media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Vera Cuntz-Leng

Kalkulierter Schrecken. Standardsituationen in der Alien-Filmreihe

2007

https://doi.org/10.25969/mediarep/24212

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Cuntz-Leng, Vera: *Kalkulierter Schrecken. Standardsituationen in der Alien-Filmreihe*. Remscheid: Gardez!-Verlag 2007 (Filmstudien 55). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/24212.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Die vier *Alien*-Filme sind jeder für sich Meilensteine des Science-Fiction-Kinos, mit denen sich die Filmwissenschaft intensiv beschäftigt hat. Diese Studie ergänzt den Forschungsstand um eine neue Methode, nämlich die Betrachtung der Filme anhand von Standardsituationen, und berücksichtigt zusätzlich AVP: *Alien vs. Predator*.

Standardsituationen sind archetypische Sequenzen, die im Kino ständig neu komponiert und variiert werden und aus denen sich die dramaturgische Struktur eines Films zusammensetzt. Dieser Band beschäftigt sich mit vier exemplarischen Standardsituationen, die sich in jedem der fünf *Alien*-Filme wiederholen: gemeinsames Essen, Geburt, medizinische Untersuchung und finaler Zweikampf. Die *Alien*-Filme eignen sich gerade deshalb gut für diese Form der Untersuchung, weil sie alle von einem jeweils anderen Zeitgeist und Regisseur – Ridley Scott, James Cameron, David Fincher, Jean-Pierre Jeunet und Paul W. S. Anderson – geprägt sind, deren Motivik und Stil auf diese Weise entschlüsselt werden kann. Die Analyse der Inszenierung von Standardsituationen zeigt außerdem, wie der filmische Schrecken bewusst intendiert und kalkuliert wird.

Vera Cuntz

(*1979) studierte in Mainz, Marburg und Wien Film- und Theaterwissenschaften. Mit der vorliegenden Arbeit erlangte sie 2007 den Magistergrad am Institut für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, wo sie derzeit auch promoviert. Sie arbeitete außerdem als freie Filmjournalistin, Tanz/Theaterdramaturgin und als Discjockey.

ISBN 978-3-89796-191-3

gardez ! verlag

Kalkulierter Schrecken

Vera Cuntz

Filmstudien 55

Vera Cuntz

gardez ! verlag

Kalkulierter Schrecken

Standardsituationen in der *Alien*-Filmreihe

Inhaltsverzeichnis

I. Vorbemerkung 7

II. Einleitung 8
II.1 Zum Inhalt der *Alien*-Filme 11

III. Zu Standardsituationen im Kino 13

IV. Standardsituationen in der *Alien*-Filmreihe 17
IV.1 Geburt 17
IV.1.1 Der gebärende Mann in *Alien* 22
IV.1.2 Geburt als Alptraum in *Aliens* 25
IV.1.3 Parallelität von Geburt und Tod in *Alien³* 28
IV.1.4 Technisierte und natürliche Geburten in *Alien: Resurrection* 33
IV.1.5 Geburt als Cliffhanger in *AVP: Alien Vs. Predator* 36
IV.1.6 Zusammenfassung: Geburt in der *Alien*-Filmreihe 38

IV.2 Die gemeinsame Mahlzeit 40
IV.2.1 „Familienessen“ in *Alien* 44
IV.2.2 Die Zweiklassengesellschaft in *Aliens* 48
IV.2.3 Der Gefängnis-Speisesaal in *Alien³* 53
IV.2.4 Die Raubtierfütterung in *Alien: Resurrection* 56
IV.2.5 Verlust der Sozialisation in *AVP: Alien vs. Predator* 59
IV.2.6 Zusammenfassung: Die gemeinsame Mahlzeit in der *Alien*-Filmreihe 60

IV.3 Medizinische Untersuchung 62
IV.3.1 Die Krebsmetapher in *Alien* 66
IV.3.2 Posttrauma-Patientinnen in *Aliens* 70
IV.3.3 Medizinische Endzeitvisionen in *Alien³* 74
IV.3.4 Die *Frankenstein*-Parabel in *Alien: Resurrection* 78
IV.3.5 Halbgott in Chrom in *AVP: Alien vs. Predator* 82
IV.3.6 Zusammenfassung: Medizinische Untersuchung in der *Alien*-Filmreihe 85

IV.4 Finaler Zweikampf 86
IV.4.1 Die weibliche Tücke in *Alien* 89
IV.4.2 Das Duell der Mütter in *Aliens* 92
IV.4.3 Der Feind im eigenen Körper in *Alien³* 96
IV.4.4 Das evolutionäre Opfer in *Alien: Resurrection* 99
IV.4.5 Die Mutprobe in *AVP: Alien vs. Predator* 102
IV.4.6 Zusammenfassung: Finaler Kampf in der *Alien*-Filmreihe 104

V. Exemplarische Schlaglichter auf die Regisseure der *Alien*-Filme 106
V.1 Hungry Women 106
V.2 Traumfabrik Cameron 109
V.3 Apocalyptic Sinners 111
V.4 Cinéma Grotesque 114
V.5 Pulp-Science-Fiction 117

VI. Fazit 120

VII. Anhang 122
VII.1 Bibliografie 122
VII.1.1 Eigenveröffentlichungen 122
VII.1.2 Aufsätze in Sammelbänden 125
VII.1.3 Zeitschriften- und Zeitungsaufsätze 127
VII.1.4 Internetquellen 128
VII.2 Filmografie 130

I. Vorbemerkung

Die *Alien*-Filme zählen wahrscheinlich zu den meist diskutierten und analysierten Mainstreamproduktionen Hollywoods der letzten 25 Jahre. Sowohl bei Publikum und Filmkritik, als auch in der Wissenschaft stießen die Filme – vor allem in der Genderforschung – auf immenses Interesse und Resonanz. Den Versuch zu wagen, sie aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten, stellte eine große Herausforderung dar. Doch meine anfänglichen Befürchtungen, der Forschungsstand könne nicht mehr erweitert werden, wurden rasch zerstreut, da sich die Standardsituationen als ein nützliches Instrument entpuppten, die Filme detaillierter unter die Lupe zu nehmen. Mosaiksteinen gleich fügen sich Standardsituationen zu einem Gesamtbild zusammen, die die Filme in einen größeren Zusammenhang mit der Arbeit ihrer Regisseure setzen. So wurde es mir besonders wichtig, nachzuweisen, dass die Analyse der Standardsituationen neue Facetten der Filme ans Licht bringen kann, obwohl der ein oder andere behaupten würde, es sei bereits alles gesagt.

Zahlreiche Personen standen mir während der Entstehung dieses Buches zur Seite. In tiefem Respekt möchte ich Dr. habil. Susanne Marschall und Prof. Dr. Thomas Koebner für die intensive Förderung meiner Studien, die enorme Unterstützung und die nützlichen Denkanstöße danken. Für meine ungebrochene Faszination für das Kino bin ich dem gesamten Institut für Filmwissenschaft der Universität Mainz zu großem Dank verpflichtet – vor allem Dott. Marisa Buovolo, Prof. Dr. Norbert Grob, Dr. Bernd Kiefer, Dr. Fabienne Liptay und Dr. habil. Marcus Stiglegger.
Michael Itschert vom *Gardez! Verlag* danke ich für die gute Zusammenarbeit und Rudi Weidmann für das Layout des Buches.
Außerdem möchte ich Christof für konstruktive und kontroverse Diskussionen danken und seine starken Nerven in Krisensituationen. Ruth will ich für ihre Engelsgeduld, unkonventionelle Ideen und ihr orthografisches Adlerauge danken. Eva und Gwenny danke ich für die Unterstützung in der Anfangsphase und Huma für sein *Star Trek*-Wissen. Mein besonderer Dank gilt außerdem meinen Eltern, ohne deren wohlwollende Unterstützung die Entstehung dieser Arbeit kaum möglich gewesen wäre.

Vera Cuntz
Seeheim-Jugenheim, den 20.05.2007

II. Einleitung

> In Science-fiction-Filmen geht es nicht um Naturwissenschaft. Es geht in ihnen um die Katastrophe und damit um eines der ältesten Themen der Kunst. […] [Es geht] um die Ästhetik der Destruktion, um die seltsame Schönheit der rächenden Verwüstung, der Schaffung eines Chaos. Und die Bilder der Zerstörung sind es denn auch, die den Kern des guten Science-fiction-Films ausmachen.[1]

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.[2] Die Wiederholung oder Variation von bestimmten Sujets im Science-Fiction-Film ist altbekannt: Sowohl Remakes als auch Serien werden en gros produziert. Der ökonomische Erfolg solcher Produktionen ist ein markantes Indiz für das Bedürfnis des Publikums nach der Schreckensvision, mit der das Kino aufwartet. Durch die Wiederholungen wird der Lust an der Katastrophe ein besonderer Stellenwert eingeräumt.[3]

> As the threat of nuclear war diminished in the second half of the Cold War, as mutually assured destruction locked the superpowers in a static balance of terror, alien invasion and human annihilation waned as the dominant themes of science fiction narratives. Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey (1968)* is the obvious line of demarcation between the traditional and the modern. As deep background to the postclassical science fiction film, its influence is hard to overstate. Where pre-*2001* science fiction was targeted at teens, low-budget, technically primitive, and intellectually stunted, post-*2001* science fiction was mass marketed, well financed, state of the art, and intellectually challenging […].[4]

Die *Alien*-Filmreihe ist vielleicht der Inbegriff der persönlichen Katastrophe im Post-*2001*-Science-Fiction-Kino. Der außerirdische Gegner ist ein Monster aus den Alpträumen des Zuschauers und keine globale Bedrohung mehr durch die außerirdische Invasion. In der Science-Fiction manifestieren sich wie in keinem anderen Genre unsere Ängste – vor der Zukunft wie auch vor der Gegenwart.

---

[1] Sontag, 1980, S. 235.
[2] Vgl. Rowlands, 2004, S. 207.
[3] Vgl. Kierkegaard, 2000, S. 22/23.
[4] Doherty, 1996, S. 182.

Die *Alien*-Reihe besteht aus vier Filmen, die alle von unterschiedlichen Regisseuren inszeniert wurden: Ridley Scotts Weltraumgruselfilm *Alien* (1979), James Camerons actiongeladene Vietnam-Parabel *Aliens* (1986)[5], David Finchers post-apokalyptisches Leinwanddebüt *Alien³* (1992) und Jean-Pierre Jeunets synthetische Vision des neuen Menschen in *Alien: Resurrection* (1997). Die Hauptdarstellerin Sigourney Weaver in der Rolle der Ripley bildet jedoch eine durchgängige Konstante.
Außerdem soll im Rahmen dieses Bandes Paul W. S. Andersons Film *AVP: Alien vs. Predator* (2004) (im Folgenden mit „*AVP*“ abgekürzt) gleichwertig mit den anderen Filmen betrachtet werden. *AVP*, der bisher in der Filmwissenschaft nahezu unberücksichtigt blieb, ist im eigentlichen Sinne kein offizieller Teil der Reihe, aber funktioniert – wie sich nachfolgend zeigen wird – durchaus als Prequel zur *Alien*-Serie.
Als Fundament der Filmanalyse dient die filmische Maßeinheit der Standardsituation – ein recht junger Forschungsansatz der Filmanalyse, der in Kapitel III eingehender beschrieben werden wird. Denn nicht nur Geschichten und Themen werden im Kino immer wieder aufgegriffen und variiert, es gibt naturgemäß auch bestimmte Situationen, die in abgewandelter Form immer wieder auftauchen. Im Rahmen dieses Bandes sollen anhand von vier Standardsituationen die Gemeinsamkeiten, Unterschiede und bestimmte Weiterentwicklungen der spezifischen Themenkomplexe in den *Alien*-Filmen herausgearbeitet werden. Diese fünf Filme eignen sich dafür besonders gut, weil sie im ersten Moment recht homogen erscheinen, da dasselbe Thema nur weiterentwickelt und eine zusammenhängende Geschichte in Form einer Serie erzählt wird. Dennoch kann jeder Film auch für sich allein stehen. Anhand der Standardsituationen soll bewiesen werden, dass die *Alien*-Filme durchaus sehr unterschiedlich und alle vom individuellen Stil ihres Regisseurs geprägt sind. Es soll außerdem beleuchtet werden, inwiefern die Art der Inszenierung einer Standardsituation Rückschlüsse auf die Motivationen des Regisseurs zulässt und inwiefern der einzelne Film als Dokument seiner Entstehungszeit zu werten ist. Im Laufe der Betrachtung soll sich herauskristallisieren, wie das Instrument ‚Standardsituation’ in diesem Fall sinnvoll für die Filminterpretation zu verwenden ist.

---

[5] Allen folgenden Betrachtungen liegt allerdings die Special Edition des Films von 1992 zugrunde.

Um möglichst viele Vergleichspunkte zwischen den fünf Filmen zu erhalten, wurden als dramaturgische Instanzen Standardsituationen ausgewählt, die sich in allen Filmen wiederholen: die Geburt, die gemeinsame Mahlzeit, die medizinische Untersuchung und der finale Kampf. Einleitend wird jeweils eine kurze Einführung zur Bedeutung der spezifischen Standardsituation für das Kino gegeben.

II.1 Zum Inhalt der *Alien*-Filme

In Ridley Scotts ***Alien*** geht es um die Besatzung des Raumfrachters *Nostromo*, die auf dem Flug zur Erde ein fremdes Notsignal empfängt. Die *Nostromo* landet auf dem Planeten, von dem das Signal abgeschickt wird und eines der Crewmitglieder (John Hurt als Kane) wird von einem fremden Organismus befallen. Schließlich schlüpft ein Außerirdischer aus seinem Brustkorb, wächst in rasender Geschwindigkeit heran und dezimiert unaufhörlich die Besatzung des Raumschiffes bis nur noch Ripley übrig ist, der es dann auch gelingt, das Alien zu besiegen.
In ***Aliens*** wird Ripley zufällig nach über fünfzig Jahren von einer Raumpatrouille gefunden. Sie erfährt, dass der Planet, auf dem sie mit ihrer Crew das Alien entdeckte, inzwischen von Landentwicklern bewohnt wird. Als die Funkverbindung zu dem Planeten abbricht, wird Ripley zusammen mit einer Gruppe Marines im Auftrag der Firma Weyland-Yutani auf den Weg geschickt. Die einzige Überlebende auf LV-426 ist das kleine Mädchen Newt (Carrie Henn) – abgesehen von einer riesigen Übermacht an Aliens und einer eierlegenden Alien-Königin. Die Soldaten können nur wenig gegen die Monster ausrichten, und so bleibt nur die nukleare Auslöschung des Planeten. Doch die Alien-Queen kann sich auf das fliehende Raumschiff retten, und Ripley bezwingt sie in einem finalen Duell.
David Fincher lässt in ***Alien³*** den rettenden Raumgleiter aus *Aliens* auf den Gefängnisplaneten Fury 161 abstürzen. Ripley ist die einzige Überlebende; Newt, der Marine Hicks (Michael Biehn) und der Android Bishop (Lance Henriksen) konnten nicht gerettet werden. Die allesamt männlichen Bewohner von Fury 161 leben in einer religiösen Gemeinschaft, und als klar wird, dass mit Ripley auch eines der Aliens auf den Planeten gelangt ist, erwarten sie die Apokalypse. Wieder gelingt es Ripley, das Alien zu besiegen, doch sie muss erkennen, dass sich in ihrem Körper eine Alien-Queen eingenistet hat. Statt sich den Abgesandten von Weyland-Yutani auszuliefern, wählt Ripley am Ende des Films den Freitod.
In ***Alien: Resurrection*** wird Ripley aus ihrem eigenen Blut geklont, um den Fetus der Alien-Queen extrahieren zu können. Ripley-Klon Nr. 8 bleibt quasi als Abfallprodukt am Leben. Eine Gruppe von Raumpiraten beliefert die Forschungsstation mit entführten Menschen, die als Wirte für die Aliens gedacht sind. Die Wissenschaftler verlieren die Kontrolle, und

die Aliens jagen mordend durch die Station, während die Alien-Queen ein neues Wesen – einen Hybrid aus Alien und Mensch – gebiert, da sich ihre genetischen Informationen mit denen von Ripley vermischt haben. Auch der Ripley-Klon trägt alienhafte Züge und kann sich mit deren Hilfe schließlich von dem Hybrid-Wesen befreien. Gemeinsam mit den überlebenden Raumpiraten reist Ripley zur Erde.

AVP: Alien vs. Predator ist streng genommen kein offizieller Teil der Reihe, sondern vielmehr ein Konglomerat aus zwei unterschiedlichen Science-Fiction-Serien, nämlich *Alien* und *Predator*[6], wobei der Film als Prequel für *Alien* und als Sequel für *Predator* gleichermaßen funktioniert. Während der *Alien*-Quadrilogie[7] wird der Zuschauer konsequent im Dunkeln gelassen, in welcher Zeit die Filme spielen sollen. In *AVP* wird ein alternatives Universum erschaffen, das in der Gegenwart des Films, im Jahr 2004, anzusiedeln ist. Um eine Parallelwelt handelt es sich deshalb, weil keine der Figuren Kenntnis der *Alien*-Filme besitzt.

Ein Satellit von Weyland Industries entdeckt ein sonderbares Wärmefeld unter dem Eis der Antarktis. Verschiedenste Experten und Wissenschaftler werden zusammenbeordert, um dieses Phänomen zu erforschen. Sie entdecken eine Pyramide, die sich als Brutstätte von Aliens entpuppt. Doch kurz darauf treffen andere Außerirdische ein – die Predators – und die Jagdsaison ist eröffnet. Da die Menschen aber die Waffen der Predators aus dem Tempel rauben, werden die Aliens in ihrer zahlenmäßigen Übermacht zu einer tödlichen Bedrohung. Die Expeditionsleiterin Alexa Woods (Sanaa Lathan) überlebt als einziger Mensch die grausamen Übergriffe von Predators und Aliens und schließt sich mit dem letzten überlebenden Predator zusammen, um die Aliens zu bekämpfen. Sie können gemeinsam die Aliens besiegen, doch der Predator stirbt. Sein toter Körper wird im Raumschiff von den anderen Predators aufgebahrt, und in der letzten Szene des Films bricht ein neues Wesen – Hybrid aus Alien und Predator – aus seinem Brustkorb hervor.

---

[6] Die *Predator*-Reihe besteht bislang aus zwei Filmen: *Predator* (1987) und *Predator 2* (1990).

[7] Twentieth Century Fox Home Entertainment etablierten mit der Veröffentlichung der DVD-Box diesen Titel für die vier *Alien*-Filme. Nachfolgend wird der Einfachheit halber diese Bezeichnung verwendet werden, auch wenn es korrekterweise *Alien*-Pentalogie heißen müsste.

III. Zu Standardsituationen im Kino

Der Begriff ‚Standardsituation' stammt ursprünglich aus dem Vokabular von Mannschaftssportarten wie Fußball oder American Football und dient dort zur Beschreibung von oft wiederkehrenden Spielsituationen. Im Training werden diese Situationen, die nur durch eine Regelwidrigkeit und den damit einhergehenden Abpfiff durch den Schiedsrichter oder durch das Verlassen des Balls der Spielfeldbegrenzung herbeigeführt werden können – beispielsweise Frei- oder Eckstoß im Fußball – wiederholt und in wechselnden Aufstellungen der Spieler geübt, um eine optimale Erfolgsstrategie im Spiel zu ermitteln. Minimale Variationen des Spielverhaltens können einen entscheidenden taktischen Vorteil im Spiel bringen, da der Gegner die Spielzüge innerhalb der Standardsituation nicht im Detail vorausahnen kann.[8]
Für die Filmwissenschaft wurde der Begriff ‚Standardsituation' nutzbar gemacht, um die filmische Erzählkonstruktion anhand rhetorischer Formeln und wiederkehrender Strukturen klassifizieren und analysieren zu können. Dabei ist im Kino – analog zum Fußball – besonders die Betrachtung von normabweichenden Elementen innerhalb der Standardsituation aufschlussreich.

> Auf Anhieb also werden bei der Betrachtung von Standardsituationen die Abweichungen von der Norm greifbar – manchmal auch nur erspürbar, gleichsam in einer Art vagem Wissen um die Tradition und ihre immer wieder durch Abweichungen verschliffenen Normen. […] die Analyse ausgewählter Standardsituationen [kann] […] für den kultursoziologischen Blick Wirklichkeitsspuren ausleuchten lassen. In der Standardsituation kommt verdichtet der *Arbeitsprozess der Gruppe* zur Geltung, die den Film zustande bringt, gleichzeitig deren bewusster und unbewusster Versuch, der herkömmlichen Produktionsform einer Standardsituation eine spezifische, eine neue Nuance zu verleihen. In diesen Nuancen bricht gleichsam die Außenwelt, die gesellschaftliche Situation, soweit sie von einem Filmteam aufgenommen oder aufgegriffen werden kann, in das Werk ein.[9]

Die Standardsituation bietet also dem Regisseur oder dem gesamten Filmteam idealerweise die Möglichkeit, dem Film ihren individuellen Stempel aufzudrücken. Durch die intensive Vorprägung der Sehgewohnheiten des Publikums werden Variationen und Abweichungen intensiver wahrge-

---

[8] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Standardsituation.

[9] Koebner, 2003, S. 37.

nommen – und genau darin liegt die Möglichkeit der Standardsituation, dem Film eine unverwechselbare Note zu verleihen. Diese kleinen Nuancen sind es gerade, die im Kollektivgedächtnis des Publikums im Vergleich mit anderen, bereits bekannten Standardsituationen haften bleiben werden. Und diese kleinen Abweichungen von der Norm sind es ebenfalls, die Gegenstand der folgenden Analyse sein werden, um an ihnen Aufschlüsse über die Motivationen und den Stil eines Filmemachers erhalten zu können.
Die Unterschiede in der Inszenierung der gleichen Standardsituationen verraten eine Menge über den kulturellen Background des Regisseurs und seine gesellschaftliche Prägung. Es kann ermittelt werden, inwiefern das Werk sich auf bestimmte stilepochale oder nationale Filmtraditionen beruft und inwiefern innovative Ideen und Motive eingewoben werden.

> 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.[10]

Als übergeordente Kategorie zur Standardsituation funktioniert der so genannte Masterplot, der eine Standardsituation beschreibt, die zentrales Element des Erzählgefüges ist.[11] So werden beispielsweise für den Liebes-Plot[12] bestimmte Standardsituationen – wie etwa erste Begegnung, Kussszene und Liebesszene, Streit, Suche und Versöhnung – substantielle Elemente der Handlung sein.

> In einer Hinsicht ist der Plot wie ein Gefäß. Er hält alles zusammen. Nachdem man den Grundriß der Geschichte entworfen und die passenden Details hinzugefügt hat, kann man sie in das Gefäß Plot füllen, in dem sie erstarren wie Beton oder Gelee.[13]

Durch die Vielfalt von möglichen Standardsituationen lässt sich der Plot zahlreicher Filme auf eben diese Aneinanderreihung herunterbrechen. Die Vielfalt zeigt sich in nachfolgender Aufzählung exemplarischer Standard-

---

[10] Koebner, 2003, S. 38.
[11] Vgl. Koebner, 2002, S. 130.
[12] Vgl. Tobias, 1999, S. 235-252.
[13] Tobias, 1999, S. 31.

situationen: Erste Begegnung, Abschied, Verwandlung, Aufbruch und Suche, Fahrt/Passage/Reise, Heimkehr, Anklage und Verteidigung, Duell/Zweikampf/Wettstreit, Verfolgungsjagd, Mord, Schlacht, Katastrophe, Thrill- und Krisensituation, Rettung in letzter Minute, Geburt, medizinische Untersuchung, Operation, Sterbeszene, Gebet, Fest/Feier, gemeinschaftliches Essen, Familientreffen.[14]
Jedes Genre verfügt über spezifische Standardsituationen. So ist es naturgemäß zu erwarten, dass es beispielsweise in einem Western vermehrt zu Zweikampf-Situationen kommen wird, während in einem Horrorfilm Liebesszenen eine eher untergeordnete Rolle spielen werden. Das Science-Fiction-Filmgenre, in dem die *Alien*-Filme angesiedelt sind, verfügt bedingt durch seine variierenden Plots und diversen Überschneidungen mit anderen Genres über einen nur wenig kohärenten Stamm an typischen Standardsituationen. Standardsituationen, die im indirekten Zusammenhang mit zwei der Hauptthemen der Science-Fiction – die Auseinandersetzung mit dem Fremden und das Verhältnis zu Technologie und Wissenschaft – stehen, kommen vermehrt vor. Durch die Fantastik des Genres ist es jedoch möglich, diese Themen auf fast alle Standardsituationen zu übertragen. Beispielsweise kann die Standardsituation ‚Geburt' in konkretem Zusammenhang mit der feindlichen Bedrohung durch Außerirdische stehen, wie in Kapitel IV.1 dargelegt werden wird.

> Es ist nicht das Problem der Science Fiction, die Zukunft vorherzusehen […], es ist ihr Problem, die Gegenwart zu bewältigen. Sie tut dies, indem sie die Phänomene gesellschaftlicher Herrschaft, wie sie der Mittelstand erfährt, der Erfahrung des je Unbekannten und der Technologie isoliert und in pointierter Form „verlängert" in das, was man weniger eine hypothetische Zukunft als einen abstrakten Denk-Raum nennen könnte.[15]

Das Science-Fiction-Genre hat also die Möglichkeit, Probleme seiner Zeit in verschlüsselter Form mit fantastischen Mitteln darzustellen, ohne an Glaubwürdigkeit einzubüßen. Für die Standardsituation ergibt sich daraus der Vorteil unglaublicher Flexibilität in den Darstellungsmöglichkeiten.
In einem Mehrteiler wie der *Alien*-Filmreihe muss der Standardsituation eine entscheidende Bedeutung beigemessen werden. Im Gegensatz zu anderen Serien bilden die *Alien*-Filme eine „harmonious unity with a straight-through trajectory: growing organically, playing off one another,

---

[14] Vgl. Koebner, 2002, S. 130/131.
[15] Seeßlen/Jung, 2003, S. 42.

dependent on the previous episode for deep background and emotional wallop.“[16] Gerade durch die Betrachtung von einer im ersten Augenblick homogen wirkenden Filmreihe und unter Einbeziehung des kalkulierten Vorwissens des Publikums um die anderen Filme werden die feinen Nuancen, in denen sich die Inszenierung der Standardsituationen unterscheidet, umso auffälliger.

[16] Doherty, 1996, S. 183.

IV. Standardsituationen in der *Alien*-Filmreihe

IV.1 Geburt

> Die Schöpfungsmagie des weiblichen Körpers ist an sich schon ein Wunder. […] Die Frau als die magische Tür von der anderen Welt, durch die das Leben in diese Welt tritt, bildet ein natürliches Gegengewicht zur Tür des Todes, durch die es wieder abtritt. Man braucht darin keine Theologie zu sehen, sondern nur ein Geheimnis und ein überwältigtes Staunen vor einem wahrgenommenen Ausschnitt der Welt – gepaart mit einem Willen, an die einem solchen Wunder innewohnende Kraft, welcher Art sie auch sei, Anschluß [sic] zu finden.[17]

Der Vorgang der Geburt, den der Mythenforscher Joseph Campbell als sakrales Erlebnis schildert, die das schöpferische Potential der Frau aufzeigen soll, verwandelt sich in Science-Fiction-Literatur und -Film vermehrt in einen destruktiven, bedrohlichen Prozess. Auch Campbell spricht die Nähe von Tod und Geburt bereits in Gestalt eines ewigen Zyklus an – im Science-Fiction-Kino wird diese Wechselbeziehung zu einem zentralen Motiv. Die nachfolgenden Unterkapitel sollen aufzeigen, inwiefern die *Alien*-Filme diese Verbindung von Tod und neuem Leben auf die Spitze treiben.

Doch vorab sei noch auf einige Beispiele der Science-Fiction-Filmgeschichte hingewiesen, um ein paar grundlegende Mechanismen des Genres im Umgang mit der Thematik ‚Geburt' aufzudecken.[18] Der Science-Fiction-Film stellt normalerweise nicht den natürlichen Geburtsvorgang des Menschen dar, sondern eine Anomalie/Abnormität desselben. Dies geschieht entweder durch andere Fortpflanzungsmechanismen, die meist denen von Pflanzen oder Insekten nachempfunden sind, oder mittels parasitären Befalls des Menschen durch den außerirdischen Aggressor, der eine Umfunktionierung des menschlichen Körpers zum Wirt vornimmt. Doch auch die Angst vor neuer Technologie manifestiert sich in der Geburts-Standardsituation des Science-Fiction-Genres.

Die Fremdartigkeit von Außerirdischen wurde im Kino nicht selten anhand ihrer Art und Weise der Fortpflanzung dargestellt. Im Alien-

---

[17] Campbell[1], 1996, S. 430.

[18] Andere Filmgenres haben grundsätzlich andere Standards, mit denen sie das Thema ‚Geburt' bearbeiten.

Invasionsfilm *The Thing from another World* (1951) stößt eine Forschergruppe in der Antarktis auf ein außerirdisches Pflanzenwesen, das sich von Säugetier- und Menschenblut ernährt. Ein essentielles Merkmal dieses Subgenres des Science-Fiction-Films ist das Eindringen des Fremden in die Gesellschaft oder in einen gesellschaftlichen Mikrokosmos, in diesem Beispiel eine Forschungsstation. Die Fortpflanzungsmechanismen des Wesens sind unkontrollierbar, da es sich mittels Samenkapseln fortpflanzt. Physisch ist es den Menschen überlegen, da es bei Verwundung wie eine Pflanze seine Gliedmaßen nachwachsen lassen kann – und die Hybris des Wissenschaftlers Dr. Carrington (Robert Cornthwaite) verschuldet, dass das Monster erst eliminiert werden kann, nachdem es mehrere Menschen getötet hat.[19]
Sowohl Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* (1956) als auch das gleichnamige Remake von 1978 skizzieren ebenfalls ein außerirdisches Fortpflanzungssystem, das dem von Pflanzen sehr ähnelt. Die außerirdischen Wesen kommen in Form von Sporen auf die Erde. Später entwickeln sie sich dann zu Schoten weiter, die ein exaktes, aber seelenloses Abbild eines bestimmten Menschen entwickeln. *Invasion of the Body Snatchers* verarbeitet gleichzeitig die Angst vor dem fremdartigen Eindringling und den Verlust von Identität.

> Der Kampf des Helden ist nicht so sehr der Kampf gegen die Invasoren selbst, die sich als immun erweisen, sondern der Kampf einmal gegen sich selbst, gegen den Schlaf, den Verlust des Bewusstseins und damit die Aufgabe seines Willens gegen die Körperfresser, zum anderen gegen die Ignoranz seiner Mitmenschen. Die Allegorie trifft nicht nur den Kommunismus als Herrschaftssystem, obwohl die Analogie evident erscheint, sondern die Formen der Gehirnwäsche überhaupt. Die *Pod*-(Hülsen)-Gesellschaft der leeren Menschen lässt sich sowohl aus den sozialistischen Gesellschaften als auch aus den kapitalistischen mit ihrem System aus Fernsehen, Arbeit und Gewohnheit ableiten.[20]

An dieser Interpretation lässt sich deutlich die Tendenz und die Fähigkeit des Genres belegen, parabelhaft Missstände der Gegenwart in einem Zukunftsszenario abzubilden und gleichzeitig die Bedrohlichkeit des Fremden durch seine Fortpflanzungsstrategien, die nichts mit den romantischen Vorstellungen des Menschen bezüglich Sexualität und Geburt zu tun haben, darzustellen. Des Weiteren wird in *Invasion of the Body Snatchers*

---

[19] Vgl. Seeßlen/Jung, 2003, S. 150 und Lucanio, 1987, S. 135.
[20] Seeßlen/Jung, 2003, S. 159.

bereits das parasitäre Element aufgegriffen, das auch den Fortpflanzungsmechanismus der Aliens aus der gleichnamigen Filmreihe kennzeichnet. Die Außerirdischen missbrauchen den Menschen auf unterschiedlich perfide Weise als Wirt, um den Erhalt ihrer eigenen Rasse zu gewährleisten.[21]

Mit Eintritt ins Atomzeitalter und dem Beginn des Kalten Krieges in den 1950er Jahren thematisieren zahlreiche Alien-Invasionsfilme die Angst vor der nuklearen Katastrophe. Die Bedrohung kommt hier nicht von einem fremden Planeten, sondern wird – wie beispielsweise in *Them!* (1954) oder *Tarantula* (1955) – durch Atomtests ausgelöst.[22] Durch die Strahlung wachsen in *Them!* Ameisen auf ein Vielfaches ihrer normalen Größe an und bedrohen die Einwohner von Los Angeles. Die Fortpflanzungsmechanismen der mutierten Insekten sind durch ihre Fremdartigkeit bedrohlich: Die Tiere sind zu rasend schneller Vermehrung in der Lage, und ihre soziale Organisation lässt sie als Einheit handeln. Das vielleicht Schrecklichste an diesen monströsen Wesen ist der Mangel an Individualität.

Auch die *Alien*-Filme thematisieren die Furcht vor dem Verlust der Eigenständigkeit und Identität. Dies wird durch die Deklassierung des Menschen als Gebärer verdeutlicht, der vom Alien als Wirt ausgebeutet wird. Der Mensch verliert die Kontrolle über seinen eigenen Körper. Der Identitätsverlust des Menschen findet seinen Höhepunkt in der gewaltsam erzwungenen Alien-Geburt durch den Brustkorb, die den Tod des Wirts zur Folge hat.

Die Ikone des Science-Fiction-B-Films der 1990er Jahre, Sil beziehungsweise Eve (Natasha Henstridge) aus *Species* (1995) und *Species II* (1998), ist ebenfalls auf den Menschen angewiesen, um sich fortzupflanzen. Sie ist ein Hybrid-Wesen aus Mensch und Alien, das in einem Labor mittels Genmanipulation erschaffen wurde und sich nach einer Verpuppungsphase in einem Kokon in eine schöne, junge Frau verwandelt. Beide Filme mischen die Klischees von Weiblichkeit mit der Monstrosität des Außerirdischen und erschaffen dadurch ein unkontrollierbares Ungeheuer. Im Gegensatz zu den Aliens der gleichnamigen Filmreihe braucht diese Mischform aus Menschenfrau und Außerirdischem allerdings ausschließ-

---

[21] Zwei aktuelle Variationen dieses Themas finden sich in *Mimic* (1997) und *The Faculty* (1998).

[22] Dieses Phänomen beschränkt sich nicht auf den US-amerikanischen Film, sondern wird ebenfalls in den japanischen Monsterfilmen dieser Zeit reflektiert. Vgl. Anderson/Richie, 1982, S. 262 ff.

lich gesunde Männer zur Fortpflanzung. Sie tötet nach dem Geschlechtsakt ohne Skrupel. Hier erhält die Gefährlichkeit des Aliens eine neue Ebene, weil es optisch nicht vom Menschen unterscheidbar ist. Durch die physische Attraktivität von Eve/Sil provoziert sie die primitiven Instinkte der menschlichen Männerwelt, um den Erhalt ihrer Spezies zu garantieren.
Die Thematisierung der Gefahr durch zügellose Sexualität in den Filmen der *Species*-Reihe kann als Indiz für die zunehmende Angst vor AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) gewertet werden, allerdings verfahren die Filme ziemlich platt mit dem Thema ‚Genmanipulation'. Stattdessen steht das Bedienen von zwei gegenläufigen Klischees im Vordergrund: Frauen sind entweder schwach und durch Männer kontrollierbar oder das genau Gegenteil davon, nämlich wild und verschlingend, fremdartig – ‚Alien'.

> Insofern behandeln SPECIES und auch SPECIES II Hybridität im biologisch determinierten, rassistischen Ursprungssinn als eindimensionales Feindbild und liegen damit im Trend ähnlich verfahrender Filme wie STAR TREK – FIRST CONTACT, VIRUS (1999) oder THE ASTRONAUT'S WIFE (1999). Die menschliche Seite, der Teil des Selbst, degeneriert dabei durch die biologische ‚Verunreinigung' mit dem Anderen irreparabel. […] Obwohl in beiden Filmen Gentechnik eine zentrale Rolle bei der Genese der außerirdischen Bedrohung spielt, wird sie lediglich als narratives Mittel zum Zweck eingesetzt, ohne dass ihre philosophische Dimension näher betrachtet würde.[23]

In *Species II* können mit dem Alien-Virus infizierte Männer durch den Geschlechtsakt innerhalb von Sekunden eine Schwangerschaft bei einer Frau herbeiführen. Die Schwangerschaft mit dem Alien verhält sich dabei ebenso wie ein Virus, der sofort zum Ausbruch kommt: Den Frauen platzt in einem eindeutigen Zitat auf die *Alien*-Filme die Bauchdecke auf. Die Vermehrungsabsichten der Außerirdischen werden durch die Wissenschaftler stets wieder durchkreuzt, bis Sil/Eve dann in der Videorelease von *Species III* (2004) ein Alien-Mann an die Seite gestellt wird, der aber zeugungsunfähig ist. Es bleibt abzuwarten, wie lange die nymphomanische Alien-Frau sich ihren Fortpflanzungsinstinkten entziehen kann, um dann in Episode 4 wieder in die Menschenwelt zurückzukehren.
Die logische Weiterführung der Geburtsthematik im Science-Fiction-Film unter dem Einfluss neuer Technologien und unter Berücksichtigung der

---

[23] Koch, 2002, S. 239.

Möglichkeit zu Genmanipulation bildet das Klonen. Der Vorgang von Geburt fällt weg, und der Sinn von Sexualität wird somit negiert.

> In Andrew Niccols Film GATTACA (1997) ist der Mensch der Zukunft ein Retortenwesen; die Menschen, die noch auf natürliche Weise auf die Welt gekommen sind, sind hoffnungslos in der Minderheit und haben keine Möglichkeit zum gesellschaftlichen Aufstieg.[24]

Gattaca kritisiert die Suche nach dem perfekten Menschen und verhandelt in einem düster-sterilen Zukunftsszenario die denkbaren Folgen von Genmanipulation. Menschen werden nicht mehr nach ihren Fähigkeiten beurteilt, sondern nach ihrem genetischen Profil. Das Natürliche wird zum Imperfekten deklassiert.
Und vom Klonen ist die Schaffung eines vollständig künstlichen, im Labor der Wissenschaftler erschaffenen Wesens nur noch einen Schritt entfernt. Die künstliche Intelligenz im Science-Fiction-Film thematisiert in ihren unterschiedlichen Ausformungen – Roboter, Replikanten, Cyborgs, Androiden – von Maria (Brigitte Helm) aus *Metropolis* (1927) bis Call (Winona Ryder) in *Alien: Resurrection* die Furcht des Menschen vor einer künstlichen Erschaffung neuen Lebens ohne einen tatsächlichen Geburtsvorgang und die Gefahr des damit zusammenhängenden Identitätsverlusts der gesamten Menschheit.[25]
Seit Mary Shelleys *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818) findet in Kunst und Naturwissenschaft ein reger Diskurs zur Bedeutung des Androiden im Kontext zu menschlicher Identität statt. Die Befürchtung Shelleys, die Wissenschaftler könnten Gott spielen wollen, manifestiert sich in ihrer Figur des Dr. Frankenstein.[26] Ihm wird die Gefährlichkeit seiner Schöpfung in ihrer gesamten Tragweite erst bewusst, als das Monster ihn um die Kreation einer Partnerin bittet. Die Vorstellung, die künstlichen Wesen könnten sich dann ohne seinen Einfluss vermehren, erfüllt ihn mit Schrecken, da deren Ausbreitung dadurch für den Wissenschaftler unkontrollierbar würde.[27]

---

[24] Seeßlen, 2000, S. 36.

[25] Zur Rolle von künstlichen Menschen im Science-Fiction-Film gibt es zahlreiche umfassende Studien, weshalb dieses Thema an dieser Stelle nicht eingehender beleuchtet werden wird. Vgl. hierzu bspw. Telotte, 1995; Hocker-Rushing/Frentz, 1995; Springer, 1996 oder Seeßlen, 2000.

[26] Zum Typus des *mad scientist* im Science-Fiction-Genre vgl. IV.3.

[27] Vgl. Shelley, 2003, S. 143/144.

Isaac Asimov thematisiert in seinen Geschichten über Roboter seit den 1940er Jahren diese Angst des Menschen von den Maschinen überflügelt und schließlich abgelöst zu werden.[28] Gleichzeitig stellen auch diese ungeborenen[29], künstlichen Wesen vermehrt die Frage nach dem Sinn ihrer Existenz und hinterfragen ihre synthetische Identität.[30]

IV.1.1 Der gebärende Mann in *Alien*

Die Geburtsszene in *Alien* ist nach wie vor eine der verstörendsten[31] der Filmgeschichte. Kane wird durch den plötzlichen und erzwungenen Geburtsvorgang seiner Männlichkeit beraubt und zum Opfer. Ridley Scott stellt zwischen den Topoi Sexualität/Geburt, Essen und Tod eine Verbindung her, er baut aus ihnen ein magisches Dreieck, in dem diese Themen einander bedingen.
Nachdem der fremde Organismus von Kane abgefallen ist, erlangt Kane sein Bewusstsein zurück. Er hat keine Erinnerungen an den Vorfall im fremden, gestrandeten Raumschiff, sondern ist nur geplagt von Müdigkeit und Hunger. Diese beiden menschlichen Grundbedürfnisse par excellence möchte er daraufhin auch augenblicklich befriedigen.
Das darauf folgende gemeinsame Essen entpuppt sich als Henkersmahlzeit. Die Gier und Hast, mit der Kane sein Essen verschlingt, markiert zwei der Eckpfeiler von Scotts Dreieck: das Essen und die unterdrückte sexuelle Lust. Der Hunger und die Gier, ihn zu befriedigen, symbolisieren den Kontrollverlust Kanes über die Bedürfnisse seines eigenen Körpers. Der Techniker Parker (Yaphet Kotto) verbalisiert währenddessen den Zusammenhang zwischen Essen und Sexualität, indem er Lambert (Veronica Cartwright) – der einzigen eindeutig weiblichen Figur[32] – zweideutig erklärt, er habe noch auf etwas ganz Anderes Lust. Doch da er diese sexuelle Lust nicht ausleben kann, fungiert die Nahrung als Ersatzbefriedi-

---

[28] Vgl. bspw. Asimov, 2002, S. 23-51 (*Robbie*).

[29] Vgl. Duden, 1998, S. 149-168. Die Autorin bezieht sich in ihrem Text zwar auf den Einfluss von Medizin auf den Entbindungsvorgang des Menschen und die Auswirkungen auf das Neugeborene, ihre Thesen lassen sich aber konkret auf das Verhältnis des Science-Fiction-Genrefilms zu künstlichen Wesen übertragen.

[30] Vgl. bspw. Asimov, 2002, S. 79-104 (*Vernunft*) und S. 648-698 (*Der Zweihundertjährige*).

[31] Vgl. Seeßlen/Jung, 2003, S. 361.

[32] Im Gegensatz zu Ripley wird mit Lambert das Stereotyp eines weiblichen Opfers visualisiert. Vgl. bspw. Duin/Sutcliffe, 1993, S. 196.

gung.[33] Als Kane zu husten beginnt, weil er sich scheinbar verschluckt hat, ist er todgeweiht – die Gier war zu groß, und die Bestrafung wird vorausgedeutet. Der reichhaltig gedeckte Esstisch wird gleichzeitig zu Entbindungslager und Opferaltar.[34] Das Dreieck wird geschlossen.
Der Geburtsvorgang wird für Kane zum Todeskampf. Die Kräfte der gesamten Mannschaft sind erforderlich, um den wild um sich schlagenden Mann zu bändigen. Vor der eigentlichen Geburt spritzt eine Blutfontäne in die Höhe, die austretendem Fruchtwasser gleich, die bevorstehende Geburt ankündigt und für einen Moment alle Figuren in ihrer Bewegung erstarren lässt. Kanes rotes Blut steht in einem harten Kontrast zu den warmen, freundlichen Weiß- und Beigetönen des Gemeinschaftsraums. Dann bricht das Monster mit einem schockierenden Gore-Effekt (Abb. 1, siehe Bildteil) hervor. Der Zuschauer folgt dem Fokus der Figuren, deren ungeteilte Aufmerksamkeit dem neugeborenen Wesen gilt. Die Blicke der Crew folgen dem Geschöpf, das in rasender Geschwindigkeit verschwindet, nachdem es einen schrillen Geburtsschrei ausgestoßen hat. Kanes Körper bleibt unbeachtet als tote Hülle zurück, wodurch er endgültig zum Wirt für eine fremde Spezies abgewertet wird.
Das verstörende Thema des männlichen Gebärers wird unter anderem im Trash-Horrorfilm *Parasite* (1982) erneut aufgegriffen. Die rasche Entwicklung und das schnelle Wachstum des Aliens kommen als Motive der außerirdischen Bedrohung ebenfalls in den *Species*-Filmen vor.
In *Alien* werden durch diese Szene die klassischen Rollen von Weiblichkeit und Männlichkeit aufgehoben.

> Lag die Rolle der Frau auf der Seite der Fleischlichkeit, der Hervorbringung des Kindes, war die Rolle des Mannes komplementär, aber nicht weniger bedeutend. Der Vater stand für die Aufgabe der Sozialisation: Er sollte das Kind in die Welt der anderen, in die Sphäre des Sozialen, lenken und es vor einer zu exklusiven Beziehung mit der Mutter bewahren. Wir berühren hier die traditionelle Aufgabe der Männer, die in der sozialen Kontrolle der Frauen bestand.[35]

Was genau bedeutet diese Aussage nun für die Geburtsszene in *Alien* und den daran anknüpfenden Handlungsverlauf? Da hier ein Mann neues Leben gebiert, liegt die Vermutung nahe, dass wir es mit einem verkehrten

---

[33] Vgl. Stecher, 1997, S. 125.
[34] Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 42.
[35] Loux, 1998, S. 61.

Mächteverhältnis zu tun haben, das in der sozialen Kontrolle des Mannes gipfelt. Kane stirbt bei diesem Gebärvorgang ohne gekämpft zu haben, er wird dadurch eindeutig zum Opfer. Gleichzeitig wird er als weiblich konnotiert, da sein Körper neues Leben schenkt – ein Privileg, das in der Realität ausschließlich Frauen vorbehalten ist. Auch die anderen männlichen Figuren disqualifizieren sich während des Handlungsverlaufs als Helden: Parker, weil er keine höheren Motive hat als seinen persönlichen Profit; Ash (Ian Holm), weil er ein Android ist; Brett (Harry Dean Stanton), weil er keine eigene Meinung zu haben scheint, nur Befehle befolgt und unvorsichtig und naiv wie ein kleines Kind auf die Suche nach dem Kater Jones geht.[36] Und schließlich ist da noch Captain Dallas (Tom Skerritt), der sich in mehreren Punkten als schwach erweist. Er bittet erstens beim Bordcomputer mit dem sprechenden Namen Mu/Th/R um Hilfe. Zweitens versucht er sich von dem grauenvollen Geschehen mit entspannender Musik abzulenken, anstatt zu handeln. Im entscheidenden Moment schließlich, bei der Frage, ob der infizierte Kane durch die Schleuse zurück auf das Schiff gelassen werden darf, offenbart Dallas erneut seine Unzulänglichkeit, weil er grundlegende Sicherheitsmaßnahmen missachtet.[37] In dieser Szene wird gleichzeitig deutlich, dass Ripley die Funktion des „männlichen Helden“[38] zukommen muss, da sie in der Lage ist, persönliche Motive und Mitgefühl, der Vernunft und dem Allgemeinwohl für die Gruppe unterzuordnen. Doch die konventionellen Vorstellungen von Männlich- beziehungsweise Weiblichkeit sind für die Fortpflanzung des Aliens irrelevant:

> The male body is repositioned to correspond to the female body: the male mouth becomes the vagina [aufgrund der Befruchtung durch den Facehugger[39] mit der Alien-Brut auf oralem Wege], his chest the womb. The dichotomy male/female is broken down, as all humanity is female (a womb) in the face of the Alien.[40]

---

[36] Vgl. Thomson, 1998, S. 42

[37] Vgl. Thomson, 1998, S. 37.

[38] Vgl. Campbell, 1999, S. 24-27. Zur Rolle Ripleys im Kontrast zu den anderen Besatzungsmitgliedern vgl. Freeland, 2000, S. 63/64.

[39] Als Face-Hugger bezeichnet man das Entwicklungsstadium der Aliens nach dem Entschlüpfen aus dem Ei. Der Ausdruck bezieht sich auf die Umklammerung des Gesichts des Opfers (von englisch „face“ = Gesicht und „hug“ = umarmen). Vgl. Scanlon/Gross, 1993.

[40] Gallardo/Smith, 2004, S. 42.

Diese perverse Umkehrung und schließliche Auflösung bekannter Strukturen setzt sich in der Funktion des „Kindes“ fort: Es ist kein Wesen, das freiwillig und freudig empfangen wird, sondern eine mörderische Bedrohung für Kane als Gebärer im Speziellen und die Menschheit im Allgemeinen.[41]
Ridley Scott benutzt die Standardsituation des gemeinsamen Essens, die der Zuschauer in vergleichbarer Form bereits zu Anfang des Films[42] miterleben konnte, um durch ihre Demontierung einen Schock herbeizuführen, da das Publikum sich mit einer anderen Erwartungshaltung auf diese Sequenz eingelassen hat. Scott verwandelt sie in eine perverse Mischung aus Geburts- und Sterbeszene. Damit legt er den Grundstein für fast alle nachfolgenden Geburtsstandardsituationen der *Alien*-Filmreihe, die den Tod des Gebärenden automatisch implizieren.

IV.1.2 Geburt als Alptraum in *Aliens*

James Cameron mischt für *Aliens* die Standardsituation der Geburt mit der des Traumerlebnisses, um auf die Ebene des Unbewussten zu verweisen. Damit etabliert er das Alien als Personifikation der namenlosen Ängste, die die Protagonistin quälen. Außerdem bereitet Cameron den zentralen Konflikt des Films zwischen Technik und Natur vor.
Ripley liegt in ihrem Krankenbett als der Firmenangestellte Burke (Paul Reiser) mit der Katze Jones zu ihr kommt und sie über die Dauer ihres Aufenthalts im Weltraum informiert. Ripley ist fassungslos, und plötzlich wird ihr Körper von schmerzhaften Krämpfen geschüttelt. Nahaufnahmen des fauchenden Katers Jones verdeutlichen, dass, ähnlich wie in der Begegnung zwischen Brett und dem Alien in *Alien*, der Kater mit seinen feinen Tiersinnen zuerst das Geschehen begreift. Ripleys lauter Herzschlag zitiert die Geräusche des Stroboskops im finalen Kampf zwischen Ripley und dem Alien aus dem ersten Teil der Reihe.[43]
Burke versucht Ripley ein Glas Wasser zu reichen, das sie ihm aber unkontrolliert aus der Hand schlägt, woraufhin es auf dem Boden zerschellt. Dieses Symbol erlaubt die Lesart von Ripleys Verweigerung einer Mut-

[41] Vgl. Bohrer, 1979.
[42] Vgl. IV.2.1.
[43] Vgl. IV.4.1.

terschaft, da Wasser auf symbolischer Ebene eng mit Frau und Fruchtbarkeit verbunden ist.[44]

> Das Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten, es ist *fons et origo*, das Reservoir aller Möglichkeiten der Existenz; es geht jeder Form voraus und *trägt* jede Schöpfung. […] Die Berührung mit dem Wasser bedeutet immer auch Regeneration: zum einen, weil auf die Auflösung eine »Neugeburt« folgt; zum anderen, weil das Eintauchen fruchtbar macht und das Lebenspotential vervielfacht.[45]

Gleichzeitig symbolisiert das gewaltsame Ablehnen des Wassers also auch Ripleys selbstzerstörerischen Wunsch, mit der Vergangenheit verbunden zu bleiben. Sie lehnt einen möglichen Neuanfang ab.

> Die Wasser reinigen und erneuern, weil sie die »Geschichte« auslöschen und – wenigstens für einen Augenblick – die ursprüngliche Unversehrtheit wiederherstellen.[46]

Ripley reißt ihren Nachttisch und die technischen Gerätschaften der Krankenstation um, sie verweigert sich der Technik. In dieser Phase des Films zeigt James Cameron, dass Ripley sowohl durch die Repräsentanten von Weyland-Yutani als Vertreter von technischem Fortschritt und Zivilisation, als auch durch die wilde Natur des Alien bedroht wird. Sie befindet sich zwischen diesen beiden Polen. Erst eine lange Leidensphase[47] wird sie schließlich dazu bringen, sich der Truppe anzuschließen, die nach LV-426 entsandt wird.
Die Ärzte eilen herbei und halten sie fest wie es die Crew der *Nostromo* bei Kane tat. Ripley zieht ihr Nachthemd nach oben, unter ihrer Bauchdecke ist eine Bewegung wahrzunehmen, der Kopf des Aliens zeichnet sich unter ihrer Haut ab (Abb. 2, siehe Bildteil), aber der Gore-Effekt aus *Alien* bleibt aus. Obwohl optisch durch die Krankenstationskulisse der Vorgang beinah wie eine wirklich menschliche Geburt anmutet und Ripleys gewölbter Bauch an den einer Schwangeren erinnert, findet die eigentliche Geburt nicht statt. Hiermit macht Cameron klar, dass Ripley noch die

---

[44] Vgl. Eliade², 1998, S. 221-223.
[45] Eliade¹, 1998, S. 114.
[46] Eliade², 1998, S. 228.
[47] Alpträume quälen Ripley. Sie verliert alle Privilegien und lernt durch ihre minderwertige Arbeit die gesellschaftlichen Abgründe kennen. Bevor sie sich den Marines anschließt, teilt sie das Schicksal des so genannten ‚White Trash' Amerikas. Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 80.

Möglichkeit besitzt, ihrem Schicksal zu entkommen, von dem Trauma der Alien-Begegnung emotional vollständig zerstört zu werden.
Sie erwacht aus dem Alptraum und versucht zu erfühlen, ob ihr Körper noch intakt ist. Der Krankenschwester, die sich über einen Monitor nach ihrem Befinden erkundigt, teilt Ripley mit, sie wolle kein Schlafmittel nehmen, da sie bereits genug geschlafen habe. Diese Aussage verweist einerseits auf ihren langen Kälteschlaf, macht aber andererseits deutlich, dass Ripley nicht mit ihrem Unterbewusstsein konfrontiert werden möchte. Sie befürchtet aus dem nächsten Traum nicht rechtzeitig zu erwachen und die Geburt des Aliens und somit gleichzeitig ihren eigenen Tod erleben zu müssen.
Doch Cameron lässt es nicht soweit kommen. Die Handlung des Traumes wird so geschickt in die tatsächliche Handlung des Films eingewoben, dass der Zuschauer erst durch Ripleys Erwachen erfährt, dass es nur ein Traum war. Cameron macht dadurch deutlich, dass die Grenzen zwischen Traum und Realität in *Aliens* verschwimmen: Die Monster aus den Alpträumen, vor denen sich auch das kleine Mädchen Newt auf LV-426 fürchtet, sind Wirklichkeit geworden und verwandeln die Realität des Films in ein alptraumhaftes Szenario. Ripleys Angstneurosen manifestieren sich in der Gestalt des Aliens.

> The subject matter of Ripley's nightmare further sets up the themes Cameron will explore in the film. First and foremost is the fear of biological motherhood. As Ripley is in a hospital, surrounded by hospital staff and instruments, her birthing scene is visually more closely tied to normal human labor than Kane's, which happens over a meal. Prefiguring the Alien Queen, this image of monstrous birth equates the anatomy of the human female with that of the Alien female.[48]

Cameron deutet im Subtext dieser Szene die Ambivalenz von Mütterlichkeitskonzepten bereits an, deren Thematisierung er im weiteren Handlungsverlauf noch vertiefen wird.[49] Ripleys Alptraum reflektiert ebenso ihre traumatischen Erfahrungen aus dem ersten Teil wie auch ihre Schuldgefühle, nicht für ihre eigene, inzwischen verstorbene Tochter da gewesen zu sein. Sie hat als Mutter versagt.
Im weiteren Verlauf des Films zeigt Cameron, dass eine Verarbeitung von Ripleys Trauma durch das Unterbewusstsein nicht möglich ist – sie muss

---

[48] Gallardo/Smith, 2004, S. 75.
[49] Vgl. IV.4.2.

zurückkehren, um sich den realen und den inneren Dämonen zu stellen. Dieses Zurückkehren-Müssen folgt strukturell Ronald B. Tobias' Rache-Masterplot[50], in dem der Held das Trauma der Ungerechtigkeit, die er erfahren musste, nur überwinden kann, indem er den Antagonisten aufspürt, in der persönlichen Konfrontation stellt und besiegt. Tobias stellt einem Film, der dem Rache-Masterplot folgt, die Ungerechtigkeit, die dem Protagonisten durch den Antagonisten widerfährt, an den Anfang. In *Aliens* wird dies durch die Kenntnisse des Zuschauers aus *Alien* variiert, und gleichzeitig führt Cameron durch die Spätfolgen der Alien-Begegnung – wie beispielsweise Ripleys Verlust der Tochter – neue Motivationen für Rache ein. In der letzten Szene des Films – nach der Vernichtung der Aliens – wird im Dialog zwischen Ripley und Newt auch tatsächlich deutlich gemacht, dass die Traumabewältigung gelungen ist: Ripley versichert dem Mädchen, dass sie nun schlafen könne, ohne Alpträume befürchten zu müssen.
James Cameron nutzt also den Traum, um den Status der Traumatisierung seiner weiblichen Hauptfiguren zu visualisieren. Im speziellen Fall von Ripley löst die erfolgreiche Konfrontation mit der Alien-Queen ihr Trauma des ungewollten Gebärens. 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.[51]

IV.1.3 Parallelität von Geburt und Tod in *Alien³*

David Fincher erzählt die Geburt des Aliens aus dem Hundekörper auf Fury 161 in Form einer Parallelmontage. Er montiert die Standardsituation der Geburt an die einer Begräbniszeremonie und verleiht ihr dadurch religiöse Tiefe. Er stellt den Bezug zwischen Tod und Geburt heraus, der Charakteristikum der ganzen Serie ist und visualisiert damit das apokalyptisch-christliche Hauptthema seines Films. Die Geburt des Monsters wird zu einem sakralen Ereignis.
Die Geburtsszene beginnt mit einem Schwenk über die Heizkessel der Bleigießerei, die von den Gefangenen angefacht werden, um Hicks' und Newts Leichen einzuäschern. Dann erfolgt ein Umschnitt auf einen der

[50] Vgl. Tobias, 1999, S. 143-157.
[51] Vgl. Iaccino, 1994, S. 142 oder Lipschutz, 2001, S. 99.

Gänge des Gebäudes. Während die Kamera langsam auf den Hund am Ende des Tunnels zufährt, wird am äußeren Bildrand deutlich ein kreisförmiger Regenbogen sichtbar. Im Zusammenhang mit dem Weltuntergangsszenario, das Fincher in *Alien³* zeichnet, ist der Regenbogen als christliches Symbol für die bevorstehende Apokalypse zu werten. Im Zusammenhang mit der Offenbarung des Johannes ist der Regenbogen in der Bibel ein Symbol für die Heiligkeit der „Richter" beim jüngsten Gericht.[52] Die Überschneidung von Tod und Wiedergeburt stellt Fincher in *Alien³* besonders plastisch mittels der Parallelmontage dar. Deutlich wird die Parallelität von Tod und neuem Leben durch die Verbindung der beiden Handlungsstränge über das Motiv des Blutes. Während das Alien aus dem Hund herausbricht und eine Blutlache über den Fußboden schwappt, fließt ein Rinnsal Blut aus Ripleys Nase. Ihr Opferstatus wird damit ebenso vorausgedeutet wie ihre Verbindung zu dem Hund als ebenfalls Gebärende. Interessant ist hierbei der Untertitel des Films: *The bitch is back*. Das englische Wort „bitch" ist die Bezeichnung für ein trächtiges Säugetier, zum Beispiel eine Hündin, und erst im neueren Sprachgebrauch ein Schimpfwort zur Herabwürdigung von Frauen.

> Ripley's nosebleed further connects her body with that of the dog, indicating, in fact, her status as contaminated "bitch". It is a red flag that indicates "something is going on inside the body" […] The fact that the blood erupts from Ripley's nose and not her vagina in no way diminishes the importance of the symbolic bleeding, for the face (specifically the mouth) is how the Alien enters the human body. Furthermore, the nosebleed represents the confluence of the microcosm and macrocosm – what is happening in the outside world is happening inside Ripley.[53]

Dies zeigt die Parallelen, die Fincher nicht nur zwischen Geburt und Tod, Innen- und Außenwelt, Vergangenheit und Zukunft zieht. Denn auch das Bild der beiden Toten, die in den Feuern der Bleigießerei verschwinden, nimmt Ripleys finalen Opfertod vorweg. Der Hund wird ebenfalls durch das Gebären des Monsters geopfert, um etwas Neues zu erschaffen, und auch die Leichen von Hicks und Newt funktionieren als Opfer. Die Geburt des Aliens korrespondiert mit dem Gebet, das Dillon während der Zeremonie spricht:

---

[52] Vgl. Böckler, 1998.

[53] Gallardo/Smith, 2004, S. 129.

> ‘There’s always a new life, a new beginning,’ promises Dillon. And we see the newborn Alien on the floor, breaking out of its protective membrane so that by the time Dillon and the others chant ‘Amen!’ the monster’s two heads try to utter the word, too, the inner jaws stretching out with something that must be liberty. We see the whole beast, staggering on its new legs, like Bambi. There is something of a malign innocence abroad again.[54]

Durch die Fragmentierung der Bilder in detaillierte Nahaufnahmen lenkt Fincher die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom eigentlichen Geburtsvorgang weg und gibt diesem einen rituellen Anstrich. Diese Affinität Finchers zu Videoclipästhetik in der Montage zeigt sich ebenfalls in seiner Umsetzung der Standardsituation der medizinischen Untersuchung.[55] Durch die Kenntnis der beiden vorangegangenen *Alien*-Filme ist der Ablauf einer Alien-Geburt bekannt – seine Inszenierung und die Wahl des Opfers sind jedoch neu.
Mehrere Argumente sprechen für eine besondere Bewandtnis des Hundes als Gebärer des Aliens. Interessant ist vor allem die Überschneidung zwischen Toten- und Fruchtbarkeitsgottheiten und ihre Manifestation in bestimmten Tiergestalten, die mit Dillons Monolog über Tod und Wiedergeburt korrespondieren. Mircea Eliade verdeutlicht dies am Beispiel der germanischen Götter:

> An Jul, dem eigentlichen Totenfest der Germanen, das auf die Wintersonnenwende fällt, bringt man die letzte Garbe von der Ernte des Jahres und macht daraus die Figur eines Mannes oder einer Frau, eines Hahnes, Bocks oder anderen Tieres. Es ist bezeichnend, daß [sic] dieselben Tiergestalten einerseits die Vegetations»macht« kundtun und andererseits die Seelen der Toten repräsentieren. […] [Wir haben es hier] mit rituellen und mythischen Ganzheiten zu tun, in denen Tod und Wiedergeburt einander durchdringen und sich in verschiedene Momente derselben übermenschlichen Realität verwandeln. Der Überschneidungszonen zwischen Fruchtbarkeits- und Totenkulten sind so viele und so wichtige, daß [sic] es kein Wunder ist, wenn es nach der Symbiose und der Verschmelzung zu einer neuen religiösen Synthese kommt, die sich auf eine noch breitere Wertung der Existenz des Menschen im Kosmos gründet.[56]

Die Rolle von Tiergestalten, die auf symbolischer und mythologischer Ebene Fruchtbarkeit und Tod verbinden, wirft ein neues Licht auf die

---

[54] Thomson, 1998, S. 115.
[55] Vgl. IV.3.3.
[56] Eliade², 1998, S. 409.

Funktion des Gebärenden in *Alien³*. Fincher löst durch die Besetzung eines Wachhundes allerhand Assoziationen beim Zuschauer aus. Schwarze Hundegestalten haben eine lange mythologische Geschichte, die sie in zahlreichen Beispielen sowohl in einen Kontext mit Tod und Sterben, als auch mit Bewachen setzen.
Azteken und Tolteken verehrten den hundeköpfigen Gott Xolotl, der die Toten in die Unterwelt Mictlán geleiten sollte. Der ägyptische Gott der Totenriten Anubis findet sich in zwei Darstellungsweisen: zum einen der eines großen schwarzen Hundes, zum anderen der eines Menschen mit dem Kopf eines Schakals. In der Mythologie des antiken Griechenland bewacht der dreiköpfige Hund Kerberus den Eingang zur Unterwelt. Kerberus und Anubis haben beide die Funktion eines spirituellen Begleiters der Seelen von Verstorbenen in das Reich der Toten und werden mythologisch mit dem Stern Sirius, dem so genannten Hundsstern in Verbindung gebracht.[57]
Da David Fincher sich jedoch für *Alien³* in auffälligem Maße christlicher Symbolik und Ikonografie bedient, ist es am wahrscheinlichsten, dass das Vorbild für den Hund der so genannte „Church Grim" aus dem britischen Volksglauben beziehungsweise sein skandinavisches Äquivalent, der „Kirk Grim", ist.

> [The Grim is] a spirit which associates with humanity and human dwellings. The church grim […] haunts churches and graveyards. [T]he church grim normally takes the form of a huge black dog […] [that] will not leave its designated churchyard.[58]

> The notion of dogs as spiritual guardians fits the separate folklore of 'Church Grims'. These perhaps derive from the belief that the first person to be buried in a churchyard would have to guard any subsequent inhumed souls. Baring-Gould put forward the belief that it was the custom to sacrifice a dog, specifically one without a single white hair, in the foundations of the church – although direct evidence is lacking.[59]

---

[57] Vgl. Trubshaw, Bob: *Black Dogs*. Guardians of the corpse ways. http://www.indigogroup.co.uk/edge/bdogs.htm
[58] O'Dubhfaigh, Coamhin: *Another Shaggy Dog Story*. Zitiert nach Abanes, Richard: *Azkaban's Prisoner: A Closer Look*. http://www.adventistreview.org/2004-1525/story6.html
[59] Trubshaw, Bob: *Black Dogs*. Guardians of the corpse ways. http://www.indigogroup.co.uk/edge/bdogs.htm

Der anglikanische Pastor und Mystiker Sabine Baring-Gould nennt in seinem *Book of Were-Wolves* zahlreiche Bezeichnungen für das Phänomen des „Church Grim" im Kontext der Werwolfmythen, was die Verbreitung dieses Volksglaubens bestätigt.[60]
Auch die französische Schriftstellerin George Sand erwähnt in ihren *Légendes Rustiques* (1858) den aus der Normandie und anderen Regionen Frankreichs überlieferten Volksglauben, dass schwarze Hunde an der Friedhofsmauer stünden, um den Mond anzuheulen und Eindringlinge und böse Geister abzuhalten.[61] Ihr Sohn Maurice fertigte für ihr Buch die Illustration *Les Lupins* an (Abb. 3, siehe Bildteil).
Laut Überlieferung wurde das körperliche Auftauchen des „Church Grim" immer auch als ein Todesomen gewertet. Je nach regionaler Ausprägung des Mythos bezog sich dieses Omen konkret auf den zu erwartenden Tod eines Kindes, was mit Newts Tod partizipieren würde. 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. Die Bewohner sind todgeweiht und ihre Bewachung im Totenreich gewährleistet, da der Hund das erste Opfer darstellt.
Bereits in der ersten Szene, in der der Hund im Eingang der abgestürzten Raumkapsel erscheint, wird durch die Beleuchtung seine sakrale Funktion herausgestellt (Abb. 4, siehe Bildteil). Mit dem geopferten Hund in seiner Funktion als Wächter des Friedhofs schließt sich auf symbolischer Ebene auch der Kreis zu sumerischer und griechischer Mythologie.
Außerdem ist der gebärende Hund ein direktes Zitat auf Carpenters *The Thing* (1982), in dem ebenfalls ein Hund das Alien in sich trägt und so Tod und Verderben über die Mitglieder einer Forschungsstation bringt.
Eine Analyse der finalen Geburtsszene, in der die Alien-Queen aus Ripleys Brustkorb herausbricht und in der damit wiederum Überschneidungen zwischen neuem Leben und Tod herbeigeführt werden, erfolgt in Kapitel IV.4.3 unter dem Gesichtspunkt des finalen Kampfes.

---

[60] Vgl. Baring-Gould, Sabine: *The Book of Were-Wolves*. Erwähnte Bezeichnungen für das Phänomen des „Church Grims" sind „church-dog", „bar-gehst", „pad-foit" und „wush-hound". http://bulfinch.englishatheist.org/wolfes/werewolfes.html

[61] Vgl. Sand, George: *Légendes Rustiques*. http://www.gutenberg.org/files/17911/17911-8.txt

IV.1.4 Technisierte und natürliche Geburten in *Alien: Resurrection*

Bereits der Titel *Alien: Resurrection* kündigt eine Wiedergeburt an. Doch nicht nur das Alien, auch Ripley kehrt dank der Technologie des Klonens zurück.[62]

In *Alien: Resurrection* finden sich vier verschiedene Formen von Geburtsszenen, die in ihrer Unterschiedlichkeit auf zwei wesentliche Themen des Films aufmerksam machen: Die Geburtsszene des Ripley-Klons Nr. 8 und die Entnahme der Alien-Königin aus ihrem Leib sind künstlich herbeigeführt und bedienen das Klon-Thema und die damit zusammenhängende Frage nach eigener Identität; mit den beiden anderen Geburtsstandardsituationen verdeutlicht Jeunet die Überschneidungen zwischen Mensch und Alien und stellt die Frage nach Menschlichkeit.

Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt zum nackten Körper Ripleys, der eingelegt in künstliches Fruchtwasser in einem riesigen zylindrischen Glasgefäß heranreift und von weiß gekleideten Wissenschaftlern bestaunt wird. Die Voice-Over-Stimme Ripleys, die das Mädchen Newt aus *Aliens* zitiert, weist bereits zu diesem Zeitpunkt des Films darauf hin, dass sich die Feindbilder verschieben werden und die Aliens nicht die einzigen Monster auf der *Auriga* sind.[63]

Noch wirkt Ripleys Körper kindlich: In einer schützenden Geste hat sie dir Hände vor der Brust verschränkt, und sie ist völlig unbehaart. Ripley ist einzig zu dem Zweck geklont worden, um ihrem Körper den Alien-Queen-Fetus zu entnehmen.

Die Kamera blendet in der nächsten Einstellung zu den gleichen Wissenschaftlern über, die jetzt hinter Glas einen Kaiserschnitt an der geklonten Ripley vornehmen. Da sie noch immer nicht bei Bewusstsein ist, macht der Film sie auf absurde Weise zur „Mutter", obwohl sie selbst noch nicht „geboren" wurde. Im Gegensatz zu *Alien* und *Aliens* wird hier die Geburt des Aliens von Menschen erzwungen, außerdem fällt die körperliche, zwischenmenschliche Komponente vollständig weg, da technische Instrumente den verlängerten Arm der Ärzte darstellen. Ebenso wie der Ripley-Klon wird die Alien-Queen nicht in einem für ihre Spezies typischen Vorgang geboren, sondern verdankt ihre Existenz dem Können der Wissenschaftler. Jeunet verwandelt dadurch das Erlebnis der Geburt in einen sterilen

---

[62] Vgl. Mulhall, 2002, S. 121.

[63] Vgl. Koch, 2002, S. 245.

Vorgang, er schafft durch die Greifarme eine Distanz zwischen Gebärendem und Geburtshelfer. Umso auffälliger ist im Gegensatz dazu die Nähe zwischen dem Ripley-Klon und dem Alien-Queen-Fetus, die durch eine Nabelschnur miteinander verbunden sind (Abb. 5, siehe Bildteil).
Durch dieses Detail bekommt die Verbindung zwischen Mensch und Alien sowohl auf rein biologischer, als auch auf symbolischer Ebene eine neue Komponente, und mit dem Wissen aus den anderen drei Filmen lässt sich erahnen, dass sich die Beziehung zwischen den Aliens und Ripley weiter intensiviert hat.

> The next scene takes us down an impossibly deep cylindrical cell onto the body of the clone sealed inside a white diaphanous bag, presumably to help her heal. A guard stops to look down on her body, and his gaze takes us to a close-up of the clone as she wakes up inside her bag. In a series of shots interspersed with darkness (as if she is waking and passing out), she takes her first gasps of air and slowly writhes out of the bag. The effect is that of a chrysalis in a cocoon struggling to get free and, at points, of a body emerging from its death shroud. The protective sack also evokes a garbage bag, since the *Auriga* scientists have taken what they wanted and tossed the clone away.[64]

Ungewöhnlich an dieser Geburtsszene ist zum einen, dass Ripley den Status des Neugeborenen überspringt und gleich als erwachsene Frau zu Bewusstsein kommt. Zum anderen erinnert die Membran, aus der sie praktisch herausschlüpft, an den Geburtsvorgang von Insekten. Dadurch stellt Jeunet einerseits den Aspekt von Ripleys Zugehörigkeit zu den Aliens heraus und andererseits betont er auch die Künstlichkeit ihrer Existenz, die sie nur der Gentechnik verdankt.

> Sie selber [Ripley-Klon Nr. 8] dagegen empfindet ihre halbe Menschlichkeit eher als furchtbare Zerrissenheit: Ripley erfährt am ehesten, was es heißt, selbst das Alien zu sein, nicht so sehr zwischen den Fronten, als jenseits von allem.[65]

Sie untersucht ihren eigenen Körper, und über eben diese genaue Inspektion macht Jeunet die Suche des Klons, des künstlich erschaffenen Wesens, nach eigener Identität klar. Die Tätowierung auf ihrem Unterarm kann sich der Klon nicht erklären – sie begreift nur, dass es Dinge gibt, die etwas mit ihrer eigenen Identität zu tun haben, aber über die sie nichts

---

[64] Gallardo/Smith, 2004, S. 165/166.
[65] Seeßlen/Jung, 2003, S. 373/374.

weiß. Erst im Kontext zu den sieben anderen missglückten Klonen fügt sich durch die Entschlüsselung der Tätowierung ein Puzzlestück in das Selbstbild des Ripley-Klons ein.
Das Stilmittel der rasch aufeinander folgenden Auf- und Abblenden von Großaufnahmen, das Jeunet bei Ripleys Befreiung aus ihrem Kokon einsetzt, benutzt er erneut, wenn die Niederkunft der Alien-Queen mit dem Hybrid-Wesen unmittelbar bevorsteht. Einerseits bereitet dies den Zuschauer auf die Geburtsszene vor, anderseits schafft dies unterbewusst eine Verbundenheit zwischen der Figur des Klons und der Queen.[66]
Der Alien-Queen ist die Anstrengung des Geburtsvorgangs anzusehen, in Schmerzen wirft sie ihren Kopf hin und her, ihre Krallen greifen ins Leere, und sie gibt Klagelaute von sich. Sie gebiert ein Zwitterwesen aus Mensch und Alien. „Der genetische Cross-Over ist perfekt.“[67] Der Ripley-Klon ist von der Szenerie ergriffen. Jeunet vermenschlicht die Alien-Queen in dieser Sequenz nicht nur aufgrund des Säugetiergeburtsvorgangs, sondern durch das nachempfindbare Leid der Alien-Mutter, das in der Mimik der Hauptdarstellerin gespiegelt wird.
Umgekehrt zeigt Jeunet die Integration von Alien-Verhaltensmustern in den Menschen anhand von Purvis (Leland Orser), einem entführten und verkauften Alienwirt. Als Purvis spürt, dass das Alien aus seinem Körper brechen wird und er somit sterben muss, setzt er den Fetus bewusst gegen den skrupellosen Dr. Wren (J.E. Freeman), der für die Gruppe der fliehenden Raumpiraten eine Gefahr darstellt, als todbringende Waffe ein. Jeunet empfindet den Alien-Zeugungsvorgang nach, indem er die Kamera durch den schreienden Mund von Purvis in dessen Hals und dann durch seine Gedärme bis hin zum Alien-Fetus in der Bauchhöhle mittels einer brillanten Trickaufnahme führt. Der Alien-Fetus setzt Purvis’ Schrei fort – als Vorausdeutung des bevorstehenden Geburtsschreis – wodurch die konkrete Verbindung zwischen Alien und Mensch, Gebärendem und Fetus verdeutlicht wird. Die Brutalität, mit der Purvis gegen Wren vorgeht, steht dem gewissenlosen Töten der Aliens in nichts nach. Purvis handelt nach dem Instinkt des Selbsterhaltungstriebs der Aliens: Da er todgeweiht ist, fürchtet er Wren nicht mehr und reißt ihn mit in den Tod, um das Fortkommen der Anderen zu ermöglichen. Diese Szene ist der Geburt des Hybrid-Wesens direkt vorangestellt, wodurch die zunehmenden Über-

[66] Vgl. Koch, 2002, S. 241-243.
[67] Rall, 2000, S. 180.

schneidungen zwischen Menschen und Aliens noch augenfälliger werden. Menschen zeigen Alienverhaltensmuster und umgekehrt, die Kategorien von Gut und Böse werden relativiert.
Jeunet visualisiert in einer Zeit, in der Klonen schon keine Science-Fiction mehr darstellt, den Verlust dessen, was wir einst als menschlich begriffen. Doch gleichzeitig verdeutlicht er eine damit einhergehende Vermenschlichung des ehemals bedrohlichen Anderen. Für den Fortschritt von Wissenschaft, Medizin und Technik zahlt der Mensch den Preis seines Identitätsverlusts.

> Sechs Jahre nach Ripleys ursprünglich als Finale geplantem Kinotod gibt es Dolly, es gibt Tracy, und in der Feminismusforschung haben sich die meisten Beteiligten darauf geeinigt, daß [sic] das Geschlecht nicht bloß am Körper hängt, sondern auch kulturell beschaffen ist. Sind wir nicht alle ein bißchen [sic] *alien*? […] So sieht es demnächst also in biogenetischen Laboren aus: Die Wesenheiten vermischen sich, der Mensch bleibt undefinierbar.[68]

IV.1.5 Geburt als Cliffhanger in *AVP: Alien Vs. Predator*

In *AVP* benutzt Paul W. S. Anderson die Standardsituation der Geburt, um einerseits die Möglichkeit eines weiteren *Alien vs. Predator*-Films vorzubereiten und andererseits den Wunsch der Fangemeinde nach einer Fusion von beiden Figuren zu befriedigen.[69] *AVPs* Status als Teil der Popkultur manifestiert sich in einer gigantischen Franchise-Maschinerie mit diversen Comics[70], Spielfiguren und Computerspielumsetzungen, die Andersons Film vorangingen. Mit der Erschaffung eines neuen außerirdischen Mischwesens aus Alien und Predator für die Kinoleinwand befriedigt Anderson eine weitere Fan-Fantasie, die bereits in Comic und Computerspiel vorweggenommen wurde. Das so genannte Pred-Alien trägt ähnlich wie das Hybrid-Wesen in *Alien: Resurrection* Merkmale beider Rassen.

> This hybrid was bipedal, and had the basic body-outline of a Predator, having lost the elongated head shape. It also lacked the inner set of jaws characteristic of other Xeno-

---

[68] Fricke, 1997.

[69] Vgl. Brooker, 1999, S. 50/51.

[70] Das bekannteste Comicverlagshaus, das sich dem Thema annahm, war *Dark Horse Comics*, die auch weitere merkwürdige Fusionen von Action-Figuren vornahmen. Als Beispiele seien hier *Superman Aliens*, *Aliens vs. Predator vs. The Terminator* und *Batman vs. Predator* angeführt.

> morphs, but supported a set of mandibles reminiscent of those of the Predator. Its head also has the "dreadlocks" reminiscent of most Predators. This motif was also repeated at the end of the recent *Alien vs. Predator* film, largely based on the comic books and the video game series and written by the director of *Resident Evil*.[71]

Die Geburt des Pred-Aliens verbindet ebenfalls wieder den Tod konkret mit dem Entstehen neuen Lebens. Der tote Predator wird von seinen Kameraden im Raumschiff aufgebahrt. Dies stellt die Gesellschaftsstruktur der Predator in einen scharfen Kontrast zu den Aliens, die laut dem Roboter Ash in *Alien* gerade durch ihre Gewissenlosigkeit zu den perfekten Wesen werden. Durch das ritualisierte Aufbahren des Leichnams werden die eklatanten Unterschiede zwischen beiden Spezies deutlich: Die Kultur der Predators impliziert im Gegensatz zu dem, einem Insektenstaat gleichenden Gesellschaftskonzept der Aliens aus *Aliens*, Respekt vor dem Individuum.
Als die anderen Predators schließlich die Krypta verlassen haben, bricht aus dem Brustkorb des toten Predators die neue Mischform. Das Gesicht des neugeborenen Pred-Aliens wird in einer Großaufnahme gezeigt, in welcher deutlich die charakteristischen, sternförmigen Hautlappen des Predators und der bezahnte Doppelschlund der Aliens erkennbar sind (Abb. 6, siehe Bildteil).
Die Verbindung von Tod und Leben, die so signifikant für die Alien-Geburt ist, wird in *AVP* weiter verschärft, da der Wirt bereits tot ist, wenn das neue Wesen geboren wird. Auf symbolischer Ebene wird das Wesen hierdurch in den Status eines Untoten/Vampirs erhoben, der die Lebenden heimsuchen wird.
Anderson verdeutlicht außerdem die Fremdartigkeit des neuen Wesens, welches noch gefährlicher sein muss als Alien und Predator für sich genommen, durch die immer kleiner werdende Erdkugel im Hintergrund: Sie bringt auf visueller Ebene den Menschen ins Gedächtnis des Geschehens und erinnert daran, welcher Gefahr der Planet gerade nur knapp entronnen ist. Gleichzeitig funktioniert die Großaufnahme des Pred-Alien-Fetus vor der Weltkugel als Vorausdeutung für kommendes Unheil (Abb. 6, siehe Bildteil).
Durch die Geburt des Pred-Aliens am Ende des Films in Form eines Cliffhangers ergeben sich zwei Möglichkeiten. Zum einen bereitet Anderson hiermit die Fortführung der Geschichte in einem weiteren Sequel vor.

---

[71] http://en.wikipedia.org/wiki/Xenomorph_%28Alien%29

Im Gegensatz zu den *Alien*- und den beiden *Predator*-Filmen scheint hier die Reihe bereits kalkuliert. Eine weitere Episode, in der das Pred-Alien auf dem Raumschiff der Predators umgeht, anschließend auf den Heimatplaneten der Predators oder zurück auf die Erde gelangt, wären denkbar. Laut Internet Movie Data Base ist der Drehbeginn für die Fortsetzung mit dem Titel *AVP 2: Alien vs. Predator 2* auf September 2006 festgesetzt worden. Auch der Kinostart in den USA im August 2007 ist bereits terminiert.[72]
Zum anderen etabliert sich der Film dramaturgisch als Prequel zur *Alien*-Quadrilogie. Die narrative Ebene lässt die Möglichkeit zu, dass *AVP* als direktes Prequel zu *Alien* angelegt sein könnte. Nicht nur durch die Erwähnung der allgegenwärtigen Firma der ersten drei *Alien*-Filme, sondern auch durch die willentliche und unwillentliche Verbreitung der Aliens durch die Predator-Rasse, wird das Szenario der *Alien*-Quadrilogie vorbereitet. So könnte ein Erklärungsmodell für den Ursprung des gestrandeten Raumschiffs aus *Alien*, welches die Quelle aller Aliens der kompletten Quadrilogie ist, auf einem ähnlichen Vorfall basieren wie er am Ende von *AVP* gezeigt wird. Durch die Geburt des Pred-Aliens könnte der Anfangspunkt der Ausbreitung der Aliens markiert werden.

IV.1.6 Zusammenfassung: Geburt in der *Alien*-Filmreihe

Die Geburt des ersten Außerirdischen in Ridley Scotts ***Alien*** beraubt den Gebärenden Kane seiner Männlichkeit und macht ihn zum Opfer. Das Grundprinzip der Alien-Geburt als automatische Vernichtung des Wirtes, das sich von da ab wie ein roter Faden durch die Filmreihe zieht, wird etabliert. In ***Aliens*** wird der Geburtsvorgang als Metapher auf Ripleys Traumata – den Verlust des eigenen Kindes und die Erfahrungen aus dem ersten Teil der Reihe – in Form eines Alptraums verarbeitet. ***Alien³*** gibt der Geburtsstandardsituation religiöse Tiefe und setzt sie mittels Parallelmontage zu einer Begräbniszeremonie in einen konkret christlichen Kontext zu Tod und Wiedergeburt. In ***Alien: Resurrection*** werden durch die Geburtsszenen zum einen die zunehmenden Überschneidungen zwischen Mensch und Alien visualisiert; zum anderen findet eine Thematisierung des Eingriffs von Wissenschaft in die natürliche Entwicklung von Leben, beispielsweise durch Klonen, statt, in der der Mensch droht, seine Identi-

[72] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0758730/releaseinfo

tät zu verlieren. ***AVP*** nutzt die Standardsituation der Geburt, um ein neues außerirdisches Wesen einzuführen und so die Möglichkeit auf eine Fortführung der Reihe mit einem neuen interessanten Aspekt zu gewährleisten. Durch die Geburt eines Aliens aus einem toten Körper erhält das Monster zusätzlich den Schrecken des Untoten, der quasi unsterblich ist und die Lebenden heimsucht.

IV.2 Die gemeinsame Mahlzeit

> „Unser Staatsanwalt ißt [sic] niemals." Quinn zerhackte den Satz in einzelne Silben. „Ich will diese Behauptung leicht modifizieren. Er ist niemals beim Essen oder Trinken gesehen worden. Niemals! Verstehen Sie, was das bedeutet? […] Ich sage ausdrücklich, man hat ihn nicht nur niemals essen sehen, sondern auch nicht trinken, und zwar weder Wasser noch irgendwelche alkoholischen Getränke. Noch hat man ihn je schlafen sehen. Es gibt noch andere Faktoren, die das Bild abrunden. Ich nehme aber an, daß [sic] Sie auch so verstehen, was ich meine.[73]

Die Grundbedürfnisse des Menschen sind, folgt man der Science-Fiction-Literatur, ein entscheidendes Merkmal, den Menschen vom humanoiden Roboter zu unterscheiden – je ausgetüftelter das Modell ist, desto weniger andere Unterscheidungsmerkmale können gefunden werden. Menschliche Grundbedürfnisse wie Schlafen oder Essen werden vom Androiden im Allgemeinen als Mangel dargestellt, während der Mensch sich wiederum aufgrund seiner Empfindsamkeit über den Roboter erhebt. Was Dr. Quinn in Isaac Asimovs Geschichte *Beweismaterial* zu verdeutlichen versucht, ist, dass es sich bei dem Staatsanwalt Byerley um einen Androiden handelt. Als Beweismittel wird der Mangel an natürlichen menschlichen Bedürfnissen angeführt. Die fehlende Notwendigkeit eines gemeinschaftlichen Essenserlebnisses beim Roboter funktioniert als Fingerzeig auf die fehlende Sozialisation und die daraus folgende soziale Inkompetenz des künstlichen Menschen.
Das Bedürfnis nach Essen macht den Menschen zum Lebewesen; die Form der Nahrungsaufnahme positioniert ihn im sozialen Gefüge mit anderen Menschen. Denn die Entwicklung der Tischsitten ist stets Indiz für den voranschreitenden Zivilisationsprozess des Menschen. Der französische Philosoph und Gastronomiekritiker Brillat-Savarin formulierte Mitte des 19. Jahrhunderts die Unterschiede zwischen animalischem Fressen, Nahrungsaufnahme und zivilisiertem Genuss des Essens in einem prägnanten Aphorismus: „Die Tiere fressen, der Mensch ißt [sic], der Mann von Geist versteht die Kunst zu essen."[74]
Besonders im Abenteuer-, Kriegs- und Gefängnisfilmgenre ist die Verwendung der Standardsituation ‚Nahrungsaufnahme' ein beliebtes Stilmit-

---

[73] Asimov, 2004, S. 236/237.
[74] Brillat-Savarin, 1979, S. 15.

tel, um die Verrohung der Menschen durch schreckliche Erfahrungen darzustellen. Ridley Scotts Film *G.I. Jane* (1997) soll an dieser Stelle als exemplarisches Beispiel dafür gelten, wie über die Darstellung der Essgewohnheiten im Kino visualisiert werden kann, dass Soldaten in Kampftraining und Kriegseinsatz auf metaphorischer Ebene – im Sinne Brillat-Savarins – wieder zu Tieren werden. Nach mehreren Stunden Kampftraining machen sich die ausgelaugten SEALs über die weggeworfene Nahrung in den Mülltonnen her wie eine Horde Wildschweine. Die Notwendigkeit, die Menschlichkeit ein Stück weit aufzugeben, um ein guter, harter Soldat sein zu können, ist ein elementarer Aspekt des Films: „I never saw a wild thing sorry for itself. A bird will fall frozen dead from a bough without ever having felt sorry for itself."[75]

> Der Begriff „Zivilisation" bezieht sich auf sehr verschiedene Fakten: auf den Stand der Technik, auf die Art der Manieren, auf die Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis, auf religiöse Ideen und Gebräuche. Er kann sich auf die Art des Wohnens oder des Zusammenlebens von Mann und Frau, auf die Form der gerichtlichen Bestrafung oder der Zubereitung des Essens beziehen, genau besehen gibt es beinahe nichts, was sich nicht in einer „zivilisierten" und in einer „unzivilisierten" Art tun ließe […].[76]

Mit diesen Worten beginnt Norbert Elias seine soziologische Schrift *Über den Prozeß der Zivilisation*, deren Hauptthema die Selbstdisziplinierung des Menschen, unter anderem durch die Tischsitten, ist. Sein Text entstand unter dem Eindruck der Rebarbarisierung der europäischen Gesellschaft durch den Einfluss des Nationalsozialismus. Um die Tiere von den Menschen zu unterscheiden, muss der Mensch den Schritt von bloßer Triebbefriedigung zu einem ästhetischen Essenserlebnis vollziehen. Der essende Mensch darf bei Tisch seine Konzentration nicht nur der Nahrungsaufnahme widmen, sonst wird er wieder zum Tier. Er muss sich auch die Regeln und Formalia der vorherrschenden Esskultur aneignen, um die gemeinsame Essenserfahrung in ein ästhetisches Ereignis zu verwandeln. Durch dieses ästhetische Erlebnis des gemeinsamen Essens werden, laut Elias, Verbindungen zwischen den Menschen geschaffen und eine Gemeinschaft konstituiert.

---

[75] Zitat Master Chief John Urgayle (Viggo Mortensen) in *G.I. Jane*; es handelt sich dabei um das Gedicht *Self-Pity* (1928) von D.H. Lawrence.

[76] Elias, 1995, S. 1.

Folgt man Georg Simmels *Soziologie der Mahlzeit* wohnt diesem Erlebnis jedoch eine gewisse Unlogik inne:

> Und gerade dieses [das Essen] ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte: was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können Hunderte hören – aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen.[77]

Obgleich das gemeinsame Essen zu einer kulturellen Institution geworden ist, bleibt doch das individuelle Einnehmen einer Mahlzeit ein egoistischer Vorgang. Der Esstisch ist Mittelpunkt von Feiern und Familienverbänden, an ihm spielt sich – auch im Kino – ein Großteil der sozialen Interaktion zwischen Menschen ab. Bestimmte Tischrituale und die vorhandene Sitzordnung geben Aufschluss über die Stellung eines Individuums innerhalb der Gemeinschaft.[78]
Sigourney Weaver zeigt in der Rolle der Dian Fossey in *Gorillas in the Mist* (1988) sehr eindrucksvoll, wie sich durch das gemeinsame Erlebnis des Essens eine Gruppe konstituiert. Dadurch, dass sie mit den Gorillas isst und ihre Verhaltensweisen – also im übertragenen Sinne Tischsitten – imitiert, wird sie vollwertiges Mitglied der Gruppe. Der Platz, an dem sie essen darf, zeigt ihre Stellung innerhalb des familiären Bundes der hochentwickelten Säugetiere. Das Erlebnis der gemeinsamen Nahrungsaufnahme fungiert in *Gorillas in the Mist* als nützliche Option, sich dem Fremden anzunähern.
Die Annäherung durch das Erlebnis des gemeinsamen Essens kann im Kino jedoch auch bewusst zum Tabubruch werden, indem beispielsweise eine bestimmte Figur sich über die etablierten Tischreglements hinwegsetzt. Dies gilt etwa für Lt. Jordan O'Neil (Demi Moore) in *G.I. Jane* oder auch für Ripley in *Alien³*, wie Kapitel IV.2.3 ausführlich zeigen wird. In beiden Filmbeispielen dringt eine Frau in eine Gemeinschaft von Männern ein und zwingt ihnen auf, sie als gleichgestellt zu betrachten, da sie in der Sitzordnung keinen exponierten oder untergeordneten Platz einnimmt.
Nahrung hat allerdings auch im Zusammenhang mit Religion eine wichtige Funktion.[79] Bis heute hat sich Nahrung als sakrales Element in religiö-

---

[77] Simmel, 1910.
[78] Vgl. Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 305 ff.
[79] Vgl. Eliade[2], 1998, S. 383-400 oder Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 250 ff.

sen Ritualen erhalten – in Form der Opfergabe, des Abendmahls, des Fastens und des Erntedankfestes. Auch das Abendmahl hat die Funktion, den Zusammenhalt innerhalb der Gemeinde zu stärken.

> Erst das christliche Abendmahl, das das Brot mit dem Leibe Christi identifiziert, hat auf dem Boden dieser Mystik die wirkliche Identität auch des Verzehrten und damit eine ganz einzige Verknüpfungsart unter den Teilhabenden geschaffen. Denn hier, wo nicht jeder ein dem andern versagtes Stück des Ganzen zu sich nimmt, sondern ein jeder das Ganze in seiner geheimnisvollen, jedem gleichmäßig zuteil werdenden Ungeteiltheit, ist das egoistisch Ausschließende jedes Essens am vollständigsten überwunden.[80]

Den fantastischen Möglichkeiten des Science-Fiction-Genres ist es zu verdanken, dass eine über fünfhundert Jahre alte Idee plausibel umgesetzt werden kann: die Parodie auf christliche Vorstellungen vom Garten Eden – das Schlaraffenland. Science-Fiction-Filme nehmen in diesem genretypischen Motiv der Utopie auf das Christentum Bezug. In *Forbidden Planet* (1956) findet ein Expeditionsteam auf dem Planeten Altair-4 einen nahezu paradiesischen Zustand vor.[81] Dank der Robotik ist es möglich, alle erdenklichen Arten von Nahrung (und auch Alkohol) in beliebiger Menge zu reproduzieren. In diesem Beispiel bietet die Science-Fiction also die positive Utopie an, mit Hilfe von Zukunftstechnologie die Ernährungsprobleme der Erde lösen zu können.
In *The Fifth Element* (1997) verfügen die Geistlichen über einen Essensgenerator. Die Idee des Schlaraffenlandes wird also in einen konkreten Kontext zu Kirche und Religion gesetzt. Leeloo (Milla Jovovich) stellt einen Teller mit Abfällen und abgenagten Hühnerknochen in eine mikrowellengerätähnliche Box und erhält nach einer Sekunde eine gebratene Pute. Die Essens-Replikatoren in *Star Trek*[82] funktionieren auf eine ähnliche Weise.
In *Dark Star* (1974) wird ein ernüchterndes Bild vom modernen Schlaraffenland gezeichnet: Nahrung ist zwar immer verfügbar, aber sie ist in Tüten und Tuben portioniert – das lustvolle Geschmackserlebnis des Essens bleibt aus. Unter der Besatzung des Raumschiffs ist außerdem eine latente Vereinzelung zu beobachten, die sich beispielsweise darin äußert, dass

---

[80] Simmel, 1910.

[81] Dieses Paradies hat selbstverständlich einen Haken, und die Expedition muss zur Erde zurückkehren, weil der Planet von Dr. Morbius (Walter Pidgeon) zerstört wird.

[82] Beispielsweise kommen Essens-Replikatoren in *Star Trek: Nemesis* (2002) vor.

Talby (Dre Pahich) das gemeinsame Essen mit den anderen Astronauten verweigert. Nahrungsaufnahme ist in dieser negativen Utopie ein absolut egoistischer Vorgang und wird auf den reinen Zweck des Sattwerdens reduziert. Das Essen wird als lästige Notwendigkeit in Kauf genommen, und somit impliziert John Carpenter in *Dark Star* ein verändertes Selbstbild des Menschen im Roboterzeitalter wie eingangs von Asimov beschrieben.
Abschließend muss noch festgehalten werden, dass es recht auffällig ist, dass sich die gemeinsame Essenszene in allen vier Filmen der *Alien*-Quadrilogie in der ersten Filmhälfte befindet, teilweise sogar noch direkt oder indirekt Teil der Exposition ist. Das gemeinsame Essen dient zur Einstimmung der Figuren auf den Horror, der vor ihnen liegt und ihrer Annäherung aneinander. Somit ist das Erlebnis des gemeinsamen Essens als letzte Normalität und Verschnaufpause – als Henkersmahlzeit – für die Figuren vor der herannahenden Katastrophe anzusehen. Außerdem machen die Essensszenen das Verhältnis der Figuren zueinander deutlich, und sie erhalten durch ihr Gebaren am gedeckten Tisch ein eigenes Profil. Umso auffälliger ist es, dass eine Essensszene in *AVP* völlig fehlt.

IV.2.1 „Familienessen“ in *Alien*

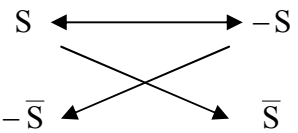
Ridley Scott versucht über die Standardsituation des gemeinsamen Essens eine hierarchische Struktur der Figuren zu negieren. Er lässt bewusst offen, wer welchen Rang oder welche Position auf dem Raumschiff innehat und wer der Held seines Filmes werden wird. Des Weiteren zeigt das Essen die Verwundbarkeit der menschlichen Körper und stellt sie in einen scharfen Kontrast zu den disziplinierten Körpern der Astronauten anderer Science-Fiction-Filme.[83]

> Im alten China war der Ehrenplatz derjenige, der nach Osten sah. Wenn der Gastgeber der Ranghöchste in der Runde war, nahm er ihn auch selbst ein. Oft saßen der Gastgeber und die Ehrengäste erhöht auf einem Podest. Bei den Mongolen und asiatischen Nomaden war der Ehrenplatz rechts vom Gastgeber – wo er heute in Europa ist. […] Deswegen war der vielbeschriebene runde Tisch des König Artus etwas so Besonderes: Hier saßen alle Ritter ebenbürtig ohne Rangfolge.[84]

---

[83] Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 29.
[84] Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 323/324.

In *Alien* ist durch die Wahl des runden Tisches ebenfalls keine Rangfolge der Crewmitglieder der *Nostromo* zu erkennen. Alle Figuren des Films sitzen gleichberechtigt am Tisch, und Scott unterstützt diesen Eindruck noch durch die Kamerabewegung: Die Kamera schwenkt zuerst von rechts nach links, um dann in einer Umkreisung des Tisches dessen runde Beschaffenheit zu verdeutlichen.
Im Gegensatz zu *Dark Star* wird in *Alien* ein Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Figuren dargestellt. *Dark Star* thematisiert den Zerfall der Gruppe, die ähnlich isoliert von der Außenwelt ist wie die in *Alien*, während Scott ein funktionstüchtiges soziales Gefüge beschreibt.
Jedes Crewmitglied in der Frühstücksszene in *Alien* ist zeitlich in etwa gleich lang im Zentrum des Bildes. Durch den Verzicht auf eine Figur als Fokus des Geschehens macht es Scott für den Zuschauer unmöglich, zu diesem Zeitpunkt des Films eine Identifikationsfigur zu ermitteln. Dadurch, dass in der vorangegangenen Erwachen-Sequenz, in der die Crew der *Nostromo* ihren Schlafkapseln entsteigt, Kane der Fokus ist, wird dieser am ehesten als Protagonist des Films etabliert. Dies stellt sich als ähnlicher Irrtum heraus wie bei Marion Crane in *Psycho* (1960).[85]
Nur Ash steht leicht versetzt hinter dem Frühstückstisch. Er greift ab und zu nach etwas zu essen und setzt sich erst dann. Diese Sonderstellung erlaubt die Lesart einer Vorausdeutung auf Ashs Androidenstatus, der ihn laut Asimov von der Notwendigkeit der Nahrungsaufnahme entbindet.
Ebenfalls eine Sonderstellung nimmt der Kater Jones ein. Das Tier sitzt auf dem Tisch, wodurch sein vollwertiger Status als achtes Crewmitglied deutlich wird. Ein gewöhnliches Tier würde üblicherweise unter dem Tisch gefüttert werden. Dass der Kater nicht am „Katzentisch“ sitzen muss, impliziert seine Vermenschlichung. Die wichtige Funktion der Katze innerhalb der Handlung als Bestandteil des Grundthemas ‚Menschlichkeit’ von *Alien* veranschaulicht James H. Kavanagh anhand des semiotischen Vierecks nach Algirdas Julien Greimas:



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 ($\overline{S}$) is

[85] Vgl. Mulhall, 2002, S. 14.

> Ash, the robot. The cat, then, functions in the slot of the not-antihuman ($-\overline{S}$), an indispensable role in this drama.[86]

Des Weiteren unterstützt die Anwesenheit der Katze bei Tisch den Eindruck von Unordnung und Zügellosigkeit, der sich in den wahllos auf dem Tisch verteilten Speisen fortsetzt. Dadurch erzielt Scott einen Anschein des gemütlichen Chaos.
Im Unterschied zu *Dark Star* oder *Star Trek* ist in *Alien* an der Speisenauswahl oder ihrer Darreichungsform nichts Futuristisches. Im Gegenteil, die Nahrung setzt sich aus Elementen der Entstehungszeit des Films zusammen: Bierdosen[87] und typisch US-amerikanische Cornflakes-Behälter der 1970er Jahre.
Die Tischmanieren der Crew stehen sowohl konträr zu der vorangegangen Sequenz, als auch zu allen gängigen Konzepten von Benehmen und Etikette[88]:

> In jarring contrast to their peaceful, deathlike repose in the sleeping chamber, the crew members at breakfast are loud, unruly, and very much alive. The viewer, confronted with overlapping and mostly indiscernible dialogue, is left to identify characters by image and body language alone.[89]

Das Stimmengewirr nimmt langsam ab. Die ersten klar identifizierbaren Worte des Filmes spricht der Techniker Parker zu Kane: „Ganz schön blass um die Nase, Kane.“[90] Hier wird Kanes Verfall und seine schlussendliche Zerstörung vorausgedeutet. Er wirkt ungesund und ausgezehrt. Durch das Rauchen wird der Eindruck eines kranken Mannes noch unterstützt.[91] Sein Bademantel ist leicht geöffnet und gibt den Blick auf die magere Brust frei. Dadurch wirkt sein Körper nicht nur schwach, sondern bereits das Tragen eines Bademantels steht im Gegensatz zum Bild des

---

[86] Kavanagh, 1990, S. 79.

[87] Die Biermarke *Weylan Yutani Aspen Beer Extra Strong* wurde zwar für den Film erdacht, aber durch die Größe und Beschaffenheit der Dose ist sofort klar, dass es sich um handelsübliches Bier handeln muss. Der Markenname inspirierte James Cameron für die Namensgebung von Ripleys Arbeitgeber in *Aliens*: die Weyland-Yutani Corporation.

[88] Vgl. Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 324-333.

[89] Gallardo/Smith, 2004, S. 29.

[90] Zitat Parker zu Kane in *Alien*.

[91] Kanes Nikotinabhängigkeit korrespondiert ebenfalls mit dem thematischen Gesamtkomplex ‚Alien und Krebs’. Vgl. IV.3.1.

disziplinierten Astronauten, wie ihn etwa die Crewmitglieder in *Star Trek* repräsentieren. Lambert, die sich das feuchte Haar bei Tisch frottiert, und Captain Dallas, der einen Fuß auf der Sitzfläche seines Stuhls abstellt, unterstützen den Eindruck von schlechtem Benehmen, mangelhaften Tischmanieren und fehlender Disziplin. Andererseits evoziert dies ebenfalls den Eindruck von Vertrautheit unter den Crewmitgliedern der *Nostromo*.

> In contrast to the disciplined bodies of the astronauts and military men that usually populate science-fiction films, the *Nostromo*'s crew are all dressed differently, and no one style of dress dominates. We get the impression that this is an informal, ragtag bunch with a relaxed attitude toward regulation or hierarchy; as the film progresses, their attitudes and attire will degrade even further. Sure enough, the apparent camaraderie suggested by the joint meal begins to show a sign of wear as the black chief engineer, Parker (Yaphet Kotto), stereotypically the loudest of the bunch, wants to discuss the "bonus situation" […].[92]

Die Hierarchie der Figuren erschließt sich erst aus dem Gesprächsverlauf, da der Farbige Parker auf die unterschiedliche Besoldung der Crewmitglieder aufmerksam macht und Gleichstellung fordert. Diese Probleme sind also in der Zukunft nach wie vor brisant – eine Gleichberechtigung wie sie die Bilder vorgaukeln, existiert nicht. Der Eindruck einer heiteren Stimmung beim Essen wird also durch den Fakt getrübt, dass zwischen den Maschinisten und den ranghöheren Crewmitgliedern Spannungen herrschen, die auf eine ungerechte Entlohnung ihrer Arbeit zurückzuführen sind. Dass Parker die Arbeit beim Essen thematisiert, ist ein deutliches Indiz dafür, dass die Impression eines familiären Verhältnisses illusorisch ist, da im Allgemeinen Essen und Arbeit einander ausschließen. Sowohl aus dem mittelalterlichen Europa als auch aus afrikanischen Stammeskulten ist überliefert, dass die Familie, beziehungsweise eine Gruppe zusammengehöriger Personen, jegliche Form der Arbeit unterbrach, um gemeinsam zu speisen.[93]
Für Ridley Scott hat das Essen an sich jedoch noch eine weitere Bedeutungsebene: Es funktioniert als eine Art Triebsublimierung. Diesen Zusammenhang zwischen Essen und Sexualität greift Ridley Scott auch in seinen anderen Filmen auf.[94]

---

[92] Gallardo/Smith, 2004, S. 29.
[93] Vgl. Müller, 2003, S. 136.
[94] Vgl. IV.1.

> Eating and drinking are one of the most significant manifestations of the grotesque body. The distinctive character of this body is its open unfinished nature, its interaction with the world. These traits are most fully and concretely revealed in the act of eating; the body transgresses its own limits: it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense.[95]

In der zweiten Essensszene des Films wird deutlich, wie sehr die vermeintliche Idylle der Crew sich in eine Katastrophe gewandelt hat. Der geöffnete Körper wird manifest durch den gebärenden Kane. Diese Szene ist in ihrer schonungslosen Explikation von Gewalt und ihrer Unmittelbarkeit ein Novum im Science-Fiction-Genre und wurde anhand ihrer Bedeutung als Geburtsstandardsituation bereits in Kapitel IV.1.1 diskutiert.

IV.2.2 Die Zweiklassengesellschaft in *Aliens*

Im Gegensatz zu *Alien* wird in *Aliens* über die Anordnung der Tische bereits eine hierarchische Struktur unter der Raumschiffbesatzung etabliert. Außerdem legt James Cameron in dieser Szene einen Schwerpunkt auf den Androiden Bishop, der als einziger keinen festen Platz in der vorhandenen Gesellschaftsordnung hat, sondern zwischen den beiden Parteien hin- und herwandelt.
Das Rettungs-Raumschiff *Sulaco* verfügt im Gegensatz zur *Nostromo* über eine Kantine. Die zwischenmenschliche Komponente, die in einer Kantine etwa durch die KöchIn/ServiererIn gegeben ist, fällt hier vollkommen weg. Statt einer Essensausgabe steht der Besatzung eine Reihe metallverschalter Automaten zur Verfügung. Die Essensvergabe erfordert also keinerlei interpersonalen Kontakt und wird zu einem abstrakten Erlebnis. Der Eindruck des Essens als familiäres Ereignis, den *Alien* vermittelte, wird auch durch den Umstand weiter aufgelöst, dass das Essen nicht mehr direkt auf den Tischen steht. In *Aliens* hat jedes Crewmitglied sein eigenes weißes Tablett, in dessen Vertiefungen sich die einzelnen Nahrungskomponenten aus den Automaten befinden. James Cameron macht dadurch klar, dass in dieser sterilen Zukunftsvision ein wichtiger Schritt der menschlichen Sozialisation verloren gegangen ist.[96] Nämlich durch die fehlende Notwendigkeit des Teilens fällt gleichzeitig auch grundsätzlich die Notwendigkeit sozialer Interaktion bei Tisch weg.

---

[95] Bakthin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Zitiert nach Gallardo/Smith, 2004, S. 223.
[96] Vgl. Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 345-347.

Der Aufbau des Speisesaals spaltet die Raumschiffbesatzung in zwei Lager. Es existieren zwei rechteckige Tische, die T-förmig zueinander ausgerichtet sind – einer für die Zivilisten, der andere für die Marines. Leutnant Gorman (William Hope) verstößt durch die Wahl seines Sitzplatzes gegen diese Ordnung, da er sich am Tisch der Zivilisten befindet. Corporal Hicks (Michael Biehn) deutet dies im Gespräch mit Wierzbowski (Trevor Steedman) als Arroganz Gormans gegenüber der Truppe – darüber hinaus ist es aber auch ein Indiz für sein späteres Versagen als Soldat und Anführer der Truppe.[97]
Cameron gelingt es durch die Wahl der Kameraperspektive auch eine klare hierarchische Struktur zu etablieren. In den sich wiederholenden Totalen des Raumes befindet sich die statische Kamera stets am Ende des Marine-Tischs. Der Tisch der Zivilisten erscheint in weiter Ferne und durch den Kamerawinkel leicht erhöht über dem Tisch der Soldaten im Vordergrund. Diese hierarchische Einteilung der Raumschiffbesatzung nimmt klaren Bezug zu beispielsweise höfischen Sitzordnungen des europäischen Mittelalters, in denen der König mit seinen obersten Ministern erhöht über den Tischen saß, die für das gemeine Volk gedacht waren.[98]
Wie in *Alien* wird auch in *Aliens* Sexualität zum Tischgespräch der Wahl, wobei die Marines in ihren Äußerungen weitaus expliziter werden als Parker in *Alien*. Die Sujets ‚Essen' und ‚Sexualität' werden also symbolisch erneut miteinander verbunden. Die Marines tauschen sich über ihre sexuellen Eroberungen vergangener Einsätze aus. Dem Private Wierzbowski wird von seinen Kameraden unterstellt, er habe auf einem anderen Einsatz Geschlechtsverkehr mit einem Mann gehabt, ohne es bemerkt zu haben. Kurz darauf stellt dieser eine klar homophobe Gesinnung, die ebenfalls Essen sexualisiert, in einem beleidigenden Gespräch über den neuen Leutnant Gorman zur Schau[99]: „Yeah. Got a corn cob up his ass, definitely."[100] Durch den ähnlichen Klang der Worte „cob" (englisch für „Kolben") und „cock" (englisch für „Penis") wird der homophobe Subtext der Szene noch augenfälliger.
Cameron entmännlicht die Marines im übertragenen Sinne, da er sie mit Homosexualität und Schwäche in einen direkten Zusammenhang bringt. Er spielt mit dem Klischee des Homosexuellen als weiblichem, passiven

[97] Vgl. Thomson, 1998, S. 73 und Gallardo/Smith, 1998, S. 94/95.
[98] Vgl. Goetz, 1992, S. 22/23.
[99] Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 89/90.
[100] Zitat Wierzbowski über Gorman in *Aliens*.

Mann. Außerdem ist das stärkste und männlichste Mitglied der Truppe eine Frau – nämlich Vasquez (Jenette Goldstein).[101] Aufgrund dieses verdrehten Mächteverhältnisses muss die Mission der Soldaten scheitern. Das für das US-amerikanische Action- und Kriegsfilmgenre der Reagan-Ära typische Ideal der *hardbodied heroes* wird hier demontiert.[102]
Bishops Mangel an fester Zugehörigkeit in der Zweiklassengesellschaft auf der *Sulaco* stigmatisiert ihn als fremdartig. Die Ursache hierfür lässt sich in seiner androiden Natur und in seiner Funktion als Zentrum der unterschwelligen Homophobie lokalisieren. Am Tisch der Zivilisten wird Bishop nur geduldet, da er die Bereitschaft signalisiert, dem Menschen zu dienen. Am Tisch der Marines fungiert er als ambivalentes Lustobjekt – zwischen Amüsement und Bedrohung. Diese Funktion findet ihren Klimax in dem erzwungenen „Messerspiel" zwischen ihm und Hudson (Bill Paxton).

> This impression [Minderheiten als sexuelle Aggressoren] is reinforced when, a few moments later, the knife demonstration by Bishop on Hudson is coded as a rape: Drake holds Hudson's spread out hand forcibly in place underneath Bishop's, while Bishop moves the phallic knife with inhuman speed between both sets of fingers and Hudson yells wide-eyed. Bishop starts his demonstration by asking the scared, unwilling Hudson to "trust" him and ends with a soft "thank you." In spite of his apparent skill, a drop of semen-like fluid dribbles from his finger, the detritus of a minor mistake, exposing him as an android and conjuring up the spectre of Ash. Like Ash's attack on Ripley, Bishop's knife demonstration echoes the Facehugger's attack.[103]

Die aufeinander liegenden Hände der beiden Männer symbolisieren sowohl die Physiognomie des Face-Huggers, der sich ebenfalls, einem Vergewaltiger gleich, gewaltsam Zugang in den Körper eines Menschen verschafft, als auch konkret die unfreiwillige körperliche Vereinigung von Hudson und Bishop. Die Kamerabewegung weg vom angstverzerrten Gesicht Hudsons zu einer gelblichen Flüssigkeit auf dem Tisch – vermutlich

---

[101] Vasquez erinnert optisch (etwa durch Haar-/Hautfarbe und Stirnband) an die Figur „Rambo" und wird im Gespräch mit Hudson deutlich als „Mannsweib" eingeführt. Im Gegenzug feminisiert Vazquez Hudson durch ihre Gegenfrage, ob er denn jemals für einen Mann gehalten worden wäre. Im heroischen Akt der Opferung für die Gruppe durch Vasquez und Gorman werden beide von ihren geschlechtsspezifischen Schwächen rehabilitiert. Vgl. hierzu bspw. Gallardo/Smith, 2004, S. 87/88 oder Thomson, 1998, S. 88.
[102] Vgl. Jeffords, 1994, S. 24 ff.
[103] Gallardo/Smith, 2004, S. 89.

Apfelsaft in einer Karaffe – evoziert außerdem die Assoziation des Einnässens vor Furcht.
Das Spiel mit dem Messer ist außerdem ein Zitat auf die Szene in *Dark Star*, in der die Langeweile der Astronauten herausgestellt wird. Boilers (Cal Kuniholm) Destruktivität und seine Rohheit werden durch das Spiel mit dem Messer betont. Seine Gewaltbereitschaft gefährdet das Zusammenleben der Astronauten, und so liegt der Verdacht nahe, dass Bishop ebenfalls zu einem Risiko werden könnte.
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. Ripleys Befürchtung, der Android könne eine ebensolche „malfunction"[104] wie Ash in *Alien* haben, erscheint nachvollziehbar.
Dadurch, dass Ripley das von Bishop angebotene Essen ablehnt, verweigert sie ihm die soziale Anerkennung, nach der er sucht. Cameron macht klar, dass der Android in der bestehenden Gesellschaftsordnung ein Ausgestoßener ist.
Auf dem Esstisch der Marines befinden sich zwei schwingende Modelle von Planeten (Abb. 7, siehe Bildteil), die in ihrer Konstruktion eindeutig durch Johannes Keplers[105] Modell zur Erforschung der Planetenbewegung inspiriert sind. In *Alien* steht ein vergleichbares Perpetuum Mobile in Form von zwei endlos pickenden Vögeln auf dem Esstisch, das einerseits eine kindlich-naive Wirkung hat, aber andererseits auch den ewigen Lauf der Dinge symbolisiert, in den der Mensch nur bedingt eingreifen kann. Das Planetenmodell aus *Aliens* kann als Symbol für die anachronistische Rückbesinnung zu den Anfängen der Erforschung des Weltraums gedeutet werden.
Die Nahrungsmittel selbst verweisen auf den Kolonialismusaspekt des Films, der den Mythos der *frontier*[106] aus der Tradition des Westernfilms aufgreift und im Science-Fiction-Kino weiterführt. „In any case, space, as *Star Trek* has expounded, is the "New Frontier", and, like any frontier, it exists on the border between Us and Them."[107]

---

[104] Zitat Burke über Ash in *Aliens*.
[105] Friedrich Johannes Kepler (1571-1630) war ein deutscher Mathematiker, Philosoph und Astronom, der die nach ihm benannten Keplerschen Gesetze der Planetenbewegung entdeckte.
Vgl. hierzu http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler
[106] Vgl. hierzu bspw. Grob/Kiefer, 2003, S. 15 oder Seeßlen/Jung, 2003, S. 36/37.
[107] Gallardo/Smith, 2004, S. 78.

Die Besatzung der *Sulaco* isst Maisbrot. Dieses Nahrungsmittel ist zum einen ein Grundnahrungsmittel, welches dazu dient, den Fortbestand der Art zu sichern, also kein Genussmittel. Zum anderen wird über das Maisbrot der Bezug zur Kolonialisierung Mittelamerikas hergestellt, da dieses Nahrungsmittel typisch für den Speiseplan der Azteken war.[108] In gewisser Weise stellt Cameron hier die Kolonialisierung des Weltraums, wie durch die Landentwickler auf LV-426, in einen konkreten Bezug zur Kolonialisierung Mittel- und Südamerikas. Cameron zeigt die Ursprünge von Fremdenangst an sich, indem er in dieser Szene durch das Maisbrot eine Rückbesinnung auf die Geschichte der Eroberungen evoziert. „Die *unzivilisierten Wilden* der kolonialen Unterhaltungsliteratur sind nicht weniger „erfunden" als die Wesen aus dem All, die *Aliens* in der Science Fiction."[109] Die Aliens stehen mit ihrer wilden, gefährlichen Natur der Zivilisation (verkörpert sowohl durch Weyland-Yutani als auch durch die moderne Bewaffnung der Soldaten) feindlich gegenüber: Auch dies ist ein Konflikt, der im Western immer wieder aufgegriffen wurde.[110]
Janice Hocker-Rushing geht in ihrem Essay *Evolution of "The New Frontier" in* Alien *and* Aliens sogar so weit, den *frontier*-Mythos, den der Film aufgreift, mit der Konstruktion von geschlechtsspezifischen Rollenbildern in Zusammenhang zu setzen und die Weiblichkeit an sich als neue Grenze der Eroberung zu begreifen:

> […] the dominant text of *Alien/s* subverts patriarchal consciousness (as represented by the military, the bureaucracy, and frontier exploitation), introduces the feminine descent and revenge motif in the New Frontier, and provides an appealing heroine; thus, it appears to reaffirm the feminine principle. A close examination of the subtext, however, discloses that the story mixes the feminine descent and revenge motifs with the more familiar ego-hero myth. In fact, the schism of the Goddess is not healed, for the patriarchy has induced the feminine to fight itself; thus, the undercurrents reveal that the feminine is actually subverted. This is, then, a "hybrid" New Frontier story: The scene is space, and the feminine is much more prominent than in the Old Frontier, but traditional patriarchal values are ultimately reaffirmed.[111]

---

[108] Vgl. Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 62.
[109] Seeßlen/Jung, 2003, S. 5.
[110] Vgl. Telotte, 2001, S. 200-201.
[111] Hocker-Rushing, 1995, S. 104/105.

IV.2.3 Der Gefängnis-Speisesaal in *Alien³*

Durch das Interieur des Speisesaals und die Kostüme weckt Fincher in *Alien³* Assoziationen zum Genre des Gefängnisfilms; er nutzt die Essensszene, um eine Genrezugehörigkeit seines Films zu deklarieren. Er zeigt außerdem in dieser Szene Ripleys entschlossenen Willen, in die Gemeinschaft der Gefangenen eingegliedert zu werden.

> Die Insassen auf Fury, zu lebenslanger Zwangsarbeit im Rohstoffabbau verurteilte Schwerstverbrecher, gleichen einer mönchischen Gemeinschaft, die ein apokalyptisches Christentum pflegt. Die notgelandete Frau empfinden sie als Bedrohung ihrer spirituellen Einheit, und dabei ähneln sie Elefanten, die vor einer Maus zurückschrecken.[112]

Ripley ist ein Fremdkörper in der eingeschworenen Gemeinschaft der Insassen von Fury 161. Und obgleich sie sich in ihrem Äußeren durch den geschorenen Schädel und die braune, weite Gefängniskluft den Bewohnern bereits anzupassen versucht, ruhen alle Blicke auf ihr, als sie den Speisesaal betritt.
Der Speisesaal weist diverse Merkmale auf, die ihn als Gefängniskantine kennzeichnen. Er ist ordentlich und übersichtlich gestaltet. Es existieren mehrere rechteckige Tische, die in gleichmäßigen Reihen über den Raum verteilt sind. Der Saal ist kalt ausgeleuchtet, und die dominante Farbe ist Grau, welches nur von dem schmutzigen Braun der Gefängniskleidung, die alle Anwesenden tragen, aufgebrochen wird. Die Essenstabletts bestehen aus stumpfem Blech, selbiges gilt für die Becher. Eben diese verbeulten Becher sind ein weiteres Indiz für die Bildsprache des Gefängnisfilm-Genres seit Anfang der 1990er Jahre: Beispielsweise in *The Shawshank Redemption* (1994) findet exakt das gleiche Geschirr Verwendung. Eine weitere Parallele zwischen beiden Filmen ist das gegenseitige Taxieren der Figuren, welches von der Kamera mit extremen Close-Ups der Gesichter eingefangen wird.
Als Ripley durch die geöffnete Tür kommt, tritt eine bedrückende Stille unter den Häftlingen ein, die ebenfalls ein Stilmittel des Gefängnisfilms ist, um eine Konfliktsituation anzuzeigen. Ein Beispiel hierfür ist der Road Movie/Gefängnisfilm-Genremix *Natural Born Killers* (1994). Der Gefängnisdirektor McClusky (Tommy Lee Jones) formuliert dies im Ge-

[112] Althen, 1992.

spräch mit Scagnetti (Tom Sizemore) folgendermaßen: „The one thing you don't want in prison, Jack, is silence."[113]
Scheinbar unbeeindruckt durch die eingetretene Stille begibt sich Ripley zur Theke, um sich ihr Frühstück zu holen. Die schräge Kameraperspektive zeigt Ripley in extremer Untersicht (Abb. 8, siehe Bildteil), wodurch ihre Bedeutsamkeit betont wird und sie bedrohlich erscheint. Die einander entgegenstrebenden, stürzenden und sich schneidenden Linien stehen in der Tradition des Film noir, obwohl die Szenerie mit kaltem Kunstlicht ausgeleuchtet ist und auf die genresignifikanten Schattenspiele verzichtet wird.[114] Sie symbolisieren gleichzeitig einen bevorstehenden Konflikt und zeigen wiederum durch ihre Ähnlichkeit mit Gitterstäben an, dass es sich bei Fury 161 um ein Gefängnis handelt.
Totalen des fast leeren Raumes wechseln sich mit Großaufnahmen der Gesichter der Häftlinge ab. Auf symbolischer Ebene wechselt Fincher dadurch zwischen dem Eindruck von Verlorenheit und absoluter Intimität. Obwohl so viele Plätze unbesetzt sind, sucht Ripley nach der Herausforderung und nimmt zwischen zwei Häftlingen Platz. Mörder und Vergewaltiger machen ihr nach den schrecklichen Erfahrungen mit dem Alien keine Angst mehr.

> […] she [Ripley] seizes the opportunity to take a seat, adding insult to injury by invading the men's personal space (the convicts have left an empty place between them to avoid physical contact). We are struck by how masculine she looks, especially compared to Junior (Holt McCallany), the convict she sits beside. Head down, Junior focuses on looking at the table, unspeakably angry at her transgression and we are aware of his telltale teardrop tattoo marking him as a murderer.[115]

Durch diese Überwindung von Angst vor den unmissverständlich als gefährlich gekennzeichneten Männern findet Ripley eine Möglichkeit in die Gemeinschaft integriert zu werden. Sie erwirbt Dillons Respekt, indem sie ihm unterstellt, er müsse als Vergewaltiger aufgrund ihrer Anwesenheit nervös werden und nicht umgekehrt sie als Frau und potentielles Opfer. Ripley dringt bewusst in den geschlossenen Kreis der Verbrecher ein, wo-

---

[113] Zitat McClusky in *Natural Born Killers*. Noch deutlicher wird Stille im Gefängnis als Indiz für Bedrohung in der deutschen Synchronfassung: „Es ist so still im Gefängnis. Und es ist gefährlich, wenn's so still ist."
[114] Vgl. Werner, 2000, S. 98-100.
[115] Gallardo/Smith, 2004, S. 133.

durch Dillon – in seiner Funktion als ungekrönter Anführer der Gefangenen[116] – gezwungen ist, ihr Respekt zu zollen: „But we tolerate anybody. Even the intolerable.“[117]
Ripleys Funktion als Transgressor und ihr Wandel vom Objekt zum Subjekt der Begierden[118] wird auch durch den Orangensaft verdeutlicht, den sie zum Frühstück trinkt. Sie benutzt als Einzige ein transparentes Glas und keinen Becher, der die auffällige Farbe ihres Getränks verbergen würde. Dies ist ein weiteres Indiz für Ripleys offensive Grundhaltung. Denn „Farben werden im Kontext kultureller Farbtraditionen als optische Zeichen eingesetzt und gewinnen so den Charakter des Symbolischen.“[119] Symbolisch signalisiert die Farbe Orange im europäischen Kulturkreis den Willen, Neues zu erfahren und steht für Kontaktfreudigkeit, Aufdringlichkeit und Extrovertiertheit.[120] Die Farbe von Ripleys Orangensaft hebt sich deutlich von den vorherrschenden Grau- und Brauntönen ab und hat im Vergleich zur restlichen Umgebung beinah eine so starke Signalwirkung wie die Farbe Rot.[121] Dies verleiht Ripley auf farbsymbolischer Ebene eindeutig den Charakter einer Herausforderin.
Auf visueller Ebene bedient sich David Fincher also in dieser gemeinschaftlichen Essensszene den Genrekonventionen des Gefängnisfilms. Ähnlich verhält es sich mit der Duschszene in den Gemeinschaftsduschen, die in dieser Form auch in Gefängnisfilmen vorkommt.[122] Durch die Verwendung bekannter Elemente dieses Genres macht Fincher klar, dass es sich bei Fury 161 tatsächlich um ein Gefängnis handelt – wie es aus dem zeitgenössischen Gefängnisfilm durch eine Reihe von Genrevertretern bekannt ist. Dadurch verliert der Film vollkommen seine fantastische Komponente, wie Fincher selbst in einem Interview zum Ausdruck brachte:

> ‘*Alien 3* takes place in a prison, it was supposed to be about the wretched in the world. The other ones had heroic marines or those unsuspecting truck drivers in outer space. We

---

[116] Im Genre des Gefängnisfilms ist das gemeinschaftliche Essen oft mit einer Konfrontation von Protagonist und Zellenblockanführer o.ä. verbunden. Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 132.
[117] Zitat Dillon zu Ripley in *Alien³*.
[118] Vgl. Jennings, 1995, S. 203/204.
[119] Marschall, 2005, S. 55.
[120] Vgl. Heller, 1991, S. 261-263.
[121] Vgl. Marschall, 2005, S. 51.
[122] Beispielsweise weist *The Shawshank Redemption* eine vergleichbare Duschszene auf, in der wie in *Alien³* der „Neuling“ im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.

> thought, "Here are the fucking wretched, nobody cares if these people live or die." […] 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. It's not a scare movie and I think people resent that.'[123]

IV.2.4 Die Raubtierfütterung in *Alien: Resurrection*

Der Unterschied zwischen Wildnis und Zivilisation – Aliens und Menschen – wird in *Alien: Resurrection* anhand der Essgewohnheiten manifest. Doch ähnlich den Geburtsszenen verweigert der Film auch hier dem Zuschauer die Möglichkeit einer eindeutigen Klassifizierung. Die Figuren bleiben ambivalent in ihren Handlungen. Jeunet nutzt die Szene weiterhin, um Ripleys Überlegenheit gegenüber den Wissenschaftlern herauszustellen, die jenen aber aufgrund ihrer eigenen Arroganz entgeht.
Der Ripley-Klon wird durch ihr vermeintliches Unwissen über Esswerkzeuge und dadurch, dass sie Handschellen tragen muss, zum gefangenen Raubtier deklassiert. Sie ist im Auge der Wissenschaftler ein potentiell gefährliches Tier und muss erst sozialisiert werden. Dies geschieht durch das Erlernen von Tischsitten. Vordergründig scheint der Ripley-Klon Dr. Gediman (Brad Dourif) zu imitieren. Die Erlernung der gängigen Benimmcodes, wie dies Sigourney Weaver etwa auch in der Rolle der Dian Fossey in *Gorillas in the Mist* tat, wird also zu einer Möglichkeit sozialer Interaktion. Die gleichen Verhaltensmuster beim Essen zu zeigen, verbindet eine Gruppe von Menschen – oder im Falle von *Gorillas in the Mist* Gorillas – und zeigt ihre Zusammengehörigkeit.

> Perhaps as a consequence of the "genetic crossing", the Ripley clone seems resistant to her conditioning, as evidenced by the ironic tone her emerging language takes. As she sits, still manacled, with Gediman eating in the mess hall, the clone looks at her fork, for which Gediman, showing her his fork, supplies the word, "Fork." The Ripley clone repeats: "Fuck." Gediman corrects her with certainty, "No, it's 'fork'." What Gediman cannot understand is that in the overall context the Ripley clone's "fuck" does have meaning: (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 [the doctors]

[123] Fincher, David. Zitiert nach Swallow, 2003, S. 59.

> for doing this to me"; and, perhaps more literally, (4) "I know it's a fork; I'm fucking with you."[124]

Ein wichtiges Requisit dieser Szene ist die Gabel. In diesem offensichtlich vom Klon beabsichtigten Missverständnis zeigt sich ihre alienhafte Wildheit, da sie durch das ‚fuck' dem Gegenstand eine sexuelle Bedeutungskomponente hinzufügt. Doch Gallardo und Smith haben gezeigt, dass der Ripley-Klon auch seine intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Wissenschaftlern demonstriert.

> Die primäre Instanz für unsere Entscheidung zwischen „zivilisiertem" und „unzivilisiertem" Verhalten bei Tisch ist unser Peinlichkeitsgefühl. Die Gabel ist nichts anderes als die Inkarnation eines bestimmten Affekt- und Peinlichkeitsstandards.[125]

Gediman zeigt nach dem Missverständnis eben jenes Peinlichkeitsgefühl, während Dr. Wren sich selbst als „unzivilisiert" entlarvt, indem er mit seinen Fingern in das Essen des Ripley-Klons greift. Seit Einführung des Bestecks im westlichen Kulturkreis gilt sowohl das Essen mit den Fingern – während die übrigen Personen am Tisch Messer und Gabel benutzen – als auch das ungefragte Bedienen am Essen eines Tischnachbarn als Tabubruch. Seit dem 16. Jahrhundert ist das Essen mit der Gabel in Europa verbreitet und hat die Nahrungsaufnahme mit der Hand praktisch vollständig abgelöst. Das Essen mit der Hand ist inzwischen im kulturellen Bewusstsein zu einem Sinnbild für Hektik oder schlechtes Benehmen geworden.[126]
Folgt man Paczenskys Argumentation weiter, so kann die Gabel darüber hinaus als Parabel auf die Bestrebungen der Kolonialmächte gelten, anderen Völkern ihren Willen und eine kulturelle Umerziehung aufzuzwingen:

> Je mehr die europäischen Kolonialmächte sich in der Welt ausbreiteten, je mehr auch nach ihrem Rückzug die „westliche" Lebensart für Reichtum und Oberklasse stand, desto mehr gewann die Gabel an Boden. Sie drängte sich in die Hände der Völker, denen bis dahin ebendiese Hände genügt hatten. Überall auf der Welt werden in Hotels und Restaurants, bei Geschäftsessen, formellen Einladungen und anderen öffentlichen Angelegenheiten Messer und Gabeln benutzt – just an den Orten und bei den Gelegenheiten, bei denen auch die ehemalige Kolonialsprache, Englisch oder Französisch benutzt wird. So

---

[124] Gallardo/Smith, 2004, S. 167/168.
[125] Elias, 1995, S. 171.
[126] Vgl. Paczensky, 1999, S. 308-319 und Elias, 1995, S. 170.

> wie Inder und Afrikaner zweisprachig leben, so sind auch ihre Tischsitten „zweisprachig“: Zu Hause, unter Freunden, wo man die Muttersprache spricht, wo man die traditionellen Gerichte kocht, da benutzt man auch die traditionellen Eßwerkzeuge [sic], nämlich die Finger.[127]

Doch Wren und der Ripley-Klon sind keineswegs Freunde. Der Griff in ihr Essen stellt eine Herabwürdigung dar und gleichzeitig eine sexuelle Provokation. Wren erkennt die Gabel als eine potentielle Waffe, deshalb entfernt er sie aus der Reichweite des Klons. Gleichzeitig stellt die Gabel in ihrer Konnektierung mit dem Ripley-Klon auch ihren Status als dämonisches Wesen heraus. Bereits Hildegard von Bingen deutete die Gabel aufgrund ihrer Ähnlichkeit zum Dreizack als Werkzeugs des Teufels.[128]
Mit dem Entzug des Esswerkzeugs als einer Allegorie auf die Zivilisation verwehrt Wren dem Ripley-Klon auf symbolischer Ebene den Zutritt zu eben jener. Er zeigt ihr damit auch, dass er sie als minderwertig erachtet.
Da Wren sich jedoch durch seine mangelnden Tischmanieren selbst „unzivilisiert“ gebiert, der Ripley-Klon im Gegenzug aber in der Lage ist, mit Besteck umzugehen, lässt Jeunet erneut offen, wer Mensch und wer Monstrum ist.

> By great application, however, and after having remained during the space of several revolutions of the moon in my hovel, I discovered the names that were given to some of the most familiar objects of discourse; I learned and applied the words, *fire*, *milk*, *bread*, and *wood*.[129]

Der Ripley-Klon zeigt durch die Annahme elementarer Begriffe ebenso wie das Monster in Mary Shelleys Erzählung *Frankenstein* seinen Willen, die menschliche Sprache und die gängigen Tischsitten zu erlernen. Im gesellschaftlichen Gefüge der *Auriga* ist ein Begriff wie ‚Gabel’ von etwa so elementarer Bedeutung für den Sozialisationsprozess wie ‚Brot’ oder ‚Holz’ in der Welt von Frankensteins Monster. Jedoch wird bei *Alien: Resurrection* in dieser Standardsituation eine sexuelle Komponente mit eingewoben, die verdeutlicht, dass Ripley-Klon Nr. 8 für die Wissenschaftler ein Lustobjekt darstellt. Darüber hinaus ist ihre sexuelle Offenheit natürlich erschütternd für eine Welt, in der keine Rückschlüsse auf natürliche

---

[127] Paczensky/Dünnebier, 1999, S. 319.
[128] Vgl. Foster, 2000, S. 158/159.
[129] Shelley, 2003, S. 111.

Sexualität gezogen werden können. Lust wird zu einem wissenschaftlichen Vorgang.

IV.2.5 Verlust der Sozialisation in *AVP: Alien vs. Predator*

> Es mag hier daran erinnert werden, dass in einer ganzen Reihe von Lebensgebieten die niedrigsten Erscheinungen, ja die negativen Werte nicht nur die Durchgangspunkte für die Entwickelung [sic] des Höheren sind, nicht nur Hintergründe, von denen dieses sich abhebt, sondern ihre Niedrigkeit ist gerade als solche der Grund, dass das Höhere entsteht.[130]

Georg Simmel betrachtet die Nahrungsaufnahme an sich als primitives Grundbedürfnis des Menschen, das jedoch durch das gemeinsame Erlebnis bei Tisch und die Beachtung der dazugehörigen Reglements aufgewertet und zum wichtigen Bestandteil im Sozialisationsprozess des Individuums wird. Dass in *AVP* gänzlich auf eine Essensszene verzichtet wird, weist auf einen zunehmenden Verlust der sozialisierenden Funktion des gemeinsamen Essens hin und unterstreicht den Trend zur Vereinzelung, der eventuell auch als symptomatisch für die Entstehungszeit des Films zu interpretieren ist.[131]
In *AVP* kommt es im Gegensatz zu den anderen *Alien*-Filmen zu keiner Entwicklung einer Gruppe.[132] Alexa wird als Heldin eingeführt, und durch ihre Exponiertheit gegenüber den anderen Figuren ist mit dem Wissen um Genrekonventionen des Horror- und Slasherfilms schon von Anbeginn an sicher, dass sie als *Final Girl*[133] übrig bleiben muss, um die Katastrophe abzuwenden. Der Film setzt seine Priorität auf Actionelemente und Schockeffekte, statt sich die Zeit zu nehmen, den Alltag der Gruppe zu skizzieren und mehreren Figuren psychologische Tiefe zu verleihen.
Ähnlich verhält es sich beispielsweise in *Predator*. Auch hier ist schon zu Beginn des Films klar, wer der zentrale Fokus der Handlung sein wird – Major Alan Schaeffer (Arnold Schwarzenegger) – alle anderen Figuren sind bloß Kanonenfutter. Die gesamte narrative Struktur des Films zielt

---

[130] Simmel, 1910.

[131] Vgl. Hardt, 1987, S. 24/25.

[132] In *Alien* gibt es die Besatzung der *Nostromo*, in *Aliens* die Marines, in *Alien³* die Gefangenen auf Fury 161 und in *Alien: Resurrection* die Raumpiraten.

[133] Näheres zum Typus des *Final Girl* findet sich in IV.4.1; vgl. auch Clover, 1993, S. 35-41.

auf die finale Konfrontation der beiden Kontrahenten ab. Die Entwicklung einer Gemeinschaft unter den Söldnern ist für die Handlung uninteressant. *Predator* und *AVP* verfügen beide über einen actiongeladenen Rivalitäts-Plot, in dem die Machtkurven von Protagonist und Antagonist sich stets umgekehrt proportional zueinander verhalten, bis der Protagonist den Konflikt zu seinen Gunsten entscheiden kann und die alte Weltordnung wiederhergestellt ist.[134]
Die einzige Szene in *AVP*, die entfernt etwas mit dem Thema ‚Essen' zu tun hat, ist die Entdeckung der Opferkammer im Tempel. Den Aliens werden dort Menschen als Nahrung geopfert. Sie ist architektonisch ebenso aufgebaut wie die Cryotanks der *Nostromo* aus *Alien* und ein eindeutiges Zitat auf diesen Film, aber das Setdesign verweist auf die Hochkulturen Mittel- und Südamerikas. Anderson stellt damit die Tiefschlafkabinen aus *Alien* in einen konkreten Zusammenhang mit dem Opferstatus des Menschen im Auge des Außerirdischen, und das Motiv des Menschenopfers verleiht dem Predator den Status eines Gottes.[135]

IV.2.6 Zusammenfassung: Die gemeinsame Mahlzeit in der *Alien*-Filmreihe

In der Exposition von ***Alien*** verweigert Ridley Scott im Rahmen der Standardsituation ‚gemeinsames Essen' dem Zuschauer bewusst die Einführung einer Identifikationsfigur. Dadurch bricht er mit Genrekonventionen wie sie *Forbidden Planet* oder *The Fifth Element* bedienen. Helden sind nicht vorherbestimmt, alle Figuren haben gleiche Voraussetzungen, und wer sich im Endeffekt als Held erweisen wird, hängt ganz von seinen individuellen Reaktionen auf die Konfliktsituation ab. Außerdem wird die Besatzung der *Nostromo* in Verhalten und Aussehen in einen scharfen Kontrast zu Astronauten anderer Science-Fiction-Filme gestellt, die in ihrer Disziplin iertheit schon fast transzendentale Züge annehmen. In ***Aliens*** werden die Marines und die Zivilisten durch die Tischordnung in zwei Klassen aufgeteilt. Außerdem entwickelt sich der Android Bishop, der keinen festen Platz in der vorhandenen Gesellschaftsordnung hat, in der latent homophoben und fremdenfeindlichen Stimmung zu einer Art Fixpunkt für die Spannungen unter den Figuren. In ***Alien³*** wird die Standard-

[134] Vgl. Tobias, 1999, S. 177-187.
[135] Vgl. IV.3.5.

situation des gemeinschaftlichen Essens benutzt, um bekannte Muster und Konventionen des Gefängnisfilmgenres – inklusive Ripley in ihrer Funktion als Transgressor, der in die eingeschworene Gemeinschaft eindringt – in das Science-Fiction-Setting einzuweben und so den Film als Genremix zu verorten. ***Alien: Resurrection*** visualisiert den Unterschied zwischen Wildnis und Zivilisation anhand der Essgewohnheiten. Der Ripley-Klon wird von den Wissenschaftlern wie ein wildes Tier behandelt, doch durch ihre mehrdeutigen Aussagen wird klar, dass sie den Menschen durch ihre genetische Verschmelzung mit dem Alien längst überlegen ist. In ***AVP*** wird auf eine Essensszene verzichtet, da der Film stärkeren Wert auf Action als auf die differenzierte Studie seiner Figuren legt.

IV.3 Medizinische Untersuchung

> It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.[136]

Mary Shelley hat mit ihrer *Frankenstein*-Erzählung den Grundstein für zwei typische Figurentypen der Science-Fiction gelegt, die beide in engem Zusammenhang mit der medizinischen Untersuchung stehen: den verrückten Wissenschaftler, beziehungsweise *mad scientist*[137], und den künstlichen Menschen, Androiden, Replikanten.
Science-Fiction-Literatur und -Film sind bevölkert von wahnsinnigen Ärzten und Naturwissenschaftlern, die nach dem Vorbild des Dr. Frankenstein versuchen, künstlich neues Leben zu erwecken. Die „instruments of life" sind dabei all die medizinischen Apparturen und Errungenschaften ihrer Forschungen. Wie Frankenstein sind sie krankhaft fasziniert von ihren Schöpfungen, glauben sich am Ende all ihrer Bestrebungen, wenn das „yellow eye of the creature open[s]" und das künstliche Wesen lebendig wird.
Doch wie Stanislav Lem richtig feststellte, muss dieser Eingriff der Wissenschaft in die natürliche Evolution als Gotteslästerung betrachtet werden.[138] Der Forscher erhebt sich über die Schöpfung und deklariert sich somit selbst zum Gott. Und eben diese Arroganz des Wissenschaftlers endet zumeist tödlich – wie im Falle des Dr. Frankenstein in Shelleys Erzählung. Die *mad scientists* werden zum Opfer ihres eigenen Narzissmus und Größenwahns.[139]
Die künstlichen Wesenheiten haben auf der anderen Seite von Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) über die Replikanten in

---

[136] Shelley, 2003, S. 55.
[137] Vgl. Seeßlen/Jung, 2003, S. 115/116 und Freeland, 2000, S. 67.
[138] Vgl. Lem, 1972, S. 165/166 oder Fußnote 184.
[139] Vgl. Andriano, 1999, S. 141/142; Seeßlen/Jung, 2003, S. 117/118 oder Telotte, 1999, S. 105-113.

Blade Runner (1982) bis hin zu dem Alien-Mensch-Klon in *Alien: Resurrection* die unterschiedlichsten Formen angenommen und eine eigene Filmgeschichte geschrieben.[140] Georg Seeßlen hat in seinem Essay *Traumreplikanten des Kinos* auf den Punkt gebracht, warum der künstliche Mensch im Kino stets Thema bleiben wird: In ihm verkörpern sich die beiden großen Erzählungen der Menschheit – die christliche Schöpfungsgeschichte und die naturwissenschaftliche Logik.

> Dieses Kino-Bild also entsteht in der Regel aus einem Kurzschluß [sic] zwischen dem magischen und dem mechanischen Weltbild. Es kürzt die Kulturgeschichte aus beidem heraus, oder, anders gesagt: Während es vom Grauen einer neuerlichen Spaltung erzählt, träumt es auch von einer neuen Einheit zwischen Mythos und Wissenschaft. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wurde der Frevel noch gebannt: Der künstliche Mensch wurde wieder und wieder erschaffen, um die Ordnungen der Welt – die kulturellen, die sozialen, die ästhetischen, die religiösen, die wissenschaftlichen und immer auch die sexuellen Ordnungen – zu versuchen und in ihrem tragischen Opfer zu bestätigen.[141]

Den Cyborg im zeitgenössischen Science-Fiction-Film sieht Seeßlen mehr als ein Produkt und Ergebnis einer Post-Apokalypse als den Künder des Weltuntergangs. Ridley Scotts *Blade Runner* beispielsweise stellt vielmehr die von Überbevölkerung, Dekadenz und Industrialisierung verseuchte Welt als die Daseinsberechtigung der Replikanten in Frage.
Medizinische Untersuchungen haben einen besonderen Stellenwert im Science-Fiction-Film und kommen dort verglichen mit anderen Genres überdurchschnittlich häufig vor. Doch gerade im Zusammenhang mit Medizin und Naturwissenschaft kommt es durch die oft sehr expliziten und effekthascherischen Darstellungen medizinischer Untersuchungen zu zahllosen Genreüberschneidungen zwischen Splatter-, Horror- und Science-Fiction-Film.
Les Yeux sans Visage (1960) ist ein treffendes Beispiel dafür, dass der Typus des *mad scientist* sowohl im Horror- als auch im Science-Fiction-Filmgenre verbreitet ist. Georges Franjus ursprünglich als Splatter-Trash abgekanzelter *Les Yeux sans Visage* avancierte später aufgrund seiner eindrucksvollen düsteren Bildästhetik zum vielbeachteten Horrorfilmkleinod. Ein Arzt (Pierre Brasseur) will seiner entstellten Tochter Christiane (Edith Scob) ihr Gesicht zurückgeben und geht dabei über Leichen. Er führt die

---

[140] Vgl. Fußnote 25.

[141] Seeßlen, 2000, S. 14.

Transplantation eines vollständigen Gesichtes durch, und die Kamera verfolgt diese Operation in einer schonungslosen Direktheit. Dabei werden Arzt und Assistentin (Alida Valli) durch Haube und Mundschutz mit Christiane konnektiert – sie haben ebenfalls ihr Gesicht verloren. Ihre Identität ist nur noch durch die Augen auszumachen. Am Ende des Films wird der Arzt von seinen eigenen Versuchstieren ermordet, indem sein Gesicht zerfetzt wird. Wie wenig die schreckliche Vorstellung einer Gesichtstransplantation noch Science-Fiction ist, zeigen die jüngsten Entwicklungen in der Transplantationsforschung: Im November 2005 wurde in Frankreich erstmals erfolgreich ein Gesicht verpflanzt.[142]
Charakteristisch für die Darstellung von Medizin, die nicht im Zusammenhang mit dem Typus des *mad scientists* steht, ist ihr Versagen gegenüber dem ungewöhnlichen Phänomen, welches den spezifischen Patienten betrifft. Dieses Phänomen kann im Science-Fiction-Filmgenre beispielsweise radioaktive Strahlung oder physischer Befall durch einen außerirdischen Organismus sein. Oft wird dem Patienten, der eine Veränderung an sich festgestellt hat, zuerst an offizieller Stelle und bei den Ärzten kein Glauben geschenkt – wie es etwa in *The Incredible Shrinking Man* (1957) oder *The Blob* (1958) der Fall ist. Im Kriegsfilm-Genre zeigt sich dieses Versagen der Medizin und die Ignoranz gegenüber dem hippokratischen Eid vor allem im Zusammenhang mit psychischen Erkrankungen.[143] Diese sind ebenso unsichtbar wie etwa Weltraumstrahlung und deshalb mit wissenschaftlicher Logik nicht zwangsläufig greifbar. Welche Folgen und Rückschlüsse sich durch diesen eindeutigen Bezug von *Aliens* auf dieses Genre ergeben, wird in Kapitel IV.3.2 näher ausgeführt.
In gleichem Maße wie die Formen medizinischer Untersuchungspraktiken sich im historischen Rückblick veränderten und weiterentwickelten, fand auch eine konstante Veränderung des Krankheits-Begriffes selbst statt. Um ein Verständnis für den Wandel des Verhältnisses des Menschen zu seinem Körper und vor allem zum ungesunden Körper zu bekommen, ist es aufschlussreich, sich einige der Definitionen von ‚Krankheit' vor Augen zu führen. In der Auffassung von Krankheit wird immer auch die Grundhaltung des Arztes gegenüber seinem Patienten gespiegelt.

> Alle Primitiven nehmen an, daß [sic] die Mehrzahl der Krankheiten von Dämonen, Geistern oder Göttern geschickt wird, die durch Tabu-Verletzungen und dergleichen beleidigt

[142] Vgl. http://www.zeit.de/online/2005/49/transplantation
[143] Vgl. Corrigan, 1991, S. 35-48.

> worden sind; oder daß [sic] die Krankheit durch einen Zauberer, einen Menschen, der magische Kräfte besitzt, verursacht wurde.[144]
>
> Die Therapie des hippokratischen Arztes spiegelt seine Grundeinstellung wider. Es war die Behandlung eines Individuums, nicht einer Krankheit, die Behandlung des ganzen Körpers, nicht irgendeines Teiles. […] Die Gesundheit war ein Zustand der harmonischen Mischung der Säfte (eukrasia) und Krankheit war ein Zustand der falschen Mischung (dyskrasia).[145]
>
> Das Christentum hatte ursprünglich [im 6. Jahrhundert nach Christus] auch seine eigene Krankheitstheorie: Krankheit war entweder Strafe für Sünden, Besessenheit durch den Teufel oder Folge von Hexerei. Es besaß darum auch seine eigenen therapeutischen Methoden – nämlich Gebet, Buße und Beistand der Heiligen.[146]

Dieses Konzept lässt sich in vielen Filmen wiederfinden, die durch christliche Ikonografie stark symbolisch aufgeladen sind. David Finchers *Alien³* ist dafür ein geeignetes Beispiel, da die proklamierten Vorstellungen von Krankheit als Gottesstrafe für menschliche Verfehlungen mit mittelalterlichen Konzepten korrespondieren. In *Alien* wird hingegen eine Dämonisierung der Krankheit unabhängig von christlicher Symbolik vollzogen – in Gestalt des bösartigen Parasiten, der gegen die Methoden der Zukunfts-Medizin effektive Verteidigungsmechanismen entwickelt hat. Die Kapitel IV.3.1 und IV.3.3 werden aufzeigen, dass beide Filme metaphorisch die großen Plagen des 20. Jahrhunderts reflektieren: Krebs und AIDS.
Das US-amerikanische Science-Fiction-Kino hat auf die reale Bedrohung durch AIDS mit einer Vielzahl von Filmen reagiert, in denen die Gefahr für den Menschen nicht mehr von außerirdischen Invasoren ausgeht. *Outbreak* (1995) und *Twelve Monkeys* (1995) sind zwei der bekanntesten Beispiele, die in völlig unterschiedlicher Art und Weise die gleiche Angst visualisieren: Krankheitserregende Viren und Bakterien bedrohen als moderne Seuchen die Welt. Dadurch, dass sie nahezu unsichtbar sind und sich rasend schnell verbreiten, sind sie nicht kontrollierbar.
Parallel dazu ist im Kino allerdings noch eine Rückbesinnung auf die Anfänge der Science-Fiction und Mary Shelleys *Frankenstein* zu beobachten. Denn seit den 1990er Jahren – und spätestens mit der Geburt des ersten im

---

[144] Ackerknecht, 1989, S. 14/15.
[145] Ackerknecht, 1989, S. 58.
[146] Ackerknecht, 1989, S. 76.

Reagenzglas gezüchteten Säugetiers – ist Klonen keine Science-Fiction mehr. Das Kino reagiert auf diese Entwicklungen, und die Wissenschaftsängste aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts werden wieder aktuell. Denn die Gegenwart zeigt, dass die Vorstellungen von damals heute bereits Wirklichkeit sind.

IV.3.1 Die Krebsmetapher in *Alien*

Anhand der Standardsituation der medizinischen Untersuchung macht Scott die Machtlosigkeit von Technologie und Wissenschaft und damit die Unterlegenheit des Menschen gegenüber dem Alien deutlich.
Das Labor erscheint verglichen mit der restlichen Stimmung des Films unnatürlich hell.[147] Die vorherrschenden Farben während der Untersuchung des von einem Face-Hugger befallenen Kane sind Weiß und Grün. Assoziativ evoziert diese Farbkombination automatisch eine gedankliche Verbindung zu Operationssälen bei chirurgischen Eingriffen. Durch die Kostüme von Ash und Dallas – Gesichtsmasken, Gummihandschuhe und hinten verschließbare Kittel (Abb. 9, siehe Bildteil) – wird der Eindruck, eine Operation stehe kurz bevor, noch verstärkt. Auffällig ist jedoch, dass die Kostüme ohne die charakteristische Haube von Chirurgen auskommen, die eventuelle Infektionen des Patienten durch Haare oder Hautschuppen verhindern soll. Außerdem wird auf spezielle Anzüge verzichtet, wie sie beispielsweise für die *Star-Trek*-Filme charakteristisch sind. Noch deutlicher wird der Umgang mit dem Thema ‚Medizin' in *Alien*, wenn Filme wie *Species* oder *The Fifth Element* für einen Vergleich herangezogen werden, in denen die Medizin der Zukunft bereits über die Kostüme als fortschrittliche und technikaffine Wissenschaft skizziert wird.[148] *Alien* benutzt die reguläre Kleidung von Ärzten aus der Entstehungszeit des Films, und dies stellt einen Bruch zu der sonst so hochtechnologischen Ausstattung des medizinischen Labors dar. Denn obwohl die *Nostromo* nur ein Raumfrachter ist, verfügt sie über allerhand technische Geräte, die Aufschluss über eine zukünftige Entwicklung der Medizin ge-

---

[147] Vgl. Eckart, 1997, S. 53.

[148] In *Species* tragen die Wissenschaftler im hermetisch abgeriegelten Labor weiße Ganzkörperanzüge mit einem Plexiglassichtfenster, in *The Fifth Element* sind alle Vorgänge durch Roboterarme automatisiert worden, und den Wissenschaftlern ist es möglich einen Organismus aus wenigen Zellen komplett zu rekonstruieren.

ben sollen. Mittels Videodiagnosegerät ist es Ash möglich, den Körper seines Patienten in Echtzeit vollständig zu durchleuchten und auf einen Monitor zu übertragen. Die medizinischen Instrumente sind in sterilen Fächern untergebracht, und vor allem das Schneidegerät, mit dem Ash den Parasiten schließlich entfernen will, ist durch sein ungewöhnliches Design mit bekannten medizinischen Geräten nicht vergleichbar.

> They put Kane in some kind of scanner (the beauty of science fiction is taking such things for granted). The 'M.R.I.' (Multiple Resonance Image) shows that the creature is down Kane's throat, and seems to be giving him oxygen: the intrusion of one body on another is one of the more ambiguous motifs in the *Alien* pictures – for sometimes deadly attack (or rape) also sustains, as in strange, unwanted pregnancies. There is even an allusion to coupling, or love-making, as a kind of threat – hence the series' very guarded view of sex.[149]

Die orale Penetration Kanes durch den Face-Hugger löst bei Dallas ein Gefühl der Bedrohung seiner eigenen Männlichkeit aus. Er empfindet das Verhalten des Face-Huggers als so schändlich, dass er nicht zulassen will, dass Kane in diesem entwürdigenden, entmännlichenden Zustand eingefroren wird.[150]
Aus diesem Grund reagiert Dallas auch nicht auf Parkers durchaus plausible Frage: „Wieso frieren sie ihn nicht einfach ein?"[151] Parker verbalisiert die Furcht der Besatzung, die hinter einer Glasscheibe das Geschehen verfolgt, die technologischen Möglichkeiten könnten dem fremdartigen Organismus nicht gewachsen sein: Dieser sinnvolle Einwand wird jedoch nicht nur ignoriert, weil Dallas eine deutliche Aversion gegen die Form der Penetration verspürt, der Kane ausgesetzt wird, sondern zum anderen Ashs Forscherdrang zu groß ist, um seine Untersuchungen abzubrechen. Seine Verpflichtung als Mediziner bleibt hinter wissenschaftlicher Neugier zurück. Ash und Dallas handeln ergo beide aus egoistischen Motiven heraus und bedenken kaum das Wohl des Patienten.
In dieser Szene macht Scott außerdem noch die signifikanten Unterschiede zwischen den beiden weiblichen Crewmitgliedern deutlich. Während Ripley über den Zustand von Kane informiert werden will, verliert Lam-

---

[149] Thomson, 1998, S. 33.
[150] Vgl. Creed, 1990, S. 137-138 oder Gallardo/Smith, 2004, S. 36-39.
[151] Zitat Parker in *Alien*.

bert langsam die Kontrolle. Sie fungiert als „hysterische Negativfolie“[152] der Heldin.

> Ripley is the more up-front person, while Lambert is reduced to sniveling and sobbing in the second half of the film, eventually perishing at the claws of the alien. The film has been praised, and rightly so, for having a heroine who is as strong as the traditional male hero, but little has been said about the stereotyped treatment of the other female crew member.[153]

Bei dem Versuch, den Parasiten endgültig zu entfernen, tritt eine gefährliche Säure aus, die sich durch den Metallboden des Raumschiffes frisst. Hier wird nun endgültig die Überlegenheit des Aliens gegenüber den technologischen Möglichkeiten der Menschen manifest. Die austretende Substanz, bei der es sich um das Blut des fremden Organismus handelt, kann in keinster Weise manipuliert oder aufgehalten werden. Außerdem ist ihre Zusammensetzung unbekannt. Wie hilflos die Menschen der physischen Übermacht des Aliens gegenüberstehen, zeigt sich besonders drastisch in Dallas’ Verhalten: Er prüft dilettantisch mit einem Bleistift, ob die Säure noch gefährlich ist, statt mit einem professionellen Instrument vorzugehen, wie sie in Ashs medizinischem Labor zweifelsohne vorhanden sind. Die Crew ist auf das Alien absolut nicht vorbereitet und trotz ihrer Technologie vollkommen unterlegen.
Die Hilflosigkeit der Crew in Bezug auf das Alien steht mit der realen Unterlegenheit der Medizin gegenüber der Krankheit Krebs in einem engen Zusammenhang. Der Face-Hugger verhält sich auf symbolischer Ebene genauso zum Krebsgeschwür wie das Alien zur Krankheit Krebs. Der Face-Hugger geht eine Symbiose mit den Organen seines Wirtes ein, die von ihm befallen werden. Dadurch steigt, wie auch bei der realen Behandlung eines Tumors, die Gefahr, den Patienten zu verletzen. Der Tumor muss nicht zwangsläufig ein in sich geschlossenes System sein, sondern es ist durchaus möglich, dass erkranktes und gesundes Gewebe so miteinander verwuchert sind, dass eine präzise Entfernung des Krebsgeschwürs ausgeschlossen ist.

> Krebs gilt als zeittypische Erkrankung des 20. Jahrhunderts und ist in den Industrieländern nach den Kreislauferkrankungen die zweithäufigste Todesursache. Nachdem man

---

[152] Stecher, 1997, S. 103.
[153] Anderson, 1985, S. 222.

> 1900 die erste internationale Klassifizierung der Krebserkrankungen vorgenommen hatte, wurde Krebs als Todesursache immer häufiger in den Totenschein eingetragen. […] Die Zahl der Krebskranken steigt vor allem in den Industrieländern durch stärkeren Kontakt mit chemischen Karzinogenen wie Asbest […].[154]

Zwar hat die Medizin in den vergangenen hundert Jahren deutliche Fortschritte in der Krebs-Therapie gemacht, aber bedingt durch die sich verändernden Lebensumstände in den Industriestaaten steigt die Zahl der Betroffenen weiter an – Krebs ist also nach wie vor ein aktuelles Thema, und so erscheint es auch schlüssig, dass Scott in seinem Film tatsächlich eine Analogie bezweckt hat. Denn trotz allen Fortschritts kann die Medizin bis heute mit keinem probaten Mittel zur Heilung von Krebs aufwarten.
Ein weiteres Anzeichen für eine Parallelisierung des Face-Huggers mit einem malignen Krebstumor ist das Phänomen der scheinbaren Spontanremission Kanes.[155] Der Onkologe Dr. Kappauf stellt in einem Interview ausdrücklich die Notwendigkeit von einer Differenzierung der Begrifflichkeiten ‚Remission' und ‚Heilung' heraus – so wird auch bei Kane bereits wenige Minuten nach seiner vermeintlichen Genesung deutlich, dass die Krankheit nur ein neues, zerstörerischeres Stadium erreicht hat.[156]
Auf visueller Ebene macht sich Scott für das Design des Face-Huggers das Polysem ‚Krebs' (vgl. Abb. 9 und 10 im Bildteil) zu Nutze. Der abgebildete Taschenkrebs (lateinisch „Cancer pagurus") gehört zum Stamm der Gliederfüßer, und gerade an den Extreminitäten werden die Parallelen zwischen Krebstier und Face-Hugger offensichtlich. Die Krebsmetapher funktioniert umso plausibler, da beide Worte – ‚Krebs' als Tier und ‚Krebs' als Erkrankung – auch etymologisch verwandt sind.

> Die früheste literarische Definition von Krebs ist Gewächs, Klumpen oder Auswuchs, und der Name der Krankheit – von griechisch *kark'nos* und lateinisch *cancer*, die beide Krebs bedeuten, wurde Galen zufolge durch die Ähnlichkeit der geschwollenen Venen eines äußeren Tumors mit Krebsbeinen inspiriert; nicht, wie viele meinen, dadurch, daß [sic] eine metastatische Krankheit wie ein Krebs krabbelt oder kriecht.[157]

---

[154] Duin/Sutcliffe, 1993, S. 196.
[155] Vgl. Hoc, 2005, S. A3162.
[156] Vgl. Ney, Ruth: *Die Chance, daß ein Tumor plötzlich verschwindet, liegt bei einigen Krebsarten durchaus im Prozentbereich*. http://www.aerztezeitung.de/docs/2004/11/30/218a0202.asp
[157] Sontag, 2003, S. 13.

Krebs wird als Krankheit mit zwangsläufigem Tod assoziiert. Im Gegensatz zu Tuberkulose-Patienten wird der Krebs-Patient im Kino als gequälter Sterbender portraitiert, der ein entmenschlichtes Opfer des tödlichen Invasoren in seinem eigenen Körper wird.

> 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*).[158]

Denn auch beispielsweise in *The Blob* scheitert die Unternehmung, den fremden Organismus zu entfernen an den bösartigen Verteidigungsstrategien des Außerirdischen, der menschliche Zellen imitiert, zersetzt und sich einverleibt.
Ridley Scott bildet also in der Standardsituation der medizinischen Untersuchung Analogien zu der tatsächlichen Problematik von Krebserkrankungen und offenbart das Unvermögen der Medizin, trotz intensiver Forschungen effektive Heilverfahren und Therapiemethoden zu entwickeln.

IV.3.2 Posttrauma-Patientinnen in *Aliens*

Der Aufklärungstrupp findet auf LV-426 nur eine Überlebende: Das kleine Mädchen Newt ist völlig verdreckt, verängstigt und weist charakteristische Verhaltensmuster einer Traumatisierten auf. Beispielsweise versteckt sie sich in einer fensterlosen Kammer, die mit Müll und Erinnerungen an ein vergangenes Leben – ohne Aliens – angefüllt ist. Dieser Raum ist mit der sicheren Höhle vergleichbar, die sich der psychisch labile Cole (Haley Joel Osment) in *The Sixth Sense* (1999) als Refugium vor den Geistern der Toten errichtet.
Nachdem es Ripley gelingt, Newt zum Rest der Mannschaft zu bringen, muss sich das Mädchen einer medizinischen Untersuchung unterziehen. Die Sanitäterin ist nicht in der Lage, abgesehen von leichter Unterernährung, eine Krankheit festzustellen. Im Kontext des Zukunftsszenarios mit seinen Hightech-Waffen erscheint das anachronistische Blutdruckmessgerät seltsam deplaziert. Cameron prangert auf filmischer Ebene das Unvermögen der Schulmedizin mit psychischen Erkrankungen umzugehen an. Obwohl Kostüm, Maske und Spiel von Carrie Henn klar auf ein ge-

[158] Sontag, 2003, S. 59.

sundheitliches Defizit Newts hinweisen, ist es der Medizin nicht möglich, den Menschen als Ganzes zu betrachten, denn Erkrankungen, die nicht sichtbar oder mit Instrumenten und Tests nachweisbar sind, werden als nicht vorhanden abgetan. Newts apathisches Verhalten und ihr starrer Blick (Abb. 12, siehe Bildteil) deuten jedoch auf einen starken psychischen Schock hin.
Cameron verweist damit auch in aller Deutlichkeit auf die Situation von Vietnam-Veteranen in den USA seit den 1960er Jahren, die nach dem Kriegserlebnis schwer traumatisiert waren und durch den Stimmungswandel in der Gesellschaft nach Kriegsende nicht die dringend benötigte therapeutische Betreuung erfuhren, die von Nöten gewesen wäre.[159] Aufgrund dieser Analogie lässt sich Camerons Film im Genre des Kriegsfilms verorten und steht in der Tradition des Vietnam-Film-Subgenres. Filme wie *Rambo: First Blood* (1982) oder *Born on the Fourth of July* (1989) formulieren in ähnlicher Weise eine Anklage an das Unvermögen der US-amerikanischen Gesellschaft, heimgekehrte Soldaten, die unter dem so genannten Post-Vietnam-Syndrom[160] leiden, adäquat zu behandeln und in die Gesellschaft zu reintegrieren. In Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987) beschreibt der Soldat Payback (Kirk Taylor) das Phänomen der Kriegstraumatisierung mit dem prägnanten Begriff des „1000-Yards-Starrens“[161], das jeder Soldat hat, der dem Tod ins Auge geblickt hat.
Die medizinische Untersuchung in *Aliens* wird zum Verhör durch Gorman, der jedoch schnell das Interesse an dem Mädchen verliert, da sie ihn bei der Mission nicht mit nützlichen Informationen unterstützen kann. Sein Status als Vertreter des Militärs wird durch einen inhärenten Mangel an Einfühlungsvermögen hervorgehoben, ihn interessieren nur Tatsachen. Vergleichbar ist dieses Versagen von Logik in Zusammenhang mit Traumatisierung mit dem Film *House of Cards* (1993), in dem ein kleines Mädchen (Asha Menina) nach dem Verlust des Vaters jegliche Form von Kommunikation verweigert. Der Therapeut (Tommy Lee Jones) erzielt mit gängigen Behandlungsmethoden keine Erfolge, ist aber nicht bereit, von der Norm abzuweichen und sich auf das Kind einzulassen.
Ripleys Verhalten gegenüber Newt ist gegensätzlich: Die intime Geste des Waschens und das zärtliche Einflößen des Kakaos bereiten Ripleys späte-

---

[159] Vgl. Raeithel, 2002, S. 374 und S. 388.
[160] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/PTBS
[161] Zitat Payback zu Joker (Matthew Modine) in *Full Metal Jacket*.

re Funktion als Mutterfigur vor. Dieses Vertrauensverhältnis zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren fußt auf der gemeinsamen Erfahrung des gleichen traumatischen Erlebnisses.

> […] 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.[162]

Diesen inneren Dämonen begegnet Ripley – genau wie Newt – in ihren Träumen. Auch *House of Cards* greift das Motiv von Träumen im Zusammenhang mit traumatisierten Kindern auf. 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.[163]
Durch das Versagen der Schulmedizin auf der einen Seite und die rasch hergestellte Vertrautheit zwischen Newt und Ripley auf der anderen Seite macht Cameron deutlich, dass Newt und Ripley an der gleichen Erkrankung leiden und stellt gemeinsame Krankheitserfahrung und gegenseitige Sympathie in einen kausalen Zusammenhang. Ripley und Newt sind beide durch ihre Begegnung mit dem Alien schwer traumatisiert.
Seit Anfang der 1980er Jahre wurde diese psychische Störung nicht mehr mit dem Begriff „Post-Vietnam-Syndrom" bezeichnet, sondern die verallgemeinernde Bezeichnung „Posttraumatische Belastungsstörung" (PTBS) wurde eingeführt. Diverse Studien belegen eine PTBS-Lebenszeit-Prävalenzrate bei Vietnam-Veteranen von über dreißig Prozent.[164]

> Charakteristisch für die PTBS sind Albträume, Schlafstörungen sowie das immer wiederkehrende unwillkürliche Nacherleben der bedrohlichen (oder als bedrohlich erlebten) traumatisierenden Situation in so genannten Flashbacks, auch Intrusionen genannt. Diese Flashbacks sind typischerweise sehr deutlich, ähnlich einer filmischen Aufzeichnung, sie sind von Gerüchen, Geräuschen und Emotionen begleitet. […] Die plötzlich hereinbrechenden Erinnerungssequenzen können jedoch auch eine andere, subtilere, Form annehmen – die auslösende Situation als ein klares Bild tritt hierbei nicht oder nicht voll ins Bewusstsein, wohl aber die damit verbundenen Emotionen und Körperreaktionen: Als Reaktion auf bestimmte persönliche Auslöser („Trigger"), die akustisch, visuell, olfakto-

---

[162] Gallardo/Smith, 2004, S. 100.
[163] Vgl. IV.1.2.
[164] Vgl. Rüegg, Claus: *Traumata: Der Vietnamkrieg*.
http://www.trauma-informations-zentrum.de/infos/trauma/krieg/vietnam.htm

risch oder taktil sein können, treten plötzlich starke Gefühle von Angst, Panik, Zittern, Bewusstlosigkeit oder andere Schockreaktionen auf.[165]

Vielleicht eines der markantesten Beispiele aus der Science-Fiction-Filmgeschichte für einen solchen Triggereffekt findet sich in *Them!*: Die kleine Tochter der Ellinsons (Sandy Descher) ist nach dem Angriff der Riesenameisen völlig apathisch, als man ihr jedoch ein Fläschchen mit Ameisensäure zu riechen gibt, bekommt sie einen hysterischen Anfall. Ihre markerschütternden Schreie haben – ebenso wie die von Newt aus *Aliens* – Filmgeschichte geschrieben.[166] PTBS-Patienten neigen zu vermeidenden Mechanismen, weshalb sie bei einer erneuten Konfrontation mit dem traumatisierenden Ereignis eine heftige Angst- beziehungsweise Abwehrreaktion zeigen.
Doch nicht allein die Schreie sind eine Übereinstimmung der Mädchen aus *Them!* und *Aliens*, sondern das gesamte Krankheitsbild. Beide haben ein traumatisierendes Erlebnis mit einem mörderischen Wesen durchlebt und dabei ihre Familie verloren. Außerdem besitzen beide eine kaputte Puppe, die als ein Katalysator der Realität fungiert: In der äußeren Zerstörung der Puppe manifestiert sich die innere Zerrüttung des Kindes. Die zerstörte Puppe ist auf der persönlichen Ebene ein Zeichen für die verlorene Unschuld, sie markiert das Ende der unbeschwerten Kindheit durch ein gewaltsames Erlebnis. Folgt man nämlich Sigmund Freuds Argumentation in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* (1919), ersehnt ein Kind das Lebendigwerden seiner Puppe – ihre Zerstörung impliziert also in den Augen des Kindes einen Mord.[167] Die Bedrohung von *Them!* hat in *Aliens* auf der Bildebene eine neue Dimension des Schreckens angenommen. Die Porzellanpuppe des Ellinson-Mädchens hat ein riesiges Loch im Kopf (Abb. 11, siehe Bildteil), während Newts Puppe ihren gesamten Körper verloren hat (Abb. 12, siehe Bildteil). Auf einer übergeordneten Ebene repräsentiert die Puppe als zivilisatorisches Zeichen in verklausulierter Form den Untergang der menschlichen Zivilisation an sich.
James Cameron verwendet die Standardsituation der medizinischen Untersuchung als Initiator der zwei Hauptthemen seines Filmes: die Traum-

---

[165] http://de.wikipedia.org/wiki/PTBS

[166] Die Figuren beider Mädchen huldigen Hollywoods *Scream-Queens* der 1930er Jahre. Vgl. Berenstein, 1996, S. 120 ff.

[167] Vgl. Freud, Sigmund: *The Uncanny*. http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html

und Traumaebene und die parabelhafte Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg.[168]

IV.3.3 Medizinische Endzeitvisionen in *Alien³*

Tod und Apokalypse sind zwei der Kernthemen von Finchers *Alien³*. Deshalb dient die Standardsituation ‚medizinische Untersuchung' auch nicht zur Abwendung von Krankheit, sondern ist Ursachenforschung am toten Körper. Die Medizin wird zum Schreckgespenst in einer morbiden Endzeitvision, in welcher Krankheit als göttliches Strafprinzip verstanden wird. Die Möglichkeiten der Medizin sind auf Fury 161 nahezu so beschränkt wie zur Zeit des europäischen Mittelalters.
Das Science-Fiction-Szenario, das David Fincher inszeniert, unterscheidet sich deutlich von der sterilen Helligkeit aus *Alien*. Die Medizin ist zu einer schmutzigen Arbeit mit dem Tod geworden. Mit harten Kontrasten, extremen Close-Ups und einem düsteren Setdesign setzt Fincher die Ausweg- und Hoffnungslosigkeit der Gesamtsituation auf dem Gefängnisplaneten visuell um. Das Untersuchungslabor wird zur Leichenhalle.
Von dem Kind Newt aus *Aliens*, das niemals verdächtigt wurde, Wirt eines Aliens zu sein, geht plötzlich Gefahr aus.[169] Die personifizierte Unschuld des zweiten Films wird hier zur Bedrohung – in *Alien³* ist nichts mehr heilig oder unantastbar.
Ripley bittet unter dem Vorwand einer möglichen Seuchengefahr um eine Autopsie des toten Kindes.

> Eine der schockierendsten Sequenzen der Filmgeschichte hat Fincher da inszeniert, deren geschickte Montage in den Filmgeschichtsbüchern in einer Reihe mit Buñuels Rasierklingenschnitt durch das Frauenauge oder Hitchcocks Messerattacke am Duschvorhang genannt werden sollte. Je dichter wir die Dinge in Augenschein nehmen, desto erschreckender blicken sie zurück: Diese alte Kinowahrheit funktioniert immer und immer wieder, und David Fincher hat ihr einen neuen Aspekt abgewonnen. Er nähert sich den Oberflächen der Dinge so weit, dass sie sich in Formen und Farben aufzulösen beginnen, bis er jenen schmalen Grenzbereich erreicht hat, in dem die Details schon den ästhetischen Reiz abstrakter Strukturen gewinnen und zugleich noch als Teil für das Ganze ste-

[168] Vgl. hierzu auch Friedrich, 1999, S. 99 oder Jeffords, 1994, S. 34 ff.
[169] Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 126.

> hen. Schaurig schön ist das und zugleich ein raffinierter Angriff auf die Schutzmechanismen der menschlichen Psyche.[170]

Die Detailaufnahmen aus der Autopsieszene, wie etwa das im Abfluss ablaufende Blut, verbergen mehr als sie zeigen. Die Kamera ist statisch, ihr nüchterner Blick auf die kühl ausgeleuchteten Fragmente zwingt den Zuschauer, sich das Gesamtbild vorzustellen: Newts geöffneten, toten Kinderkörper. Fincher befriedigt den Voyeurismus seines Publikums nicht und beschwört dadurch ein gedankliches Fantasiebild herauf, das in seiner Brutalität und Schonungslosigkeit wahrscheinlich schrecklicher ist, als er es jemals hätte filmisch umsetzen können.
Ein interessanter Ansatz in der Interpretation dieser Szene stammt von Stephen Mulhall, der dem Regisseur eine Rückbesinnung auf die eigentliche Intention der *Alien*-Reihe attestiert. In seinen Augen symbolisiert der unversehrte Körper Newts als Personifikation von Camerons Film und dessen Zerstörung durch die medizinische Untersuchung die Abrechnung mit der Blutleere und Inauthentizität von *Aliens*.[171]
Der Chef-Aufseher Andrews (Brian Glover) ist schockiert, dass der Arzt Clemens (Charles Dance) ohne vorherige Absprache eine Autopsie durchgeführt hat. Er befürchtet dadurch eine Verletzung der ethischen Grundsätze seiner stark gläubigen Insassen. Hierdurch setzt Fincher die Autopsie in einen religiösen Kontext und macht sie zum Gegenstand eines der Hauptthemen seines Films.

> Die Folgen der übernatürlichen Vorstellungen können in allen Zweigen der Medizin beobachtet werden. Die anatomischen Kenntnisse der primitiven Völker sind bekanntlich sehr gering, wenn auch einige von ihnen häufig menschliche und tierische Körper öffnen. Anatomische Kenntnisse können nur von Menschen erworben werden, die primär an natürlichen Krankheitsursachen interessiert sind. Primitive Völker, die Autopsien regelmäßig durchführen, öffnen die Körper lediglich, um die „Zauberprinzipien“ zu entdecken.[172]

Die Autopsie als medizinische Methode war einem stetigen Wandel im öffentlichen Meinungsbild unterworfen, ihre Ablehnung stets religiös motiviert. Clemens’ professionelles Interesse an der Todesursache des Mädchens stößt auf kein Verständnis bei seinem Vorgesetzten, der um den re-

---

[170] Esser, 2002, S. 114.
[171] Mulhall, 2002, S. 96.
[172] Ackerknecht, 1989, S. 17.

ligiösen Frieden der Gemeinschaft besorgt ist. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass in *Alien³* christliche Konzepte des Mittelalters portraitiert werden.[173] Die Figur des Andrews repräsentiert eine präaufklärerische Wissenschaftsfeindlichkeit. Körper und Geist gelten als Einheit – ihre Verletzung stellt eine schwere Sünde dar, die Öffnung eine Entzauberung.

> Die anatomischen Darstellungen des Mittelalters sind ähnlich den chinesischen anatomischen Darstellungen kläglich. Spekulativer Charakter und niedere Qualität kennzeichnen beide. Irrtümlicherweise wurde der niedrige Stand der Anatomie dieser Zeit der Kirche vorgeworfen. Jedoch trifft die Annahme, daß [sic] Sektionen durch die Kirche verboten waren, nicht zu. Nach dem 13. Jahrhundert wurden in zunehmendem Umfang Sektionen ausgeführt, […] während des Schwarzen Todes von 1349 sogar auf ausdrücklichen Wunsch des Papstes in Avignon.[174]

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.[175] Auch Clemens in *Alien³* begründet die Notwendigkeit einer Autopsie mit dem Verdacht auf Seuchengefahr.
Die Begriffe ‚Seuche' und ‚Pest' werden aufgrund christlicher Prägung in Amerika und Europa praktisch synonym verwendet. Die technologische Entwicklung auf dem Gefängnisplaneten und die christliche Gemeinschaft unterstützen zusätzlich die Assoziation mit dem Schwarzen Tod. Aber zur Entstehungszeit des Films gab es bereits eine neue Pest: AIDS.

> Die Hauptmetapher für die Aids-Epidemie heißt [sic] »Pest« [im Original *plague*]. Durch Aids verliert sich offenbar die gängige, aber irrige 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.[176]

Auch in *Alien³* wird von den gläubigen Gefangenen, die schreckliche Verbrechen begangen haben, die Seuche als Strafe für ihre Sünden wahr-

---

[173] Vgl. Ackerknecht, 1989, S. 76.
[174] Ackerknecht, 1989, S. 87.
[175] Vgl. Ackerknecht, 1989, S. 88.
[176] Sontag, 2003, S. 109/110.

genommen. In ihrem christlichen Fanatismus erkennen sie das Alien als endgültigen Vollstrecker eines Gottesurteils an.
Die Brisanz des AIDS-Themas zur Entstehungszeit von *Alien³* legt den Schluss nahe, dass Fincher einen Film geschaffen hat, in dem symbolisch AIDS und Pest, No-Future-Bewegung und mittelalterliche Wissenschaftsfeindlichkeit – gepaart mit religiösen Apokalypsevorstellungen – korrespondieren. AIDS steht stellvertretend für den Untergang eines dekadenten Lebensstils, da die Krankheit beispielsweise mit einem ausschweifenden Sexualleben verknüpft wird. Die Betroffenen werden von der Gesellschaft stigmatisiert – wie die Fury 161-Häftlinge mit den Strichcodes auf den rasierten Hinterköpfen. AIDS hat jedoch mit Krebs auf symbolischer Ebene die Vorstellung einer metaphorischen Invasion in den Körper gemeinsam.[177]

> Aufgrund der zahllosen metaphorischen Ranken, die Krebs zum Synonym des Bösen gemacht haben, empfindet man es als beschämend, Krebs zu haben; es ist ein heimlicher Skandal. […] Bei Aids empfindet man nicht Scham, sondern die Zumutung einer Schuld, und der Skandal ist alles andere als heimlich. […] Aids zu bekommen bedeutet in den meisten Fällen, als Angehöriger einer »Risikogruppe«, einer Gemeinschaft von Ausgestoßenen, entlarvt zu werden.[178]

Die „Risikogruppe“ bildet in *Alien³* die Gemeinschaft der Männer, die das Eindringen der Frau als Bedrohung empfinden. Sie wirft Assoziationen mit Homosexualität auf. In ihrem geschlossenen System sind die Männer geschützt vor Krankheit, erst das Eindringen des Fremden in ihre Welt, führt zum Kollaps. Interessant daran ist vor allem in Bezug auf die Schilderung von Medizin und Krankheit in *Alien³*, dass der AIDS-Virus zum Zeitpunkt seiner Entdeckung Anfang der 1980er Jahre zuerst als Phänomen betrachtet wurde, von dem nur homosexuelle Männer betroffen schienen.[179]
Ähnlich verhält es sich bereits in John Carpenters Film *The Thing*, in dem ebenfalls eine isolierte Männergemeinschaft dargestellt wird. Der lose auf *The Thing from another world* basierende Horrorstreifen vollzieht die

---

[177] Vgl. Sontag, 2003, S. 88/89.
[178] Sontag, 2003, S. 94.
[179] US-Experten benannten die Immunschwächekrankheit anfangs als GRID (Gay-Related Immune Disease). Vgl. Duin/Sutcliffe, 1993, S. 205.

Wandlung von der Krebs- zur Aidsmetapher, die Sontag[180] in Nybys Film feststellen konnte. Denn gerade der Fakt, dass es sich bei den Figuren in *The Thing* ausschließlich um Männer handelt und keine weibliche Protagonistin mehr vorkommt, erhärtet die Parallelisierung des bösartigen außerirdischen Aggressors mit AIDS. Die Darstellungsweise der vorgenommenen Autopsien in *The Thing* besteht außerdem interessanterweise aus ähnlich fragmentierenden Nahaufnahmen wie in *Alien³*, aber sie sind weniger ästhetisiert und kalt fotografiert, sondern in ähnlicher Weise wie die Alien-Geburt in *Alien* als Gore-Effekt angelegt.
In *Alien³* bleibt auch die weibliche Protagonistin Ripley von dem Virus nicht verschont. Sie weiß nicht, dass sie einen Alien-Queen-Fetus in sich trägt, weist aber typische Symptome einer AIDS-Infizierten auf, wie nachfolgender Absatz aus einem Abriss der Medizingeschichte bestätigt:

> Die Untersuchung des AIDS-Virus zeigte, daß [sic] es weitergegeben wird, wenn infiziertes Blut, Samen- oder Vaginalflüssigkeit in den Körper gelangt; auf anderen Wegen findet vermutlich keine Übertragung statt. […] Wie die Wissenschaftler feststellten, kann das HIV, wenn es einmal in den Körper gelangt ist, wahrscheinlich bis zu 20 Jahre lang ruhen. In dieser Zeit ist der Betroffene äußerlich völlig gesund, oder leidet an Symptomen wie Fieber, Nachtschweiß und Ausschlag, die in keinem erkennbaren Zusammenhang mit AIDS stehen.[181]

Fincher zeichnet in *Alien³* ein postapokalyptisches Szenario, das die Seuche als Strafe Gottes skizziert und in dem nur die primitivsten medizinischen Mittel zur Verfügung stehen. Finchers Zukunftsvision ist ein bedrückender Alptraum aus Krankheit und Tod. Er fängt damit das Lebensgefühl der so genannten Generation X[182] kurz vor der Wende zum neuen Jahrtausend ein.

IV.3.4 Die *Frankenstein*-Parabel in *Alien: Resurrection*

> Most of all, the Ripley clone embodies the creatures of Mary Shelley's *Frankenstein* as they have been translated into cultural myth. Like Frankenstein's patchwork creature, the

[180] Vgl. IV.3.1.
[181] Duin/Sutcliffe, 1993, S. 205.
[182] Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X

> Ripley clone breaks down the boundary between bodies by merging Alien and human DNA.[183]

Als eine der ersten Science-Fiction-Autoren hat Shelley mit *Frankenstein* den Grundstein für alle nachfolgenden Fantasien zum künstlichen Menschen gelegt. Die Parallelen zwischen dem Ripley-Klon und Frankensteins Monstrum werden besonders in der medizinischen Untersuchung deutlich.
Ripley-Klon Nr. 8 wird von Gediman examiniert. Sie sitzt auf einer Pritsche, und ihre Hände sind mit Handschellen gefesselt. Als Wren das Untersuchungszimmer betritt, folgt ein Dialog der Wissenschaftler, in dem beide ihre Zufriedenheit über Ripleys Entwicklung äußern. Es wird jedoch schnell deutlich, dass es mehr die Arbeit ist, die sie als Schöpfer geleistet haben, die sie mit Stolz erfüllt. Sie maßen sich an, verantwortlich für die erfolgreiche Entwicklung des Klons zu sein.

> 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.[184]

Gediman und Wren erheben sich selbst in die Schöpferrolle, und wie einst im Falle des Dr. Frankenstein[185] wird auch in *Alien: Resurrection* diese Anmaßung bestraft. Noch glauben sie, das Monster, das sie durch ihre teuflische Wissenschaft entworfen haben, lenken zu können, aber die Geister, die sie riefen, werden sie nicht mehr loswerden können.
Auf Wren übt der Klon darüber hinaus eine sexuelle Anziehungskraft aus. Dies wird durch das Öffnen ihres Nachthemdes durch den Arzt und dessen Fixiertheit auf ihren weiblichen Körper klar gemacht. Ähnlich wird auch das Verhältnis zwischen Sil und den Wissenschaftlern in *Species* dargestellt, die sich bewusst für die Kreierung einer weiblichen Alien-Mensch-Mischform entschieden haben, weil sie glaubten, diese sei leichter zu kontrollieren.

---

[183] Gallardo/Smith, 2004, S. 165.
[184] Lem, 1972, S. 165/166.
[185] Dr. Frankenstein bezeichnet sich in *Frankenstein* als „Schöpfer". Vgl. Shelley, 2003, S. 78.

Die sexuelle Ebene dieser Untersuchungsszene in *Alien: Resurrection* treibt den Eindruck des maßlosen Narzissmus des Schöpfers auf die Spitze. Wren ist in seiner Arroganz und Selbstherrlichkeit so abgelenkt, dass es dem Klon gelingt, ihn mit ihren Fesseln zu würgen. Dabei setzt Jeunet auf eine pointierte Schauspielkunst Freemans, der der Situation durch seine übertriebene Mimik eine komische Note verleiht. Ein Wachmann muss den Klon mit einem Elektroschocker außer Gefecht setzen, aber der Zuschauer weiß dies als Vorausdeutung auf den endgültigen Aufstand des Monsters gegen seine Schöpfer zu interpretieren. In der medizinischen Untersuchung zeigt sich also die Unkontrollierbarkeit des Ripley-Klons durch die Wissenschaftler.
Das Mächteverhältnis wird sich verschieben, doch wie in *Frankenstein* ist auch hier den Wissenschaftlern noch nicht bewusst, was sie geschaffen haben. Und wenn der Ripley-Klon die Gelegenheit bekäme, würde er wohl zum Abschluss dieser Szene Frankensteins Monster zitieren:

> „Slave, I before reasoned with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power; you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master; obey!"[186]

Dr. Wren und Dr. Gediman entsprechen in überzeichneter Form dem Typus des verrückten Wissenschaftlers wie er im US-amerikanischen Film der 1930er-Jahre populär war. Jeunet benutzt für seinen Film bewusst zwei Figuren, die sich in ihrer genrespezifischen Figurenkonzeption überschneiden, um die beiden Ausformungen des Typus zu bedienen und bis zur Karikatur zu dekonstruieren – sie erscheinen wie eine groteske Hommage an die wahnsinnigen Wissenschaftler des Science-Fiction- und Horrorfilms. Wren und Gediman sind streng genommen eine Figur, zwei Seiten eines Typus.

> Lassen sich die *mad scientists*, die Versuche mit Menschen vornehmen, aus wissenschaftlicher und, wenn man so will, erotischer Neugier heraus, ohne dabei an etwas anderes als das Gelingen zu denken, eher dem Horror-Genre zuordnen, so solche, die einen technokratischen Machtanspruch verfolgen der Science Fiction. Vereinfacht ließe sich der Unterschied auf die Formel bringen, dass es im Horror-Genre in diesem Zusammenhang um die Verführung und Beherrschung von Massen geht. Der *mad scientist* der

[186] Shelley, 2003, S. 166.

> Science Fiction verfolgt in seinen Untaten eine Utopie, und sei sie noch so unhaltbar. Dabei ist hier der Wissenschaftler mit allen Untugenden ausgestattet, gegen die er sich gemeinhin zur Wehr zu setzen hat: Unvernunft, Mystik, Machthunger, Zerstörungstrieb.[187]

Die Medizin wird in *Alien: Resurrection* nur noch um ihrer selbst willen ausgeübt. Eine der bemerkenswertesten Szenen dieses Films ist in diesem Zusammenhang die Konfrontation des Ripley-Klons Nr. 8 mit ihren sieben genetischen Kopien. Erneut stellt Jeunet die Frage nach Identität.

> The flight through the *Auriga* doubles as a journey of self-discovery for the Ripley clone. The first stop, a storeroom with a door marked 1–7, unveils the clone's monstrous origins. […] A shot of the Ripley clone's face from behind one of the specimens connects it to her. It is as if she were looking at herself in one of the distorting mirrors at the fun house and became disturbed by what the image reveals.[188]

Die Unmenschlichkeit der Ärzte im Umgang mit Leben wird besonders deutlich, als Ripley dem letzten lebenden Klon ihrer selbst begegnet. Die völlig entstellte Frau wurde auf dem Schiff zurückgelassen, sie ist noch an Apparaturen angeschlossen, und die Bettdecke ist zurückgeschlagen – als wäre der Alarm bei einer der Untersuchungen losgegangen, und man hätte sie einfach ihrem Schicksal überlassen. Sie scheint Höllenqualen auszustehen, und Ripley beendet ihr Leiden. Mit dem Tod der Klone wird Ripley Nr. 8 einzigartig und kommt dem Ziel ihrer Suche nach der eigenen Identität näher.
Auch die im weiteren Verlauf des Films folgende Schwimmszene konnektiert den Ripley-Klon mit den weiteren sechs Kreaturen aus dem Lagerraum: Wie die missgestalteten Fehlversuche, die in Flüssigkeit konserviert wurden, hat Nr. 8 den Mund unter Wasser geöffnet und das Haar umwabert ihr Gesicht in alle Richtungen.[189]
In einer weniger schockierenden, dafür aber umso absurderen Weise behandelt auch Jeunets Gemeinschaftsarbeit mit Marc Caro *La Cité des Enfants Perdus* (1995) das Klon-Thema. Auch hier steht wieder die Suche nach der eigenen Identität im Vordergrund: Jeder der Klone (Dominique Pinon) möchte das Original sein. Doch diese Frage wird hinfällig, als der

---

[187] Seeßlen/Jung, 2003, S. 115/116.
[188] Gallardo/Smith, 2004, S. 178.
[189] Vgl. Constable, 1999, S. 198/199.

Schöpfer sich endlich als „Original“ zu erkennen gibt – und im Augenblick seines sicheren Todes ist keiner der Klone bereit, ihn noch zu retten.

IV.3.5 Halbgott in Chrom in *AVP: Alien vs. Predator*

Mit Hilfe der Standardsituation der medizinischen Untersuchung etabliert Paul W. S. Anderson den Predator als übermenschliches Wesen und nicht mehr nur als grausamen außerirdischen Jäger (englisch „Predator“ = Räuber, Raubtier).
In *AVP* sind es nicht die Menschen, die eine medizinische Untersuchung aneinander vornehmen, sondern der außerirdische Predator nimmt die Untersuchung an einem Menschen vor. Der Unternehmer Weyland (Lance Henriksen) bleibt auf der Flucht vor dem Predator zurück, da eine schwere Erkrankung, vermutlich Krebs, ihn nicht mit dem Tempo von Alexa und Sebastian (Raoul Bova) Schritt halten lässt. Der Predator verfolgt die Gruppe der drei überlebenden Menschen durch den Tempel. Als sich der kranke Weyland ihm in den Weg stellt, nutzt der Predator seine verschiedenen Sichtmodi (Abb. 13, siehe Bildteil) als Werkzeuge einer medizinischen Untersuchung. Als er feststellt, dass Weyland krank ist und somit im Auge des Jägers eine schlechte Trophäe abgibt, will er ihn verschonen. Der Zoom in den Körper Weylands zeigt die befallenen, kranken Zellen (Abb. 13, unten).
Im Gegensatz zur *Alien*-Quadrilogie wird in *AVP* nicht die medizinische Technologie der Menschen der wilden Natur des Aliens gegenübergestellt, sondern es ist der Fremde in Gestalt des Predators selbst, der über fortschrittlichere medizinische Methoden verfügt. Die verschiedenen Sichtmodi des Predators sind durchaus mit dem so genannten Röntgenblick des Comichelden Superman zu vergleichen. In der Verfilmung *Superman* (1978) gelingt es der Titelfigur (Christopher Reeve) durch alle Materialien außer Blei hindurchzusehen. So kann er beispielsweise erkennen, dass Lois Lane (Marion Kidder) trotz des Rauchens noch nicht von Lungenkrebs betroffen ist. Dafür wird ein Trickeffekt eingesetzt, der auf dem Rücken Lanes kurz zwei Lungenflügel rot einblendet. Dank Computeranimation ist der visuelle Effekt in *AVP* weitaus beeindruckender, aber die Funktion bleibt die gleiche: Superman und Predator haben Fähigkeiten, die sie dem Menschen überlegen machen. Und eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Predator und Superman ist ihre extraterrestrische Herkunft.

In einer weiteren Comicverfilmung – *Spawn* (1997) – gelingt es der Titelfigur nicht nur, in den Körper eines Menschen hineinzusehen, sondern dem Superhelden ist es möglich, direkt eine Operation vorzunehmen. Spawn (Michael Jai White) entfernt auf diese Weise einen Bombendetonator, der an den Herzschlag des Schurken Jason Wynn (Martin Sheen) gekoppelt ist.
In dieser Szene wird also besonders deutlich, dass Anderson sich dem Genre der Comicverfilmung verpflichtet fühlt und den Predator zu einem Superhelden hochstilisiert.[190]

> Ein Superheld ist ein heroischer Charakter, dessen Ziel es ist, der Gesellschaft zu helfen. Superhelden besitzen Superkräfte, fortgeschrittene Technologie, mystische Kräfte oder besonders ausgeprägte physische oder psychische Fähigkeiten. Viele Superhelden haben Geheimidentitäten und tragen Kostüme und Masken, deren Gestaltung oft auf ihre Kräfte hinweisen.[191]

Per Definition erfüllt der Predator zahlreiche Kriterien des Superhelden-Typus. Sein Körper ist durch ein aufwändiges metallenes Kostüm mit Helm und Panzerung geschützt. Er verfügt über Spezialwaffen, wie etwa eine Schulter-Plasmakanone oder gezackte Wurfklingen. Außerdem hat er aufgrund fortschrittlicher Technologie übermenschliche Kräfte, wie etwa die bereits erwähnte Fähigkeit in das Körperinnere eines potentiellen Beutetiers sehen zu können, um dessen Gesundheitszustand zu prüfen. Der Predator in *AVP* ist darüber hinaus ein ähnlich ambivalenter Held wie etwa Batman oder Spawn, der zwar Merkmales des Schurken in sich trägt, aber im Endeffekt im Dienste der menschlichen Gesellschaft handelt. Im Falle des Predators wäre dies die Verhinderung einer Alien-Invasion auf die Erde.[192]
Eine Abgrenzung zwischen Superheld und Gott gestaltet sich schwierig. Auch Lois Lane verbalisiert in *Superman* die Göttlichkeit des Superhelden. Und vielleicht sind die Comics mit ihren strahlenden Helden, übermenschlichen Kräften und wundersamen Erscheinungsbildern Wunschprojektionen der westlichen Industriegesellschaften an moderne Götter. Im Typus des Superhelden manifestiert sich eine der elementaren Sehn-

---

[190] Bereits seit den 1930er Jahren sind enge Verbindungen zwischen Comic und Science-Fiction-Filmgenre nachweisbar. Vgl. Seeßlen/Jung, 2003, S. 126/127.
[191] http://de.wikipedia.org/wiki/Superheld
[192] Vgl. Sontag, 1980, S. 237 zur Funktion des Superhelden in der Science-Fiction.

süchte des Menschen nach dem Glauben an eine höhere Macht und dem Bedürfnis nach Heiligkeit.[193]
Ein zentrales Merkmal von Göttlichkeit im westlichen Kulturkreis, also in monotheistisch geprägten Gesellschaften, sind die Einzigartigkeit und der Allmachtsanspruch. Für den Predator als Gottheit funktioniert diese Kategorisierung bedingt durch den Verlust seiner beiden Begleiter in der ersten Hälfte des Films. In der zweiten Filmhälfte fungiert der Predator nicht mehr als Vertreter einer außerirdischen Rasse, sondern er tritt als einzigartige Figur auf. Dies bildet einen spannenden Kontrast zum Gesellschaftsprinzip des Ameisenstaates, nach dem die Aliens organisiert sind. Deutlich wird die Einzigartigkeit des Predators auch durch die individuelle Kennzeichnung seines Helms.
Der Schauplatz – ein von Menschen zu Ehren der Predators errichteter Tempel – ist ein weiteres Indiz für den Götterstatus des Predators. Sowohl Tempelarchitektur als auch das Prinzip von ritualisierten Menschenopferungen erinnern stark an die Religion der Azteken.[194] Durch den Tempel wird der Figur des Predators eine mythologische Tiefe verliehen, die ihn deutlich von den Wissenschaftlern in *Alien: Resurrection* abgrenzt, die nur Gott spielen.
Auch Alexas Entwicklung seit ihrem Zusammentreffen fügt der Figur des Predators ein weiteres Merkmal von Göttlichkeit hinzu: Alexa durchläuft eine Initiation zur Kriegerin.[195]

> Beide, der Heros und sein schließlicher Gott, der Sucher und der Gefundene, werden so als Außenseite und Innenseite eines einzigen, sich spiegelnden Geheimnisses erkannt, das dasselbe ist wie das Geheimnis der offenbaren Welt. Die größte Tat des höchsten Heros ist es, zum Wissen dieser Einheit in der Vielheit zu gelangen und es dann weiterzugeben.[196]

Und am Ende des Films kehrt der Predator sogar tatsächlich zurück in den Himmel, während Alexa als seine Prophetin auf der Erde zurückbleibt.

---

[193] Vgl. Eliade¹, 1998, S. 15/16.
[194] Vgl. Eliade², 1998, S. 397-400.
[195] Vgl. Campbell, 1999, S. 321/322; für eine Parallelisierung mit der Figurenentwicklung von Ripley in den *Alien*-Filmen und Sarah Connor (Linda Hamilton) in den *Terminator*-Filmen vgl. Hocker-Rushing/Frentz, 1995, S. 214/215.
[196] Campbell, 1999, S. 44.

Paul W. S. Anderson entbindet den Predator von seinem Alien-Status und macht ihn durch seine Einzigartigkeit, sein Aussehen und seine Fähigkeiten zu einem Superhelden – oder gar zu einem Gott.

IV.3.6 Zusammenfassung: Medizinische Untersuchung in der *Alien*-Filmreihe

Auch bei den Standardsituationen der medizinischen Untersuchung ist innerhalb der Filmreihe eine sehr heterogene Umsetzung des gleichen Themas festzustellen, wobei sowohl der Blickwinkel auf den Kranken als auch auf die Möglichkeiten der Medizin verändert wird. So kann in Ridley Scotts ***Alien*** der außerirdische Parasit als Krebsmetapher gedeutet werden. Hieran macht Scott das Versagen der Medizin deutlich: Trotz intensiver Forschung und modernster Technologie ist der Mensch der unberechenbaren Natur dieser Krankheit ausgeliefert. James Cameron hingegen interessiert an der medizinischen Untersuchung in ***Aliens*** die psychische Annäherung seiner beiden weiblichen, gleichsam traumatisierten Hauptfiguren, wobei die Schulmedizin vollständig versagt und Assoziationen zu der realen Situation in den USA nach dem Vietnamkrieg geweckt werden. Für ***Alien³*** nutzt David Fincher die Standardsituation, um das postapokalyptische Setting seines Films deutlicher zu machen. Die Vorstellung der Häftlinge von dem Alien als Bote des jüngsten Gerichts gliedert sich nahtlos in diesen Themenkomplex ein und kann als Metapher auf den AIDS-Virus ausgelegt werden. In der medizinischen Untersuchung in ***Alien: Resurrection*** vollzieht Jeunet ein eindeutiges *Frankenstein*-Zitat. Er visualisiert die durch den Schöpfer unkontrollierbare Überlegenheit des künstlichen Menschen. Erneut spielt der Regisseur mit dem Thema der Identität, da die durch drei Filme positiv besetzte Figur Ripley in *Alien: Resurrection* selbst das Monster ist. Die extrem überzeichneten Figuren der beiden Ärzte geben der Szene einen grotesken Anstrich. In ***AVP*** führt ein Außerirdischer die medizinische Untersuchung durch und zeigt so die technologische Überlegenheit seiner Rasse gegenüber dem Menschen. Diese Art der Untersuchung lässt einige Querverbindungen zu Superhelden zu und verleiht der Figur des Predators einen gottgleichen Status.

IV.4 Finaler Zweikampf

Der finale Kampf im Kino ist vor allem im Action-, Fantasy-, Western-, Science-Fiction- und Horrorfilmgenre fester Bestandteil der Inszenierung. Er ist eine genreübergreifende Standardsituation, deren visuelle Stereotype gerade durch die unterschiedliche Bearbeitung und ihre voneinander abweichenden Variationen des gleichen Themas innerhalb eines jeweiligen Films bei der Einordnung in ein bestimmtes Genres hilfreich sein können.

> Nicht allein die ständige Wiederholung von Stereotypen ist also ein Kennzeichen des Genres, sondern auch ihre ständige Variation und Einbettung in bestimmte narrative Formen.[197]

Im Gegensatz zu Massenschlachten in Kriegs- oder Historienfilmen spitzt sich die Handlung in oben genannten Genres häufig zu einem persönlichen Zweikampf zwischen Protagonist und Antagonist zu, wie beispielsweise den Prinzipien des klassischen Duells folgend in *Aliens* oder auch in ritualisierter, metaphorischer Form wie in *Alien³*.
Formale Zweikämpfe sind bereits aus der Antike überliefert. Das neuzeitliche Duell entwickelte sich daraus Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich und Italien und fand eine rasche Verbreitung über ganz Europa. Im Kino bildet die Standardsituation des Duells eine genre- und nationenübergreifende Spezialform des finalen Kampfs. Ebenso vielfältig wie die realen Formen des Zweikampfs sind die Variationen dieses Themas für eine Leinwand-Umsetzung. Die Darstellung der Standardsituation des finalen Kampfs in den *Alien*-Filmen orientiert sich dabei jeweils an ganz unterschiedlichen Vorstellungen eines Zweikampfes.
Im 15. Jahrhundert war eine Teilnahme an einem so genannten Ehrenzweikampf zunächst allein Adeligen, Studenten und Offizieren vorbehalten, und nicht selten wurde die tatsächliche Durchführung eines Duells von Seiten des Staatsapparats mit hohen Strafen geahndet. Ab dem 19. Jahrhundert war es schließlich auch dem männlichen Bürgertum gestattet,

[197] Hickethier, 2003, S. 78.

Duelle auszutragen, was eine wahre Hochkonjunktur dieser Kampfdisziplin zur Folge hatte.[198]

> Der Gedanke eines auf Sieg oder Niederlage codierten Wettkampfs aber war dem klassischen Duell völlig fremd. Duelle waren Ehrenzweikämpfe, in denen man nicht um ein handfestes Ergebnis stritt, sondern seine Ehre unter Beweis stellte. Es kam nicht darauf an, wer am schnellsten zog oder die kräftigsten Hiebe austeilte; wichtig war allein die Tatsache, daß [sic] sich beide Gegner einem vielleicht tödlichen Kampf stellten und auf diese Weise zu erkennen gaben, daß [sic] sie ihre ‚Ehre' höher schätzten als ihr Leben.[199]

Drei entscheidende Charakteristika des Duells werden hier besprochen: Bei einem Duell handelt es sich definitionsgemäß um einen Ehrenzweikampf, der mit todbringenden Waffen ausgetragen wird. Wichtig ist noch, dass jedes Duell bestimmten Regeln gehorcht, die die beiden Kontrahenten einvernehmlich vorher festgelegt haben. In den meisten Fällen werden die Duellanten von so genannten Sekundanten begleitet, die zuerst miteinander in Verhandlung treten, um eine friedliche Lösung des Konflikts zu erwirken. Wenn dies nicht gelingt, stehen sie dem Duell bei, um dessen fairen Ablauf zu gewährleisten.
Literatur und Film benutzen die Standardsituation des Zweikampfs nicht nur, um den Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist zu lösen, sondern oft als entscheidendes Mittel zur Darstellung eines personifizierten Kampfes zwischen Gut und Böse. In derlei Zweikämpfen kann es durchaus vorkommen, dass der „böse" Duellant sich erst durch eine Verletzung der vereinbarten Regeln selbst als negative Figur entlarvt. Als aktuelles, exemplarisches Beispiel für solch eine sowohl literarisch als auch filmisch umgesetzte Duellsituation im Fantastikgenre, die durch mehrere Regelverletzungen die Kontrahenten als Repräsentanten von zwei elementar gegensätzlichen Prinzipien klassifiziert, wäre *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002) anzuführen. Der heranwachsende Schwarzmagier Draco Malfoy (Tom Felton) attackiert den Helden der Serie Harry Potter (Daniel Radcliffe) bereits vor dem vereinbarten Startzeichen – und noch dazu mit magischen Flüchen, die in dieser Zweikampfsituation nicht verabredet waren.

---

[198] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Duell

[199] Frevert, 1991, S. 11.

Naturgemäß hat der Mantel-und-Degen-Film[200] eine lange Duelltradition, die sowohl im amerikanischen Western[201] als auch in seinem asiatischen Pendant und dem so genannten Italo-Western fortgeführt wird.

> Der Paukboden endet – gewollt oder nicht – in der organisierten Gewaltentgrenzung des Staates, das Shoot-Out des Wilden Westens im Film, denn es fand und findet nur dort statt. Der reale Zweikampf der Wild-West-Gesellschaft war in der Regel rüde. So oft man konnte, schoß [sic] man von hinten. Theatralische Effekte suchte jedoch die auf dem Fuß folgende Legende. […] Der Film übernahm die Strickmuster der Legenden und erweiterte sie zu jenem Bild, das wir alle kennen: die leere Straße mit den beiden Duellanten wie auf einer Bühne.[202]

Der Zweikampf mit Pistolen ist im Genre des Westernfilms einer der essentiellen Bestandteile der Standards, die dieses Genre überhaupt erst ausmachen. Von der Frühzeit des Kinos mit Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (1903) bis hin zu Jim Jarmuschs vorerst endgültigem Abgesang auf das seit den 1970er Jahren totgesagte Genre, *Dead Man* (1995), zieht sich das Pistolenduell im Showdown wie ein roter Faden durch die Geschichte des Westernfilms.[203]
Seit den 1960er Jahren findet zunehmend eine Aufweichung des Duell-Begriffs statt, wie sich etwa im täglichen Vokabular der Fernsehberichterstattung zeigt, wo beispielsweise die Rede von Kanzler- oder Tennisduellen ist. Deren Zielsetzung ist zwar nach wie vor die Verteidigung der Ehre, zum Beispiel in Form eines Titels, von einem tödlichen Ausgang ist aber nicht mehr auszugehen. Auf der anderen Seite zeigt das Kino – vor allem der US-amerikanische Action- und Horrorfilm[204] – gehäuft Zweikampfsituationen, die durchaus tödlich enden, wo aber im Vorhinein die Regeln oft nicht formal ausgehandelt werden. Diese Zweikämpfe genügen also nicht mehr der Definition des klassischen Duells. In Science-Fiction-

---

[200] Diese Duell-Tradition des Mantel-und-Degen-Filmgenres wird schließlich mit Ridley Scotts Featurefilm *The Duellists*, auf den im folgenden Kapitel noch genauer eingegangen werden wird, buchstäblich auf die Spitze getrieben.

[201] Vgl. Hickethier, 2003, S. 77.

[202] Müller von, 1996, S. 31/32.

[203] Vgl. Grob/Kiefer, 2003, S. 28 ff.

[204] Ein aktuelles Beispiel für ein solches Duell im Horrorfilm ist der finale Kampf der Titelfiguren in *Freddy vs. Jason* (2003); im Actiongenre hat die Duellszene zwischen O-Ren Ishii (Lucy Liu) und der „Braut" (Uma Thurman) aus *Kill Bill: Vol. 1* (2003) innerhalb kürzester Zeit Kultstatus erlangt.

Filmen wie *Predator* (1987) oder der *Alien*-Reihe verfügen die Duellpartner darüber hinaus über vollkommen unterschiedliche Ausgangsvoraussetzungen, da die Menschen über eine andere körperliche Konstitution und in der Regel schlechtere Bewaffnung verfügen als ihre außerirdischen Gegner. Die genauere Betrachtung der Zweikampf-Standardsituation anhand der *Alien*-Filme wird noch weitere Modifikationen, die der Science-Fiction-Film zur Verarbeitung des Duell-Themas vornimmt, aufzeigen.

IV.4.1 Die weibliche Tücke in *Alien*

Ridley Scotts Debütfilm *The Duellists* (1977), nach einer Kurzgeschichte von Joseph Conrad[205], behandelt den Konflikt zwischen zwei Männern, die sich immer wieder über Jahre hinweg zum Duell herausfordern. Standardsituation folgt hier Standardsituation. Nach nur einem Feature-Film kann Ridley Scott natürlich keine zwangsläufige Affinität zur Standardsituation des Duells bescheinigt werden, aber es ist schon bemerkenswert, dass Scott in seinem zweiten Film *Alien* wieder einen finalen Kampf zwischen zwei Figuren inszeniert. Außerdem verweist Scott mit der Wahl des Namens für den Raumfrachter – *Nostromo*[206] – erneut auf Joseph Conrads Werk. In dessen gleichnamiger Erzählung ist die Titelfigur, wie Ripley in *Alien*, ebenfalls Minenarbeiter, und stirbt mit dem Wissen, aufgrund materieller Interessen betrogen worden zu sein. Die Interessen der Firma stehen auch in *Alien* über dem Individuum, wie beispielsweise Ashs Verhalten deutlich macht.[207]
Doch anders als in *The Duellists* sind die Kontrahenten in *Alien* keine Ehrenmänner. Einer der Duellanten ist eine Frau und der andere ein Monster – hier existieren keine Reglements, und es gibt keinerlei Kontrollinstanzen, die eine faire Durchführung des Kampfs gewährleisten könnten. Es ist alles erlaubt, was zum Sieg verhelfen könnte.
Im Sinne der aus der Horror- und Gruselfilmtradition entlehnten Genrekonvention erfolgt der finale Kampf in *Alien* nach dem eigentlichen Showdown. Das Grauen scheint überstanden. Das gleißende Licht der

---

[205] Joseph Conrads (1857-1924) bekanntestes Werk ist seine literarische Abrechnung mit dem Kolonialismus *Heart of Darkness* (1902). Die Kurzgeschichte *The Duel* bildete die Vorlage zu Scotts Film. Vgl. http://www.gutenberg.org/files/2305/2305.txt
[206] Vgl. Conrad, 1999.
[207] Vgl. Newton, 1990, S. 82-83 oder Kavanagh, 1990, S. 78.

Explosion der *Nostromo* und die Erschütterungen, die Ripleys schweißüberströmten Körper schütteln, scheinen die letzten Punkte einer Serie der Schrecken zu markieren. Für ihre Reise im Kälteschlaf entledigt sich Ripley ihrer Uniform in einer so selbstverständlichen Art und Weise, dass es Heinrich von Kleist beeindruckt hätte:

> Wir sehen, daß [sic] in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. […] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß [sic] […] sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein [sic] hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.[208]

Keine Spur von Scham oder Ziererei ist in Ripleys Gestus abzulesen. Der Zuschauer wird nach all den schmutzigen Strapazen nun mit ihrer Natürlichkeit und reinen Weiblichkeit konfrontiert. Ripleys Unterwäsche ist weiß, und auch der Fakt, dass das Höschen viel zu klein ist, markiert ihre Unschuld – wie bei einem Mädchen, dass gerade aus seinen Kleidern herausgewachsen ist, ohne zu registrieren, dass es dabei zur Frau wurde (Abb. 14, siehe Bildteil). Ihr Umgang mit der Katze Jones unterstützt ebenfalls diesen Eindruck. Hinter Ripley und um sie herum stehen grau und bedrohlich die technischen Apparaturen mit flackernden Kontrollleuchten. In dieser sex- und geschlechtslosen Szenerie[209] erinnert der Regisseur plötzlich daran, dass Ripley ohne Uniform kein Offizier, sondern schlichtweg eine Frau ist.
Ripleys Verwundbarkeit wird allerdings erst durch das Ablegen ihrer Kleidung demonstriert, denn im Verlauf des Films, wie bereits in Kapitel IV.1.1 ausgeführt, stellt Ripley anders als ihre männlichen Kollegen Vernunft über Mitgefühl. Sie übernimmt die Rolle einer Führungsperson selbstverständlich und ist in der Lage, für die Gruppe sinnvolle Entscheidungen zu treffen. Damit hat sich Ripley als einzige Figur qualifiziert, dem Monster in einem finalen Kampf gegenüberzutreten. Durch diese klassisch männliche Figurenkonzeption löst Scott seine Protagonistin von den traditionellen Rollenmustern der Frau als Opfer des Bösewichts im

---

[208] Kleist, 1991, S. 262.

[209] Das Design der *Nostromo* steht im scharfen Kontrast zu dem extrem sexuell aufgeladenen Design des Raumschiffes, auf das die Crew auf dem fremden Planeten stößt.

Horrorfilm ab und stellt ihre Figur konzeptionell in die Tradition des *Final Girl* des Slasher-Films.[210]

> Scott is not making a pornographic film, but a slasher hybrid, and slashers require the combination of eroticism and death. However, Scott's take on the vulnerability of the Final Girl walks the fine line.[211]

Einerseits hat sich Ripley als einzig würdiger Gegner für das Monster herausgestellt, und andererseits rückt Scott nun plötzlich ihr Geschlecht in den Fokus des Geschehens, um den finalen Kampf vorzubereiten.
Und tatsächlich erleiden das Publikum und die Protagonistin gleichermaßen einen gehörigen Schrecken bei der Erkenntnis, dass das Monster sich an Bord des Raumgleiters befindet. Das unerwartete Aufbäumen des Aliens steht wiederum ganz in der Horrorfilmgenretradition.
Ripley ist nun auf engstem Raum mit dem Alien eingeschlossen, Flucht scheidet als Wahlmöglichkeit aus. Zuerst versteckt Ripley sich in einem Wandschrank. Das Alien verschmilzt optisch durch das stählerne Grau seines biomechanischen Körpers vollständig mit den Apparaturen und Geräten, flackerndes Stroboskoplicht zerhackt die Bildfolge. Auf der anderen Seite ist die Kamera nah bei Ripleys Gesicht, der Zuschauer hört weiterhin das mechanische Klicken des Stroboskops, aber nun klingt es wie der rasende Puls der Protagonistin. Ihr Gesicht ist warm und gerötet, wieder von Schweiß überzogen – Zeichen ihrer Lebendigkeit und Gegenpol zu der Kühle von Technik und Alien-Körper. Die Geräusche ihrer keuchenden Atmung gehen über in die schleimig-schmatzenden Laute des Eindringlings. Dann fällt Ripley eine Entscheidung, das letzte Duell ist unvermeidlich. Sie steigt mit äußerster Körperspannung und Vorsicht in einen weißen Raumanzug, die farbliche Kontrastierung zwischen Mensch und Alien bleibt erhalten. Obwohl ihr Körper nun wieder seine Natürlichkeit verliert und durch Material und Passform des Anzugs deformiert wird, erinnert Scott seinen Zuschauer auf auditiver Ebene permanent an Ripleys Weiblichkeit. Während sie nun um ihr Überleben kämpfen muss, singt sie zur eigenen Beruhigung mit brüchiger Stimme ein Kinderlied.

---

[210] Die bekanntesten Genrevertreterinnen dieses Typus sind wohl Sally (Marilyn Burns) aus *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) und Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) aus der *Halloween*-Reihe. Dieser Figurentypus findet sich ebenfalls im Subgenre des Rape-Revenge-Films. Vgl. hierzu Clover, 1993. Siehe auch Seeßlen/Jung, 2006, S. 652-654 und 759-766.
[211] Gallardo/Smith, 2004, S. 56.

In dem folgenden Zweikampf gibt es keine Regeln oder eine faire Wahl der Waffen. Genau diesen Punkt macht sich Ripley jedoch zunutze: Sie kämpft nicht mit männlich konnotierten Feuer- oder Laserwaffen, sondern besinnt sich auf ihre Intelligenz und Intuition. Und so wird dieser Kampf auch zu keinem Duell im klassischen Sinne, obwohl Ripley bereits als ehrbarer und ebenbürtiger Gegner etabliert wurde. Die Ereignisse auf der *Nostromo* haben Ripley gelehrt, dass sie in einem fairen Kampf keinerlei Chancen gegen das Alien hat. Sie schnallt sich in einem Sitz fest und öffnet die Luftschleuse; das Alien wird durch den Druck ins All hinausgeschleudert. So gelingt es der Protagonistin schließlich mithilfe von List und Tücke, den Antagonisten ein für alle Mal auszuschalten.
Nach dem Sieg über das Alien zeigt Scott seine Hauptfigur wieder in ihrer vollen Weiblichkeit: das Kätzchen zärtlich im Arm, gekleidet in den weißen, fließenden Stoff eines Bademantels. Dieser Anblick erhält seine Krönung mit dem vielbeschriebenen Abschluss im Schneewittchensarg.[212]
Ridley Scotts *Alien* skizziert mit Ripley einen ungewöhnlichen Figurentypus, der einerseits eine dem Film *The Duellists* ähnliche, klassisch männliche Auffassung von Ehre und Verantwortung transportiert, und gleichzeitig Anleihen auf das *Final Girl* des Slasher-Films hat, da sie beispielsweise den Gegner mit ihrem Verstand und nicht mit überlegener Waffengewalt besiegt. Vor allem in der feministischen Filmtheorie wurden Konzept und Funktion von Ripley umfassend und kontrovers diskutiert.[213]

IV.4.2 Das Duell der Mütter in *Aliens*

> The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in a case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical manners, and sexual reluctance set her apart from the other girls […]. Not only the conception of the hero in *Alien* and *Aliens* but also the surname by which she is called, Ripley, owes a clear debt of slasher tradition.[214]

---

[212] Vgl. hierzu bspw. Constable, 1999, S. 184/185; Faulstich/Strobel, 1986, S. 10; Seeßlen/Jung, 2003, S. 361 oder Thomson, 1998, S. 63. Interessant ist auch die Romanbeschreibung der Kühlkammern, die ebenfalls Assoziationen zum Schneewittchen-Märchen weckt: „Sie trat aus dem Sarg, der Leben statt Tod bewahrte […] (Foster, 1994, S. 10)."
[213] Vgl. hierzu bspw. Creed, 1990; Doherty, 1996 oder Stecher, 1997.
[214] Clover, 1993, S. 40.

Diese Analyse von Carol Clover stimmt für *Alien*, doch bei genauerer Betrachtung von *Aliens* wird schnell deutlich, dass Cameron in seinem Film die Protagonistin genau von diesem Image abzulösen versucht. Er gibt ihr eine Geschichte, die Rolle einer Mutter, schließlich eine Familie und darüber hinaus einen Vornamen, der einen Gegenpol zum männlichen Klang ihres Nachnamens bildet: Ellen (von französisch „elle“ = sie). Der einzige andere Vorname, der wohl einen noch deutlicheren Verweis auf Ripleys Weiblichkeit beinhaltet hätte, wäre wohl ‚Eve'. Dieser stilistische Vorschlaghammer fand später in *Species* Anwendung.
James Cameron unterzieht seine Figur der Ripley einem Wandel hin zu einer mütterlichen Heldin, die ihre Familie im finalen Kampf verteidigen muss, eingebettet in die Genrekonventionen des Action-Kinos.
Wie zuvor in *Alien*, so ist auch in *Aliens* eigentlich bereits die Flucht gelungen, als es doch noch zu einem finalen Zweikampf zwischen Ripley und dem Alien kommt. In der vermeintlichen Sicherheit des Mutterschiffs erscheint die bereits besiegt geglaubte Alien-Queen. Ripley muss ihre seltsame Familie verteidigen: das kleine Mädchen Newt, ihren verwundeten Schwarm Hicks und den „Netter-Onkel-Androiden“ Bishop.

> Die grundlegende Konfrontation im Film findet ihrer [Lynda K. Bundtzen] Meinung nach nicht zwischen der Besatzung, den zum Teil völlig unfähigen, männlichen Soldaten und Big Mama Alien statt, sondern zwischen Ripley, die Mütterlichkeit als fürsorgliche Umsicht, Besorgnis und Liebe auslebt, und Alien, einem bedrohlichen mütterlichen Prinzip, das in seiner rein biologischen Fundiertheit monströse Proportionen annimmt: Mit seinem weit aufgerissenen, verschlingenden, tropfenden Mund und seiner endlosen Eierproduktion stellt es eine Art Ur-Mutter dar.[215]

Aliens bietet ein Duell zweier sich ebenbürtiger Gegner. Beide haben weit mehr als die Ehre zu verteidigen – in diesem Kampf geht es um zwei grundlegende Prinzipien, die nicht miteinander zu vereinbaren sind: Es ist ein Ehrenduell um den Anspruch auf das „bessere Mutterprinzip“.[216, 217]
Die Fürsorglichkeit Ripleys zeigt sich beispielsweise durch ihren gelingenden Versuch, die Alien-Queen von ihrem ‚adoptierten' Nachwuchs

---

[215] Brauerhoch, 1996, S. 169.

[216] Diese konträren Mutterprinzipien reflektieren offensichtlich C.G. Jungs Archetypen-Termini von der liebenden und der schrecklichen Mutter. Vgl. Jung, 2005, S. 80-83.

[217] In *Species* werden diese Motive aus den *Alien*-Filmen wieder aufgegriffen: Im finalen Kampf versucht die außerirdische Sil ebenfalls mit äußerster Skrupellosigkeit ihre Brut zu beschützen.

Newt abzulenken. Das kleine Mädchen bedient den Opfer-Archetypus, und damit wird in diesem Finale die Dreiecks-Konstellation von Protagonist gegen Antagonist zum Schutze des Opfers eines Rettungs-Plots hergestellt.[218]
Die anderen Figuren treten vollkommen in den Hintergrund der Handlung, was der Szene zusätzlich das Flair eines Shoot-Outs im Western verleiht.

> By this time, the audience has been gradually prepared for Ripley's role as hero, so that when she does arm herself to fight like a man, it seems almost natural. The narrative follows the archetypal structure of any ego-hero story; its surface details, because this is an American film, synthesize the western and the war-action genres (which, as stars such as John Wayne and Clint Eastwood have illustrated, are easily fused). Like the classic westerner, for example, Ripley is in but not of the community.[219]

Doch die beiden Kontrahenten liefern sich kein sauberes Duell mit Schusswaffen wie im amerikanischen Western, sondern ihre seltsamen, verfremdeten Körper treffen sehr nah zusammen.
Duelle zwischen Frauen sind sowohl in der Geschichte, als auch in der Filmgeschichte eine Ausnahmeerscheinung.

> […] Heinrich Heine erklärte 1837 seinem Verleger auf die Frage, warum er in der letzten Zeit nur wenig hätte arbeiten können, kurz und knapp: „Weibergeschichten und Männergeschichten, nämlich Liebesklatschereien und Duelle." Duelle waren allein schon deshalb ‚Männergeschichten', weil sie grundsätzlich nur unter Männern ausgetragen wurden. Zwar geisterten immer wieder einmal Nachrichten über Frauenduelle durch die Presse, die jedoch als exotische Ausnahmefälle galten und dementsprechend kommentiert wurden.[220]

Die Frau war oftmals Auslöser eines Duells zwischen zwei Männern, doch der umgekehrte Fall wurde meist belächelt. Um der Gefahr zu entgehen, das finale Duell in *Aliens* könne lächerlich wirken, stattet James Cameron daher seine beiden weiblichen Kontrahenten mit Features aus, die ihre Weiblichkeit verzerren. In der gesamten körperlichen Konzeption

---

[218] Vgl. Tobias, 1999, S. 125-133. Zur Funktion von Kindern im Science-Fiction-Film vgl. Lucanio, 1987, S. 114/115.
[219] Hocker-Rushing, 1995, S. 114.
[220] Frevert, 1991, S. 214.

der Alien-Queen manifestieren sich die Vorstellungen Sigmund Freuds Psychoanalyse einer bezahnten Vagina, der Vagina Dentata.[221]
Ripley muss sich für den Kampf gegen die personifizierte bedrohliche Weiblichkeit einer Transformation unterziehen. Wie ein Exoskelett verwendet sie einen der Laderoboter – jetzt können sich die beiden Gegner auf Augenhöhe gegenübertreten. Sie vervollständigt ihre Initiation zur Kriegerin und wächst über sich selbst hinaus – ihr Körper wird zum Panzer. Durch ihre Metamorphose zeigt Cameron, dass Ripley dem Monster nicht mehr unterlegen ist. Was folgt, ist ein echtes Duell der Giganten, keine weibliche List wie in *Alien*. Doch der Laderoboter hat noch eine weitere Funktion: Er repräsentiert Technik und Zivilisation. Beides ist wiederum eng mit Ripleys Mutterkonzept verknüpft, das der wilden Natur der Aliens adversativ gegenübersteht.

> […] the impact of the associative link between technology and the feminine on narrative representation becomes less localised – that is, it is no longer embodied solely in the figure of the female robot. *Alien* and *Aliens* contain no such machine-woman, yet the technological is insistently linked to the maternal.[222]

Auf auditiver Ebene ist dieses Duell durch verstörende Geräusche gestaltet: Das Zischen des Aliens wechselt sich mit dem mechanischen Stampfen des Laderoboters ab, auf den Einsatz von dramatischer Musik wird gänzlich verzichtet. Der Kampf erhält durch diese Betonung der Geräusche eine sehr abstrakte Wirkung, die überdeutlich macht, dass hier nicht zwei Geschöpfe aus Fleisch und Blut gegeneinander antreten, sondern zwei entgegengerichtete Prinzipien.
Im Kampf ‚Natur gegen Technik' setzt die Queen wie ein Skorpion ihren Schwanz als Waffe ein, während Ripley den Kopf des Monsters mit einem der Greifarme des Laderoboters umklammert. Ripley braucht eine Lösung. Sie öffnet in einem klaren Zitat auf *Alien* die innere Schleuse. Doch Cameron variiert diesen Trick, indem er Ripley ebenfalls in den Schacht stürzen lässt. Anders als in *Alien* verhilft in *Aliens* nicht mehr die weibliche List zum Sieg über das Monster, sondern Elemente des körperbetonten Action-Kinos finden Verwendung. Es besteht die Gefahr, dass mit der Alien-Queen auch alles andere aus dem Raumschiff ins All ge-

---

[221] Vgl. Creed, 1990, 131-140; Creed, 2001, S. 105-108; Dijkstra, 1999, S. 99 ff. und S. 179 oder Gallardo/Smith, 2004, S. 75/76.
[222] Doane, 2004, S. 185.

saugt wird – Ripley muss unter großer körperlicher Anstrengung gegen den Sog ankämpfen, um den rettenden Schalter zu erreichen, der sie und die anderen Menschen vor der Katastrophe bewahrt.

> Wie schon in *Terminator* fusioniert James Cameron bei *Aliens* das Genre Science Fiction mit dem des Actionfilms. Das Element der Science Fiction bleibt daher eher unterbetont und findet vornehmlich in der visuellen Qualität eines gigantischen Setdesigns Ausdruck. Raumschiffe, Waffen, Raumstationen und schließlich auch die Aliens sind größer als in *Alien*, dafür bleibt jedoch das Moment des Horrors hinter dem Schrecken des ersten Films zurück.[223]

Abgesehen von der neuen Rolle, die Cameron der Figur der Ripley gibt, wandelt er auch die Elemente des Horrorfilms, die in *Alien* festzustellen waren, in Anleihen auf das Actiongenre. Wie in einem anderen Science-Fiction/Action-Genremix – *Predator* – wird ein finaler Kampf zwischen den einander entgegengesetzten Prinzipien ‚Natur und Zivilisation' ausgetragen, wobei jedoch *Predator* die zentrale Frage unbeantwortet lässt, welches dieser beiden Systeme den Menschen und welches den Predator verkörpert.[224]

IV.4.3 Der Feind im eigenen Körper in *Alien³*

Der finale Kampf in *Alien³* behandelt zwei zentrale Sujets: zum einen die Außenseiterin Ripley, die sich das Privileg des Duells erkämpfen muss und zum anderen den Suizid als Triumph. So wird die Geschichte zu einer seltsamen Mischung aus Underdog- und Opferplot.[225]
Ripley ist der Underdog, der sowohl der Gesellschafts- und Machtstrukturen auf Fury 161 als auch der Bedrohung durch das Alien unterlegen ist. *Alien³* lässt die Frage unbeantwortet, wer in der Männerwelt von Fury 161 der größere Fremdkörper ist – die Frau oder das Alien. In seinem Aufsatz zur Konstruktion des Anderen im Film findet Knut Hickethier eine zufrieden stellende Lösung: beide zu gleichen Teilen. Das Alien und die Frau zeichnen sich dadurch aus, in das funktionierende System eingedrungen zu sein.[226] Ihrer beider Fremdheit ist für die Bewohner von Fury 161 in

---

[223] Gruteser, 2003, S. 332.
[224] Vgl. Seeßlen/Jung, 2003, S. 384.
[225] Vgl. Tobias, 1999, S. 187-195 und S. 265-276.
[226] Hickethier, 1995, S. 34/35.

unterschiedlicher Weise bedrohlich; die Frau gefährdet den Fortbestand ihrer religiösen Zölibat-Gemeinschaft, und das Alien gefährdet konkret ihr Leben. Hickethier macht deutlich, dass die Problematik des Umgangs mit dem Fremden essentieller Bestandteil filmischer Erzählkonstruktionen ist:

> Die Konstruktion des Fremden ist ein Grundmuster filmischen Erzählens. Kaum ein Film kommt ohne die Darstellung von Fremdheiten aus. Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß [sic] sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren.[227]

Fincher erreicht in *Alien³* eine Verdrehung dieses Konzeptes, dadurch dass der Zuschauer sich mit dem Fremden identifizieren muss, mit Ripley, die er schon zwei Filme über begleitet hat. Dennoch müssen im Endeffekt die beiden Eindringlinge gegeneinander kämpfen, denn als Ripley erfährt, dass sich ein Alien in ihrem Körper eingenistet hat, macht sie sich auf die Suche nach einem Zweikampf. Sie fordert ihn heraus, doch weder das Alien noch der Strafgefangene Dillon entsprechen ihrem Todeswunsch. Das Alien erkennt sie als „Mutter" einer neuen Alien-Generation, und durch diese konkrete Verknüpfung der Frau mit dem Alien erreicht ihre Fremdartigkeit den Klimax. Ripley verliert das Privileg, Mitglied eines sozialen Verbundes von Menschen zu sein, sie kämpft auf ihrer eigenen Seite. Es gibt keine Gefährten mehr – alles ist feindlich.

> At first, her [Ripleys] reaction is suicidal; but since, as she puts it, 'I can't do what I should', she tries to enlist the help of others – first by inviting the aliens lethal attentions, then by trying to get Dillon to re-enact one side of the mutual extermination pact she originally made with Hicks. He refuses – entirely unsurprisingly, since Christianity regards suicide as the worst of all sins, the sin against the Holy Spirit: it is the ultimate expression of despair, in which the sinner turns in upon herself in such a way as definitively to exclude God. In Dillon's terms, the suicide does not so much acknowledge her sinful self as allow it entirely to enclose and overwhelm her, and thereby closes herself off from the possibility of grace.[228]

Die Weigerung des Aliens, Ripley zu töten, wird zum Schlüssel des Triumphs. Eine spannende Hetzjagd beginnt, der ein Gefangener nach dem anderen zum Opfer fällt. Als es Ripley schließlich mit Dillons Hilfe gelungen ist, das Monster zu töten, folgt die Konfrontation mit den Mächti-

---

[227] Hickethier, 1995, S. 21/22.

[228] Mulhall, 2002, S. 105.

gen, mit Weyland-Yutani. Nach einem verbalen Schlagabtausch wird jedoch klar, dass Ripley kein Duell mit Bishop Weyland, dem Anführer der Delegation, herausfordern wird. In dem Augenblick als Weyland versucht, ihr Hoffnung zu machen, sie könne wieder Kinder haben, weiß sie, dass er lügt. Die Erfahrungen mit dem Alien aus der Vergangenheit haben Ripley eines Besseren belehrt. Alle Figuren, zu denen sie in der Serie je eine emotionale Beziehung aufgebaut hat, sind tot. Auch sie ist durch die Infektion mit dem Parasiten verloren.
Im Sinne des klassischen neuzeitlichen Duells könnte man Bishop Weyland allerdings auch die Funktion eines Sekundanten zuschreiben, der vermittelnd eingreift, um den finalen Kampf zu verhindern. Trotz tödlicher Konsequenzen schlägt die Protagonistin sein Angebot aus, weil das Maß der Ehrverletzung zu groß ist. Ihre emotionale Unschuld ist durch den Verlust ihrer Gefährten vernichtet, und es wird deutlich, dass Ripley kein Vertrauensverhältnis mehr eingehen wird.
Ripley hat sich sowohl gegen das Alien als auch gegen die Männer auf Fury 161 und die Abgesandten von Weyland-Yutani behauptet. Doch in dem Moment, in dem Ripley das Gitter schließt und den letzten überlebenden Gefangenen Morse (Danny Webb) anweist, die Plattform zu verschieben, weiß der Zuschauer, dass der finale Kampf noch nicht ausgefochten wurde. Nach all den Anfeindungen, die Ripley im Laufe der Handlung ertragen musste, zeigt sich nun am Ende des Films, dass der wahre Gegner in ihr selbst schlummert. So wird Ripleys finaler Kampf zu einem heroischen Opfertod, zum Sieg über das Fremde in ihrem eigenen Körper und zu einem Entzug von allen Beschränkungen und Verpflichtungen, die ihr auferlegt wurden. Ihr Tod wird zum endgültigen Befreiungsakt. Sie breitet in einer segnenden Geste die Arme aus und stürzt sich rücklings von der Plattform. Auf visueller Ebene zeichnet Fincher ein religiös aufgeladenes Bild. Während Ripley in das Flammenmeer der Bleigießerei, begleitet von Bishop Weylands Schrei, eintaucht, bricht das Alien aus ihrem Brustkorb – gleich Jesus Christus' *sacred heart* der christlichen Ikonografie.[229] Ihre Leiden werden hier enden, ihrer Sünden wird sie reingewaschen und auf eine neue transzendentale Bewusstseinsebene überführt.

> Ripley has drawn upon herself all meaning in this falling prison of biology and religiosity. She has become a polyphonic text. No longer the perennial victim of the Company

[229] Vgl. Gallardo/Smith, 2004, S. 151/152.

> and the Alien, Ripley manages to make her death a victory, her figure fusing with the Alien Queen to give birth to a legendary bitch. Her final discursive act is beyond sacrifice and macho heroism: it is the act of those who know themselves abject. Her immolation is both passive and all-consuming. At least in this respect, *Alien³* manages to transform dystopia and apocalypse into triumph.[230]

Von *Alien* zu *Alien³* hat Ripley eine Entwicklung vollzogen, die ihr Opfer rechtfertigt, als einzige Lösung in diesem „pop-apokalyptischen“[231] Szenario anbietet und in einen Sieg verwandelt. Die Außenseiterin triumphiert sowohl über die erzwungene Einnistung des Alien-Fetus als auch über die Macht des Konzerns – ähnlich wie die beiden Protagonistinnen in *Thelma & Louise* (1991) über die Gesetze von Staat und Gesellschaft durch ihren Selbstmord triumphieren.[232]
Begleitet wird das Schauspiel von Ripleys Suizid von dem kläglichen Geburtsschrei des blutverschmierten Wesens, das in Ripleys Händen plötzlich so schutz- und harmlos wirkt. Dieser Geburtsvorgang trägt durch Blut, Schleim, den Schrei und das Auftauchen des Kopfes eindeutig Parallelen zur menschlichen Biologie.[233] Und während Ripley in den sicheren Tod stürzt, ist die Geste, mit der sie die neugeborene Alien-Queen umklammert, beinahe zärtlich. Diese merkwürdige Vertrautheit evoziert das irritierende Gefühl, dass Ripley mit dem neugeborenen Alien sich und ihren letzten, auf perverse Weise mit ihr verbundenen Vertrauten tötet. Wie bereits in IV.1.3 beschrieben, vereint Fincher auch in dieser Szene Geburt und Tod. Mit Ripleys Selbstmord verschwindet jedes Leben von Fury 161: Die Öfen erlöschen, die Türen werden geschlossen, die Räume sind verwaist. Doch auch diese tote Szenerie bricht Fincher mit dem Aufgang der Sonne über dem trostlosen Planeten auf. Jedes Ende markiert einen Neuanfang, kein Tod ohne Geburt.

IV.4.4 Das evolutionäre Opfer in *Alien: Resurrection*

In *Alien: Resurrection* verschmelzen Protagonist und Antagonist auf mehreren Ebenen: verwandtschaftlich, moralisch und visuell. Der Film greift im finalen Kampf das Thema von Opferung aus *Alien³* wieder auf, variiert

---

[230] Gallardo/Smith, 2004, S. 152.
[231] Seeßlen, 1992.
[232] Vgl. V.3.
[233] Vgl. Steiger, 1992.

es aber: Nicht der Ripley-Klon muss sterben, sondern das neugeborene Alien-Mischwesen wird geopfert.

> Eigenartig bewegt und entsetzt, wandert sie [Ripley-Klon Nr. 8] durch dieses Schreckenskabinett von Mißgeburten [sic], die im Grunde ihre Geschwister, wenn nicht gar ihre Doppelgänger sind. […] Dieses Museum einer grauenvollen künstlichen Evolution, dieses Spiegelkabinett ihrer zerstörten Identität ist wirklich ein würdiger Höhepunkt einer faszinierenden Serie.[234]

Alien: Resurrection thematisiert in dieser Szene die zeitgenössische Debatte zu Klonen und Genmanipulation und stellt gleichzeitig die Frage nach dem Leben an sich und inwieweit der Mensch in die Evolution eingreifen darf. Der achte Klon reagiert menschlicher als Ripley in den anderen drei Filmen je dazu in der Lage war – mit der Zerstörung ihrer verzerrten Identitäten. Sie erlöst diese künstlichen Geschöpfe und sich selbst durch deren Opferung.
Das finale Duell zwischen Ripley-Klon Nr. 8 und dem seltsamen Mischwesen aus Alien und Mensch entpuppt sich sowohl als evolutionäre Erlösung durch das Opfer als auch als Schutz der eigenen Identität. Das Wesen stellt eine Gefahr dar, der es sich selbst nicht bewusst ist, und muss sterben, um das Überleben der Anderen zu sichern. Hier geht es nicht mehr um die Gefahr, die von dem Wesen für die gesamte Menschheit ausgeht, sondern um persönliche Motive. Nach dem niederschmetternden Opfertod in *Alien³* vermittelt *Alien: Resurrection* wieder ein Gefühl von Zuversicht. Dem Ripley-Klon wird in Gestalt der Raumpiraten wieder eine Art Familie an die Seite gestellt. Diese Pseudo-Familie besteht aus einem Haufen absolut unperfekter Freaks in einer Welt, die nach dem perfekten Geschöpf sucht. Und so wird die Hinrichtung des Alien-Mensch-Hybriden zur persönlichen Manipulation der Evolution. Dieses Wesen ist, bedingt durch seine Ausstattung mit menschlichen Gefühlen, gepaart mit der körperlichen Überlegenheit der Aliens, zu perfekt, um weiterhin existieren zu können. Umso absurder ist die Feststellung, dass Jeunets perfektes Geschöpf weder die Cleverness oder Schönheit Ripleys noch die ästhetische Bedrohlichkeit des Aliens von seinen Vorfahren geerbt hat. Die Zukunft sieht Jeunet jedenfalls nicht bei diesem skurrilen Hybrid-Wesen,

---

[234] Althen, 1997.

sondern bei den Unzulänglichen, dem Abnormen: Klone, Androiden-Terroristen, Krüppel und geistig Zurückgebliebene.[235]
Als Ripley den Maschinenraum des Raumpiratenschiffs *Betty* betritt, muss sie eine Entscheidung fällen. Der Alien-Mensch-Hybrid droht die Androidin Call zu töten, und wie einem dressierten Tier befiehlt Ripley dem Geschöpf, das Mädchen loszulassen. Auf den Gehorsam des Wesens folgt eine Belohnung: Wie in einer Kussszene treffen der Ripley-Klon und das Monster zusammen. Auf der Bildebene wird ihre Verwandtschaft, ihre Verbundenheit vor allem über Ripleys Haare deutlich gemacht (Abb. 15, siehe Bildteil). Die feucht glänzende, gewellte Oberflächenstruktur ihrer Haare erinnert an die Kopfform des Hybrid-Wesens. Sie berühren einander voller Zärtlichkeit und Vertrauen wie zwei Liebende. Doch diese Annäherung stellt sich als tödliche Falle für das Hybrid-Wesen heraus. Der Ripley-Klon überlistet das Wesen wie vor langer Zeit Ripley das erste Alien überlistete – auch dieses Geschöpf wird in den Weltraum hinausgesogen.

> This climax is an inflection of a familiar trope of the series: the first two films culminate with an alien's ejection into space through an airlock, the third with the alien queen's ejection from the universe as such. In *Alien Resurrection*, the alien child's end is a grotesque parody or inversion of its birth, and hence of birth as such: its recent emergence from an orifice in its unacknowledged mother's torso is recapitulated in reverse (hence negated or denied) by its being forced through a narrow opening to its death, by its undergoing a lethal expulsion from the technological carapace of its ideal mother's body.[236]

Bedingt dadurch, dass es Alien-Blut ist, das den Ripley-Klon in die Lage versetzt, das Bullauge zu zerstören, durch welches das Hybrid-Wesen schließlich ins All gesogen wird, macht Jeunet erneut auf die verwandtschaftliche Beziehung zwischen den beiden aufmerksam. Diese Beziehung, die das Blut zwischen dem Hybrid-Wesen und dem Ripley-Klon herstellt, hat vermehrt für Interpretationen des Films als Parabel auf die Abtreibungsdebatte[237] gesorgt. Genau dieses Thema setzt sich dann in der endgültigen Vernichtung des Monsters fort. Denn bedingt durch die menschlichen Informationen in seinem Genpool spiegeln sich Schmerz und Unverständnis in den Augen des Geschöpfs – zwei Eigenschaften, die

---

[235] Vgl. Wood, 2002, S. 145.
[236] Mulhall, 2002, S. 134.
[237] Vgl. bspw. Eaton, 1997, S. 9 oder Gallardo/Smith, 2004, S. 194.

den ursprünglichen Aliens fremd waren. Der Ripley-Klon wird wiederum berührt durch diese Emotionen. Anders als die starke Ripley der drei anderen Teile ist ihre synthetische Neuerschaffung in der Lage zu trauern.
Ähnlich wie in *Alien³* wird auch in *Alien: Resurrection* der finale Kampf nicht zu einem Duell, sondern zu einer Opferszene. Ripley-Klon Nr. 8 und das Hybrid-Wesen teilen genetische Informationen, die sie beide zu Mischwesen machen. Die Grenzen zwischen Protagonist und Antagonist verwischen, weil beide so eng miteinander verknüpft sind.
Der Ripley-Klon hat offensichtlich die Überlebensstrategie der Aliens verinnerlicht, das Schwächere und das Andere auszulöschen, um selbst existieren zu können. An anderer Stelle des Films lässt Jeunet den Ripley-Klon unmissverständlich ausdrücken, welche Auffassung sie von Leben und Überleben hat. Als nämlich von Call der Vorwurf kommt, sie habe ein Geschöpf ihrer eigenen Spezies kaltblütig ermordet, antwortet der Klon mit einem lapidaren „It was in my way“[238]. Damit ist für sie alles gesagt. Der Alien-Part in Ripley-Klon Nr. 8, der sich auf das evolutionäre Konzept von Sicherung des eigenen Lebens beruft und damit das Moralverständnis der Aliens teilt, will das Hybrid-Wesen vernichten, um das eigene Überleben zu gewährleisten. Ihr menschlicher Part will das Wesen erlösen.

> Whedon and Jeunet have liberated her from the dichotomy of human and Alien. In choosing herself, she chooses both human and Alien without choosing one over the other. […] In *Alien*, *Aliens*, and *Alien³*, Ripley is attempting to save the human race, but in *Alien Resurrection* her clone is trying to save herself.[239]

IV.4.5 Die Mutprobe in *AVP: Alien vs. Predator*

AVP teilt nicht die pessimistische Grundstimmung der *Alien*-Quadrilogie, in der nicht nur Mensch und Außerirdischer, sondern auch die Menschen untereinander unüberbrückbare Interessenkonflikte haben – statt düsterer Zukunftsvisionen wird humanistischer Idealismus vermittelt. Die Protagonistin Alexa Woods muss in *AVP* stellvertretend für die Menschheit eine Initiation zur Kriegerin vollziehen, um mit dem Predator auf der gleichen Stufe stehen zu können.

---

[238] Zitat Ripley-Klon Nr. 8 zu Call in *Alien: Resurrection*.
[239] Gallardo/Smith, 2004, S. 196/197.

Der Tempel ist zerstört. Scheinbar die einzigen Überlebenden sind der Predator und die Menschenfrau, die Seite an Seite gegen die Aliens gekämpft haben. Doch ebenso wie in den *Alien*-Filmen steht der eigentliche finale Kampf erst noch bevor. Ehe die Alien-Queen aus dem Krater auftauchen kann, brennt der Predator Alexa ein Zeichen auf die Wange, das er ebenfalls trägt – damit markiert er sie als ebenbürtig. Zu Anfang des Films erfährt man nämlich, dass den Menschen abgesehen von ihrer Rolle als Nahrung für die Aliens keinerlei Funktionen beigemessen werden. Die Aliens wiederum sind nichts weiter als Freizeitvergnügen für den Inbegriff des Jägers – den Predator. Stellvertretend für die Menschheit muss Alexa also nun beweisen, dass die Minderwertigkeit der Menschen eine Fehleinschätzung von Seiten der Predators war – geradeso wie Arnold Schwarzenegger nach einer Initiation in *Predator* unter Beweis stellen konnte, ein würdiger Gegner zu sein und mehr als bloße Beute. Der finale Kampf wird also zur Mutprobe.
Alexa, durch das Brandzeichen symbolisch von ihrem Beute-Status entbunden und in den ehrenhaften Rang einer Kriegerin aufgenommen, muss sich umgehend ihrer neuen Rolle würdig erweisen. Sie wird, ähnlich wie Ripley, die in *Aliens* von Hicks mit Feuerwaffen vertraut gemacht wurde, an die Waffen des Predators herangeführt. Der Predator erhält die Rolle eines „Initiationspriesters“[240], der die Heldin ihrer endgültigen Bestimmung zuführt.
Die Alien-Queen durchbohrt im anschließenden Kampf mit ihrem Skorpion-Schwanz[241] den Predator und schleudert ihn von sich, danach rückt Alexa in den Fokus ihrer Mordlust. Alexas Anteil am Kampfgeschehen beginnt mit der rasanten Flucht vor dem Monster: Sie rennt durch eine Allee aus Walfischknochen, welche die Queen hinter ihr mühelos umpflügt. Als Alexa unter einem Wassercontainer Deckung sucht und das Alien droht, sie zu töten, ist der verwundete Predator erneut zur Stelle. Die Alien-Queen ist nun abgelenkt, und Alexa erhält die Möglichkeit, einen Plan auszuhecken. Das Ende der Eisenkette, mit der die Alien-Queen im Tempel gefangen gehalten wurde, befestigen Alexa und der Predator in Gemeinschaftsarbeit an einem Wassertank. Wieder ist es List, die das Alien endgültig – im wahrsten Sinne des Wortes – zu Fall bringt. Doch der Plan ist nur umsetzbar, wenn Predator und Mensch buchstäblich an einem

---

[240] Vgl. Campbell, 1999, S. 132.

[241] Diese Art zu kämpfen, ist ein eindeutiges Zitat des finalen Kampfes aus *Aliens*.

Strang ziehen. Der Wassercontainer stürzt in die Tiefe und reißt das Monster mit sich.
Hier entpuppt sich der finale Kampf also nicht als ein Duell, sondern als der Kampf zweier unterschiedlicher Rassen gemeinsam gegen eine dritte und zeigt die Notwendigkeit, Unterschiede zu überwinden, um einer größeren Gefahr zu trotzen. Damit folgt der Film in seiner Tradition, parabelhaft die Überwindung von Differenzen zwischen den Menschen zu proklamieren, eher Space Operas wie *Star Wars* (1977) oder dem Weltraum-Rassismus-Drama *Enemy Mine* (1985) als der düsteren Science Fiction, in der der Mensch sich selbst der größte Feind ist, wie sie die vier *Alien*-Filme aufweisen.

> Films like […] *Enemy Mine* (1985), and *Alien Nation* (1988), for example, frame their assault on racial prejudice and misunderstanding precisely through the "impostor or something" motif, through our interaction with aliens who are coded as a racial other.[242]

Diese humanistische Ethik der Überwindung von Rassenunterschieden versucht *AVP* zwar zu transportieren, scheitert moralisch aber an der plakativen Markierung der Aliens als das gefährliche Andere, das vernichtet werden muss.

IV.4.6 Zusammenfassung: Finaler Kampf in der *Alien*-Filmreihe

> Zugleich zeigt sich in ihnen [*Alien*, *Aliens* und *Alien³*] die Veränderung in der Körper-Politik einer Dekade. Die Filme präsentieren in ihrer Heldin eine Figur, die zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit als Rollen-Mustern bis hin zur Androgynität changieren kann, die Mütterlichkeit gegen Mütterlichkeit setzt und sich zugleich als Frau gegen männliche Aggression zu wehren hat.[243]

Alien benutzt Horrorfilmmotive und etabliert Ripley als Mannfrau, die jedoch nicht durch Waffengewalt, sondern durch List siegt. ***Aliens*** transformiert das Geschehen in einen Actionfilm und ersetzt die List durch Muskelmasse und Technologie. Der Zweikampf wird zu einer Entscheidung zwischen barbarischer Urgewalt und technisierter, moralischer Zivilisation in Gestalt zwei gegensätzlicher Mutterprinzipien hochstilisiert. In ***Alien³*** ist Ripley zwar nach wie vor Beschützerin der Menschheit, wird

---

[242] Telotte, 2001, S. 23/24.
[243] Giesen/Kiefer, 1998, S. 492.

aber von dieser durch die Feindseligkeit der männlichen Häftlinge ausgeschlossen und kann ihren Triumph erst in einer pseudoreligiösen Selbstopferung feiern. Das apokalyptische Szenario und seine Endgültigkeit machen den Film zum düstersten der Serie. ***Alien: Resurrection*** weicht schrittweise von der Konfrontation ‚Mensch gegen Alien' ab, indem Protagonist und Antagonist genetisch und moralisch vermischt werden. Die Skurrilität des Alien-Mensch-Hybriden verleiht dem Film eine absurde, komödiantische Note. ***AVP*** wiederum greift zwar denselben Heldentypus auf, der die *Alien*-Reihe beherrscht, versucht aber den ewigen Konflikt – wenn auch einseitig – mit dem Fremden aufzulösen.

V. Exemplarische Schlaglichter auf die Regisseure der *Alien*-Filme

Die zentralen Bindeglieder zwischen den fünf Filmen sind zum einen das Alien als fremde Bedrohung und zum anderen eine weibliche Protagonistin. Doch auch sich wiederholende Standardsituationen schlagen eine Brücke zwischen den einzelnen Filmen. Die vorangegangene Analyse hat jedoch aufgedeckt, dass in der Betrachtung von vier exemplarischen Standardsituationen die Heterogenität der Filmreihe deutlich zum Ausdruck kommt. Sowohl die Vorstellung von Fremdheit als auch das Frauenbild haben sich über die fünf Filme hinweg verändert. Jeder der fünf Regisseure verfolgte eigene Konzepte und Motive, um das Alien-Thema filmisch umzusetzen.
In diesem Kapitel sollen die herausgearbeiteten Ergebnisse aus der Untersuchung der Standardsituationen exemplarisch im Kontext zum Œuvre des jeweiligen Regisseurs beurteilt werden. Dabei wird jeweils ein Kernthema aus dem jeweiligen Werk beleuchtet. Der Versuch einer vollständigen Stilanalyse der einzelnen Regisseure kann an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden.

V.1 Hungry Women

Ridley Scotts Hauptthema ist der Kampf des Individuums gegen eine feindliche Umgebung. Ob nun Ripley sich in *Alien* sowohl gegen den außerirdischen Eindringling als auch gegen die Interessen ihrer unmenschlichen Firma behaupten muss, Deckard (Harrison Ford) in *Blade Runner* in einem trostlosen Los Angeles der Zukunft von Replikanten bedroht und von Firmenchef Tyrell (Joe Turkel) für dessen Zwecke instrumentalisiert wird oder die ehrgeizige Jordan O'Neil in *G.I. Jane* sich in der Männerdomäne ‚Armee' Respekt erkämpfen und gleichzeitig die Machenschaften der Politiker durchschauen muss – sie alle sind Beispiele für Scotts Thema. Dabei sind es meist mehrere Figuren, Institutionen oder Gruppen, die es auf seine Protagonisten abgesehen haben oder ihnen zumindest Hindernisse in den Weg legen. So hat beispielsweise auch Detective Conklin (Michael Douglas) in *Black Rain* (1989) nicht nur gegen die Yakuza, sondern auch gegen die Bürokratie der japanischen Polizei anzukämpfen. Scotts Protagonisten sind scharf skizzierte Figuren mit Ecken und Kanten; oftmals in mancherlei Hinsicht gescheitert – Helden wider Willen – doch

keineswegs Antihelden, denn sie alle teilen ein zutiefst moralisches Gerechtigkeitsverständnis, wie wohl am deutlichsten in *The Duelists* zum Ausdruck kommt. Sie scheuen weder Herausforderung noch Konfrontation. Und nicht nur *Alien*, sondern auch Ridley Scotts andere Filme zeugen von einem ungebrochenen Interesse an starken Frauenfiguren.[244]
Am Beispiel der Standardsituation des gemeinsamen Essens lassen sich exemplarisch Hauptmotive festmachen, die Scott immer wieder aufgreift und die Bestandteile seines Stils sind. Nahrung steht bei Ridley Scott stets in einem sexuellen Kontext und markiert sowohl das Verhältnis der Figuren zueinander als auch ihr Verhältnis zu Sexualität.
Thelmas Ehemann (Christopher McDonald) beispielsweise schlägt in *Thelma & Louise* das Angebot seiner Frau (Geena Davis) für ein gemeinsames Abendessen aus und damit auch das implizite Angebot auf Sexualität und intaktes Familienleben. Wenn er auf ihr Angebot eingegangen wäre, hätte sie auch nicht mit Louise (Susan Sarandon) wegfahren können. Ihre spätere Bemerkung, sein Essen stünde in der Mikrowelle, zeigt Thelmas Verletztheit über die erfahrene Zurückweisung durch ihren Mann. Thelmas wiederholtes Naschen an Schokolade ist ein Indiz für ihre verschlossenen Sehnsüchte. Als Harlan (Timothy Carhart) die beiden Frauen in einer Kneipe anspricht, macht er sie gleich auf das gute Essen aufmerksam, was Louise richtigerweise als sexuelles Angebot interpretiert. Thelma ist nicht abgeneigt, während Louise versucht, den Mann loszuwerden. Dadurch wird sie als krasses Gegenteil zu Thelma etabliert, die ihre Unterschiedlichkeit wiederum an Louises Verhältnis zu Essen festmacht: „Nur weil du als Kellnerin arbeitest, haben diese Spielchen für dich den Reiz verloren.“[245] Im späteren Filmverlauf wird Louises Abneigung gegen Sex auch durch ihre Erfahrung einer Vergewaltigung erklärt.

> Wieder stehen gesellschaftliche Außenseiter im Zentrum, die Gesetze brechen, um Individualität zu entwickeln: die Duellisten, der reuige Kopfgeldjäger, der untreue Staatsdiener, der rüpelige Biker-Bulle aus *Black Rain* und nun die gegängelten Frauen, die ihre Freiheit zurückerkämpfen. Daß [sic] ihre Reise in der Gewißheit [sic] des Todes endet, forciert den Ausdruck tiefen Mißtrauens [sic] gegen die restriktive Massengesellschaft Amerikas.[246]

---

[244] Vgl. Thomson, 1998, S. 10.
[245] Zitat Thelma über Louise in *Thelma & Louise*.
[246] Stiglegger, 1999, S. 631.

Auch *Blade Runner* zeichnet ein zutiefst pessimistisches Gesellschaftsbild. Mit dem Setting des dekadenten Großstadtmolochs reflektiert Scott parabelhaft herrschende Missstände im sozialen Zusammenleben in den westlichen Industriestaaten. Dies wird wiederum besonders bei der Umsetzung der Standardsituation ‚Essen' deutlich. Dass Deckard sein Essen immer allein zu sich nimmt, unterstreicht den Eindruck der Vereinzelung und seine Rollenkonzeption als Außenseiter. Gleichzeitig gelingt es ihm im Verlauf des Films nie, ungestört eine Mahlzeit einzunehmen – Tyrell verfügt über ihn als wäre Deckard einer seiner Roboter.[247]
In Gestalt der Replikantin Pris (Daryl Hannah) – einem Lustmodell – kehrt Scott wieder zur sexuellen Konnotation des Essens zurück. Ihr „I'm hungry"[248], das sie an den sozial inkompetenten Gen-Konstrukteur J.F. Sebastian (William Sanderson) richtet, muss als sexuelle Provokation gedeutet werden. Der von vorzeitiger Alterung betroffene Sebastian verkörpert sinnbildlich die soziale Verarmung der Gesellschaft – er hat keine menschlichen Kontakte, seine Freunde sind Spielzeuge, die er selbst erschaffen hat. Mit Pris' sexueller Aggressivität ist er vollkommen überfordert. In einer anderen Szene entzieht sich J.F. Sebastian der sexuellen Spannung zwischen Roy (Rutger Hauer) und Pris mit dem Vorschlag, Frühstück zu machen. Ähnlich wie Thelma kompensiert Sebastian hier sein unerfülltes sexuelles Verlangen über den Wunsch nach Nahrung.
Der Tod bei Tisch, wie er sich in der Aliengeburt in *Alien* abspielt, ist ebenfalls ein Thema, das Ridley Scott für *Black Rain* wieder aufgreift: Die Gangster sitzen an einem runden Tisch zusammen, als die Yakuza das Restaurant stürmt. Der Mord durch einen Kehlschnitt an einem der Japaner steht in seiner Brutalität und Drastik dem Tod Kanes in nichts nach. Im weiteren Verlauf des Films überwinden – ebenfalls an einem runden Tisch – erst der Amerikaner Charlie Vincent (Andy Garcia) und der japanische Polizist Matsumoto (Ken Takakura) und anschließend Matsumoto und Detective Conklin ihre kulturellen Vorurteile: Wie die Crew der *Nostromo* schweißt das Erlebnis des gemeinsamen Essens die Menschen zusammen und macht sie einander ebenbürtig.
In *White Squall* (1996) lässt Ridley Scott zwei zentrale Konfliktsituationen an einem eckigen Esstisch geschehen. Der Skipper (Jeff Bridges)

---

[247] Der Director's Cut des Films legt tatsächlich die Vermutung nahe, dass es sich bei Deckard ebenfalls um einen Replikanten handelt.
[248] Zitat Pris zu J.F. Sebastian in *Blade Runner*.

macht in der ersten Essensszene zusammen mit der Crew klar, wie das Mächteverhältnis an Bord der *Albatros* aussieht. In der zweiten Essensszene an einem eckigen Tisch folgt die Konfrontation zwischen Frank (Jeremy Sisto) und seinem Vater (David Selby), in der der junge Mann sich von seinen Eltern ablösen muss. Auch hier dreht es sich um eine Konfliktsituation, in welcher das Mächteverhältnis unter den Figuren klar gemacht wird. Wie in *Alien* entwickelt Ridley Scott auch in *White Squall* einen gesellschaftlichen Mikrokosmos, der von der restlichen Welt mehr oder weniger abgeschnitten ist.

V.2 Traumfabrik Cameron

Wo Scotts *Alien* noch auf subtilen Grusel setzte, bringt James Cameron knallharte Actionszenen ins Spiel. Während Ridley Scott in seinem Film noch ein tiefes Misstrauen in die amerikanische Gesellschaft zum Ausdruck brachte, lässt Cameron Hoffnung verströmen. Seine Ripley ist eine Frau mit Bedürfnissen und mit einer Vergangenheit jenseits der Erfahrungen aus *Alien*. Die Betrachtung der Standardsituationen ‚Geburt', ‚Medizinische Untersuchung' und ‚Finaler Kampf' hat unzweifelhaft ergeben, dass Ripley ähnlich den Vietnamveteranen ein schwere Traumatisierung erlitten hat. Cameron bietet als einzige Lösung die erneute Konfrontation mit dem belastenden Ereignis an. Der endgültige Kampf zwischen Alien und Ripley wird von Cameron zu einem Konflikt von zwei gegenläufigen Mutterprinzipien hochstilisiert. Und neben der Überwindung des Traumas ist wie in seinen Filmen *The Abyss* (1989) oder *True Lies* (1994) auch in *Aliens* die Wiederherstellung einer intakten amerikanischen Kleinfamilie das erklärte Ziel.

> […] Ellen Ripley stands for the redeemed Reaganite, who has returned to family and the hard-body politics of right and wrong, good and evil, Us and Them. She is in her place, a woman fighting women's battles. She has a new daughter, a prospective mate, and is heading home to the good old Earth.[249]

Der Auteur Cameron scheint beinahe nach einem bestimmten Blockbuster-Rezept vorzugehen, das er in all seinen Filmen anwendet. Eine strukturelle Analyse seines Œuvre würde möglicherweise ergeben, dass

[249] Gallardo/Smith, 2004, S. 114.

die Anteile von Actionsequenzen, Schockeffekten, Comedy und Liebesgeschichte in all seinen Filmen in einem ähnlichen Verhältnis stehen und die Spannungskurven deckungsgleich verlaufen. Cameron bietet seinem Publikum perfekt kalkulierte Träume an.
Am Beispiel der Standardsituation ‚Geburt' lässt sich in Camerons Regiearbeiten eine starke Affinität für Traumsequenzen feststellen. Cameron vereint in seiner Inszenierung der Geburtsstandardsituation zwei grundlegende Merkmale des Traumes, die Sigmund Freud festgestellt hat. Charakteristisch für die Traumarbeit ist zum einen die Vermischung zweier, im Gegensatz zueinander stehenden Themen: Im Falle von Ripley ist dies der Wunsch nach ihrer toten Tochter, nach Mutterschaft und der Horror vor einer Niederkunft mit einem Alien, wie sie sie in *Alien* bei Kane beobachten musste.[250]

> Ich kann eine Person zusammensetzen, indem ich ihr Züge von der einen und von der anderen verleihe oder indem ich ihr die Gestalt der einen gebe und dabei im Traum den Namen der anderen denke, oder ich kann die eine Person visuell vorstellen, sie aber in eine Situation versetzen, die sich mit der anderen ereignet hat.[251]

Diese Möglichkeit der freien Kombination von Personen und Ereignissen stellt das zweite Traumcharakteristikum dar, dem sich Cameron bedient. Die Erfahrungen von und mit Kane aus *Alien* projiziert Ripley im Traum auf sich selbst.
Durch die Katze Jones, die sich nach Ripleys Erwachen an ihrem Bett befindet, macht Cameron klar, dass nur der letzte Teil von Ripleys Alptraum irreal war. Laut Sigmund Freund wechselt Ripley während des Träumens von der Kategorie eines sinnvollen Traumes, der die Realität wiedergibt, zur zweiten Kategorie jener Träume, die zwar inhaltlich Sinn ergeben, aber auf den Träumer eine befremdliche Wirkung haben.[252] Allerdings ist der Punkt, in dem die Traumhandlung von der ersten in die zweite Kategorie umschlägt in *Aliens* nicht klar erkenntlich, denn auch Ripleys Einsicht, 57 Jahre in einer Hyperschlafkabine verbracht zu haben, wirkt auf sie befremdlich.
James Camerons Hang zu Traumsequenzen lässt sich an diversen Beispielen feststellen. So sieht die Protagonistin Sarah Connor in *The Terminator*

---

[250] Vgl. Freud, 2003, S. 55.
[251] Freud, 2003, S. 54.
[252] Vgl. Freud, 2003, S. 46.

(1984) im Traum die schrecklichen Zukunftsbilder, von denen Kyle (Michael Biehn) ihr berichtet. In *Terminator 2: Judgment Day* (1991) ist Sarah in einer geschlossenen Anstalt. Die Pfleger flößen ihr gewaltsam Schlafmittel ein. Im Traum begegnet Sarah ihrem inzwischen toten Geliebten Kyle, der ihr den Auftrag gibt, den gemeinsamen Sohn John (Edward Furlong) zu bewachen. Sarahs Träume sind prophetisch – sie sieht den Untergang, die Übernahme der Welt durch die Maschinen, voraus.
Die Unwirklichkeit der Unterwasserwelt und die Begegnung mit den Außerirdischen in *The Abyss* wird von dem unter starkem Sauerstoffmangel leidenden Taucher Brigman (Ed Harris) ebenfalls wie ein Traum erlebt. Er begibt sich in den Abgrund – auch im übertragenen Sinne – und trifft dort nicht nur auf die „Abgründe" seiner eigenen Seele, sondern der gesamten Menschheit: Brigman ist in diesem Zustand des Deliriums zum einen in der Lage, seiner geschiedenen Frau (Mary Elizabeth Mastrantonio) seine Gefühle zu gestehen, und zum anderen werden ihm all die Grausamkeiten der Menschheitsgeschichte in Form von rasch wechselnden Traumbildern vor Augen geführt, bis er begreift.
In der Action-Komödie *True Lies* hat der Agent Harry Tasker (Arnold Schwarzenegger) einen kurzen traumähnlichen Blackout, in dem er sich vorstellt, er würde dem Liebhaber seiner Frau (Bill Paxton) Gewalt antun. Dort visualisiert der Traum also ähnlich wie in *Aliens* die unterdrückten Ängste beziehungsweise Wünsche des Protagonisten.
Und schlussendlich wird bei *Titanic* (1997) die gesamte Filmhandlung aus der Erinnerung von Rose DeWitt Bukater (Gloria Stuart) erzählt. Jedes Mal, wenn der Film in die Gegenwart zurückkehrt, öffnet die inzwischen alte Dame ihre Augen – so als käme sie zurück aus einem Traum.[253]

V.3 Apocalyptic Sinners

Bereits in den ersten Minuten von *Alien³* zerstört David Fincher alle Hoffnungen auf eine heile Welt mit Ripley und ihrer neuen Familie aus *Aliens* und knüpft damit wieder an die pessimistische Grundstimmung von Scotts Film an.

> Released twelve years after he directed *Alien*, Ridley Scott's *Thelma & Louise* prefigures the new *Alien*. By choosing to hurl herself over the brink rather than bend to the will of

[253] Vgl. Friedrich, 1999, S. 100.

> the state, the hero guarantees her transformation from woman to myth. More pessimistic and unsparing than *Thelma & Louise*, Fincher's *Alien³* suggests that Ripley knows that the odds are against there being anyone left in the world for whom her myth will have meaning.[254]

Finchers großes Thema ist weniger die gezielte Mystifizierung seiner Hauptfiguren als vielmehr die Selbsterkenntnis durch Selbstzerstörung. Die Protagonisten all seiner Filme müssen in einem finalen Kampf auf symbolischer Ebene sterben, denn nur in *Alien³* wird der Selbstmord tatsächlich vollzogen. In der Standardsituation des finalen Kampfes wiederholt und variiert Fincher in jedem seiner Filme die gewaltsame Zerstörung der Identität seiner Hauptfigur, um sie auf eine neue Erkenntnisebene gelangen zu lassen.
Ripley muss in *Alien³* den Suizid wählen, um sich sowohl endgültig der Instrumentalisierung durch die niederen Interessen der Firma zu entziehen als auch dem todbringenden Monster in ihrem Körper zuvorzukommen. Durch den Freitod wählt sie die Freiheit.
In *Se7en* (1995) ermordet Detective David Mills (Brad Pitt) im finalen Kampf nicht nur den Psychopathen John Doe (Kevin Spacey), sondern seinen eigenen Idealismus als Polizist.
Nicholas Van Orton (Michael Douglas) stürzt sich in *The Game* (1997) ebenso wie Ripley in den sicheren Tod, als er begreift, dass seine Paranoia, sein Misstrauen und seine Arbeitswut ihn zum Mörder am eigenen Bruder (Sean Penn) werden ließen. Er landet aber nur auf einem gigantischen Luftkissen, und alle vorangegangenen Handlungselemente stellen sich als Mosaikstücke in einem Spiel heraus, das einzig zu dem Zweck inszeniert wurde, Van Orton die Augen zu öffnen.
Der schizophrene Protagonist (Edward Norton) in *Fight Club* (1999) muss sich im finalen Kampf selbst erschießen, um den außer Kontrolle geratenen Teil seiner Persönlichkeit Tyler Durden (Brad Pitt) zu besiegen und wieder ganz zu werden.
Meg Altman (Jodie Foster) ist in *Panic Room* (2002) dazu gezwungen, ihr Selbstbild und ihre Vorstellungen von Sicherheit abzulegen, um sich und ihrer Tochter (Kristen Stewart) eine Zukunft zu ermöglichen. Wie in *Alien³* handelt es sich bei *Panic Room* um ein von der Außenwelt isoliertes Szenario, in das nach dem eigentlichen Kampf ein recht zweifelhaftes Rettungskommando eindringt.

---

[254] Taubin, 1992, S. 10.

Finchers Filme transportieren die Ängste der zukunftsnegierenden Generation X – unabhängig von der jeweiligen Genrezugehörigkeit des Films. Sie zeigen Störungen in der sozialen Ordnung, die in die Katastrophe münden.[255] Die 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*. Die stark christlich aufgeladene Symbolik von *Alien³* findet sich auch in Finchers anderen Filmen und steht in konkretem Zusammenhang mit den visualisierten Apokalypsevorstellungen.
Beispielsweise werden die Morde in *Se7en* nach dem Muster einer Sühnung der sieben Todsünden durchgeführt. John Doe fungiert hier als selbsternannter Prophet eines pervertierten Gerechtigkeitsprinzips.
Der Protagonist in *Fight Club* beschreibt die archaische Erfahrung des Kämpfens im ‚Fight Club' als sakrales Erlebnis, das von Fincher vor allem auf auditiver Ebene durch die beschwörenden Anfeuerungen der Männer auch als solches inszeniert wird. Außerdem besucht der namenlose Protagonist regelmäßig die Selbsthilfegruppe der Hodenkrebspatienten in einer Methodistenkirche. Er beschreibt diese Erfahrung als eine religiöse Offenbarung – gerade durch die absolute Hoffnungslosigkeit.

> If, in Fincher's cinematic world, Christianity and nihilism are each other's negation, and hence neither is representable without simultaneously representing the other, should we conclude that nihilism is the only way of achieving a truly thoroughgoing denial of Christianity, or that Christianity has always already acknowledged the worst that nihilism can tell us?[256]

Die Antwort darauf lautet vielleicht, dass sowohl Nihilismus als auch Religion in Finchers Welt Kennzeichen eines tiefsitzenden Kulturpessimismus sind. In seinen Gesellschaftsstudien findet David Fincher zwar ein starkes Bedürfnis nach Religiosität, das jedoch seine Figuren in ihrer Entwicklung niemals weiterbringt, sondern in der Abwärtsspirale, in der sie sich befinden, wie ein Damoklesschwert über ihnen schwebt.
Finchers apokalyptische Visionen sind stets Spiegel eines aktuellen amerikanischen Lebensgefühls. Ob nun der Sicherheitswahn in *Panic Room*, das Workaholic-Phänomen in *The Game* oder die AIDS-Parabel in *Alien³*

---

[255] Vgl. Telotte, 1999, S. 108.
[256] Mulhall, 2002, S. 117.

– sie alle sind bei Fincher Symptome einer scheiternden, kranken Gesellschaft, die dem Untergang geweiht ist, wenn sie die Metamorphose durch Selbstzerstörung nicht vollzieht.

> Mit der Inflation des apokalyptischen Geschwätzes ist die zunehmende Entwirklichung der Apokalypse gekommen. Ein permanentes modernes Szenario: die Apokalypse lauert… aber sie kommt nicht. Und sie lauert weiter: Wir befinden uns anscheinend mitten in einer dieser modernen Apokalypsen.[257]

V.4 Cinéma Grotesque

Jean-Pierre Jeunet inszeniert wie David Fincher Anfang der 1990er Jahre Endzeitszenarien, doch die Hoffnungslosigkeit und die Ideologie der Selbstzerstörung teilt er in keinster Weise. Jeunets Zukunftsbilder sind ebenfalls schmutzig und düster, aber durch die absurden Gestalten und märchenhaften Motive seiner Filme bleibt die bedrückende Wirkung aus.
Die Gemeinschaft der Zyklopen aus *La Cité des Enfants Perdus* wirkt wie die intendierte Parodie auf die Gefangenen aus *Alien³*. Sie leben ebenfalls in einem zölibatären Kollektiv, in welches – wie Ripley in *Alien³* – eine Frau (Mireille Mossé) eindringt. Doch wo Finchers Häftlinge mit Feindseligkeit und Gewalt reagierten, lässt Jeunet die gefährlichen schwarzgekleideten Männer furchtsam ins Gebet verfallen. Noch grotesker wird die Situation dadurch, dass die betreffende Frau eine Kleinwüchsige und nicht die zweifache Bezwingerin der Aliens ist.
Jeunet erzählt sein Märchen vom Klon mit fast derselben Leichtigkeit wie die Geschichte der Amélie Poulain (Audrey Tautou) und gibt dem Abschluss der *Alien*-Quadrilogie damit einen sehr europäischen Touch. Wie Luc Besson mit *The Fifth Element* hat auch Jean-Pierre Jeunet in *Alien: Resurrection* versucht, ein Stück französische Filmtradition nach Hollywood zu exportieren.
Die leisen Töne der Komik aus *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) oder *Un long dimanche de fiançailles* (2004) stehen in der Tradition der französischen Komödie. In *Un long dimanche de fiançailles* erweist Jeunet dem großen Komödianten Jacques Tati mittels der Gestalt des Briefträgers (Jean-Paul Rouve), die eine Hommage an *Jour de fête* (1949) ist, seine Ehrerbietung. *Alien: Resurrection* ist ebenfalls durchsetzt

---

[257] Sontag, 2003, S. 143.

von komischen Elementen, geht aber weitaus direkter und lauter zu Werke als Jeunets spätere Filme. Jeunet inszeniert den vierten Teil der *Alien*-Reihe wie ein Zirkusdirektor, der die Manege immer wieder für eine neue Attraktion freigibt.

> [Bei *Alien: Resurrection*] handelt es sich um ein Kino der Attraktionen, das jedoch der Stringenz und Dynamik von Camerons Film entbehrt. So wirkt der Film mitunter slapstickhaft, im unbeschwerten Ton einer Fun-Space Opera im Stile Douglas Adams', andererseits verfällt er in pathetische Momente, die jedoch von der allgegenwärtigen Ironie durchbrochen werden.[258]

Diese „allgegenwärtige Ironie" ist neben *Alien: Resurrection* am stärksten in seinem Film *Delicatessen* zu spüren. Die komplexe Bildsprache und der oftmals etwas grobe Humor beider Filme wirkt wie eine bizarre Mischung aus Luis Buñuel und Buster Keaton: Die Lust am Grotesken und Schockierenden wird immer mit liebenswerten, auf den ersten Blick hilflosen und gnadenlos überzeichneten Figuren wie Louison (Dominique Pinon) oder Vriess (Dominique Pinon) aufgelockert.
Für einen Vergleich der analysierten Standardsituationen aus *Alien: Resurrection* eignet sich jedoch am besten *La Cité des Enfants Perdus*, da es dort allein schon durch die Kloning-Thematik diverse Überschneidungen gibt.[259]

> Both films, for example, are brilliantly conceived and filmed explorations of the monstrous and the freakish, featuring mad scientists, imperfect clones, thick-headed strongmen (in both films played by Ron Pearlman), and a cute "little girl" female who is intelligent and strongwilled enough to defy even death. And while *Alien Resurrection* certainly does not have the fairy-tale feel of *City*, both films draw on […] distorted perspectives to suggest the decadent, nightmarish quality of their respective worlds.[260]

Die Helden in Jeunets Filmen sind Freaks. Sie selbst sind die eigentliche Attraktion – ein wenig Vaudeville, etwas clownesk und sehr viel Freakshow. Und indem sie sich von der dekadenten Gesellschaft mit ihren Normen und Beschränkungen abwenden und ihre Andersartigkeit akzeptieren und zu ihrem persönlichen Vorteil nutzen, gelangen sie auf die Gewinnerseite. Jeunet verurteilt die Norm als etwas Krankes und Unbestän-

---

[258] Gruteser, 2003, S. 336/337.
[259] Vgl. IV.3.4.
[260] Gallardo/Smith, 2004, S. 158/159.

diges – das Potential für eine zukünftige Gesellschaftsordnung findet er im Ungewöhnlichen.
Das Selbstbild des neugeborenen Hybrid-Wesens aus Alien und Mensch in *Alien: Resurrection* ist gefestigt, es befindet sich nicht auf der Suche nach eigener Identität. Jeunet macht dies daran deutlich, dass der Hybrid sowohl seine Alien-Mutter als auch den menschlichen Wissenschaftler tötet – die eigentlichen Schöpfer seiner Existenz kann der Hybrid nicht in sein intaktes Selbstbild integrieren. Das von den Wissenschaftlern als perfektes Wesen gepriesene Geschöpf wird zur Bedrohung, da es alles tötet, das nicht ein vergleichbares Mischwesen ist. Das Perfekte würde ergo langfristig die Auslöschung allen Lebens abgesehen vom Ripley-Klon zur Folge haben. Durch den Schmerz, den der Ripley-Klon bei der Zerstörung des Hybrids verspürt, findet sie zu ihrer eigenen Identität, da sie ihre Verknüpfung mit dem Wesen erkennt, aber auch ihre emotionale Bindung an die Raumpiraten.
Die Klone in *La Cité des Enfants Perdus* befinden sich ebenfalls auf der Suche nach der eigenen Identität. Sie wollen nicht akzeptieren, dass sie alle nur Kopien sein sollen und suchen nach dem „Original". Als ihr Schöpfer sich schließlich zu erkennen gibt, verliert die Identitätsfrage und seine exponierte Stellung für die Klone an Bedeutung. Sie finden zu einer Kollektividentität, in der sie jeder das „Original" sein können und lassen ihn sehenden Auges sterben.
Call in *Alien: Resurrection* und Miette (Judith Vittet) in *La Cité des Enfants Perdus* fungieren gleichermaßen als moralische Instanzen. Durch die Konzeption Calls stellt Jeunet die Frage nach Menschlichkeit. Denn der Roboter ist die einzige Figur des Films, der im eigentlichen Sinne des Humanismus handelt – die bittere Ironie von Calls Verhalten gegenüber dem Menschen erschließt sich daraus, dass sie zu diesem Zweck programmiert wurde, und zwar nicht von Menschen, sondern von anderen Robotern.[261] Call als Androidin ist in dieser Zukunftsvision absurderweise der letzte Mensch mit einem Gewissen und Moralvorstellungen.

> Auch in der „Alien"-Reihe liegt ein Hauptschwerpunkt auf dem Umgang mit künstlichen Lebensformen, die mitunter besser funktionieren als die Menschen. Die in jeder Folge auftauchenden Androiden stellen zusehends die menschliche Identität in Frage. Ash (Ian Holm) in Ridley Scotts erstem Teil ist noch der gewissenlose Roboter, der zur Not alles Leben vernichtet, aber bereits in Jeunets „Alien Resurrection" („Alien – Die Wiederge-

[261] Vgl. Wood, 2002, S. 142-144.

burt“, 1997), dem vierten Teil der Serie, ist die diskriminierte Androidin (Wynona Ryder) selbst zur humanistischen Instanz geworden. Die Kopie hat das Original überflügelt.[262]

V.5 Pulp-Science-Fiction

> Nevertheless, if the pulps were important for the evolution of the literary genre, they probably had far less immediate impact on a developing science fiction *cinema* than did another sort of fantastic narrative. Appealing to a younger and probably less serious audience, certainly one less concerned with either the factual basis for the fantastic events depicted or the social dimensions of the form than with its simple ability to visualize what might be, were the science fiction comics […] tend to focus on “amazing inventions and heroic scientists” or other adventurous figures – in short, on the sort of “amazing” and “astounding” icons and figures that could be readily translated to the screen.[263]

Nicht nur der Predator, auch Gigers Alien ist solch eine Ikone. Im Zusammenhang mit dem enormen Franchise-Imperium um *Alien* und *Predator* hat sich eine eingeschworene Fangemeinde gebildet und beide Figuren in einen festen Bestandteil der Pop-Kultur verwandelt. Nicht nur die *pulps* und Comics nehmen Einfluss auf das Science-Fiction-Genre, das Computerspiel ist ebenfalls zu einer nicht mehr wegzudenkenden Inspirationsquelle geworden.
Die Filme von Paul W. S. Anderson zeigen sein Faible für beide Medien. In der Standardsituation ‚Medizinische Untersuchung’ macht er in *AVP* klar, dass es sich beim Predator um einen Superhelden handelt.[264] Die episodische Struktur der Actionsequenzen nimmt wiederum Bezug auf das Computerspiel. Anderson macht damit die Nähe seines Films sowohl zur Comic- als auch zur Computerspielvorlage deutlich und verortet *AVP* bewusst als Genremix.
Auch in seinen anderen Filmen zelebriert Anderson die Popkultur der 1980er bis 2000er Jahre. *Mortal Kombat* (1995) und *Resident Evil* (2002) sind ebenfalls Computerspielumsetzungen für die Leinwand. In Bezug auf die Bedeutung von Nahrung sind Gemeinsamkeiten zwischen *Resident Evil* und *AVP* feststellbar: Laut Computerinformationen sind die Infizier-

---

[262] Stiglegger, Marcus: *Fin de Siècle – Fin du Globe*.
http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Gothic.htm
[263] Telotte, 2001, S. 72.
[264] Vgl. IV.3.5.

ten in *Resident Evil* mit dem niedersten Trieb ausgestattet – dem Trieb zu fressen. Dies korrespondiert mit dem Bild, das Anderson von den Aliens als instinktgesteuerten Raubtieren zeichnet.
In *Soldier* (1998) ist wieder eine filmische Nähe zum Medium ‚Comic' feststellbar: Der Protagonist (Kurt Russell) verkörpert eine mit Superkräften ausgestattete Kampfmaschine, die zur Menschlichkeit zurückfinden und sich des Übermenschen-Status entledigen will.[265]
Für 2007 hat Paul W. S. Anderson bereits die Fertigstellung einer weiteren Computerspielverfilmung geplant: Dieses Mal dient als Vorlage das Konsolenspiel um Vampirjäger *Castlevania*.[266]
Comic- und Computerspieladaptionen haben seit einigen Jahren Hochkonjunktur. Im Bereich der Comicverfilmungen seien an dieser Stelle stellvertretend für das Genre – mit seinem Subgenre der Superhelden-Comicverfilmungen – *Spider-Man* (2002), *Batman Begins* (2005) und *V for Vendetta* (2006) angeführt; für das Genre der Computerspielverfilmung sind neben Andersons Werken die bekanntesten Vertreter *Wing Commander* (1999) und *Lara Croft: Tomb Raider* (2001). Die Fülle an Veröffentlichungen ist jedoch damit längst nicht erschöpft. Andersons *Mortal Kombat* kann als einer der Vorreiter dieses Trends bezeichnet werden. Qualitativ reicht die Spanne dieser Filme von *Spawn* oder *Doom* (2005) bis hin zu *Sin City* (2005) oder *Lola rennt* (1998)[267].
Andersons vielversprechender Debütfilm *Shopping* (1994), eine beklemmende Milieustudie um gelangweilte Teenager in Großbritannien, bildet eine unikale Ausnahme im Œuvre des Regisseurs. An die Tiefe dieses Films konnte er mit dem Alien-Predator-Crossover nicht anschließen, die Figuren bleiben oberflächlich. Das Fehlen einer gemeinsamen Essensszene in *AVP* unterstreicht diesen Eindruck der Oberflächlichkeit, denn der Film legt seinen Schwerpunkt weniger auf eine Figurenentwicklung – beispielsweise durch soziale Interaktion – sondern viel mehr auf einen dynamischen Actionplot.
Die Aliens, die sich über die anderen vier Filme hinweg zu immer differenzierteren, intelligenteren Geschöpfen entwickelten, werden von Anderson bedauerlicherweise wieder auf das Niveau der *bug-eyed monsters* der

---

[265] Vgl. Seeßlen/Jung, 2004, S. 751/752.

[266] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0488982/

[267] *Lola rennt* ist zwar im eigentlichen Sinne keine Computerspielverfilmung, funktioniert aber konzeptionell und ästhetisch durch den episodischen Handlungsaufbau und die mehreren Leben, die die Protagonistin hat, um das gestellte Problem zu bewältigen, wie ein Jump'n'Run-Spiel.

Pre-*2001*-Filme zurückgeführt.[268] Anderson hat zur Reinfantilisierung des Mainstream-Science-Fiction-Genrefilms einen entscheidenden Teil beigetragen.

> Und eins muß da vorab mal unmißverständlich [sic] gesagt werden: „Alien" von 1979 ist ein Klassiker, der Maßstäbe für ein ganzes Genre gesetzt hat, außerdem ist Gigers Alien bis heute das einzige Filmmonster, vor dem man sich fürchten kann, ohne sich dabei selber bescheuert vorzukommen. „Predator" hingegen war ein blödsinniger Ballerfilm, in dem der blöde Schwarzenegger seine blöden Muskeln vorzeigen konnte. Alien war ein Trip, Predator war Vietnam ohne Vietnam. Wir haben es hier also keineswegs mit einer Begegnung auf Augenhöhe zu tun. Die Idee, diese beiden Gestalten aufeinandertreffen zu lassen, ist ja außerdem ähnlich sinnvoll wie „Freddy vs. Jason", „Darth Vader vs. Sauron" oder „Hitler gegen Napoleon", aber irgend jemand mußte [sic] es ja mal machen, und wenn wir mal ehrlich sind, haben Filme mit menschenfressenden Monstern hochkulturell betrachtet sowieso ein Imageproblem, also kann man den Ruf auch gleich als ruiniert betrachten und die Welten ungeniert vermischen.[269]

[268] Vgl. Plank, 1972, S. 195.

[269] Brüggemann, E. Dietrich: *Kryptisch*.
http://www.schnitt.de/filme/artikel/alien_vs_predator.shtml

VI. Fazit

Die dramaturgische Maßeinheit der Standardsituation ist ein geeignetes Mittel, um die Unterschiede zwischen Filmen festzustellen. Ihre intensive Betrachtung eignet sich außerdem hervorragend, um Details herauszuarbeiten, welche Stimmung und Grundtenor eines Films bestätigen. Auch zur Bestimmung einer Genrezugehörigkeit erweist sich die Betrachtung der Standardsituationen als dienlich. Die Standardsituationen berühren typischerweise die Kernthemen eines Films. Anhand dieser Kernthemen und der in den Standardsituationen analysierten spezifischen Motive und Stilmittel konnte nachgewiesen werden, dass jeder der Filme ein Dokument und Produkt seiner Zeit ist und die individuelle Handschrift seines Regisseurs trägt. Im Vergleich mit anderen Filmen des gleichen Regisseurs lassen sich in der Inszenierung von Standardsituationen Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Konzepte entdecken, und so ist die Standardsituation probates Instrument bei der Entschlüsselung des individuellen Stils eines bestimmten Filmemachers. Für die Erforschung eben dieses Stils erscheint es allerdings am Sinnvollsten, explizit Standardsituationen für die Analyse auszuwählen, die sich in jedem Film dieses Regisseurs wiederholen, wie beispielsweise der ‚finale Kampf' bei David Fincher.
Es fällt schwer in der Betrachtung der entsprechenden Standardsituation innezuhalten und nicht vom Detail auf den gesamten Kontext des Films zu schließen. Andererseits ist dies aber auch eine Chance, die die Herangehensweise der Interpretation über die Standardsituation bietet. Die Details bedingen einander, bauen aufeinander auf und verweben sich zu einem Kunstwerk.

> At a simplistic level the *Alien* quartet […] may be read as a trajectory for Ripley (Sigourney Weaver). She establishes herself as a senior professional and careerist of high achievement, engages with and defines her maternal feelings, responds to a perpetually sexist and patriarchal culture, and re-configures her body and identity by fully embracing the things she most fears – most notably, the alien itself. […] However, the fundamental tension in the films remains the threat of the alien to human life, and consequently raises the key question of the genre: what is it to be human? The achievement of the films is that they transcend this question, and posit a symbolic understanding of what it is to be a woman in the contemporary world.[270]

[270] Wells, 2000, S. 100.

In *Alien* konnte eine starke sexuelle Bedeutungsebene entschlüsselt werden, die sich in allen vier Standardsituationen bestätigt. Scott etabliert die Figur der Ripley als Heldin wider Willen, die im entscheidenden Moment Ruhe bewahrt und logische Entscheidungen treffen kann, während die Männer um sie herum versagen.
Die Betrachtung der Standardsituation ‚Geburt' in *Aliens* hat zur Aufdeckung Camerons zentraler Erzähltechnik in Form von Traumsequenzen geführt. ‚Medizinische Untersuchung' und ‚finaler Kampf' haben Camerons Themenkomplex aus Traum und Trauma zusätzlich bestätigt. Er lässt Ripley einen Wandel von der starken Einzelkämpferin über den traumatisierten Underdog zur Mutterfigur vollziehen, die ihre Familie verteidigt.
Am Beispiel von *Alien³* konnte anhand der Untersuchung der vier Standardsituationen herausgearbeitet werden, dass Fincher in seinem filmischen Gesamtwerk stets das Thema der Erlangung von Selbsterkenntnis durch Selbstzerstörung verhandelt. Die Verwendung christlicher Symbolik konnte als Stilmittel bestimmt werden.
Jean-Pierre Jeunet schöpft aus einem großen Reservoir von Standardsituationen, weshalb sich ein Vergleich von *Alien: Resurrection* anhand konkreter Standardsituationen mit seinem weiteren Filmschaffen schwieriger gestaltet als bei den drei anderen Regisseuren. Jeunets Thema der Suche nach der eigenen Identität und des Akzeptierens der Andersartigkeit trat allerdings sowohl in *Alien: Resurrection* als auch in *La Cité des Enfants Perdus* besonders stark im Kontext der Themen ‚Geburt' und ‚Medizin' zutage. Jeunets Vorliebe für skurrile Figurentypen bestätigten alle seine Filme.
Ein Vergleich zwischen *AVP* und den anderen *Alien*-Filmen war hingegen nicht so fruchtbar wie erhofft, da der Film konzeptionell völlig anders angelegt ist. Diesen Eindruck bestätigte die Betrachtung der Standardsituationen. Anderson legt konzeptionell größeren Wert auf die Dynamik der Computerspielvorlage als auf die Entwicklung einer vielschichtigen Handlung mit ausgearbeiteten Charakteren.

> „[…] Hier spricht Ripley, Identnummer W5645022460H, Deckoffizier, letzte Überlebende des Handelssternenschiffs *Nostromo*. Ende dieser Eintragung."[271]

[271] Foster, 1994, S. 223.

VII. Anhang

VII.1 Bibliografie

VII.1.1 Eigenveröffentlichungen

Ackerknecht, Erwin H.: *Geschichte der Medizin*. Stuttgart 1989.

Anderson, Craig W.: *Sciencefiction Films of the Seventies*. Jefferson 1985.

Anderson, Joseph L./Richie, Donald: *The Japanese Film*. Art and Industry. Princeton 1982.

Andriano, Joseph D.: *Immortal Monster*. The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film. Westport 1999.

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

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

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

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

Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker*. Die Masken Gottes: Band 1. München 1996.

--- : *Schöpferische Mythologie*. Die Masken Gottes: Band 4. München 1996.

--- : *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main/Leipzig 1999.

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws*. Gender in the Modern Horror Film. Princeton 1993.

Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. Zürich 1993.

--- : *Nostromo*. Eine Geschichte von der Küste. München 1999.

Corrigan, Timothy: *A Cinema Without Walls*. Movies and Culture After Vietnam. New Brunswick 1991.

Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine*. Film, Feminism, Psychoanalysis. London/New York 2001.

Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau*. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Hamburg 1999.

Duin, Nancy/Sutcliffe, Jenny: *Geschichte der Medizin*. Von der Antike bis zum Jahr 2020. Köln 1993.

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

--- : *Die Religionen und das Heilige*. Elemente der Religionsgeschichte. Frankfurt am Main 1998.

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main 1995[19].

Faulstich, Werner/Strobel, Ricarda: *„Verbuchung" als medienästhetisches Problem*. Eine Fallstudie zu „Alien". Siegen 1986.

Foster, Alan Dean: *Alien*. Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt. München 1994[18].

Foster, Norman: *Schlemmen hinter Klostermauern*. Die unbekannten Quellen europäischer Kochkunst. Frechen 2000.

Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead*. Evil and the Appeal of Horror. Boulder/Oxford 2000.

Frevert, Ute: *Ehrenmänner*. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1991.

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

Hardt, Stefan: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt am Main 1987.

Heller, Eva: *Wie Farben wirken*. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung. Reinbek bei Hamburg 1991.

Hocker-Rushing, Janice/Frentz, Thomas S.: *Projecting the Shadow*. The Cyborg Hero in American Film. Chicago/London 1995.

Iaccino, James F.: *Psychological Reflections on Cinematic Terror*. Jungian Archetypes in Horror Film. Westport/London 1994.

Jeffords, Susan: *Hard Bodies*. Hollywood Masculinity in the Reagan Era. New Brunswick 1994.

Jung, Carl Gustav: *Archetypen*. München 2005[12].

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*. Hamburg 2000.

Koch, Markus: *Alien-Invasionsfilme*. Die Renaissance eines Science-Fiction-Motivs nach dem Ende des Kalten Krieges. München 2002.

Landon, Brooks: *The Aesthetics of Ambivalence*. Rethinking Science Fiction Films in the Age of Electronic (Re)Production. Westport/London 1992.

Lipschutz, Ronnie D.: *Cold War fantasies*. Film, fiction, and foreign policy. Oxford 2001.

Lucanio, Patrick: *Them or Us*. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films. Bloomington/Indianapolis 1987.

Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg 2005.

Müller, Klaus E.: *Nektar und Ambrosia*. Kleine Ethnologie des Essens und Trinkens. München 2003.

Mulhall, Stephen: *On Film*. Thinking in action. London 2002.

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

Raeithel, Gert: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart. 1930-2002. Frankfurt am Main 2002.

Rowlands, Mark: *The Philosopher at the End of the Universe*. Philosophy explained through Science Fiction Films. New York 2004.

Scanlon, Paul/Gross, Michael: *The Book of Alien*. London 1993.

Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: *Science Fiction*. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Band 1 und 2. Marburg 2003.

--- : *Horror*. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg 2006.

Shelley, Mary: *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. New York 2003.

Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*. Essays. München 2003.

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

Stecher, Marcella: *Der weibliche Körper als/im Science Fiction*. Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien". Institut für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Universitäten Innsbruck, Klagenfurt und Wien 1997 (= Klagenfurter Beiträge zur Technikdiskussion 81).

Swallow, James: *Dark Eye*. The Films of David Fincher. Richmond/Guildford 2003.

Telotte, J. P.: *Replications*. A Robotic History of the Science Fiction Film. Illinois 1995.

--- : *A Distant Technology*. Science Fiction Film and the Machine Age. Hanover/London 1999.

--- : *Science Fiction Film*. Cambridge 2001.

Thomson, David: *The Alien Quartet*. Bloomsbury Movie Guide No. 4. London 1998.

Tobias, Ronald B.: *20 Masterplots*. Woraus Geschichten gemacht sind. Frankfurt am Main 1999.

Wells, Paul: *The Horror Genre*. From Beelzebub to Blair Witch. London 2000.

Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*. München 2000.

Wood, Aylish: *Technoscience in contemporary American film*. Beyond science fiction. Manchester/New York 2002.

VII.1.2 Aufsätze in Sammelbänden

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

Bundtzen, Lynda K.: *Monstrous Mothers*. Medusa, Grendel, and now Alien. In: Kirkup, Gill et al (Hrsg.): *The Gendered Cyborg*. A Reader. London/New York 2000. Seite 101-109.

Constable, Catherine: *Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the* Alien *Series*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone II*. The Spaces of Science Fiction Cinema. London/New York 1999. Seite 173-202.

Creed, Barbara: Alien *and the Monstrous-Feminine*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone*. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London/New York 1990. Seite 128-141.

Doane, Mary Ann: *Technophilia*. Technology, Representation, and the Feminine. In: Redmond, Sean (Hrsg.): *Liquid Metal*. The Science Fiction Film Reader. London 2004. Seite 182-190.

Doherty, Thomas: *Genre, Gender, and the* Aliens *Triology*. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *The Dread of Difference*. Gender and the Horror Film. Austin 1996. Seite 181-199.

Duden, Barbara: *Die Ungeborenen*. Vom Untergang der Geburt im späten 20. Jahrhundert. In: Schlumbohm, Jürgen et al (Hrsg.): *Rituale der Geburt*. Eine Kulturgeschichte. München 1998. Seite 149-168.

Eckart, Wolfgang Uwe: *Die Eröffnung des Körpers*. Sektions- und Operationsszenen des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Phillips-Krug, Jutta (Hrsg.): *Frankensteins Kinder*. Film und Medizin. Ostfildern-Ruit 1997. Seite 50-54

Esser, Michael: *Poesie des Schreckens*. ALIEN³ (1991/92). In: Schnelle, Frank (Hrsg.): *David Fincher*. Berlin 2002. Seite 107-130.

Freud, Sigmund: *Über den Traum (1901)*. In: Freud, Sigmund: *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt am Main 2003[6]. Seite 37-86.

Friedrich, Andreas: *James Cameron*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmregisseure*. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 1999. Seite 97-100.

Giesen, Rolf/Kiefer, Bernd: *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker*. Band 3: 1965-1981. Stuttgart 1998. Seite 488-493.

Goetz, Hans-Werner: *Der ‚rechte' Sitz*. Die Symbolik von Rang und Herrschaft im Hohen Mittelalter im Spiegel der Sitzordnung. In: Blaschitz, Gertrud et al (Hrsg.): *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag. Graz 1992. Seite 11-47.

Grob, Norbert/Kiefer, Bernd: *Einleitung*. In: Kiefer, Bernd/Grob, Norbert/Stiglegger, Marcus: *Filmgenres*. Western. Stuttgart 2003. Seite 12-40.

Gruteser, Michael: *Alien*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmgenres*. Science Fiction. Stuttgart 2003. Seite 322-338.

Hickethier, Knut: *Zwischen Abwehr und Umarmung*. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): *„Getürkte Bilder"*. Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995. Seite 21-40.

--- : *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003². Seite 62-96.

Hocker-Rushing, Janice: *Evolution of "The New Frontier" in* Alien *and* Aliens. Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype. In: Martin, Joel W./Ostwalt, Conrad E. Jr. (Hrsg.): *Screening the Sacred*. Religion, Myth and Ideology in Popular American Film. Boulder/Oxford 1995. Seite 94-117.

Jennings, Ros: *Desire and Design – Ripley Undressed*. In: Wilton, Tamsin (Hrsg.): *Immoral Invisible*. Lesbians and the Moving Image. London 1995. Seite 193-206.

Kavanagh, James H.: *Feminism, Humanism and Science in* Alien. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone*. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London/New York 1990. Seite 73-81.

Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. In: Mettenleiter, Peter/Knöbl, Stephan (Hrsg.): *Blickfeld Deutsch*. Paderborn 1991. Seite 259-262.

Koebner, Thomas: *Dramaturgie*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002. Seite 130-133.

--- : *Von Caligari führt kein Weg zu Hitler*. Zweifel an Siegfried Kracauers ‚Master'-Analyse. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand'*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003. Seite 15-38.

Lem, Stanislaw: *Roboter in der Science Fiction*. In: Barmeyer, Eike (Hrsg.): *Science Fiction*. München 1972. Seite 163-185.

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

Müller von, Achatz: *Schauspiele der Gewalt*. Vom Zweikampf zum Duell. In: Schultz, Uwe (Hrsg.): *Das Duell*. Der tödliche Kampf um die Ehre. Frankfurt am Main 1996. Seite 12-33.

Newton, Judith: *Feminism and Anxiety in* Alien. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone*. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London/New York 1990. Seite 82-87.

Plank, Robert: *Der ungeheure Augenblick*. Aliens in der Science Fiction. In: Barmeyer, Eike (Hrsg.): *Science Fiction*. München 1972. Seite 186-202.

Rall, Veronika: *Die Dyade*. Ripley Inside Out. In: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang/Jatho, Gabriele (Hrsg.): *Künstliche Menschen*. Manische Maschinen – Kontrollierte Körper. Berlin 2000. Seite 177-180.

Seeßlen, Georg: *Traumreplikanten des Kinos*. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder. In: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang/Jatho, Gabriele (Hrsg.): *Künstliche Menschen*. Manische Maschinen – Kontrollierte Körper. Berlin 2000. Seite 13-45.

Sontag, Susan: *Die Katastrophenphantasie*. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*. Essays. München/Wien 1980. Seite 232-247.

Stiglegger, Marcus: *Ridley Scott*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmregisseure*. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 1999. Seite 628-632.

VII.1.3 Zeitschriften- und Zeitungsaufsätze

Althen, Michael: *Kosmische Jungfrau*. Zum dritten Mal „Alien“ mit Sigourney Weaver. In: Süddeutsche Zeitung, 05.09.1992. München 1992.

--- : *Im Feind des Körpers*. Der vierte „Alien“-Film zeigt Sigourney Weavers Wiedergeburt. In: Süddeutsche Zeitung, 25.11.1997. München 1997.

Böckler, Annette: *Das Zeichen in den Wolken*. Die bunte Geschichte eines farbigen Symbols. In: Christsein Heute, 04.01.1998. Witten 1998.

Bohrer, Karl Heinz: *Infantile Schrecken*. Der Science-fiction-Gruselfilm „Alien“. In: Frankfurter Allgemeine, 25.10.1979. Frankfurt am Main 1979.

Eaton, Michael: *Born Again*. In: Sight & Sound, Vol. 7, Issue 12, 12/1997, Seite 6-9. London 1997.

Fricke, Harald: *Der Feind in meinem Bauch*. In: Die Tageszeitung, 27.11.1997. Berlin 1997.

--- : *Der Bauch des Astronauten*. In: Die Tageszeitung. 23.10.2003. Berlin 2003.

Gomez, Jewelle: *The Hero of Us All*. In: Village Voice, 02.06.1992. New York 1992.

Hoc, Siegfried: *Spontanremissionen: Ein reales, aber seltenes Phänomen*. Die Deutsche Krebsgesellschaft beleuchtet bei einem Seminar das Thema „Medizinische Wunder in der Onkologie“. In: Deutsches Ärzteblatt 102, Ausgabe 46, 18.11.2005. Köln 2005.

Kermode, Mark: *What a carve up!* In: Sight & Sound, Vol. 13, Issue 12, 12/2003, Seite 12-16. London 2003.

Römers, Holger: *Ikonen im Weltraum*. In: Frankfurter Rundschau, 23.10.2003. Frankfurt am Main 2003.

Seeßlen, Georg: *Ripleys Fahrt zur Hölle*. David Fincher beendet die „Alien“-Trilogie. In: Freitag, 11.11.1992. Berlin 1992.

Simmel, Georg: *Soziologie der Mahlzeit*. In: Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt Nr. 41, 10.10.1910. Berlin 1910.

Steiger, Thomas: *Trostloser Horror des Weltalls*. Die Extraterrestrischen sind zurück: Der Film „Alien 3“. In: Tagesspiegel, 09.09.1992. Berlin 1992.

Taubin, Amy: *Invading Bodies*. Aliens³ and the trilogy by Amy Taubin. In: Sight & Sound, Vol. 2, Issue 3, 7/1992, Seite 8-13. London 1992.

VII.1.4 Internetquellen

Abanes, Richard: *Azkaban's Prisoner: A Closer Look*. Chapter 6 from *Harry Potter and the Bible*. [http://www.adventistreview.org/2004-1525/story6.html (Stand 09.06.2006)].

Baring-Gould, Sabine: *The Book of Were-Wolves*.
[http://bulfinch.englishatheist.org/wolfes/werewolfes.html (Stand 09.06.2006)].

Brüggemann, E. Dietrich: *Kryptisch*. Alien vs. Predator.
[http://www.schnitt.de/filme/artikel/alien_vs_predator.shtml (Stand 12.05.2006)].

Conrad, Joseph: *The Duel*. A Military Tale. In: Conrad, Joseph: *A Set of Six*.
[http://www.gutenberg.org/files/2305/2305.txt (Stand 09.05.2006)].

Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919). [http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html (Stand 04.09.2006)].

InternetMovieDataBase. [http://www.imdb.org (Stand 13.09.2006)].

Krah, Hans: *Schwangerschaft und Geburt im Genre des Endzeitfilmes*. Einige Thesen. In: Wulff, Hans J. (Hrsg.): *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere 2*. Kiel 1998. [http://www.uni-kiel.de/medien/krah.html (Stand 16.06.2006)].

Ney, Ruth: *Die Chance, daß ein Tumor plötzlich verschwindet, liegt bei einigen Krebsarten durchaus im Prozentbereich*. Interview mit dem Onkologen Dr. Herbert Kappauf. Ärzte Zeitung, 30.11.2004. [http://www.aerztezeitung.de/docs/2004/11/30/218a0202.asp (Stand 29.08.2006)].

Rüegg, Claus: *Traumata: Der Vietnamkrieg*.
[http://www.trauma-informations-zentrum.de/infos/trauma/krieg/vietnam.htm (Stand 01.09.2006)].

Sand, George: *Légendes Rustiques*. [http://www.gutenberg.org/files/17911/17911-8.txt (Stand 09.06.2006)].

Stiglegger, Marcus: *Fin de Siècle – Fin du Globe*. Endzeitstimmung im Film der neunziger Jahre. In: Filmdienst, 51. Jahrgang. Bonn 1998. [http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Gothic.htm (Stand 19.09.2006)].

Trubshaw, Bob: *Black Dogs*. Guardians of the corpse ways.
[http://www.indigogroup.co.uk/edge/bdogs.htm (Stand 08.07.2006)].

Wikipedia – Die freie Enzyklopädie.
- *Baring-Gould, Sabine*: http://de.wikipedia.org/wiki/Sabine_Baring-Gould (Stand 09.06.2006).
- *Duell*: http://de.wikipedia.org/wiki/Duell (Stand 07.04.2006).
- *Kepler, Johannes*: http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler (Stand 10.07.2006).
- *Posttraumatische Belastungsstörung*: http://de.wikipedia.org/wiki/PTBS (Stand 30.08.2006).

- *Sand, George*: http://de.wikipedia.org/wiki/George_Sand (Stand 09.06.2006).
- *Spawn*: http://de.wikipedia.org/wiki/Spawn (Stand 05.09.2006).
- *Superheld*: http://de.wikipedia.org/wiki/Superheld (Stand 03.09.2006).
- *Standardsituation*: http://de.wikipedia.org/wiki/Standardsituation (Stand 05.04.2006).

Wikipedia – The free encyclopedia.
- *Generation X*: http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X (Stand 10.09.2006).
- *Xenomorph (Alien)*: http://en.wikipedia.org/wiki/Xenomorph_%28Alien%29 (Stand 20.06.2006).

ZEIT online. dpa: *Erste großflächige Gesichtstransplantation*. Eine Französin bekommt den Mund und einen Teil der Nase eines verstorbenen Spenders. 01.12.2005. [http://www.zeit.de/online/2005/49/transplantation (Stand 15.09.2006)].

VII.2 Filmografie

2001: A Space Odyssey (*2001: Odyssee im Weltraum*). UK/USA 1968. Regie: Stanley Kubrick. Buch: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Produktion: Stanley Kubrick. Kamera: Geoffrey Unsworth. Darsteller: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter u.a.

The Abyss (*Abyss – Abgrund des Todes*). USA 1989. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron. Produktion: Gale Anne Hurd. Kamera: Mikael Salomon. Darsteller: Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn u.a.

Alien (*Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*). USA 1979. Regie: Ridley Scott. Buch: Dan O'Bannon und Ronald Shusett. Produktion: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Kamera: Derek Vanlint. Darsteller: Sigourney Weaver, Ian Holm, Tom Skerritt, John Hurt u.a.

Alien³. USA 1992. Regie: David Fincher. Buch: Vincent Ward. Produktion: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Kamera: Alex Thomson. Darsteller: Sigourney Weaver, Charles Dutton, Charles Dance, Lance Henriksen u.a.

Alien Nation. USA 1988. Regie: Graham Baker. Buch: Rockne S. O'Bannon. Produktion: Gale Anne Hurd, Richard Kobritz. Kamera: Adam Greenberg. Darsteller: James Caan, Mandy Patinkin, Terence Stamp, Leslie Bevis u.a.

Alien: Resurrection (*Alien – Die Wiedergeburt*). USA 1997. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Buch: Joss Whedon. Produktion: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Bill Badalato. Kamera: Darius Khondji. Darsteller: Sigourney Weaver, Winona Ryder, Dominique Pinon, Ron Perlman, Michael Wincott u.a.

Aliens. USA 1986. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron, David Giler, Walter Hill. Produktion: Gale Anne Hurd. Kamera: Adrian Biddle. Darsteller: Sigourney Weaver, Carrie Henn, Michael Biehn, Lance Henriksen u.a.

The Astronaut's Wife (*Die Frau des Astronauten*). USA 1999. Regie: Rand Ravich. Buch: Rand Ravich. Produktion: Andrew Lazar. Kamera: Allen Daviau. Darsteller: Johnny Depp, Charlize Theron, Joe Morton, Clea DuVall u.a.

AVP: Alien vs. Predator. USA/Kanada/Deutschland/Tschechien/UK 2004. Regie: Paul W. S. Anderson. Buch: Paul W. S. Anderson, O'Bannon und Ronald Shusett. Produktion: John Davis, Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, John Davis. Kamera: David Johnson. Darsteller: Sanaa Lathan, Raoul Bova, Lance Henriksen, Ewen Bremner u.a.

Batman Begins. USA 2005. Regie: Christopher Nolan. Buch: Bob Kane, David S. Goyer. Produktion: Larry Franco, Charles Roven, Emma Thomas. Kamera: Wally Pfister. Darsteller: Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson, Katie Holmes, Gary Oldman u.a.

Black Rain. USA 1989. Regie: Ridley Scott. Buch: Craig Bolotin, Warren Lewis. Produktion: Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing. Kamera: Jan de Bont. Darsteller: Michael Douglas, Andy Garcia, Ken Takakura, Kate Capshaw u.a.

Blade Runner (*Der Blade Runner*). USA 1982. Regie: Ridley Scott. Buch: Philip K. Dick, Hampton Fancher, David Webb Peoples. Produktion: Michael Deeley. Kamera: Jordan Cronenweth. Darsteller: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah u.a.

The Blob (*Blob, Schrecken ohne Namen*). USA 1958. Regie: Irvin S. Yeaworth Jr. Buch: Kay Linaker (as Kate Phillips), Irving H. Millgate, Theodore Simonson. Produktion: Jack H. Harris. Kamera: Thomas E. Spalding. Darsteller: Steve McQueen, Aneta Corsaut, Earl Rowe, Steven Chase u.a.

Born on the Fourth of July (*Geboren am 4. Juli*). USA 1989. Regie: Oliver Stone. Buch: Ron Kovic, Oliver Stone. Produktion: A. Kitman Ho, Oliver Stone. Kamera: Robert Richardson. Darsteller: Tom Cruise, Raymond J. Barry, Caroline Kava, Tom Berenger u.a.

La Cité des Enfants Perdus (*Die Stadt der verlorenen Kinder*). Frankreich/Deutschland/Spanien 1995. Regie: Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet. Buch: Gilles Adrien, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet. Produktion: Claudie Ossard. Kamera: Darius Khondji. Darsteller: Ron Pearlman, Dominique Pinot, Daniel Emilfork, Judith Vittet u.a.

Dark Star (*Dark Star – Finsterer Stern*). USA 1974. Regie: John Carpenter. Buch: John Carpenter, Dan O'Bannon. Produktion: John Carpenter. Kamera: Douglas Knapp. Darsteller: Brian Narelle, Cal Kuniholm, Dre Pahich, Dan O'Bannon u.a.

Dead Man. USA/Deutschland/Japan 1995. Regie: Jim Jarmusch. Buch: Jim Jarmusch. Produktion: Demetra J. MacBride. Kamera: Robby Müller. Darsteller: Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Billy Bob Thornton u.a.

Doom. UK/Tschechien/Deutschland/USA 2005. Regie: Andrzej Bertkowiak. Buch: Dave Callaham, Wesley Strick. Produktion: Lorenzo di Bonaventura, John Wells. Kamera: Tony Pierce-Roberts. Darsteller: Karl Urban, The Rock, Rosamund Pike, Dexter Fletcher u.a.

The Duellists (*Die Duellisten*). UK 1977. Regie: Ridley Scott. Buch: Gerald Vaughan-Hughes, Joseph Conrad. Produktion: David Puttnam. Kamera: Frank Tidy. Darsteller: Keith Carradine, Harvey Keitel, Cristina Raines, Albert Finney u.a.

Enemy Mine (*Enemy Mine – Geliebter Feind*). USA 1985. Regie: Wolfgang Petersen. Buch: Edward Khmara, Barry Longyear. Produktion: Stephen Friedman. Kamera: Tony Imi. Darsteller: Dennis Quaid, Louis Gossett Jr., Bumper Robinson u.a.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (*Die fabelhafte Welt der Amelie*). Frankreich/Deutschland 2001. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Buch: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Larant. Produktion: Claudie Ossard, Jean-Marc Deschamps, Arne Meerkamp van Embden. Kamera: Bruno Delbonnel. Darsteller: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Dominique Pinon u.a.

The Faculty (*Faculty – Trau keinem Lehrer*). USA 1998. Regie: Robert Rodriguez. Buch: David Wechter, Bruce Kimmel. Produktion: Elizabeth Avellan. Kamera: Enrique Chediak. Darsteller: Jordana Brewster, Josh Hartnett, Elijah Wood, Salma Hayek u.a.

The Fifth Element (*Das fünfte Element*). Frankreich 1997. Regie: Luc Besson. Buch: Luc Besson, Robert Mark Kamen. Produktion: Patrice Ledoux. Kamera: Thierry Arbogast. Darsteller: Bruce Willis, Gary Oldman, Ian Holm, Milla Jovovich u.a.

Fight Club. Deutschland/USA 1999. Regie: David Fincher. Buch: Chuck Palahniuk, Jim Uhls. Produktion: Ceán Chaffin, Art Linson, Ross Grayson Bell. Kamera: Jeff Cronenweth. Darsteller: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf u.a.

Forbidden Planet (*Alarm im Weltall*). USA 1956. Regie: Fred McLeod Wilcox. Buch: Allen Adler, Irving Block. Produktion: Nicholas Nayfack. Kamera: George J. Folsey. Darsteller: Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen, Warren Stevens u.a.

Freddy vs. Jason. USA/Italien 2003. Regie: Ronny Yu. Buch: Damian Shannon, Mark Swift. Produktion: Sean S. Cunningham. Kamera: Fred Murphy. Darsteller: Robert Englund, Ken Kirzinger, Monica Keena, Jason Ritter u.a.

Full Metal Jacket. USA 1987. Regie: Stanley Kubrick. Buch: Gustav Hasford, Stanley Kubrick, Michael Herr. Produktion: Stanley Kubrick. Kamera: Douglas Milsome. Darsteller: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Arliss Howard u.a.

The Game (*The Game – Das Geschenk seines Lebens*). USA 1997. Regie: David Fincher. Buch: John Brancato, Michael Ferris. Produktion: Steve Golin, Ceán Chaffin. Kamera: Harris Savides. Darsteller: Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Unger u.a.

Gattaca. USA 1997. Regie: Andrew Niccol. Buch: Andrew Niccol. Produktion: Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher. Kamera: Slawomir Idziak. Darsteller: Ethan Hawke, Jude Law, Uma Thurman, Ernest Borgnine u.a.

G.I. Jane (*Die Akte Jane*). USA 1997. Regie: Ridley Scott. Buch: Danielle Alexandra, David Twohy. Produktion: Roger Birnbaum, Demi Moore, Ridley Scott, Suzanne Todd. Kamera: Hugh Johnson. Darsteller: Demi Moore, Viggo Mortensen, Anne Bancroft, Jason Beghe u.a.

Der Golem, wie er in die Welt kam. Deutschland 1920. Regie: Carl Boese, Paul Wegener. Buch: Henrik Galeen, Gustav Meyrink, Paul Wegener. Produktion: Paul Davidson. Kamera: Karl Freund, Guido Seeber. Darsteller: Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch u.a.

Gorillas in the Mist: The Story of Dian Fossey (*Gorillas im Nebel*). USA 1988. Regie: Michael Apted. Buch: Anna Hamilton Phelan, Tab Murphy. Produktion: Arnold Glimcher, Terence Clegg. Kamera: John Seale. Darsteller: Sigourney Weaver, John O. Miluwi, Bryan Brown, Julie Harris u.a.

The Great Train Robbery (*Der große Eisenbahnüberfall*). USA 1903. Regie: Edwin S. Porter. Buch: Scott Marble, Edwin S. Porter. Kamera: Edwin S. Porter, Blair Smith. Darsteller: Gilbert M. Anderson, A. C. Abadie, Justin D. Barnes u.a.

Halloween (*Halloween – Die Nacht des Grauens*). USA 1978. Regie: John Carpenter. Buch: John Carpenter, Debra Hill. Produktion: Debra Hill. Kamera: Dean Cundey. Darsteller: Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Nancy Kyes, Charles Cyphers u.a.

Harry Potter and the Chamber of Secrets (*Harry Potter und die Kammer des Schreckens*). USA 2002. Regie: Chris Columbus. Buch: J.K. Rowling, Steven Kloves. Produktion: David Heyman. Kamera: Roger Pratt. Darsteller: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Kenneth Branagh, Tom Felton, Alan Rickman u.a.

House of Cards (*Das Kartenhaus*). USA 1993. Regie: Michael Lessac. Buch: Michael Lessac, Robert Jay Litz. Produktion: Wolfgang Glattes, Lianne Halfon, Dale Pollock. Kamera: Victor Hammer. Darsteller: Kathleen Turner, Tommy Lee Jones, Asha Menina, Shiloh Strong u.a.

The Incredible Shrinking Man (*Die unglaubliche Geschichte des Mr. C*).USA 1957. Regie: Jack Arnold. Buch: Richard Matheson. Produktion: Albert Zugsmith. Kamera: Ellis W. Carter. Darsteller: Grant Williams, Randy Stuart, April Kent, Paul Langton u.a.

Invasion of the Body Snatchers (*Die Dämonischen* / *Die Invasion der Körperfresser*). USA 1956. Regie: Don Siegel. Buch: Jack Finney, Daniel Mainwaring. Produktion: Walter Wanger. Kamera: Ellsworth Fredericks. Darsteller: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan, Carolyn Jones u.a.

Invasion of the Body Snatchers (*Die Körperfresser kommen*). USA 1978. Regie: Philip Kaufman. Buch: Jack Finney, W. D. Richter. Produktion: Robert H. Solo. Kamera: Michael Chapman. Darsteller: Donald Sutherland, Brooke Adams, Leonard Nimoy, Jeff Goldblum u.a.

Jour de fête (*Tati's Schützenfest*). Frankreich 1949. Regie: Jacques Tati. Buch: Jacques Tati, Henri Marquet, René Wheeler. Produktion: Fred Orain, André Paulvé. Kamera: Jacques Mercanton, Jacques Sauvageot. Darsteller: Guy Decomble, Jacques Tati, Paul Frankeur, Santa Relli u.a.

Kill Bill: Vol. 1. USA 2003. Regie: Quentin Tarantino. Buch: Quentin Tarantino. Produktion: Lawrence Bender. Kamera: Robert Richardson. Darsteller: Uma Thurman, Lucy Liu, Daryl Hannah, David Carradine u.a.

Lara Croft: Tomb Raider. UK/Deutschland/USA/Japan 2001. Regie: Simon West. Buch: Sara B. Cooper, Mike Werb, Michael Colleary, Simon West. Produktion: Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Colin Wilson. Kamera: Peter Menzies Jr. Darsteller: Angelina Jolie, Jon Voight, Iain Glen, Noah Taylor u.a.

Lola rennt. Deutschland 1998. Regie: Tom Tykwer. Buch: Tom Tykwer. Produktion: Stefan Arndt. Kamera: Frank Griebe. Darsteller: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rohde u.a.

Un Long Dimanche des Fiançailles (*Mathilde – Eine große Liebe*). Frankreich/USA 2004. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Buch: Sébastien Japrisot, Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant. Produktion: Francis Boespflug, Bill Gerber, Jean-Louis Monthieux. Kamera: Bruno Delbonnel. Darsteller: Audrey Tautou, Gaspard Ulliel, Dominique Pinon, Jodie Foster u.a.

Metropolis. Deutschland 1927. Regie: Fritz Lang. Buch: Thea von Harbou, Fritz Lang. Produktion: Erich Pommer. Kamera: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann. Darsteller: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Heinrich George u.a.

Mimic (*Mimic – Angriff der Killerinsekten*). USA 1997. Regie: Guillermo del Toro. Buch: Donald A. Wollheim, Guillermo del Toro, Matthew Robbins. Produktion: Ole Bornedal, B. J. Rack, Bob Weinstein. Kamera: Dan Laustsen. Darsteller: Mira Sorvino, Jeremy Northam, Charles Dutton, Alexander Goodwin u.a.

Mortal Kombat. USA 1995. Regie: Paul W. S. Anderson. Buch: Kevin Droney. Produktion: Lauri Apelian, Lawrence Kasanoff. Kamera: John R. Leonetti. Darsteller: Christopher Lambert, Robin Shou, Linden Ashby, Talisa Soto u.a.

Natural Born Killers. USA 1994. Regie: Oliver Stone. Buch: Quentin Tarantino. Produktion: Jane Hamsher, Don Murphy, Clayton Townsend. Kamera: Robert Richardon. Darsteller: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Tommy Lee Jones u.a.

Outbreak (*Outbreak – Lautlose Killer*). USA 1995. Regie: Wolfgang Petersen. Buch: Laurence Dworet, Robert Roy Pool. Produktion: Gail Katz, Wolfgang Petersen. Kamera: Michael Ballhaus. Darsteller: Dustin Hoffman, Rene Russo, Morgan Freeman, Kevin Spacey u.a.

Panic Room. USA 2002. Regie: David Fincher. Buch: David Koepp. Produktion: Ceán Chaffin, Judy Hofflund, David Koepp, Gavin Polone. Kamera: Conrad W. Hall, Darius Khondji. Darsteller: Jodie Foster, Kristen Stewart, Forest Whitaker, Jared Leto u.a.

Parasite (*Der Killerparasit*). USA 1982. Regie: Charles Band. Buch: Alan J. Adler, Frank Levering, Michael Shoob. Produktion: Charles Band. Kamera: Mac Ahlberg. Darsteller: Robert Glaudini, Demi Moore, Luca Bercovici, James Davidson u.a.

Predator. USA 1987. Regie: John McTiernan. Buch: Jim Thomas, John Thomas. Produktion: Joel Silver, John Davis, Lawrence Gordon. Kamera: Donald McAlpine. Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Elpidia Carrillo u.a.

Predator 2. USA 1990. Regie: Stephen Hopkins. Buch: Jim Thomas, John Thomas. Produktion: Joel Silver, John Davis, Lawrence Gordon. Kamera: Peter Levy. Darsteller: Danny Glover, Gary Busey, Kevin Peter Hall, Bill Paxton u.a.

Psycho. USA 1960. Regie: Alfred Hitchcock. Buch: Robert Bloch, Joseph Stefano. Produktion: Alfred Hitchcock. Kamera: John L. Russell. Darsteller: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin u.a.

Rambo: First Blood (*Rambo*). USA 1982. Regie: Ted Kotcheff. Buch: David Morrell, Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone. Produktion: Buzz Feitshans. Kamera: Andrew Laszlo. Darsteller: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy, Bill McKinney u.a.

Resident Evil. UK/Deutschland/Frankreich/USA 2002. Regie: Paul W. S. Anderson. Buch: Paul W. S. Anderson. Produktion: Paul W. S. Anderson, Jeremy Bolt, Bernd Eichinger, Samuel Hadi-

da. Kamera: David Johnson. Darsteller: Milla Jovovich, Michelle Rodriguez, Eric Mabius, James Purefoy, Martin Crewes u.a.

Se7en (*Sieben*). USA 1995. Regie: David Fincher. Buch: Andrew Kevin Walker. Produktion: Phyllis Carlyle, Arnold Kopelson. Kamera: Darius Khondji. Darsteller: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey u.a.

The Shawshank Redemption (*Die Verurteilten*). USA 1994. Regie: Frank Darabont. Buch: Stephen King. Produktion: Niki Marvin. Kamera: Roger Deakins. Darsteller: Tim Robbins, Morgan Freeman, Bob Gunton, William Sadler u.a.

Shopping. UK/Japan 1994. Regie: Paul W. S. Anderson. Buch: Paul W. S. Anderson. Produktion: Jeremy Bolt. Kamera: Tony Imi. Darsteller: Sadie Frost, Jude Law, Sean Pertwee, Fraser James, Sean Bean u.a.

Sin City. USA 2005. Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez. Buch: Frank Miller. Produktion: Elizabeth Avellán. Kamera: Robert Rodriguez. Darsteller: Bruce Willis, Clive Owen, Mickey Rourke, Jessica Alba, Elijah Wood u.a.

The Sixth Sense (*Sixth Sense*). USA 1999. Regie: M. Night Shyamalan. Buch: M. Night Shyamalan. Produktion: Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel. Kamera: Tak Fujimoto. Darsteller: Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette, Olivia Williams u.a.

Soldier (*Star Force Soldier*). UK/USA 1998. Regie: Paul W. S. Anderson. Buch: David Webb Peoples. Produktion: Jerry Weintraub. Kamera: David Tattersall. Darsteller: Kurt Russell, Jason Scott Lee, Jason Isaacs, Connie Nielsen u.a.

Spawn. USA 1997. Regie: Mark A.Z. Dippé. Buch: Todd McFarlane, Alan B. McElroy, Mark A.Z. Dippé. Produktion: Clint Goldman. Kamera: Guillermo Navarro. Darsteller: Michael Jai White, John Leguizamo, Martin Sheen, Theresa Randle u.a.

Species. USA 1995. Regie: Roger Donaldson. Buch: Dennis Feldman. Produktion: Dennis Feldman, Frank Mancuso Jr. Kamera: Andrzej Bartkowiak. Darsteller: Natasha Henstridge, Ben Kingsley, Michael Madsen, Forest Whitaker u.a.

Species II. USA 1998. Regie: Peter Medak. Buch: Dennis Feldman, Chris Brancato. Produktion: Frank Mancuso Jr. Kamera: Matthew F. Leonetti. Darsteller: Natasha Henstridge, Michael Madsen, Mykelti Williamson u.a.

Species III. USA 2004. Regie: Brad Turner. Buch: Dennis Feldman, Ben Ripley. Produktion: David Dwiggins, Frank Mancuso Jr. Kamera: Christian Sebaldt. Darsteller: Robin Dunne, Amelia Cooke, John Paul Pitoc, Sunny Mabrey u.a.

Spider-Man. USA 2002. Regie: Sam Raimi. Buch: Stan Lee, Steve Ditko, David Koepp. Produktion: Ian Bryce, Laura Ziskin. Kamera: Don Burgess. Darsteller: Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco u.a.

Star Trek: First Contact (*Star Trek: Der erste Kontakt*). USA 1996. Regie: Jonathan Frakes. Buch: Gene Roddenberry, Rick Berman, Brannon Braga, Ronald D. Moore. Produktion: Rick

Berman. Kamera: Matthew F. Leonetti. Darsteller: Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton u.a.

Star Trek: Nemesis (*Star Trek – Nemesis*). USA 2002. Regie: Stuart Baird. Buch: Gene Roddenberry, Rick Berman, John Logan, Brent Spiner. Produktion: Rick Berman. Kamera: Jeffrey L. Kimball. Darsteller: Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton, Michael Dorn u.a.

Star Wars (*Krieg der Sterne*). USA 1977. Regie: George Lucas. Buch: George Lucas. Produktion: Gary Kurtz. Kamera: Gilbert Taylor. Darsteller: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness u.a.

Superman. UK 1978. Regie: Richard Donner. Buch: Mario Puzo, Jerry Siegel, Joel Shuster. Produktion: Alexander Salkind, Pierre Spengler. Kamera: Geoffrey Unsworth. Darsteller: Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Margot Kidder u.a.

Tarantula. USA 1955. Regie: Jack Arnold. Buch: Jack Arnold, Robert M. Fresco, Martin Berkeley. Produktion: William Alland. Kamera: George Robinson. Darsteller: John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll, Nestor Paiva u.a.

The Terminator (*Der Terminator*). USA 1984. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron, Gale Anne Hurd. Produktion: Gale Anne Hurd. Kamera: Adam Greenberg. Darsteller: Linda Hamilton, Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn u.a.

Terminator 2: Judgment Day (*Terminator 2 – Tag der Abrechnung*). Frankreich/USA 1991. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron, William Wisher Jr. Produktion: James Cameron. Kamera: Adam Greenberg. Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick u.a.

The Texas Chain Saw Massacre (*Blutgericht in Texas* / *Das Kettensägenmassaker*). USA 1974. Regie: Tobe Hooper. Buch: Kim Henkel, Tobe Hooper. Produktion: Tobe Hooper, Lou Peraino. Kamera: Daniel Pearl. Darsteller: Marilyn Burns, Paul A. Partain, Edwin Neal u.a.

Thelma & Louise. USA 1991. Regie: Ridley Scott. Buch: Callie Khouri. Produktion: Mimi Polk Gitlin, Ridley Scott. Kamera: Adrian Biddle. Darsteller: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Brad Pitt u.a.

Them! (*Formicula*). USA 1954. Regie: Gordon Douglas. Buch: Russel Hughes, Ted Sherdeman, George Worthing Yates. Produktion: David Weisbart. Kamera: Sidney Hickox. Darsteller: James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness u.a.

The Thing (*Das Ding aus einer anderen Welt*). USA 1982. Regie: John Carpenter. Buch: John W. Campbell Jr. Produktion: David Foster, Lawrence Turman. Kamera: Dean Cundey. Darsteller: Kurt Russell, Wilford Brimley, T.K. Carter, David Clennon u.a.

The Thing from another World (*Das Ding aus einer anderen Welt*). USA 1951. Regie: Christian Nyby. Buch: J. W. Campbell Jr., Charles Lederer. Produktion: Howard Hawks. Kamera: Russel Harlan. Darsteller: Kenneth Tobey, Margaret Sheridan, James Arness, Douglas Spencer u.a.

Titanic. USA 1997. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron. Produktion: James Cameron, Jon Landau. Kamera: Russell Carpenter. Darsteller: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates u.a.

True Lies (*True Lies – Wahre Lügen*). USA 1994. Regie: James Cameron. Buch: James Cameron. Produktion: James Cameron. Kamera: Russell Carpenter. Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Tom Arnold, Bill Paxton u.a.

Twelve Monkeys (*12 Monkeys*). USA 1995. Regie: Terry Gilliam. Buch: Chris Marker, David Webb Peoples, Janet Peoples. Produktion: Charles Roven. Kamera: Roger Pratt. Darsteller: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt, Christopher Plummer u.a.

V for Vendetta (*V wie Vendetta*). USA/Deutschland 2006. Regie: James McTeigue. Buch: Alan Moore, Steve Moore. Produktion: Grant Hill, Joel Silver, Andy Wachowski, Larry Wachowski. Kamera: Adrian Biddle. Darsteller: Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea u.a.

Virus. Frankreich/USA/UK/Deutschland/Japan 1999. Regie: John Bruno. Buch: Chuck Pfarrer, Dennis Feldman. Produktion: Gale Anne Hurd. Kamera: David Eggby. Darsteller: Jamie Lee Curtis, William Baldwin, Donald Sutherland u.a.

White Squall (*White Squall – Reißende Strömung*). USA 1996. Regie: Ridley Scott. Buch: Charles Gieg Jr., Felix Sutton, Todd Robinson. Produktion: Mimi Polk Gitlin, Rocky Lang. Kamera: Hugh Johnson. Darsteller: Jeff Bridges, Scott Wolf, Ryan Phillippe, Jeremy Sisto u.a.

Wing Commander. USA/Luxemburg 1999. Regie: Chris Roberts. Buch: Chris Roberts, Kevin Droney. Produktion: Todd Moyer. Kamera: Thierry Arbogast. Darsteller: Freddie Prinze Jr., Saffron Burrows, Matthew Lillard, Tchéky Karyo, Jürgen Prochnow u.a.

Les Yeux sans Visage (*Das Schreckenshaus des Dr. Rasanoff* / *Augen ohne Gesicht*). Frankreich/Italien 1960. Regie: Georges Franju. Buch: Pierre Boileau, Pierre Gascar, Thomas Narcejac, Jean Redon, Claude Sautet. Produktion: Jules Borkon. Kamera: Eugen Schüfftan. Darsteller: Pierre Brasseur, Alida Valli, Juliette Mayniel, Edith Scob u.a.

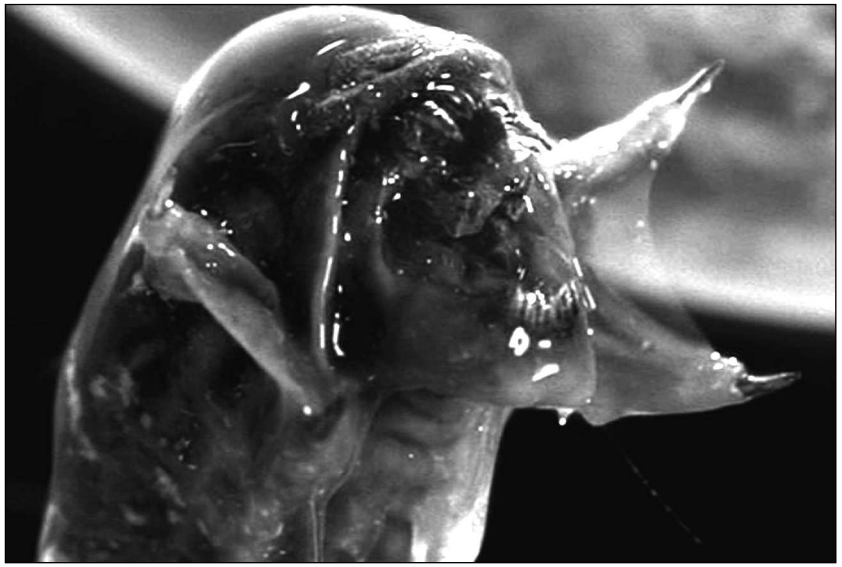
(1) Kanes grauenvolle Niederkunft am gedeckten Tisch in *Alien*.

(2) Ripleys Geburtstraum und -trauma in *Aliens*.

(3) Maurice Sands Version des "Church Grim" in *Les Lupins*...

(4) ... und seine filmische Entsprechung in *Alien*[3].

(5) *Alien: Resurrection* – Die Nabelschnur wird durchtrennt.

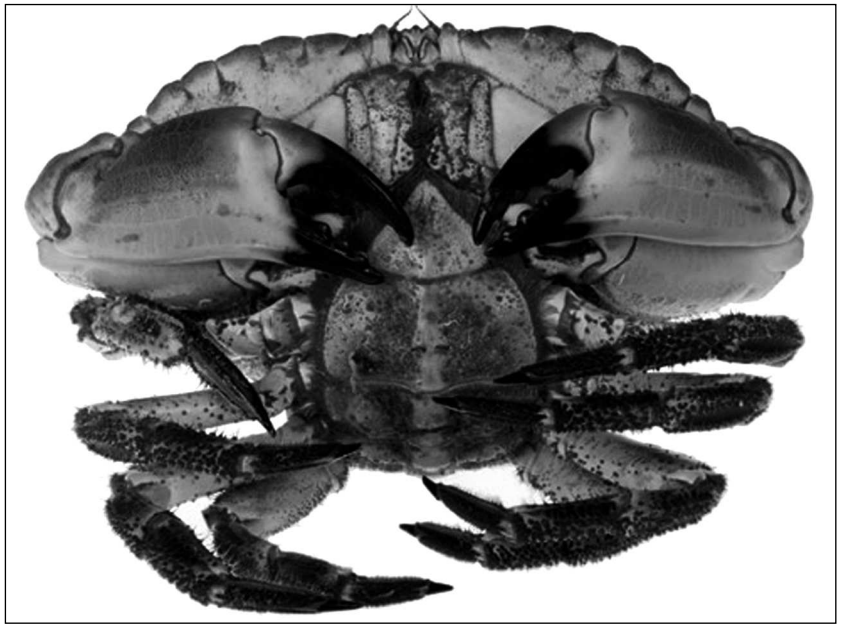


(6) Eine neue Dimension des Schreckens: *AVPs Predalien*.

(7) Schauplatz der Spannungen: Das Frühstück in *Aliens*.

(8) Die weibliche Bedrohung in *Alien*^{3} wird in Neo-Noir-Tradition in Szene gesetzt.

(9) Die Wurzel des Übels: Der Face-Hugger…



(10) … und sein reales Vorbild: Taschenkrebs (Cancer Pagurus).

(11) Das schwer traumatisierte Mädchen aus *Them!*...

(12) ... und ihre Nachfolgerin Newt in *Aliens*.

(13) Die verschiedenen Sichtmodi des Predators legen Weylands Krebserkrankung in *AVP* offen.

(14) Die personifizierte Unschuld vor dem Endkampf in *Alien*.

(15) Eine Beziehung, die nicht sein darf in *Alien: Resurrection*.