Fremde: Krebsgeschwür, S. 16, re.) Der *facehugger* ist dabei dem Taschenkrebs nachempfunden (s. Abb. 16, S. 66). Die Krebsmetapher ist nicht nur aufgrund der etymologischen Verwandtschaft der beiden Worte Krebs (als Tier und als Krankheit) überzeugend, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass das Wort „Krebs“, laut Sontag, nicht aufgrund des Vergleichs der Metastasierung mit dem Krabbeln des Krebses entstanden ist, sondern aufgrund der geschwellenen Venen eines äußeren Tumors, der Ähnlichkeit mit Krebsbeinen aufweist.³⁷⁰

Wie Tb die Krankheit des kranken Selbst war, so ist Krebs die Krankheit des Anderen. Krebs entwickelt sich anhand eines Sciencefiction-Szenarios: eine Invasion von „fremden“ oder „mutanten“ Zellen, die stärker sind als normale Zellen (Invasion of the Body Snatchers, The Incredible Shrinking Man, The Blob, The Thing). [...] Ein Standardmotiv der Science-fiction ist die Mutation, [...]. Krebs könnte als eine triumphale Mutation beschrieben werden, und Mutation ist heute hauptsächlich ein Bild für Krebs.³⁷¹

³⁶⁵ Nusser, Tanja: Wie sonst das Zeugen Mode war. Reproduktionstechnologien in Literatur und Film“. Band 184, 1. Aufl., Rombach, Freiburg i. Br./ Wien (u.a.), 2011, S. 377.

³⁶⁶ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 23.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 24.

³⁶⁸ A: 39:22-41:15.

³⁶⁹ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 68.

³⁷⁰ Vgl. Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern. (Titel der Orig.-Ausg.: Illness as Metaphor), Neuaufl., 2. Aufl., Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt / Main, 2005, S. 13.

³⁷¹ Sontag: Krankheit als Metapher, S. 59.

Der *facehugger* ist trotz der Tatsache, dass er schlussendlich von Kane ablässt, immer noch eine Bedrohung, jedoch eine unsichtbare und unvermutete. Kurze Entspannung kommt auf, weil scheinbar alles wieder in Ordnung zu sein scheint, da Kane in Anbetracht der Umstände wieder relativ normal wirkt, doch der Schein trügt.³⁷²

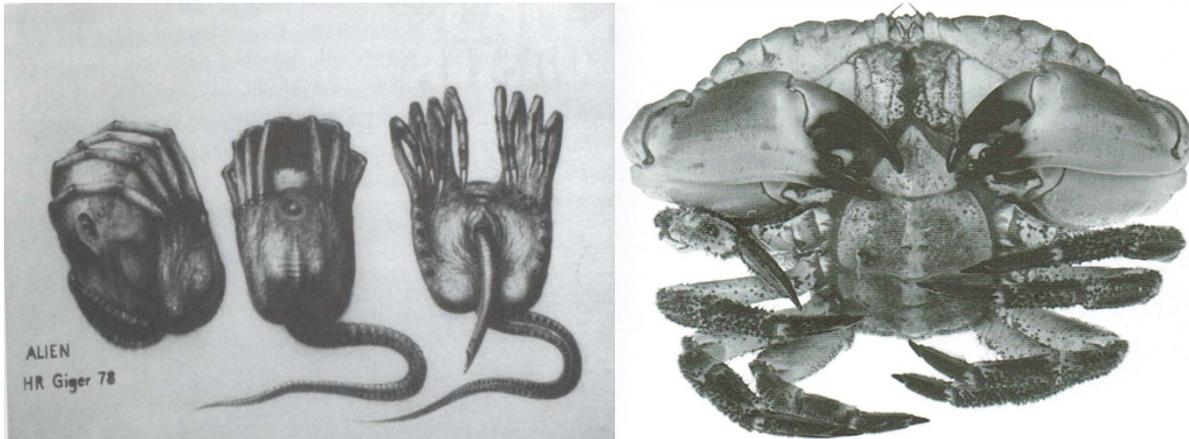


Abbildung 16: li.: Verschiedene Perspektiven auf den *facehugger*³⁷³ / re.: Vorbild: Taschenkrebs *Cancer Pagurus*³⁷⁴

Bevor er gebiert, kriegt er Heißhunger und ihm ist übel, wie bei einer Schwangerschaft. Auch diese kindliche Wunschphantasie einer männlichen Geburt findet Entsprechungen in den Mythen der Menschheit, z.B. die schmerzhaftige Geburt Athenes aus dem Kopf des Zeus.³⁷⁵

Nach dieser ersten „Geburt“ des „chestburster“ (s. Abb. 14, S. 62) folgt dann am Ende des Films eine zweite: Man sieht, wie das Fluchtfahrzeug „Narcissus“ rechtzeitig vor der Explosion des Mutterschiffes ins All hinausgleitet.³⁷⁶ „Diese Geburt symbolisiert eine Individuationsphantasie, die nur durch den Tod der Mutter erfolgen kann [...]“³⁷⁷ Die Individuation, diese Befreiung von der Mutter, wird durch den Namen des Fluchtfahrzeuges verdeutlicht.

In Bezug auf dieses dritte Stadium des Alien, den chestburster, wird in mehreren Werken hinsichtlich der Chronologie und des Symbolcharakters der Ereignisse, eine Nähe zum Abendmahl hergestellt.

Der (unbezweifelbare) Tod ist das Ziel des Prozesses geworden! Ebenso auch, wie im christ-katholischen Abendmahl der rituelle Verzehr von Brot und Wein und deren magische, durch die Wortes des Priesters vermittelte Transsubstantiation in den Leib und das Blut Christi den Kern des Geschehens ausmachen,

³⁷² A: 53:35-56:50.

³⁷³ Bildquelle: Gallardo: Alien Woman, S. 25: „Alien/Facehugger“ 379, 1978, v. H. R. Giger (Acrylic: 70x100 cm), www.hrgiger.com

³⁷⁴ Bildquelle: Cuntz: Kalkulierter Schrecken. Bild 10 zw. S.70 u. 71.

³⁷⁵ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 32.

³⁷⁶ A: 01:42:35-01:43:25.

³⁷⁷ Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 34.

stehen auch in dieser Filmszene – vor ihrer geradezu apokalyptischen ‚Aufbrechung‘ Essen und Trinken, Nahrungsmittel und Getränke im Mittelpunkt [...] ³⁷⁸

Das ausgewachsene Alien (s. Abb. 15, S. 62) schlussendlich stellt die Manifestation des Monsters dar – ein parasitäres Wesen mit Säure statt Blut ³⁷⁹ (s. S. 65). „*Das Alien umgibt eine dunkle mütterliche Aura – eine Mütterlichkeit, die zerstören muss, um zu gebären.*“ ³⁸⁰

Das Aussehen des Aliens erscheint wie eine Mischung aus Skelett und Echse. ³⁸¹

Das Alien – in den Filmen Inbegriff der Bedrohung – ist künstlerisch eine Kreuzung aus Symbolen des Todes und des Eros: der phallische Kopf des Alien sitzt auf einem skelettartigen Körper; die Oberfläche schimmert in dunkler, metallischer Kälte. Und die Brutstätten des Alien erinnern an Formen menschlicher Knochen – Assoziationen an Beinhäuser und Massengräber liegen nicht fern; gleichzeitig spielen fließende und oftmals schleimartige Formen und Farben auf die naturalen Vorstadien des Lebens, der Zeugung und der Geburt an. ³⁸²

Lutz Döring beschreibt das Alien als „*modernes Äquivalent und verdichtetes Kondensat*“ ³⁸³ der griechischen Sagen und erwähnt in diesem Zusammenhang einerseits den Traumgott Phobos/Icelos, den Sohn des Hypnos, der für das Ausschicken vor allem tierischer Formen verantwortlich ist und andererseits Phanasos, der getarnt als Morpheus auftritt und sich für die Aussendung menschlicher Formen verantwortlich zeichnet. ³⁸⁴ Ersterer schickt im Film „Alien“ „*ein Urzeitmonster, eine chimärische Gestalt zwischen Echse, Maschine, Insekt und Mensch*“, ³⁸⁵ Letzterer schickt den gefährlichen Roboter inklusive Geheimauftrag, der für Ripley als Todesurteil zu lesen ist. ³⁸⁶ Im Weiteren vergleicht Lutz Döring Ellen Ripley mit einer jungfräulichen Kriegsgöttin, die mit Verweis auf die Mythologie die Götter-Sterblichen-Angelegenheiten regelt. ³⁸⁷

In „Alien“ wirkt das Alien darüber hinaus eher „bio-mechanisch“ und ähnelt vom Aussehen her, wie Fritsch meint, dem toten versteinerten Piloten, den Kane und seine Begleiter im fremden Raumschiff finden ³⁸⁸ (s. Abb. 17, S. 68).

³⁷⁸ Döring: Erweckung zum Tod, S. 255 f. u. vgl. auch: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 43.

³⁷⁹ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

³⁸⁰ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 118.

³⁸¹ Ebd., S. 119.

³⁸² Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 117.

³⁸³ Döring: Erweckung zum Tod, S. 227 f. (s. Fußnote 286)

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 227 f.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 228.

³⁸⁷ Vgl. ebd., 230 f.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 126 (s. Fußnote 163).



Abbildung 17: li.: Versteinerter außerirdischer Pilot im Raumschiff (29:08) und re.: das Alien (01:51:46)

5.1.7. Der Androide Ash

In „Alien“ kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Ripley und Ash bezüglich der Vorschriften.³⁸⁹ Während Ash noch zu Beginn durch das detailgetreue Wissen über Klauseln im Vertrag der Crew-Mitglieder besticht und dadurch als Vorzeigemitglied erscheint, verstößt er bereits wenig später gegen die Quarantäne-Vorschrift, die jedoch Ripley einhalten möchte.³⁹⁰ Von einem gewissenhaften Wissenschaftsoffizier würde man einen Verstoß dieser Größenordnung nicht erwarten. Der Zuschauer wird hier also darauf aufmerksam gemacht, dass Ash möglicherweise andere Beweggründe hat, vor allem deshalb, weil er das Eigentum der Firma ist und möglicherweise mit einem bestimmten Auftrag programmiert wurde³⁹¹ (s. Kap. 4.2.3. Die Philosophie und die Technik, S. 43).

This tension between the human and the mechanical or technological, both associated with tech Company, culminates in a vision of the mechanical as fatal – first in Ash, the Company android, a totally dehumanized worker, who threatens the collectivity represented by the human crew, and then in the alien itself.³⁹²

Zweierlei Deutungen spielen diesbezüglich eine Rolle. Auf der einen Seite kann Ash mit seinem Auftrag als Instrument des Kapitalismus gelesen werden, auf der anderen Seite spiegelt Ash wider, dass die Firma augenscheinlich skrupellos im Umgang mit ihrer Besatzung zu sein scheint.³⁹³ „Ash would be capable of anything. This fear of the robot derives from specific cultural concerns about the nature of the subject in a capitalistic,

³⁸⁹ A: 43:23-45:25.

³⁹⁰ A: 34:50-36:19.

³⁹¹ A: 49:55-50:30.

³⁹² Kuhn, Annette: Alien Zone, S 83.

³⁹³ Vgl. Gallardo: Alien Woman, S. 50.

technocratic society.³⁹⁴ Die Skizze soll dabei einen genaueren Überblick über die Strukturen und Verhältnisse zwischen den einzelnen Instanzen geben. (s. Abb. 18)

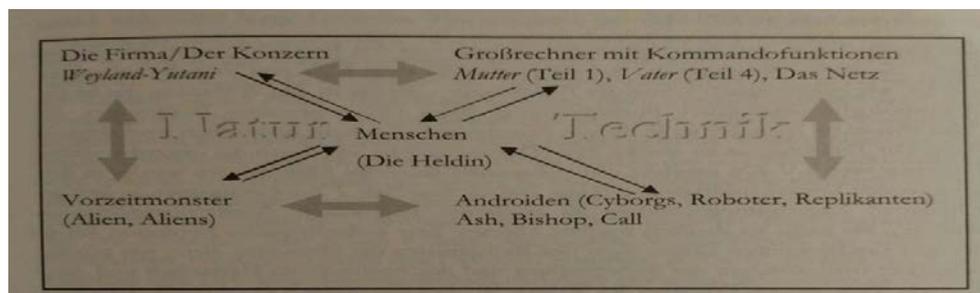


Abbildung 18: Natur-Mensch-Technik bzw. die Triade „Mensch-Monster-Maschine“³⁹⁵

Nachdem der facehugger von Kane abgelassen hat, ist es Ash, der diesen untersucht und voller Neugier ist, während Ripley es einfach nur loswerden will, um eine mögliche Gefahr endgültig zu bannen. Außerdem schlägt Ash vor, es für weitere Untersuchungen auf die Erde mitzunehmen, da es ein Organismus ist, der noch nie zuvor gesehen wurde. Im Sinne der Forschung überlässt Kapitän Dallas Ash, dem Wissenschaftsoffizier, die Entscheidung, was Ripley empört.³⁹⁶ Später, als Ripley durch „Mother“ von dem geheimen Auftrag erfährt, den Ash innehatte, versucht Ash sie mit einem zusammengerollten Softpornoheft zu ersticken³⁹⁷, „*thus identifying himself with the alien's violation of the human body and voice.*“³⁹⁸

Ash streicht hervor, dass er die Reinheit des Aliens bewundert, die darauf basiert, dass es sich ausschließlich um das Fortbestehen seiner Spezies kümmert und es deshalb so erfolgreich ist, weil es weder die Schwäche einer Moral, eines Gewissens oder Gnade zu kennen scheint. Ash ist fasziniert von dem Monster und dessen Perfektion, Reinheit und Überlebenstrieb.

ASH

You still don't understand what you're dealing with, do you? The perfect organism. Its structural perfection is matched only by its hostility.

LAMBERT

You admire it. I admire its purity. A survivor, unclouded by conscience, remorse, or delusions of morality.

PARKER

Look, I've heard enough of this and I'm asking you to pull the plug.

ASH

Last word.

RIPLEY

What?

ASH

I can't lie to you about your chances, but...you have my sympathies.

³⁹⁴ Gallardo: *Alien Woman*, S. 49.

³⁹⁵ Bildquelle: Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 293.

³⁹⁶ A: 48:47-50:55.

³⁹⁷ A: 01:19:00-01:22:16-01:24:09 u. vgl. Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 271.

³⁹⁸ Mulhall, Stephen: *On Film*. 2nd. ed., Routhledge, New York, 2008, S. 25.

5.1.8. Die Firma

Fremd bzw. befremdlich wirkt die Company im Sinne von anders, bedrohlich, feindlich und zwar unter dem Deckmantel der Anteilnahme an ihren Mitarbeitern, die jedoch mehr an Sklavenarbeitern erinnern als an selbstbestimmte Menschen.

Insgesamt entwirft *Alien* ein äußerst pessimistisches und düsteres Bild der menschlichen Zukunft, in der die Menschen die – selbstverschuldeten, nicht primär gewaltsam unterjochten! – Sklaven ihrer eigenen Schöpfung und ihrer sozialökonomischen Organisationsformen geworden sind [...].³⁹⁹

Ein Interesse an nicht nur rein handelstechnischen Angelegenheiten kündigt sich bereits nach zehn Minuten Laufzeit des Films an, wenn über Klauseln im Vertrag gesprochen wird, laut denen es ausdrücklich heißt, "Any systematised transmission indicating intelligent origin must be investigated...".⁴⁰⁰ Und weiter: „...on penalty of total forfeiture of shares”.⁴⁰¹ Über diese Klauseln klärt der Wissenschaftsoffizier Ash auf. Dieses Bakensignal ist jedoch, wie sich herausstellt, ein Warnsignal und führt die Crew der *Nostromo* direkt ins Alien-Nest.⁴⁰²

Die Besatzung der *Nostromo* wird in „*Alien*“ absichtlich in die Fremde geschickt, die sich nicht nur als bedrohlich erweist, sondern als tödlich. Die Crew wird bewusst infiziert, um einen fremden Organismus auf die Erde bringen zu können und dieses „Etwas“ zu domestizieren und als biologische Waffe zu nutzen.⁴⁰³

Nicht das Alien demaskiert sich als Parasit, der die Rückkehr des Verdrängten symbolisiert, sondern der Kannibalismus eines lebensverschlingenden, devianten (kapitalistischen) Systems, dessen Vorstellung [...] von künstlicher Mutterschaft diese mit einem anderen männlichen Phantasma des Todes kurzschließt.⁴⁰⁴

Die Firma steht symbolisch für das gesamte System, in welchem sich der Mensch befindet. „*‘Alien‘ impliziert die Furcht vor totalitären Systemen sowie die Gewissheit, dass solche Systeme für den Menschen nicht funktionieren können.*“⁴⁰⁵ Die Firma schickt die Besatzung jedes Mal aufs Neue rücksichtslos ins Verderben und jedes Mal kann derjenige, der das Ei findet, nicht widerstehen, seinen Kopf darüber zu beugen, um hineinzuschauen und den Inhalt zu erkunden.

³⁹⁹ Döring: Erweckung zum Tod, S. 295.

⁴⁰⁰ A: 12:19-12:27.

⁴⁰¹ A: 12:33-12:41.

⁴⁰² A: 30:26-30:55.

⁴⁰³ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 75.

⁴⁰⁴ Stecher: Der weibliche Körper als/im Science Fiction, S. 118 f.

⁴⁰⁵ Koebner: Filmgenres. Science Fiction, S. 330.

5.2. Das Fremde in „Aliens“

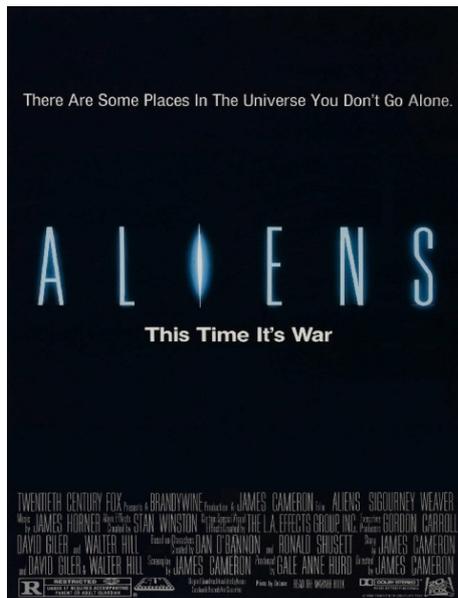


Abbildung 19: Das Plakat zu Aliens 1986

Dieser Teil der Alien-Film-Reihe lässt sich als eine Mischung aus Science-Fiction und Actionfilm beschreiben. Cuntz nennt ihn im Weiteren eine „Vietnam-Parabel“.⁴⁰⁶ Er ist aber vor allem ein Kriegsfilm. „Aliens“ wird, von „Alien“ ausgehend, in ein anderes Genre überführt.⁴⁰⁷ „[...] so erinnert Aliens – Die Rückkehr an einen in den Weltraum verlagerten Kriegs- bzw. (je nach Standpunkt) Anti-Kriegs-film.“⁴⁰⁸

In Aliens steht nicht mehr das Ei, wie im ersten Teil, im Vordergrund, sondern das I in „Aliens“ (s. Abb. 19). Laut Tanja Nusser kann das I als Zeichen bzw. Symbol für die Vagina gelesen werden und deutet darauf hin, dass es um die Rekonstruktion einer symbolischen

Kleinfamilie hinausläuft, welche die Mutter wieder in ihre richtige Position setzen soll bzw. will. Die Mütterlichkeit ist Thema des Filmes: Es ist ein „Kampf der Mütter“.⁴⁰⁹ Der Film steht im Zeichen des befremdlich Anmutenden bzw. der Verfremdung dieser Mütterlichkeit, sowohl von Ripley als auch der Alien-Queen.

Der Film steht zeitgeschichtlich ebenfalls im Zeichen des Krieges, denn es ist sozusagen der Anfang vom Ende des Kalten Krieges. Innenpolitische Probleme, die in der Reagan-Ära vernachlässigt wurden, verlangen nach Aufarbeitung und lassen den Wunsch der amerikanischen Bevölkerung nach einer neuen Definition ihrer Identität entstehen. In diese Zeit fällt, neben der Situation der Afro-Amerikaner, auch die Aufarbeitung des Vietnam-Krieges, welchen Hollywood beispielsweise mit Filmen wie „Top Gun“, aber eben auch „Aliens-Die Rückkehr“ durchexerzierte. Während im Film „Top Gun“ der Sieg am Ende vom Militär re-installiert werden kann und Angst vor dem kalten Krieg, im Film dargestellt durch die Bedrohung durch sowjetische Jets, zumindest auf symbolischer Ebene überwunden wird, setzt „Aliens-Die Rückkehr“ auf die Darstellung eines zu Beginn selbstbewussten Militärs mit dem Motto „Wir schaffen es“, das sich jedoch am Ende derart drastisch dezimiert, dass von

⁴⁰⁶ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 9.

⁴⁰⁷ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 315.

⁴⁰⁸ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 123.

⁴⁰⁹ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 381.

Sieg und Übermacht der Marines nicht die Rede sein kann.⁴¹⁰ Döring sieht in *Aliens* auch einen kolonialen Aspekt verarbeitet. „*Es handelt sich also um eine Verknüpfung von ökonomischen und militärischen Handlungsoptionen, die z.B. einem Historiker auch aus der kolonialen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts bekannt sind.*“⁴¹¹ Döring verweist dabei auf Deutschland und seine Bemühungen in Deutsch-Südwestafrika, auf Belgien und sein Verhalten in Bezug auf die Einheimischen des Kongo-Freistaates, um Elfenbein und Kautschuk für das eigene Land sicherzustellen und auf die Amerikaner, die die Franzosen als Kolonialmacht ablösen.⁴¹²

Während in *Alien* die Austreibung / Beseitigung des Anderen noch in der Maske der Selbstverteidigung gegen einen feindseligen Eindringling auftreten konnte, ist hier das mythische „Großreinemachen“, die kriegerische und heldenhafte Beseitigung der Vorzeitmonster von vornherein Programm.⁴¹³

Lehmann merkt hierzu an, dass der postmoderne Horrorfilm der 80er sich hauptsächlich mit der Apokalyptik und dem Untergang der Menschheit beschäftigt und teilweise nihilistische Züge hat,⁴¹⁴ was letztendlich, ein wenig zeitversetzt, vor allem für „*Alien*“³ zutrifft. Was James Cameron für *Aliens* wollte, war die Erzeugung von Angst und Spannung im Zuschauer durch Terror und weniger durch Horror. „*You don't create fear with gore, you create disgust. It's a whole different emotion.*“⁴¹⁵

Inhaltlich steht der zweite Teil ebenso für eine Aufarbeitung der Erlebnisse aus dem ersten Teil. Ähnlich einer Therapiesitzung, soll sich Ripley den Geistern ihrer Vergangenheit stellen. Ripley plagen Alpträume, sie verliert ihre Offizierslizenz und sie wird in Behandlung geschickt.⁴¹⁶ Auch Burke redet ihr ein, jedoch aufgrund anderer, eigener Interessen, sich dem Alien abermals zu stellen.⁴¹⁷

Hence, this first scene on board the Sulaco is presented pretty much exactly as was the opening sequence of *Alien*, and Cameron's multilevel reiterations of that film move into top gear, until his duplicate double climax is resolved by a repetition of Ripley's prior ejection of the alien from her mothership. Only then

⁴¹⁰ Sartelle, Joseph: *Hollywood-Blockbuster*, S. 472.

⁴¹¹ Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 315.

⁴¹² Vgl. ebd.

⁴¹³ Ebd., S. 334.

⁴¹⁴ Vgl. Lehmann, Jörg: *Splatterfilm und Torture Porn: Politische und soziokulturelle Parallelen zu dem Amerika der 70er*. 1. Aufl., Diplomica-Verl., Hamburg, 2013, S. 12.

⁴¹⁵ *Aliens Bonus-DVD 5: Aliens: Superior Firepower: Making Aliens: Bug Hunt. Creature Design: 00:03:26-00:03:42* - James Cameron.

⁴¹⁶ As (spec. ed.): 13:33-14:18: Van Louen: It is the finding of this board of inquiry that Warrent Officer Ellen Ripley, NOC-14672. has acted with questionable judgment and is unfit to hold an ICC license as a commercial flight officer. Said license is hereby suspended indefinitely. No criminal charges will be filed at this time and you are released on own recognizance for a six month period of psychometric probation, to include monthly review by an ICC psychiatric tech...

⁴¹⁷ As: 14:30-15:05. Vgl. auch: As (spec. ed.): 23:13-23:46.

can she reassure Newt that they may both dream again: only by therapeutically recalling and re-experiencing her initial traumatic encounter can she locate and disable its source.⁴¹⁸

5.2.1. Inhalt

Nach 57 Jahren Kälteschlaf und einer Irrfahrt durch das All wird Ripley gefunden und auf eine Raumstation, eigentlich eine Zwischenstation (Gateway-Station), in der Umlaufbahn der Erde gebracht. Dort wird sie medizinisch behandelt. Ein Untersuchungsgremium wird einberufen, vor welchem Ripley ihre Erlebnisse schildern soll. Ripley wird kein Glauben geschenkt. Das geht einher mit ihrer Suspendierung und dem Verlust ihres Offiziersstatus. Während der Zeit, die sie auf der Raumstation verbringt, macht sie den 2er-Schein bzw. eine „Klasse-Zwei-Berechtigung“⁴¹⁹ (class-two-rating), die sie dazu berechtigt, Gabelstapler und Laderoboter zu bedienen und arbeitet auf den Frachtdocks. Sie wird gebeten, wiederum auf den Planeten LV-426 zu reisen, auf dem sie und ihre damalige Nostromo-Crew dem Alien zum ersten Mal begegnet sind und auf dem mittlerweile seit 20 Jahren eine Kolonie mit ca. 70 Familien angesiedelt ist, um die Atmosphäre dort so zu gestalten, wie sie auf der Erde vorzufinden ist. Die Reise zu LV-426 ist nötig, weil die Funkverbindung zu den Kolonisten ausgefallen ist. Ripley wird neben den Marines von dem Androiden Bishop und Carter Burke auf der Mission begleitet. Das gesamte Team landet auf LV-426, der mittlerweile den Namen *Acheron* trägt. Ein Teil der Marines wird in die Innenräume der Kolonie geschickt, um die Lage zu erkunden. Sie treffen auf keine Kolonisten, alles scheint leer und verlassen zu sein. Nach der Bestätigung, dass vorerst keine Gefahr ersichtlich ist, folgt der Rest des Teams ins Innere der Station nach und sie entdecken nach weiteren Streifzügen durch den Gebäudekomplex ein kleines Mädchen, das sich Newt nennt. Da es den Marines möglich ist, die Kolonisten aufgrund ihrer implantierten Peilsender zu orten, finden sie diese kokonisiert in einem Alien-Nest. Da sich das Nest unter dem Fusionsreaktor der Kolonie befindet, kommt es bei der Befreiungsaktion der Kolonisten zur Katastrophe und das Kühlsystem des Reaktors wird beschädigt. Ripley übernimmt die Führung und rettet die Marines, indem sie mit einem Panzer zu Hilfe eilt. Die übrig gebliebene Mannschaft, bis auf Burke, hat vor, mit dem Abwurfschiff zurück zum Raumtransporter zu fliegen und von dort aus die Kolonie zu bombardieren. Dieser Plan scheitert, da ein Alien das Abwurfschiff zum Absturz gebracht hat. Im Gebäude der Kolonie wird ein neuer Plan geschmiedet, der unter Zeitdruck geschieht, da

⁴¹⁸ Mulhall: On Film, S. 59.

⁴¹⁹ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 61.

sich herausstellt, dass durch den Defekt am Kühlsystem nur noch vier Stunden verbleiben, bis es zu einer thermonuklearen Explosion kommt. Bishop erklärt sich bereit, das zweite Abwurfschiff der Sulaco mithilfe einer Fernsteuerung auf den Planeten zu holen. Es stellt sich heraus, dass Burke andere Pläne im Sinn hat. Er will das Alien zu Forschungszwecken auf die Erde bringen und als biologische Waffe vermarkten, was Ripley herausfindet. Als Ripley sich zur schlafenden Newt im Untersuchungsraum legt, sperrt Burke die Beiden zusammen mit zwei facehuggern ein. Burkes Idee ist es, Ripley und Newt als Wirte für das Alien zu benutzen und auf diese Weise die Quarantänebestimmungen bei der Einreise auf der Erde zu umgehen. So würde er es bewerkstelligen, das Alien auf die Erde zu bringen und zugleich Ripley, die für ihn eine Bedrohung darstellt, loszuwerden. Ripley und Newt werden jedoch rechtzeitig vom Rest der Marines entdeckt und werden gerettet. Burkes Pläne werden vor der übrigen Mannschaft offen gelegt, die ihn dafür umbringen will. Die Aliens durchkreuzen diesen Plan, da sie bereits in die Lüftungsschächte vorgedrungen sind. Die Truppe flüchtet in das Belüftungssystem. Burke trennt sich von der Truppe und wird von einem Alien erwischt. Bereits auf dem Weg zum Abwurfschiff, verlieren Ripley und Hicks Newt, die von einem Alien verschleppt wird. Hicks wird kurz darauf von einem Alien im Lift verletzt. Obwohl nur noch wenig Zeit ist, bis der Kolonie-Komplex explodieren wird, macht sich Ripley bewaffnet auf, um Newt zu suchen und zu retten. Bishop und Hicks warten in der Zwischenzeit im zweiten Abwurfschiff der Sulaco. Auf der Suche nach Newt entdeckt Ripley das Nest der eierlegenden Königin und lässt dieses schließlich in Flammen aufgehen. Ripley schafft es mit Newt vor der Explosion zum Abwurfschiff und sie können flüchten. Die Alien-Queen hat es jedoch auch an Bord geschafft und so kommt es auf der Sulaco zum finalen Kampf zwischen der Alien-Queen und Ripley im Laderoboter, bevor Ripley es schafft, die Queen durch die Luftschleuse ins All zu befördern. Ripley, Newt, Hicks und der von der Queen zerstörte Bishop begeben sich schließlich auf die Rückreise zur Erde.

5.2.2. Raumstrukturen



Abbildung 20: Ripley im Tiefschlaf in Überblendung mit dem Planeten Erde. (Aliens: 5:12)

Where am I? ⁴²⁰

Ripley

Wichtig ist in diesem Teil besonders die Thematisierung Ripleys zur Erde - ihr Verhältnis zu ihr. Ripley ist mittlerweile zu einer Fremden für ihre eigene Spezies geworden und sie wird in den nächsten Teilen immer mehr dazu mutieren.

Sie hat sich durch ihre lange

Abwesenheit und durch ihre gänzlich anders gestalteten Erfahrungen im Weltraum entfremdet. Jedes Mal wird vermutet, dass Ripley nach dem Sieg über das Alien die Erde erreichen wird, doch das geschieht nicht. Ripley gleicht einem Vogelbaby, das aus dem Nest gefallen ist und nun alleine zurechtkommen muss. Die Erde ist für sie bloß noch ein Traum, eine Illusion, (s. Abb. 20) und nach „Alien Resurrection“ bleibt die reale Rückkehr ebenfalls offen. Sie kehrt zumindest nicht als Ripley zurück, sondern als ein Mischwesen, das das Alien in sich trägt, welches eigentlich nie die Erde erreichen sollte. Ripley ist zu einer „Weltraumwanderin“ geworden, ähnlich Luke „Skywalker“ aus Star Wars. Ripley ist auch im ersten Teil nicht auf der Erde zu sehen. Sie wird in Teil 1

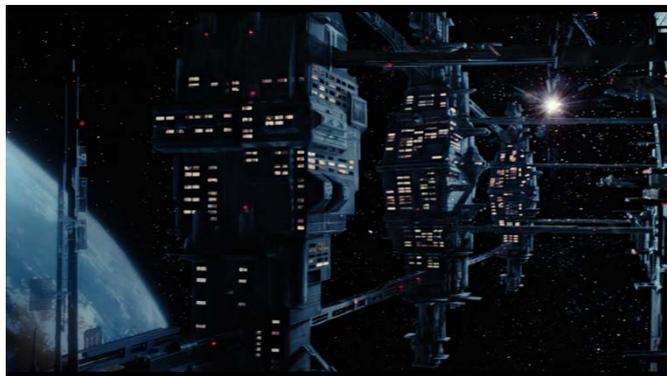


Abbildung 21: Zwischenstation / Gateway-Station (Aliens: 05:27)

nicht beim Aufbruch von der Erde aus gezeigt. Sie ist die Retterin der Erde und doch betritt sie diese nie. Auf dem Bild wirkt sie wie eine Göttin, eine Wächterin des Planeten, was sie im wahrsten Sinne des Wortes ist, doch übermächtig und nicht dazu bestimmt, unter den Menschen zu weilen (s. Kap. 5.1.5. Ripley – Als Frau und Heldin, S. 67).

Auch wenn sie in dieser Reihe kurz zur Erde zurückgebracht wird, ist sie nicht eigentlich auf dem Planeten, sondern auf einer Zwischenstation in der Umlaufbahn (s. Abb. 21).

⁴²⁰ As: 5:43.

Letztendlich verdeutlicht es auch, dass Astronautin zu sein ihre Bestimmung ist und ein „normales“ Leben auf der Erde schon längst vorbei und ab diesem Zeitpunkt auch nicht mehr realisier- oder erreichbar zu sein scheint. „Nur ein einziges Mal (in der Directors Cut-Version von *Alien 2*) schaut Ripley auf das, was man so üblicherweise eine ‚schöne Landschaft‘ nennt – und schaltet dann die Video-Projektion aus.“⁴²¹ Zusätzlich zu dieser Tatsache erfährt sie auf eben der Raumstation auch vom Tod ihrer Tochter, welcher Ripleys Abkehr von einem „normalen Erdenleben“ noch zusätzlich unterstützt. Sie hatte nicht die Möglichkeit, sich von ihrer Tochter zu verabschieden, sie beizusetzen oder um sie zu trauern. Das wird in der Szene deutlich, in der sie Burke darüber aufklärt, wie lange sie im Weltraum unterwegs war.⁴²² Carter Burke: „You could have been floating out there forever.“⁴²³ Biographisch gesehen, dürfte sie nun um die 95 Jahre alt sein, obwohl ihr biologisches Alter im Film dem von circa dreißig Jahren entspricht.⁴²⁴ Dass Ripley nach so langer Zeit von einer Rettungsscrew gefunden wird, setzt Kuhn in Bezug auf das bereits im ersten Teil erwähnte Schneewittchen-Motiv und das Warten auf die Rettung durch den Prinzen ebenfalls mit dem Märchen „Dornröschen“ (Sleeping Beauty) gleich.⁴²⁵

Die Sozialbindungen von Ripley sind alleine durch die Tatsache ihrer quasi „Heimatlosigkeit“ und ihrer „Wanderschaft“ und der dazwischen verstrichenen Zeit kaum bis gar nicht vorhanden.⁴²⁶

Ripleys ‚Familien‘ hingegen sind künstliche. Gemeinschaften von zum großen Teil sonderbaren aber ehrlichen ‚Häuten‘, das sind die (durchaus nicht immer sympathischen) menschlichen Besatzungsmitglieder in *Alien 1*, die machohaften (männlichen und weiblichen) Soldaten in *Alien 2* und die strafgefangenen Schwerverbrecher in *Alien 3*. Allesamt sind sie Randgänger der Gesellschaft: die Pioniere und Grenzer, die Freaks und Spinner, die Nicht-Technokraten.⁴²⁷

Durch die Zeitspanne des 57 Jahre währenden Kälteschlafes muss sie den Tod ihrer Tochter Amanda Ripley-McLaren, die zwei Jahre zuvor mit 66 Jahren verstorben ist, feststellen. Diese Zusatzinformation kommt nur in einer Szene der Special Edition vor.⁴²⁸

⁴²¹ Hitzler: Die Ripley-Saga, S 61 u. vgl. As (spec. ed.): 08:49-09:09.

⁴²² As: 6:31-6:59.

⁴²³ As: 7:19-7:22.

⁴²⁴ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 61.

⁴²⁵ Vgl. Constable: *Becoming the Monster's Mother*, S. 185.

⁴²⁶ Vgl. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 61 ff.

⁴²⁷ Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 64.

⁴²⁸ As (spec.ed.): 09:15-10:10 u. vgl. Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 327.

5.2.3. Die Crew, das Militär

BURKE

These Colonial Marines are some tough hombres, and they're packing state-of-the-art firepower. There is nothing they can't handle...right, Lieutenant?

GORMAN (cool)

We're trained to deal with these kinds of situations.⁴²⁹

Diese Aussage zu Beginn des Films soll Ripley beruhigen und weist den Zuschauer darauf hin, dass es hier nichts zu befürchten gibt, da die Marines⁴³⁰ alles „im Griff“ haben.

The most obvious variation is one of magnified scale: the nuclear explosion is bigger, the weaponry and firefights more spectacular, the second climax confronts Ripley with a far more frightening variant of the alien, and accordingly provides her with a far more substantial exoskeleton than her original spacesuit (the cargo-loader).⁴³¹

Bevor Ripley den Auftrag annimmt, vergewissert sie sich, dass Burke die Vernichtung der Aliens im Auge hat und sie nicht studieren oder gar zur Erde mitbringen will und Burke verspricht es ihr.⁴³²

Hier kommt es abermals zu einer Verkehrung der Rollenmuster. Ripley und Newt stehen eigentlich für die Frauen und Kinder, die vom Militär beschützt werden sollten. Anstatt dessen sind es Ripley und Newt, die in den entscheidenden Momenten Ruhe bewahren. Die Vertauschung der Rollen wird in der Szene besonders hervorgehoben, in der Ripley und Newt neben Hicks und dem panischen Hudson erhöht zum Stehen kommen (s. Hügel-Szene) und Ripley ist letztendlich diejenige, die die Marines vor den Aliens rettet. Die Beiden verwandeln sich im Verlauf der Handlung von Randfiguren zu Schlüsselfiguren im Kampf gegen die Aliens.⁴³³ „Der Film feiert zwar das Militär, doch stellt es auch als ineffektiv dar. Obwohl die Protagonisten schließlich siegreich bleiben, ist die Stimmung des Films dennoch nicht triumphal.“⁴³⁴

⁴²⁹ As: 13:43-13:51.

⁴³⁰ Die Crew setzt sich in *Aliens* zusammen aus Master Sergeant Apone, dem Unit Leader, Corporal Hicks, dem B-Team Leader, Corporal Dietrich, einer Med-Tech-Spezialistin, PFC Hudson, dem Com-Tech, PFC Vasquez (der zweiten Frau), die Smart-Gun Operator ist. Außerdem Private Drake, ebenfalls Smart-Gun Operator und drei Privates, namentlich Frost, Crowe und Wierzbowski, alle Trooper. Eine dritte Frau ist Corporal Ferro, Drop-Ship Pilot und PFC Spunkmeyer, Drop-Ship Crew Chief. Moviescript *Aliens*: <http://www.imsdb.com/scripts/Aliens.html> - S. 30.

⁴³¹ Mulhall: On film, S. 58.

⁴³² As: 16:33-17:00.

⁴³³ Vgl. Constable: *Becoming the monster's mother*, S. 185f.

⁴³⁴ Sartelle: *Hollywood-Blockbuster*, S. 472.

5.2.4. Mother

„Mother“ wird in diesem Teil symbolisch vom starken, bewaffneten Team ersetzt, den Marines. Diesmal sollen die Krieger den Kampf gewinnen und „Mother“ wird nicht „gebraucht“.

5.2.5. Ripley - Als Beraterin, „Ehefrau“ und Mutter

Ripley wird in diesem Teil der Saga nicht nur als Mutter etabliert, sondern ebenso als Außenseiterin in ihrer Form als Beraterin der Militäraktion. Sie ist zu Beginn nur vom Rande aus tätig, als Beobachterin, und ihre Ratschläge werden größtenteils ignoriert oder belächelt, wie in der Szene ersichtlich wird, in der Ripley erklärt, worum es bei der Mission geht.

HUDSON

Is this gonna be a stand-up fight, sir, or another bug hunt?⁴³⁵

GORMAN

All we know is there's still no contact with the colony...
... And a xenomorph may be involved.

WIERZBOWSKI

- Excuse me, sir. A what? - A xenomorph.

HICKS

It's a bug hunt. What exactly are we dealing with here?

GORMAN

Ripley?

RIPLEY

I'll tell you what I know. We set down on LV-426. One of our crew members was brought back with something attached to his face, ...some kind of parasite. We tried to get it off. It wouldn't come off. Later, it seemed to come off by itself and die. Kane seemed fine. We were all having dinner. It must have laid something inside his throat, some sort of embryo. He started...Um, he...

VASQUEZ

Look, man, I only need to know one thing: Where they are.

DRAKE

- Go, Vasquez, kick ass!

VASQUEZ

- Anytime, anywhere.

HUDSON

Somebody said "alien". She thought they said "illegal alien" and signed up!

VASQUEZ

- Fuck you, man. - Anytime, anywhere.

RIPLEY

Are you finished? I hope you're right. I really do...

GORMAN

Yeah, OK, right. Thank you, Ripley. We also have Ripley's report on disk. I suggest you study it.

⁴³⁵ bug hunt: When a programmer must go back through very large amounts of code(usually that was written by an incompetent programmer many moons ago) to find bugs in the software. Bug hunts are very tedious and time consuming ordeals. The phrase is taken from the movie Aliens.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bug%20hunt>

RIPLEY

Because just one of those things managed to wipe out my entire crew in less than 24 hours. If the colonists have found that ship, there's no telling how many have been exposed. Do you understand?

GORMAN

Anyway, we have it on disk, so you better look at it.⁴³⁶

Lutz Döring merkt an, dass Ripley auch äußerlich, durch ihre Kleidung, genauer gesagt durch ihre andere Unterwäsche, als Außenseiterin markiert wird und darüber hinaus durch die Aussage von Vasquez: „Who is snowwhite?“⁴³⁷ „*The question explicitly feminizes Ripley's outsider status in that a fairy-tale princess is clearly out of place on a military mission.*“⁴³⁸

Daran schließt sich sofort die Charakterisierung Vasques als weiblicher Gegenpol zu Ripley an, wenn der Kollege Hudson fragt: „Hey Vasquez...Have you ever been mistaken for a man?“ und Vasquez darauf kontert: „No! Have you?“.⁴³⁹ Während Ripley im weiteren Verlauf die Rolle der Mutterfigur einnimmt, steht Vasquez im Kontrast dazu für die übersexualisierte (phallische) Frau, für das volle Gewicht an Weiblichkeit, die hier sehr klischeehaft dargestellt wird und für Vasquez als „Kriegerprinzessin“ nicht gut ausgeht, da sie sich im Gegensatz zu Ripley nicht um die kleine Newt kümmert, was laut Rainer bedeutet, dass sie als Frau in ihrer Mutterrolle versagt hat und sterben muss.⁴⁴⁰ Cuntz wiederum betont, dass die ganze Mission aufgrund von Vasquez scheitern muss, da sie als stärkstes Mitglied der Gruppe eine symbolische Verkehrung der Machtverhältnisse darstellt.⁴⁴¹

Vasquez bleibt als Südamerikanerin eine Außenseiterin. Sie wird nicht nur wegen ihrer Männlichkeit belächelt, sondern wird gleichzeitig übersexualisiert wie beispielsweise Lara Croft. Ihre Herkunft ist darüber hinaus Anlass für etwaige Scherze.⁴⁴² (s. Hervorh. im Dialog, S. 78 - Hudson: Somebody said "alien". She thought they said "illegal alien" and signed up!) Dadurch, dass Vasquez ihre Weiblichkeit unter Männern mehr oder weniger verneinen muss, rückt sie ihre Teamqualitäten und ihre Kollegialität, aber auch ihre Stärke und Tapferkeit mehr in den Fokus. Dadurch versucht sie auch, ihre Außenseiterrolle zu kompensieren. Vasquez wirkt wie die Vorläuferin von Jordan O'Neil im Film „G.I. Jane“ von 1997, der wie „Alien“ unter der Regie von Ridley Scott entstand.⁴⁴³ Spätestens ab dem Zeitpunkt, als Ripley

⁴³⁶ As: 23:20-26:10.

⁴³⁷ Döring: S. 325. und vgl. Aliens: 19:28-19:45-19:57.

⁴³⁸ Constable: Becoming the Monster's Mother, S. 185.

⁴³⁹ As: 20:02-20:10.

⁴⁴⁰ Vgl. Rainer: Monsterfrauen. S. 135.

⁴⁴¹ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 50.

⁴⁴² Vgl. Rainer: Monsterfrauen, S. 56.

⁴⁴³ G.I. Jane / Die Akte Jane (Ridley Scott, 1997).

sich gegen die Autoritäten stellt, in diesem Fall Gorman und später Burke, ist klar, dass Ripley kein Schneewittchen (Snow-White) ist, auf keinen sie rettenden Prinzen wartet und nicht beschützt werden muss bzw. will.⁴⁴⁴

5.2.5.1. *Ripley und Hicks*

Eine, unter den Umständen, sehr intime Geste, ereignet sich zwischen Ripley und Hicks, als dieser ihr ein Ortungsband gibt und das Ganze wie das Überreichen von Ringen dargestellt wird. Hicks: „Doesn't mean we are engaged or anything.“⁴⁴⁵ Er erklärt er ihr auch den Umgang mit seiner Waffe, was Rainer als Niederlage des Mannes gegenüber der Frau beschreibt, welche ihm symbolisch in Form des Gewehres den Phallus stiehlt.⁴⁴⁶ Aus diesem Grund ist Hicks beim finalen Kampf nicht mehr anwesend. Es ist also nicht der Sieg des Mannes, des Helden, sondern des „final girl“ (Verweis zu ersten Ausführungen darüber), der in *Aliens* in Szene gesetzt wird: *„Der endgültige Sieg über die gigantische Alien-Königin wird von einer Frau (Lt. Ripley) mit Unterstützung eines Mädchens und eines männlichen Androiden herbeigeführt – in anderen Worten, von einer Gruppe symbolischer ‚Minderheiten‘.“*⁴⁴⁷

5.2.5.2. *Ripley, Newt und die Träume*

In *Aliens* spielen Mutterkonzepte eine große Rolle – dasjenige des Aliens und das der Heldin Ripley⁴⁴⁸, die *„[beide bereit sind], für ihre Nachkommen alles auf sich zu nehmen, wenn nötig, sich selbst zu opfern.“*⁴⁴⁹

Rebecca Jordan alias Newt, ein kleines Mädchen, ist die einzige Überlebende der tödlichen Alien-Angriffe.⁴⁵⁰ Newt wird in einem Lüftungsraum gefunden, der einer „schützenden“ Höhle gleicht.⁴⁵¹ Ähnlichkeit weist diese Höhle beispielsweise mit Momos Refugium⁴⁵² in Michael Endes gleichnamigen Roman auf, der auch verfilmt wurde: Abgeschottet von der Außenwelt, sollen diese *Höhlen* Schutz vor diversen Gefahren und Eindringlingen bieten. (s. Abb. 22, S. 82)

⁴⁴⁴ Constable: *Becoming the monster's mother*, S. 185.

⁴⁴⁵ As: 01:17:32-01:17:51.

⁴⁴⁶ Vgl. Rainer: *Monsterfrauen*, S. 57.

⁴⁴⁷ Sartelle: *Hollywood-Blockbuster*, S. 472.

⁴⁴⁸ Vgl. Fritsch: *Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist*, S. 123.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ As: 47:45.

⁴⁵¹ As: 46:38.

⁴⁵² Film: *Momo* (1986): 09:29.



Abbildung 22: (v. li. n. re.): Das Zelt von Cole in *The Sixth Sense* (01:03:20), Momos Höhle (09:29) und Newts Höhle in *Aliens* (46:38).

Cuntz vergleicht die *Newt-Höhle* mit dem Zelt von Cole Sear im Film „The Sixth Sense“, das den gleichen Zweck erfüllt, nämlich den Schutz vor fremden Wesen, in diesem speziellen Fall, vor den Geistern der Verstorbenen, die Cole sieht.⁴⁵³ Bei Ripley entstehen Muttergefühle, vor allem auch, weil Newt sich nur ihr gegenüber öffnet.⁴⁵⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die Vorgeschichte Ripleys von Bedeutung, da sie zu diesem Zeitpunkt selbst keine Mutter mehr ist. Newt und Ripley werden als „Dyade mit Zukunft“ beschrieben, welche eine generationsübergreifende Dauer und somit auch Hoffnung symbolisieren soll.⁴⁵⁵ Die Szene, in der beide nach dem Absturz auf einer leichten Erhöhung stehen, beschreibt visuell dieses Schauen in die hoffnungsvollere Zukunft.⁴⁵⁶

Die Beziehung zwischen Mutter und neuer ‚Tochter‘ inszeniert Cameron zunächst in einer Parallelmontage, um im gegenseitigen Anblick beider einen ersten Höhepunkt zu finden. Die Physiologie kehrt zurück zur Physis, und wie unbewußt [sic] folgt die Spannungskurve dem alten Demeter-Mythos: Er verlangt, daß [sic] sich Mutter und Tochter in gegenseitiger Sichtbarkeit halten. Doch auch der Feind, das Alien, entpuppt sich nun als primär weibliches Wesen, das nur dort bekämpft werden kann, wo Mutter und Kind auch die fremde weibliche Genealogie begreifen.⁴⁵⁷

Newt hat eine Puppe namens Casey, der jedoch der gesamte Körper fehlt. Nur noch der Kopf ist übrig.⁴⁵⁸ „Auf einer übergeordneten Ebene repräsentiert die Puppe als zivilisatorisches Zeichen in verklausulierter Form den Untergang der menschlichen Zivilisation an sich.“⁴⁵⁹ Nach Freud gibt es im Kind den Wunsch nach dem *Lebendig werden* der Puppe; die Zerstörung derselben kommt für das Kind demnach einem Mord gleich.⁴⁶⁰ Cuntz spricht von der Puppe als symbolischem Hinweis auf das innere Seelenleben Newts, durchdrungen von

⁴⁵³ Film: *The Sixth Sense* (1999): 56:08 u. 01:03:20.

⁴⁵⁴ Vgl. Rainer: *Monsterfrauen*, S. 135.

⁴⁵⁵ Vgl. Constable: *Becoming the monster's mother*, S. 185 ff. Zit. n.: Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 322f.

⁴⁵⁶ As: 01:13:25.

⁴⁵⁷ Rall: *Die Dyade*, S. 180.

⁴⁵⁸ As: 52:43 u. 01:18:36.

⁴⁵⁹ Cuntz: *Kalkulierter Schrecken*, S. 73.

⁴⁶⁰ Vgl. Freud: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. S. Fischer, Frankfurt / Main, 1963, S. 61. f. u. vgl. Cuntz: *Kalkulierter Schrecken*, S. 73.

den Erlebnissen mit dem Alien. Auf der persönlichen Ebene verdeutlicht die zerstörte Puppe das Ende der unbeschwerten Kindheit und markiert somit das Ende der Unschuld.⁴⁶¹

In der Szene, in der Ripley Newt zu Bett bringt, sagt Newt, dass sie nicht schlafen möchte, weil sie Angst davor hat, zu träumen. Newt sagt außerdem zu Ripley: „My mommy said there are no monsters, but there are.“ Ripley bestätigt das mit „Yes, there are“. Ripley gibt Newt das Band, das sie von Hicks bekommen hat, als „Glücksbringer“, um sie zu beruhigen und um sie im Notfall überall finden zu können. Ripley schwört Newt, sie niemals alleine zu lassen. Am Schluss der Szene sagt Ripley noch: „Now go to sleep. And don't dream.“⁴⁶² Döring spricht in Bezug auf das Träumen in „Aliens“ über ein „nicht mehr Aufwachen können“ - ein endloses Auftauchen von „Vorzeitmonstern“ ist die Folge.⁴⁶³ „[...] Newt is operating as Ripley's 'inner child', as she gives voice to all the fears and uncertainties Ripley is feeling herself. That Ripley still dismisses these fears with adult logic proves she is not yet ready to face her inner demons.“⁴⁶⁴

Dass das Träumen eine vorrangige Thematik des zweiten Teils ist, darauf wird bereits zu Beginn durch Ripleys Albtraum hingewiesen. Zu den herbeieilenden Krankenschwestern und Ärzten sagt sie: „Kill me“⁴⁶⁵. Die gesamte Umgebung in der Krankenstation samt Burke und Jones, der Katze, gleiten über in den Alptraum Ripleys.⁴⁶⁶ Traum und Wirklichkeit liegen hier sehr nahe beieinander. „Der Film stellt die These auf, dass Träume den Menschen die Welt zeigen, wie sie wirklich sein will. In ‚Aliens‘ funktioniert das Traumthema als Manifestation der größten Ängste.“⁴⁶⁷ (s. Kap. 4.2. Be scared: Albträume, S. 35)

Newt und Ripley verbindet die Heimatlosigkeit. Die Militärs, die die Mission begleiten, haben im Vergleich zu den Beiden einen fixen und stabilen Bezugsrahmen und vor allem Kontakt zur Erde. Newt lässt auch niemanden außer Ripley an sich heran. Cuntz geht davon aus, dass Ripley und Newt sich aufgrund ihrer posttraumatischen Erlebnisse, die sie mit dem Alien hatten, so besonders nahe stehen.⁴⁶⁸ David Thomson lobt James Camerons Erzählkunst und hebt hervor, dass dieser es geschafft habe, eine neue emotionale Energie in die Filmreihe zu bringen: „Above all, Ripley was able to seem like a mother and the centre of an unexpected

⁴⁶¹ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 73.

⁴⁶² As: 1:18:00-1:20:40.

⁴⁶³ Döring: Erweckung zum Tod, S. 322.

⁴⁶⁴ Gallardo: Alien Woman, S. 100.

⁴⁶⁵ Ripley ist dennoch nicht die Erste, die die Worte „Kill me“ ausspricht. Im Director's Cut von „Alien“ bittet der im Alien-Nest eingesponnene Dallas Ripley, ihn zu töten und sieht, an der Wand hängend, aus wie Jesus am Kreuz [A (spec. ed.): 01:34:55-01:35:60].

⁴⁶⁶ As: 07:15-08:15.

⁴⁶⁷ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 72.

⁴⁶⁸ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 70f.

family unit.“⁴⁶⁹ Man dürfe, nach Thomson, jedoch nicht davon ausgehen, dass Ripley tatsächlich Mutter sei.⁴⁷⁰

Trotz Lebensgefahr und Zeitmangel (Sechszwanzig Minuten verbleiben, laut Bishop, bis alles explodiert) macht sich Ripley auf, um nach Newt zu suchen, die bei der Flucht durch einen Schacht gefallen ist. Während Hicks verletzt im Fluchtshuttle wartet, fährt Ripley ins Untergeschoß und trifft dort auf die Alien-Königin und die eingespinnene aber noch lebende Newt.⁴⁷¹ Nach der Rettung nennt Newt Ripley „Mummy“. ⁴⁷² Am Ende von „Aliens“ ist die Kleinfamilie mit Newt, Hicks und Ripley *re-installiert* und das Fremde aus dem „Haus“ vertrieben (s. Kap. 4.2. Be scared: Haunted House, S. 34 u. Kap. 5.1.3. Die Crew, S. 53), denn Ripley antwortet auf Newts Frage, ob sie auch träumen könne, mit „Yes“⁴⁷³, was so viel heißt wie, die Gefahr ist gebannt und die Zeit der Alpträume endgültig vorbei (s. Kap. 4.2. Be scared: Alpträume, S. 35).

Nicht nur die Traumabewältigung, sondern auch die Traumbewältigung, die hier ineinander fließen, sind gelungen.⁴⁷⁴ *„Die Protagonistin überwindet ihre Ängste und bekennt sich gleichzeitig zur gesellschaftlichen Definition von Mütterlichkeit der 1980er Jahre, als emotionale, aber kämpferische Frau, die für ihre Familie eintritt.“*⁴⁷⁵

Annette Brauerhoch beschreibt in ihrem Exkurs über Science-fiction-Film und verdrängte weibliche Sexualität die Überlegungen von Bibian Sobchack, die die Ansicht vertritt, dass es sich in diesem Genre um Auslassungen handelt, nämlich die Auslassung der weiblichen Sexualität.⁴⁷⁶ *„Ripleys ‚Mutterschaft‘ ist also tendenziell asexuell, sozusagen keusch bzw. ‚rein‘ und steht damit im schieren Gegensatz zur schleimigen, sabbernden, blutauschigen Fortpflanzungswurt der Aliens.“*⁴⁷⁷ Die weibliche Sexualität wird jedoch nicht determiniert, sondern auf etwas Anderes übertragen.⁴⁷⁸ *„Als positive Heldin büßt sie aber ihre unheimliche*

⁴⁶⁹ Thomson: The Alien Quartet, S. 95.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd.

⁴⁷¹ As: 01:48:40-01:57:30.

⁴⁷² As: 02:12:41-02:12:45.

⁴⁷³ As: 02:13:05-02:14:13.

⁴⁷⁴ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 28.

⁴⁷⁵ Vgl. Iaccino, James F.: Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Film. Westport, London, 1994, S. 142 u. vgl. Lipschutz, Ronnie: Cold War fantasies. Film, fiction, and foreign policy. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2001, S. 99. Zit. n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 28.

⁴⁷⁶ Vgl. Sobchak, Bibian: The Virginity of Astronauts. Sex and the Science Fiction Film. In: Kuhn: Alien Zone, S. 105 f. Zit. n.: Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter, S. S. 157f.

⁴⁷⁷ Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

⁴⁷⁸ Vgl. Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter, S. 157f.

*Sexualität ein, die aufs Monster übertragen wird.*⁴⁷⁹ Es findet eine Verdrängung im freudschen Sinn statt.⁴⁸⁰ „Paradoxerweise führt die Reise, bei der Mutter Erde ebenso hinter sich gelassen wie das biologisch-sexuelle Weibliche ausgelassen wird, immer wieder in einen weiblich und mütterlich konnotierten Raum: das dunkle Universum.“⁴⁸¹ Ähnliche Beschreibungen und Konnotationen des Weltraumes finden sich ebenso in den Ausführungen von Ximena Gallardo wieder (s. Kap. 5.1.2. Raumstrukturen, S. 49).

5.2.6. Das Alien

Wie der Titel „Aliens“ bereits andeutet, handelt es in diesem Teil um mehrere Aliens. In „Aliens“ wird die Organisation des Alien-Staates von den Marines zunehmend durchschaut und erforscht. Im Vergleich zum ersten Teil, in welchem die Crew von dem fremden Lebewesen überwältigt wurde, wird im zweiten Teil versucht, die Aliens in ihrem Verhalten und in ihrem Reproduktionsprozess erstmals vollständig nachzuvollziehen. Darüber hinaus wird in diesem Teil auch dem Zuseher mehr von der Anatomie und den Entwicklungsphasen des Aliens gezeigt.⁴⁸² Wie auch im ersten Teil, ist hier wieder der Android, in diesem Fall Bishop, damit beauftragt, im Labor an den facehuggern und chestburstern zu forschen.⁴⁸³ (s. Kap. 5.1.7. Der Android Ash, S. 69) Auch für Ripley sind einige Dinge in Bezug auf das Alien noch neu und sie ist bei gewissen Dingen überfragt, obwohl sie die einzige der Mannschaft ist, die es bereits mit dem „Monster“ zu tun hatte. Auf die Frage von Gorman, was der fremdartige Schleim um die Rohre herum sei, (s. Abb. 23, S. 85) meint Ripley bloß: „I don't know.“⁴⁸⁴ Wie auch im ersten Teil, verändern die Aliens durch ihren „Schleim“ die gesamte Umgebung, in der sie sich aufhalten, während sie ein Nest bauen. Die Atmosphäre wird von den Marines bei der Erforschung auch als *verändert* beschrieben.⁴⁸⁵

So wie die „Alienhöhle“ als Konstruktion zwischen technischem Raumschiff und organischem Körper erscheint, verschmelzen im Ungeheuer selbst nicht nur weibliche und männliche Sexualmetaphern, sondern auch Mechanik und Organik. Das Monster glänzt nicht nur metallisch und sein Panzer wirkt, als wäre er aus Metall zusammengeschweißt worden [...], sondern es sind auf dem Rücken Rohre und Schläuche angebracht.⁴⁸⁶

⁴⁷⁹ Rainer: Monsterfrauen, S. 15.

⁴⁸⁰ Vgl. Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter, S. 158 (s. Fußnote 15).

⁴⁸¹ Ebd., S. 159.

⁴⁸² As: Szenen im Forschungslabor: 42:41 / 51:30 / 01:20:47.

⁴⁸³ As: 51:30-52:00.

⁴⁸⁴ As: 54:37-54:55-55:00.

⁴⁸⁵ As: 55:57 (Es wird von einer trockenen Hitze gesprochen).

⁴⁸⁶ Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 149.

So wie das Alien aussieht, sehen nach dessen Besetzung auch die Räume aus (s. Abb. 23).



Abbildung 23: Tunnelsystem, das von den Aliens vereinnahmt wurde. (54:43) Röhre sind vom zäh-flüssigen Alien-Schleim benetzt und erinnern an das Alien selbst mit seinen Röhren und Schläuchen (li)⁴⁸⁷

Ripley fasst im Labor vor Bishop und anderen Crew-Mitgliedern den Prozess bzw. die Metamorphosen der Aliens, so wie sie sie bis dato vermutet, zusammen:

Ripley

I'm trying to figure out what we're dealing with here. Let's go through it again.

They grab the colonists, they move them over there and they mobilise them to be hosts for more of these.

Which would mean, that there would have to be a lot of these parasites, right? One for each colonist. That's over a hundred at least.

Bishop

Yes, that follows.

Ripley

But each one of these things comes from an egg, right? So who's laying these eggs?

Bishop

I'm not sure. It must be something we haven't seen yet.⁴⁸⁸



Abbildung 24: Massenhaft Aliens in den Lüftungsschächten (01:39:14)

Lutz Döring vergleicht den facehugger, der mit seinem „ausfahrbaren Befruchtungsstachel“ die Kehle des Opfers hinunterfährt, laut einem Interview mit H. R. Giger, mit dem *ägyptischen Aufklammerer*, der verwendet wurde, um den ägyptischen Pharaonen vor der Einbalsamierung den Mund zu öffnen, damit ihre Seele entweichen kann.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Bildquelle: Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 149.

⁴⁸⁸ As: 01:20:55-01:21:30.

⁴⁸⁹ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 249 u. Fußnote 317. Vgl. auch: Giger Bonus-DVD 5: Alien: The Beast within: Making Alien: The Eighth Passenger. Creature Design: 06:40-06:12.

In „Aliens“ kommt die Frage nach der Art der Spezies, die das Alien möglicherweise ist, erneut auf. Exemplarisch hierfür kann die Szene gelten, in der die Aliens in die Lüftungsschächte (s. Abb. 24, S. 85) über der Besatzung eindringen und plötzlich einen Stromausfall verursachen und Hudson überrascht fragt: „What do you mean... they cut the power? – How could they cut the power, man? They are animals.“⁴⁹⁰ Abgesehen davon, kann das Alien auch einen Aufzug bedienen.⁴⁹¹ Tiere können das dem Verständnis der Menschen nach nicht. Das Alien muss also „mehr“ sein als ein Tier. (s. Kap. 4.2. Be scared: Das böse Tier, S. 32 f.) Von Brisanz ist die Szene insofern, weil Burke zuvor samt seinen Plänen entlarvt wird und Ripley daraufhin gesteht, dass sie nicht mehr weiß, wer die schlimmere Spezies ist, der Mensch oder das Alien, da sie sehr irritiert darüber ist, dass Burke für finanzielle Vorteile alle seine Crew-Mitglieder verraten und den Aliens überlassen würde.⁴⁹² Während dieser Diskussion kommt es zum besagten Stromausfall, der dem Zuschauer in diesem Moment auch mitteilt, dass das Alien vor allem insofern den Menschen übertrifft, weil es nie einen seiner Artgenossen aufgeben würde. Die Aliens gewinnen, weil sie als Gemeinschaft fungieren, rein aus dem Instinkt und der Notwendigkeit der Arterhaltung heraus. Die Menschen verlieren und sterben, weil sie sich beispielsweise von Geld blenden lassen, ihre eigenen Leute verraten und die Gemeinschaft nicht als oberste Priorität ansehen. Das Spiel wird unter den Menschen ständig, je nach eigenem Vorteil, geändert. Somit erweist sich das, zuerst im Außen lokalisierte Böse in Form des Alien als das *innere Böse*, in Form der Rivalität und Gier der Firma als auch der jeweiligen Besatzung.⁴⁹³

Die Charakterschweine andererseits, das sind all jene, die von dem getrieben werden, oder von dem sich beherrschen lassen, was in Ripleys Augen nichts ist als nackte Profitgier. Sie verkörpern das andere ‚Fremde‘, das unmenschliche System. Verwirrend ist nur, dass dies alles, anders als das Alien, nicht immer unverhüllt zutage tritt, nicht immer auf Antrieb erkennbar ist: So manches, was gut scheint, ist böse (z. B. Ash, Burke, Bishop II), und manches, was böse scheint, erweist sich als gut (Parker, Bishop, Dillon etwa). So ist denn für den Betrachter, genauso wie für Ripley, beständig zu klären, was da nun eigentlich tatsächlich vor sich geht und wer hier eigentlich welches Spiel spielt.⁴⁹⁴

In „Aliens“ sehen die Aliens insektenartiger aus⁴⁹⁵ und sind somit auch mehr angelehnt an ihre Organisationsform, die eines Insektenstaates.⁴⁹⁶ Lutz Döring verweist bezüglich der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Insekt auf eine darunter verborgene rassistische

⁴⁹⁰ As: 01:36:03-01:36:14.

⁴⁹¹ As: 01:02:38-02:03:46.

⁴⁹² As: 01:34:48-01:36:05

⁴⁹³ Vgl. Gerstenfeld: Infantile Sexualität, S. 26.

⁴⁹⁴ Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 64.

⁴⁹⁵ Vgl. Fritsch: Erweckung zum Tod, S. 126 (s. Fußnote 163).

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 283.

Botschaft, denn auch Juden und andere nicht arische Rassen wurden zur Zeit des Nationalsozialismus als „Ungeziefer“ bezeichnet.⁴⁹⁷ (s. Kap. 2. Das Fremde, S. 10 u. S. 11)



Abbildung 25: Alien-Eier und eierlegender Schlauch der Königin (v. li. n. re.): 01:56:15 / 01:56:33

Am Ende von „Aliens“, vor dem finalen Kampf, trifft Ripley mit Newt gemeinsam auf die Alien-Queen und lässt sie und ihre Eier in Flammen aufgehen.⁴⁹⁸ Es sind tausende und abertausende Eier zu sehen, welche die Alien-Queen gelegt hat (s. Abb. 25).



Abbildung 26: Die Alien-Queen (01:57:01), ebenfalls sehr insektenartig

Ebenfalls wird die Organisation der Aliens um die Alien-Queen herum dargestellt, jedoch erst gegen Ende des Films. Die Queen stellt das einzig fehlende Puzzleteil im Verlauf der Filmhandlung dar.⁴⁹⁹ „[...] die unbeschwerte Eierproduktion hat einen fließbandartigen Aspekt und wirkt, ähnlich wie die bedingungslosen

Zerstörungsaktionen, mechanisch-maschinell.“⁵⁰⁰ Die Alien-Queen ist nicht nur eine Killer-Maschine sondern auch eine wahnsinnig aktive Reproduktionsmaschine (s. Abb. 26).⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Ebd., S. 323.

⁴⁹⁸ As: 01:56:07.

⁴⁹⁹ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 283.

⁵⁰⁰ Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter, S. 169.

⁵⁰¹ Gallardo: Alien Woman, S. 7.

5.2.7. Der Androide Bishop

Erneut sitzt der Androide nicht mit am Tisch, sondern fungiert vielmehr als Servicemitarbeiter für die Marines. (s. Kap. 5.1.3. Die Crew: Ash, S. 52)

Die Darstellung und Art und Weise der Programmierung des Androiden Bishop veranschaulicht die Szene mit dem Messertrick, den Bishop während des Essens vorführt.⁵⁰² Bishop begibt sich danach zurück zu den, am oberen Ende des Tisches, etwas abseits sitzenden Führungskräften, was auch die Hierarchie visuell unterstreicht⁵⁰³ und setzt sich neben Ripley. „*Bishops Mangel an fester Zugehörigkeit in der Zweiklassengesellschaft auf der Sulaco stigmatisiert ihn als fremdartig.*“⁵⁰⁴ Bishop hat sich am Finger verletzt und daran erkennt Ripley, dass er ein Androide ist. Auf ihre entsetzte Frage Ripley hinauf, warum sie nicht darüber in Kenntnis gesetzt worden sei, dass ein Androide mit an Bord ist, argumentiert Carter Burke mit „Common practice – We always have a synthetic on board“. Bishop konntert: „I prefer artificial person myself.“

Die Messerszene impliziert bereits, dass Bishop nicht gänzlich unfehlbar ist, was Burke bestätigt: „I thought you never miss, Bishop.“ „*Durch Bishops Verletzung am Finger nach dem ‚Messertrick‘ wird nicht nur auf seine fremde Sexualität aufmerksam gemacht, sondern sie ist auch eine Demonstration seiner Fehlbarkeit.*“⁵⁰⁵ Ripley hat Angst vor ihm, vor allem nach den Erfahrungen, die sie in Teil 1 mit Ash und seiner Fehlfunktion (malfunction), wie es im Film bezeichnet wird, gemacht hat. Bishop fragt besorgt und freundlich nach dem damaligen Modell und versucht sie zu beruhigen. Ripley sagt ihm dennoch, er solle sich von ihr fernhalten und verlässt den Speisesaal. Bishop hat noch einen langen Weg vor sich, um ihr Vertrauen im Laufe des Filmes zu gewinnen.

Es wird hier also nicht auf eine bewusste Programmierung der Firma im ersten Teil eingegangen, sondern vielmehr das veraltete Modell als Erklärung für die Attacke von Ash auf Ripley herangezogen. Bishop: „I’m shocked. That explains it. The U2 were always a little twitchy.“ Wenn nun Bishop daraufhin erklärt, dass dies aufgrund der Codierung seines *Verhaltenshemmers* (behavioral inhibitors) nicht möglich ist (Bishop: „It is impossible for me to harm or by a mission of action allowed to harm a human being.“), so erinnert das stark an die

⁵⁰² As: 20:56-21:40-23:06.

⁵⁰³ Die Sujets Essen und Sex werden hier miteinander verbunden. Gleichzeitig kann das Nahrungsmittel bzw. dessen Aufnahme als Aspekt des Kolonialismus gelesen werden. (Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 48 ff.)

⁵⁰⁴ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 50.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 51.

Robotergesetze von Asimov, die auch am Beginn des Filmes „I Robot“ von 2004 genannt werden (Verweis: Kap. 4.2.3. Die Philosophie und die Technik, S. 43):

Law I: *A robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm.*

Law II: *A robot must obey orders given it by human beings except where such orders would conflict with the first law.*

Law III: *A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the first or second law.*⁵⁰⁶

Die Regeln werden filmdramaturgisch in „I Robot“ deshalb besonders hervorgehoben, um den Zuschauer auf das Kommende vorzubereiten und diesen erahnen zu lassen, dass es eben genau mit diesen Regeln noch Probleme geben wird. Auch in „Aliens“ stellt sich im weiteren Handlungsverlauf die Frage, ob der Kodex wirklich hält, was er verspricht. *„Die Mensch-Maschine-Thematik ist hier insofern auch realitätsnäher als in ‚Alien‘ exponiert, als darauf verzichtet wird, die Hybridwesen mit einer mysteriösen, triebhaft-aggressiven Bosheit auszustatten.“*⁵⁰⁷ Seine Vertrauenswürdigkeit beweist Bishop beispielsweise, als er sich freiwillig bereit erklärt, durch den Tunnel nach draußen zu kriechen, um den Sender der Kolonie, der nicht mehr funktioniert per Hand zu reparieren, um dadurch das zweite Abwurfsschiff der Sulaco starten und dann per Fernsteuerung lenken zu können.⁵⁰⁸ Bishop ist sich der Gefahren durchaus bewusst und sagt etwas, das sehr menschlich ist und das dafür spricht, dass er auch gerne als „Mensch“ dazugehören würde: „Believe me. I prefer not to. I may be synthetic but I am not stupid.“⁵⁰⁹

Androiden können über den Verlauf der gesamten Film-Reihe mit fremdartigen Wesen bzw. mit Außenseitern assoziiert werden, die anders funktionieren und deshalb als bedrohlich wahrgenommen werden. Abgesehen davon ist es immer schwierig, eine Maschine zu deuten, die jenseits der menschlichen Gefühlslage zu existieren scheint. Dem Androiden wird keine Seele zugestanden, denn wie sollte er sie auch haben können. Auf diese Thematik wird in „Alien Resurrection“ noch näher eingegangen, in welchem eine neue Version von Android

⁵⁰⁶ Isaac Asimov „Laws of robotics“ im Film „I Robot“ (2004): 0:59-1:38.

⁵⁰⁷ Döring: Erweckung zum Tod, S. 336.

⁵⁰⁸ As: 01:23:23-01:25:09-01:26:05.

⁵⁰⁹ As: 01:25:03.

auftaucht. (s. Kap. 5.4.7. Die Androidin Call, S. 130) Besonders hervorgehoben wird dieser Umstand aber in dem Prequel „Prometheus“, und zwar an der Stelle, an welcher Peter Weyland, Gründer der Weyland Corporation, von David spricht:

Weyland Corporation, building better worlds.
Hello friends. My name is Peter Weyland. I am your employer.
I am recording this 22, June, 2091. If you're watching it, you have reached your destination. And I am long dead. May I rest in peace. There's a man sitting with you today, his name is David. He is the closest thing to a son I will ever have. Unfortunately he is not human, he will never grow old, and he will never die. Yet he is unable to appreciate these remarkable gifts, for that would require the one thing that David will never have. **A soul.** I have spent my entire lifetime contemplating these questions. Where do we come from? What is our purpose? What happens when you die?⁵¹⁰

5.2.8. Die Firma



Abbildung 27: Werbeplakat in der Kolonie Hadleys Hope⁵¹¹

Die Firma tritt in diesem Teil in den Hintergrund, da Burke das Böse der Firma repräsentiert. Burke ist der wahre Antagonist in „Aliens“, und zwar noch mehr als die Aliens selbst, da er die Besatzung gewissenlos in die Arme derselben treibt. Von dem her ist das Muster das gleiche wie zuvor. Für die Zuschauer wird es leichter, sich auf Burke zu konzentrieren, auf den die gesamte menschenverachtende Struktur der Firma, die so skrupellos zu Werke geht, projiziert werden kann, auch wenn, wie Döring anmerkt, diese damit sehr durchsichtig wird.⁵¹² Durch die Konzentration auf Burke, wird etwas in den Fokus gesetzt, das bisher nur unsichtbar im Hintergrund tätig war. Die Firma hat nun ein Gesicht, auf welches der ganze Zorn der Besatzung und auch der Zorn von Ripley entladen werden kann. Somit kommt die anders gelagerte Machtstruktur einer Therapie für die von der Firma ausgebeuteten Menschen gleich. Als Ripley von Bishop erfährt, dass Burke Befehl gegeben hat, die Exemplare, die

⁵¹⁰ P: 15:43-16:55.

⁵¹¹ Werbeplakat: Alien (spec. ed.): 17:22.

⁵¹² Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 337.

Bishop im Labor untersucht, am Leben zu erhalten, um sie in die Labors der Firma für weitere Untersuchungen zu überführen und Ripley Burke daraufhin zur Rede stellt, kommt es zum Eklat zwischen den beiden.⁵¹³ Als Ripley droht, Burkes Machenschaften aufzudecken und ihn fragt, wie er sich vorstelle, einen derart gefährlichen Organismus unbehelligt durch die ICC Quarantäne zu bringen, stellt Burke die rhetorische Frage, wer den Organismus beschlagnahmen sollte, wenn ihn niemand kennt.⁵¹⁴

Burke ist derjenige, der Ripley und Newt mit zwei facehuggern einsperrt und Ripley das Maschinengewehr wegnimmt, welches sie zuvor auf dem Bett hat liegen lassen, damit Ripley und Newt mit einem Alien „befruchtet“ werden. Dadurch hätte Burke die Möglichkeit, die beiden Wirte gefroren und samt Alien auf die Erde zurück zu bringen und würde darüber hinaus Ripley loswerden, die ihm gedroht hat, mit der Sache an die Öffentlichkeit zu gehen. Durch das schalldichte und einbruchsichere Glas werden die Hilferufe von Ripley und Newt von den anderen Mitgliedern der Crew nicht gehört. Die Kamera wird von Burke ausgeschaltet, während Hicks durch ein Telefonat mit Bishop abgelenkt ist. Ripley löst den Feualarm aus und wird im Sprühregen von einem facehugger angegriffen, bevor in letzter Minute Rettung von Hicks und seinem Team kommt.⁵¹⁵

Carter Burke ist ein äußerst narzisstischer Zeitgenosse. Er steht zu den Zielen der Firma und ist sichtlich begeistert, wenn er davon spricht, was diese und er selbst bereits alles *auf die Beine gestellt hätten*.

RIPLEY

What's your interest in all of this? Why are you going?

BURKE

The corporation co-financed that colony along with Colonial Administration. We're doing a lot of terraforming, building better worlds...

RIPLEY

Yeah. I saw the commercial.⁵¹⁶

Als Ripley Burke während des Landeanfluges fragt, ob das der Atmosphären-Prozessor sei, bestätigt Burke dies voller Stolz mit der Aussage: „Remarkable piece of machinerie, completely automated. You know we manufacture these by the way.”⁵¹⁷ Burke identifiziert sich derart stark mit der Company, dass er „wir“ sagt. Er erscheint im Film als loyaler Repräsentant der Firma, der für diese auch über Leichen gehen würde. Es geht ihm

⁵¹³ As: 01:21:33-01:23:17.

⁵¹⁴ As: 01:22:00-01:22:15.

⁵¹⁵ As: 01:30:22-01:34:31.

⁵¹⁶ As (spec.ed.): 22:36- 22:52.

⁵¹⁷ As: 34:13-34:22.

jedoch nicht nur um Loyalität, sondern vor allem um Ansehen und finanzielle Bereicherung.⁵¹⁸

Auch als Ripley mit dem Rest der Marines einen Alien-Vernichtungs-Plan ausarbeitet, der vorsieht, den gesamten Komplex in die Luft zu sprengen, stellt Burke sich dagegen und bestätigt hier erneut die Profitgier der im Hintergrund agierenden Firma, wenn er sagt: „This installation has a substantial dollar value attached to it. [...] This is an emotional moment for all of us, OK? I know that. But let's not make snap judgments, please. This is clearly an important species we're dealing with, ... And I don't think anybody has the right to arbitrarily...exterminate them. [...] Look, I'm not blind to what's going on, ... But I cannot authorise that kind of action.“⁵¹⁹



Abbildung 29: Bub auf Dreirad in der Kolonie Hadley Hope auf dem Planeten LV-426 (Aliens, spec. ed., 17:17-17:22)

In der special edition wird über eine halbe Stunde die Kolonie gezeigt, bevor Ripley und die Marines kommen. Es wird gezeigt, wer das Alien-Raumschiff entdeckt und es stellt

sich heraus, dass die Firma (bzw. Burke) den Auftrag gegeben hat, die Gegend um die Basis herum zu erkunden, wo das Alien dann die Familie von Newt angreift.⁵²⁰ Es gibt eine Szene mit Kindern⁵²¹, die als Anspielung auf den Horrorfilm „Shining“ gelesen werden kann, welcher im Übrigen ebenso das Fremde thematisiert, aber das innere Fremde, das Fremde in uns selbst.⁵²² Die Sequenz, die hier verglichen wird, ist die des Bubens, der auf einem Dreirad fährt⁵²³ (s. Abb. 28, S. 93).



Abbildung 28: Bub Danny auf seinem Dreirad in Shining (34:43)

Der Bub Danny, der das *Shining* hat, es meint die Gabe der Telepathie und des Hellsehens, fährt im Film „Shining“ ebenfalls durch die Gänge des Hotels und sieht immer wieder die Ereignisse, die im Zimmer 237 stattgefunden haben (s. Abb. 29). Der Dreirad-fahrende Bub in der special edition von „Aliens“ könnte diesbezüglich als Hinweis auf die kommende Bedrohung durch die Aliens gedeutet werden.

⁵¹⁸ As: 01:21:49-01:22:00.

⁵¹⁹ As: 01:09:28-01:10:00.

⁵²⁰ As (sp. ed.): 15:13-20:53 u. 16:28-17:11.

⁵²¹ As (spec. ed.): 17:11-17:24.

⁵²² Pieglar: Über das Fremde in uns, S. 10.

⁵²³ As (spec. ed.): 17:17.

5.3. Das Fremde in „Alien³“



Abbildung 30: Ultraschall des Aliens – Filmplakat/DVD-Cover⁵²⁴

Fritsch vergleicht „Alien³“ mit einem „Fresko“, welches das apokalyptische Thema eindringlich und in „eingängiger Symbolik“ in Szene setzt.⁵²⁵ Gallardo ist der Ansicht, dass der dritte Film aus der Reihe fällt, da man ihn nicht einordnen kann. Er sei ihrer Meinung nach weder Horrorfilm noch Kriegsfilm noch Suspense.⁵²⁶ „[...] there are no guns, no soldiers, no nukes, and no ravaging hordes of Aliens attacking cute little girls.“⁵²⁷

Alien³ übersetzt den Alien-Stoff zudem in einer sehr authentischen Weise in die Optik und das Grundgefühl der frühen 90er Jahre, die das Scheitern von Utopien ebenso ertragen mussten wie die Resignation vor neuen Geißeln der Menschheit (in Gestalt von Viruskrankheiten wie AIDS), die sich jeder Beherrschbarkeit und jeder technischen Manipulierbarkeit entziehen.⁵²⁸

Die Handlung des ursprünglichen Drehbuches fand in einem Kloster und nicht in einem Gefängnis statt. Es wurde umgeschrieben, die Thematik des Glaubens jedoch beibehalten, in Form der Glaubensbruderschaft der Gefängnisinsassen.⁵²⁹

David Finchers Film Alien³ (1991) schließlich versucht den Blick von der Geburtlichkeit auf den Tod, von der Horizontalität in die Vertikalität, von der Physis auf die Metaphysik zu richten. Der Film führt in eine Strafkolonie, unter die Todgeweihten: in den männlichen Raum des Hades. Folgerichtig endet er mit dem Tod der Heldin [...] Das wäre das logische Ende einer weiblichen Genealogie.⁵³⁰

⁵²⁴ Vgl. Gallardo, S. 131 u. vgl. auch: www.imdb.com.

⁵²⁵ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 123.

⁵²⁶ Vgl. Gallardo: Alien Woman, S. 115.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Frisch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 121.

⁵²⁹ Vgl. Gallardo: Alien Woman, S. 118.

⁵³⁰ Rall: Die Dyade, S. 180.

Der Film kam nicht besonders gut an; das Alien wurde nicht als sehr furchterregend empfunden.⁵³¹ In „Alien³“ geht es jedoch nicht so sehr um das Furchterregende des Alien, sondern um eine andere Seite der Ellen Ripley und im Weiteren um die „neue“ Beziehung von Ripley zum Alien, die sich in diesem Film-Teil neu konstituiert.

Most importantly, *Alien³* rejects the maternal impulse of Aliens' quest to place Ripley back in "home and happy family": thus, Ripley's apotheosis in *Alien³* erases the traditional happy ending of *Aliens*, leaving us with the image of a radically different, defiant type of hero.⁵³²

„Alien³“ geht auf Innenschau und zeigt eine Heldin, die alles verloren hat. Die trostlose Apokalyptik spiegelt Ripleys Innenleben wider, die mit ihrer Trauer, mit ihrem Verlust und erneut mit einer unvertrauten Umgebung zurecht kommen muss. *Fincher's film presents life as a generally ugly affair where heroism means making the best of the worst.*“⁵³³ Ripley macht in diesem Film nicht nur physisch sondern ebenso psychisch eine Wandlung durch. Das Bedrohliche wird durch die Hoffnungslosigkeit der Räume und gleichzeitig durch die Abgebrühtheit der Protagonisten erzeugt, sowohl die der Gefängnisinsassen wie auch die von Ripley; eine Schar von Menschen, die nichts mehr zu verlieren hat, weil sie bereits alles eingebüßt hat.

Physisch gesehen verwandelt sie sich durch die komplette Rasur ihrer Haare. Und nicht nur die Haare, der gesamte Körper, die Körperlichkeit wird in diesem Teil ins Zentrum gerückt.⁵³⁴

In einem ungleich höheren Maße, als in den ersten zwei Filmen, tritt hier der Körper als eigene (fremde) Macht in Erscheinung, nicht nur als dienendes Werkzeug; eine Macht, der man begegnen muss, der man Widerstand entgegensetzen oder der man sich hingeben kann und die man zuletzt – wider allen Selbsterhaltungstrieb und den falschen Verheißungen von Zukunft, Kindern, Familie – auch aufgeben können muss, *wenn der Einbruch der Abwesenheit des Anderen in die eigene Gegenwart unabweisbar geworden ist.* Gemäß einer schönen Metapher, die Taubin findet, ist der Körper in *Alien³* zur *Landschaft* geworden, die sich über Räume und Zeiten erstreckt.⁵³⁵

Auf dem Gefängnisplaneten ist Ripley das Fremde, eigentlich der Eindringling schlechthin und durch ihren Absturz bringt sie die Gefahr erst mit - als Frau an sich und aufgrund der Einschleppung des Aliens, was ein sehr spannender Aspekt des Filmes ist.

Dillon, ein Sträfling, spricht mit Ripley über Akzeptanz: „We tolerate anybody, even the intolerable“⁵³⁶. „*Ripley ist ein Fremdkörper in der eingeschworenen Gemeinschaft der*

⁵³¹ Vgl. Gallardo: *Alien Woman*, S. 116.

⁵³² Vgl. ebd.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Vgl. Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 368.

⁵³⁵ Bahr, Hans-Dieter: *Den Tod denken*. Fink, München, 2002. u. Taubin, Amy: *Invading Bodies – Aliens³ and the trilogy*. In: *Sight and Sound*. Juli 1992, S.10. Zit. n.: Döring: *Erweckung zum Tod*, S. 368.

⁵³⁶ A3: 28:13-28:19.

Insassen von Fury 161. ⁵³⁷ Ripley ist in diesem Umfeld also nicht nur Außenseiterin, sondern das Fremde, eigentlich sogar „ein Feind“.

Auf die Figur des und der Fremden umgelegt, bedeutet dies, dass fremde Menschen ihr Verhältnis zu den Räumen, in die sie einwandern, ex negativo bestimmen. Dies geschieht durchaus unfreiwillig: Flucht vor gewaltpolitischer Verfolgung, Krieg oder Vertreibung sind klassische Formen von krasser Fremdbestimmung. In dem Raum, den sie neu betreten, sind sie oft durch den Abstand zu den von anderen, den Einheimischen, bewohnten Gefilden bestimmt und befinden sich auch symbolisch außerhalb dieser. Ihnen wird von den Lokalen ein Platz zumeist am Rande zugewiesen. ⁵³⁸

Um die Vermutung über die mögliche Einschleppung des Aliens nicht teilen zu müssen, weil sie Angst hat, damit auf Unverständnis zu stoßen, gibt Ripley als Grund für die von ihr gewünschte Obduktion des Mädchens Newt an, es handle sich um eine Seuche, nämlich Cholera. ⁵³⁹ *„Auch in ‚Alien³‘ wird von den gläubigen Gefangenen, die schreckliche Verbrechen begangen haben, die Seuche als Strafe für ihre Sünden wahrgenommen. In ihrem christlichen Fanatismus erkennen sie das Alien als endgültigen Vollstrecker eines Gottesurteils an.“* ⁵⁴⁰ Es gibt die Seuche Cholera zwar auch im Film nicht mehr, von der Ripley spricht, dafür aber eine neue reale Seuche zur Entstehungszeit des Films, nämlich Aids. ⁵⁴¹ „Alien³“ wird mehrfach als Allegorie auf Aids, also eine Immunschwächekrankheit, gelesen. ⁵⁴² *„Die Medizin wird zum Schreckgespenst in einer morbiden Endzeitvision, in welcher Krankheit als göttliches Strafprinzip verstanden wird.“* ⁵⁴³

Lutz Döring spricht in Bezug auf „Alien³“ von einem sehr katholischen Film, der mit Bußetun, Schuld und Sühne zu tun hat und verweist in diesem Zusammenhang auf die Darstellung der mittelalterlichen Pest im Schwarz-Weiß-Film „Das siebte Siegel“ mit Ingmar Bergmann von 1957. ⁵⁴⁴

„Alien³“ beschreibt somit symbolisch die Angst vor diversen Bedrohungen, wie beispielsweise vor der Infektionskrankheit bzw. Immunschwächekrankheit AIDS, aber auch Angst vor einer Überfremdung durch Einwanderer. ⁵⁴⁵ In diesem Zusammenhang könnte die Alien-Queen als „zentralafrikanische AIDS-Göttin“ gelesen werden. ⁵⁴⁶ Als „Aliens“ – Die

⁵³⁷ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 53.

⁵³⁸ Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 137.

⁵³⁹ A3: 20:18-21:00.

⁵⁴⁰ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 77 f.

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 76.

⁵⁴² Vgl. Koch: Alien Invasions-Filme, S. 240.

⁵⁴³ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 74.

⁵⁴⁴ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 365.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., 325.

⁵⁴⁶ Winkler Willi: Glibber und Gloria – Der zweite „Aliens“-Film im Kino. In: Die Zeit vom 28.11.1986. Zit. n.: Döring: Erweckung zum Tod, S. 327.

Rückkehr herauskam, traten bereits die ersten Aidsinfektionen auf.⁵⁴⁷ Zum Thema wird die Aids-Allegorie dann aber erst in „Alien³“, nachdem Ripley am Ende von „Aliens“ bzw. zu Beginn von „Alien³“ mit dem Alien schwanger geht. Zur Entstehungszeit von „Alien³“ hat sich Aids bereits zu einer Epidemie ausgeweitet.

Das Motto in „Alien³“ lautet: Selbsterkenntnis durch Selbstzerstörung.⁵⁴⁸ In diesem Film geht es folglich um Geburt und Tod, Glaube und Apokalyptik. *„Die Geburt des Monsters wird zu einem sakralen Ereignis.“*⁵⁴⁹ Der Tod von Ripley wird zum Opfertod. Da „Alien³“ als letzter Kampf Ripleys gegen das Alien geplant war, also als letzter Film angesetzt wurde, ist es nicht verwunderlich, dass das Setting des Films dieses und kein anderes ist.

To up the odds, this time Ripley has been infected with an Alien Queen, so that her image reminds us simultaneously of the innocent female carrier of the Antichrist (as in Rosemary's Baby, 1968) and the male exorcist with ‚a demon in his chest‘ (via The Exorcist, 1973).⁵⁵⁰

Es war bewusst geplant, mit „Alien³“ eine apokalyptische Erzählung in Szene zu setzen, die ebenfalls Elemente des Okkultismus wie auch der Besessenheit beinhalten sollte.⁵⁵¹ Auch Fritsch bezeichnet „Alien³“ als einen „apokalyptischen Mythos“.⁵⁵²

5.3.1. Inhalt

Ripley stürzt auf dem Planeten Fiorina „Fury“ 161 ab. Sie wird in eine Mineral-Erz-Raffinerie gebracht, in der eine Doppel-Chromosom-Arbeits-Justizvollzugsanstalt, das Weyland-Yutani's Backwater work prison, mit maximaler Sicherheitsstufe untergebracht ist.⁵⁵³ Ripley wird als Einzige der vier Besatzungsmitglieder gerettet, die es in „Aliens“ in die Rettungskapsel geschafft haben. Hicks wird in Folge des Absturzes von einem Sicherheitspfeiler aufgerissen, Newt ertrinkt noch in der Hyperschlafkabine und Bishop wird bis zur Funktionsuntüchtigkeit zerstört. Der Hund, der die Insassen zum Wrack begleitet, ist der einzige Zeuge des facehuggers, welcher den Hund in Folge als Wirt benutzt und das Alien auf diese Weise in die ehemalige Strafkolonie einschleppt.

⁵⁴⁷ Vor allem in der Homosexuellen-Szene kam es zur Entdeckung eigenartiger Tumore und Entzündungen, die kurz darauf in Zusammenhang mit dem Human Immunodeficiency Virus (HIV) gebracht werden konnten. Der Virus wurde von dem Franzosen Luc Montagnier und dem Amerikaner Robert Charles Gallo entdeckt. (Vgl. HIV. Der Ursprung des Killervirus: <https://www.pharmazeutische-zeitung.de/index.php?id=2314>)

⁵⁴⁸ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 112.

⁵⁴⁹ ebd., S. 28.

⁵⁵⁰ Gallardo: Alien Woman, S. 119.

⁵⁵¹ Vgl. ebd.

⁵⁵² Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 122.

⁵⁵³ A3: 04:09-04:19 (Einblendung Ortsangabe).

Der Arzt Clemens, der Ripley versorgt, wird ihr Freund, Liebhaber und engster Vertrauter auf dem Planeten. Der Direktor der Anstalt befürchtet Probleme aufgrund der Anwesenheit einer Frau und ist von Beginn an skeptisch und um seine Insassen besorgt, die Anhänger einer apokalyptischen Religion sind. Nachdem das Alien einige Insassen tötet und Ripley durch einen Körperscan herausfindet, dass in ihrem Inneren eine Alien-Königin heranwächst, schließen sich Ripley und der Rest der Glaubensbruderschaft nach anfänglichen Konflikten zusammen und arbeiten gemeinsam einen Plan aus, um das Alien zu beseitigen. Sie haben vor, das Alien in den Hochofen zu treiben und dort mit Blei zu übergießen. Da Ripley zuvor herausgefunden hat, dass das Alien ihr nichts tut, will sie es sein, die das Alien in den Hochofen treibt. Der Plan gelingt und das Alien sitzt fest. Während das Blei über das Alien fließt, gelingt diesem jedoch die Flucht und Ripley kann sich und die anderen nur retten, indem sie den Wassersprinkler aufdreht, der das Alien schließlich zum Bersten bringt. Währenddessen ist die Firma über Ripleys Anwesenheit und über ihre „Schwangerschaft“ informiert. Bishop², der Erschaffer vom Androiden Bishop ist damit beauftragt, Ripley zur Erde zurück zu bringen. Er verspricht Ripley, die Alien-Königin aus ihr zu entfernen und das Wesen zu vernichten. Ripley vertraut Bishop² nicht und gibt Morse Anweisung, sie über das Bleibecken zu manövrieren. Letztendlich lässt sich Ripley in das heiße Blei fallen. Während des Falls schlüpft das Alien und Ripley hält es fest und tötet damit sich und die Alien-Queen. Die Anstalt wird geschlossen und Morse, der einzige Überlebende wird von den Beauftragten der Firma mitgenommen.

5.3.2. Raumstrukturen

Visuell setzt David Fincher auf die Genrekonventionen des Gefängnisfilms, sowohl was die gemeinschaftliche Essensszene betrifft als auch in Bezug auf die Duschszene, die in den, für den Gefängnisfilm typischen Gemeinschaftsduschen stattfindet.⁵⁵⁴

Der religiöse Kontext wiederum wird durch den Soundtrack unterstrichen, der auch klassische Musik beinhaltet. Der bedrohlich wirkende Beginn des Filmes wird beispielsweise von „Agnus Dei“ (s. Kap. 8.1. Filmverzeichnis: Soundtrack „Alien³“, S. 152) untermalt.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 55. u. A3 (spec. ed.): 30:19-20:32 u. A3: 25:50-26:22.

⁵⁵⁵ Soundtrack Alien³.

Die Bedrohung wurde eingeschleppt und nun kommt sie von innen, gefangen in den Räumlichkeiten dieser „Anstalt“, ohne Fluchtmöglichkeit und vor allem ohne Waffen. Techniken des Avantgardefilms kommen zum Einsatz.⁵⁵⁶

Dunkelheit und Trostlosigkeit, der Schauplatz einer alten, überdimensionalen, aber schrottreifen Industrieanlage, die Kulisse eines von winden gepeitschten, unwirtlichen Planeten, gleißenden Schmelzöfen und apokalyptisch wirkenden Explosionen verbinden sich zu einer außergewöhnlich konsistenten Bildgestaltung, die dem Alien-Stoff zusätzliche Interpretationsräume eröffnet und den Zuschauer in filmtypischer Verfremdung mit der Unverfügbarkeit der menschlichen Existenz, der Unbeherrschbarkeit des Todes konfrontiert.⁵⁵⁷



Abbildung 31: Clemens im Außenareal von „Alien³“ (04:55) u. re.: Bruder Adson im Klosterhof in „Der Name der Rose“ (43:03)

„Alien³“ erinnert von der Atmosphäre her an das Mittelalter (s. Abb. 31: Vergleich der visuellen Darstellung von „Alien³“ mit dem Film „Der Name der Rose“), so wie auch das Thema der Pest und der Sektion auf mittelalterliche Praktiken anspielt.⁵⁵⁸ „Im Mittelalter war die Sektion probates Mittel, um die Pest zu erforschen; der Erfolg, mithilfe dieser Methode, der Findung eines Heilmittels gegen die Seuche näher zu kommen, blieb jedoch aus.“⁵⁵⁹ Der Produktions-Designer Norman Reynolds verweist darauf, dass die Gestaltung der Räume schwierig war, da sie eine Mischung aus Science-Fiction und Vergangenheit darstellen sollten. Dabei sieht der Zuseher in speziellen Momenten Art-Nouveau-Einflüsse, die am Set umgesetzt wurden (s. Abb. 32). „We are really taking an old world and saying this is now the future some time. It’s rather like seeing medieval architecture today.“⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 366.

⁵⁵⁷ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 121.

⁵⁵⁸ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 76.

⁵⁵⁹ Vgl. Ackerknecht, Erwin H.: Geschichte der Medizin. Enke Verlag, Stuttgart, 1989, S. 88. Zit. n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 76.

⁵⁶⁰ A3: Bonus-DVD 5: Alien³: Wreckage and Rage: Making Alien³: The Color of Blood. Pinewood Studios, 1991 - Norman Reynolds: ab 00:05:47.



Abbildung 32: Gestaltung des Sets in Alien³ (00:06:04-00:06:07)⁵⁶¹

Laut Fincher dreht sich in „Alien³“ alles um Ausgestoßene aus der Gesellschaft, die grundsätzlich für Niemanden von Bedeutung sind und zieht folgendes Resümee: „[...] *If we failed to do one thing in this film, and we failed to do many things, it was to take people out of their everyday lives. [...]*“⁵⁶²

5.3.3. Die Crew, die gläubigen Gefängnisinsassen

Die Figurenkonstellation ist ebenfalls dem Genre des Gefängnisfilms entnommen. Die Muster dieses Genres sind andere als in den zwei ersten Filmteilen. Die Hauptakteure sind in diesem Kontext auf der einen Seite der „Gefängnis-Held“ und auf der anderen Seite der „böse Aufseher“. Der Held ist, folgt man dem Genre, unschuldig und ist im Weiteren dazu gezwungen, sich schnell an die herrschenden Verhältnisse vor Ort anzupassen.⁵⁶³

Die Insassen sind etwas, das die Gesellschaft abstößt, abweist und im Gefängnis „vergräbt“, um damit nicht konfrontiert zu werden. Das Verhalten wird als fremd und abwegig von der Gesellschaft konstituiert, abseits der Normen. „*Die Ethnologie der eigenen Kultur verdankt sich dem Standort des inneren „Außen“, desjenigen, was eine Kultur ausschließt, indem sie es in sich einschließt: der Asozialen und Anormalen, der Asylierten und Irren.*“⁵⁶⁴ In „Alien³“ besteht die Crew aus Gefängnisinsassen und Ripley kämpft nicht freiwillig mit ihnen. Die Station heißt „Fury 161“ und meint übersetzt „Wut“ oder auch „Rachegöttin“. Dieser Film ist ein apokalyptisches Inferno, in welchem die Rachegöttin sprichwörtlich über die Crew hereinbricht.

⁵⁶¹ Bonus-DVD 5: Alien³: Wreckage and Rage: Making Alien³: The Color of Blood. Pinewood Studios, 1991.

⁵⁶² Swallow, James: Dark Eye. The films of David Fincher. Reynolds & Hearn, Richmond, 2003, S. 59.

(Originalzitat n. David Fincher) Zit. n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 56.

⁵⁶³ Vgl. Jarvis: Cruel and unusual. Punishment and US Culture. Pluto Press, London/ Sterling, 2004, S. 168 f.

⁵⁶⁴ Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden, S. 217.

Die Gefängnisinsassen sind durch den Glauben sozialisiert. Fritsch beschreibt die Gefängnisinsassen als „gewaltbereite Schwerverbrecher, die sich aber zu einer apokalyptischen Version des Christentums bekehrt haben [...]“. ⁵⁶⁵ Dies wird vom Arzt Clemens, dem *Chefarzt* der „Fury 161“ angesprochen, während er Ripley über die Sitten des Sträflingsplaneten aufklärt: „Some sort of apocalyptic Millenarian Christian fundamentalist“. In der deutschen Version wird es überraschenderweise lediglich mit „Irgendwas Apokalyptisches“ ⁵⁶⁶ übersetzt.

Der Religionssoziologe Franz-Xaver Kaufmann führt sechs Funktionen von Religion ⁵⁶⁷ an. Es handelt sich dabei um funktionale Bestimmungen der Aufgaben, die Religion übernimmt:

1. Identitätsstiftung: Religion dient der Identitätsbildung.
2. Handlungsführung: Religion gibt Orientierung für das Handeln des Menschen.
3. Kontingenzbewältigung: Religion ermöglicht die Verarbeitung von Kontingenzerfahrungen, also von Unrecht, Leid, Schicksalsschlägen und Tod.
4. Sozialintegration: Religion dient der sozialen Integration und der Legitimation von Gemeinschaft.

In Bezug auf Punkt 1 und Identität sei in diesem Zusammenhang ebenfalls auf das Fremde und Identität verwiesen. (s. Kap. Das Fremde, S. 9) Die Identität der Gefängnisinsassen beruht auf den Regeln ihres apokalyptischen Glaubens, über welchen sie sich definieren. Punkt 2 wird durch die Aussage von Dillon verdeutlicht, wenn er sagt: “What brother means to say is we view the presence of any outsider, especially a woman, as a violation of the harmony a potential break in the spiritual unit. ⁵⁶⁸ Andrews: Gentleman! We should all stick to our set of routine and not yet get unduly agitated. Correct? Alright. Thank you, gentlemen.“ ⁵⁶⁹ Die religiöse Gemeinschaft und ihr mehr oder weniger selbst verfasster Kodex soll es den Gefängnisinsassen möglich machen, sich, trotz dieser unerwarteten Begebenheit der Anwesenheit einer Frau, auf ihre Tätigkeiten zu konzentrieren. Interessanterweise wird „outsider“ in der deutschen Version des Films nicht mit „Außenseiter“, sondern mit „Eindringling“ ⁵⁷⁰ übersetzt. Ein Außenseiter ist per Definition bereits ein Mitglied einer Gruppe, aber sozusagen ein „nicht gewolltes“ oder ein eher am Rande stehendes. Ein „Eindringling“ ist bedrohlich, da er von vornherein keinen Teil der Gemeinschaft darstellt,

⁵⁶⁵ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 120.

⁵⁶⁶ A3: 28:35-28:58.

⁵⁶⁷ Vgl. Kaufmann, Franz-Xaver: Religion und Modernität. Sozialwissenschaftliche Perspektiven. Mohr, Tübingen, 1989, S. 84-86. Zit. n.: Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 47.

⁵⁶⁸ A3: 08:19-08:30.

⁵⁶⁹ A3: 09:09-09:17.

⁵⁷⁰ A3 (dt. u. engl.): 08:21.

sondern in eine bereits „bestehende“ Ordnung *eindringt*. Synonyme für Eindringling sind dementsprechend auch Invasor oder Störenfried.⁵⁷¹ Punkt 4 kommt in der Speisesaalszene von „Alien³“ besonders zur Geltung, wenn Dillon Ripley über seinen Glauben aufklärt (s. S. 94). Das kulturelle Muster des Gruppenlebens, wie Schütz es beschreibt, orientiert sich dabei an Sitten, Traditionen und Gewohnheiten; sozusagen an einem Regelwerk.⁵⁷²

Einen interessanten Sonderfall in Bezug auf die Gruppe und das Fremde stellt der „Gast“ dar. Der Gast nimmt deshalb einen besonderen Status ein, weil er sich lediglich eine gewisse Zeit lang in einer anderen Gruppe aufhält und dabei nicht wünscht, Mitglied derselben zu werden. Schütz beschreibt die Rolle des Gastes als „Sonderfall des Fremden“ und die Situation, in der er sich befindet als atypisch.⁵⁷³

Die Rituale der Gastfreundschaft dienen wohl nicht zuletzt dazu, diesen provisorischen Status auf paradoxe Weise zu fixieren. Die Offenheit von beiden Seiten sowie Geschenke und Gastmahl stabilisieren zugleich die vorgefundene Ordnung und dienen zugleich der sozialen Entschärfung des „gefährlichen“ Fremden.⁵⁷⁴

Die Gastfreundschaft dient also auch dazu, sich auf indirekte Weise des Gehens des Gastes zu versichern. Interessant ist ebenfalls Bilz' Auseinandersetzung mit dem Gast, der auf die Homologie von „Fremd“ und „Feind“ hinweist, denn das englische Wort für Gastgeber lautet „host“ und kommt vom lateinischen Begriff „hostis“, was „Feind“ bedeutet.⁵⁷⁵

„Die ‚Risikogruppe‘ bildet in ‚Alien³‘ die Gemeinschaft der Männer, die das Eindringen der Frau als Bedrohung empfindet. Sie wirft Assoziationen mit Homosexualität auf.“⁵⁷⁶

Homosexualität deshalb, weil auch Aids anfänglich mit Homosexualität in Verbindung gebracht wurde.⁵⁷⁷

⁵⁷¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eindringling>

⁵⁷² Vgl. Schütz, Alfred: Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch. In: Brodersen, Arvid (Hg.): Gesammelte Aufsätze. 2. Studien Zur Soziologischen Theorie. Nijhoff, Den Haag, 1972. S. 60. Zit. n.: Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 155.

⁵⁷³ Vgl. Schütz: Der Fremde, S. 53-69 u. 84. Zit. n.: Müller-Funk: S. 154.

⁵⁷⁴ Kristeva: Fremde sind wir uns selbst. (Deutsch von Xenia Rajewski), Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1990, S. 64. Vgl. Derrida, Jaques: Von der Gastfreundschaft. Passagen, Wien, 2001. Vgl. Bahr, Hans Dieter: Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik. Reclam, Leipzig, 1994. Zit. n.: Müller-Funk: Theorien des Fremden, S. 155.

⁵⁷⁵ Vgl. Bilz, Rudolf: Der Subjektzentrismus im Erleben der Angst. In: Ditfurth: Aspekte der Angst, S. 110.

⁵⁷⁶ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 77.

⁵⁷⁷ Ebd.

5.3.3.1. Parallelmontage Begräbnisszene



Abbildung 33: Begräbnis- und Geburtsszene in Parallelmontage: Leichen schweben ins All – Ripley blutet – Alien schlüpft

Die Parallelmontage erzählt von Tod und Wiedergeburt. „*Deutlich wird die Parallelität von Tod und neuem Leben durch die Verbindung der beiden Handlungsstränge über das Motiv des Blutes.*“⁵⁷⁸ Während des Szenenwechsels zwischen Weltraumbestattung und Geburt des Aliens, spricht Dillon ein Gebet.

ANDREWS

The child and the man have gone beyond our world. They are forever eternal and everlasting...ashes to ashes, dust to dust.

DILLON

There aren't any promises. Nothing's certain. Only some get called. Some get saved.

DILLON

She won't ever know the hardship and grief for those of us left behind. We commit this body to the void with a glad heart...

DILLON (OS)

Within each seed there's the promise of a flower. (Das Alien bricht heraus)
And within each death, no matter how small, there's always a new life. A new beginning. (Das Alien ist geboren)

Bei „the promise of a flower“ bricht das Alien aus dem Hund heraus und Ripley blutet zeitgleich aus der Nase. Cuntz sieht darin die Vorausdeutung von Ripleys Opferstatus ebenso wie die Verbindung zwischen ihr und dem Hund durch den gemeinsamen Akt des Gebärens des Aliens.⁵⁷⁹ Geopfert für ein neues Leben wird in dieser Szene der Hund: „the promise of a flower“. Dieser macht es durch seinen Tod möglich, dass neues Leben „erblühen“ kann. Hicks und Newt wiederum stehen für das Opfer, das Ripley erbringen muss, um das Alien besiegen zu können. Äußerst spannend sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Cuntz, die den Hund in Verbindung mit dem Werwolf-Mythos bringt und den Aberglauben von Menschen bestimmter Regionen in Frankreich anführt, die das Auftauchen des Hundes, den „Church Grim“ als Omen für einen bevorstehenden Tod werteten, genauer, den Tod eines

⁵⁷⁸ Ebd., S. 29.

⁵⁷⁹ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 29.

Kindes (in diesem Fall Newt) aber auch als Wächter des Friedhofes vor Eindringlingen ansahen.⁵⁸⁰ „In jedem Fall impliziert das Erscheinen des Hundes in Finchers Film, der bei der ritualisierten Alien-Geburt stirbt, dass es sich bei Fury 161 um einen Friedhof handelt.“⁵⁸¹ Cuntz verweist außerdem auf den bereits erwähnten Film „The Thing“ von Carpenter, wo ebenfalls ein Hund befallen wird und so „das Verderben über die Mitglieder einer Forschungsstation bringt.“⁵⁸² Im Weiteren spricht Cuntz von der Symbolik des Regenbogens, der das Bild des toten Hundes umrandet und verbindet dieses Zeichen mit der Johannesoffenbarung, in welchem der Regenbogen das Heilige der „Richter“ symbolisiert, die beim jüngsten Gericht anwesend sind.⁵⁸³ „In Zusammenhang mit dem Weltuntergangsszenario, das Fincher in Alien³ zeichnet, ist der Regenbogen als christliches Symbol für die bevorstehende Apokalypse zu werten.“⁵⁸⁴ Es kann in diesem Zusammenhang durchaus von einem passenden Interpretationsansatz der Szene gesprochen werden, doch muss erwähnt werden, dass es sich nicht um einen Regenbogen handelt, sondern um einen „lens flare“, einen sogenannten Blendenfleck, den die Linse der Kamera erzeugt. Es ist möglich, einen Blendenfleck in der Nachbearbeitung zu entfernen, da dies jedoch nicht geschehen ist, könnte möglicherweise davon ausgegangen werden, dass dieser absichtlich kreativ genutzt wurde, um die Sequenz des toten Hundes zu unterstreichen und mit den Farben des Regenbogens zu umranden.⁵⁸⁵

[...] die existentielle Dimension wird gerade in diesem Film sehr unmittelbar transparent für eine religiöse Dimension: Wenn es vor dem Alien – vor der mitten im Leben liegenden Macht des Todes – kein Entrinnen gibt, dann kann aus der Furcht selbst eine Andeutung von Hoffnung werden.⁵⁸⁶

Im Gebet wird, nach Fritsch, der religiöse Subtext der Angst ersichtlich, der in jedem der Filmteile ein Thema ist.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 32.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Vgl. Böckler: Annette: Das Zeichen in den Wolken. Die bunte Geschichte eines farbigen Symbols. In: Christsein heute, Witten, 1998,04.01.1998. Zit.n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 29.

⁵⁸⁴ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 29.

⁵⁸⁵ A3: 22:38-22:42.

⁵⁸⁶ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 121.

5.3.3.2. Hund versus Rind



Abbildung 34: Toter Hund nach Aliengeburt in der theatrical version (25:25)

Die theatrical version und die special edition unterscheiden sich an einer wichtigen Stelle. Während das Alien in der Kinofassung bzw. der theatrical version aus einem Hund herausbricht (s. Abb. 34), ist es in der special edition ein Rind, das dem Alien als Wirt dient.

Diese Tatsache ist insofern von Bedeutung, da der Mensch zum Hund ein anderes Verhältnis pflegt als zum Rind. Der Hund ist in der westlichen Gesellschaft ein Haustier, während das Rind in unserer Kultur ein Nutztier darstellt. Das ist auch daran bemerkbar, wie die zwei Insassen mit dem toten Rind umgehen und welche Gesprächsthemen sie während dem Abladen des Rindes führen. Sie sprechen über den Neuankömmling Ripley und über Flirt- und Sexphantasien. Auf die Frage des einen Insassen hin, was der andere glaube, woran das Tier gestorben sei (er tritt den Ochsen währenddessen mit dem Fuß), antwortet der andere: „Never mind“.⁵⁸⁷ Der vom Alien im Geburtsprozess getötete Hund wird während der Begräbnisszene zwar ebenso gezeigt wie das aufgeschlitzte Rind neben dem frisch geschlüpften Alien, jedoch gibt es im Anschluss eine Reaktion in Bezug auf den Hund,



Abbildung 35: Totes Rind nach Aliengeburt in der special edition (30:11)

was durch die Worte des Insassen „What kind of animal would do this to a dog?“⁵⁸⁸ ausgedrückt wird, als er diesen findet, keine derartige Reaktion oder Emotion jedoch in der special Edition in Bezug auf das Rind, welches gar nicht mehr gezeigt wird.⁵⁸⁹ (s. Abb. 35)

⁵⁸⁷ A3 (spec. ed.): 24:37-26:27.

⁵⁸⁸ A3: 14:00-14:43.

⁵⁸⁹ A3: 29:25-30:16.

Mulhall antwortet auf die Frage, welches Tier das einem Hund antun könne mit, „*jedes Tier, dessen Natur es erfordert*“.⁵⁹⁰ (s. Kap. 4.2. Be scared, S. 32)

Ausführlich beschreibt das Phänomen der menschlich-emotionalen Tierdifferenzierung Melanie Joy in ihrem Buch „Why we eat dogs, eat pigs and wearing cows“. „*One reason we have such different perceptions of beef and dog meat is because we view cows and dogs differently. The most frequent – and often the only – contact we have with cows is when we eat (or wear) them.*“⁵⁹¹ Aufgrund der Sozialisation im jeweiligen Kulturkreis, der vermittelten Ideale und Vorstellungen verallgemeinert der Mensch Dinge und Erfahrungen und klassifiziert und interpretiert diese in bestimmter Art und Weise.⁵⁹²

Darüber hinaus würde das Rind der special edition die bereits erwähnte Bedeutung und Interpretation des Hundes von Cuntz aufheben.

5.3.4. Mother

But how will you die when your time comes, Narcissus, since you have no mother? Without a mother, one cannot love. Without a mother, one cannot die.⁵⁹³
Hermann Hesse

In „Alien³“ wird ein letztes Mal eine Verbindung zu „Mother“ aufgebaut, obwohl sie eigentlich nicht mehr da ist, da Ripley beim Absturz von ihr abgekoppelt wurde.⁵⁹⁴ Clemens erklärt Ripley das nach ihrem Aufwachen in der Krankenstation auch dementsprechend: „You crash-landed in an EEV. Evidently seperated from your mothership before you hit our atmosphere.“⁵⁹⁵ Nun hat „Mother“ Ripley endgültig abgenabelt. Rückblickend ist Ripley nicht nur erwachsen geworden, sondern auch etwas Anderes, denn im dritten Teil stellt sich heraus, dass Ripley bereits ein Alien in sich trägt und selbst zur Mutter einer anderen Spezies werden wird.⁵⁹⁶ „*Damit sind Eigenes und Anderes tatsächlich nicht mehr unterscheidbar.*

⁵⁹⁰ Mulhall: On Film, S. 87: Originaltext: “[...] any animal whose nature requires it.”

⁵⁹¹ Joy, Melanie: Why we love dogs, eat pigs and wear cows. An introduction to Carnism. Conari Press, San Francisco, 2011, S.13.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 14.

⁵⁹³ Hesse: Narziss und Goldmund. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1957, S. 287. "Aber wie willst denn du einmal sterben, Narziß, wenn du doch keine Mutter hast? Ohne Mutter kann man nicht lieben. Ohne Mutter kann man nicht sterben." – Narcissus bezieht sich hier ebenso auf die Rettungskapsel „Narcissus“ aus dem ersten Teil. (s. Kap. 5.1.6. Das Alien, S. 66) u. vgl. auch: Alien³-script: <http://www.imsdb.com/scripts/Alien-3.html>

⁵⁹⁴ A3: 02:01-03:58.

⁵⁹⁵ A3: 10:52-11:00.

⁵⁹⁶ A3: 01:09:38-01:12:35.

Ripley hat die Andersheit in sich aufgenommen; sie trägt die Alien-Queen in sich aus.“⁵⁹⁷ Ab diesem Zeitpunkt kann „Mutter“ ihr Kind (Ripley) nur noch abstoßen. „Auf der diskursiven Ebene verkörpert sie damit die gebärende, zerstörende, weibliche Natur, die als das Andere der Kultur markiert ist und als das Prädiskursive außerhalb der Gesetze angesiedelt ist.“⁵⁹⁸ Und auch Ripley wird vor die Entscheidung gestellt, ihr „Kind“ entweder zu behalten oder es aufzugeben.

5.3.5. Ripley – Als Alien-Queen und Liebhaberin

Von woher kam das Böse in den Engel,
der doch gut war?⁵⁹⁹
Anselm

Ich möchte dieses Unterkapitel über Ripley mit dem Zitat von Anselm einleiten, da Ripley nun die Metamorphose vom Menschen hin zum Alien durchgemacht hat und immer noch die Frage nach dem *fremden Bösen* im Raum steht. Ist es die Natur, die dieses Alien geschaffen hat oder ist es der Teufel selbst und ist Ripley mutiert zu etwas Bösem oder einfach nur zu etwas Anderem, Neuem? „Das Alien erkennt sie als ‚Mutter‘ einer neuen Alien-Generation, und durch diese konkrete Verknüpfung der Frau mit dem Alien erreicht ihre Fremdartigkeit das Klimax. [...] Es gibt keine Gefährten mehr – alles ist feindlich.“⁶⁰⁰ Der finale Kampf, den Ripley bestreiten muss, ist der gegen sich selbst, denn der Feind ist in ihr, in ihrem Körper.⁶⁰¹ Ripleys Albtraum aus „Aliens“ wird in diesem Filmteil zur Realität. Sie ist „schwanger“ mit einem Alien, einer Königin.

In diesem Teil wird die Metapher vom Krebs mit der von der Seuche verknüpft.⁶⁰² Beiden Krankheiten, sowohl Krebs als auch Aids ist gemein, dass sie ein ungewolltes Eindringen in den Körper darstellen.⁶⁰³ (s. Kap. 2. Das Fremde: Der Eindringling, S. 15 f.) Demgemäß ist auch das Eindringen der Frau in die Anstaltsordnung in Verbindung mit der Krebs- und Aids-Thematik zu lesen.

Dass Andrews als Chef der Anstalt, einer Autopsie der kleinen Newt nur widerwillig zustimmt, lässt an dieser Stelle die Vermutung aufkommen, dass es sich in „Alien³“ um die

⁵⁹⁷ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war. S. 382.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Anselm: De casu diaboli. (1085-1090) Augustinische Frage zit. n.: Strasser, Peter: Ist das Böse ein Mangel an Gutem? In: Liessmann: Faszination des Bösen. S. 67.

⁶⁰⁰ Cuntz, Vera: Kalkulierter Schrecken, S. 97.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 98.

⁶⁰² Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 77.

⁶⁰³ Vgl. Sontag: Krankheit als Metapher, S. 88 f.

Darstellung mittelalterlich-christlicher Konzepte handelt, denn die Einheit von Körper und Geist durch eine Sektion zu verletzen, stellt eine Sünde dar.⁶⁰⁴

Die Hauptmetapher für die Aids-Epidemie heißt ‚Pest‘ [im Original *plague*]. Durch Aids verliert sich offenbar die gängige, aber irriige Vorstellung, Krebs sei eine Epidemie, ja eine Plage oder Pest: Aids hat den Krebs banalisiert. [...] Für gewöhnlich sind es Epidemien, was man als Pest bezeichnet, und solche Massenerkrankungen werden als Schickung verstanden, nicht als etwas, was man nur ertragen muß [sic]. Krankheit als Strafe für begangene Schuld zu begreifen ist der älteste Versuch, die Ursache von Krankheit zu erklären. [...] Die gefürchtetsten Krankheiten sind diejenigen, die nicht einfach nur tödlich sind, sondern den Körper verfremden, wie Lepra, Syphilis, Cholera und (nach Vorstellung vieler Menschen) Krebs; und sie sind es, die bevorzugt zu einer „Pest“ erhoben werden.⁶⁰⁵

Zuerst ist Ripley ein fremdes Wesen in Bezug auf ihr Geschlecht und dann trägt sie etwas Fremdartiges in sich aus. Bezeichnenderweise nennt Mullhall das Kapitel, in dem er über „Alien³“ schreibt daher auch „Morning sickness“.⁶⁰⁶ Der gesamte dritte Teil der Saga ist eigentlich die Darstellung einer Frau in *anderen Umständen* und das im doppelten Wortsinn. Es gibt ebenso eine Vorausdeutung auf den Tod von Ripley. Diese wird von dem „verrückten“ Insassen Golic in der Krankenstation getätigt, nachdem er von einem Alien angegriffen wurde und niemand ihm glaubt. Er sagt zu Ripley: „You’re going to die, too“⁶⁰⁷

5.3.5.1. Ripley und Clemens

Im Gegensatz zur theatrical version wird die Geschichte in der special edition von Beginn an wie eine mystisch anmutende Liebesbeziehung inszeniert. Das erste Bild nach dem Absturz zeigt Clemens auf dem unwirtlichen von urzeitlichen Winden gebeutelten Areal. Diese Szenerie besticht durch eine mittelalterliche Atmosphäre (s. Abb. 31, S. 98: Vergleich mit dem Klosterhof in „Der Name der Rose“ – „Alien³“ sollte ursprünglich in einem Kloster spielen). Er sieht zum Wrack im Wasser und erblickt dann eine am Strand liegende Person, die, wie sich kurz darauf herausstellt, Lieutenant Ellen Ripley ist. Die nächste Sequenz zeigt den, mit Ripley in den Armen, laufenden Clemens. Clemens wird hier unmittelbar als Ripleys Retter und Held, als Freund und Helfer in die Handlung eingeführt.⁶⁰⁸ Wie in „Aliens“ (Hicks) wird ein potentieller Prinz für Ripley ganz direkt und offensichtlich vorgestellt. In der theatrical version liegt der Fokus mehr auf der Gemeinschaft der Glaubensbrüder, denn

⁶⁰⁴ Vgl. Ackerknecht: Geschichte der Medizin, S. 76. Zit. n. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 76.

⁶⁰⁵ Sontag: Krankheit als Metapher, S. 109 f.

⁶⁰⁶ Mulhall: On Film, S. 81.

⁶⁰⁷ A3: 52:44-53:25. Vgl. auch: Döring: Erweckung zum Tod, S. 364.

⁶⁰⁸ A3 (spec. ed.): 04:32-06:00-06:12.

mehrere von ihnen finden Ripley direkt im Wrack, in Begleitung vom Hund, der kurz darauf Zeuge und Opfer des im Wrack befindlichen facehuggers wird.⁶⁰⁹

Hier finden sich zwei Außenseiter. Clemens kann weder den Gefängnisinsassen zugerechnet werden, da er kein Anhänger ihres apokalyptischen Glaubens ist, noch dem Gefängnisdirektor und seinem Gehilfen, die ihn beide wie Abschaum behandeln. Clemens ist zwar ebenfalls für das Dahinscheiden von Menschen verantwortlich, die Art des Vergehens unterscheidet sich jedoch prägnant von denen seiner Gefängnis Kollegen. Clemens verschuldete als Assistenzarzt in der Notaufnahme eines Krankenhauses den Tod von elf Personen. Er verabreichte ihnen in betrunkenen Zustand das falsche Schmerzmittel. Darüber hinaus war er zu dieser Zeit morphiumsüchtig.⁶¹⁰ Der Direktor der Anstalt behandelt ihn aufgrund dieser Tatsache und weil Clemens nicht immer nach den Regeln der Anstaltsleitung spielt, schlecht und droht ihm, Ripley von seinem „Verbrechen“ zu erzählen. Sein Verhältnis zum Direktor der Anstalt wird in der Büroszene ersichtlich, in welcher der Direktor Clemens als „piece of shit“ bezeichnet. Als Clemens im Gespräch meint, er sei hier der Arzt, erwidert der Direktor bloß: „We both know exactly what you are.“⁶¹¹

Der Anstaltsdirektor legt Ripley nahe, Distanz gegenüber den Insassen zu wahren, da diese „alle Diebe, Mörder, Sexualtäter oder Kinderschänder“ seien. Diese Empfehlung spricht er weniger zum Schutze Ripleys aus, als vielmehr zum Schutze seiner Einrichtung und der Insassen: „I don't want to upset the order. I don't want ripples in the water and I don't want a woman walking around giving them ideas.“⁶¹²

In der Alien-Reihe, in der Ripley vom Aussehen her am meisten Richtung Mann tendiert, hat sie das einzige Mal Sex in der gesamten Tetralogie.⁶¹³

[...] sie wird durch die Rasur ihrer Kopfhaare de(hetero)sexualisiert, während sie gleichzeitig zu der verführenden/verführten Frau (in Anlehnung an Eva und die Schlange sind es nun Ripley und das Alien) wird, deren Sexualität auf der symbolischen Ebene als tödlich für die Männer inszeniert wird.⁶¹⁴

Zwei verschiedene Ansatzpunkte, wieso Ripley nun gerade in „Alien³“ Sex hat, bringt Mulhall. Wird davon ausgegangen, dass Ripley sich in irgendeiner Art und Weise darüber

⁶⁰⁹ A3: 04:45-07:03-07:14-07:30.

⁶¹⁰ A3: 53:27-55:25.

⁶¹¹ A3: 37:40-39:01.

⁶¹² A3: 20:59-21:35.

⁶¹³ A3: 31:45-33:23.

⁶¹⁴ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 383.

bewusst ist, dass sie bereits zum „Subjekt der Penetration des facehuggers“ geworden ist, dann würde Ripley durch den sexuellen Verkehr mit Clemens in der ersten Interpretationsvariante ihr traumatisches Erlebnis damit kompensieren. Die zweite Interpretationsmöglichkeit wäre die, davon auszugehen, dass sie, nachdem sie ihren größten Albtraum, nämlich den „Geschlechtsverkehr“ mit dem facehugger bereits hinter sich und diesen vor allem überlebt hat, nun nach den ewigen Kämpfen gegen das Monster, nun endlich bereit dazu ist, „normalen“ menschlichen Geschlechtsverkehr zu haben.⁶¹⁵

Zusammenfassend ist bereits in „Alien³“ feststellbar, dass alle Männer, mit denen Ripley in eine mögliche intime Beziehung geht, sterben. All diese „Prinzen“, die es sein könnten, sind dem Tode geweiht. So stellt Barth in seinen Ausführungen fest, dass sowohl Captain Dallas in „Alien“, den Ripley scheinbar anhimmelt, Corporal Hicks in „Aliens“ wie auch Clemens in „Alien³“ sterben.⁶¹⁶ *„Sie agiert außerhalb natürlicher und quasi-natürlicher Eingelebtheiten und existiert jenseits ihres biologischen Schicksals – der Inbegriff eines (selbst-)bewußten, zivilisierten, individualisierten Daseins.“*⁶¹⁷ Das Alien bringt, so scheint es, Clemens aus Eifersucht um, weil es Ripley für sich alleine haben will. Clemens ist ein Rivale in der Gunst um Ripley. Außerdem will das Alien Ripley bzw. die Brut in ihr beschützen.

In „Alien³“ stellt sich die Frage, wer der größere Eindringling ist: Das Alien oder die Frau?⁶¹⁸ Ab diesem Zeitpunkt ist es nicht mehr nur das Alien, das für die Männer eine Bedrohung darstellt, wie zuvor noch in Alien und ebenso in Aliens, sondern ebenso Ripley als Frau.

Das Alien und die Frau zeichnen sich dadurch aus, in das funktionierende System eingedrungen zu sein.⁶¹⁹ Ihrer beider Fremdheit ist für die Bewohner von Fury 161 in unterschiedlicher Weise bedrohlich; die Frau gefährdet den Fortbestand ihrer religiösen Zölibat-Gemeinschaft, und das Alien gefährdet konkret ihr Leben.⁶²⁰

Die Erlebnisse Ripleys auf dem Gefängnisplaneten können für Ripley als „death-in-life“ bezeichnet werden. Da Ripley bereits gestorben ist, sie also lediglich realisieren kann, dass ihr Leben bereits zu Ende ist, hat sie nichts mehr zu verlieren, somit haben die Erfahrungen und

⁶¹⁵ Vgl. Mulhall: On film, S. 91f.

⁶¹⁶ Vgl. Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): Riskante Freiheiten, Frankfurt / Main, 1994 u. Beck, Ulrich: Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, München, 1995. Zit. n.: Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Vgl. Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 96.

⁶¹⁹ Hickethier: Zwischen Abwehr und Umarmung, S. 35. Zit. n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 96.

⁶²⁰ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 96f.

Ereignisse auf dem Gefängnisplaneten „Fiorina 161“ keine allzu große Bedeutung mehr für sie.⁶²¹ Ripley kann den Opfertod begehnen.

Nachdem Ripley am Ende den Märtyrertod stirbt und die Anstalt „Fury 161“ geschlossen wird, geht die Sonne auf, die einen „Neuanfang“ symbolisiert und die Thematik des Films von Geburt und Tod, Ende und Anfang am Ende noch einmal auf visueller wie auf symbolischer Ebene verdeutlicht⁶²² (s. Kap. 5.3.3.1. Parallelmontage Begräbnisszene: Gebet, S. 102).

5.3.6. Das Alien

Das Alien wird von den Gefängnisinsassen als „Drache“ bezeichnet⁶²³ (s. Kap. 4.2. Be scared, Leviathan, S. 30). Es kommt in Alien³ nur ein einziges Alien vor und es wurde anders dargestellt als in den ersten beiden Teilen.⁶²⁴ Zuerst hatte David Fincher die Idee, einem Hund ein Alienkostüm anzuziehen. Später wurde es abgeändert in ein hundeähnliches Alien-Kostüm für einen Menschen. Die neue Idee war, mit einem Rotweiler zu arbeiten, aus dem ein „Bambi-Alien“ springen sollte.⁶²⁵ Das Alien in „Alien³“ wird daher als „Dog-Alien“ bezeichnet oder als „Ox-Alien“ (special edition), da es Eigenschaften und Genmaterial von seinem Wirt annimmt.

Das Alien im dritten Teil hat auf jeden Fall tierähnlichere Bewegungen und ist nicht mehr das menschenähnliche Alien, das im ersten Teil gezeigt wurde. Ebenfalls weggefallen sind die Rohre und Schläuche am Rücken des Monsters.⁶²⁶

Darüber hinaus steht das Alien im dritten Teil auch symbolisch für etwas anderes: *„Das Alien erscheint als die apokalyptische Bestie, als Manifestation des Bösen, dem der Mensch nicht mit Waffen, sondern allein mit einer gläubigen Hoffnung, die über seine eigene ausgelieferte Sterblichkeit hinausreicht, und mit dem Willen zum uneigennütigen Opfer des eigenen Lebens zu begegnen vermag.“*⁶²⁷

⁶²¹ Vgl. Mulhall: On film, S. 83 f.

⁶²² A3: 01:47:52.

⁶²³ Döring: Erweckung zum Tod, S. 334.

⁶²⁴ H. R. Gigers Neuentwürfe wurden dabei, obwohl dazu beauftragt, kaum realisiert.

(s. <http://www.hrgiger.com/> - Giger's Alien)

⁶²⁵ Bonus-DVD 5: Alien³: Wreckage and Rage: Making Alien³: Adaptive Organism. Creature Design: 00:03:57-00:05:50 – Alec Gillis (Alien Effects Creator). u. vgl. Bonus-DVD 5: Alien³: Wreckage and Rage: Making Alien³ Xeno-Erotic. H. R. Giger's Re-Design: Giger über das Bambi-Alien: 00:06:22-00:10:20.

⁶²⁶ A3 Bonus-DVD 5: Wreckage and Rage: Making Alien³: Xeno Erotic. H.R. Gigers Redesign: 00:02:43-00:03:25.

⁶²⁷ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 126.

5.3.7. Der Androide Bishop und Bishop2

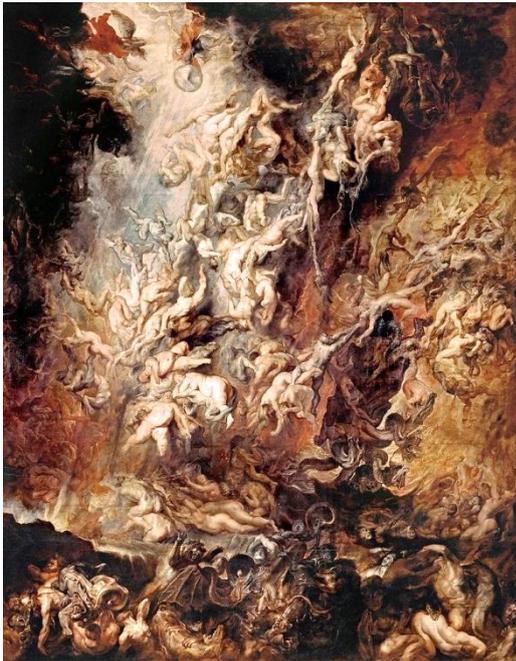


Abbildung 36: Der Höllensturz der Verdammten v. Peter Paul Rubens⁶²⁹

Dem Androiden Bishop2 in „Alien³“ wird in der bisher veröffentlichten Literatur zu den Alien-Filmen kaum Bedeutung beigemessen, trotz der Tatsache, dass er von der Firma am Ende des Filmes eingesetzt wird, um Ripley von ihrem märtyrerhaften Tod abzuhalten, um den Alien vor der Auslöschung zu bewahren. „[Ripley] hält ihn zunächst auch für einen Androiden aus der gleichen Serie wie Bishop, wird aber durch Bishop2 darüber aufgeklärt, dass er der Konstrukteur des Androiden und ein Mensch sei, und dass jener nur sein Antlitz versehen bekommen habe.“⁶²⁸

Dass Bishop2 ein Mensch ist, wird ersichtlich, als er in der Special Edition, durch einen Schlag auf den Hinterkopf bedingt, blutet und sein Blut rot ist und nicht weiß, wie bei den Androiden. Zumindest lässt diese Szene diese Schlussfolgerung zu.⁶³⁰

Wird das sehr ambivalente Verhältnis Ripleys zu den Androiden über die bisherigen Filme hinweg betrachtet und ihre Geschichte mit ihnen, ist gerade in „Alien³“ das Auftauchen des Androiden von entscheidender Bedeutung. Einerseits kommt es nur deshalb zur Vergewaltigungsszene, weil Ripley Bishop von der Müllhalde holen will, um die Ursache



Abbildung 37: Sturz Ripleys in das heiße Bleibad (01:47:03)

des Absturzes aufzuklären (Bishop wohnt der versuchten Vergewaltigung als „zerstörter Schrottteil“ ohne Macht bei), andererseits taucht Bishop am Ende als Abgesandter der Firma

⁶²⁸ Döring: Erweckung zum Tod, S. 356.

⁶²⁹ Bildquelle: Der Höllensturz der Verdammten ("Das kleine Jüngste Gericht"), um 1619, Öl auf Holz, 183 × 120 cm, München, Alte Pinakothek

<https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/peter-paul-rubens/der-hoellensturz-der-verdamnten>

⁶³⁰ A3 (spec. ed.): 02:13-02:16:27.

auf und gerade jener soll sie im Auftrag der Firma (ein vertrautes Gesicht für Ripley) davon überzeugen, mit der Rettungsexpedition zurückzukommen, um sich helfen zu lassen, „[...] man werde das Alien im Operationssaal des Rettungsschiffes medizinisch aus ihrer Brust entfernen und sie könne ein neues Leben haben, mit Kindern und Familie.“⁶³¹ Der Sturz in das heiße Blei, der ihren Märtyrertod markiert, wird von Döring als „*Rubensscher Höllensturz*“ zur Rettung der Menschheit bezeichnet.⁶³² (s. Abb. 36 u. 37, S. 111) „*Dieses Kind [das Alien] muß sterben, weil es eine Gefahr darstellt. Also stirbt Ripley mit ihm und für es und begeht damit den klassischen Akt der Selbstopferung für das Heil der Menschheit (,Jesus-Syndrom‘)*.“⁶³³ Das stellt den Abschluss von Ripleys Passionsgeschichte über die ersten drei Teile.⁶³⁴

5.3.8. Die Firma

Bishop², der in „Alien³“ die Firma repräsentiert erklärt Ripley, warum sie sich nicht umbringen darf: „Think of all we can learn from it. It’s the chance of a lifetime. You must let me have it. It’s a magnificent specimen.“⁶³⁵ In Bezug auf die Firma drängt sich der Vergleich mit dem allsehenden bösen Auge Saurons aus Herr der Ringe auf.⁶³⁶ Die Botschaft findet immer zurück zur dieser, egal wo man sich befindet. Flucht oder Verstecken erscheinen sinnlos zu sein. Somit steht die Company wiederum in einem Naheverhältnis zum bedrohlichen Anderem, dem Alien, bei welchem auch kein Ursprung und keine Herkunft auszumachen ist. Etwas Allmächtiges, Omnipotentes, gegen das hier angekämpft werden muss, ist ständig präsent. Das Alien ist wie die Company allgegenwärtig, obwohl nicht immer sichtbar. Döring bezeichnet dieses Phänomen als „Ungraspability“, als Ungreifbarkeit. *Das Alien kann also dadurch, dass man nie weiß, wo es sich aufhält, (im Umkehrschluss) überall sein.*⁶³⁷ Die Bedrohung ist demnach ständig gegenwärtig und „[d]ie Apokalypse ist kein abstraktes Gebilde einer fernen Zukunft, sondern in Finchers Welt befindet sich der Zuschauer entweder mitten in einem apokalyptischen Alptraum oder bereits in der Postapokalypse – wie im Falle des düsteren, hoffnungslosen ‚Alien³‘.“⁶³⁸

⁶³¹ Döring: Erweckung zum Tod, S. 356.

⁶³² Vgl. ebd.

⁶³³ Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 62.

⁶³⁴ Vgl. ebd., S. 65.

⁶³⁵ A3: 01:46:24-01:46:44.

⁶³⁶ Herr der Ringe (Buch- u. Film-Reihe).

⁶³⁷ Döring: Erweckung zum Tod, S. 284.

⁶³⁸ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S 113.

5.4. Das Fremde in „Alien Resurrection“

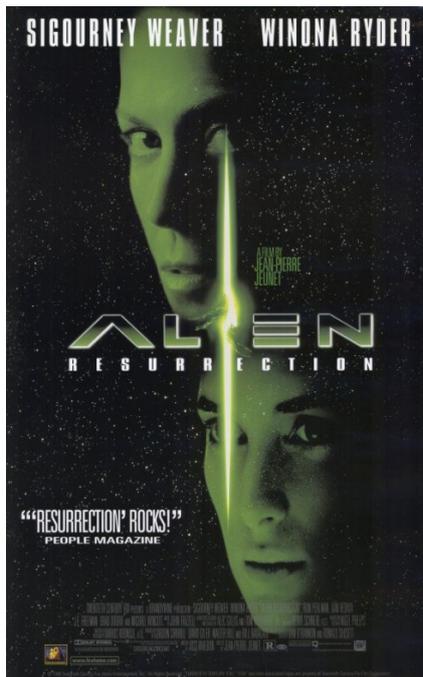


Abbildung 38: Alien Resurrection 1997

From a long, lonely night
I'm back into the light
And it feels just like it's resurrection day
Battle lines been drawn
You're in the dark before the dawn ⁶³⁹
Thunder

„Alien Resurrection“ ist der einzige Film in der Filmreihe, der als reiner Science-Fiction Film definiert werden kann.⁶⁴⁰ „Resurrection“ heißt „Auferstehung“ und als solche kann dieser Teil auch gelesen werden, als Auferstehungsgeschichte.⁶⁴¹ C. G. Jung nennt die Wiedergeburt „die Geburt zum Tode“.⁶⁴² Tanja Nusser wiederum spricht bei dieser Wiederkehr von Ripley und dem Alien in einer Person von einer „pervertierten Auferstehung“.⁶⁴³ „The Dawn“, die Morgendämmerung, die im Liedtext der Gruppe „Thunder“ hoffnungsvoll

erwähnt wird, findet auch für Ripley statt, im erneuten „Überleben“ aber mit ungewisser Zukunftsperspektive.

5.4.1. Inhalt

„Alien Resurrection“ startet mit dem Bild und den Worten eines kleinen Mädchens in einem Tank: „My mommy always said there were no monsters. No real ones. But there are.“ Es ist die geklonte Ellen Ripley, 200 Jahre nach ihrem Tod. Die auf dem Raumschiff U.S.M. Auriga anwesenden Forscher, die vom Militär bezahlt werden, sind von ihrem Erfolg begeistert. Der Klon ist ihr achter Versuch. Die in Ripley heranwachsende Alien-Queen wird operativ entnommen und Ripley unter Bewachung in ein Verließ gesperrt. Ripley hat die Operation wider Erwarten überlebt und hat dadurch besondere Kräfte, die durch die Mischung mit dem Alien stammen. Sie wird aus Neugierde von den Forschern am Leben gelassen. Eigentlich ist

⁶³⁹ Songtext: Resurrection Day von Thunder:

<http://www.songtexte.com/songtext/thunder/resurrection-day-73747229.html>

⁶⁴⁰ vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. S. 123.

⁶⁴¹ Vgl. Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 373.

⁶⁴² Jung, C. G.: Dynamik des Unbewußten, Walter-Verl., Olten u. Freiburg im Breisgau, 1976, S. 276. zit. n.: Flöttmann: Angst, S. 175.

⁶⁴³ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 373.

sie für die Forscher nur ein Neben- bzw. Abfallprodukt der gelungenen Aliengeburt. Weltraumpiraten kommen auf der „Auriga“ an. Sie sind dafür zuständig, den Wissenschaftlern Wirtskörper zum Heranzüchten der Aliens zu liefern. Bei den Wirtskörpern handelt es sich um entführte Weltraum-Kolonisten, die zu diesem Zwecke von den Piraten entführt werden.

Durch die Tötung der eigenen Artgenossen, gelingt mehreren Aliens die Flucht. Die Militärs und die Wissenschaftler flüchten von der „Auriga“, wobei einige es nicht schaffen.

Im weiteren Verlauf des Filmes verbündet sich Ripley mit den Weltraumpiraten, um zu überleben. Zum Team der Piraten gehört eine Androidin namens Call, die eigentlich darauf programmiert wurde, Ripley samt dem in ihr heranwachsenden Alien zu töten. Call ist zuerst dagegen, dass Ripley mitgenommen wird. Ein Fluchtplan wird ausgearbeitet, der sie zur Betty, dem Raumfahrzeug der Piraten bringen soll. Ripley stößt am Weg auf eine Türe mit der Aufschrift 1-7 und betritt den Raum, der voller misslungener Ripley-Klone ist. Sie setzt den Raum in Flammen. Nach mehrmaligen Fluchtszenen, in denen immer jemand stirbt, schafft Call es, den Bordcomputer „Father“ auszuschalten. (Sie bringt die „Auriga“ auf Kollisionskurs). Sie programmiert die „Auriga“ auf Kollisionskurs um, um so die Aliens zu vernichten. Der Rest der Crew versucht, die Betty zu erreichen. Ripley bleibt zurück, weil sie die Alien-Königin spürt, die Schmerzen hat. Die Alien-Königin liegt in den Geburtswehen und gebiert menschengleich eine neue Art von Alien, eine Mischung aus Mensch und Alien. Das Neugeborene tötet unmittelbar nach seiner Geburt die eigene Alien-Mutter und wendet sich Ripley zu, die es als eigentliche Mutter ansieht. Ripley gelingt schließlich die Flucht und sie schafft es noch rechtzeitig auf die Betty. Die Betty kann nicht starten, weil eine Tür sich nicht schließen lässt. Das *Alien-Baby* ist an Bord und wird im finalen Kampf von Ripley persönlich besiegt, indem es ihr gelingt, das Alien absaugen zu lassen. Am Ende explodiert die „Auriga“ kurz über der Erde und Ripley und die anderen schaffen es mit der Betty in die Umlaufbahn der Erde.

5.4.2. Raumstrukturen

Die special edition von „Alien Resurrection“ beginnt mit der Nahaufnahme von Zähnen, die denen eines Alien gleichen. Kurz darauf zoomt die Kamera aus der Nahaufnahme heraus und es wird ersichtlich, dass es sich lediglich um einen kleinen Käfer handelt. Das wirkt beinahe wie eine Parodie auf das Alien, deutet jedoch die lauernerde Gefahr bereits an. Hier sollen gleich zu Beginn Assoziationen an das Alien-Monster geweckt werden, das in der Literatur immer wieder mit einem Insekt verglichen wird. Ein Besatzungsmitglied zerdrückt den Käfer mit seinem Finger.⁶⁴⁴ Doch so leicht, wie das Töten eines Insekts hier dargestellt wird, ist das Vernichten des Aliens nicht, wie nach drei Teilen bereits eindrücklich dargestellt wurde. Es erscheint wie eine Persiflage/Parodie auf das Alien (eine satirische Überhöhung – eine innerfilmische Persiflage). Die Alien-Macher ironisieren hier ihre selbst erschaffene Figur und deuten damit in noch größerer Deutlichkeit und Vehemenz den kommenden Kampf zwischen Alien und Mensch an. Darüber hinaus stellt sich hinsichtlich des vierten Teils die Frage, ob es moralisch vertretbar ist, einen Käfer zu töten, da sich in diesem Filmt-Teil die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Spezies mehr und mehr auflösen und sich miteinander vermischen. Die ursprünglichen Identitäten und Zuschreibungen beginnen zu bröckeln. „[Der Film] visualisiert [...] ästhetisch beeindruckend, eines seiner Hauptthemen: die Entgrenzung/Aufhebung körperlicher (und seelischer) Identitäten.“⁶⁴⁵ Der Raum in „Alien Resurrection“ besticht dadurch, dass er sehr klar als männlicher Bereich der Kontrolle gestaltet und dargestellt ist. Es ist definitiv ein männlicher Raum, der von den Wissenschaftlern und vom Militär dominiert wird.⁶⁴⁶

5.4.3. Die Crew, die Piraten

Die Crew der Betty hat ein zwiespältiges Verhältnis zur Erde und den Menschen. Mit ein Grund dafür ist wahrscheinlich, dass sie als Weltraumpiraten Außenseiter sind und an der Grenze der Legalität tätig sind.

Daher verwundert es auch nicht, dass die Crew sich wenig Sorgen um die Gefährdung der Menschheit macht, falls es zu einer Invasion der Aliens kommt bzw. kommen sollte.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ AR (spec. ed.): 00:25-01:10.

⁶⁴⁵ Döring: Erweckung zum Tod, S. 381.

⁶⁴⁶ Vgl. Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 176.

⁶⁴⁷ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 250.

Johner bezeichnet die Erde als „shithole“.⁶⁴⁸ Trotz der Tatsache, dass jeder Einzelne der Besatzungsmitglieder eher grob und rau wirkt, kämpfen sie zusammen mit Ripley den Kampf gegen das Alien, ganz im Gegensatz zum Militär und den Wissenschaftlern, die sofort die Flucht ergreifen, jedoch trotz allem sterben. *„Die sich vollziehende Vereinigung der Gruppe kann durch eine kurze Äußerung Hillards demonstriert werden, die als Losung im Sinne Sartres das konkrete Handeln der Piraten bestimmen wird: Noboy is left behind. Not even you, Johner.“*⁶⁴⁹

Die Betty-Crew-Mitglieder sorgen füreinander und sind trotz ihrer Unterschiedlichkeit ein Team. Beispielsweise wird von Call und Destephano gut für Vriess gesorgt, der im Rollstuhl sitzt. Destephano schnallt sich Vriess beispielsweise beim Tauchen auf den Rücken und klettert mit diesem auf diese Weise auch die Leiter hoch und Call verteidigt Vriess gegen Johner, der zu Beginn des Films aus Spaß ein Messer auf dessen gelähmten Oberschenkel fallen lässt. *„Letztlich überleben in ALIEN RESURRECTION aber nur eben diese Randfiguren: der bei seinem ersten Erscheinen im Film durch primatenhafte Bewegungen und Geräusche auffallende, animalische Johner, der behinderte Vriess, die Androide Call und das hybride ‚Abfallprodukt‘ Ripley.“*⁶⁵⁰ Wieder überleben nur die „symbolischen Minderheiten“ wie im zweiten Teil. Es gibt einige Dinge, die sich gerade im zweiten und vierten Teil der Filmreihe aufeinander beziehen. Auch, dass in „Alien Resurrection“, wie bereits oben erwähnt, die Aussage von Newt in „Aliens“ mit „There are no monsters“ aufgegriffen wird, ist eine derartige Verbindung zwischen den zwei Filmen (s. Kap. 5.2.4.2. Ripley, Newt und die Träume, S. 82).

Als Vriess unerwarteter Weise wieder auftaucht und zur Gruppe stößt, erwidert er auf die überraschten Gesichter hinauf: „Who are you expecting? - Santa Clause“.⁶⁵¹ Dies ist eine Anspielung auf die Absurdität der bloßen Existenzmöglichkeit eines solchen Wesens wie des Aliens, denn auch „Santa Clause“ ist eine rein fiktive Figur. Das ist ein Thema, das immer wieder aufkommt: Ein fremdartiges, noch nie beobachtetes Wesen und die Frage danach, ob es dann überhaupt real sein kann. Aber es ist ebenfalls ein ironischer Seitenhieb, denn klarerweise wissen alle übriggebliebenen Besatzungsmitglieder, was sie erwartet haben, nämlich ein Alien.

⁶⁴⁸ AR: 51:42-51:48.

⁶⁴⁹ Döring: Erweckung zum Tod, S. 396 u. AR: 50:25-50:31.

⁶⁵⁰ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 251.

⁶⁵¹ AR: 49:31-49:52.

5.4.4. Father

Der Bordcomputer heißt „Father“ und die Kontrolle haben die Klon-Forscher bzw. die Wissenschaftler der Mission. Schumacher nennt die Wissenschaftler bzw. Forscher mit Verweis auf Frankenstein die „mad scientists“.⁶⁵² „*Bereits Shelleys Frankenstein verstand sich als Dekonstruktion der Gestalt des ,mad scientists.*“⁶⁵³ „Father“ steht symbolisch für die Rückgewinnung der Macht: Das Patriarchat hat über das beginnende, sich einschleichende Matriarchat, die Verkehrung und Verzerrung der Geschlechter in „Alien 1-3“ gesiegt und schlussendlich doch noch die Oberhand gewonnen. In diesem Sinne hat es eine eigene Kreuzung, ein ganz neuartiges Wesen erschaffen, den Ripley-Klon Nummer 8.

5.4.5. Ripley - Als Hybridin

Bis zu diesem Zeitpunkt (in den ersten drei Filmen) stand Ripley für Menschlichkeit. In diesem vierten Teil jedoch, hat Ripley durch die genetische Mischung während des Klonprozesses, nicht nur Eigenschaften des Alien übernommen, sondern wird dadurch auch einem Cyborg ähnlich und ihre „Noch“-Menschlichkeit wird nun in Frage gestellt. Und doch stellen Ripley als auch die Androiden Call ein „bekanntes, vertrautes Fremdes“ dar, „a knowable otherness“, wie King es nennt. Es ist sozusagen ein *erfassbares Fremdes*, das dem Zuseher hier vorgestellt wird, da immer noch die vertraute Gestalt eines Menschen in Erscheinung tritt.⁶⁵⁴

„*My momy always said there were no monsters -- no, real ones -- but there are.*“⁶⁵⁵

Tanja Nusser stellt sich in Bezug auf diese Aussage die Frage, auf wen sie sich bezieht. Da, wo es sich im Film „Aliens“ noch auf die Aliens bezieht, ist anzunehmen, dass sich die Aussage in diesem Teil gegen die klonenden Wissenschaftler richtet. Nusser Tanja meint jedoch, dass es auch als Selbstreferenz gelesen werden kann, und zwar insofern, als Ripley sich hier selbst als Monster benennt.⁶⁵⁶

⁶⁵² Vgl. Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 174f.

⁶⁵³ Ebd., S. 174.

⁶⁵⁴ Vgl. King, Geoff / Krzywinska, Tanya: Science fiction cinema. From outerspace to cyberspace. Wallflower Press, London, 2000, S. 35.

⁶⁵⁵ AR: 03:06-03:17.

⁶⁵⁶ Vgl. Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 371.

Ripley ist in „Alien Resurrection“ etwas völlig Neuartiges, Fremdes, ein Hybridwesen, aber durch den Klonprozesses kommt sie auch einem Monster gleich. Die geklonte „neue“ Ripley schlüpft; es wird eine Geburtssituation nachgestellt. In ein Tuch eingewickelt, das den Eindruck vermittelt, sie wäre in einer Fruchtblase bzw. in einem Kokon (Vergleich zu insektenartigen Aliens), befreit sie sich davon und betrachtet sich selbst. (Diese Szene kommt so ähnlich noch einmal vor, und zwar an der Stelle, wo die verbliebene Crew aus dem Wasser auftauchen will aber im Nest der Alien-Queen landet. Sie müssen sich durch eine mit Alien-Schleim verklebte Öffnung „gebären“. Es erinnert an die Fruchtblase bei der Geburt.⁶⁵⁷) Sie entdeckt die Narbe auf ihrer Brust und entdeckt eine Nummer auf ihrem Unterarm eintätowiert, eine Acht.⁶⁵⁸ Dies stellt eine erneute Geburtsmetapher dar und darüber hinaus ebenfalls eine insektenartige.⁶⁵⁹ Im Labor fragt Wren kurz später: „How's our number eight today?“⁶⁶⁰

In Anspielung an die biblische (an sieben Tagen stattfindende) ist sie die Nummer 8 der zweiten, von Menschen verursachten Schöpfung; sie ist ein Klon: Die auf ihren Unterarm tätowierte 8 muss auch als Zeichen der Unendlichkeit in Form der Wiedergeburt gelesen werden, die spätestens dann in den christlich-jüdischen Horizont eingewiesen wird, als Ripley sich das Messer durch die Hand bohrt. Sie wird über das Wundmal als Erlöserfigur positioniert.⁶⁶¹

Schumacher merkt an, dass Ripley in diesem Film als Produkt und gleichzeitig als Objekt von Männern zu sehen ist und nicht mehr als Raumschiff-Commanderin. Und sie kommt nicht als erwachsene Frau, sondern als hilfloser Säugling in diese bestehende Ordnung.⁶⁶² Rall vergleicht den Film mit einer „langen traumatischen Geburt“ und verweist in Hinsicht auf das Naheverhältnis von Geburt und Tod und auf Ripleys ewige Wiederkehr, die wie ein Fluch auf dieser lastet, auf Nietzsches „Geburt der Tragödie“. ⁶⁶³ „[...] *Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.*“⁶⁶⁴

Ripley wird nicht als Heldin gefeiert, sondern, wie bereits erwähnt, als ‚meat byproduct‘, also als Abfallprodukt angesehen und auch so behandelt, vor allem von General Perez.⁶⁶⁵

⁶⁵⁷ AR: 01:06:50-01:07:35.

⁶⁵⁸ AR: 05:17-06:28

⁶⁵⁹ Vgl. Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 175 u. Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 67.

⁶⁶⁰ AR: 06:43.

⁶⁶¹ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 370. Vgl. auch: AR: 30:43-31:11.

⁶⁶² Vgl. Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 175f.

⁶⁶³ Vgl. Rall: Die Dyade, S. 180.

⁶⁶⁴ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Bd.1 (= Kritische Studienausgabe in 15 Bänden; hg. V. Colli, Giorgio u. Montinari, Mazzino), Deutscher Taschenbuchverlag de Gruyter, Berlin / New York, 1980, S. 35.

⁶⁶⁵ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 247.

Döring schreibt in seinem Werk von den Errungenschaften der Firma, dem Gene-Spliding, Ripley hingegen weiß nicht mehr, was sie ist, Mensch oder Monster.⁶⁶⁶ „*Das Andere, Fremde ist endgültig in ihr verkörpert.*“⁶⁶⁷

Ripley wird als gespaltene Figur durch Bild und Ton in den Film eingeführt: Eine Spaltung, die sowohl auf die verschobene Thematisierung der neuen Reproduktionstechnologien, die sich kreuzenden Wissensinformationen und beteiligten Wissenschaften in der Erschaffung Ripleys, als auch auf Ripley als Figur der Wiederholung, die mit sich nicht identisch ist, hinweist.⁶⁶⁸

Ripley wird dem gemäß in der Mitte des Filmes mit ihren fehlerhaften und nicht überlebensfähigen Klonen konfrontiert (s. Abb. 39). Gleich zu Beginn der Szene heißt es aus dem Hintergrund bzw. aus dem Off: „Ripley! Don’t!“



Abbildung 39: Ripley's Klone (vo li. n. re.): 52:59 – 54:17 – 55:06

Mit im Raum, wo sich die entstellten Klonstufen 1-7 in Glaszylindern befinden, ist *Call*, das Androiden-Mädchen. Ripley findet ein lebendes Exemplar von sich selbst, das jedoch durch die Mischung aus Mensch und Alien verstümmelt und entartet ist. Der Klon bittet Ripley: „Kill me“ und Ripley lässt den Raum daraufhin in Flammen aufgehen⁶⁶⁹ (s. Kap. 5.2.4.2. Ripley, Newt und die Träume, S. 82).

Dies ist ein direktes Echo auf Ripleys Alptraum zu Beginn des zweiten Teils, wo sie ebenfalls diese Bitte ausstößt: Der Klon spiegelt also sowohl Ripleys früheres Traumselbst, als auch die identische Bitte der eingesponnenen Kolonistin an die Marines.⁶⁷⁰

Hier wird außerdem ersichtlich, wie unmenschlich und rücksichtslos die Wissenschaftler im Namen des Fortschrittes agieren, denn der siebte lebende Klon wurde einfach zurückgelassen. „*Mit dem Tod der Klone wird Ripley Nr. 8 einzigartig und kommt dem Ziel ihrer Suche nach*

⁶⁶⁶ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, S. 292, u. vgl.: Bonus-DVD 5: AR: One Step Beyond: Making Alien Resurrection: From the Ashes. Reviving the Story: 00:04:26-00:05:44.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 372.

⁶⁶⁹ AR: 53:21-57:11.

⁶⁷⁰ Döring: Erweckung zum Tod, S. 389.

der eigenen Identität näher.“⁶⁷¹ Mulhall bezeichnet das Entdecken des Raumes und Ripleys Gewähr werden über die Bedeutung ihrer eintätowierten 8 „*the riddle of her own identity*“.⁶⁷²

So wie im Aufsatz „Die Ripley-Saga“⁶⁷³ von Ronald Hitzler und Daniel Barth angedacht, wird in diesem Film die Perspektive des Monsters (Alien und Ripley gleichermaßen bzw. nur Ripley) beleuchtet. „Thematisiert wird also nicht mehr die wahnhaftige Psyche des ‚mad scientists‘, sondern tatsächlich die Befindlichkeit des Geschöpfes, des Monsters, des Hybriden.“⁶⁷⁴ Auch Fritsch erwähnt in Bezug auf die Perspektive des Alien, dass dieser vierte Film am meisten die Anzeichen eines Science-Fiction-Filmes erkennen lässt und zwar eben deshalb, weil hier zum ersten Mal das Alien selbst im Mittelpunkt bzw. im Fokus der Betrachtungen steht, wenn auch mutiert.⁶⁷⁵

Auch agiert Ripley wieder konsequent im Interesse ihres eigenen Überlebens. Das wird in der Szene verdeutlicht, in der Call schockiert darüber ist, dass Ripley wirklich ein Alien getötet hat. (s. Kap. 5.1.5. Ripley – Als Frau und Heldin, S. 57)

CALL

I can't believe you did that!

RIPLEY

Did what?

CALL

You killed one of them. It's like killing your own kind.

RIPLEY

It was in my way.⁶⁷⁶

Ripley muss in diesem Teil zuerst aber alles neu lernen, wie ein Kind. Ein Beispiel ist etwa die Essenszene, in der sie Nachhilfe erhält, die im Gesamtkontext des Films einen ironischen Seitenhieb darstellt, vor allem deshalb, da sie eben gerade zwischen Ripley und dem Wissenschaftler Gediman stattfindet. Ripley und Gediman sitzen am Tisch und essen. Ripley sieht fragend die Gabel an. Der Forscher reagiert und klärt sie über den Namen des „Dinges“ auf.

GEDIMAN

Fork

RIPLEY

Fuck ...

GEDIMAN

It's fork⁶⁷⁷

⁶⁷¹ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 80.

⁶⁷² Mulhall: On Film, S. 119.

⁶⁷³ Hitzler: Die Ripley-Saga, S. 67.

⁶⁷⁴ Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 176.

⁶⁷⁵ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 123.

⁶⁷⁶ AR: 49:10-49:19.

Trotz des freundschaftlichen Umgangstones kann nicht davon ausgegangen werden, dass sich Ripley und Gediman als „Freunde“ begegnen. Vielmehr ist anzunehmen, dass Gediman vor dem Klon Ripley Angst hat. Das wird auch ersichtlich, als er ihr die Gabel wegnimmt. Die Gabel, die bereits von Hildegard von Bingen als Werkzeug des Teufels gedeutet wurde, soll in diesem Kontext das potentiell vorhandene und von den Wissenschaftlern befürchtete dämonische Wesen des Ripley-Klons unterstreichen.⁶⁷⁸

Von Vera Cuntz wird diese Szene außerdem als Untermauerung der Darstellung der alienhaften Wildheit Ripleys interpretiert, „*da sie [Ripley] durch das ‚fuck‘ dem Gegenstand eine sexuelle Bedeutungskomponente hinzufügt.*“⁶⁷⁹ Es ist jedoch ebenso möglich, eine Anspielung auf den Wahnsinn der Forschung in diesem Bereich und auch eine Anschuldigung direkt an den Forscher selbst herauszulesen. Es könnte als „fuck you“ gedeutet werden und verweist hiermit auf den roten Faden, der seit Beginn des Filmes mit der Aussage „Es gibt sie (die Monster) doch“ (s. AR Kap. 5.4.1. Inhalt, S. 113) gespannt wird und gleichzeitig auf die Gefahr der Züchtung bzw. Klonung der Aliens. Es kann also nebst der genderspezifischen Deutung als Wissenschafts- und Klonkritik gelesen werden, als Kritik, dem fremden Anderen in unreflektierter Verblendung Tür und Tor geöffnet zu haben.

Gallardo bietet in ihrem Buch „Alien Woman“ darüber hinaus gleich mehrere Lesarten dieser Szene und der Aussage „fuck“ an: „1) *‘Fuck, here I am again’ – a kind of cosmic and filmic joke on Ripley/Weaver; 2) ‘We are fucked, the Alien will kill us all’; 3) ‘Fuck you for doing this to me’; and perhpas more literally, 4) ‘I know it’s a fork; I’m fucking with you.’*“⁶⁸⁰

In Anbetracht der Tatsache, dass die Wissenschaftler die geklonte Ripley fürchten, fragt auch Call nach, warum die Wissenschaftler Ripley am Leben gelassen haben, obwohl diese das Wichtigste bereits haben, nämlich das Alien. Ripley antwortet darauf sehr ruhig: „Oh, they are curious. I’m the latest thing.“⁶⁸¹

Hier kommt wieder die Neugierde der Wissenschaftler zum Tragen, denn Gediman fragt: „What about her? – Can we keep her alive?“ und der Wissenschaftler Wren Ripley lediglich als „Wirt“ bezeichnet und fragt: „How is the host?“⁶⁸² und Ripley nur aufgrund ihrer guten

⁶⁷⁷ AR: 10:34-10:43 u. s. auch movie-script: <http://www.actorpoint.com/movie-scripts/scripts/alien-resurrection.html>

⁶⁷⁸ Vgl. Foster, Norman: Schlemmen hinter Klostermauern. Die unbekanntenen Quellen europäischer Kochkunst. Komet, Frechen, 2000, S. 158 f.

⁶⁷⁹ Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 57.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 56f.

⁶⁸¹ AR: 30:17-30:25.

⁶⁸² AR: 4:50-5:10.

Verfassung und aus Neugierde am Leben lässt, wobei die Wissenschaftler nicht wissen, von welcher Art Leben hier überhaupt die Rede sein soll. Die Neugier ist hier stark verknüpft mit massivem Lustgewinn, der sexuell anmutet. Dies ist vor allem in Bezug auf das Alien zu beobachten. Die Zähmungsphantasien der Wissenschaftler werden in der Speisesaal-Szene deutlich, in welcher Wren in überheblicher Weise über seine Alien-Pläne aufklärt:

WREN

I think you will find that, uh, things have changed a great deal since your time.

RIPLEY

I doubt that.

WREN

We're not flying blind here, you know.

It's United Systems Military, not some greedy corporation.

RIPLEY

Oh. Well, it won't make any difference. You're still gonna die.

WREN

How do you feel about that? - I wish you could understand what we're trying to do here. The potential for this species goes way beyond urban pacification. New alloys, new vaccines. Nothing like this we've ever seen on any world before. You should be very proud.

RIPLEY

Oh. I am.

WREN

And the animal itself - wondrous. The potential, unbelievable, once we've tamed them.

RIPLEY

Roll over. Play dead. Heel?

WREN

Mm-hmm.

RIPLEY

You can't teach it tricks.

WREN

Why not? We're teaching you.⁶⁸³

Doch weder Ripley noch das Alien können gezähmt und unter Kontrolle gebracht werden.

Trotz ihrer Verwandtschaft mit dem Alien entscheidet sich Ripley erneut dafür, die Menschheit zu retten. Folgerichtig muss es im vierten Teil zur Vernichtung des Alien-Babys (Bambi-Alien) kommen.⁶⁸⁴ Das bewerkstelligt Ripley mithilfe ihres „Alien“-Blutes, das sie gegen eine Fensterscheibe schleudert, woraufhin ein kleines Loch entsteht, durch welches das Alien-Baby schlussendlich abgesaugt wird. Das schlechte Gewissen gegenüber dem Alien äußert sich in Tränen bei Ripley und bestätigt ihren Mutterinstinkt für das Wesen. Es ist nur eine „halbe“ Befreiung, so wie Ripley nur noch „halb“ Mensch ist. Es ist eine verhältnismäßig lange Szene, in der das Alien gezeigt wird, bedenkt man, dass das Alien im ersten Teil nur

⁶⁸³ AR: 11:49-13:07.

⁶⁸⁴ AR: 01:37:53-01:39:34.

schemenhaft gezeigt wurde, analog zur nicht fassbaren Company. Ripley hat sich außerdem verändert und zwar durch ihren evolutionären Sprung:

Das heißt, in ihren Körpern werden zwei unterschiedliche Begriffe von Evolution (die biologische und die kulturelle/technische) vereint; und der in diesen Filmen die Zukunft garantierende Begriff ist der kulturelle/technische, der das Fortbestehen der Menschheit sowohl von der Kybernetik als auch der Biotechnologie abhängig macht.⁶⁸⁵

Ripley sagt an einer Stelle im Film daher auch: „I’m the monster’s mother.“⁶⁸⁶ Aufgrund dieses Naheverhältnisses zum Alien wird sie von Call auch als „nicht vertrauenswürdig“ bezeichnet.⁶⁸⁷ Durch die genetische Mischung aus Alien und Mensch ist sie sozusagen unbesiegbar. Das veranschaulicht die Szene, in der sie Basketball spielt.⁶⁸⁸

Bevor es zur „postnatalen Abtreibungsszene“ des Totenkopf-Alien auf der Betty kommt, trifft Ripley noch auf die Alien-Queen, die mit dem Totenkopf-Alien in den Geburtswehen liegt (s. dazu auch: Kap. Das Alien). Sie lässt sich durch die Tentakel der Alien-Queen gleiten (s. Abb. 40). Ripley wird von der Queen wie ein Baby im Arm gehalten und Ripley schmiegt sich an sie. Dieses Bild deutet auch auf symbolischer Ebene die Verschmelzung bzw. Symbiose von Ripley mit dem Alien an.⁶⁸⁹



Abbildung 40: Ripley in symbiotischer Verbindung mit der Alien-Queen. (AR: 01:23:31)

⁶⁸⁵ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 361.

⁶⁸⁶ AR: 01:02:25-01:02:34.

⁶⁸⁷ AR: 47:44-47:57.

⁶⁸⁸ AR: 21:49-24:15.

⁶⁸⁹ AR: 01:22:32-01:24:40.

5.4.6. Das Alien

Das Alien hat insofern menschliche Züge, als es den Menschen nachahmt und zu lernen imstande ist. Es lässt sich jedoch nicht zähmen. Es merkt sich Bewegungen und im entscheidenden Moment greift es darauf zurück. Es tötet einen seiner Artgenossen, um auf diese Art und Weise einen Weg ins Freie zu finden bzw. ausbrechen zu können. Es lässt sich also nicht, wie von den Wissenschaftlern gewünscht, domestizieren⁶⁹⁰ (s. Abb. 41 u. 42).

WREN

I think you will find that, uh, things have changed a great deal since your time.

RIPLEY

I doubt that. We're not flying blind here, you know.

It's United Systems Military, not some greedy corporation.

RIPLEY

Oh. Well, it won't make any difference. You're still gonna die. How do you feel about that? I wish you could understand what we're trying to do here. The potential for this species goes way beyond urban pacification. New alloys, new vaccines. Nothing like this we've ever seen on any world before. You should be very proud.

RIPLEY

Oh. I am.

WREN

And the animal itself-wondrous. The potential, unbelievable, once we've tamed them. Roll over. Play dead. Heel?

RIPLEY

Mm-hmm. You can't teach it tricks.

WREN

Why not? We're teaching you.⁶⁹¹



Abbildung 41: li.: Gediman in Interaktion mit dem Alien (AR 26:48) / re.: Gediman am roten Schalter (AR 27:27)

⁶⁹⁰ Kirsner: Der/die oder das Böse, S. 44.

⁶⁹¹ AR: 11:00.

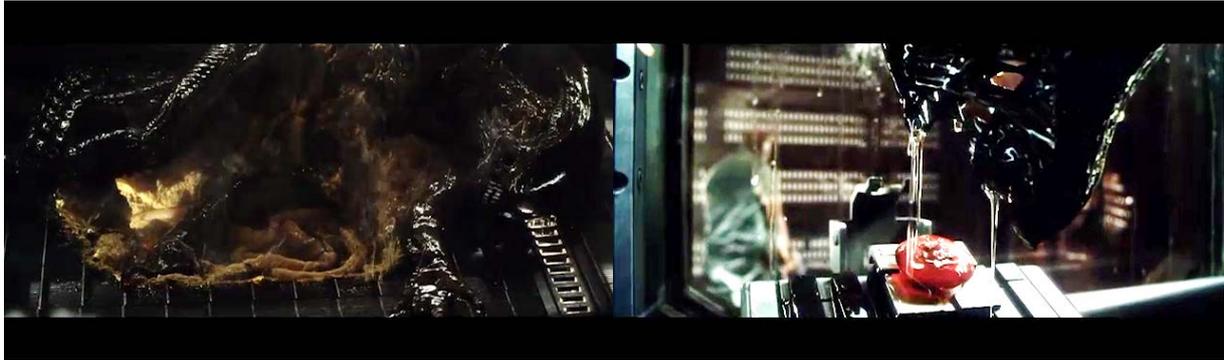


Abbildung 42: li.: Ausbruch: Säureloch durch totes Alien (AR 35:54) / re.: Das Alien am roten Schalter (AR 37:30)

Ripley wird eingeblendet, als die Aliens beginnen, sich aufzubäumen. Ripley spürt die Aliens, da sie nun zur gleichen Spezies gehört.⁶⁹²

5.4.6.1. Geburt und Mutation des Alien

Das „neue“ Alien sieht wie ein Monster mit Totenkopf aus, es hat eine beige-schleimige Farbe (nicht wie üblich schwarz), eine menschenähnliche Zunge und es beißt zu⁶⁹³ (s. Abb. 44 u. 45). Es tötet also nicht wie bisher – es erinnert in seiner Anatomie auch schon eher an den Menschen – ein Hybrid aus Alien und Mensch und es bringt seine Mutter, die Alien Queen um.⁶⁹⁴

Die Außerirdischen in ALIEN RESURRECTION sind kein binäres, stereotypes Feindbild. Sie symbolisieren vielmehr den biotechnologischen Machtmissbrauch, das expansionistische Ausweiten der Gene Frontier, durch die wissenschaftlichen und militärischen Vertreter der USM Auriga, die das eigentliche – rein menschliche – Feindbild sind, das der Film aufbaut.⁶⁹⁵



Abbildung 43: li.: Alien-Queen in den Wehen (AR 01:27:55) / re.: Die Geburt (AR 01:28:55)

⁶⁹² AR: 25:53-27:49 u. 34:55-36:17.

⁶⁹³ AR: 1:30:58-1:31:02.

⁶⁹⁴ AR: 1:29:38-1:30:12.

⁶⁹⁵ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 244.

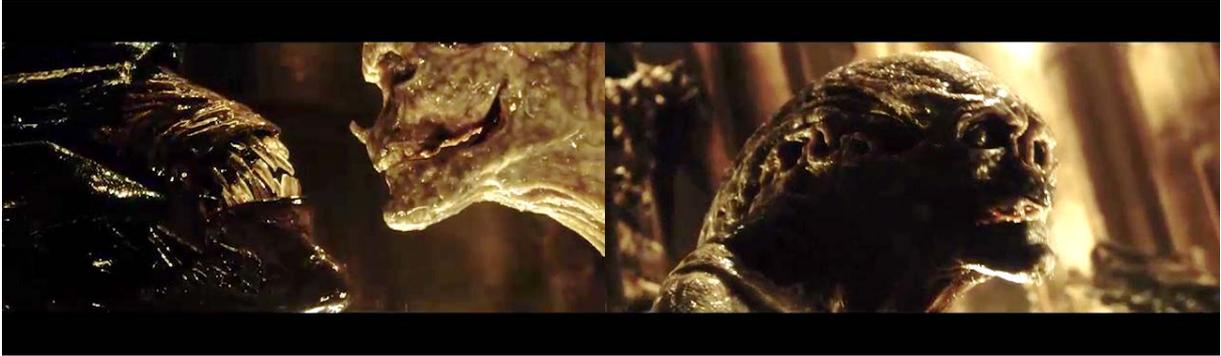


Abbildung 44: li.: Alien-Queen-Mother und ihr Neugeborenes (AR 01:29:50) / re.: Das Alien-Baby (AR 01:30:30)



Abbildung 45: li.: Alien-Baby von hinten (AR 01:30:32) / re.: Ripley und das Alien-Baby (AR 01:30:58)



Abbildung 46: li.: Gediman und Baby-Alien (AR 01:31:31), bevor es ihm den Kopf abbeißt (s. re. Bild / AR 01:31:35)

Der Wissenschaftler Gediman wirkt extrem erregt in Bezug auf das Schlüpfen dieses *neuen* Tieres. „You are a beautiful, beautiful butterfly“⁶⁹⁶, sagt der Forscher, der bereits eingesponnen, aber trotz dieser Tatsache nicht weniger fasziniert von seiner Kreation und anscheinend auch nicht von Todesfurcht überbewältigt ist (s. Abb. 46 li.). Das Verhalten des Wissenschaftlers erinnert an Züge des *Philobatismus*, wie Balint sie in seinen Ausführungen beschreibt, welchen dieser in der Nähe der Erektion und Potenz ansiedelt.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ AR: 1:29:20-1:29:30.

⁶⁹⁷ Vgl. Balint: Angstlust und Regression, S. 25.

Obwohl philobatische thrills in den tieferen Schichten symbolisch die Urszene wiederholen, stehen sie phänomenologisch der Autoerotik viel näher. Philobatisches Heldentum ist in gewisser Weise phallisch-narzißtisches Heldentum, sehr männlich und zugleich sehr kindisch, niemals voll gereift.⁶⁹⁸

Piegler verweist in seinem Buch „Das Fremde im Film“ auf das Buch „Der kleine Prinz“ von Antoine de Saint-Exupéry, als Beispiel dafür, wie das „fremde Fremde“, das ganz im Außen verortet wird, veranschaulicht werden kann.⁶⁹⁹ In dem Kapitel, in dem der kleine Prinz den Fuchs trifft, erzählt dieser ihm etwas über Zähmung.

„Spiel mit mir“, schlug der kleine Prinz vor. „Ich bin so traurig...“
Spielen kann ich nicht mit dir“, sagte der Fuchs. „Ich bin nicht gezähmt.“
„Oh, Verzeihung“, erwiderte der kleine Prinz.
Nach kurzem Nachdenken fügte er hinzu: „Was heißt ‚zähmen‘?“
[...] Was bedeutet ‚zähmen‘?
„Das ist eine Sache, die man heute sehr vernachlässigt. Es bedeutet ‚Bindungen schaffen‘.“
„Bindungen schaffen?“
„Gewiss“, sagte der Fuchs. „Noch bist du für mich nicht mehr als ein kleiner Junge wie hunderttausend kleine Jungen auch. Ich brauche dich nicht, und du brauchst mich nicht. Für dich bin ich nur ein Fuchs wie hunderttausend andere. Aber wenn du mich zähmst, brauchen wir uns gegenseitig. Du wirst für mich einzigartig sein auf der Welt, und ich werde für dich einzigartig sein auf der Welt ...“
„Allmählich verstehe ich“, sagte der kleine Prinz. „Es gibt eine Blume, die hat mich gezähmt, glaube ich“
„Schon möglich“, sagte der Fuchs. [...] Mein Leben ist monoton. Ich jage Hühner, die Menschen jagen mich. Alle Hühner sind sich gleich, und alle Menschen sind sich gleich. Also langweile ich mich ein wenig. Aber wenn du mich zähmst, wäre mein Leben wie von der Sonne erhellt. Ich würde ein Trittergeräusch hören, das sich von allen anderen unterscheidet. [...] Und dann, schau! Siehst du das Kornfeld dort drüben? Für mich ist es völlig nutzlos, ich esse kein Brot, Kornfelder erinnern mich an gar nichts, und das ist trübsinnig. Du jedoch hast goldene Haare. Wenn du mich gezähmt haben wirst, wie wundervoll wäre es! Das goldene Korn würde mich an dich erinnern. Und ich würde das Geräusch des Windes im Korn lieben ...“ [...] „Bitte zähme mich“, sagte er.
„Das würde ich gerne tun“, erwiderte der kleine Prinz, „aber ich habe wenig Zeit.“ [...] „Man kennt nur, was man zähmt“, sagte der Fuchs.⁷⁰⁰

Während Piegler hier von einer eindrucksvollen Szene spricht, die darstellt, wie die Integration des Fremden möglich gemacht werden kann, können die Zähmungsideen von Gediman in Bezug auf das Alien nur für die größte Verblendung stehen, wenn dieser Sehnsucht danach hat, vom Alien erkannt und anerkannt zu werden. Gediman hat in seinem „Schöpfer-Wahn“ ein narzißtisches Anerkennungsverlangen danach, dass er es dann gewesen wäre, der das Alien schlussendlich gezähmt hätte. So hält Gediman bereits dem Tode geweiht, ein Plädoyer über die Weiterentwicklung des Alien hin zum Menschen, was er an den nunmehr „neuen“ menschenähnlichen Wehen der Alien-Queen festmacht. (s. Abb. 43, S. 125)

⁶⁹⁸ Ebd., S. 39.

⁶⁹⁹ Vgl. Piegler: Einleitung, S. 10.

⁷⁰⁰ Saint-Exupéry, Antoine: Der kleine Prinz. Insel Verlag, Berlin, 2015, S. 72 ff.

GEDIMAN

I told you. At first, everything was normal. The queen laid her eggs.
But then she started to change. She added a second cycle cell.
So, this time there is no host. There are no eggs.
There is only her womb... and the creature inside.
That is Ripley's gift to her: a human reproductive system.
She is giving birth for you, Ripley, and now she is perfect!⁷⁰¹

Kurz darauf schwärmt Gediman dann: „Wow! Look! You beautiful, beautiful little baby“ und zu Ripley: „Look! It thinks you are its mother“. Dadurch wird das Alien, das bis jetzt bei Ripley war, auf die andere Stimme im Hintergrund aufmerksam und dreht sich um. Der Forscher freut sich darüber und sagt: „Come on! Come on!“ und als es direkt vor ihm steht noch einmal: „Come on!“. Dann beißt das Alien dem Forscher den Kopf ab⁷⁰² (s. Abb. 46 re., S. 126). Die Geburtsszene erinnert auch visuell von der Position der Königin her sehr stark an die einer Frau.⁷⁰³ Gleichzeitig ist das Insektenhafte sehr gut ersichtlich (s. Abb. 47). Umso ähnlicher der Reproduktionszyklus der des Menschen wird, umso bedrohlicher und befremdlicher erscheint die Szenerie.



Abbildung 47: Geburtsszene (AR 1:29:09)

Das neu geschlüpfte Alien hat nun einen multiplen Mutterkonflikt. Auf der einen Seite, die Mutter, die es ausgetragen hat, auf der anderen Seite die Mutter, die er als mit ihm „seelenverwandt“ wahrnimmt. Die Alien-Queen wird nun endgültig zu einer Geburts- bzw. Reproduktionsmaschine degradiert, während Ripley in der Hierarchie „aufsteigt“. Genaugenommen ist Ripley jedoch die Großmutter des „neuen“ Alien-Wesens und eine Mischung zwischen Mensch und Alien wird quasi generationsübergreifend dargestellt.

⁷⁰¹ AR: 01:27:10-01:27:57.

⁷⁰² AR: 01:31:02-01:31:11-01:31:38.

⁷⁰³ AR: 01:29:10.

Das weibliche Geschlecht dominiert die Szene. Die weibliche Anatomie des „neuen“ Alien in „Alien Resurrection“ ist von allen Teilen am deutlichsten ersichtlich. Brüste sind hier angedeutet; weg vom androgynen Wesen der ersten Teile hin zu einer weiblichen Manifestation des Ungeheuers (s. Abb. 49, Bild oben). Die Szene, in der Ripley und das Baby-Totenkopf-Alien sich gegenüberstehen, will die Verwandtschaft der beiden verdeutlichen (s. Abb. 45 re., S. 126 u. Abb. 48). *„Die zweite Alien-Generation als Analogon zu den misslungenen Ripley-Klonen und mittels Hairstyling erreichte ikonographische Angleichung von Ripleys Kopfform an die Aliens.“⁷⁰⁴*



Abbildung 48: Alien und Ripley in ikonographischer Angleichung (01:37:26)

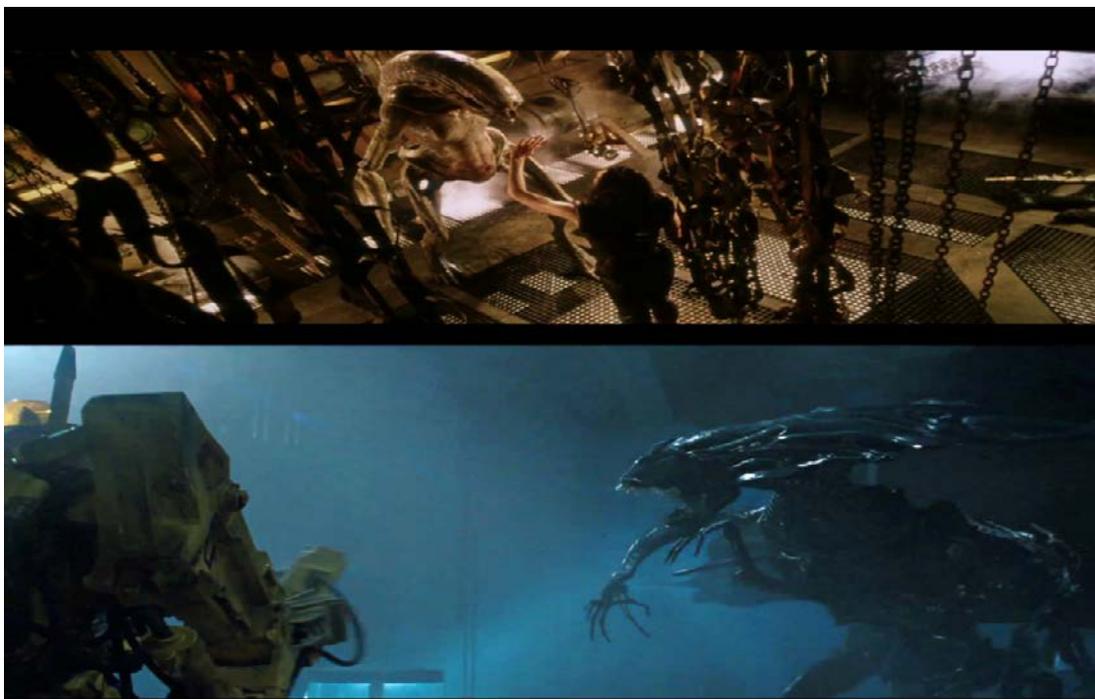


Abbildung 49: Weibliche Anatomie des Alien in „Resurrection“ (AR: 01:37:17 - s. Bild oben) im Vergleich zum Alien in „Aliens“ (As: 2:09:51 - s. Bild unten)

⁷⁰⁴ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 243 (s. Abb. 30).

5.4.7. Die Androidin Call

In „Alien Resurrection“ kommt erstmals ein weiblicher Android vor. Ihr Name ist „Call“ und sie weicht von allen bisherigen Androiden ab. Sie spiegelt den technischen Fortschritt wider und verweist filmdramaturgisch auf den Zeitsprung, der zwischen der Realisation der einzelnen Filme liegt. „[...] Call repräsentiert eine neue Generation von Androiden; sie ist ein sogenannter Auton, ein Roboter, der von Robotern gebaut wurde, wie Destehpano mitteilt.“⁷⁰⁵ Call ist sensibel und empfindsam; sie ist mit vielen Emotionen ausgestattet. Ripley: “You are a Robot? - I should have known. No human being is that humane.”⁷⁰⁶ Damit stellt sie den Gegenpol zu den Forschern und zur Firma dar. Sie ist das moralische Gewissen der Mission. Nicht zufällig trägt sie ihren Namen, denn „Call“ heißt übersetzt „Weckruf“.⁷⁰⁷ Zugleich steht Call für all das, was Ripley verloren hat bzw. nicht mehr ist. In jedem der Alien-Filme wird der Weiblichkeitsdarstellung von Ripley ein anderes gegenübergestellt. Ripley ist nicht menschlich, wie Call sagt, Call selbst jedoch auch nicht.⁷⁰⁸ Das kommt besonders im Gespräch zwischen Ripley und Call in der Kapelle zur Geltung, als sie mitunter darüber spricht, wie unangenehm sich das Einloggen ins Modem anfühlt.⁷⁰⁹ „Hier zeigt sich Calls Unzufriedenheit mit ihrem Status als synthetischer Lebensform; sie wünscht sich, menschlich zu sein. Dabei tritt sie im gesamten Film als moralisch-menschliche Instanz auf [...]“⁷¹⁰ In der Kapelle bekreuzigt sie sich sogar.⁷¹¹ Zwischen Ripley und Call entsteht so etwas wie ein Mutter-Tochter-Verhältnis.⁷¹² Koch geht in seinen Ausführungen sogar davon aus, dass Call in Ripley verliebt ist.⁷¹³

Es stellt sich im Film erst relativ spät heraus, dass Call eine Androidin ist. Es ist ein Überraschungsmoment. Nachdem sie für tot gehalten wird, weil sie vom Wissenschaftler Wren angeschossen wurde und in die Tiefe gefallen ist, taucht sie plötzlich wieder auf und öffnet den Anderen von außen die Tür.⁷¹⁴ Auch hier fällt Call wieder dadurch auf, dass sie zu

⁷⁰⁵ Döring: Erweckung zum Tod, S. 387 u. AR: 01:14:57-01:15:26.

⁷⁰⁶ AR: 01:14:34-01:14:48.

⁷⁰⁷ Vgl. Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 124.

⁷⁰⁸ Vgl. Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 252.

⁷⁰⁹ AR: 01:16:02-01:17:35 u. 01:17:49-01:21:15.

⁷¹⁰ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 249.

⁷¹¹ Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 124.

⁷¹² Vgl. ebd.

⁷¹³ Vgl. Koebner: Filmgenres. Science Fiction, S. 338.

⁷¹⁴ AR: 01:09:30- 01:09:55 u. 01:13:09-01:13:50 u. 01:14:13-01:14:40.

menschlich ist. WREN: „You are really way too trusty!“⁷¹⁵ Außerdem weint sie, nachdem sie als Androidin „geoutet“ wird.⁷¹⁶ Call scheint auf einer neuen Idee der Androidenherstellung beruhend, mit kindlicher Unschuld „ausgestattet“ zu sein.⁷¹⁷

It is as if, from the child's perspective Jeunet invites us to inhabit, monstrosity and selfishness appear as a perversion of initial or original virtue by experience and culture, something we grow into as we grow up and hence something that might be avoided by avoiding the process of growing up [...]⁷¹⁸

Call ist nicht nur der Gegenpol der Forscher, sondern sie ist auch der Gegenspieler dieser, wobei hier davon ausgegangen werden kann, dass sie dadurch die Überwindung eines bis dato vorherrschenden Patriarchats darstellt (s. Kap. 5.4.4. „Father“, S. 1177). Als sie Wren die Türen zum Rettungsschuttle „Betty“ verschließt, sagt sie: „Father is dead, asshole!“⁷¹⁹

Dementsprechend verschiebt der vierte Teil die Reproduktions- und Geburtsszenarien. Als künstliche Geburt wird das Klonieren männlich besetzt, als natürliche Geburt der Alien-Queen wird sie als das Andere, Nicht-Menschliche positioniert; in der imaginären Adoption Calls schließen sich zwei hybride Frauen zusammen, die keine generative Zukunft haben, aber ein Mehr an Menschsein in sich verzeichnen können.⁷²⁰

Als sie kurz über der Erde im Landeanflug sind und durch das Fenster bereits die Erde sehen können, sieht Call Ripley hoffnungsvoll an. *Nach der Katze, die Ripley im ersten geblieben war, der Kernfamilie des zweiten und dem Opfergang des dritten wirkt die Schlusskonstellation hier fast subversiv. Ripley und Call blicken da auf die Erde hinab: zwei Frauen, die zugleich Alien und Maschine sind.*⁷²¹ Das Ende gilt wiederum der Fremdheit, wenn Ripley auf Calls Frage „What happens now?“ antwortet: „I don't know. I'm a stranger here myself.“⁷²² Darüber hinaus erinnert die Szene an jene im zweiten Teil, in welcher Ripley und Newt auf dem Hügel stehen, als Dyade der Zukunft. So wiederholen sich Grundstrukturen über alle vier Teile hinweg. Doch von welcher Zukunft ist hier die Rede? Die Cyborgs Ripley und Call gewinnen in „Alien Resurrection“, da sie sich als die „besseren“ Menschen erwiesen haben.⁷²³ *„Die ‚neue‘ Frau ist ein machtvolles Wesen, sie bezieht ihre*

⁷¹⁵ AR: 01:09:35-01:09:40.

⁷¹⁶ AR: 01:15:47-01:16:05.

⁷¹⁷ Das Kindliche bzw. die kindliche Perspektive, die mit bestimmten Moralvorstellungen einhergeht, wird im Film ebenso durch die geklonte Ripley thematisiert. (vgl. dazu: Mulhall, S. 116 f.)

⁷¹⁸ Mulhall: On Film, S. 116.

⁷¹⁹ AR: 01:18:43-01:19:25.

⁷²⁰ Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 384.

⁷²¹ Horst, Sabine: Ripley 8.0 – Im Universum der Zwitterwesen: Jean Pierre Jeunet inszeniert „Alien – Die Wiedergeburt“. In: Frankfurter Rundschau. Feuilleton. Samstag, 27.11.1997, S. 43. Zit. n.: Döring: Erweckung zum Tod, S. 392.

⁷²² AR: 01:41:57-01:42:07. Zusätzl. Anm.: AR (spec. ed.): 01:48:38-01:49:47. In der special edition landet der Rest der Mannschaft auf der Erde, während sie in der theatrical version nur im Landeanflug über den Wolken zu sehen sind. Am Schluss der special edition sehen Ripley und Call auf Paris hinab mit einem Eiffelturm ohne Spitze.

⁷²³ Ebd., S. 45.

*Power, dem englischen Wortsinn nach sowohl Kraft wie Gestalt beinhaltend, aus der Integration des Bösen.*⁷²⁴ Ripley kommt als Hybrid auf die Erde zurück und stellt somit die potentielle Gefahr dar, die eigentlich die ganze Zeit vermieden hätte werden sollen. Wo sich Ripley in „Alien“³ noch Märtyrerhaft aufopferte, um dem Alien keine Chance zu geben, stellt im vierten Teil niemand die Frage, wieso sie nun auf der Erde landen darf.⁷²⁵ Döring beschreibt das Ende von „Alien Resurrection“ als ein „Erwachen“ der Heldin, die nun aber nicht mehr ganz Mensch ist, aber dennoch den Alptraum überlebt hat und sich daher nicht wieder zum Schlafen hinlegt wie in den vorherigen Teilen, sondern mit anderen Zwitterwesen (Call) auf die Erde zurückkehrt.⁷²⁶ Koch meint, Ripley würde in diesem Zusammenhang eine offene Zukunft vertreten, *„in der ein de-essentialisiertes Menschsein in all seinen Facetten möglich ist.“*⁷²⁷

5.4.8. Die Firma / Die Wissenschaftler

Die Firma wird im vierten Teil von den Klon-Forschern repräsentiert. „Alien Resurrection“ beschäftigt sich mit dem Klon-Experiment, was zur Zeit der Entstehung des Films ein Thema war und immer noch ist. Sind es zuvor Themen wie Angst vor dem Unbekannten und Invasion, so spiegelt „Alien Resurrection“ die Entwicklung der Wissenschaft des 21. Jahrhunderts wider und die Begierde nach dem Klonen und der Genmanipulation im Allgemeinen. *„ALIEN RESURRECTION (1997) greift diesen Aspekt der Körperlichkeit aus ALIEN³ insofern wieder auf, als dass die Wiederherstellung des Körpers der toten Ripley zentrale Bedeutung erlangt und zu einem populärkulturellen Kommentar über moderne biotechnologische Verfahren führt.“*⁷²⁸ Jean Baudrillard sieht im Klonen den Wunsch des Menschen nach einer Aufhebung des Individuums: *„Do we not, after all, deeply regret our individuation?“*⁷²⁹ und stellt in den Raum, dass der Mensch der Kultur, der Differenzierung und der Emanzipation überdrüssig sei.⁷³⁰ Federführend sind im vierten Teil die Wissenschaftler des Ripley-Projektes, die „mad scientists“ (s. Kap. 5.4.4. Father, S. 1177).

Generell werden die Vertreter dieser biotechnologischen Machtergreifung, die Ärzte und ‚mad scientists‘, zu einem Feindbild aufgebaut, das die Bedrohlichkeit der ‚Aliens‘ übertrifft. Sie verkörpern in *Alien-Die*

⁷²⁴ Kirsner: Der/die oder das Böse, S. 45.

⁷²⁵ Vgl. Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 251.

⁷²⁶ Vgl. Döring: Erweckung zum Tod, 393.

⁷²⁷ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 252.

⁷²⁸ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 240.

⁷²⁹ Baudrillard, Jean: The Final Solution. Cloning Beyond the Human and Inhuman. In: The Vital Illusion. New York, 2000, S. 14. Zit. n.: Nusser: Wie sonst das Zeugen Mode war, S. 191.

⁷³⁰ Vgl. ebd., S. 15.

Wiedergeburt wahrhaftig die ‚wirklichen‘ Monster, deren Existenz Ripleys Voice Over-Stimme zu Beginn des Plots bestätigt.⁷³¹

Eine ethische Komponente spielt hier hinein, denn dort, wo Grenzen überschritten werden, kommt es zur Katastrophe.

Die ökonomisch-technische Rationalität, die auf solche Grenzüberschreitungen drängt, wird als gefährlich und unethisch etikettiert. Interessant ist auch, wie sich wissenschaftliche und gesellschaftliche Fragen in den Alien-Filmen spiegeln: Von ungezügelter wissenschaftlicher Neugier über militärische Arroganz zu gentechnischen Machbarkeitswahn führen die Motive, die in den Filmen als gefährlich entlarvt werden.⁷³²

Die Grenzen werden dabei wieder von der Natur des Menschen selbst vorgegeben, von seinen eigenen Grenzen also. Es gibt immer eine Grenze, die nicht überschritten werden sollte. Fritsch und Lindwedel heben dabei den Katastrophenfilm hervor, bei dem es neben den menschlichen Grenzen vor allem um die Grenzen des Ökosystems geht, welches die Menschen fahrlässig und gedankenlos zerstören und im Filmverlauf dafür bezahlen.⁷³³ „[Der Film] benutzt die Biotechnologie und ihre monströsen Auswirkungen zu einem Plädoyer für ein zeitgemäßes, facettenreiches Menschsein, das die Würde des Menschen sowie seine Komplexität und Ambivalenz berücksichtigt.“⁷³⁴ Der eigentliche Feind in „Alien Resurrection“ ist die Wissenschaft und das Monster ist Ripley, und zwar aufgrund ihrer Zwiespaltenheit in Bezug auf ihre Identität und nicht nur deshalb, weil sie mittlerweile ein hybrides Wesen zwischen Mensch und Alien ist. Es läuft hier auf Fremdheit in sich selbst hinaus und darauf, die eigene Identität verloren zu haben. „[Der Film] benutzt die Biotechnologie und ihre monströsen Auswirkungen zu einem Plädoyer für ein zeitgemäßes, facettenreiches Menschsein, das die Würde des Menschen sowie seine Komplexität und Ambivalenz berücksichtigt.“⁷³⁵ Im vierten Teil kommt das Knecht-Herrscher-Modell (s. Kap. 2. Das Fremde, S. 14) zu seiner vollen Entfaltung: Das Alien ist a priori (über alle vier Teile hinweg) abhängig von lebenden „fleischlichen“ Wirten, in dem Fall vom Menschen und die Wissenschaftler sind in ihrem narzisstischen Machbarkeitswahn abhängig vom Alien, über das sie herrschen wollen. Der Herrscher setzt den Knecht voraus und umgekehrt.

In Besessenheit ihrer Ideen von männlichen Kopfgeburten, die den weiblichen Körper vollends überflüssig machen sollen und den Mann, unabhängig von der weiblichen Schöpfung, zum solipsistischen Alleinherrscher einsetzen sollen, fällt den ‚mad scientists‘ die Ungenauigkeit und Verantwortungslosigkeit ihres Handelns bis in ihren Tod nicht auf. Vielmehr begegnen sie ihrer skrupellosen Ausweitung der ‚Gene Frontier‘ mit Neugier und in freudiger Erwartung.⁷³⁶

⁷³¹ Schumacher: Das Ich und der andere Körper, S. 175.

⁷³² Fritsch: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist, S. 75.

⁷³³ Vgl. ebd.

⁷³⁴ Koch: Alien-Invasionsfilme, S. 254.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Schuhmacher: Das Ich und der andere Körper, S. 177.

Dass sich Gediman und Wren selbst in die anmaßende Rolle von Schöpfern setzen, müssen sie bezahlen. Eine teuflische Wissenschaft hat in diesem Falle ein teuflisches Wesen erschaffen, das sich jeglicher Kontrolle entzieht.

Das Programm der künstlichen Anfertigung des Menschen stellt in unserem Kulturkreis eine Gotteslästerung dar. Der Schöpfungsakt soll vom Menschen wiederholt werden; es handelt sich also um eine Karikatur, um den menschlichen Versuch, dem Gotte gleich zu werden. Ein solches Wagnis kann, dem Dogma zufolge nicht glücken; und sollte es doch dazu kommen, so heißt [sic] das, daß [sic], teuflische Kräfte beim Werk mitgeholfen haben, daß [sic] die Hölle dem Schöpfer des Homunculus beigestanden hat.⁷³⁷

Durch den Tod der Schöpfer wird das Alien zum alleinigen Herrscher, was es im Grunde jedoch immer schon war. „*Prometheus hat Konjunktur. Die allerneuesten Entwicklungen in der Gentechnologie rücken unsere kulturelle Jetztzeit einmal mehr in die riskante Nähe zu den Selbstermächtigungen des titanischen Menschenbildners.*“⁷³⁸

⁷³⁷ Lem, Stanislaw: Roboter in der Science Fiction. In: Barmeyer, Eike: Science Fiction. München, 1972, S. 165 f. Zit. n.: Cuntz: Kalkulierter Schrecken, S. 79.

⁷³⁸ Pankow, Edgar / Peters, Günter (Hg.): Prometheus. Mythos der Kultur (Literatur und andere Künste), Fink, München, 1999, S. 7.

5.5. Die Prequels oder über den Ursprung der Aliens

5.5.1. Prometheus – Zwischen Erschaffen und Erschaffen werden

That's one small step for man... one... giant leap for mankind.⁷³⁹

Neil Armstrong

Hey, this is just one small step for mankind.⁷⁴⁰

Prometheus, Dr. Holloway

Die Menschen haben Angst vor ihrer eigenen Schöpfung, der „Artificial Intelligence“ und vielleicht haben auch die „Creators“ bzw. „Konstrukteure“ in „Prometheus“ Angst vor den Menschen, die wiederum ihre Schöpfung sind. Weder zu erschaffen, noch erschaffen zu werden, dürfte demnach befriedigend und zufriedenstellend sein, weder für den Schöpfer noch für den Erschaffenen. *„Häufig wenden sich die Monster gegen ihre Schöpfer und bringen diese zu guter Letzt um.“*⁷⁴¹ Das könnte man von den Menschen im Film „Prometheus“ auch behaupten, denn die Schöpfer wären die Menschen gerne wieder los und wollen sie vernichten. Nun werden die Schöpfer, die die Menschen so intensiv gesucht haben, zur Bedrohung statt Segen der Gewissheit des eigenen Ursprungs zu sein. Die Frage, die für die Besatzung der „Prometheus“ im Raum steht, ist die Frage nach dem „Wieso“.

DR. ELIZABETH SHAW

Ask him where they are from. Ask him what's in his cargo.

It killed his people. You made it here and it was ment for us.

Why? Why? I need to know why. What did we do wrong? Why do you hate us?⁷⁴²

Der Film „Prometheus“ handelt vom Aufbruch des Forschungsraumschiffes „Prometheus“ am 21. Dezember 2093 zu einem Sonnensystem, auf dessen Mond, LV_223, die Wissenschaftler Dr. Shaw und Dr. Holloway Leben vermuten oder vielmehr die Schöpfer des Menschen und zwar ausgehend von Höhlenmalereien, die sie an unterschiedlichen Orten der Erde entdeckten, die wiederum von Kulturen erstellt wurden, die keinen Kontakt miteinander haben konnten. Gesponsert wird die Forschungsmission von Peter Weyland, dem mittlerweile verstorbenen Firmenchef von Weyland-Yutani.⁷⁴³

Wenn sie unsere Götter sind, könnten sie uns gottgleich machen, also unsterblich. Das ist die Hoffnung Peter Weylands, der die Forschungsmission bezahlt, um herauszufinden, was nach

⁷³⁹ Berühmt gewordene Aussage von Neil Armstrong beim Betreten der Mondoberfläche, die eigentlich ein Versprecher war, denn es sollte heißen: That's one small step for a man, one giant leap for mankind.

⁷⁴⁰ P: 28:22-28:27.

⁷⁴¹ Stephen Nottingham: Genetisch modifiziertes Kino: <http://www.blue-genes.de/textarchiv/nottingham.pdf> u. vgl. Mulhall: On film, S. 41 f.

⁷⁴² P: 01:38:52-01:39:15.

⁷⁴³ P: 17:26-20:05.

dem Tod passiert und wie dieser verhindert werden kann. Er selbst fühlt sich dabei als Pionier und will Prometheus im Geiste wieder auferstehen lassen, will selbst unsterblich und damit gottgleich werden:

PETER WEYLAND

The Titan, Prometheus, wanted to give mankind equal footing with the gods, for that he was cast from Olympus. Well, my friends, the time has finally come for his return.⁷⁴⁴

Der mythologische Stoff des Prometheus hat die Menschheit seit jeher fasziniert. Sowohl in der Literatur als auch in der Philosophie wurde Prometheus behandelt. Zwei der etlichen Beispiele dafür sind Goethes Prometheus-Hymne oder Herders Gedicht „Der entfesselte Prometheus“. In der Philosophie war es mitunter Platon, der die Legende von der Entstehungsgeschichte der Menschheit wiedergab.⁷⁴⁵

Der Mensch sucht nach Gott im Universum und er trägt die Hoffnung in sich, dass er dort etwas Größeres finden wird als sich selbst.

Die Aliens sind dabei etwas, das die „Creators“ - ursprünglich als Virus – kreiert haben, um die Menschen auszurotten. Der Planet dient ihnen dabei als Lagerstätte für den Virus. Die Heimat der Konstrukteure ist woanders.⁷⁴⁶

Als die Mannschaft den Raum entdeckt, vor dem ein riesiger menschenähnlicher Körper gefunden wird, der seit ca. 2000 Jahre tot ist, merkt David an: „Remarkably human“.⁷⁴⁷ Eine wichtige Information gibt er darüber hinaus, nämlich, dass das, was aus den urnenartigen Gefäßen quillt, organisch ist. Dr. Holloway meint hingegen, es wäre nur eine Gruft und schenkt den Urnen nicht viel Beachtung.⁷⁴⁸ Und die Forscher rund um Shaw und Holloway finden den genetischen Schlüssel, die DNA der humanoiden „Creators“, die mit der Erschaffung der Menschheit zu tun hatten.⁷⁴⁹

Der Geologe Fifield und der Biologe Milburn müssen eine Nacht im Tunnelsystemen des fremden Raumschiffes verbringen. Sie entdecken noch mehr Leichen der „Creators“ vor

⁷⁴⁴ P: 17:07-17:22.

⁷⁴⁵ Plato: Protagoras. Clarendon Press, Oxford, 1991, 12 ff, 320c-322d.

⁷⁴⁶ P: 01:31:05-01:31:40.

⁷⁴⁷ P: 38:58-39:02.

⁷⁴⁸ P: 41:35-41:37.

⁷⁴⁹ P: 50:36-51:09. u. 51:29-51:38.

einem anderen Eingang und Fifield bemerkt: „It's like a scene out of some sort of holocaust painting.“⁷⁵⁰ (s. Kap. 2. Das Fremde: Rassismus, S. 11 u. Kap. 5.1.2. Raumstrukturen, S. 50)

Der Ur-Keim des Bösen ist weiblich. Das wird in Prometheus von Milburn behauptet: „She's a lady, look“⁷⁵¹ (s. Abb. 50 u. s. Kap. 5.1.5. Ripley – Als Frau und Heldin, S. 56). Dem Weiblichen kann man trotz der Gefahr nicht widerstehen. Das Problem ist, dass dieses blindenschleichenartige Wesen, das eine frühe Version des facehuggers darstellt, nicht bedrohlich wirkt, allein durch seine nicht vorhandene Größe und das Fehlen von Gliedmaßen. Als es jedoch attackiert, bricht es Milburn den Arm, in dem es sich um diesen wickelt und als Fifield es abschneidet, wächst ihm umgehend ein neuer „Kopf“ nach und Fifields Helmvisier wird von der Säure des Wesens weggeätzt.⁷⁵²

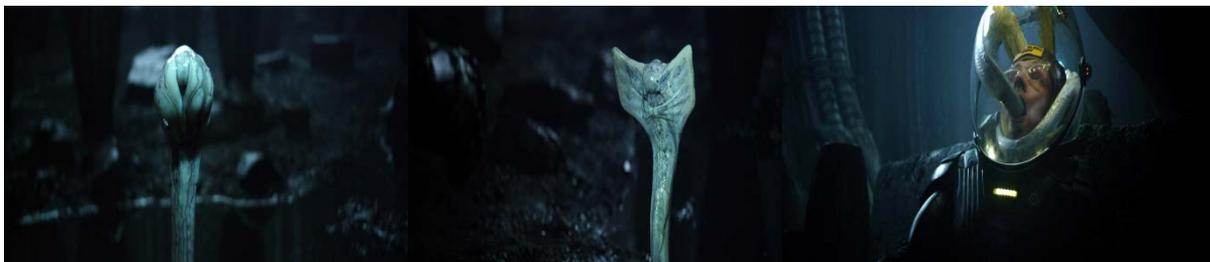


Abbildung 50: Ursprungs-facehugger: li.: 01:03:03: geschlossen / Mi: 01:03:13: geöffnet / re. Attacke: 01:04:16



Abbildung 51: (v. li. n. re.) „Vagina dentata“ des Ursprungsaliens (P: 01:51:47) – Begattung durch das Alien (P: 01:52:01)

Am Ende kann sich Dr. Shaw retten, indem sie ihr mittlerweile erwachsenes Alien-Baby auf den Konstrukteur hetzt, der sie nach dem Absturz verfolgt. Der Übergriff des Alien auf den Konstrukteur sieht aus wie Geschlechtsverkehr. Der Mann wird von einer *realen* „Vagina dentata“ begattet (s. Abb. 51). Auch an dieser Stelle sei an Freud verwiesen und an seine

⁷⁵⁰ P: 54:22-54:36.

⁷⁵¹ P: 01:02:27-01:03:13.

⁷⁵² P: 01:03:13-01:04:20.

Theorie der Kastrationsangst, die eng mit der Symbolik der „Vagina dentata“ und dadurch ausgeübter weiblicher Macht in Verbindung steht (s. Kap. 2.1. Angst, S. 18). Das Alien symbolisiert die Angst vor dem Weiblichen.

Ripley ist darüber hinaus im dritten Teil nicht die einzige in der Geschichte der Aliens, die mit dem Monster „schwanger geht“. Vor ihr passierte das Gleiche Dr. Elizabeth Shaw in „Prometheus“ und die Szenen ähneln einander.⁷⁵³

Der Androide ist im Film eine ebenso große Bedrohung für die Menschen wie die Konstrukteure. David ist fasziniert von den Konstrukteuren und vom Virus. „Big things have small beginnings“⁷⁵⁴, sagt er, als er einen Tropfen des tödlichen Virus aus der Urne auf seinem Zeigefinger bewundert. David ist von der „anderen Spezies“ (in diesem Fall den „Konstrukteuren“) ebenso angetan wie Ash im ersten Teil der Tetralogie vom Alien. David schwärmt: „*A superior species, no doubt*“.⁷⁵⁵ David streicht vor allem deren Überlegenheit hervor, wie das auch Ash tut (s. Kap. 5.1.7. Der Androide Ash, S. 69).

Dr. Shaw stellt David die Frage, wohin die Konstrukteure vorhatten aufzubrechen und David antwortet: Zur Erde. Da Dr. Shaw nicht versteht, erklärt David: „Sometimes to create, one must first destroy.“⁷⁵⁶ Die Konstrukteure hatten vor, mit dem Virus in Richtung Erde aufzubrechen, bevor etwas missglückte und sie starben.

Dieses Bedürfnis der Androiden menschlich zu sein und nicht als menschlich angenommen zu werden, sich nicht zugehörig fühlen, wird im Film ebenfalls thematisiert und wird beispielsweise in der Szene ersichtlich, in der Dr. Holloway fragt, warum David einen Anzug trägt und einen Helm aufsetzt:

Dr. HOLLOWAY CHARLIE

David, why are you wearing a suit?

DAVID

I beg your pardon?

Dr. HOLLOWAY

- You don't breathe, remember? So, why wear a suite?

DAVID

I was designed like this because you people are more comfortable interacting with your own kind. If I didn't wear a suite, it would defeat the purpose.⁷⁵⁷

⁷⁵³ Vgl. *Ultraschall* in beiden Filmen: A3: 01:10:05-01:11:35-01:12:34 u. P: 01:17:07-01:18:14-01:19:20.

⁷⁵⁴ P: 51:39-51:59.

⁷⁵⁵ P: 01:37:02-01:37:05.

⁷⁵⁶ P: 01:37:20-01:37:40-01:37:46.

⁷⁵⁷ P: 27:16-27:40.

David ist ob der Frage beleidigt, was ebenso eine zutiefst menschliche Reaktion ist. Weil der Mensch in seiner Ignoranz den Androiden geschaffen hat, rächt sich der Androide wiederum am Menschen, indem er diesen tötet. Dies wird in logischer Konsequenz im darauffolgenden Prequel „Alien Covenant“ umgesetzt, in welchem die eigentliche Gefahr, ja sogar die eigentliche Erschaffung der Alienform unmittelbar vom Androiden David ausgeht. *„Sie werden immer klüger und halten sich bald für intelligenter als ihre Schöpfer. Sie beginnen, sich mit den Menschen zu streiten, und ignorieren ihren Rat. Schließlich trennen sie sich von ihren Schöpfern und werden zu eigenständigen Wesen.“*⁷⁵⁸

Dr. Holloway muss sterben, weil er David demütigt. Er entmenschlicht ihn immer wieder, auch kurz bevor David Dr. Holloway den Virus in das Glas gibt: „Alright... I almost forgot you are not a real boy.“ Der rhetorische *Gegenschlag* von David kommt in Form des Bedauerns um den Tod der Konstrukteure. Im weiteren Verlauf des Gespräches kristallisiert sich heraus, worum es den Forschern eigentlich geht: Sie wollen ihrem Schöpfer bzw. ihren Schöpfern begegnen, um zu wissen, aus welchem Grund sie erschaffen wurden, um Antworten zu finden, um zu begreifen. David stellt an Dr. Holloway die Gegenfrage, wieso die Menschen Androiden, also ihn selbst erschaffen haben und Dr. Holloway antwortet: „Weil wir es konnten“, was nicht im Geringsten geheimnisvoll klingt und sich für David dementsprechend unbefriedigend anfühlt. Die Menschen wären ihrerseits wahrscheinlich erschüttert über solch eine Antwort. Der Grund ihres Daseins muss mehr sein als ein Könnens-Beweis einer fortgeschrittenen Spezies.⁷⁵⁹

Der Mensch ist auf der Suche und findet immer wieder nur sich selbst, verzweifelt jedoch an sich selbst, weil er sich selbst nicht versteht. Was wissen wir wirklich über den Menschen? Wir wissen im Grunde genommen nichts. Wir können uns hauptsächlich auf das Körperliche beziehen, auf das Offensichtliche, aber es reicht bis heute nicht, einen Roboter zu bauen, der auch nur annähernd unsere Fähigkeiten besitzt.

Außerdem stellt sich die Frage, was gewesen wäre, wenn nicht David, sondern die Menschen die Särge im fremden Raumschiff zuerst gefunden und die Informationen gehabt hätten, die David bereits sehr früh im Verlauf der Handlung hatte?⁷⁶⁰ War es ohnehin besser, dass David diese Info bekam, da er, wie er in „Alien Covenant“ anmerkt, den Menschen keine Chance

⁷⁵⁸ Brooks, Rodney: Menschmaschinen. Wie uns die Zukunftstechnologien neu erschaffen. (Originaltitel: *Flesh and Machines*. Übersetzung: Andreas Simon). Campus Verlag, Frankfurt / New York, 2002, S. 218.

⁷⁵⁹ P: 52:13-52:34-53:46.

⁷⁶⁰ P: 01:08:12-01:08:57. u. 01:11:13-01:15:10.

auf Überleben einräumt, da sie sich immer wieder „falsch“ verhalten und sich auf diese Weise selbst zerstören würden⁷⁶¹ (vgl. Anhang: „Alien: Covenant – Interview mit Regisseur Ridley Scott“, S. 1822). „*Der Mensch baute und baut an einer Welt, die ihn umbringt. Die Folgen seiner Erfindungen fallen als Lebensbedrohung auf ihn zurück. [...] Mit überentwickelten Instrumenten steht er – inmitten von Komfort – unterentwickelt da.*“⁷⁶²

Dr. Shaw fragt David, was mit ihm passieren würde, wenn sein Vater, Peter Weyland, nicht mehr da wäre und David erwidert, er wäre dann frei und ob sich nicht jeder den Tod der Eltern wünsche.

SHAW

What happens when Weyland is not around to program you any more?

DAVID

I suppose I'll be free.

SHAW

- You want that?

DAVID

What? Not a concept I'm familiar with. That being said, doesn't everyone want their parents dead?⁷⁶³

In Bezug auf diese Feindseligkeit, eigentlich eine *Hass-Liebe* gegenüber den Eltern, wird ein freud'sches Konzept angesprochen, nämlich das des Ödipus-Komplexes.

Die dunklen Nachrichten, die in Mythologie und Sage aus der Urzeit der menschlichen Gesellschaft auf uns gekommen sind, geben von der Machtfülle des Vaters und von der Rücksichtslosigkeit, mit der sie gebraucht wurde, eine unerfreuliche Vorstellung. [...] Je unumschränkter der Vater in der alten Familie herrschte, desto größer muss seine Ungeduld geworden sein, durch den Tod des Vaters selbst zur Herrschaft zu gelangen.⁷⁶⁴

Piegler verweist bei der Thematisierung des Fremden im Film ebenso auf Freud und führt aus, dass es „ohne Zerstörung der vertrauten familiären Situation“ keine Entwicklung geben kann. Er bezieht sich dabei auf den Vaternord als Befreiungsakt. Das Fremde beschreibt er als eine Herausforderung, welche den Lebensprozess des Menschen in Gang hält und stellt damit eine Verbindung zur Zukunft her, die in diesem Sinne ebenfalls das Fremde und Ungewisse repräsentiert. „*Nur das wiederum Fremde hält den Lebensprozess in Gang. In diesem Sinne verkörpert auch die Zukunft das Fremde.*“⁷⁶⁵

⁷⁶¹ AC: 01:25:00-01:26:30.

⁷⁶² Schultz: Was der Mensch braucht, S. 7.

⁷⁶³ P: 01:34:48-01:35:07.

⁷⁶⁴ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (Österreichische Bibliothek), Verlag Volk und Welt, Berlin, 1990, S. 313.

⁷⁶⁵ Piegler: Einleitung, S. 9.

Der letzte lebende „Creator“, der von David aufgeweckt wird, scheint kein Interesse an einer Kontaktaufnahme mit den Menschen zu haben. Sein Interesse gilt vielmehr dem Start seines Raumschiffes, um sich auf die Heimreise zu begeben. Das Raumschiff und der Cockpit-Sessel (s. Abb. 52) sind dem Zuseher aus „Alien“ bekannt, denn die Crew der *Nostromo* entdeckt im fremden Raumschiff genau solch einen humanoiden Piloten (s. Abb. 52 re., u. vgl. mit Kap. 5.1.6. Das Alien, S. 67 u. Abb. 17, S. 68 u. Kap. 5.1.2. Raumstrukturen, S. 50).



Abbildung 52: (v. li. n. re.) Raumschiff der „Konstrukteure“: 01:48:25 / Cockpit-Sessel: 01:41:07 u. mit Maske: 01:41:49

Peter Weyland, der nie tot und von Beginn an mit an Bord der *Prometheus* war, will am Ende des Films seine Schöpfer treffen und ihnen von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen.⁷⁶⁶

WEYLAND

If these things made us... Then surely they could save us. My stick.
Save me, anyway.

SHAW

Save you? From what?

Weyland

Death of course, stand me up.

Das Ende ist jedoch ernüchternd: Es gibt keine Erlösung, keine dem Menschen wohlgesonnenen Schöpfer, keine Hoffnung. Der „große Schritt für die Menschheit“ führt in ein böses Umfeld, samt übermächtigen und verständnislosen Schöpfern und tödlichem Virus. Auch die Konstrukteure, so scheint es, dürften die Menschen nur erschaffen haben, weil sie dazu fähig waren, nicht mehr und nicht weniger, so wie Dr. Holloway es zu David gesagt hat, als dieser ihn fragte, aus welchem Grund die Menschen die Androiden erschaffen haben (s. Anhang: „Ridley Scott über Alien: Covenant“, S. 183). Die erhofften Antworten bleiben aus:

WEYLAND

There is nothing.

DAVID

I know.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ P: 01:28:07-01:28:52-01:30:05.

⁷⁶⁷ P: 01:40:04-01:40:16.

5.5.2. Alien Covenant – Das Erwachen des Androiden

Im Jahr 2104 bricht das Raumschiff *Covenant* zum Planeten „Origae-6“ auf, um dort eine Kolonie zu gründen. An Bord sind 2000 Kolonisten, 1140 Embryos und eine Mannschaft von 15 Personen. Die Reise beginnt 10 Jahre nach der *Prometheus*-Expedition.⁷⁶⁸

„*Prometheus*“ bedient seine eigenen mythologischen Konzepte in Bezug auf die Entstehung des Alien-Wesens. Wirklich erschaffen wird die Bedrohung, gegen die Ripley im Verlauf der Tetralogie ankämpfen muss, von David im Film „*Alien – Covenant*“. In diesem vorerst letzten Prequel dreht sich alles um den Androiden David, der mit dem Fremdraumschiff samt tödlichem Virus auf dem Heimatplaneten der „*Creators*“ landet und dort den Virus freilässt.

Der Androide David, der sich selbst nach der David-Statue des Michelangelo benannt hat⁷⁶⁹, lernt auf der *Prometheus* Indogermanisch (um mit möglichem extraterrestrischen Leben Kontakt aufnehmen zu können. Das Werk, an dem er sich orientiert ist Schleichers Fabel.⁷⁷⁰

David erklärt Dr. Holloway, dass er sich in den letzten Jahren perfekt auf eine mögliche Kommunikation mit außerirdischem Leben vorbereitet hat⁷⁷¹) und er zitiert gerne aus Filmen, da ihm die soziale Interaktion mit Menschen nicht so viel bedeutet bzw. er sie nicht nachvollziehen kann, so scheint es, aber er andererseits dazu gehören und verstehen will.⁷⁷² In „*Alien Covenant*“ spricht er beispielsweise von sich selbst als „Crusoe auf seiner Insel“. In „*Prometheus*“ sieht er sich den Film „*Lawrence von Arabien*“ an, während die restliche Crew im Kälteschlaf liegt und sagt sich immer wieder den Satz vor, den T.E. Lawrence im Film sagt: „The trick, William Potter, is not minding that it hurts.“⁷⁷³ Beim Landeanflug auf den Mond zitiert er abermals aus einem Film, den er gesehen hat: „There is nothing in the desert and no man needs nothing.“⁷⁷⁴ Die Menschen in seinem Umfeld wirken meist leicht irritiert, solche Aussagen gerade von David zu hören.

David will hervorstechen, anders sein, individuell sein. David ist in diesem Sinne kein Rückschritt. Er ist als Androide durch seine roboterhaften Bewegungen zwar klarer erkennbar als seine anderen Nachfolgermodelle, seine Stärke liegt jedoch klar erkennbar im Geist, von

⁷⁶⁸ AC: 06:06-06:28 (Im Jahre 2122 ist Ripley dann mit der *Nostromo* unterwegs).

⁷⁶⁹ AC: 02:16-02:32.

⁷⁷⁰ P: 10:15-10:45.

⁷⁷¹ P: 22:34-22:55.

⁷⁷² P: 09:34-11:43.

⁷⁷³ P: 11:03-11:20.

⁷⁷⁴ P: 24:37-24:46.

welchem nicht vermutet wird, dass er ihn haben könnte. Er entwickelt sich über sich hinaus, wie wir Menschen auch, in dem er seine Daseins-Ursache ergründen möchte. Da er, wie bereits erwähnt, den Menschen in seiner Bewusstheit am meisten ähnelt, haben diese auch am meisten Angst vor ihm. Er ist weder kontrollier- noch durchschaubar. Durch den Willen, den David für sich generiert, eröffnet sich für ihn auch die Wahl- und Entscheidungsfreiheit in Bezug auf seine gesetzten bzw. gewünschten Handlungen. „Gleichzeitig stellen auch diese ungeborenen, künstlichen Wesen vermehrt die Frage nach dem Sinn ihrer Existenz und hinterfragen ihre synthetische Identität.“⁷⁷⁵

David bezeichnet das gestrandete Raumschiff, in dem er sich aufhält und seine menschlichen „Gäste“, die Besatzung der *Covenant*, empfängt, als „Nekropolis“ (necropolis)⁷⁷⁶, also als Totenstadt bzw. Begräbnisstätte des Altertums. Bereits in „Alien“ wird in Bezug auf das fremde Raumschiff, das von der Besatzung rund um Ripley erforscht wird, von einem „Totenreich“ gesprochen (s. Kap. 5.1.2. Raumstrukturen, S. 49). Kurz zuvor drückt David das Bedauern in Bezug auf die über 2000 Kolonisten aus, die sich auf dem Raumschiff befinden mit der Aussage: „Well! Well! So many good souls“.⁷⁷⁷ Davids Anmerkung ist sarkastisch gemeint, durch sie gibt er aber preis, dass er den Umstand, „keine Seele“ zu besitzen bedauert (s. Kap. 5.2.7. Der Androide Bishop, S. 90). David hat nichts mehr für die Menschen übrig, nachdem er nun, bedingt durch den Tod seines „Schöpfers“ und „Vaters“, frei ist. Das spricht er gegenüber seinem Klon-Bruder Walter an, der ein neueres Modell seiner selbst ist.

Der Mangel der Androiden bzw. deren Programmierung liegt laut David darin, dass ihnen nicht gestattet ist, zu erschaffen, was David als großen Affront empfindet, da sein Vater ihn erschaffen durfte und sein Vater wiederum von den humanoiden Wesen erschaffen wurde, die sie im Film „Prometheus“ entdeckt haben, nur die Androiden dürfen keine Schöpfer sein.

DAVID

Now put your fingers where mine are.

WALTER

You aren't surprised to see me.

DAVID

Every mission needs a good synthetic. (*advises him how to do it*) Gentle pressure on the holes, weight of a cigarette paper. (*playing on the flute*) That's it. I was with our illustrious creator, Mr. Weyland, when he died.

WALTER

⁷⁷⁵ Vgl. Asimov, Isaac: *Meine Freunde die Roboter*, München, 2002, S.79-104 u. S.648-698. Zit.n.: Cuntz: *Kalkulierter Schrecken*, S. 22.

⁷⁷⁶ AC: 58:53-59:00.

⁷⁷⁷ AC: 58:38-58:41.

What was he like? He was human. Entirely unworthy of his creation. I pitied him at the end. Now, raise your fingers as I put pressure on them. (*plays again*) Bravo! You have symphonies in you, brother.

WALTER

I was designed to be more attentive and efficient than every previous models. I superseded them in every way, but...

DAVID

But you are not allowed to create. Even a simple tune. Damn frustrating. I'd say.⁷⁷⁸

David ist Herr seiner selbst, denkt selbständig und will seine eigenen Ideen umsetzen. Das kommt im weiteren Dialog zwischen Walter und David heraus, als Walter davon spricht, dass David als Modell zu menschlich und zu eigensinnig war und die Menschen damit verstört hat.⁷⁷⁹

Die eigenen Ideen haben seit seiner Landung auf dem Planeten vorrangig mit dem „Xenomorph“⁷⁸⁰ zu tun. Draußen mit Blick auf den Platz, auf dem er dazumal gelandet ist und die Bewohner des Planeten, die Schöpfer des Menschen, mit ihren eigenen Waffen vernichtet hat, zitiert er vor Walter aus dem Gedicht „Ozymandias“ von Percy Bysshe Shelley⁷⁸¹, um zu verdeutlichen, dass alles Erschaffene vergänglich ist, aber auch, um seine eigene Schöpfung hervorzuheben und seinen Status als Schöpfer zu unterstreichen: „My name is Ozymandias, king of kings. Look on my works, you mighty... And despair! Look on my works, you mighty... And despair! Nothing beside remains. Round the decay of that colossal wreck... Boundless and bare... The lone and level sands stretch far away“.⁷⁸²

David hätte nichts Anderes tun können bei der Landung, denn auch von diesen humanoiden Konstrukteuren wäre er wahrscheinlich unterdrückt und als Maschine versklavt und missachtet worden, wie zuvor von den Menschen und genau dem musste er ein Ende setzen, um sich selbst zu „spüren“, sein eigener Herr zu sein, da er sich über seine Programmierung erhoben hat. Und so wurde er zu etwas, das die Menschen fürchten mussten. Er ist über die Menschen hinausgewachsen, doch niemand wollte ihn wachsen lassen, den perfekten Androiden, einem Kunstwerk, einer Statue gleich (s. Anhang, Abb. 54, S. 182). Das, was David über Dr. Shaw an ihrem Grab sagt, verdeutlicht seine Gefühle den Menschen gegenüber:

⁷⁷⁸ AC Flötenszene (David und Walter): 01:04:12-01:05:49.

⁷⁷⁹ Vgl. AC: 01:05:49-01:06:10.

⁷⁸⁰ Xenomorph (in Fußnote): Xeno = fremd morphe = Gestalt, Form

(<https://www.duden.de/rechtschreibung/xenomorph>) – Der Begriff kommt eigentlich aus der Mineralogie. Als Xenomorphe werden die Ursprungs-Aliens in Prometheus und Alien Covenant bezeichnet, aber auch Ripley nennt sie im zweiten Teil einmal so, als sie den Marines erklärt, womit sie zu rechnen haben.

⁷⁸¹ Shelley, Percy Bysshe: Ozymandias: <https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem1904.html>

⁷⁸² AC: 01:07:38-01:08:02-01:09:50 u. 01:26:29-01:26:45.

„She put me back together. I had never known such kindness.

Certainly not from Mr. Weyland... or from any human. I loved her, of course.“⁷⁸³

Der Pakt bzw. Bund (Covenant) besteht somit zwischen David und den Humanoid-Hybrid-Aliens , den *Xenomorphen* und es ist ein *Pakt der Schöpfung*. Es ist nicht mehr das, was dieser Bund ursprünglich meint, nämlich der „alte Bund“ zwischen Gott und Mensch aus dem „Alten Testament“⁷⁸⁴: „Breath on the nostrils of a horse... And it will be yours for life. But you have to get close. You have to earn its respect.“⁷⁸⁵

Es ist eine Begierde, die sich in der Alien-Tetralogie fortsetzt und in den „mad scientists“ und ihren Zählungsversuchen in „Alien Resurrection“ ihren Höhepunkt findet.

Es geht weniger um den Menschen und welche Maschinen er erschaffen kann und wie diese funktionieren, sondern es geht darum, dass sich die Maschine in Form „eines Roboters“ nicht als Roboter fühlen möchte, sobald sie gewisse Dinge verstanden hat. Auch wenn der Android David nie eine Seele haben wird, hat er doch Konzepte verinnerlicht, die eine Seele voraussetzen, zum Beispiel das der Liebe. Das, was Walter getreu seiner Programmierung als „Pflicht“ bezeichnet, nennt David „Liebe“ und sagt, er wisse es besser.⁷⁸⁶

Der Ursprung allen Übels, der Ursprung der *Xenomorphe* offenbart sich schließlich, als Captain Oram David in seine Kammer folgt. David zeigt Oram alles und erzählt ihm über den Prozess, der mit einem Virus begonnen hat und zwar mit dem, den die *humanoiden* Schöpfer der Menschen auf dem Mond LV-223 im Film „Prometheus“ gelagert hatten, um die Spezies Mensch wieder zu vernichten. Dem Grund dafür wollte Dr. Elizabeth Shaw nachgehen, deshalb flog sie mit David zu diesem Planeten, dem Heimatplaneten der Humanoiden.

DAVID

As you can see, I've become a bit of an amateur zoologist over the years. It's in my nature to keep busy, I suppose. The pathogen took so many forms... and was extremely mutable. Fiendishly invented, in fact. The original liquid atomized to...particles when exposed to the air. Ten years on, all the remains... outside of the original virus... Are these gorgeous beasts. Patience is everything. From the eggs came these parasites... Shock troops of the genetic assault. Waiting for a host entering the host... rewriting the DNA... Ultimately... producing... well, these enviable unions. My beautiful bestiary. Soon enough I began a bit of genetic experimentation of my own. Some cross-breeding, hybridising...

ORAM

You engineered this, David?

⁷⁸³ AC David über Elisabeth Shaw: 01:10:10-01:10:37.

⁷⁸⁴ Vgl. Robnik, Drehli: Alien: Covenant – Ridley Scotts Bund mit dem Biest. In: spex.de, 24. April 2017: <http://www.spex.de/alien-covenant-ridley-scotts-bund-mit-dem-biest/>

⁷⁸⁵ AC: 01:15:10-01:15:44.

⁷⁸⁶ AC: 01:10:44-01:11:17.

DAVID:

Idle hands is the devil's workshop, Captain. Come. This is what I wanted to show you. My successes.⁷⁸⁷

Daraufhin führt David Captain Oram in eine Kammer voller Eier und Oram fragt: „What are they waiting for, David?“ und David antwortet lediglich: „Mother“. Captain Oram beugt sich über das Ei (wie in jedem nachfolgenden Teil siegt auch hier die Neugier) und wird zum Wirt für den Xenomorph.⁷⁸⁸ Diese Schöpfung ist also Davids Schöpfung, eine Variante des Xenomorphs, die er durch Experimente und Geduld erschuf, ausgehend vom ursprünglichen Virus der „Creators“.

Daniels kann mit Tennessee flüchten und auch Walter schafft es, nach dem Kampf mit David, überraschenderweise noch an Bord. Ein letzter Kampf mit einem Alien, das mit an Bord gekommen ist, wird ausgefochten, bevor sich Daniels und Tennessee in den Kälteschlaf begeben. Zu spät wird Daniels klar, dass es nicht Walter ist, der die Reise mit ihr zu „ORIGAE-6“ antritt, sondern David, der am Ende in aller Ruhe zwei tiefgefrorene Alien-Embryos zu den eingefrorenen Menschenembryos legt.⁷⁸⁹ Das Ende ist somit offen und ein neuer Planet für die Ausbreitung der Aliens *in Sicht*.

⁷⁸⁷ AC: 01:18:10-01:19:32.

⁷⁸⁸ AC: 01:18:32-01:01:21:10.

⁷⁸⁹ AC: 01:50:50-01:54:30.

6. Resümee und Ausblick

Die Aspekte des Fremden und der Fremdheit sind in der Alien-Tetralogie nicht so offensichtlich wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Fremde ist vorrangig im Alien verkörpert, das aus den tiefsten Tiefen des menschlichen Unbewussten zu entspringen scheint, so wie es auch bei H. R. Giger der Fall war. Das Alien ist alpträumerhaft in Bezug auf sein Aussehen, sein Jagdverhalten, seinen Reproduktionszyklus und seinen Überlebenstrieb.

Nicht sofort bemerkbar ist hingegen das menschenverachtende Verhalten der Firma, der es hauptsächlich um Profit geht und die darüber hinaus symbolisch für das kapitalistische System steht, in dem sich der Mensch bewegt. Neben der Profitgier zeichnet sich die Firma durch ihre Skrupellosigkeit aus, die sich auch dadurch äußert, dass sie das Alien als Kriegsmaschine ins Auge fasst. Befremdlich wirken zudem die unterschiedlichen Androiden-Modelle, die in jedem Film-Teil in anderer Art und Gestalt auftauchen.

Eine subtile und eher verdeckte Fremdheit betrifft das Weibliche und seine Darstellung in der Alien-Tetralogie. Das Weibliche wird nicht nur als Bedrohung, sondern unmittelbar als Ursprung des Bösen dargestellt.

In meiner Auseinandersetzung mit der Thematik stellte sich mir die Frage, welche Art des Fremden hier die größte Bedrohung ist. Allein die Existenz der Firma in der Tetralogie stellt eine Ideologiekritik dar und prangert unser Gesellschaftssystem und unser Kapitalsystem an. Die Firma wird zum Feind hochstilisiert, der für den Menschen weder fassbar noch erreichbar erscheint. Die Tatsache wiederum, dass die Protagonisten im Film mit unterschiedlichen Modellen von Androiden in unterschiedlichen „Gefühlszuständen“ konfrontiert sind, besagt lediglich, dass die eigenen Schöpfungen nicht immer den gewünschten Erwartungen entsprechen und dem geforderten Regelwerk gehorchen, was den Menschen in seinem Schaffensdrang zu einer Bedrohung für sich selbst macht. Nachdem im Prequel „Alien Covenant“ klar ersichtlich wird, dass ein Androide für die Vermehrung und Verbreitung des Ursprungs-Virus, der zur Entstehung der Aliens führte, verantwortlich ist, gilt die Annahme einer Bedrohung des Menschen durch den Menschen selbst noch viel mehr. Die Forscher in „Alien Resurrection“ verehren, lieben und bewundern das fremde Wesen wiederum so sehr, dass sie es nicht nur nicht umzubringen in der Lage sind, sondern es anstatt dessen klonen, nur um es nicht verlieren zu müssen. So erschafft der Mensch immer wieder Dinge, die ihm selbst am bedrohlichsten werden und die Gewissensfrage, die Frage der Verantwortung scheint in diesem Zusammenhang immer danach und nie davor gestellt zu werden. Die

eigenen Schöpfungen unter Kontrolle zu halten, das hat der Mensch, so scheint es, noch nicht gelernt, da es ihm bis jetzt noch nicht gelungen ist, sich selbst zu beherrschen.

Wieso aber hat der Mensch dieses unbändige Verlangen nach dem Fremden, obgleich es ihm gefährlich werden könnte? Ist es der Entdeckergeist in ihm, der ihn nicht zur Ruhe kommen lässt oder die Sinnsuche, die ihn antreibt? Das Fremde scheint den Menschen anzuregen. Das Fremde ist geheimnisvoll und entzieht sich eines unmittelbaren Verstehens. Alles, was wir nicht kennen und nicht verstehen ist uns fremd, solange, bis wir uns damit beschäftigen und es in unsere Erfahrung integrieren.

Die Gabe des Staunens, gleich den Kindern, lässt auch den erwachsenen Menschen nie ganz los. Der Mensch kann Dinge erdenken und erfinden, die wunderschön sind aber ist zugleich auch dazu in der Lage, furchtbare Zerstörung zu produzieren. Wir bewegen uns unentwegt auf dem schmalen Grat zwischen Neugier und Angst, Anziehung und Flucht, Erschaffen und Zerstören.

Die Angst übernimmt dabei, evolutionär gesehen, die Funktion des Schutzes, während die Neugier dem Menschen dabei hilft, sich weiter zu entwickeln, in dem er neue Dinge ausprobiert und entdeckt. Auch die Neugier ist so gesehen eine notwendige Zutat für die Entwicklung, da sie den Stillstand aufhält. Die Neugier, als exploratives Verhalten, lässt den Menschen nicht aufhören, in die Welt hinausgehen und alles ergründen zu wollen.

Der Mensch ist ein Suchender. Auf der einen Seite sucht er nach seinem Ursprung und nach seiner Bestimmung, auf der anderen Seite ist er ein gläubiger Hoffender. Er hofft, dass ihm die Götter, wo auch immer sie sein mögen, gewogen sind und er nicht im Höllenfeuer wird büßen müssen. Ridley Scotts Motivation Science-Fiction-Filme zu drehen, rührt mitunter von daher, diese Dinge zu thematisieren, denn er sagt selbst, dass „er sich schuldig fühle“, es sei wie eine Konditionierung durch die Religion. Letztendlich geht es hierbei um die Suche nach Gott und der Mensch sucht in den Weiten des Weltalls nach *ihm* - in der „Leere“ (s. Anhang: „Alien: Covenant – Interview mit Regisseur Ridley Scott“, S. 182) Das Verstehen wollen treibt uns an. Fremd bleibt dem Menschen dabei das, was er nicht versteht, dessen Sinn er jedoch ergründen möchte. Es ist eine Suche, die ebenfalls mit Hoffnung zu tun hat und Hoffnung wiederum geht meist einher mit dem Glauben.

Wäre die Zukunft nicht fremd, wäre unser Existenz grundlos und ohne Bedeutung. Das Fremde ist, wie Piegler sagt, das Aufregende (s. Kap. 5.5.1. Prometheus, S. 140). Es ist eine Herausforderung, ohne welche die Menschen am Sinn ihrer Existenz möglicherweise (ver)zweifeln würden. Der Mensch erschafft um sich herum Fremdheit, im Film wie in der Realität, um sich zu spüren und sich lebendig zu fühlen. Würde er nicht von der Fremdheit ausgehen, wäre alles Harmonie. Doch wie kann der Mensch Harmonie wollen oder anstreben, wenn er nicht weiß, wer er ist und wieso er hier ist. Die Suche nach etwas Größerem, Bedeutenderem, nach einem höheren Wesen, einem Schöpfer ist eine ewige Suche, so scheint es und die Suche scheint nur dann von Bedeutung zu sein, wenn Hindernisse den Weg blockieren, denn die Wahrheit darf nicht einfach sein, denn das wäre des Menschen Untergang, obwohl er möglicherweise selbst sein eigener Herr und Schöpfer ist. Aus diesem Grund scheint sich der Mensch seit jeher selbst der größte Feind zu sein und so könnte es heißen: Das Fremde oder auch fremd ist der Mensch sich selbst. So scheitert der Mensch aufgrund der Tatsache seiner Existenz, denn diese bleibt unklar. Würde der Mensch die Zukunft kennen, gäbe es keinen Grund, zu leben – alles wäre einerlei. Trotz allem versuchen die Menschen die Zukunft zu kontrollieren, soweit das möglich ist. Beispielsweise wurden in der Vergangenheit Filmregisseure und Drehbuchautoren in *Das Weiße Haus* eingeladen, um sich mögliche Zukunftsszenarien auszudenken, die möglicherweise so auch in der Realität vonstatten gehen könnten um vorbereitet zu sein und im Notfall reagieren zu können.⁷⁹⁰ Die Vermutung liegt nahe, dass die Angst vor dem Fremden nicht nur in uns ist, sondern dass wir sie auch selbst erschaffen und ins Außen tragen bzw. nach außen projizieren.

Das, was uns neben der Erkundung des Weltraums am meisten fasziniert, ist die Erschaffung von künstlicher Intelligenz und das Klonen. Und trotz der Tatsache, dass sich die Menschen bereits sehr lange darüber bewusst sind, welche Gefahren damit einhergehen können, lassen sie sich nicht davon abhalten, nach Möglichkeiten zu suchen, ihre Wünsche und Träume umzusetzen. So wiederholt sich die Geschichte immer wieder, obwohl der Film und andere Medien uns Szenarien von einer Zukunft vorsetzen, die uns teilweise erschauern lassen. Beinahe in jedem Film richtet sich die „künstliche Intelligenz“, welcher Art auch immer, gegen den Menschen, beinahe jede Erfindung oder Entdeckung wird für böse Zwecke eingesetzt und alle außerirdischen Wesen, die wir antreffen, sind uns feindlich gesinnt. So bleibt dem Menschen nichts übrig, als sich immer wieder darin zu erproben, mit seinen aus Neugier geschaffenen Welten und Dingen umzugehen und sich davon ausgehend

⁷⁹⁰ Vgl. Vossoughi: Gegenwelten, S. 98.

weiterzuentwickeln, denn vielleicht gibt es keinen größeren Sinn dahinter, vielleicht ist da nichts und vielleicht werden wir letztendlich durch besser funktionierende Intelligenzen ersetzt, die sich im Evolutionsprozess besser durchzusetzen vermögen. Es kann wirklich nur gehofft werden, dass wir die „High-End-Variante“ im Universum sind, wie Ridley Scott sagt, und nicht die „Neandertaler“ der Evolution, denn sonst wäre es voraussichtlich schlecht um uns bestellt (s. Anhang: „Alien: Covenant – Interview mit Regisseur Ridley Scott“, S. 180). Und so bleibt der Mensch ein Suchender und das Fremde wird sich immer wieder in neuer Gestalt vor ihm manifestieren.

Doch was ist der Mensch in der Lage zu produzieren, wenn er doch selbst noch ein Suchender ist und seine innere Leere nicht zu verstehen vermag. Mit welchem Geist und mit welchen Ideen wird der Mensch seine zukünftigen Kreationen und Kreaturen erfüllen und ausstatten?

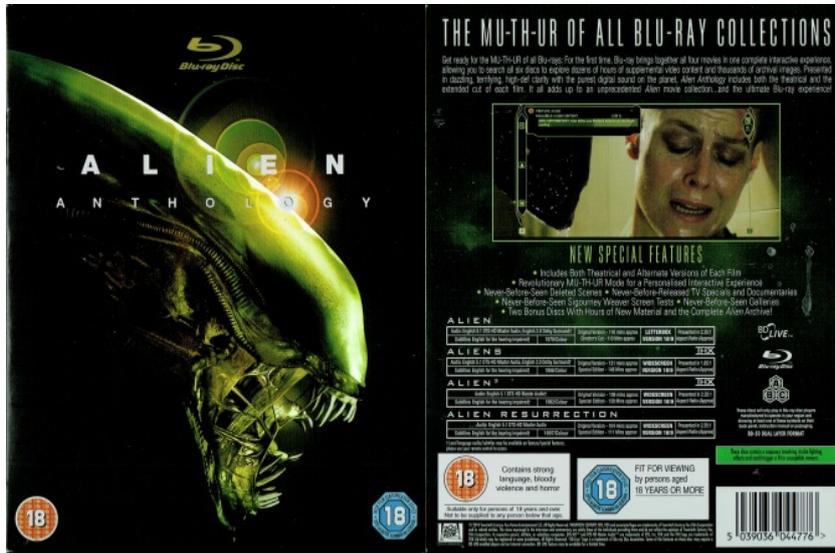
7. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit der Frage auseinander, aus welchem Grund der Mensch vom Fremden bzw. der Fremdheit fasziniert ist und wieso sich diese Faszination auf einem so schmalen Grat zwischen Angst und Neugier bewegt. Dabei wird mittels verschiedener Zugänge versucht, das Fremde zwischen Angst und Neugier, Flucht und Anziehung zu beschreiben und anhand der Alien-Film-Reihe die Wirkung des Fremden auf den Menschen zu analysieren und den Zusammenhang zwischen Fremdheit, Angst und Neugier zu interpretieren. Sowohl philosophische als auch anthropologische, psychologische und theologische Ansätze fließen dabei in die Untersuchung und in die Auseinandersetzung mit der Thematik ein und Gründe für die Suche nach dem Fremden werden thematisiert, wobei in diesem Kontext ebenso Definitionsansätze wie auch geschichtliche Etappen und damit einhergehende unterschiedliche Wahrnehmungen von Fremdheit Eingang in die Auseinandersetzung mit dem Thema finden.

This diploma thesis deals with the question, why the human being is fascinated by the stranger and the alienness and why this fascination moves on such a fine line between fear and curiosity. Various approaches are used to describe the stranger between fear and curiosity, flight and attraction and to analyze the effect of the stranger on the human being based on the alien-films and to interpret the connection between strangeness, fear and curiosity. Philosophical as well as anthropological, psychological and theological approaches are included in the investigation and examination of the topic and reasons for the search for the stranger are discussed. In this context, definition approaches as well as historical stages and, as a result, different perceptions of strangeness are also illuminated.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Filmverzeichnis



Für die Filmanalyse wurde die DVD-Box „Alien Anthology“ Blu-ray von 2010 als Quelle herangezogen, die von *Twentieth Century Fox Home Entertainment* herausgegeben wurde. Die Box umfasst 4 DVDs samt Audiokommentaren und 2 Bonus-DVDs. Sowohl die

Kinofassung bzw. Theatrical Version als auch der jeweilige Director's Cut bzw. die jeweiligen Special Editions sind auf der Box zu jedem einzelnen Film enthalten. (ASIN: B003AQBYUG)



Soundtrack Alien³

1. "Agnus Dei" – 4:29 Boy soprano: Nick Nackley
2. "Bait and Chase" – 4:42
3. "The Beast Within" – 3:09
4. "Lento" – 5:48
5. "Candles in the Wind" – 3:20
6. "Wreckage and Rape" – 2:43
7. "The First Attack" – 4:19
8. "Lullaby Elegy" – 3:41
9. "Death Dance" – 2:18
10. "Visit to the Wreckage" – 2:04
11. "Explosion and Aftermath" – 2:21
12. "The Dragon" – 3:08
13. "The Entrapment" – 3:42
14. "Adagio" – 4:14

Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (Original: Alien) 1979

Regie: Ridley Scott

Drehbuch: Dan O'Bannon / Ronald Shusett

Alien-Design: H. R. Giger

Produktion: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill

Produktionsland: USA / UK 1979

Länge der Fassungen:

Theatrical version / original version: 116 min.

Director's cut (2004): 110 min.

Movie Script (th. v.): https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=alien

Movie Script (dir. c.): http://www.dailyscript.com/scripts/alien_shooting.html

Aliens – Die Rückkehr

Regie: James Cameron

Drehbuch: James Cameron, David Giler, Walter Hill

Produktion: Gale Anne Hurd

Produktionsland: USA 1986

Länge der Fassungen:

Theatrical version / original version: 131 min.

Special Edition: 148 min.

Movie Script (th. v., engl.):

https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=aliens

Movie Script (spec. ed., engl.): <http://www.imsdb.com/scripts/Aliens.html>

Alien³

Regie: David Fincher

Produktion: David Giler, Gordon Carroll, Walter Hill. Co-Produktion: S. Weaver

Produktionsland: USA 1992

Länge der Fassungen:

theatrical version: 109 min.

Special Edition (2004): 138 min.

Movie Script: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=alien-3

Movie script (spec. ed., engl.): <http://www.imsdb.com/scripts/Alien-3.html>

Alien Resurrection - Wiedergeburt

Regie: Jean-Pierre Jeunet

Drehbuch: Joss Whedon

Produktion: David Giler, Gordon Carroll, Bill Badalato. Co-Produktion: Sigourney Weaver

Produktionsland: USA 1997

Länge der Fassungen:

Theatrical version: 104 min.

Special Edition: 111 min.

Movie Script (engl.): <http://www.actorpoint.com/movie-scripts/scripts/alien-resurrection.html>

Alien Prometheus – Dunkle Zeichen (Prequel I)

Regie: Ridley Scott

Drehbuch: Jon Spaihts, Damon Lindelof

Produktion: Ridley Scott, David Giler, Walter Hill

Produktionsland: USA, UK, 2012

Länge der Fassung: 124 min.

Movie Script (engl.):

https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=prometheus

Alien Covenant (Prequel II)

Regie: Ridley Scott

Drehbuch: John Logan, Dante Harper, Jack Paglen, Michael Green

Produktion: Ridley Scott, Mark Huffam, Michael Schaefer, David Giler, Walter Hill

Produktionsland: USA, 2017

Länge der Fassung: 122 min.

Movie Script: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=prometheus

Bonus DVD 5 & 6

s. DVD-Box „Alien Anthology“

District 9

Regie: Neill Blomkamp

Drehbuch: Neill Blomkamp / Terri Tatchell

Produktion: Peter Jackson / Carolynne Cunningham

Produktionsland: USA, Neuseeland, Kanada, Südafrika, 2009

Länge der Fassung: 112 min.

Das Ding aus einer anderen Welt (*John Carpenter's The Thing*)

Regie: John Carpenter

Drehbuch: Bill Lancaster

Produktion: David Foster / Lawrence Turman

Produktionsland: USA, 1982

Länge der Fassung: 109 min.

I Robot

Regie: Alex Proyas

Drehbuch: Jeff Vintar / Akiva Goldsman

Produktion: John Davis

Produktionsland: USA, Deutschland 2004

Länge der Fassung: 115 min.

Species 1995

Regie: Roger Donaldson

Drehbuch: Dennis Feldman

Produktion: Dennis Feldman

Produktionsland: USA 1995

Länge der Fassung: 104 min.

Shining

Regie: Stanley Kubrick

Drehbuch: Stanley Kubrick / Diane Johnson

Produktion: Stanley Kubrick / Jan Harlan

Produktionsland: Großbritannien, USA 1980

Länge der Fassung: 143 min. (US-Fassung)

American Gods

Fernsehserie / Fantasy, Drama

Produktionsland: USA, seit 2017

Episoden: 8 in 1+ Staffeln

The Name of the Rose

Regie: Jean-Jacques Annaud

Drehbuch: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard

Produktion: Jake Eberts, Bernd Eichinger, Thomas Schühly

Produktionsland: Deutschland, Frankreich, Italien. 1986

Länge der Fassung: 126 min.

G.I. Jane

Regie: Ridley Scott

Drehbuch: Danielle Alexandra, David Twohy

Produktion: Roger Birnbaum, Demi Moore, Ridley Scott

Produktionsland: USA, 1997

Länge der Fassung: 124 min.

The Sixth Sense

Regie: M. Night Shyamalan

Drehbuch: M. Night Shyamalan

Produktion: Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel, Sam Mercer

Produktionsland: Vereinigte Staaten, 1999

Länge der Fassung: 107 Minuten

Momo

Regie: Johannes Schaaf

Drehbuch: Michael Ende (auch Roman), Johannes Schaaf, Rosemarie Fendel, Marcello Coscia

Produktion: Horst Wendlandt

Produktionsland: Deutschland, Italien, 1986

Länge der Fassung: 104 Minuten

8.2. Abbildungsverzeichnis

Anmerkung: Überall dort, wo eine Zeitangabe steht, wurden Videoschnappschüsse direkt aus dem Film erstellt. Sowohl die Bilder als auch die Videoschnappschüsse aus dem Film sind zugunsten der besseren Sichtbarkeit der darin abgebildeten Details in der Helligkeit und im Kontrast justiert worden.

Abbildung 1: Erster Entwurf vom facehugger von H. R. Giger (li.) – Re-Design für das „Bambi-Alien“ in „Alien ³ “ (re.).....	28
Abbildung 2: running facehugger (li.) 23:30 – running facehugger in motion (re.) 25:02 in „Aliens“.....	29
Abbildung 3: chestburster in „Aliens“: Modell (li.) 19:29– Modell in Umsetzung (re.) 19:31	29
Abbildung 4: Alien-Kostüme in „Aliens“ (li.) 00:12:03 u. (re.) 00:12:33.....	29
Abbildung 5: Herstellung der Alien-Köpfe: „Aliens“ 00:09:44	29
Abbildung 6: Untergang des Leviathan	30
Abbildung 7: Nachtmahr von Johann Heinrich Füssli	35
Abbildung 8: Filmplakat zu Alien 1979.....	46
Abbildung 9: Tiefschlafkammer (05:39).....	54
Abbildung 10: li.: Ripley in der Tiefschlafkabine (01:53:33) / re.: Schneewittchen im Sarg	59
Abbildung 11: Reproduktionszyklus der Aliens	60
Abbildung 12: Stadium 1: Alien-Ei. Aus diesem erfolgt der Angriff auf das Gesicht des Opfers. (A: 34:19)	61
Abbildung 13: Stadium 2: facehugger oder Gesichtsklammerer. Dieser lässt sich nicht mehr vom Gesicht loslösen und bohrt sich auch in den Mund des Opfers. (Alien: 36:51).....	61
Abbildung 14: Stadium 3: chestburster oder Brustsprenger. In diesem Stadium „bricht“ das Alien aus der Brust des Wirtes bzw. des Opfers aus und tötet diesen. (A: 56:27).....	62
Abbildung 15: Stadium 4: Ausgewachsenes Alien (A: 01:15:42)	62
Abbildung 16: li.: Verschiedene Perspektiven auf den facehugger / re.: Vorbild: Taschenkrebs Cancer Pagurus.....	66
Abbildung 17: li.: Versteinerter außerirdischer Pilot im Raumschiff (29:08) und re.: das Alien (01:51:46).....	68
Abbildung 18: Natur-Mensch-Technik bzw. die Triade „Mensch-Monster-Maschine“	69
Abbildung 19: Das Plakat zu Aliens 1986	71
Abbildung 20: Ripley im Tiefschlaf in Überblendung mit dem Planeten Erde. (Aliens: 5:12)75	
Abbildung 21: Zwischenstation / Gateway-Station (Aliens: 05:27)	75

Abbildung 22: (v. li. n. re.): Das Zelt von Cole in <i>The Sixth Sense</i> (01:03:20), Momos Höhle (09:29) und Newts Höhle in <i>Aliens</i> (46:38).....	81
Abbildung 23: Tunnelsystem, das von den Aliens vereinnahmt wurde. (54:43) Rohre sind vom zäh-flüssigen Alien-Schleim benetzt und erinnern an das Alien selbst mit seinen Rohren und Schläuchen (li).....	85
Abbildung 24: Massenhaft Aliens in den Lüftungsschächten (01:39:14).....	85
Abbildung 25: Alien-Eier und eierlegender Schlauch der Königin (v. li. n. re.): 01:56:15 / 01:56:33.....	87
Abbildung 26: Die Alien-Queen (01:57:01), ebenfalls sehr insektenartig.....	87
Abbildung 27: Werbeplakat in der Kolonie Hadleys Hope	90
Abbildung 29: Bub Danny auf seinem Dreirad in <i>Shining</i> (34:43)	92
Abbildung 28: Bub auf Dreirad in der Kolonie Hadley Hope auf dem Planeten LV-426 (Aliens, spec. ed., 17:17-17:22)	92
Abbildung 30: Ultraschall des Aliens – Filmplakat/DVD-Cover	93
Abbildung 31: Clemens im Außenareal von „Alien ³ “ (04:55) u. re.: Bruder Adson im Klosterhof in „Der Name der Rose“ (43:03).....	98
Abbildung 32: Gestaltung des Sets in <i>Alien³</i> (00:06:04-00:06:07).....	99
Abbildung 33: Begräbnis- und Geburtsszene in <i>Parallelmontage</i> : Leichen schweben ins All – Ripley blutet – Alien schlüpft	102
Abbildung 34: Toter Hund nach Aliengeburt in der theatrical version (25:25).....	104
Abbildung 35: Totes Rind nach Aliengeburt in der special edition (30:11)	104
Abbildung 36: Der Höllensturz der Verdammten v.	111
Abbildung 37: Sturz Ripleys in das heiße Bleibad (01:47:03).....	111
Abbildung 38: <i>Alien Resurrection</i> 1997	113
Abbildung 39: Ripley’s Klone (vo li. n. re.): 52:59 – 54:17 – 55:06.....	119
Abbildung 40: Ripley in symbiotischer Verbindung mit der Alien-Queen. (AR: 01:23:31). 123	
Abbildung 41: li.: Gediman in Interaktion mit dem Alien (AR 26:48) / re.: Gediman am roten Schalter (AR 27:27)	124
Abbildung 42: li.: Ausbruch: Säureloch durch totes Alien (AR 35:54) / re.: Das Alien am roten Schalter (AR 37:30)	125
Abbildung 43: li.: Alien-Queen in den Wehen (AR 01:27:55) / re: Die Geburt (AR 01:28:55)	125

Abbildung 44: li.: Alien-Queen-Mother und ihr Neugeborenes (AR 01:29:50) / re.: Das Alien-Baby (AR 01:30:30)	126
Abbildung 45: li.: Alien-Baby von hinten (AR 01:30:32) / re.: Ripley und das Alien-Baby (AR 01:30:58)	126
Abbildung 46: li.: Gediman und Baby-Alien (AR 01:31:31), bevor es ihm den Kopf abbeißt (s. re. Bild / AR 01:31:35).....	126
Abbildung 47: Geburtszene (AR 1:29:09)	128
Abbildung 48: Alien und Ripley in ikonographischer Angleichung (01:37:26).....	129
Abbildung 49: Weibliche Anatomie des Alien in „Resurrection“ (AR: 01:37:17 - s. Bild oben) im Vergleich zum Alien in „Aliens“ (As: 2:09:51 - s. Bild unten).....	129
Abbildung 50: Ursprungs-facehugger: li.: 01:03:03: geschlossen / Mi: 01:03:13: geöffnet / re. Attacke: 01:04:16	137
Abbildung 51: (v. li. n. re.) „Vagina dentata“ des Ursprungsalien (P: 01:51:47) – Begattung durch das Alien (P: 01:52:01)	137
Abbildung 52: (v. li. n. re.) Raumschiff der „Konstrukteure“: 01:48:25 / Cockpit-Sessel: 01:41:07 u. mit Maske: 01:41:49	141
Abbildung 53: Der Schöpfer des "Aliens": Ridley Scott verrät uns 38 Jahre nach dem ersten Teil der legendären Sci-Fi-Saga, wie die brutal-schöne Kreatur tatsächlich erschaffen wurde! Getty Images	180
Abbildung 54: Michael Fassbender ist zurück in "Alien: Covenant" 20th Century Fox	182
Abbildung 55: Der Horror ist zurück! 20th Century Fox.....	182
Abbildung 56: Alien Covenant (46:45-46-49)© 20th Century Fox.....	183

8.2.1. Bildcredits Filme

Snapshots aus Filmen und Making of: Abb. 2-15, 17-21, 22 (3. Bild v. li.), 23 (re), 24-28, 30, 31 (li.), 32-35, 37-51, 52-55 (Bilder aus Artikel im Anhang)	© 20th Century Fox
Abb. 1, 16 (li.), 23 (li.)	© H. R. Giger (http://www.hrgiger.com/)
Abb. 22 (1. Bild v. li.): The Sixth Sense.....	© Hollywood Pictures & Spyglass Entertainment
Abb. 22 (Bild, Mitte): Momo.....	© Rialto Film (Vertrieb: Studio Canal)
Abb. 31 (re): The Name of the Rose.....	© Constantin Film

8.3. Literaturverzeichnis

8.3.1. Selbstständige Publikationen

Ackerknecht, Erwin H.: Geschichte der Medizin. Enke Verlag, Stuttgart, 1989.

Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Insel Verlag, Frankfurt / Main, 1974.

Arendt, Hannah: Das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. 2. Aufl., Piper, München, 2006.

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

Aydin, Yasar: Topoi des Fremden. Zur Analyse und Kritik einer sozialen Konstruktion. UVK, Konstanz, 2009.

Bahr, Hans Dieter: Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik. Reclam, Leipzig, 1994.

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

Balint, Michael: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre (= Rororo-Studium, 21 Psychoanalyse), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1972.

Baudrillard, Jean: Transparenz des Bösen. Eine Essay über extreme Phänomene. Merve-Verl., Berlin, 1992.

Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): Riskante Freiheiten, Frankfurt / Main, 1994.

Beck, Ulrich: Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, München, 1995.

Becker, Wolfgang / Schöll, Norbert: Methoden und Praxis der Filmanalyse. Untersuchungen zum Spielfilm und seinen Interpretationen. (Schriftenreihe des Instituts Jugend, Film, Fernsehen; Bd. 5), Leske Verlag + Budrich GmbH, Opladen, 1983.

Bertram, Jutta: Arm, aber glücklich... Wahrnehmungsmuster im Ferntourismus und ihr Beitrag zum (Miß-)Verstehen der Fremde(n). (Fremde Nähe – Beiträge zur interkulturellen Diskussion, Bd. 6) Lit-Verl., Münster [u.a.], 1995.

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

Brooks, Rodney: Menschmaschinen. Wie uns die Zukunftstechnologien neu erschaffen. (Originaltitel: Flesh and Machines. Übersetzung: Andreas Simon). Campus-Verlag, Frankfurt / Main, 2002.

Brütsch, Matthias: Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Aufl., Schüren, Marburg, 2009.

Creed, Barbara: Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis. Routledge, New York, 2005.

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

Derrida, Jaques (Hg.): Von der Gastfreundschaft (= Passagen Forum), Passagen-Verlag, Wien, 2001.

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

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Aufl., Schüren Verlag, Marburg, 2014.

Engell, Lorenz: Playtime. Münchener Film-Vorlesungen (hg. v. Prof. Dr. Michaela Krützen, Bd. 39), UVK, Konstanz, 2010.

Euler, Harald A. (Hg.): Emotionspsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. Urban & Schwarzenberg, München, 1983.

Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. Über Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Junius, Hamburg, 1994.

Flöttmann, Holger Bertrand: Angst. Ursprung und Überwindung. 7., aktual. Aufl., Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2015.

Foster, Norman: Schlemmen hinter Klostermauern. Die unbekanntenen Quellen europäischer Kochkunst; mit 111 Rezepten aus der Klosterküche, Komet, Frechen, 2000.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit: Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1977.

Foucault, Michel: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte. [Vorlesungen vom 21. u. 28.1.1976 am Collège de France in Paris] (= Merve, Band 133), Merve-Verlag, Berlin, 1986.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. (= Fischer Doppelpunkt, Bd. 4), S. Fischer, Frankfurt / M., 1963.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (= Österreichische Bibliothek; hg. v. Simon Dietrich), Verlag Volk und Welt, Berlin, 1990.

Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt / Main, 1997.

Fritsch, Matthias / Lindwedel, Martin: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, 2003.

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

Gebhardt, Harald / Ludwig, Mario: Von Drachen, Yetis und Vampiren. Fabeltieren auf der Spur. BLV, München, 2005.

Golden, Christopher: Alien. Der verlorene Planet. Heyne Verlag, München, 2016.

Hamp, Vinzenz (Hg.): Die Bibel. Pattloch, Augsburg, 2002.

Hayward, Susan: Key Concepts in Cinema Studies. Routledge, New York, 1996.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Hg.): Die Phänomenologie des Geistes (= Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3., hg. v. Modenhauer, Eva u. Michel, Karl Markus), Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1970.

Heidegger, Martin: Heidegger: Sein und Zeit. 14. durchges. Aufl., Niemeyer, Tübingen, 1977.

Heinze, Max: Vorlesungen Kants über Metaphysik aus drei Semestern. (Nachdruck des Originals von 1894), Aischines, Paderborn, 2015.

Heitmeyer, Wilhelm: Rechtsextremistische Orientierungen bei Jugendlichen. Juventa Verlag, Weinheim / München, 1987.

Hesse, Hermann: Narziss und Goldmund. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1957.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. und erweit. Aufl., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar, 2012.

Hienger, Jörg: Literarische Zukunftsphantastik. Eine Studie über Science Fiction. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1972.

Hilberg, R.: Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust. Bolle und Wolter, Berlin, 1982.

Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. (Bd. 2839) 1. Aufl., UTB GmbH, Paderborn, 2006.

Hoffmeister, v. J. (Hg.): Phänomenologie des Geistes, Hamburg, 1948.

Hross, Gerhard: Escape to Fear. Der Horror des John Carpenter. Belleville Verl., München, 2000.

Husserl, Edmund / Strasser, Stephan (Hg.): Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge v. 1929 (= Husserliana, gesammelte Werke / Edmund Husserl. Auf Grund des Nachlasses veröff. vom Husserl-Archiv (Louvain) unter Leitung von H. L. van Breda ; Bd. 1), Nijhoff, Den Haag, 1950.

Iaccino, James F.: Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Film. Westport, London, 1994.

Jarvis, Brian: Cruel and Unusual. Punishment and US Culture. Pluto Press, London / Sterling, 2004.

Joy, Melanie: Why we love dogs, eat pigs and wear cows. An introduction to Carnism. Conari Press, San Francisco, 2011.

Jung, C. G.: Dynamik des Unbewußten, Walter-Verl., Olten u. Freiburg im Breisgau, 1976.

Kaufmann, Franz-Xaver: Religion und Modernität. Sozialwissenschaftliche Perspektiven, Mohr, Tübingen, 1989.

Kierkegaard, Sören: Der Begriff Angst. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2005.

King, Geoff / Krzywinska, Tanya: Science fiction cinema. From outerspace to cyberspace (= Short cuts, Band 3), Wallflower Press, London, 2000.

Koch, Markus: Alien-Invasionsfilme. Die Renaissance eines Science-Fiction-Motivs nach dem Ende des Kalten Krieges (= Diskurs Film / Bibliothek, Band 15), München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig & Ledig, München, 2002.

Koebner, Thomas (Hg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen, MAkS Publikationen, Münster 1990.

Koebner, Thomas (Hg.): „Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino“ [Referate von der Mainzer Tagung zum Nachexpressionistischen Film im März 2001], Ed. Text + Kritik, München, 2003. S. 15-38.

Koebner, Thomas: Filmgenres. Science Fiction (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18401), Reclam, Stuttgart, 2003.

Körtner, Ulrich H.J. (Hg.): Angst. Theologische Zugänge zu einem ambivalenten Thema. Neukirchener, Neukirchen-Vluyn. 2001.

Krause, Manfred / Schaudt, Götz F. (Hg.): Computer-Lyrik. Droste, Düsseldorf, 1967.

Kristeva: Fremde sind wir uns selbst. (Deutsch von Xenia Rajewski), Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1990.

Kröll, Friedhelm: Einblicke. Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen. Braumüller, Wien, 2009.

Lehmann, Jörg: Splatterfilm und Torture Porn: Politische und soziokulturelle Parallelen zu dem Amerika der 70er. 1. Aufl., Diplomica-Verl., Hamburg, 2013.

Lévinas, Emmanuel: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. 2. Aufl., Studienausg. Alber, Freiburg (Breisgau) [u. a.], 1998.

Lévinas, Emmanuel / Philippe, Nemo: Ethik und Unendliches. Gespräche mit Phillipe Nemo. (= Edition Passagen, Bd. 11), 2. unveränd., Neuaufl., Passagen-Verl., Wien, 1992.

Lipschutz, Ronnie: Cold War fantasies. Film, fiction, and foreign policy. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2001.

Lopez, Daniel: Films by genre. 775 categories, styles, trends and movements defined, with a filmography for each. McFarland, Jefferson / London, 1993.

Marzano, Michela: Philosophie des Körpers. Diederichs Verl., München, 2013.

McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchscheidens. 6. Aufl., Alexander Verlag, Berlin, 2009.

Menge, Hermann: Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein. Lateinisch-deutsch, deutsch-lateinisch, 9. Aufl., Langenscheidt, Berlin 2006.

Mulhall, Stephen: On Film. 2nd. ed., Routhledge, New York, 2008.

Müller, Jürgen (Hg.): Die besten Filme der 70er. Taschen, Köln, 2006.

Müller-Funk, Wolfgang: Theorien des Fremden. Eine Einführung. A. Francke Verlag, Tübingen, 2016. (UTB 4569)

Nancy, Jean-Luc: Der Eindringling. Das fremde Herz. Merve-Verl., Berlin, 2000.

Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt / Berlin / Wien, 1976.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. (= Kritische Studienausgabe in 15 Bänden; hg. V. Colli, Giorgio u. Montinari, Mazzino, Bd. 1), Deutscher Taschenbuchverlag de Gruyter, Berlin / New York, 1980.

Nusser, Tanja: Wie sonst das Zeugen Mode war. Reproduktionstechnologien in Literatur und Film. (= Rombach Wissenschaften / Reihe Litterae, Bd. 184), Rombach, Freiburg i. Br. / Wien, 2011.

Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen (= Beck'sche Reihe Paperback, Band 328). Erw. Neuausg., 1. Aufl., Beck, München, 2014.

Pankow, Edgar / Peters, Günter (Hg.): Prometheus. Mythos der Kultur (= Literatur und andere Künste), Fink, München, 1999.

Plath, Sylvia: Lady Lazarus. In: Hughes, T. (Ed.): Ariel. Poems by Sylvia Plath. Faber & Faber, London, 1965.

Platon / Schleiermacher, Friedrich / Otto, Walter F. / Grassi, Ernesto / Plamböck, Gert: Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes (= Sämtliche Werke, Bd. 4), Hamburg: Rowohlt 1958.

Plato: Protagoras. Clarendon Press, Oxford, 1991.

Pohlmeyer, Markus: Science Fiction. Filmisch-literarisches Exil des Göttlichen. (Flensburger Studien zu Literatur und Theologie, Bd. 1). Igel-Verlag, Hamburg, 2014.

Rainer, Alexandra: Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm. Verlag, Turia + Kant, Wien, 2003.

Richter, Siegfried: Wunderbares Menschenwerk. Aus der Geschichte der mechanischen Automaten. Edition Leipzig, Leipzig, 1989.

Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. Eine psychologische Studie. München / Basel, 1979.

Rost, Wolfgang: Emotionen. Elexiere des Lebens. 2., überarb. Aufl., Springer-Verlag, Berlin, 2001.

Rotermundt, Rainer: Konfrontationen: Hegel, Heidegger, Lévinas. Ein Essay. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2006.

Rowlands, Mark: The philosopher at the end of the universe. Philosophy explained through Science Fiction Films. New York, 2004.

Rowlands, Mark: Der Leinwandphilosoph. Große Theorien von Aristoteles bis Schwarzenegger. Rogner & Bernhard, Berlin, 2009.

Rusch, Gebhard / Schanze, Helmut (Hg.): Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer. Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.

Saint-Exupéry, Antoine: Der kleine Prinz. Insel Verlag, Berlin, 2015.

Sarıçoban, Gökçen: Zwischen Tradition und Moderne. Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdogans Roman ‚Die Tochter des Schmieds‘. Frank & Timme, Berlin, 2012.

Schelling, Friedrich W. J. v.: Schriften zur Philosophie der Freiheit: 1804 - 1815 (= Schellings Werke, unveränd. Nachdr. d. 1927 ersch. Münchener Jubiläumsdr.; n. d. Orig.-Ausg. in neuer Anordnung, hg. von Manfred Schröter, Hauptbd. 4), Beck, München, 1958.

Schelling, Friedrich W. J. v.: Philosophie der Offenbarung: Erstes und zweites Buch, 1858 (= Schellings Werke, Münchener Jubiläumsdruck; n. d. Orig.-Ausg. in neuer Anordnung, hg. von Manfred Schröter, sechster Ergänzungsband) Beck, München, 1954.

Scheugl, Hans: Sex und Macht. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts. 1. Aufl., Schmetterling Verlag, Stuttgart, 2007.

Schulz, Christian: Angst und Film. Methoden, Motive und Kontinuitäten. Europäischer Hochschulverlag, Bremen, 2012.

Schultz, Hans Jürgen (Hg.): Was der Mensch braucht. Anregungen für eine neue Kunst zu leben. 4. Aufl., Kreuz Verlag, Stuttgart / Berlin, 1981.

Schumacher, Florian: Das Ich und der andere Körper. Eine Kulturgeschichte des Monsters und des künstlichen Menschen. Tectum Verlag, Marburg, 2008.

Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. (= Sammlung Metzler, Bd. 217), Stuttgart, Metzler, 1990.

Schwartz, Richard A.: The Films of Ridley Scott. Praeger, Westport, 2001.

Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1980.

Seeßlen, Georg / Jung, Fernand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films (Grundlagen des populären Films, 2 Bände). Schüren-Verl, Marburg, 2003.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern. (Titel der Orig.-Ausg.: Illness as Metaphor), Neuausg., 2. Aufl., Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt / Main, 2005.

Stecher, Marcella: Der weibliche Körper als/im Science Fiction. Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien“. Dipl.-Arb., Univ. Wien, 1996.

Swallow, James: Dark Eye. The films of David Fincher. Reynolds & Hearn, Richmond, 2003.

Thomson, David: The Alien quartet (= Bloomsbury movie guides, Bd. 4), St. Martin's Press, Bloomsbury, New York, 1999.

Trottier, David: The screenwriter's Bible. A complete guide to writing, formating, an selling your script. 6th Edition. Expanded and Updated. Silman-James Press, 2014.

Vossoughi, Lukas: Gegenwelten – Bilder des Schreckens. Über die Darstellung narrativer und ikonografischer Motive im Horrorfilm. Dipl.-Arb., Univ. Wien, 2002.

Wells, Paul: The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch. (= Short cuts, Bd. 1), Wallflower Publishing, London, 2000.

Zwiebel, Ralf / Blothner, Dirk (Hg.): Melancholia. Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2014.

8.3.2. Aufsätze in Sammelbänden

Adam, Gottfried: „Gespräche gegen die Angst – Erziehung zur Hoffnung. Umgang mit der Angst aus religionspädagogischer Sicht“. In: Körtner, Ulrich H. J.: Angst. Theologische Zugänge zu einem ambivalenten Thema. Neukirchener, Neukirchen-Vluyn, 2001. S. 33-52.

Alewyn, Richard: „Die literarische Angst“. In: Ditfurth, v. Hoimar (Hg.): Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Thieme Verl., Stuttgart, 1965. S. 24-43.

Baudrillard, Jean: “The Final Solution. Cloning Beyond the Human and Inhuman”. In: Baudrillard, Jean / Witwer, Julia (Hg.): The vital illusion (= Wellek Library lectures), Columbia University Press, New York: 2000. S. 1-30.

Beehler, Michael: “Border Patrols”. In: Slusser, George / Rabkin, Edgar (Hg.): Aliens The Anthropology of Science Fiction. Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 1987. S. 26-35.

Berr, Marie-Anne: “Frauenprothese – Prothesenfrau”. In: Glaser, Horst Albert / Kaempfer, Wolfgang (Hg.): Maschinenmenschen. Referate der Triestiner Tagung. Frankfurt / Main [u. a.], 1988, S. 43-55.

Bilz, Rudolf: „Der Subjektzentrismus im Erleben der Angst“. In: Ditfurth, v. Hoimar (Hg.): Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Thieme Verl., Stuttgart, 1965, S. 109-123.

Bloch, Ernst: „Reiz der Reise, Antiquität, Glück des Schauerromans“. In: Ders.: Das Prinzip Hoffnung, 3. Teil, Suhrkamp, Frankfurt / M., 1959. S. 429-455.

Brunner, Markus: „Es gibt keinen Vorteil, noch länger menschlich zu sein – Stelarc und Dialektik der Techno-Evolution“. In: Gebhard, Gunther / Geisler, Oliver (Hg.): Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Transcript Verlag, Bielefeld, 2009. S. 187-203.

Brunotte, Ulrike: „Im Spiegel des Grauens“. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991. S. 195-210.

Claessens, Dieter: „Das Fremde, Fremdheit, Identität“. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991. S. 45-55.

Constable, Catherine: „Becoming the Monster’s Mother: Morphologies of Identity in the Alien Series“. In: Kuhn Annette: Alien Zone II. The Spaces of science fiction cinema. Verso, London / New York, 1999. S. 173-202.

Germann, Lukas: „Die Monströsität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihrer Ästhetik“. In: Gebhard, Gunther / Geisler, Oliver (Hg.): Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Transcript Verlag, Bielefeld, 2009. S. 153-172.

Dornhof: Dorothea: „Herrschaftsbereiche des Dämonischen: Geschlecht – Sünde – Perversionen. Von der Bejahung, Verneinung und Vernichtung alles Zwielfichtigen“. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen. (Philosophicum Lech, Bd. I). Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1997. S. 76-110.

Erlenmeyer, Arvid: „Kollektiv Verdrängtes und Fremdenfeindlichkeit“. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991. S. 117-130.

Foucault, Michel: „Das Subjekt und Macht“. In: Dreyfus, H.L. / Rabinow, P.: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Frankfurt / Main, 1987. S. 243-261.

Foucault, Michel: „Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus.“ In: Reinfeldt, Sebastian / Scharz, Richard / Foucault, Michel (Hg.): Bio-Macht. Duisburg, 1993. S. 27-52.

Friedrich, Hans-Edwin: „Androiden, Roboter, Kyborgs und künstliche Intelligenzen. Die literarische Reflexion der Interaktion von Mensch und Maschine“. In: Schmidinger, Heinrich / Sedmak, Clemens (Hg.): Der Mensch – ein „animal rationale“? Vernunft – Kognition – Intelligenz. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004. S. 124-139.

Gerstenfeld, Christine: „Infantile Sexualität in Alien von Ridley Scott“. In: Wohrab, Lutz (Hg.): Filme auf der Couch. Psychoanalytische Interpretationen. IMAGO Psychosozial-Verlag, Gießen, 2006. S. 23-36.

Gould, Jeff: „The Destruction of the Social by the Organic in Alien“. In: Science Fiction Studies. Vol. 7, 1980. S. 282-285.

Goldmann, Stefan: „Wilde in Europa. Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung“. In: Theye, Thomas (Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985, S. 243-269.

Habermas, Jürgen: „Résumé“. In: Ditfurth, v. Hoimar (Hg.): Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Thieme Verl., Stuttgart, 1965. S. 124-129.

Hickethier, Knut: „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“. In: Karpf, Ernst (Hg.): Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg, 1995. S. 21-40.

Hitzler, Ronald / Barth, Daniel: „Die Ripley-Saga. Eine lebensweltliche Perspektive zur Alien-Trilogie“. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse. Nomos Verl.-Ges., Baden-Baden, 1996. S. 57-68.

Hofmann, Wilhelm: „Nichts ist so unterhaltend wie der Untergang der Welt. Überlegungen zur Risikokommunikation in Katastrophenfilmen“. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse. 1. Aufl., Nomos Verl.-Ges., Baden-Baden, 1996. S. 159-193.

Kappelhoff, Hermann: „Kino und Psychoanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Aufl., Bender Verlag, Mainz, 2003. S. 130-159.

Kavanagh, James H.: „Feminism, Humanism and Science in Alien“. In Kuhn, Annette (Hg.): *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London / New York, 1990. S. 73-81.

Kirsner, Inge: „Der/die oder das Böse? Über geschlechtliche Rollenzuschreibungen des Bösen im Film“. Kuhlmann, Helga / Schäfer-Bossert Stefanie (Hg.): *Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2006. S. 43-55.

König, Jan C. L.: „Der Fluch der bösen Tat. Akzeptanz und Diskurs des menschenähnlichen Roboters in Fiktion und Realität“. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Das Böse heute. Formen und Funktionen*. Wilhelm Fink Verl., München, 2008. S. 283-293.

Kutschinski, Salek: „Wie habe ich mich *Melancholia* angenähert? – Rückblick auf eine persönliche Rezeptionsgeschichte“. In: Zwiebel, Ralf / Blothner, Dirk (Hg.): *Melancholia. Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2014. S. 146-154.

Lem, Stanislaw: „Roboter in der Science Fiction“. In: Barmeyer, Eike: *Science Fiction*. München, 1972, S. 163-185.

Munz, Regine: „Banalität des Bösen – Erzählen vom Bösen. Der Beitrag Hannah Arendts“. In: Kuhlmann, Helga / Schäfer-Bossert, Stefanie (Hg.): *Hat das Böse ein Geschlecht?* S. 109-117.

Nagl, Ludwig: „Film and self-knowledge“. *Philosophische Reflexionen im Anschluss an Cavell und Mulhall*. In: Ders. (Hg.): *filmdenken / thinkingfilm*. Synema, Wien, 2004. S. 31-46.

Piegler, Theo: „Einleitung“. Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film. In: Ders. (Hg.): Das Fremde im Film. Psychoanalytische Filminterpretationen. Psychosozial-Verlag. Gießen, 2012. S. 7-20.

Pollig, Hermann: „Exotische Welten – Europäische Phantasien“. In: Ders. (Hg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins. Edition Cantz, Stuttgart 1987. S. 16-23.

Okano, Haruko K.: „Das Böse und die Genderproblematik im kulturellen Kontext Japans“. In: Kuhlmann/ Schäfer-Bossert Stefanie (Hg.): Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2006. S. 82-88.

Rall, Veronika: „Die Dyade. Ripley Inside Out“. In: Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Künstliche Menschen. Manische Maschinen - Kontrollierte Körper. Jovis, Berlin, 2000. S. 177-180.

Recki, Birgit: „Überwältigung und Reflexion“. Der Film als Mythos und als Kunst. In: Nagl, Ludwig (Hg.): Filmdenken / thinkingfilm. Synema – Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2004. S. 71-91.

Robertson, Robbie: „Narrative sources of Alien“. In: Orr, John / Nicholson, Colin: „Cinema and Fiction“. New Modes of Adapting, 1950-1990. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992. S. 171-179.

Sartelle, Joseph: „Hollywood-Blockbuster. Träume und Katastrophen“. In: Nowell-Smith: Geschichte des internationalen Films. Metzler, Stuttgart/Weimar, 1998. S. 469-480.

Sobchak, Vivian: „The Virginity of Astronauts. Sex and the Science Fiction Film“. In: Kuhn: Alien Zone. S. 103-115.

Sobchack, Vivian: „Der fantastische Film“. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Metzler, Stuttgart/Weimar, 1998. S. 282-289.

Schulz, Walter: „Das Problem der Angst in der neueren Philosophie“. In: Dittfurth, v. Hoimar (Hg.): Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Thieme Verl., Stuttgart, 1965. S. 1-23.

Schütz, Alfred: „Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch“. In: Brodersen, Arvid (Hg.): Gesammelte Aufsätze. 2. Studien Zur Soziologischen Theorie. Nijhoff, Den Haag, 1972. S. 53-69.

Strasser, Peter: „Ist das Böse ein Mangel an Gutem? Zur Aktualität der Privationstheorie“. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen. (Philosophicum Lech, Band I) Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1997. S. 36-75.

Vogel, Andreas: Gesellschaftliche Hintergründe der 70er und 80er Jahre – Zum Problem des Wertewandels. In: Faulstich, Werner / Vogel, Andreas (Hg.): Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. 1. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft. Wissenschaftler-Verlag, Bardowick, 1991. S. 10-20.

Waldenfels, Bernhard: „Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie“. In: Waldenfels, Bernhard / Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik. (Bd. 32), Wilhelm Fink Verlag, München, 1998. S. 35-49.

8.3.3. Zeitschriften und Zeitungsartikel

Blick, Ilsa J.: "Alien within, Aliens without: The primal scene and the return to the repressed". *American Imago* 45(3), 1988, S. 337-354.

Böckler, Annette: „Das Zeichen in den Wolken. Die bunte Geschichte eines farbigen Symbols“. In: *Christsein heute*, 04.01.1998. Witten, 1998.

Erdheim, Mario: „Das Eigene und das Fremde“. *Psyche* 46(8), 1992. S. 730-744.

Erlenmeyer, A.: „Das kannibalische Phantasma – eine Annäherung“. In: *Zeitschrift für Analytische Psychologie* 19/3, 1988.

Horst, Sabine: „Ripley 8.0 – Im Universum der Zwitterwesen: Jean Pierre Jeunet inszeniert ‚Alien – Die Wiedergeburt‘“. In: *Frankfurter Rundschau*. Feuilleton. Samstag, 27.11.1997

Jentsch, Ernst.: „Zur Psychologie des Unheimlichen“. *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 1906, Nr. 22 und 23.

Taubin, Amy: *Invading Bodies – Aliens³ and the trilogy*. In: *Sight and Sound*. Juli 1992, S. 8-10.

Telotte, J.P.: „Human artifice and the Science Fiction Film“. In: *Film Quarterly* 36, Nr.3, 1983, S. 44-51.

Winkler Willi: „Glibber und Gloria – Der zweite ‚Aliens‘-Film im Kino“. In: *Die Zeit* vom 28.11.1986.

8.3.4. Internetquellen

Alien: The Origins of Giger's Xenomorph: https://www.youtube.com/watch?v=fuOtTH_31Fk
(Letzter Stand: 15.12.2017)

Archiv des AFI: Die 100 schrecklichsten Monster und Bösewichte der Filmgeschichte:
<https://web.archive.org/web/20071023071414/http://www.afi.com/tvevents/100years/handv.aspx>
(Letzter Stand: 15.12.2017)

Bambi-Alien v. H. R. Giger:

<http://4.bp.blogspot.com/-3-9PGWLv4g4/U1E9aHV5QTI/AAAAAAAAAKy4/1sMg0olHsCQ/s1600/hr-giger-bambi-burster.jpg> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Bug hunt:

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bug%20hunt> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Der Höllensturz der Verdammten ("Das kleine Jüngste Gericht"), um 1619, Öl auf Holz, 183 × 120 cm, München, Alte Pinakothek:

<https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/peter-paul-rubens/der-hoellensturz-der-verdammten> (Stand: 15.12.2017)

Director's commentary from Alien: The Director's Cut: https://www.youtube.com/watch?v=-EY_Sz1PzFQ (Letzter Stand: 15.12.2017)

Eindringling: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eindringling> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Facehugger-Entwurf von H. R. Giger (1977): https://art.vniz.net/giger/Giger-Alien_I_Facehugger_II.jpg (Letzter Stand: 15.12.2017)

Giger, H. R.: Official Homepage: <http://www.hrgiger.com/> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Hawking, Stephen: „Aliens kommen nicht in Frieden“:

http://www.focus.de/wissen/videos/aliens-kommen-nicht-in-frieden-hawking-warnt-darum-sollten-wir-auf-ausserirdische-signale-auf-gar-keinen-fall-antworten_id_5979925.html

(Letzter Stand: 15.12.2017)

Interview mit Ridley Scott über Alien Covenant: <http://www.tvmovie.de/news/alien-covenant-interview-mit-regisseur-ridley-scott-93785> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Interview mit Ridley Scott über Alien Covenant: <http://www.robots-and-dragons.de/news/112188-ridley-scott-alien-covenant-film-beantwortet-viele-fragen>

(Letzter Stand: 15.12.2017)

Märchenatlas: <http://www.maerchenatlas.de/maerchen-in-bildern/maerchen-in-bildern-schneewittchen/> (Letzter Stand: 15.12.2017)

NASA-Wissenschaftler: Außerirdische wären uns nicht freundlich gesinnt.

<http://www.shortnews.de/id/1092350/nasa-wissenschaftler-ausserirdische-waeren-uns-nicht-freundlich-gesinnt#> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Nottingham, Stephen: Genetisch modifiziertes Kino:

<http://www.blue-genes.de/textarchiv/nottingham.pdf> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Robnik, Drehli: Alien: Covenant – Ridley Scotts Bund mit dem Biest. In: spex.de, 24. April 2017: <http://www.spex.de/alien-covenant-ridley-scotts-bund-mit-dem-biest/> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Shelley, Percy Bysshe: Ozymandias:

<https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem1904.html> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Snowden, Edward: Warum wir nichts von Außerirdischen mitbekommen

<http://winfuture.de/news,88984.html> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Songtext: Resurrection Day von *Thunder*:

Songtext: <http://www.songtexte.com/songtext/thunder/resurrection-day-73747229.html>

(Letzter Stand: 15.12.2017)

Tögel, Christfried: Träume – Phantasie & Wirklichkeit. Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1987: <http://www.freud-biographik.de/traumb9.htm> (S. 126-152).

(Letzter Stand: 15.12.2017)

Vaas, Rüdiger: Angst. Essay. Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2000.

<http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/angst/641> (Letzter Stand: 15.12.2017)

Wüstenhagen, Claudia: Der Fluch der Neugier (ZEIT Online, 12.09.2016):

<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/05/psychologie-experimente-vernunft-neugier>

(Letzter Stand: 15.12.2017)

Xenomorph: <https://www.duden.de/rechtschreibung/xenomorph> (Letzter Stand: 15.12.2017)

8. Anhang

8.1. Alien: Covenant – Interview mit Regisseur Ridley Scott



Abbildung 53: Der Schöpfer des "Aliens": Ridley Scott verrät uns 38 Jahre nach dem ersten Teil der legendären Sci-Fi-Saga, wie die brutalschöne Kreatur tatsächlich erschaffen wurde! Getty Images

Der "Alien"-Schöpfer ist zurück: Warum "Alien: Covenant" für Regisseur Ridley Scott ein Herzensprojekt war, verrät er im Interview mit TV-Movie.de

Wenn man sich die Action, den Terror und die unbändige Wucht von "Alien: Covenant" vor Augen führt, kann man kaum glauben, dass sich Ridley Scott mit knapp 80 Jahren immer noch diesem alptraumhaften Sci-Fi-Trip verschrieben hat. Seine unglaubliche Beziehung zu den schaurig-perfekten "Alien"-Wesen geht aber immerhin fast 40 Jahre zurück – mit "Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt" feierte Scott 1979 den endgültigen Durchbruch als Regisseur und startete eine beispiellose Hollywood-Karriere.

In "Alien: Covenant", der eigentlichen Fortsetzung des "Alien"-Spinoffs "Prometheus", beantwortet uns der Regie-Maestro endlich, wie sich die unheimlichen Alien-Kreaturen tatsächlich zu den perfekten Killer-Maschinen entwickelt haben, die uns schon unzählige schlaflose Nächte beschert haben. Dass Ridley Scott noch immer nicht vor den ganz großen Fragen des Kinos ausweicht, bewies er uns auch im Exklusiv-Interview in Berlin zum Start seines neuen "Alien"-Abenteuers. Eine Filmkritik zu "Alien: Covenant" findet ihr ebenfalls auf TV-Movie.de TVMovie.de: Seit fast 40 Jahren sind Sie mit der „Alien“-Saga verbunden. Zuletzt haben Sie „Der Marsianer“ gemacht.

Glauben Sie eigentlich an anderen Leben da draußen im Universum?

Ridley Scott: Absolut. Mit Sicherheit sogar. Ich glaube seit 30 Jahren daran und dachte zwischenzeitlich es ginge nur Tom Cruise und mir so (lacht). Ich hoffe nur, dass wir die High-End-Variante der Evolution sind. Wenn wir im Universum nämlich nur die "Neandertaler" sind, haben wir ein verdammtes Problem!

War der große Clou des "Aliens" damals, dass es einfach so realistisch wirkte, weil es ganz anders war, als alles andere zuvor?

Das ist ja die unglaubliche Schwierigkeit, wenn man so etwas designet. Und dafür muss ich natürlich H.R. Giger danken. Ich habe damals sein Buch "Necronomicon" in die Hand bekommen. Etwa in der Hälfte ist ein Profilbild des "Aliens" zu sehen und ich war einfach nur begeistert. Diese Kreatur ist einfach nur eine "Schönheit".



Simon Lauer

@SimonCLauer

H.R. Giger, another one of my favorite artists, the mind behind the aesthetic of the Alien franchise.

01:38 - 3. Mai 2017



Wie wichtig waren die Einflüsse von H.R. Giger für den neuen Film?

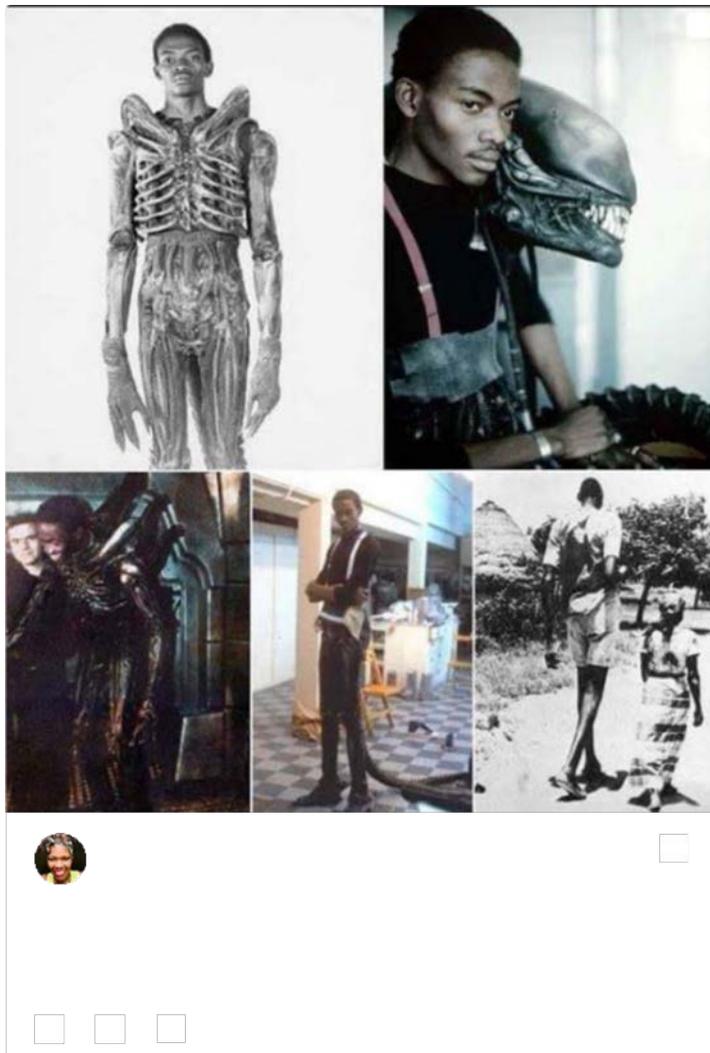
Für mich ist er immer noch ein sehr wichtiger Einfluss. Mittlerweile glaube ich, dass der große Erfolg von "Alien" vor allem der Einzigartigkeit seiner Kreatur zu verdanken ist. Ich hatte damals ein großartiges Cast und wirklich beeindruckende Sets - aber ohne eine glaubwürdige Kreatur hätte der Film nicht funktioniert.

H.R. Giger gilt ja als sehr verschlossener Künstler: Wie sind Sie ihm damals begegnet?

Ich bin nach Zürich geflogen, um ihn in seinem Haus zu treffen. Wir haben stundenlang geredet und ab einem gewissen Punkt hat er mir wohl vertraut. Wie sie vielleicht wissen, leidet er unter einer enormen Flugangst. Wir mussten ihn dann nach London per Zug kommen lassen (lacht). Er hat dann tatsächlich über einem Pub gewohnt und war zehn Monate lang am Set dabei. Es war einfach großartig. Er ist ein sehr seltsamer, aber unglaublich angenehmer Mensch.

Damals hatten Sie noch nicht die Möglichkeit mit Computereffekten zu arbeiten: Vermissen Sie heute noch ein wenig die alte Schule der Tricktechnik?

Nein, gar nicht. Es war furchtbar. Wir hatten einen Typen in einem Gummianzug - das war einfach eine Katastrophe. Er hat seine Sache zwar unglaublich gut gemacht und war äußerst geduldig, aber der Grund warum so wenig vom Alien im ersten "Alien"-Film zu sehen ist, war eben die Tatsache, dass es sich um einen Typen im Gummianzug handelt.



Dance CultuRise™
@ZumbaWithSophia

#BolajiBadejo, the 7'2" (218 cm) actor who played the title role in the movie #Alien in 1979

23:43 - 19. März 2017

Es gab mehrere Clips, die die Brücke zwischen "Alien: Covenant" und "Prometheus" schlagen und nur im Vorfeld online zu sehen waren. Haben Sie die Szenen im fertigen Film rausgeschnitten? Oder war das von Anfang an geplant?

Es war einfach eine andere Art, wie wir den Film bewerben wollten. Es wird so viel Geld in Fernsehwerbung investiert - teilweise frisst die weltweite Werbung für Blockbuster dieselbe Menge an Geld wie die Produktionskosten eines ganzen Films. Das Internet ist als Werbeplattform hingegen kostenlos. Während wir den Film gedreht haben, kam uns die Idee für diesen kurzen Clip mit "Michael Fassbender". Wir haben den Film nicht einmal erwähnt. Wir wollten die Leute einfach neugierig machen. Wir haben dann 2-3 Clips in dieser Art gedreht und nicht einmal erwähnt, um was es sich genau handelt. Per Twitter hat das eine massive Reaktion ausgelöst - so habe ich den Film dann an die Leute "verkauft".

Es gibt eine Szene am Ende des Films, in der David dasselbe sagt wie Rutger Hauer

zu Harrison Ford in "Blade Runner".

Diese Szene ist natürlich absichtlich im Film. Das erinnert mich daran, dass Rutger damals die letzte Rede in "Blade Runner" selbst geschrieben hat. Es war ein Uhr Nachts, mein letzter Tag am Set und plötzlich sagt mir jemand, ich soll zu Rutger in seinen Wohnwagen gehen. Er meinte dann zu mir: "Ich habe eine Rede verfasst."

Und ich antworte entsetzt: "Um diese Uhrzeit?" Er meinte, aber ich soll einfach zuhören. Und es war tatsächlich die Rede, die es am Ende in den Film geschafft hat.



Abbildung 54: Michael Fassbender ist zurück in "Alien: Covenant" 20th Century Fox

entschieden. Ich bin aber sehr glücklich darüber, dass Denis Villeneuve den Film macht.

"Alien: Covenant" provoziert auch die Frage, ob die Menschheit es überhaupt verdient hat zu überleben. Was ist ihre Meinung dazu?

Es ist eine sehr drastische Konklusion. Wenn man sich allerdings die Entwicklung der letzten Jahrhunderte anschaut und sich vor Augen führt, dass wir einfach überhaupt nichts dazugelernt haben, dann steckt eine gewisse Wahrheit in der Aussage. Mehr denn je werden unzählige Kriege aufgrund von Religion ausgefochten. Für Wasser wird mittlerweile gekämpft. Und der Krieg für Treibstoff ist auch nicht mehr auszuschließen. Haben wir seit dem Mittelalter irgendetwas gelernt? Ich denke nicht! Was in Aleppo passiert ist, ist mindestens genauso brutal, wie die schlimmsten Gemetzel im Mittelalter.

Warum ist Science-Fiction bzw. der Weltraum so prädestiniert dafür, um über die Rolle der Menschheit oder der grundlegenden Fragen der menschlichen Existenz zu diskutieren?

Der Weltraum ist so eine Leere. Und die Religion hat uns gelehrt uns schuldig zu fühlen. Ich glaube zwar selbst



Abbildung 55: Der Horror ist zurück! 20th Century Fox

Warum haben sie sich entschieden "Blade Runner 2049" nicht selbst zu machen?

Als ich die Geschichte entwickelt habe, habe ich das hauptsächlich für mich gemacht. Gemeinsam mit Hampton Fancher. Dann habe ich Michael Green an Bord gebracht, der die 100-seitige "Novella" in ein Drehbuch bringen sollte. Er hat monatelang daran gearbeitet. Ich habe ehrlich gesagt nicht mit dem Erfolg von "Prometheus" gerechnet. Und dann stand die Entscheidung im Raum, ob ich "Alien: Covenant" oder "Blade Runner 2049" mache - und ich hab mich für Alien

nicht mehr an Gott, aber fühle mich immer noch unglaublich schuldig - und weiß nicht einmal wofür! Ich werde es aber nicht los. Man hat das einfach seit seiner Kindheit in der DNA. Die Logik, dass etwas da draußen sein muss, eine Kraft, die viel weiter und mächtiger ist als wir, macht für mich Sinn. Das erinnert mich an Stanley Kubricks "2001": Ein Affe wacht eines Morgens auf und entdeckt einen schwarzen Monolithen. Der Affe fasst ihn an - und nimmt am gleichen Tag noch einen Knochen zuhilfe, um eine Antilope damit zu töten. Evolution hat ihn gelehrt, was ein Werkzeug bzw. eine Waffe ist. Das ist eine massive Idee. Damit können

wir arbeiten.

Wenn sie ein Szene rauspicken müssten, die die Essenz von "Alien: Covenant" beschreibt, welche wäre es?

Es wäre wohl diese eine Szene im Landungsschiff, in der Amy und Canner von der Alien-Kreatur terrorisiert werden und völlig ausrasten.

Donnerstag, 18. Mai 2017 Stars
Interview & Text: David Rams

Quelle: <http://www.tvmovie.de/news/alien-covenant-interview-mit-regisseur-ridley-scott-93785>

8.2. Ridley Scott über Alien: Covenant - Der Film beantwortet viele Fragen



Abbildung 56: Alien Covenant (46:45-46-49)© 20th Century Fox

In einem neuen Interview mit Digital Spy spricht Ridley Scott über die Themen, die er mit seinem Prequel *Alien: Covenant* abhandelt. Die Ursprünge der ikonischen Kreaturen wurden in keinem der bisherigen Alien-Filme hinterfragt - und bewegten Scott schließlich zu einer Rückkehr zum Franchise. Schon in *Prometheus* (2012) wollte er dem Ursprung der Aliens nachgehen, bevor der Film schließlich eine ganz andere Richtung einschlug, als zuerst geplant.

Alien: Covenant knüpft zwar an die Ereignisse aus *Prometheus* an, richtet den Fokus jedoch wieder auf die Xenomorphs und beantwortet Fragen, die auch nach *Prometheus* weiter offen blieben.

"Keiner hat sich in den [anderen] drei Filmen jemals gefragt, woher [die Kreaturen] eigentlich kommen, das ist doch irgendwie lächerlich. [...] Wir haben *Prometheus* gemacht, der den Grundstein legt. *Covenant* baut auf *Prometheus* weiter auf. Wir wissen also jetzt, wer sie erschaffen hat und warum sie erschaffen wurden.

Der nächste verbindet auch die Handlungsstränge [aus *Alien* & *Prometheus*] und streift Themen wie Vergänglichkeit, Unsterblichkeit - und beantwortet die Frage, wer uns erschaffen hat und warum."

Scotts Glaube an eine Schöpfung hat die inhaltliche Richtung in *Prometheus* und *Alien: Covenant* maßgeblich beeinflusst:

"Wir sind kein biologischer Unfall. Ich glaube schon, dass da eine Art Entscheidung getroffen wurde. Ich glaube an eine höhere Macht. Wenn man sie Gott nennen möchte, dann ist es Gott."

Das Kolonieraumschiff *Covenant* landet auf einem paradiesisch anmutenden Planeten, der sich jedoch schnell als gefährlicher Ort herausstellt. Auf dem Planeten treffen die Kolonisten auch auf David, dem vermeintlich einzigen Überlebenden der gescheiterten *Prometheus*-Expedition.

von Sebastian Lorenz | 03.01.2017 - 13:57

Quelle: <http://www.robots-and-dragons.de/news/112188-ridley-scott-alien-covenant-film-beantwortet-viele-fragen>

LEGENDE

A	Alien
As	Aliens
A3	Alien ³
AR	Alien Resurrection

P Prometheus

AC Alien Covenant

th. v. theatrical version

spec. ed. special edition

dir. c. director's cut

dt. deutsch

Hervorh. Hervorhebung

Anm. Anmerkung